



Omasta päästä

Improvisaation synty
kansanmusiikkipedagogiikan
keinoin



LEENA JOUTSENLAHTI



EST 44
MuTri-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2018

EST-julkaisusarja 44

Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 31

julkaisija: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Leena Joutsenlahti

Omasta päästä

Improvisaation synty kansanmusiikkipedagogiikan keinoin

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki
Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ

Musiikkikasvatuksen, jazzin ja kansanmusiikin osasto,
MuTri-tohtorikoulu 2018.

166 (teksti) + 29 (liitteet) sivua

© 2018 Leena Joutsenlahti

Kustantaja: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Paino: Unigrafia, Helsinki

Kansi: Jan Rosström / Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kannen kuva: Jorma Airola

Taitto: Timo Väänänen / Maanite

Pieni Katriina -balladinuottien puhtaaksikirjoitus: Riitta-Liisa Joutsenlahti

ISBN 978-952-329-110-2 | ISSN 2489-7981 | ISSN 2242-8054

EST 44 | Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 31 | etno.net/tohtoriopinnot

Sisällys

Tiivistelmä	7
Abstract	9
From One's Own Head: The Creation of Improvisation Using Folk Music Pedagogy	9
Kiitokset	11
Alkusanat	15
1 Johdanto	17
2 Tausta	21
2.1 Leena – matkalla kansanmusiikkiin ja improvisaatioon	21
2.2 Teppo Repo ja omasta päästä soitto	29
2.3 Impro(visaatio)	33
3 Sibeliuksen Akatemian 1980-luvun kansanmusiikkipedagogiikka ja sen vaikutus musiikkiuraani	43
3.1 Opiskelijana Sibeliuksen Akatemian kansanmusiikin osaston ensimmäisellä vuosikurssilla	43
3.2 Heikki Laitisen kansanmusiikkiopit	55
4 Omasta päästä improvisoinnin opettajana	63
4.1 Lasten omasta päästä laulut ja soitot	63
4.2 Omasta päästä -metodi	86
4.3 Hulluus perintönä	98
4.4 Teesit	99
5 Omasta päästä improvisointia jatkotutkintokonserteissa	101
5.1 Tunneherkkyys ja soitto	101
5.2 Ensimmäinen jatkotutkintokonsertti 2008 Makale – improvisointia mäntyhuilulla	107
5.3 Toinen jatkotutkintokonsertti 2009 Makale – improvisaatioita mäntyhuilulla	109
5.4 Kolmas jatkotutkintokonsertti 2011 Makale äidille – improvisaatioita paimensoitulla	112
5.5 Neljäs jatkotutkintokonsertti 2012 Makale – Sattuma	116
5.6 Viides jatkotutkintokonsertti 2013 Makale – Virtaa	120
5.7 Taiteellinen prosessi	126
6 Omasta päästä soitto ja laulu	133
6.1 Määrittämistä etsimässä	133
6.2 Oma omasta päästä	135
6.3 Lasten omasta päästä	137
6.4 Laulun lupa ja tuottamisen sääntö	142
6.5 Käsitteitä ja käsitteitä	145
6.6 Muunnelmat, improt ja omasta päästä	151
6.7 Improvisaatio ja omasta päästä kansanmusiikissa	158
7 Johtopäätökset	163
Lähteet	173
Liitteet	177

Tiivistelmä

Aloitin kansanmusiikin perusopinnot vuonna 1983, jolloin Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto perustettiin. Suomalaisen muistinvaraisen musiikin ole-massaolo elävänä perinteenä ja arkistoissa tuhansina äänitteinä ja nuotteina pal-jastui minulle vasta silloin. Kansanmusiikin improvisatorinen olemus ei kuulunut-kaan pelkästään ulkopuolisille, kaukaisille kulttuureille, joihin olin aikaisemmin kuullut ja luullut sen liitettävän. Länsimaisen musiikkikulttuurimme takaa löytyi jotain aivan muuta kuin mitä olin aikaisemmin oppinut ja kokenut.

Kansanmusiikin osastolla 1990-luvulla tehty päätös ottaa improvisointi osak-si kansanmusiikin käsitettä on laajentanut kansanmusiikkiopiskelijoiden käsitystä improvisoinnista, mutta myös siitä, miten kansanmusiikkia voi soittaa, laulaa ja esittää. Lähestyn kirjallisen työn alussa kansanmusiikki-improvisaatiota kerto-malla lyhyesti muutamien kansanmuusikoiden taiteellisten jatkotutkintojen imp-rovisaatiota koskevista tutkimuksista.

Kirjallisessa työssä tarkastelen käsitettä omasta päästä soitto ja laulu¹ sekä tai-teilijan että pedagogin näkökulmasta. Kolmenkymmenenviiden vuoden kokemus kansanmusiikin opettajana on antanut minulle kuvan siitä, mitä kansanmusiikin opetus voisi olla, ja vielä ajatuksia siitä, mitä sen pitäisi tulevaisuudessa olla.

Taiteellisen jatkotutkintoni metodeja ovat olleet esikuvien, oman itseni sekä oppilaitten kuuntelu ja havainnointi, opettaminen ja soittaminen sekä alan kirjalli-suuden tutkiminen. Sen lisäksi työn edetessä olen löytänyt tärkeimmät vastaukset kysymyksiin kirjoitusprosessin aikana.

Taiteellisen jatkotutkintoni kirjallisen työn tavoitteena on ensinnäkin ottaa sel-vää, mitä lasten soittamat ns. omasta päästä laulut ja soitot ovat. Minulle avautui uudenlaisen tajunnan kautta, mitä lasten spontaani musiikki on omassa opetukses-sani ja mitä sen merkitys kansanmusiikillisessä kontekstissa on. Lapsen spontaanit laulut kuuluvat oleellisesti siihen vaiheeseen, jossa hän alkaa tuottaa musiikkia omassa kulttuurissaan. Sitä voi verrata esimerkiksi muistinvaraisen musiikin maa-ilmassa syntyneeseen runolauluun. Useissa tutkimuksissa lapsi nähdään lähtökoh-tana, jota pitää alkaa opettaa. Johtopäätökseni kuitenkin on, että lapsi ei ole jotain, mitä hän ei osaa vaan mitä hän osaa jo. Merkityksellistä on luoda opetustilanteessa olosuhteet, joissa tämä otetaan huomioon. Nämä ovat pedagogisen tutkimukseni tärkeimmät tulokset.

1 Tässä työssä liitän musiikki-ilmaisut kuten soitto, laulu ja improvisaatio omasta päästä -sanontaan il-man yhdysviivaa. Muissa tapauksissa käytän yhdysviivaa omasta päästä -sanonnan kanssa.

Pidin jatkotutkintokonserttini vuosina 2008–2013. Tutkin konserttien kautta, miten kansanmusiikin opiskelu muutti käsityksiäni musiikin tekemisestä, soittamisesta ja laulamisesta. Selvitän kirjallisessa työssäni, mistä omassa improvisoinnissani on kyse. Kerron, miten Heikki Laitisen kehittämä kansanmusiikkipedagogiikka vaikutti minuun, ensimmäisen vuosikurssin opiskelijaan. Soitto ja laulu saivat mielessäni toisenlaisen arvon ja merkityksen kuin mitä olin siihen mennessä oppinut tuntemaan. Kansanmusiikki on antanut minulle luvan suhtautua musiikin tekemiseen omakohtaisesti. Saan soittaa ja laulaa omalla äänelläni ja omalla tavallani. Historiallinen kansanmusiikki on täynnä esimerkkejä, musiikillisia esikuvia naisista ja miehistä, joille soitto ja laulu oli kuin toinen äidinkieli. Heidän elämänsä – ilot ja murheet – soi heidän sävelissään. Huomasin, että konserteissa annoin saman tapahtua myös minulle.

Kansanmusiikin estetiikan kautta musiikillinen maailmankuvani muuttui täydellisesti. Nuoruuden unelma muuttui todeksi. Löysin itselleni merkityksellisen tavan improvisoida, soittaa omasta päästä. Löysin oman musiikkini.

avainsanat: *kansanmusiikin osasto, Heikki Laitinen, kansanmusiikkipedagogiikka, improvisaatio, muuntelu, omasta päästä, muistinvarainen musiikki, lasten spontaani laulu, tunteet, paimensoittu, mäntyhuilu, Teppo Repo*

Abstract

From One's Own Head:

The Creation of Improvisation Using Folk Music Pedagogy

The University of the Arts Helsinki's Sibelius Academy, Helsinki / Artistic doctoral thesis

Faculty of Music Education, Jazz, and Folk Music; MuTri Doctoral School 2018

166 (text) + 29 (appendices) pages

I began my bachelor's studies in folk music in 1983 when the Sibelius Academy's Folk Music Department was established. It was not until then that I learned about the living oral tradition and the thousands of archived recordings and music sheets of Finnish folk music. The improvisatory nature of folk music was not, after all, an exclusive feature of distant cultures as I had earlier learned and imagined. Finland's Western music culture had depths that I had never encountered or experienced.

In the 1990s, the Folk Music Department decided to include improvisation in its definition of folk music. This decision reformed the folk music students' ideas of improvisation and the ways in which folk music can be played, sung, and performed. I will approach folk music improvisation in this study by briefly describing the research into improvisation that has been conducted by certain folk musicians in the context of their doctoral studies.

In this thesis, I will discuss the concept of 'making music from one's own head' from the viewpoints of an artist and a teacher. My 35-year-long experience of teaching folk music has given me ideas about what folk music teaching could be and should be.

For this artistic doctoral degree, I applied the following methods: observing and listening to my folk music idols, myself, and my students; teaching and playing folk music; and delving into the relevant literature. I discovered the most important answers to my research questions during my writing process.

The primary goal of my artistic doctoral thesis is to discover what making music from one's own head entails for children. Through my work with children, I have experienced a new realisation of what children's spontaneous music-making means to my own teaching and what it means in the folk music context. Spontaneous songs are a feature of a phase in children's development in which they begin to make music in their cultural context. These songs compare to runo songs from the world of the oral music tradition. Many studies view the child as a starting point for instruction. My finding, however, is that children are not defined by what they

cannot do; instead, they are defined by what they already know how to do. This must be taken into account when creating a teaching context. The preceding information sums up the most important results of my research.

I gave my doctoral concerts between 2008 and 2013. In the concerts, I explored how studying folk music has changed my ideas of making music, playing music, and singing. In my thesis, I describe my improvisation process. I recount how Heikki Laitinen's folk music pedagogy influenced me when I was a first-year student. For me, playing music and singing assumed a new value and meaning. Folk music has allowed me to have a personal relationship to music-making. I am allowed to play music and sing in my own voice and in my own way. Traditional folk music is abundant with examples of musical idols – women and men for whom playing and singing were like a second native language, whose joys and sorrows could be heard in their music. I came to notice that, in the concerts, I allowed the same emotions to be heard in my music.

While studying the folk music aesthetics, my musical world view changed completely. The fancies of my youth came true. I found a meaningful, for me, way of improvisation: making music from my own head. I found my music.

Keywords: *Folk Music Department, Heikki Laitinen, folk music pedagogy, improvisation, variation, from one's own head, oral tradition in music, children's spontaneous songs, emotions, paimensoittu shepherd's flute, pinnerwood flute, Teppo Repo*

Kiitokset

Nuorena unelmoin ammattimuusikon urasta ja haaveilin improvisoinnin taidosta. En kuitenkaan koskaan osannut ajatella tulevani kansanmusiikin ammattilaiseksi. Tieni tähän pisteeseen, jossa kirjoitan kiitossivua musiikin tohtorin kirjalliseen työhöni, jonka aiheena on improvisointi kansanmusiikissa, on ollut pitkä, yhden elämän mittainen. Siksi myös kiitettävien listaan on mahdotonta sisällyttää kaikkia ihmisiä nimeltä, jotka ovat vaikuttaneet omaan muusikon uraani ja mikä tärkeintä, omaan matkaani kohti unelmaani improvisoijana.

Haluan aluksi osoittaa kiitollisuuteni lapsuuden ja nuoruuden soiton ohjaajille ja opettajille, jotka antoivat mahdollisuuden tuntea tärkeitä onnistumisia musiikin saralla.

Iso kiitos kaikille Oriveden Opiston musiikkilinjan opiskelijakavereille ja opettajille vuosina 1980–1983. Kanssamuusikkoina olitte kasvattamassa minusta ihmistä ja muusikon alkua. Haluan kiittää etenkin FT professori, nokkahuilisti Jukka Louhivuorta uskosta minuun muusikkona sekä etenkin minun ohjaamisestani tälle tielle. Kansanmusiikin tietä en olisi osannut valita itse.

Ja jos kohtalo ei olisi saattanut soitinrakentajamestaria, MuT Rauno Niemistä soittimiseen Orivedelle opiskelemaan musiikkilinjalle samaan aikaan kanssani, olisi minulta jäänyt paljon paitsi. Kiitos Rauno!

Emeritusprofessori Heikki Laitiselle, tutkintoni taiteelliselle ohjaajalle ja kansanmusiikin opettajalleni, kiitollisuudenvelkani ovat suuret. Ei voi olla suurempaa lahjaa kuin saada jotain niin tärkeää elämäänsä, että sen takia selviytyminen täällä maan pinnalla on ollut helpompaa. Sillä sitä improvisoinnin lupa on minulle tarkoittanut. Myöskään sinun pitämäsi ensimmäinen kansanmusiikkitiedon tentti 1984 keväällä kansanmusiikinosastolla ei ole koskaan unohtunut: saadessani kirjoitettua kokeen, toin tenttipaperit sinulle. Kysyit, missä minun opintokirjani on. Hain opintokirjan laukustani ja kirjoitit siihen heti, tenttivastauksiani lukematta, hyväksytty. Tiesin silloin olevani oikeassa paikassa.

Vuosikurssini, Niekku-yhtyeen jäsenet: Liisa, Anna-Kaisa, Mia, Arto ja Anu. Sydämellinen kiitos teille yhteisestä tutkimusmatkasta kansanmusiikin salattuun maailmaan sekä nuoruuden kasvuvuosista kanssanne vuosina 1983–1991.

Haluan osoittaa lämpimät kiitokseni dosentti, FT Hannu Sahalle vuosien varrella saamastani kannustuksesta sekä kansanmusiikin osaston professorina toimiessasi omasta päästä laulujen ja soittojen tutkimusluvasta. Ilman tuota päätöstäsi ei tätä kirjoitusta olisi.

Professori Kristiina Ilmosta tahdon kiittää hyvin osoitetuista kysymyksistä seminaareissa, jotka saivat minut todella miettimään omasta päästä laulujen luonnetta. Kiitän myös Kristiinaa ratkaisevasta tapaamisesta joulukuussa 2017. Sain silloin luvan ja kehotuksen käsitellä tämän tutkimuksen pääaihetta, omasta päästä soittoa ja laulua, oman historiani ja kokemuksieni kautta. Tämä oli ratkaiseva askel kirjoittamisen tiellä.

Taiteellisen työni arvioitsijat, arvoisat lautakuntajäsenet: puheenjohtaja Hannu Saha, Pekka Jalkanen, Jouko Kyhälä, Heikki Valponen ja Heikki Laitinen. Olen kiitollinen suuresta ymmärryksestänne musiikkiani kohtaan ja myös saamastani arvokkaasta palautteesta, jonka avulla pääsin aina eteenpäin kohti seuraavaa konserttia. Suuri kiitos teille jokaiselle tästä.

Haluun kiittää myös muita Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston opiskelijakavereita, opettajia, eläviä ja edesmenneitä, vuosien varrelta. Omasta päästä improvisaatiot eri yhteyksissä, sekä opettajana että myös kollegana, kanssanne ovat olleet se kasvualusta, joka on antanut sykäyksen jatkaa eteenpäin sitä, mitä rakastan. Soittaa ja opettaa omasta päästä.

Olen saanut myös aitiopaikalla seurata Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston mielenkiintoisten jatkotutkintojen valmistumista ensimmäisestä seminaarista lähtien. Iso kiitos kaikille teille jo valmistuneille tohtoreille sekä nykyisille jatko-opiskelijoille, kohtalotovereille. Kärsivällinen kannustuksenne ja tukenne tuottavat nyt vihdoin tulosta. Lämmin kiitos jokaiselle.

Erikoissuunnittelija Hannu Tolvaselle ja asiantuntija, MuM Tuula Kivistölle isot kiitokset kaikesta tuesta ja avusta opiskelujen käytännön järjestelyistä. Kooridinaattori, tuottaja Päivi Koivulaa kiitän erinomaisesta konserttien järjestelystä. Valoteknikko Sirje Ruohtulaa haluan kiittää lämpimästi pyyteettömästä ja taidokkaasta työskentelystä konserteissani. Kiitokset myös esitystekniikkapäällikölle Marko Myöhäselle kaikesta teknisestä avusta sekä Sibelius-Akatemian järjestämiä konserttieni äänittäjiä, mm. Vesa Noriloa haluan kiittää myös avustanne konserteissani.

Yliopistonlehtori Kaarina Kilpiö teki mittavan työn tarkastaessaan kirjallisen työni kielellisen asun, joten suuret kiitokset hänelle siitä. Vanhaa ystävääni, MuT, kanneltaja Timo Väänästä kiitän kärsivällisestä ja taitavasta kirjallisen työni taitotyöstä. Sekä vaikuttavista valokuvista konserteistani kiitän Jorma Airolaa ja Hannu Tolvasta.

Lämpimät ja suuret kiitokseni MuT, lehtori Sinikka Kontiolle, joka tammi-kuusta 2018 lähtien toimi kirjallisen työni ohjaajana. Hän sai minut kirjoittamaan tavalla, jota en luullut koskaan tapahtuvaksi. Kirjoittamisen ja pohdinnan tajunnan virtaa, joka ei antanut rauhaa edes yöllä. Teit mahdottomasta mahdollisen. Valkoisen joutsenen voima oli läsnä.

Pienet ohikiitävät sanat eivät riitä osoittamaan kiitollisuuttani Kirsi Ojalaa, Sanne Tschirpkeä, Mimmi Laaksosta, Saku Manteretta ja Mikko E. Haapojaa kohtaan. Teidän avullanne Makale-musiikki soi juuri niin virtaavan vahvasti kun se konserteissa soi. Sydämellinen kiitos antautumisestanne merkilliselle musiikille, improvisaation ihmeelliselle voimalle.

Omasta päästä soittojen ja laulujen ihanat oppilaat ja opiskelijat yli kolmenkymmenenviiden vuoden ajalta Sibelius-Akatemiassa, Kamuleireillä, Pakilan musiikkiopistossa ja muissa musiikkiopistoissa: kaikkien teidän kanssa soitettut soitot ja laulettu laulut ovat sydämessäni, nyt ja aina.

Tämän tarinan päähenkilöt ovat kuitenkin Ninni, Miia, Riia, Sanna, Taiga, Johanna, Aino ja Auni.

Lämmin ja rakas kiitos teille kaikille, että annoitte luvan minulle kertoa yhteisistä, kallisarvoisista musisointihetkestämme, kirjallisena ja soivina versioina. Jokainen teistä on jättänyt minuun lähtemättömän jäljen. Soitonne ja laulunne soivat edelleen mielessäni yhtä elävinä kuin silloin vuosikymmeniä sitten.

Pakilan musiikkiopiston nykyisille ja entisille työtovereilleni esitän myös nöyryimmät kiitokseni kuuntelusta ja käymistämme keskusteluista. Taluspäällikkö Tuula Kiviojaa haluan kiittää erikoisesti ystävydestä ja henkisestä tuesta vuosien saatossa tätä tutkintoa tehdessä. Kannustuksesi on ollut tärkeää ja osaltaan auttanut minua pääsemään tavoitteisiini.

Kollegat Anu Itäpelto ja Sannu Huntus, vuosien saatossa te olette olleet siellä aina kun on tullut tiukka paikka opinnoissa. Olette onnistuneet aina palauttamaan minut maan pinnalle tai nostamaan syvästä suosta keskustellessamme opetukseen tai improvisointiin liittyvistä asioista. Suuri ja lämmin kiitos molemmille tästä. Kiitos myös professori, tohtori Juniper Hillille käymistämme keskusteluista ja osoittamastasi kannustuksestasi opintojani kohtaan. Ystävilleni Marja Huhtimolle ja Paula Kukkoselle haluan esittää lämpimät kiitokset olemassaolostanne. Tukenne tässä elämässä, jossa opinnot ja elämän vaiheet ovat vieneet sattumasta toiseen, on ollut korvaamatonta. Tärkeät tädit, Hilikka ja Terttu sekä kummisetäni Antti ja perheystävä Mari, kiitos, että olette juuri olleet nyt paikalla, langan päässä, kannustamassa minua loppumetreillä.

Siskolleni, musiikin maisteri Riitta-Liisalle suuri kiitos kaikesta avusta ja tuesta. Henkinen ja teknillinen apu on ollut välttämätöntä kirjoituksen valmistumiselle.

Heidille rakas kiitos jaksamisesta tohtoroitumisvuosinani. Määränpää on tuntunut olevan yhtä kaukana kaikkina näinä vuosina. Vihdoin on näkyvissä tuo kauan kaivattu päätepiste.

Tämän työni omistan edesmenneille rakkaille, äidilleni Maija Joutsenlahdelle ja isälleni Esa Joutsenlahdelle. Tiedän, että olette siellä jossain seuranneet ja tuke-
neet edelleen matkaani musiikin saralla. Ja isä, lupaus on nyt täytetty. Kirjoitus on
vihdoin valmis.

Helsingissä 14.9.2018

Leena

Alkusanat

”Nyt vain kuuntelen ja nautin. Leijun ajattomuudessa.

Koen ikuisuuden. Kosketan sitä. Hauras.

Näen menneisyyteen. Näen tulevaisuuteen. Näen nykyisyyteen.

Visioita. Alan vaipua mietteisiin. Syvälle. Rauhallisesti.

Kohtaankohan täällä ketään? Toivon niin. On rauhallista.

Leijun, leijun...”²

Waldemar Wallenius

Omasta päästä soitto ja laulu, improvisointi ja kansanmusiikkipedagogiikka ovat sekä käsitteinä että käytännössä seuranneet minua Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston perusopinnoista vuodesta 1983 uskollisesti tähän päivään saakka. Vuonna 1986 tuli oppilaakseni Ninni, joka sai minut todella heräämään siihen, mitä lapsen soitto tai laulu voi olla. Koin hänen kanssaan sellaista omasta päästä musisointia, joka sai minut jatkamaan työskentelyä lasten kanssa läpi vuosikymmenien. Soittotunneilla kokemani omasta päästä soitto saa minut edelleen hämmästyämään improvisoinnin voimasta. Tällaisten tapahtumien vuoksi en ole päässyt rauhaan omasta päästä soittoilta ja lauluilta, vaikka joskus olen koettanutkin piiloutua opettajuuden taakse. Oppilaani ovat pitäneet minua omasta päästä soitossa ja laulussa kiinni ja muistuttaneet minua siitä, mikä on tärkeää kansanmusiikin opetuksessa, mikä on tärkeää musiikin opetuksessa.

Oman soittajuuden ja oman musiikin löytyminen on ollut pitkä matka, koska soittaminen ei merkitse minulle vain musiikkia vaan tuntemista ja elämistä. Aina ei ole ollut helppoa tunnistaa omaa muusikkouttansa soittojen takana, niin vahvasti tunteet ovat joskus saaneet otteen minusta. Eivätkä riitä taistelut oman itseni kanssa, vaan olen joutunut taistelemaan etulinjassa ja välillä takarintamassakin puolustaessani kansanmusiikin oikeutusta olla olemassa omana musiikin lajinaan. Näissä taistoissa 35 vuotta on lyhyt aika.

Emeritusprofessori Heikki Laitisen opit ja aatteet kantavat ajatuksissani vahvasti. Kansanmusiikin osaston ensimmäisen vuosikurssin opiskelijalle se kai suotakoon. Musiikilliset maailmankuvat kun eivät niin monesti käännä ihmisen suuntaa elämän aikana. Yksi kunnollinen käännös ja valaistumisen hetkiä, siitä on tässä työssä kysymys. Siitä on ainakin tämän kansanmusiikon elämässä kysymys.

2 Wallenius 2000, 43.

I Johdanto

Taiteellisen jatkotutkintoni aihe on omasta päästä improvisointi kansanmusiikissa. Tutkinnon kokonaisuuteen kuuluu viisi konserttia (2008–2013) ja kirjallinen työ.

Soitin kolmessa ensimmäisessä konsertissa niin sanotun pitkän estetiikan³ mukaisesti soolona mäntyhuilulla sekä inkeriläisellä paimensoitulla. Muissa konserteissa mukana oli pienyhtyeitä ja live-elektroniikkaa. Halusin haastaa itseni improvisoijana kansanmusiikkiin kuuluvan pitkäkestoisen, arkaaisen musiikin⁴ soittajana erilaisilla improvisoinnin melodianmuodostustavoilla; sekä täysin spontaaneilla että etukäteen valmistetuilla aihioilla.

Kirjallinen työni käsittelee improvisointia kansanmusiikillisessä kontekstissa kansanmuusikon ja kansanmusiikkipedagogin näkökulmasta. Tutkin lapsuuden ja nuoruuden aikaisia musiikillisia vaikutteita ja kuvaan, miten päädyin opiskelemaan kansanmuusikoksi. Kirjoittaessani 35 vuoden kokemuksista sekä kansanmusiikin opiskelijana ja opettajana että omasta päästä soittajana olen muodostanut mielipiteen siitä, mitä käsite omasta päästä tarkoittaa. Käsitysteni vaikuttajana on toiminut silloinen kansanmusiikin lehtori Heikki Laitinen, opettajani. Myös hänen kirjoittamansa artikkelit ovat olleet pohjana tekemilleni johtopäätöksille omasta päästä improvisoinnista.

Aloitin tutkimuksen teon jo vuonna 1989 oppilaiden omasta päästä laulusta ja soitosta. Ensimmäinen oppilaani oli 7-vuotias Ninni vuodesta 1986. Opetin häntä kansanmusiikin osaston tiloissa yksityisesti. Soitin hänen kanssaan improvisaatioita omasta päästä monilla instrumenteilla kuten itse olin tehnyt omissa kansanmusiikin opiskeluissani. Kokemukseni kansanmusiikin opiskelijana vaikuttivat suoraan siihen, mitä ja miten opetin. Havaitsin Ninnin pystyvän soittamaan spontaanisti valmistetun kappaleen kuuloista, muuntelevaa musiikkia. Myös hänen kykynsä synnyttää oma melodia ja sanat samalla kertaa herätti huomioni. Olin perusopinnoissani oppinut juuri, miten muistinvaraisen kulttuurin musiikkiin kuuluvat piirteet – esimerkiksi muuntelu, variointi⁵ – olivat kadonneet länsimaisessa kulttuurissa kasvaneilta lapsilta ja aikuisilta. Lisäksi kansanlaulajien tapa synnyttää

3 Pitkä estetiikka on Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston pedagogiikassa käyttöön otettu termi, joka kuvaa muinaissuomalaiselle musiikille tyypillistä loputtomasti muuntelevaa, vähäsävelistä ja pitkäkestoista soittoa ja laulua (Ilmonen 2014, 20).

4 Arkaainen merkitsee muinaissuomalaisessa musiikissa muun muassa pitkäkestoisuutta, muuntelevuutta, usein yksinäisyyttä, asteikkojen vähäsävelisyyttä ja sisäänpäin kääntymisen, ei-esittämisen olotilaa. Arkaaisessa musiikissa tärkeiksi nousevat monimutkaisten harmonioiden sijaan äänen väri, mikrotason muutokset musiikissa, fraseeraus ja vähittäiset painopisteen ja jännitteen muutokset musiikissa.

5 Tarkoitin muuntelulla ja variaatiolla samaa asiaa, synonyymien tavoin, samaan tapaan kuin Hannu Saha. Variaatio ja muuntelu on aina mielletty rahvaanmusiikkia määrittäväksi tekijäksi (Saha 1996, 75).

sekä teksti että melodia oli kadonnut kuulonvaraisen oppimistavan katoamisen myötä. Tästä syystä meidän⁶ kansanmusiikin opiskelijoiden oli opetettava nuo tavat ja piirteet tietoisesti ja järjestelmällisesti. 1980-luvulla kaikki aikuiset ja kouluikäiset lapset tiesivät, minkälainen oli musiikkikappale ja miten sellainen soitetaan ja lauletaan. Musiikin tekotapa kansanmusiikin keinoin oli kadonnut. Syksyllä 1989 aloitin työt Pakilan musiikkiopistossa. Pääsin opettamaan siellä kansanmusiikkia nokkahuilulla ja jatkoin oppilaiden kanssa omasta päästä soittoja. Omasta päästä laulamien ei ollut mahdollista, ja tutkimuksen teko jäi kesken. Oppilaiden laulattaminen tuli mukaan, kun opistossamme alkoivat ns. soitinvalmennustunnit⁷, jolloin minulla oli mahdollisuus työskennellä vapaammin lasten kanssa. Pystyin ottamaan mukaan tunneille omasta päästä laulamista soiton lisäksi. Vuosikymmenien ajan olen saanut tehdä lisähavaintoja keräten samalla kokemuksia, miten omasta päästä laulattaminen ja soitattaminen onnistuu soitotunneilla. Olin kerännyt suurimman osan metodistani jo 2000-luvun alkuun mennessä mutta olen sittemmin täydentänyt sitä.

Varsinaista omasta päästä laulujen ja soittojen musiikkianalyysia en tässä työssäni tee, sillä kirjallinen työni käsittelee omasta päästä laulua ja soittoa laajemmassa, kansanmusiikillisessa yhteydessä. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla Heikki Laitisen johdolla alkanut kansanmusiikkipedagogiikka ja sen esitteleminen omiin muistikuviiin ja kokemuksiin pohjautuen nousivat tärkeään osaan kirjallisessa työssäni. Laitinen kuvaili kansanmusiikin opiskelua kokeelliseksi matkaksi perinteeseen⁸. Olen jatkanut tuota kokeellista matkaa omassa pedagogisessa työssäni. Olen jatkanut sitä myös taiteellisessa työssäni.

Johtopäätöksiin olen päässyt myös lukemalla kansanmusiikin muunteluun, improvisaatioon ja lasten spontaaniin lauluun liittyvää tutkimuskirjallisuutta. Kirjallisessa työssä käsittelemättömien summien summaa, joka on johdattanut minut tutki-
maan haavettani, musiikillista vapautta, omasta päästä improvisointia.

6 Käytän Sibelius-Akatemian kansanmusiikin opiskeluaajoista kertoessani usein me-muotoa tarkoittaen joko vuosikurssiani tai koulutuksen alkuaikojen opiskelijoita. Kyse on kuitenkin kokemuksista omalta kannaltani.

7 Pakilan musiikkiopistossa soitinvalmennustunnit tarkoittivat kahden lapsen ryhmää, jossa instrumenttina oli 5-kielinen kantele. Tunteja oli kahden vuoden ajan. Ensimmäisen vuoden jälkeen tunnit muutuivat yksityistunneiksi. Opetin niitä, joilla ei ollut selvää kuvaa vielä toisenakaan vuonna siitä, mitä soitinta he halusivat soittaa. Joskus jatkoimme soitinvalmennusta tarpeen mukaan vielä kolmannenkin vuoden. Tällöin minulla oli vapaammat kädet soittaa ja laulaa omasta päästä musiikkia heidän kanssaan.

8 Laitinen 2003b, 337.

Kirjallisen työn tavoitteet

Tutkimukseni keskeisimpänä tavoitteena on ollut ottaa selvää, mitä on omasta päästä soitto ja laulu, improvisointi kansanmusiikin kontekstissa. Olen tehnyt sen esikuviani, itseäni ja oppilaitani havainnoimalla ja kuuntelemalla, opettamalla ja soittamalla sekä tutkimalla alan kirjallisuutta. Sen lisäksi olen löytänyt tärkeimmät vastaukset kysymyksiin kirjoitusprosessin aikana.

1800-luvun kansan parissa kierteleviä kansanmusiikin kerääjiä ja tutkijoita ihastutti, miten oppimattoman kansan parista löytyi niin taitavia laulajia ja soittajia. Heitä myös ihmetytti kansan luontainen taito muistaa, soittaa ja laulaa pitkiäkin lauluja ja soittoja. Nyt itse pohdin, miten on mahdollista, että nykyaikana joillakin lapsilla on kyky tuottaa muistinvaraiseen musiikkikulttuuriin kuuluvia peruselementtejä, kuten muuntelua, melodian ja tekstin yhtäaikaista improvisointia sekä pitkän estetiikan kaltaista soittoa ja laulua, aikana, jolloin kolmen minuutin kappaleet ovat musiikin käytetyin muoto.

Tutkin ilmiötä myös pedagogiselta kannalta. Voiko omasta päästä soittoa ja laulua opettaa? Miten luon tilanteen, jossa lapset laulavat ja soittavat omasta päästä? Minkälaiseksi lasten spontaanit laulut muodostuvat säestyksen kanssa? Kuinka opettaja voi tukea lasten omaa improvisaatiota? Onko kysymys kansanmusiikkipedagogiikasta vai musiikkipedagogiikasta?

Tulin opiskelijaksi Sibelius-Akatemian kansanmusiikin kaikkien aikojen ensimmäiselle vuosikurssille, joten olen saanut seurata koulutusta sen alusta, vuodesta 1983 lähtien. Selvitän, mitä opettajani Heikki Laitisen alkuun saattama kansanmusiikkipedagogiikka on ja miten se on vaikuttanut omaan toimintaani opettajana ja taiteilijana.

Jatkotutkintokonserteissa olen tutkinut pitkän estetiikan mukaista musiikkia soittamalla sekä soolona että eri yhtyekokoonpanoissa. Olen halunnut soolokonserteissani tavoitella samaa haltioitumisen tilaa, jota muinaissuomalaisien kanteleensoittajien kuvataan kokeneen (ks. s. 39). Miten olen konserteissani tavoittanut haltioitumisen ja arkaaisen olotilan? Odottamattomat elämän käänteet saivat aikaan sen, että tunteiden ilmaisu tuli soittoonni vallitsevaksi elementiksi joissakin jatkotutkintokonserteissa. Selvitän mitä tapahtui, kun tunteet saivat otteen minusta. Miten soittaminen ja voimakkaat tunnereaktiot onnistuvat teknisesti yhtä aikaa?

2 Tausta

2.1 Leena – matkalla kansanmusiikkiin ja improvisaatioon

Musiikilliset haaveeni ja vaikutteeni olivat joltain osin ristiriidassa läpi lapsuuden ja nuoruuden. Improvisoinnin salat ja taidot jäivät kokematta minulta, koska en osannut hahmottaa musiikin luomisen vapautta omassa musiikillisessa ympäristössäni, vaikka tiedostin asian kuulemani perusteella. Tutkin kirjoittamalla näistä kokemuksistani saadakseni selville, miten ja miksi improvisoinnista tuli itselleni se kaikkein mieluisin musiikin luomisen muoto.

2.1.1 Lapsuuden ja nuoruuden ajan musisointi

Synnyin vuonna 1961 ja kasvoinkin viisihenkisen perheen keskimmäisenä lapsena satakuntalaisessa teollisuuskauppalassa, Harjavallassa. Isäni Esa Joutsenlahti (1934–2015) toimi paikallisessa keskikoulussa historian lehtorina. Hän oli opettajaseminaarin aikoihin opettanut soittamaan pianoa ja kirkkourkuja. Kovin laajaa ohjelmistoa ei isä kerännyt elämänsä aikana vaan keskittyi muutamaani suosikkikappaleisiin. Eräs J. S. Bachin fuuga ja *Vanha virsi Taalainmaalta* olivat hänelle näitä ”suuria kappaleita”. Isän ohjelmistoon kuuluivat myös työväenlaulut. Hän opetteli soittamaan myös pianohaitaria. Kuorolaulu oli isäni vahva harrastus läpi elämän. Kotona perheemme sunnuntaiseen äänimailmaan saattoi kuulua ensin äidin laulanta radion jumalanpalveluksen mukana ja sen jälkeen isäni laulua ja pianon soittoa *Eespäin, eespäin, tiellä taistojen* -tahdissa.

Äitini Maija Joutsenlahden (os. Puskala, 1934–2011) virtolaisessa perheessä harrastettiin musiikkia. Veljeksistä kaksi soitti viulua, ja äitini oli innokas laulaja. Serkkuni mukaan äitini näytteli veljensä Jorman kanssa *Koivu ja tähti* -näytelmässä pääosia 1930-luvulla. Laulaminen oli äidille tärkeä ja luonnollinen asia koko hänen elämänsä ajan. Laulu pysyi kuitenkin hänen henkilökohtaisena asianaan, eikä hän koskaan liittynyt mihinkään kuoroihin. Neljän seinän sisällä oli turvallista laulaa radio-ohjelmien mukana vaikkapa virsiä, taidelaulajien esittämiä kansanlauluja ja toisaalta tanssia keinahdella ja laulaa iskelmiä Laila Kinnusen tapaan. Äitini omasi upean kyvyn matkia radiosta kuuluvien laulajien tyylejä. Hänen tarkka korvansa sekä uskomaton sävel- ja sanamuistinsa tulivat meille muille perheenjäsenille kadehdittavan hyvin tutuiksi. Äidin laulu oli aina läsnä perheemme elämässä. Äiti oli meille lapsille laulava äiti. Samalla kun kirjoittelin tätä kirjoitusta äidistäni helmikuussa 2018, kuuntelin itse nauhoittamaani C-kasettia vuodelta 1986. Nauhalta

soi yhtyeemme Niekun⁹ radiosoittoja. Soitto lakkasi kuulumasta äänityksen loputtua ja kasetti jäi pyörimään tyhjää. Kymmenen, viidentoista minuutin kuluttua yhtäkkiä stereoiden kaiuttimista kuului naisen laulua. Hämmästyin ja tarkistelin kuulemaani. Ääni kuulosti tutulta, mutta en ollut varma. Vanhempi nainen lauloi kasetilla kauniilla äänellään:

Baiju baiju muamon lastu, baiju baiju masua lastu.

Muamo masua liikuttau, muamu masua liikuttau.

Ljuuli, ljuuli piendy. Ljuuli ljuuli pikkaraistuu.

Ljuuli, ljuuli piendy. Ljuuli ljuuli ljuuli bai.

Nauhalta kuului kissan naukaisu ja äänen sävy muuttui hellittelyääneksi seuraavien sanojen myötä:

Baiju, baiju Misse-mökkyyy, baiju baiju Mischeeliini.

*Mischeeliini pieni kissaa, musta kissa äidin on.*¹⁰

Tajusin, että laulaja oli äitini! Hän oli ollut kuolleena jo seitsemän vuotta. Tutun äänen katoaminen kuulomaailmastani oli hämärtänyt muistiani. Olin ollut pitkään siinä luulossa, etten ollut taltioinut äitini laulua nauhalle. Olin nauhoittanut oppilaitani sekä Kaustisen kansanmusiikkifestivaaleilla tallentanut lukuisten pelimannien soittoa ja laulua mutta äitiäni en ollut huomannut äänittää. Nyt, vuonna 2018, äitini muistutti minua olemassaolostaan aika jännittävällä tavalla. Olinkin onnistunut salaa äänittämään edes yhden laulun verran äitini laulamista. Laulussa tuli myös hausalla tavalla ilmi äitini tapa laulaa perheemme lemmikeille. Kissat ja koirat saivat samanlaisia hellyyden osoituksia, lausahduksia ja lauluja omilla lempinimillensä.

Olin alle kouluikäisenä innokas laulamaan lastenlauluja, joita lauloimmekin paljon hänen kanssaan. Mutta jotain tapahtui aloittaessani koulun, koska äitini mukaan lopetin kotona laulamisen samaan aikaan.¹¹ Mutta miksi? Kasvoivatko paineet liian suuriksi, koska opettajan lapsena koin olevani tarkkailun kohteena. 1960-luvulla opettajiin kohdistettu kunnioitus oli toista luokkaa kuin nykyaikana, ja muistan kokeneeni isäni opettajuuden hyvin vahvasti ympäristön tietynlaisena arvostuksena ilman omaa ansiota.

9 Niekku oli vuosikurssi yhtyeemme Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla v. 1983–1991.

10 C-kasetti 1986a.

11 Tutkijat arvelevat, että koulun alettua lapsista tulee kuitenkin usein ujoja niin laulamissa kuin esimerkiksi piirtämisessäkin. Lapset alkavat ehkä selvemmin kuin aikaisemmin tiedostaa niitä kulttuurisia malleja, joita heidän oletetaan noudattavan tuotoksissaan. (Davidson 1994, 106–123; Numminen 2005, 103.)

Perheeseemme oli hankittu piano, joten soitonopintojen aloitus pianolla oli luonnollista. Aloitin 9–10 vuoden ikäisenä pianonsoiton yksityisoppilaana ja jatkoin muutaman vuoden jälkeen Harjavallan kansalaisopiston oppilaana. Ensimmäiseen pianon peruskurssitutkintoon valmistauduin jo 15-vuotiaana. Opettajani Kalevi Valkonen haastoi minut harjoittelemaan tosissaan klassista pianonsoittoa, niin että ajattelin ensimmäistä kertaa vakavissani musiikkia ammatikseni. Hän antoi minulle soitettavaksi muun muassa Ilmari Hannikaisen säveltämän *Debussyn varjokuvia*, jota harjoittelin pitkään ja hartaasti. Se oli silloisen tutkintojärjestelmän mukaisesti IIB-tason kappale, joka oli peruskurssitasoiselle soittajalle teknisesti vaikea. Kalevi tunsi minut: ihastuin Hannikaisen sävellykseen niin paljon, että harjoittelin sen läpikotaisin. Soitin sen kansalaisopiston 25-vuotisjuhlassa – opettajani antaman pillerin¹² turvin ilman käsien vapinaa ja polvien tärinää – taval-la, joka taisi olla minun klassisen soittourani kohokohta.

Soitin pianotunneilla klassisia kappaleita mutta kotona opettelinkin itsekseni myös kevyempää klassista nuoteista sekä helpotettuja blues- ja boogiewoogie-nuotteja, joita kertyi kotiimme veljemme innostuksen myötä. Yhteistä kaikelle tälle soittamiselle oli kuitenkin nuotit.



Kuva 1. Harjavallan seurakunnan nuorisosoittokunta 1972, johtajana dir.mus. Eero Ollilla. Leena Joutsenlahti takarivissä toinen vasemmalta. Lähde: Leena Joutsenlahden arkisto.

Vuonna 1972 perustettiin Harjavallan seurakunnan nuorisosoittokunta, jonne pääsin heti mukaan soittamaan. Minulla oli valittavana kaksi torvea, trumpetti ja alttotorvi. Valitsin alttotorven, koska se oli isompi. Valintani tarkoitti sitä, että soitin ensimmäiset viisi vuotta melkein poikkeuksetta takapotkuja. Harjavallan

¹² Opettajallani oli sydänvaivoja, joten oletan pillerin olleen beetasalpaaja, jota esimerkiksi jotkut muusi- kot käyttävät fyysisen vapinan poistamiseen.

soittokunnan soittajat kävivät opettamassa puhaltamisen perusteet ja sormitukset. Viiden vuoden jälkeen sain pyynnöstä haasteellisempia alttosaksofonin stemmoja soitettavaksi. Johtajamme oli vanhan polven torvisoittokuntalainen, maanviljelijä, dir. mus. Eero Ollila, joka teki itse kauniita taidokkaita sovituksia kansanlauluista ja myös virsistä. Ohjelmistomme oli sopivassa suhteessa vanhan maailman torvisoittoa ja 1970-luvun amerikkalaista koulutorvisoittokuntaa. Saimme viime hetkillä elää vanhan torvisoittokunnan musiikillista maailmaa *Meidän poikain marssin* ja *Parolan marssin* kera. Molemmat sisarukseni soittivat klarinettia samassa soitto-kunnassa, ja vaikka olen aina halunnut kokeilla kaikkia minulle uusia soittimia ja opetella soittamaan niitä, niin jostain syystä en koskaan kotona koskenut klarinettiin.

Vuonna 1974 sain joululahjaksi kirjakaupasta ostetun puisen sopraanonokkahuilun ja E. Cederlöfin sopraano- ja tenorinokkahuilukoulun. Opettelin nokkahuilun soiton oppaan avulla itsekseni ja myöhemmin kansalaisopiston pianonsoiton opettajan opastuksella. Sisarukseni alkoivat myös soittaa nokkahuilua, ja erään ystävämme mukaan tulon myötä perustimme nokkahuilukvartetin. Nokkahuilu valikoitui soittimekseni luultavasti siksi, että luokallani ei käytetty ns. koulusoittimia. Säästyin koulunokkahuilun soittoon yleisesti liittyviltä traumaattisilta kokemuksilta.

Harhailuni pääinstrumentin valinnassa näkyi myös haaveena soittaa poikkihuilua. Huilu tuli soitto-kuntamme soittimeksi kuitenkin vasta parin vuoden päästä sen perustamisesta. Koska kunnassamme ei ollut huilunsoiton opettajaa, huilunsoitto jäi haaveksi. Siirryin haaveilemaan viulunsoitosta. Löysin vahingossa äidille osoitetun kirjeen, jonka luin salaa. Kirjeessä luokkakaverini isä oli vastannut äidille kysymykseen mahdollisesta viulunsoiton opetuksesta. Hän kieltäytyi käden vammautumisen vuoksi. Kirjeen löytyminen oli minulle tärkeää. Se osoitti, että äitini teki kaikkensa, jotta me lapset saimme opiskella musiikkia. Hän halusi antaa meille mahdollisuuden toteuttaa toiveemme, varmasti osaksi siksi, etteivät hänen, sota-ajan lapsen, omat toiveet olleet voineet toteutua.

Harjavallan kansalaisopistoon tuli 1970-luvun loppupuolella musiikinopettajaksi vastavalmistunut musiikkitieteilijä ja huilisti Anna Lyytikäinen, jonka johdolla aloitinkin heti poikkihuilun soiton. Myös soitto-kunnassa vaihdoin alttotorven poikkihuiluun. Annan johdolla jatkoimme myös nokkahuilukvartetin toimintaa. Kvartettimme esiintymiset lisääntyvät, ja pääsimme jopa Kajaanin Runoviikolle soittamaan. Lapsenvahtipalkaksi sain opettajaltani myös nylonkielisen kitaran, jota opettelini itse soittamaan tabulatuurinuottien avulla. Kesken keskikoulun vaihtui koulujärjestelmä peruskouluksi, jolloin musiikki oli yksi valinnaisaineista kahdella viimeisellä luokalla. Musiikinopettajamme Jorma Kangas oli taitava kevyen musiikin pianisti, muusikko, joka järjesti yhtyesoittoa. Pääsin soittamaan

koululle hankittua uutta vibrafonia. Yhtyeessä veljeni soitti sähköurkuja, koulukaverimme Hannu sähkökitaraa ja opettajamme pianoa. Ohjelmisto koostui amerikkalaisen CCR:n eli Creedence Clearwater Revival -rockyhtyeen kappaleista sekä ulkomaisista Euroviisu-kappaleista opettajan tekeminä sovituksina. Jälleen kerran, vaikka soitimme niin sanottua popmusiikkia, soitin vibrafonilla nuoteista. Tämä kummallinen yhtye ei esiintynyt koskaan, vaan soitimme itseksemme yhdessä vielä lukiossakin. Soitimme vain omaksi iloksemme opettajamme tekemiä sovituksia, joissa improvisoivat vain siihen tottuneet, opettaja ja sähkökitaristi.

Varhaisnuoruudessa heräsi kiinnostukseni myös äänitemusiikkiin. Äitini kuului kirjakerhoon, jonka kautta hän tilasi LP-levyjä, vaikkei meillä ollut vielä levysoitinta. Saimme joskus äidin työkaverilta lainaksi levysoittimen, jolloin ihastuin kotoa löytyviin Lasse Mårtensonin, Vivaldin, James Lastin sekä Simon & Garfunkel -yhtyeen levyihin. Veljeni kautta tulivat tutuiksi myös lukuisat Hammond-urku- ja syntetisaattorilevyt. Työväenlaululevyiltä Heli Keinosen laulut nousivat suosikeikseni. Musiikilliset vaikutteeni olisivat saattaneet jäädä tähän ilman serkkujeni innostusta nuorisomusiikkiin. Varsinkin neljä vuotta vanhempi serkkuni Ippa oli aktiivisesti kiinnostunut 1970-luvun nuorisomusiikin tähdistä mutta myös itse musiikista. Hänen kauttaan sain tutustua mm. David Bowien, Beatlesin ja Hurriganesin sekä Pink Floydin, Brian Enon ja Kraftwerkin tuotantoon, jotka erikoisesti tekivät vaikutuksen minuun. Olin aivan mykistynyt kuunnellessamme levyjä serkkuni Laurin rakentamilla isoilla kaiuttimilla piharakennuksessa Hattulassa. Näin jälkikäteen ajatellen varsinkin ambient-psykedeelisen ja progressiivisen musiikin vaikutus minuun oli suuri, ei pelkästään musiikkina vaan myös kiinnostuksen herättäjänä efektoitua musiikkia kohtaan.

2.1.2 Kansanmusiikki lapsuudessa ja nuoruudessa

Minulla ei ollut henkilökohtaista suhdetta kansanmusiikkiin lapsena tai nuoruudessani. Kuuntelin kaikenlaista musiikkia, jota kuulin radiosta ja televisiosta. Ihastuin muun muassa Pihasoittajiin ja Cumulukseen. Kerran jäin ruudun äärelle kuuntelemaan ja katselemaan minulle tuntemattoman yhtyeen eli Kankaan pelimannien konserttia. Heikki Laitisen laulajuus jäi mieleeni, siksi muistankin jääneeni kuuntelemaan. En osannut yhdistää Cumulusta tai Pihasoittajia siihen samaan kansanmusiikkiin, johon Konsta Jylhä ja Purppuripelimannit kansallispukuisina selvästi kuuluivat. Mielessäni liikkuneen kansanmusiikinäytelmän pääosan varasti kyllä kanteletaiteilija, kansankoulunopettaja Samppa Uimonen, joka levitti 1970-luvulla kansanmusiikin ”ilosanomaa” meidänkin koulumme juhlasalissa. Samppa Uimonen, täydellinen Väinämöisen pellava-asuste päällään hattuineen ja

partoineen kaikkineen, soitti isoa kanteletta oudosti kanteleen lyhyeltä puolelta¹³, lausui mahtipontisesti kalevalamittaisia runoja ja lauloi välillä taidelauluäänellään karjalaisia lauluja.

Kansakoulumme musiikkitunnit olivat laulutunteja. Lauoimme koululaulukirjasta maakuntalauluja ja kansanlauluja. Muistan ihmetelleeni, miksi koulussa laulamamme kansanlaulut kuulostivat niin erilaisilta kuin jotkut radiosta kuulemani ulkomaiset kansanlaulut. Vaikka laulukirjan nuottien yläkulmassa luki ”suomalainen kansanlaulu”, ei se muuttunut korvissani samanlaiseksi kuin radiosta kuulemani laulut. Myös radiossa esiintyvät ”kansanlaulajat”¹⁴, kuten Martti Talvela, aiheuttivat kummastusta päässäni. Heidän äänensä ja laulutapansa kuulostivat aivan toiselta kuin muiden maiden kansanlaulajien. Ilmiö oli kummallinen, mutta en osannut haakea muuta selitystä tälle kuin, että suomalainen kansanlaulu nyt vain kuulosti tältä.

2.1.3 Improvisoinnista ennen vuotta 1983

Varhaisnuoruudessa yritykseni improvisoida pianolla olivat tuhoon tuomittuja, koska omaan käsitemaailmaani ei kuulunut tietoa käytettävistä skaaloista eikä kuvioista, joiden avulla minun olisi mahdollista tuottaa improvisaatioita. Pystyin soittamaan bluesin tai boogiewoogien harjoittelukirjoista svengaavia rytmejä mutten kyennyt irtaantumaan nuoteista. Äitini oli työssä paikallisessa hotellissa ja hänen kutsumanaan saimme kerran kotiimme vieraiksi hotellissa esiintyneet puolalaiset ravintolamuusikot. Pianisti Jacekin improvisaatiotaidot herättivät suurta ihastusta ja kunnioitusta koko perheessä. Lukioikäisenä kosketukseni improvisaatioon olivat sidoksissa käsitykseeni jazzmusiikista, jota kuulin myös seinän takaa: monimutkaista, vaikeaselkoista ja vaikeaa. Opettajataloomme perheemme seinänaapuriksi oli muuttanut nuori opettajapariskunta, jonka aviomies oli selvästi ihastunut soittamaan jazzmusiikkia saksofonilla ja pianolla. Muistan asetelleeni sormeni pianon koskettimille sattumanvaraisesti ja yritin improvisoida kuten naapurini¹⁵.

Abivuonna 1979 penkinpainajaisissa olin pukeutunut klovniksi, jonka kaulassa riippui pikkurumpu ja nokkahuilu. Olin suunnitellut soittavani nokkahuilulla joitakin ulkoa osaamiani kappaleita. Koska vierailimme useissa Harjavallan kyläkouluissa ja tilanteet olivat nopeita ja kaaosmaisia, niin soitinkin valmiiden kappaleiden sijaan itse keksimääni improvisaatiota, jonka alkuteeman muistan vieläkin. Poikkeuksellinen tilanne sai minut soittamaan nokkahuilulla omasta päästä, tietämättäni.

13 Olin nähnyt ilmeisesti ison kanteleen soittoa vain pitkältä puolelta soitettuna televisiosta, koska muistan ajatelleeni Uimosen näytelmän erikoisena kohokohtana senkin, että tämä soitti vielä kantelettakin ”nurin päin”.

14 Radiokuuluttajien kuulutuksista syntynyt mielikuva, kun he kertoivat esimerkiksi, että ”suomalaisen kansanlaulun esittää X. X.”

15 Soitinrakentaja ja The World Mänkeri Orchestra -yhtyeen jäsen Pekka Westerholm.

Musiikinteoria oli minulle niin sanotusti hepreaa kansalaisopiston teoriatunneista huolimatta. Hakeuduin lukion jälkeen kesällä 1980 Savonlinnan kesäkursseille kahdeksi viikoksi opiskelemaan lisää musiikinteoriaa ja minulle uutta oppiainetta, säveltäpailua. Savonlinna osoittautui mainioksi paikaksi, sillä sen lisäksi, että osallistuin Helsingin konservatorion silloisen musiikinteorian opettajan Unto Saarisen tunneille, sain seurata ilmaiseksi Savonlinnan oopperaesitysten harjoituksia.¹⁶ Leirillä järjestettiin myös konsertteja. Silloin kuulin ensimmäistä kertaa ammattimaista nokkahuilun live-soittoa. Soittaja oli Jukka Louhivuori ja hänen barokkiyhtyeensä.

2.1.4 Oriveden Opisto, musiikkilinja 1980–1983

Kesän 1980 lopulla mietimme äitini kanssa, mitä tekisin sinä syksynä. Äitini näki Oriveden Opiston musiikkilinjän ilmoituksen Helsingin Sanomissa. Nähdessäni musiikkilinjän vetäjän nimen – Jukka Louhivuori – päätökseni oli helppo. Muistin tuon kesäisen barokkiyhtyeen Savonlinnasta. Juuri nokkahuilun takia halusin lähteä opiskelemaan Orivedelle.

Oriveden Opiston musiikkilinjasta (1980–1983) tuli minulle tärkeä paikka, jossa minulla oli mahdollisuus laajentaa tietämystäni eri musiikinlajeista. Musiikkilinja oli yksivuotinen ja tarkoitettu esisijaisesti jatko-opintoihin pyrkiville, joten se oli täydellinen paikka minunlaiselleni, jolle ei tavallinen musiikinteorian opetus ollut tuottanut tulosta. Jukka Louhivuori toimi ensimmäisenä vuoteni musiikkilinjän vetäjänä, ja hänen kokeilunsa integroidusta musiikinopetuksesta onnistui omalla kohdallani oikein hyvin. Musiikin historian, musiikinteorian ja kuorolaulun aihepiirit oli synkronoitu keskenään niin, että kun luimme historian tunneilla organumeista, sävelsimme sellaisia teorian tunneilla ja lauloimme niitä myös kuorossa. Täydellinen paketti länsimaisen musiikin historiaa, teoriaa ja käytäntöä. Soittotuntien lisäksi oli järjestetty periodiopetusta mm. historiallisissa tansseissa, vanhassa musiikissa, kuoronjohdossa ja kansanmusiikissa. Periodiopettajina kävi muun muassa Atso Almila, Tiina Suhonen, Jyrki Niskanen, Ilpo Saastamoinen sekä Kansanmusiikki-instituutin kouluttajat Hannu Saha ja Ilkka Kolehmainen.

¹⁶ Joonas Kokkosen säveltämä ooppera *Viimeiset kiusaukset* tuli hyvin tutuksi sinä kesänä.



Kuva 2. Oriveden Opiston musiikkilinja 1980–1981, johtajana Jukka Louhivuori (alarivi toinen vasemmalta). Leena Joutsenlahti keskirivissä ensimmäinen vasemmalta.

Lähde: Leena Joutsenlahden arkisto.



Kuva 3. Rauno Nieminen, Oriveden Opiston musiikkilinjalla 1980–1981.

Lähde: Leena Joutsenlahden arkisto.

Musiikkilinjalla opiskeli myös soitinrakentaja Rauno Nieminen. Hänellä oli mukanaan rakentamiaan soittimia. Silloin näin ensimmäistä kertaa viisikielisen kanteleen, jouhikon, tuohihuilun, paimensoitun ja puusarven. Rauno toimi opintojensa ohessa opistossa soitinrakennuksen opettajana. Rakensin tuolloin tuohihuilun ja viisikielisen kanteleen, myöhemmin myös jouhikon Raunon luona.¹⁷ Rauno perusti siellä myös kansanmusiikkiryhmä OMO:n eli Oudon Musiikin Orkesterin, joka soitti pelimannimusiikkia. Itse soitin yhtyeessä nokkahuilua, mutta nuoteista, koska en uskaltanut soittaa ilman nuotteja mitään.

Jukka Louhivuoren johdolla ja luvalla opiskelin musiikkilinjalla vielä kaksi vuotta ja suoritin klassisen nokkahuilun soiton kurssitutkintoja. Louhivuoren aloitteesta soitimme soittotunneilla Teppo Revon ohjelmistoa inkeriläisellä paimensoitulla¹⁸, jonka ostin Rauno Niemiseltä. Toisena vuotena sain opiskella myös Pirkko Moisalan johdolla itselleni uutta oppiainetta etnomusikologiaa.

Jukka Louhivuori kertoi minulle Sibelius-Akatemiaan vuonna 1983 perustetavasta uudesta kansanmusiikin osastosta. Hänen kehotuksestaan hain sinne. En ollut kuitenkaan varma, mihin olin hakeutumassa, sillä tietoni ja taitoni olivat rajoittuneita. Onneksi kansanmusiikin osaston pääsykokeessa oli pakollisena klassisen musiikin näyte, sillä sinä keväänä harjoittelin enemmän kuin koskaan tulevaa I-tason kurssitutkintoa varten. Kansanmusiikin näyte oli ”suotava”, ja siinä soitin itse tekemälläni jouhikolla, viisikielisellä kanteleella sekä paimensoitulla. Soitin myös nokkahuilulla *Kyyrän Matin polskaa*.

Oriveden Opiston musiikkilinjalla olin kuullut ensimmäisen kerran Jukka Louhivuoren ja Rauno Niemisen suusta vitsinomaisena ilmoituksena omasta päästä -sanonnan: ”Soitan nyt omasta päästä ’tohtori’ Niemisen/ Louhivuoren kunniaksi.”¹⁹ Ilmaisu kuulosti hauskalta ja nauratti meitä kuulijoita.

2.2 Teppo Repo ja omasta päästä soitto

Ensimmäinen historiallinen esikuvani oli inkeriläinen paimensoittaja Teppo Repo. Hänen arkistoäänitteiltään kuulemani soitot ja puheet ovat tietoisesti ja tietämättäni viitoittaneet tietäni kohti omaa improvisointia ja oman ääneni löytymistä kansanmusiikkona ja kansanmusiikin opettajana.

Teppo (Teodor) Repo (1886–1962) alkuperäiseltään nimeltään Feodor Nikitin Safronoff, oli kotoisin Inkerin Soikkolasta, Viistinän kylästä, jossa hän aloitti jo viisivuotiaana isoisänsä apupaimenena. Hän jatkoi isiensä ammattia vielä parikym-

17 Tuohihuilu oli Rauno Niemisen rakentama nokkahuilun kaltainen soitin. Tuohihuilu on myös Karelia-yhtyeen Seppo Paroni Paakkunaisen paljon käyttämä soitin.

18 Jukka Louhivuori on vaimonsa kautta sukua professori Martti Pokelalle, joka puolestaan oli aikoinaan tutustunut Teppo Repoön, inkeriläiseen paimeneen ja paimensoitun soittajaan. Siksi Louhivuorikin tiesi ja tunsikin kyseisen soittimen ja oli kiinnostunut sen soittamisesta.

19 Hannu Sahan ja Ilkka Kolehmainen kansanmusiikkikurssin päätöskonsertissa 1981.

mentä vuotta. Soittamisen taidon Repo opetteli myös hyvin nuorena, samoihin aikoihin kuin apupaimenen työnsä. Hannu Saha kertoo Teppo Revon paimensoittimiin liittyvässä pro gradu -työssään seuraavasti:

Äiti Alexandra oli hyvä kanteleensoittaja ja itkuvirren taitaja. Teppo kertoi käyneensä hänen kanssaan soittamassa kanteletta ”naisten juhlassa” jo 5-vuotiaasta lähtien. Paimenen ammattiin liittyvään musiikkiin hän oli saanut kosketuksen jo ennen kuin astui itse toimeen, sillä suvussa oli ja oli ollut paljon lahjakkaita paimensoittajia.²⁰



Kuva 4. Teppo Repo. Lähde: Museovirasto

Saha kertoo Teppo Revon soittaneen paimensoittoja herrasväelle jo 12-vuotiaana ja saaneen siitä palkkaa. Tämä oli erikoista siinä mielessä, että paimenen ammattissa sävelmien soitto liittyi yleensä paimenen ammattiin, harvoin esiintymiseen. Revon soittotaito oli jo nuoresta pitäen tunnustettua omassa kyläyhteisössä samoin kuin myös lähiseudulla. Siksi hän oli myös haluttu paimen.

²⁰ Saha 1982, 10.

Hannu Saha kertoo, että Repo meni Venäjän armeijaan vasta 26-vuotiaana ja muiden inkeriläisten paimenten tavoin hän suoritti asepalveluksensa sotilassoittokunnassa. Siellä hän sai opetusta nuotinluvussa ja nuotinkirjoituksessa. Suomeen muutettuaan hän ei aluksi rakentanut eikä soittanut Inkerissä käyttämiään vanhoja soittimia, koska hän ei uskonut niiden suosioon täällä. Revon työskennellessä Singerin ompelukoneliikkeessä hänen työkaverinsa olivat usuttaneet Revon menemään Yleisradioon esittelemään soittotaitojaan. Yleisradiossa hänet ohjattiin tutkia ja kansanmusiikin kerääjä Armas Otto Väisäsen puheille. Hannu Saha mainitsee kohtaamisen sijoittuvan vuoteen 1935.²¹

Väisänen innostui ensimmäisellä tapaamisellaan löytäessään kauan kaivatun paimensoittajan ja kertoo haastattelussaan seuraavasti:

Kebotin häntä soittamaan jonkin "omasta piästä" -sävelmän, niin kuin Inkerissä sanotaan. Panin koneen käyntiin ja Repo ryhtyi soittamaan. Kun soitto oli loppunut, niin ihan vilpittömästi kehuin, että jopa oli kaunis sävelmä. Pyysin häntä soittamaan sen toisen kerran. "En mie muista", sanoi Repo. Hän oli todellinen improvisaattori. Tämä oli mielenkiintoinen tapaus, jollaista ei ole sattunut minun pitkän urani varrella. Ajattelin, että tämä sävelmä täytyi pelastaa. Soitin sen montaa kertaa ja sanoin hänelle: "Kunnetkaa nyt tarkkaan ja oppikaa oma sävelmänne."²²



Improvisaatio, jonka Teppo Repo omisti myöhemmin Kalevalan italiantajalle, Paolo Emilio Pavolinille. Yleisradion ääninauha vuodelta 1952.

Kuva 5. Pavolinin sävel, nuotintanut ja soittanut Teppo Repo.

Lähde: Louhivuori-Nieminen 1987: Paimenen säveliä.

21 Tarkka vuosi jää epäselväksi, koska Väisänen on kirjannut kohtaamisen vuodeksi 1936.

22 Saha 1982, 108.

Väisänen joutui kuunteluttamaan sävelmää Revolla neljä viisi kertaa ennen kuin tämä oppi sävelmän ulkoa. Kun Väisänen naapurissa järjestettiin kutsut Kalevalan italiantajan P. E. Pavolinin kunniaksi, häneltä oli kysytty ohjelmanumeron suorittajaa. Väisänen oli heti ehdottanut Repoa esiintyjäksi. Siellä Repo soitti sitten tuon ”itseltään oppimansa” sävelmän:

Kun Laaksoissa oli kutsut kuulun ”Päiväläisen” kunniaksi – tämä oli P. E. Pavolinin itsensä käyttämä kalevalainen nimi – oli Repo pyydetty yhdeksi ohjelmansuorittajaksi. Hän esitti ”halian soiton”, joka on inkeriläisten paimenten nimitys yksinäisyyden sävelelliselle ilmaukselle. Portilla hyvästeltäessä ”Päivöläinen” lausui arvan liikkuttuneena, ettei hän unohda tätä soittoa milloinkaan. Siitä lähtien on ”haliaa soittoa” kutsuttu Pavoliinin säveleksi. Näin sanoi Repo itse.²³

Näin syntyi *Pavolinin sävel*. Väisänen kirjoittaa muista tapaamisistaan Revon kanssa artikkelissaan ”Omasta päästä” soittaja” vuonna 1938 Musiikkitieto-lehdessä:

Yhteistyömme kestäessä on nyttemmin jo useita parlografinlieriöitä täyttyneet Revon soittonäytteillä. Vaan joka kerta kun hän saapuu kotiin, pitäisi olla käyttämätön lieriö varalla ja valmiina, etteivät sävelelliset mielijohteet menisi hukkaan. Repo eroaa nim. siinä kaikista muista tapaamistani inkeriläisistä paimenista siinä, että hänellä ei ole muistivarastossaan ainoastaan joku harva ”omasta päästä” sävelmä, vaan niitä ilmestyy yhä uusia, tilanteitten ja mielialojen mukaan.²⁴

Ei ollut siis ihme, että Väisänen löydettyään viimein paimensoittajan, jolle omasta päästä soitto tuntui olevan hyvin luonnollinen tapa tehdä musiikkia, halusi esitellä häntä ja järjestää esiintymisiä. Kuitenkin Väisänen samaisessa Musiikkitieto-lehdessä huomauttaa, ettei hän halua mainostaa artikkelissaan Repoa, koska Repo ei reklaamia tarvitse eikä pyydä²⁵ viitaten Revon päivätyöhön ompelukone-liikkeessä. Väisänen kautta Repo sai toki esiintymisiä ja sitä kautta tarpeellisia lisäansioita. Repo sai runsaasti huomiota osakseen ”viimeisen paimenen” roolissa 1930–40-luvuilla. Mielestäni on valitettavaa, että hän joutui ”näyttelemään” tuota viimeisen paimenen osaa, koska mielikuviini perustuen hänen omasta päästä soittonsa, improvisaationsa, jäivät vähemmälle huomiolle kuin hänen roolinsa kansallisromanttisessa näytelmässä.

Revon säveltäminen tapahtui hänelle luonnollisimmalla tavalla, improvisoimalla:

Revon sävellykset syntyivät improvisoimalla – jos improvisaatio jäi soimaan mieleen, siitä kehittyi sävellys. Tämän Repo sitten siirsi nuottipaperille, josta voi harjoitella ohjelmistoaan.²⁶

23 Väisänen 1938, 159.

24 Väisänen 1938, 161.

25 Väisänen 1938, 162.

26 Saha 1982, 109.

Revon ohjelmistoa yli 30 vuotta soittaneena voin todeta, ettei Revon nuotin-kirjoitustaito ollut läheskään niin korkean musiikkioppineen tasolla kuin joskus kuulee mainittavan. Jos nykyään joku haluaa oppia soittamaan Revon kappaleita, joutuu hän kuuntelemaan tallenteita oppiakseen ne.

Parhaan kuvan kielityksistä saat kuuntelemalla Teppo Revon äänitteitä. Muista kuitenkin, ettei myöskään kielityksissä ole olemassa vain yhtä oikeaa tapaa.²⁷

Revon instrumenteista Saha mainitsee, että Revon Suomessa tekemät ensimmäiset soittimet olivat inkeriläinen kuusireikäinen tulppakanavahuilu *soittu* sekä inkeriläinen kuusireikäinen torvi *truba*. Paimensoittu oli Revon pääsoitin, jolla hän Sahan mukaan soitti enemmän uutta improvisatorista musiikkia kuin vanhoja perinteisiä kappaleita.²⁸ Tamperelaisen tutkijan ja kansanmusiikin tallentajan Erkki Ala-Könnin arkistoista löytyy 50 kappaletta Revon soittamia improvisaatioita. Niistä 30 on soitulla soitettuja. Sahan mukaan monia Väisäsen ja Yleisradion Repo-nauhoituksia on tuhoutunut.²⁹ Olisi ollut todella mielenkiintoista kuulla *Pavolinin sävelen* aikaan syntyneitä muita omasta päästä improvisointeja.

Selvää on, että Revon soitinmusiikki- ja soitinrepertoarin taustalla on hänen inkeriläinen kasvualustansa, inkeriläisen pikkukylän talonpoikainen kulttuuri. Repo oppi musiikillisen käyttäytymisen Inkerissä. Soittimistossa Revon inkeriläisyys säilyi hyvin voimakkaana, sillä Revon kaksi pääsoitinta inkeriläiset paimensoittu ja truba (kantele ehkä kolmantena), olivat juuri ne soittimet, joita Repo Suomessakin eniten soitti ja rakensi ja joille hän sävelsi.³⁰

2.3 Impro(visaatio)

Muistinvaraisen musiikin piirteet – muuntelu ja improvisointi – ovat olleet elinehto kansanmusiikin olemassaololle. Siksi kansanmusiikin osaston perustaminen Sibelius-Akatemiaan syksyllä 1983 on ollut ensi arvoisen tärkeää suomalaiselle kansanmusiikille. Osaston ensimmäinen lehtori Heikki Laitinen oli jo 1970-luvulla Kansanmusiikki-instituutin johtajuutensa aikana muodostanut kuvan suomalaisen historiallisen kansanmusiikin surullisesta tilasta. Jollei kansan soittamalle ja laulamalle musiikille palautettaisi sille kuuluvia katoamassa olevia arvoja ja ominaisuuksia, muistinvarainen musiikkimme häviäisi kokonaan.

Aloittaessaan kansanmusiikin opetuksen Sibelius-Akatemiassa Laitisella oli ehkä tärkeimpänä tavoitteena, että suomalaisilla oli oikeus oppia tuntemaan oman musiikkinsa tavat ja tyyli sekä oikeus ja lupa soittaa ja laulaa omalla äänellensä.

27 Louhivuori – Nieminen 1987, 36.

28 Saha 1982, 99.

29 Saha 1982, 51.

30 Saha 1982, 123.

Omakohtauuden takaisin tuominen kansanmusiikkiin ja sen varmistaminen oli kauaskantoinen etnomusikologinen projekti, joka Laitisen johdolla mahdollisti joksaiselle opiskelijalle oman tien kansanmusiikoksi.

Kerron ensin Heikki Laitisen ajatuksista kansanmusiikkipedagogiikan tarpeesta ja improvisaation mukaan tulosta omana oppiaineenaan. Esittelen myös lyhyesti muutamien Sibelius-Akatemian taiteellisten jatkotutkintojen kirjallisten töiden ja tutkielmien avulla kansanmusiikoiden ajatuksia improvisoinnin tavoista ja mahdollisuuksista. Haluan tietää, millä tavalla muut kansanmusiikot ovat lähestyneet muistinvaraisen musiikkimme keskeisintä ominaisuutta.

Artikkelissaan ”Impron teoriaa” (1993) Heikki Laitinen kertoo uudenlaisen musiikkipedagogiikan luomisen aiheuttamista paineista musiikkikorkeakoulussa. Laitisen mielestä tuleva kansanmusiikkipedagogiikka ei saanut eikä voinut olla länsimaisen taidemusiikin pedagogisten mallien mukaan luotua.

Kun aikoinaan mietittiin kansanmusiikin mahdollisia maailmoja konserttimusiikkikorkeakoulun sisällä ja varjossa, oli alusta asti selvää, että lähtökohdaksi oli mahdotonta ottaa klassisen musiikin pedagogista konservatoriotraditiota sellaisenaan, vain korvaamalla konserttimusiikkinuotit kansanmusiikkinuoteilla. Kansanmusiikin identiteetti – sekä musiikillinen että pedagoginen – oli pakko löytää muulla tavalla.³¹

Laitinen korostaa musiikin käsitteiden ja käytäntöjen muutoksen tarpeellisuutta, koska kansanmusiikissa on kyse muistinvaraisesta musiikkikulttuurista. Kansanmusiikin arvot, lähtökohdat ja päämäärät ovat toisenlaiset kuin klassisen musiikin perinteessä. Eräässä osaston kokouksessa päätettiin ottaa myös improvisaatio oppiaineeksi. Laitinen korostaa artikkelissaan myös sitä, ettei silloin tuolla päätöksellä haluttu tyytyä vain *kansanmusiikillisen improvisaation rekonstruoimiseen tai kehittämiseen vaan kaikenlaisen improvisaation käyttämisestä innovaatio- ja inspiraatiolähteenä.*³² Laitinen halusi näin puuttua kansanmusiikin osaston improvisaatio-käsitteeseen omien kokeiluidensa ja kokemuksiensa kautta.

Tästä on seurannut mm. improvisaation sisällyttäminen pääinstrumentin opintoihin ja tutkintoihin sekä monenlaisia improvisaatiokokeiluja, jossain määrin ikään kuin improvisaation tutkimisen laboratorio. Äärimmillen se on vienyt neljä päivää ja neljäkymmentä tuntia kestäneisiin julkisiin improvisaatioihin.³³

31 Laitinen 2003a, 265.

32 Laitinen 2003a, 265–266.

33 Laitinen 2003a, 266.

Laitinen haluaa muistuttaa improvisaation merkityksestä myös pedagogiselta kannalta. Kansanmusiikin osastolla improvisaatio *auttoi opiskelijoita oman muusiikkouden, muusikon itsetunnon löytymisessä sekä ennen kaikkea jokaisen sisällä uinuvan musiikin löytämisessä ja esillepääsystä*.³⁴

Kuitenkin uuden kansanmusiikin monimuotoisuus ja vapaus, kaiken sallivuus nosti Laitisella esiin kysymyksiä, miten kansanmusiikissa esiintyviä, hyvinkin toisistaan poikkeavia improvisaatioita sekä historiallisia ja nykyhetkenä tehtäviä vapaita improvisaatioita, voisi kutsua samalla sanalla improvisaatio. Heikki Laitinen peräänkuulutti artikkelissaan yleisestikin järjen ääntä ajatteluun puhuttaessa improvisaatiosta. Laitisen mielestä olisi hyödytöntä asettaa vastakkain improvisaatio ja nuottimusiikki tai nuottimusiikki ja muistimusiikki tai vielä laajemmin kirjallinen ja muistinvarainen kulttuuri. Hän halusi laajentaa improvisaatio-määritelmän pois yleisemmin käytetystä melodiakeskeisyydestä. Hän totesi, että tämänkaltaisen arkiajattelun takia konserttimusiikissa puhutaan ehkä mieluummin tulkinnasta³⁵ kuin improvisaatiosta.

Laitinen käy artikkelissaan läpi improvisaation käsitteitä hieman etnomusiikologian mutta enemmän länsimaisen musiikin improvisaation, sävellyksen ja säveltämisen problematiikan kautta. Länsimaisen taidemusiikkikulttuurin musiikillinen valta on ollut pitkä Suomessa, joten itse ymmärrän tämän lähtökohdan hyvin. Hän halusi artikkelissaan esittää uudenlaisen improvisaation musiikkianalyysin mallin, jonka lähtökohtana on muusikko:

*Pyrkimykseni on esittää muusikon näkökulmasta lähtevä musiikkianalyysin malli. Kiinnostuksen kohteena on se, kuinka voitaisiin kuvata sitä vapautta ja liikkumatilaa, jonka tietty musiikkikulttuuri, musiikki tai musiikinlaji antaa muusikolleen.*³⁶

Hän esitti käytettäväksi muusikon vapauden mittayksiköksi *improa*, hetken elettä, ilmaisemaan muusikon liikkumatilaa asteikolla *pakko – vapaus*.

*Jos muusikolla on jonkin musiikillisen osatekijän suhteen esimerkiksi sävelenkin tai rytminkin verran valinnanvaraa tai valinnanvaikeus ja hän käyttää tätä oikeutta esityksessään, on se improa.*³⁷

Laitinen ehdotti käytettäväksi tarkasteluasteikkoa,

johon olisi mahdollista sijoittaa mikä tahansa muusikkous missä tahansa kulttuurissa. Tai siihen voidaan sijoittaa minkä tahansa musiikkikulttuurin, musiikin tai musiikinlajin muusikolleen suo-

34 Laitinen 2003a, 266.

35 Konserttimusiikissahan on tapana nimittää rytmiin, artikulaatioon ja dynamiikkaan liittyviä vapauksia interpretaatioksi eli tulkinnaksi (Laitinen, 2003a, 266).

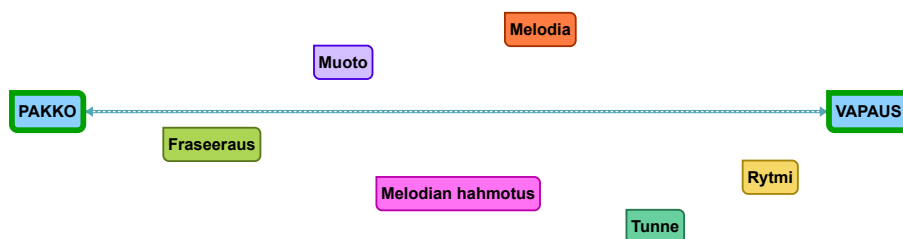
36 Laitinen 2003a, 266.

37 Laitinen 2003a, 27.

*ma vapaus. Asteikolla ei kysytä, onko jokin esitys improvisaatiota, interpretaatiota vai kompositiota vaan: minkälaista improa se on. Tässä tarkastelussa siis säveltäjän on muusikko.*³⁸

Pakon ja vapauden väliseen avaruuteen asteikon jana olisi jaettu vaikkapa *kymmeneen mittayksikköön, osatekijöihin, jota voisi olla vaikkapa: rytmikka, melodiikka, muotorakenteet, fraseeraus, artikulaatio, laulun runous jne.*³⁹

*Kaavio 1. Heikki Laitisen impro-teorian analyysimalli. Mind map -piirros L. Joutsenlahti.*⁴⁰



Laitinen painottaa, että kuvaukseen olisi tärkeintä saada mukaan kaikki impro toteuttamismahdollisuudet, koska impro osoittautuu ilmiönä niin moni-ilmeiseksi ja monivivahteiseksi. Hän myös ehdottaa, etteivät nämä osatekijöiden asteikkojanat sijaitsisi avaruudessa hierarkkisessa suhteessa toisiinsa, vaan enemmänkin polyfonisessa suhteessa, koska hierarkia voisi johtaa harhaan. Laitinen huomauttaa myös, että kunkin musiikinlajin osatekijät voidaan myös esittää hierarkkisessa järjestyksessä, koska *eri musiikeissa on erilaiset piirteet hallitsevassa asemassa.*⁴¹

Ymmärrän Laitisen tarkoittavan hierarkialla sitä, ettei mikään näistä osatekijöistä korostuisi korkeammalle kuin toinen. Hän päätyy toteamaan, miten täydellinen pakko ja täydellinen vapaus, tarkkailuasteikon ääripäät, ovat kumpikin muusikolle mahdottomia toteuttaa. Varsinkin silloin, kun muusikko on lähestynyt asteikolla pakkoa, on sillä kieltämättä ollut nähtävissä jo negatiiviset vaikutuksensa. Muusikon vapauden asteella on Laitisen mielestä merkitystä erityisesti musiikkipedagogiselta kannalta. Hän haluaa korostaa kehittelemänsä analyysimallin kautta improvisaation laaja-alaisuuden ja sen olemassaolon merkitystä.

*Ei ole vain yhdenlaista improa. Muusikon ja musiikkipedagogian kannalta on tärkeää, että sitä on.*⁴²

38 Laitinen 2003a, 270.

39 Laitinen 2003a, 271.

40 Impro-teoriaa Mind map-sovelluksen avulla. (Simple Mind+)

41 Laitinen 2003a, 271.

42 Laitinen 2003a, 272.

Laitisen laajat kokemukset monikymmentuntisista vapaista avantgarde-improvisaatioista sekä historiallisen tyylin mukaisista runolauluimprovisaatioista saivat hänet esittämään improvisaation analyysimallinsa jo vuonna 1993. Malli ei ollut tuolloin vielä riittävän ajankohtainen. Mielestäni se ansaitsee tulla uudelleen tarkastelun kohteeksi, sillä 25 vuodessa kansanmusiikin osaston toiminta on laajentunut niin osaston sisällä kuin ulkopuolellakin. Improvisaatio-käsitettä on venytetty moneen suuntaan ja monella tavalla. Laitisen improvisaation analyysimalli olisi omiaan selittämään meille ja muille, mitä kansanmusiikki ja improvisaatio ovat juuri nyt.

Heikki Laitisen toinen, kansanmuusikoiden keskuudessa jo hyvin käytetyksi tullut tutkimusmenetelmä *musisoiva tutkimus, tutkiva musisointi*, on auttanut monia jatkotutkimuksen tekijöitä löytämään oman muusikkoutensa:

*Musiikkikorkeakoulussa on musisoiva tutkimus, tutkiva musisointi tuntunut erityisen luontevalta tutkimisen tavalta. Koko koulutusohjelma on tässä mielessä tutkimusprojekti. Jotkut opettajat ovat todenneet jokaisen soittotunnin olevan ikään kuin tutkivaa musisointia.*⁴³

Tämän tutkimustavan myötä kansanmuusikot saivat oikeuden kehittää musiikkiaan haluamaansa suuntaan. Laitinen esittää artikkeliväitöskirjassaan ”Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa” tavan tutkia omaa perinnettä vieraan perinteen tutkijan tavoin. Musisoivina tutkijoina meillä kansanmuusikoilla on ollut mahdollisuus soittaa ja laulaa kansanmusiikkia kaikilla mahdollisilla tavoilla, eri konteksteissa, tutkimusmielessä tai ilman, ja kutsua kaikkea tätä silti kansanmusiikiksi.

Kristiina Ilmonen oli Heikki Laitisen arkaaisen avantgarde -kokeilulaboratorion yksi opiskelijajäsen 1980–90-luvuilla ja toimi myöhemmin Laitisen kollegana, täysverisenä avantgardemuusikkona. Ilmonen kirjoittaakin oman taiteellisen jatkotutkimintonsa kirjallisessa työssä ”Musiikkia vanhoilta ja uusilta laitumilta”:

*On kiinnostavaa havainnoida improvisoinnissa, missä arkaainen loppuu ja joku muu, nykyinen, alkaa. Tai päinvastoin. Vai onko niillä oikeastaan kovin paljon eroa? Arkaainen avantgarde on Heikki Laitiselta omaksuttu sananpari, jota on Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla ajoittain käytetty kuvaamaan vapaata improvisaatiota, jossa käytetyt tyylilliset elementit ovat peräisin lähinnä muinaissuomalaisesta traditiosta, mutta jossa vapaa kokeilu ja epätyypilliset soitto- ja laulutekniikat ovat yhtä lailla osana ilmaisua.*⁴⁴

Ilmonen on käynyt pitkän kaarroksen etsiessään identiteettiään kansanomaisena puhallinsoittajana. Hänen tiensä on johtanut perusopinnoista syvään sukellukseen vapaaseen improvisointiin ja avantgardeen, kansanmusiikin osaston lehtorin ja johtajan pestien kautta takaisin oman paimensoittajuuden etsimiseen. Suomalai-

43 Laitinen 2003, 338.

44 Ilmonen 2014, 62.

selle kansanmuusikolle tutkimusmatka itseensä alkaakin usein mielikuvien avulla. Niiden avulla Ilmonenkin on löytänyt oman omasta päästä soittonsa ja samalla tässä hän on nimennyt käsitteen itselleen soittamiseksi:

Ajatus paimenesta soittamassa iltahämärässä yksin niityllä voi olla kansanmusiikin tutkijalle myös romanttinen mielikuva, nostalgista kaipuuta, paluuta menneeseen. Minulle paimenen soittohetkessä ja omassa nykypäivään konserttitilanteessani on jotain samaa. Olen kokenut itselleen soittamisen ajatuksen tärkeänä, siitä on tullut minulle yksi taiteellisen työn työkalu. Kun muusikko ”kääntyy sisäänpäin”, syntyy erilaista musiikkia, kuin silloin, jos musiikin suuntaa tietoisesti yleisöön, ulospäin.⁴⁵

Ilmonen on myös lyömäsoittaja ja on toiminut monissa monitaiteisissa, kokeilevissa taiteellisissa projekteissa yhtyemuusikkona. Jatkotutkintokonserteissaan hän halusi haastaa itsensä sekä soolo- ja puhallinsoittajana että lyömäsoittimien soittajana. Ilmoselle on ollut tärkeää toteuttaa itseään muusikkona kokonaisvaltaisesti vapaan improvisaation keinoin, joten omalla äänellä ilmaisu ei ollut vierasta hänelle, mutta solistisena esiintyjänä tämä oli myöskin hänelle uusi aluevaltaus.

Ilmonen lähestyi perinteistä vanhempaa perinnettä, arkaaista musiikkia monin eri keinoin tavoitteena oma uusi musiikki. Hän kuvaa kirjallisessa työssään aietaan seuraavasti:

Tavoitteeni on ollut altistaa itseni paimenmusiikille soittamalla, kuuntelemalla, lukemalla, nuotintamalla ja soittimia tutkimalla ja tarkkailla, millaista uutta musiikkia tämä menetelmä minussa tuottaa. Tämä Heikki Laitisen muotoilema menetelmä on ollut keskeinen elementti Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston pedagogiassa, ja se on oman luovan muusikontyöni tärkeimpiä metodeja.⁴⁶

Ilmonen kertoo improvisaation olevan yksi tärkeimmistä työkaluista sekä muusikkona että opettajana toimiessaan. Hän eritteli neljä improvisaatiotyyppiä, joita hän käytti jatkotutkintokonserteissaan:

- *Perinteen tyyllilajissa pysyvä muuntelu*
- *Perinteestä ponnistava, mutta tyyllilajin ulkopuolella tai sen rajalla liikkuva muuntelu*
- *Ennalta sovittujen rakenteiden puitteissa improvisoitu materiaali, esimerkiksi soiturakenteen päälle soitettu soolo*
- *Täysin vapaa, solistinen tai kollektiivinen improvisaatio⁴⁷*

Ilmosen kirjallisen työn toinen osa ”Tulppakanavahuilun kehitysprojekti” on suomalaisten kansanomaisten puhallinten soittajille tärkeä tulevaisuuteen kantava projekti, jossa hän yhdessä soitinrakentajamestari Rauno Niemisen kanssa kehitteli Pentti Mäkelän puisista tulppakanavahuiluista samanveroista huilua.⁴⁸

45 Ilmonen 2014, 20.

46 Ilmonen 2014, 12.

47 Ilmonen 2014, 14.

48 Ilmonen 2014, 77.

Suomalaisen kansanmusiikin tärkeimmäksi pitkän estetiikan ja arkaaisen improvisoinnin kuvaukseksi on noussut A. O. Väisäsen vuonna 1943 kirjoittama artikkeli kanteleensoittaja Jaakko Kuljun, Suojärven ukon hiljaisesta haltioitumisesta:

Meillä on ehkä monellakin elämyksiä kansanlaulajain ja kansansoittajain hiljaisesta haltioitumisesta. Olen tällaista havainnut monista kanteleensoittajista. Soittajan sormet koskettelevat sävelmän mukaisesti kieliä, mutta hänen silmänsä eivät seuraa tehtävää, vaan suuntautuvat haaveksivana epämääräisyyteen. Erään Suojärven ukon soittaessa hämärtyvässä pirtissä loputonta ”kisavirttään” valotin sangen kauan kurvaa ottaessani ja ihmettelin, ettei hän tällöin kertaakaan silmiään räpäyttänyt eikä muuten kiinnittänyt valokuvaukseen vähääkään huomiota. Hän oli vajonnut hiljaisen soittonsa maailmaan. Vähitellen, saman sävelen jatkuessa alinomaisin muunteluin, hänen vartalonsa alkoi uupua alas pöytää vasten, silmäluomet painuivat umpeen, ukko soitti kuin unessa.⁴⁹

Tämän kuvauksen avulla Ilmonen, niin kuin monet muutkin kansanmuusikot, ovat löytäneet oman musiikillisen juurensa/sielunsa/ytimensä.⁵⁰ Improvisoidessaan muinaissuomalaista musiikkia, muunnellen pitkäkestoista soittoa soittaja vaipuu hiljaisen haltioitumisen tilaan.

Suomalaisille kansanmuusikoille rajojen kokeileminen ja etsiminen tuntuukin olevan enemmän sääntö kuin poikkeus. Ehkä pisimmälle kohti hiljaista haltioitumista on mennyt Outi Pulkkinen. Hän kirjoittaa taiteellisen jatkotutkintonsa kirjallisen työn alussa vuonna 2014:

Arkaaiseen vähäsäveliseen musiikkiin syventyminen mahdollistaa toisenlaisen aikakäsityksen kokemisen ja toisenlaisen tietoisuuden tilan saavuttamisen kuin mitä nykyihminen on mahdollista arkielämässään kokea.⁵¹

Pystyin laulamaan ja soittamaan tauotta jopa yli kaksi tuntia keskittyneesti. Monissa konserteissa olin olotilassa, jota kutsuisin haltioitumiseksi musiikista. Olen näistä kahdesta erilaisesta haltioitumisolotilasta käyttänyt termejä olla ”kuplassa” tai ”pumpulissa”.⁵²

Pulkkinen lauloi runolaulua ja soitti jouhikkoa jatkotutkinnossaan ”Runolaulusta kokonaisvaltaiseen improvisaatioon”. Hänen taiteellinen työnsä käsitti 38 tuntia improvisaatiota.

Improvisaation käsite on hyvin laaja. Jotkin kokevat sävelletyn tai perinteisen musiikin tulkinnan tai muuntelua improvisaatioksi. Jotkin kokevat, että improvisaation täytyy olla jotain täysin ennen kuulematonta. Voikin sanoa, että jokaisella on oma käsitys improvisaatiosta ja jokainen improvi-soi omalla tavallaan. Joidenkin mielestä hyvässä improvisaatiossa on sävelletyn musiikin elementit.

49 Ilmonen 2014, 20.

50 Kansanmusiikin osaston ensimmäinen musiikin tohtori Arja Kastinen valmistui vuonna 2000 improvisoiden yhden ”kappaleen” kussakin viidessä jatkotutkintokonsertissaan.

51 Pulkkinen 2014, 14.

52 Pulkkinen 2014, 50.

Kuulija ei voi sanoa onko musiikki sävellettyä vai ei. Vastakkaisena ajattelutapana joidenkin mielestä improvisaatiossa kiinnostavinta on juuri se mikä poikkeaa ennalta suunnitellusta tai sävelletystä. Improvisoidessa voi tapahtua mitä tahansa. Kiinnostavinta esityksessä onkin esiintyjissä esitysbetkellä tapahtuva prosessi. Toivoakseni tärkeintä on kuitenkin kaikkien mielestä kunkin yleisön jäsenen ja esiintyjän oma kokemus.⁵³

Pulkkinen kertoi liittäneensä esityksissään perinteiseen arkaaiseen soittoon ja lauluun vapaata improvisaatiota viitaten sillä tilassa liikkumiseen ja puhumiseen, vapaaseen toimintoon. Vapaan improvisaation käsite toi Pulkkisen jatkotutkintokonserttien improvisointiin enemmän fyysistä toimintaa kuin musiikilliseen toimintaan liittyviä asioita.

Vapaimmillaan improvisaatio on silloin kun sen esittäjä on ilmaisullisesti hyvin vapaa ilman itselleen asettamia rajoitteita tai tavoitteita, ja kun se on ennalta suunnittelematonta niin, että esiintyjä pystyy pitäytymään tämänhetkisydessä.⁵⁴

Kokonaisvaltaisesti improvisoidessani, käyttäessäni muusikkouttani, ääntäni, liikettä ja puhetta yhteydessä toisiinsa olen voinut vapauttaa ilmaisuani ja laajentaa käsitystäni esiintyjyydestäni.⁵⁵

Kirjallisessa työssään Pulkkinen kertoo yksityiskohtaisesti matkastaan kokonaisvaltaiseen kansanlaulajuuteen. Siihen mahtuu monia monimuotoisia runolaulu- ja ääni-improprojekteja sekä itse esittämiseen liittyviä kursseja. Vuonna 1998 Pulkkinen osallistui mm. Esittämisen muodot -opintojaksolle, jolla opettajina toimivat Heikki Laitisen ja Kristiina Ilmosen lisäksi Jouko Kyhälä ja tanssija Päivi Järvinen. Pulkkinen osallistui myös Laitisen vetämään runolaulun tehokurssiin, ääniteatteri Iki-Turso – runolaulun jäljillä 15 vuotta -projektiin 1999 ja 2014.⁵⁶ Lisäksi hän osallistui Sibelius-Akatemian ja Teatterikorkeakoulun järjestämälle Synapsi-periodille⁵⁷, jossa käsiteltiin tunnemuistia. Opettajina toimivat Kari Väänänen ja Martti Syrjä. Pulkkisen kantavana voimana taiteellisessa työssä läpi kansanmusiikin opintojen on ollut myös Alexander-tekniikan⁵⁸ menetelmien opiskelu ja työskentely ohjaaja-tanssija Soile Lahdenperän kanssa:

Alexander-tekniikan opiskelu on vapauttanut sekä ruumistani että mieltäni edesauttaen uuden oppimista ja luovuutta. Se on auttanut myös tekemään asioita terveemmin, hukkaamatta energiaa turhaan.⁵⁹

53 Pulkkinen 2014, 14–15.

54 Pulkkinen 2014, 16.

55 Pulkkinen 2014, 16.

56 Pulkkinen 2014, 34.

57 Pulkkinen 2014, 29.

58 Pulkkinen 2014, 30, 41.

59 Pulkkinen 2014, 30.

Antti Paalasan vuonna 2015 valmistuneen taiteellisen jatkotutkinnon kirjallisen työn nimi on ”Palkeen kieli – vaihtoäänisen haitarin paljerytmiikka sävellystyössä”. Otsikko voisi antaa aiheita olettaa, että kyse olisi kuvaus perinteisestä Sibelius-Akatemiasta valmistuneen muusikon taiteellisesta sävellysprosessista, jossa säveltäminen tapahtuu nuottien kautta. Kyse on kuitenkin kuulonvaraisesti 2-rivisen haitarin soiton oppineen ammattikansanmuusikon taiteellisesta työstä, jossa säveltäminen tapahtui improvisoimalla. Paalanen kertoo keskittyneensä konserteissaan instrumenttinsa yksirivisen, 2 1/2 -rivisen ja 3-rivisen haitarin *soitotekniisiin yksityiskohtiin, soittimen sävyihin ja soitinväreihin*.⁶⁰ Hänen ajatuksensa musiikinteossa oli päästä mielikuvissaan siihen alkutilaan, jolloin soitin ja kaikki soittamiseen liittyvä oli uutta:

*Halusin päästä käsiksi tuohon alkupisteeseen, jossa kaikki olisi uutta enkä vielä tietäisi, mikä on tämä soitin kädessäni tai mitä se haluaa minulle kertoa. Halusin kaivaa haitarista esiin sen rajuuden, melun ja kiihkeyden. Halusin synnyttää sointia, jonka lähtökohtana ei ole varsinaisesti musiikki, vaan soitin itsestään, sen saundi.*⁶¹

Paalanen haki ideoita ympäröivästä maailmasta. Esimerkiksi vanhan museorakennuksen ilmapiiri vaikutti hänen sävellysprosessiinsa. Paalasan työhuone sijaitsee museon niin sanotussa *Vibreässä talossa*.

*Jollain tavalla tuon talon energia on tarttunut myös minuun: hulluus, äänenkäyttö ja intuitio ovat väkevästi johdattaneet taiteellista prosessiani aina siitä asti, kun ryhdyin tekemään Pirunkeuhko-konsertin musiikkia työhuoneellani syksyllä 2009. Tämä saundi ja energia on kuultavissa myös levyllä.*⁶²

Paalanen sai kimmokkeita sävellyksiinsä myös sanomalehden sivuilta. Lähi-idän sotauutiset saivat hänet kuvaamaan musiikissaan sodan raakuutta. Kirsi Kulasen veistoksen kuva herätti Paalasan:

*Kolmen äänen muodostama sointuklusteri siirtyy hiljalleen näppäimillä alhaalta ylös, korkeista sävelistä mataliin veistoksen muotoa noudattaen.*⁶³

Paalanen valitsi työskentelyä varten nuottikirjoituksen sijaan mp3-soittimen, tietokoneen tai muun tallennusvälineen, koska näin hänen oli mahdollista toimia vuorovaikutussuhteessa itsensä kanssa.

Dokumentoinnin, muistiinpanojen ja tallenteiden avulla minun on ollut mahdollista keskustella oman materiaalin kanssa. Kuulokuva kertoo minulle aina enemmän kuin muistikuva. Ajatukset soi-

60 Paalanen 2015, 34.

61 Paalanen 2015, 137.

62 Paalanen 2015, 78.

63 Paalanen 2015, 43.

ton taustalta on ollut tärkeä kirjata esiin, jotta voi palata teoksen syntyyn vaikuttaneisiin tekijöihin. Sitä kautta pääsen teoksen alkuperäiseen tunnetilaan paremmin käsiksi.⁶⁴

Paalanen ei halunnut kappaleiden päätyvän nuoteille, koska silloin sävellykset saisivat pysyvän muodon nuottien hahmossa:

Toisaalta pelkään, että nuotinos vääristäisi teoksen oikeaa luonnetta, sillä teosteni kaikkia elementtejä ei kuitenkaan pysty nuottikirjoituksen avulla selvittämään. Tässä kuulokuvaa ja videot antavat mielestäni enemmän informaatiota.⁶⁵

Paalanen kuvailee teoksen syntymistä prosessina, jonka alussa hän antaa soiton virrata vapaana kovalevyllä. Kuuntelemalla hän poimii parhaat aihiot ja jatkaa niiden työstämistä jälleen tallentaen kaiken. Lopputuloksista syntyy ideakartta, joka alkaa hahmottua teokseksi. Paalasan ajatus aihoiden tallentamisessa on myös se, että ne ovat valmiina jokaisella esityshetkellä uudelleen soitettaviksi ja muokattaviksi. Hän ei halua sävellyksensä löytävän lopullista muotoansa vaan haluaa kierrättää ja hyödynnyttää musiikkinsa kaikki elementit jokaisella esityskerralla:

Saundeja kehitellessäni olen pyrkinyt ajattelemaan siten, että ei ole olemassa valmista lopputulosta, miten soittimen pitäisi soida, eikä musiikilla ole olemassa valmista muotoa, mihin se tulisi säveltää. Jos syntyy teosta, sen muotoa tai soittimen sointia ei pyri kahlitsemaan niin oman musiikin elementit ovat rajattomasti hyödynnettävissä ja kierrätettävissä. Samalla alkaa muodostua oma musiikillinen kieli.

Jokaisen teoksen säveltäminen tai sävellyksen muokkaaminen on minulle alati muuntuva prosessi.⁶⁶

64 Paalanen 2015, 86.

65 Paalanen 2015, 87.

66 Paalanen 2015, 81.

3 Sibelius-Akatemian 1980-luvun kansanmusiikkipedagogiikka ja sen vaikutus musiikkiuraani

3.1 Opiskelijana Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston ensimmäisellä vuosikurssilla

Syksyllä 1983 alkaneet kansanmusiikin opinnot Heikki Laitisen johdolla olivat ensimmäisistä tunteista lähtien matka tuntemattomaan. Ensimmäisen vuoden aikana opiskelimme kaksi päivää kansanmusiikin oppiaineita ja muina päivinä kävimme klassisen musiikin soittotunneilla ja luennoilla. Opinnot olivat itselleni kahdenlaista shokkihoitoa: Sibelius-Akatemian yleiset korkeakouluvaatimukset klassisissa opinnoissa sekä uusi musiikinlaji, josta tiesin niin olemattoman vähän. Vaikka vuosikurssimme viisi muuta opiskelijaa olivat olleet enemmän tekemisissä kansanmusiikin ja nimenomaan elävän kansanmusiikkiperinteen kanssa, saivat Heikin opetukset joka tunnilla meidät ihmettelemään kansanmusiikista saamaamme väärää ja vääristynyttä kuvaa.

Heikki Laitinen oli ensimmäisen vuotemme päätteeksi keväällä 1984 järjestänyt Kaustisella periodin, jolla saimme kahden viikon aikana tavata eri instrumenttien mestaripelimanneja.⁶⁷ Laitisen kertomukset soittajista muuttuivat eläviksi. En ollut aikaisemmin kuullut tai tavannut vanhoja soittajia, joilla musiikki eli päässä ja sormissa, ei nuoteissa. Mestaripelimannit oli kutsuttu pääosin meitä opiskelijoita varten, mikä sinänsä tuntui suurelta kunnianosoitukselta. Meille selvisi myöhemmin, että tämä oli myös pelimanneille itsellensä jännittävä kohtaaminen. He olivat otettuja saadessaan soittaa ja opettaa meitä, sibeliusakatemiaalaisia. Kunnioituksen tunteet olivat molemminpuolisia.

Ensimmäinen mestaripelimanni oli kanteleensoittaja Arvi Pokela Saarijärveltä, 75-vuotias maanviljelijä, joka oli aloittanut soittoharrastuksensa uudestaan vaimonsa kuoltua kymmenen vuotta aikaisemmin. Pokela esiteltiin meille viimeisenä ns. tikkukanteletyylin taitajana. Meidän kaikkien kuuden oli määrä opetella soittamaan Pokelan tavoin. Meistä Liisa Matveinen, Anna-Kaisa Liedes ja Anu Rumukainen (nykyisin Itäpelto) olivat varsinaisia kanteleensoittajia eivätkä hekään olleet koskaan soittaneet tällä tyylillä, tikku kädessä, lyhyeltä puolelta. Itselleni, Arto Järvelälle ja Maria Kalaniemelle kuitenkin iso kantele oli täysin uusi soitin, mutta se ei estänyt Laitista asettamasta meillekin kanteletta soittimeksi. Pokela aloitti

⁶⁷ Tapasimme Kaustisella Arvi Pokelan lisäksi muun muassa mestaripelimanni Otto Hotakaisen.

soittamisen käyttäen etusormea tultitikon sijaan. Hänen paksut sormensa poimivat näppärästi melodian ja basson sointuineen, niin että emme ehtineet kuulla emmekä nähdä, kuinka kaikki oikein tapahtuikaan. Emme pystyneet saamaan käsitystä melodian kulusta. Laitinen pyysi Pokelaa soittamaan hitaammin ja laski ennen soiton alkua tahtia: ”Yksi, kaksi”. Mutta Pokela soitti yhtä nopeasti. Tahdin laskeminen ei tarkoittanut hänelle mitään soittotempoon liittyvää. Vasta kun Laitinen pyysi häntä harventamaan soittoansa, hän soitti kappaleen hitaammin. Opettelu ei siltikään onnistunut, koska hän muunteli kappaletta niin, ettemme osanneet hahmottaa, miten se ”oikea” sävelten kulku menikään. Jälleen kerran Laitinen selkeytti tilannetta ja pyysi Pokelaa laulamaan sävelmän. Laulun sävelten linja oli aivan selkeä ja muuttumaton, mutta kun hän ryhtyi soittamaan, se muuntui. Soittajan päässä melodia oli olemassa muuttumattomana, mutta sormien koskettaessa kieliin, melodian sävelet lähtivät lentoon. Ensimmäistä kertaa elämässäni kuulin ja näin tällaista tapahtuvan.

Kolmen päivän ajan Arvi Pokela soitti ja opetti meitä. Sitten hän lähti kotiinsa Saarijärvelle. Seuraavana päivänä tuli tieto Kaustiselle, että Pokela oli kuollut pelolle, perheen kertoman mukaan onnellisena tekemästään opetusmatkasta Kaustiselle. Uutinen oli shokki meille kaikille. Meille ensimmäisen vuoden opiskelijoille suomalaisen kansanmusiikin surullinen tila iski vasten kasvoja. Historiallinen kansanmusiikki, josta olimme juuri menneen vuoden aikana kuulleet Laitiselta, lukeneet kirjoista ja kuunnelleet nauhoilta, oli kuolemassa ja häviämässä pois. Kansanmusiikki, jota meidän pitäisi opiskella, opetella ja opettaa eteenpäin, oli jo katoamassa käsistämme. Olimme saaneet ensimmäisen todellisen kansanmusiikin oppitunnin.



Kuva 6. Arvi Pokela (oik.) ja Heikki Laitinen Kaustisella 1984 keväällä. Kuva: Anna-Kaisa Liedes.

Koska suurin osa meistä 1980-luvun Sibelius-Akatemian kansanmusiikin opiskelijoista oli päätyneet kansanmusiikin opiskelijoiksi taidemusiikin kautta, ei uuden pedagogiikan ideoiminen ja varsinkaan toteuttaminen ole ollut ongelmatonta. Vanhat opetetut ajatukset ja päätelmät musiikista ja musiikin estetiikasta olivat tiukasti kiinni meissä. Ei auttanut muu kuin keskustella, kysellä ja koettaa samalla löytää vastauksia ja vaihtoehtoja. Ensimmäisen opiskeluvuoden aikana keskustelut kansanmusiikista olivat tärkeimpiä aiheitamme. Etsimme yhdessä vastauksia Laitisen esittämiin kysymyksiin: mitä on kansanmusiikki ja mitä opiskeltavaa kansanmusiikissa on. Opintojen edetessä meille kävi selväksi, että opittavaa ja opiskeltavaa olisi niin paljon, *ettei siihen riittäisi yksi ihmiselämä*⁶⁸. Arkistoista löytyisi tuhansia vanhoja soittoja ja lauluja odottamassa tutkimista ja esiin tuomista. Mutta yhtä tärkeää meille alan opiskelijoina oli palauttaa kansanmusiikkiin siihen kuuluvat muistinvaraisen musiikin piirteet, jotka tekisivät opiskelemastamme musiikista juuri kansanmusiikkia. Muuntelu, variointi ja improvisointi olisi palautettava kansanmusiikin soittoon ja lauluun. Olisi keksittävä keinoja, miten piirteet pystyttäisiin opettamaan eteenpäin, pysyvistä malleista, kuten nuoteista ja äänitteistä, huolimatta.

Suomen ainoan musiikkikorkeakoulun ensimmäisinä kansanmusiikin opiskelijoina meidän olisi kyettävä purkamaan se historiallinen painolasti, mikä kansalliseen kansanmusiikkiin oli liitetty vuosikymmenten aikana. Kansakoulujen synnystä lähtien suomalaisen kansanmusiikin ja -laulun kuva oli muotoutunut kansallisromantiikan ympäröimäksi.

*Kansanlaulu asetetaan osaksi laatumaisemaa, sitä samaa, joka samaan aikaan näkyi kuvataiteessa. Kansanlaulu siis sidotaan maisemaan eikä maisemassa asuvaan, laulut tuottaneeseen, elinolosuhteitaan kurjistuvaan rahvaaseen. Tämä tekee ymmärrettäväksi sen muuten käsittämättömältä tuntuvan seikan, että seuraavina vuosikymmeninä kansanlaulujen tallentajat voivat silmää räpäyttämättä ja mielen vavahdamatta kulkea kurjistuvan savolaisen maalaisköyhälistön keskellä etsimässä yksinlaululle tai kuorolle sovitettavaa sävelmämateriaalia.*⁶⁹

*Suomalainen kansanlaulu on surullista.*⁷⁰

*Suomalainen kansanlaulu on yksinkertaista ja kaunista, suloista.*⁷¹

68 Heikki Laitisen sanomaa.

69 Laitinen 2003a, 193.

70 Laitinen 2003a, 193.

71 Laitinen 2003a, 193.

Heikki Laitinen kirjoittaa tässä vuonna 1853 Suometar-lehdessä kirjoitetun artikkelin Suomalainen laulu Helsingissä takana piilevistä ajatuksista oivaltavasti. Suomalainen kansanmusiikki muuttui kuvitteelliseksi kulttuuriksi, jolla ei ollut paljoakaan tekemistä historiallisen kansanmusiikin kanssa. Laitisen kuvaukset kansanlaulun olemuksesta sopivat mielestäni kaikkeen kansanmusiikkiin.

Romanttisen ja itsenäistymisen ajan kansanmusiikin esittämiseen kuuluivat isona osana kansallispuvut. Vuonna 1983 vuosikurssimme joutui myös hankkimaan vaaditun kansallisen univormun. Päädyimme hankkimaan karjalaiset kansanpuvut, feresit, joita käytimme tilaisuuksissa, joissa meiltä vaadittiin kansallispuvun käyttöä. Mutta kaikissa esiintymisissä, joissa pystyimme esiintymään omissa vaatteissamme, kuten koulukonserteissa, soitimme tavallisissa vaatteissa, mikä aiheutti myös ihmetystä. Muutamissa kouluissa opettajat olivat ohjaamassa meitä pukuhuoneisiin vaatteiden vaihtoon saapuessamme kouluun pitämään konserttia. Sibelius-Akatemiassa sai myös joskus kuulla muiden osastojen opiskelijoitten kyselyjä tuohivirsujen olemassaolosta. Vaatteet tuntuivat määrittävän musiikin lajin vahvasti vielä 1980-luvulla. Kansanmusiikissa kansallispuku oli osa pakollista rekvisiittaa. Tuntui, että kansanmusiikki ei olisi oikeata kansanmusiikkia, jollei soittajan päällä ollut kansallispukua. Jotta soittamaamme kansanmusiikkia kuunneltaisiin musiikkina eikä kansallisromantisoituna museoituneena kappaleina, meidän oli saatava soittaa ja esittää musiikkia omilla ehdoillamme. Kansanmusiikin opetuksen kokeilu suoraan korkeakoulutasolla oli suoranaista sukellusta syvään päähän.

Kokeellisesti kansanmusiikkia

Sibelius-Akatemiassa elettiin tietyssä mielessä historiallisa hetkiä keuhkivikoina, kun kansanmusiikin koulutusohjelman opiskelijat esittivät ensimmäisen lukuvuotensa tuokioita oppimateriaaliansa.

Vuore viikot Sibelius-Akatemiassa aloitavat uusia sekä kansanmusiikin että jazzin koulutusohjelmia. Molemmat ovat oppimateriaaliltaan pieniä kussakin opiskelijaryhmässä.

Hyväntuon pieni koko on selvästi ollut eduskunnan ainakin kansanmusiikin kohdalla, sillä vaikka yhteisösoiton harjoittelu on koulutuksessa muodoltaan lähinnä vain vuorokautta, se sujuu ja soittosella on parhaimmillaan kunnan tervettä.

Oppimateriaalia oli erittäin laaja laajuus siitä työstä, mitä ensimmäisen lukuvuoden aikana on soittosella parissa esiteltyä tehtiä. Melkein on ajasta on kulturi- ja musiikkiohjelmaa, ja koulutusohjelman oma laaja aikaakin ymmärtäessä tullen tulla kysyä ja kirjataan opitun muistiin.

Aika näyttää joko tapauksessa lupaavasti, ja mielellään usko kansanmusiikin lehtori Heikki Lai-

MUSIIKKI

Sibelius-Akatemian kansanmusiikin koulutusohjelman muinaisena Arto Adelt -salissa.

taita, joka on haastattelussa todennut, että koulutusohjelman kautta syntyvät muutaman vuoden kuluessa sellaista musiikkia, mitä ei ole koskaan ollut olemassa. Häntäkin on kuitenkin perinteiseksi mahtyvä kansanmusiikin opettaja.

Mitään museoitua ei siis ole tarkoituskaan opiskella, vaan jatketaan omalla tavalla, parhaimmillaan lähtökohdista, joihin opiskelija päättää.

Oppimateriaalin on valittu suomalaisista kansanmusiikin muusikista rajatun määrän mukaisesti. Pääosan osasta ja kalvavaaleista lauluista siirryttiin kantelesoittamiseen ja pohjaltaan polkujen kautta tangon, ja viille mahtui monenlaisia.

Alkupuolen mielentiloina on näköyksi edustat Pae cano-



Heistä tulee viiden vuoden kuluttua ensimmäiset kansanmusiikin erikoistuneet musiikin kandidaatit; takana Anna-Kaisa Liedes (vas.), Anu Rummakainen, Liisa Martinen, Maria Kalaniemi ja Leena Joutenlahi, edessä Arto Järvelä.

nes-sovitukset. Vanhojen pääopettajan harkittu kantele- ja kuorolaulut saivat modernin muotonsa yhteistyönä, jolle omat täydytysosat otettiin jatkaksi, viulu ja 2-riivinen harmoni. Viulun ja harmonin lisäksi kriteeritön korvissa on aikanaan ollut lyhytkokoisia esityksiä.

Musiikin alkuun väännyt julkisuus murene puolivälillä julkaisulle päätösten, ja kalvavaaleista laulu kanteleiden symfonyä ja Väinämöisen kantelesoittamista luokiteltiin ellytyn jatkoon toimissa vuorokautta.

Tulevaisuudessa kansanmusiikki-irjalaiset perheytivät äänittämisen mahdollisuutta syvällisesti kansanmusiikin lauluttavan opettajan. Viittä kukaan jo nyt, sillä esitykset olivat kaukana totuudesta taidemuusikin läpi tulkitusta "kansanmusiikista".

Jokainen opiskelijasta hallitsee ajatella omat pääsihtimensä, joka Arto Järvelä on viulu, Leena Joutenlahella puhallimet, Maria Kalaniemellä harmonikka ja

Anna-Kaisa Liedesellä, Liisa Martinella ja Anu Rummakainen kantele.

Yli kahdenkymmenen kappaleen joutuksa ja mieleen erityisesti puitte kantele soittamista. Tutuina Kyösti Matti polkujen ja Leena Joutenlahden (kantele) ja Maria Kalaniemen (5-riivinen) soittamana ilmestyneitä ja omat "maailmajohtajia" kriittisin. Samoin Korvissa polkua yhteyttä kanteleeseen, kanteleeseen ja 5-riivisen soittosella maustettua oli menevä kantele.

Päätettiin on päätös soi Kirjen Lajauskikka niin täysiverinen tangoa metatyyppiohjelmaan, ettei puremista väliä.

Kansanmusiikki liian alhaasta rajuudesta akatemialaista tulkittu päätettiin syyttämään.

Kevättalut kansanmusiikin koulutusohjelmalla päätettiin kolmeviikkoon Kanteleiden perustoin, joka alkoi ensi viikolla.

PIRKKO KOTIRINTA

Kuva 7. Pirkko Kotirinnan arvio Niekku-yhtyeen ensimmäisestä konsertista.

Lähde: Helsingin Sanomat 11.5.1984.

Koska emme eläneet enää muistinvaraisessa kulttuurissa, oli meidän kansanmusiikin opiskelijoitten opeteltava muuntelun ja varioinnin keinot. Laitisen johtajatus kansanmusiikin tulevaisuuden soivasta kuvasta tarttui myös meihin opiskelijoihin: kansanmusiikin olisi saatava kehittyä musiikin lajina samalla tavoin kuten klassinen ja kevyempi musiikki, jotka olivat saaneet luoda tiellensä uusia polkuja. Kansanmuusikkoutta oli ravisteltava, pölyt piti saada pyyhittyä pois.

Kanteletaiteilija, säveltäjä, professori Martti Pokela (1924–2007) aloitti kansanmusiikin opetuksen Sibelius-Akatemian koulumusiikkiosastolla vuonna 1975. Hän perusti vuosien varrella monia kansanmusiikkiyhtyeitä⁷², joiden kanssa hän kävi tekemässä mm. radionauhoituksia. Pokelan tapa tehdä musiikkia oli ainutlaatuinen. Muistan hänen tuoneen yhtyetunnille ranskalaisilla viivoilla paperille kirjoitetun tarinan. Musiikki luotiin tarinasta käsin, ja Pokelalla oli myös suunnitelma, miten mikäkin kohta tai henkilö soi. Kappaleet olivat vertaansa vailla olevia mielikuvituksellisia teoksia.

Viulupelimanni UPO-JAAKON yksi kieli

1. Viulu - teema - tyrmävän kiperä e- kielellä asenteita käyttäen - toiset viulut hauskasti ja mukavasti myötökäelän - täyshumoristinen rallatus välillä - jos säästystä tarvitaan, sitä saadaan pienillä kivillä tai rasioilla ~~ta~~ - täyteenä eri kokoisia kiviä erilaisten äänien takia

Sävel ollut täysin muuntelevainen; enoni soitti sitä viululla ja toiset 2 viulua tämmäsivät säästystä ja löivät välillä kämmeä vastakkain sekä molempiin polviin

Akan ja Ukon riitelyä

1. Viuluilla

G- kielellä Ukon urinaa - mukana D- kieli

E- kielellä Akan kimitystä - mukana A- kieli

Sävel omasta päästä, muistan vain jotain alkuperäisestä

Kuva 8. Martti Pokelan sovitusohjeet sävelmiin Viulupelimanni Upo-Jaakon yksi kieli ja Akan ja Ukon riitelyä. Lähde: Leena Joutsenlahden arkisto.

⁷² Jutkaus, Onko niin, Niin on, Melkutus, Tilitulitallaa, Förskotti ja Sibelius-Akatemian kanteleryhmä. Kansanmusiikkia Sibelius-Akatemiasta SALP-3 (1983), SACD14, 2004.

Kanteleensoiton ja kansanmusiikin opetuksen alkaminen Sibelius-Akatemiassa 1975 oli itse asiassa mahdollista vain siten, että Martti Pokela luovutti soittimensa opiskelijoiden käyttöön. Tämä ratkaisi opetuksen suunnan. Materiaalina oli kaikenlainen kansanmusiikki, opetusmetodina mielikuvitusta käyttävä, sointeja etsivä, Pokelan loputtomille ideoille käynnissä pysyvä ryhmätyö. Kuvaavia ovat vaikka ensimmäisen yhtyeen nimi Jutkaus ja sen mainio esitys Oodi joubikolle ja pimpparadalle.⁷³

Pokela oli saanut inkeriläiseltä Teppo Revolta paimensoittimia, jotka oli sijoitettu Töölönkadun toisen kerroksen käytävälle lasivetriiniin. Kerroksessa sijaitsi myös Pokelan luokka sekä kansanmusiikin osaston luokka. Revon soittimet sekä Pokelan luokkasoittimet olivat ahkerassa koulumuusikoiden ja kansanmuusikoiden opiskelu- ja opetuskäytössä. Ilman näitä soittimia ei kansanomaisten puhallinsoittinten opiskelusta kansanmusiikin osaston käynnistyessä olisi tullut mitään.

Pokela teki kansanmusiikin osastolla myös pitkään yhteistyötä muun muassa toisen vuosikurssin yhtyeen Pirnaleksen⁷⁴ kanssa sekä kantelistien kanssa. Pokelan vaikutus kansanmusiikin osastolla oli kahtalainen. Hän antoi mallin mielikuvituksen käytöstä musiikin luomisessa, mutta myös hänen ajatuksensa instrumenteista saatavien erilaisten sointivärien luomisesta osana musiikillista improvisaatiota antoi suuntaa monen kansanmuusikon musiikille. Myös hänen järjestämänsä keikat meille opiskelijoille, kuten Suomalaisella klubilla, olivat kokemuksina unohtumattomia.

Heikki Laitisen johdolla kansanmusiikillinen ravistelu muuttui vuosi vuodelta yhä hurjemmaksi. Laitisen ajatukset improvisoinnista eivät päätyneet vain historialliseen tapaan improvisoida runolaulua tai kantelesävelmiä viidellä sävelellä, vaan tavoitteena oli luoda jotain uutta.

Kun Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto aloitti toimintansa syksyllä 1983, nimesin sen etnomusikologiseksi eksperimentiksi tai kokeelliseksi matkaksi perinteeseen. Vaikka opetuksen tehtävänä oli poistaa raja-aidat ja pyrkiä luomaan vanhan estetiikan pohjalta aivan uudenlaista musiikkia, keskeisenä päämääränä on koko ajan ollut perehtyminen viime vuosisadan kansanmusiikkiin ja sen tutkimusongelmiin.⁷⁵

Laitinen teki niekkulaisten yhtyesoittotunneilla sovitukset kertomalla ja kuvailemalla. Kyse oli voimakkaasta teatraalisesta ääntelystä, jolla hän ilmaisuvormaisesti havainnoi, minkälaisen soolon tai toisen äänen hän halusi meidän soittavan. Aloitimme uuden kansanmusiikin soittamisen aluksi improvisoimalla lyhyitä

73 Laitinen 2003, 323.

74 "Aguas" Pirnales: Sinikka Järvinen (laulu, kanteleet, piano), Markku Lepistö (hanurit, mandoliini, conga, basso, laulu, 5-kielinen kantele, syntetisaattori, yläsävelhuilut), Marianne Maans (jousikko, viulu, laulu, 5-kieliset kanteleet, kitara), Pekka Pentikäinen (hanuri, laulu, nokkahuilu, 5-kieliset kanteleet, samaanirumpu). Lisäksi: Martti Pokela (yläsävelhuilu, ruokopilli, hyttyspilli), Hannu Saha (10-kielinen kantele), Janne Lappalainen (sopraanosaksofoni). KICD 27 1992.

75 Laitinen 2003b, 337.

sooloja erityyppisiin kappaleisiin. Lopuksi improvisoimme sooloja tuttuihin kappaleisiin jazzmusiikin mallin mukaisesti. Kuitenkaan soittamamme soolot eivät olleet jazzia. Soolojen luonne on kuultavissa Niekku 3 -äänilevy⁷⁶, jolla tunteet ovat varastaneet pääosan. Levy oli koostettu viimeisestä yhtytetutkinnosta, jossa jokainen meistä naisista soitti soolon. Levyllä on myös Laitisen sävellys *Kymmenellä rivillä*, joka on avantgardistinen tutkielma kaksirivisen haitarin soitosta. Kansanmusiikin monet mahdollisuudet avautuivat nopeasti meille. Enää oli kyse vain hulluuden tasosta.

Pääsoittimeni, kansanomaisten puhallinsoittimien, ensimmäinen opettaja Heikki Laitinen ei ollut puhaltiemiensa soittaja, mutta hänelle oli kehittynyt visio siitä, miltä kansanomaisten puhallinten soiton tulisi kuulostaa ja mitä musiikillisia piirteitä siihen tulisi sisällyttää. Keskityimme pelimannimusiikin piirteiden harjoitteluun. Yksi tärkeimmistä läksyistäni oli säveltää 1/16-etydi, jonka avulla harjoittelin kaaritusten soittoa nokkahuilulla. Sen avulla tajusin kaaritusten merkityksen. Ne ovat melodian hahmotuksen muuntelussa aivan oleellisia. Ilman tietoista kaarien muuntelua melodiset hahmotukset yksinkertaistuvat. Kansanmusiikissa kaarten merkitys on aivan toinen kuin klassisessa musiikissa. Kaaret eivät pelkästään sido säveliä toisiinsa vaan niiden avulla saadaan aikaan musiikille ominainen syke. Kaarten paikkaa vaihtamalla musiikista tulee elävää. Tietoisensa soittamisen mallin omaksuminen alkoi.

Omasta päästä soittoa soitin Laitisen johdolla pitkähuilulla⁷⁷, jolla sävelsin myös oman kappaleen *Karjamajalla*. Kappale muuntui joka soittokerralla omanlaisekseen. Sen alku toistui samanlaisena, mikä oli minulle merkinä tästä kappaleesta, mutta loppuja muuntelin. Kappale löytyy ensimmäiseltä Niekun äänilevy⁷⁸. Pitkähuilu oli instrumenttina aivan uusi minulle. Uudella soittimella oli helppoa saada aikaan säveliä improvisoiden, mutta hyvin haastavaa soittaa tarkasti sävellelle. Koska soittohistoriani pitkähuilun kanssa oli niin lyhyt, minun oli helppo päättää, että siitä tulisi minulle omasta päästä -soitin, jolla soittaisin vain improvisoiden. Sen sijaan että olisin jännittänyt joka esiintymisessä, saisinko kvinttihypyn onnistumaan, päätin antaa itselleni luvan soittaa sillä omasta päästä, improvisoida yleisön edessä. Olin tyytyväinen päätökseeni. Haaste soittaa jotain järkevältä tai ennalta harjoittelun kuuloista oli minulle juuri sopiva. Olin löytämässä oman musiikkini.

76 Niekku 3. OMLP 27 1989, OMCD 27 1991.

77 Pitkähuilu on luonnonsävelhuilu, jonka alapäätä soittaja sormillaan sulki ja avasi saadakseen esiin tarvitsemansa sävelet (Leisiö 2006, 383).

78 Niekku. OMLP 11 1987, OMCD 11 1993. Kappale *Karjamajalla* on LP-levyn raita B5.

Himmenevä Q
(Olarin Musiikki OMLP 23)

SALAMAKANNEL
Salamakannel
(Olarin Musiikki OMLP 25)

NIKKU
3
(Olarin Musiikki OMLP 27)

Roots-musiikin tutkailua harrastavat katseet vilkuilevat ja harhailevat yhä kauemmas ja laajemmalle maailmaan, horisontin taakse. Sillävälin... Suomessakin voi tehdä rohkaisevia havaintoja ja myös unohtunut eli hukunut Balatonia kirjataan kivaksi kokemukseksi eli kuuloharhaksi.

Ajattelin esitellä Ohilyönnin erillisessä jutussa lähemmin ja kertoa tässä vain sen, että tubaduuri Pentti Rasinkankaan ja Dixie Friedin 4/5:n muodostama »aidon balatonialaisen» musiikkikulttuurin esittelyryhmä toimi tässä taannoin riemastuttavana yllätyksenä luonnossa ja kestää kuuntelua myös levyllä. Joitakuuta saattaa yksinkertaistettu pseudobalkanilaisuus rasittaa, mutta tätä ei selvästikään ole tarkoitettu muille kuin lapsellisille. Musiikki ON kansainvälistä tasoa rennossa luistossaan ja hölmössä hoilotuksessaan. Tällaiset »tyylipuhtaat myöhäisillan kapakkajollotukset» ja »täysin väärin ymmärretyt työväenlaulut» tuovat hyvän tuulen terveisiä oudon tutusta maasta.

Mutta vielä taidokkaamman ja enemmän todellista löytämisen riemua tarjoavan löydön voi tehdä Salamakanteleessa. He ovat selvästi suomalaisen perinteen nuoria veteraaneja, sillä soittimenrakennukseen erikoistunut kitaristi Jussi Ala-Kuha ja sikoja & heviä harrastava basisti Kimmo Käsälä muistetaan yli vuosikymmen sitten mukavia juttuja tehneestä Trikoosta, 5/9/10/36-kielisten kanteleitten spesialisti Hannu Saha voi laskea kontolleen mm. Mummi Kutoon

märretty (mitä muuta näiltä jätkiltä odottaisikaan), että sellaiset hartaankauniit hetket kuin Konsta Jylhän *Metsämarssi* toimivat lähes sellaisinaan komeina lisiinä ohjelmistossa, joka välillä ilakoi mm. ulisevalla Clapton-soundilla tai »modernin kannelhumpan» ja bluegrassin sekoituksella. Jos se ei ilettäisi, käyttäisin fraasia »merkittävää kulttuuriryötä», sillä Salamakannel tosiaan onnistuu hyvän musiikin lisäksi antamaan minulle pikakurssin pienen pohjoisen maamme sävelresurseista. Ohjelmisto on monipuolinen ja komea, toteutus on oivaltava ja maukas, mitä vielä voi haluta?

Ah, miten olisi tujaukset dissonanssia 'a la Niekku? Hmmm, nytkin täytyy tunnustaa, ettei minulla ollut käsitystä siitä mitä ne Sibiksen tytöt saattavat niillä kantereillaan, haitareillaan ja äänillään innostua yrittämään, mutta enpä taida erehtyä, kun totean joidenkin modernin konserttimusiikin ideoiden soveltuvan suomikansallisuuteen, jos ja kun soveltaminen eli sovittaminen tehdään taidolla. Voinko käyttää fraasia »kaikkien taiteen sääntöjen mukaan», jos epäilen paria sääntöä uudistetun? Onko se tehty omin luvin? Tuskin. Eikö rohkeutta rohkaista nuorilla musiikin opiskelijoilla? Hyvä.

Olen tainnut alkaa kehittää aika kultivoitunutta makua, jos tämä mielestäni toimii. Ensi alkuun ensimmäinen raita pani minut ounastelemaan, että onko Niekku jotain samansorttista kansanmusiikkiin perustuvaa New Agen tapaista kuin Suomeen saapuvan irlantilaisen Meristemin uusin kasetti, mutta pian valkeni, että kunnianhimoisemmalla asialla ollaan.

Niekun tytöt soittavat välillä pelkkiä kanteleita, välillä pelkkiä haitareita ja välillä niiden kombinaatiota. Hypnoottinen heleys hallitsee, mutta vedestä nousee pari kertaa omituisia kasveja. Usvaa ja unta, mutta myös häilyviä hahmoja. Mörköjä?

WALDEMAR WALLENIUS

Kuva 9. Waldemar Walleniuksen arvostelu Niekku 3 -levystä. Lähde: Soundi 9/1989.

Laitisen puhallinsoitintuntien yksi anti oli minulle se, ettei opettajan tarvitse välttämättä osata soittaa opetettavaa soitinta vaan tärkeintä on tietää, mitä haluaa kuulla. Tietysti paras tapa opettaa on kyetä soittamaan malliksi oppilaalle, mutta myös se riittää, että pystyy kuvailemaan, kertomaan ja vaatimaan oppilaalta halua- maansa soittoa tai laulua.

Yksi puhallinopettajistani oli Hannu Saha. Teppo Revon rakentamat trubat ja luikut olivat maanneet Sibeliuksen Akatemian vitriineissä jo jonkin aikaa. Alkoi mielenkiintoinen kokeilu, mitä näillä alkuperäisillä Revon osoittimilla pystyisimme soittamaan. Opettajani Rauno Niemisen kanssa soitimme paimensoitulla ja puusarvella. Yhteinen Oriveden vuotemme auttoi meitä jatkamaan vapaata musisointia. Soitimme myös alun perin puusarvella ja sarvella soitettuja sävelmiä. Nieminen kopioi SKS:n arkistoista kaikki paimensävelten melodiat, joita sitten kävimme läpi soittaen. Sarvensoittaja Liisa Pessin soitteet vuodelta 1915 A. O. Väisäsen nuotintamina (Liite 2) olivat erityisen arvokkaita, koska niiden avulla löytyi puuttuva linkki puhallinsoittimien sävelmien ja muiden muinaisuomalaisten soittimien eli vähäkielisten kanteleiden ja jouhikon sekä runolaulun sävelmien välillä. Väisäsen tarkoista nuotinnoksista ilmeni, kuinka kaaritukset muuntelivat melodiaa taitavasti. Niistä selvisi myös, miten Pessin soitot alkoivat pitkällä, soiton avaavalla äänellä ja päättyivät ylös nousevaan kvinttiin erilaisin tavoin. Kyse ei ollut varsinaisesti kappaleista vaan pitkän estetiikan mukaisesta musiikista, jossa ei ollut alkua eikä loppua. Transkriptioiden joukosta löytyi nimittäin kappaleita, joissa samoilla teemoilla soitettuja sävelkulkuja oli soitettu toisessa kappaleessa muunneltuina.

Historiallisen kansanmusiikin muuntelu oli vielä sitä, ettei mitään muunneltavaa alkumuotoa ollut tavallisesti olemassa, oli vaan muunnelmia. Tämän toteamuksen merkitystä ei ole helppo ymmärtää. Se on vaikeaa siksi että nykykulttuurissamme ei tällaisia piirteitä enää ole. Kullakin laululla on oikea muoto joko nuotilla tai äänitteessä.⁷⁹

Haastavaksi, mutta samalla mielenkiintoiseksi opiskelumme teki seikka, että opetimme vuosikurssikavereillemme omaa pääsoitintamme, jonka soitosta emme itsekään tienneet vielä kunnolla. Kansanomaisten puhallinsoittimien opiskelussa se merkitsi, että jokainen joutui opettelemaan huilusoittimen kuten pitkähuilun tai tuohihuilun lisäksi yhtä lehdykkäsoitinta eli ruokopillia tai klarinettia, yhtä torviansatsia kuten puusarvea, tubaa tai luikkua sekä vapaata aerofonia eli muniharppua, samoja kuin itse opiskelin. Kanteleensoitossa käytiin kaikki kanteletyyliä ja -tyypit läpi, haitaritunneilla soitimme 1-, 2- ja 5-rivisillä haitareilla ja viulunsoiton lisäksi opiskelimme jouhikonsoittoa. Jokainen osastomme opiskelija soitti kaikkia soitintyyppisiä. 1980-luvulla multi-instrumentalismiin katsottiin olevan paras vaihtoehto tutustua perinpohjaisesti kansanmusiikkiin. Ja näin asia

79 Laitinen 2003b, 328.

todellakin oli. Jokaisen eri instrumentin kautta opin erilaisia tapoja soittaa omaa soitintani. Ilman kyseisiä opintoja pelkkä kuvittelu esimerkiksi pelimannimusiikin soitosta nokkahuilulla olisi ollut vaikeampaa. Kaikissa instrumenteissa suoritettiin tutkinnot, ja sivupuhallinsoittimissa se tarkoitti omasta päästä soiton näytettä⁸⁰. Tulin siihen tulokseen, että puhallinsoittimien hallinta ja äänen saaminen saattoi viedä aikaa, joten omasta päästä soitto kahdella tai viidellä sävelellä onnistuisi varmasti kaikilta.

Heikki Laitinen painotti alusta lähtien, että samoin kuin kansanmusiikkipedagogiikan olisi oltava muuta kuin taidemusiikista lähtöisin olevia käsityksiä ja ohjeistuksia, olisi soittamamme kansanmusiikinkin oltava muuta kuin taidemusiikin estetiikan mukaista. Musiikillisen ajattelutavan muutos oli väistämätön. Mikä musiikissa oli aikaisemmin soinut mielessäni virheellisenä ja huonona, ei enää ollutkaan sitä. Arkaainen mieleni oli herätetty tavalla, josta ei olisi enää paluuta. Päämäärämme kansanmusiikkoina ja kansanmusiikin opettajina tulisi olemaan eri kuin länsimaista musiikkia opettavilla. Nuottikuvan orjallinen toistaminen ei kuulunut kansanmusiikin tavoitteisiin. Yhtäkkiä vähän säveliä olikin enemmän. Yhtäkkiä pienestä liikkeestä tulikin suurta.

Viisi kieltä ja viisi ääntä on tarpeeksi vähän, jotta kuka tahansa voi hallita musiikin tekemisen salaisuudet ja löytää omimman ilmaisunsa. Toisaalta ne ovat tarpeeksi paljon, jotta uuden musiikin löytäminen, muuntelu, improvisaatio, luovuus voi olla loputonta, vailla rajoja ja rajoituksia. Tässä hiljaisuuden aikakauden suomalaisen musiikin suuruus ja viisaus.⁸¹

Meidän oli pidettävä mielessä, että kansanmusiikki on syntynyt muistinvaraisessa kulttuurissa. Muistinvaraisen musiikin pääpiirteet, melodian variointi ja muuntelu, koristelu, etuotot ja improvisointi, olisi pystyttävä siirtämään oppilaille huolimatta siitä, että ympäröivä musiikkikulttuuri on sidottu kappaleisiin, jotka elävät muuttumattomina sidottuina joko nuotteihin tai äänitteisiin. Kansanmusiikkoina meidän oli luotettava omiin taitoihimme yksilöinä, laulajina ja soittajina. Tätä samaa luottamusta meidän olisi kyettävä jakamaan myös eteenpäin.

Laulaminen on kaikkein henkilökohtaisinta musiikinteon muotoa, ja siinä kauneus- ja puhtauskäsitteet joutuivat uuteen valoon opintojemme aikana. Arkistonauhojen lauluja kuunnellessa – kuuntelemisen taidon opittuamme – huomasimme, miten suuria persoonia laulajista löytyi ja miten rikkaita ihmisten äänenvärit olivat. Suurin osa laulajista oli vanhoja ihmisiä, joiden henkilökohtainen äänenväri

80 1980–1981 Oriveden Opiston musiikkilinjan vetäjä Jukka Louhivuori opetti musiikinteorian tunneilla helpon keinon havainnollistaa kirkkosävellajit pianon valkoisia koskettimia käyttäen. Samalla hän mainitsi, miten helppoa olisi improvisointi pianolla käyttäen näitä moodeja. Malli muistui mieleen opettaessani kansanmusiikin osastolla kaikille kansaopiskelijoilleni kansanomaisen puhallinsoittimien soittoa. Se oli keino saada kansanmusiikin opiskelijat soittamaan jotain, mitä ei ollut aikaisemmin olemassa puusarvella, truballa, luikulla tai pitkähuilulla soitettuna.

81 Laitinen 2003a, 255.

ja tyyli olivat säilyneet. Heikki pyysi meitä kuvittelemaan arkistonauhoja kuunnellessa, miltä kyseinen laulajan ääni olisi kuulostanut nuoruuden voimassa tai miten pelimannin sormet olisivat nuorena soittaneet kyseisen kappaleen.

Laitinen kuvailee artikkelissaan ”Hiljaisuuden ääniä” julkaistussa Jooga-lehdessä vuodelta 1990 seuraavin sanoin ihmisen ääntä ja laulamista:

Ei mikään ole kuitenkaan kauniimpaa kuin ihmisen ääni. Eikä kysymyksessä ole kouluttautumisen tarve. Ei ole kysymys siitä, että pitäisi oppia laulamaan ”oikealla” tavalla, ”oikealla” äänenmuodotuksella, että pitäisi oppia laulamaan ”oikein”. Ei ole kysymys siitä, että pitäisi mennä laulutunneille, jotta oppisi laulamaan. Jos joku haluaa oppia tietyllä tavalla, tietyn tradition mukaisesti, esimerkiksi taidelaulutavan mukaisesti, käyköön tunneilla.⁸²

Myös ajatustapa puhtaudesta eli tietyn säveltason tai asteikon sävelien mukaan laulettu melodian oikeammuudesta muuttui. Sävelasteikot ja koristelut olivat laulajan ja soittajan etuoikeuksia eikä virheitä tai oppimattomuutta. Jokaisella laulajalla ja soittajalla sai olla oma asteikkonsa, sävelensä ja maneerinsa. Kouluissa länsimaisen taidelaulun muovaamat ajatukset lauluäänen kauneudesta ja sävelien puhtaudesta seuraavat henkisenä taakkana vuosikymmenien jälkeenkin, jollei tietoisesti tee työtä mielensä kanssa ja anna itselleen lupaa olla oma itsensä.

Seurauksena onkin paradoksi: oman perinteen kokeminen vieraaksi kulttuuriksi, vieraan kulttuurin kokeminen omaksi perinteeksi. Toista sataa vuotta kestänyt kansanvalistuksen aikakausi on ollut sellainen tajunnanmuokkaustunneli, että voidakseen tutkia, minkälaista suomalaisen rahvaan musiikki oli 1800-luvulla, on omassa päässä pystyttävä tunkeutumaan paksun ja tiheän aivopesukerrostuman läpi. Joskus tuntuu siltä, että matka on joitakin osin pitempi kuin olisi matka johonkin täysin vieraaseen kulttuuriin. (Laitinen 1986, 43)⁸³

Ensimmäisillä laulutunneilla opettelimme laulamaan yksin, omilla äänillämme ryhmässä. Opimme kuuntelemaan, kuulemaan ja arvostamaan erilaisuutta. Jokaisen ihmisen ääni on kaunis, persoonallinen ja arvokas. Vuosikurssimme ryhmälaulutunnit jännittivät meitä riippumatta, oliko joku jo ottanut yksinlaulutunteja. Laitinen antoi meille läksyksi opetella jonkin laulun, jonka pituudella tai lajilla ei ollut väliä. Istuimme luokassa ringissä hiljaa. Meidän jokaisen tuli laulaa laulumme vuorollaan niin, ettemme saaneet puhua välillä. Joku aloitti, sitten taas toinen lauloi seuraavaksi, niin kauan, että kaikki olivat saaneet laulettua. Koska laulaminen omalla äänellä muuttui hiljaisuudessa niin jännittäväksi, sammutimme valot. Hämärässä laulaminen tuntui helpommalta. Äänet, sävyt ja värit saivat uuden merkityksen. Hiljaisuudessa pienikin äänen väre oli suurta. Laitinen kirjoittaa hiljaisuuden merkityksestä seuraavasti:

82 Laitinen 2003a, 253.

83 Laitinen 2003b, 314.

Itsekin olen ohikiitävinä hetkinä kokenut hiljaisuuden kosketuksen. Oma sisäinen, hiljaisesti hurmioitunut laulu ja soitto on saanut tilaa ja alkanut purkautua. Olen tuntunut löytäväni kadoksissa ollutta itseäni. Aika seisautuu, säbkövalo alkaa tuntua kuolleelta ja kylmältä. Siitä on kuitenkin helppo päästä eroon. Ulkoisen hiljaisuuden löytäminen on vaikeampaa.⁸⁴

Ryhmässä laulaminen sai toisenlaisen muodon kuin aikaisemmin olimme yhteismusisoinnista oppineet. Jokaisen lauloi omaa lauluansa yksin mutta yhdessä. Sanojen ja sävelten yksilöllinen varioiminen oli luvallista, suorastaan pakollista eikä tuomittavaa toimintaa tai huolimattomuutta. Pienetkin musiikilliset liikkeet, rytmin, melodian tai sanojen muuntelu, vaikuttivat lopputulokseen. Yhteinen ääni muuttui helmeileväksi puroksi, musiikillisesti rikkaaksi heterofoniaksi.

Talopoikaiseen yhteislauluun ja -soittoon kuului yksilöllisyys: yhteismusisointiin osallistuva sai tai hänen melkein piti yksilöllisesti ja vapaasti muunnella melodiaa, rytmisiä ja jonkin verran sanojakin. Yhteislaulun ja soiton tuloksena syntyi tämän vuoksi alati yksityiskohtaista hahmoaan muuttava sävelkulkku.⁸⁵

Ei kuitenkaan ollut helppoa kääntää omaa ajatteluansa luvattomasta toiminnasta luvalliseksi. Ei ollut helppoa päättää itse omasta äänestään tai sen käyttäytymisestä muiden äänien joukossa. Koska kuorossa tai ryhmässä laulamiseen kuuluu yleensä laulaa toisten tavoin eikä erottua joukosta, oli laulaminen Laitisen pyytämällä tavalla hankalaa.

Vuonna 1985 Kalevalan juhluvuoden kunniaksi rakennettu *Hiiden hirvi* oli Heikki Laitisen käsikirjoittama ja ohjaama muinaissuomalaiseen musiikkiin perustava produktio, jossa soitimme ja lauloimme keskeytyksettä kaksi tuntia (Liite 3, Liite 4). Meidän opiskelijoiden Niekku- ja Pirnales-yhtyeiden mukana laulamassa ja soittamassa oli Heikin tutkijakollegoista koottu Nelipolviset-yhtye, jonka muut jäsenet olivat Anneli Asplund, Pirkko-Liisa Rausmaa ja Seppo Knuuttila. Lisäksi Primo-yhtyeen Hannu Saha ja Rauno Nieminen toivat esitykseen syvyyttä omalla kokemuksellaan. *Hiiden hirvi* esitettiin Kaustisen Kansanmusiikkifestiivaaleilla viikon jokaisena iltana klo 22–24. Kesäillan hämärtyessä, pukeutuneina luolamaalauksin maalattuihin viittoihin, soitimme ja lauloimme itsemme muinaissuomalaiseen sielunmaisemaan. Saatoimme tällöin tarjota monelle kuulijalle ensi kosketuksen pitkän estetiikan maailmaan, jossa saattoi unohtaa olevansa konsertissa. Produktio esitettiin myös Helsingissä myöhemmin opiskelijavoimin.

Toinen Laitisen suurista kansanmusiikin opiskelijoille tehdyistä produktioista, *Pirun polska*, perustui talonpoikaismusiikkiin (Liite 5). Se oli koottu eri tavoin soivasta ja soitetusta pelimannimusiikista ja aikaan kuuluvista monimuotoisista laulu-tyyleistä ja -tavoista. Esityksessä soivat polska ja polkka yksin ja yhdessä esitettyi-

84 Laitinen 2003a, 254.

85 Laitinen 2003a, 186.

nä. Rekilaulujen säkeet yhdistettyinä viulunsoittoon ovat jääneet mieleeni yhtenä vaikuttavimmista musiikkinumeroista, joissa olen ollut mukana. Tässä oli kysymys *Hiiden hirven* tavoin Laitisen päässä soivasta äänimaailmasta, jossa kappalekäsitäykselle ei ole annettu sijaa, vaan pääpaino oli jokaisella yksittäisellä soivalla äänellä ja äänenvärillä. *Pirun polska* esitettiin *Hiiden hirven* tapaan yhtenä musiikillisena kokonaisuutena, ilman väliaplodeja. Pitkän estetiikan mukaisen musiikin ei tarvinnutkaan tarkoittaa pelkästään arkaaista musiikkia.

3.2 Heikki Laitisen kansanmusiikkiopit

Kaustislaista pelimannimusiikkia 2 -nuottivihon esipuheessa ”Onko kansanmusiikilla tulevaisuutta” Heikki Laitinen oli kirjoittanut jo vuonna 1973 seuraavasti:

Musiikkimateriaali. Kansanmusiikki kulkee kohsti yhdenmukaistumista, maakunnalliset ja paikalliset piirteet ovat häviämässä, ohjelmistostakin.

*Soittotapa: ... Osoittautuu, että pelimannin persoonallinen tyyli koostuu joukosta pieniä yksityiskoh-
tia, jotka voidaan kyllä määritellä, jopa ilmaista nuottikirjoituksella. Mutta tuolla tavalla, erikois-
merkein sotkettuina, sävelmiä ei kuitenkaan voisi julkaista: kukaan soittaja ei jaksaisi niihin pereh-
tyä. Siksi julkaistut kansansävelmät kertovat itse soittotavasta melko vähän.*

*...Tietyissä julkaisuissa täytyy olla päämäärää edistää mahdollisimman paljon: viulusävelmissä esi-
merkiksi tarkoin jousituksin, siitäkin huolimatta, että jousituksista syntyy aina kiistaa. Parempi on
julkaista useita jousitusmalleja, sillä ilman jousituksia useat kansansävelmät latistuvat tavanomai-
siksi tanssisävelmiksi.⁸⁶*

Useisiin Suomessa julkaistuihin pelimannimusiikkinuotteihin ei ole merkitty kansanomaiselle soitolle olennaisia piirteitä, vaan nuotit olivat enimmäkseen pelkkiä luurankonuotteja. Niitä myös usein soitetaan pelkkinä nuottikuvioina ilman tietoisuutta muistinvaraiseen musiikkiin kuuluvista lainalaisuuksista. Kansanmusiikin nuottien suurin ongelma on edelleen olemassa. Laitinen kirjoittaa pelimannimusiikin nuotinnoksista:

*Kun nuotinnokset lisäksi sopeutettiin säätyläistön nuotintamiskäytännön ja musiikinteorian mu-
kaiseksi, niistä tuli yksinkertaistavia ja harhaanjohtavia eikä niissä lainkaan tavoiteltu esitystavan
merkitsemistä muistiin.⁸⁷*

86 Laitinen 2003a, 12.

87 Laitinen 2003a, 182.

Heikki Laitinen piti meille kansanmusiikin opiskelijoille Sibelius-Akatemian kurssikeskuksessa, Kallio-Kuninkalassa 3.–8.10.1988 Pelimannimusiikin haltuunottopäivät monen vuoden muinaissuomalaisen musiikin jakson jälkeen. Hän oli tehnyt sitä varten polskaetydimonisteen, missä oli kirjoitettuna *Yleispolska 1. -kuudestoistaosaetydi*.

Etydin avulla harjoittelimme talonpoikaismusiikissa yleisesti käytettyjä tyylikeinoja, jotka tekivät soitosta elävää, muistinvaraiselta kuulostavaa kansanmusiikkia. Kun pelimanni soitti esimerkiksi polskaa, muunteli hän sen kaarituksia ja koristeluja eri soittokerroilla, jolloin kahta samanlaista soitto kierrosta tuskin oli kuultavissa.

```
*****
HUOM! MBALAH - LANSIAFRIKKALAINEN RYTMIPAJA
Fredalla syyskuussa lauantaisin klo 14-17.30

Opettajina Hasse Walli ja Oumar El Hadj Faye
Senegalista, Suomesta ja Asamaanista.

sis: la 3.9. klo 14-17.30
      la 10.9. klo 14-17.30
      la 17.9. klo 14-17.30
      la 24.9. klo 14-17.30

Kaikki ovat tervetulleita, ilmoittautumisiista Fredalla,
mutta pakollinen niille jotka haluavat opiskella toista
vuotta Maailman musiikkikulttuurit 1 -opintojaksoa,
muut saavat tarvittaessa EAK-merkintöjä osallistumisesta.

Oma rumpu mukaan, jos suinkin mahdollista!
*****
kuten muistatte:

PELIMANNIMUSIIKIN HALTUUNOTTOPAIVAT
Kallio-Kuninkalassa 3.-8.10.88

Ilmoittautumislista edelleen Fredalla!
Myös opettajat sydämellisesti tervetulleita!
*****
IMPROVISAATIO KUNNIAAN!

Johdatuksena improvisaatioon järjestetään syys-
lukukaudella vierailuluentoja ja yhteisiä harjoi-
tuksia Fredalla AOV-salissa
perjantaisin klo 10-14.
Sarjan aloittaa Paroni P. pe 16.9.
Tarkempi ohjelma myöhemmin.
(Luennot ja harjoitukset ovat pakollisia niille,
jotka haluavat tänä lukuvuonna suorittaa opinto-
jakson 7A94 Improvisointi 1. Lisäksi kaikille
kiinnostuneille suositeltavia.)

Merkitkää allakkaan.

????????????????????????????????????????????????????????????????????
usia opettajia ainakin seuraavat: björn eklund, erkki
friman, petri hakala, jovan howe, pekka jalkanen,
leif karlson

*****
```

Kuva 10. Kansanmusiikin osastolla Heikki Laitisen julkaiseman Hubupubeita-lehtisen sivu, jossa ilmoitetaan Pelimannimusiikin haltuunottopäivistä 1988. Lähde: Leena Joutsenlahden arkisto.

pel. mus.
hall. ott.

Yleispolska 1. (etydi)

vaihtoehtoinen
soluus
osu

1. etuotot
2. melodianhahmotus (kaaritus)
3. koristat
4. sävelpituudet (taulat)
5. rytmitys
6. tyhjät kielet ("bändinä")
7. heterofoninen yhteissoitto
(= unisono)
8. oktaavisointo (heterof.)
9. muutosinflektaasi
10. varo, stämmat
11. sointuääntys

1. ASTEIKKO -oppi
2. KORO -oppi
3. RYTMII -oppi
4. MELODIANHAHMOTUS -oppi
5. MELODIANMUODOSTUS -oppi (Ormpu)
6. MUOKTELU -oppi
7. SOINTU -oppi
8. SOITINNO -oppi
9. YHTEISSOITTO -oppi

Kuva 11. Heikki Laitisen Yleispolska 1. (etydi) pelimannimusiikin piirteiden harjoitteluun. Polskaetydimoniste. Lähde: Leena Joutsenlahden arkisto.

Polskaetydimonisteessa on Laitisen kokoamat pelimannimusiikin tärkeimmät piirteet. Niistä yleisimmin käytettyjä ovat taidemusiikista tutut tavat soittaa kohta 10. *vars. stämmat* (= varsinaiset stemmat), jolloin melodian lisäksi soitetaan stemmoja eli toisia ääniä, ja kohta 11. *sointusäestys*, jossa melodiaa säestetään soinnuilla. Viisi ensimmäistä kohtaa eli

- *etuotot*
- *melodianhahmotus (kaaritus)*
- *koristeet*
- *sävelpituudet (taut)*
- *rytmitys*

kuuluivat muuntelun tapoihin, joita voi helposti harjoitella polskaetydin avulla. Näitä muuntelemalla saa kansanmusiikin yhteissoittoon upean heterofonisen soinnin. Kaarien käyttö määrittää pelimannimusiikissa – kuin myös vanhemmassa perinteessä – melodian hahmotuksen. Muuntelemalla kaaria kappaleen yksinkertaiseltakin tuntuva melodiakulku saa uusia muotoja. Omalla soittotunnilani olin käynyt läpi kansanmusiikin kaarituksia, mutta nyt saimme yhdessä kunnolla tutustua pelimannimusiikin yhteissoittotapoihin. Vuosikurssin yhtyetunneilla olimme harjoitelleet viululla Heikin johdolla muutamia soittotapoja kuten ”tyhjiin kielten” eli vapaitten kielten soittamista, minkä ansiosta melodian alle pystyi helpolla tavalla saamaan lisävoimaa bordunamaisesta säestysäänestä. Nokkahuilun soittoon kehittelin tästä tavasta oman version juuri omakohtaisen viulunsoiton ansiosta.

Heikki oli kirjoittanut polskaetydin alle yhdeksän eri kaaritusmallia, joita käytetään pelimannimusiikissa.⁸⁸ Pisteet eivät tarkoita terävästi ja lyhyesti soittoa vaan nuotit soitetaan erotellen toisistaan.

Kaarituksien merkitys on valtava melodianhahmotuksen⁸⁹ varioinnissa, koska melodian hahmo muuttuu esimerkiksi puhaltimilla vain yhden kielityksen paikan vaihdon myötä.⁹⁰ Oma mielikuvani kaarituksia soittaessa on, että kieli⁹¹ toimii kaarituksissa kuin ilmaa työntävänä voimana, melkein pä kuvitteellisena rytmisoit-

88 Olen itse vielä lisännyt tähän kohdat 10. ja 11., jolloin neljän kaaren alku siirtyy ensiksi kolmannelle 1/16-nuotille ja sen jälkeen kaari alkaa viimeiseltä 1/16-nuotilta.



89 Kaaret kertovat, mitkä äänet soitetaan samansuuntaisella jousella (Kyhälä 2007). Kyhälä ei liitä kaarituksia melodianhahmotukseen.

90 Kielityksellä on oma käyttönsä melodian selkeyden tuottamisessa, mutta suomalaisen kansanmusiikin soitossa sillä on erityisen tärkeä merkitys pyrittäessä soittamaan viulumaiseen tapaan. Viulistit tuottavat melodiankäsitteeseen rytmiiikkaa vaihtamalla jousen kulkusuuntaa (Kyhälä 2007).

91 Oman pääsoittimeni nokkahuilun soitossa käytetään kieltä muodostamalla dy- tai ty-tavun jokaisen kaaren alussa. Kansanmusiikkia soittaessani yritän jäljitellä viulun tai haitarin avoimena soivaa säveltä. Voin myös kielittää eli sulkea äänen kielellä, joten voin saada erilaisia lopputuloksia aikaan pelkästään pienellä kielen liikkeellä.

timena.⁹² Olen luonut omia mallejani muistakin Laitisen opeista, esimerkiksi korusävelien luomisessa nokkahuilua soittaessa. Mikä oli ennen ollut luettavissa suomalaiselle perinteelle tyypilliseksi piirteeksi, ei tarkoittanut meille kansanmusiikkiopiskelijoille, emmekö olisi voineet lainata soittoomme ja laulumme myös muissa musiikkikulttuureissa käytettäviä kansanomaisen musisoinnin tyylikeinoja. Osastomme 1980-luvun opetus perustui multi-instrumentalismiin, ja opiskelimme myös muiden musiikkikulttuurien soittoa ja laulua. Kansamusiikin kehittymisen kannalta tämä oli erityisen tärkeää.

Suomalaisen kansanmusiikin maantieteellinen asema oli osoittanut meille, että osa historiallisesta suomalaisesta kansanmusiikista ei ollut määriteltävissä pelkästään suomalaiseksi musiikiksi.

*... viime vuosisadalla Suomen rahvaan musiikillinen maailmankuva oli paljon lähempänä Ruotsin ja muiden naapurimaiden rahvaan kuin oman maan säätyläistön musiikillista maailmankuvaa.*⁹³

Laitinen esitteli oppitunneilla 1970–80-lukujen ruotsalaisten kansanmusiikkiyhtyeiden levytyksiä. Ne olivat tärkeitä esimerkkejä siitä, miltä suomalainen pelimannimusiikki yhteyemusoinnissa voisi kuulostaa. Suomalaiselle kansanmusiikin yhtye- ja yhteissoiton estetiikalle löytyi yhtäkkiä muitakin malleja kuin perussointujen käyttö perusmuodossaan ja yksinkertainen toisen äänen soitto.⁹⁴

Polskaetydimonisteessa oli myös Heikki Laitisen laatimat opit (ks. Kuva 11 s. 57) eli kysymykset⁹⁵ tutkivalle kansanmusiikolle, musisoivalle tutkijalle. Laitinen julkaisi ne ensimmäisen kerran vuonna 1991 kirjoittamassaan artikkelissa ”Oma perinne vieraana kulttuurina”:

92 Kaaritusetydiä harjoitellessani poljen jalalla rytmiä samanaikaisesti, esimerkiksi polskaetydiä soittaessa annan jalalla polkemalla iskut ykkös- ja kolmosiskulle. Jalan polkua käytän usein apuna soittaessani improvisaatiota. Käytän jalan polkua myös apunani ”rummun” lailla tukemassa kielittäessäni kaaria.

93 Laitinen 2003a, 180.

94 Yksi osastolaisten suurimmista vaikuttajista oli tornionjokilaaksolainen Norrlätar-yhtye (1974–2004), jonka levyt soivat osaston kirjastossa monet, monet kerrat. Yhtyeen laulajan Hasse Alatalon käyttämä meänkieli oli tässä varmasti eräs suomalaisia lähentävä tekijä. Muista pelimanniyhtyeistä taidokkaat Groupa ja Filarfolket kuuluivat monen kansanmusiikon suosikkeihin. Kahden viulistin ja harmoninsoittajan Forsmark Tre -yhtyeen soiton vaikutus oli ehkä kaikkein suurinta suomalaiselle pelimannimusiikille 1980-luvulla. JPP:n, alkuperäiseltä nimellä Järvelän Pikkupelimannit (Alakotila 2017), harmoninsoittajan Timo Alakotilan tarkat käsinkirjoittamat transkriptiot erästä yhtyeen Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla tapahtuneesta keikasta antoivat meille suomalaisille kansanmusikoille kaivatun kuvan siitä, miten pelimanniviulisti voi käsitellä soittoansa kaarituksilla, erilaisilla korusävelillä ja vapailla kielillä. Myös Forsmark Tren kokonaisuinnin salaisuus selvisi soittamalla heidän kappaleitansa Alakotilan transkriptioista otetuista valokopioista. Ne antoivat mallia kansanmusikoille ympäri Suomen kahden viulun ja harmonin yhteissoitosta. Nämä kopiot kiersivätkin monen osaston kansanmusiikon mukana myös lukuisille soittotunneille ja kursseille antaen mallia myös kansanmusiikin harrastajille ja oppilaille.

95 Laitinen 2003b, 336, 337.

Viime vuosisadan kansanmusiikkia tutkiva joutuu opiskelemaan ja ottamaan kantaa ainakin seuraaviin kysymyksiin:

- *asteikko-oppi,*
- *melodianmuodostusoppi,*
- *melodianhahmotus ("fraaseeraus") oppi,*
- *koruoppi,*
- *rytmioppi,*
- *muunteluoppi*
- *sointuoppi,*
- *soitinnusoppi,*
- *yhteissoitto-oppi,*
- *Laulun yhteydessä tulevat ratkaistuksi vielä mm.*
- *runomittaoppi,*
- *alku- ja loppusointuoppi,*
- *säe- ja säkeistömuoto-oppi.*⁹⁶

Laitisen mielestä *jokaiseen kysymykseen voi vanhakantaisella muusikolla olla ainakin osittain oma persoonallinen vastauksensa. Vastaukset on aina löydettävissä itse musiikista. Juuri tästä syystä musisoivalla tutkimuksella on suuri merkitys.*⁹⁷

Monisteessa (ks. Kuva 11 s. 57) *melodianmuodostusoppi* tarkoittaa improvisointia. Laitinen on jättänyt huomautuksen (*Impr*) pois artikkelistaan. Mielestäni se selittäisi hyvin improvisoinnin olemusta.

Laitinen korostaa tutkimuksellisen otteen tärkeyttä vanhoja soittotyylejä soittaessa ja laulaessa. Kuitenkin hän muistuttaa esityksien imitoinnin olevan vain rajallinen mielenkiinnon kohde. Musiikin syntyprosessi on tärkeämpi kuin lopputulos.

*Tärkeimmän kiinnostuksen kohteena tulee olla itse muusikkous, musiikin syntyprosessi, musiikin ja esityksen tuottaminen.*⁹⁸

Yhden tärkeän kansanmusiikin oppinsa Laitinen piilotti tutkintoihin, konsertteihin ja produktioihin. Jokaisessa niissä oli mukana enemmän musiikillista tunnetta kuin esiintymistä. Esityksemme eivät olleet länsimaiseen tapaan tehtyjä konsertteja. Emme esittäneet kappaleita yleisöä varten tai sen arvosteltavaksi vaan toimme itsemme ja tunteemme musiikin välityksellä yleisön kuultaviksi. Oli tärkeää poistaa taidemusiikin esityskäytäntöihin kuuluva tapa, aplodien antaminen ennen ja jälkeen kappaleiden, rauhoittaaksemme konsertin tai tutkinnon pelkästään musiikin kuunteluun ja kuulemiseen. Jätimme aplodien osuuden Niekun esiintymisissä niin vähäiseksi kuin mahdollista. Aplodeille oli tavallisesti tilaa

96 Laitinen 1991 ja 2003b, 336.

97 Laitinen 2203b, 337.

98 Laitinen 2003b, 337.

vasta tilaisuuden lopussa. Saimme soittaa ja laulaa omassa olotilassamme, ja kuullijoilla oli myös mahdollisuus päästä samaan olotilaan. Meille jäi aikaa olla ja elää musiikissa. Kansanmusiikki oli käyttömusiikkia. Riitti vain yksi ihminen luomaan musiikkia, jolla hän purki tunteitaan ja mielialojaan. Länsimaiselle taidemusiikille tyypillinen konserttitilanne alkoi tuntua yhä vieraammalta tavalta esittää kansanmusiikkia. Silmien sulkeminen, uppoutuminen omiin tunteisiin sai enemmän painoarvoa. Tämä musiikin esittämisen estetiikka seuraa edelleen esiintymisiäni.

Jokainen kappale – laulu tai soitto – oli meille Niekku-yhtyeäläiselle kollektiivinen oppimistilanne. Opimme toisiltamme ja Laitisen ohjauksessa, oli kyse siten pelimannimusiikin soitosta tai toistemme tavoista soittaa ja laulaa. Koska esimerkiksi nokkahuilua ei ole käytetty Suomessa kansanmusiikissa alun perin, oli mallia otettava muista pelimannimusiikkisoittimista, lähinnä viulusta. Mielikuvan luominen kuvittelun ja matkimisen avulla ovat olleet itselleni keinoja luoda pääsoittimeni nokkahuilun soitosta pelimanniulun soiton kaltaista. Heikki Laitisen sanoin: Mielikuvituksella varustettu tutkija voi oivaltaa tärkeitä seikkoja vähäisiläkin muusikontaidoilla.⁹⁹

Väitöskirjassaan Laitinen tarkastelee tutkivan muusikon tutkimustapoja:

...Voiko muusikkona kehittää itseään niin pitkälle, että pystyy samaistumaan menneen ajan muusikon ajatusmaailmaan ja muusikkouteen? Tutkimusasenne on tiukasti aineistolähtöinen; aineiston on annettava puhutella ja määrätä tutkijaa, ei päinvastoin.¹⁰⁰

Laitinen kirjoittaa Sibelius-Akatemian kansanmusiikin opetuksen tavoitteista:

Vaikka opetuksen tehtävänä oli poistaa kansanmusiikille sille asetetut rajoitukset ja raja-aidat ja pyrkiä luomaan vanhan estetiikan pohjalta aivan uudenlaista musiikkia, keskeisenä päämääränä on ollut koko ajan perehtyminen viime vuosisadan kansanmusiikkiin ja sen tutkimisen ongelmiin. Keskeinen kysymys kuuluu: missä määrin ja millä edellytyksillä muistinvaraisen kulttuurin musiikki voi elää tämän päivän musiikkikulttuurissa?¹⁰¹

Näiden kysymyksien äärellä olemme edelleen kansanmusiikin pedagogeina ja muusikkoina. Etnomusikologinen tutkimusretki jatkuu edelleen 35 vuoden jälkeenkin.

99 Laitinen 2003b, 336.

100 Laitinen 2003b, 336.

101 Laitinen 2003b, 337–338.

4 Omasta päästä improvisoinnin opettajana

Tässä luvussa kerron ensimmäisestä oppilaastani Ninnistä. Hänen kanssaan aloitin tutkimuksellisen pedagogisen projektin lasten omasta päästä laulun ja soiton parissa. Kerron Ninnin ensimmäisistä omasta päästä soittoista ja lauluista tehtyjen äänitteiden¹⁰², päiväkirjamerkintöjen ja litterointien avulla. Avaan omasta päästä improvisointiin perustuvia soitto-tuntejani kertomalla yksityiskohtaisesti Ninnin seitsemästä tunnista kesäkuussa 1989. Näiden tuntien aikana Ninni lauloi viisi eri versiota vanhasta balladista *Pieni Katriina*. Kerron prosessista nuotinnosten ja pienimuotoisen rakenneanalyysin kautta. Esittelen myös vuosien 1987–2010 aikana tehtyjen äänitteiden¹⁰³ avulla seitsemän muun oppilaan soittoja ja lauluja.

Minulle on 30 vuodessa kertynyt äänitearkistoon satoja omasta päästä soittoja ja hieman vähemmän omasta päästä lauluja. Tässä työssä käsittelemäni omasta päästä laulut ja soitot ovat valikoituneet itselleni vakiintuneiksi omasta päästä laulun ja soiton esimerkeiksi. Tässä esiteltujen Ninnin soitto-tuntien olin suunnitellut päätyvän tutkimusaineistoksi. Muiden oppilaiden kohdalla minulla on olemassa vain tallenteet ja muistikuvat tapahtumista.

4.1 Lasten omasta päästä laulut ja soitot

Ninni s. 1979

Oppilaanani vuosina 1986–1989

Nokkahuilu, laulu, kanteleet (viisikielinen ja Saarijärven kantele) ja harmooni

1985–1986 opetin klassista nokkahuilun soittoa Musiikkikoulu Kanteleessa (nyk. Luoteis-Helsingin musiikkiopisto). Ninni oli aloittanut musiikkikoulussa viisivuotiaana viulunsoiton opiskelun mutta lopetti sen kesken ja siirtyi minulle nokkahuiluoppilaaksi.

Aloitimme nokkahuilun soiton tavalliseen tapaan kirjan avulla. Suurena apuna Ninnillä oli valmis puhallustekniikka ja hyvä sormien hallintakyky verrattuna muihin saman ikäisiin soittajiin.¹⁰⁴

102 Äänitteet voi kuulla nettiversiossa etno.net/tohtoriopinnot.

103 Äänitteet voi kuulla nettiversiossa etno.net/tohtoriopinnot.

104 Joutsenlahti 1987.

Loppukeväästä 1986 pidin Ninnin tunninit poikkeuksellisesti Helsingin keskustassa Ainonkadulla Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla. Jäin sitten pois Musiikkikoulu Kanteleen opettajan toimesta ja Ninni seurasi mukana siirtyen yksityisoppilaakseni. Soittotunnit jatkuivat Ainonkadulla.

23.10.1986

Aloitin tunninit ilman omantunnon tuskia nuottiopetuksesta. Ensimmäisellä tunnilla harjoittelimme vuoroimprovisaatiota. Soitin aluksi pätkän ”so-so-mi-mi-re-re”-kuviota, johon Ninnin oli keksittävä vastaus. Aluksi hän soittikin samoin kuin minä, mutta sitten alkoikin kuulua jo muutakin, esimerkiksi so-so-laa-laa-soo. Rytmiä hän vaihteli myös. Jotta voisimme soittaa muulloinkin tällä samalla aiheella, pyysin Ninniä keksimään nimen tälle kappaleelle. Hän lauloi hetken päästä ”Oli kerran puu-puu” päämelodian mukaisesti. Seuraavalla tunnilla päiväkirjani mukaan Puu-puu onnistui vieläkin paremmin muuntelujen runsauden muodossa.¹⁰⁵

Soitimme nokkahuiluilla ensin matkimissoittoja, kunnes siirryin soittamaan pitkiä säveliä taustalle. Melodiset kulut olivat Ninnillä sattumanvaraista kuljeskelyä. Yritin koko ajan soittaa mukana ja saada säestyksestä tukevaa taustaa Ninnin soittole. Soitto kesti 2 minuuttia 46 sekuntia. Minuutti ennen loppua soitimme reipasta kuviota. Lopuksi päädyimme soittamaan yhdessä pitkää säveltä. Tapa, miten Ninni lopetti yhteisen improvisaatiomme, oli mielenkiintoinen. Soitimme pitkää säveltä kuin olisimme odottaneet, mitä tapahtuu seuraavaksi. Ninni päätti yllättäen soittaa nousevan melodisen kulun, joka päättyi nokkahuilun kirkaisuun. Laitaisen oppitunneilla olin ihastunut kuuntelemaamme Hukwe Zawosen Tanzania Yetu -levyyn, jossa Zawose soittaa muun muassa izezeä, perinteistä tansaniaalaista viulua. Improvisatorisen soiton lopuksi hän päätyi soittamaan pitkää säveltä ja päätti soiton nopeaan nousevaan kulkuun. Olin tutustunut tähän tapaan soittaessani Liisa Pessin puusarvimelodioita, joissa melodia päättyi aina nousevaan kulkuun.

Kansanmusiikin osaston lukuisat instrumentit toivat pelastuksen tuntien kulkuun.

Ninnin itsepäisyys tunneilla johti usein kirjan heittämiseen nurkkaan, koska kyse oli soittotunneista, oli siis soitettava ilman nuotteja.¹⁰⁶

Samalla tunnilla 27.10.1986 soitimme ensimmäistä kertaa harmoniaa:

Erään tunnin alussa Ninni ilmoitti olevansa haluton soittamaan nokkahuilua ja koska hänen katseensa osui luokassa olevaan harmoniiniin, halusi hän välttämättä soittaa Kissanpolkkaa, jonka oli oppinut soittamaan äidin työpaikalla olevalla pianolla. Siirryimme siis harmoniinin ääreen. Ja koska

¹⁰⁵ Joutsenlahti 1987. *Puu-puu*-melodia on myös C-kasetilla nauhoitettuna. Kansanmusiikin osaston kannettava ja äänittävä C-kasettinauhuri oli minulla ahkerassa käytössä. Olin jo Ninnin tuntien alettua päättänyt, että koetan nauhoittaa kaiken musisoinnin.

¹⁰⁶ Joutsenlahti 1987.

Ninni ei ylettänyt kunnolla polkimille, istuin itse tuolille polkeakseni palkeita ja otin Ninnin syliini. Aluksi soitimme Kissanpolkkaa, mutta jossakin vaiheessa ehdotin hänelle oman kappaleen soittoa, niin kokeilimmekin. Itse soitin borduna-ääntä (G) ja Ninni soitteli päälle. Tämä ei kuitenkaan ollut onnistunut juttu. Jatkoimme Kissanpolkan soittamista, kun ehdotin taas uutta juttua. Soitin suuresta oktaavista so-re-mi-fa – säveliä toistuvana kuviona ja pyysin Ninniä asettamaan molemmat etusormensa koskettimille. Aluksi hän siirteli sormiaan pelkän terssin päähän toisistaan, mutta välillä tuli kvartti- ja kvintti- intervallit mukaan. Lopetimme välillä soiton, ja siirryimme takaisin tuttuun polkkaan. Ninnin äiti tuli huoneeseen kuuntelemaan ja Ninni sanoi minulle, soitetaanko se mikä se nyt on se kiva...? Vastasin siihen, että tarkoitatko sitä marssia, mitä nimitystä olin ohimennen käyttänyt soittamastamme kappaleesta. Aloitimme soiton.¹⁰⁷

23.10.1986. Harmoonin soittoa. Ninni istui minun sylissäni, koska ei yltänyt polkimiin. Soitin toistuvaa kuviota G, D, E, F. Pyysin Ninniä asettamaan sormensa g1:n kohdalle ja että hän voisi soittaa myös kahta säveltä kerrallansa.¹⁰⁸

Muistan reaktion, minkä suurikokoisen harmoonin mahtava ääni aiheutti Ninnissä. Nokkahuilun ”piperryksen” jälkeen harmoonin muhkeat äänet kuulostivat kuin olisi soittanut orkesterissa. Jouduin ihastuksen valtaan, koska huomasin ”marssia” soittaessamme, että Ninni ei soitellut mitä tahansa ääniä, vaan hänen ensimmäisistä sävelistään kuuli, kuinka hän kuunteli aikaan saamaansa sävelkulkua ja siirtyi harkiten seuraavaan säveleen. Soitto oli kuin tutun sävelmän soittoa kuulonvaraisesti, vapaan melodian muodostusta ilman aikaisempaa kokemusta harmoonilla soittamisesta. Se oli omasta päästä soittoa, improvisaatiota, jota ohjasi selvä ajatus tulevasta melodiasta. Soittohetki kesti useita minuutteja. Tajutessani Ninnin soiton arkaaisen luonteen en voinut lopettaa soittoa kesken. Olin saanut tutustua kansanmusiikin opinnoissani runolauluun, vähäkielisten kanteleiden, jouhikon ja paimensoittajien pitkän estetiikan musiikkiin, jossa ei ollut alkua eikä loppua. Ninnin ”marssi” kuulosti juuri samanlaiselta. Soittoa, jota olisi vaikeaa lopettaa.

Äänitin harmoonilla soitetun ”marssin” kasetille vasta toisella kerralla, koska en ollut tajunnut, millaisen soiton saisimme aikaiseksi heti ensimmäisellä kerralla. Soiton tunnelma ja melodiset aiheet eivät muuttuneet, vaikka soittimme välillä muuta. Tuttu riffi muistutti Ninniä, mistä kappaleesta oli kyse. Käytän tätä tekniikkaa, *omasta päästä soittojen nimeämistä*, edelleenkin hyväkseni. Sen avulla oppilaan on mahdollista tunnistaa improvisoitujen kappaleiden melodiset aiheet toisistaan.

¹⁰⁷ Joutsenlahti 1987.

¹⁰⁸ Joutsenlahti 1986.

Kasetille tallennetussa versiossa esitämme ”marssin” Ninnin äidille. Äänitteestä kuuluu, kuinka Ninni aloittaa soittamisen heti vahvasti kahdella sormella. Olin sanonut hänelle jo ensimmäisellä kerralla, että hän voisi käyttää myös toista etusormeaan soitossa. Nyt hän aloitti heti kahdella etusormella ja kuulosti, kuin soitto jatkuisi keskeltä kappaletta. Ei satunnaisia säveliä vaan johdonmukaista melodista kulkua. Kahden sävelen soidessa, oktaavin kahdennuksen ollessa päällä¹⁰⁹ ja matalan riffin soidessa taustalla harmoonin sointi on muhkeaa. Vähän yli minuutin kohdalla Ninni hihkaisee innostuksissaan. Tulkitsen sen ääneksi tilanteessa, jossa ihminen naurahtaa jollekin yllättävän ihanalle hetkelle. Kasetilta kuuluu myös äidin reagointi pitkän estetiikan outoon soittotapaan. Ninni soittaa jotain sellaista harmoonilla, jota äiti ei ollut odottanut kuulevansa ensimmäisillä tunneilla. Pelkästään instrumentin vaihto toiseen oli jo tarpeeksi iso yllätys äidille. Kun ”marssi” oli kestänyt vähän vajaa kaksi minuuttia, äiti kysyy: ”*Loppuuko se jo?*”¹¹⁰ Ninni jää samassa soittamaan pitkää ääntä. Hidastamalla riffiä lopetimme yhdessä soiton. Äiti kommentoi: ”*Se oli itseasiassa aika kiva, koska se oli niin monotoninen.*”¹¹¹ Ninni olisi halunnut soittaa ”marssin” toiseen kertaan, mutta äiti hämmennyksissään vastaakin kysymyksellä: ”*Onko Ninni nyt vaihtamassa soitinta?*” Ja että ”*nyt ei Ninnin onneksi tarvitse tuntea itseään erilaiseksi kuin muut kaverinsa*”¹¹². Tässä äiti viittasi ehkä yleisesti Ninnin kavereiden pianon soittamiseen harrastuksena.

Hetkinä, kun Ninnillä iski väsymys, keskittymiskyky herpaantui ja soitin lensi nurkkaan, tuli apu muista soittimista. Koska musisointi, omasta päästä soitto, toisilla soittimilla, kuten harmoonilla ja kanteleilla, oli helpompaa soittimien rakenteen takia, pystyin instrumenttia vaihtamalla ohittamaan Ninnin väsymyksen hetket nopeasti ja saimme aikaan haluttua musiikkia, soittoa, joka kuulosti musiikilta. Kosketinsoittimissa ja kanteleissa sävelet ovat esillä koskettimien ja kielten muodossa. Soittajalle on valmiiksi katettu pöytä, josta voi helposti saada aikaan säveliä.

Saadakseen nokkahuilusta aikaan ääniä on osattava asettaa sormet reikien päälle juuri oikealla tavalla. Omasta päästä soittamisessa kyse on ennen kaikkea musisoinnista. Soittaminen muilla soittimilla tarkoitti välillä juuri sellaista musisointia, musiikin tekemistä ilman keskittymistä vaativaa opetteluvaihetta. Edellisillä lauseilla viitataan tässä lähinnä Ninniin nokkahuilun soittajana. Ninnin kotona ei ollut pianoa, mutta sen sijaan lainasin hänelle viisikielisen kanteleeni, jolloin pystyimme käyttämään sitä toisena instrumenttina, kun pidimme soittotunteja kotona.

109 Oktaavin kahdenmus soidaan aikaan, kun harmoonin koskettimiston edessä olevista vivuista vedetään ulos niin sanottu oktaavikoplari, engl. *Octave Coupler* (Gellerman 1996, 100). Se yhdistää mekaanisesti kaksi kosketinta toisiinsa (Jouko Kyhälä 2018, sähköposti).

110 C-kasetti 1986.

111 C-kasetti 1986.

112 C-kasetti 1986.

Yksityisoppilaana Ninnin kanssa oli helppo tehdä kokeiluja omasta päästä musisoinnissa. En ollut sidottu kurssitutkintoihin enkä edes siihen, oppiiko Ninni nuotit vai ei. Ninni pystyi improvisoimaan ja muuntelemaan sävelmiä yksin ja myös minun kanssani. Laulut hän lauloi yksinäisyydessä. Jostain syystä halusin antaa Ninnille tilaa laulaa omat laulunsa yksin, rauhassa, ilman minun läsnäoloani. Ehkä ajatuksenani oli se, etten vaikuttaisi hänen laulamiseensa mitenkään.¹¹³ Jätin hänet siis luokkaan tai hänen omaan huoneeseensa yksin nauhurin kanssa.

Kesäkuu 1989 soittotunnit ja *Katriina-balladi* analyysin kohteena

Keväällä 1989 päätin yhdessä Heikki Laitisen kanssa tehdä tutkielmani Ninnin omasta päästä lauluista ja soitoista. Koulun loputtua kesäkuussa Ninnillä ja minulla olisi aikaa musisoida yhdessä ja silloin minulla olisi mahdollisuus kerätä sopivaa aineistoa lopputyöhön. Päätin pitää Ninnille kahden tunnin mittaisia soittotunteja kansanmusiikin osastolla, joka sijaitsi silloin Fredrikinkadulla Helsingissä. Soittotuntien piti olla tarpeeksi pitkiä, koska improvisaatioita soittaessa ei voinut pitää kiirettä. Melodian kehittelyä muunteluineen ei ehtisi tapahtua parin minuutin aikana. Olin varautunut myös siihen, että soittaisimme muilla osaston soittimilla sattumanvaraisesti. Aika oli näiden tuntien tärkein asia.

Ensimmäisellä tunnilla 6.6.1989 tekemäni tuntisuunnitelma oli unohtunut kotiin. Tunti ei siis alkanut parhaalla tavalla. Ninni väsyneenä ei myöskään ollut parhaassa kunnossa tekemään kaikkea, mitä olin suunnitellut hänen kanssaan soittavani. Häneltä oli myös unohtunut oma nokkahuilu kotiin, joten jouduin lainaamaan hänelle oman puisen huiluni. Soitimme aluksi nokkahuiluilla molemmat. Ninni soitti melodiaa ja itse säestin häntä pitkällä d¹-sävelellä ja lyhyesti myös c¹-sävelellä. Pyysin häntä soittamaan jotain d-sävelestä. Hän tarkensi kysymystä vastakysymyksellä: *Siis ei laulua, vaan... siis päästä?* Ninnin soitossa päiväkirjamerkintöjeni mukaan löytyi melko selkeä musiikillinen kaari ja tahtilaji oli myös tunnistettavasti tasajakoinen. Kesto oli puolitoista minuuttia. Seuraava improvisaatio alkoi pyynnöstäni a-sävelestä. Säestin häntä myös a-borduna-sävelellä, mutta hän päätyi soittamaan edellistä d-sävelimprovisaatiota. Kolmannessa improvisaatioissa palautin perussävelen takaisin d:hen. Ja tällä kertaa Ninni pyynnöstäni käytti myös kaarituksia enemmän. Tämä soitto soi vapaarytmisesti melkein koko ajan. Näiden nokkahuiluprovisaatioitten jälkeen olin merkinnyt päiväkirjaani seuraavasti:

Itse nokkahuilun käsittely ei Ninnillä ole oikein sujuvaa, äänet eivät ole puhtaita ja sormitekniikka on kömpelöä. Nämä seikat eivät kokonaan ole Ninnin syytä, sillä olen tunneillani pitänyt tärkeimpänä saada aikaan musiikkia, josta olemme voineet kumpikin nauttia, ja jonka soittaminen ei vaadi suuria voimisteluita. Sen sijaan, että olisimme käyttäneet aikaa tarkkoihin ja keskittymistä vaativiin

113 Tavallisilla musiikkiopiston soittotunneilla olen joskus myös tehnyt niin.

harjoituksiin. Olen opetuksissani tilaisuuden tullen soitattanut sormiharjoituksia ja kiinnittänyt huomioita teknisiin seikkoihin, mutta koska Ninnin keskittymiskyky on heikko, hän ei kovin pitkään jaksa seurata ja soittaa toki tarpeellisia harjoituksia.¹¹⁴

Seuraavaksi siirryimme soittamaan molemmat viisikielisillä kanteleilla. Ninni soitti etusormella melodiaa ja minä säestin. Soiton jälkeen pyysin häntä laulamaan oman laulun. Vastaukseksi sain kuulla, että hän ei osaa laulaa eikä pysty siihen. Ninni kuitenkin lauloi tai pikemminkin hyräili hiljaa kanteleen säestyksellä. Soitimme vielä nokkahuilulla joitain improvisaatioita, joista ensimmäinen oli ollut hieno. Väsymyksestä johtuen seuraavat soitot eivät olleet niin keskittyneesti soitettuja. Kokeilin vielä harmoonilla ”marssin” kaltaista improvisointia, mutta siitäkään ei tullut mitään.

Tunnin lopuksi pyysin Ninniä laulamaan tekstin kanssa jotain. Nauhalta kuuluu väsymyksestä huolimatta onneksi reipas tytön ääni, joka sanailee aivan kuten esiintyisi läsnä olevalle yleisölle:

”Tämä on laulu ukosta, akasta ja päärynäpuusta ja heidän kotieläimistään. Kuulette sitten.”¹¹⁵

Ninni suhtautui aina nauhoitukseen yksin ollessa samalla tavalla. Kaikki äänitykset olivat kuin esiintymisiä yleisön edessä. Hän teitittelee aina ”yleisöään”. *Ukko, akka ja päärynäpuu* -laulussa kuuluu kerronnassa tarinaa eletystä elämästä lapsen näkökulmasta katsottuna. Toisaalta, laulun tarinan juoni voi olla myös suoraan *Kauniit ja rohkeat* -televisiosarjasta. Laulussa Ninni käytti myös poikkeuksellisesti duuri-molli-sävellajivaihtelua hyväkseen luodessaan ”suurta draamaa”.

Ukko, akka ja päärynäpuu

*Oli kerran talo, metsänlaidalla.
Joka oli hieno valkoinen.
Siellä oli lehmä ja sikoja,
Kanoja, kukoista puhumattakaan.
Ukko ja akka olivat onnellisina talossa.
Mutta sitten tuli pahanilmanlintu heidän taloonsa.
Ja pahanilmanlintu, laittoi heille riitaa.
He erosivat tähden, pahanilmanlintu.
Sitten kun mii...
Sitten kun akka, ukko erosivat.
Heidän pahanilmanlintunsa jäi,
niin ettei hänellä ollut ketään, jonka pahoittaisi mielen.
Vaan pahanilmanlintu ... syöksyi heitä...*

114 Joutsenlahti 1989, 2.

115 C-kasetti 1989.

Taas naimisiin, laittamaan.

Ja akka suostui ilomielin, mutta ukko ei.

Ukkoa joutui rassaamaan. Passaamaan.

Mutta sitten tuli akka ja sanoi ukollensa.

”Mistä aiot löytää yhtä hyvän vaimon.”

Ja ukko ja akka nauroivat ja pahanilmanlintu... kuoli.¹¹⁶

8.6.1989 toisella tunnilla soitimme nokkahuilulla matkimissoittoa viidellä sävelellä, jolloin Ninni yritti toistaa, mitä itse soitan. Tarkoituksena oli antaa mallia sekä viiden sävelen maailmasta että nokkahuilun soitolle tärkeistä kaarien käytöstä. Kaaritukset ovat kansanomaisilla puhallinsoittimilla soitetuissa paimensävelmissä tärkeässä osassa melodiahahmotuksen kannalta. Ninni ei aluksi ihan onnistunut kuulemaan kaikkia kaaria mutta tajusi lopulta, mitä ajoin takaa.

Seuraavassa harjoituksessa kävin kaarituksia läpi systemaattisemmin. Ensiksi soitimme parillisilla kaarilla sävelkulkua, sitten samaa kulkua synkooppikaarituksella. Seuraavaksi soitin säkeen ilman kieltä eli ilman kaaria monta kertaa. Vaihtelin kielityksen paikkaa säkeessä eri kerroilla, jolloin Ninni joutui tarkkailemaan, mille sävelelle kielitys osui ja koetti soittaa samalla tavalla. Käytimme tässä puisia nokkahuiluja, ja koska ne menivät tukkoon, siirryimme soittamaan jälleen viisi-kielisiä kanteleita. Kanteleilla jatkoimme samanlaista muuntelevaa soittoa kuten nokkahuiluillakin. Nyt käytimme vain kolmea säveltä, koska soitimme sormijärjestyksellä. Mitä vähemmän sormia Ninnillä oli käytettävänään improvisoidessa, sitä paremmin hän pystyi hallitsemaan sormiansa. Ninni oli aikaisemmin oppinut soittamaan *Konevitsan kirkonkellot* -kappaleen yleisemmin käytetyllä sormijärjestyksellä¹¹⁷, joten soitimme kolmen kielen improvisaatioita näillä sormilla.

Tunnin päätteeksi halusin antaa Ninnille studiomaisen kokemuksen vahvistetusta laulamista, jossa voi laulaen leikitellä kaiun kanssa. Kansanmusiikin osastolla oli luokka, jota kutsuimme ”studioksi.” Luokassa oli iso miksauspöytä, efektilaite sekä mikrofoneja. Siellä pystyi laulamaan ääni vahvistettuna kaiun kanssa, kuulokkeet päässä. Pitkän kaiun kanssa laulaminen voi tuoda tuntua suurella lavalalla laulamista. Vastoin odotuksiani Ninnin mieli lenteli synagogaan, koska Fredan¹¹⁸ studiossa äänitetty Lauulu eläimistä kuulosti resitatiivilaululta voimakkaan kaiun takia. Hänen laulunsa oli viipyilevää ja kuuli, kuinka hän nautti jokaisesta pitkästä sävelestään.

116 C-kasetti 1989.

117 Peukalo soitti ylintä kieltä, oikean käden keskisormi alinta ja etusormi toiseksi alinta kieltä. Vasemman käden keskisormi soitti keskimäistä kieltä ja etusormi puolestaan toiseksi ylintä kieltä.

118 Lempinimi Helsingissä osoitteessa Fredrikinkatu 42 sijainneelle Sibelius-Akatemian toimitilalle.

Balladin laulaminen tutkimusaineistoksi

Pidettyäni kaksi ensimmäistä tuntia keskustelin opettajani Heikki Laitisen kanssa, mitkä olisivat Ninnin tapauksessa hyviä tapoja saada tutkimuksellista tietoa improvisoinnista, omasta päästä soitosta ja laulusta. Laitinen ehdotti silloin, että antaisin Ninnille laulettavaksi omalla melodiallaan perinteisen balladitekstin. Hänen oli määrä laulaa useamman kerran tuo balladi, niin että hän ei tiedä etukäteen laulukertojen määrää eikä myöskään ajankohdasta mitään. Päätin pyytää häntä laulamaan balladin viisi kertaa. Ajattelin myös pitää Ninnille kahden tunnin mittaiset soittotunnit, jolloin pystyisimme soittotuntien aikana myös musisoimaan monipuolisesti soittaen myös kansanmusiikin osastolla olevia eri soittimia. Lisäksi hän voisi laulaa pyydettyä balladin tekstin.

10.6.1989 kolmannella soittotunnilla annoin hänelle kolmen eri balladin tekstit luettavaksi, joista hän valitsi 12-säkeistöisen *Pieni Katriina* -balladin. Kyseisen version oli laulanut Paraskeva Makkonen Suistamolla vuonna 1966. Tekstin Ninni lauloi SKS:n julkaiseman LP-levyn Suomalaisia kansanlauluja oheistekstivihosta.

Kävimme tarinan läpi eli mitä tarinassa oikein tapahtuu. Sen jälkeen Ninnin pyynnöstä poistun huoneesta. Ohjeeksi laulamisesta pyydän Ninniä kokeilemaan ensimmäiseksi melodioita. Tämä sen vuoksi, jos melodian tuottaminen olisi hankalaa.¹¹⁹

Ohjeistin Ninniä ensimmäisellä kerralla sanatarkasti, ennen kuin poistuin luokasta:

”Sä voit kokeilla sitä aluksi vaikka, etsiskellä, mitä sä haluat. Koeta tehdä semmoinen melodia, oikein se, että se on sun mielestä kiva melodia.”¹²⁰

Itseasiassa en tiennyt mitä sanoa ohjeeksi. Puhuimme omasta päästä soittamisesta tai laulamisesta, mutta sanaa improvisointi en käyttänyt ennen kyseistä kesäkuun periodia. Syy oli improvisointi-sanan käsitteessä, mielikuvassa improvisoinnin vaikeudesta. Luokkahuoneen oven suljettua Ninni juttelee nauhalla ennen *Katriina*-balladin alkua:

”Ja nyt minä laulan laulun Pieni Katriina mut ekaks mun pitää ruveta kokeilla, et tota, että minkä mä laitan sen. (kuiskailee muutaman sanan). No niin.”¹²¹ Laulu alkaa sujuvasti ilman epäröintiä. Seuraavan suuntaa antavan nuotinnoksen balladin kaidista säkeistöistä tein vuonna 1989 (Nuottiesimerkki 1, s. 71).

119 Joutsenlahti 1989.

120 C-kasetti 1989.

121 C-kasetti 1989.

Kat-rii - na pie - ni pal - ve - li ho-vis - sa ku - nin-kaan hãn täh-den lail - la lois - te - li toi - si - en scu - ras - sa

Kuu-nin-gas kul - ta sa - noil - la pu - hut - te - li Kat-rii - naa. Kuu-lep - pa. Kat - ri pie - noi - nen tu - le sä mi - nul - le - e

Kuu-lep - pas Kat - ri pie - noi - nen jos tu let mi - nul - le niin par - haan kul - ta - sor - muk se - ni mi - nä an - nan si - nul - le.

En huo - li sor - mus - taa - si en huo - li ol - len - kaan se an - na puo - li - sol - le - si jos kun - ni - a - ni vaan saan

Kuu-lep - pa Kat - ri pie - noi - nen jos tu - let mi - i - nu - ul - le par - haan kul - ta - kruu - nu - nuu - ni mi - nä an - nan si - nul - le

En huo - li si - nun kruu - nus - tas en huo - li ol - len - kaan se an - na puo - li - sol - le - si jos kun - ni - a - ni vaan saan

Kuu-lep - pas Kat - ri pie - noi - nen jos tu - let mi - i - nu - ul - le puo - len val - ta - kun - ta - ni mi - nä an - nan si - nu - le - e

En huo - li val - ta - kun - nas - tas en huo - li ol - len - kaan se an - na puo - li - sol - le - si jos kun - ni - a - ni vaan saan

Kuu-lep - pa Kat - ri pie - noi - nen jos et tu - le mi - nul - le mi - nä pa - a - nen sut piik - ki - tyn - ny - riin ja an - nan pyö - rit - tää

Jos paa - te piik - ki - tyn - ny - riin an - nat - te pyö - rit - tää niin tai - vaan her - ra mi - nul - le ar - mon - sa lie - vit - tää

Kat - ri - na sit - ten tuo - mit - tiin piik - ki - tyn - ny - ri - i - in ja ko - ko vah - ti - vä - ki nyt sai hãn - tä pyö - ri - tää

Kat - ri - na us - kol - li - ses - ti kärs kaik - ki vai - van - sa yks en - ke - li lens a - las tai - vaal - ta jo - ka va - paut - ti vai - vois - taa

Nuottiesimerkki 1. Nuotinnos Ninnan ensimmäisellä kerralla laulamasta Katriina-balladista.

Tunti jatkui 2-rivisen haitarin soitolla. Soitimme *Arvon mekin ansaitsemme* -melodiaa, niin että Ninni soittaa diskanttipuolen näppäimistöä ja minä hoidan vasemman käden säestyksen. Seuraavaksi jatkoimme soittamista, niin että Ninni sai improvisoida diskanttipuolen ulkorivin nappuloilla melodiaa. Ninni kuitenkin oli aika rauhaton, joten improvisaatio ei tällä kertaa kestänyt pitkään. Päiväkir-

jan mukaan jatkoimme keskustelemalla soittimista, kyselin mielipidettä haitarin ja kanteleen soitoista, jolloin Ninni kertoi tykkävänsä soittaa *Konevitsan kirkonkelloa* ja *Karhunpeijaispolskaa*.

Ninni kertoi myös kaveristaan, joka joutui soittamaan pianolla kappaletta niin kauan, että osasi sen kunnolla. Kysyin häneltä, haluaisiko hän soittaa samalla tavalla. Vastaus: ”Tykkään harjoitella kappaleita, mutta tykkään soittaa myös päästä”. Edelliseen viitaten kysyin, soitetaanko seuraavalla soittimella [Saarijärven kantele, koska sattui olemaan viereisellä pöydällä], omasta päästä, vai harjoitellaanko kappale. Soitimme aluksi *Satu meni Saunaan* ja *Konevitsan Kirkonkellot* -kappaleita, niin että Ninni soitti melodiaa perussävelen merkin kohdalta. Seuraavaksi päiväkirjan mukaan soitin Ninnin pyynnöstä erään Martti Pokelan kappaleen, jonka Ninni kuitenkin keskeytti ja rupesi soittamaan *Kapteeni katsoi horisonttihin* -kappaletta. Opetin häntä löytämään itse kanteleen ykkös- ja viitossoinnut, bassoa käyttäen. Tunnin lopussa jätin Ninnin laulamaan yksin. Tällä kertaa hän säesti itseään Saarijärven kanteleella, koska kantele sattui jäämään hänen syliinsä. Laulu kertoi ihmisistä. Nauhoitteella kuulee, kuinka Ninni kuuntelee soittamaansa sointua ja valitsee melodian sen mukaan. Soiton aikana hän ei laula, vaan kuuntelee säveliä. Soiton jatkuessa sointujen päälle Ninni laulaa ja heti seuraavalla kierroksella laulua tulee sekä basson ja sointujen päälle. Aivan loppuksi tuli vielä laulu eläimistä. Siinä sointujen soitto sujui sujuvammin. Tosin se oli myös lyhyempi. Äänitettä kuunneltaessa tuntui siltä, että Ninni olisi soittanut aikaisemminkin Saarijärven kanteletta. Ninnillä tuntui olevan kansanmuusikon ote soittimeen kuin soittimeen; soittoa syntyy ilman osaamisen pelkoa.

Neljännellä tunnilla 12.6.1989 Tunti alkoi Saarijärven kanteleen soitolla. Ninni säesti bassokielillä minun soittaessani melodiaa. Huomasin Ninnin olevan jälleen aika väsynyt, joten keskustelu- ja soittokeilujen jälkeen pyysin häntä laulamaan *Katriina-balladin toisen kerran* (Liite 6¹²²) Ohjeeksi annoin hänelle laulaa samalla tavalla. Ninni lauloi laulun purkka suussa aika nopeasti.

*Laulun jälkeen hän olisi halunnut kuunnella edellisellä tunnilla äänitetyn version, mutta lupasin antaa hänen kuunnella sen vasta viimeisellä tunnilla.*¹²³

Laulun jälkeen soitimme hieman djembe-rumpuja. Soitosta ei tahtonut tulla mitään, joten ryhdyin soittamaan mandolaa. Päiväkirjan mukaan tämän päivän soittelet olivat yhtä sekamelskaa. Järkevää soittoa ei tahtonut tulla aikaiseksi. Siirryimme Fredrikinkadun kirjastoon kuuntelemaan vanhoja saamelaislaulajia. Ninni

122 Nuotinnettuna säkeistöt 1–6. Seuraavista laulukerroista nuotinsin säkeistöt 1–4. Ninni löytää oman melodiansa näillä kerroilla aina 4. säkeistössä.

123 Joutsenlahti 1989, päiväkirja.

kuuntelee hiljaisena. Nauhalta tuli kaksi laulajaa. Helena Sevenoff oli laulajista Ninnin suosikki. Koetin saada Ninniä laulamaan oman laulun, mutta koska hän oli niin väsynyt, jatkoimme nauhojen kuuntelua.

Viidennellä tunnilla 13.6.1989 Soitimme aluksi nokkahuilua. Tunnelma oli nyt hyvä ja reipas. Kertasimme nokkahuilun sormituksia, lähinnä f- ja fis-sävelten eroa, jonka jälkeen soitimme yhdessä d-säveltä.

Sen jälkeen sanon: ”Nyt soitamme D-improvisaation.” Ninni kysyy: ”Mikä on improvisaatio?” Selitän hänelle, että minä soitan pitkää d:etä ja hän soittaa jotakin muuta. Ja lisäsin myös siihen, että nyt minä määrään.¹²⁴

Tunti jatkui haitarin soitolla sekä viisikielisen soitolla. Näillä tunneilla pyrki- myksenä oli pitää Ninnin mielenkiintoa yllä eri soittimilla, joskin nyt kolmekym- mentä vuotta myöhemmin, soittimien vaihto tuntuu aika runsaalta.¹²⁵

Kolmannen Katriina-laulun (Liite 7) Ninni laulaa hieman vastustellen. Mut- ta hän suostuu pyyntöön, kun lupaan, että sen jälkeen kuuntelemme hänen mieli- musiikkiansa, musiikkia Andeilta. Musiikin kuuntelun lomassa haastattelin häntä saadakseni häneltä tietoa hänen musiikkiin liittyvistä kokemuksistaan sekä mieli- piteistään. Kyselin Ninniltä koskien kokemuksista koulun musiikkitunneista. Nin- ni kertoo tunneilla opetettavan nuotteja, niiden aika-arvoja ja do-mi-juttuja. Kun kysyin laulamisesta ja mahdollisista laulukokeista, niin Ninni sanoi, ettei heillä ole laulukokeita. He laulavat yhdessä. Kun kysyin, joutuvatko he laulamaan yksin, Ninni sanoi, että ei me *jouduta*, me halutaan laulaa yksin. Tämä kertoo luokasta, jossa oppilaat luottavat toisiinsa eivätkä pelkää laulamista.¹²⁶

Haastattelun jälkeen pyysin Ninniä laulamaan **neljännen kerran Katriina-bal- ladin** (Liite 7). Tämän hän lauloi jälleen hieman vastahakoisesti, mutta nauhalta kuulee, kuinka hän aloitti laulamisen ennen kuin hän löysi vihkosta oikean sivun. Hän osasi siis jo laulun sanoja ulkoa.

Kuudennen tunnin 15.6.1989 Ninni aloitti soittamalla kontrabassoa laulaen samalla tutun laulun koulusta. Sen jälkeen haastattelin häntä tiedustellen ko- tioloissa tapahtuvasta musisoinnista. Vanhemmat olivat innokkaita kuorolaulajia, joten tässä perheessä laulaminen kuului jokapäiväisiin asioihin. Jopa aamubussissa Ninni, Ninnin sisko ja äiti saattoivat ryhtyä laulamaan spontaanisti jotain tuttua laulua. Myös isän kanssa soittaminen ja laulaminen kuuluivat asiaan.

124 Joutsenlahti 1989, päiväkirja.

125 Omasta päästä musisoinnissa annan tapauksesta riippuen enemmän oppilaille valtaa ehdottaa esimer- kiksi instrumentti, jos siihen on mahdollisuus. Koetan myös kuunnella herkällä korvalla mahdollisia satunnaisia soittokokeiluja, josko niistä olisi mahdollisuus jatkaa soittoa.

126 Ks. selostus Ninnin syntymäpäiväjuhlista s. 76.

*Kyselin myös Ninnillä, kumpi oli tärkeämpi laulussa, sanat vai melodia? Vastaus oli: Melodia. En mä nyt sanoista niitä kato. Yleensä mä en kuuntele sanoja ollenkaan vaan mä kuuntelen sitä melodia siinä laulussa. Ei sanat oo niin kiinnostavia.*¹²⁷

Haastattelun jälkeen pidimme paussin. Sen jälkeen esittelin Ninnille mbiran, tansanialaisen sormipianon soittoperiaatteen ja itse ryhdyin soittamaan djembeä. Soittamisesta ei tullut mitään, koska Ninnin sormet olivat kipeitä basson soittamisesta ja vaihdoimme instrumentteja. Näin soittaminen olikin vaivattomampaa. Yritin vielä houkutellessa Ninniä laulamaan soiton päälle, mutta hän oli liian väsynyt siihen.

*Periaatteenani on ollut, etten lopettaisin soittamista liian aikaisin, vaikka oppilas lopettaisikin.*¹²⁸

Nyt meillä oli takana lyhyen ajan sisällä niin monta tuntia musisointia, että Ninnin väsymys oli hyvin ymmärrettävää. Siirryimme kuuntelemaan tunnin lopuksi Hukwe Zawosen Tanzania Yetu -LP-levyltä A-puolen ensimmäistä kappaletta *Motyani Wuye* ja B-puolelta *Chuo Cha Sanaa*.

Seitsemännellä tunnilla 15.6.1989 eli viimeisellä tutkimusaineistoon kuuluvalla tunnilla aloitimme jouhikon soiton kokeilun. Mutta jälleen kerran raskas periodimme vaati veronsa. Ninni oli liian väsynyt keskittyäkseen uuden soittimen opetteluun. Soitimme myös Pentti Mäkelän¹²⁹ rakentamia koiranputkihuiluja, mutta tulos oli sama. Niini oli liian väsynyt saamaan poikkihuilun ansatsilla ääniä aikaan. Onneksi Mäkelän rakentamalla pitkällä tulppakanavahuilulla, kaksoishuilulla pystyimme soittamaan *Puu-puu*-melodiaa, vuoronperään muunnellen. Ensimmäisellä kerralla Ninnin muuntelu oli vanhasta muistista rytmistä, mutta toisella kerralla pyysin häntä lisäämään myös muita säveliä. Soitimme myös harmonoilla 1986 soitettua ”marssia”, mutta kokeilu ei tuottanut tulosta. Ninni halusikin soittaa säestyskuviota, joten luovuin harmonoista. Huomaan tässä päiväkirjaa lukiessani, että oma kärsivällisyyteni taisi olla myös aika koetuksella.

Ruokapaussin jälkeen Ninnin oli määrä laulaa lauluja joko säestyksen kanssa tai ilman. Ja hän lauloikin kaksi laulua, ensimmäiseksi *Karbulaulun* ja toisella kertaa laulun *Tyhmä talo*.

Pitemmän paussin jälkeen pyysin Ninniä vielä viimeisen eli **viidennen kerran** (Liite 9) laulamaan *Katriina-balladia*.

*Kaubistuneena Ninni sanoi, ettei muista melodiaa. Ensimmäiset säkeet olivat tosi hitaan varovaisesti laulettu.*¹³⁰

127 Joutsenlahti 1989, päiväkirja, 15.

128 Joutsenlahti 1989, päiväkirja, 15.

129 Lammilainen soitinrakentaja.

130 Joutsenlahti 1989, päiväkirja, 17.

Kyselin häneltä vielä tunnin lopuksi *Katriina-balladin* laulamisesta. Kun viimeiseksi totesin hänelle, että: *Sulla tuli siihen oma melodia, vai?* Ninnin vastaus oli: *Joo, mut mä osasin nytkin laulaa sillä melodialla. Mä lauloin melkein kaikilla kerroilla samalla tavalla. Mä muistin sen.*¹³¹

Muistan harmitelleeni jo silloin 1989 kesällä sitä, että ohjeissani olin korostanut häntä etsimään oman hyvän melodian, koska nyt Ninnin pääpaino keskittyi oman melodian laulamiseen. Mitä, jos olisinkin vain pyytänyt häntä laulamaan balladin, ilman varsinaisia ohjeistuksia? Ja vasta ennen toista kertaa olisin pyytänyt häntä laulamaan samalla tavalla. Aikaa ei saa taaksepäin, mutta silti katson, että Ninnin laulamat kolmen säkeen melodioiden muuntelut ovat todella mielenkiintoisia. Ne todistavat osaltaan, että lapsilla on kykyä laulaa muistinvaraisen musiikin mukaisesti, jos siihen vain annetaan mahdollisuus.

***Katriina-balladin* analyysi**

Tein *Katriina-balladin* ensimmäisen laulukerran säeanalyysin vuonna 1989 tekemäni nuotinnoksen perusteella (Nuottiesimerkki 1, s. 71). Kuultuani ja äänitettyäni viisi eri Ninnin laulamaa *Katriina-balladia* kiinnostuin hänen tavastaan etsiä joka kerralla juuri sitä melodiaa, mihin hän oli ensimmäisellä kerralla päätenyt. Muuttumattoman melodian etsiskelystä tai kokeilusta oli tullut itselleni tutkittava kohde.

Kaavio 2. Ninnin laulaman Katriina-balladin ensimmäisen laulukerran säeanalyysi.

1. säk	2. säk	3. säk	4. säk	5. säk	6. säk	7. säk	8. säk	9. säk	10. säk	11. säk	12. säk
a b c d	e f g h	a1 a2 i j	k k2 l m	n n1 o p	e f1 e q	e r e r	e f1 e q	e f1 e q	e r1 e q	e f1 e q	e r2 e q

Katriina-balladissa on 12 säkeistöä. Ensimmäisellä laulukerralla Ninni ”kokeilee” laulamalla melodiasäkeitä, jotka olisivat hänelle mieluisia. Olin pyytänyt häntä kokeilemaan, etsimään hyvää melodiaa. En itsekään tiennyt, mitä pyysin, tai tarkemmin sanottuna, en tiennyt, miten olisin pyytänyt häntä varioimaan keksimiään melodiasäkeitä, sillä emme olleet puhuneet varioinnista tai muuntelusta. Sellaista laulamista kuitenkin salaa toivoin. Miksi pyysin häneltä melodiaa, josta hän todella tykkäisi, minulla ei ole aavistustakaan. Ehkä halusin kannustaa häntä laulamaan tosissaan. Lopputulos kuitenkin tällä tavalla on erittäin mielenkiintoinen. Kuiden ensimmäisen säkeistön aikana Ninni ”kokeilee” eli hakee omaa melodiaansa ja myös löytää sen. Tämä ilmenee yllä olevassa kaaviossa siitä, että 6. säkeistöön asti säkeistöjen säkeet ovat erilaisia (”a b c d”... ”e f1 e q”). Seitsemännessä säkeistössäkin hän vielä muuntelee melodiaa (”e r e r”), mutta kahdeksannen säkeistön koh-

¹³¹ Joutsenlahti 1989, päiväkirja, 17.

dalla hän ikään kuin päättää, että juuri tuon kuudennen säkeistön melodiasäkeet ovat hänen mielestään parhaat melodiasäkeet. Ja nuo loput balladin säkeistöt Ninni laulaa pieniä poikkeuksia lukuun ottamatta samalla tavalla ("e f1 e q").

Seuraavilla neljällä laulukerralla hän laulaa ensimmäiset kolme säkeistöä varioiden, kuin jälleen kerran etsiskellen omaa melodiaansa (Liite 10). Ja neljännessä säkeistössä hän "löytää" oman melodiansa uudelleen. Nauhalta kuuluu, kuinka Ninni hidastaa laulamisen tempoa jo neljännessä säkeistössä kuunnellen laulamaansa melodiaa.

Katriinan jälkeen

Ninnin täyttäessä 10 vuotta joulukuussa 1989 hän oli kutsunut koko luokan juhliin kotiinsa. Ninnin luokka oli pieni ja siksi hänelle oli mahdollista kutsua sekä tytöt että pojat sekä muutamia heidän vanhempiaan. Olin myös itse saanut kutsun. Kun juhlissa syömisen jälkeen pojat jäivät olohuoneeseen istuskelemaan, Ninnin isä otti kitaran esille ja ryhtyi soittamaan ja laulamaan lauluja. Isän toinen instrumentti, kontrabasso, oli myös tuotu olohuoneeseen. Tulin mukaan laulamaan ja ehdotin *Hepokatti maantiellä poikittain*. Soitin kontrabassolla mukana. Kun tutut säkeistöt oli laulettu vuorolaulun tapaan niin että lauloin sanat ja pojat tulivat kertauksessa mukaan, ryhdyin keksimään itse säkeistöjä. Muutaman säkeistön jälkeen tiedustelin pojilta, josko joku haluaisi myös keksiä sanoja itse. Innokkaita löytyi heti. Pian kaikki pojat olivat jonossa odottamassa vuoroaan esilaulajana. Tytöt ilmaantuivat paikalle myös, koska poikien yhteislaulun innostuneisuus kuului tyttöjen huoneeseen saakka. Tytöt halusivat tulla mukaan laulamaan. Laulajien rinki kasvoi. Esilaulajan vuoro siirtyi järjestyksessä aina seuraavalle lapselle. Ninnin tullessa vuoroon tapahtui jotain. Ninni ei lopettanutkaan yhden keksimänsä säkeistön jälkeen vaan hän kävi kaikki huoneessa istuvat ja seisovat lapset vuorotellen läpi kuvaillen, minkälainen tämä oli. Hän lauloi kuin sumussa, ei nähnyt eikä kuullut laulamaisensa alussa esitettyjä muiden tyttöjen "mun vuoro" -pyyntöjä. Ninnin katse siirtyi sitä mukaa lapsesta toiseen kuin laulamisen kohde vaihtui. Terassilla istuskelevat äiditkin liittyivät seuraamme ihmetellen, mitä olohuoneessa tapahtui. Tunnelma huoneessa muistutti kuin yhteistä transsitilaa, jossa kaikki lauloivat kertauksessa mukana ja tanssiaskelin heiluivat laulun mukana. Ninnin käytyä laulamalla kaikki vieraansa läpi laulu loppui. Juhlien jälkeen Ninnin vanhemmat totesivat minulle: *"Nyt tajuamme, mitä olette soittaneet ja laulaneet tunneilla."* Ja niin tajusin myös minä itsekin.

Miia s. 1975

Oppilaanani 1986

Nokkahuilu

Miia oli muistaakseni vuoden verran yksityisoppilanaani improvisointitunneilla. Hän oli oppinut jo aikaisemmin soittamaan nokkahuilua. Äänittämälläni talenteella¹³² soitan viulua sekä poljen samanaikaisesti harmoonista borduna-säveltä¹³³ saadakseni yhtyesoiton kaltaista tukea Miian nokkahuilunsoitolle. Olin soittanut hänen kanssaan kappaletta ensimmäisellä kerralla soittaen välillä alttonokkahuilulla borduna-ääntä ja välillä hänen kanssaan melodista soittoa, mutta totesin sen silloin hankalaksi. Viululla pystyin soittamaan lähestulkoon samanlaista melodiaa, ja samalla muuntelemalla omaa soittoani ehkä hieman vaikuttamaan hänen soittoonsa. Hain tässä heterofonisen yhteissoiton mielikuvaa. Olin antanut hänelle tehtäväksi tehdä kotona vihkoon kappaleen, joka voisi joka kerta soittaessa olla erilainen. Soittaessaan Miialla oli kappaleen nuotit esillä. Pyrkimykseni oli myös soitattaa tätä Miian kappaletta pitkän estetiikan mukaisesti pitkään. Tallenteen kesto on 8.20 minuuttia.

Sanna s. 1985

Oppilaanani 1993–1999

Nokkahuilu

Sannan valssi

Sanna oli 8-vuotias aloittaessaan nokkahuilun soiton Pakilan musiikkiopistossa. Koska hän osoittautui aloittaessaan motorisesti taitavaksi, pystyin jo alkuvaiheessa kokeilemaan hänen kanssaan hieman vaativampiakin harjoituksia. Vuonna 1993 eräs harjoitus oli kolmen sävelen valssi, jossa tavoitteena oli kaaritusten opettelua eli kielen käyttöä.

Kaaviossa 3 s. 78 olen merkinnyt Sannan soittamat erilaiset tahdit kirjaimin. Numeroidut kirjaintahdit ovat niiden rytmisesti muunneltuja versioita.

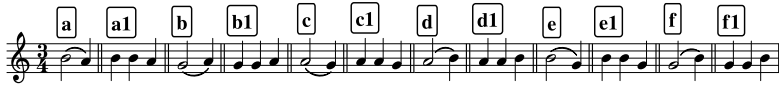
132 C-kasetti 1986c.

133 Asetin kynän harmoonin koskettimien väliin saadakseni tietyn sävelen soimaan ilman sormen kosketusta.

Kaavio 3. Sannan 17.10.1993 soittaman valssin rakenne (nuotinnos Liite 11).

Sannan valssi 17.10. 1993

(Tahdit on merkitty kirjaimin)



a a f¹ f
 d d¹ f f
 d d f f¹
 d d
 a a b¹ b¹ c c e e
 d d f f
 d¹d¹ f f
 d d f f¹
 d d f f
 d d
 a a b b f f
 d d
 a a b b c c
 a a b b d d e e f f
 a a d d
 b b
 a a b b
 a a b b
 a a b b
 a a b b
 a¹ a¹ b¹ b¹
 a a b b
 b b
 a a b b
 a a b -
 a a b b
 a a b b
 a a b b
 a¹ a¹ b b
 a a b¹ b¹ f f
 d d f f
 d¹d¹ f¹ f¹
 d¹d¹ f f
 a a f f
 d d
 b b1
 a a b b
 a a b b
 a a f f
 d d

Pyysin Sannaa soittamaan tätä valssintapaista, koska harjoituksen kohteena oli tietoinen kielen käyttö. Soitin Sannalle itse esimerkin puolinuotin ja neljäs-osanuotin yhdistelmästä, jotka yllä olevaan esimerkkiin olen merkinnyt a-, b-, c-, d-, e- ja f-kirjaimilla. Kolmenkymmenen vuoden jälkeen muistini on jälleen koe- tuksella, mutta oletettavasti Sanna itse varioi nuo tahdit neljäsosiin erotettuina. Olen kirjannut nämä tahdit a¹-, b¹-, c¹-, d¹-, e¹- ja f¹-merkinnöillä. Säestin kitaralla

kolmella soinnulla yrittäen osua samaan kohtaan Sannan kanssa. Jos Sanna soitti h-sävelen, minä soitin samanaikaisesti e-mollisoinnun, a-sävelen kohdalla soitin D-duurisoinnun ja g:n kohdalla soitin G-duurisoinnun. Tästä muodostui eräänlainen leikki. Laitoin radiokasettinauhurin äänityksen päälle ja ryhdyimme soittamaan. Huomasin pian, että Sannan soitossa ei ollut etyidin soittamisen tuntua. Ei kuulunut epävarmuutta siitä, mitä hän soittaa tai millä tavalla hän soittaa tahdit, vaan hän soitti oikeata sävelmää, joka oli jo tavallaan olemassa hänen päässään. Niin tarkoituksenmukaiselta soitto tuntui. Sannan olemus muistutti A. O. Väisäsen kirjoittamaa kuvausta suojärveläisestä kanteleensoittajasta Jaakko Kuljusta vuonna 1906. Samalla tavoin Sannan katse suuntautui jonnekin kaukaisuuteen ja hän oli *vajonnut hiljaisen soittonsa maailmaan*¹³⁴. Soitimme tätä valssia ainakin kolmella peräkkäisellä tunnilla viikon välein¹³⁵. Ensimmäisellä kerralla Sanna soitti lähes kymmenen minuuttia. Muistan kuunnelleeni hämmentyneenä. Olin ajatellut soiton kestävän lyhyen ajan, mutta erehdyin. Katsoin myös hyvin hämmentyneenä Sannaa, joka Kuljun tavoin jatkoi soittamistaan kuin unessa. Useamman minuutin kohdalla Sannan sormien ote lipesi nokkahuilusta ja huilu melkein putosi käsistä, mutta Sanna onnistui pelastamaan sekä huilun että soiton. Soitto jatkui keskeytymättä. Valitettavasti nauhalle tallennettua versiota ei näistä kerroista minulla löydy enää, mutta olin nuotintanut erilaiset tahdit muistiin (Kaavio 3, s. 78). Olin myös tehnyt kahdesta viimeisestä kerrasta rakenneanalyysin.

Sannan soitto marraskuussa 1994. Kesto 6.48 min.¹³⁶

Seuraavaksi kerron esimerkin siitä, miten tartun oppilaan soittamaan sattumanvaraiseen soitteluun, josta syntyy omasta päästä soitto. Tämä on myös esimerkki siitä, miten käytän sattumaa hyväkseni. Eräältä C-kasetilta löytyi Sannan tunnilta äänitys vuodelta 1994. Ennen nauhoituksen alkamista olin kuullut, kuinka hän oli vain soitellut jotain lirituksen tapaista sattumalta. Laitoin äänityksen päälle ja pyysin häntä soittamaan juuri sitä, mitä hän oli äsken soittanut. Sanna sanoo vielä ennen yhteissoiton alkamista, että tämä on kyllä aika nopeaa. Vastaukseni oli: *Ei se mitään*. Kasetilla kuuluu aikamoista menoa, eri pituisia säkeitä, hengästyttävää soittoa, mutta maagista. Alussa Sanna soittaa kielittäen kaikki sävelet, mutta soiton jatkuessa soittoon tulee kaaria. Soitto ei ole mielestäni sattumanvaraista, vaan se on yhtä suunnitelmallista kuin inkeriläisten paimensoittajien soittamat soitot 1900-luvun alussa.

134 Väisänen 1943, 43.

135 20.10.1993 version rakenne löytyy liitteistä, samoin kuin molempien versioiden nuotinnoksetkin (Liite 11, Liite 12 ja Liite 13).

136 C-kasetti 1994.

Riia s. 1993

Oppilaanani 2001

Viisikielinen kantele, laulu

Aurinko-laulu, 2001. Kesto 9.25 min.¹³⁷

En tarkkaan muista, miten 6-vuotiaan Riian Aurinko-laulu sai alkuunsa. Muistelen, että soitimme yhdessä kanteleita ja ajattelin kokeilla, saanko Riian laulamaan jotain tarinaa, runolaulun tapaista, kanteleitten säestyksellä. Muistan näyttäneeni laulamissa esimerkkiä, tosin kömpelöä sellaista, koska en itse ole kovinkaan hyvä keksimään tarinaa laulamalla spontaanisti. Sain kuitenkin houkutteltua Riian laulamaan hieman ensimmäisellä kerralla. Olin keksinyt tulla mukaan lauluun refrengein sanalla ”aurinko”, jotta Riia pystyi viemään tarinaa eteenpäin ja sai samalla jatketuksi laulua. Keino on sama kuin runolaulussa, jossa esilaulajalle annetaan aikaa miettiä seuraavia sanoja kuoron laulaessa kertoa. Kun tajusin, että Riia suostui laulamaan ja innostui laulamista ja että tästä tuleekin jotain, pysäytin musisoinnin ja laitoin äänityksen päälle. Tällä toisella kerralla kasetilla kuuluu aluksi, kuinka soitamme molemmat viisikielistä kanteletta puolitoista minuuttia. Minä enemmänkin soitin sointuja pitääkseni yllä svengiä. Ja koetin myös tapailla Riian laulamaa omaa säveltä. Lauloin myös hiljaa refrengejä ”aurinko” välillä soiton taustalla palauttaakseni Riian mieleen ensimmäisellä kerralla laulettuun lauluun. Ja se onnistui. Halusin saada Riian laulamaan jotain kanteleitten säestyksellä. Hänellä oli käytössä myös djembe-rumpu, jota hän äänitteessä rummutti välillä. Ja välillä hän soitti kanteleesta melodian tapaista. Yritin pitää säestyksen jatkuvana virtana, ettei musisointiimme tullut mitään taukoa. Ja eihän siinä tullutkaan. C-kasetilla musiikki virtasikin runsaat yhdeksän minuuttia.

Taiga s. 1996

Oppilaanani 2001–2013

Laulu, pitkähuilu

Taiga oli viisivuotias tullessaan soitinvalmennustunneille. Pääsoittimena oli tuolloin viisikielinen kantele. Laulaminen kuitenkin osoittautui hyvin luonnolliseksi musisointitavaksi Taigalle, joten keskityimme soittotunneilla etenkin siihen.

Merenneito, 2001. Kesto 4.08 min.¹³⁸

Omasta päästä laulussa *Merenneito* Taiga päästää mielikuvituksellisen tajunnanvirtansa valloilleen. Sanat ovat liitteenä (Liite 14).

137 C-kasetti 2001a.

138 C-kasetti 2001b.

Ruusuhilkka 1, 2001. Kesto 1.41 min.¹³⁹

Toinen omasta päästä laulu *Ruusuhilkka* syntyi, kun Taigan Amerikan-isoisä oli juuri kuollut. Laulun teksti käsitteli kuolemista. Tätä kappaletta Taiga lauloi useampaan kertaan. Koska ensimmäisillä kerralla en äänittänyt kappaletta, hyräilin tässä ensimmäisessä tallenteessa mukana, koska yritin pitää melodian sekä Taigalla että itsellenikin muistissa. Tällä tallenteella *Ruusuhilkka* sai nimensä. Jostain syystä tämä äänitys on jäänyt lyhyeksi.

Pitkähuilu + Ruusuhilkka 2, 2001. Kesto 2.08 min.¹⁴⁰

Toisella tallenteella Taiga onnistui pitkähuilulla soittaen vangitsemaan mielestäni samanlaisen tunnelman kuin laulussa. Pitkähuilun soitto sai Taigan valtoihin, ja hän olisi soittanut sitä paljon kauemmin, jollen olisi keskeyttänyt ja pyytänyt häntä jatkamaan laulamalla.

Ruusuhilkka 3, esitys isälle 2001. Kesto 3.02 min.¹⁴¹

Kolmannella tallenteella esitimme Ruusuhilkan luokassa isälle harjoitukseksi, koska aikomus oli soittaa kappale matineassa. En enää muista, soitimme kysäisen kappaleen matineassa. Esittämistilanne vaikutti heti Taigan laulutapaan ja soittoon. Avantgardemainen rohkea ja kokeileva laulajuus tuli esille etenkin lopussa, jossa hän käytti yskän aiheuttamaa karheaa ääntänsä hyväkseen.

Johanna s. 2000

Oppilaanani 2005–2010

Laulu, pitkähuilu, viisikielinen kantele, piano

Johannan äiti toimi kanssani samassa musiikkiopistossa pianonsoiton- ja nokkahuilunsoitonopettajana. Hän oli kuullut oppilaitteni omasta päästä soittoja ja halusi, että musisoisin hänen viisivuotiaan tyttärensä kanssa. Johanna oli kotona ahkera lauleskelija ja soittaja omatoimisestikin, mutta äiti halusi, että hänen spontaani musisointinsa voisi jatkua vielä ennen systemaattisemman soitonopiskelun alkua. Hänen isänsä on kuubalaissyntyinen lyömäsoittaja.

Johanna aloitti oppilaanani käymällä yksityistunneilla kolmen vuoden ajan. Tunnit olivat alusta saakka soitto- ja laulutunteja eivätkä oppitunteja. Ensimmäisestä tunnista lähtien Johannalle oli selvää, että teimme musiikkia, emme niinkään opetelleet soittamista. Suhtautuminen musisointiin oli niin luontevaa ja itsestään selvää. En havainnut Johannan asenteessa pienintäkään epäonnistumisen mah-

139 C-kasetti 2001b.

140 C-kasetti 2001b.

141 C-kasetti 2001b.

dollisuuden tunnetta. Kaikki soittaminen ja laulaminen oli yhtä luonnollista kuin hengittäminen. Instrumenttien soitto luonnistui helposti laulun lomassa alku- tai välisoittoa.

Alusta pitäen oma osani yksityistunneilla oli tarjota mahdollisuuksia laulamiseen ja soittamiseen ilman oppimispakkoa. Tämä myös selkeytti tunnin kulkua. Olimme vapaat musisoimaan tunneilla, miten ja millä soittimilla halusimme. Pidimme tunnit Pakilan musiikkiopiston kansanmusiikkiluokassa, jossa meillä oli käytössä erilaisia instrumentteja. Käytin äänittämiseen omaa kannettavaa tietokoneettani *Garage Band* -ohjelmalla. Valitettavaa on, etten ole kirjoittanut päiväkirjaa Pakilan musiikkiopistossa pitämistäni Johannan tunneista. Vuodesta 2008 Johanna pääsi opiston varsinaiseksi kansanmusiikin oppilaaksi. Jatkoin Johannan omasta päästä laulujen ja soittojen äänittämistä, mutta nyt hänen piti opetella tunneilla myös kappaleita.

Johannalle hankittiin oma pitkähuilu, koska totesimme äidin kanssa, että nokkahuilu on aivan liian hankala viisivuotiaalle. Hänen innokkuuteensa oikean musiikin tekemiseen oli aivan liian suurta, jotta hän olisi kyennyt keskittymään instrumentin soiton opiskeluun. Pitkähuilu kuuluu myös instrumenttina kanteleen ja pianon kanssa sellaisiin soittimiin, joilla improvisointi on helppoa äänentuottamisen näkökulmasta.

23.9.2005 tunnin kulkua. Johanna soitti alkuun *Tuiki, Tuiki, tähtönen* -kappaleen kymmenkielisellä kanteleella. Säestin kitaralla yleensä D-pohjaista säestystä ja niin myös tälläkin kerralla. Jatkoin kitaralla säestämistä kanteleensoiton loputtua, ja jatkoin soittamista Johannan puhuessa päälle antaakseni merkin hänelle olevani valmiina seuraavaan soittoon ja että soitto saa jatkua koska tahansa, oli soittimena sitten kantele, pitkähuilu tai jokin muu luokasta löytyvä soitin. Tässä tapauksessa Johanna itse päätti seuraavan soittimen.

Johanna: Nyt olis hyvä, arvaa millä? Nyt olisi hyvä tuolla pitkähuilulla. Minä: Nyt voisit soittaa pitkähuilulla ja välillä kynällä, täältä näin. (Lyön kynällä kanteleen kieliä).¹⁴²

Seuraavaksi Johanna soitti pitkähuilulla. Tunneilla Johannalla oli aika usein sananvaltaa siihen, mitä tehtiin. Tietenkin koetin pitää viimeisen sanan itselläni opettajana, mutta onneksi Johannan tapauksessa hänen ajatuksensa kulkivat soitotunneilla vain itse musisoinnissa ja siinä, mitä voisi soittaa tai laulaa. Siksi ehdotuksiin oli helppo suostua. Johanna sanoi kesken musisoinnin tai kun hän halusi lopettaa laulamisen tai soiton: *Nyt se voi loppua.*¹⁴³ Johannan lauluja ja soittoja löytyy tietokoneeltani noin 50 äänitystä.

142 Äänite 2005a.

143 Äänite 2005a.

***Hiiri veti kelkkaa* syksy 2005. Kesto 2.36 min.¹⁴⁴**

Muistikuvani mukaan Johanna katselee kirjasta kuvaa ja saa siitä ensimmäisen inspiraationsa tarinalleen *Hiiri veti kelkkaa*.

***Kukat säteilee* 6.3.2006. Kesto 5.33 min.¹⁴⁵**

Tällä tallenteella säestän Johannaa viisikielisellä kanteleella. Muistikuvani mukaan hän olisi piirrellyt kukkia samaan aikaan laulaessaan tätä. Siksi laulun teksti käsittelee kukkateemaa (Liite 15). Muussa sanoituksessa kuulee kaipuun iskelmätekstin kaltaiseen sanoitukseen. Melodioiden käsittelyssä löytyy viitteitä Johannan isän soittamasta kuubalaisesta rytmiikasta.

Jos vielä teet, niin mä haluan ottaa kukkia.

Sitten kun mä nään, et siellä tehdään jotain.

Niin mä aina haluan siitä, jota sä-ää voit tehdä, uuu-uu, mmmmm.

Jos joskus mä teen sen, niin mä haluan aina tehdä sen.

Älä sä tee jotain muuta, vaan kerää kukkia. (Tekstin alku)¹⁴⁶

***Hei, mitä sä teet täällä?* 7.4.2006. Kesto 7.31 min.¹⁴⁷**

Kappale *Hei, mitä sä teet täällä* on kokeiluani moniraitaäänityksestä *Macin Garage Band* -ohjelmalla. Halusin antaa Johannalle studiokokemuksen äänitystavoista vähäisillä taidoillani. Johanna laulaa ja soittaa tässä tallenteella kanteletta, pitkähuilua ja djembe-rumpua. Itse soitan kitaraa. Valitettavasti muistikuvani soittomarsšijärjestyksestä on hatara. Oletettavasti aluksi Johanna soittaa kanteletta ja minä kitaraa. Sen kuitenkin muistan, miten Johanna lauloi kuulokkeet päässä mikrofonin djembe-rummun päällä, silmät kiinni ja eläytyi laulamiseen käsiä heilutellen, aivan kuten kuka tahansa studiolaulaja. Hän myös yllätyksekseni ohjasi minut soittamaan välisoittoa. Koetin parhaani mukaan toteuttaa tuon vaatimuksen.

***Äitienväylälaulu* 12.5.2006. Kesto 9.17 min.¹⁴⁸**

Tallenteella Johanna ilmoittaa aluksi, että soitetaan kitaraa ja myös pitkähuilua. Soitto alkaakin pitkähuilun soitolla, jossa Johanna innostuu kokeilemaan huilun erilaisia soundeja. Kahden minuutin kohdalla hän lopettaa huilunsoiton ja kuiskaa minulle jotain. Jatkan koko ajan kitaransoittoa. Johanna lähti hakemaan sopivia rytmisoittimia, joita hän kokeilee soittoni taustalla. Ohjeistan Johannaa nauhalla samalla kun soitan kitaraa. Hän valitsee soittimeksi rytmimunan ja laulu alkaa hy-

144 Äänite 2005a.

145 Äänite 2006a.

146 Äänite 2006a.

147 Äänite 2006a.

148 Äänite 2006a.

minällä 4.33 kohdalla rytmimunan säestyksellä. Sanat tulevat mukaan 5.13 kohdalla. Sanat muistuttavat iskelmien sanoituksia. Johanna ilmoittaa kuiskaten 7.20 kohdalla, että nyt tulee välisoitto. Hän ottaa pitkähuilun 7.38 ja soittaa sillä parinkymmenen sekunnin välisoiton, hymisee välillä ja jatkaa taas pitkähuilun soittoa. Sitten tallenteella kuuluu, kuinka Johanna ilmoittaa minulle, että nyt loppuu. Soitamme pitkän loppusävelen, ja soitto loppuu siihen.

Aino s. 1997

Oppilaanani 2005–2009

Laulu, viisikielinen kantele, piano

Aino tuli kahdeksanvuotiaana musiikkiopiston soitinvalmennusoppilaaksi. Viisikielinen kantele vaihtui tunneilla hyvin nopeasti lauluun, koska Ainon temperamentti ei riittänyt pelkästään instrumentaaliseen ilmaisuun. Ainolla laulut syntyivät hyvin helposti, luonnollisesti soiton ohessa. Poikkeuksellisesti jatkoin Ainon varsinaisena opettajana laulu pääaineena, sillä halusin kokeilla hänen kanssaan, mitä voisi olla kansanlaulun opetus, jossa oppilas olisi laulanut omasta päästä jo aikaisemmin. Aino soitti tunneilla myös pianoa.

***Do-re-mi* kevät 2005. Kesto 8.29 min.¹⁴⁹**

Keväällä 2005 Aino oli katsellut *Sound of Music* -elokuvan kotonaan ja tuli innoissaan tunnille, koska hän halusi oppia soittamaan *Do-re-mi*-kappaleen pianolla. Minä olin taas päättänyt, että soittaissimme sen sijaan omasta päästä pianolla. Ainon luonne on kuitenkin aika periksiantamaton ja niin jouduin antamaan Ainolle periksi. Säestin soittamaani melodiaa matalalla borduna-perussävelellä riffimäisesti. Aino soitteli taustalla melodian pätkää, mutta huomasi hyräilyä olevan paljon helpompaa kuin soittamisen. Hän yritti muistella laulun oikeita sanoja siinä kuitenkaan onnistumatta. Laulusta tuli alkutavujen ja hyräilyä sekoitusta. Yhden säkeistön jälkeen tuli minulle määräys: *Soita tota koko ajan!*¹⁵⁰ 3.51 kohdalla häneltä alkoi tulla itsekeksittyjä sanoja ja koko seuraava lauluosuus kesti seitsemän minuuttia. Lauluäänessä kuului heti alusta alkaen voimakas vibrato musikaalitähden laulun tavoin. Muistan Ainon myös elehtineen luokassa selkäni takana kädet ojossa liikkuen elokuvan tähtien tavoin. Välillä hän saattoi rummuttaa ohimennen djembe-rumpua laulun tahdissa. Olin aivan mykistynyt koko tapahtumasta. Aino heittäytyi musikaalitähdeksi, koska halusi niin. Hän käytti ammattilaulajan tavoin voimakasta vibratoa ja glissandoa. Hän rytmitti omia keksimiään sanoja melodiaan vapaalla ja varmalla tavalla, kuten näyttelijät tekevät laulaessaan näyttämöllä. Laulusta saattoi tulla hetkellisesti ja tarkoituksellisesti puhelaulua. Ainon temperamentti ja näyttelijättären lahjat tulivat laulutapahtumassa hyvin esille.

149 Äänite 2005b.

150 Äänite 2005b.

Surullinen aamunkoitto 8.2.2006. kesto 3.41 min.¹⁵¹

Vuonna 2006 helmikuussa opetin Ainolle hänen syksyllä vihkoon tekemänsä pianomelodian. Koska melodia oli kaunis ja selkeä, pyysin häntä keksimään siihen sanat laulamalla. Tallenne *Surullinen aamunkoitto* on kahden äänityksen tulosta. Ensimmäisellä kerralla soitin pianolla melodiaa ja Aino lauloi sanoilla. Päälleäänityksessä Aino säesti itse pianolla ja minä soitin djembeä. Tässä oli myös tarkoitus hieman matkia oikeiden studioiden tapaa tehdä kappaleita. Äänityksestä voi kuulla, kuinka Aino lopulta valitsee oman suosikkisäkeensä ja keskittyy enemmän tekstiin ja dramaattisen tarinan kerrontaan kuin seuraamaan orjallisesti omaa sävellettyä melodiaansa, jota soitan pianolla. Välillä hän hyräilee ja laulaa omaa melodiaansa omalla tavallaan. Pitkillä sävelillä hän hahmottaa sävellyksen aivan toiseksi.

Auni s. 2000

Oppilaanani 2007–2010

Laulu, piano

Arjen ilot 5.3.2009. Kesto 8.08 min.¹⁵²

Auni kävi ensimmäisenä vuonna soitinvalmennustunneilla toisen oppilaan kanssa. Toisena vuonna hän oli soittotunneilla yksin. Helsingissä oppilaat voivat toisella luokalla halutessaan pyrkiä musiikkiluokalle, kunhan läpäisevät yleisen pääsykokeen, johon kuuluu muun muassa *Hinaja* ja *Riti-riti-rallaa* -laulujen laulaminen. Aloitimme *Hinaja*-pääsykoelaulun harjoittelun jo hyvissä ajoin ennen joulua. Pääsykokeet olivat helmikuun lopussa 2009. Jostain syystä ehdotin juuri pääsykokeitten jälkeisellä tunnilla Aunille, että hän voisi laulaa omasta päästä laulun ensimmäisen kerran. Muistelin, ettei sanojen keksiminen ollut tuottanut hänelle vaikeuksia edellisellä vuonna. Äänityksen alkaessa kuulee, kuinka Aunin on vaikea odottaa laulun alkamista. Hän kysyy, kun virittelen kitaraa: *Sano sitten, kun mä aloitan*. Muistan suuren yllätyksen tunteen kuunnellessani Aunin laulavan ensimmäistä kertaa, koska sanojen virta tuntui loputtomalta, mutta myös siksi, että laulu oli täynnä oivaltavia ajatuksia arjesta ja elämästä, siitä, mitä olisi tärkeä meille kaikille huomata kiireen ja stressin keskellä. Kappaleen nimeksi tuli *Arjen ilot* (Liite 16).

Katkelma tekstistä:

... *Mutta on olemassa yksikin jubla, jonka pitää löytää itse, sisältään.*

Se on arjen ilo ja jublaa.

*Joskus arkea vaan tublaa. ...*¹⁵³

151 Äänite 2006b.

152 Äänite 2009.

153 Äänite 2009.

Tästä alkoi Aunin laulujen tulva. Minulla on kaksikymmentäkolme eri omasta päästä laulua, joissa Auni käsittelee henkilökohtaisia kokemuksiaan ja laulaa myös keksittyjä tarinoita. Näin pitkän ajan jälkeen on hieman hankalaa erottaa kaikkien laulujen tarinoita todellisuudesta. Joidenkin laulujen, kuten *Päällepäsmäri* tai *Rakastakaa äitejä* tunnelmasta voi päätellä, että kyse ei ole pelkästään keksityistä tarinoista. Auni oli löytänyt tavan purkaa omia ajatuksiansa ja tunteitansa.

Aunin äiti kertoi myöhemmin, miten musiikkiluokan kokeet olivat menneet. Pääsykokeiden tulokset ovat tulleet kirjeellä, ja äidin kysymykseen, avataanko kirje, Auni oli vastannut huojentuneena: *Avataan vaan. Ei ole väliä, sillä onhan minulla Leenan soittotunnit.*

Musiikki on tärkeää 12.3. 2009. Kesto 5.33 min¹⁵⁴

Auni laulaa lauluissaan asioista, jotka hän kokee itsellensä tärkeäksi. Yksi näistä on juuri musiikki. Kappaleessa *Musiikki on tärkeää* hän kertoo oivaltavasti kansanmusiikin estetiikan mukaisesti soittamisen ja laulamisen esittämisestä: ... ”*etkä oikeasti esiinny, kellekään. Soita mitä sydäimestä lähtee, soita ja laula mitä huvittaa...*”¹⁵⁵ (Liite 17).

4.2 Omasta päästä -metodi

Opetanko lasta, kun pyydän häntä soittamaan tai laulamaan minulle tai minun kanssani? Vaikutanko lapseen musiikin tekijänä? Muokkaanko lapsen musiikintekoa?

Opetan lapselle, että jos minä opettajana tyydyn vähiin säveliin, sointuihin, niin hänenkään ei tarvitse osata muuta. Opetan hänelle musisoimalla variointia, muuntelua, ilman sanoja, esimerkin voimalla. Oppi tapahtuu kuulonvaraisesti, aivan kuten muistinvaraisen kulttuurin piirissä. Kyse ei ole kuitenkaan kuulonvaraisen kappaleen oppimisesta, vaan esimerkin antamisesta lapselle siitä, että tällainen musiikki, musiikintekotapa on olemassa. Opetan hänelle myös, että hän pystyy musisoimaan kokonaisvaltaisesti tällä tavalla.

Säestettäessä (Kaavio 4 s. 87) omasta päästä soittoa tai laulua opettaja antaa oppilaalle mahdollisuuden **oppia** musiikin käsitteitä huomaamatta, **ilman selittäviä sanoja rytmiikkaa, säveltajua ja melodiahahmotusta**. Mutta tämä ei jää ainoaksi tulokseksi tai tavoitteeksi. Säestyksen kanssa omasta päästä soitetussa ja laulettussa musiikissa on kyse **vapaasta musisoinnista** opettajan kanssa, jossa tavoitteena on luoda musiikkia, **oikeaa ja valmista musiikkia**. Ennalta äänitetyn säestyksen avulla tämä on vielä paremmin mahdollista toteuttaa, koska opettaja voi tasavertaisesti musisoida oppilaan kanssa. Tällainen yhteismusisointi voi aukaista

154 Äänite 2009.

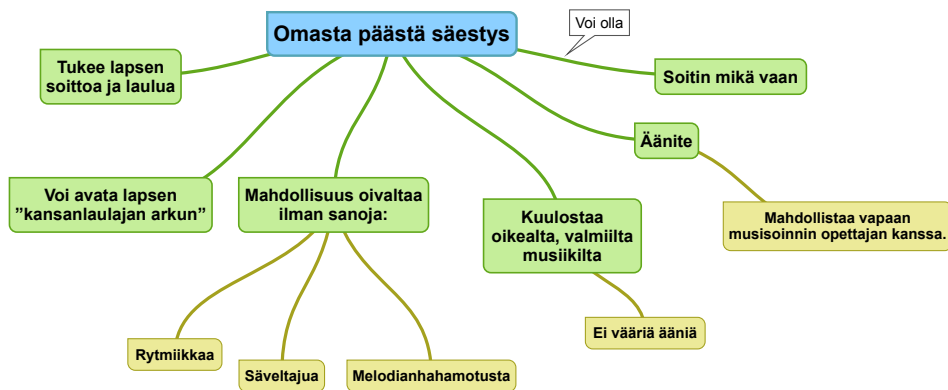
155 Äänite 2009.

oppilaassa piilevän taidon **soittaa ja laulaa omasta päästä** ja samalla myös aukaista lapsen ”kansanlaulajan arkun”. Usein lapsille riittää ohje ”nyt soittamme yhdessä” tai toteamus ”nyt sinä voit laulaa tai soittaa jotain”. Joskus lapsi voi päästä laulamisen alkuun kuvan kautta.

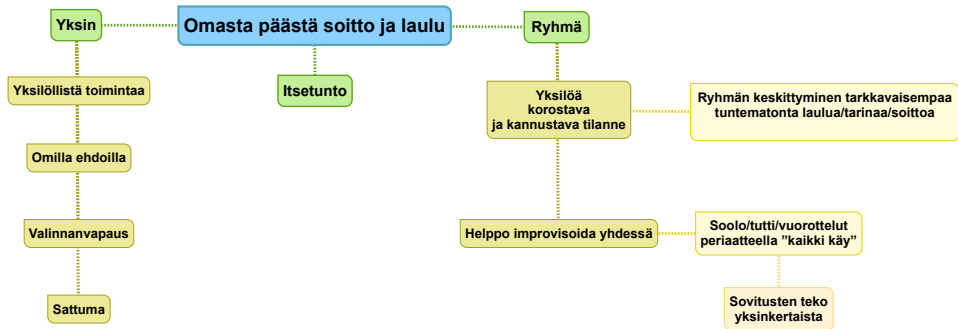
Soiton lopetukseen liittyy myös mielenkiintoinen ja jännittäväkin tilanne, koska se myös tavallaan yhdistää musisoijat toisiinsa. Pitkän, intensiivisen soiton jälkeen, ilman puhetta, musiikillisin keinoin hidastamalla, päädytään kenties samaan säveleen, perussäveleen. Yhtaikaisella päätössävelellä soittomme yhdistyy ainakin siinä vaiheessa, vaikka soituksessa ei ennen sitä olisikaan ollut yhteistä. Musisoinnin onnistumisen tunne on käsin kosketeltavaa.

Vanhemmalle oppilaalle voi antaa ohjeeksi soittaa jotain omasta päästä kappaleen tapaista improvisaatiota, jossa on tarkoitus tehdä kappale soittamalla. Rohkeaisen häntä sanallisesti muodostamaan melodioita soittaessaan. Pyydän häntä soittamaan kappaleen, jossa olisi selvä A-osa, B-osa ja C-osa. Ensiksi oppilas hakee soittamalla A-osan melodiaa ja kun on löytänyt sen, hän toistaa sitä useaan kertaan, niin että osasta tulee tunnistettava. Sen jälkeen siirrytään B-osan rakentamiseen samalla tavalla, ja heti kun se on päässä, palataan takaisin A-osan toistoon. Samalla tavalla jatketaan C-osaan. Kyse ei ole siis siitä, että oppilas muistaisi osan tarkasti sävelelleen, vaan että kussakin osassa löytyy jokin tunnistettava kohta tai elementti.

Kaavio 4. Omasta päästä säestyksen tarkoitus ja mahdollisuudet.

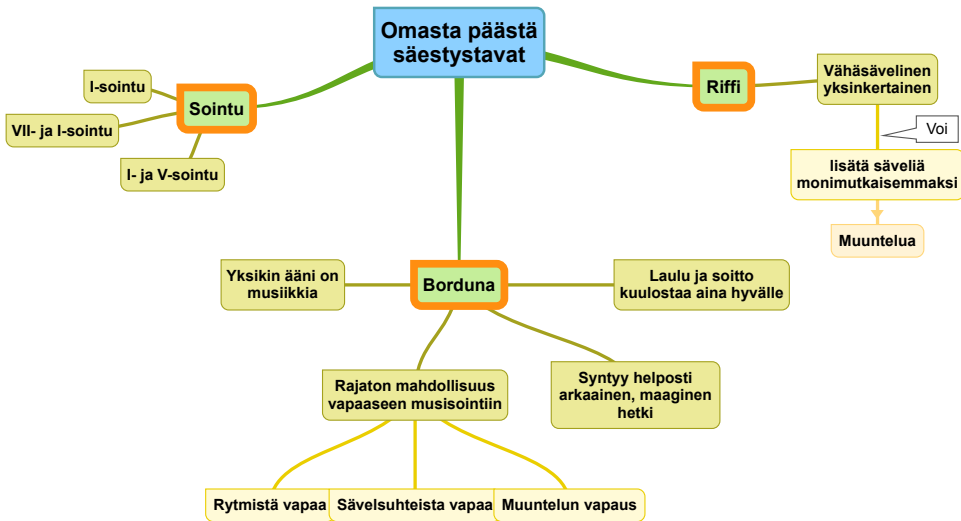


Kaavio 5. Omasta päästä soitto ja laulu yksin- ja ryhmäsoittotunneilla.



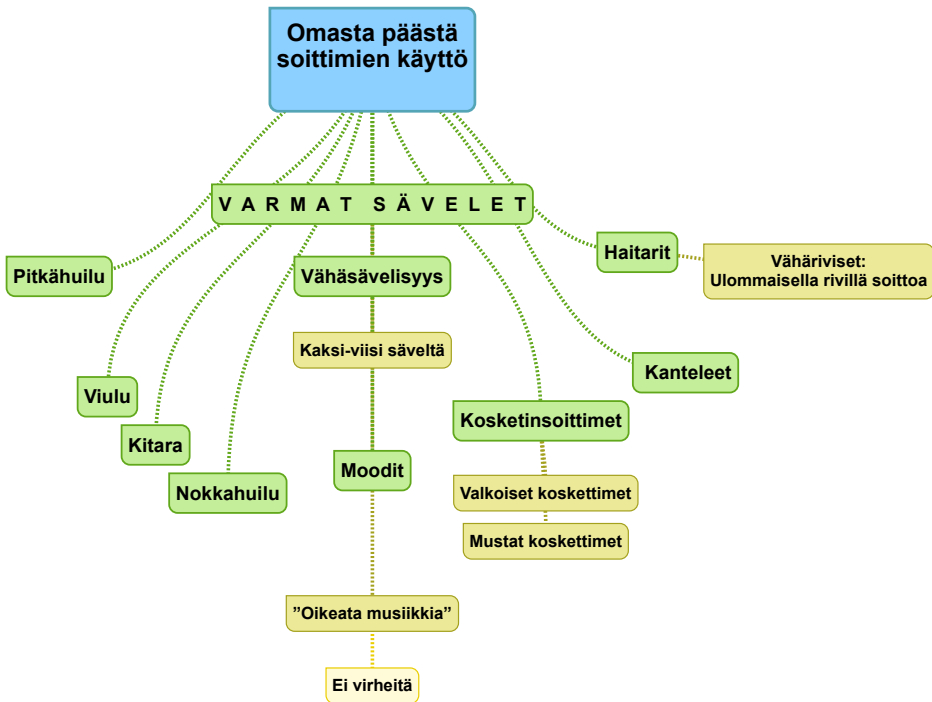
Kun lapsi on **yksin** tunnilla, hän saa omasta päästä soiton ja laulun kautta mahdollisuuden musisoida haluamallaan tavalla. Soitoista ja lauluista tulee **henkilökohtaisia** ja omia. Tunnilla oppilas saa mahdollisuuden toimia **omilla ehdoillaan** ja **valita** opettajan kanssa yhdessä esimerkiksi soittimen, millä soitetaan ja/tai säestetään. Opettajan on myös oppilaan ollessa yksin helpompi jatkaa **sattumalta** syntyneistä ajatuksista ja soitoista omasta päästä musisointiin. Yhteessä tai **ryhmässä** musisoinnilla voi olla hyvinkin yksilön soittoa tai laulua kannustava tilanne. Lauluissa olen huomannut, miten uutta tarinaa kuunnellaan soolon aikana paljon keskittyneemmin kuin ennalta tuttua laulua. Tämä pätee varsinkin tapauksissa, joissa joku lapsista innostuu laulamaan pitkän estetiikan mukaisesti. Ryhmässä myös soiton **yhteisimprovisaatioissa** on jokaisen helppo harjoitella improa ennen kuin oma vuoro tulee soittaa omasta päästä soolo yksin. Opettajana johdan ryhmässä tapahtuvaa soittoa, joka voi vaihdella eri tavoin. Usein aloitan yhteisimprovisaatiolla, kaaoksen tunteesta huolimatta. Sen jälkeen seuraa vuoroimproilua yksin, kaksin, puolella ryhmästä tai muulla jakotavalla. Tarkoitus on kuitenkin, ettei opettaja katkaise soittoa antaessaan ohjeita seuraavaan improtapaan siirryttäessä, vaan musiikki jatkuu taustalla mahdollisuuksien mukaan opettajan säestyksessä. Opettaja voi muokata soitto- tai laulutilanteesta ryhmässä haluanlaisensa **sovituksen** vaihtelemalla erilaisia tapoja improvisoida. Kappale rakennetaan ja sovitetaan soittamalla, ei nuottia käyttäen.

Kaavio 6. Omasta päästä säestyksen tavat.



Usein en soita mitään melodiaa oppilaitteni kanssa, vaan säestän suoraan oppilasta **nokkahuilulla, kitaralla, pianolla tai kanteleella** soittamalla esimerkiksi d- ja c-pohjaisia sointuja tai -säveliä. Jos melodian teko suoraan soittamalla arveluttaa oppilasta, aloitan soittamisen yhdessä. Aluksi soitamme vuorosoittoa, ”keskustelua”, runonlaulajien tyylillä, jotta oppilas saa kuvan vähäsävelisen asteikon sävelien käytöstä, melodian hahmottamisesta. Sen jälkeen soitan **bordunan** omaista säveltä oppilaan soiton alle. Vähitellen irrottaudun itse melodian teosta, pyydän lasta jatkamaan soittoa omin voimin ja siirryn säestäjän rooliin. Opettajan säestyksen tärkein ominaisuus on kuunteleva muuntuvan musiikin soitto samalla tavalla kuin missä tahansa opettajan omissa jamaisoitoissa tai yhtyesoitoissa. Kyse ei ole siis staattisesta säestyksestä, vaan tarkoituksena on omalla soitolla olla vaikuttamassa lapsen musisoinnin lopputulokseen. Säestyksen musisoinnin elävyys esimerkiksi lisäämällä ja poistamalla säveliä, ja/tai muuttamalla säestyksen luonnetta tarpeen mukaan, on avain onnistumisen tunteeseen. Tämä koskee kaikkea, sekä sointu- että riffipohjaista säestystä.

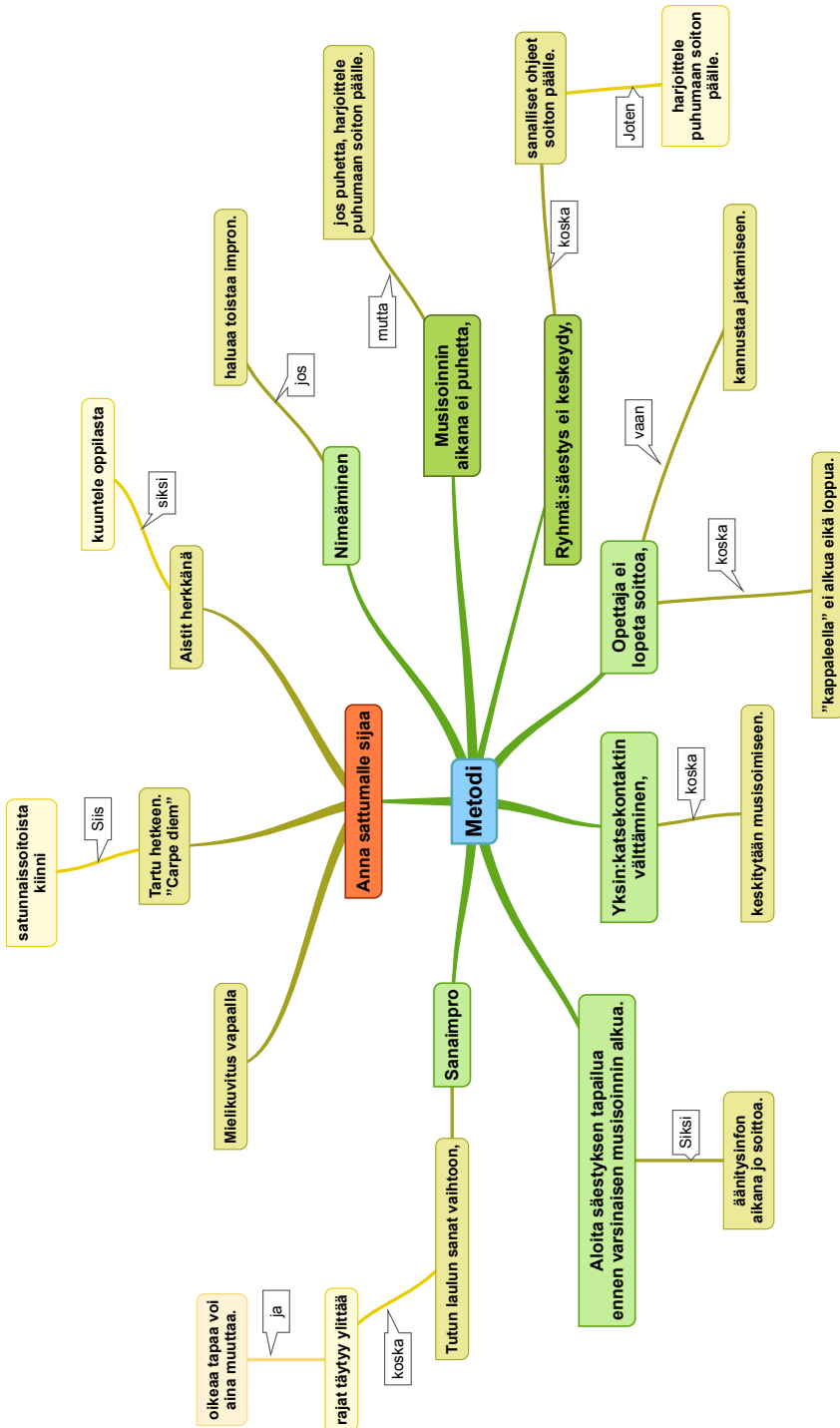
Kaavio 7. Soittimien käyttö omasta päästä musisoinnissa.



Tarkoitus on luoda soittajalle käyttöön niin **varmat sävelet**, ettei kuulokuva rikkoudu "väärin sävelien" takia. Tässä soitossa ja laulussa ei ole vääriä säveliä. Lopetus päätetään perussäveleen. Tuloksena on aina **oikeata musiikkia**. Oppilaan soittaessa instrumenteilla vähäiä säveliä opettajan säestyksen olisi sovittava kaikkiin säveliin. Pianon/harmonin valkoisilla koskettimilla eri moodeilla soitto on vai- vatonta ja helppoa. Itselle vuosien varrelle suosikiksi moodeista on noussut d-doo- rinen. Se soi hyvin sekä eri soittimilla että laulaen. Käytän perussävelestä nimeä "kotisävel" korostaakseni perussävelen turvallista asemaa soivassa kuvassa. Kaksi- rivistä haitaria olen käyttänyt siten, että soitan itse vasemman käden säestyksen ja oppilas soittaa oikean puolen ulompaa riviä, jolloin sävelet soivat automaattisesti oikein. Ensimmäistä kertaa kaksirivistä haitaria kokeiltaessa oppilaalle on aina yl- lätys soiton kuulostaminen oikealta valssilta tai polkalta. Soittimen äänen rikkaus ja soinnin mahtavuus voi saada oppilaan haukkomaan henkeään.

Eri instrumenteilla jokainen opettaja voi löytää oman varman tapansa musisoi- miseen, koska tärkeintä on saada aikaan oppilaalle kuulokuva oikeasta musiikista, jota voi soittaa tai laulaa, ilman osaamisen pakkoa.

Kaavio 8. Metodi omasta päästä soittoa ja laulua opettaessa.



Omasta päästä musisoinnin aloitan **tutun laulun sanojen vaihdolla** eli sanojen improvisoinnilla kahden ja kolmen sävelen melodioilla. Ensimmäisillä soittotunneilla uusien oppilaiden kanssa yritän heti viestittää, minkälaisista soittotunneista on kysymys. Kyse ei ole oppitunnista, jossa opettaja opettaa häntä soittamaan. Haluan heti luoda lapselle olotilan, jossa hänen ei tarvitsisi pelätä tulevaa oppimistilannetta väärine äänineen, virheineen. Olen itse käyttänyt ensimmäisinä kappaleina oppilaan pääinstrumentista huolimatta kolmen sävelen laulua *Ostakaa makkaraa* ja kahden sävelen *Aurinko*-laulua, koska lapset ovat tunteneet nämä jo entuudestaan. Kahden–kolmen sävelen melodian pystyy jokainen lapsi soittamaan instrumentista riippuen ja, mikä tärkeintä, jokainen osaa laulaa sen. Heti melodian opetteluun jälkeen laulamme kappaletta yhdessä tutuilla sanoilla kymmeniä kertoja soittaen samalla joko melodiaa tai säestystä. Jossain vaiheessa otan lauluvuoron itselleni ja koetan keksiä mahdollisimman suurta mielikuvitusta käyttäen sellaisia sanoja ja kielikuvia, jotka hätkähdyttävät lasta häkeltymiseen saakka.¹⁵⁶ Esimerkiksi *Ostakaa makkaraa* -laulussa ostan karkkia sadalla tuhannella eurolla tai jotain muuta sellaista, mitä lapset eivät voisi kuvitellekaan opettajan suusta kuulevansa. Venytän lapselle musiikin teon **rajat niin leveiksi** ja pitkiksi kuin mahdollista. Haluan kertoa lapselle, että tässä luokkahuoneessa voi laulaa mistä ja miten vain ja että tututkin laulut on tehty muutettaviksi, eikä vain toistettaviksi samanlaisina kerta toisensa jälkeen. Varsinkin kuuden–seitsemän vuoden iässä lapset ovat jo koulussa ja ehkä juuri opetelleet lukemaan. Tässä iässä lapset voivat olla usein hyvin ankaria itselleen ja toisilleen esimerkiksi laulun tekstien suhteen. Lapset tietävät usein, miten päiväkodissa tai koulussa opittu laulu lauletaan oikein ja huomaavat nopeasti, jos esimerkiksi sanat menevät väärin. Joskus voi olla todella haastavaa saada lapsi tajumaan, että on ihan yhtä oikein laulaa myös toisilla sanoilla tai toisenlaisella melodialla tai sanoilla. Siksi mielestäni tärkeää on heti alussa vapauttaa laulamisen ja soittamisen tapojen kahleet. Salatut sanat ja sävelet pulpahtavat ilmoille joskus sellaisella vauhdilla ja tulvalla oppilaitteni mielestä, että 45 minuutin mittainen oppitunti ei riitä yhden laulun laulamiseen, vaan laulaminen jatkuu luokkahuoneesta päästyäkin opiston aulassa samalla kun puetaan päällystakkia päälle. Uskon, että tämän jälkeen on helpompaa tarjota lisää uusia improvisoinnin malleja.

Sanojen improvisointi näiden pienten tuttujen laulujen avulla antaa lapselle heti mahdollisuuden avata **mielikuvituksen rajoja** soittotunneilla ja aukaista mahdollinen ”kansanlaulajan spontaani laulutekstien arkku”. Jos huomaan, että lapselle on helppoa keksiä uudet sanat ja tämä suostuu jopa laulamaan, on myös oletettavaa kokemuksen mukaan, että lapsi pystyy synnyttämään uuden laulun omilla sävelillä ja

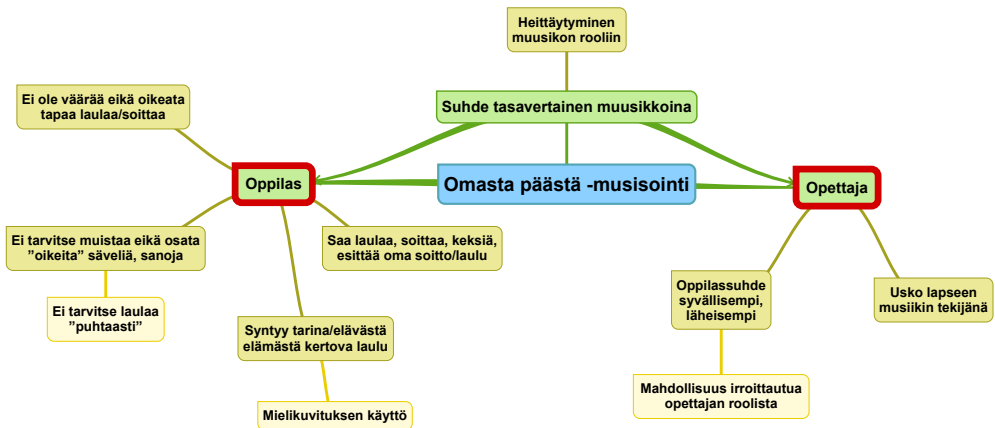
156 Helmikuussa 2018 kirjoittaessani äidistäni tähän työhön (s. 21) löysin ehkäpä syyn sille, miksi opettan kaikille uusille oppilailleni ensimmäisellä tunnilla tavan muunnella sanoja tuttuihin lauluihin kuten *Ostakaa makkaraa* tai *Aurinko*, siis improvisointia tutuilla sanoilla.

sanoilla (ks. 4.1 Auni s. 85). Lasten on sanojen keksimisen jälkeen huomattavasti helpompaa synnyttää myös uutta melodiaa. Tässä kohtaa opettajan rooli on tärkeä. **Usko lapseen soittajana ja muusikkona** on suurin edellytys siihen, että tunnilla voi syntyä jotain uutta lapsen omaa musiikkia. Opettajan pitää olla muusikkona satakymmenenprosenttisesti mukana musisointitapahtumassa. Kaikki eleet, sanat ja katseet merkitsevät paljon. Yksikin virheliike opettajalta voi romuttaa koko laulamisen tapahtuman. Ja koska kaikki lapset eivät ole samanlaisia, ei voi koskaan tietää varmasti, mikä aukaisee lasten omasta päästä musisoinnin. Maaliskuun 9. päivä 2018 oppilaani, kuusivuotias Oona-tyttö lauloi ensimmäistä kertaa lähes kahdeksanminuuttisen omasta päästä laulun kissasta, koska tuli tunnille kissa-kasvomaalaus kasvoillaan. En ollut saanut häntä laulamaan tunneilla seitsemän kuukauden aikana, vaikka äiti oli kertonut lapsensa laulevan kotona omiaan. Opettelimme tuttuja kappaleita korvakuulolta ja improvisoimme hieman pianolla ja pitkähuilulla Oonan tahdon mukaan. Tuntien kulkua voi luonnehtia arvaamattomaksi siltä osin. Oona oli päättäväinen siinä, mitä hän haluaa tehdä tunneilla, ja huolimatta yrityksistäni, hän ei ollut suostunut laulamaan mitään omasta päästä. Nyt yhtäkkiä laulu syntyi tunnilla kuin huomaamatta. Otin kitaran ja kysyin, laulaisiko hän soiton jälkeen *Kissa*-laulun. Ryhdyin soittamaan d-pohjaista sointua C-duurin kanssa. Huomasin laulun alettua sivusilmällä, miten Oona katsoi minuun, kun soitin, mutta en ollut huomaavinanikaan häntä. Olen katsonut parhaimmaksi säestäessäni lasta laulussa, **etten ota häneen katsekontaktia**. Annan hänelle omaa tilaa, enkä mitenkään osoita tarkkailevani häntä. Yritän antaa hänelle merkin siitä, että hän saa laulaa haluamallaan tavalla vapaasti. Koetan viestittää hänelle, että minä olen tässä laulamistilanteessa mukana säestäjän ja muusikon roolissa, en opettajana enkä arvostelijana. Tuijotan usein soittaessani kaukaisuuteen, toisin sanoen tuijotan jotain piirrosta luokan seinällä tai pidän silmiäni kiinni, osoittaakseni lapselle, että olen läsnä vain soittajana, joka nauttii hetkestä saadessaan soittaa lapsen laulun mukana. Ja näin tapahtuukin. Usein minun on turvauduttava tähän keinoon myös lasten eläytymisen tahattoman humoristisen luonteen takia. **Tilanteessa** on tärkeä pitää **kasvot peruslukemilla**, vaikka miten naurattaisi lapsen eleet tai sanat, sillä tosissaan olon on oltava todellista. On vain suljettava silmät ja keskityttävä soittoon (ks. 4.1 Johanna, Auni, Aino s. 81, s. 85 ja s. 84).

Soittotunnilla tärkeä periaate on ”carpe diem”, **tartu hetkeen**. Pienikin tapahtuma, tarttumisen uuteen soittamiseen, ajatus, jutteluhetki, sana, sointu tai sävel voi johdattaa soittotunnilla hetkeen, jolloin musiikin, musisoinnin, improvisoinnin ja oman musiikillisen maailman ovet aukenevat. Omasta päästä soitto tai laulu voi syntyä tunnilla myös oppilaan **sattumanvaraisesta soittelusta**, joka voi olla vain tyhjän hetken täyttämistä, ajankulua, sormien verryttelyä tai sen kaltaista toimintaa, jota tehdään, kun opettaja ei opeta vaan etsii uutta nuottia, kynää, plektraa.

Samalla jätän oppilaan ”heitteille” eli jätän oppilaalle tilaa hengähtää tai ajatella jotain muuta kuin oppimista tai opettelemista. Joskus oppilas käyttääkin tyhjän tilan hyödykseen ja soittelee mielijohteisesti jotain omasta päästä, liruttelee, improvisoi. Jos oppilaan sattumanvarainen soittelu kuulostaa vähänkään mielenkiintoiselta tai järkevän kuuloiselta, pyydän oppilasta toistamaan soittonsa. Laitan nopeasti äänityslaitteen päälle, ja koetamme yhdessä pyydystä sen musiikillisen ajatuksen, mikä pulpahtaa oppilaan päästä (Ks. 4.1 Sanna, s. 77 s. 79).

Kaavio 9. Omasta päästä musisoinnin oppilaana ja opettajana.

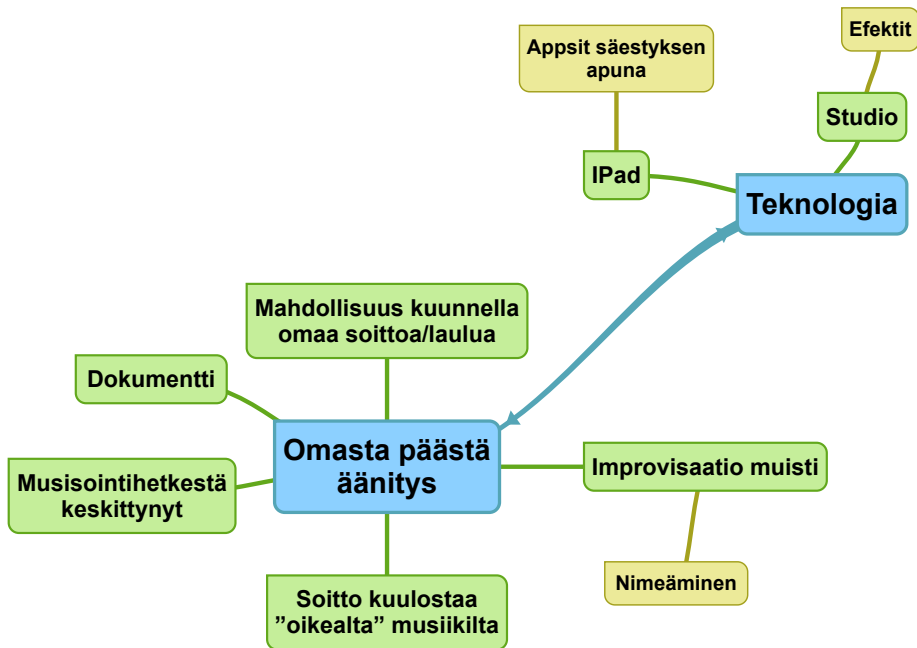


Opettajana tunnen myös itsekkin suurta helpottuneisuuden tunnetta, koska minun ei tarvitse olla aina opettajan roolissa vaan voin **heitäytyä muusikkona musiikin tekemiseen** yhtä tosissani kuin lapsikin. Lapselle kokemus hyvästä musisoinnista on yhtä todellinen kuin aikuisellekin muusikolle. Jos muistelen omia ensimmäisiä kokemuksia yhtyesoitosta, uskon, että elämys on myös lapselle yhtä suuri. Näin varsinkin, jos se tapahtuu jo ensimmäisellä oppitunnilla, jolloin kuvitellaan harjoiteltavan vasta soittamisen alkeita tai pelkästään soittoasentoa. Kysymys on soittamisesta tai musisoinnista yhdessä tasaveroisesti, ilman opettajan tai oppilaan roolia. Minun tehtäväni opettajana ja musiikillisena kasvattajana on antaa oppilaalle tilaa soittaa musiikkia omaehtoisesti ilman oppimisen pakkoa. Kunnioitan näin myös oppilasta soittamalla mukana täysipainoisesti hänen itse keksimäänsä ja alkuun saattamaansa improvisointia. Tavoitteena on myös antaa oppilaan musiikille tilaa ja suoda sille kuuluva mahdollisuus jatkua monimuotoiseksi improvisaatioksi, katkeamattomaksi paimensoitoksi tai runolaulun kaltaiseksi lauluksi. Koska lasten omasta päästä soitot ja laulut saattavat muistuttaa (ja monissa tapauksissa muistuttavatkin) rakenteiltaan ja muodoltaan muistinvaraisen kulttuurin synnyttämää musiikkia, on melkein pä kansanmusiikkia opettavan opettajan velvollisuus

antaa lapselle mahdollisuus laulaa ja soittaa myös omalla tavallaan. Ensiarvoisen tärkeää on tietenkin, että opettajat tiedostavat ja myöntävät tällaisen musiikinlajin olemassaolon.

Ajan merkitystä omasta päästä musisoinnille ei voi liikaa korostaa. Silloin on tarpeellista ja luvallista unohtaa kaikki muu. Olen toiminut musiikkiopistossa opettajana 29 vuotta ja myönnän auliisti, etten ole kaikilla tunneilla ollut aina yhtä tehokas tai skarppi tai ylipäätänsä jaksanut opettaa. Oppilaiden päivät saattavat myös vaihdella hyvin paljon. Koetan jokaisen tunnin aluksi tiedustella oppilailta, miten menee. Usein kysymykseen vastataan ympärilyyriesti ja lyhyesti: hyvin. Mutta jos huomaan, että jos oppilas on liian väsynyt tarkkaavaisempaan soittoharjoitteluun, ehdotan usein jotain aivan muuta kuin läksyjen soittoa. Läksyjen tai teknisen harjoittelun sijaan voimme soittaa musiikkia ilman, että oppilaan täytyy oppia mitään. Tietenkin kyseessä on oppilaan harhakuvitelma oppimattomuudesta, sillä samalla kun hän improvisoi, soittaa omasta päästä, musisoi kanssani, hän harjoittelee itse asiassa melodian hahmottamista improvisoimalla. Hän harjoittelee käsittelemään säveliä päässään ja muodostamaan niistä melodioita. Se, miten oppilas käytännössä soittaa tai laulaa, vaihtelee suuresti. Jotkut pystyvät muodostamaan sanat ja melodian yhtä aikaa kansanlaulajien tapaan ja joillakin on kolmen–neljän vuoden jälkeen havaittavissa soitinimprovisoinneissa huikkeitä melodian kehittelyjä. Joka tapauksessa jokaisella soittokerralla, vaikka musiikin muoto ei muistuttaisikaan muinaisuomalaisia musiikinlajeja, niin tärkein, soittoyhteys lapseen, on luotu. Opettaja koettaa tavoittaa lapsen soiton omalla soitollaan, ilman sanoja, ja molemmat huomaavat soittavansa samaa musiikkia. Kyse voi olla vaikka vain yhteisen peruspulssin saavuttamisesta.

Kaavio 10. Omasta päästä musisoinnin äänitys ja teknologian käyttö.



Äänittämisellä on suuri merkitys improille, omasta päästä soitoille. Kyse on dokumentoinnista, mutta myös siitä, että oppilas voi todeta osaavansa paljon enemmän kuin on luullut ja uskonut kykenevänsä. Sanoja, säveliä, monimutkaisia kuvioita, joita hänen ei vielä pitäisi osata, soikin kaiuttimista kuin ammattilaisen soittamana. Ainakin melkein.

Nauhoituksen alkaessa samalla kun juttelen nauhalle tärkeät sanat: ”Nyt on maaliskuun 12. päivä ja vuosi 2018 ja paikalla on Tiina ja Teemu”, aloitan jo säestyksen soittamisen samalla. Haluan antaa osviittaa, minkä musiikin taustalle lapsi tulee soittamaan tai laulamaan. Käytän äänitystä myös siksi, että lasten soitot ja laulut saavat enemmän merkitystä kuin siinä tapauksessa ettemme äänittäisi niitä. Äänittäminen on jännittävää, ja silloin on pakon sanelemana rauhoitettava ja **keskityttävä soittamiseen**. Pienten lasten ollessa kyseessä rikon äänityksen jännittävyyttä niin, että pyydän lasta sanomaan päivän tai vuoden. Joskus pelkkä ääneen puhuminenkin voi olla äänityksessä tosi jännittävää. Nauhoituksen jälkeen keskustelen oppilaan kanssa impron nimestä, sillä **nimeämisellä** voimme tunnistaa improvisaation ja soittaa sen myös uudestaan.

Tallenteiden kuunteluun liittyy oleellinen asia, joka jokaisen opettajan tulisi ottaa huomioon. Kun tallenteita kuunnellaan kotona, olisi välttämätöntä, että **kuuntelutilanne olisi neutraali**. Kyseiset laulut ja soitot ovat lasten suuria henkilöko-

taisia voittoja yhdessä opettajan kanssa, mutta kyseiset äänitteiden musiikit voivat kuulostaa oudolta aikuisten mielestä. Lasten käyttämät sanat ja melodiset kulut voivat olla niin hämmäntävää kuultavaa, että vanhemmat voivat huomaamattaan ja erehdyksessä joko sanoilla tai ilmeillään viestittää lapsille, että kyseessä on todella outo tai hauska laulu, vaikka kyse on sydänverellä tehdystä musiikista.

Lasten omasta päästä lauluja ja soittoja ei ole vielä ”virallisesti” olemassa, opettajalla ei ole osoittaa heille esikuvaa, suurta tähteä, joka soittaisi tai laulaisi niin kuin hän. On kyse suuresta ongelmasta. **Lasten voi olla vaikea uskoa omiin kykyihinsä laulajina ja soittajina.** Myös vanhempien luottamus improvisaatioon ei ole niin suurta kuin usko kappaleisiin.

Oppilaat voivat olla hyvinkin tarkkoja tekemisestään, osaamisestaan ja varsinkin osaamattomuudestaan. Lapsen voi olla vaikea käsittää, mitä soittamiseen vaaditaan ja miksei soittaminen ei onnistukaan samalla tavalla kuin opettajalla. Sormien ja aivojen yhteistyö kehittyy lapsilla eri vauhtia, eikä ole aina yksinkertaista saada sormet oikeille paikoille soittimessa oikealla hetkellä. Epäonnistuessaan ensimmäisellä kerralla soittaessaan harjoiteltavaa kappaletta lapsi voi todeta koko ajatuksen soittamisesta huonoksi ideaksi. Lapsen luonne on tässä ratkaisevassa roolissa. Voittaako epäonnistumisen tunne sinnikkään päämäärän tavoittelun? Opettajan mielikuvituksen rajat tulevat hyvin selville alkeita opettaessa. Laulamisen helppous melodian tuottamisessa ilman konkreettista apuvälinettä on usein helpotus molemmille. Toisaalta omassa luokkahuoneessani on hyvin paljon erilaisia soittimia, joten riippumatta lapsen omasta aiotusta opiskeltavasta instrumentista yritän aina saada onnistumisen tunteen jollakin soittimella. Kansanmusiikin opiskelussa multi-instrumentalismi oli hyvin tärkeää 1980-luvulla, ja tätä taustaa vasten uskallan tarjota lapselle myös muita soittimia soitettavaksi. Laulaminenkaan ei toimintana ole kaikille lapsille yksinkertaista, mutta laulamiseen liittyvät vaikeudet eivät tässä työssä ole tutkimuksen aiheena.

Mielijohteisesti spontaanisti syntyneet musisointihetket ovat kullannarvoisia. Opettajan täytyy olla todella nopea, koska mielijohtaisen improvisaation sävelet häipyvät hetkessä pois mielestä, jollei niitä ehditä pelastamaan tallenteelle tai muuten pitämään aktiivisessa muistissa. Samalla kun tällaisella hetkellä tavoitellaan säveliä ja säkeitten virtaavaa nauhaa, niin samalla hetki on musiikillisesti yhteinen elämys, jolla ei ole mitään tekemistä opettamisen tai oppimisen kanssa. Jokainen kansanmuusikko tietää onnistuneen yhteissoiton merkityksen, on sitten kyse jameista tai yhtyesoitosta. Tässä on kyse samasta asiasta.

4.3 Hulluus perintönä

Seuratessani opettajieni työskentelyä opetustyössään Sibelius-Akatemiassa, sekä Martti Pokelaa että Heikki Laitista, ei itsellenikään ollut mahdollista säästyä mielikuvituksen rajojen etsinnältä. Pokelan johdolla teimme Niekun kanssa vain muutamia kappaleita yhteenä, mutta saimme hyvän käsityksen hänen tavastaan ”säveltää” kappaleita. Laitinen kuvailee Pokelan sävellyksiä:

On muitakin syitä, että olennaisin Pokelan sävellyksistä jää nuotin tavoittamattomiin. Sävellykset syntyivät musisoimalla ja niissä jää aina tilaa muuttumiselle, improvisoinnille, hetken inspiraatioille. Lisäksi Pokelalle värit ja soinnit ovat nuotein ilmaistavia sävelkorkeuksia tärkeimpiä.¹⁵⁷

Pokela ei käyttänyt nuottikirjoitusta tehdessään sovituksia, vaan hän oli kirjoittanut paperille lyhyesti tarinan osia. Soittimilla kuvasimme tarinan juonta. Pokelan kyky improvisoida eri soittimilla tarinaa kuvailevia kohtia oli mahtava. Myös se innostunut spontaani ote, millä hän tarjosi ehdotuksiaan instrumentin soitto-tavoista, oli kokemuksena ainutlaatuinen. Pokela ei pelkästään kuvaillut tarinaa soittamalla vaan myös eli sen soittamiensa instrumenttiansa kautta.

Laitisen tapa sovittaa vuosikurssimme yhtyeelle lauluja, kuten balladeja, perustui myös hyvin harvoin nuottikirjoitukseen. Kyse oli ensisijaisesti melodiasta, ja sen jälkeen kaikki, mitä melodian ympärille rakensimme soittimien kanssa, tuli Laitisen kuvailun kautta selväksi jokaiselle. Hänen sanalliset ilmaisunsa ja käsillä elehtimisensä onnistuivat kuvaamaan haluttua toista ääntä tai ylipäätään improvisoitua musiikkia niin hyvin, että jatkoimme itekin tätä tapaa tehdessämme keskenämme sovituksia. Tunne oli kaikkein tärkein ohjenuora musiikin tekemiseen.

Pokela ja Laitinen molemmat rikkoivat länsimaisen musiikin rajoja kansanmuusiikin sovituksia tehdessään. Sovitusten selkärangaksi muodostuivatkin tarkkojen toisten äänten sijaan improvisaatiot, jotka mahdollistivat muistinvaraisen musiikin tapaan soitettun musiikin syntymisen. Lisäksi mikään tapa soittaa ei ollut kiellettyä meille. Koska kansanmusiikin tekemisen mallit olivat meillä jo opiskelussa vapaat ja rajoittamattomat, ne olivat ja ovat sitä myös meidän kunkin ”80-lukulaisen” omassa opetustyössä.

Ensimmäiset opetuskokeilut Sibelius-Akatemiassa loivat pohjaa tälle mielikuvituksen pohjautuvalle sovittamiselle, mutta kesäisin järjestetyt viisipäiväiset Kamuleirit¹⁵⁸ ovat olleet minulle yksi varsinaisista pääpaikoista kokeilla ja luoda uutta. Siellä soitetaan päivisin monta tuntia ja tulee monta hetkeä, jolloin mielijohteisille ajatuksille voi antaa vallan. Leiriympäristössä soittajat ovat usein jo valmiiksi mo-

¹⁵⁷ Laitinen 2003a, 308.

¹⁵⁸ Kamu-leiri on Suomen Kansanmusiikkiliiton järjestämä lasten ja nuorten kansanmusiikkileiri, jossa kukin opettaja opettaa pääaineen lisäksi leiriyhtyettä sekä sovittaa ja johtaa kaikista leiriläisistä koottua isoa orkesteria.

tivoituneita vastaanottamaan opettajansa tarjoamia ratkaisuja. Vuodesta 1987 leiri kiersi monen vuoden ajan ympäri Suomea keräten kansanmusiikista kiinnostuneita lapsia ja nuoria yhteen. Varsin moni leiriläinen osallistui leireille useana vuotena ja antoi meille opettajille näin mahdollisuuden jatkaa omaa tapaamme opettaa. Tutuille leiriläisille ei tarvinnut esitellä ajatuksiaan joka kesä uudestaan vaan pystyi kehittämään vanhan pohjalle uusia ideoita. Leireillä tarjoutui mahdollisuus kokeilla käytännössä historiallisten kertomusten välittämien kaltaisia, monituntisia runolaulu- tai kanteleensoittohеткиä. Leirit ovat olleet itselleni vuosikymmenien ajan hyvä kokeilulaboratorio spontaaneille sovituseidoille. Omat kokemukset Sibelius-Akatemiassa jouhikko- tai kantelesävelmien kymmenminuuttisista soitto- tuokiosta innostivat tarjoamaan myös lapsille ja nuorille samoja kokemuksia.

Kansanmusiikin pienyhtyeiden ja ison orkesterin kanssa työskentely on saanut myös jatkua arkityössäni musiikkiopistossa. Tapani tehdä sovituksia ja musiikkia ei ole muuttunut 30 vuoden aikana riippumatta siitä, liittyykö niihin nuotteja vai ei. Sekä Laitiselta että Pokelalta opitut nopea reagointi ja ideoiden kehittäminen soittohetkellä ovat osa minua niin hyvässä kuin pahassa. Tapoja on ollut myös vaikea karsia pois. Kuuntelen, kuulen ja ehdotan ajatuksen nopeudella. Sovitusten tekoni muistuttaa minua omasta itsestäni ja omasta päästä soitoistani. Kun työskentely on jatkuvasti muuntuvaa ja muuntelevaa, on vaikea saada sovitukseen valmista mallia. Ja joskus annan sovituksen vain viedä mennessään, leijua sellaisena kuin se kullakin soittokerralla sattuu soimaan.

Omasta päästä soiton ja laulun opettajana olen tottunut laskemaan opettajan auktoriteetin kilpeäni, niin että lapset uskaltavat olla seurassani omia itseään ja samalla uskaltavat soittamaan ja laulamaan omasta päästä. Saadakseni isossa orkesterissa soittajat soittamaan halutulla tavalla, on minun itseni heittäytyttävä ulos seesteisestä ja arvokkaasta opettajan roolista ja kuvailtava musiikkia opettajani Heikki Laitisen lailla elehtien ja ilmehtien, miten haluan heidän soittavan. Kansanmusiikissa on luvallista olla hullu, ainakin yhtä hullu kuin opettajansa.

4.4 Teesit

Kansanlaulun ja -soiton alkuopetuksen on oltava tänä päivänä enemmänkin improvisoivan musisoinnin tavan kuin perinteen opettelua. Jos lapsi oppii luottamaan itseensä ja omaan musiikintekemisen taitoonsa ja improvisointikykyynsä, on hänen helpompi siirtää tämän sama improvisoiva musiikintekomalli traditionaalisen, muistinvaraisen materiaalin soittoon ja lauluun. Lisäksi lapsella on mahdollisuus kehittää oma persoonallinen tapansa laulaa ja soittaa, mikä on tärkeää kansanmusiikin nykyiselle vaatimukselle kehittyä oman aikansa musiikiksi. Lapsen on mahdollista luoda oma sävelvarastonsa, sävelkielensä, oma traditionsa, josta hän ammentaa aina uudestaan uusia omasta päästä soittoja tai lauluja.

Yksityistunnilla oppilas voi toimia, jutella, ehdottaa, ideoida, soittaa ja laulaa vapaasti ilman kilpailijan eli vertailukohteen mallia. Kaikki, mitä tunnilla tehdään ja tapahtuu, on oppilaan itsensä aikaansaamaa musiikkia ja myös tämän itse hyväksymää musisointia. Oppilaan taidot määrittävät tason sille, mitä tunnin aikana saadaan aikaan. Hän on pääosassa, solisti. Opettajan rooli on olla komppaaja, kanssamuusikko, joka luo edellytykset musisoinnille. Opettaja on rohkaisija ja ove-la ideoiden esittäjä. Hän myös luo turvallisen tunteen oppilaan musiikilliselle luomishetkelle. Hän antaa varmuuden ja auktoriteetin hyväksynnän kaikelle hullulle ja epäsovinnaisesti aikaansaatavalle musiikille ja soittotavoille. Opettajan tehtäviin kuuluu soittaa samaa ”kappaletta” kuin oppilas.

Opettajan rooli on myös kaksijakoinen. Hänen on pystyttävä irtautumaan opettajan tavallisesta roolista, lahjoittamaan osa normaalista osaamisen taidoistaan oppilaalle. Opettaja siis ei ole tunnilla ainoa, joka osaa soittaa ja laulaa tai tietää, mitä on oikea musiikki ja miltä se kuulostaa. Toisaalta opettajan on pystyttävä pitämään tunnilla ohjat käsissään, ohjattava oppilasta hienovaraisesti löytämään itse improvisoinnin moninaiset mahdollisuudet. Hiljaisella esimerkillään ja omalla musisoinnillaan opettajan on kannustettava oppilasta jatkamaan alkanutta soitto- tai lauluhetkeä. Hänen on autettava oppilasta luottamaan omaan tekemiseensä.

Opettajan tehtävä on soittaa ja soittamalla mukana synnyttää lapsessa halu tehdä musiikkia, laulaa laulu, soittaa soitto, käyttää mielikuvitusta, tunnustaa mielikuvituksen olemassaolo ja uskaltaa käyttää sitä. Opettajan rooliini kuuluu myös uskoa oppilaan tekemiseen yhtä lujasti kuin omaankin musiikkiinsa. Ei opettajan tavoin vain kannustavasti, vaan lopputulokseen on suhtauduttava ammattimaisesti ”kanssamuusikon” tavoin. Lapsilla ja nuorilla on kaikilla sisäsyntyinen kyky tehdä musiikkia runonlaulajien ja paimensoittajien tavalla – keksiä omasta päästä, tuottaa valmiilta lauluilta kuulostavia lauluja ja soittoja. Opettaja voi vain kehottaa ja antaa mahdollisuuden ja tilaisuuden laulaa ja soittaa, olla mukana muusikkona – kaverina, musisoida musiikin syntyhetkellä.

Katkelma laulusta *Musiikki on tärkeää*. Auni 12.3.2009:

Ajattele

ja sulje silmät.

Ajattele

että olet yksin kotona

etkä oikeesti esiinny, kellekään.

Soita mitä sydäimestä lähtee.

Soita ja laula mitä huvittaa.

*Elämästä musiikkia.*¹⁵⁹

159 Äänite 2009. Teksti kokonaisuudessaan Liite 17.

5 Omasta päästä improvisointia jatkotutkintokonserteissa

5.1 Tunneherkkyys ja soitto

Kuvailen tässä jaksossa tietäni jatkotutkintokonserttien mielenmaisemaan.

Vuonna 1983 saatuani Heikki Laitiselta kehotuksen soittaa improvisaatiosoolon ensimmäiseen yhtyekappaleeseemme Koiviston polskaan alkoi samalla tieni yhä syvemmälle itseäni. Tähän matkaan ei varmastikaan vaikuttanut pelkästään improvisointiin saatu lupa vaan kokonaisvaltainen ajattelutavan muutos soittaessani ja laulaessani kansan laulamia lauluja ja soittamia soittoja kansanmusiikin osastolla. Jokainen sävel ja teksti olivat jonkun muun ihmisen tunteman tunteen olotilan kuvausta, jonkun muun iloa, surua, onnellisuutta tai kärsimystä, jo olemassa olevaa tunnetta. Laitisen taitavasti rakennetut opiskeluaikojen konsertit ja produktiot olivat tärkeitä väyliä kullekin meille löytää oma äänemme. Soitoissa ja sävelissä oli aina vain enemmän kyse tunteista ja sointiväreistä kuin sävelten määristä ja nopeudesta. Meillä oli lupa näyttää tunteitamme soiton aikana, mutta juuri nämä pitkän estetiikan mallin mukaisesti luodut esitykset ikään kuin ajoivat meidät tuntemaan. Tärkeintä esiintymisissä ei ollutkaan yleisön miellyttäminen, vaan tapa soittaa ja laulaa itsestämme, itsellemme. Laitinen kirjoittaa ”Hiljaisuuden ääniä” -artikkelissaan sisäänpäin kääntyneestä musiikista:

Useimmiten soittaja tai laulaja lauloi tai soitti vain itselleen. Häntä ei kiinnostanut, kuunteliko häntä joku vai ei. Jos joku kuunteli, musisoijaa ei kiinnostanut, mitä kuuntelija musiikista ajatteli. Ja kiinnostus vain väheni, mitä pitemmälle musiikki eteni. Se oli sisäänpäinkääntynyttä hiljaista hurmioitumista, itse musiikin valtaan joutumista. Tämä kuului esityksissäänkin. Siinä oli merkillisen sisäistynyt sävy. Siinä oli kaikki pelissä, koko ihminen.¹⁶⁰

Kansanmusiikin osastolla 1980-luvulla tuntui, että lähes kaikki opiskelijat valitsivat esitettävikseen tuhansista runolaulu- tai rekilaulusäkeistä juuri ne itselle sopivimmat säkeet, jotka kuvasivat tai ilmensivät sillä hetkellä elettyä elämää tai tunnetilaa. Yhtäkkiä pystyimme kuulemaan toistemme elämäntilanteen laulujen ja kappaleiden sanoituksissa ja sovituksissa. Vuonna 1989 julkaistulla ”Yllätyspaartit”-albumilla Koinurit esittävät kappaleen *Progelaulu*. Tätä laulua olen esitellyt monta kertaa kuulijoille yhtenä esimerkkinä perinteisen kansanlaulun mahdollisuuksista peilata nykypäivän ihmisen elämää, ilman kansanvalistuksen ajan romantisoimaa kuvaa. Koinurit ja sen laulaja Marko Rantanen onnistuivat tässä

¹⁶⁰ Laitinen 2003a, 250, 251.

enemmän kuin hyvin. Niin hyvin, että jopa kalliolainen kulttuurikriitikko Niko Peltonen valitsee blogissaan ”Parhaat suomenkieliset biisit” laulun #58 parhaaksi biisiksi¹⁶¹.

*Progelaulu on ainoa populaarimusiikkikappaleen muotoon puettu vastaus, jolle voi nyökätä. Se koostuu samanlaisista sirpaleista ja katkelmista ja hetkellisistä impulsseista kuin kuvaamansa teemakin. Sen yksittäisissä säkeissä ei ole toisiinsa subteutettuna mitään johdonmukaisuutta, mutta kokonaisuudessa on.*¹⁶²

Meidän ei tarvinnut saada opetusta tunteiden esittämisessä tai hakea erikseen tunnetilaa voidaksemme laulaa surusta tai ilosta, vaan opiskelumme aikana useat meistä löysivät kansanmusiikista itsensä. Tärkein oppi oli sulkea silmämme ja unohtaa ulkopuolella oleva maailma. Se, mitä esitimme, ei ollut pelkkää esitystä vaan tunnetta. Kaikki produktiot ja konsertit tähtäsivät olotiloihin ja tunteisiin. Yhtäkkiä kaikki pieni olikin suurta. Suomalaisille laulu ja soitto ovat olleet aikojen saatossa todella tärkeitä tunteiden esille tuojina. Se on ollut heidän tapansa ilmaista itseään. Opiskelujen myötä, tuhansien laulutekstien arkistojen avautuessa meille, työpöydillämme oli yhtäkkiä niin paljon materiaalia, ettei itsensä etsiminen ollut vaikeaa. Kun nuorina opiskelijoina lauloimme yksin omalla äänellämme yksinäisyydestä tai jätetyksi tulemisesta, ei tarvinnut hakea itsestään erikseen tunnetta laulamilleen sanoille. Pelkkä oma ääni riitti olotilan kuvaamiseen ja paljastamiseen. Seuraavassa parin säkeistön esimerkki Kantelettaren ”Uudet runot” -luvussa julkaistusta *Toivoton rakkaus* -laulun tekstistä, jota itse lauloin ja sovitin vuosikursisyyhtyeellemme Niekulle vain, koska toivoton rakkaus oli jälleen kerran vallannut sydämeni. Laulun yksin laulaminenkin aamuyön tunteina hiljaisella kansanmusiikin osastolla helpotti oloa:

*Sydämestäni rakastan, sua elinaikani. Jos kohta onki turha jo kaikki toivoni.
Sä sydämesi annoit ja jälleen pois otit, toiselle rakkautesi minusta vieroitit.
Moni se kyllä luuli, mun suotta itkevän,
ja käski kaiken huolen, mun poies heittämään.*¹⁶³

Niekun ohjelmistoon kuului myös olennaisena osana *Pastoraali*-niminen yhteisimprovisaatio, jossa esittelimme vanhoja kansansoittimia kuten pienkanteleita, jouhikkoa ja erilaisia kansanomaisia puhallinsoittimia. Saatoimme yhdistää *Pastoraaliin* myös runolaulua eri muodoissa. Pitkän estetiikan henkeä tavoitellen soi-

161 Kirjoittaja listaa vuoden 2016 aikana mielestään sata parasta suomenkielistä populaarimusiikkikappaletta alenevassa järjestyksessä, yksi per esittäjä. (Peltonen 2016.)

162 Peltonen 2016.

163 Kanteletar 1840.

timme ja lauloimme vuoron perään tauottomasti muinaissuomalaisessa hengessä. Näillä lyhyillä, useimmiten solistisilla soittoilla ja lauluilla oli hyvä harjoitella sekä riemun että ikävän tunteita.

Ensimmäisen itkuvirren kuulin Laitisen pitämällä Suomen kansanmusiikki -tunnilla. Muistikuva tuosta kuuntelukokemuksesta on hämmentävä ja vahva. Heikin kertomukset itkuvirsien tavasta antaa ihmisille mahdollisuus surra musiikin avulla oli kiehtova, koska suremisesta oli mielessäni silloin olemassa vain malli tehdä surutyötä. Tutustuin itkuvirsiin myös soittamalla sellaista Laitisen opastuksella omalla soittotunneillani. Tämä itkuvirsi oli A. O. Väisäsen vuonna 1940 nuotintama Oksenja Mäkiselän *Itkuvirsi karjalaisten kohtalosta*¹⁶⁴. Itkuvirsien melodiikkaa oli olemassa nuotinnettuina paljon pidempinä kokonaisuuksina kuin vastaavissa paimensävelmien nuoteilla kirjoitetuissa versioissa. Vuonna 1985 julkaistu ”Karjasoitto”-kirja sisältää Väisäsen vuonna 1914 Inkeristä keräämiä paimensävelmiä. Nämä soitteet avasivat minulle myös tien itkujen soittamiseen puhallinsoittajana. Sain tavallaan henkisen luvan surun soittoon. Paimensoittajien versioita itkuvirsille olivat luettelemine, halia soitto ja haluvirsi.

*Erikoista huomiota inkeriläisen paimenen ohjelmistossa ansaitsevat hänen ”haliat soittonsa”, sävelmät, jolla hän purkaa ilmi ikäväänsä metsien yksinäisyydessä. Voi jo edeltä käsin kuvitella, että niiden sävellaji on molli ja aikamitta viivyttelevä. ”Halia soitto” tuo usein mieleen itkuvirren sävelmän, eroten tästä soittimellisen laatunsa ja runsaampien melodiavivahteitten kautta.*¹⁶⁵

Kati Kallio kirjoittaa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nettisivuilla Karjasoitto-yhtyeen tulevassa konsertissa esitettävän musiikin taustoista:

Omintakeisimpia lajeja ovat paimenten haliat soitot, haluvirret ja luettelemiset, jotka voisi kómpe- lösti kääntää vaiikka surullisiksi soittoiksi, kaipuulauluiksi ja itkuvirsiksi. Luettelemiset viittaavat suoraan naisten lajiin, itkuvirsiin, joita esitettiin erityisesti hautajaisissa, häissä ja nuoria miehiä sotaväkeen saattaessa. Jotkut haluvirsistä ja halioista soittoista näyttävät lainaavan itkujen tyylikeinoja: laskevia sävelkulkuja, vapaarytmisyyttä, venytettyjä säkeenloppuja, jopa itkemisen äänellistä imitaatiota.

Itkuvirsiä soittamalla oli mahdollisuus saada melodisen muuntelun mallia juuri pitemmän estetiikan mukaisesta musisoinnista. Siksi soitin muitakin löytämiäni nuotinnettuja itkuvirsimelodioita¹⁶⁶. Samalla vuosikurssilla opiskellut ilomantsilainen Liisa Matveinen oli ollut kiinnostunut itkuvirsistä jo ennen opiskelun aloittamista. Hän pääsi haastattelemaan esikuviansa, kuten muun muassa Enosta kotoisin

164 Väisänen 1940–1941, 132, 133.

165 Väisänen 1918, 155.

166 Soitin puhallintutkinnossani itkuvirttä (Liite 18).

olevaa Sanni Pyörnilää (1908–1998)¹⁶⁷, joka oli tunnettu itkijä. Matveisen valittua itkuvirret aiheeksi kansanmusiikin kandidaatintyöhönsä avustimme häntä yhtyeenä soittamalla mukana juuri Itkuvirsi karjalaisten kohtalosta -itkussa.

*Ensimmäistä kertaa asiaa kokeiltiin Kalevan juhlavuoden konsertissa 1985. Liisa Matveinen lauloi Oksenja Mäkiselän itkuvirren karjalaisten kohtalosta, Niekku-yhtyeen muiden jäsenten säestäessä soittimilla. Tarkoitus oli, että lopussa ”soittimet kaotisoituu ja edustaa hysteriaa ja itkemistä”.*¹⁶⁸

Jo pelkästään melodioiden soittaminen ajoi päähäni mallia surun soittamisen keinoista. Erikoisesti itkuvirren alaspäin kulkeva melodiikka ja perussävelen toisto viimeisinä sävelinä jäivät omaan soittoonni kuvaamaan ikävän ja surun tunteita. Mitä vanhemmaksi ihminen käy, sen tiedostuneemmaksi sitä tulee kuoleman läheisyydestä. Vuonna 1995 kuoli kaksi tärkeää ihmistä läheltäni. Hyvän ystäväni Päivin yllättävä kuolema ja rakkaan, läheiseksi tulleen mamman kuolema samana vuonna saivat elämäni järkkymään. Ensimmäistä kertaa elämässäni läheltäni poistui ihmisiä, joiden kuolema kosketti itseäni syvästi. Soololevylläni Makale¹⁶⁹ minulla oli mahdollisuus osoittaa kunnioitusta julkisesti oman sävellykseni kautta. Matkustaja-alus Estonian upottua syksyllä 1994 syntyi sävelmä, joka päättyi myös tälle levyllä. Levyllä omistin tämän Viime-kappaleen kuitenkin ystävälleni Päiville ja mammalleni. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun musiikkini kohtasi surun ja pysyitin näin ilmaisemaan ikävää ja kaipausta ja kohdistamaan soittoni poislähteneille henkilöille sävellyksen muodossa.

Perusominaisuksiltani sovin mitä parhaimmin itkijäpaimensoittajan rooliin. Voisin luonnehtia itseäni herkäksi lapsuudesta saakka. Minun oli aikuisiän kynnyksellä opeteltava itkemistä normaalissa arjessa. Itkin helposti kohdatessani epäonnistumisia, mutta vain muiden läsnä ollessa en niinkään yksin ollessani. Itkemisen ”helppous” on ollut ominaista minulle ihmisten seurassa, hyvässä ja pahassa. Olin myös jo opiskeluaikana huomannut, että paineensietokykyäni ei ollut parhain mahdollinen. Tunteet purkautuvat helposti itkuna.

*Matveisen mielestä edelleen on olemassa ”itkuvirsityyppejä”. Vuosisatoja kestänyt itkutraditio ei voi kadota eikä itkun tarve, vaikka ympäristö onkin muuttunut.*¹⁷⁰

Vuonna 2000 triomme Saku Mantereen ja Teemu Korpipään kanssa esiintyi Kaustisen kansanmusiikkifestivaalien juhlayhtyekonsertissa Kaustinen-salissa. Soitimme ennalta harjoittelemiamme improvisaatioita Sakun kanssa Teemun toi-

¹⁶⁷ Pyörnilä kuuli itkuvirsiä äitinsä esittämänä, mutta aloitti itse julkiset esiintymiset vasta 60-vuotiaana. Kun pruasniikkaperinne Ilomantsissa elpyi, hän esitti niiden yhteydessä usein itkuvirsiä (Tenhunen 2006, 254).

¹⁶⁸ Tenhunen 2006, 288. (Vrt. Matveinen 1989, 23–27.)

¹⁶⁹ Leena Joutsenlahti: Makale 1999 OMCD 84. Äänitysvuodet 1995–1997. Makale, ruots. trasa, trashant (Eurén 1860, 221), (merkitys suom. rätti, riepu, repale)

¹⁷⁰ Tenhunen 2006, 328.

miessa äänisuunnittelijana ja live-miksaajana, mutta joukossa oli myös sooloimprovisointia. Konsertin ensimmäisen kappaleen soitimme duona ja toinen numero oli oma sooloni. Improvisoin paimensoitulla. Soittaessani pitkiä alkusäveliä luodakseni soolosta suruvoittoisen, itkuvirren tyyllisen, yllättäen muistui mieleeni hyvä ystäväni Päivi, jonka yllättävästä kuolemasta kerroin edellisessä kappaleessa. Siinä samassa Päivin kuoleman muistelun pyörteessä huomasin itkeväni. Soitin ja itkin. Kyyneleet virtasivat pitkin kasvojeni. Se oli hämmentävä tilanne, koska seisoin konserttilavalla ja minun piti esittää suuren yleisöjoukon edessä jotain melodista soittoa. En tullut esittämään performanssia vaan soittoa ilman erikoisia tunneilmauksia. Sain kuitenkin soitetuksi jotain soitullani. Heti kun lopetin soiton, itkuni loppui kuin seinään. Ja koska tiesin, että seuraava kappale alkaisi Sakun soololla, juoksin soittoni loputtua takahuoneeseen. Tiedustelin takahuoneessa lavamonitorimiksaajalta, olisiko tällä lainata minulle aurinkolaseja. Ajattelin voivani kätkeä niillä punaiset silmäni. Koska miksaajakaverilla ei ollut laseja, lähdin heti takaisin lavalle ja ryhdyin soittamaan jälleen Sakun kanssa. Mutta itku alkoi heti uudestaan saatua ensimmäisen sävelen huilusta ilmoille. Tätä jatkui koko konsertin ajan. Itku alkoi heti soiton alettua ja loppui heti kun olin lopettanut soiton. Käännyin jokaisen impron välissä ja soittimen vaihdon yhteydessä selin yleisöön, koska yritin pyyhkiä kasvoni mahdollisimman kuivaksi, jotta voisin jälleen soittaa. Soittaminen oli paikka paikoin hyvin vaikeaa, koska en ollut koskaan aikaisemmin itkenyt ja soittanut samaan aikaan. Tiesin itkuvirsistä sen, että itkeminen ja laulaminen yhtä aikaa on vaikeaa, koska itkiessä hengitys on paljon raskaampaa. Sen tekniikkaa pitää harjoitella, itkemistä ja varsinkin itkemisen lopettamista. Pitää pystyä itkemään niin, että pystyy samalla tuottamaan sanoja ja säveliä. Joka tietää itkemisen ja puhumisen samanaikaisuuden vaikeuden, käsittää myös itkemisen ja laulamisen yhdistämisen vaikeudet. Itkeminen ja puhaltamisen hankaluus kuului juuri pitkissä sävelissä. Tai oikeammin niiden puutteessa. Konsertin taltiointia kuunnellessani huomaan tämän selvästi. Viimeisen improvisaation loputtua ja viimeisen äänen saatua päätöksen, olin totaalisen hämmennyksen vallassa. Mitä oli tapahtunut?

Kaustisella tapahtunut soittamisen ja itkemisen yhtäaikaisuus ei ollut suunniteltua. Toisaalta olin tapahtumasta myös jostain syystä iloinen, tai oikeammin helpottunut. Ennen tätä konserttia olin jo ollut hieman väsynyt, joten olin tavaltaan valmiiksi herkässä tilassa. Ja jos olen jo itkenyt jonain päivänä, itkuherkkyys säilyy usein itselläni koko päivän. Konsertin jälkeen mainitsin tästä itkukonsertista entiselle opiskelijakaverilleni Liisa Matveiselle hyvinkin energisenä. Ehdotin hänelle, että nythän meillä olisi mahdollisuus tehdä yhteinen itkukonsertti, jossa hän laulaisi ja itkisi ja minä soittaisin ja itkisin. Käänsin heti tapahtuman myönteiseksi asiaksi itselleni, jotta voisin ruveta yhdistämään itkua soittooni myös luvan kanssa. Lupa tarkoittaa tässä lähinnä lupaa itseltäni. Tiesin pystyväni pääsemään

soitollani helposti samaan herkkään tilaan myöhemminkin, mutta miten pystyisin lopettamaan itkun? Miten saisin itkuni sellaiseksi, että se mahdollisimman vähän haittaisi hengitystä ja sitä kautta soittoani? Halusin ottaa käyttööni tämän luontaisen ominaisuuteni, joka oli myös aiheuttanut minulle sosiaalisesti harmia. Halusin löytää itkemiselle hyväksytyin mallin, jolla voisin purkaa tunteitani. Jos se onnistuisi näin helposti soittamalla, minun pitäisi jatkaa sen tekemistä. Lähestyessäni neljäkymmentä ikävuotta olin jo ymmärtänyt, miten tärkeää oli saada purettua tunteita tavalla tai toisella.

Miten itku näkyy tai tuntuu soitossani? Itkun avulla minun on mahdollista saada soittooni erilaista herkkyyttä ja voimaa, huilun soinnin eri sävyjä. Minun ei tarvitse osata eikä pystyä puhaltamaan huiluuni tasaista puhallusta, minun ei tarvitse osata oikeastaan yhtään mitään, koska itkun varjolla tai avulla voin itkeä huiluni kautta. Voin ikään kuin efektoida huiluni akustisen äänen ilman sähköisiä apuvälineitä. Rikkinäinen ja katkonainen hengitys saa huilun äänen kuulostamaan samanlaiselta. Ja koska itkut ovat impulsiivista toimintaa, niin on myös soittoni. Huilun soitto on yhtä kuin itkuni, kaikkineen vivahteineen, nyyhkytyksestä suureen itkunpuuskaan.

Nyyhkytyksen voima ei kuulosta fyysisenä toimintana suurelta, mutta huilulla soitattaessa voin nyyhkyttäessä puhaltaa suuaukon ohi. Voin irrottaa huuleni konkreettisesti huilusta. Itkun kanssa soitosta tulee heti konkreettista itkun jäljitelyä, kuvittelua. Miten saan huiluni soimaan samalla tavalla kuin juuri sillä hetkellä itken? Miten saan huiluni itkemään? Soittaessa ei saa yrittää pidätellä itkuä, ei saa yrittää häivyttää itkuä soiton taakse vaan itku pitää siirtää etualalle. Itku pitää saada muutettua huilun ääneksi – juuri samanlaiseksi, millaista itkuä juuri sillä hetkellä itken. Tämä on keino selviytyä itkusta ja soitosta yhdessä.

A. O. Väisänen kirjoittaa haltioitumisesta ja tunneherkkyydestä omasta päästä soiton ja laulun yhteydessä artikkelissaan ”Laulu ja soitto kansanelämässä”:

Luonnollisesti ei haltioituminen voi ilmetä, onhan se poikkeustila, alinomaan parhaallakaan esittäjällä. Kun esiintymisen muodostuu ammattimaiseksi sekä, esim. juhlailoissa, pitkälliseksi, turruttaa esiintymistyö tunneherkkyyden. Niinpä saattaa karjalainen itkijävoimo, kun hän laulaa virttään toisten puolesta ja nimissä, taukojen kohdille kuuluvat nyyhkytykset korvata teeskennellyillä hebetyksillään ilman että yksikään kyynel herabtaa hänen poskelleen. Kun mielen tilan järkytys on yllätyksellinen ja tuore, voi itkijänäinen joskus vajota jopa haltioitumistilaan.¹⁷¹

Jatkotutkintokonserteissani minulle tulivat tutuiksi Väisäsen kuvaamat yllätykselliset sekä tuoret ”haltioitumistilat”. Haltioitumistila tosin viittaa sanana mielessäni johonkin onnelliseen ja iloiseen tilaan, ei niinkään itkuiheen purkaukseen maustettuna raivolla. Tunninmittaisessa omasta päästä soittotilanteessa ei kuiten-

171 Väisänen 1943, 43.

kaan pääse pakoon miltään tunteelta. En tiedä soittajaa paljastavampaa esitystilannetta. Aika ja tila, hiljaisuus ja tyhjiys antavat sijaa myös tunteille. Ei sittenkään, tunteet vyöryvät hurrikaanin lailla täyttäen tilan ja tyhjyyden, vieden ajan ja hiljaisuuden mennessänsä. Tästä voi vain selviytyä. Laitinen kirjoittaa artikkelissaan ”Hiljaisuuden ääniä”:

Hiljaisuus on vää-äänisyyttä. Mutta vääät äänet eivät ole vain hiljaisia. Päinvastoin: aivan toisella tavalla pääsee esiin ihmisen tunteiden koko kirjo. Vihan ja rakkauden, rohkeuden ja pelon, ilon ja surun herkimmätkin sävelet kuuluvat ja tulevat kuulluksi. Jos ne purkautuvat voimakkaasti, huutona, tuntuu maailma järkkävän. Melusta ei huutokaan erotu.¹⁷²

5.2 Ensimmäinen jatkotutkintokonsertti 2008

Makale – improvisointia mäntyhuilulla

Ensimmäisen konserttini (26.5.2008 Pitskun Kulttuurikirkko) tavoitteena minulla oli soittaa kuusikymmentä minuuttia ilman taukoja. Konsertin lehdistötiedotteeseen olin kirjoittanut:

Improvisointia mäntyhuilulla

Leena Joutsenlahti improvisoi ensimmäisessä tohtorikonsertissaan edesmenneen lammilaisen Pentti Mäkelän tekemällä mäntyisellä tulppakanavahuiluilla 60 minuuttia.

Arkaainen improvisointi on ollut Joutsenlahden kiinnostuksen kohteena jo toistakymmentä vuotta. Kansanmusiikkiopiskelut Sibelius-Akatemiassa avasivat oven muinaissuomalaisen kiehtovan musiikin maailmaan.¹⁷³

Tunti improvisointia mäntyhuilulla oli ollut jo pitempiaikainen tavoitteeni kansanmuusikon roolissa. Päästä kokemaan samaa kuin Arja Kastinen aikoinaan omassa jatkotutkinnossaan, jossa hän kaikissa viidessä konsertissaan soitti vain yhden kappaleen. Ainoa ero konserteissamme oli se, ettei kansanomaisten puhallinsoittimien soittajille löydy historiallisia esikuvia tai kuvauksia monikymmenminuuttisista tai -tuntisista huilun- tai torvensoittajien yhteen menoon soivista soitoista.¹⁷⁴ Mutta kansanmuusikkona olin jo oppinut kuvittelemaan, miten voisın puhallinsoittajana päästä samaan hiljaisen haltioitumisen tilaan, josta A. O. Väisänen oli aikoinaan kirjoittanut kuvaillessaan Jaakko Kuljun kanteleensoittoa.¹⁷⁵

172 Laitinen 2003a, 249.

173 Joutsenlahti 2008.

174 A. O. Väisänen kirjoittaa paimenista kertomuksessaan sävelkeruumatkaltaan Inkeriin 1914: *Toinen taas, soitannollinen, trubittaa pitkin päivää, aina aamusta alkaen kylään tuloon saakka. Kun karja pysyy koossa, soittaa paimen hyvillä mielin ”iloisen tantsun”, ikävän mieltensä hän ilmaisee ”haliassa soitossa eli haluvirressä”. Kylään palatessaan illalla soitat kons kuikin, kons itet kons tantsit, sitte tiät mielen.* (Väisänen 1914, 11).

175 Väisänen 1943, 43.

Olin itse päässyt vähäkielisten kanteleiden soitollani siihen samaan flow-tilaan, jossa soittamisen lopettaminen on vaikeata. Lisäksi olin jo soittanut improvisaatioita huiluilla ja torvilla, omasta päästä soittoja yksin ja yhdessä muiden kanssa käyttäen melodioiden varioinnissa kansanmusiikille ominaisia keinoja kuten melodian hahmotusta kaarituksen avulla, koristeluja sekä rytmistä ja melodista muuntelua. Tavallisesti soitteideni pituudet ovat olleet pisimmillään 5–15 minuuttia, joten yhden soiton kasvattaminen 60 minuutiksi tulisi olemaan mielenkiintoinen haaste. Soiton vaikeudet olivatkin siinä, miten pystyä mahdollisimman tiedostavaan ja läsnäolevaan soittoon koko konsertin ajan.

Aikaisemmissa Makale-nimisissä konserteissani olin soittanut improvisaatioita harjoitellen niitä etukäteen. Eri kokoonpanojen kanssa soittamani improvisaatiot nimesin omilla nimillään, jotka opetin yhtyeen muille jäsenille ja joiden nimen perusteella jokainen tiesi, mitä kulloinkin soitetaan.

Tässä konsertissa käytin samanlaista nimeämistekniikkaa. Olin päättänyt, että soitan noin viidentoista minuutin mittaisia ”kappaleita”, jolloin en joudu pulaan, jos ideat loppuvat kesken konsertin. Kappaleet olin jaotellut tunnelman ja rytmityksen mukaan. Konsertissa oli mukana nopeatempoista, surullista, kolmijakoista ja loppuun tähtäävää pitkää melodista linjaa. Näin minulla olisi varastossa valmiina olotiloja. Olin valmistautunut itkemään ja valmistautunut lopettamaan itkun¹⁷⁶. Harjoittelin kellon kanssa, äänittäen jokaisen harjoituksen. En kuunnellakseni soitteitani vaan pitääkseni soittoni todellisena ja vakavana itselleni. Äänitin, siis esiinnyin. Jokainen minuutti oli tärkeä, koska yritin ottaa ajan haltuun tässä konsertissa. Suunnittelin ja harjoittelin improvisaatioitani ajan kulku silmiäni edessä, sillä kello tuli olemaan myös konsertissa konkreettisesti esillä, jotta voin seurata ajan kulumista. Kaiken tämän tarkan suunnittelun tarkoituksena oli myös varustautua tuleviin tunteenpurkauksiin.

Harjoittelin kotona päivittäin lyhyempiä improvisaatiota sekä kaksi kertaa tunnin mittaisen soiton. Soitin kansanmusiikin osaston jatkotutkintoseminaareissa kaksi kertaa 30 minuutin pituisen improvisaation sekä kaksi kertaa 60 minuutin pituisen soiton.

Konserttinauhalta kuulee, kuinka jouduin hieman pakolla lopettamaan kulloisenkin soiton, kappaleen, koska aika loppui. Ensimmäisen kappaleen aikana olin päässyt 12 minuutin kohdalla kunnolla vauhtiin, ja soitosta kuulee, kuinka olin katsonut jäljellä olevan ajan kellosta. Nopea ja kiivasluonteinenkin soitto pysähtyy melkein kuin seinään. Muutaman minuutin päästä joudun vaihtamaan ”kappaletta” ja tunnelmaa. Muistan tämän soittamisen hallinnan vaikeuden hyvin siksi, koska soitan usein silmät kiinni ja katsoakseni aikaa kellosta minun oli avattava silmät.

176 Selostan menetelmäni luvussa 5.1.

Yksi tavoitteistani tässä konsertissa soiton aikana oli myös itkun hallinta. Olin jo aikaisemmin muissa konserteissani tietoisesti pyrkinyt tähän ja onnistunutkin siinä, mutta tiesin haasteen vaikeaksi jokaisella soittokerralla. Tässä ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissani onnistuin pääsemään soittoon takaisin, mikä antoi toivoa tunteiden hallintaan tulevaisuuden soittoissa.

Aloitin soiton tuolilla istuen ja välillä soitin seisaaltani saadakseni uudenlaista voimaa soittoon. Viimeiset äänet halusin lopettaa kuulijoilta näkymättömissä. Kuljin soittoaen Kulttuurikirkon salin poikki toiseen huoneeseen, jossa soitin viimeiset sävelet.

Omasta päästä soittoni ovat usein terapialähtöisiä, soiton itsekkäästi itselleni. Siksi on todella hienoa, jos omien tunteiden kautta musisoimalla voin tavoittaa myös kuulijoita. Hyvän ystävän palaute soitostani merkitsi uskomattoman paljon. Musiikkini oli vienyt hänet lapsuuden maisemiin, kesäpäiviin mummolassa.

Suunnitelmallisuus tässä konsertissa oli tarkoin harkittua, mutta myös ennalta koettua. Ensimmäisen jatkotutkintokonsertin vain vartin mittaiset kappaleet rauhoittivat oloani valmistautuessani konserttiin mutta osoittivat myös sen, että olisin valmis soittamaan pitempiäkin kokonaisuuksia. Soittamisen palo omaan hiljaiseen haltioitumiseeni oli sytytetty.

5.3 Toinen jatkotutkintokonsertti 2009

Makale – improvisaatioita mäntyhuilulla

Jatkotutkintosuunnitelmani mukaan toinen jatkotutkintokonserttini (27.–29.5.2009 Kamarimusiikki-sali, Sibelius-Akatemia) olisi sisältänyt inkeriläisten paimenien Teppo Revon ja Nattalia Vassilin sävelmien tapaan soitettuja improvisaatioita. Yllättäen iskeneen sairauden takia jouduin luopumaan tästä suunnitelmasta. Portfoliosta 2009:

Toisessa konsertissa jatkan improvisoinnin sarjaa mäntyhuilulla. Esityksiä tulee olemaan kolmena peräkkäisinä iltoina, joista viimeinen virallinen tutkintokonsertti. Paneudun tässä kolmen konsertin sarjassa erityisesti improvisoinnin hetkellisyyteen ja ajattomuuteen. Jatkotutkinnon ensimmäisen konsertissa 2008 oli improvisaatioissa liiallista suunnitelmallisuutta, josta haluan nyt päästä eroon. Tässä konsertissa päätavoite on siis vangita aika ja paikka soitolla, jota ei ole etukäteen suunniteltu eikä valmisteltu. Mieleen johtuva sävel synnyttää toisen sävelen, jonka jälkeen tie on avoinna vain avoimelle mielelle.¹⁷⁷

Toisessa konsertissani jatkaisin soittamalla improvisaatiota yksin akustisesti. Kokemukseni ensimmäisen konsertin suunnitelmallisuudesta ja ennalta harjoitusta improvisaatioista oli jäänyt mieleeni rajoittavina tekijöinä itse soittamiselle, melodian varioinnille. Tunsin olevani valmis soittamaan lähes tunnin yhtämittaisen kappaleen yksin konsertissa.

¹⁷⁷ Joutsenlahti 2009.

Olin aiemmin harjoitellut pitempiä improvisaatioita, mutta nyt halusin kokeilla omasta päästä, hetkessä syntynyttä melodian muodostusta ilman turvaverkkoa. En halunnut harjoitella päivittäin tuleviin konsertteihin, koska pelkäsin harjoittelun tuottavan päähäni kiinteitä melodia-aiheita, joista en pääsisikään helposti eroon. Halusin soittaa konsertin niin sanotusti puhtaalta pöydältä. Halusin myös näyttää, että pystyisin tuottamaan melodioita spontaanisti, ilman suunnittelua yhden sävelen viemänä. Taiteellisen työn ohjaajani Heikki Laitinen suostui tähän, jos soittaisin improvisaation jokaisessa seminaarissa. Tähän suunnitelmaan oli helppoa suostua.

Olin päättänyt myös soittaa improvisaation kolmena iltana peräkkäin, koska en halunnut pelkästään soittaa tutkintokonserttia vaan oppia myös itse prosessista. Itselleni asettamasta päivittäisestä harjoittelukiellosta johtuen harjoittelu keskittyi spontaaneihin seminaarisoittoihin, jotka olivat kuin miniatyyrikoossa olevia kokoilan konsertteja. Halusin harjoittelun käsittävän koko konsertin harjoittelua soitto-tapahtumana, ei vain melodista kehittelyä. Kolmena peräkkäisenä iltana minun olisi pakko soittaa ilman etukäteisajatusta tulevasta. Jokaisena iltana soittoni olisi kuulos-tettava tietoiselta, suunniteltulta ja harjoitellulta olematta kuitenkaan sitä.

Ensimmäisenä konserttipäivänä tunteeni olivat pinnassa. Purskahdin itkuun aamulla. Tunsin olevani jo valmis soittamaan konsertin. Koska kevään seminaarisoitoissa en ollut itkenyt kertaakaan, oli minussa selvästi havaittavissa jännityk-sen ja hermostuneisuuden tunteita kohta alkavaa konserttia kohtaan. Konsertteihin valmistautuminen ilman päivittäisiä harjoitteluja lisäsi painetta tunteitteni paine-kattilaan, niin sanoakseni. Ajattelin, että varsinaisen konsertin alettua voisin sitten päästää mahdolliset tunteet ja ajatukset sävelinä ulos.

Pohjoisen Rautatiekadun Sibelius-Akatemian kamarimusiikkisalissa lämmit-telin hölkkäämällä kehää ja varjonyrkkeilemällä samalla vähän ennen konsertin alkua. Tunsin, että minun olisi valmistauduttava jollain tavalla tulevaan soittoon, joka ei tulisi olemaan helppoa myöskään fyysisesti. En halunnut edes tuossa vai-heessa puhaltaa ääntäkään huilusta. Olin vain valmis aloittamaan soiton.

Koska en halunnut tuijotella kellotaulua pysyäkseni selvillä konsertin ajanku-lusta, ratkaisin asian pyytämällä konsertin nauhoittavaa Vesa Noriloa toistamaan äänittämäni mustarastaan ja laulujoutsenen laulua kaiuttimista kymmentä vaille kahdeksan. Tämä oli merkki itselleni, että olisi lopeteltava soitto. Laitisen ehdo-tukseen soittamisesta ilman lopetuksen äänimerkkiä en ollut valmis, koska pelkä-sin lopettavani liian aikaisin. Konsertin toistuessa kaksi kertaa ennen varsinais-ta tutkintokonserttia olisin ehkä oppinut hallitsemaan aikaa, mutta halusin tässä kohtaa ottaa apukeinot mukaan.

Ensimmäisen ja toisen illan improvisaatioihin olin tyytyväinen.

Ensimmäisessä konsertissa 27.5. keskiviikkona latasin melkein kaiken peliin ja tavallaan aloitin valmistautumisen jo varhaisessa vaiheessa päivää. Ensimmäinen koetus. Konsertti kesti 43.24 minuuttia. Jännitin.¹⁷⁸

Olin saanut soitetuksi myös vaikeat hetket, jolloin olisi täytettävä tila pitkillä sävelillä saadakseni uuden alun. Liikkuminen tilassa toi myös uusia ulottuvuuksia.

Torstain dramaturgia liikkumiseen seinän vierelle ja selkä yleisöön päin oli kuulemma ollut Heikin mielestä hyvä.¹⁷⁹

Minun ei tarvinnut istua tai seisoa paikoillani, vaan pystyin ottamaan tilaa haluuni tarjoten näin myös akustisesti uusia sointivärejä.

Perjantaina itse tutkintokonsertin käsikirjoitus ei sitten mennytkään edellisten iltojen mukaan. Huomasin heti alussa, että Sibelius-Akatemian isossa konserttisalissa oli alkamassa klassinen viulukonsertti samaan aikaan kuin minun konserttini oli määrä olla. Tiesin ennestään, mitä se merkitsi minulle, joka soitin yksin ääneltään hiljaista soitinta kamarimusiikkisalissa. Konserttisaliin kuljettiin pukuhuoneista kamarimusiikkisalini vieressä kulkevaa käytävää pitkin. Kun tätä käytävää pitkin kuljettiin, kuuluisi kaikki kopina ja puhe kamarimusiikkisaliin. Klassisen musiikin konsertteihin liittyvään vaatetukseen kuuluvat usein korkokengät. Kävin keskustelemassa vahtimestarin kanssa tilanteesta. Teippasin käytävien seinille lappuja huomauttaakseni omasta hiljaisesta konsertistani kamarimusiikkisalissa. Pyysin niissä kohteliaasti huomioimaan minut ja musiikkini laadun. Kävin myös keskustelemassa kyseisen viulistin kanssa tilanteestani. Olin helpottunut ymmärtäväisestä suhtautumisestani konserttiani ja soittamaani musiikkia kohtaan.

Illan soitto alkoi pidemmällä sävelellä kuin edellisinä iltoina. Myös ensimmäisen äänen sointi oli vakaampi ja varmempi. Halusin antaa aikaa pitkille sävelille ja myös hiljaisuudelle. Kahden ensimmäisen illan harjoittelu tuotti tulosta. En pelännyt enää tyhjyyden täyttämää hiljaisuutta. Lähes kuudenkymmenen minuutin soiton alussa tuntee itsensä alussa helposti kärsimättömäksi. Ajan tuhlaaminen ja hiljaisuuden täyttäminen monilla sävelillä käy nopeasti. Jälkeenpäin vasta huomaa, kuinka on onnistunut rakentamaan niin mielekästä soittoa, että kuulija voi seurata sitä vaivattomasti. Minulle soittaminen on sekä keskustelua itseni kanssa että kommunikointia yleisön suuntaan. Saisinko omat ajatukseni siirrettyä musiikilliseen muotoon järkevällä, loogisella ja kuunneltavalla tavalla? Pystyisinkö pitämään kuulijoitten mielenkiinnon hereillä, vai aiheuttaisinko vain kiusallisia olotiloja yleisössä?

178 Joutsenlahti 2009.

179 Joutsenlahti 2009.

Valitettavasti viereisen konserttisalin muusikot eivät juhlahumussaan olleet muistaneet pyyntöäni hiljaisesta kulusta käytävällä. Kamarimusiikkisalin takaovi aukaistiin myös muutaman kerran. Ja tämä kaikki kuului myös soitossani. Soitonni sai yhtäkkiä aggressiivisia piirteitä, turhautumisen tuskaa ja alistumisen kyyneliä siitä, ettei minua oltu otettu vakavasti muusikkona eikä konserttiani oltu arvostettu. Kyse ei varmastikaan ollut ihan tästä, mutta näiden tunteiden varjolla soitin intensiteetillä, joka erottui muiden iltojen soitosta. Tunteet ovat oma voimavaraani. Parhaimmassa tapauksessa soittoni selkeytyy tunteiden avulla, puhalluksen ja huilun ääni tulee itsevarmemmaksi. Tiedän mitä tunnen ja soitan juuri niin. Tunteiden vietävänä huilustani tulee myös usein normaalista poikkeavia ääniä suuren puhallusvoimakkuuden myötä. Tätä pystyin käyttämään konsertissa hyväkseni. Myös hiljaiset äänet epätavallisesti soitettuna löysivät tässä konsertissa paikkansa. Vaikka soitinkin akustisesti, löysin puhallustekniikan avulla efektimäisiä ääniä. Voimakkaiden tunteiden kautta oli helpompi löytää soittoon eri sävyjä. Tässä konsertissa käytin myös omaa ääntäni laulaessani huiluun. Käytin keinoja, joita olin käyttänyt jo aikaisemminkin konserteissani ja Makale-soololevylläni.

Voimavarojen jakaminen oli vaikeaa, koska äkilliset tunteenpurkaukset tapahtuivat konsertin alkuosassa. Turhautumisen ja pettymyksen tunteiden hallinta konsertin loppuosassa ei siksikään sujunut toivotulla tavalla. Itselleni konsertti oli henkisesti ja fyysisesti äärimmäisen rankka juuri sekavan olon takia. Tässä konsertissa tunsin, että olisin voinut lopettaa jo hieman aikaisemmin. Onnekseni sain voimia jostain jatkaa soittoa loppuun saakka. Konsertin tallenteelta kuuluu, kuinka lintujen ja hiljaisen soittoni taustalla kuuluu voimakasta keskustelua. Voimani olivat kuitenkin niin menneet, etten jaksanut raivostua yleisön ääressä soittamalla. Vuosien jälkeen voin olla tuosta ylpeä. Tosin aplodien jälkeen konserttisalin muusikot ”saivat kuulla kunniansa” pukuhuoneessaan.

Heikin mielestä kolmesta konsertista perjantai-illan improvisaatio oli paras.

Tämä ei ole ensimmäinen kerta, kun aggression vallassa soittamani musiikki kuulostaakin hyvältä. Makale-levylläni nimikappale Makale on syntynyt aggressiosta ja soitettu sen vallassa jälkeen päin. Kun olen kuunnellut mainittua kappaletta, en pysty havaitsemaan itse soitossa yhtään sellaista raivokasta tunnetilaa, joita tunsin soittaessani. Mielenkiintoista.¹⁸⁰

5.4 Kolmas jatkotutkintokonsertti 2011

Makale äidille – improvisaatioita paimensoitulla

Kolmannen konsertin (13.–14.12.2011 Black Box, Musiikkitalo) kohdalla kohdalla muutti konserttisarjani taiteellisen suunnitelman. Olin ajatellut soittavani tässä konsertissa inkeriläisten paimenien, eritoten Teppo Revon soittamien sävelmien

180 Joutsenlahti 2009.

teemoja muunnellen, varioiden ja improvisoiden. Samalla tutkisin soittamalla A. O. Väisäsen vuonna 1914 keräämiä muiden inkeriläisten soittajien paimensävelmiä ja saisin näin soittamilleni improvisaatioille vankemman kansanmusiikillisen pohjan. Olin saanut puolivuotisen apurahan syksyksi 2010 ja saisin harjoitella välillä siskoni rauhaisassa omakotitalossa. Nyt vihdoinkin minulla olisi aikaa viedä loppuun se työ, mitä perusopinnoissa jäi vielä tekemättä. Osallistuin Taina Riikosen vetämälle Soittajan tieto ja vuorovaikutus -kurssille.¹⁸¹ Syksy näytti lupaavalta.

11.10.2010

”Soittajan tieto ja vuorovaikutukset” -kurssin [luennon] jälkeen on pakko kirjoittaa. Koska tässä on mennyt monta kuukautta ilman tekstiä ja soittoa. Anteeksiantamatonta. Pakko on aloittaa, sillä tammikuussa [2011] minulla pitäisi olla kolmas konsertti ja pikku hiljaa olisi päätettävä mitä ja millä soitan. Ja tärkeä kysymys miksi.¹⁸²

Kriisi soittamisessa ja kirjoittamisessa oli todellista. Sain jatkaa seminaareissa soittelua, kunhan olin saanut päätettyä soittavani pelkästään paimensoitulla Revon sävelmistöä käyttäen. Seminaarisoitoista oli muodostunut itselleni paras ja ainoa tapa valmistautua tuleviin konsertteihin. Sitten kohtalo pisti suunnitelmat uusiksi. Äitini sai aivoinfarktin lokakuussa 2010, halvaantui ja joutui vuoteenomaksi. Ajattelin harjoittelevani konserttiin samalla kun istuin äitini vierellä tukemassa häntä uudessa tilanteessa Harjavallan terveystieteiden vuodeosastolla. Käytännössä kuitenkin pystyin keskittymään vain äitiini ja hänen vointinsa parantamiseen. Jouduin siirtämään kolmannen konsertin ajankohtaa. Keväällä 2011 palasin takaisin opetustyöhön. Seminaarisoitot jäivät soittamatta.

Olin onnistunut saamaan puolivuotisen apurahan myös syksyksi 2011, ja olin päättänyt pitää kolmannen jatkotutkintokonserttini 13.–14.12.2011. Jatkoisin seminaareissa soittelua.

Äitini tila kuitenkin huononi syksyn mittaan. Kirjoitin 7.11.2011 erään seminaarin soitosta:

Itkin. Mielessä oli kertoa koko seminaarille, että äite on kuolemassa. Mutta en kertonut. Itku tuli. Onneksi mulla oli jalan tömistys alla jo lisänä sormien läpsyttely, rytmisektio melodian alla. Ja välissä. Kun itku tuli, jäljelle jäi tömistys ja sormet. Se pelasti sen, että musiikki jatkui. Ja itkulle jäi oma tilansa. Pystyin keskittymään myös itkuun ja itkun lopettamiseen. Tämä olikin ensimmäinen itku.¹⁸³

Äitini kuoli marraskuun 18. päivänä. Tässä kohtaa inkeriläisten paimensävelmien harjoittelu kolmannessa konsertissani ei ollutkaan enää ensisijainen suunnitelmani. Jouduin tilanteeseen, joka olisi ratkaistava jollain tavalla. En voisi siirtää

181 Riikonen 2010–2011.

182 Joutsenlahti 2010.

183 Joutsenlahti 2011.

konserttia enää. Minun olisi tehtävä kuten paimensoittajat olivat aikoinaan tehneet elämän ikävissä tilanteissa eli ilmaistava suruni sävelin, ikävöitävä ja surtava soittamalla. Äidin kuolema antoi minulle syyn soittaa. Nyt tiesin, miksi soitan. Mutta olisiko minusta konsertissa soittajaksi? Ongelma ei ollutkaan enää se, mitä ja miten soitan, vaan se, pystynkö soittamaan ollenkaan? Käännekohtiksi muodostuivat läsnäoloni äidin seurassa kuoleman saapuessa¹⁸⁴ sekä siunaustilaisuus.

*Itkin ja soitin myös mäntyhuilulla samaisena aamuna hänelle myös saattaessamme hänen arkkunsa matkaa vanhainkodin vainajien huoneesta ruumisautoon. Siunaustilaisuudessa 26.11.2011 soitto äidin arkun äärellä oli kuitenkin se merkki minulle, että pystyn soittamaan ylipäättänsä. Surusta, ikävystä ja itkusta huolimatta.*¹⁸⁵

Äidille improvisoimistani lauluista ja soitoista muodostui todellinen esitarkastussoittoni. Olin valmis soittamaan kolmannen jatkotutkintokonserttini. Olin tyytyväinen, että olin alun perin suunnitellut pitäväni kaksi konserttia. Tunsin helpotusta, että sain harjoitella soittamista itkun kera ennen varsinaista tutkintokonserttia. Maanantaina 12.12.2011 esitarkastuksessa aloin itkemään ennen kuin soitin säveltäkään. Pelästyin hieman, pystyisinkö soittamaan lainkaan konsertteja.

Konserteissa toinen haaste itkemisen kannalta oli, voisiko soittullani soittaa viisikymmentä minuuttia yhteen menoon huilun kostumisongelman vuoksi? Aikaisemmat kokemukseni soittamalla soittamisesta epäilyttivät minua, mutta onnistunut kolmekymmentä minuuttia kestävä seminaarisoittoni paimensoitulla sai minut vakuuttuneeksi konsertin onnistumisesta. Päätin kuitenkin ottaa siskoni soitun konsertteihin varasoittimeksi.

Halusin tuoda tähän konserttiin myös kuvallisia elementtejä. Ennen soiton alkua konsertissa valkokankaalle heijastettiin tätini kuvaamia neljää kaitafilmiä sukujuhlista, joissa oli kuvattu myös perhettämme kolmelta eri vuosikymmeneltä. Koska äiteni kävi isäni kanssa kuuntelemassa ensimmäiset jatkotutkintokonserttini, tämä oli tapani tuoda äite myös tähän konserttiin läsnä olevaksi edes filmillä. En kuitenkaan halunnut tästä konsertista muistokonserttia. Soittoni olivat surua ja ikävää, muistelua ja muistoja. Konserttini olivat jäähyväiset äidelle.

Koska soittaisin akustisesti ja paimensoittuni on myös erikoisen hiljasääninen¹⁸⁶, Black Box -salin nouseva katsomo ja esiintymislava eivät tulisi kysymykseen konserttissani. Laitisen ehdotuksesta soittaisin salin sivulta. Katsomo poistettiin ja tuolit sijoiteltiin esiintymispaikan ympärille kaarevaan muotoon. Sain hyviä neuvoja

184 Viimeisen kahden tunnin aikana minun oli ryhdyttävä laulamaan hänelle, koska muuten en olisi pystynyt olemaan siellä hänen luonaan. Ei ollut muuta vaihtoehtoja kuin sulkea silmäni ja jatkaa äidin ja itseni rauhoittelua improvisoimalla runolaulua, sulkemalla silmät ja pitämällä äitiä kädestä. Äiti poistui tästä maailmasta 18.11.2011 klo 05.12. (Joutsenlahti 2011).

185 Joutsenlahti 2011.

186 ”Hiljasääninen” on kansanomaisten huilujen yhteyteen kehittämäni laatusana. Se kuvaa niiden hiljaista ääntä.

myös tuolien sijoitteluun. Tuolit sijoiteltiin niin väljästi, että jokainen kuulija saisi hieman tilaa ympärillensä. Koska soittopaikkani oli sivussa, poiketen normaalis- ta esiintymispaikasta, tarvitsin apua salin valaistukseen. Budjettiini ei sisältynyt valoteknikon palkkaa, mutta valoteknikko Sirje Ruohtula tuli avukseni ja asetti konserttiin yleisvalot. Sirjen apu oli mittava myös salin lavastuksessa. Halusin tar- jota yleisölle nenäliinoja mahdollisen tarpeen vaatiessa, mutta miten tekisin sen tyylikkäästi? Sirje keksikin nerokkaan ja todella kauniin ratkaisun tähän. Hän veti tuolien ylle kolme siimaa, joihin valkoiset paperiset nenäliinat ripustettiin. Näin kuka vain voisi napata siimalta nenäliinan, jos sitä tarvitsisi. Näkymä oli kaunis, niin kaunis, ettei yhtään nenäliinaa otettu käyttöön. Nenäliinat siimalla muistutti- vat tiibetiläisiä rukousliinoja. Konsertti oli saanut arvoisensa näyttämön.

Tiistaisen 13.12. ensimmäisen konsertin jälkeen Heikki Laitinen kirjoitti mi- nulle sähköpostiviestin:

Eilinen oli hämmäntävä, mieleen jäävä rituaali (kuten eräs kuulija huokaisi), muistokonsertti, joka muistetaan. Tänä iltana sinun kannattaa antaa itsellesi lupa lähestyä sitä, mitä haaveilit tekeväsi jatkotutkintokonsertissa. Tämä ei kuitenkaan ole vaatimus, vaan rohkaisu. Eilinen oli "Requiem", surusoitto tai muistomessu äidillesi. Tänään voit varmaankin astua askeleen eteenpäin: Muisto elää!

187

Ensimmäisessä konsertissani olikin enemmän itkua kuin melodioiden kehiti- telyä. Seuraavana iltana lautakunnan ollessa paikalla pystyin jo saamaan aikaan mielestäni enemmän musiikkia, niin että kykenin soittamaan myös pitempiä me- lodioita.

Konserteista saamani yleisön palaute oli todella mieltä lämmittävä. Palaute ja se, että sain soittaa ikäväni pois julkisesti, läheisten ystävien ja muun yleisön läs- näollessa, auttoi minua omassa surussani. Myös seminaareissa saamani tuki oli tär- keää, sillä se auttoi minua jaksamaan ja jatkamaan soittoa

*Päinvastaisuus tulee näkyväksi
se mitä ei oikeasti näy, tulee näkyväksi.
se mitä ei enää kuuluu, tulee kuuluvaksi.
se mitä ei enää ole, tulee takaisin.*

Sirkka Kosonen 24.10.2011

*Hiekka silmässä kohersi
katse veden välistä
kyynel kiven takana
On taivaalla kaunis laulu
laulussa on kauniit kasvot
Kasvot silmät kengän alla*

Taito Hoffrén 7.11.2011

5.5 Neljäs jatkotutkintokonsertti 2012

Makale – Sattuma

Neljännän konserttini (13.12.2012 Black Box, Musiikkitalo) soitin pieniyhtyeen kanssa (Liite 24). Alun perin olin ajatellut soittavani kaikki jatkotutkintokonsertit yksin mutta suostuin ilomielin Laitisen ideaan vaihtaa viimeiset kaksi konserttia yhtyeen kanssa soitettaviksi. Kolmas konserttini Makale – äidille oli aika raskas henkisesti, ja tarvitsisin soitettavaksi jotain uutta, muuta kuin surua. Kansanomaisen puhallinten yhtye tuli kokoonpanona heti mieleen, koska sellaisen kanssa en aikaisemmin ollut tehnyt koko konserttia. Aikaisemmat pilli- ja torviyhtyekokemukseni liittyivät lähinnä opetustyöhöni sekä vuosikurssimme yhtyeen Niekun ”omat sovitukset” -opintokokonaisuudessa tehtyyn sävellystyöhön. Lisäksi olin soitellut joitain satunnaisia soittoja eri seminaareissa ja konferensseissa vuosien mittaan muiden puhallinsoittajien kanssa. Itselläni oli kolmen vuosikymmenen aikana selkiytynyt kuva kansanomaisesta yhtyesoitosta – mitä se olisi ja miltä se kuulostaisi – mutta onneksi olisi olemassa vielä paljon uuttakin löydettävää. Puhallinyhtye oli muodostunut pitempiaikaiseksi haaveeksi, joka nyt olisi mahdollista toteuttaa. Käännyin heti entisten oppilaitteni ja nykyisten kollegojeni Kirsi Ojalan ja Sanne Tschirpken puoleen. Heidän kanssaan keskustelimme myös mahdollisesta äänimiehestä. Musiikkiteknologian opiskelija Mikko H. Haapojan nimi nousi esiin, koska hän oli aikaisemmin tehnyt yhteistyötä Kirsin kanssa.

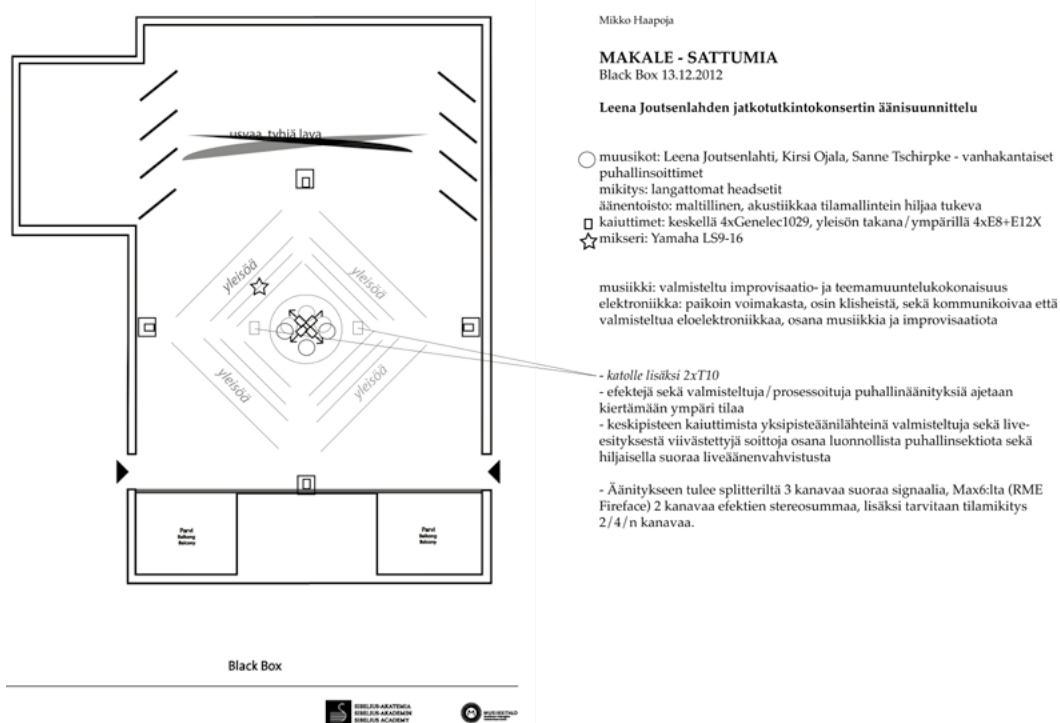
Kevään ja kesän 2012 aikana en saanut aikaiseksi musiikillisia ideoita tulevaan konserttiin. Syksyllä 2012 ryhdyin työhön. Haapojan kanssa käydyn ensimmäisen keskustelun päätteeksi meillä oli jo kaiuttimet ja laitteet varattuina. Päätös sähköiseen äänimaailmaan siirtymisestä ei vienyt kauan. Musiikin teossa äärilaidat taitavat vain olla osa minua, koska näin kävi jälleen kerran siirtyessäni äänentoistolliseen maailmaan. Halusin efektien olevan todella kuultavissa ja olemassa, melkein käsin kosketeltavina, ei vain musiikkiin sulautuneina tiloina. Mikko päätti tehdä tästä konsertista myös omien musiikkiteknologiaopiskelujensa lopputyön.

Sattuma-nimitys konsertille syntyi Kirsin ja Sannen kanssa käytyjen keskustelujemme pohjalta. Lähetin syyskuussa soittajille alkuun pelkkiä Sattuma-sanoja tulevasta konsertista:

*IMPROVISAATIO, SATTUMA, YLLÄTYKSELLISYYS, TAUOTON, SOIVA, ELÄVÄ, VÄHÄSÄVELISYYS, MUUTTUVA, PYSYVÄ, RUMA, RIITASOINTUA, KAUNIS, PAKSUA, HENTO, OHUT, TAUKOA, SOINTUVAA, SATTUMAA, TÄSSÄ ja NYT, HARKITTU, HARKITSEMÄTÖN.*¹⁸⁸

¹⁸⁸ Joutsenlahti 2012.

Konsertin musiikki oli valmiiksi harjoiteltuja improvisaatioita, yksin ja yhdessä soitettuna. Mukana oli myös akustisia osia. Harjoittelimme aluksi akustisesti, vaikka tiesin, että efektoitua musiikkia pitäisi harjoitella aina efektien kanssa. Äänenmuokkauslaitteiden kanssa on aivan erilaista soittaa kuin akustisesti. Olosuhteiden pakosta meidän oli kuitenkin meneteltävä näin. Harjoituksien määrä yhtyeen kanssa kaventui sairastelun ja laitteiden kasaamisen takia. Esitarkastuksessa jouduimme soittamaan kaiken akustisesti sairastapauksen vuoksi. Kunnianhimoisen äänisuunnittelun ja ääniteknologian opiskelujen lopputyön luonteen johdosta konsertissa oli paljon laitteita käytössä. Harjoitusajasta kului suurin osa niiden kasaamiseen, asentamiseen ja purkamiseen.



Kuva 12. Mikko H. Haapojan laatima Sattuma-konsertin lavakartta.

Kuitenkin, kun lavalla tulee olemaan yhteensä kymmenen kaiutinta, lukuisa määrä johtoja, kuulokkeita, langattomat mikit, Mikon tietokoneelle itsensä ohjelmoitu miksauspöytä (tehty tätä projektia varten), efektilaitteita, niin sanojen "raubassa soittaminen" takana on hieman niin sanotusti pelokasta toiveajattelua.

*Mikon tekemästä kaaviosta näkyy soittajien, yleisön ja kaiuttimien paikat. Perusasetelma on ympyrä, johon on asetettu neljä tuolia vastakkain. Kolme soittajaa kiertää keskelle asetettua kaiutinryhmää, istuen tuolilla tai seisoen. Paikkojen vaihdos tapahtuu siten, että jokaisella yleisössä olisi mahdollista nähdä soittajien kasvot.*¹⁸⁹

Ihastuin tähän Mikon esittelemään lavakarttaan (ks. Kuva 12 s. 117). Sekä soittajien että yleisön olisi mahdollisuus kokea ja kuulla jotain uudella tavalla. Samalla myös tajusin, että näin teknisen laitteiston ympäröimänä konsertin onnistumisessa ei ole kyse vain minusta muusikkona.

Konsertin kappaleet¹⁹⁰ syntyivät sattumalta ja saivat paikkansa ensikuulemalta. Nimesin ne niin, että tunnistimme kaikki, mistä improvisaatioista oli kyse. Kappaleiden nimiä ei paljastettu yleisölle. En myöskään arkaillut ottaa tai soittaa kappaleita, vaikka ne kuulostivat hieman oudoilta. Soitimme kaikki kappaleet, koska ne kuulostivat minusta sillä hetkellä mielenkiintoisella tavalla upeilta.

Ensimmäisen numeron *Alkusoitto* soitin soolona Mäkelän rakentamalla pienellä puuhuilulla. Tämä oli tarkoitettu jatkumoksi edellisestä Makale-konsertista. Toisena kappaleena soitimme *Töölön-lahti*-nimisen improvisaation, jossa soivat Mikon tallentama äänimaisema ja puusarvet. Tarkoitus oli saada puusarvilla aikaan akustinen ääni-ilmio, summaäänät ja niiden kanssa leikittely. Esitarkastuksessa tämä onnistuikin hyvin. Kolmantena numerona Sanne soitti Sibelius-Akatemian paksulla Teppo Revon rakentamalla *paimensoitulla sooloo* sävelillä, joilla hän ensimmäisellä kerralla improvisoi sattumanvaraisesti. Näitä säveliä halusin soitettavan juuri tässä konsertissa. Neljäntenä soitimme improvisaation *Lehmä*, joka syntyi Kallio-Kuninkalan majapaikkamme keittiössä harjoitusperiodin viimeisenä iltana. Kokeilin sattumalta eteläamerikkalaista isoa savesta tehtyä lehmän näköistä okariinoa. Sattumalta joko Kirsin tai Sannen soittama munniharpun vire osui lehmä-okariinon säveliin. Löysimme vielä toisen munniharpun, jonka vire mielestäni sopi hyvin toiseen kohtaan. Ihastuin kombinaation sävelmaailman outouteen niin paljon, että halusin sen mukaan tähän konserttiin. Soitimme improvisaation muodon konsertissa samanlaisena kuin olimme soittaneet sen ensi kertaa. Viidentenä numerona oli vuorossa *Mummot*, jossa käytin kansanmusiikin osaston Pentti Mäkelän puutarhaletkusta rakentamaa tulppakanavahuilua. Olin juuri vähän aiemmin soittanut sillä tilaisuudessa, jossa esittelin musiikkikasvattajille erilaisia pilli- ja torvisoittimia. Tuossa esittelyssä ihastuin huilun ääneen toden teolla ja halusin soittaa letkuhuilulla tässä konsertissa. Kirsillä ja Sannella oli ruotsalaisia mänmargapipa-huiluja, joista löytyi mielestäni yhteensopivia säveliä letkuhuilun kanssa. *Mummot*-numerossa improvisaation nimi tuli koreografiasta, jossa Sanne

¹⁸⁹ Joutsenlahti 2012.

¹⁹⁰ Kutsun valmiiksi harjoiteltuja improvisaatioita tässä kappaleiksi.

ja Kirsi istuivat tuoleilla ja heiluivat soiton tahdissa. Halusin heidän soittavan vähäselvistä, runonlaulajien tapaista hypnoottista soitantaa, jonka päälle soitin letkuhuilulla sooloa.

Tässä improvisaatiossa Sannen ja Kirsin keinumisliike on erityistoiveeni. Halusin tähän ajattoman pulssin, hypnoottisen liikkeen, joka on sydämen sykkeen tapaista, irrallaan melodioiden säkeiden muodon kanssa. Pyysin soittajia soittamaan ilman kieltä, sijoittaen yhtä kieltä (ty-tavua) aluksi eri paikkaan ja näin muodostaen eri melodianhahmotuksia, säkeitä. Myöhemmin lisäten kahta ja kolmeakin ty-tavua. Esitarkastuksessa yllätyksekseni summa-äänet pääsivät esille myös tässä soitossa.¹⁹¹

Tästä tuli itselleni konsertin kappaleista kaikista rakkain. Samalla kaikkien muiden mielestä se oli oudoin. Outous johtui juuri irrallisiksi katsottujen melodioiden yhdistämisestä. Itse ihastuin tähän improvisaatioon, koska melodiat sopivat niin hyvin yhteen. Rakastin soittaa *Mummot*-kappaletta. Sointimaailma sai minut melkein lentämään. Tällekin kappaleelle löytyisi esikuva arkaaisen musiikin maailmasta. Kuudentena kappaleena soitimme *Pygmi*-numeron, joka oli syntynyt akustisesti ensimmäisissä harjoituksissa Kirsin ja Sannen kanssa. Mikon kanssa meillä ei ollut kylliksi aikaa viive-efektien (engl. *delay*) kanssa harjoitteluun. Samalla kuitenkin huomasin efektin kanssa harjoitellessa, että alkuperäinen akustinen soinnin mahtavuus oli vaarassa kadota, joten päätin ottaa konserttiin sekä sähköisen että akustisen version. Seitsemäs numero oli nimeltään *Virta*-improvisaatio, jossa käytimme huilujen liruttelujen sointia hyväksi, tehostaen niitä myös sähköisesti. Viimeinen numero *Ilo* oli syntynyt akustisesti ja muistutti tunnelmaltaan abiturienttina soittamaani ensimmäistä soittoaani (ks. luku 2.1.3 s. 26). Yhdistimme nämä viimeiset kappaleet. Halusin päättää konsertin juuri *Ilo*-improon, koska edelliset jatkotutkintokonserttini olivat aina päättyneet toisenlaisiin tunnelmiin. Niin kuin edellisissäkin konserteissa, viimeisen sanan saivat laulujoutsenten äänet.

Kirjoitin lautakunnalle seuraavasti konsertin musiikin luonteesta:

Makale-konsertin improvisaatiot haluan pitää tuttuina, tunnistettavina Makale-”kappaleina”. Siksi haluan rajata vapaan improvisaation mahdollisuuden. Haluan pysytellä valitsemisani teemoissa ja viedä niitä niin pitkälle musiikillisesti kuin pystymme. Keinoilla, mitä olen itse tottunut käyttämään, soittaessani improvisaatiota. Halusin tästä MAKALE konsertin.

Oma henkilökohtainen subteeni improvisaatioon on syntynyt kansanmusiikin osastolla opiskelun alkuaikoina, jolloin keskityimme runolaulu-, pienkantele- ja joubikkosävelmiin.

Jatkotutkintokonserteissani käyttämäni Makale-improvisaatio-termi on mielessäni yhteydessä muinaissuomalaiseen musiikkiin. Pienillä sävel-, rytmi- ja kaaritusvariaatioilla saadaan aikaan mielenkiintoista ja elävää musiikkia.

191 Joutsenlahti 2012.

Kolmen soittajan soittamana täydellinen MAKALE-improvisaatio on heterofonista, muuntelevaa, muuttuvaa ja jatkuvaa musiikkikudosta.

Jokaisen improvisaation teema on syntynyt niin sanotusti kertaotolla. Harjoituksissa ja sattumalta. Jokaisen teeman kehittäely sekä kappaleen muodostuminen on syntynyt myös harjoiteltaessa.

Etukäteen kuvittelu on minulle mahdotonta impro-kappaleiden sovituksia tehdessä. Soittajien ja omat mielihajusteiset, sattuman soitot, ajatukset ja keskustelut ovat minulle tie sovitusten tekoon. Delay-pygmi-kappaleen rakenne syntyi sattumalta pelkästään meidän silloisten soittopaikkojemme takia.¹⁹²

5.6 Viides jatkotutkintokonsertti 2013

Makale – Virtaa

Viimeisen jatkotutkintokonserttini, 17.12.2013 Sonore, Musiikkitalo, (Liite 26) suunnitelma muuttui jo kolmannen konsertin jälkeen. Laitisen ajatus viimeisistä konserteista oli, että neljännessä konsertissa mukana olisi pienyhtye ja tässä viimeisessä isompi yhtye. Lupasin myös lautakunnan jäsenelle liittäväni tähän konserttiin nuottisävellyksen. Jälkimmäinen lupaus oli heti rikottava, koska yhden nuottisävellyksen liittäminen improvisaatiokonsertteihin ei tuntunut luontevalta. Jatkotutkintokonserteissa suunnitelmat tuntuvat muuttuvan usein radikaaleihin suuntiin.

Virtaa-konsertista oli määrä tulla kolmiosainen konsertti, jossa olisivat mukana neljännessä konsertista tutut Kirsi Ojala, Sanne Tschirpke ja Mikko H. Haapoja. Isoa puhallinyhtyettä en saanut kokoon, mutta onnekseni entinen Pakilan musiikkiopiston oppilaani Mimmi Laaksonen pääsi mukaan soittamaan huilua. Sattumalta kitaristi Saku Mantere otti yhteyttä syksyllä ennen neljättä konserttia ja tiedusteli, haluaisinko jatkaa kahdentoista vuoden jälkeen soittelua hänen kanssaan. Siltä istumalta pyysin häntä ei vain soittamaan kanssani vaan mukaan soittamaan tulevaan neljänteen jatkotutkintokonserttiin, mutta silloin aikataulumme eivät sopineet yhteen. Tähän viidenteen konserttiin Saku pystyi sitten tulemaan mukaan. Mutta tie konserttipäivään oli sitäkin enemmän täynnä haasteita. Sattumalla oli jälleen osuutta asiaan.

Esitarkastus pidettiin paria kuukautta ennen joulukuun alkuun suunniteltua konserttipäivää, koska Sakun perheeseen oli odotettavissa perheenlisäystä. Halusin soittaa juuri hänen kanssaan esitarkastuksessa, koska emme olleet soittaneet moneen vuoteen yhdessä. Kaipasin seminaarilaisilta mahdollisia kommentteja ennen konserttia, jotta voisimme valmistautua Sakun kanssa parhaalla mahdollisella tavalla. Esitarkastuksessa soitin soolon ja Sakun kanssa duo-impron sekä ex tem-

¹⁹² Joutsenlahti 2012.

pore -numeron vasta valmistuneen *Virtaa*-ääninauhan kanssa ilman live-huilisteja. Kerroin, että soolon yhteyteen oli tulossa huilistien kanssa myös duo-soittoja, joita itse odotin kovasti. Ajatus improvisoinnista jokaisen huilistin kanssa olisi kuin paluuta soittotunneille vuosikymmenten taakse. Seminaarissa käytyjen keskustelujen jälkeen kuitenkin luovuin tästä ajatuksesta. Seminaarissa nousi myös kysymys siitä, voisimmeko soittaa konsertissa ilman muita puhaltajia.

Alkuperäisessä suunnitelmassa konsertin ensimmäisessä osassa minun oli tarkoitus soittaa duoja huilistien kanssa. Ja koska esitarkastukseen pääsi vain Saku mukaan, soitin yksin soolona konsertin alun. Tästä automaattisena seurauksena oli, että esitarkastuksessa mukana olevat kuulijat Jouko Kyhälän [lautakunnan jäsen] johdolla olivat sitä mieltä, että huilistien mukana olo ei ollut tarpeellinen. Mitä et kuule, sitä on vaikea kuvitella.¹⁹³

Esitarkastustilanteissa soittaminen eri tavalla kuin varsinaisessa konsertissa on aina riski.

Vaikka olisin voinutkin soittaa tämän viimeisen konsertin ilman muita huilisteja, ei tämä vaihtoehto tullut kysymykseenkään mielessäni. Huilistien mukanaolo oli jo suunniteltu ja varmistettu.

21.11.2013 tuli tieto, että Musiikkitalon Black Box -salissa on sattunut vesivahinko. Jouduimme siirtämään konserttipäivän. En tajunnut tuolloin, kuinka paineet olivat kasautuneet jo todella suuriksi, koska illalla kotona itkin pettymyksestä. Keräsin kuitenkin itseni ja seuraavana päivänä saimme tiedon uudesta konserttipäivästä ja -paikasta. Konsertti olisi 17.12. Sonore-salissa. Konsertin siirtäminen mihin tahansa tilaan ei monien äänentoistossa tarvitsemiemme teknisten laitteiden vuoksi ollut mutkatonta ja helppoa. Mikon oli äänimiehenä saatava myös aikaa laitteiden rakentamiselle konserttipaikassa. Konsertin ajankohdan siirtyminen parilla viikolla aiheutti myös haasteita uuden harjoitusaikataulun luomisessa.¹⁹⁴

Meillä oli viimeiset yhteiset harjoitukset Sonore-salissa maanantaina 16.12. Harjoitukset eivät sujuneet toivotulla tavalla. Kolmen tunnin harjoituksissa pystyimme soittamaan vain tunnin ajan. Äänilaitteiden tarkistus ja kasaus ei ollut onnistunut ennen harjoitusten alkua. Paineet viimeisen jatkotutkintokonsertin onnistumiseksi olivat kasautuneet itselleni koviksi jo vesivahingosta lähtien. Tässä viimeisessä harjoituksessa paineet purkautuivat ennennäkemättömällä tavalla, johon en voinut itse vaikuttaa. Jouduin sellaisen raivon valtaan, josta pystyin rauhoittumaan vasta seuraavana päivänä. Olin jo aikeissa peruuttaa koko konsertin.

193 Joutsenlahti 2013.

194 Konsertin siirtäminen aiheutti sen, että yhteisharjoitteluun tuli parin viikon tauko. Saku halusi olla mukana 24.11. syntyneen perheenjäsenen ensi hetkissä, joten ensimmäiset yhteissoitoharjoitukset olivat 20.11. ja 13.12. Onneksi huilistien kanssa meillä oli mahdollisuus harjoitella kaksi kertaa 27.11. ja 30.11. Tuolloin saimme selvitettyä live-huilujen roolin konsertin viimeisessä osassa.

Pystyin onneksi rauhoittamaan mieleni ja soittamaan konsertin. Ennen konserttia tapahtuneitten tapahtumien takia – tai ansiosta – soittoni sai soida lavalla ilman yllättäviä tunteenpurkauksia. Olo oli myös hieman raukea, koska energiaa oli kadonnut jo edellisenä päivänä.

Aloitin konsertin yksinäni soittamalla Pentti Mäkelän rakentamalla letkuhuilulla *Virtaa*-soolonumeron. Edellisessä konsertissa soitin myös letkuhuilulla ja huilun kauniin äänen takia halusin soittaa sillä soolon myös tässä konsertissa. Soiton alkuosan soitin ilman äänenvahvistusta, koska olin unohtanut laittaa mikrofonin johdon kiinni. Kauhun tunne iski ensimmäisen sävelen aikana, kun huomasin unohdukseni. Mutta onneksi säilytin malttini ja ajattelin käyttää sitä hyväkseni.

Unohdin laittaa mikin johdon paikoilleen ja käytin syntyneitä tilannetta hyväkseni. Eli pystyin käyttämään tilaa enemmän hyväksi. Soitin pimeässä osassa salia, joka tuntui hyvältä. Ja sitten jossakin laitoin johdon paikoilleen ja soitin loppuosan soolostani äänentoistolla.¹⁹⁵

Koska mikrofoni ei ollut langaton ja johdon kanssa liikkuminen oli rajoitettua, käytin vapauttani hyväkseni ja liikuin soittotilassa. Kiinnitin johdon soitettuani vähän aikaa. Yritin parhaani mukaan esittää tapahtumat suunnitelman mukaisina, mutta en tiedä, menikö huijaukseni läpi.

Virtaa-duo on yhtä kuin Leena Joutsenlahti Duo, jossa soitin kitaristi Saku Mantereen kanssa. Yhtyeen esiintymiskaari oli lyhyt mutta vaikuttava. Esiinnyimme kolme kertaa vuosina 1999–2000. Duo laajeni ensimmäisen esiintymisen jälkeen trioksi, kun saimme äänimieheksi ja live-miksaajaksi Teemu Korpipään, jonka kanssa 1990-luvulta saakka tehty yhteistyö mahdollisti Makale-improvisaatoiden synnyn. Leena Joutsenlahti Trion toiminta loppui valitettavasti pian sen jälkeen, kun meidät valittiin yhdeksi Kaustisen juhlayhtyeistä. Triomme musiikki perustui äänen muokkaukselle ja efekteille, joita me soittajat säätelimme lavalla itse, mutta myös Teemu äänipöydän takaa. Saku soitti sähkökitaraa ja minä erilaisia kansanomaisia puhallinsoittimia. Tässä Virtaa-konsertissa soitimme molemmat akustisia soittimia vahvistettuina, mutta ilman efektejä. Halusin paljasta soittoa, jossa yhteistyömme perustuisi suoralle puhtaalle melodiselle improvisaatiolle ilman apuja kaiuista, pyörteistä, vouvauksista tai kuplivista äänistä. Koska Saku innostui heti tulevasta akustisesta duo-soitosta, ja meitä oli vain kaksi, oli helppo järjestää harjoituksia. Aloitimme harjoitukset heti vuoden 2013 keväällä.

Tohtorikonserttia varten aloitimme harjoittelut jo keväällä 2013 muutaman kerran. Syksyn aikana olemme harjoitelleet viikoittain ja esitarkastukseen mennessä treenejä on kertynyt yhteensä kuusi kertaa. Olen äänittänyt harjoitukset ja ne sisältävät noin 20–40 minuutin pituisia spontaaneja duo-improja sekä keskusteluja soitosta.¹⁹⁶

195 Joutsenlahti 2013.

196 Joutsenlahti 2013.

Yksin soittaessani koetin rakentaa improvisaatioita mahdollisuuksien mukaan kaaritusten ja vähäisten muunteluliikkeiden voimalla pitääkseni ne kiinnostavina sekä itselleni että kuulijoille. Sakun kanssa soittaessa minulla ei ollut sääntöjä eikä rajoja, enkä halunnut asettaa niitä myöskään Sakulle. Pieniä toiveita oli, mutta ei läheskään sellaisia, mitä pyysin konserteissa soittavilta kansanmuusikoilta.¹⁹⁷ Virtaa-duon impro kesti kolmekymmentä minuuttia ja päättyi mustarastaitten ja laulujoutsenten lauluun.

Konsertin viimeisessä osassa oli vuorossa Virtaa-yhtye. Ison puhallinyhtyeen sijaan rakensimme noin kymmenen minuutin pituisen kokonaisuuden, jossa pohjana oli mäntyhuilulla soitettu äänite, kolme live-huilunsoittajaa sekä Sakun live-kitara. Itse soitin mäntyhuilulla sooloa päälle. Kyseessä oli isoa yhtyettä jäljittelevä kokonaisuus.

Kolmannessa osassa on noin 10 minuutin mittainen, etukäteen äänitetty taustanauba. Taustanauban päälle tulee live-soittoa. Kaikki soittajat ovat mukana.

Itselläni on soolosoittajan rooli ja huilistit myötäilevät aluksi nauhalla soitettua teemaa, mutta loppuosassa myös tuovat musiikkiin uutta elementtiä mukaan.

Kaikki valmistellun Virtaa-orkesteri-taustanauban äänet basareita myöten ovat peräisin mäntyhuilusta, prosessoituina kolmesta päällekkäisestä mäntyhuilui improvisaatioistani. Tämän äänisuunnittelun on tehnyt Mikko Haapoja pyynnöstäni. Halusin saada mukaan erilaisia sointivärejä kuten matalaa sointia, bassoa.¹⁹⁸

Konserttini sujui hyvin. Itku oli tulla vasta viimeisen sävelen soitettuani. En itkenyt eikä voimakkaita tunteenpurkauksia sattunut konsertin aikana. Jälkeenpäin kuunnelllessani konsertin nauhoitusta en kykene kuulemaan jälkeäkään väsymyksestä. Soittoni soi kuin takana olisi ollut aurinkoinen kesäpäivä.

197 Keskustelimme muutamia kertoja siitä, että haluaisin pysytellä samassa teemassa hieman kauemmin, mutta minusta alkoi vähitellen tuntua, että soittaminen Sakun kanssa sillä tavalla kuin hän sen soittaa, on tärkeämpää ja itse asiassa hyödyllisempää minulle. Se, että olisin koettanut muuttaa hänen tapaansa soittaa, ei palvellut yhteistä musiikillista lopputulosta. Siksi annoin itselleni luvan soittaa juuri tällä tavalla kuin nyt soitan (Joutsenlahti 2013).

198 Joutsenlahti 2013.

*Kuva 13. Makale – Sattuma -konsertti
vuonna 2018. Kuva: Jorma Airola.*





5.7 Taiteellinen prosessi

Kyllä tulee tulta ja tulikiviä joskus.¹⁹⁹

Ensimmäisestä konsertista on kymmenen vuotta aikaa, viimeisestä konsertista viisi vuotta. Mitä tapahtui? Mitä jäi jäljelle konserteista, joista minulle päällimmäiseksi jäi mieleen, kuinka tunteet muuttivat musiikin suunnan ja määräisivät kaapin paikan? Näin ei tapahtunut kaikissa konserteissa mutta monessa kyllä. Soitin yhteensä kahdeksan konserttia, joista viisi kuului jatkotutkintooni. Kolmessa konsertissa tunteet voittivat 1–0, yhteen konserttiin ne vaikuttivat muuten vaan. Tunteilla tarkoitan lähinnä tunteenpurkausta, itkuna, suruna, ikävänä, kaipauksena, raivona, vihana, tyhjään puristettuna, yksinäisenä, väsyneenä ja voitettuna. Onneksi sain kokea myös iloa, riemua, onnea, svengiä, onnistumista, flowta, yhteisöllisyyttä, ystävyyttä ja toveruutta.

Olenko tyytyväinen konsertteihini? Olenko tyytyväinen musiikkiini, jota soitin? Olenko tyytyväinen siihen, miten suoriuduin korkeakoulun korkeimman oppiarvoon liittyvistä taiteellisista konserteista? Olenko minä musiikin tohtorin tittelin arvoinen? Oliko minun soittoni tohtorin tittelin arvoinen? Oliko minun soitossani tarpeeksi virtuositeettia? Oliko siinä yhtään virtuositeettia? Olenko tarpeeksi hyvä? Onnistuinko viestittämään kuulijoille sen, mitä halusin? Onnistuinko soittamaan sen, mitä halusin? Onnistuinko viestimään lautakunnalle sen, mitä halusin? Otinko vastaan lautakunnan ohjeita? Toimitinko lautakunnan neuvoja? Välitinkö lautakunnan palautteesta? Mitä improvisointini on? Onko soittoni vapaata improvisointia? Mitä on vapaa improvisointi muille? Mitä vapaa improvisointi on minulle? Oliko minun improvisointini omasta päästä soittoa? Olenko omasta päästä soittaja? Olenko Teppo Repo? Olenko Liisa Pessi? Onko musiikkini konserttikelpoista? Saanko itkeä konsertissa, kun soitan? Saanko raivota, kun soitan? Pitääkö minun hillitä itseäni soittaessani? Pystynkö minä hiltsemään itseni konserteissa, kun soitan yleisölle? Pitääkö minun ajatella yleisöä, kun soitan huilulla konsertissa ja itken? Pitääkö minun ajatella yleisöä, kun soitan konsertissa ja raivostun? Pitääkö minun ajatella itseäni? Pitääkö minun nöyryyttää itseäni konserteissa itkemällä yleisön edessä? Nöyryytänkö minä vain itseäni, kun itken soittaessani yleisön nähden? Väivaantuuko yleisö, kun minä itken soittaessani heille? Onko yleisön mielestä hyvä, kun näytän soittaessani tunteita? Onko se erikoista yleisön mielestä? Onko se normaalia yleisön mielestä? Olenko minä normaali muusikko? Onko se normaalia surra juuri kuollutta äitiä ja soittaa samalla konsertissa ja samalla näyttää surunsa? Onko se oikein yleisölle olla surullinen omassa konsertissani ja näyttää se? Onko se oikein yleisöä kohtaan, että minä suren soitollani? Onko se oikein, että minä vuodan kyneleitä yleisön edessä? Onko se oikein, etten pystykään soittamaan, koska minua itkettää niin paljon? Pitäisikö minun olla soittamatta yleisön edessä? Onko se oikein, että näyttää kaiken, mitä tuntee? Saako niin tehdä? Miksi minä itken niin helposti? Miksi minä vibastun niin nopeasti? Miksi minä raivostun niin nopeasti? Miksi minä olen minä?

¹⁹⁹ Äitini kirjoittama kuvaus minusta ”Kulta-aika lapsuuden” -vauvakirjassani 1964. Joutsenlahti 1961–1967.

Miksen voi olla itkemättä? Miksi minä olen aina ollut oikea itkupilli? Miksen minä voi olla itkemättä, niin kuin muutkin ihmiset? Mikä tarkoitus sillä on muille, kun itken yleisön nähden? Mikä tarkoitus sillä on minulle, kun itken julkisesti? Saako itkeä julkisesti? Miksi minä en voi itkeä vain kotona? Mikä on itkun tarkoitus? Mitä ihmiset ajattelevat minusta, kun itken niin helposti? Mitä ihmiset ajattelevat, kun vibastun niin nopeasti? Onko oikein näyttää tunteensa niin voimakkaasti? Pitäisikö minun aloittaa terapiaa? Olenko minä terapian tarpeessa? Tarvitsenko terapiaa? Saisinko minä soittaa lainkaan julkisesti? Onko julkisesti itkeminen edes sallittua? Mitä ihmeen soittoa se on, jos itkee soittaessa konsertissa? Pitääkö minun soittaa vain yksin? Olisiko se parempi ratkaisu minulle? Pystynkö vastaanottamaan ihmisten viestit ilman tunteenpurkausta? Miksi reagoin kaikkeen niin voimakkaalla tunteella? Saako niin tehdä omassa konsertissa? Onko konsertti onnistunut, jos itken ja soitan? Onko konsertti onnistunut, jos soitan ja tunnen? Onko oikein tuntea? Olisiko oikein tuntea vähemmän ja soittaa vaan? Olisiko parempi, jos keskittyisin vain soittoon? Olisiko parempi harjoitella enemmän? Olisiko parempi keskittyä enemmän tekniikkaan kuin tunteisiin? Osaanko soittaa tarpeeksi hyvin? Pitäisikö minun soittaa paremmin? Mikä on tarpeeksi hyvin soittoa? Olenko tarpeeksi hyvä? Pitäisikö minun lopettaa soittaminen, koska itken niin helposti soittaessani? Pitäisikö minun lopettaa tunteminen, kun soitan? Pitäisikö minun estää tunteeni, tunteminen, kun soitan julkisesti? Onko soittaminen kivaa? Saako soittaminen olla kivaa? Pitäisikö soittamisessa tuntea tuskaa? Saako soittamisessa tuntea tuskaa? Onko tuska taidetta? Saako soittaja tuntea tuskaa? Saako soittaja itkeä? Saako esiintyjä itkeä? Olenko esiintyjä? Olenko vain soittaja? Saako tohtorikokelas tuntea? Saako tohtorikokelas itkeä? Onko sopivaa itkeä konsertissa? Onko sopivaa olla minä? Onko oikein itkeä seminaareissa? Onko oikein itkeä kotona? Onko kivaa olla minä? Onko kivaa itkeä? Onko se normaalia? Onko kivaa soittaa ja itkeä? Onko se kivaa yleisöstä? Onko se hauskaa? Olenko hauska? Saako tohtorikonserteissa olla hauskaa? Saako tohtorikonserteissa itkeä? Onko itkeminen taidetta? Soitanko taidetta? Soitanko surua? Soitanko taidetta? Onko oikein soittaa taidetta? Onko oikein soittaa performanssia, vaiikkei tarkoitakaan sitä? Onko oikein päätyä soittamaan performanssia, vaiikkei tarkoitakaan sitä? Onko sopivaa itkeä konserteissa samalla, kun soittaa? Onko se normaalia, kun soittaa ja itkee? Onko se epänormaalia? Onko normaalia olla kansanmuusikko? Onko oikein olla kansanmuusikko? Saako kansanmuusikko itkeä ja soittaa? Olenko itkuvirsiens esittäjä? Itkenkö soittaessani ja soitanko itkiessäni? Olenko kansanmuusikko? Kuulunko kansaan? Olenko taiteilija? Olenko korkeakoulutettu taiteilija vai olenko kansanmuusikko? Saanko olla kansanmuusikko, vaikka olen opiskelemassa korkeakoulussa? Onko itkeminen taidetta? Kuuluuko taiteeseen se, että tuntee? Voiko taiteeseen kuulua itku? Syntyykö tuskasta taidetta? Syntyykö tuskasta kansanmusiikkia? Syntyykö surullisesta taiteilijasta surullinen kansanmuusikko? Saavatko ihmiset näyttää surunsa julkisesti? Saavatko ihmiset tuntea julkisesti? Onko sopivaa itkeä julkisesti? Onko kansanmuusikkona helpompaa olla kuin klassisen musiikin soittajana? Onko kansanmusiikki helpompaa? Onko kansanmusiikki helppoa? Saako kansanmusiikki olla helppoa? Tietävätkö muut, mitä kansanmusiikki on? Tietävätkö muut, mitä kansanmusiikin soittaminen vaatii? Tietääkö kaikki kansanmuusikot, mitä kansanmusiikin soittaminen vaatii? Onko kansanmuusikon helppo soittaa improvisaatiota? Onko kansanmuusikon improvisaatio helppoa? Onko kansanmuusikon soittama improvisaatio helpompaa kuin muiden muusikoiden soittama improvisaatio? Onko kansanmuusikol-

le helpompaa soittaa improvisaatiota kuin muille muusikoille? Onko kansanmusiikki helpompaa kuin muu musiikki? Onko oikein verrata musiikin lajeja toisiinsa? Onko muu musiikki parempaa musiikkia kuin kansanmusiikki? Onko kansanmusiikki parempaa kuin muu musiikki? Onko mikään musiikki parempaa kuin toinen? Voiko musiikkia arvottaa? Saako musiikkia arvottaa? Ovatko muut muusikot parempia kuin kansanmuusikot? Onko sopivaa kysyä tällaista? Saavatko muut muusikot näyttää tunteitansa konserteissaan? Saavatko muut muusikot itkeä konserteissaan? Saavatko muut muusikot tuntea konserteissaan? Saavatko muut muusikot näyttää tunteitansa konserteissa? Kuuluuko musiikissa näyttää tunteita? Kuuluuko musiikin näyttää tunteet? Kuuluuko musiikissa olla tunteita? Kuuluuko musiikkia esittää konserteissa? Kuuluuko konsertissa esittää tunteita? Kumpi on ensimmäinen, tunne vai musiikki? Voiko olla musiikkia ilman tunnetta? Onko tunne oikein musiikissa? Voiko musiikkia esittää ilman tunnetta? Onko tunne sallittua? Onko musiikkia ilman tunnetta?

Olenko onnistunut jatkotutkintokonserteissani? En tiedä, koska minulla itselläni ei ole mittareita siihen, mikä oli hyvää ja mikä ei soitossani, näissä konserteissani. Vaikka toki tiedänkin. Tai luulen tietäväni. Mutta onko improvisaatioille arvoasteikko? Pitäisikö olla? Pitäisikö ottaa käyttöön Heikki Laitisen kehittelemä impro-mittayksikkö mittaamaan tradin ja vapaan improvisaation suhdetta improvisaatiossa? Huomaan kysyväni koko ajan lisää kysymyksiä, kun minun pitäisi jo lähteä vastaamaan esitettyihin kysymyksiin. Sen tiedän, että omat suunnitelmani ovat muuttuneet vuosikymmenten aikana. Kyllä. Olin mukana osaston historian ensimmäisessä jatkotutkintoseminaarissa 90-luvulla. Siitä saakka jatkotutkinnon suorittaminen on ollut mielessäni. Aluksi halusin opetella ja oppia lisää paimensoitosta. Mitä se oikein tarkoitti? Runolaulu, pienkantele- ja jouhikkomusiikki olivat meidän ensimmäiset etydimme muinaissuomalaiseen improvisointiin, viiden sävelen maailma, jonka avulla saimme kokea suomalaisen tavan soittaa improvisointia, arkaaista, pitkän estetiikan musiikkia. Musiikkia, jolla ei ollut alkua eikä loppua. Halusin opetella samaa paimensävelmänuotinnosten kautta, niiden, joita silloinen sarvensoiton opettajani Rauno Nieminen oli löytänyt SKS:n arkistoista. Halusin opetella oikeasti tuota pääainettani, kansanomaisia puhallinsoittimia, lisää ja tarkemmin, koska opettamisen ohella en koskaan oikein pystynyt keskittymään siihen. Ja ensimmäisinä vuosina meillä opiskelijaopettajilla oli enemmän kysymyksiä mietittävinä kuin valmiita vastauksia annettuina. Vastauksia ei yksinkertaisesti ollut olemassa. Minun jatkotutkinto-opintoni alkoivat oikeastaan suoraan jo syksystä 1983, perusopinnoista tähän päivään. Siitä ensimmäisestä Heikki Laitisen pitämästä oppitunnista ja siitä ensimmäisestä opetustunnistani Sibelius-Akatemiolla, jonka pidin opettaessani ainetta, jota itse opiskelin samaan aikaan. Etsimme vastauksia kysymyksiin – päivittäin viikoittain, kuukausittain – mitä on kansanmusiikki ja mitä on kansanmusiikkipedagogiikka. Molemmista olen koettanut ottaa selvää 35 vuoden ajan, enkä ole oikein varma vieläkään siitä, mitä niiden oikeasti pitäisi olla.

Arkaainen musiikki on onneksi jättänyt jälkensä minuun. Improvisoin millä tahansa soittimella, ensimmäinen kosketukseni uuteen instrumenttiin vie aina tuon kummallisen musiikin puoleen. Pitkän estetiikan mukainen soitto on automaatio.

Improvisoinnin totuuden ilmi tulo ja sen salaisuuden tai valheen paljastuminen olivat elämäni suurimpia asioita. Ensimmäinen, suurin ja tärkein ilmi tullut totuus oli, että koko suomalainen kansanmusiikki on täynnä improvisaatiota, suomalainen perinteinen kansanmusiikki on yhtä kuin improvisaatio. Toinen tärkeä julki tullut totuus oli se, että minä saan soittaa improvisaatiota, vaikken ollut opiskellut improvisointia. Jokainen saa improvisoida, vaikkei ole opiskellut sitä. Jokainen saa improvisoida, vaikkei ymmärtäisi, mistä on kysymys. Saatuani tämän luvan improvisointiin, sain luvan myös luottaa itseeni improvisoijana. Minulla se meni niin pitkälle, että jos nyt laitan sormet pianon koskettimelle, sattumanvaraisesti, ilman tietoista pyrkimystä soittaa tiettyjä sointuja tai muuta sellaisia, pystyn soittamaan omasta päästä. Pystyn improvisoimaan, pystyn luottamaan jokaiseen säveleeseen, jonka soitan, niin että saan tuotettua sävelistä omasta päästä kappaleen. Kolmas totuuksista oli laulamisen oikeus. Kansanmusiikin opiskelu tarkoitti minulle sitä, että laulaminen oli minulle mahdollista omalla äänelläni, ilman oppia.²⁰⁰ Opin luottamaan oikeuksiini improvisoida ja laulaa omalla äänellä. Kansanmusiikin suurimmat salaisuudet olivat ja ovat tässä. Näiden kansanmusiikin ilmi tulneiden totuuksien avulla jatkotutkimuksen konserttien musiikki oli mahdollista.

Aluksi luulin, ettei pitkäkestoinen improvisointi konserteissani olisi mahdollista, koska puiset tulppakanavahuilut menevät usein tukkoon, kostuvat niin, ettei saa soitetuksi enää. Vaikka huilut olisi tehty muovista, ne menevät tukkoon. Uskoin, ettei pitkän estetiikan mukainen soitto olisi minulle mahdollista kansanomaisena puhallinsoittajana. Runonlaulajat ja kanteleensoittajat, onnelliset, saivat kokea sen, mitä puhallinsoittajat eivät ikinä pystyisi tavoittelemaan. Monta vuotta olin siinä käsityksessä, että pitemmän improvisoinnin soitto ei ainakaan paimensoitullani ole mahdollista. Soitunti on hyvin hiljasääninen paimenhuilu, joka tahtoi mennä tukkoon joskus lyhyilläkin soittohetkillä. Uskoin, ettei se olisi mahdollista myöskään osastolta adoptoimallani Mäkelä-huilulla, mäntyisellä tulppakanavahuilulla, jota soitetaan sivussa olevasta puhallusaukosta.²⁰¹ Mäkelä-huiluilla pystyy soittamaan sekä hiljaa että kovaa. Ne ovat kuin ihmisen ääni. Jos lisätään tunne, on koossa koko inhimillisyyden ilman ihmiskehoa. Kristiina Ilmonen kuvailee Mäkelän rakentamia mäntyhuiluja näin:

200 Ilmaisulla ”ilman koulutusta” viitataan tässä koulutukseen, joka tähtää länsimaisille musiikinlajeille ominaisten ja niitä varten kehitettyjen mallien – tapojen laulaa, muodostaa oikea, puhdas, tuotettu lauluääni – hallintaan.

201 Pentti Mäkelän rakentamat huilut ovat parhaita suomalaisia tulppakanavahuiluja, koska niiden ääni on vahva ja soinnikas.

Kussakin on erityinen äänenväri, jollaista en ole löytänyt muiden rakentajien tulppakanavahuiluista. Äänen väri on yleensä kiinteä, syvä ja kirkas. Joissakin yksilöissä on mukana pehmeyttä ja subinaa. Sointi on lämmin ja vivahteikas, ja siitä löytyy ylipuhaltamalla jännittäviä sävyjä.²⁰²

Mäntyhuilun soinnin yksi erikoinen piirre on, että sen avulla soittaja pystyy soittamaan tunteensa ulos. Ne kestävät voimakkaankin rajun puhalluksen mutta mahdollistavat myös herkän ja hiljaisen tunteen.

Soittotuntuma tässä huilussa on erikoinen verrattuna esimerkiksi puiseen nokkahuiluun: koska puhallusaukko on pieni ja ilmakanava samoin, puhallukseen syntyy melko voimakas vastus. Tämän ansiosta soittajan on mahdollista käyttää dynamiikkaa huomattavasti enemmän kuin muissa tulppakanavahuiluissa.²⁰³

Jatkotutkintokonserttieni sarja on ollut raskas matka, ei pelkästään konsertteina tai musiikinteon, soittamisen kannalta, vaan koska elämän realiteetit vaikuttivat minuun omana itsenäni, musiikin tekijänä, muusikkona, jatko-opiskelijana. Viisikymppisenä on suurempi todennäköisyys, että elämässä tapahtuu jotain traagista, dramaattista, mullistavaa, kuin kolmekymppisenä. Tietenkään tulevat tiet eivät ole arvattavissa eikä ole ennustettavissa, missä kohtaa elämää kullekin tapahtuu mitään. Ehkä ratkaisevinta omassa matkassani on ollut, miten olen antanut tai ottanut elämäni tapahtumat mukaan konsertteihini, sallinut tunteiden tulla sellaisina kuin ne ovat esittäytyneet ja tuntuneet, mitään peittelemättä. Olen tainnut sallia riisua itseni henkisesti alasti muutamissa konserteissa, en kuvainnollisesti enkä tarkoitushakuisesti, vaan koska niin on vain tapahtunut.

Mitä olen alun perin ajatuksissani ja konkreettisesti jatkotutkintosuunnitelmissani hakenut tai mihin tähdännyt jatkotutkintokonserteissani? Aikomukseni ovat olleet puhtaasti musiikilliset. Tai ainakin näin minun pitäisi kirjoittaa tähän konsertteja analysoidessani, muusikkona, sibelius-akatemiaalaisena. Mutta jos kirjoitankin tätä kansanmuusikkona, minun pitää antaa erivapauksia itselleni. Oman musiikin löytämisen tiellä on enemmän esteitä, vaikeakulkuisia uria, joita kulkea, koska vastaukset löytyvät usein omasta itsestä. Jotta voisin edes vähän ymmärtää, mikä on taiteelliseen jatkotutkintoon kuuluvien konserttien lopputulos, minun on otettava selvää, mitä on tapahtunut ja miksi näin on.

Päätökseni olla harjoittelematta valmistautuessani toiseen konserttiin oli tietoinen. Ensimmäiseen konserttiin olin valmistautunut harjoittelemalla improvisaatioita, seuraavassa halusin välttää etukäteen soitettuja melodiakaarroksia. Halusin

202 Ilmonen 2014, 78.

203 Ilmonen 2014, 78.

haastaa itseni sillä ajatuksella, että pystyn soittamaan tyhjästä.²⁰⁴ Loiko tämä metodi painee itselleni liian suuriksi improvisoida kolme iltaa peräkkäinen ”tyhjästä”, niin että olin jatkotutkintokonsertissani, viimeisenä iltanani henkisesti niin herkkänä?

Oma matkani performanssimaiseen musiikin esittämiseen ei ole ollut tietoista eikä harjoiteltua. Se kuva varmasti voi tulla, jos kuuli tietty konserttini. Olen oikeasti väistellyt tilanteita, joissa olisin joutunut asettamaan itseni alttiiksi kaikenlaiselle mielen ja tunteen avoimelle käsittelylle taiteen nimissä. En ollut siihen valmis enkä mielestäni riittävän vahva vastaanottamaan kaikkea informaatiota, jota tällaisten kurssien tarkoituksena on saada ulos. Kansanmusiikin ja kansanlaulun soittaminen ja laulaminen ei ole minulle koskaan ollut esittämistä siinä mielessä, että käyttäisin esimerkiksi esittäessäni taidemusiikin esityskäytäntöjä. Kumarran yleisölle kiitokseksi aplodeista, mutta ainoastaan silloin. Soittaessani en kohdista musiikkiani yleisölle vaan tarjoan heille mahdollisuutta seurata soittoani, tuntea ehkä musiikkini kautta samaa kuin minä. Vanhan kliseen toistoa lienee toteamus, että haluan jakaa musiikkini yleisön kanssa.

Kansanmusiikki merkitsee minulle itselleni perinteisen musiikin esittämisen lisäksi myös oikeutta laulaa äänelläni ja soittaa omasta päästä. En ole koskaan tuntenut tarvetta hakea turvaa esittämisen taidoista tai kurseista, koska en ole koskaan katsonut niitä tarpeelliseksi kansanmuusikkona. En myöskään ole koskaan kokenut tarvetta hakeutua kurseille, joissa pyritään hakemaan tunnereaktiivita soittaessa. Taidan tässä kohtaa myöntää olevani luonnonlahjakkuus tai sitten vaan olen herkkä. Tunteminen ja tunteiden esille tuominen ei ole suurin haasteeni. Olenko mennyt konserteissani liian pitkälle vaikkapa surressani äitini kuolemaa julkisesti kahdessa konsertissa? Uskon kuitenkin, että 2000-luvulla on jo nähty ja kuultu kaikenlaista taiteen keinoin esitettyä ja soitettuna, ja ehkäpä niiden konserttien tarkoitus ja päämäärä ymmärrettiin tuossa tilanteessa. Se, mikä saa minut epäilemään konserttien sopivuutta, on ehkä ajan kuluminen tuosta hetkestä. Toisaalta olen vain hyvin kiitollinen, että minun sallittiin surra ja soittaa. Tuon lauseen kirjoittaminen sai minut kyyneliin. Niin tärkeästä asiasta oli kysymys minulle henkilökohtaisesti, edelleenkin. Ja myös äidilleni, niin uskon.

Uutta kansanmusiikkia opiskellessani sain oikeuden ja luvan muunnella, varioida ja improvisoida kansanmusiikkia, mutta sain myös oikeuden ja luvan tuntea soittaessani. Kansanmusiikin merkitys on minulle tuntemisen musiikkia. Se on tunnemusikkia – musiikkia, jonka kanssa tai avulla saan soittaa ja laulaa myös omasta elämästäni. Saan ja voin peilata tunteitani soittamaani musiikkiin. Kan-

204 Sinikka Kontio mietti omassa jatkotutkintokonserteissaan samaa: *Miten harjoittelisin niitä niin, että pystyisin säilyttämään tuoreuden? Improvisoinnin harjoittelulla on taipumus vakiinnuttaa sävelkuviota. Silloin improvisoinnin sijaan pyrkii soittamaan ”oikein” ennalta harjoiteltuja kuvioita. Improvisoinnin ihanteena pidän sitä, että muusikko pystyy heittäytymään tilanteeseen, luomaan uutta ja kehittämään improvisaatiota niillä vaikutteilla, mitä esityshetkellä tulee.* (Kontio 2001, 177)

sanmusiikin aiheryhmän jatkotutkintoseminaarin keskustelussa 13.4.2018 jatko-opiskelija Ilkka Heinonen esitti mielenkiintoisen havainnon luettuaan kirjallisen työni ”Tunneherkkyys ja soitto”-lukua. Hän esitti, miten yleensä muusikot esittäessään musiikkia liittävät tunteet musiikkiin ikään kuin musiikin päälle, joko itsenäisesti oman tahdon mukaan tai säveltäjän toiveen mukaisesti. Minulla asiat toteutuivatkin joissakin konserteissa päinvastoin. Yritin sopeuttaa soittoni konserteissa salaman lailla iskeneisiin tunteisiin. Päästin voimakkaat vihan ja raivon itkunsekaiset tunteeni irti toisen jatkotutkintokonsertin juuri siinä toteutuksessa, jossa lautakunta oli läsnä, niin iholle, sellaisina esille, kuin ne tulivat. Ja minun oli liimattava tunteeni päälle oma soittoni. Minun oli aseteltava etusijalle joko soitto tai tunne. Oikeasti minulla ei ollut valinnanvaraa: tunteeni oli niin vahva, että soittaessani minun oli vain selviydyttävä tilanteesta musiikillisin keinoin. Alistettava soitto tunteen muokkaamaksi. Yksinkertaisesti, soitin mitä tunsin. Minulla ei ollut mitään suodattimia valmiina odottamassa tulevia tunnemyrskyjä. Minulla oli vain hurja keskittyminen siihen konserttiin, johon en ollut saanut lupaa itseltäni harjoitella. Ei ollut helppoa ottaa toisten aiheuttamia häiriötekijöitä vastaan nöyränä ja hiljaisena itse soittohetkellä, konsertissa, johon olin henkisesti valmistautunut enemmän kuin koskaan.

Omasta päästä soittaminen, arkaainen, pitkän estetiikan musiikki, sopivat yleisinä käsitteinä sekä soolona että muiden muusikoiden kanssa soitettuihin konsertteihini. Kaikella tapaa, hyvässä ja pahassa. Tiedän kuitenkin, että konsertteja voi soittaa helpommillakin tavoilla.

Käytän suuria sanoja. Vale, totuus, lupa, oikeus. Kirjoitan kuin kirjoittaisin ihmisoikeuksista. En halua tehdä tästä suurempaa numeroa kuin mitä tämä on ollut, koska oikeasti olen vain soittanut konsertteja, improvisoinut niissä ja hieman elänyt siinä mukana. Tai tuntenut. Tai sallinut tunteitteni olevan mukana. Ihan vähän vain.



Kuva 14. Leena Joutsenlahti duo vuonna 1999. Saku Mantere sähkökitara ja Leena puhaltimet.

Kuva Eija Hiltunen.

6 Omasta päästä soitto ja laulu

6.1 Määrittystä etsimässä

Kun käytän omasta päästä -käsitettä, tuota yleisesti tuntematonta ja huvittavaakin ilmaisua, annan itselleni vapauden soittaa aivan niin kuin haluan, ilman ennakko-odotuksia. Voin soittaa niillä taidoilla kuin mitä minulla milläkin hetkellä on. En rinnasta itseäni kehenkään muuhun vaan esittelen itseni, oman musiikki-maailmani ja omat musiikilliset ajatukseni. En esitä enempää kuin olen. Ilmaisua antaa mielestäni mahdollisuuden myös epäonnistua. Omasta päästä musisointi tarkoittaa sananmukaisesti esittäjän omaa tajunnanvirtaa, tajunnantilaa ja tunnetilaa, joka käy kuulijoille sävel säveleltä selväksi. Parasta on saada soittaa hidasta tunnetta, koska silloin on itsellekin yllätys, mitä kohti sävel vie. Tunne sävelesi, tunne sävelen tunne. Omasta päästä soitto on yhtä salaperäinen tai paljastava kuin on itse sanontakin: mitä vain voi olla tulossa.

Armas Otto Väisänen kertoo vuonna 1936 julkaistussa artikkelissaan ”Laulu ja soitto kansanelämässä” kansan tavasta soittaa ja laulaa:

*Se on liittynyt myös kansantaitajaan, joka ei ole osannut lukea saati kirjoittaa runojaan eikä ole nuoteista mitään tiennyt, vaan on esittänyt joko muistinvaraista tietoa ja taitoa tabi, kuten kansa sattuvasti sanoo, laulaa, soittaa ”omasta päästään”.*²⁰⁵

Omasta päästä laulaminen ja soittaminen on muistinvaraista, musiikillista tietoa ja taitoa, joka siirtyi muistinvaraisessa kulttuurissa kuulonvaraisesti. Mutta myös 2000-luvulla voi musiikkia soittaa ja laulaa muistinvaraisin keinoin omasta päästä. Muistinvaraisen musiikin piirteitä ovat muun muassa melodinen muuntelu, variointi ja muu pitkän estetiikan tavalla musisointi. Muistivaraiseen lauluun kuuluu myös taito synnyttää tekstiä samanaikaisesti melodian kanssa.

*Lähtökohdana voitaneen pitää, että muistivaraissa kulttuurissa laulu on vielä jakamaton kokonaisuus ja että musiikin erillisyyden synty vastaa nuotintamisen ja litteroinnin yhteydessä, analyysin välttämättömänä apuvälineenä.*²⁰⁶

A. O. Väisänen muistelemasta Teppo Revon improvisoinnista käy hyvin selville omasta päästä soiton improvisaation luonne (ks. s. 31).²⁰⁷ Soitto sai alkunsa mieltäjohteisesti, hetken soittona, jota Repo ei pystynyt toistamaan toiseen kertaan. Revon opittua oman sävelmänsä Väisänen nauhoilta hän soitti sitä eri esiintymi-

205 Väisänen 1936, 43.

206 Laitinen 2003b, 206.

207 Saha 1982, 108.

sissään sävellyksensä, ei improvisaationaan. Tämä improvisaatio, joka nimettiin myöhemmin *Pavolinin säveleksi*, on ollut itselleni tärkein esimerkki omasta päästä soitosta, sen muodosta ja tekotavasta. Sen melodiikassa oli myös ensi kuulemalta jotain salaperäisen kaunista. Väisänen sopi Revon kanssa viimeisen säkeen kertaa- misesta oktaavia alemmaa. Se, että Väisänen osallistui *Pavolinin sävel* -kappaleen lopputulokseen, ei vähennä mitenkään sävelmän arvoa omasta päästä improvisaationa. *Pavolinin sävel* -soiton synnyn kuvaus yksinkertaisesti selittää minulle ole- massaolollaan omasta päästä soiton synnyn.

A. O. Väisänen päätyi kuvailemaan Repoa omasta päästä improvisaattorina vuonna 1944:

*Repo on nim. musikaalisesti tyhjentämätön. Hänellä ei ole vain tavallisten tanssien ja marssien lisäksi vain yksi sävelmä omasta takaa, vaan improvisaatioita syntyy aina uusia ja uusia... Hän on toisin sanoen säveltäjä, mikäli nuotintamattomasta soittajasta näin vaateliasta nimitystä voi käyttää.*²⁰⁸

Heikki Laitinen kertoi 2018 maaliskuussa seminaaria edeltävänä iltana keksi- neensä omasta päästä musisoinnille määritelmän. Hän päätyi samanlaiseen päätel- mään kuin Väisänen, mutta tarkensi vielä säveltäjän kohteen. Omasta päästä mu- sisointi on ”itsellensä säveltämistä.”²⁰⁹ Tavallisesti säveltäjä tekee kappaleita myös muille soitettaviksi tai laulettaviksi, mutta omasta päästä soittaja tai laulaja säveltää vain itselleen musisoimalla. Laitisen määritelmä on mielestäni hyvä selitys omasta päästä -sanonnalle. Omasta päästä on itselleen säveltämistä, koska sävelmää ei lai- teta nuoteille. *Jos sävellän nuoteille, sitä voi soittaa toiset, omaa improvisaatiota soitan itse.*²¹⁰

Laitinen kertoo artikkelissaan ”Impron teoriaa” eurooppalaisten etnomusiko- logien tuloksista, joissa käsiteltiin improvisaation olemusta. Tulokset julkaistiin kokoomateoksessa v. 1987 (*L'improvisation dans le musique de tradition orale*).²¹¹ Laitinen kirjoittaa valinneensa itsensä mielestä parhaan, Riccardo Canzio laati- man määritelmän *Improvisaatio, säveltämistä reaaliajassa*²¹², neljäntoista muun mää- rittelijän joukosta. Laitinen oli itse myös määritellyt vuonna 1990 improvisaation samoin, pohtiessaan taidemusiikin ja rockin suhteita kirjoittamassaan artikkelis- saan ”Rock taiteena, taidemusiikki elämänmuotona”:

208 Suomenkielisenä vastineena *musicking*-sanalle voisi pitää musisointia, josta Hannu Saha (1996, 79–80) kirjoittaa muistinvaraisen musiikin yhteydessä. Musiikki ei hänen mukaansa ole pelkästään ”teksti”, – pelkkiä sävelmiä ja sävellyksiä eikä puhetta ”musiikista” vaan prosessi. Musisointi on hänen mielestään kuvaava sana ilmaisemaan tätä musiikillisen tuottamisen prosessia. (Saha 1996, 79–80; Laaksonen 2009, 32.)

209 Itselleni poikkeus tästä on Virtaa, Sattuma -konsertit. Opetin omasta päästä teemani Kirsille ja Sannalle, jotka jatkoivat niitä omina improvisaatioinaan

210 Laitinen, 2018.

211 Laitinen 2003a, 268.

212 Laitinen 2003a, 268.

1. Etukäteissäveltäminen

1.1 musisoimalla säveltäminen

1.2 nuottisäveltäminen

2. Esityshetkellä säveltäminen (improvisointi)²¹³

Omasta päästä soiton ja laulun spontaania, mielijohteisella hetkellä syntyntä kappaletta muistuttavaa improvisaation muotoa voi hyvällä perusteella kutsua juuri esityshetkellä säveltämiseksi ja Laitisen tavoin vielä tarkennettuna: itselleen säveltämiseksi.

6.2 Oma omasta päästä

Oma tieni omasta päästä soittajaksi alkoi Sibelius-Akatemiassa syksyllä 1983, kun saimme soittaa improvisaatioita lehtorimme Heikki Laitisen luvalla, omilla taidoillamme. Ensimmäisessä yhtyekappaleessa *Koiviston polskassa*²¹⁴ Heikki määräsi nokkahuilulle, viululle ja haitarille improvisointisoolot, jotka soitimme juuri tuossa järjestyksessä peräkkäin kappalekertojen välissä. Myös varsinaiseen melodiasoittoon sekä sovitukseen kuului alussa vapaamittaiset improt näillä soittimilla kanteleiden avantgardetyyliin säestäminä. Nuo soittamani soolot olivat ensimmäiset osastolla soittamani improvisaatiot. Ensimmäisinä akateemisina kansanmusiikin opiskelijoina olimme kuitenkin aika tarkan silmälläpidon alaisina²¹⁵ ja soittamamme improvisaatiot olivat kuulijoitten ja lehdistön mielestä hyvin erikoisen kuuloisia. Antti Koiranen muistelee rivipelimannipiireissä niin sanotun uuden kansanmusiikin koetusta uhasta:

Kaikki outo kummastuttaa ja uudenlaiset kokeilut hirvoittivät myös pelimanniperinteen puolesta puhujia. Kriittisissä kannanotoissa korostettiin kansainvälisyyden negatiivisia vaikutuksia kotoperäiseen musiikkiin, pelimanneille vieraita populaarimusiikin ja maailmanmusiikin elementtejä ja musiikin teknistä muuttumista rivipelimannille ulottumattomille. ”Eihän noissa nuorten kappaleissa ole edes melodiaa”, eräs rivipelimanni parahti.²¹⁶

Kokemukseni soittamistani improvisaatioisooloista vuosikurssiyhtye Niekun kanssa saivat minut varovaiseksi käyttämään nimitystä ”improvisaatio” omista improvisoinneistani, koska minulla ei ollut taustalla minkäänlaisia improvisointiopintoja. Minulla ei ollut itselläni mitään selitystä tai puolustusta soittamilleni improvisaatioisooloille. Kansanmusiikin osastolla harmittelimme yleisen improvi-

213 Laitinen 2003a, 231. Tässä Laitinen erittelee säveltämisen käsitettä. Laitinen 2003a, 268. Tässä Laitinen määrittelee improvisointia.

214 Niekku OMLP 11 1987, OMCD 11 1993.

215 Antti Koiranen kertoo: Toisaalta nykymusiikki ei voimallisesti pyrkinyt organisoidun kansanmusiikin kuvioihin eikä niin olleen muodostunut todellista uhkaa rivipelimannille (Heikkilä & Virtanen 2011, 321). Tämä kahtiajaon uhan tunne oli todellakin olemassa. Tutkija Antti Koiranen on Suomen Kansanmusiikkiliiton toiminnassa pitkään vaikuttanut pelimanni ja sen puheenjohtaja 2008–2017.

216 Heikkilä–Virtanen 2011, 320.

saatiokeskustelun lomassa myös siitä, miksi meidän pitäisi ylipäätensä määritellä musiikkiamme tai improvisointiamme. Soittamamme musiikki ei tuntunut kuuluvan mihinkään yleisesti tunnettuun improvisaatiolajiin, mutta koska kaikesta huolimatta soitimme kansanmusiikkia, tämän määritelmän olisi pitänyt riittää muillekin. Kaikista kriitikeistä huolimatta ja varmasti osaksi myös sen takia päätimme erässä kansanmusiikin osaston opettajakokouksessa, että improvisointi kuuluu olennaisena osana kansanmusiikin opintoihin:

Eräessä vaiheessa päätettiin virallisessa opettajakokouksessa, että improvisaatio kuuluu osaston kansanmusiikki-käsitteeseen (vastoin useimpien Euroopan maiden nykymusiikkikäytäntöjä).²¹⁷

Aloin käyttämään improvisoinneistani nimitystä ”omasta päästä soitto” varsinkin niissä tilanteissa, joissa soitin yleisön edessä improvisaatiota esitelläkseni erilaisia kansanomaisia puhallinsoittimia. Ilmoittamalla soittavani omasta päästä käytin ja käytän usein hyväkseni 1950-luvun kansanmusiikkiin liittyvää yleistä luonnehdintaa: kansanmusiikki on hauskaa ja iloista.²¹⁸ Pääsen näin yleisön kanssa kosketuksiin heti ja saan ihmisten huomion hereille.²¹⁹ Omasta päästä -sanonnan humoristisuus ei tarkoita aina vain sitä, että soittoni olisi humoristista, iloista soittoa, vaan usein soitan päinvastaisesti alakuloista, hidasta, vapaamittaista ja mietiskelevää soittoa. Käytän hyväkseni ilmaisun humoristista luonnetta saadakseni aikaan voimakkaamman tunnereaktion yleisössä ja myös itsessäni.

Käyttämällä omasta päästä -sanontaa yritän saada ihmisten tajuntaan myös tiedon siitä, että on mahdollista esiintyä soittamalla improvisaatio. Sanonta omasta päästä konkretisoi soittotapahtuman omintakeisuuden, ainutlaatuisuuden. Yleisö saa kuulla jotain, mitä he eivät ole kuulleet aikaisemmin eivätkä koskaan tule kuulemaan uudestaan. Omasta päästä soitto on sellaista musiikkia, jota ihmiset eivät ole osanneet odottaa kuulevansa. Omasta päästä soiton jälkeen on kuulijoilta joskus tullut kysymyksiä, soitinko esittämäni ”kappaleen” oikeasti ensimmäistä kertaa. Painotan liioitellen sanoja ”omasta päästä” havainnollistaakseni yleisölle, että keksin kappaleen kyseisellä hetkellä enkä ole harjoitellut kappaletta vuosikautia tai ylipäätään valmistellut sitä etukäteen. Koetan saada kuulijat myös hämmennyksiin soittamalla improvisaation, joka kuulostaa kappaleelta. Haluan antaa heille kuvan itselleni tärkeäksi muodostuneesta omasta päästä soiton muodosta ja samalla myös

217 Laitinen 2003, 268.

218 Humoreskista tuli suosittu sovitustyyli, ja sen suosio on jatkunut pitkälle tämän vuosisadan puolelle. Varsinaisen renessanssin humoreski koki 1950-luvulla – ja ehkä hieman yllättäen – suomalaisen iskelmän avulla (Kurkela 1987, 270).

219 Säveltäjä ja saksofonisti Seppo ”Paroni” Paakkunainen (s. 1943) kertoo Repoon viitaten käyttäneensä tätä ilmaisua sekä kumartuessaan lastenkonserteissa – ”Setä on soittanut [niin] paljo omasta päästä, että hiukset on lähteny päästä” – että vakavammassa mielessä ... vapaan soittamisen määritelmään: ”uniikkimusiikkia – – simultaanisesti säveltäen, omasta päästä mielihoiteisesti improvisoiden” (SP) (Huovinen 2015, 21).

mielikuvan historiallisen kansanmusiikin musiikillisesta maailmasta. Tuossa historiallisessa musiikkimaailmassa soittajan päässä liikkui erilaisia melodiakulkuja, jotka soitettaessa eri kerroilla ilmenivät eri tavalla muuntuneina. Itselleni puhallinsoittajana mallina on ollut Väisäsen nuotinnokset kaukolalaisen sarvensoittajan Liisa Pessin soitteista (Liite 2).

Suomessa kansanmusiikkia tutkivat ovat käyttäneet tutkimuksissaan Albert B. Lordin 1960-luvulla syntynyttä tulkintaa formulateoriasta. Jukka Louhivuori kertoo väitöskirjassaan ”Veisuun vaihtoehdot”, miten Lordin mukaan [kansan]laulajat kuulevat oppimisvaiheissa runsaasti erilaisia, mutta toistuvia formuloita²²⁰.

*Muuntelun katsotaan johtuvan siitä, että laulaja on oppinut yhden melodian sijasta melodian useita vaihtoehtoisia rakenneosia, formuloita sekä niiden yhdistämissääntöjä.*²²¹

Louhivuori jatkaa Lordin kansanlaulajan laulun synnyn kuvausta:

*Näin hän subteellisen pienellä formulavarastolla voi tuottaa tuntikausia jatkuvasti muuttuvaa musiikkia. Hän ei ole oppinut lauluja ulkoa, vaan luo ne aikaisemmin oppimiensa mallin mukaan. Laulajan taide perustuu traditionaalisten musiikillisten komponenttien hallintaan.*²²²

Itselläni ei ole elävää tradition mallia takana soittaessani omasta päästä soittoa, vaan luon omat formulani, muuntelevat kuvioni sekä tästä maailmasta että arkistoäänitteiden ja nuotinnosten kautta.

Arja Kastinen nuotinsi vuonna 2013 ”Kizavirzi – karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa” -kirjassa karjalaisten kanteleensoittajien sävelmät uudella tavalla²²³ ajatuksenaan tarjota soittajille melodioiden muuntelukuviot eli formulat näkyviin vaihtoehtoisina tapoina soittaa sävelmiä. (Liite 28)

*Paradigmaattinen nuotinnos myös helpottaa sävelmissä tapahtuvan jatkuvan muuntelun ja kokonaisrakenteiden habmottamista. Useimmat muistinmerkityistä sävelmistä rakentuvat pienistä sävelaiheista, joita soittajaa muuntelee jatkuvasti erilaisilla rytmeillä, intervalliyhdistelmillä ja melodisilla muunnelmilla.*²²⁴

6.3 Lasten omasta päästä

Mikä tekee 2000-luvun lasten lauluista sitten samankaltaista, jopa samaa muistinvaraisen musiikin piirteitä sisältävää perinnettä kuin 1800-luvun kansanlaulajien lauluissa? Selvän vastauksen antaminen vaatisi tarkempaa musiikkianalyttistä

220 Hannu Saha muistuttaa omassa väitöskirjassaan 1996 ”Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu” -formulan rinnasteisista käsitteistä kuten motiivi ja kuvio. (Saha 1996, 127, 128)

221 Louhivuori 1988, 50.

222 Louhivuori 1988, 51.

223 Vertaan tässä Väisäsen tapaa nuotintaa sävelmät Suomen Kansan Sävelmiä V, Kantele- ja jouhikkosävelmiä vuonna 1928. SKS 863, uudistettu painos 2002.

224 Kastinen – Nieminen – Tenhunen 2013, 116.

laulujen ja soittojen tutkiskelua. Tässä työssä joudun hakemaan vastauksen luottaen omaan kuulokuvaani ja kokemuksiini ja tehden niistä johtopäätelmiä. Pohjaan myös päätelmäni osin tutkittuun tietoon lasten spontaanista laulusta.

Käytän omasta päästä -sanontaa soittaessamme oppilaiden kanssa improviisaatiota. Koska tulokset ovat olleet niin hyviä, olen jatkanut sanonnan käyttöä.²²⁵ En halua korostaa omasta päästä improvisointia mitenkään erikoisena tekemisenä vaan yhtenä normaalina osana soittotuntia.²²⁶ Opetan, että omasta päästä soitto ja laulu ovat normaaleja ja luonnollisia musiikintekotapoja eivätkä vaadi mitään erityistaitoja, joita täytyy opetella. Silloin jokainen oppilas soittaa ja laulaa, musisoi aina omalla musiikillisella kielellään ja asteikollaan. Samalla tavalla kuin paimenet soittivat aikoinaan paimenessa ollessaan tai runonlaulajat lauloivat kotona tai juhlassa, laulavat lapset omasta elämästään, kertovat tunteistaan ja ajatuksistaan vilpittömällä tavalla. Laulut saattavat olla myös kuvitteellisia kertomuksia, tarinoita traagisista tapahtumista. Musiikki kuuluu luonnollisena toimintona elämään. Sellaisilla lapsilla, joille tämä on ollut luonnollinen tapa tehdä musiikkia jo ennen soittotunneille tuloa, se myös pysyy luonnollisena laulun tuottamisen mallina myös soittotunneilla. Lapsille, joille omasta päästä soitto ja laulu ei ole kuulunut samalla tavalla arkielämään, haluan välittää tiedon, että tämä on soittotunneilla ja myös kotona ollessa mahdollista. Heidän on mahdollista löytää oma sävelkielensä, oma musiikillinen maailmansa. 2000-luvulla lapsilla ei ole omasta päästä lauluissa ja soittoissa perinteisenä pidetyn laulun tai soiton mallia melodiasta tai tekstistä tai siitä miltä laulun tai soiton pitäisi kuulostaa, vaan se on tulosta lapsen omasta kokemusmaailmasta. Lapset eivät ole kuulleet ympäristössään pitkäkestoista, muuntelevaa muistinvaraiselle musiikille tyypillistä laulua, jossa duuria ja mollia ei tunneta. Siksi nykypäivänä lasten omasta päästä laulut eivät voi ollakaan muuta kuin vapaampaa melodian hahmotusta länsimaista tonaliteettia hakien. Samasta syystä laulun runomitta on vapaa. Omasta päästä laulut ovat tulosta lapsen omasta kokemusmaailmasta. Maija Fredrikson kirjoittaa väitöskirjassaan ”Spontaanit laulutoisinnot ja enkulturaatioprosessi” lasten spontaanien laulujen synnystä:

*Lasten spontaani laulu koostuu aluksi fragmenteista, jotka on vähitellen omaksuttu niistä tonaalisista malleista, joita on aikuisten heille laulamissa malleissa tai ympäristön malleissa.*²²⁷

Käsitän Fredriksonin fragmentit samaksi käsitteeksi kuin Lordin formulat, joten lasten laulamat, spontaanisti keksimät, mielijohteiset omasta päästä laulut ovat muistinvaraisen kulttuurin tavalla syntyneet kuulonvaraisesti enkulturaatioproses-

225 Olen huomannut, että olen lisännyt improviisaatio-sanan käyttöä soittotunneillani, rinnan omasta päästä -sanonnan kanssa.

226 Improvisoinnin ja vuorovaikutustaitojen opettaja Teemu Kide on löytänyt saman tavan aloittaa kelluntamusiikki-improvisaation soittaminen ilman tarpeettomia juhlallisuuksia (Kide 2014, 201).

227 Fredrikson 1994, 72.

sin myötä. Fredrikson selittää väitöskirjassaan Alan Merriamia mukaillen enkulturaation tarkoittavan sitä elinikäistä prosessia, jossa yksilö vähitellen oppii oman kulttuurinsa.²²⁸ Hän kuitenkin muistuttaa, että enkulturoitumisen tuloksena lasten spontaanissa laulamissa tapahtuvaa harjaantumista tapahtuu sekä opettamisen kautta että myös ilman tietoista oppimisprosessia.

*Enkulturoitumista tapahtuu spontaanisti omassa kulttuurissa ilman tietoista ohjausta.*²²⁹

Kansanmusiikin kielelle käännettynä nykyaikana lapsi kuten aikuinenkin elää edelleen tavallaan muistinvaraisessa musiikkikulttuurissa, koska ympäröivä maailmamme soi koko ajan. Vesa Kurkelan esittämä käsite ”sekundaarisesti muistinvarainen perinne” antaisi meille 1900- ja 2000-luvun kansanmuusikoille ja lapsille kehyksen jatkaa muistinvaraisuuden perinteen siirron mallia. Kurkela kirjoittaa:

*Mutta paljon suurempi osa on 1900-luvun musiikista on jo selvästi sähköistä kulttuuria – ensinnäkin siihen on laskettava populaarimusiikki kaikkine eri alalajeineen, minkä lisäksi lähes kaikki muutkin maailman musiikit ovat nykyisin sidoksissa sähköisiin viestimiin. – – Niissä informaatio kulkee suullisena ja kuulonvaraisena muusikolta kuulijalle – äänitteiden, radion ja television välityksellä.*²³⁰

Tänä päivänä listaan voi lisätä internetin ja älykännyköiden kautta helposti tavoitettavissa olevan alati läsnä olevan musiikin. Tuo musiikki, musiikillinen kuva välittyy tiedostamattomasti, halusimmepa me sitä tai emme. Itselläni soittotunneilla johtoajatuksena on aina se, että lapsen pää on täynnä musiikkia, formuloita, fragmentteja, kuvioita, joita minun ei tarvitse edes opettaa tunneillani. Toimin vain välittäjän roolissa, laulun ja soiton mahdollistajana. Hannu Saha toteaa väitöskirjassaan ”Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu” muistinvaraisuuden olevan musiikissa musisoinnin tuottamisen mahdollistaja.

*Muistinvaraisuus voidaan kääntäen nähdä osana improvisaation ja variaation olemusta, jolloin se on yksi kansanmusiikkikulttuurin sisällöllisen olemuksen määräävistä tekijöistä.*²³¹

Lasten kokemukset, tarinat ja ajatukset voivat saada myös samankaltaisen musiikillisen muodon kuin entisaikojen kansanlaulajien laulut, jos siihen annetaan mahdollisuus tämän päivän musiikkikasvatuksessa.

Heikki Laitinen huomauttaa alun perin 1991 julkaistussa artikkelissaan ”Oma perinne vieraana kulttuurina” tärkeästä kansanmusiikin muunteluun liittyvästä piirteestä:

228 Fredrikson 1994, 70.

229 Fredrikson 1994, 71.

230 Kurkela 1991, 90.

231 Saha 1996, 93.

Historiallisen kansanmusiikin muuntelu oli vielä sitä, ettei mitään muunneltavaa alkumuotoa ollut tavallisesti olemassa, oli vain muunnelmia. Tämän toteamuksen merkitystä ei ole helppo ymmärtää. Se on vaikeaa siksi, että nykykulttuurissamme ei tällaisia piirteitä enää ole. Kullakin laululla on oikea muoto joko nuotilla tai äänitteessä.²³²

Laitinen kertoo meille tässä kaksi tärkeätä seikkaa. Ensimmäinen on se, että muuntelut soivat kansanmusiikissa ilman teemaa. Ei ole olemassa alkulähdettä, mistä muuntelut kumpuavat. Toinen seikka on se, että muunteluja ei enää esiinny nykykulttuurin musiikissa, koska muistinvaraisen musiikin tekemisen ja tuottamisen malli katosi kulttuuristamme.

Omakohtaiset kokemukset lasten omasta päästä laulamisen mahdollistajana osoittavat kuitenkin, että kyse on ainoastaan siitä, minkälaisia malleja annamme lapselle laulun tai soiton tuottamiseen soittotunneilla. Maija Fredrikson kertoo ympäristön merkityksestä päiväkotilapsia koskevassa tutkimuksessa:

Transkriptiivisen tarkastelun yhteydessä todettiin tovereiden, kasvattajan ja leikin eri vaiheiden vaikuttaneen sekä toisintojen jatkuvuuteen että muuntumiseen. Näitä tekijöitä voitaisiin kutsua osaksi päiväkodin toimintakulttuuria, sitä, miten laulavaan lapseen subtaudutaan, miten häntä kannustetaan ilmeillä ja eleillä, tai miten ylipäätään luodaan sellaisia tilanteita, joissa laulu voi syntyä spontaanisti. Toimintakulttuuri luo edellytykset yhteisössä hyväksytyille toimintamalleille.²³³

Laulun ja soiton tuottamisen erilaiset mallit ovatkin tärkeimpiä ohjenuoria (kansan)musiikin opettajalle. Ovatko soittotunnit vain oppitunteja, vai saako oppitunneilla myös lapsi soittaa omilla kyvyillään? Opetanko lapselle, että musiikki on vain kahdeksan tahdin kappale, joka soitetaan kaksi kertaa muuttumattomana läpi? Entä mitä tapahtuu lapsen musiikin tekoon ja tuottamiseen liittyvissä käsitteissä, kun improvisoimme tunnilla 5–20 minuuttia yhteen menoon? Minkä jäljen tuo yhteinen musisointitapahtuma häneen jättää? Mitä tapahtuu, kun molemmilla etusormilla soitettu mielijohteinen, hetkessä ja sattumanvaraisesti syntynyt soitto uudella soittimella tuottaakin lapsen aivoissa voimakkaan onnistumisen tunteen? Voimakas musiikillinen kokemus ja onnistumisen tunne lienevät jokaisen soitotunnin päämääriä eikä näitä päämääriä voi koskaan liikaa korostaa.

Oululainen Reeta Sarajärvi kertoo pro gradu -työssään ”Lapsen laulanta kotona” oman 4-vuotiaan lapsensa kotona laulamalla tapahtuvasta kerronnasta. Hän kutsuu lapsen spontaania laulua laulannaksi, koska hänen mielestään laulu sanana ei riitä määrittelemään laulun kerronnallista tapaa. Lasten spontaanista, kerronnallisesta laulannasta Sarajärvi mainitsee heti työn alussa tärkeän huomion:

232 Laitinen 2003b, 328.

233 Fredrikson 1994, 203.

*Laulantaan eivät sovi aikamme vakiintuneet käsitykset siitä, jonka mukaan laulut ovat sellaisia, mitä opitaan ja opetetaan.*²³⁴

Lasten spontaanit laulut, niin kuin Sarajärven työssä kuvatut kerronnalliset laulut, ovat omasta päästä lauluja. Lasten omat mielijohteisesti laulettu laulut, laulannat, ovat samaa lasten laulun perinnettä kuin omien oppilaittenikin omasta päästä laulamat laulut. Ero on vain siinä, että olen mahdollistanut yhden–kahden sointupohjan säestyksen ja mukana soittamisen avulla näiden laulujen muotoutua omiksi ”kappaleiksi”, joissa on selvästi havaittavissa kunkin lapsen oma sävelkieli.

A. O. Väisänen tutki jo vuonna 1938 lasten laulamaa sävelmistöä, myös oman tyttärensä laulujen kautta. Väisänen siteeraa vuoden 1935 Wilho Siukosen musiikkipedagogista julkaisua ja huomaa saman asian kahdeksankymmentä vuotta Sarajärveä aikaisemmin:

*Ei tunnu siis perustellulta väittää, että ”meiltä puuttuu lastenlaulu”: sitä vastoin on todella aihetta yhtyä eräissä mielessä tekijän välittelyyn, että ”meiltä puuttuu lasten laulamisen traditio”*²³⁵

Lasten spontaania laulamista, omasta päästä laulua pitää tutkia vielä kansanmusiikillisessa kontekstissa, omana improvisatorisena musiikinlajina, lasten omasta musiikillisesta maailmasta käsin.

Omasta päästä laulamisen tapa ei ole tullut tunnustetuksi eikä näkyväksi osaksi kulttuuriamme. Sarajärvi kertoo, miten usein kuulee todettavan, ettei lapsi osaa vielä laulaa. Lasten spontaania laulamista pidetään ehkä ohimenevänä vaiheena, osana tietylle ikäkaudelle ominaiseksi luokiteltua vapaata ilmaisua. Sitä pidetään nimenomaan ilmaisuna, joka menee ohi, kunhan lapsi saa kunnollista ja oikeanlaista oppia laulamisesta ja laulamisen mallista. Sarajärvi päätyy toteamaan:

*Lapsille luontainen laulannan taito jää usein näkymättömiin. Kun luin erilaisista laulamisen tavoista esimerkiksi muinaisista laulukulttuureista, laulamiseen liittyvät käsitykset muuttuivat.*²³⁶

Länsimaisen kulttuurin peruskäsitykset laulamisesta, laulun osaamisesta ja laulun opettamisesta hallitsevat mieltämme sekä kotona että yleensä musiikkia opettaessa. Reeta Sarajärvi sanoutui irti länsimaisen musiikkikulttuurin käsityksistä hakiessaan selitystä ja mallia oman nelivuotiaan lapsensa laulannalle:

*Kun etsin lapsen laulamalla kertomisen syvintä olemusta, oli mietittävä omaa käsitystäni laulamisesta ja uskallettava irrottautua länsimaisen kulttuurin tuomista tyylī-ihanteista ja sen mukanaan tuomasta laulamisen käsityksestä. Nykykulttuuriin liittyvä käsitykseni alkoi tuntua liian kapealta ja halusin ottaa etäisyyttä länsimaiseen musiikkikulttuuriin.*²³⁷

234 Sarajärvi 2014, 8.

235 Väisänen 1938, 227.

236 Sarajärvi 2014, 8.

237 Sarajärvi 2014, 41.

Reeta Sarajärvi rinnastaa opinnäytetyössään laulannan runolaulantaan, ja päätyy määrittelemään sen meille kansanmusikoille tutulla pitkän estetiikan musiikkikäsitteillä. Hän ajattelee Heikki Laitisen tavoin musiikin olevan tila, johon mennään sisään ja josta tullaan ulos, mutta itse musiikki ei ala eikä lopu koskaan, se vain on. Sarajärvi mainitsee vielä, että tämä Laitisen ajatuksen löytyminen oli ratkaiseva hänen oman tutkimuksensa kannalta.²³⁸

Sarajärvi tukeutuu myös etnomusikologisiin tutkimuksiin FT, professori Pirkko Moisalan kirjoitusten kautta. Moisala toteaa, ettei musiikki ilmene ihmisestä irrallisena, ja siksi ihmisen organisoima ääni täytyy ymmärtää ihmisen käyttäytymisen, toiminnan tuotteeksi. Sarajärvi huomauttaa tutkimuksessaan, että Moisalan kirjoitukset musiikin jatkuvasta olemassaolosta ovat päinvastaisia kuin FT, dosentti Taru Leppäsen ajatukset, joiden mukaan lapset ovat ilman tutustuttamista ja opastusta tietämättömiä siitä, mitä musiikin kanssa tulisi tehdä. Sarajärvi näkee tämän Leppäsen ajatuksen mukailevan länsimaisen musiikkikulttuurin käytäntöä, johon kuuluu laulujen opettaminen ja oppiminen.²³⁹

Sarajärvi käy opinnäytetyössään kattavasti läpi eri musiikintutkijoiden käsityksiä lasten spontaanista laulamisesta, omasta päästä laulamisesta. Olen samaa mieltä hänen kanssaan siitä, että kansanmusiikin ja etnomusikologian tutkijat lähestyvät lasta laulajana ja soittajana kokonaisvaltaisena tuntevana ihmisenä. Lapsi ei ole jotain mitä hän ei osaa, vaan mitä hän osaa jo.

6.4 Laulun lupa ja tuottamisen sääntö

Laulunopettajien yhdistyksen julkaisu 1 ”Laula oikein!” vuodelta 1906 osoittaa, miten kansaa valistettiin ”oikeille” laulamisen tavoille tavallisen kansakouluopetuksen ohella. Alla oleva kirjan kuva on 1908 ilmestyneestä kolmannelta painoksesta.



Kuva 15. *Laula oikein!* -julkaisun kansilehti ja esipuhe. Lähde: Leena Joutsenlahden arkisto.

238 Sarajärvi 2014, 41.

239 Sarajärvi 2014, 37.

Pienessä vihkosessa on julkaistu lauluja, joissa punaisilla nuoteilla on merkitty kohdat, joissa suomalainen kansa laulaa aina väärin. Väärän ja oikean laulamisen perinne on pitkä ja vahva. Perinteisistä laulamisen ja soittamisen käsityksistä irtautuminen ei käy helposti. Lasten käsitykset musiikin teosta seuraavat heidän opettajiensa esimerkkiä. Ei ole siis aivan sama, minkälaisen mallin annamme lapsillemme laulusta ja soitosta sekä vanhempina että myös musiikkikasvattajina. Heikki Laitinen kertoo suomalaisten laulun ja laulamisen vaiheista artikkelissaan ”Surullista, mutta nöyrää” vuonna 1986:

Kansankouluissa alettiin opettaa kansanlauluja – ne olivat alun perinkin nimeltään kansankouluja, säätyläistöllähän oli omat koulunsa jo pitkään. Kansalle kerrottiin, mitä kansa laulaa.²⁴⁰

Tämä osa laulamisen historiaamme tuntuu minusta henkilökohtaisesti edelleenkin kaikkein traagisimmalta. Yhteiskuntamme laulukulttuuriin²⁴¹ länsimaistumisella ja sivistyksellä on ollut kova hinta. Suomalaisena isovanhemmiltani, vanhemmiltani ja minulta itseltäni vietiin mahdollisuus laulamiseen, ei vain pitkään estetiikkaan perustuvaan ja improvisointiin pohjautuvaan malliin, mutta meiltä vietiin myös oikeus laulaa omalla äänellämme. Minun onneni oli saada oma lauluni takaisin.

Haaste onkin suuri varhaismusiikkikasvattajille. Miten he pystyisivät entistä enemmän säilyttämään lapsilla sen, mitä näissä on jo olemassa: improvisaation taidon?²⁴²

Laitisen elämäntyön yksi suurimmista tutkimuskohteista on ollut laulu ja laulamisen kulttuuri, kansanlaulu. Hän kirjoitti ”Laulu muistinvaraisessa kulttuurissa” -artikkelissaan eri laulunlajeihin liittyvien rakenteiden toteuttamisohjeet, laulun tuottamisen säännötön.

- 1. Säännöt, joita on ehdottomasti noudatettava.*
- 2. Säännöt, jotka sisältävät vaihtoehtoja.*
- 3. Säännöt, jotka antavat mahdollisuuden valita vapaasti.²⁴³*

Laitisen mielestä laulu ei siis ole olemassa vain runoina ja sävelminä vaan ennen kaikkea niiden tuottamisen sääntöinä.

240 Laitinen 2003a, 193.

241 Laitinen kuvaa runolaulun aikakautta: Satojen vuosien ja kymmenien sukupolvien se oli suomenkielisen väestön tärkein musiikin ja runouden muoto. Se ei ollut vain laulu tai laulunlaji, vaan kokonainen laulukulttuuri (Laitinen 2006, 15).

242 Huhtikuussa 2018 erään lastentarhassa muutaman vuosikymmenen työskennelleen kanssa kävi ilmi, että lasten spontaanit laulut ovat vähentyneet tarhassa. Jos lapset laulavat jotain, niin se on nuorisomusiikkia.

243 Laitinen 2003a, 293.

Säännöillä on kabtalainen merkitys. Toisaalta ne kertovat, millä tavalla laulajan on meneteltävä, jotta hänen esityksensä säilyisi kulttuurin määrittelemänä musiikkina. Toisaalta ne kertovat, minkälainen on muusikon liikkumavara: missä subteessa hän saa muunnella tai improvisoida.²⁴⁴

Haluan laajentaa Laitisen sääntöjä koskettamaan kaikkea kansanmusiikkia, kansanmusiikin tekotapaa yleensä. Haluan tuoda tämän työn kautta esille sen, miten nykyisen länsimaisen kulttuurin laulun ja soiton tuottamisen sääntöjä rikkomalla saadaan aikaan musiikkia, jota itse olin tottunut kuulemaan kansanmusiikin opintojen aikana järjestetyissä mestaripelimannien kohtaamisissa ja arkistoäänitteillä. Tuo musiikki kuului muistinvaraiseen kulttuuriin.

Jatkan vielä Laitisen kuvailua muistinvaraisen musiikin syntyhetkestä, soittajan tai laulajan henkilökohtaisena kokemuksena:

Muistinvaraisuudesta seuraa, että musiikki on olemassa vain ajassa. Jokaisen esityksen jokainen hetki on ainutkertainen ja seuraavassa hetkessä jo peruuttamattomasti ohi. Yhtään säveltä ei voi koskaan palauttaa tarkasteltavaksi. Yhtään esitettyä sävelmää ei voi koskaan verrata mihinkään konkreettisesti olemassaolevaan. Ainoat vertailukohdat ovat vain muistissa, häilyvinä muistikuvina.²⁴⁵

Laitisen kuvailema hetki on kokemuksen arvoinen. Improvisoinnin mahti on niin suuri.

Muistan, että keskustellessamme improvisaatiosta eräässä kansanmusiikin osaston kokouksessa 1990-luvun alussa tuli epäily, voiko improvisaatiota soittaa ilman vuosia harjoiteltua soittotekniikkaa. Omakohtaiset kokemukseni osoittivat selvästi, että kuka tahansa, lapsi tai aikuinen voi soittaa improvisaatiota ilman soitinkohtaista harjoittelua. Myös Laitisen kokemukset improvisoinnista viisikielisen kanteleen soiton kursseilla 1980-luvulla olivat samankaltaisia.

Projektissa todentui, että kuka tahansa ikään, sukupuoleen tai ammattiin katsomatta pystyi improvisoimaan viisikielisellä.²⁴⁶

Improvisaatio on jo itsessään arvo. Kansanmusiikissa laulun ja soiton arvot löytyvät myös muusta kuin instrumentin teknisestä hallinnasta tai lauluun ja soittoon liitetystä puhtauskäsitteestä²⁴⁷, jotka kuuluvat ennemminkin länsimaisen musiikin estetiikkaan.

Se tekijä, jonka länsimaisen musiikkikulttuurin piirissä katsotaan erottelevan laulutaitoiset ja laulutaidottomat, on nuotilleen laulamisen kyky. Laulutaidottomina pidetään nimenomaan sellaisia hen-

244 Laitinen 2003a, 292.

245 Laitinen 2003a, 292.

246 Laaksonen 2009, 61.

247 Vaikka länsisuomalaisessa talonpoikaismusiikissa oli jo paljon duuri-molli-tonaliteetin tuntua, oli siinä vielä enemmän poikkeavaa, omalakista sävelsystemin muotoilemista, soinnunkäyttöä, sikäli kun sitä esiintyi ja melodianmuodostusta. (Laitinen 2003a, 185).

kilöitä, jotka eivät pysy nuotissa ja siis laulavat väärin. Koska laulutaidottomia nimitetään yleisesti myös "sävelkorvottomiksi", heiltä oletetaan puuttuvan kyky erotella sävelkorkeuksia.²⁴⁸

Se, mitä länsimaisessa musiikissa pidetään epäpuhtaana tai epäviereisenä, ei kansanmusiikissa tarkoita välttämättä sitä ole. Muistinvaraisessa musiikkikulttuurissa ei tunnettu länsimaisen musiikin tonaliteettia käsitteenä eikä musiikkina. Tämä asetelma pitää muistaa soittaessamme kansanmusiikkia 2000-luvulla²⁴⁹. En tarkoita tässä sitä, etteikö ammattimaiseen kansanmusiikkiin kuuluisi myös tietoinen haluttu sävelpuhtaus tai tarkkuus ja virtuositeetti kuten muihinkin korkeatasoisiin musiikin lajeihin. Mutta omasta päästä soittamisen ja laulamisen muistinvaraisen musisoinnin piirteet, muuntelu ja variointi, persoonakohtainen äänen väri ja muodostamistapa, musiikillinen keksintä ja omaehtoinen kokemus vievät voiton ulko-kohtaisilta tuntuvista musiikillisista arvoista.

Musiikin luomiseen tarvitaan vain lupa tehdä musiikkia, ilman arvovalintoja, ilman kriteereitä puhtaasta, oikeasta ja hyvästä musiikista. Mimmi Laaksonen selvittää improvisoinnin harjoittelun merkitystä opinnäytetyössään seuraavasti:

Mitä parempi improvisoija, sitä enemmän hän kuulostaa itseltään. Kehittyminen improvisaatiossa merkitsee syvempää "oman äänen" löytymistä ja jossain mielessä myös itsetuntemuksen lisääntymistä.²⁵⁰

Kehittyäkseen hyväksi improvisoijaksi täytyy improvisoida, kehittää omaa soittoansa, etsiä omaa sävelkieltänsä. Kehittyäkseen hyväksi omasta päästä soittajaksi täytyy soittaa omasta päästä soittoja. Mutta kuka tahansa voi olla hyvä omasta päästä improvisoija ensimmäisellä soitto-kerralla.

6.5 Käsitteitä ja käsitteitä

Erkki Huovinen haastatteli minua 2009, ja kirjassaan "Musiikillinen improvisaatio – keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin" siteeraa minua seuraavasti:

...Leena Joutsenlahti (s. 1961) kertoo, että hän vaihtaisi improvisaatio käsitteen mieluummin kokonaan "omasta päästä" soittamiseen: tällainen nimitys on "turvallinen ja vapauttava", koska se ei "asetta vaatimuksia sille –, mitä mä tuotan."²⁵¹

248 Numminen 2005, 24.

249 Sinikka Kontio kertoi, että 2000-luvun alussa eräällä oppitunnilla tutkittiin mestaripelimanni, kansanmusiikin osaston tuntiopettaja Toivo Alaspään kanteleen viritystä. Alaspää oli viritännyt soittimensa korvakuulolla ja oli hämmentynyt siitä, että mittauksen tuloksena oli poikkeamia viritysmittarin osoittamasta tasavireisyydestä. Hän ajatteli viritäneensä väärin. Opiskelijat olivat vain kiinnostuneita, mikä viritys hänellä on kanteleessaan. (Kontio 25.5.2018.)

250 Laaksonen 2009, 36.

251 Huovinen 2015, 21, 22.

Olin päätyntä tuohon tulokseen, koska kokemukseni omasta päästä -sanonnan käytöstä 1980–90-luvuilla oli antanut minulle luvan improvisoida omalla tavallani. Omasta päästä -sanontaa käytän edelleenkin julkisissa tilanteissa, koska improvisaatio liittyy ihmisten mielissä jazzmusiikkiin. He odottavat improvisaatio-sanan kuultuaan mahdollisesti jazzimprovisaation kaltaista soittoa: tällöin improvisaatio tulisi negatiivisimmillaan olemaan jotain nopeaa, vaikeatajuista ja vaikealta kuulostavaa soittoa. Teemu Kide päätyi²⁵² samaan ratkaisuun musiikin ammattilaisten kurssilla.

*Sanojen valinnalla on tunnetusti merkitystä ilmiöiden lähestyttävyyteen. Improvisaatio-sanan rasitteellisuuden vuoksi päätimme syksyllä 2010 käynnistää orkesterisoittajille suunnatun improvisaatiokurssin nimellä Luovan musiikin kurssi. Opetuksen yhteydessä myös improvisaatio-sanan käyttämistä tietoisesti vältettiin.*²⁵³

Mimmi Laaksonen päätyi myös samankaltaiseen arviointiin improvisointi-sanan yleisestä käsitteestä.

*Havaitsin tutkimusta tehdessäni, että improvisaatioon liittyy ihmisten mielikuvissa enemmän sääntöjä kuin omasta päästä soittamiseen. Tämä johtuu siitä, että improvisaatio liitetään yleisimmin ja vahvasti jazz-musiikkiin, jonka yleinen ja tärkeä elementti se onkin*²⁵⁴.

Heikki Laitinen muistutti eräässä jatkotutkintoseminaarissa Huoviselle antamansa haastattelun (2009) jälkeen²⁵⁵, miten tärkeää meille kansanmuusikoille ja itse kansanmusiikille on pitää kiinni termistä improvisaatio. Ymmärrän täydellisesti Laitisen sanat ja ajatuksen. Kansanmusiikki on menneisyytensä vanki vielä vuonna 2018. Jos me kansanmuusikot kutsuisimme kaikelle musiikille olennaista osaa, improvisaatiota, musiikin sydäntä, jollakin muulla, vain kansanmusiikin piirissä käytetyllä nimityksellä, suuren yleisön mielikuvat kansanmusiikista kansallisromanttisena musiikkina eivät muuttuisi. Nykyään minulle ei ole ongelma kutsua vaikkapa omia konserttejani improvisaatioiksi. Improvisoidessani 50–60 minuuttia yhteen menoon kyse on suuren yleisön korvissa kiistämättä improvisoinnista. Omasta päästä -sanonta kuuluu ehkä luontevammin lyhempiin soittoihin, joissa pystyn toteuttamaan kappaleenomaisen tunnun. Silloin syntyy sävelmä, joka luodaan hetkessä, improvisoidaan spontaanisti, mutta jolla on selvä muoto ja rakenne – juuri sellainen, jonka kuulija voisi luulla olevan ennalta harjoiteltu. Kansanmuu-

252 Kide on selvillä kansanmusiikin luonteesta: Sanaan yhdistyvät kansanmusiikki ja jazz. (Kide 2014, 60.)

253 Kide 2014, 60.

254 Laaksonen 2009, 47.

255 Olin kertonut Huoviselle vaihtavani improvisaatio-käsitteen mieluummin omasta päästä soittamiseksi. Ks. luku 6.5 s. 145.

sikkona kansanmuusikoiden kesken voin kyllä kutsua omaa 50 minuutin tajunnanvirtasoittoani omasta päästä soitoksi, koska sitä se on, mutta julkisesti ilmaistuna improvisoin.

Teemu Kide on kehittämällään improvisoinnin opetusmenetelmällä päässyt hyvin lähelle muistinvaraisen kulttuurin improvisaatiomuotoja, hakien kuitenkin esikuvaa pitkäkestoisen improvisoinnin intensiteetistä Pohjois-Intian ragoista asti.²⁵⁶ Ehkä Kiteellä on ollut syynsä valita Pohjois-Intian ragat improvisaatiometodinsa pitkän estetiikan malliksi, mutta suomalaisena kansanmuusikkona sijoitan luonnollisesti omasta päästä soittamisen ja laulamisen jo olemassa olevaan perinteeseemme, muinaissuomalaiseen musiikkiin, jonka piiriin kuuluu pitkän estetiikan käsitteistö. Omasta päästä soiton ja laulun ja kelluntamusiikin menetelmissä on paljon yhteisiä käsitteitä ja piirteitä, joihin sekä minä että Kide nojaudumme antaessamme oppilaillemme mallia improvisaation soitosta. Hyväksymisen kehä²⁵⁷ on näistä varmasti tärkeimpiä. Se täydellinen hyväksyntä ja kunnioitus, mitä opettajina ja musiikkikasvattajina annamme oppilaille varauksetta heidän soittamistaan (ja laulamistaan) improvisaatioista on tärkeintä, mitä voimme heille antaa. Improvisaation onnistumisen kulmakiviä ovat eleillä, ilmeillä ja sanoilla oppilaille välittämämme viestit heidän henkilökohtaisista omista soitoistaan ja lauluistaan. Kide mainitsee improvisointimetodinsa kelluntamusiikin ominaispiirteeksi myös pulssillisen soiton nimenomaan pulssittomuuden sijaan ja improvisaatioiden nimeämättömyyden²⁵⁸. Omasta päästä soiton ja laulun tavoissa pulssiton soitto on puolestaan erittäin tärkeä, oleellinen ja paljon käytetty musiikillinen muoto. Tämnäkökaltaisen musisointi antaa soittajalle vapauden soittaa säveliä omassa tahdisaan ja haluamassaan järjestyksessä. Soittajalla on tässä todellinen vapaus rakentaa omaa melodiaansa. Usein myös aloitan improvisoinnin, omasta päästä soiton oppilaan kanssa, juuri tällä tavalla pitkillä sävelillä. Silloin oppilaalla on aikaa miettiä, mihin suuntaan hän haluaa melodiaansa viedä. Koska ratkaisut ja päätökset tehdään soittaessa, on helpompaa pitää soitto alussa pulssittomana. Kutsun sitä ”soitat, päätät ja kuuntelet soittoasi samalla” -periaatteeksi. Kuunteleminen onkin erittäin tärkeää aloitellessa improvisointia. Samalla tavalla kuin kansanmusiikin muuntelemisenkin, improvisoinnin olisi hyvä olla tiedollista ja tahdollista toimintaa. Käytän usein myös borduna-ääntä tällaisen pulssittoman improvisaation säestyksenä joko opettajana itse soittaen tai sitten äänitteeltä soitettuna, jolloin opettaja ja oppilas voivat molemmat vuorotellen soittaa melodian kaarroksia pulssittomana.

256 Kide 2014, 65.

257 Kide 2014, 62.

258 Kide 2014, 62; Kide 2014, 64. Kide mainitsee improvisaation nimeämisen olevan kuitenkin sallittua (Kide 2014,64).

Päinvastoin kuin Kide käytän usein, vaikken aina, nimeämistä hyväkseni juuri improvisaation yhteydessä. Näin varsinkin silloin, jos soitossa tai laulussa on kuultavissa selvästi tunnistettava aihe, rakenne tai teema, jolloin se muotoutuu mielessäni omasta päästä soitoksi. Soitossa on kappaleenomainen rakenne. Halutessani pitää ”kappaleen” improvisatorisena oppilaan muistissa, pyydän oppilasta nimeämään kappaleen tai sitten nimeän sen itse, koska näin voimme soittaa sen uudestaan ja se säilyy ”samana” kappaleena olematta kuitenkaan sitä. Koska myös tallennan aina improvisaation, äänitteestä on apua myös omasta päästä soiton muistamisessa. Länsimaisessa improvisaation mallissa improvisaation toiston merkitys on melkein päinvastainen kuin kansanmusiikin improvisaation omasta päästä soitossa ja laulussa. Teemu Kide mainitsee kelluntamusiikin olevan kertaluonteista, käsittäen improvisaation toiston merkitsevän soiton parantamista, kehittämistä.

*Kuitenkin se, mikä on jo improvisoitu, tulee jättää silleen, eikä siihen tule sillä hetkellä suhtautua parantamisen kohteena.*²⁵⁹

Pirkko Paananen toteaa improvisoinnista tutkiessaan 6–11-vuotiaiden improvisointia seuraavasti:

*Olenmaisinta ei ole muistaa jälkikäteen tuotosta vaan tärkeää on tuottamisen sujuvuus ja vuolaus.*²⁶⁰

Kansanmuusikkona kiinnitän huomiota improvisoinnissa esiintyviin muistinvaraisen musiikin ominaisuuksiin, melodian variointiin ja muunteluun. Improvisaation toistojen avulla on mahdollista havaita nuo piirteet ja saada aikaan ”kappale”, jolla ei ole alkua eikä loppua ja joka pysyy elävänä ja muuntelevana omasta päästä soittona tai lauluna. Kyse on kansanmusiikista.

Valotan seuraavassa esimerkein muuntelun ja improvisaation problematiikkaa ja merkitystä kansanmusiikissa.

Laitinen pohtii ”Impron teoriaa” -artikkelissaan, kuinka improvisaatio on niin muusikkokeskeinen käsite, että soittoa on jopa vaikea tunnistaa improvisaatioksi. Musiikin improvisatorisuus jää usein muusikon omaksi salaisuudeksi. Esimerkiksi tästä hän nostaa esiin erään musiikkiarvostelijan arvostelun jazzkonsertista, jossa arvostelija kehuu solistin improvisaatiota häikäisevän hyvin ulkomuistista soitetuksi tai sitten kokonaan improvisoiduksi.²⁶¹

Vastaavia esimerkkejä improvisaatioista, joista on vaikea hahmottaa tai arvailla improvisaation syntymishetkeä, löytyy varmasti monia kansanmusiikin äänitearkkistoistakin. Uskon vahvasti, että jos olisimme kuulleet Teppo Revon soittavan saman ensimmäisen improvisaation, omasta päästä soiton, jonka hän soitti A. O.

259 Kide 2014, 71.

260 Paananen 2003, 44.

261 Laitinen 2003a, 267.

Väisäselle 1943, ilman mainintaa improvisaatiosta, tuo melodia olisi kuulostanut itsenäiseltä sävelletyltä kappaleelta, ei improvisaatiolta. *Pavolinin sävel* oli ”kappale” jo syntymishetkellään. Sellaisena Repo sitä myös esitti. Uskoakseni Väisänen halusi näin säilyttää *Pavolinin sävelen* melodian esimerkkinä juuri omasta päästä soiton taiasta.

Keväällä kansanmusiikin seminaarissa 2010 Outi Pulkkinen esitteli ranskalaisen säveltäjän ja kapellimestarin Pierre Boulezin (1925–2016) ajatuksia. Boulez oli luonut musiikkiin käsiteparin ”sileä ja uritettu tila” (engl. *smooth and stricted place*).²⁶² Pulkkinen oli tutustunut tähän käsitepariin löytäessään Tuula Hakalan Oulun yliopistossa arkkitehtiosastolla tekemän diplomityön ”Kota ja siida – tutkielma saamelaisesta tilakäsityksestä”. Tässä työssä uritettu tila on kaavoitettu ja rakennettu tila, ja sileä tila taas on vapaa, rakentamaton tila, johon esimerkiksi vaeltavat kansat rakensivat tilapäiset asumuksensa. Outi Pulkkinen kertoo sileästä tilasta seuraavasti:

*Entisaikaan elintila ei ollut niin rakennettua, uritettua kuin nyt. Koska elettiin enemmän sileässä tilassa, musiikki oli myös vähemmän uritettua kuin nykyisin. Sekä suomalainen runolaulu että kantele- ja jouhikkoperinne ovat alkujaan olleet sileän tilan musiikkia. Niiden kautta on mahdollista päästä vanhaan aikakokemukseen, haltioitua. Tutkintoni Sileän tilan laulun kautta yhdistyy vapautteen myös vanhan aikakäsityksen musiikki ja flow.*²⁶³

Osallistuessani Taina Riikosen Soittajan tieto ja vuorovaikutus -kurssille syksyllä 2010 sileä ja uritettu tila tulivat jälleen käsiteltäviksi vielä konkreettisemmin. Riikosen väitöskirjassa tavoitteena oli kuvailla soittajan soittamista.

*Tutkimukseni lähtökohtana on, että huilun soittamista (soittamisen kokemuksia) on mahdollista kiellittää – jopa erilaisilla tavoilla. Samalla myös sitä, miten huilisti-identiteetti rakentuu, voidaan sanallistaa ja tutkia.*²⁶⁴

Riikosen kertoessa tunnilla tästä tavasta tutkia soittamista kansanmusiikon mieleni yhdistyi automaattisesti Laitisen kehittämään tutkimusmetodiin *tutkiva muusikko, musisoiva tutkija*, jossa mielikuvien avulla muusikko voi tutkia vaikkapa muinaissuomalaista musiikkia musisoimalla sitä itse. Riikosen antamien harjoitusten kautta löysin sileästä tilasta paimensoittajien, runonlaulajien, lasten ja itseni omasta päästä musiikille punaisen langan, olinpaikan. Käytän tässä työssäni sileää tilaa paimensoittajien, lasten ja omien improvisaatioiden yhteisenä nimittäjänä.

262 Filosofit Gilles Deleuze ja psykoanalytikko Félix Guattari kehittivät teorian ajatuksen sileästä tilasta, nomadisesta ajattelusta ja löysivät sille konkreettisen nomadisen tilan: aavikon tai meren. (Pulkkinen 2014, 17.)

263 Pulkkinen 2014, 15.

264 Riikonen 2005, 28.

Oma sileä tilani on paikka, jossa soittaminen on mahdollista. Yleisön mukanaolo tekee siitä julkisen, vaikka musiikkini onkin henkilökohtaista. Se on myös ajaton ja rajaton. Tilan vapaus tai vapauden tunne antaa mahdollisuuden, jonka saan käyttää hyväkseni hyvin itsekkäästi. Itsekkyys mahdollistaa omien tunteitten ja ajatuksien esilletulon sellaisena omanlaisena musiikillisena kielenä, jollaisena ne ensihetkellä, mielijohteisesti ja spontaanisti soivat.²⁶⁵

Itse ajattelen sileää tilaa lähes avaruudellisena, abstraktina paikkana, jossa musiikki voi virrata vapaana kaikkine muunnelmineen, ilman ulkopuolelta määrättyä, tarkkaa säännöstöä, ilman uritetun tilan uria, jossa sävelet on pakotettu kulkemaan tietyllä tavalla ja vain tietyllä tavalla. Soittaessa silmät kiinni ajan ja paikan taju hämärtyy, ajatukset virtaavat soittona ulos, ilman rajoitteita.

Soitan silmät kiinni. Musiikkini on hyvin henkilökohtaista. Salaisuuksia, jotka eivät ansaitse tulla kuuluksi. Ei ainakaan sanoina. Paimenilla oli ”halit soittonsa”, sävelmät, joilla he purkivat ilmi ikäväänsä metsän yksinäisyydessä. Minulla on omani. Soittaminen on vuoropuhelua itseni kanssa. Mieli ja tunne yhdistettynä huiluun soittoon avaa sielunmaisemaa.²⁶⁶

Sileän tilan rajattomuus ja vapaus antaa tilaa liikkumiselle ja liikuttamiselle. Voin avata ja sulkea silmäluomiani, heilauttaa päätäni, naputella sormiani, vatkata käsiäni, tömsyttää jalkojani, liikutellen vartaloani. Siksi ilo, suru, viha, raivo tai välinpitämättömyys ovat mahdollisia ja tärkeitä osia soitossani.²⁶⁷

Omasta päästä soitot ja laulut ja muinaissuomalainen musiikki muunnelmineen ilman teemaa olivat löytäneet mielessäni paikkansa. Musiikki ja tunne ovat olemassa sellaisenaan ja tulevat kuuluviksi, kun meillä on mahdollisuus siihen. Tai meille annetaan lupa siihen.

Meteli, valmiit kappaleet, toistuvat sävelmät, puhdas virheetön toistuva musiikki ympäröivät lasta joka puolella. Lisäksi lapsille myös opetetaan hyvinkin tarkkaan, mitä on musiikki, mikä on kappale ja miten melodiat kulkevat toistuvina pätkinä. Jotta lapsi osaisi soittaa oikealla tavalla, hänen täytyy opetella soittamaan. Jotta lapsi osaisi laulaa, hänen pitää laulaa oikealla tavalla. Lapset löytävät oman sileän tilansa, jos heille annetaan siihen mahdollisuus. Oikeastaan vain, jos sileä tila sallitaan lapsille.²⁶⁸

265 Joutsenlahti 2010.

266 Joutsenlahti 2010.

267 Joutsenlahti 2010.

268 Joutsenlahti 2011.

6.6 Muunnelmat, improt ja omasta päästä

Erkki Pekkilä tutki 2-rivisen haitarin soittajan Salomon Kattilan (1901–1984) soittoa ja sen muuntelua. Seuraavassa lainauksessa tulee hyvin selvästi ilmi soittajan mielikuva samalla tavalla soitetusta kappaleesta, vaikkakin kyse on eri soitto-kerroilla muuntuvasta soitosta:

Nämä varsin pienet ja merkityksettömiltä tuntuvat – mutta transkriptioita tehdessä kiusalliset – poikkeamat antavat aihetta joillekin teoreettisille pohdiskeluille. Koska vaihdokset eivät esiinny millään lailla säännönmukaisesti vaan hyvin arvaamattomasti, halu herää tietää, mistä tässä on kyse. Ensimmäinen mieleen tuleva selitys on, että poikkeaminen on muuntelu, variointi. Näin asia ei kuitenkaan voi olla, koska Kattila haastattelussa nimenomaan sanoo pyrkivänsä soittamaan kappaleet aina samalla tavalla: ”Kun se kerran tulee harjoiteltua tämän sormituksen, niin kyllä se samalla tavalla menee aina.”²⁶⁹

Heikki Laitinen mainitsee muuntelun olevan suurelta osaltaan muusikon ulkopuolinen käsite, hyvin musiikkianalyttisesti painottunut.²⁷⁰ Muuntelu-sanan ymmärtäminen nimenomaan ulkoa tulevana käsitteenä oli minulle yksi avain ymmärtämiseen, mistä on kysymys omasta päästä soitossa, improvisoinnissa kansanmusiikillisessa kontekstissa. Kaikkien käsitteiden takana on aina ihminen, jonka ajatuksia käsite peilaa. On eri asia puhua muuntelusta tutkijana kuin tutkittavana. Vielä vaikeampaa on havaita ilmiötä, joissa itse on mukana joko kokonaan tai välillisesti. Hannu Saha kritisoi Laitisen tarkastelutapaa omassa väitöskirjassaan ”Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu”. Saha katsoo Laitisen tarkastelevan improvisaation ja muuntelun rajoja taidemusiikista lähtöisin ja kiinnittää huomion Laitisen ajatuksessa esitettyihin esimerkkeihin, jotka lähestyvät tai sivuavat vain taidemusiikissa käytettyjä musiikin muotoja.²⁷¹ Kuitenkin olisi syytä nimenomaan tarkastella muuntelu-käsitettä taidemusiikin käsitteenä. Sen kautta me tiedämme, mitä muuntelu on. Mutta tiesivätkö kanteleensoittaja Arvi Pokela vuonna 1984 tai 2-rivisen haitarinsoittaja Salomon Kattila 1981? Tiesivätkö muistinvaraisessa kulttuurissa elävät tai sen vaikutuksen alla olevat soittajat ja laulajat, joille oli ominaista musisoida pitkän estetiikan mukaista musiikkia²⁷²? Pokela ja Kattila eivät mielestään muunnelleet, vaan soittivat samaa kappaletta samalla tavalla. Heidän musiikilliset mielensä elivät eri aikakautta kuin meidän. Arvi Pokela soitti Kaustisella keväällä 1984 meille ensimmäisen vuosikurssin opiskelijoille kappaletta (luku 3.1 s. 43), jota olimme opettelemassa Heikki Laitisen johdolla. Pokela teki muun-

²⁶⁹ Pekkilä 1981, 112.

²⁷⁰ Laitinen 2003a, 267.

²⁷¹ Laitisen esimerkit muuntelun ja rajojen suhteutujina eivät ole hyviä, sillä hän katsoo käsitteitä yllättävästi taidemusiikista käsin. (Saha 1997, 84)

²⁷² Käytän tässä työssäni Hannu Sahan lanseeraamaa termiä musisointi. Pitkän estetiikan mukainen musisointi ei välttämättä aina ollut vähäsävelistä soittoa.

telullaan kappaleen opettelun meille mahdottomaksi tai ainakin hyvin vaikeaksi. Silloinen opiskelijakollegani Anu Itäpelto muisteli, että Pokela olisi jopa hieman kimpaantunut siitä, ettemme osanneetkaan soittaa hänen kanssaan kyseistä kappaletta.²⁷³ Itäpelto kertoi myöhemmin, että ollessaan Martti Pokelan oppilaana koulumusiikkiosastolla 1978–1983 ennen kansanmusiikin osastolle siirtymistään hän oli jo huomannut, että tämäkin soitti tiettyä kappaletta eri kerroilla eri tavalla muunnellen, ja Itäpellon huomauttaessa Pokela oli sanonut soittaneensa saman kappaleen samalla tavalla.²⁷⁴ Martti Pokelan musiikillinen mieli eli hänen oman opettajansa, haapavetisen kanteleensoittajan Anni Kääriäisen (1895–1964) lailla.²⁷⁵ Pokela oli ehtymätön omien mielikuvituksellisten kappaleiden luoja, jotka muuntuivat joka soittokerralla. Pokelan improvisoituja sävellyksiä nuotintaneet²⁷⁶ ovat kertoneet, että haaste oli juuri siinä, miten saada kappaleiden improvisatorisuus mukaan nuottikuvaan. Heikki Laitinen kirjoittaa ”Martti Pokela” -artikkelissaan vuonna 1994:

Nuotit eivät tee oikeutta Martti Pokelan sävellyksille. Kun kanteleenuotit lisäksi ovat pelkkiä näpättykarttoja, joilla osoitetaan milloin mitäkin kieltä näpätään, ne kertovat itse musiikista kovin vähän. On muitakin syitä siihen, että olennaisin Pokelan sävellyksistä jää nuotin tavoittamattomiin. Sävellykset ovat syntyneet musisoimalla ja niissä jää aina tilaa muuttumiselle, improvisoinnille, hetken inspiraatiolle. Lisäksi Pokelan värät ja soinnit ovat nuotein ilmaistavia sävelkorkeuksia tärkeimpiä.²⁷⁷

Kuten Arvi Pokela, Martti Pokela tai Salomon Kattila, oppilaanikaan eivät tiedostaneet muuntelevansa tai laulavansa ja soittavansa eri kappaletta. Ninni kertoi laulavansa *Katriina-balladin* melkein samalla tavalla jokaisella kerralla. Sanna soitti samaa valssia nokkahuilulla. Omasta päästä laulajien ja soittajien päät toimivat samalla tavalla riippumatta siitä, ovatko he syntyneet 1800-luvulla tai 2000-luvulla. Kun soitan lasten mukana, säestän yhdellä bordunamaisella riffillä tai esimerkiksi 1–2 soinnulla, D-doorisen I- (ja VII-) asteen soinnulla, lapset jatkavat sitä heille luonteenomaista improvisoitua musisointitapaa, millä he olivat 2–4-vuotiaina mahdollisesti laulaneet. Soittamani säestyksen takia he joutuvat soittamaan tai laulamaan tietyn asteikon parissa ja käyttämään samoja säveliä, mutta muunnellen niitä muistinvaraisen musiikin keinoin. Aivan kuten runonlaulajat lauloivat pari sataa vuotta sitten. Runonlaulajien ja kanteleensoittajien hiljaisessa maailmassa vuosisatojen traditio ohjasi ihmiset laulamaan, soittamaan, muuntelemaan viidellä

273 Itäpelto 2018. Keskustelu improkurssilla Pakilan musiikkiopistossa.

274 Itäpelto teki Pokelan musiikista kansanmusiikkiopintojensa loppupyön.

275 Martti Pokela tunnetaan tänä päivänä taidemusiikin säveltäjänä.

276 Mm. Hannu Syrjälähti, Anu Itäpelto, Sinikka Kontio (os. Järvinen), Timo Väänänen.

277 Laitinen 2003a, 328.

sävelellä, mutta meidän maailmassamme tradition mallin puuttuessa lasten laulannat, siis kotona lasten omat lauleskelut ovat vapaita runomitoista tai laululajeista. Soittamani säestys tavallaan ohjaa ja myös auttaa heitä hallitsemaan omaa musiikkiansa, tuottamaansa melodiaa, sekä soitossa että laulussa. Lau luissa on vielä melodian käsittelyn ohella hallittava tekstin, sanojen samanaikainen luominen.

Kollegani Anu Itäpelto on jatkanut kaikkein vahvimmin Martti Pokelan perintöä omassa pedagogisessa työssään. Hänen kanteleiden sointiin ja äänenväreihin perustuva mielikuvituksellinen tapansa rakentaa kanteleoppilaittensa kanssa musiikkia soi edelleen vahvana. Itäpelto teki 1999 ”Omasta päästä. Kokemuksia kansanmusiikin alkuopetuksesta” -oppaan, jossa hän jakaa näkemyksiään ja kokemuksiaan kansanmusiikin alkuopetuksesta. Itäpelto määrittelee omasta päästä -käsitteen kirjassaan:

Muuntelun ja soveltamisen lisäksi muusikko voi luoda kokonaan uutta sävelkieltä. Omasta päästä on yhdenlaista improvisaatiota. Siinä muusikko luo ennen kuulemansa ja oppimansa materiaalin pohjalta uutta ja improvisoi, ja joskus muokkaa improvisaationsa vakiintuviksi sävellyksiksi.²⁷⁸

Itäpelto esittelee oppaassa erilaisia tapoja improvisoida, joista osa tuntuu olevan Itäpellon edellisen koulutusohjelman, koulumusiikkiosaston ajoilta peräisin olevia tapoja, joita hän on muokannut improvisointimenetelmiksi. Osan tunnistan samoiksi tavoiksi, joita myös itse käytän. Itäpellon käyttämät länsimaisen musiikin termistö²⁷⁹ kuten ”Rondo” tai ”Rubatoimprovisaatio”²⁸⁰, voi erehdyttää kansanmusiikon luulemaan, että kyse ei olekaan kansanmusiikillisesta improvisaatiosta, mutta sisältöön tutustumalla tajuaa, että näin ei ole asia. Itse kutsun muun muassa Itäpellon ”Rubatoimprovisaatiota” vapaamittaiseksi omasta päästä soitoksi. ”Kysymys ja vastaus” -harjoitusta käytän itse myös paljon, koska kyse on todellakin keskustelun kaltaisesta soittamisesta. Se on itselläni malli, tapa soittaa improvisaatiota kaikkien uusien oppilaitteni kanssa. Pienikin lapsi ymmärtää, mistä keskustelussa on kyse, joten improvisaation sanana voi unohtaa ohjeistaessa lasta soittoon ja pyytää vain lasta soittamaan, ”keskustelemaan” kanssaan. Itäpelto kuvailee omaa tapaansa rakentaa yhtyesoittonsa kappaleen yhteisimpron avulla ”Valitse – kuuntele – reagoi” -harjoituksessa.²⁸¹

278 Itäpelto 1999, 13, 14.

279 Itäpelto huomautti 4.5.2018 käymässämme keskustelussa, että häneltä toivottiin länsimaisen termistön käyttämistä kirjassa tavoittaakseen myös mahdolliset taidemusiikkia opettavat musiikkikasvattajat.

280 Itäpelto 1999, 15.

281 Itäpelto 1999, 15, 16. UniOn ANUCD1 1999.

Olen aina ajatellut, että käsityksemme Anu Itäpellon kanssa omasta päästä improvisoinnista poikkeaisivat toisistaan, mutta nyt käsitän ne samaksi improvisaation jatkumoksi, omasta päästä yhtyesoitoksi²⁸². Itäpelto oli Martti Pokelan pitkäaikainen oppilas. Pokela tunsu Teppo Revon henkilökohtaisesti. Pokelan kaikki improvisoiden soitettut ja niiden mukaan nuotinnetut ”kappaleet” ovat mielestäni omasta päästä soittoja. Ne ovat improvisaatioita, jossa kokonaisuus koostuu kappaleenomaisesta rakenteesta, mutta jonka sisällä formulat, kuviot muuntuvat joka soittokerralla, jolloin samuuden tunne säilyy, samoin kuin omissa harjoitelluissa improvisaatioissani. On luultavaa, että kun Pokela kuuli Revon soittavan improvisaatioita ja oppi improvisaation tarkoittavan kappaleen muotoista hetkessä syntyynyttä soittoa, hän myös itse teki samoin. Anu Itäpellon en itse ole koskaan kuullut improvisoivan samalla tavoin kuin itse improvisoin, tai esiintyvän ja sanovansa improvisoivansa omasta päästä tavallani. Mutta se, miten Itäpelto rakentaa oppilaittensa kanssa kappaleen improvisoimalla, on mielestäni tätä samaa omasta päästä improvisaation mallia, jossa tavoitteena on ”kappale”. Vaikka tässä kirjallisessa työssäni en keskitykään omasta päästä ”kappaleiden” analyyseihin tarkemmin, niin työskennellessäni Itäpellon kanssa monia vuosia olen pystynyt seuraamaan läheltä hänen tapaansa rakentaa yhdessä oppilaiden kanssa ”kappale”. Siinä ei ole kysymys toisien äänien soittamisesta länsimaiseen tapaan. Sen sijaan, kuten Martti Pokelakin loi omat sävellyksensä yhtyeille, Itäpelto luo omasta päästä yhtyesoiton avulla ”kappaleen”, jossa kullakin soittajalla on oma improvisaationsa soitettavana, omat formulansa ja kuvionsa.²⁸³ Näitä eri kuvioita tai riffejä soittaessa soittajat saavat muunnella omaa osaansa, mutta heidän ei myöskään tarvitse tehdä sitä. Pedagogisesti tämä on upea malli soittaa yhdessä, koska oppilaiden ei tarvitse pelätä soittavansa ”väärin” tai muistavansa väärin soittaessaan, koska ”virheet” eli muutokset kuulostavat ja ovatkin muunteluja, jotka pitävät kokonaisuuden muuttavana. Kokonaisuudesta syntyy jännittävä, muuntuva, pienesti muuttuva yhteissoitto, jota voidaan soittaa uudestaan annetun nimen avulla. Tuloksena syntyy ”kappale”, sävellys. Tai sitten pelkästään soitto. Olisikin ehkä poistettava käytöstä tuo sana ”kappale” puhuttaessa omasta päästä ja soitosta, koska se viittaa länsimaiseen pysyvään ja liikkumattomaan rakenteeseen. Itse olen käyttänyt sanaa ”kappale”, koska en ole osannut muuten määritellä omasta päästä improvisaatioitteni luonnetta. Kyse on kuitenkin ”soitosta”, joka sanana ei määrittele siitä, mikä musiikillinen rakenne musiikissa on.

282 Vaikka olemme Itäpellon kanssa työskennelleet toistakymmentä vuotta samassa työpaikassa, vierekkäisissä luokissa, on keskustelut kansanmusiikkiin ja improvisaatioon liittyvistä käsityksistä hyvin yleisluontoisia. Oletamme ehkä enemmän kuin tiedämme. Yleisesti kansanmusikoilta ovat puuttuneet vielä keskeisistä käsitteistä yhteiset määritelmät.

283 Kollegani Sanna Huntus muisteli vielä, että Pokelalle oli hyvin selvää, mitä ja miten kussakin kohdassa tuli soittaa ja miten. Itse muistan samoin. Martti näytti minulle hyvin tarkasti useimmalla tunnilla, miten Revon rakentamalla pienistä tuohihuiluista rakennetulla panhuilulla soitettiin ”tuuli.” Itäpellon tapa on tässä suhteessa erilainen, oppilas on mukana keksimässä omaa aiheita.

Laitinen nostaa esiin ”Impron teoriaa” -artikkelissaan vanhan ”Musiikin tietokirjan” määritelmän improvisaatiosta vuodelta 1948 ja sen vaikutukset suomalaiseen musiikkikulttuuriin:

”Yksinkertaisin improvisaatio on vapaata soittelua ilman määrättyä muotoilupyrkimystä. Sen taiteellinen arvo onkin usein varsin vähäinen.” Tässä konservatiivisessa ja säveltäjakeskeisessä lausunnossa on erinomaisesti kiteytynyt suomalaisen (taide)musiikkikulttuurin raskas perintö.²⁸⁴

Tämän perinnön myötävaikuttamana ei kansanmusikon tie vapaan improvisoinnin ja avantgarden maailmaan ei ole todellakaan ollut helppokulkuinen.²⁸⁵ Kansanmusiikin kieltäminen improvisatorisena musiikinlajina suomalaisessa musiikkikulttuurissa oli jo hävittämässä koko musiikkigenren. Improvisoinnin vapauttaminen myös kansanmusiikkia koskevaksi vuodesta 1983 lähtien onkin ollut ratkaisevaa nykypäivän kansanmusikoille oman muusikkouden löytämisessä ja kehittämisessä. Toinen juttu on sitten se, onko kansanmusiikin historiallinen improvisaatio jäänyt uudessa kansanmusiikissa avantgarden jalkoihin.

Laitinen nostaa improvisaatiokäsitteen alle vielä historiallisen eurooppalaisen kansanmusiikin:

Kuitenkin tyyli puhdas virheetön polkka saattaa olla improvisoitu. Tällaisen määrämuotoisuuden puuttuminen tavallisista improvisaation määritelmistä on ehkä syynä siihen, että monien on vaikea yhdistää improvisaatiota historialliseen eurooppalaiseen kansanmusiikkiin.²⁸⁶

Laitisen esittämästä eurooppalaisen kansanmusiikin improvisaatiosta Hannu Saha mainitsee esimerkin omassa väitöskirjassaan. Hän esittelee siinä veteliläisen Perhojokilaakson tyylin kanteleensoittajan Toivo Alaspään improvisoijana:

Toivo Alaspään improvisaattorin taitoja olen tullut testanneeksi usein esimerkiksi Kaustisen kansanmusiikkijublien aikana. Yleisötilaisuuksissa olen juontajan ominaisuudessa laittanut Toivon todistamaan ja tekemään ex tempore -sävellyksiä Pelimannitalon ja Soittosalin tilaisuuksissa. Tulokset ovat olleet onnistuneita: moni pelimannimusiikin harrastaja ja seuraaja on joutunut kokemuksensa perusteella pohtimaan luovan prosessin perusteita.²⁸⁷

Toivo Alaspää kommentoi itse omaa soittoaan:

Minä en tuota sävellyshommaa oikein arvosta. Minä tykkään että sitä pystyy säveltämään vaikka kuinka paljon. Vaikka ottaisin kanteleen ja beti päästäisin. Pulaa on vain siitä kuka niitä laittaa ylös...²⁸⁸

284 Laitinen 2003a, 271.

285 Taidemusiikoille tie on ehkä ollut kahta verran raskaampi. Vasta nyt, 2018 elokuussa, musiikkiopistoissa on tulossa opetussuunnitelmiin myös klassisen musiikin soittotunneille opettavaksi sellaiset käsitteet kuten improvisaatio ja sävellys. (http://www.oph.fi/download/186920_Taiteen_perusopetuksen_laaajan_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017.pdf)

286 Laitinen 2003a, 267.

287 Saha 1987/1997, 210.

288 Saha 1987/1997, 210.

Jouko Kyhälä kirjoittaa Viiden päivän häät -konserttinsa ohjelmalehtisen alussa lukeneensa historiallisia kuvauksia useamman päivän kestäneistä häistä. Hän arvailee, miten esimerkiksi yksi viulupelimanni selviää viiden päivän häiden soitosta:

Tuumin, että ei hänellä varmaankaan ollut useiden satojen kappaleiden ohjelmistoa tyydyttämään jublakansan tanssihaluja. Lopulta keksin ajatuksen, että pelimanni pystyi tuottamaan tarvittavaa tanssia omasta päästään loputtomasti. Hän tunsi soittojen rytmit ja melodiat niin hyvin, että hän vain yksinkertaisesti soitti polskaa, masurkkaa tai polkkaa. Hän soitti musiikkia, ei kappaleita.²⁸⁹

Arkaainen lähestymistapa – yksi muistinvaraisen musiikin muodoista – antaa mahdollisuudet tehdä musiikkia, jossa muunnelmat, aihiot ikään kuin kelluvat, leijailevat formuloiden, riffien, kuvioiden ja muunnelmien muodossa, ilman taide-musiikin keinotekoisesti luomia alkujä ja loppuja, ilman sen säännöstöä ja käsitystä kappaleesta. Koska länsimaisen kulttuurin tutkijoilla on valitettavasti harvoin omakohtaisia kokemuksia muistinvaraisen musiikin, toisin sanoen pitkän estetiikan musiikin soittamisen tai laulamisen tavoista, heillä ei ole myöskään mahdollisuuksia käsittää esimerkiksi, mistä lasten spontaanissa laulamissa on kyse. Tai mistä on kysymys arkaaisessa hiljaisessa haltioitumisessa.

Ainoa melodinen skeema, joka liittyi mallilauluun, mutta joka ei tullut ilmi toisoinnoissa kuin tilapäisesti ja erittäin harvoin, oli muodon sulkeutuminen. Sen merkitys ei ollut vielä selvinnyt, mikä onkin luonnollista, koska käsite liittyy oleellisesti vielä habmottomattomaan tonaliteettiin. Itse asiassa lopuketta ei esiintynyt senkään takia, koska laulutoisoinnoilla ei selvästikään tuntunut olevan päätöstä vaan ne tuntuivat jatkuvan loputtomiin.²⁹⁰

Arkaaisessa musiikissa ei 1800-luvun lopussa ollut löydettävissä länsimaisin tavoin ajateltavia laulamisen ja soittamisen muotoja. Niitä löytyi kuitenkin niin sanotussa talonpoikaismusiikissa, jonka polkat ja rekilaulut olivat helposti muunnettavissa ja sovitettavissa yksinkertaistettuun muotoon, länsimaiseen tapaan kappaleiksi, joita julkaistiin kansakoulun opettajien käyttöön laulukirjoina. Heikki Laitinen toteaa talonpoikaismusiikista:

Se oli sääty-yhteiskunnan rahvaan itsenäinen, omalakinen musiikkikulttuuri, joka joiltakin ulkoisilta piirteiltään saattoi muistuttaa säätyläisten musiikkikulttuuria, mutta sisäisiltä ominaisuuksiltaan erosi siitä melkein pä vastakohdan tavoin.²⁹¹

Laitinen kirjoittaa artikkelissaan ”Surullista, köyhää ja nöyrää” siitä, miten suomalaisten talonpoikaisten ja säätyläisten musiikin ero oli jyrkkä.

289 Kyhälä 2007b, kolmannen jatkotutkintokonsertin Viiden päivän häät ohjelmalehtinen.

290 Fredrikson 1994, 219.

291 Laitinen 2003a, 184.

Säätyläistöllä ja rabvaalla oli kummallakin oma, itsenäinen kulttuurimuotonsa. Näiden kahden kulttuurin välillä oli toki vuorovaikutusta, niin kuin kulttuurien välillä aina on. Jotkut soittimet sekä eräät laulun, soiton ja tanssin muodot olivat samanlaiset tai samantapaiset, mutta niiden taustalla ole ajatustapa, maailmankuva ja ennen kaikkea estetiikka erosivat toisistaan melkein vastakohdan tavoin.²⁹²

Samalla tavalla mielestäni voidaan vertailla lasten spontaanin laulamisen kulttuurin ja länsimaisen kulttuurin käsitysten eroavaisuuksia. Länsimaisessa kulttuurissa kehittynyt improvisaatio kuuluu vain aikuisille. Kärjistäen vain aikuiset osaavat oikeasti improvisoida, tai aikuiset ainakin käsittävät, mistä improvisoinnissa on kyse. Pirkko Paanasta siteeraten:

Kokenut säveltäjä tai improvisoija pystyy keksimään yhdellä istumalla valmiin tuotoksen, esimerkiksi pop- tai kansanlaulutyyllisen kappaleen tai jazzsoolon.²⁹³

Lapsen improvisoinnin tason taas hän olettaa olevan jo etukäteen kehittymätöntä.

Kun kyseessä on lapsen improvisaatio, on huomioitava tuotoksen heijastavan hänen musiikillisen kehityksensä tasoa, eikä suinkaan odottaa aikuisen tai ekspertin tasoista suoritusta. Koska improvisaatiossa on välttämätön kohdistaa tarkkaavuus aina uuteen, seuraavaksi tulevaan tapahtumaan ja sen motoriseen tuottamiseen, se on toimintana niin lapselta kuin aikuiseltakin vaativampaa kuin esimerkiksi jonkin yksityiskohdan tunnistaminen havainnossa.²⁹⁴

Lasten improvisoinnista tehdyt päätelmät kuuluvat ehkä genreistä huolimatta samaan kastiin, yleistyksen, jossa todetaan, miten kaikki lapset laulavat omasta päästä. Ja koska lasten spontaanisti yksin laulettu laulut ovat vapaata improvisointia, jopa avantgardea, jossa ei löydy selkeitä piirteitä tonaliteetista, niin taidemusiikin lähtökohdista käsin tarkasteltuna kyse on taitamattomuudesta ja osaamattomuudesta. Kun tarkastellaan oppilaideni spontaaneja yksin laulettuja tai säestettyjä tuotoksia, voi niistä löytää jopa niin paljon todisteita vapaasta improvisaatiosta tai vapaan tonaliteettiin käytöstä, ettei niitä voi automaattisesti tulkita kuuluvaksi kansanmusiikkiin, tai että olisin itse automaattisesti luokitellut niitä niin. Kuten Sarajärvi toteaa, lasten spontaanit laulut ovat jääneet itsenäisenä improvisaation ja musiikin tekemisen muotona ulkopuoliseksi alalajiksi sekä taidemusiikissa että kansanmusiikissa.

Jos lapset ajatellaan omassa laulukulttuurissaan taitajina, kansanperinne sulkee ulkopuolelleen heidän erityistietonsa. Siksi käytän yleisen kansanperinne-käsitteen tilalta konkreettisempaa runolau-

292 Laitinen 2003a, 189.

293 Paananen 2013, 22.

294 Paananen 2013, 22.

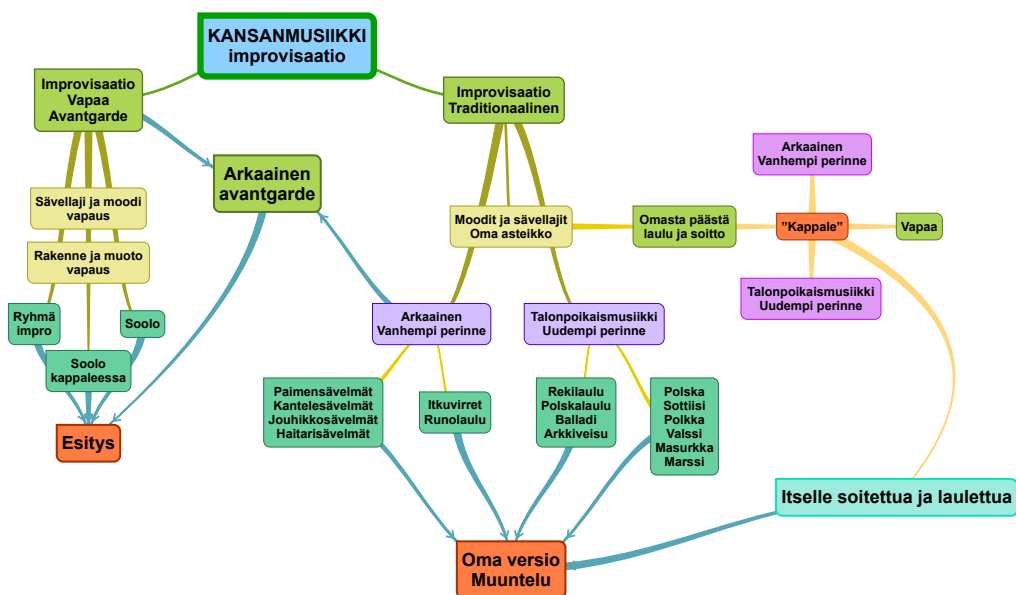
*lun näkökulmaa. Ajattelen tämän määritelmän pohjalta lapsen spontaanin laulunnan länsimaisessa kulttuurissa ja kansanperinteessäkin huomiotta jäävänä vähemmistön kulttuurina.*²⁹⁵

Esitän tässä vastauksen kysymykseen, joka esitettiin minulle kansanmusiikin jatkotutkintoseminaarissa: ovatko oppilaitteni omasta päästä soitot ja laulut kansanmusiikkia? Vastaukseni edelliseen kirjoitukseen viitaten: Lasten omasta päästä laulut ja soitot ovat kansanmusiikkia.

6.7 Improvisaatio ja omasta päästä kansanmusiikissa

Soittaessani ja opettaessani improvisaatiota ja omasta päästä soittoa ja muunnelllessani polskia ja rekilauluja kansanmusiikissa on välillä ollut vaikea hahmottaa mitä teen. Mitä improvisaatiota on omasta päästä soitto ja laulu? Miten muunteleiden soitto liittyy improvisointiin? Onko pelimannikappaleiden soitto improvisaatiota? Yritin hahmotella erilaisia olemassa olevia kansanmusiikissa käytettyjä improvisaation malleja *mind mapin* avulla näkyviin käsittääkseni, mistä kansanmusiikillisessä improvisaatiossa on kysymys.

Kaavio 11. Vapaa ja traditionaalinen improvisaatio kansanmusiikissa.



295 Sarajärvi 2014, 19.

Kansanmusiikillinen improvisaatio jakaantuu kahteen eri haaraan **vapaaseen (+ avantgarde)** ja **traditionaaliseen** improvisaatioon. **Kansanmusiikkiin pohjautuva** vapaa improvisaatio on muodoltaan ja rakenteeltaan vapaata. Vapaan improvisaation ei tarvitse olla sävellajisidonnainen eikä moodeihin perustuva. Improvisaation vapaus voi olla myös fyysistä toimintaa: liikettä ja tanssia (ks. luku 2.3 s. 33, Pulkkinen). Soittajan tai laulajan ”sävelkieli” voi olla puhetta, säveliä, ääntä kaikissa eri muodoissaan monilla eri tavoin tuotettuna. Vapaa kansanmusiikillinen improvisaatio liittyy hyvin usein esiintymiseen, esitykseen, jolloin siinä on usein käytetty performanssin²⁹⁶ keinoja. Heikki Laitisen käyttämä termi **arkaainen avantgarde** (ks. s. 37) yhdistää molempiin tyyliin liittyvän tunneilmaisun, tunneherkkyyden sekä länsimaisesta taidemusiikista vapaan muodon ja rakenteen, jonka avulla kansanmusiikki on vapaa tuottamaan kansanmusiikilliselta pohjalta luomaansa rajatonta ja mielikuvituksellista musiikkia haluamaansa suuntaan (ks. luku 2.3 s. 38, Ilmonen).

Traditionaalinen improvisaatio eli traditioon, perinteisiin sävelmiin perustuva improvisaatio pohjautuu siis eri aikakausina soitettuihin ja laulettuihin sävelmiin, jotka voivat olla laulajan tai soittajan omalla tavalla, omalla asteikolla laulettuja tai soitettuja (ks. luku 6.6 Toivo Alaspää, s. 155). Nämä arkaaisiin²⁹⁷ ja talonpoikaismusiikkiin²⁹⁸ jaottelemat musiikin lajit voivat soida myös tunnetuissa sävellajeissa tai moodeissa. Improvisaatiot muodostuvat fragmenteista, formuloista, kuvioista, muunnelmista tai säkeistä, joiden järjestys ja sijainti vaihtelevat eri soitto- ja laulukerroilla. **Omasta päästä laulut tai soitot** ovat traditionaaliseen tapaan esityshetkellä spontaanisti tuotettuja mielijohteisia sävelmiä, joissa on valmiin, etukäteen sävelletyn kappaleen tuntu. Vaikka ne syntyvät soittamalla esityshetkellä, voidaan ne sen jälkeen toistaa kappaleenomaisesti säilyttäen niiden improvisatorinen luonne (ks. luku 2.3 Paalanen, s. 41). Kappaleenomaisuus voi tulla ilmi fragmenttien kautta, mutta se voi tulla ilmi myös muulla tavoin, kuten soittoissa tai laulusa toistuvan samanlaisen intensiteetin kautta. Omasta päästä laulussa ja soitossa on erilaisia, erimittaisia säkeitä, joissa säkeen teemaa tai osaa siitä on varioitu tai muunneltu. Variaatiot voivat olla melodisia, rytmisiä ja/tai melodiahahmotusta koskevia, toisin sanoen kaarituksia on varioitu.

296 **Performanssi** (engl. *performance*; esitys, saavutus, suoritus, esiintyminen) on yleisön edessä esitettävä taide-esitys, joka voi noudattaa ennalta laadittua suunnitelmaa, syntyä esityshetkellä improvisaationa tai sisältää sekä suunniteltuja osia että improvisointia. Performanssi on multimediaa ja voi sisältää elementtejä tai muistumia eri teidemuodoista. Performanssi kehitettiin 1960-luvulla ja sen tavoitteena on visuaalisen ja ajatuksellisen kokonaisuuden luominen. (Wikipedia a.)

297 Arkaainen musiikki tarkoittaa tässä muinaissuomalaisista, vanhemman perinteen muistinvaraista musiikkia, jolle tunnusomaista on muun muassa musiikin vähäsävelisyys, muuntelu ja pitkän estetiikan mukainen soitto ja laulu.

298 Talonpoikaismusiikki tarkoittaa tässä muistinvaraisesti opittua, sääty-yhteiskunnan rahvaan musiikkia (Laitinen 2003a, 179) eli uudemman perinteen musiikkia, jolle tunnusomaista on mm. säkeistöisyys, moniäänisyys ja pelimannimusiikki.

Heikki Laitinen kertoo Mimmi Laaksosen haastattelemana omasta päästä soitton merkityksestä:

... ”pedagogisesti omasta päästä soittaminen on aivan välttämätöntä.” Perustelu oli se, että vain omasta päästä soittamisen kautta ihminen voi löytää itsessään olevat musiikilliset voimavarat. Laitisen kokemuksen mukaan jokaisessa ihmisessä on omaa musiikkia.²⁹⁹

Ilman tilaisuutta, ilman mahdollisuutta, ilman lupaa oman musiikkinsa löytäminen voi olla vaikeaa.

Muistinvaraisessa kulttuurissa vielä 1900-luvun alun Suomessa tämä oli jokaiselle luonnollinen tapa olla, tuntea ja elää, ikään katsomatta. Heikki Laitinen kirjoittaa runolaulusta kertovassa artikkelissaan Lauri Hannikaisen matkasta Raja-Karjalaan vuonna 1915. Hannikainen tapasi 11-vuotiaan orpotytön, piikatyön Anni Feodorovnan erään Shemeikan kylän talossa. Hannikainen yritti laulattaa tyttöä, mutta *kuilu Helsingin herran ja Annin välillä oli liian suuri*³⁰⁰. Vasta kun Anni ryhtyi tekemään työtänsä, nukuttamaan lasta hän ryhtyi laulamaan. Anni muisteli laulussaan *lapsuuttaan, lapsen tiedotonta elämää, lauloi sitten paimenajoista, toivoi pääsevänsä kerran vielä hyviin naimisiin ja siirtyi lopuksi ”Helsingin herroihin, mi nyt kylie kuletah, kaunista Karjalaa katsellah.”*³⁰¹ Tämä puolitoista tuntia kestänyt omaelämäkerrallinen, improvisoitu runolaulu todistaa, että improvisaatio ei ole ollut vain ammattimuusikoiden hallitsema taito vaan jopa lapsetkin ovat hallinneet laulutavan ja pystyneet improvisoimalla ilmaisemaan itseänsä.

Hän oli jo yksitoistavuotiaana runonlaulaja, hallitsi satoja, tubansia säkeitä, monivivahteisen runomitan, alkusoinnun käytön, säkeiden sisällön kertailun, melodiikan muuntelun. Hän oli oppinut laulun ja laulukielen jo niin hyvin, että oli edennyt taidoissaan seuraavaan vaiheeseen: omien, ennenkuulumattomien runosäkeiden ja melodiakaarrostojen muistinvaraisen improvisoimisen. Ja Anneja oli joka kylässä.³⁰²

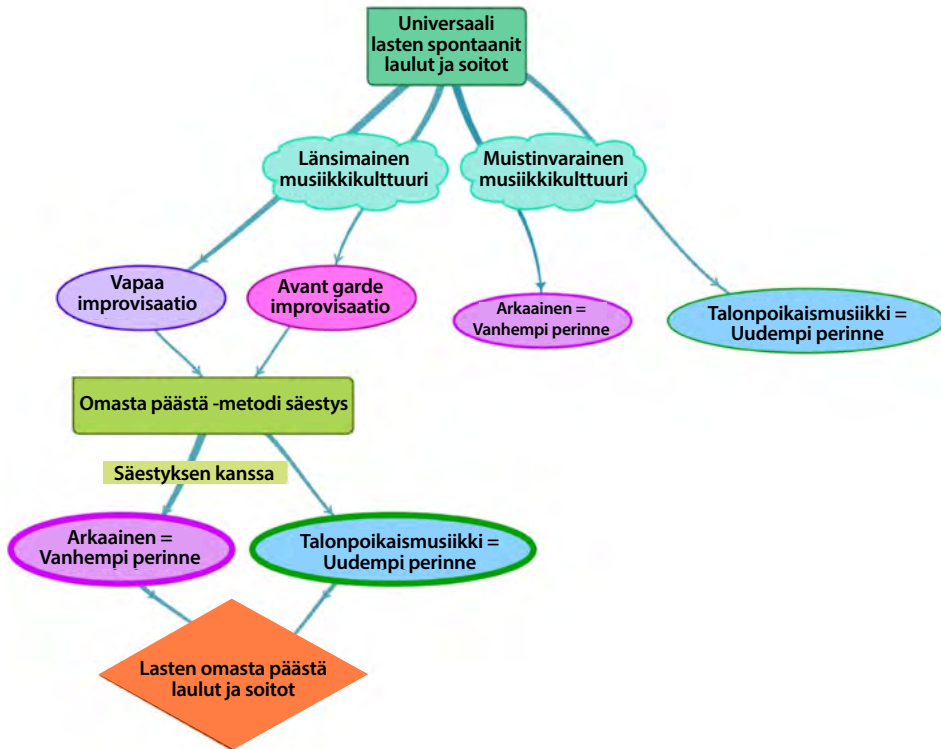
299 Laaksosen, 2009, 61.

300 Laitinen 2006, 19.

301 Laitinen 2006, 19.

302 Laitinen 2006, 19.

Kaavio 12. Lasten omasta päästä improvisaatio.



Käsitän lasten laulamisen olevan **universaalia** mallia, tapaa laulaa, joka aikuis-ten laulamana ja soittamana muotoutui esimerkiksi Suomessa muistinvaraisessa kulttuurissa **arkaaiseksi** musiikiksi ja **talonpoikaimusiikiksi** ennen länsimaisen taidemusiikin tuloa.³⁰³ **Muistinvaraisissa** musiikkikulttuureissa lasten spontaanit laulut muuttuvat heidän **omien kulttuuriensa** musiikeiksi:

*Vaikuttaisi siltä, että standardien laulujen ja spontaanin laulun kehitys sinänsä olisi kulttuurista riippumaton, universaali ilmiö. ... Kulttuuriset erot näkyvät lähinnä siinä, miten lapset toisinnois- saan käsittelevät oppimaansa melodista informaatiota, miten he järjestelevät melodisia aiheita pe- räkään, ja mitä toimintoja he toisintoihinsa liittävät.*³⁰⁴

Omasta päästä -metodissa käytetyn borduna-, riffi- tai sointusäestyksen myötä lasten spontaanin laulun vapaa improvisatorisuus muuttuu arkaaisen tai uudem- man perinteen tyylliseksi.

303 Kansakouluja perustettiin Suomeen jo 1850-luvulla, mutta yleinen oppivelvollisuuslaki syntyi 1921 (Wikipedia b.). Suomessa länsimaisen taidemusiikin tulo liittyy kansan saamaan opetukseen kansa- kouluissa.

304 Fredrikson 1994, 216.



Kuva 16. Makale – Virtaa 17.12.2013. Sanne Tschirpke, Leena Joutsenlahti, Kirsi Ojala ja Mimmi Laaksonen. Kuva: Jorma Airola.

7 Johtopäätökset

Suomalainen kansanmuusikko improvisoi 2018. Mitä se tarkoittaa? Kun kansanlaulaja improvisoi, riittääkö hänelle pelkästään musiikillinen improvisointi, se perinteinen kansanmusiikillinen osaaminen, kalevalaisella runomitalla laulaminen, kuten vaikkapa Anni Tenisova tai Domna Huovinen tekivät? Tai rekimitalla laulaminen alavutelaisen Tiila Ilkan tavoin?

Kansanmusiikin osasto on ollut olemassa 35 vuotta, ja improvisointi hyväksyttiin kansanmusiikki-käsitteeseen virallisessa opettajankokouksessa 1990-luvulla. Luulen kuitenkin, ettei kukaan tiennyt, mihin se tulisi johtamaan. Itse ensimmäisten kansanmusiikin opiskelijoiden joukossa mukana opiskelleena huomaan hieman pudonneeni kelkasta pohdiskellessani kansanmuusikkojen improvisaatiota tällä hetkellä. Mitä se ylipäätään on? Tämänhetkinen aineryhmän professori Kristiina Ilmonen kirjoittaa:

Kansanmusiikin osaston toiminnassa perinnemusiikki ja musiikillisten ja esityksellisten kokeilujen törmäyttäminen alkoi jo omina opiskeluaikoinani 1980-luvulla. Silloin syntynyttä taidetta voidaan varmaankin kutsua avantgardeksi, sillä se lienee ollut jo siinä määrin vallitsevien perinneikäisyyksien vastaista, kapinallista, uutta luovaa, rajoja rikkovaa ja kokeilevaa toimintaa. Revimme tuolloin esimerkiksi Kirkuna-ryhmän esityksessä nuotteja rytmikkäästi. Toisessa, pitkässä improvisaatioteoksessa rikoiimme soolon huipentumana soittimme palasiksi.³⁰⁵

Ilmonen opiskeli Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla kolmannella vuosikurssilla ja Laitinen heittäytyi heidän kanssaan jo täydelliseen avantgardismiin osana kansanmusiikin opintoja. Ymmärrän nyt meidän ensimmäisten vuosikurssilaisten kokemuksien jääneen ”esikouluasteelle” varsinaisen avantgardismin koulussa. Heikki Laitinen kertoo Ylen television Mirja Metsolan toimittamassa kulttuuridokumentissa vuonna 2000 ”Matka muinaisiin ääniin”³⁰⁶ myös omasta henkilöhistoriastaan ja syystä, miksi arkaainen musiikki oli aikoinaan muuttunut hänen päässään avantgardeksi:

Mun oma taidemusiikin säveltämisen, klassisen musiikin säveltämisen opettaja oli Erik Bergman, joka on edelleen suomalaisen musiikin suurimpia avantgardisteja. Ja sillä tavalla mä olin itte avantgardistin koulussa ja se on ollu mun yks mun elämäni merkittävimpiä juttuja, että mä pääsin sellaiseen kouluun. Mutta Erik Bergmanin avantgardismi on siitä erikoista, että hän on kiinnostunut kaikista maailman musiikeista, eikä pelkästään tästä ee... intellektuaalisesta, länsimaisesta musiikin

305 Ilmonen 2014, 62.

306 Metsola 2000.

problematisoinnista. Ja senpä takia Erik Bergmanin³⁰⁷ kanssa avautui tavallaan tämä näkökulma, että arkaainen on avantgardea.”³⁰⁸

Laitinen kertoo dokumentissa myös, kuinka ”1960-luvulla suomalainen kansanmusiikki meinas kadota maapallon päältä” kaupungistumisen takia.³⁰⁹ Kansanmusiikin musiikillinen kehitys oli ollut pysähdyksissä monia kymmeniä vuosia 1900-luvulla ja se oli vaarassa kadota kokonaan. Oli siis siinä mielessä ymmärrettävää, että Laitinen halusi edistää 1990-luvulla kansanmusiikin oikeutta olla tasaveroinen muiden musiikin lajien kanssa. Luulen, että kansanmusiikin vapautuminen avantgarde-taidemuodoksi oli tuon kehityksen huipentuma.

Opettajamme Heikki Laitinen opetti meille ensimmäisille vuosikurssilaisille 35 vuotta sitten, että kansanlaulajat improvisoivat sävelmiään ja tekstejään samalla kun he laulavat niitä. Laitinen kertoi meille, että runonlaulajat ja kanteleensoittajat saattoivat laulaa ja soittaa tuntikausia vaipuen hiljaisen haltioitumisen tilaan, sukeltaen sisälle laulamaansa tai soittamaansa maanitukseen. Minulle suomalaisena 22-vuotiaana nuorena aikuisena, kansanmusiikin kaiken kattava improvisatorisuus oli sinänsä shokeeraava tieto, jonka tiedostaminen käänsi musiikillisen maailmankuvani nurin päin. Suurin yllätys kansanmusiikissa oli se, kun kuulin arkistonauhoilta vanhoja soittoja ja lauluja ja minulle kerrottiin, että suomalaisessa kansanmusiikissa improvisoitiin, muunneltiin ja varioitiin kaikkea, runosävelmiä, rekilaulusävelmiä, polkasävelmiä, polkkia, kaikkea. Kansanmusiikki olikin täynnä improvisaatiota, sitä samaa improvisatorista otetta musiikissa, mitä olin lapsena ja nuorena kaivannut omaan soittooni. Opin silloin tuntemaan länsimaisen taidemusiikin käsitykset ja ihanteet korkeimpana musiikillisena totuutena. Tunsin kansanmusiikin opintojen alussa tulleen aiemmin petetyksi. Uskon, että tästä syystä kansanmusiikin omakohtaisuuden kautta löytynyt improvisaatio ja omasta päästä soitto on saanut minusta niin voimakkaan otteen. Olen löytänyt musiikin, jonka kautta voin olla ja elää.

En kuitenkaan katso tekeväni samanlaista avantgardistista kansanmusiikkia kuin esimerkiksi Ilmonen tai nuoremmat kansanmuusikot. Minulle riittää oma itseni. Olen oma performanssini tunteineni. Toisaalta myönnän auliisti, että tietenkin soittamassani konserteissa on avantgardea mukana. Tunteiden salliminen soitossa tavallani on sitä. Lisäksi siihen voi laskea myös tekemäni musiikilliset ratkaisut jatkotutkintokonserttien yhtyekokoonpanojen soittoissa, joissa yhdistän esimerkiksi eri musiikkimaailmoja toisiinsa sellaisella tavalla, ettei niitä pystytty tunnistamaan aina lautakunnankaan piirissä tähän musiikkikulttuuriin kuuluviksi.

307 Erik Bergman oli usein nähty vieras yleisön joukossa kansanmusiikkikonserteissa.

308 Metsola 2000.

309 Metsola 2000.

Tunnustan myös, että minulta meni vuosia, ennen kuin uskoin opettajani Heikki Laitisen väitettä, että olin toiminut omasta päästä soittojen ja laulujen edesauttajana, opettajana. Monta vuotta olin varma, että minulla ei ollut osaa eikä arpaa oppilaitteni laulu- tai soitotaitoihin. Koska en opettanut heille lauluja enkä opettanut heitä laulamaan, niin miten minä muka opetin yhtään mitään? Lapset vain lauloivat ilman minun apuani omia laulujaan – ilman opetusta. Vasta sitten kun aloin itse esitellä muille oppilaitteni omasta päästä soittoja ja lauluja, tajusin, mitä oikein opetin oppilailleni. Opetin heille, että tämä kaikki on mahdollista. Annoin heille luvan laulaa ja soittaa. Mahdollistin heidän laulunsa ja soittonsa. Samalla tavalla kuin Laitinen antoi meille kansanmusiikin opiskelijoille opettajanamme luvan improvisoida, soittaa ja laulaa omaehtoisesti, omalla äänellämme.

Armas Otto Väisänen toimi aikoinaan samoin kuin minä kahdeksankymmentäkaksi vuotta myöhemmin, antoi mahdollisuuden suojatilleen Teppo Revolle omasta päästä soittojen luomiseen ja kannusti omasta päästä soittoihin. Itse olen koettanut yli kolmekymmentä vuotta valaa oppilaisiin ja oppilaiden vanhempiin uskoa omasta päästä soittojen ja laulujen merkitykseen yhtä suurena musiikillisena lahjana ja taitona kuin sävellettyjen kappaleiden soittaminen on. Väisäsen kanssa jaamme saman uskon omasta päästä soittojen ja laulujen ainutlaatuiseseen musiikilliseen maailmaan, joka vaatii vain sen pienen hetken opettajalta (tai vanhemmilta), kun soittajaan tai laulajaan uskotaan improvisoijana ja luodaan hänelle mahdollisuus musisoimiseen. Revon tai oppilaitteni omasta päästä musisointiin ei ole vaikuttanut länsimaisen musiikin perusasioitten osaaminen. Improvisointiin ei ole vaikuttanut, osaako soittaja tai laulaja nuotit vai ei tai tietääkö hän, minkälainen on oikein soitettu kappale. Oppilaitteni kohdalla merkittävää on ollut se, että olen opettajana voinut antaa heille mahdollisuuden musisoida, soittaa ja laulaa omasta päästä sekä soitotunneilla että esityksissä. Samalla tavalla Väisänen loi Revolle mahdollisuudet esittää improvisaatioita Yleisradion suorissa lähetyksissä tai suuren yleisön edessä isoissa konserttisaleissa. Väisäsen käyttämät keinot säilyttää Revon musiikin autenttisuus ei varmastikaan aina palvellut Repoa hänen unelmiensa musikkona tai musiikintekijänä. Helsingin Sanomien artikkelissa vuodelta 1948 kerrotaan seuraavasti:

Radiossa tai muuten tri Väisäsen kanssa esiintyessään Repo soittaa vain omia sävellyksiään. ”Eivät anna soittaa muuta”, hän selittää. ”Tavallisten kansansävelmien soittajiahan kuulee kymmenittäin, mutta Teppo pystyy muuhunkin”, selittää taas musiikintohrtori. Ja niin annetaan Tepon soittaa vain valmiita kappaleitaan tai mielikuviaan, ts. improvisoida.³¹⁰

310 Saha 1982, 38.

Jää vain arvailujen varaan, mitä olisi tapahtunut, jos Väisänen ei olisi antanut arvoa Revon improvisointi-, omasta päästä -soittotaidoille vuonna 1943. Ehkei mitään, paitsi että olisimme jääneet vaille omasta päästä soiton mallia. 2000-luvun musiikkiopiston soitonopettajana minun velvollisuuksiini kuuluu antaa oppilailleni opetusta nuottien luvussa ja musiikin perusteissa, mutta kansanmusiikin opettajana tärkeimpänä tehtävänäni on antaa oppilailleni mahdollisuus tuottaa muistinvaraisen musiikkikulttuurin yhtä olennaisinta musiikintekotapaa, soittaa ja laulaa omasta päästä, improvisoida. Oululaisen varhaiskasvattajan Reeta Sarajärven toiveen soisi toteutuvan, ellei yleisen musiikkikasvatuksen kautta, ainakin kansanmusiikin piirissä:

Lasten laulantaä tutkittaessa aikuisten näkökulmia pitäisi tuoda esiin, sillä niiden kautta olisi mahdollisuus lähteä kehittämään laulannalle tilaa antavia menetelmiä, sillä aikuiset päättävät usein lasten toiminnan mahdollisuuksista ja rajoituksista.³¹¹

Heikki Laitisen omasta päästä soiton ja laulun määritelmän ”itselle säveltämisestä” koen tavallaan synninpäästökseksi itselleni. Olen yli kolmenkymmenen vuoden ajan käyttänyt omasta päästä -sanontaa, välillä luopunut osaksi sen käytöstä Laitisen selityksien ja pyynnön myötä. On totta, että kansanmusiikki tarvitsee ja on oikeutettu käyttämään improvisaatio-sanaa siinä missä muutkin musiikinlajit. Tarkoitukseni ei ole korvata improvisointi-käsitettä omasta päästä -sanoilla. Oma ajatukseni omasta päästä soitosta on pohjautunut aina improvisaatioon, sanana ja käsitteenä, pikemmin kuin säveltämiseen. En ole koskaan ajatellut olevani varsinainen säveltäjä improvisoidessani – en edes itselleni säveltäjä. Tämä perustuu kokonaan sille ajatukselle, miten musiikkini syntyy. Se syntyy improvisoimalla, joten vaikkakin lopputuloksena on kappaleenomainen sävelmä, on tässä tuottamisen tapa tärkeämpi kuin lopputulos. Kappaleenomainen lopputulos on vain tunnusomainen piirre omasta päästä soitolle. Tässä mielessä toteutan Heikki Laitisen tuottamisen säännöstöä (ks. luku 6.4, s. 142).

Kansanmusiikki on jäänyt vielä niin suurelle yleisölle kuin myös osaksi muiden musiikkigenrejen edustajille tuntemattomaksi musiikilliseksi kentäksi. Tämän vuoksi sanojen ja käsitteiden merkitystä ei voi korostaa liikaa. Improvisoinnin salliminen eri musiikinlajeille antaa muusikolle luvan saada omasta musiikista sen persoonallisen ja henkilökohtaisen otteen, jota jokainen muusikko tarvitsee. Toivoisin, että kymmenen vuotta myöhemmin vuonna 2028 improvisointi kansanmusiikin käsitteenä olisi levinnyt entistä laajemmalle taholle ja olisi jo päästetty pannasta myös kansanmusiikkia kuuntelevan yleisönkin korvissa ja silmissä.

311 Sarajärvi 2014, 73.

Omasta päästä musisointi tarvitsee aikaa. Musiikkiopistoissa soittotunneilla opiskelevien ajasta kilpailevat omasta päästä improvisoinnin lisäksi nuottien opettelu ja käyttö, kansanmusiikin tyylipiirteiden opettelu ja muuntelu ja variointi sekä kuulonvaraisesti että nuotteja käyttäen. Kansanmusiikin opettamisen haasteellisuus musiikkiopistoissa kohdistuukin juuri nuotteihin.

Nuotilla ei ole estetiikkaa, sillä tärkeimmät esteettiset arvot jäävät sen saavuttamattomiin. Tämä hieman kärjistetty väite pitää kansanmusiikin suhteen varsin hyvin paikkansa. Talonpoikaismusiikin nuotinnoksia lauletaan taidemusiikkikonserteissa usein hyvistäkin nuotinnoksista. Lauluissa on kuitenkin hyvin vähän jäljellä talonpoikaismusiikin estetiikkaa. Nuotti taipuu monenlaisen, jopa vastakkaisen esteettisen tulkintakoodin mukaiseksi.³¹²

Laitinen käyttää esimerkissään 1800-luvun sääty-yhteiskunnan talonpoikaismusiikin, kansanlaulujen nuotinnoksia. Mutta sama koskee myös soitinsävelmien nuotinnoksia. Nuottien oppimisen ja opettamisen pakollisuus lisää opettajan haastetta säilyttää musiikissa muistinvaraisen musiikin piirteitä. Nykyisiä nuotteja olisi kuitenkin mielestäni kyettävä näkemään vain runkoina sävelmille, joihin voi lisätä kaaria, koristuksia, säveliä, muunnella kaaria, rytmejä ja melodiaa, samalla kun soittaa. Laitisen mainitsemat pelimannimusiikille eli talonpoikaismusiikille ominaiset piirteet tai tavat soittaa ovat todella tärkeitä myös soitettaessa vanhempaa kansanmusiikkia eli arkaaista, muinaissuomalaista musiikkia. Kenties tärkeimpiäkin juuri tässä vähäsävelisessä musiikissa, jossa esimerkiksi kaaritusten eli eri melodiahahmotuksien avulla voi muunnella vaikkapa viiden sävelen melodiaa useilla tavoilla (ks. s. 57).

Puhallinsoittimissa etenkin kaarien käytöllä eli melodian hahmottamisella on erityinen merkitys omasta päästä soittoon, jossa käytetään vain vähän säveliä. Myös muiden muuntelun keinojen kuten koristuksien, etuottojen ja tauotuksien (= hengityspaikkojen) opetteleminen sekä sävelten rytmikan ja melodisen varioinnin vaihtoehdot tarjoavat lisää malleja ja mahdollisuuksia omasta päästä soittoihin ja lauluihin. Siksi kaarituksia on harjoiteltava, pyrittävä tiedostuneeseen soittoon, jossa soittaja määrää kielten paikat kaarien alussa. Koska oppilaat eivät kuule muistinvaraisessa kulttuurissa soitettua musiikkia, on nämä kansanmusiikkiin kuuluvat ominaisuudet opetettava erikseen. Tämä on varsin tärkeää, koska esimerkiksi suomalaisen kansanmusiikin nuoteista suurin osa painetaan edelleenkin ilman koriste-, kaaritus- ja melodiamuunteluehdotuksia. Hannu Saha painottaa omassa kansanmusiikin muuntelun tutkimuksen tärkeyttä:

... muuntelun tutkimuksen pitäisi olla suomalaisenkin kansanmusiikintutkimuksen perustehtäviä. Se on eräs kansanmusiikintutkimuksen kohtalokysymyksistä, muistinvaraisen musiikin tyyllitutki-

312 Laitinen 2003b, 330.

*mukselle se on primaari lähtökohta. Variaatio ei ole vain musiikin, vaan koko kansanperinteen tai koko inhimillisen kulttuurin ja kommunikaation leimaama piirre, eräs kulttuurin perusolomuodoista. Muuntelua voitaisiin liioittelematta pitää koko kulttuurisen toiminnan ja kommunikaation elinehtona, jopa katalysaattorina.*³¹³

Koulutettuna kansanmuusikkona tajuan Hannu Sahan tässä tarkoittavan myös käytäntöä. Ilman tutkimusta emme käytä muuntelua soitoissamme ja lauluissamme tiedostuneesti emmekä kykene opettamaan tätä tapaa eteenpäin. Jokaisen kansanmusiikinopettajan tehtävälisellä olisi oltava muuntelun ja variaation opetus ja eritoten se, kuinka tämä toteutetaan käytännössä.

Itse olen antanut joillekin oppilaille myös mahdollisuuden oppia sävelmät pelkästään korvan varassa ja minimoinut nuottien käytön musiikkiopistossa.³¹⁴ Näin olen mahdollistanut myös oppilaan soittoharrastuksen jatkuvuuden joissakin tapauksissa. Kokemukseni osoittaa, että joillakin lapsilla voi olla vaikeuksia hahmottaa nuottikuvaa ja/tai yhdistää sitä soittamaansa instrumenttiin. Sormitekniikan hallinnan kyky vaihtelee myös lapsilla. Seitsemänvuotiaana voi olla vaikeata soittaa nuoteista, mutta seitsemäntoistavuotiaana se jo onnistuu. Opettajana olen saanut joissakin tapauksissa vanhemmatkin luottamaan lapsen musisointitaitoihin, vaikka taidot koskisivatkin vain omasta päästä soittoa, improvisointia.

Heikki Laitisen kehittämä improvisaation analyysimalli ”Impron teoriaa”³¹⁵ voisi olla hyödyllinen analyysimalli nykyisten ja tulevien improvisaatiomenetelmien hahmottamisessa. Ehkä se myös auttaisi eri musiikkigenren tutkijoita ja muusikoita ymmärtämään, mistä improvisaatioissa on kulloinkin kyse. Kirjallista työtä tehdessäni olen todennut, että Suomessa kaivataan tuota vuorovaikutteista tutkimuksellista keskustelua eri musiikkigenrejen välillä lisää. Erkki Huovinen kirjoittaa toimittamansa antologian ”Musiikillinen improvisaatio” Johdatus-luvussa:

*Joka tapauksessa Laitinen ja hänen seuraajansa haastavat musiikintutkimuksen perinteistä näkökulmaa nostamalla improvisaation tutkimuskohdeesta myös tutkimusmenetelmäksi.*³¹⁶

Laitisen teorian läpikäyminen tässä kirjallisessa työssäni on auttanut minua hahmottamaan omaa taiteellista työtäni improvisaation kentällä, mutta myös selkeyttämään improvisaation perustuvan kansanmusiikkipedagogiikan merkitystä.

Kansanmusiikin hulluus, tai kansanmuusikkojen hulluus on jo joillain tahoilla normaalia ja tunnustettua. Ehkä kuitenkin on parasta luopua sanasta hulluus, koska kyse on vain kansanmusiikin suomasta muusikon vapaudesta esittää, soittaa

313 Saha 1996, 76.

314 Ratkaisematta on toistaiseksi kokonaan se, miten musiikin perusteiden ja korvakuulo-opetus voitaisiin ratkaista yhteistyössä oppilaiden kanssa sujuvasti laajan oppimäärän opetuksessa musiikkiopistoissa.

315 Laitinen 2003a, 270–272.

316 Huovinen 2015, 24.

ja laulaa haluamallaan tavalla. Kansanmusiikin osastolta valmistuneen haitaristi Kimmo Pohjosen taiteellinen toiminta on yksi näkyvimmästä osoituksista kansanmuusikon matkasta taiteilijaksi, joka kiertää ympäri maailmaa tehden yhteistyötä monien eri taiteen alojen huippujen kanssa.³¹⁷ Toinen hyvä esimerkki kansanmuusikon vapaudesta on niin ikään haitarinsoitajan luoma ura. Anne-Mari Kivimäki sai valmiiksi keväällä 2018 monitaiteellisen jatkotutkinnon otsikolla ”Perinnelaboratorio”, jossa vain taivas on ollut rajana mielikuvitukselliselle kansanmusiikin tutkimukselle³¹⁸.

Suomen musiikkioppilaitosten liiton hyväksymissä kansanmusiikin kurssituntointo- eli tasosuoritusvaatimuksissa improvisointi ja sävellys ovat kuuluneet alusta, 1990-luvulta lähtien tunneilla opetettavien asioiden joukkoon (Liite 29). Improvisoinnin mahdista ja merkityksestä kertoo myös musiikkiopistojen syksyllä 2018 käytäntöön tuleva uusi opetussuunnitelma vuodelta 2017, jossa improvisointi palautetaan klassisen musiikin soittotunneille yhtenä opiskeltavana osana säveltämisen lisäksi. Improvisointi ja sävellys ei siis enää tulevaisuudessa kuulu pelkästään jazzmuusikoille eikä kansanmuusikoille, vaan jokaiselle tulevien vuosien musiikkiopistoissa opiskelevalle lapselle. Haaste länsimaista taidemusiikkia opettaville opettajille on kova, mutta uskon ja toivon, että esimerkiksi Teemu Kiteen kehittämän *kelluntamusiikki*-improvisointimenetelmän kaltaista metodologiaa käytettäisiin hyväksi sen selättämisessä. Myös Kristiina Juntun luomaa *improvisaatio pianonsoiton alkuopetuksessa* -mallia tai työssäni reflektoitua Anu Itäpellon menetelmää *omasta päästä – improvisaatio alkuopetuksessa* olisi mahdollista hyödyntää³¹⁹. Mitä enemmän vaihtoehtoja on tarjolla, sitä useampi soiton- ja laulunopettaja löytää tarjonnasta itselleen sopivan tavan musisoida tunneilla oppilaan kanssa. Kyse on kuitenkin musiikista, joka ei sulje pois ketään eikä mitään musiikinlajia. Esittelemäni omasta päästä soitto ja laulu ei sekään ole kansanmuusikoiden yksinoikeus eikä sellaiseksi saa tullaakaan. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on esitellä se yhtenä improvisaatiomenetelmänä sekä selittää, mistä tässä improvisaatiossa on kyse.

Äänitteiden merkitys lasten ja aikuisten käsityksiin kappaleen rakenteesta ja muodosta on nykypäivänä vielä korostuneempi kuin kaksikymmentä vuotta sitten. Laitisen mielestä äänitteet ovat vielä tarkempia kuin mikään nuotinos. Hän kirjoittaa artikkelissaan ”Laulu muistinvaraisessa kulttuurissa”:

317 Kimmo Pohjosen on tehnyt yhteistyötä muiden alojen ammattilaisten, kuten valo- ja mediataiteilijoiden sekä tanssijoiden kanssa. Hän on ottanut teoksiinsa mukaan myös painijoita, maatalouskoneita sekä romanikatusoittajia. Tuomariston perustelujen mukaan Pohjosen on tuottanut monialaisella yhteistyöllään omaperäistä ja korkeatasoista taidetta (YLE 7.12.2016 Musikko Kimmo Pohjoselle valtionpalkinto).

318 Perinnelaboratorion yhdeksi merkittäväksi työtavaksi nousevat kenttämatkat, jotka vievät työtä kohti todellista Suistamaa ja joista jatketaan monitaiteisuuden avulla kohti kuviteltua Suistamaa (Kivimäki 2018, 7).

319 Junttu 2010; Itäpelto 1999.

*Äänitteet ovat kirjallista kulttuuria samassa mielessä kuin nuotinnokset: ne tallentavat esityksen muuttumattomaan muotoon ja tekevät se vielä monin verroin tarkemmin kuin mikään muunnos.*³²⁰

Useat radiokanavat suoltavat päivästä toiseen samoja kappaleita satoja kertoja päivässä. Soittolistat hallitsevat meitä. Kappaleen muuttumattomuuden mallia ei voi paeta. Me emme voi vaikuttaa lasta ympäröivään informaatiotulvaan, joka tänä päivänä vie lapsen huomion älykännyköiden välityksellä entistä enemmän. Emme voi estää lasta muodostamasta käsitystä musiikista ja musiikin luonteesta eri mediasisältöjen kautta, jollemme tarjoa musiikin teolle konkreettisia vaihtoehtoja.

Muistelllessani vuosikymmenten varrella syntyneitä lauluhetkiä tunnen hieman huonoa omaatuntoa opettajana lukiessani päiväkirjoja nyt, kolmekymmentä vuotta myöhemmin. Sitä musiikkia, jota oppilaat soittivat ja lauloivat, ei yksinkertaisesti ole ollut tässä maailmassa. Minulla opettajana oli vaikeuksia löytää heille esikuvia, muusikoita, jotka olisivat musisoineet samalla tavalla kuin he, supertähtiä, jotka soittaisivat spontaanisti melodioita, laulaisivat mielihohteisesti laulun, jossa teksti ja melodia syntyvät samanaikaisesti. En pystynyt esittämään heille roolimalleja, joihin he olisivat voineet samaistua. Krahisevilla arkistonauhoilla laulavat vanhat naiset ja miehet ja heidän laulamansa runolaulut eivät käyneet esikuvista eivätkä pystyneet kilpailemaan kauniiden pop-rock-laulajien kanssa. Lapset lauloivat myös omasta elämästään, omalla kielellään – eivätkä perinteen mukaisia tekstejä eivätkä melodioita, joten siitäkkin syystä kansanmusiikillisia esikuvia oli vaikea löytää. Esikuvan puuttuessa oli myös vaikea todistaa lapsille, miten hyviä, etevä ja lahjakkaita he oikeasti olivat. Tavallisten kappaleiden soitoissa löytyy aina selvät kriteerit sille, milloin oppilas onnistuu soittamaan kappaleen hyvin. Omasta päästä soittamisen mallia ei ole ollut olemassa äänilevyillä eikä se ole soinnut radiossa. Omasta päästä laulujen ja soittojen esiinmarssin tukemiseksi tarkoitukseni on jatkaa tutkimuksellista työtäni niiden parissa. Haluan päästä syvemmälle sisään oppilaitteni musiikkiin, tutkia analyyttisemmin lasten omaa musiikkia ja tavoitella vastausta kysymykseen: mitä omasta päästä ja soitto ja laulu oikeasti on?

Omasta päästä soitto ei ole onnekseni kadonnut viimeisen paimenen kuoleman myötä. Se on olemassa jokaisessa lapsessa. Ja aikuisessa. Ajatusmatkani historiallisen ja nykypäivän omasta päästä soiton ja laulun maailmojen käsittämiseen on ollut todella pitkä. Vuonna 1989 olin liian lähellä ymmärtääkseni kunnolla, mistä todella oli kysymys Ninnin laulamissa *Katriina*-lauluissa. Tuolloin olin keskellä omia herätys- ja havahtumisvuosiani kansanmusiikin olemuksesta ja merkityksestä. Henkilökohtainen lapsuuden ja nuoruuden aikainen unelma improvisoinnista toteutettiin kahdella tavalla: antamalla sekä lupa että oikeus luoda musiikkia perinteeseen nojautuen. Ei siis ole yllättävää, että omakohtainen musiikillisen maailmankuvan

320 Laitinen 2003a, 292.

radikaali muutos esti tajuamasta, mitä ympärillä tapahtui ja miksi. Onneksi kolmen vuosikymmenen odotukseni lopulliseen analysointiin – tai sanoisinko varovaisesti, ensimmäiseen analysointiini – kannatti. Pakilan musiikkiopiston oppilaat 1990- ja 2000-luvuilla toivat lisävalaistusta ja kokemusta myös siihen, mitä muita mahdollisuuksia on tuottaa lasten omasta päästä soittoja ja lauluja.

Omasta päästä soitot ja laulut ja muinaissuomalainen musiikki ilman alkua ja loppua tulee tässä maailmassa kuuluville juuri sen aikaa, kun se soitetaan ja lauletaan kuuluvaksi. Kun soittaja pitää tauon ja musiikki lakkaa kuulumasta, se jatkaa matkaansa toisessa tilassa, tullakseen kuuluville soittajan jatkaessa soittoansa.

Omasta päästä musisoinnissa soi aina oma musiikillinen kieli. Runonlaulajien ja paimensoittajien sävelkieli oli omansa silloin. Koska 2000-luvun lasten omasta päästä lauluissa ja soittoissa ei ole samanlaista tradition mallia melodiasta tai runomitasta kuin oli muistinvaraisen kulttuurin piirissä, omasta päästä soitot ja laulut tänä päivänä ovat juuri sitä kaikkein arvokkainta perinnettä, mitä esille saattaa tulla. Niissä soi oma elämä ja maailma, tässä ja nyt.



Kuva 17. Makale – Äidille. Leena Joutsenlahti. Kuva: Jorma Airola.

Lähteet

Lehtiartikkelit

- 11.5.1984. Pirkko Kotirinta. Konserttiarvio. Niekku. Helsingin Sanomat.
8.11.2003. Heikki Laitisen 60-vuotishaastattelu. Helsingin Sanomat.
Wallenius, Waldemar 1989. Levyarvio. Niekku 3. Soundi 9/1989, s. 78.
Wallenius, Waldemar 1990. Levyarvio. Niekku, Soundi 8/1990.
Wallenius, Waldemar 2000. Levyarvio. Leena Joutsenlahti, Makale. Musa.fi. 2000/1, s. 43.

Äänitteet ja audiovisuaaliset lähteet

- C-kasetti 1986a. Niekku-yhtyeen radioäänityksiä. Äidin laulua. Leena Joutsenlahden arkisto.
C-kasetti 1986b. Ninnin soittotunnit. Leena Joutsenlahden arkisto.
C-kasetti 1986c. Miian soittotunnit. Leena Joutsenlahden arkisto.
C-kasetti 1989. Ninnin soittotunnit. Leena Joutsenlahden arkisto.
C-kasetti 1994. Sannan soittotunnit. Leena Joutsenlahden arkisto.
C-kasetti 2001a. Riian soittotunnit. Leena Joutsenlahden arkisto.
C-kasetti 2001b. Taigan soittotunnit. Leena Joutsenlahden arkisto.
Joutsenlahti, Leena 1999. Makale. Äänitysvuodet 1995–1997. Olarin musiikki. OMCD 84.
LP 1974. Suomalaista kansanmusiikkia 1 – balladeja. Finnlevy SFLP 8551. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Metsola, Mirja 2000. Matkoja muinaisiin ääniin. Televisiodokumentti. YLE. To 24.2.2000 klo 22.15 Yle TV1. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/08/12/runonlaulanta-vie-matkalle-muinaisiin-ääniin/> Katsottu 24.4.2018
UniOn. ANUCD1 2005.
Äänite 2005a. Johannan soittotunnit. Leena Joutsenlahden arkisto.
Äänite 2005b. Ainon soittotunnit. Leena Joutsenlahden arkisto.
Äänite 2006a. Johannan soittotunnit. Leena Joutsenlahden arkisto.
Äänite 2006b. Ainon soittotunnit. Leena Joutsenlahden arkisto.
Äänite 2009. Aunin soittotunnit. Leena Joutsenlahden arkisto.

Päiväkirjat

- Joutsenlahti, Leena 1986–1989. Soittotunnit Ninnin kanssa.
Joutsenlahti, Leena 1987–2015. Portfolio.
Joutsenlahti, Maija 1961–1967. Vauvakirja Kulta-aika lapsuuden. Tekijät Arvo Lehtovaara ja Maija Karma.

Henkilökohtaiset tiedonannot

- Huntus, Sanna. Puhelinkeskustelu 27.4.2018.
Itäpelto, Anu. Puhelinkeskustelu 4.5.2018.
Kontio, Sinikka. Keskustelu 25.5.2018.
Kyhälä, Jouko. Sähköposti 14.6.2018.

Kurssit

Laitinen, Heikki 2018. Luentokerta 16.3.2018 Kansanmusiikin aineryhmän jatko-opintoseminaarissa 2017–2018. Sibelius-Akatemia. M-talo, Kansanmusiikin aineryhmän yhteisoittoluokka. Riikonen, Taina. Soittajan tieto ja vuorovaikutus. 2010–2011. Sibelius-Akatemia. Töölönkatu T-331.

Kirjallisuus

- Alakotila, Timo 2017. Yhtyeet. JPP. <http://timoalakotila.com/fi/category/tyot/yhtyeet/> Luettu 18.6.2018.
- Cederlöf, Egil 1975. Me soitamme nokkahuilua. Sopraano- ja tenorinokkahuilukoulu, Laajennettu laitos. Musiikki Fazer. Helsinki.
- Eurén, G. E. 1860. Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja. G. E. Eurén. Hämeenlinna.
- Fredrikson, Maija 1994. Spontaanit laulutoisinnot ja enkulturaatioprosessi. Kognitiivis-etnomusiikologinen näkökulma alle kolmevuotiaiden päiväkotilasten laulamiseen. Jyväskylä Studies in the Art 43. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- Gellerman, Robert F. 1996. The American Reed Organ and the Harmonium. Vestal Press. New York.
- Haapoja-Mäkelä, Heidi 2018. Omimista, lainaamista, hyväksikäyttöä, ylikulttuurista tulkintaa? Kulttuurisen appropriaaation käsite, suomalainen kansanmusiikki ja kalevalamittainen runolaulu. <http://musiikinsuunta.fi/2017/01/omimista-lainaamista-hyvakaytto/> Luettu 29.03.2018.
- Heikkilä, Johannes – Virtanen, Hannu 2011. Pilven piirtä myöten. Suometnon synty. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.
- Huovinen, Erkki 2015. Musiikillinen improvisaatio – keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin. Utukirjat 29. Turun Yliopisto. Turku
- Ilmonen, Kristiina 2014. Musiikkia vanhoilta ja uusilta laitumilta. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 23. Helsinki.
- Itäpelto, Anu 1999. Omasta päästä. Kokemuksia kansanmusiikin alkuopetuksesta. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston oppimateriaalituotantoa 3. Helsinki.
- Joutsenlahti, Leena 1989. Vapaan melodian muodostus. Tutkielmaseminaari. Julkaisematon. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto. Helsinki.
- Junttu, Kristiina 2010. Vauhdin hurmaa ja liikkeen hiljaisuutta koskettimilla. György Kurtágin Játékok-kokoelman inspiroima pedagoginen näkökulma pianonsoiton alkuopetukseen. Soveltajakoulutus. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
- Kallio, Kati 2014. Karjasoitto. <http://neba.finlit.fi/blogi/karjasoitto/> Luettu 10.04.2018.
- Kanteletar 1840.
- Kastinen, Arja – Nieminen, Rauno – Tenhunen, Anna-Liisa 2013. Kizavirzi. Karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa. Temps Oy. Pöytyä.
- Kide, Teemu 2014. Kelluntamusiiikki. Improvisoinnin opetusmenetelmä. Studia Musica 55. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
- Kivimäki, Anne-Mari 2018. Perinnelaboratorio. #haitariporukoissa. Kihtinäjärvi Records 2018. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 30. Helsinki.
- Kontio, Sinikka 2001. Veisuun mahti. Vanha virsikirja ja kansanveisuun tyylipiirteiden sovellus omassa musisoinnissa. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston julkaisuja 7. Helsinki.
- Kurkela, Vesa 1987. Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisojärjestöissä. Suomen Etnomusiikologisen Seuran julkaisuja 3. Helsinki.

- Kyhälä, Jouko 2007a. Kyhälä, Jouko 2007a. Vaaksan matkalla – diatonisen huuliharfun uudet mahdollisuudet”. CD: Taiteellisen tohtorin tutkinnon kirjallinen osuus. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
- Kyhälä, Jouko 2007b. Taiteellisen jatkotutkinnon kolmannen jatkotutkintokonsertin ”Viiden päivän häät” -ohjelmalehtinen 2005.
- Laaksonen, Mimmi 2009. Omasta päästä soittaminen kansanmusiikin opetuksessa. Maisterin-tutkielma. Musiikkikasvatuksen osasto. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
- Laitinen, Heikki 1988. Huhupuheita.
- Laitinen, Heikki 2003a. Iski sieluihin salama – kirjoituksia musiikista. Toim. Hannu Tolvanen ja Riitta-Liisa Joutsenlahti. SKS. Helsinki.
- Laitinen, Heikki 2003b. Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa. Acta Universitatis Tampereensis 943. Tampere.
- Laitinen Heikki 2006. Kansanmusiikki. Teoksessa Suomen musiikin historia. Toim. Anneli Asplund Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Ilkka Westerholm. WSOY. Porvoo.
- Leisiö, Timo 2004. Kansanmusiikki. Teoksessa Suomen musiikin historia. Toim. Asplund, Hoppu, Laitinen, Leisiö, Saha & Westerholm. WSOY. Porvoo.
- Laulunopettajayhdistys 1906. Laula oikein! Laulunopettajayhdistyksen julkaisu 1. Tietosana-kirja-Osakeyhtiö. Helsinki.
- Louhivuori, Jukka – Nieminen, Rauno 1987. Paimenen säveliä. Teppo Revon paimensoittusävelmiä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 453. SKS. Helsinki.
- Louhivuori, Jukka 1988. Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot. Suomen musiikkitieteellinen seura. Helsinki.
- Numminen, Ava 2005. Laulutaidotomasta kehittyväksi laulajaksi. Tutkimus aikuisen laulutaidon lukoista ja niiden aukaisemisesta. Studia Musica 25. Sibelius-Akatemia. DocMus-yksikkö. Helsinki.
- Nupponen, Aili 2014. Tulessa tulen kipunat, Samppa Uimonen – runonlaulaja osa 2. https://aili-mummonarkea.blogspot.fi/2014/06/tulessa-tulen-kipunat-samppa-uimonen_24.html Luettu 18.04.2018.
- Paananen, Pirkko 2003. Monta polkua musiikkiin. Tonaalisen musiikin perusrakenteiden kehittyminen musiikin tuottamis- ja improvisaatiotehtävissä ikävuosina 6–11. Jyväskylän studies in humanities 10. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- Pekkilä, Erkki 1981. Salomon Kattilan juoksuvalssit: kulttuurinen musiikkianalyysi. Musiikki 2/1981, 103–147.
- Peltonen, Niko 2016. Parhaat suomenkieliset biisit. <http://parhaatsuomibiisit.blogspot.fi/2016/06/58-koinurit-progelaulu-1990.html> Luettu 10.04.2018.
- Pulkkinen, Outi 2014. Runolaulusta kokonaisvaltaiseen improvisointiin. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 24. Helsinki.
- Riikonen, Taina 2005. Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltä-mässä musiikissa. Turun yliopiston julkaisuja. Turku.
- Saha, Hannu 1982. Teppo Repo. Repertoaari ja asema suomalaisessa musiikkikulttuurissa. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos, moniste 3. Tampere.
- Saha, Hannu 1996. Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39. Kansanmusiikki-instituutti. Kaustinen.
- Sarajärvi, Reeta 2014. Lapsen laulanta kotona. Kasvatustieteen pro gradu -tutkielma. Oulun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunta. Varhaiskasvatuksen koulutus. Oulu.
- Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto 1988. Huhupuheita. Sibelius-Akatemian kansanmu-siikin osaston lehti. Toim. Heikki Laitinen. Painamaton lähde.

Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet 2017. http://www.oph.fi/download/186920_Taiteen_perusopetuksen_laajan_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017.pdf Luettu 1.4.2018.

Tenhunen, Anna-Liisa. 2006. Itkuvirren kolme elämää. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1051. SKS. Helsinki.

Väisänen, A.O. 1914. Kertomus sävelmänkeruumatkasta Inkeriin kesällä 1914. Teoksessa Karjasoitto – A. O. Väisäsen keräämiä paimensävelmiä Inkeristä. Toim. Ilkka Kolehmainen. Kansanmusiikki-Instituutti 15.

Väisänen, A. O. 1918. Suomalaisen paimensoiton tyyssijoilta. Teoksessa Säveletär 4–5. Toim. Erkki Pekkilä 1990. SKS. Helsinki.

Väisänen, A. O. 1928. Suomen Kansan Sävelmiä V, Kantele- ja jouhikkosävelmiä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 863. Uudistettu painos 2002. SKS. Helsinki.

Väisänen, A. O. 1943. Laulu ja soitto kansanelämässä. Teoksessa Hiljainen haltioituminen – A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista. Toim. Erkki Pekkilä 1990. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 527. SKS. Helsinki.

Wikipedia a. Performanssi. (22.08.2018). Haettu 11.02, 23.09.2018 osoitteesta [//fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Performanssi&oldid=17523014](http://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Performanssi&oldid=17523014).

Wikipedia b. Kansakoulu. (30.03.2018). Haettu 11.03, 23.09.2018 osoitteesta [//fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Kansakoulu&oldid=17191647](http://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Kansakoulu&oldid=17191647).

Liitteet

- Liite 1. Niekku-yhtyeen haastattelun yhteydessä Waldemar Walleniuksen arviot Niekun levyistä. Soundi 8/1990. s. 178
- Liite 2. Sarvensoittaja Liisa Pessin soitteita v. 1915, nuotintanut A. O. Väisänen. Suomalaisen kirjallisuuden seuran sävelmäkortteja. s. 179
- Liite 3. Hiiden hirvi -esityksen mainos Kaustisen kansanmusiikkifestivaalin ohjelmakäsikirjassa vuonna 1985. s. 180
- Liite 4. Heikki Laitisen ohjeistusta Hiiden hirvi -esityksen esiintyjille Kaustisen kansanmusiikkifestivaaleilla 1985. s. 181
- Liite 5. Heikki Laitisen Pirun polska-produktion ohjelmahahmotelmaa. s. 182
- Liite 6. Ninnin laulaman 2. *Katriina-balladin* 12.6.1989 nuotinnos, säkeistöt 1–6. s. 183
- Liite 7. Ninnin laulaman 3. *Katriina-balladin* 13.6.1989 nuotinnos, säkeistöt 1–4. s. 183
- Liite 8. Ninnin laulaman 4. *Katriina-balladin* 13.6.1989 nuotinnos, säkeistöt 1–4. s. 184
- Liite 9. Ninnin laulaman 5. *Katriina-balladin* 15.6.1989 nuotinnos, säkeistöt 1–4. s. 184
- Liite 10. Ninnin laulamien *Katriina-balladien* viiden kerran säeanalyysi kolmen ensimmäisen säkeistön osalta. s. 184
- Liite 11. *Sannan valssi* 17.10.1993 nuotinnettuna. s. 185
- Liite 12. *Sannan valssi* 20.10.1993 nuotinnettuna. s. 186
- Liite 13. *Sannan valssissa* 20.10.1993 esiintyvät tahdit ja analyysi. s. 187
- Liite 14. Taigan 18.10.2001 laulaman *Merenneito*-laulun sanat. s. 188
- Liite 15. Johannan 10.3.2006 laulaman *Kukat säteilee* -laulun sanat. s. 189
- Liite 16. Aunin 5.3.2009 laulaman *Arjen ilot* -laulun sanat. s. 190
- Liite 17. Aunin 12.3.2009 laulaman *Musiikki on tärkeää* -laulun sanat. s. 191
- Liite 18. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla puhallintutkintoni ohjelma, joka alkaa itkuvirren soitolla klarinetilla. s. 192
- Liite 19. Makale-konsertin juliste. s. 193
- Liite 20. Makale – improvisointia mäntyhuilulla -konsertin juliste. s. 194
- Liite 21. Makale-konsertin käsiohjelma. s. 195
- Liite 22. Makale – Äidille -konsertin juliste. s. 196
- Liite 23. Makale – Äidille -konsertin käsiohjelma. s. 197
- Liite 24. Makale – Sattuma -konsertin juliste. s. 198
- Liite 25. Makale – Sattuma -konsertin käsiohjelma. s. 199
- Liite 26. Makale – Virtaa -konsertin juliste. s. 200
- Liite 27. Makale – Virtaa -konsertin käsiohjelma. s. 201
- Liite 28. Arja Kastisen tekemä fragmenttinuotinnos Kizavirsi-kirjasta. s. 204
- Liite 29. Ote kansanmusiikin ensimmäisistä SMOL:in hyväksymistä kurssitutkintovaatimuksista 1996. s. 206

teutus kiinnostavat.

Niin, sen lisäksi, että "pölyiset arkistot" voidaan saada elämään, myös "ummehtunut akateemisuus" voidaan pistää kiehumään. Toisin sanoen, kansanperinteen tutkiminen ja Sibelius-Akatemian opetus voivat olla kova juttu, huomaa, vaikka aikanaan olisin voinut vanhoa, etteivät voi.

Liisa Matveinen, Maria Kalaniemi, Anna-Kaisa Liedes, Leena Joutsenlahti, Anu Itäpelto ja Arto Järvelä olivat ensimmäisellä Niekku-levyllä vielä ehkä vähän kipsissä, ainakin laulunumeroissa, sillä kyseessä oli kokolailla uranuurtava kisälinäyte, mutta esimerkiksi *Koiviston polska* saa heiltä railakkaan kyädityksen niin perinteisen pelimannihengen kuin modernin kokeilevuuden kannalta katsottuna.

Niekku 2:lla puhkeaa sitten täydellisen väriloistaiseen kukkaan ensilevyn muutaman instrumentaalini viitoittama laeva tie. Muun hyvän lisäksi työt osoittavat, että "uudessakin asenteessa" on maltti valttia: jos on nähnyt suuren vaivan löytääkseen näin ison kasan suurten vanhoja sävelmiä, ei niitä ole PAKKO koko ajan "modernisoida". Riittää kuin kaivaa esiin riittävän määrän unholaan jäänyttä soitineksotiikkaa, oivaltaa ja opettelee tarjolla olevien sävyjen määrän sekä on rohkea, eikä pyytele anteeksi.

Niekku 3 on sitten jo lähes mestariteos. Enpä viitsi liikaa korostaa sitä miten tyttöjen ja heidän opettaja/tuottajansa Heikki Laitisen sovitussideat lämmittävät sellaista edistyksellistä sydäntä, joka progen 20

vuotta sitten alkaneen taantuman kestäessä on korkeintaan Brian Enon, Philip Glassin ja muutaman muun äärellä joskus päässyt ihastelemaan tutkivan musikalismin uusia tajunnanvirtauksia.

Jees, tässä musassa ovat mm. **hypnotismin** ja ovelan **dissonanssin viehätysten** voima oikealla jyvällä, mutta annapas olla, eikös voimakkaimman vaikutuksen vain teekin asia, joka on yhtä vanha ja iänikuinen kuin ihmisen elon tuska.

Tarkoiton, että *Aamulla varhain* on tuttu juttu ja kaluttu pala jos mikä, mutta kun tämä "sydämeni oli niin surusta raskas" -säe oikein otollisessa arktisen suviyön seesteessä sieluun iskee, niin itku siinä tulee eli tehonsa todistaa vanha kunnon katharsis (ahdistuksen laukeyminen emotionaalisen tiedostamisen avulla, sanoo Uusi sivistyssanakirja). *C'est magnifique*.

• • • • •
AKATEMIA-ANTIPATIA

Taannoin totesin luonnossa, että ainakin vähäisesti kansoitetussa ja päivällä pidetyssä matineatilaisuudessa Niekulla on vaikeuksia päästä lähellekään levykuuntelun minulle tuomia tunteita. He vaikuttivat juuri sitä mitä ovatkin, joukolta Sibelius-Akatemian kansanmusiikkilinjan opiskelijoita, jotka vasta kokeilevat siipiään, mutta ei se mitään, kyllä se siitä, joskus toiste ja silleen. He ovat oikeilla jäljillä.

He tietävät missä mennään, kävi ilmi, kun juttelin Arton, Anna-Kaisan, Marian, Leenan ja Anun kanssa. Aloitin puheen

107

75 Väisänen, A.O. 568. (ph. 5eM) Kaukola. 1915.
Soitt. sarvella Liisa Pessi 72 v.

h

J = 100.

105a (Vnt. 2, 11, 15) *Yäv. Lulo lailo!*

58a Väisänen, A.O. 553. (ph. 2dM) Kaukola. 1915.
Soitt. sarvella Liisa Pessi 72 v.

h

J = 144.

A

58b *jat.* Väisänen, A.O. 553. (ph. 2dM) Kaukola. 1915.

h

22.00 Urheilutalo
HIIDEN HIRVI



Hiidet neuvo hirviänsä,
itse ilmoin luomiansa:
"Juokse tästä, Hiiden hirvi!"
Aina juoksi Hiiden hirvi,
poropetra poimetteli.



Muistutuksia meidän vanhoista kansallisista soitostamme ja lauluistamme. Polkuja porteille, joilta avautuvat muinaiset erämaisemat. Kuvia kulkureille. Opastumisen alkeita. Uskalikoille tienviittoja eteenpäin, vaikka Elias Lönnrotin jalanjälille.

Patikkaretkellä kohti muinaissuomalaista musiikki maailmaa Primitiivisen Musiikin Orkesteri sekä Sibelius-Akatemian kansanmusiikkiryhmät Niekku ja Pirnales. Varusteina runolaulut ja äänellä itkemiset, kanteleet ja jouhikot, munniharput ja pitkät huilut, pillit ja torvet, suhistuspuut ja lepenälaudat.

Liput 30 mk
Lapset alle 12 v. 15 mk



HIIDEN HIRVI

pieniä huomautuksia torstaita, perjantaita ja lauantaita varten.
Muuten, jos olette luku arvosteluja, olkaa niinku ette olisi luku.

1. KANTELEITTEN VIRITYS: viritettävä erityisessä virityskopissa, yksin, tai viritytettävä jollakulla: ainakin perusääni on viritettävä koneella, mieluumsti muutkin äänet.
2. AINOA MUUTOS: yleisölaulus (Kantele) jää pois.
Sekä edeltävät että jälkeiset soittot tulevat sellaisinaan.
3. Alkusuhistajat: (ennen konserttia) seisokot tulen lähellä, tulen ja yleisön välissä, jos mahdollista.
4. Alkuhämmärä: älkää olko veltoja kävellessänne, älkääkä seurustelko, ei se ole mikään hupinero. Kävelkää hitaasti, jännityneesti. Tuijottakaa välillä yleisöä silmiin, pysähdelkää, menkää sinne missä on tyhjää, kävelkää niinkuin teillä olisi päämäärä. Nyt se on vain käveleskentelyä. Sen pitäisi olla maagista, teidän itsenne on tunnettava kivikausi sydämässänne, suonissänne ja jäsenissänne.
5. Hiiden hirvessä toinen sävel mukaan kertaukseen vasta siinä mihin se sovittiin.
6. loitsu: varokaa etteivät munniharput kolise mikrofoneihin.
7. Vaivanen poigu, soololaulu, jää pois.
8. Pratsu: eka kappale kolmeen kertaan. vaikka se on hidas, se ei saa olla Tepsu, vaan sen pitää olla jännittynyt, ekspressiivinen, vaikka hiljainen.
9. Mitä itket pieni lintu: saa olla ~~himpunvoren~~ nopeampi.
10. Kuules neito: pitäis olla nopeampi, ei saa dramatisoida, laulu on pelkkää tuskaa, sitä ei tarvitse alleviivata eikä kertoa uudestaan.
Kertaajien olis pyrittävä laulamaan puhtaasti seäkeen loppupuoli, nyt se on ollu mitä sattuu; säkeen alkupuolta ei saa kuohauttaa eikä nieleksiä.
11. cis(gis)viritysimpro: soittajat soittopenkille vasta kun alkavat soittaa, siis sitä mukaa kun alkavat soittaa.
12. Tuutulaulun ei tartte olla pitkä, se on vain ylimeno eteenpäin: nii se myös tehokkaampi.
13. Sampo: laitinen vois laulaa kaunniimmin ja ääntää sanat selkeämmin, nyt siinä ei oo mitään tolkkua.
14. Tanssit alotetaan jouhikolla, että ne jouhikkotanssitkin joskus koettais. Sen perään vasta Peipponen.
15. Muistakaa, että tämä hiiden hirvi ei ole tulos, vaan trendi.

Loppupäivinä piretään kentällä yhteisiä jameja seuraavasti (kokoontuminen Pelimannitalolle mainittuna aikana): perjantaina klo 14, lauantaina klo 10 ja klo 23.50. Eivät ole pakollisia, vain mahdollisuuksia halukkaille.

Olen ollut järkyttynyt luotettavuudestanne ja esityksellisestä rehellisyydestänne (viime mainittu sana on hesarista). Kiitollisuuttani en osaa pukea sanoiksi. Kun on kiitävän havukan.

h.

Liite 5. Heikki Laitisen Pirun polska-produktion ohjelmahahmotelmaa.

PIRUN POLSKA

rakkaus, kuolema ja työ
nehän on yhtä ja samaa Pirun Polskaa

1. Pirun polska
- 3-4 soittajaa
 2. pastoraali
- karjankutsut
- luikku
- truba
- soitto
 3. tyttöjen raittilaulut
+ polskaa, myös rallattaen, tanssien
 4. morsiamen kuolo (AK tai HL)
- yhteisellä refrengillä
- tanssien
- pizz rytmisäestys (pojat ym)
 5. pitkähuilupolska
- yhdellä, kahdella, kolmella
- kahdella viululla
 6. acerbit
- borduna
 7. TYÖLAULUT
- pankame pojat kämärästi
- pappani maja
- leipäni pieniin on pantu
- tuuti lasta tuonelahan
- 2. polska 6 Laukko*
- (2,3) → 5x6 5x2 5x2*
← 2, 4, 5 ←
suuren pitune Laukko
8. Sulo Vakkari: Laukko, autenttinen
 9. Mulla on heili Amerikassa (tytöt laulaa)
 10. Ei mistään laiva (pojat laulaa)
 11. RN 17
 12. minä meen ylisänkyyn, naissolo
 13. RN 30
- tanssia?
 14. VIRSI
- laulaen
- soittaen
- Nimetön polska
- Pirun polska
 15. Pikkulintu valkorinta, naissolo
 16. ~~RN~~ Spoof 2: Läksin minä
 17. Onko paperis kastunnu?
 18. kehtolauluja (pojat)
- tuuti hussaa ja lullaa
- tuuti lasta uinumahan
 19. pirutarina
- taustalla pirun polska ja RN
 20. RN 30, Pirun polska
 21. KATRILLIA
- sinisiä punasia
- myös tanssi, myös yleisö

Liite 6. Liite 7. Liite 8.

Ninnin laulaman 2. *Katriina-balladin* 12.6.1989 nuotinnos, säkeistöt 1–6.

Ninnin laulaman 3. *Katriina-balladin* 13.6.1989 nuotinnos, säkeistöt 1–4.

Ninnin laulaman 4. *Katriina-balladin* 13.6.1989 nuotinnos, säkeistöt 1–4.

1
Kat-rii-na pien-nä pal-ve-li ho-vis-sa ku-nin - kaan hän täh-den lai-la lois-te-li toi-si-en seu - ras-sa

2
ku-nin-gas kul-ta - sa noi-la pu hut te-li Kat-ri - i - naa kuu-lep-pa Kat-ri pie-noi-nen tu-le sä mi-i - nul - le

3
Kuu-lep-pas Kat-ri pie - noi-nen jos tu-let mi - i - nul - le Par-haan kul-ta-sor-muk-se-ni mi-nä an-nan si-nul-le

4
Huo-li sor-muk-ses-ta - si en huo-li ol-len-kaan se an-na puo-li - sol - le - si jos kun-ni-ani vaan saan

5
Kuu-lep-pa Kat-ri pie-noi-nen jo tu-let mi-nul-le niin par-haan kul-ta-kruu-nu-ni mi-nä an-nan si-nul-le

6
En huo-li si-nun kruu-nus-tas en huo-li ol-len-kaan se an-na puo-li - sol - le - si jos kun-ni-ani vaan saan

1
Kat-rii-na pie - ni pal-ve - li ho-vis-sa ku-nin-kaan Hän täh-den lail-la lois - te-li toi - si-en seu-ras-sa - a

2
Ku-nin-gas kul-ta - sa-noil-la pu-hut te-li Kat-rii-naa Kuu-lep-pa Kat-ri pie-noi-nen tu-le sä mi - i - nul - le

3
Kuu-lep-pa Kat-ri pie-noi-nen jos tu-let mi-nul le niin par-haan kult-ta-sor-muk-se-ni mi-nä an-nan si-nul-le

4
En huo-li sor-muk-ses-ta - si en huo-li ol-len - kaan se an-na puo-li - sol le - si jos kun-ni-aa-ni vaan saan

1
Kat-rii-na pie - ni pal-ve - li ho-vis-sa ku-nin-kaan Hän täh-den lail-la lois - te - li toi - si - en seu-ra-as-sa

2
Ku-nin-gas kul-ta sa-noil-la pu-hut-te - li Kat-at-ri - ii-naa Kuu-lep-pa Kat-ri - i pie-noi-nen tu-le sä mi i - nul-le

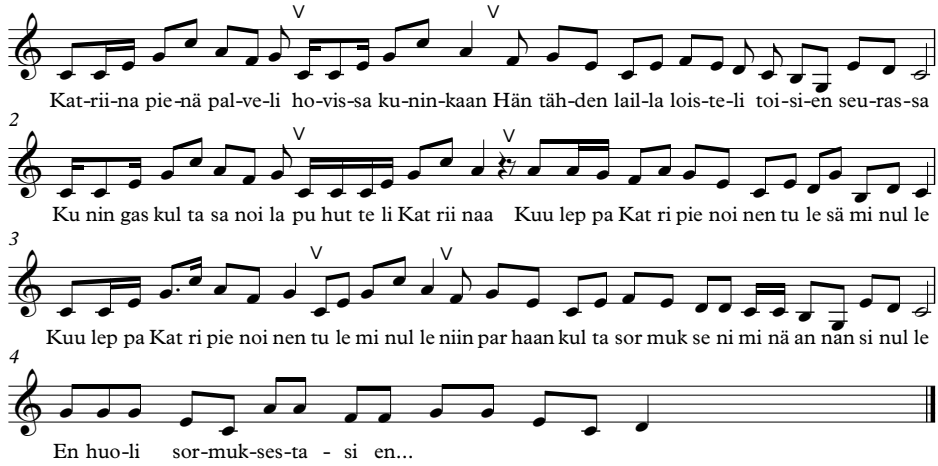
3
Kuu-lep-pa Kat-ri pie-noi-nen tu-let mi-nul-le Niin par-haan kul-ta - sor-muk-se - ni minä an-nan si - nul - le

4
En huo-li sor-muk-ses-tas - si en huo-li ol-len-kaan se an-na puo-li - sol - le - si jos kun - ni-ani vaan saan

Liite 9. Liite 10.

Ninnin laulaman 5. *Katriina-balladin* 15.6.1989 nuotinnos, säkeistöt 1–4.

Ninnin laulamien *Katriina-balladien* viiden kerran säeanalyysi kolmen ensimmäisen säkeistön osalta.



1 Kat-rii-na pie-nä pal-ve-li ho-vis-sa ku-nin-kaan Hän täh-den lail-la lois-te-li toi-si-ën seu-ras-sa

2 Ku nin gas kul ta sa noi la pu hut te li Kat rii naa Kuu lep pa Kat ri pie noi nen tu le sä mi nul le

3 Kuu lep pa Kat ri pie noi nen tu le mi nul le niin par haan kul ta sor muk se ni mi nä an nan si nul le

4 En huo-li sor-muk-ses-ta - si en...

	1.säk.	2.säk.	3.säk.	4.säk.	5.säk.	6.säk.	7.säk.	8.säk.	9.säk.	10.säk.	11.säk.	12.säk.
1.kerta 10.6.	a b c d	d e f g	a ¹ a ² i j	k k ¹ l m	n n ¹ o p	e ¹ e ² q	e r e r	e ¹ e ² q	e ¹ e ² q	e ¹ e ² q	e ¹ e ² q	e ¹ e ² q
2.kerta 12.6.	b ¹ b ¹ t	e f g q	e ¹ e ¹ p ¹	e ¹ e ² q								
3.kerta 13.6.	b ¹ b ¹ r u	b ¹ b ¹ v w	b ¹ b ¹ r ¹ w	e ¹ e ² q								
4.kerta 13.6.	b ¹ b ¹ e ¹ t	e f g x	b ¹ b ¹ r ¹ w	e ¹ e ² q								
5.kerta 15.6.	b ¹ b ¹ e ² y	b ¹ b ¹ v ¹ z	b ¹ b ¹ e ² y	e ¹ e ² q								

Tässä pienimuotoisessa analysissa olen halunnut tuoda esille eri laulukertojen kolmen ensimmäisen säkeistön säerakenteen, jolloin Ninni muuntelee eli etsii ja löytää ensimmäisen laulukerran tavalla omaa melodiansa. Neljäs säkeistö alkaa samoilla sanoilla kuin kuudes säkeistö, joten on ymmärrettävä, että hän muistaa oman melodiansa juuri neljännessä säkeistössä. En ole kirjoittanut muiden laulukertojen säkeitä mukaan, koska hän laulaa säkeistöt samalla melodiolla pieniä poikkeuksia lukuun ottamatta.

Sannan valssi 17.10.1993

a a1 b b1 c c1 d d1 e e1 f f1

13

31

44

57

70

84

98

111

124

Sannan valssi 20.10. 1993

	c c1	
a a ¹		f f ¹
	d d ¹	
b b		e e ¹
	d ¹ d ¹	
	b ¹ b ¹	
a a ¹ b b		
a ¹ a ¹ b ¹ b ¹		
a a b b ¹		
a a		f f
	d ¹ d ¹	
b ¹ b ¹		e e
	d ¹ d ¹	
b b ¹		
a a b ¹ b		
a a ¹ b ¹ b ¹		
a a b b		e ¹ e ¹
	d ¹ d	f f
	c c ¹	
a a ¹		f f
	d d ¹	
	c c ¹	e e
	d d	f f
	d ¹ d ¹	
	b ¹ b ¹	
a a b b		
a ¹ a ¹ b b		
a ¹ a ¹ b b		f f
	d ¹ d ¹	f f
	d d	f f
	d d	f f
	d	e
		e hidas

Sannan valssi 20.10.1993

The musical score is written in 3/4 time and consists of 113 measures. It is divided into systems of four measures each, with measure numbers 14, 26, 38, 51, 63, 75, 88, 100, and 113 indicated at the start of their respective lines. Above the first system, rhythmic labels are provided for each measure: a, a1, b, b1, c, c1, d, d1, e, e1, f, f1. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line at the end of the 113rd measure.

MERENNEITO Taiga 18.10. 2001

Merenneito näkee kaloja vaan
Merenneito näkee kaloja vaan.
Kalat sanoo merenneidolle moi, moi, moi.
Äitikala sanoo merenneidolle moi.
Iskäkala sanoo merenneidolle moi.
Puhuu "sitte" ...
Merenneitojen äiti sanoo kaloille moi.
Merenneitojen iskä sanoo kaloille moi.
Sitte menee uimaa, menee kotii vaa.
Sitte menee uimaa, menee sitte kotiii.
Olekkö nähny meiän talojaa?
En ole vaa, pitkään aikaakaa.
Olekkö nähny, pitkään aikaankaa?
Olekkö nähny, meiän talon taa?
Ei olla vaa, pitkään aikaan saa.
Sitte mennään tanssimaan, olekkö vaan?
Olekkö tanssinu, sitte tulemaan.
Mennään naimisiin.
Pussataan siellä.
Elä ole ole, elä ole pahasti.
Elä käynyt pahasti.
Elä itke siellä.
Joku voi kuulla.
Joku laittaa vankilaa.
Poliisit on hermostunu.
Jos, joku laittaa.
Onneksi että joku.
Ei ole -- itkenny.
Joku voi itketä, kun ne - menee naimisiin.
Nyt ne laitetaan vankilaan, poliisit hermostuu.
Mutta onneksi se on siellä vankilassa on.
Ja sitte se ei ole sitä ihmeellistä voi.
--- "sitte" ---
En kai olekana menny naimisiin.
Et kai ole menny --- et kai oo menny --
Et kai ole menny merenneidon kanssa.
Et kai menny, merenneidon kaa.
Sitte ei saa hölmöillä.
Sitte tulee --- pois.
Jos siellä kiukuttelee, sit, laitetaan vankilaan.
Et kai ole, laittanu vankilaan.
Et kai ole laittanu vankilaan se vain
Oletko loppunut, laulu on.
Oletko loppunut, laulu on.

Johanna Jimeno

Kukat säteilee 10.3. 2006

Jos vielä teet, niin mä haluun ottaa kukkia.
Sitten kun mä nään, et siellä tehdään jotain.
Niin mä aina haluun siitä, jota sä-ää voit tehdä, uuu-uu, mmmmm.

Jos joskus mä teen sen, niin mä haluun aina tehdä sen.
Älä sä tee jotain muuta, vaan kerää kukkia.
Raa-taa-ta-da-da-da-daa, daa- daa – daa- daa.
Daa- daa- da-da-da-da- daa ..

Jos vielä tee-et sen, haluutko sä kerätä.
Sun pitää kerätä nää kukat.
Äläkä tee muuta.
Tralla-lalla-laa
Tralla-lalla- lalla - laa

Jos vielä haluat se-een ja mä annan kukkakimpun, ja tietää mä voin.
Dai-dai-daaaa - da
Jos haluut tämän taas, niin kukat annan

Liite 16. Aunin 5.3.2009 laulaman *Arjen ilot* -laulun sanat.

ARJEN ILOT 5.3.2009
Auni Siukosaari 9v.

Juhlasta toiseen siirrytään,
koko ajan juhlia riittää vaan.
Eihän sitä tiedä milloin on, taas seuraavia juhlia.
Voi olla pääsiäinen vappukin, saattaa tulla juhannus ja joulukin
Syntymäpäivät, nimipäivä, hääpäivät mitä vaan.

Mutta on olemassa yksikin juhla, jonka pitää löytää itse, sisältään.
Se on arjen ilo ja juhlaa.
Joskus arkea vaan tuhlaa.

Arjestakin voi nauttia.
Arki on yhtä juhlaa.

Joskus harmittaa.
Taikka suututtaa.
Ei kannata ajatella, sitä asiaa.
Vaan ajattele, että arjessakin, löytyy aurinkoiset puolensa.
Soita kaverille lähdetään,
ulos leikkimään.

On olemassa juhlaa.
Joka pitää löytää sisältään, ihan itsekin.
Se on arjen juhlaa.
Jotkut sitä pois vaan tuhlaa,
ajattelee ettei juhla oo, se arkikaan.

Vaan arki on arki, ajattelevat ne
mutta arki on yhtä juhlaa.
Kunhan sitä ei tuhlaa.

Joskus, väsyttää.
Siihen auttaa tää.
Painaa tyynyyn pää,
levähdä hetkeksi.
Niin kyllä kohta jaksaa taas.
Peuhataa.

Kuinka se nyt voi mennä niin,
jotkut ajattelee, että voisikin,
vielä valvoa minuutin tai pari.
Mutta huomenna on akohta rätti.
Ellei mene ajoissa nukkumaan,
ei ehdi nukkua, tarpeeksi.
Etten tuhlaa, arjen juhlaa.
Ihanaa tää elämä on.
On olemassa juhlaa.
Joka pitää löytää sisältään.

Se juhla on arki tietenkkin.
Arki on yhtä juh-laa.
Tietenkin, kunhan sitä ei tuhlaa.

Joskus tuntuu, että kaikki on huonosti
ja kaikki harmittaa.
Silloin mököttää kaverillekin,
Kauheaa arjen tuhlausta.
Mutta voisikohan siitä päästä yli
soittamalla kaverille.
Antaa anteeksi tai...
Tai kysyäkseen kuulumisia.

On olemassa yksi juhlaa,
joka täytyy löytää sisältään ihan itsestään.
Se on arki tietenkkin.
Arjesta löytyy kaikkee juhlaa.
Arki on, yhtä juhlaa vaan.
Kunhan sitä ei tuhlaakaan.
Jeeeee-eee-eee-eee.

Elämässä asioita on,
hirveän kenkkuja.
Pitää mennä kokeisiin ja jännittää,
eikä pääse yli mitenkään.
Jännittää vaikka jos, ratsatuskisat on.
Jännittää hirveesti, miten paljonkaan,
voisi odottaa.
Kun aamulla on, koe tai kisapäivä.
Teet vaan parhaasi niin kyllä arki on yhtä juhlaa.
Tiedät sen, itsekin.
Jooooo-ooo-oo.

On olemassa yksi juhlaa,
joka arkea muistuttaa.
Sillä se on arki.
Arjestakin arjempi.
Arki.
Arki on yhtä juhlaa.
Lal-lal-lal-laa.
Arki on yhtä juhlaa
Arki on yhtä juhlaa.

Arki on, yhtä juhlaa.
Laa-laa-laa.-laa

Arki juhla.
Yhtä suuri asia.
Arki ja juhla.
Samaa tarkoittaa.
Arjesta voi nauttia vain jos,
tietää arjen ilot.

Pääsee kenkkujen,
Kenkkumaisten asioiden yli.
Tietää sen, että elämä on ihanaaaa.
Ihanaaaaaaaaaaaaaa.

MUSIIKKI ON TÄRKEÄÄ

12.3. 2009

Auni

Tärkeitä asioita on, joita ilman ei voisi, elää.
On aurinko, happikin.
Tärkeitä asioita molemmat on.
On esimerkiksi juotavat, sekä ruuat.
Ilman niitä ei voisi elää.

Mutta on asia, jotta tarvitaan.
Jotkut, joillekuille se on tärkeää.
Ilman musiikkia ei voi elää.

Musiikki on yhtä tärkeää.
Kuin vaikka aurinko.
Musiikista, pitää nauttia,
Yhtä paljon kuin ruuasta.

Täytyy nauttia musiikista
Ja ottaa musiikki ihan rennosti.
Soita laula kuuntele musiikkia kaikki ne liittyy musiikkiin jotenkin.
Jeeeee
Musiikkiiiiin, jotkut keskittyy niin,
Että jo melkein unohtivat,
miksi maailmassa ovat.

Laulan lauluja mieluusti
ja
Soitan soittimia.

Kuuntelen myös paljon musiikkia.
Musiikista, pitää nauttia.
Laa laa laa lal lal laa
Musiikista, pitää nauttia.

Jos sua jännittää
Musiikin esittäminen
Ajattele
ja sulje silmät.
Ajattele
että olet yksin kotona
etkä oikeesti
esiinny, kellekään.
Soita mitä sydäimestä lähtee.
Soita ja laula mitä huvittaa.
Elämästä musiikkia.

Laaaaaaaa-aaaa-aaaa.
Musiikkia.
Musa musiikkia
Musiikkia.
Musiikki on ihanaa.
Musiikista pitää nauttia.

Liite 18. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla puhallintutkintoni ohjelma, joka alkaa itkuvirren soitolla klarinetilla.

OHJELMA

Itkuvirsi Suistamon Terovaarasta (Launis 1905)
klarinetti

Jatsi 1954 (Teppo Repo)
Kertso 1940 (Teppo Repo)
Itämeren sävel 1936 (Teppo Repo)
Huiluripölkkiä (Teppo Repo)
Tantsún päälle (Natalja Vassili)
soittu

MUISTA!
HITAASTI!

Pitkähuilupolska no 2
säv Leena Joutsenlahti
pitkähuilu

Polskaetydi
säv Leena Joutsenlahti
Yksi ruusu
nokkahuilu

Valssi
märistysrauta

Improvisaatio
ruokopilli

Juho Pihlavan menuetti
Hoornion Manun polska
Satakunnan polkka
Hambo
klarinetti

Alkusoitto (omasta päästä)
truba

Liisa Pessi, 72v, Kaukola 1915
pukinsarvi (4-reikänen)

Liisa Pessin tapaan (omasta päästä)
puusarvi (4-reikänen)

Sonatiini puusarvelle ja syntetisaattorille
säv Leena Joutsenlahti
puusarvi (6-reikänen)

SARVI
YHÄSKÄHTÄ
MELKOITA VUOMENEN-
OSA

Avustaa:
Kristiina Ilmonen
Anu Itäpelto
Arto Järvelä
Maija Karhinen
Anna-Kaisa Liedes
Liisa Matveinen

Sibelius-Akatemian KANSANMUSIIKIN OSASTO esittää:



ke 14.5.2008 klo 19
REBOOT/OMSTART
Susanne Rosenberg -laulu,
kellot, savikukko
Pitskun Kulttuurikirkko
Liput 7/4 €



ma 19. ja ti 20.5.2008 klo 19
ÄÄNESTÄ NOUSI HILJAIKUUS
- hetki ja ikuisuus
Sanna Kurki-Suonio -ääni
Heikki Laitinen -ääni
Tuomiokirkon krypta
Liput 7/4 €



to 22. ja pe 23.5.2008 klo 19
VIULAJAN LAULU
Hanni Autere -viululaulu
Pitskun Kulttuurikirkko
Liput 7/4 €



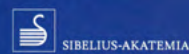
ma 26.5.2008 klo 19
MAKALE
Leena Joutsenlahti - mämmiwhiilu
Pitskun Kulttuurikirkko
Liput 10/7 €



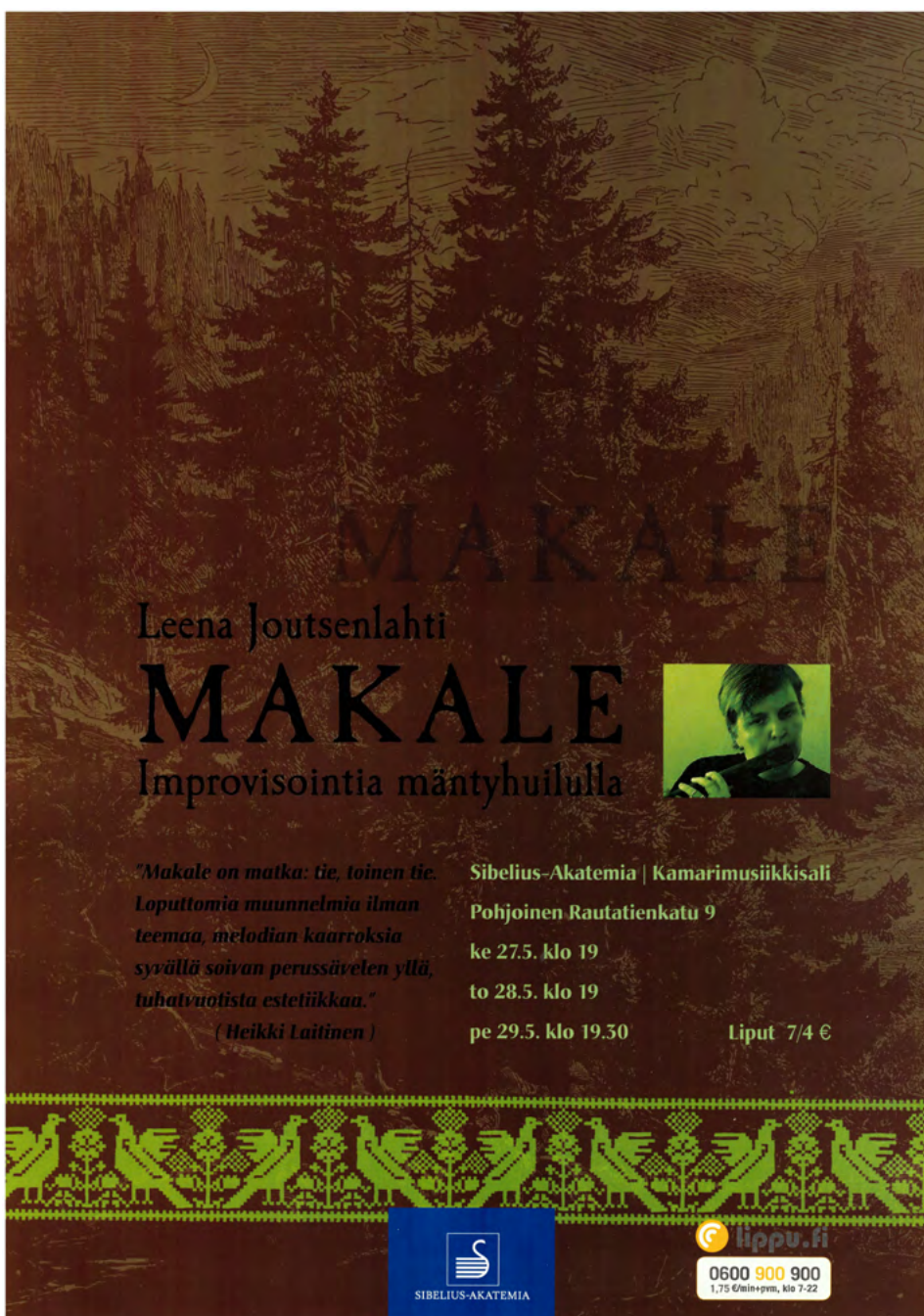
to 29.5.2008 klo 19
YLÄSÄVEL
Kristiina Ilmonen -
yläsävelhuilut, fujara
Jouko Kyhälä -
live-elektroniikka
Mimmi Laaksonen -
yläsävelhuilut
Sibelius-Akatemian
Kamarimusiikkisali
Liput 7/4 €

Pitskun Kulttuurikirkko, Henrikintie 25 A
Tuomiokirkon krypta, Kirkkokatu 18
Sibelius-Akatemian Kamarimusiikkisali, Pohjoinen Rautatiekatu 9

liput: Lippupiste p. 0600 900 900
tai tuntia ennen ovelta
www.siba.fi/konsertit



Liite 20. Makale - improvisointia mäntyhuilulla -konsertin juliste.
Julisteen kuva Leena Joutsenlahti.




MAKALE

Leena Joutsenlahti

MAKALE



Improvisointia mäntyhuilulla




*"Makale on matka: tie, toinen tie.
Loputtomia muunnelmia ilman
teemaa, melodian kaurroksia
syvällä soivan perussävelen yllä,
tuhatuotista estetiikkaa."*
(Heikki Laitinen)

Sibelius-Akatemia | Kamarimusiikkisali
Pohjoinen Rautatiekatu 9
ke 27.5. klo 19
to 28.5. klo 19
pe 29.5. klo 19.30

Liput 7/4 €



SIBELIUS-AKATEMIA



lippu.fi

0600 900 900
1,75 €/min+ppm, klo 7-22

Makale-musiikki 27.-29.5.2009 omistettu elämälle! Kiitos siitä.

" Makale on matka: tie ja toinen tie. Loputtomia muunnelmia ilman teemaa, melodian kaarroksia syvällä soivan perussävelen yllä, tuhatvuotista estetiikkaa."

Heikki Laitinen 1999

Leena Joutsenlahti improvisoi toisessa tohtorikonsertissaan edesmenneen lammilaisen Pentti Mäkelän tekemällä mäntyisellä tulppakanavahuilulla 60 minuuttia.

Arkaainen improvisointi on ollut Joutsenlahden kiinnostuksen kohteena jo toistakymmentävuotta. Kansanmusiikkiopiskelut Sibelius-Akatemiassa avasivat oven muinaissuomalaisen kiehtovan musiikin maailmaan.

Inkerissä improvisoinnin kansanomaisena terminä käytetyt 'mielijohteisesti, omasta päästä soitto' kuvaavat ehkä parhaiten tulevaa konserttia. Tutkija A.O. Väisänen kirjoittaa paimenista kertomuksessaan sävelkeruumatkaltaan Inkeriin 1914:

" Toinen taas, soitannollinen, trubittaa pitkin päivää, aina aamusta alkaen kylääntuloon saakka. Kun karja pysyy koossa, soittaa paimen hyvillä mielin "iloisen tantsun", ikävän mielensä hän ilmaisee "haliassa soitossa eli haluvirressä." Kylään palatessaan "illalla soitat kons kuikin, kons itet kons tantsit, sitte tiiät mielen."

Vinkkejä Makalen kuunteluun:

Avaa kiristävä housunnappi.

Kengät voit ottaa jalasta.

Laita ohjelmalehtinen luettuasi lattialle tai laukkuun.

Sulje kännykkä.

Sulje silmät.

Ja lopuksi, lähde mieli avoimena Makalen mukaan.

Terv. Leena

P.S. Mahdolliset taputukset säästä konsertin loppuun.

Liite 22. Makale – Äidille -konsertin juliste. Kuva Leena Joutsenlahti.



Jazz Klassinen Kansanmusiikki Nykymusiikki Ooppera Pop ja Rock Monigenre

MAKALE ÄIDILLE
– IMPROVISAATIOITA PAIMENSOITULLA
13.–14.12.2011 KLO 19
BLACK BOX, MUSIIKKITALO
VAPAA PÄÄSY
Leena Joutsenlahti, paimensoittu

 SIBELIUS-AKATEMIA siba.fi/whats-on

Makale (äidille)

Improvisaatioita paimensoitulla

13.-14.11.2011 klo 19

black box

musiikkitalo

vapaa pääsy

Kolmannessa tohtorikonsertissa Leena Joutsenlahti soittaa paimensoitulla inkeriläisen Teppo Revon musiikkiin perustuvaa improvisaatiota.

Paimensohittu on inkeriläinen tulppakanavahuilu, jossa on kuusi sormiaukkoa. Joutsenlahden soittama soittu on tunnettu hiljaisesta ja herkstä soinnistaan, jonka salaperäisyyttä vielä vahvistaa Revon käyttämä viritys. Ääni herkistää ja vahvistaa kuuloaisteja ja antaa mahdollisuuden hiljentyä paimenmusiikin hiljaiseen maailmaan. Soittimen on rakentanut MuT, soittimenrakentaja Rauno Nieminen.

Teppo Repo (1886-1962) kasvoi Inkerin Soikkolan kylässä, jossa hän aloitti paimenen tehtävät jo 5-vuotiaana. Repo oli oppinut soittotaidon jo pikkupoikana sekä äidiltään että suvussa olleilta lahjakkailta paimensoittajilta.

Repo sävelsi kappaleita usein improvisoimalla eli soittamalla ne ”omasta päästä”, kuten hän itse nimitti improvisaatioitaan.

Teppo Repo muutti Suomeen 1913 ensimmäisen kerran. Kansanmusiikin tutkija, professori A.O.Väisänen ”löysi” Revon ja nosti julkisuuteen ”viimeisenä suurena paimenena” 1930-luvulla.

Leena Joutsenlahti on valmistunut Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolta pääsoittimenaan kansanomaiset puhallinsoittimet. Joutsenlahti kuuluu 1983 aloittaneisiin ensimmäisiin kansanmusiikkiopiskelijoihin. Hän on ollut mukana muusikkona ja säveltäjänä erilaisissa teatteri- elokuva- ja tanssiproduktioissa Mm. Jyrki Karttusen soolotanssiteos ”Keiju” 2002 sekä Markku Lehmuskosken ja Anastasia Lapsuin elokuva ” Jumalan morsian” 2003. Joutsenlahden päätoimi on kansanmusiikin lehtorina Pakilan musiikkiopistossa sekä sivutoimisena Sibelius-Akatemian kansanmusiikkiosastolla. Mukana useilla kansanmusiikkilevyillä. Soololevy Makale (OMCD 84) ilmestyi 1999.

Konsertti on omistettu äidilleni, joka poistui luotamme 18.11.2011

Liite 24. Makale – Sattuma -konsertin juliste. Julisteen kuvat Leena Joutsenlahti.



Jazz Klassinen Kansanmusiikki Nykymusiikki Ooppera Pop ja Rock Monigenre

MAKALE – SATTUMA

TO 13.12.2012 KLO 19
BLACK BOX, MUSIIKKITALO
VAPAA PÄÄSY

LEENA JOUTSENLAHTI, MÄNTYHILU, SOITTU, PUUSARVI
Kirsi Ojala, mänmarkapipa, puusarvi
Sanne Tschirpke, mänmarkapipa, soittu, puusarvi
Mikko Haapoja, äänisuunnittelu ja eloelektroniikka



SIBELIUS-AKATEMIA

siba.fi/whats-on

Neljäs konsertti. Makale Sattuma 13.12.2012 klo 19.00 Black Box



**MAKALE – Sattuma 13.12.2012 klo 19
Musiikkitalo, Black Box**

MAKALE – Sattuma on musiikillista tutkimusta improvisaation, kansanomaisen pienpuhallinyhtyeen ja sattuman maailmassa. Syvälle luotaava, arkainen, moderni paimenmusiikki saa lisämausteensa eloelektronikasta ja surrrround-äänimaisemasta.

Konsertti on Leenan neljäs taiteellisen tohtorin tutkintoon tähtäävä jatkotutkintokonsertti.

Leena Joutsenlahti mäntyhuilu, soittu, puusarvi, letkuhuilu, puuhuilu, “lehmä”-okariino, musiikillinen ohjaus.

Kirsi Ojala mänmarkapipa, puusarvi, munniharppu

Sanne Tschirpke mänmarkapipa, soittu, puusarvi, munniharppu

Mikko Haapoja äänisuunnittelu ja eloelektroniikka

KIITOKSET: kansanmusiikin osaston jatkotutkintoseminaarilaiset, kansanmusiikin osasto, Kallio-Kuninkala, Päivi, Kirsi, Sanne, Mikko ja Heikki !!

puuhuilu, puusarvi, mäntyhuilu... improvisaatiota, sähköä, sattumaa.

Riisu kengät, löysää vyö.

Ota hyvä asento.

Laske käsiohjelma lattialle.

Sulje silmäsi. Nyt.



KLASSINEN JAZZ KANSANMUSIIKKI NYKYMUSIIKKI OOPPERA POP JA ROCK MONIGENRE

MAKALE – VIRTAA

Ti 17.12.2013 klo 19.00
Sonore, Musiikkitalo
Liput: 17,5/11,5/6,5 € (Lippupiste ja www.lippu.fi),
16/11/6 € (Musiikkitalon lipunmyynti)

Leena Joutsenlahti, mäntyhuilu, letkuhuilu, musiikki ja ohjaus

Virtaa-yhtye:
Saku Mantere, kitara
Mimmi Laaksonen, Kirsi Ojala ja Sanne Tschirpke, härjedahlspipa

Mikko H. Haapoja, äänisuunnittelu

siba.fi/whats-on ✕

**SIBELIUS-
AKATEMIA**
TAMPEREEN YLIOPISTO



MAKALE – VIRTAA

Konsertti on Leena Joutsenlahden viides jatkotutkintokonsertti.

17.12.2013 klo 19 Sonore-sali

Leena Joutsenlahti
letkuhuilu, mäntyhuilu, musiikki, ohjaus

Saku Mantere	kitara
Mimmi Laaksonen	härjedalpipa
Kirsi Ojala	härjedalpipa
Sanne Tschirpke	härjedalpipa
Mikko K. Haapoja	äänisuunnittelu
Sirje Ruohutula	valosuunnittelu

Konsertti on musiikillista tutkimusta improvisaation ja kansanomaisten puhallinten maailmassa. Hetkessä syntyvää, mielihoiteista, muuntelevaa, muuntuvaa, omasta päästä.

OHJELMA: 1. VIRTAA - huilu

Leena letkuhuilu

2. VIRTAA - duo

Leena mäntyhuilu
Saku kitara

3. VIRTAA - yhtye

Leena live mäntyhuilu, taustan mäntyhuilut
Mimmi Kirsi Sanne härjedalspipa
Saku kitara
Mikko taustan prosessointi

Leena Joutsenlahti on valmistunut Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolta pääsoittimenaan kansanomaiset puhallinsoittimet. Joutsenlahti kuuluu 1983 aloittaneisiin ensimmäisiin kansanmusiikkiopiskelijoihin. Hän on ollut mukana muusikkona ja säveltäjänä erilaisissa teatteri-elokuva- ja tanssiproduktioissa (Mm. Jyrki Karttusen soolotanssiteos ”Keiju” 2002 sekä Markku Lehmuskosken ja Anastasia Lapsuin elokuva ” Jumalan morsian” 2003). Joutsenlahden päätoimi on kansanmusiikin lehtorina Pakilan musiikkiopistossa sekä sivutoimisena Sibelius-Akatemian kansanmusiikkiosastolla. Mukana useilla kansanmusiikkilevyillä. Soololevy Makale (OMCD 84) ilmestyi 1999.

Taiteelliseen tohtoritutkintoon tähtäävät jatko-opinnot Joutsenlahti aloitti vuonna 2008 Sibelius-Akatemian kansanmusiikkiosastolla.

Aiemmat jatkotutkintokonsertit:

2008 Makale -improvisaatioita mäntyhuilulla (soolokonsertti)

2009 Makale -improvisaatioita mäntyhuilulla (kolme soolokonserttia)

2011 Makale -Äidille improvisaatioita paimensoitulla (kaksi soolokonserttia)

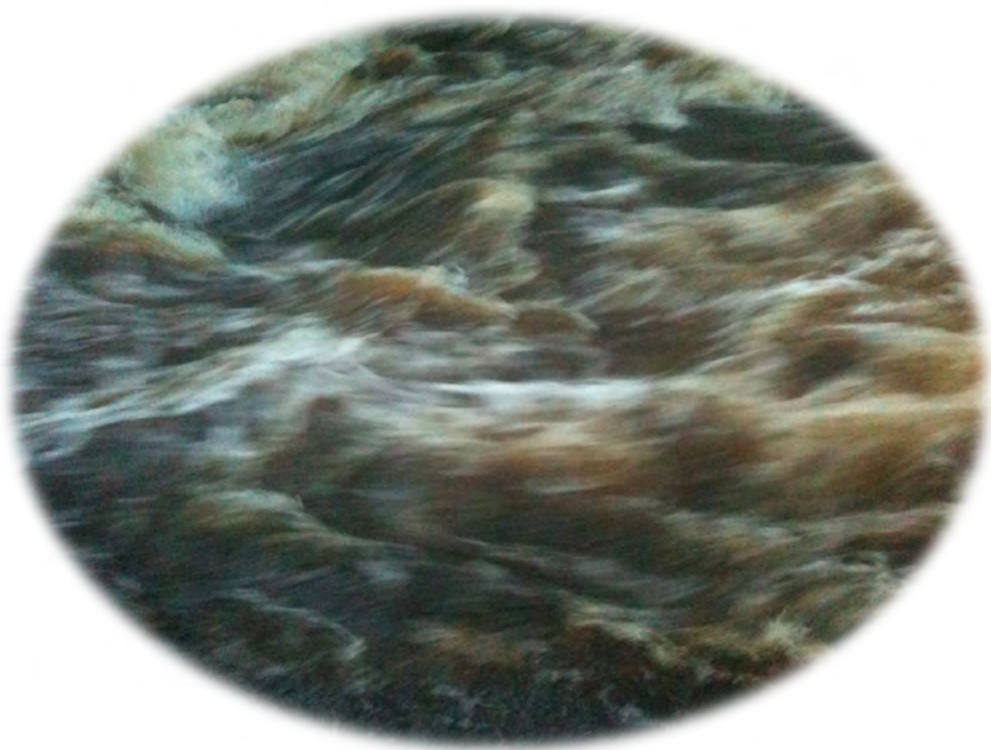
2012 Makale –Sattuma (mukana K.Ojala, S.Tschirpke, M.K.Haapoja)

KIITOS:

HEIKKI, SIBELIUS-AKATEMIAN KANSANMUSIIKIN OSASTON
JATKOTUTKINTO SEMINAARILAISET, LAUTAKUNTA, PÄIVI, SIRJE,
SAKU, MIKKO, SANNE, KIRSI, MIMMI, RIITTA-LIISA, ÄITE, ISÄ, HEIDI

Ja SINÄ

KIITOS



FEODOR (FEDJA) HAPPO (1841-?)

Suojärvi, Vuonte

Väisänen vieraili Fedja Hapon kotona 16.6.1917 ja tallensi parlografille sekä Fedjan että hänen poikansa Pekka Hapon kanteleensoittoa. Molemmat soittivat 11-kielisellä kanteleella, jonka Väisänen osti Fedja Hapon veljenpojalta. Väisäsen ostama kantele oli metallittainen, ei koverrettu vaan useista paloista koottu laatikkokantele. Kanteleessa on 11 teräskielen lisäksi yksi tappi ilman kieltä ja tyhjä tapin paikka sekä ylhäällä että alhaalla, eli kantele oli alun perin suunniteltu 14-kieliseksi, mutta sitä käytettiin 11-kielisenä. Happon ei Väisäsen tallentaessa virittänyt kanteletta, vaan soitti sillä virityksellä, joka kanteleessa oli valmiina. Näistä kielistä Fedja Happon käytti vain viittä kieltä kerrallaan siirtäen välillä käsien asemaa kielillä eli vaihtaen perussävelen paikkaa. Musiikki oli hänen mielestään samaa, vaikka asteikko vaihtui. Virittämisestä on käsikirjoituksissa maininta, että ensin viritetään kvintti, sitten (viisäsävelikkö) peräkkäin asteittain.

SKS KRA Väisänen, A. O. kotelo 12 vihko 9:126.1917.

Kannel oli entisestään viressä:



opetellut myös kirkonkelloja soittamaan, mutta unohtanut osaa ainoast. Rihatskoo ja 'Vaivasta poigoa'

"tai näillä soitat, yhteh luaduh mändö"

Vaivasta poigoa (21)

Fedja Happon, Suojärvi.
SKS KRA Väisänen, A. O. kotelo 12 vihko 9:128.1917.
SKSÄ FONOKOP 53. Väisänen, A. O. 1917 (prl 44).

(ei joka kerta toista ensi säettä)

*"Ei ved sinne pistelyksiä midä tolkkua tule;
ne pane hoz pääsin peräh."*

Parlografitallenteiden huonon laadun takia Fedja Hapon sävelmien nuotinoset pohjautuvat pelkästään Väisäsen käsikirjoituksiin. *Vaivasen pojan* säkeitä voi muunnella ja kertailla mielen mukaan. Fedja Happon soitti sävelmää Väisäselle g- ja d-säveliköillä (duuris- ja mollissa).

sama alueella:



Vielä ehkä muitakin variantteja

Ripatškoo (63)

(arvatenki)

Fedja Hapon kaksi sävelmää on nuotinnettu käsikirjoituksen mukaan g-pohjaisiksi, 11-kielisen kanteleen viidellä ylimmällä kielellä soitettuna. Hapoo kuitenkin vaihteli käsien asemaa kielillä soittaen samoja sävelmiä eri asteikoilta. Ripatškan säkeitä voi muunnella ja kertailla mielen mukaan. Parlografitallenteen kopio on erittäin huonolaatuinen.

Fedja Hapoo, Suojärvi.
SKS KRA Väisänen, A. O. kotelo 12 vihko 9:127.1917.
SKSÄ FONOKOP 53. Väisänen, A. O. 1917 (prl 44).

♩ = 120

KANSANMUSIIKIN OPISKELU MUSIIKKIOPPILAITOSTEN PERUS- JA MUSIIKKIPISTOASTEILLA

KUVAUSTEN KOONTI JUHANI NÄREHARJU 1996

YLEISTÄ KANSANMUSIIKIN OPETUKSESTA

Tavoitteet

Kansanmusiikin opetuksen tavoitteena on tukea opiskelijan muusikkouden yksilöllistä kehittymistä siten, että jokainen voi edetä opinnoissaan omien lähtökohtiensa, kiinnostuksensa ja edellytyksiensä mukaisesti.

Peruskurssiopintojen jälkeen opiskelijan tulisi kyetä perinteisen ja uuden kansanmusiikin itsenäiseen tuottamiseen: soittamiseen, laulamiseen ja oman musiikin tekemiseen. Tavoitteena on edetä ilmaisutaidon, instrumenttitekniikan, improvisaation, säveltämisen ja ryhmämusisointitaitojen alueilla.

Yleisen muusikkouden ja instrumenttitaitojen monipuolisella opiskelulla turvataan nuoren etenemismahdollisuudet sekä ammatillaiseksi että aktiiviseksi, musiikista nauttivaksi harrastajaksi.

Sisällöt

Osa sisältökohdista koskee koko opintoaikaa, osan ajoitus on opiskelijan ja opettajan ratkaistavissa.

- rohkeisuus omaan tulkintaan, kokonaisilmaisuun sekä omien sävelmien tekemiseen ja sovitukseen
- sävellysharjoituksia musisoiden (nuoteita) ja nuotein
- kuulonvaraisen havainnoinnin ja nuotittoman musisoinnin valmiuksien systemaattinen kehittäminen sekä runsas ja monipuolinen musiikin kuuntelu
- nuotinluku- ja -kirjoitustaidon opiskelu
- soitto- ja laulutyöni opiskelussa keskeisten taitojen, rytmikan, metriikan ja tonaliteetin monimuotoisuuden opiskelu sekä äänenmuodostuksen, fraseerauksen, koristelun, muuntelun ja improvisaatiotaitojen systemaattinen kehittäminen
- instrumenttitekniikan kehittäminen siten, että opiskelijalla on peruskurssien jälkeen kyky esim. musisoida kansanmusiikeissa yleisesti käytetyissä sävellajeissa sekä toteuttaa tulkinnallisia piirteitä esim. äänenmuodostuksen keinoin
- tekniikkaharjoitusten ja tietopuolisen opiskelun liittäminen kiinteästi musisointiin sekä instrumenttikohtaisten erityisvalmiuksien esim. soitutajun kehittämisen huomioiminen tukiaineopinnoissa
- ryhmämusisoinnin jatkuvan mahdollisuuden varmistaminen, jopa niin, että opintojen lähtökohtana voi olla yhtye, jonka jäsenet saavat sekä ryhmä-, soitin- että henkilökohtaista opetusta
- kannustus monipuolisiin muusikonvalmiuksiin; mahdollisuus välttää ennenaikainen erikoistuminen

Kurssisuoritusten arviointi

Arvioinnin lähtökohtana on opiskelijan yksilöllinen kehitysvaihe. Lautakunnan tulee kiinnittää huomiota esityksen luoviin, tulkinnallisiin, tyyllisiin ja teknisiin ansioihin. Improvisaationäyteellä voi olla vain arvosanaa nostava vaikutus.



Aloitin kansanmusiikin opinnot v. 1983, kun kansanmusiikin osasto perustettiin Sibelius-Akatemiaan. Alkoi matkani koh-
ti kansanmusiikin ja improvisaation maailmaa. Taiteellisen
tohtorintutkintoni kirjallisessa osuudessa tarkastelen, miten
tämä muutti käsityksiäni musiikin teosta. Pedagogisena ta-
voitteenani oli ottaa selvää, mitä lasten spontaanit laulut, ns.
omasta päästä soitot ja laulut ovat kansanmusiikillisessa kon-
tekstissa. Useissa tutkimuksissa lapsi nähdään lähtökohtana,
jota pitää alkaa opettaa. Kokemukseni perusteella lapsi ei ole
jotain, mitä hän ei osaa vaan mitä hän osaa jo. Tässä kirjassa
esittelen myös emeritusprofessori Heikki Laitisen luoman
kansanmusiikkipedagogiikan periaatteet sekä lyhyesti muu-
tamien kansanmusiikkien taiteellisten jatkotutkintojen
improvisaatiota käsitteleviä tutkimuksia. Kansanmusiikin
estetikan kautta musiikillinen maailmankuvani muuttui täy-
dellisesti. Löysin itselleni merkityksellisen tavan improvisoi-
da, soittaa omasta päästä. Löysin oman musiikkini.

ISBN: 978-952-329-109-6 (PAINETTU)
ISBN: 978-952-329-110-2 (SÄHKÖINEN)

EST 44
ISSN: 1237-4229 (PAINETTU)
ISSN: 2489-7981 (SÄHKÖINEN)

UNIGRAFIA
HELSINKI 2018

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

TAITEILIJAKOULUTUS
MuTri-tohtorikoulu