

**Pelimanniuden määritelmät kansanmusiikin harrastajien ja ammattilaisten keskuudessa 2010-luvulla**

Pro gradu -tutkielma

2017

Anne-Mari Hakamäki

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

## **Tiivistelmä**

Tämä tutkimus selvittää, mitä pelimanniudella tarkoitetaan 2010-luvun Suomessa kansanmusiikin ammattilaisten ja harrastajien keskuudessa sekä sitä, miten pelimanniutta representoidaan diskursseissa. Kyse on pelkistäen ilmaistuna siitä, millaisena pelimannius ilmenee tutkimukseen osallistuneiden puheessa. Tutkimuksessa pohditaan millä tavoin pelimanni-termiä käytetään, kuka sitä käyttää ja millaisia edellytyksiä määritelmä pitää sisällään.

Viimeisen sadan vuoden aikana maailma ja länsimainen yhteiskunta sen osana ovat kokeneet suuria muutoksia. Eri ilmiöitä kuvaavat määritelmät ovat joutuneet kokemaan omat myllerryksensä tämän nopean kehityksen mukana. Myös pelimannin käsite aiheuttaa vahvasti ristiriitaisia ajatuksia. Sen sisältöä määritellään vuosisadan takaisista lähtökohdista kautta tämän päivän tapaan toimia.

Tutkimuksen taustaosuudessa luodaan katsaus kansanmusiikin määrittelyyn ja sen kehitykseen 2010-luvulle tultaessa. Myös pelimanni-sanan historiaa ja muuttuneita merkityksiä sekä käyttöyhteyksiä tarkastellaan tässä osuudessa.

Tutkimuksen teoreettinen viitekehys rakentuu kulttuurisen musiikintutkimuksen ulkokehästä ja tarkentuu identiteetin kulttuuristen ja sosiaalisten sekä paikallisuuden muodostamiin näkökulmiin. Tutkimusaineisto koostuu kansanmusiikin ammattilaisten sekä harrastajien haastatteluista ja kyselyjen vastauksista. Aineisto on kerätty kolmen vuoden aikana eri menetelmiä ja haastattelumuotoja käyttäen.

Tutkimustulokset olen jakanut ja kategorisoinut vastauksista vahvimmin nousseiden teemojen mukaan, jotka liittyvät pelimanniuden kokemuksiin ja yleisiin tulkintoihin. Tuloksista käy vahvimpana ilmi, että pelimannius koetaan aina oman musiikkisuhteen tai musiikillisen kasvuympäristön kautta.

## **Hakusanat**

suomalainen kansanmusiikki, pelimanni, pelimannimusiikki, pelimanniasenne, pelimannius, identiteetti, kulttuurinen, sosiaalinen, paikallisuus

1. JOHDANTO.....	5
2. TUTKIMUKSEN TAUSTA .....	7
2.1. Kansanmusiikin määritelmät.....	8
2.1.1. Historiallinen kansanmusiikki .....	12
2.1.2. Kansanmusiikkia 1900-luvulla muokanneet ilmiöt.....	14
2.1.3. Nykypäivän kansanmusiikki .....	18
2.2. Pelimanniuden käsitteen määrittely.....	20
2.2.1. Pelimanniuden merkitys eri aikakausina .....	21
3. TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA METODOLOGIA .....	24
3.1. Tutkimuskysymykset .....	26
3.2. Teoria.....	27
3.2.1. Identiteetti .....	27
3.2.2. Kulttuurinen identiteetti.....	29
3.2.3. Sosiaalinen identiteetti .....	30
3.2.4. Paikallisuus ja identiteetti.....	32
4. TUTKIMUKSEN TOTEUTUS .....	34
4.1. Tutkimusaineisto .....	34
4.2. Aineiston analyysi.....	37
5. TUTKIMUSVASTAUKSET .....	40
5.1. Pelimannin arvostuksen tunteeseen vaikuttavia tekijöitä.....	42
5.1.1. Muusikon status ja työ.....	43
5.1.2. Paikkakunnan merkitys .....	44
5.1.3. Kulttuuripolitiikka .....	45
5.1.4. Koulutuksen merkitys .....	46
5.1.5. Ammattilaisuus ja harrastaminen vastakkain.....	47
5.1.6. Asema yhteiskunnassa ja resurssien jakautuminen .....	51
5.1.7. Pelimannin palkka .....	52
5.1.8. Median merkitys .....	53
5.2. Millainen pelimanni on tänä päivänä? .....	54
5.2.1. Soittotilanne ja esiintyminen .....	55
5.2.2. Ohjelmisto – nuoteista vai muistinvaraisesti?.....	56
5.2.3. Soittimisto .....	59
5.3. Pelimannimusiikki ja yksilön soittotyyli .....	60
5.3.1. Persoonallisuus .....	64

5.3.2. Ikä vai kokemus? .....	66
5.4. Pelimanniasenne .....	68
5.5. Pelimannius instituutioiden osana .....	70
5.5.1. Kaustisen Folk Music Festivalin jakamat tunnustukset .....	71
5.5.2. Kilpailut ja suoritusmerkit .....	73
5.5.3. Yhteisöllisyys .....	73
6. Lopuksi.....	75
Lähdeluettelo .....	79
Liitteet .....	84

# 1. JOHDANTO

Kansanmusiikin opiskeluvuosiinani olen joko porukassa tai itsekseni miettinyt kansanmusiikin olemusta ja sen määrittelyyn liittyvää tulkinnanvaraisuutta. Keskustelu tai pohdinta on lähes joka kerralla aiheuttanut jonkinasteista turhautumista hankaluutensa vuoksi ja jäädessään aina ilman loppupäätelmää. Tähän liittyen minua ovat mietityttäneet kansanmusiikin tekijöitten vahvasti jakautuneet mielipiteet siitä, mikä on ”oikeaa” kansanmusiikkia, ja voiko olla ”aito” kansanmuusikko ilman lapsuuden-aikaisia kokemuksia ja kansanmusiikin parissa kasvamista.

Maisterinopintojeni alussa marraskuussa 2012, matkasin Helsingin musiikkitalossa järjestettyyn ensimmäiseen *Kansanmusiikin isompi ilta* -konserttiin. Konsertti oli sekä sisällöltään että puitteiltaan huikea. Se pidettiin uudenkarheassa, lähes loppuunmyydyssä Musiikkitalon pääsalissa. Konserttia rydittivät upea valaistus ja projisoidut taustakuvat, esiintyjinä oli useita Suomen kansanmusiikin kärkiyhtyeitä. Konsertin jälkeen naulakkojen läheisyydessä kolmen hengen kokoonpano alkoi soittamaan perinteisen pelimannimusiikin kaltaisia kappaleita. Jäädessäni heitä kuuntelemaan käveli eräs pariskunta ohitseni, ja kuulin rouvan lausuvan miehelleen: ”No kuuleehan täällä oikeaakin musiikkia”.

Tuo kommentti herätti paljon ajatuksia. Mietin, kuka kansanmusiikin ammattilaisten esittämää musiikkia pitää oikeana musiikkina, ellei kansanmusiikkiin entisestään totunut kuuntelija. Pohdin myös, mitä pelimannimusiikkiin vihkiytyneet soittajat ajattelevat nykyisestä tavasta sovittaa ja tuottaa kansanmusiikkia. Seisooko lukuisa pelimannien joukko ammattilaisten tekemisten takana lainkaan ja allekirjoittavatko he nykyisen tavan kehittää kansanmusiikkia? Näiden pohdintojen myötä syntyi ajatus pelimanniuden tutkimisesta. Päädyin hahmottelemaan tutkimusta, jossa päästäisiin käsiksi sekä kansanmusiikin ammattilais- että harrastajakenttään.

Tutkimukseni tavoitteena on selvittää pelimanni-termin subjektiivisia merkityksiä ja määritelmiä 2010-luvulla kansanmusiikin ammattilaisen ja harrastajien näkökulmasta. Tarkastelen pelimanniuden kokemuksia ja peilaan niitä sanan aiempiin määritelmiin. Pohdin, mitkä asiat määritelmässä ovat muuttuneet ajan saatossa ja mitkä asiat muutoksiin ovat vaikuttaneet. Niin kansanmusiikin olemus, ihmisten musiikillinen

maailmankuva kuin kulttuurin kuluttamisen muodot ovat muuttuneet radikaalisti suomalaisessa yhteiskunnassa viimeisen parinsadan vuoden aikana. Tutkimukseni tärkeän teoreettisen lähteen *Identiteetti (1999)* kirjoittaja kulttuurintutkija ja sosiologi Stuart Hall muistuttaakin siitä, miten länsimainen yhteiskuntamme nähdään urbaanina ja teollistuneena. Se on kapitalistinen, maallinen ja moderni. Tällainen yhteiskunta on syntynyt tietyllä historiallisella kaudella ja on tulosta joukosta erityisiä historiallisia – taloudellisia, poliittisia, sosiaalisia ja kulttuurisia – prosesseja. (Hall 1999, 79).

Tutkimukseni perustuu kulttuurisen musiikintutkimuksen suuntaukseen. Sen mukaan musiikki tulee kytkeä sosiaalisiin, taloudellisiin ja poliittisiin yhteyksiinsä, eli siihen aikaan ja paikkaan, jossa musiikkia kuunnellaan, soitetaan ja tehdään (Leppänen ja Moisala 2003, 72). Pelimannin ja kansanmusiikin käsitteet on alun perin määritelty aikana, jolloin maailma on ollut muun muassa arvoiltaan ja asenteiltaan toisenlainen kuin nyt. Termien käytöstä onkin jo pitkään käyty värikästä keskustelua kansanmusiikin kentällä. Tämänkin tutkimuksen aineiston monipuolisuus ja siinä ilmenevät mielipide-erot osoittavat sen, miten monesta eri näkökulmasta pelimanniutta voidaan ilmentää. Määrittelyssä onkin kysymys kulttuurissa toimivasta artikuloinnista, joka on itse asiassa kaiken merkityksenannon perusta (Alasuutari 2011, 117).

Tutkimuksen aineisto koostuu vuosina 2013–2015 tehdyistä kansanmusiikin harrastajien ja ammattilaisten haastatteluista. Selvitän haastatteluaineiston analyysin perusteella, millainen on pelimanni tänä päivänä: kuka kokee olevansa pelimanni ja millä perusteella? Kiinnostavaa on ollut myös selvittää, onko pelimanniuden käsite muuttunut erityisesti viimeisten vuosikymmenten aikana, jolloin kansanmusiikin kenttä on Suomessa muuttunut merkittäväällä tavalla ammattimaistumisen ja institutionalisoitumisen myötä. Tutkimukseni analysointiosuudessa puran haastatteluaineistoa erilaisiin teemallisiin kokonaisuuksiin sen perusteella, miten pelimanniuteen liittyviä asioita on vastauksissa ilmenetty. Näitä kokonaisuuksia käsittelen sosiaalisen ja kulttuurisen identiteetin sekä paikallisuuden näkökulmista. Tutkimukseni taustoittamiseksi käyn aluksi läpi keskeisten termien historiaa sekä kansanmusiikin kehityksessä tapahtuneita merkittävimpiä historiallisia muutosprosesseja.

## 2. TUTKIMUKSEN TAUSTA

Pelimanni-sana on tänä päivänä mielenkiintoisen monimerkityksinen. Usein se tarkoittaa kansanmusiikkia harrastuksenaan soittavaa henkilöä, jonka tyyli ja ohjelmisto perustuu niin sanotun uudemman kansanmusiikkikerrostuman soitinmusiikkiin, sävelkieleltään tonaaliseen pelimannimusiikkiin (Saha 1996, 28). Myös kansanmusiikin ammattimuusikoista osa kokee olevansa pelimanneja, mutta eivät kaikki. Miten pelimannius sitten ilmenee ammattilaisella? Liittyykö määrittely musiikin tyyliin, soittimistoon, asenteeseen vai ympäristötekijöihin? Voiko ammattimuusikko esiintyä ja saada elantonsa pelimannina? Onko pelimanni ammattilaisen toinen identiteetti? Miten pelimannius eroaa kokemuksena muusikkoudesta, vai sekoittuvatko nämä identiteetit keskenään? Pelimannius on monelle soittajalle myös asennetta ja joskus jopa soittimesta, musiikkityylistä tai tilanteesta riippumatonta spontaania musisointia. Tätä monesti rempseäksi, rennoksi ja rohkeaksi luonnehdittua pelimannimeininkiä valottaa erään tutkimukseen osallistuneen harrastajapelimannin monimerkityksellinen toteamus soittamaan ryhtymisestä: ”Kun nyt tuo peli sattuu tuos mukana olemaan” (SR).

Historiallisia asioita tai ilmiöitä kuvaavat termit siirtyvät usein sellaisinaan myöhempään aikaan. Koska asia tai ilmiö, jota termillä kuvataan muuttuu sisällöltään alkupe- räisestä, syntyy termin myöhemmässä tulkinnassa helposti ristiriitoja ja väärinym- märryksiä. Professori Erkki Ala-Könnin mukaan pelimanni on tarkoittanut aiemmin ainoastaan kuulonvaraisesti oppinutta viulunsoittajaa (1986, 47). Nykyään taas kan- sanmusiikin harrastajat kokevat olevansa pelimanneja riippumatta siitä, miten soit- totaito on opittu, mitä soitinta soitetaan tai kuinka paljon soitetaan ja missä. Kan- sanmusiikin ammattimaistuminen on lisännyt määritelmän moninaisuutta entises- tään.

Hall on kuvannut osuvasti myös kansanmusiikin ilmiöön rinnastettavaa terminologi- an käyttöä ja määritelmien muovautumista sanoessaan kerran tuotetun ajatuksen alkaen puolestaan myös itse tuottaa. Kun ihmiset ovat alkaneet ajatella ja puhua ilmiöistä tietyllä tavalla, on se myös alkanut tuottaa tietoa ja on siten muovautunut

ajattelu- ja puhetapaa järjestäväksi termiksi tai käsitteeksi. (Hall 1999, 80.) Tämä onkin mielestäni sovellettavissa lähes kaikkiin vähänkään abstrakteihin määritelmiin.

Pelimanni-sanankuuperäinen merkitys ei kaikilta osin enää istu nykypäivän tarpeisiin. Samoin on käynyt kansanmusiikin käsitteelle. Nykyään kansanmusiikiksi mielletään myös sellaista musiikkia, johon aiemmat määritelmät eivät välttämättä päde. Koska maailma on muuttunut yhteiskuntamuodoltaan, kulttuuriltaan sekä käyttäytymismalleiltaan, on tarpeen tarkastella pelimanniutta erityisesti tämän päivän merkitysten kannalta. Tutkimukseni ei pyri lopulliseen, yhteen ja ainoaan totuuteen määrittelyssä. Kuten eräs haastatteluuni vastannut kansanmusiikin tutkijakin osuvasti toteaa, kuinka ”yleispätevät määrittelyt ovat joko vaikeita tai mahdottomia: määrittely tulee tehdä aina kulloistakin tehtävää varten” (AA1). Kansanmusiikin tutkija, emeritusprofessori Heikki Laitinen puolestaan toteaa kansanmusiikin määrittelyn problematiikasta suhteessa muuttuvaan yhteiskuntaan näin: ”Staattisen kansanmusiikkikuvan sijasta tulisi nämä muutokset saada näkyviin. Lähtökohdan ja lopputuloksen, syiden ja seurauksien tulkinnat on sidottava lujasti kulttuuri- ja sosiaalishistoriaan.” (2003b, 320.)

Käsittelen tutkimuksessani kansanmusiikkia ja sen muovautumista uudemman kansanmusiikkikerrostuman ja nimenomaan pelimannimusiikin näkökulmasta. Tässä luvussa esittelen kansanmusiikkia ja siihen vaikuttaneita kulttuurisia muutoksia viimeisen parinsadan vuoden ajalta. Lisäksi käyn läpi pelimanni-sanankuun historiaa ja aiempia määrittelyjä.

## 2.1. Kansanmusiikin määritelmät

Kansanmusiikin määrittelemisen koetaan usein hankalaksi tämän päivän musiikkigenrejen monisyisessä sekamelskassa, ja kansanmusiikki-sanankuun liitteeksi luodaan tarkentavia määritelmiä. Pääasiassa sanaa kansanmusiikki käytetään kuitenkin yleisterminä puhuttaessa sekä muinaiseen eli arkaaiseen että 1800-luvun perinteeseen pohjautuvasta musiikista. Termin monikerroksisuus ilmeni viimeistään 1970-luvulla, jolloin koettiin kansanmusiikin uusi tuleminen tai kansanmusiikkirevivaali, kuten pro-

fessori ja kansanmusiikin tutkija Hannu Saha (1996) asian ilmaisee. Revivaali muokasi kansanmusiikin olomuotoa suuren kasvupyrähdyksen myötä entistä vahvemmin folkloristiseksi harrastustoiminnaksi (mt. 28). Soittajat alkoivat myös rohkeammin säveltämään omia kappaleitaan, ja kansanmusiikkia alkoivat soittaa myös sellaiset muusikot, joiden juuret olivat toisenlaisessa musiikissa. Kansanmusiikki alkoi näin saada entistä vahvemmin uusia vaikutteita jazz-, pop- ja rockmusiikista sekä muiden maiden perinteistä. (Heikkilä & Virtanen 2011, 11-18).

Tällä hetkellä kansanmusiikki elää elinvoimaisena suomalaisen musiikkikulttuurin moninaisuuden osana kehittyen yhtenä taidekulttuurin muotona. Sitä voi opiskella kaikilla mahdollisilla koulutusasteilla sekä harrastaa useiden paikkakuntien opistoissa. Kansanmusiikin voidaan kuitenkin sanoa olevan marginaalimusiikkia, eikä sillä tunnu olevan kovin laajaa ja yhtenäistä kulttuuriperinnöllistä arvostusta.

Aikoinaan kansanmusiikista vieraantumiseen johtaneet syyt löytyvät Laitisen (2013, 14) mukaan sekä populaarimusiikin noususta ja televisiosta että vielä aiemmin tapahtuneesta kansakoululaitoksen ja oppivelvollisuuden tulosta Suomeen. Tuolloin kansaa alettiin sivistämään klassisella musiikilla, ja perinnettä muovattiin rankalla kädellä. Laulujen valikointi ja perinteen tietoinen muokkaus tulee hyvin ilmi vuonna 1939 *Suomen musiikkilehdessä* julkaistusta Porvoon kapitulin virkamies J. A. Lindlöfin artikkelista ”Musiikista Suomessa muan sana”:

Kansanlaulut kuvailevat selvemmin kuin mikään muu kansan hengellistä kykyä ja luontoa, jotta niistä melkein paraiten opimme omaa kansaamme tuntemaan. -- [K]ansan lauluilla on suuri vaikutus yleiseen siivollisuuteen, menoihin ja tapoihin. -- Hyvät ja sopivat laulut pelastettakoot, koottakoot kirjoihin ja levitkööt muitten kunnollisten lauluteosten kanssa rahvaan keskuuteen ”estämättä osoittamaan voimaansa rivolaulujen kukistamiseksi.” (Kurkela 1989, 164–165.)

Kansanmusiikin jatkumo elävänä perinteenä lähes katkesi 1900-luvun puolessavälissä, minkä seurauksena sen luonne ja elinvoimaisuus muuttuivat. Se ei tänä päivänä enää elä ja muovaudu kansan arjessa kulkemalla automaattisesti suullisena perimätietona eteenpäin eikä toimi sosiaalisesti sidonnaisena käyttömusiikkina. Kansanmu-

siikki soi enää harvoin häissä, joissa se vielä sata vuotta sitten oli tärkeä osa koko seremoniaa. Mediassa kansanmusiikkia kuuluu erittäin sattumanvaraisesti ja vähän, ja jopa koko pakollisen oppivelvollisuuden voi pystyä suorittamaan ilman tiedostettua kontaktia omaan kansanmusiikkiperinteeseen.

Siirryttyään estradeille kansanmusiikki on muovautunut osaksi taidekulttuuria, ja siitä on muutoksen myötä pikku hiljaa hävinnyt yksi sen luonteenomainen olomuoto, funktionaalisuus. Tämä on suuri muutos niin musiikin tekijälle kuin kuulijalle: esittäjän on pitänyt muovata käyttömusiikkia esitettävään muotoon, ja kuulijan on ollut omaksuttava uusi musiikin kuluttamisen muoto, istuminen ja kuunteleminen tarkasti määrättyssä paikassa. Klassisen ja muiden musiikinlajien vaikutteet näkyvät kansanmusiikissa esittämiskulttuurin muutoksen ohella myös nuottien käytössä sekä musiikin sovittamiskäytänteissä. Laitinen toteaa vielä 1800-luvulla säestyksettömyyden olleen kansanmusiikissa sääntö ja säestyksen harvinainen poikkeus, mutta nykyään suomalaisessa kulttuurissa hänen mukaansa tilanne on täsmälleen päinvastainen (Laitinen 2003b, 314). Nykyään säestyksissä ja sovituksissa käytetään monipuolisesti rytmisiä, harmonisia, sointivärillisiä sekä muita musiikillisia elementtejä, jotka eivät ennen ole kansanmusiikkiin varsinaisesti kuuluneet. Myöskään soittimisto ei ole enää entiseen tapaan rajoittunutta, vaan kansanmusiikkia soitetaan lähes millä instrumentilla tahansa.

Kulttuurisissa käytänteissä ja toimintaympäristöissä tapahtuneita suuria muutoksia on entisestään vauhdittanut musiikkiteknologian viimeisten vuosikymmenten eksponentiaalisen kasvun voima. Näiden muutosten lonkerot ulottuvat kaikkialle esimerkiksi muiden kulttuurien musiikillisten vaikutteiden integroitumisen helppoutena, ja ne taas ovat osaltaan lisänneet kansanmusiikin määrittämisen ristiriitaisuutta. Sanana kansanmusiikki saattaa sisältää hyvinkin erilaisia merkityksiä jopa kansanmusiikkiin vihkiytyneille. Määrittelyn vaikeus koskettaa niin alalla työskentelevää ammatti-ihmistä, alan harrastajaa kuin kuulijaakin.

Myös etuliitteet ja uudelleenmäärittelyt ovat olleet osana kansanmusiikin elämää jo pitkän aikaa, ja useat termit – kansanmusiikki, perinnesäestys, rahvaanmusiikki, talonpoikaismusiikki, pelimannimusiiikki, historiallinen kansanmusiikki, fuusiokan-

sanmusiikki, nykyaikainen musiikki, folk, Suomietno, etnofolk tai maailmanmusiikki – ovatkin yhtä aikaa käytössä. Suurta osaa käytetään rinnakkaisina tai päällekkäisinä määritelmänä. Stuart Hall toteaaakin, että antropologisen selitysmallin mukaan kulttuuri on riippuvainen siitä, että asioille annetaan merkitys jakamalla niitä erilaisiin positiioihin luokittelujärjestelmän sisällä. Erojen merkitseminen on siten kulttuuriksi kutsutun symbolisen järjestelmän perusta (Hall 1999, 155).

Kansanmusiikin perinteen, kulutuksen ja sisällön muuttuminen on luonut tarvetta sen uudelleenmäärittelylle tai lisäetuliitteille. Samaa termien käytön problematiikkaa käsittelee myös Heikki Laitinen väitöskirjassaan ja kirjoittaakin osuvasti kansanmusiikin määrittelyissä ilmaistavan yleensä ennen kaikkea myös sitä, mikä ei ole kansanmusiikkia (2003b, 319). Hänen mukaansa tämän päivän kielenkäytössä kansanmusiikki on sanana niin monimerkityksinen, että se on tutkijoidenkin aina määriteltävä uudelleen (mt. 317–319).

Musiikinlajia tai musiikkigenreä kuvaavan termin syntymisestä hyvänä esimerkkinä voidaan pitää myös maailmanmusiikin (world music) käsitettä. Maailmanmusiikki on terminä hyvin tunnettu ja käytetty, mutta yksinkertaista ei senkään määrittely ole. Levy-yhtiöt tarvitsivat aikoinaan nimen helpottamaan markkinointia ja myyntiä. Simon Frith (2000, 305–306) kertoo jo myytiksi muodostuneen tarinan yhdentoista itsenäisen levy-yhtiön edustajasta, jotka keksivät lontoolaisessa pubissa heinäkuussa 1987 yhteisen nimen kaikelle sille musiikille, joka tuntui länsimaisen musiikin kuluttajalle vieraalta. Tätä toisenlaista musiikkia alettiin kategorisoida maailmanmusiikki-nimityksen alle soveltuvien osien, eli länsimaisten mielestä lopulta enemmän eksoottisuuteen viittaavista lähtökohdista. Termiä siis alettiin käyttämään vahvemmin kaupalliseen tarpeeseen, markkinamiesten toiveesta. Myös Seinäjoella tammikuussa 2014 musiikkialan ammattilaisten Mars-tapahtumassa ”Musiikin tulevaisuus: edessä vai takana?” paneelissa agentti ja tuottaja Kari Pössi totesi puheenvuorossaan musiikin määrittämisen ja lokeroinnin olevan musiikin myynnin helpottamista varten ja kuuluvan ainoastaan markkinoinnin ammattilaisille (kirjoittajan muistiinpanot 2014).

Seuraavassa tarkastelen tutkimukseeni liittyviä ilmiöitä ja niiden määritelmiä. Käytän Heikki Laitisen väitöskirjan artikkelissa esiteltyä termiä ’historiallinen kansanmusiik-

ki', joka viittaa sääty-yhteiskunnan talonpoikaisväestön musiikkiin ja päättyy 1800-luvun lopulle sääty-yhteiskunnan hajoamiseen ja aikaan, jolloin kansanvalistuksen aikakausi alkoi (Laitinen 2003b, 318). Tämän jälkeen käyn läpi yhteiskunnassa tapahtuneita konkreettisia kulttuurisia ja sosiaalisen ympäristön muutoksia, jotka osaltaan vaikuttivat kansanmusiikin kehitykseen 1900-luvulla. Viimeisenä käsittelen nykypäivän kansanmusiikin muotoja ja paikkaa tämän päivän yhteiskunnassa.

### 2.1.1. Historiallinen kansanmusiikki

Musiikki on ihmisen yksi primitiivisistä kommunikoinnin muodoista. Vuosisatojen takaisesta musiikista ja sen tyyllisistä seikoista ajalta ennen kuin musiikkia on alettu kerätä ja tallentaa voidaan kuitenkin tehdä vain arvailuja. Musiikki kulki paikasta toiseen ainoastaan ihmisen mukana, ja lauluissa toistuivat ympäri maailman samat myytit ja ajatusmallit. Heikki Laitinen onkin todennut, että mitä vanhemmasta kansan käytössä olleesta käyttömusiikista eli kansanmusiikista puhutaan, sitä kansainvälisempää perinnettä se on ollut (Laitinen 2003a, 205). Kuitenkin musiikin luokittelulla tai määrittelyllä on varsin nuori perinne. Kansa, eli sääty-yhteiskunnan rahvas, ei ole erottanut musiikkiaan kansanmusiikiksi kunnes vasta 1900-luvun puolella ja joillakin seuduilla vasta toisen maailmansodan jälkeen. Siihen saakka kaikki oli musiikkia. (Laitinen 2003b, 319.)

Laitinen on kielenkäytön selkiinnyttämiseksi tehnyt eroja eri aikakausien kansanmusiikkien välille. Jaottelussa hän nimittää 1800-luvun loppuun saakka elänyttä musiikkia historialliseksi kansanmusiikiksi. Historiallisesta kansanmusiikista puhuttaessa voidaan ilman väärinkäsityksiä käsitellä vanhempaa kansanmusiikkia sekä eritellä sen tälle vuosisadalle säilyneitä muotoja. (Laitinen 2003b, 318.) Historiallisen kansanmusiikin piirteitä ja ominaisuuksia voidaan enimmäkseen tulkita sulkemalla pois elementtejä sekä tekemällä päätelmiä tyyllisistä muodoista musiikin käytänteissä. Musiikista ei ole säilynyt paljonkaan arkistoituja dokumentteja, nuotteja tai äänitteitä, joten sen tutkiminen ja yksiselitteinen määrittely on hankalaa. Ajan musiikin voidaan sanoa eläneen muistinvaraisessa kulttuurissa, vaikkakin muun muassa virsikirjat ja arkiveisut tekivät poikkeuksen. (Laitinen 2003b, 319.) Tonaliteetiltaan se on ollut

rajatonta, koska duuri–molli-tonaliteetti on omaksuttu vasta tasavireisten soitinten sekä nuottimusiikin yleistyttyä 1800-luvun lopulta alkaen. Hannu Sahan mukaan yleisesti hyväksytyjä historiallisen kansanmusiikin määritelmiä ovat lisäksi muuntelukaus, improvisaatio eli mielijohteisuus sekä sosiaalinen sidonnaisuus. Hän myös muistuttaa, että kansansävelmillä ja -runoilla on aina tekijänsä, jota ei kuitenkaan yleensä tunneta. (Saha 1996, 26.)

Ala-Könnin (1977, 10) mukaan ensimmäiset kansanmusiikkiamme määrittävät kirjalliset maininnat löytyvät 1500-luvulta Mikael Agricolan *Psalttarin* esipuheesta. Kuitenkin Laitisen (2003a, 178) mukaan kansanmusiikin on terminä Suomessa määritelty ensimmäisen kerran tietosanakirjassa vasta vuonna 1934 tutkija A. O. Väisänen näin: ”Kansanmusiikki, rahvaan keskuudessa viljelty laulu- ja soitinmusiikki”. Termi on siis luotu tarkoittamaan nimenomaan historiallista kansanmusiikkia, sääty-yhteiskunnan kansan musiikkia. Perinteisenä ja edellä mainitsemaani historialliseen kansanmusiikkiin viittaavana on pidetty myös Ala-Könnin vuonna 1961 tekemää määritelmää. Siinä kansanmusiikki on kuulomuistin varassa opittua ja säilytettyä soitin- tai laulumusiikkia, jossa musiikin alkuperäistä tekijää ei yleensä tunneta. Lisäksi Ala-Könni painottaa määrittelyssään muuntelun ja mielijohteisuuden esiintymistä sekä sosiaalista sidonnaisuutta: ”Kansanmusiikilla tulee olla yhteys käytännön elämään, eli sen pitää pääasiassa toimia käyttö-, seremonia- tai tarvemusiikkina ja ainoastaan kehittyneimmissä muodoissaan kohota pyyteettömän taiteenharrastuksen asteelle”. (Ala-Könni 1961, 453.)

Yksiselitteistä ei kuitenkaan historiallisen kansanmusiikin määrittely ja ymmärtäminen tämän päivän ihmiselle ole, koska hän elää nykykulttuurissa ja aivan erilaisessa maailmassa. Laitisen mielestä tutustuminen oman kulttuurin historiaan vaatisi eräänlaista mielen aikamatkaa: ”Toistasataa vuotta kestänyt kansanvalistuksen aika-kausi on ollut sellainen tajunnanmuokkausmankeli, 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 joiltakin osin pitempi kuin olisi matka johonkin täysin vieraaseen kulttuuriin.” (Laitinen 2003b, 314.)

### 2.1.2. Kansanmusiikkia 1900-luvulla muokanneet ilmiöt

1800-luvun lopulla yhteiskunnassa alkoi näkymään merkkejä sääty-yhteiskunnan hajoamisesta muun muassa yliopistoihin ilmestyvien talonpoikaissyntyisten opiskelijoiden myötä. Myös musiikinopiskelussa alkoi ilmapiiri muuttua talonpoikaiskulttuuria suosivaksi. Länsisuomalaista talonpoikaismusiikkia alettiin kerätä enenevässä määrin, ja tutkijat Heikki Klemetti etunenässä alkoivat tuoda esiin sen taiteellista arvoa pelkän käyttöarvon sijaan. (Laitinen 2003a, 182–183.) Luultavasti suurimman keruutyön uudemman kansanmusiikin osalta teki 1900-luvun puolivälin tienoilla Erkki Ala-Könni, joka oli myös vuodesta 1974 alkaen Tampereen yliopistoon perustetun kansanmusiikin oppiaineen ensimmäinen professori.

Teollistumisajan suurimman musiikkikulttuurin murroksen syyksi Laitinen (2003a, 184) mieltää ensi sijassa kansakoulun ja lisäksi totutusta poikkeavan musiikin harrastamisen kuorolauluineen, torvisoittokuntineen sekä soitinyhtyeineen, jotka osaltaan muokkasivat koko talonpoikaisen ja lisääntyvän teollisuusväestön musiikillisen maailmankuvan aivan uudennlaiseksi. Näitä tunnusomaisia muovaavia piirteitä olivat muun muassa siirtyminen muistinvaraisesta musiikista nuottimusiikkiin, siirtyminen uudennlaiseen moniäänisyyteen sekä yksilöllisen rytmiikan, sävelkielen, dynamiikan sekä agogiikan mikrokosmoksen hälveneminen yhteislaulun ja -soiton sekä edellä mainittujen syiden myötä (mt. 185). Myös Harvardin yliopiston oikeustieteen professori Yochai Benkler (2006) on todennut, että 1900-luvulla kehittyneissä maissa kaupallisesti tuotettu populaari massakulttuuri syrjäytti ja korvasi perinteistä kansankulttuuria. Hänen mukaansa kulttuurin tekijöistä alkoi tulla passiivisia kuluttajia: siinä missä vanhempi väki kertoi tarinoita tai lauloi lauluja, lapset kuuntelivat niitä taustamusiiikkina esimerkiksi radiosta tai televisiosta. (Benkler 2006, 295–296.) Tällainen kulttuurinen kehitys on muovannut yhteiskunnan käytäntöjä suuresti, mikä on tarkoittanut kansanmusiikin osalta suuria muutoksia: ennen musiikin tekeminen on perustunut aktiiviselle toiminnalle, sillä on ollut funktionaalinen merkitys ja se on ollut yhteisöjä ylläpitävä voimavara. Benkler toteaa myös, että kaupallisesti tuotettujen kulttuurituotteiden myötä yleisön vaatimukset nousivat kiinnostavan ja hyvän kulttuurin osalta. Musiikissa se tarkoitti esimerkiksi äänen laatua, soittotaitoa, ima-

goa ja tulkintaa. Kun ajatus hyvästä ja miellyttävästä kulttuurituotteesta oli muuttunut, vaikutti se myös paikallisen ja itse tehdyn tuotteen korvaamiseen. (Mt. 296.)

Suomessa edellä kuvatut vaikutukset kansankulttuuriin, ilmenivät näkyvimmin pelimannien töitten radikaalilla vähenemisellä 1920-luvulta 1970-luvulle tultaessa. Tämä ilmiö kuvataan hyvin mestari- ja kunniapelimanni Kustaa Järvisen elämästä kertovassa artikkelissa teoksessa *Kansanmusiikki* (2006). Muun muassa uudet tanssimusiikin virtaukset, nuorison kiinnostus afroamerikkalaista musiikkia kohtaan ja ison haitarin sekä gramofonin yleistymisen ja suosion myötä musiikin muoto alkoi yhteiskunnassa muuttua, ja perinteisen tyylistä kansansoittajaa tarvittiin enää harvenevassa määrin. Nuorisokulttuuri muuttui rajusti, ja vanhat hääperinteet katosivat olemattomiin. Tuota puolen vuosisadan horrosta kansanmusiikissa Leisiö ja Westerholm nimittävät hiljaisuuden ajaksi. (Mt. 456–457.)

1950-luvun lopun folk-liike eli uuden kansanlaulun liike sai alkunsa Latinalaisessa Amerikassa radikaaleista ylioppilaspiireistä, jotka tavallaan ”löysivät” maansa kansanmusiikin. Suomietnon synnystä kertovassa Johannes Heikkilän ja Hannu Virtasen teoksessa *Pilven piirtä myöten* käy ilmi, miten Yhdysvaltoihin levinneen folk-liikkeen rantauduttua 1960-luvun alkuvuosina Suomeen alkoivat suomalaiset kaupunkilaisnuoret kiinnostua oman maansa kansanmusiikista. Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla-kin kuultiin folk-artisteja alkamisvuodesta 1968 saakka. (Heikkilä ja Virtanen 2011, 12–17.) Varsinkin työväenmusiikin tutkijana tunnetun Ilpo Saunion (1974, 187) mukaan folk-liike sai voimakkaimman jalansijan juuri sellaisissa maissa, joissa elävä kansanmusiikki oli katkennut kokonaan tai eli enää maaseudun syrjäkylissä. Saunio käsittääkin ilmiön ja siihen liittyvän kansanmusiikin nousun vastalauseeksi vieraantuneelle kaupunkilaiselämälle sekä sen toimineen eräänlaisena protestina, joka politisoitui sitä mukaa kun havaittiin kansanmusiikkiin kätkeytyvä yhteiskunnallinen viesti ja myös siihen kätkeytyvät poliittisen vaikuttamisen voimavarat. Varsinainen folk-liike kuihtui kuitenkin jo heti 1960-luvun lopulla, mutta jätti jälkeensä muun muassa vahvan kitarapainotteisuuden laulunsäestyskulttuuriin sekä folk-sanan käytön liitteenä musiikillisiin määreisiin (Heikkilä ja Virtanen 2011, 13).

1970-luvulla Ala-Könni määritteli kansanmusiikkia uudelleen *Iso Fokus*-tietosanakirjassa (1972) niin, että kansanmusiikki siirtyy ja elää alkukantaisessa kulttuurissa sukupolvelta toiselle kuulomuistin varassa ilman sitovia kirjallisia esikuvia, mutta kehittyneemmissä yhteisöissä oppimisen helpotuksena ovat tekstit, nuottikuvat ja äänentoistovälineet. Ala-Könnin mukaan jälkimmäisessä tapauksessa musiikin tarkoitus on jo toinen, ja silloin on siirrytty alkuperäisestä tarvemusiikista viihteeseen ja harrasteeseen (mt. 1627). Perinnemusiikin harrastustoiminta oli alkanut hiljalleen kasvaa 1940-luvulta lähtien monien tekijöiden vaikutuksesta: samanaikaisesti järjestettyjen kruunuhäiden ja kansansoitokilpailujen järjestäminen, erinäiset musiikkijuhlat ja kuntien väliset musiikkiottelut, Yleisradion tallentamat ja lähettämät kansanmusiikin äänitykset sekä lopulta Kaustisella vuonna 1968 alkaneet suuren menestyksen saaneet kansainväliset kansanmusiikkijuhlat. Tämän kaiken pohjana Ala-Könni muistuttaa kuitenkin olleen useiden kuntien katkeamatta säilyneen perinnemusiikin harrastuksen. (Ala-Könni 1972, 1632.)

Suomen Kansanmusiikkiliitto (vuoteen 1980 saakka Suomen Pelimanniyhdistys) perustettiin myös vuonna 1968. Kansanmusiikin harrastustoiminta alkoi yleistyä, ja pelimannien valtakunnallinen järjestäytyminen oli yksi merkki virkistäytymisestä ja osa kansanmusiikin revitalisoitumista. Myös kulttuurintutkija, professori Helmi Järviluoma on käsitellyt kansanmusiikin kehitystä revitalisaation ajoilta 1990-luvulle saakka väitöskirjassaan *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso*. Hän mainitsee kansanmusiikin lisäksi muutenkin suomalaisessa maaseutukulttuurissa 1960–70-lukujen taitteessa alkaneen tapahtua eräänlaista heräämistä. Tuota taitetta edelsi aika, jolloin maaseutu eli taloudellisessa ja kulttuurisessa ahdingossa laajamittaisen maalta-paon jäljiltä. (Järviluoma 1997, 101.)

Kansanmusiikkiliitto oli alkujaan mukana monen suomalaisen edelleenkin toimivan musiikkifestivaalin toiminnassa tuottamassa niihin kansanmusiikkiosuuksia. Se järjesti myös koulutusta, kilpailuja sekä omiakin tapahtumia ja oli vahvasti mukana lisäämässä kansanmusiikin näkyvyyttä Suomessa. Nykyään liitto toimii kattojärjestönä kahdellekymmenelle järjestäytyneelle kansanmusiikin yhdistykselle, järjestää edelleen koulutusta ja on mukana tapahtumatuotannoissa, julkaisee jäsenlehteä yhteistyössä Kansanmusiikki-instituutin kanssa ja välittää kansanmusiikkiäänitteitä ja muita

julkaisuja. (Suomen Kansanmusiikkiliitto 2011.)

Tutkijat ja muusikot ovat alkaneet muokata ja uudistaa kansanmusiikkia tietoisesti 1970-luvulta lähtien. Tietoisesti sitä alettiin tekemään sekä tutkijamuusikoiden, tieteellistä tutkimusta tekevien tutkijoiden että sittemmin myös Sibelius-Akatemian vuonna 1983 alkaneen kansanmusiikin osaston opiskelijoiden toimesta. Uudistettua ja muista musiikkikulttuureista tai tyyllilajeista vaikutteita ottavaa kansanmusiikkia on kutsuttu sekä fuusiokansanmusiikiksi (Kurkela 1989, 120) että nykykansanmusiikiksi. Kurkelan mukaan fuusiokansanmusiikki syntyi selvänä oppositioilmionä virallista musiikkielämää ja sen hegemoniaa kohtaa. Hän viittaa nimenomaan taidemusiikkiin perustuvan musiikkikasvatuksen mielekkyyteen. Toisaalta Kurkelan mukaan uudessa kansanmusiikkiliikkeessä oli kysymyksessä myös reaktio folklorismia kohtaan, joka tavallisesti pyrkii vieraannuttamaan kansanperinteen alkuperäisistä yhteyksistään. Uuden kansanmusiikkiliikkeen johtohahmojen vanavedessä pyrittiinkin kansanmusiikin vanhojen funktioiden elvyttämiseen. (Mt. 120.)

Sibelius-Akatemian kansanmusiikin ammattikoulutuksen lehtorina aloittaneen Heikki Laitisen mukaan kansanmusiikin opetuksella ja opiskelulla oli alusta alkaen kaksi tehtävää: ”Joko lähdetään perinteestä suoraan eteenpäin ilman taidemusiikin välitystä ja kehitetään siitä uutta, tai sitten keksitään uutta fuusioimalla vanhaa mihin tahansa musiikkiin” (Laitinen 1997, 109–110). Nämä kaksi tehtävää ovatkin muovanneet vahvasti kansanmusiikin olemusta tultaessa tähän päivään.

Kansanmusiikin kentällä opiskelu, sovittaminen ja fuusiot olivat uutta, ja ilmiöstä oltiin alkuun sekä huolissaan että ihmeissään. Tässä tutkimuksessa on tullut ensimmäisten ammattiopiskelijoiden alkutaipaleeseen viitaten useita kommentteja siitä, miten ”akateemisuuden pelättiin pilaavan pelimanniuden” (A4). Eräs 1980-luvulla ammattilaisopintonsa aloittanut muistelee silloin esiintyneitä pohdintoja kansanmusiikin luonteesta ja siitä, voiko ja saako kansanmusiikkia opiskella ollenkaan (AA1). Myös ensimmäisten joukossa Sibelius-Akatemiassa opintonsa aloittanut nykyinen ammattilainen ja pelimanni koki koulutuksen alkutaipaleella miettineensä, miksi ylipäänsä meni opiskelemaan kansanmusiikkia, koska hän osasi jo sitä omasta

mielestään tarpeeksi. Pian hän huomasi kuitenkin että oma osaaminen oli vasta pintaraapaisu kaikesta kansanmusiikin moninaisuudesta. (A11.)

### 2.1.3. Nykypäivän kansanmusiikki

Historiallinen kansanmusiikki on muovautunut kansanvalistuksen, oppivelvollisuuden sekä suurten kansanperinteen keräysten kautta ja on lopulta päätynyt nykypäivän kansanmusiikin lähdemateriaaliksi. *Suomen musiikin historian osassa Kansanmusiikki* (2006) kansanmusiikin tutkijat Timo Leisiö ja Simo Westerholm toteavat historiallisen kansanmusiikin tulkintaan liittyneen kansallisuuspoliittisen ideologian, joka omaksuttiin Suomeen 1800-luvulla saksalaisten historiantutkijoiden ja filosofien ajatusten innoittamana. Tämä ideologia kohdistettiin historialliseen tanssimusiikkiin julkisesti vasta 1900-luvulla, jolloin se tulkittiin kansalliseksi aarteeksi. Toki Leisiö ja Westerholm toteavat soittajien musiikin olleen aarteiden arvoista, mutta sen tulkinta kansallisesti ainutlaatuiseksi ja kansainvälisesti omintakeiseksi on kulttuuripoliittisesti tarkoituksenmukainen myytti, josta tuli sitten pian julkinen totuus. Nyt siis alettiin sävelissä kuulemaan myös ideologisia arvoja, mikä oli uudenlainen tulkintatapa. (mt. 456.)

Kansanmusiikki koetaan kotimaassaan usein kansalliseksi omaisuudeksi ja myös meillä perisuomalaiseksi ilmiöksi, vaikka se on kautta aikain imenyt itseensä kansainvälisiä vaikutteita. Stuart Hall toteaaakin kansallisten kulttuurien olevan moderni ilmiö ja niiden muodostumisen teollistumisen ajan yksi avainpiirteistä. Kansalliset kulttuurit ovat hänen mukaansa diskursseja, jotka rakentavat identiteettejä tuottamalla merkityksiä kansakunnasta, johon kansa voi identifioitua. Nämä merkitykset sisältyvät kerrottuihin tarinoiden ja muistoihin, jotka yhdistävät nykyisyyden kansakunnan menneisyyteen ja konstruovat siitä edelleen. (Hall 1999, 46–47.) Kansanmusiikin osalta menneisyyttä korostava narratiivi on jatkuvasti läsnä, kun koko musiikinlajin elinvoima nykyiselläänkin perustuu vahvasti historiallisista juurista ammentamiseen.

Ammattilaisuuden ja kaupungistumisen myötä on kansanmusiikilla ollut tarve muuttaa muotoaan myös siitä syystä, että sen on täytynyt alkaa kilpailemaan markkinoista. Tina K. Ramnarine pohtiikin teoksessaan *Ilmatar's Inspirations* (2003), että Sibe-

lius-Akatemian kansanmusiikin osaston sijaitessa urbaanissa ympäristössä maamme pääkaupungissa kansanmusiikilla on aivan uudenlainen elämä vanhaan verrattuna. Hänen mukaansa osaston sijainnin vuoksi on jouduttu pohtimaan muun muassa miten kansanmusiikki rakentuu tänä päivänä, miten se välittyy ja miten sitä esitetään. Musiikki on alkanut muotoutumaan uudenaikaisessa ympäristössä muiden musiikinlajien rinnalla ja kilpailemaan tasavertaisena yleisöstä, rahallisesta tuesta sekä esiintymispaikoista (mt. 69).

Ammattilaisuuden rinnalla kansanmusiikkia vie edelleen eteenpäin myös runsas harrastajien joukko. Nämä kaksi ovat erottamattomat toimijat yhteisellä toimintakentällä ja ehdottomasti molemmat kehityksen kannalta korvaamattoman tärkeitä. Historiallisen kansanmusiikin ja tämän päivän kansanmusiikin elämää nimenomaan yhdistävät tavalliset soittajat, rivimuusikot, jotka ovat oman soittonsa ansiosta taiteen arvostajia ja kulttuurin jatkajia (Leisiö & Westerholm 2006, 456–457). Tutkimukseeni osallistunut kansanmusiikin aktiivinen ammattilainen toteaa, että ”kansanmusiikin kehittymisen ja olemassaolon osalta sekä ammattimaisuus että ruohonjuuritason harrastustoiminta on välttämätöntä, koska pelkkänä ammattilaisuutena kansanmusiikki siirtyisi jo taidemusiikin alalle” (AA1).

Kansanmusiikki on saanut nopeasti muuttuneessa maailmassa runsaasti vaikutteita muun muassa kaupallisesti tuotetun populaarikulttuurin puolelta, mikä näkyy yhteysoittamisesta soitinten symbioosiin ja laulamisen tekniikasta musiikin sovitusratkaisuihin saakka. Myös muiden maiden kansanmusiikkien vaikutuksia on helposti löydettävissä nykypäivänä. Tällaisen monimuotoisuuden ja värikyyden vuoksi kansanmusiikin käsite koetaan tänä päivänä hankalaksi. Kansanmusiikin ammattimaisuutta on sen kilpailuaseman parantamista alettu tehdä yksityiskohtaisemman ja kuvailevamman määrittelyn keinoin, jotta se erottuisi selvemmin kaikenlaisten maailman musiikin tyylien ja marginaalisten alalajien joukosta. Pystyttäessä lokeroimaan musiikki hieman tarkemmin ja esittämään yksityiskohtainen mielikuva sen sisällöstä tulee musiikista myös helpommin markkinoitavaa, mikä taas palvelee ammattilaisuutta yhtenä sen kulmakivistä. Nykyisestä määrittelyjen kirjosta saa hyvän esimerkin Amanda Kauranteen Yleisradion verkkosivuille kirjoittamasta artikkelista, jossa hän esittelee kymmenkunta kansanmusiikkigenren alalajia (Kauranne 2015). Kan-

sanmusiikin kylkeen vakiintuneiden termien kuten etnon, folkin, folkrockin tai maailmanmusiikin lisäksi käytetään pohjoismaista kansanmusiikkia, suomibhangraa, hard folkia ja monia muita. Näitä määritelmiä käytetään riippuen siitä, millaisia vaikutteita musiikissa on kuultavissa, mutta myös siitä, millaisille markkinoille musiikin avulla ollaan suuntaamassa.

Kansanmusiikki elää kulttuurissamme yhtenä musiikkikulttuurin osana ja saa pontta eloonsa pirstoutuneesta ja myllerrystä läpikäyvästä mediasta. Sosiaalisen median kiinnittyminen ihmisten arkeen antaa kansanmusiikin kaltaisille ilmiöille näkyvyyttä ja kuuluvuutta: ”Jos joukkotiedotusvälineiden valtakausi ajoi perinnekulttuurin ahtaalle, uusi median murros on puolestaan uudistanut jokamiehen oikeuden osallistua aktiivisesti kulttuurinsa tuottamiseen ja muovaamiseen. Kuluttajat ovat ottaneet median omiin käsiinsä, tai pikemminkin: tuottajat ja kuluttajat ovat sulautuneet osallistujiksi, joiden roolit ja statukset vaihtelevat hiukan.” (Jenkins 2006, 131–132, 136.) Benkler on samoilla linjoilla todetessaan kulttuurituotteiden tekemisen ja tavallisten ihmisten väliin syntyneen teknologian kehityksen myötä paitsi teknisen myös henkisen muurin, jota vasta internetin käytön yleistymisen alkoi lopulta rapauttaa. (Benkler 2006, 296.) Vaikka kansanmusiikin pelättiin katkeavan perinteenä puoli vuosisataa sitten, elää se kuitenkin tänä päivänä ajassa etsien nykyisen kehityksen edetessä omia, itselleen sopivia toimintamalleja.

## 2.2. Pelimanniuden käsitteen määrittely

Ala-Könnin (1986, 47) mukaan pelimanni tarkoitti alun perin kuulomuistin varassa ilman nuotteja ohjelmistonsa taitavaa kansansoittajaa, jonka instrumenttina oli viulu. Maan länsiosissa puhallinsoittimen käyttäjää nimitettiin musikantiksi tai puhaltajaksi. 1970-luvulle tultaessa pelimanimusiikin harrastamisen kasvaessa Ala-Könni laajensi pelimanni-käsitettä aiemmasta määrittelystä tarkoittamaan sellaista kansansoittajaa, jonka taito perustuu lähinnä itseopiskeluun ja jonka ohjelmistoon sisältyy perinnesävelmiä. Käsitys pelimannin soittimistosta oli laajentunut, ja hän saattoi ottaa oppinsa nuottienkin avulla. Aikoinaan pelimanniuden ja musiikillisten lahjojen katsottiin kuuluvan periytyviin ominaisuuksiin, ja siksi soitto- ja laulutaito kulki usein

suvussa. Soiton taito oli itseopittua, mutta tietoja lisättiin myös käymällä opissa jollain vanhalla pelimannilla. Joskus turvauduttiin myös erityiskeinoihin, kuten näkin oppiin. Kuitenkin oppiminen tapahtui pääasiassa kuulomuistin varassa. (Mt. 47-48.)

Leisiön ja Westerholmin (2006) listaamat nimet pelimanni, spelman, pelemanni, pelmanni, pelimies, pelari, spelari tarkoittavat edelleen ihmistä, soittajaa, soittimiston, musiikin lajien ja tyylien sekä maailman muututtua termin ympärillä. Heidän mukaansa pelimanni-sana on esiintynyt suomen kielessä jo 1600-luvulta lähtien, mutta kansan keskuudessa sitä ei kuitenkaan käytetty kuin paikoin. Vielä 1900-luvun alkupuolellakin puhuttiin erikseen viuluniekkoista ja klaneettiploosareista. Soittamisesta käytettiin sanaa pelata, joten soittajat pelasivat ja olivat myös pelareita. Saksassa kiertelevä ammattimuusikko oli keskiajalla nimeltään Spilman, ja Ruotsissakin spelman-sanana merkitys on vuosisatojen kuluessa muuttunut johdonmukaisesti yhteiskunnan kehityksen mukana. Suomen kielessä pelimanni-sanana merkityksellä ei tällaista kehitystä kuitenkaan ole ollut, koska sanana se oli outo. Toisin kuin suomenruotsalaisten keskuudessa nykysuomalaisen sanastossa *pelimanni* tuli yleisesti käyttöön vasta 1960-luvun lopulla kansanmusiikki-innostuksen myötä. (Mt. 448.)

### 2.2.1. Pelimanniuden merkitys eri aikakausina

Vaikka pelimanni on sanana otettu laajemmin käyttöön vasta 1900-luvulla, ovat kansansoittajat hoitaneet toimiaan aivan samalla tavoin jo aikaisemminkin. Pelimannin tittelin omaksuneet soittajat olivat 1900-luvulle saakka viuluniekkoja, jotka kävivät soittamassa häissä, nurkkatansseissa sekä muissa yhteisöllisissä tilaisuuksissa, jossa musiikkia tai säestäjää tarvittiin. Pelimannin merkittävää asemaa häissä kuvaa hyvin kaustislaisen Ylitalon Antin kommentti, jonka hän antoi Erkki Ala-Könnille: ”Ei häis mitään tehty ilman musiikkia” (Asplund 1981, 146). Hääpelimannina toimiminen oli aikoinaan vaativaa työtä, koska häät kestivät useamman päivän. Mikäli pelimanneja on ollut vain yksi, on ohjelmistoa pitänyt olla riittävästi seremonian eri vaiheisiin, ja juuri hääsoitossa pelimannin maine parhaiten tulikin mitatuksi. Pelimannit soittivat usein oman päätoimensa ohessa, joka Eino Saaren (1971, 16) mukaan oli usein joku käsityöläisen ammatti: kräättäri, seppä, suutari tai nikkari. Anneli Asplundin mukaan

pääosa soittajista oli kuitenkin talollisia tai torppareita, ja käsityöläisten lisäksi merimiehiä. Tosin kuuluisimmatkaan soittajat eivät lukkareita lukuunottamatta pystyneet elättämään itseään tai perhettään pelkästään musiikilla. (Asplund 2006, 338.) Haastattelemani ammattikansanmuusikko ja pelimanni toteaaakin pelimannin määritelmän siltä osin pysyneen alusta tähän päivään saakka samanlaisena, että nykyisistäkin pelimanneista suurin osa tekee päätökseen jotain muuta, ja soittamisen olevan kuin suola tai voide kaiken muun päälle (A11).

Kansanmusiikissa tapahtunut huima nousu 1960-luvun lopulla muutti myös pelimanniuden käsitettä, mutta vanhasta hääpelimannin tai pelimannin olemuksesta jäi pelimannin muotokuvaan vahvoja leimoja, joista yksi tunnustetaan tänä päivänä ”pelimanniasenteeksi”. Tuo asenne kiteytyy siihen, että ohjelmistoa tulee olla riittävästi, soittamaan olla valmis milloin vain ja tilanteen mukaan täytyy osata pelata. Järviluoma huomauttaa Laitisen todenneen 1970-luvun kansanmusiikkirevivaalin johtaneen Konsta Jylhän ja Erkki Ala-Könnin viitoittamana myös siihen, että kuka tahansa saattoi halutessaan kutsua itseään säveltäjäksi. Näihin päiviin saakka nämä säveltäjät ja pelimannit ovat olleet pääosin keski-ikäisiä maaseudun asukkaita, ja liike onkin saanut vahvan leimansa tämän valtavirtauksen mukaan. (Järviluoma 1997, 102.) ”Kansanmusiikkirevivaalin myötä kansanmusiikin harrastaminen laajeni ja nousi huikealla tavalla myös esille, jokainen harrastajakin sai oikeuden olla pelimanni. Niin pelimannista tuli samalla kansanmusiikin soittaja ja harrastaja.” (AA1.) Näin kiteyttää eräs vastaajistani, joka oli itsekin jo revivaalin aikoihin vahvasti mukana kansanmusiikkitoiminnassa.

Koska kaikista harrastajista tuli 1970-luvulla pelimanneja ja soittajien määrä kasvoi räjähdysmäisesti, laski myös pelimanneiksi miellettyjen soittajien soiton taso: ennen pelimanneiksi nimitettiin harvalukuista tasokasta ja laajan ohjelmiston omaavaa seremoniamestarien joukkoa, revivaalin myötä moninkertaista pelimannipiirissä käyvien rivisoittajien porukkaa. Nämä aikakerrostumat saattaa edelleenkin havaita ihmisten pelimanniuden kokemuksissa, minkä vuoksi ongelmia saattaa ilmetä esimerkiksi pelimannin soittotaitoa tai ikää koskevassa ajattelussa.

Kansanmusiikin ammattimaistuminen ja koulutuksen kehittyminen on muuttanut ja pikku hiljaa laajentanut pelimanniutta entisestään ja tehnyt käsitettä monisyisemmäksi. Tämän tutkimuksen tehtävänä onkin keskittyä etsimään niitä näkökulmia ja oikeutuksia, joita pelimanni-käsitteeseen tässä päivässä liittyy.

### 3. TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA METODOLOGIA

Kulttuurisen musiikintutkimuksen alkuoletuksena on, että kaikenlainen musiikki on läpeensä kulttuurinen ja sosiaalinen ilmiö. Kulttuurinen konteksti määrittää musiikin kokemista, eli sitä, minkälaisia merkityksiä musiikille annetaan ja minkälaisia merkityksiä se tuottaa. Ilman kulttuurisen kontekstin huomioonottamista on mahdotonta ymmärtää, miten erilaiset ihmisryhmät rakentavat identiteettiään suhteessa musiikkiin. (Leppänen & Moisala 2005, 71–78.)

Tutkimustehtävänä on selvittää pelimanniuden olemusta tämän päivän kokemuksesta. Selvitän, miten kansanmusiikin harrastajat, opiskelijat sekä ammattilaiset kokevat pelimanniuden suhteessa omaan toimintaansa. Kartoitan, miten nuo kokemukset ilmenevät ja miten niitä artikuloidaan eli tuotetaan ja tehdään näkyviksi. Tutkimuksen avulla selvitän myös, millä tavoin pelimanniuden subjektiivinen kokemus muuttuu esimerkiksi kansanmusiikin syventävien opiskelujen myötä tai mitkä asiat vaikuttavat pelimanniuteen kasvamisessa. Kansanmusiikin ammattimaistuminen ja koulutuksen lisääntyminen ovat vaikuttaneet monella tapaa harrastajien toimintaan, ja myös tämän ilmiön osalta tarkastelen pelimannin toimenkuvan tai olomuodon mahdollisia muutoksia.

Tutkimukseni teoreettinen viitekehys koostuu identiteetin eri näkökulmista, jotka toimivat aineistosta tehtävien tulkintojen pohjalla. Identiteettimme rakentuvat ja tulevat näkyviksi aina sen mukaan, miten toimimme työssä, vapaa-ajalla, intressiryhmissä ja harrastuksissa (Järviluoma 1997). Pekka Suutarin mukaan musiikin merkitykset eivät piile musiikkikappaleissa ja -genreissä itsessään vaan musiikillisissa käytännöissä ja identiteettikokemuksissa. Hän on musiikintutkijana myös korostanut identiteettien kokemuksellista ja kehollista toimivuutta sekä affektiivista sitoutumista koettuihin kategorioihin. Hän sanoo musiikilla olevan erinomainen kyky välittää identiteettejä, jotka eivät ole välttämättä kielellisesti muodostuneita tai tyhjentyvästi määriteltyjä. Musiikin teho on sen välittömässä vaikutuksessa, kuten useat tutkijat ovat havainneet. (Suutari 2013, 262–263.)

Stuart Hall mainitsee identiteetin teoretisoinnissa olevan tarpeellista tarkastella sitä diskursiivisten käytäntöjen kautta (1999, 247). Diskursiivinen käytäntö on yhtä kuin

merkityksen tuottamisen käytäntö, ja diskurssissa on kyse tiedon tuottamisesta kielten välityksellä. Diskurssi on rinnastettavissa ideologiaan, koska ilmiöinä molemmat koostuvat joukosta lausumia tai uskomuksia, jotka tuottavat tietoa, joka palvelee tietyn ryhmän tai luokan etuja. (Mt. 99–100.) Tämän tutkimuksen ytimessä ovat pelimannin identiteettiä koskevat diskursiiviset käytännöt, jotka muodostuvat pääasiassa pelimannina toimimisen kokemusten muodostamien subjektiivisten konstruktioiden sekä aiempien pelimannin määritelmien välisestä suhteesta. Hallin mukaan diskursiivisessa lähestymistavassa identiteettiin rinnastettava identifikaatio nähdään konstruktioiksi, prosessiksi, joka ei koskaan sulkeudu. Se ei ole sikäli määrätty, että se voidaan aina saavuttaa tai menettää, sitä voidaan pitää yllä tai se voidaan hylätä. Ja koska identifikaatio on prosessi, se vaikuttaa yli erojen ja edellyttää diskursiivista työtä, symbolisten rajojen asettamista ja niiden merkitsemistä (Hall 1999, 248).

Tässä tutkimuksessa selvitän diskursiivisten käytäntöjen pelimanniudelle rakentamia symbolisia rajoja, jotka vaihtelevat kunkin vastaajan omista lähtökohdista riippuen. Tästä syystä yksilöllinen musiikillinen maailmankuva nousee yhdeksi merkittäväksi pelimanniuden kokemuksen representointiin liittyväksi tekijäksi. Taideaineiden pedagogiikan tutkimusprofessori Antti Juvonen kirjoittaa Sanna Karttusen todenneen paitsi yksilön kokemuksellisen ja opitun musiikkitiedon, myös arkielämän, koulutuksen sekä nykyisin yhä enenevässä määrin median välittämien musiikkiarvojen muokkaavan musiikillista maailmankuvaa (Anttila & Juvonen 2002, 37; Karttunen 1992, 76-78). Etenkin sellaisen musiikinlajin kohdalla, joka ei ole populaari- tai taidemusiikin tavoin automaattisesti kaikille välittyvä, nousee musiikillista maailmankuvaa muokkaavaksi tekijäksi lapsuusajan elinympäristö, paikkakunta ja sen kulttuuri. Juvonen toteaaakin lapsuuden- ja kouluaikeisten kokemusten toiminnasta musiikin suhteen olevan kokonaisuuden kannalta tärkeässä roolissa. Ne muodostavat perustan musiikillisen minäkäsityksen sekä musiikillisen maailmankuvan syntymiselle. (Juvonen 2003, 11.)

Suutari mainitsee moni-identtisyyttä käsittelevässä artikkelissaan musiikkivalintojen ja -makujen muodostuvan aina sosiaalisista lähtökohdista eli kulttuurisia merkityksiä ja identiteettejä silmälläpitäen, vaikka valinnat samalla toki ovat yksilöllisiä (Suutari 2013, 262). Identiteetin tarkastelu eri näkökulmista suhteessa haastateltavien aja-

tuksiin antaa kattavan pohjan pelimanniuden ymmärtämiseen ja käsitteistämiseen. Musiikki on aina identiteettien luomisen ja esittämisen väline, ja tietynlainen musiikin kuunteleminen, kuluttaminen ja tekeminen tuottavat ja muovaavat ihmisen identiteettiä (Leppänen & Moisio 2005, 82.)

### 3.1. Tutkimuskysymykset

Tutkimukseni aineiston lähtökohta on pelimanniuden subjektiivisissa merkityksissä ja niiden representoinnissa. Stabiilit määritelmät alati elävässä perinteessä eivät ole mahdollisia, kuten jo aiemmin mainitsin. Pelimannin identiteetin rakentumisen peruslähtökohta on verrattavissa Hallin käsittelemän rotuun liittyvän identiteetin rakentumisen aineksista. Pelimannin identiteetti ei siten kuulu biologiseen tai geneettisen perimän kategoriaan eikä sitä ole mahdollista määrittellä yhtenäiseksi. Pelimannius on diskursiivinen, ei biologinen kategoria. Se organisoii niitä puhetapoja, representaation järjestelmiä ja sosiaalisia käytäntöjä (diskursseja), joiden symbolisina merkitysijöinä käytetään joukkoa usein tarkemmin määrittymättömiä piirteiden eroja. Tällaisilla eroilla jokin ryhmä erotetaan sosiaalisesti toisista. (Hall 1999, 55.) Millaisia puhetapoja pelimanniudessa sitten organisoituu ja millaisia eroja diskursseissa ilmenee? Miten pelimannius koetaan, ja mistä kokemukset kumpuavat?

Ei ole olemassa yhtä selitystä termille pelimanni eikä yhtä ainoaa oikeaa näkökulmaa, jonka kautta käsitettä tulisi purkaa. Joku kokee pelimanniuden aivan eri tavalla kuin toinen, ts. kokemus riippuu omista konstruktioista, lähtökohdista ja näkemyksistä. Tässä tutkimuksessa selvitän kansanmusiikin harrastajan ja ammattilaisen omia pelimanniuteen liittyviä kokemuksia ja toimenpiteitä sekä sitä, missä ja milloin pelimannius heissä todentuu.

Tutkimuksessani olen kiinnostunut ennen kaikkea kansanmusiikin erilaisten toimijoiden suhteesta pelimanniuteen. Harrastajien, ammattilaisten, ammattiopiskelijoiden sekä tukijoiden vastauksista koostuva aineisto antaa mahdollisuuden pohtia vaikeasti lähestyttävää sosiaalisten ja kulttuuristen jännitteiden kenttää tarkasteltaessa tuntemusten ja kokemusten ristiriitaisuuksia. Tutkimukseni vastauksista käy ilmi, että

pelimannit kokevat soittamisen yhteisölliseksi ja he toimivatkin usein osana ryhmää. Siitä syystä yksi työni teoreettisista näkökulmista on sosiaalinen identiteetti. Pelimannien suhdetta muun muassa perinteiseen kansanmusiikkiin, omiin kansallisiin tai paikallisiin juuriin ja vakiintuneisiin toimintamalleihin voidaan tarkastella paikallisuuden sekä kulttuurisen identiteetin näkökulmista.

Kulttuurintutkimuksen peruspilareita kirjatessaan Taru Leppänen ja Pirkko Moisala toteavat musiikin olevan hyvin voimakas identiteetin rakentaja, koska se sekä liittää ihmisiä yhteen että myös erottaa heitä toisistaan. Erot koetaan kuitenkin usein tärkeämmiksi kuin samuudet: pelimannille erottautuminen teknomusiikin harrastajasta on vähintäänkin yhtä tärkeää kuin samuus suhteessa muihin pelimanneihin. (Leppänen ja Moisala 2005, 81.) Soittotaito ja pelimannius ovat sosiaalista ja kulttuurista pääomaa, ja selvitän tutkimuksessani, miten niitä representoidaan oman identiteetin positioimisen kautta.

## 3.2. Teoria

### 3.2.1. Identiteetti

Identiteetin ja minuuden käsitteet ovat olleet runsaasti esillä eri tieteissä viimeisten vuosien aikana. Yhteiskunnan rakenteiden muuttuessa sekä arkielämän kontekstien moninaistuessa ihmiset ovat enenevässä määrin alkaneet pohtia keitä he ovat ja miten sisäinen minuus on rakentunut. Minuuden ja identiteetin käsitteet kietoutuvat tiiviisti toisiinsa. Kun minuutta määritellään ja arvotetaan, eli se muuttuu kohteeksi, puhutaan identiteetistä. Tiivistetysti ilmaistuna identiteetti tarkoittaa tapoja, joilla ihmiset ymmärtävät ja määrittelevät itsensä suhteessa itseensä, sosiaaliseen ympäristöönsä sekä kulttuuriinsa. (Saastamoinen 2006, 172.)

Identiteetillä viitataan yksilötasolla tavallisesti siihen, kuka ihminen ajattelee olevansa, miten ja millaiseksi hän kokee itsensä, mihin hän uskoo ja mitä hän tekee. Myös monet kollektiiviset identiteetit – kuten etniset tai kansalliset – vaikuttavat yksilöiden identiteetteihin. Lisäksi sekä yksilöllisten että yhteisöllisten identiteettien muo-

dostumiseen ja määrittymiseen vaikuttavat lukuisat tekijät, kuten perhe, koulu, työpaikka, ystävät ja viimeisimpänä modernin ajan myötä media ja kulutus. (Saaristo ja Jokinen 2004, 137.)

Identiteetin käsite on laaja ja monikerroksinen, ja sen ongelmallisuuden vuoksi siitä käydään keskustelua useiden teorioiden ja teoreetikoiden piirissä. Hall (1999, 19) selventää väittelyssä olevan kyseen siitä, että vanhat identiteetit, jotka varsin kauan vakauttivat sosiaalista todellisuutta, ovat rappeutumassa. Ne antavat tietä uusille identiteeteille ja sirpaloittavat modernia yksilöä yhtenäisenä subjektina. Järviluoma toteaa samankaltaisesti, että modernilla aikakaudella luotiin ajatus siitä, että subjektilla olisi pysyvä ydin ja identiteetti, mutta ajatus on saanut sittemmin purkutuomion. Nykyään jopa konservatiivisimmatkin ajattelijat tunnustavat vähintäänkin sen, että sekä yksilöt että ryhmät muokkaavat identiteettiään jatkuvasti. Jokaiselle yksilölle identiteetti on päättymätön ja elämänmittainen prosessi, eikä mikään pysyvä ja muuttumaton ominaisuus. (Järviluoma 1997, 21–22.) Järviluoma toteaaakin identiteetin olevan paradoksi: se ilmenee meille stabiilina ja yhtenäisenä mutta kuitenkin se mukautuu tarpeen, hetken ja tilanteen mukaan. Toisin sanoen riippuu kontekstista, milloin yksilö määrittelee itsensä milläkin tavalla. Tästä syystä identiteettiä ja identifikaatiopiirteitä ei pitäisi listata ja luokitella, vaan ennemmin tulisi pyrkiä selvittämään miten, milloin ja miksi niitä käytetään. (Mt. 27–28.) Myös Suutari toteaa ihmisten liikkuvuuden ja sosiaalisten ryhmien moninaisuuden tekevän identiteeteistä yhä monisärmäisempiä (2013, 257).

Hall (1999) kirjoittaa identiteetin käsitteellistämisestä ja ilmiöön vahvasti liitettävää merkityksellistämisestä ”toisen speaktaakkelina” ja muistuttaakin, että erojen ja toiseuden kysymykset ovat saaneet jatkuvasti lisääntyvän roolin monissa eri ajatussuuntauksissa ja lukuisilla eri tieteen aloilla. Huomionarvoista on myös, että erilaisuus ja toiseus on ambivalenttia: ”Erilaisuus on sekä välttämätöntä merkitysten tuottamolle, kielen ja kulttuurin muotoutumiselle, sosiaalisille identiteeteille ja subjektiiviselle käsitykselle minästä sukupuolitettuna subjektina että samanaikaisesti jotain uhkaavaa – vaaran, kielteisten tuntemusten, murtumisen sekä Toiseen kohdistuvan vihamielisyyden ja aggression aluetta.” (Hall 1999, 160.)

### 3.2.2. Kulttuurinen identiteetti

Stuart Hallin mukaan kulttuurinen identiteetti voidaan ymmärtää ainakin kahdella eri tavalla. Näistä ensimmäinen määrittelee kulttuurisen identiteetin yhden, yhteisen kulttuurin, eräänlaisen kollektiivisen ja todellisen minän kautta. Tässä määritelmässä kulttuuriset identiteetit heijastavat niitä yhteisiä historiallisia kokemuksia ja kulttuurisia koodeja, jotka varustavat ihmiset heidän todellisen historiansa vaihtelevien rajojen ja vaiheiden takaa löytyvillä vakailta, muuttumattomilla ja jatkuvilla viitekehyksillä ja merkityksillä, ja saavat heidät kokemaan itsensä yhdeksi kansaksi. Tämä mainittu ykseys on kaikkien muiden, sitä pinnallisempien erojen taustalla ja on siksi totuus, (tässä) suomalaisuuden olemus. (Hall 1999, 224.)

Hallin mukaan toisessa, edelliseen liittyvässä mutta siitä poikkeavassa näkökulmassa tunnustetaan, että monien samankaltaisuuksien lisäksi on olemassa aina myös syvien ja merkittävien erojen muodostamia tärkeitä kohtia, jotka laskevat perustan sille, "keitä me tosiasiaassa olemme" tai pikemminkin – koska myös historia on puuttunut peliin – "keitä meistä on tullut". Kulttuurisessa identiteetissä on tässä toisessa mielessä yhtä paljon kyse "joksikin tulemisesta" kuin "jonakin olemisesta". Kaiken muun historiallisen tavoin kulttuuriset identiteetit käyvät läpi jatkuvia muutoksia, eivätkä kiinnity iankaikkisesti johonkin olennaisena pidettyyn menneisyyteen vaan ovat historian, kulttuurin ja vallan jatkuvan "leikin" kohteina. (Hall 1999, 227.)

Antti Koiranen, Timo Leisiö sekä Hannu Saha toteavat kansanmusiikin tutkimuksen lähtökohdan olevan juuri kulttuurisen identiteetin rakentamisessa: "Kansanmusiikin tutkimuksen kannustimena oli ollut kansallisen ja valtiollisen identiteetin kehittäminen ja tukeminen" (Koiranen, Leisiö ja Saha 2003, 120). Kansanperinteen keräys ja tutkimus olivat muun muassa niitä kulttuuripoliittisia toimia, joita Suomessa alettiin toteuttamaan muun Euroopan nationalismin voimistumisen vanavedessä. Suomelle alettiin rakentamaan historiaa ja luomaan yhtenäistä kulttuuria. Käsitys siitä, että oma kulttuuri olisi jotenkin puhdasta ja vaikutteista vapaata, oli vallitsevana. Siksi tätä arvokasta ja autenttista perinnettä haluttiin alkaa tallentamaan, kuitenkin tallentajan oman esteettisen näkemyksen ja materiaalin valinnan mukaisesti. Arkeologit, kielitieteilijät ja etnografit loivat päätelmiä, joiden mukaan kaikki uusi omaksut-

tiin lännestä ja etelästä, kun taas ikivanha perintö oli tullut itäisiltä esivanhemmilta. Tästä syystä lähes kaikki 1800-luvun ja 1900-luvun alun keräykset kohdistuivatkin kalevalaisen perinteen tallentamiseen Suomen itäosissa. (Mt. 120–121.)

Sekä kulttuurisen että sosiaalisen identiteetin teoriaan voidaan tämänkin tutkimuksen osalta liittää sosiologi Pierre Bordieun (1984) kohdistama huomio kulttuurituotteiden kuluttamisessa ilmeneviin makuihin ja tyyliin. Bourdieu on kehittänyt teorian kulttuuristen erottelujärjestelmien roolista yhteiskunnallisissa käytännöissä. Yksilön harrastukset ja esimerkiksi taiteellinen maku ovat kulttuurista pääomaa, joka on erilaisin strategioin vaihdettavissa taloudelliseksi pääomaksi ja yhteiskunnalliseksi statukseksi. (Alasuutari 2011, 69.)

### 3.2.3. Sosiaalinen identiteetti

Identiteetin käsite voidaan jakaa henkilökohtaiseen ja sosiaaliseen identiteettiin. Siinä, missä sosiaalinen identiteetti viittaa niihin ominaisuuksiin, jotka ihminen jakaa saman ryhmän muiden jäsenten kanssa, eli erotteluun ”me” vastaan ”he”, henkilökohtainen identiteetti viittaa niihin ominaisuuksiin, jotka erottavat henkilön muista ja tekevät hänestä ainutlaatuisen, eli erotteluun ”minä” vastaan ”muut”. (Helkama ym. 2015, 184.)

Sosiaalinen identiteetti merkitsee samastumista erilaisiin sosiaalisiin yhteisöihin tai ryhmiin sekä johdonmukaisuutta erilaisissa sosiaalisissa rooleissa toimittaessa (Saastamoinen 2006, 172.) Sosiaalipsykologian sosiologisen haaran historian keskeinen hahmo, George Herbert Mead totesi jo 1930-luvulla, että ryhmäjäsennydet toimivat sosiaalisen identiteettimme lähteinä. Meadin käsitteitä subjektiminä (engl. I), eli spontaani, nykyhetkessä toimiva varsinainen minä, ja objektiminä (engl. me), eli yksilön sosiaalinen identiteetti, käytetään sosiaalipsykologiassa varsin taajaan. (Helkama ym. 1998, 309.) Nämä käsitteet viittaavat kahteen osatekijään: varsinaiseen minään ja käsitykseen minästä, joka perustuu yleistetyn toisen näkemykseen yksilöstä (Pirkanen 2007, 123).

Sosiaalisen identiteetin tutkimus ja sen vaikutukset yleistyi toisen maailmansodan jälkeen. Henri Tajfel kehitti sosiaalisen identiteetin teorian (social identity theory, SIT), jossa ihmiset luokittelevat ryhmiä sisäryhmiin, joihin he itse kuuluvat, ja ulko-ryhmiin, joihin he eivät kuulu. Sosiaalinen identiteetti on se osa ihmisen minäkäsitystä, joka koostuu hänen ryhmäjäsennydestään tai -jäsenyyksistään sekä siitä arvosta ja tunneperäisestä merkityksestä, jotka hän liittää ryhmäänsä tai ryhmiinsä. (Helkama ym. 2015, 182.)

John Turnerin 1980-luvulla kumppaneineen kehittämässä sosiaalisen identiteetin teoriaan kuuluvassa itsensä kategorisoinnin teoriassa tarkentui ajatus, että henkilökohtaisten identiteettien aktivoituessa käyttäytyminen on yksilöiden välistä ja sosiaalisten identiteettien aktivoituessa ryhmien välistä (Helkama ym. 2015, 184). Tämän teorian mukaan ihminen pyrkii pitämään yllä positiivista minäkuvaa eli identiteettiä. Oma minä määritellään suurelta osin niiden ryhmien kautta, joihin kuuluutaan, ja se minkä ryhmäkuuluvuuden mukainen minän määrittely nousee kulloinkin tärkeäksi, tilanteesta riippuen. Ollaan uskollisia oman ryhmän jäsenille ja yleensä myös halutaan osoittaa ryhmään kuulumisen julkisesti. (Helkama ym. 2015, 328.)

Järviluoma toteaa itävaltalaisen sosiologin Alfred Schutzin olleen sitä mieltä, että sosiaalisuutta voi tutkia parhaiten tutkimalla yhdessä musisoivaa ihmisryhmää. Järviluoman mukaan musiikintutkijat ovat pitkään tienneet, että musiikkiin ja tanssiin on aina liittynyt yhteisöllisyyttä, joka on saattanut olla näennäisesti tarkoituksetonta, ja että musiikki ja tanssi ylipäättään rohkaisevat ihmisiä kosketuksiin itsen olennaisten osien kanssa, omien tunteidensa ja yhteisönsä kanssa. (Järviluoma 1997, 47; Schutz 1964). Myös Pekka Suutari on käsitellyt identiteettiä suhteessa yhteisöön ja toimintaan. Hän muistuttaa yhteisöllisyyden olevan yksilöllisyyttä siinä mielessä, että elämys on subjektiivinen kokemus, mutta musiikillisen elämyksen kautta hahmottuu kokemuksista tärkein: ihmisen paikka yhteisössä ja tunne yhteisistä elämyksistä, yhteenkuuluvuudesta. (Suutari 1997, 77.)

### 3.2.4. Paikallisuus ja identiteetti

Helmi Järviluoma käy väitöskirjassaan läpi paikallisuuden ja pelimannimusiikin suhdetta. Hän toteaa monien antropologien ja etnomusikologien olevan vakuuttuneita siitä, että identiteetti, paikka ja musiikki kietoutuvat lähtemättömästi yhteen. Hänen mukaansa musiikin tekeminen luo ja pitää yllä arkielämämme elettyä tilaa, eli se on toimintaa, jonka avulla ihmiset löytävät sosiaalisuutensa yhä uudelleen ajassa ja tilassa. Musiikki myös tarjoaa keinoja, joilla paikkahierarkioista voi neuvotella ja joilla niitä voi muuttaa. (Järviluoma 1997, 171.)

Hall pohtii identiteetin globaalin ja paikallisen välistä jännitettä. Hänen mukaansa kansalliset identiteetit edustavat kiinnittymistä tiettyihin paikkoihin, tapahtumiin, symboleihin ja historioihin. Ne edustavat sellaista kiinnittymisen ja kuulumisen muotoa, jota joskus kutsutaan partikularistiseksi. Tällaisten ja niitä universalistisempien identifikaatioiden välillä on aina ollut tietty jännite – samastuako esimerkiksi ihmisyyteen pikemminkin kuin vaikkapa suomalaisuuteen? (Hall 1999, 62–63.)

Heikki Laitinen pohtii erittäin kattavasti paikallisuuden merkitystä suomalaisen yhteiskunnan rakenteessa ja paikallisuuden suhdetta perinteeseen ja kansanmusiikkiin Musiikin suunta -lehden artikkelissa *Mitä on paikallisuus* vuonna 1988. Hänen mukaansa ennen massamedian ja keskushallinnon määräysvallan aikaa kylät olivat kulttuuriltaan hyvin itsenäisiä ja paikalliskulttuureilla oli todellinen itsemääräämisoikeus. Sataviisikymmentä vuotta sitten suomalaisessa talonpoikauskulttuurissa oli ainoastaan paikallisuutta ja paikalliskulttuureja, mitä on tänä päivänä vaikea ymmärtää. Mitään suomalaista ei ollut olemassa, mikä olisi ollut yhteistä kaikille maan rajojen sisällä olleille kylille ja niiden kulttuureille ja vain niille. Siten paikallisuus kuului myös musiikissa: joka kylällä oli omia tapoja laulaa ja soittaa. Toki lähikylät vilkkaan vuorovaikutuksensa ansiosta muistuttivat toisiaan, mutta minkään kulttuurisen piirteen kohdalla kysymys ei ollut samanlaisuudesta, vaan korkeintaan samankaltaisuudesta. (Laitinen 2003a, 200.)

Niin pelimannimusiikissa kuin kansanmusiikissa ylipäänsäkin on kappaleita nimetty runsaasti paikkojen mukaan. Nimissä on monesti kylien, niemien, järvien, metsien tai

maakuntien nimiä, ja nykyään löytyy viittauksia myös urbaanimpaan maisemaan liittyviin paikkoihin. Laitinen muistuttaakin, että ihmiset ovat aina tehneet kulttuurinsa (mt., 202). Hänen mielestään olisi kuitenkin tärkeää, että nykyäänkin, ihmisten muuttaessa usein paikkakunnalta toiselle, paikallisuus sidottaisiin nimenomaan paikkakuntaan eikä ihmiseen. Tällöin paikallisperinne voisi edelleenkin olla paikallisen identiteetin tärkeä osa. (Mt., 205.)

## 4. TUTKIMUKSEN TOTEUTUS

Keräsin tutkimusaineiston useassa eri osassa vuosina 2013, 2014 ja 2015. Ensimmäiset vastaukset keräsin avoimella lomakkeella vuoden 2013 alussa, jolloin tutkielmani tutkimuskysymykset ja näkökulmat eivät olleet vielä tarkentuneet lopullisiksi; tuolloin ajatukseni liittyivät kansanmusiikin harrastajien ja ammattilaisten väliseen vuorovaikutukseen. Tein kuitenkin kyselyn jälkeen mielenkiintoisen havainnon: vastoin aiempaa olettamustani ammattilaiset eivät välttämättä mielläkään aina itseään pelimanneiksi. Muutenkin pelimanniuden määrittely oli hyvin monisyistä ja aiheutti runsasta ja erittäin kirjavaa keskustelua sekä haastattelujen yhteydessä että muuten aiheen pohdinnan yhteydessä. Niinpä kevään 2013 aikana tutkimusaiheekseni tarkentui pelimanniuteen liittyviin käsityksiin ja identiteettiä koskeviin näkökulmiin.

### 4.1. Tutkimusaineisto

Kaiken kaikkiaan tutkimukseeni osallistui noin kuusi–seitsemänkymmentä henkilöä. Tutkimusjoukko valikoitui harkinnanvaraisesti: kohderyhmän ja kansanmusiikin alan tuntemukseni perusteella laadin neljä pääkategoriaa, joiden pohjalta hain haastateltavia ja kyselyvastaajia. Käyttämäni kategorisoinnin perusteena on toiminnallinen suhde kansanmusiikkiin, eli se, ovatko haastateltavat harrastajia, ammattiopiskelijoita, ammattilaisia vai kansanmusiikin kentän tapahtumia erilaisista asemista käsin vuosikymmeniä läheltä seuranneita henkilöitä.

Ensimmäisen kyselyn suoritin lomakekyselynä että pienimuotoisina haastatteluina vuonna 2013 Folklandia-kansanmusiikkiristeilyllä, joka on kansanmusiikkikentän talvikauden päätapahtuma. Jaoin lomakkeita (liite 1) sattumanvaraisesti henkilöille, joiden tiesin soittavan kansanmusiikkia, ja pyysin palauttamaan ne risteilyn aikana. Sain lomakkeita takaisin täytettynä 12 kappaletta. Vastaajat olivat noin 20–75-vuotiaita, joista kolme miestä ja yhdeksän naista. Yhdeksän heistä oli kansanmusiikin harrastajia ja kolme ammattilaista. Tein lomakekyselyjen lisäksi kolme haastattelua, joihin luulin valikoivani haastateltavat sattumanvaraisesti, mutta jälkikäteen huomasin haastatelleeni ainoastaan miespuolisia vanhemman polven eli yli 60-vuotiaita

harrastajapelimanneja. Oletettavasti noin korkeaksi iäksi valikoitumiseen vaikutti kirjallisten vastausten laatineiden verrattain alhainen ikä, jonka laitoin vastauksia saadessani merkille. Huomasin, etten saanut iäkkäämpiä henkilöitä kirjoittamaan lomakkeita. Lisäksi laivalla esiintyneet tuon ikäpolven soittajaryhmät olivat hyvin miesvaltaisia sekä helposti pelimanneiksi tunnistettavia yhtenäisten esiintymisasujensa vuoksi ja tällöin lähestyminen oli ollut helppoa ja luontevaa.

Kesällä 2013 tutkimusnäkökulmani tarkennuttua lähetin sähköpostilla pidemmän avoimen kyselylomakkeen erilaisille vastaajaryhmille. Vastaajaryhmät muotoutuivat sen perusteella, mistä asemassa ja millä aikakaudella kansanmusiikin parissa vastaajat ovat toimineet. Kiinnostukseni kohteena oli muun muassa selvittää, onko kansanmusiikin opintojen ajankohdalla vaikutusta vastauksiin ts. eroaisiko esimerkiksi 1980-luvulla ammattiopintonsa aloittaneiden kokemukset pelimanniudesta 2000-luvulla opiskelleista. Lähetin kyselyt yhteensä noin 20:lle Sibelius-Akatemiassa 1980-luvulla kansanmusiikin ammattiopintonsa aloittaneelle henkilölle (liite 2). Vastauksia sain seitsemän. Myöhemmin ammattiopintonsa aloittaneille, edelleen opiskeleville ja nykyisille ammattilaisille lähetin hieman edellisen vastaajaryhmän kyselystä poikkeavan lomakkeen (liite 3). Erona kyselyissä oli se, että ensimmäisessä kysyttiin, millainen pelimanni oli 1980-luvulla. Jälkimmäisessä kyselyssä pystyi pelimannin määrittelyä koskevaan kysymykseen vastaamaan omien tietojen perusteella viitaten esimerkiksi joko niin sanottuun vanhan ajan pelimanniin, omaa opiskeluaikaa edeltävään käsitykseen tai kokemukseen pelimanniudesta tai nykyisillä tiedoilla ja kokemuksilla vahvistettuun pelimanniuden merkitykseen. Pelimannin elinaikaa ei siis tässä jälkimmäisessä oltu rajattu millään tavoin. Näitä haastatteluvastauksia sain takaisin kymmenen kappaletta.

Seuraava vastaajaryhmä koostui vanhemman polven kansanmusiikin aktiivijoukosta, johon kokosin nimiä sekä opetuksen, tutkimuksen, tuotannon että järjestötoiminnan parista. Tässä kyselyssä kartoitin enemmän koko kansanmusiikin revivaalin jälkeistä pelimanniuden kokemista (liite 4). Kysymykseni koostuivat pelimanniuden kuvailuisista eri vuosikymmeninä: kansanmusiikkirevivaalin alkaessa 1960-luvun lopulla, kansanmusiikin ammattikoulutuksen alettua 1980-luvulla ja tultaessa tähän päivään. Lähetin sähköpostilla yksitoista avointa kyselylomaketta ja sain kolme vastausta.

Harrastajapelimannien kohdalla päädyin ryhmähaastatteluihin, koska epäilin, että sähköinen vastaaminen voisi olla monelle pelimannille liian suuritöistä. Koin myös, että koska pelimannin määrittelyssä on kysymys mielipiteeseen tai kokemukseen pohjautuvasta ilmiöstä, dialogimainen syvähaastattelu voisi toimia hyvin ja innoittaa samalla pohtimaan pelimanniutta ehkä useammasta näkökulmasta kuin yksin kirjallisesti vastattaessa. Pertti Alasuutari toteaaakin ryhmäkeskustelun saavan osallistujat puhumaan asioista, jotka jäävät itsestäänselvyyksinä tai muista syistä keskustelun ulkopuolelle. Kun puhutaan asioista, joista yleensä ei puhuta, syntyy kiinnostavaa tutkimusaineistoa. (Alasuutari 2011, 155.)

Valitsin ryhmähaastatteluun kaksi aktiivista pelimanniryhmää, viulupainotteisen ryhmän Kaustiselta ja kaksirivispainotteisen ryhmän Seinäjoelta. Toteutin haastattelut harjoitusten yhteydessä. Kaustisella haastatteluun osallistui hieman yli 20 soittajaa, Seinäjoella soittajia paikalla oli kymmenkunta. Kummassakin ryhmässä haastateltavien ikäjakauma oli laaja ja soittokokemusta hyvin vaihtelevasti. Kummassakin naisia koko joukosta oli noin kolmannes. Koska haastatteluissa oli enemmän ihmisiä paikalla kuin mitä varsinaiseen keskusteluun osallistui, ei vastaajien lukumäärä ole sataprosenttisen tarkka.

Yksilöhaastattelut ja ryhmäkeskustelut tuottavat yleisesti ottaen eriluonteista aineistoa, mikä tulee ottaa huomioon aineiston tulkinnessa (Alasuutari 2011, 153). Ryhmähaastattelun tekemisessä on sekä tutkimusta tukevia että tuloksen luotettavuuden kyseenalaistavia puolia. Kokonaisen ryhmän haastattelutilanteessa ryhmän jäsenten välisellä keskinäisellä luottamuksella on olennainen rooli haastattelun tuloksen kannalta. Alasuutari toteaaakin ryhmähaastatteluja vierastettavan siksi, että arvellaan, etteivät ihmiset halua puhua omista asioistaan muiden kuullen. Tällöin puhe voi jäädä pinnalliseksi myöntelyksi, jossa ryhmän sisäisiä ristiriitoja peitellään. Ryhmästä saatetaan esittää yhtenäinen julkisivu, mahdollisesti vielä sellainen kuin ryhmän auktoriteetti tai muodollisessa käskyvalta-asemassa muihin oleva henkilö haluaa. (Alasuutari 2011, 153.) Erkki Aspin mukaan ryhmä on sosiaalinen järjestelmä, joka koostuu ihmisjoukon keskuudessa toimivasta vuorovaikutuksesta. Ryhmäjäsennys ilmenee sosiologian piirissä käyttäytymisen yhdenmukaisuutena eli konformisuutena. Mikäli yksilö ei käyttäydy ryhmän odotusten mukaisesti, ryhmän muut jä-

senet pyrkivät korjaamaan hänen poikkeavaa käyttäytymistään. Näin ryhmäpaine tukee yhdenmukaisuutta. (Asp 1993, 60–61.)

Ryhmäpaineen vaikutus tuli konkreettisesti esiin toisessa ryhmähaastattelussa keskusteltaessa siitä, liittykö pelimanni-nimityksen käyttöön jonkinlainen vaatimus soiton tasosta. Kaikki tuntuivat olevan kollektiivisesti sitä mieltä, että ketä tahansa soittajaa voi ja saa kutsua pelimanniksi tasosta riippumatta. Kuitenkin haastattelun päätyttyä ja harjoitusten jatkuttua eräs naapuripaikkakunnalta kotoisin oleva soittaja sanoi minulle kahden kesken, että hänen kotipaikkakunnallaan pelimannin pitää osata soittaa tasokkaasti, jos häntä sillä nimikkeellä tituleerataan. Ihan millainen soitto tahansa ei kelpaa (KR).

Vastauksia analysoidessani ilmeni, että määrittelyyn liittyi vahvasti kunkin soittajan lapsuus, nuoruus ja perhetausta. Alasuutari toteaa kulttuurintutkimuksessa korostettavan, että todellisuus on olemassa ihmiselle merkitysvälitteisesti. Maailma ei esitäydy meille sellaisenaan, vaan aina vain sen suhteen kautta, mikä meillä on maailmaan. (Alasuutari 2011, 60.) Konstruktionistisen ajattelun lähtökohtana on, että ihmisen tapa käsittää maailmaa riippuu hänen taustastaan. Siksi kaikki käsitykset ovat relatiivisia siinä mielessä, että ne tulee suhteuttaa omaan historialliseen tai kulttuuriseen yhteyteensä. (Brusila 2013, 139.) Tämän johdosta totesin tarvitsevani aineistooni lisäystä, jossa hieman erityisemmin huomioidaan vastaajan lapsuudessa rakentunut musiikkisuhde. Siksi toteutin aineiston analyysin loppuvaiheessa vielä kaksi pidempää syvähaastattelua sellaisten soittajien kanssa, joilla on vahva kosketus sekä harrastajaryhmiin, kansanmusiikin ammattilaisuuteen että perusteelliseen pelimanniuteen suvun jatkumona.

## 4.2. Aineiston analyysi

Kulttuurintutkimuksen näkökulma auttaa korostamaan sitä, että tutkimuksen todellisenä tavoitteena ei tulisi olla vanhojen totuuksien toistaminen vaan sellaisten uusien näkökantojen löytäminen, jotka tarjoavat oman panoksensa sosiaalisia ilmiöitä koskevaan tieteelliseen ja julkiseen keskusteluun (Alasuutari 2011, 25). Tämän tutki-

muksen ilmiöt ja kokemukset heijastuvat yhteiskunnan muutosten kautta, joten siitä syystä tuon esiin myös Margaret S. Archerin realistiseksi yhteiskuntateoriaksi kutsutun käsityksen. Hän korostaa, että yhteiskunta ei vaikuta meihin suoraan, emmekä me toimi puhtaasti yksilöllisten syiden pohjalta, vaan tarkkailemme toimintaamme ja sosiaalista yhteisöä. Pekka Kuusela toteaa Archerin tarkoittavan tällä sitä, että toimijat eivät muodosta näkemystään itsestään ja yhteiskunnastaan täysin sattumanvaraisesti, vaan yksilön ja yhteiskunnan suhde on dialektisesti kaksinainen: me vaikutamme yhteiskuntaan ja yhteiskunta vaikuttaa meihin yhteiskunnan ajallisen tapahtumisen virrassa. (Kuusela 2006, 47; Archer 1995.)

Tässä tutkimuksessa käytetty laadullisen tutkimuksen analyysitapa on tarkastella aineistoa kokonaisuutena, eivätkä johtolangoiksi tällöin kelpaa tilastolliset todennäköisyydet (Alasuutari 2011, 38). Laadullinen analyysi koostuu kahdesta osasta: havaintojen pelkistämisestä sekä ”arvoituksen ratkaisemisesta”, jotka kuitenkin käytännössä nivoutuvat toisiinsa (mt. 39). Havaintojen pelkistämisessä aineistoa tarkastellaan aina vain tietystä teoreettis-metodologisesta näkökulmasta. Aineistoa tarkasteltaessa kiinnitetään huomiota vain siihen, mikä on teoreettisen viitekehyksen ja kulloisenkin kysymyksenasettelun kannalta olennaista, vaikka samassakin tutkimuksessa aineistoa voidaan tarkastella monesta näkökulmasta. Toisen vaiheen ideana on edelleen karsia havaintomäärää havaintojen yhdistämisellä, johon päästään etsimällä havaintojen yhteinen piirre tai nimittäjä. (Mt., 40.)

Laadullisen tutkimuksen toteuttamistavan ja varsinkin aineistonkeruumenetelmän luotettavuutta on syytä pohtia. Sen perinpohjainen varmistaminen on kuitenkin hankalaa, koska kuten Jari Eskola ja Juha Suoranta (1998) toteavat, tutkijan oma tulkinta kulkee mukana koko tutkimusprosessin ajan, ja tutkijan oma tapa ymmärtää kokeamaansa vaikuttaa myös tutkimukseen. Tästä syystä täyteen objektiivisuuteen ei laadullisessa tutkimuksessa ole mahdollisuutta päästä. Eskola ja Suoranta kuitenkin muistuttavat, että tutkijan kannattaa miettiä omia ajatuksiaan tutkittavasta asiasta ja näin tiedostaa paremmin esioletuksiansa tutkimusta tehdessä. (Mt 1998, 17, 20.)

Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt keräämään aineistoa mahdollisimman monipuolisin menetelmin sekä pohtinut, miten tuloksissa saadaan näkyviin erot eri ihmisten tai

havaintoyksiköiden välillä. Ne ovat laadulliselle analyysille keskeinen tekijä ja antavat johtolankoja siihen, mistä jokin asia johtuu tai mikä tekee sen ymmärrettäväksi. (Alasuutari 2011, 43.) Tämän tutkimuksen yksi analyysimenetelmistä tulee diskurssintutkimuksesta, jonka mukaan kielen avulla luodaan sosiaalista todellisuutta, mutta myös sosiaalinen todellisuus luo kielenkäyttöä ja vaikuttaa siihen, miten kieltä käytetään (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 22). Diskurssintutkimuksessa analyysin fokus on siinä millaisia merkityksiä tutkittava ilmiö valitussa aineistossa saa, miten merkitykset muuttuvat ja mitkä merkitykset kenties puuttuvat kokonaan (mt. 167).

Analyysitavastani johtuen tutkimusteksti sisältää paljon suoria lainauksia aineistosta. Koska diskurssintutkija on aina myös itse diskurssin tuottaja soveltaessaan ja välittäessään oman aineistonsa sisältöä aikaisempien tutkimusten kautta, suorien lainausten tarkoituksena on antaa lukijalle niiltä osin mahdollisuuden seurata analyysin kulkua ilman tutkijan välitystä (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 171).

## 5. TUTKIMUSVASTAUKSET

Olen kategorisoinut vastaukset osa-alueisiin sillä perusteella, miten olen tulkinut pelimanniuden kokemusten sisällöllisiä merkityksiä ja miten näitä kategorisointeja on mahdollista täydentää valituilla teoreettisilla näkökulmilla. Jako perustuu myös siihen, mitä piirteitä pelimannin määritelmään on aiemmin liitetty ja millaisia asioita representoitu. Stuart Hallin mukaan aika ja avaruus ovat kaikkien representaation järjestelmien perustavia koordinaatteja ja liittyvät siksi hyvin läheisesti myös identiteettiin. Kaikki identiteetit sijaitsevat symbolisessa ajassa ja tilassa. Siksi avaruus-aika-suhteiden muotoilulla ja uudelleenmuotoilulla erilaisissa representaatiojärjestelmissä on syvälle meneviä vaikutuksia siihen, kuinka identiteetit paikannetaan ja esitetään. Hall toteaa Edward Saidiin viitaten identiteetteihin liittyvän kotiseudun tunteet, luonteenomaiset maisemat sekä ajallinen sijoittuneisuus. Tällaiset tunteet sijaitsevat mennyttä ja nykyhetkeä toisiinsa sitovissa keksityissä traditioissa, alkuperää koskevissa myyteissä, joissa nykyisyys projisoidaan menneisyyteen, ja kansakuntaa koskevissa kertomuksissa, jotka liittävät yksilöt laajempiin ja merkittävämpiin historiallisiin tapahtumiin. (Hall 1999, 59–60.) Pelimanniuden kokemusten kuvauksissa edellä esitetty aika-avaruus-suhteiden representointi on syytä pitää mielessä.

Pelimanni ei ole ammattinimike. Pelimannius voidaan kuitenkin nähdä yksilön identiteetin yhdeksi ilmentymäksi. Pekka Suutari huomasi omassa musiikin ja identiteetin välisten suhteiden tutkimuksessaan, että ihmisten oli vaikeaa kuvailla sitä, mitä jokin määritelmä tarkalleen ottaen on, mutta sen sijaan on helppoa sanoa, miten se eroaa jostain toisesta (2013, 259). Määrittelemisen hankaluus tuli esiin myös tätä tutkimusta tehtäessä. Toisessa ryhmähaastattelussa pelimanniryhmän vetäjä oli esimerkiksi sitä mieltä, että pelimanni on pelimanni, jos itse tuntee sisällään olevansa. Hänestä pelimanniutta ei voi nykyään enää määritellä mitenkään. (KR.)

Myös kansanmusiikin ammattiopiskelija toteaa pelimannin lähtökohtaisesti olevan kuka tahansa, joka soittaa jotain soitinta, mutta hän kertoo heti perään pelimannin tittelin omasta mielestään kuuluvan kuitenkin vain sellaiselle soittajalle, joka hallit-

see erilaisia tyylejä, pystyy opettelemaan kappaleita korvakuulolta ja pyrkii soittonsa muunteluun (O7). Vastaukseen sisältyy ainoastaan sellaisia musiikillisia taipumuksia, jotka ovat liitettävissä pelimanniuden identiteettikategorioihin aiempien niin sanottujen virallisten määritelmien perusteella. Syynä tähän saattaa olla se, että vastaaja on ammattiopiskelija, jolla ei ole kytkentöjä kansanmusiikin perinteeseen ennen ammattiopintojaan eli elävää suhdetta kansanmusiikkiin ilman mainitsemiaan määritelmiä.

Edellä mainitun määritelmän oppikirjamaisuus liittyy sisällöltään teemoihin, joita kansanmusiikin koulutuksessa painotetaan. Ammattiopiskelijat ensinnäkin perehtyvät laajasti erilaisiin soittotyyleihin, kun taas musiikin itseoppineilla pelimanneilla on yleensä yhdenlainen, monesti hyvin omintakeinen, kappaleesta toiseen toistuva soitotyyli. Korvakuulo-oppimista käytetään kansanmusiikin ammattiopinnoissa yhtenä pedagogisena välineenä, mutta nuottien osaaminen ja runsas käyttö on yleistynyt sekä oppilaitoksissa että harrastajapelimannien keskuudessa, eikä sen tästä syystä enää koeta olevan välttämätön pelimanniuteen liitettävä ominaisuus. (Nuottien käytöstä lisää jäljempänä.)

Soittamisen muuntelu nähdään yleisesti myös yhtenä kansanmusiikin ominaispiirteenä. Vielä vähän yli sata vuotta sitten muuntelu on perustunut musiikin muistinvaraiseen olemukseen, eikä musiikin tarkoituskaan ole ollut jämähtää prikulleen samanlaisesti toistetuiksi kappaleiksi. Sävelmät, sävelmätyypit tai teemat elivät jokaisessa kylässä ainutkertaista elämää, vaikka ne olisivat olleetkin laajalti levinneitä. Jokainen laulu ja musiikkikappale olivat olennainen ja dynaaminen osa kylän musiikkia. (Laitinen 2003a, 289–290.) Tämä ainutkertaisuus liittyy juuri musiikin muistinvaraiseen elämään. Modernissa kirjoitetun sanan kulttuurissa muuntelun merkitys on kuitenkin erilainen. Vaikka tänä päivänä olisikin oppinut pelimannimusiikin muistinvaraisesti, siitä ei automaattisesti seuraa runsasta muuntelua soittamisen yhteydessä. Se, mitkä asiat muuntelurikkauteen tämän päivän pelimannilla vaikuttavat, olisi toinen erittäin mielenkiintoinen tutkimuskohde.

Pelimannin identiteetin rakennusaineista kaiken ytimessä tuntuu olevan arvostuk-

sen kokeminen tai tavoittelu, joka on lähestulkoon yksi ihmisen perustarpeista. Amerikkalainen politiikan tutkija Francis Fukuyamakin (1992) on Ville Metsäpellon mukaan todennut, että länsimaisen filosofian alkumetreiltä saakka on ihmisen persoonallisuuden osaksi katsottu kuuluvan tunnustuksen saamisen tarve, jota Platon kuvaili ensimmäisen kerran teoksessaan *Valtio*. Siinä kerrotaan sielulla olevan kolme osaa; himoitseva osa, järki osa ja osa, jolle hän antoi nimeksi *thymos*, eli kiihkeys (suom. Marja Itkonen-Kaila). (Metsäpelto 2014, 37; Fukuyama 1992 17-18.) Järviluoma käsittelee samaa ilmiötä omassa tutkimuksessaan ja kertoo myös Fukuyamaan (1992) viitaten thymoksen olevan toisen halun haluamista: se saa ihmisen tavoittelemaan tunnustusta omalle arvolleen tai itse arvostamisensa ihmisten, esineiden tai periaatteiden arvolle. Se on oikeudenmukaisuuden vaatimista. (Järviluoma 1996, 264-265; Fukuyama 1992, 17-18.) Tunnustuksen saamisen halu ja siihen liittyvät suuttumuksen, häpeän ja ylpeyden tunteet ovat elämän kannalta ratkaisevan tärkeitä ihmisen persoonallisuuden ainesosia (Metsäpelto 2014, 38; Fukuyama 1992, 17-18).

Aloitan aineiston analyysin arvostuksen tunteeseen liittyvistä kokemuksista ja tekijöistä. Tunnustuksen saamisen halu näyttäytyy vastauksissa monella eri tavalla, ja olenkin pilkkonut aineiston omien tulkintojeni mukaan ymmärrettäviksi kokonaisuusiksi. Arvostuksen tunteeseen liittyvän osion jälkeen olen jäsennellyt vastauksista esiin tulleita konkreettisia asioita, joita pidetään pelimanniuden osalta oleellisina. Soittotilanteet, nuottien käyttö, soittimisto, soittajan ikä, soittotyylit, musiikki sekä asenne ovat teemat, jotka nousevat vastauksista esiin.

### 5.1. Pelimannin arvostuksen tunteeseen vaikuttavia tekijöitä

Ala-Könni kertoo pelimannien arvostuksen olleen perimätiedon mukaan kaksikasvoista. Toisaalta soittotaitoa ihailtiin, ja esimerkiksi häiden soittajaa pidettiin suuressa arvossa osaamisensa ansiosta. Toisaalta soittamista pidettiin laiskojen hommana, ja soittajan uskottiin välttelevän niin sanottuja oikeita töitä. (Ala-Könni 1986, 47.) Mestaripelemani Kustaa Järvinen on todennut soittajan olleen pelimanni vasta sit-

ten, kun soitto oli tarpeeksi taidokasta, varmaa, hienotunteista ja mielikuvituksellista (Leisiö & Westerholm 2006, 449). Pelimanniksi tuleminen vaati runsaasti soittamisen harjoitusta, mutta sen eteen tehtyä työtä ei kuitenkaan mielletty oikeaksi työksi.

### 5.1.1. Muusikon status ja työ

Eräs tutkimukseni vastaajista, suhteellisen iäkäs harrastajapelimanni ja kansanmuusiikkiaktiivi kertoo oman lapsuutensa kokemuksena, että pelimannien arvostus oli mitä oli 1900-luvun puolivälin tienoilla: ”Toisaalta heitä ihailtiin taitojensa vuoksi ja heidät koettiin tarpeellisiksi juhlien sekä muiden tapahtumien musikanteiksi ja seremoniamestareiksi. Toisaalta heitä pidettiin juoppoina ja rappiollisina, eikä kunnan kansalaisina. Jopa musiikin kuuntelua pidettiin lapsille haitallisena ja koettiin sen olevan poissa muista töistä.” (AA4.) Anneli Asplund mainitseekin, että vielä 1900-luvun alkupuolelle saakka häitä soittava pelimanni ei suuresta arvostuksestaan huolimatta saanut aina rahapalkkaa, vaan soitosta saattoi saada vaatelahjan muiden häissä avustavien tapaan. Juhlan aikana pelimanneja kuitenkin kesti hyvin. Syötävää ja varsinkin juotavaa oli riittämiin, usein liiankin kanssa, niin että he menojen loppuvaiheessa saattoivat olla jo melkoisessa humalassa. (Asplund 2006, 338).

Helmi Järviluoma käsittelee väitöskirjassaan myös muusikon historiallista statusta ja asemaa yhteisössä. Esimerkiksi keskiajan eurooppalaisista laeista löytyy määräyksiä, että soittajan poika ei voinut periä isäänsä eikä soittajan vaimonviettelemisestä seurannut mitään rangaistusta. Kirkkokaan ei ollut suopeampi: spielmannilla ei ollut asiaa taivaaseen. Järviluoma toteaaakin, että vaikka tähän päivään tultaessa asema on kohentunut, edelleenkin muusikon statuksia voi olla sekä korkeita että matalia, ja edellä mainitun suuntaisia ajattelutapoja voi tavata vieläkin silloin tällöin. Järviluoma pitää mahdollisena, että tällaiset tyypittelyt kuuluvat mentaliteettimme hitaasti muuttuviin kerroksiin. (Järviluoma 1997, 257.) Haastattelemani iäkkäämpi pelimanni ja ammattikansanmuusikko toteaa omien kokemustensa pohjalta soittamista ennen pidetyn laiskan ihmisen hommana, jota ei siitä syystä arvostettu. Tällöin piti soittajalta löytyä todella kova rakkaus musiikkiin ja into soittamiseen. (A10.)

Historiasta on löydettävissä monia syitä soittamiseen kohdistuvan halveksivan asen-

teen juurtumiselle. Pelimannien toimia alettiin 1700-luvulta lähtien tanssimisen ohella pitää paikoin synnillisenä, mutta pelimannit olivat lahjakkaita ja purkivat sisäistä pakkoaan säveliksi ja rytmeiksi välittämättä siitä, että joku saattoi sen tuomita (Leisiö & Westerholm 2006, 448). Rahvaan keskuudessa soittaminen ja laulaminen liittyikin useimmiten ilonpitoon ja huvitteluun, nuorison levottomaan yhteistoimintaan, ja sitä pidettiin vanhemman väen sekä kirkon keskuudessa paheksuttavana, joutavanpäiväisenä ja jopa tuomittavana (Rantanen 2013, 76).

### 5.1.2. Paikkakunnan merkitys

Pelimannin, kuten myös pelimannimusiikin arvostukseen ovat aina paikallisesti vaikuttaneet alueellinen kulttuuritoiminta ja toimijoiden aktiivisuus sekä aikojen kuluessa säilyneet perinteet. Haastattelemani kansanmusiikin alaa pitkään seurannut toimittaja mainitsee, että ”arvostus vaihteli paikkakunnittain. Sellaiset seudut, joilla oli pelimanniperinteitä, olivat yleensä pelimannimusiikkia paremmin suosivia kuin paikkakunnat, joilla ei perinteitä ollut”. (AA2.)

Myös uskonnollisten liikkeiden suvaitsemattomuus vaikutti syntisenä ja pakanallisena toimintana pidettyyn soittamiseen, kuten eräs aktiivinen pelimanni toteaa: ”Uskonnolliset liikkeet ja yhteisöt suhtautuivat pelimanneihin vaihtelevasti, yleensä välitellen, torjuvasti, halveksuvasti tai jopa kieltävästi” (AA2). Usean polven pelimanni myös muistelee oman isänsä soittamiseen vaikuttaneen tämän äidin paheksunnan: ”Isän äiti oli virsikanteleen soittaja, eikä hän hyväksynyt oikein tällöistä pelimannimusiikkia ja että käydään jossain tansseja soittamassa, ja siksi ei isä meidän lapsuudessa oikein paljon soitellut” (A10).

Ennen 1960-luvun lopun kansanmusiikin uutta tuleamista oli alueen musiikkiperinne useimmilla paikkakunnilla katkennut. Yhä harvemmillä seuduilla kansanmusiikilla tai pelimannimusiikilla oli enää yhteisöllistä asemaa, harrastusaktiiveja tai perinnettä yllä pitäneitä joukkoja. Järviluoma muistuttaa myös muutamien vuosikymmenten takaisen Suomen maaseudun olleen autioituva ja hiljenevä. Revivaalin myötä, 1970-luvulla, harrastustoiminta kuitenkin kasvoi moninkertaiseksi aiempaan verrattuna, ja perinteiden elvytys alkoi monilla muillakin elämänalueilla. Protestoitiin paikallisuus-

den puolesta. (Järviluoma 1997, 169.) Tutkimuksessani eräs kansanmusiikin ammattilainen ja alan aktiivi toteaa, että ”kasvun myötä nousi myös harrastajapelimannien arvostus” (AA1). Vesa Kurkelakin toteaa Laitiseen (1977) viitaten Kaustisen festivaalin synnyn taustalla olleen selkeä tarve korostaa maaseudun perinnettä ja maakunnallista omaleimaisuutta. Festivaalin synnyn pontimeksi voitiin havaita selvä halu puolustautua teollisen yhteiskunnan arvoja vastaan. (Kurkela 1989, 371.)

### 5.1.3. Kulttuuripolitiikka

Pelimannin arvostus nousi revivaalin myötä, ja kulttuurinen toiminta maaseudun pitäjissä aktivoitui. Kansanmusiikin tila parani yhteiskunnassa hiljalleen, ja sen ilmiöt alkoivat saamaan enemmän huomiota osakseen. Kurkela kertoo Kaustisen festivaalin olleen ensimmäinen, suurin ja monipuolisin moderneista kansanmusiikkijuhlita ja samalla melko omanlaatuinen ilmiö musiikkifolklorismin lähihistoriassa. Ilmiöön liitettiin yhtä aikaa useampi tekijä, joista tuntuvimpia olivat Konsta Jylhän ainutlaatuinen suosio sekä valtakunnallisten tiedostusvälineiden 1970-luvulla osoittama mielenkiinto, joka siirtyi lopulta myös vallanpitäjiin. (Kurkela 1989, 370–371.) Vaikutuksiltaan merkittäviä kulttuuripoliittisia linjauksia olivat myös kansanmusiikin ammattiotopetuksen aloittaminen sekä ammattilaisorkesteri Tallarin perustaminen ja liittäminen valtionosuusjärjestelmän piiriin. Kun Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto aloitti toimintansa Helsingissä 1983 ja kun 1986 Tallari perustettiin Kaustiselle, alettiin kansanmusiikin soittajista tieteen tahtoen tekemään ammattilaisia. Eräs alaa pitkään seuranneista henkilöistä linjaakin, että ”termit ammattilainen ja koulutettu tekivät hiljalleen myös sen vastapoolin – harrastajan – tarpeelliseksi. Ennen koulutusta erottelua ei tarvinnut tehdä.” (AA1.)

1980-luvulle tultaessa kansanmusiikin soittaja oli pelimanni, soittoniekka tai kansanlaulaja riippumatta siitä, miten paljon hän sai osakseen arvostusta tai tienasi musiikkinsa. Lähes kaikki pelimannit soittivat, keikkailivat ja mahdollisesti myös sävelsivät muun päätyönsä ohella; vain harva kiersi soittamassa ainoana elinkeinonaan. Suuri muutos tapahtui silloin, kun kansanmusiikista alkoi tulla yhä useammalle pääelinkeino. Se tiesi soittamisen kulttuurin ja erityisesti siihen liittyvän toimeentulon

ansaitsemisen sekä arvostuksen muutosta.

#### 5.1.4. Koulutuksen merkitys

Kansanmusiikin koulutuksen alkaminen sysäsi liikkeelle suuren kulttuurisen muutoksen. Kaikessa uutuudessaan ja erikoisuudessaan tämä ilmiö epäilytti monia, ja alussa harrastajat kokivatkin oman porukan ammattimaistumisaikeet jopa uhkana omalle toiminnalleen. Eräs pelimanni ja kansanmusiikista paljon kirjoittanut toimittaja on huomioinut harrastajien joukossa ilmenneen ammattilaisuuden myötä jonkin verran vertailua, mikä on tehnyt asiasta välillä vaikean: ”Entisellä pelimannilla saattoi olla voimakaskin alemmuuden tunne oppia saaneen rinnalla”. Hänen mukaansa ilmiö ei ole hävinnyt tähän päivään tultaessa: ”Edelleenkin voi jonkun pelimannin huomata väheksyvän itseään oppia saaneen rinnalla”. Toisaalta hän on myös todistanut päinvastaisiakin tilanteita, joissa tavallisuutta saatetaan pitää ansiona: ”Joku ei olekaan saanut turmiollista akateemista opetusta, vaan tulee toimeen menneitten polvien opeilla”. (AA3.)

1980-luvulla Sibelius-Akatemiassa kansanmusiikin opintonsa aloittaneen nykyisen ammattilaisen ja pelimannin muistot opintojensa alkutaipaleelta liittyvät myös toimenkuvan muuttumiseen: ”Muistan alussa keskustellun ’akateemisesta’ pelimanneudesta ja sen vaikutuksesta. Vanhemmat ja puritaanisemmat tahot suhtautuivat osin nihkeästi meihin nuoriin ’akateemisiin’ pelimanneihin, mutta eniten esiintymisistä tuli ihastelevaa palautetta”. Hän toteaa myös huomanneensa, että ”Suomeen oli kasvamassa ihan uusi kulttuuri, jossa kansanmusiikki alkoi saada uudenlaista arvostusta.” (A1.) Myös ensimmäisten joukossa ammattiopintonsa aloittanut pelimanni sekä ammattimuusikko kertoo, miten pelimannina toiminut oma isoisä kyseli pojan poikansa valmistumisen perään. Hän huomasi silloin, miten paljon isoisä arvostikin koulutusta; tämä piti valmistumista tärkeänä saavutuksena. Tämän muiston myötä hän toteaaakin ammattilaisuuden olevan osa toimenkuvan arvostusta ja siksi myös kansanmusiikissa tärkeää. Muutos oli hänen mukaansa suuri, kun kansanmusiikin status nousi koulutuksen myötä tasolle, jolla se ei ollut aiemmin ollut. Tämä osaltaan selittää aiheesta koulutuksen alkumetreillä käydyn runsaan keskustelun. (A11.)

Kansanmusiikin opinnot aloitetaan usein hyvin vähäisellä tai pelkästään jonkun tietyn tyylin tai perinteen tuntemuksella, jolloin koulutuksessa saatujen tietojen ja taitojen merkitys pelimanniksi kasvamisessa saattaa olla oleellisen suuri. Tässä yksi tyyppillinen ammattiopiskelijan vastaus: ”En kokenut opintojeni alkuvaiheilla olevani pelimanni, sillä vaikka olinkin soittotaitoinen, minulla ei juurikaan ollut tietoa Suomen kansanmusiikin soittoperinteestä, eikä soittoni tyyllisesti noudattanut mitään perinnettä kappaleiden tuntemisesta puhumattakaan” (O7).

Ammattiopiskelija voikin kokea asemansa etuoikeutetuksi verratessaan itseään entisajan itseoppineeseen pelimanniin: ”Kansanmusiikki on minulle tavallaan jopa enemmän arkipäivää kuin heille on ollut, koska minulla on opiskelujeni puitteissa mahdollisuus saada hyvinkin tarkkaa informaatiota eri aihepiireistä ja syventää tietämystäni juuri niistä asioista, jotka itseäni kiinnostavat” (O8).

#### 5.1.5. Ammattilaisuus ja harrastaminen vastakkain

Kaustisella käytiin ammattiyhtye Tallarin perustamisen yhteydessä erittäin tunteikas-ta keskustelua niin kunnanvaltuuston istunnoissa kuin lehtienkin palstoilla. Paikallis-lehtien kirjoituksista saa hyvän kuvan uudenlaisesta asetelmasta, jonka ammattilaisuuden myötä uskottiin syntyvän. Harrastajat vastustivat aluksi ammattilaisyhtyeen perustamista, koska pelkäsivät menettävänsä kunnan tuen ja sen myötä arvostuksensa. Myöskin osa kunnanvaltuutetuista asetti ammattilaiset ja harrastajat vastakkain ja oli sitä mieltä, että parisataa pientä ja isoa kansanmusiikin harrastajaa paikakunnalla ovat paljon tärkeämpiä huomioida kuin viisi paikallisille mahdollisesti vierasta ammattimuusikkoa. Paikallisen pelimannihengen pelättiin kärsivän, ja kansanmusiikin tason uskottiin säilyvän ilman ammattilaisorkesteriakin. (*Keskipohjanmaa* 3.12.1985.) Kansanmusiikki-instituutin silloinen johtaja Hannu Saha puolusti orkesterihanketta ja rauhoitteli sekä päättäjiä että muita hankkeen epäilijöitä kertomalla, ettei tuleva ammattiorkesteri tule viemään paikallisten muusikoiden leipää eikä myöskään nöyryytä heitä ylivoimaisilla taidoillaan (*Keskipohjanmaa* 13.12.1985). Tallari päätettiin valtuuston enemmistön äänin lopulta perustaa, mutta harrastajien vastustus vaivasi vielä yhtyeen alkutaipaleella yhtyeen johtaja Antti Hosiojaa. Hän

pohtikin tulevan ammattiyhtyeen ideologiaa ja uuden statuksen myötä tulevia haasteita *Suupohjan sanomien* haastattelussa ja kertoi yhtenä Tallarin toiminnan johtajatuksena olevan yhteyden harrastajapelimanneihin. Hosioja korosti, että ammattilaispelimannit ovat harrastajapelimanneja varten eivätkä suinkaan heitä vastaan (*Suupohjan sanomat* 29.5.1986).

Haastatteleman Tallarin entiset jäsenet muistelevat polemiikkia, mutta heidän toimiinsa nämä keskustelut eivät vaikuttaneet. ”Kukaan ei ainakaan tullut henkilökohtaisesti mitään sanomaan silloin, mutta ainahan uusi asia on arveluttavaa ja vaatii totuttelua. Ammattipelimannius oli ihan uusi asia.” (A10.) Toinen Tallarissa soittanut pelimanni miettii, että Kaustinen oli tavallaan hyvä paikka aloittaa kansanmusiikin ammattiyhtyeen toiminta, koska siellä oli jo valmiiksi muitakin toimijoita, mutta tavallaan myös vaikea, koska siellä oli niin paljon harrastusta ja pelimanneja jo ennestään. Hän pohtii, olisiko alku ollut helpompi jossain muualla. (A11.) Alun tahmeudesta huolimatta Tallari on säilyttänyt ammattiyhtyestatuksensa ja valtiosuutensa. Kansanmusiikkipitäjän aktiivisuudella ja vahvalla maineella ei ole missään nimessä ollut heikentävää vaikutusta Tallarin säilymisen kannalta, vaan pikemminkin päinvastoin.

Ammattilaisuuden ja harrastamisen välistä kitkaa voi selittää kulttuurisen identiteetin kuvitteellisen yhteisön näkökulmalla. Pelimannit kokivat asemansa uhatuksi, kun ammattilaiskoulutus aloitettiin. Stuart Hall mainitsee Ernest Renanin esseestä, jossa kerrottiin kolmesta toisiaan resonoivasta käsityksestä. Ne muodostavat yhtenäisyyden henkisen perustan: muistot menneisyydestä, halu elää yhdessä ja perinnön vaaliminen (Hall 1999, 52). Kuvitteellinen yhteisö alkoi murentua, koska pelimanniuteen johtava tie perustuikin yllättäen erilaisiin historiallisiin näkökohtiin, toimintakulttuureihin ja sisältöihin. Harrastajapelimannien kokemuksella ja kisällimenetelmällä hankittu tietotaito ei enää ollutkaan ainut pelimanniuteen johtava oppipolku. Kansanmusiikin harrastajat pelkäsivät menettävänsä oman toimintakulttuurinsa koulutuksen myötä ja myöskin sitä, että liiallinen koulutus turmelisi musiikin.

Harrastajien ja ammattilaisten keskinäinen arvostus on kuitenkin vahvaa. Kaikki tut-

kimukseeni vastanneet ammattilaiset sanovat arvostavansa pelimanneja ja kokevat, että taitavimpia arvostetaan myös laajemmin. Joissain ammattilaisten vastauksissa nousee esiin ajatus pelimannien mukana säilyneestä arvokkaasta kulttuuriperinnöstä, kuten erään ammattiopiskelijan kommentissa: ”Ehdottomasti arvostan pelimanneja. Esittämillään kappaleilla ja oikeastaan koko elämällään he jättivät jälkeensä arvokkaan kulttuurillisen perinnön, josta riittää tutkittavaa ja ammennettavaa nykypäivänäkin.” (O8.) 1980-luvulla Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla opintonsa aloittanut ammattilainen kertoo, että jo opintojen alkuvaiheessa opiskelijoiden keskuudessa arvostettiin ja kunnioitettiin pelimanneja todella paljon. Heitä pidettiin rohkeina ja kunnianhimoisina puurtajina, jotka olivat saaneet jalostettua soittonsa tai laulunsa omannäköiseksi taiteeksi. (A2.)

Osa kansanmusiikin opiskelijoista on alkanut arvostamaan pelimanneja vasta oman tiedon ja taidon karttuessa. Useat opiskelijat ovat huomanneet kansanmusiikin oleukseen vasta syvemmin tutustuttaessa, että sen opettelu vaatiikin pitkäjänteistä ja kovaa työtä. Kansanmusiikin tyyliseikkojen kuten muuntelun, rytminkäsittelyn ja mikrotonaliteetin tuottamisen sekä soittamiseen liittyvän asenteen perinpohjainen ymmärtäminen ja sisäistäminen onkin kirkastunut monille vasta myöhemmin opintojen edetessä. Kun kysyin, kokeeko vastaaja käsityksensä pelimanniudesta yleensä tai omasta pelimanniudestaan muuttuneen opintojen aikana, vastasi eräs ammattiopiskelija näin: ”Kyllä. Ennen kuin olin käynyt yhdelläkään kansanmuusikon viulutunnilla, ajattelin suurin piirtein niin, että pelimanni on sellainen vanha viulunsoittajapappa, joka ei osaa soittaa kovin vaikeita kappaleita. Vähitellen käsite alkoi selkiytyä ja monipuolistua. Löysin arvostuksen.” (O1.) Samankaltaisia kansanmusiikista ja pelimanneista aiheutuvia arvoa alentavia mielikuvia voi monesti löytää sellaisten henkilöiden keskuudesta, jotka eivät kansanmusiikin perinteitä tai musiikinlajia tunne. Ilmiön voidaan sanoa liittyvän Stuart Hallin mukaan stereotypistämisenä tunnettuun prosessiin. Hall kertoo stereotyypin olevan yksipuolinen kuvaus, joka syntyy, kun mutkikkaat erot pelkistetään liioitellusti yksinkertaiseksi. Siinä kohteen erilaiset piirteet sulautetaan yhteen ja tiivistetään yhdeksi kuvaksi, joka kytketään tiettyyn ihmisryhmään tai paikkaan. (Hall 1999, 122–123.)

Harrastajat arvostavat myös kansanmusiikin ammattilaisia vaikka eivät välttämättä hyväksy liian taiteellista musiikkia pelimannimusiikiksi eivätkä aina edes kansanmusiikiksi. Eräs ryhmähaastattelun henkilöistä pohtii akateemisesti koulutettujen ammattilaisten esiintymisten kohdeyleisöjä ja kokee, että niissä on kaksi vaihtoehtoa: soitetaan joko isolle yleisölle eli massalle, tai sitten toinen toisillensa. Hän ottaa liian ”taiteellisen” musiikin vertauskohdaksi abstraktin kuvataiteen, jonka sisältö pitää selittää ja kuvailla katselijalle, jotta tämä sen ymmärtäisi. Vastakohtana tälle hän pitää pelimannien musiikkia, eli maalausta, josta näkee heti mitä, se esittää. Jälkimmäistä suuri yleisö ymmärtää, edellisen koetaan välillä menevän yli hilseen. (SR.)

Toimittaja ja pitkän linjan pelimanni kertoo myös ammatillisen koulutuksen alkutai-paleeseen 1980-luvulle viitaten nuorten koulutettujen pelimannien kokeilleen pelimannimusiikin rajoja tekemällä kappaleita, joiden rytmiiikkaa, sointukulkua tai rakennetta oli vaikeaa hahmottaa ja vielä esittäneen kappaleensa virtuoottisella taidolla. Tällöin vanhat pelimannit taisivat monesti kokea, että nämä eivät kuulu samaan joukkoon kuin he itse. (AA2.) Toinen harrastajapelimanni toteaa myös, että korkeasti koulutetut tuntuvat välillä kovin kaukaisilta, ja hän pitääkin heidän musiikistaan vain valikoiden. Hän myös ymmärtää kyseessä olevan kaksi hieman erilaista sektoria: toisessa tehdään musiikkia kansainvälisiä festivaaleja silmällä pitäen ja toisessa kotimaan markkinoita. Tämä pelimanni myös toivoisi, että koulutetut muusikot pitäisivät enemmän huolta ruohonjuuritasosta eli harrastajapelimannien ja lasten koulutuksesta koko maassa, eivätkä jäisi niin sankoin joukoin pääkaupunkiseutujen estradeille. (AA4.)

Ammattikansanmuusikoita pidetään harrastajamuusikoiden keskuudessa helpommin pelimanneina, jos he suostuvat soittamaan harrastajien kanssa. Ajatuksena on, että soittaja ei saa nostaa itseään ammattilaisuutensa vuoksi jalustalle, vaan pelimannin kuuluu olla tässä suhteessa nöyrä: ”Sitten kestä tahansa voi tulla pelimanni kun ymmärtää sen mitä se tarkoittaa, ja jos luonne antaa periksi tulla soittamaan muitten kanssa, tavalliseen pelimanniporukkaan. Kun soittaja soittaa sinfoniaorkesterin riiveissä hän on muusikko, mutta jos hän soittaa meidän kanssa, hän on pelimanni”. (KR).

### 5.1.6. Asema yhteiskunnassa ja resurssien jakautuminen

Vuosituhanneen vaihteeseen tultaessa kansanmusiikki on ammattikoulutuksen ja institutionalisoitumisen myötä vakiinnuttanut asemaansa suomalaisessa musiikkikulttuurissa. Yhteiskunnan rakenteisiin vakiintuminen on myös vaikuttanut osaltaan kansanmusiikin ja sen parissa toimivien henkilöiden kokemaan yhteiskunnalliseen arvostukseen. Järviluoma on tutkimuksessaan kuitenkin huomannut, että pelimannit toivoisivat enemmän arvostusta osakseen: pelimannien käymissä keskusteluissa viitataan huomattavan usein valtion ylläpitämään musiikkikoulutukseen ja sen oppilaisiin sekä muihin yhteiskunnan varoja käyttäviin instituutioihin pohdittaessa arvostukseen viittaavia tekijöitä, kuten taloudellista tukea tai esiintymistilaisuuksia. Pelimannit eivät koe näiden arvostusta merkkävien asioiden jakautuvat tasaisesti kaikkien kesken vaan kokevat jäävänsä selvästi vähimmälle huomiolle. (Järviluoma 1997, 259–265.) Sosiaalipsykologiassa todetaankin ryhmien välisten ristiriitaisten suhteiden syntyvän siitä, että ne kilpailevat keskenään niukoista resursseista. Täten ryhmän jäsenten toiseen ryhmään kohdistamat asenteet ja käyttäytyminen heijastavat heidän oman ryhmänsä objektiivisia etuja toiseen ryhmään nähden. Mikäli nämä edut ovat ristiriidassa keskenään, oman ryhmän etua ajaa parhaiten kilpaileva asenne, joka taas usein johtaa muun muassa ennakkoluuloihin. (Helkama ym. 1998, 302.)

Järviluoma on havainnut, etteivät pelimannit ole tyytyväisiä yhteiskunnan voimavarojen jakautumiseen ja että kitkaa syntyy nimenomaan korkeakulttuurin suuntaan. Hänen haastattelussaan eräs pelimanniryhmän vetäjä toteaa pelimannien soittavan tärkeimmissä kaupungin juhlissa ainoastaan ruoka- tai kahvimusiikkia. Lavalle pelimannimusiikin ei koeta pääsevän. (Järviluoma 1997, 108.) Järviluoman tutkimuksen pelimanniryhmässä on koettu, että mikäli kaupunki järjestää juhlavan tai tärkeän tilaisuuden, esiintymään pyydetään ”viralliset soittajat” eli ammattilaiset, tai sitten vakavaa musiikkia soittavat musiikkiopiston esiintyjät (mt. 259).

Lähes kaksikymmentä vuotta myöhemmin pelimannit pohtivat aivan samoja asioita. Soittopaikka liitetään arvostuksen tunteeseen ja huomion saavuttamiseen. Toisessa ryhmähaastattelussa soittajat pohtivat kahteen eri otteeseen sitä, miksi joskus tun-

tuu siltä, että pelimannit ”työnnetään vaan usein johonkin aulaan soittamaan” (SR). Eräskin soittaja totesi joskus soittopaikan kirvoittaneen sellaisen ajatuksen, että ”Onko tämä meidän musiikki jotain kakkosluokan musiikkia, kun me ei soiteta sellaista hienoa, taiteellista tai erikoista musiikkia” (SR). Osa haastatelluista toisin sanoen koki, että mitä arvostetumpi esiintyjä, sen parempi esiintymispaikka heille annetaan. Toisaalta samassa ryhmässä esitettiin myös eriäviä mielipiteitä, eikä niinkään esiintymispaikalla koettu olevan suurta merkitystä, vaan yleisöllä. Jos soitollaan saa jonkun pysähtymään kuuntelemaan tai näkee että soitto ”menee jalan alle” (SR), koetaan sillä olevan suurempi merkitys arvostuksen tunteeseen. Kuitenkin myös pitkään kansanmusiikin parissa omalla alueellaan aktiivisesti toiminut pelimanni toteaa esiintymispaikkojen ja -aikojen jakautumisen aiheuttaneen harmitusta ammattilaisuuden alkutaipaleella 1980-luvulla: ”Juhlien järjestäjät suosivat selvästi ammattilaisia antamalla heille parhaat esiintymisajat. He soittivat myös paljon suuremmalla todennäköisyydellä pöytäsoittajina kuin harrastajapelimannit, ja se aiheutti jonkin verran närää vanhojen pelimannien keskuudessa.” (AA2.)

#### 5.1.7. Pelimannin palkka

Yksi konkreettinen tekijä, joka on myös aina vaikuttanut soittajan arvostukseen, on taloudellinen toimeentulo. Simo Westerholm (1976) kuvaa arvostuksen kaksijakoisuutta Kustaa Järvisen cd-levyn kansitekstissä soittajan itsensä muisteloiden perusteella, kun toisten poikien mielestä Kustaa oli mestari, ja toisten mielestä hän ei osannut mitään muuta. Kuitenkaan arvostelu ei tuntunut nuoresta pelimanninalusta niin karvaalta, kun soitosta tienasi hyvin. Tutkimuksessani raha tai soitolla tienäminen ei nouse pelimannin arvostuksesta puhuttaessa merkittävästi esille, koska haastateltaville pelimanniudessa kyse on enemmänkin harrastamisesta, elämäntavasta tai omasta asenteesta. Rahan voidaan sanoa kuitenkin olevan yksi erottavista tekijöistä harrastajan ja ammattilaisen välillä. Siinä missä ammattilaiset pyrkivät saamaan kansanmusiikista toimeentulonsa, harrastajat usein kuluttavat rahaa harrastukseensa. Harrastajien toimeentulo on pääasiassa jossain muualla, ja soittaminen tuo elämään sisällöllistä rikkautta. Pelimannin toimeentulo on aina ollut epävarmaa,

ja entiseen tapaan pelimannit saavat edelleen palkkionsa monesti ruoka- tai muina etuuksina.

Myös Helmi Järviluoma käsittelee väitöskirjassaan harrastajapelimannien suhdetta maksullisiin esiintymisiin ja sitä kautta amatööriyteen. Järviluoman käyttämää sanaa amatööri käytetään ammattilaisuuden vastakohtana eri aloilla, ja se tarkoittaa intohimoisesti tekemiseensä suhtautuvaa. Siten se on helposti rinnastettavissa tässä tutkimuksessa käytettävään harrastajapelimanni-termiin. Järviluoman tutkimukseen osallistuneiden pelimannien puheista kuultaa vanha käsitys, että on kunnia olla amatööri, kun taas rahan ansaitseminen on halveksuttavaa. Kuitenkin Järviluoma on tulkinnut, että soittajat yhdistävät rahan arvostukseen eivätkä ”sylkisi lisärahoituksen päälle”, jos sitä jostain saisivat (1997, 36). Voin myöskin aineistoni perusteella yhtyä Järviluoman tulkintaan rahan ja arvostuksen yhdistämisestä, koska rahan tienäminen soitosta koetaan joissain vastauksissani lisäarvon antajana. Harrastajat eivät pidä soittamisesta saatua rahaa pääasiana, mutta pelimanni voi ottaa vastaan tai halutessaan jopa pyytää maksua soitostaan (SR). Eräs haastattelemani ammattikansanmuusikko ja pelimanni kokee myöskin, että vaikka pelimannille soittamaan lähteminen voi tuottaa monesti pientä lisätuloa, itse soittaminen koetaan yleensä aina tärkeimmäksi (A11).

#### 5.1.8. Median merkitys

Aiemmin mainitsemani tiedotusvälineiden huomio kansanmusiikkia kohtaan 1970-luvulla auttoi vahvistamaan kansanmusiikin asemaa Suomessa. Eräs pelimanni ja toimittaja muistelee myös median ja varsinkin Yleisradion televisiolähetysten merkitystä tietyntyylisen perinteen juurruttamisessa Suomen kansan muistoihin: ”Kun televisiossa ei ollut kuin yksi kanava, koko Suomen kansa katsoi sitä. Mitään muuta viihdettä ei monellakaan paikkakunnalla ollut, ja kun kansanmusiikkia soitettiin televisiossa, se muuttui siltä osin jollain tapaa salonkikelpoiseksi. Varsinkin ennen sotia syntyneelle kansalle kansanmusiikin kuuleminen yllättäen nostatti myönteisiä nostalgian tunteita ja muistutti omasta onnellisesta lapsuudesta ennen sotia.” (AA2.)

Nykyisen informaatioteknologian yleistynyt käyttö ja sen tuomat muutokset ihmisten toiminnassa ovat enenevässä määrin erilaisten tutkimusten lähtökohtina humanistisen tieteen eri aloilla. Merkittävää teknologisen kehityksen ja sen eksponentiaalisen kasvun muovaamassa yhteiskunnassa on Pekka Kuuselan mukaan se, että ihmisen suhde sosiaaliseen todellisuuteen rakentuu toisella tavalla kuin vielä muutama vuosikymmen sitten. Hänen mukaansa ihmisen ja laajemman sosiaalisen yhteisön suhdetta välittää median tuottama julkisuus. (Kuusela 2007, 189–190.)

Haastattelemani ammattilaiskansanmuusikko ja pelimanni nostaa esiin myös median muutoksen, joka on osaltaan muovannut arvostuksen kriteerejä esimerkiksi pinnalle ponnahtamisen mahdollistavien kilpailujen kautta. Hänen mukaansa ennen arvostus ansaittiin kovalla työllä ja kiertämisellä, ja ne jotka sitä kautta arvostuksensa ansaittivat, pystyivät sen myös säilyttämään niin ylä- kuin alamäissäkin. Nykyinen kulttuuri, riippumatta lajista, on hänen mukaansa enemmän kertakäyttöistä. (A11.)

Myös eräs kansanmusiikin ammattilaisuuden alkutaipaleella oleva opiskelija kokee pelimanniuden olevan jopa vieras käsite tämän päivän tavalliselle kansalaiselle. Hän pohtii pelimanniuden saattavan näyttää ja kuulostaa hieman nuhjuiselta median välittämän glamourin ja musiikkituotannon rinnalla ja kokee ettei se ehkä siitä syystä ole niin arvostettua. (O7.) Samoilla linjoilla on pelimanni ja ammattikansanmuusikko sanoessaan, että ”tietyissä piireissä pelimanneja kyllä arvostetaan mutta ei niin paljon kuin minusta pitäisi. Nykyään ihmisten ajasta taistellaan niin paljon eri medioiden ja monenlaisen harrastamisen kesken, kun ennen kaikki on ollut niin paljon yksinkertaisempaa.” (A11.)

Kaiken kaikkiaan voidaan kuitenkin todeta, että teknologian vaikutus esimerkiksi kuulonvaraisen oppimisen helpottajana ja musiikin tallentamisen arkipäiväistämisenä on luonut kansanmusiikin käytölle aivan uudenlaisen mahdollisuuden ja kehittyminen on antanut paljon positiivista myötävirtaa myös kansanmusiikin kulutukselle.

## 5.2. Millainen pelimanni on tänä päivänä?

Kyselyyni vastannut ammattiopiskelija kertoo yleisen käsityksen pelimanniudesta

laajentuneen nykypäivänä. Hänen mielestään merkitys on monella tapaa löyhentynyt, ja hänestä yleisellä tasolla ajatustyylejä pyritään muokkaamaankin laajempaan suuntaan. Hän kertoo esimerkkinä tästä ilmiöstä näppäripedagogiikan ja Kaustisen kansanmusiikkijuhlien markkinoinnissaan esittelemän ”Kaustisella kaikki ovat pelimanneja” -teeman. Kummassakin ilmiössä soittamisen aloittamisen kynnystä koetaan madaltaa ja pelimanniuden käsitettä tällä tavoin laajentaa. (O8.)

1970-luvulla folkin kautta kansanmusiikkiin tutustunut, nyt jo pitkän linjan pelimanni ja ammattitoimittaja määrittelee näin: ”Pelimannius on minulle tärkeä osa elämää, ja pelimannina olemiseen liittyy ainakin sellaisia ominaisuuksia, että pystyy soittamaan korvakuulolta, että pystyy nauttimaan pelimannimusiikista, että ei mene soittamaan sinne minne ei pyydetä eikä kääri eväitään nuottipaperiin, ja jos joku kutsuu syömään tai juomaan, on ensimmäisenä paikalla.” (AA2.)

#### 5.2.1. Soittotilanne ja esiintyminen

Kysyessäni millainen on pelimanni, viittaa eräs haastattelemanani pitkään harrastajapelimannina toiminut henkilö heti mestaripelimanni Heikki Lahden sanoihin: ”pelimanni on sellainen, joka pystyy soittamaan mitä tahansa ja koska tahansa” (AA4). Pelimanni-isänsä jalanjäljillä kulkeva eläköitynyt kansanmusiikin ammattilainen on edellisen kanssa samoilla linjoilla todetessaan pelimanniuden piirteeksi sen, että soittaja soittaa ilman aikaa, tapaa, paikkaa ja määrää missä vain ja muutenkin kuin vain etukäteen sovitut soitot. Hänen mukaansa pelimanni on altis ja valmis soittamaan sil-kasta soittamisen ilosta vaikka koko yön. (A10.) Myös eräs kansanmusiikkiin vasta hiljattain tutustunut ammattimuusikko toteaa, että pelimannin odotetaan kykenevän soittamaan ohjelmaa muistinvaraisesti tilaisuudesta riippumatta. Itse hän ei koe olevansa pelimanni juuri siitä syystä, ettei hänellä ole tuollaista muistinvaraista ohjelmistoa. (KR).

Toisessa ryhmähaastattelussa osa harrastajapelimanneista piti kaikkein parhaimpana soittotilanteena sellaista, jossa pyydetään ihan yllättäen soittamaan. Silloin tilanteesta tulee sekä kuulijalle että soittajalle spontaani. Soittajan ei tarvitse jännittää esitys-

tä tai pelätä soittavansa virheellisesti, vaan voi soittaa niillä ehdoilla, jotka ovat kaikilla soittotilanteeseen osallistujilla tiedossa. Kaikki eivät kuitenkaan pidä siitä, että pelimannin oletetaan kuljettavan soitintaan aina mukanaan, vaan parempi on, että on etukäteen pyydetty valmistelevaan joku esitys tulevaan tilaisuuteen. (SR.) Soittovalmius ja spontaanius yhdistyvät toisen ryhmän haastattelussa pelimanniuteen näin: ”Kun hallitsee tarpeeksi ja tohtii mennä soittamaan [,on pelimanni]. Jos [kouluttautunut musiikin ammattilainen] on tottunut siihen että voi tuottaa ääntä vain tietyllä volyymilla tai laadulla, ei ymmärräkään maailmaa, jossa voidaan spontaanisti lähteä soittamaan ajatuksella ”mitä vedetään?”. (KR.)

#### 5.2.2. Ohjelmisto – nuoteista vai muistinvaraisesti?

Suurimmalla osalla haastatteluun osallistuneista pelimannin määritelmään liittyy maininta ohjelmistosta. Ohjelmisto on kullakin soittajalla omanlaisensa ja määrittelmättömän kokoinen, mutta monissa vastauksissa käytetään adjektiiveja kuten ”laaja” (mm. KR, SR) tai ”sisäistetty” (A7). Lisäksi löytyy useita mainintoja siitä, että ohjelmisto kulkee mukana vähintäänkin osittain muistinvaraisena (mm. KR, SR, O1-O9, AA4). Myös toisen haastattelemani ryhmän vetäjä toteaa: ”Ohjelmiston suhteen pitää aina olla joustava ja muuntautumiskykyinen, jos yleisöstä vaikka esitetään toiveita tai muuta yllättävää tapahtuu”. (SR.)

Erkki Ala-Könni (1986) laajensi pelimannin määritelmänsä jo vuonna 1972 niin, että pelimanni voi opetella soittonsa myös nuoteista; aiemman pelimannin määritelmän kriteerinä oli muistinvarainen oppiminen. Monet puhuvatkin ”aidosta”, ”oikeasta” tai ”kunnon” pelimannista viitaten sillä henkilöön, joka on oppinut ohjelmistonsa pelkästään muistinvaraisesti, korvakuulolta tai elävänä eli suullisena perimätietona. Kuitenkin jo 1800-luvulla ovat kansanmusiikin perinnettä ylläpitäneet sekä kirjallisesti oppineet kanttorit että oppimattomat rahvaansoittajat yhdessä, ja vasta samaisella vuosisadalla kansallisromanttinen älymyöstö kehitti termin kansanpelimanni, jolla se halusi korostaa sitä, että pelimanni oli aito kansanmies eikä oppinut urkuri. Tämä nuotinlukutaitoisten ja nuotteja taitamattomien taiteilijoiden yhteiselo alkoi näin ollen romantisoitua ja kansankulttuuri haluttiin tulkita vain muistinvaraiseksi. (Leisiö

& Westerholm, 2006, 450.)

Sataprosenttisesti kuulonvaraisesti soittamaan oppinutta pelimannia ei myöskään tähän tutkimukseen haastatelluissa henkilöissä ole, vaikka kuulonvaraiseen oppimiseen laskettaisiin myös äänitteet sekä videotallenteet. Kaikki käyttävät jossain määrin nuotteja, jotkut varmasti enemmän kuin toiset. Haastateltu ammattilaiskansanmuusikko ja pelimanni mainitsee tänä päivänä lähes kaikkien soittajien osaavan nuotit, ja hän pitääkin pelimannin siinä mielessä oppimisympäristöä aivan erilaisena vanhaan verrattuna (A11).

Voisiko nuoteista oppinut tämän päivän pelimanni olla kuitenkin ”oikea” pelimanni? Toisen harrastajaryhmän haastattelussa todetaan nuoteista soittamisesta: ”Pelimanni opettelee kappaleita käyttäen apuvälineenään nuotteja jos tarvis mutta on valmis opettelemaan uutta myös muistinvaraisesti esimerkiksi puskasoittojen yhteydessä” (SR). Useiden tutkimukseni vastaajien mielestä nuottien koetaan esiintyessä rajoittavan liikaa vuorovaikutusta sekä yleisöön että kansasoittajiin, ja pienten virheiden tai muistikatkosten koetaankin tuovan mukavaa eloisuutta ja lisäväriä soittoon. Eräskin iäkkäämpi pelimanni toteaa, että kun pelimanni soittaa paperista, niin ”Se soittaa sille paperille eikä suinkaan yleisölle”. Hänen mielestään kansanmusiikin tason nousun myötä virheiden pelko kasvaa ja lisää myös nuottien käyttöä. (AA4.)

Myös Heikki Laitinen hieman harmittelee *Kansanmusiikki*-lehden haastattelussa (Heikkilä 2013, 14), että nuottien käyttö on aikoinaan tarttunut pelimanniorkestereihin klassisesta musiikista. Hänen mukaansa nuoteista soittaminen tukahduttaa soiton elävyyttä ja ilmaisuja, jolloin kansanmusiikissa hyvin keskeiselle asialle eli improvisaatiolle tai muuntelulle ei jää tilaa. Samaa mieltä Laitisen kanssa on pitkään ammattikansanmuusikkona toiminut pelimanni todetessaan tulkinnan aina parantuvan huomattavasti, kun jättää nuotit edestään pois. Hänen mielestään nuotit kuuluvat jo tänä päivänä pelimannin työkaluihin, mutta hän suosii kuitenkin korvakuulosoittamista vähintäänkin nuottien rinnalla. (A10.) Toinen ammattikansanmuusikko on samoilla linjoilla todetessaan nuotin lukitsevan kappaleet ja sitä myötä hävittävän musiikin monimuotoisuuden. Hän pitää tärkeänä, että musiikki ”haisee kansanmusiikille” eikä ole liian homogeenista, ja kansanmusiikin syvin olemus onkin tästä syystä

hänen mielestään juuri korvakuulo-oppimisessa. (A11.)

Kansanmusiikin opettajana päätöikseen toimiva ammattilainen kokee pelimanniuudessa merkittävimpana asiana itselleen olevan juuri korvakuulosoittamisen vapauden, sekä yksin että yhdessä toisten kanssa soittaessa. Hänen mukaansa silloin on lupa muunnella ja koristella melodiaa ja tulkita musiikista oman näköistä. (A2.) Myös eräs kansanmusiikin ammattiopiskelija sanoo pelimanniuden tarkoittavan muusikon kykyä heittäytyä musisoimaan rohkeasti kokeillen ja erityisesti korvaa apuna käyttäen (O1). Eräs ammattilainen kertoo nuottien käytön tuntuvan pelimanniudessa vieraalta ja toteaakin henkilökohtaisen arvostuksensa hieman hiipuvan siinä kohtaa, kun näkee harrastajajoukon soittamassa ”katse tiukasti nuoteissa” (A5). Myös kokenut harrastajapelimanni sanoo pelimannien soittamisen menneen monesti tylsäksi nuottien tuijotteluksi, ja hänestä virheiden pelko vie ilon soittajien kasvoilta: ”Yleisön kanssa silmäpelin pitämiseen tarvittaisiin pelimanneille jo koulutusta, koska siinä on niin paljon puutteita.” (AA4.)

Haastattelemani kansanmusiikin ammattilainen ja pelimanni olisi halukas tietämään, mitä nuotteja osaamattoman pelimannin päässä on liikkunut: Miten hän on mieltänyt musiikin ja siirtänyt sen omaksi toisinnokseen? Tämä ammattilainen toteaa opettelleensa itsekin pelimannikappaleita suurimmaksi osaksi kuulonvaraisesti ja sitten myöhemmin ihmetelleensä nähtyään nuotin, ettei se vastaakaan omassa päässä muodostunutta kuvaa kyseisestä kappaleesta. (A11.)

Heikki Laitinen käsittelee muistinvaraiseen kulttuuriin liittyviä ilmiöitä artikkelissaan ”Laulu muistinvaraisessa kulttuurissa”. Hän toteaa, että muistinvaraisena musiikki on olemassa vain ajassa ja että jokaisen esityksen jokainen hetki on ainutkertainen ja seuraavassa hetkessä jo peruuttamattomasti ohi. Tähän liittyen Laitinen toteaa muistinvaraisuuden synnyttävän automaattisesti muistamisen strategiat, jotka sitten tulevat musiikin rakenteiden kautta ilmi. (2003a, 292).

Kansanmusiikkia soittavat ovat kuitenkin samaa mieltä siitä, että nuotit helpottavat yhdessä soitettaessa kommunikaatiota ja voivat yhdistää erilaisista lähtökohdista tulevia muusikoita nopeammin yhteen. Myös vastauksissani on huomioitu nuotintamisen ja nuottien tärkeys musiikin säilymisen näkökulmasta, ja siinä mielessä nuotit

katsotaan positiiviseksi asiaksi (A11). Kuitenkin kuulonvarainen oppiminen nähdään kansanmusiikkipedagogiikassa edelleen tärkeäksi muun muassa opeteltaessa tarkempia tyyliseikkoja tai musiikin artikulaatiota. Näin toteaa haastattelemi ammattilaisia opettava muusikko: ”Itselle on tärkeitä, että opinnoissa perehdytään tosi tarkasti johonkin pelimanniin, koska kansanmusiikkia on vaikeaa soittaa silloin, jos ei tiedä mistä se tulee eikä ole tutustunut kehenkään, mielellään elävään, pelimanniin. Koska se [pelimanni]musiikki on niin paikallissidonnaista ja kaikki pelimannit on niin omia persooniaan, oli ne sitten ammattilaisia tai kotisoittajia.” (A11.)

Pelimannimusiikin harrastuksen ja koulutettujen ammattilaisten lisääntytyä koetaan myös pelimannien soiton tason nousseen sekä ohjelmistojen monipuolistuneen. Haastattelemi harrastaja vertaa 1990-luvun tilannetta tähän päivään: ”Silloin se oli Juokin toista jenkkää ja Karjalan poikia, sillä linjalla. Nyt pystytään soittamaan jo vaikka mitä, että kyllä kurssitus on tuottanut tulosta.” (AA4.) Soiton aloittaminen ja koko harrastamisen polku ovat tänä päivänä erilaisia kuin vielä vuosisata sitten, koska nykyään oppi saadaan musiikkikoulujen tai koulutettujen opettajien kautta. Harvat ovat enää itseoppineita. Samaa mieltä on eräs sekä lapsia kouluttava että harrastajapelimanneja luotsaava ammattilainen ja pelimanni: ”Nykykelimannit on koulutettua porukkaa, ja nykyään aloitetaan lapsesta, ennen aloitettiin aikuisina”. Hänen mukaansa kouluttautuminen takaa myös tason nousemisen, koska jo teoriankin oppiminen laajentaa ”kikkailun” mahdollisuutta, eli asioita osataan tehdä monimutkaisemmin. (KR.)

### 5.2.3. Soittimisto

Pelimannimusiikin soittimisto ei ole enää rajoittunutta, vaan nykyään voi soittaa jos jonkunlaisella akustisella soittimella. Näin ei ole suinkaan aina ollut. Toisessa ryhmähaastattelussakin todetaan, että heidän paikkakunnallaan oli ennen tiukkaa, eikä pelimannimusiikkiin kuulunut kuin viulu, harmooni ja basso (KR). Jonkinlaista rajoittunutta ajattelua soittimen sopivuudesta musiikin tyyliin tai ehkä ennemminkin tottumattomuutta kuvastaa myös yhden harrastajapelimannin kertomus kirkkouruilla soittamisesta: ”Minä soitin sunnuntaina kirkon uruilla polkkaa, mutta olo ei tuntunut

yhtään pelimannilta” (SR). Eräs kansanmusiikin ammattilainen kertoo tuntevansa olevan pelimanni soittaessaan kaksirivistä hanuria, koska se tapahtuu yleensä korva-kuulolta, mutta ei soittaessaan viisirivistä, koska silloin hän yleensä soittaa nuoteista (A9.) Heikki Laitinen toteaa kansanmusiikin vielä 1960-luvulla merkinneen valtajulki-suudessa enemmän laulua kuin soittoa, mutta revivaalin lähdettyä Kaustisen ilmiön vanavedessä liikkeelle tuli kaustislaisen perinteen mukaisesta pelimanniyhtyeestä pelimannimusiikin soitinkuvan, viulu, harmooni ja basso, määräävin malli. (2003a, 220.) Pääosan vastauksista perusteella voidaan kuitenkin tulkita, ettei pelimannimusiikin koeta enää tänä päivänä sitoutuvan soittimeen vaan ennemminkin toimintatapaan, musiikilliseen sisältöön tai kokonaisvaltaiseen kokemukseen (mm. A1-A9, O1-O8, KR, SR).

### 5.3. Pelimannimusiikki ja yksilön soittotyyli

Tutkimukseni vastauksissa puhutaan usein tyylistä tai tarkemmin soittotyylistä. Niillä viitataan yleensä joko yksittäisen pelimannin persoonallisuuteen soittajana tai pelimannimusiikkiin ja siihen liitettäviin tyyppillisiin yleisesti tunnistettuihin ominaisuuksiin ja tyylipiirteisiin. Pelimannimusiikki on niin sanottua uudempaa kansanmusiikin perinnettä, ja sillä viitataan Ruotsin kautta läntisestä Suomesta levinneeseen tanssinsäestysperinteeseen, eli musiikkiin, jolla tanssia on säestetty kansan keskuudessa ainakin 1600-luvulta lähtien. Näitä tanssilajeja ovat esimerkiksi polska, menuetti, sotiisi, masurkka ja myöhemmin muun muassa katrilli, valssi ja jenkka. (Leisiö & Westerholm 2006, 447-449). Koska pelimannimusiikki on perinteenä lähtenyt tanssin säestyksestä, voidaan tanssillisuuden korostamisen säilyneen näihin päiviin saakka sen musiikillisena tyylipiirteenä. Tanssillisuuden korostaminen ilmenee muun muassa jousituksen tai puntituksen avulla tehtävänä melodian rytmittämisenä tai muuten svengaavana ja selkeän rytmikkäänä soitantana. Monesti tällaiset rytmitystapoihin tai melodisiin variaatioihin liittyvät omintakeiset tyylipiirteet ovat muodostuneet paikallisesti yksittäisten soittajien repertuaarissa.

Hyvänä esimerkkinä tyylin adaptaatiosta eräs haastattelemanani ammattikansanmuu-

sikkona pitkään toiminut pelimanni toteaa, että Perhonjokilaakson viuluperinteessä löytyy svengin ja synkooppijousituksen osalta paljon yhtäläisyyksiä amerikkalaisen bluegrass-perinteen kanssa, vaikka alueen perinnettä yleensä verrataankin ruotsalaiseen viulismiin. Yhdessä pohdimme siirtolaisuuden mahdollisesti aikoinaan vaikuttaneen tähän. Parikymmentä kilometriä länteen päin perinteinen soittotyylly on paljon lähempänä ruotsalaista kruusattua tyyliä. (A10.)

Joillekin pelimannin määrittelyn kriteeriksi konkretisoituukin pelimannimusiikki. Heille muusikko on pelimanni vain, mikäli hän esittää pelimannimusiikkia. Tällä tavalla asiaa kommentoivat eräät kansanmusiikin ammattilaiset: ”En koe olevani pelimanni. Olen laulaja, ja enimmäkseen esittämäni ohjelmisto ei mielestäni ole pelimannimusiikkia tai lauluja, jotka liittyvät pelimannimusiikkiin.” (A5.) ”Koen olevani kansanmuusikko, joka voi toisinaan olla pelimanni, ja olen pelimanni silloin kun soitan pelimannimusiikkia” (A4). ”Yhdistän näköjään pelimanniuden pelimannimusiikkiin sen verran vahvasti, että sen arvonimen ansaitakseen täytyisi jotenkin puuhastella pelimannimusiikin parissa” (A9).

Näille vastaajille on yksinkertaista se, millainen pelimanni on. Määrittelyn moninaisuus tulee kuitenkin esille diskursseissa ja kielen kokonaisuudessa sekä siinä, mitä määritelmien sisällöt ihmisille merkitsevät. Hallin (1999) mukaan nykyään useimmat tutkijat allekirjoittavat ranskalaisen yhteiskuntateoreetikko Michel Foucaultin jäljissä sen, että arvomme vaikuttavat kaikkiin sosiaalista maailmaa koskeviin kuvauksiimme, minkä vuoksi kaikkein faktuaalisimmatkin lausumamme sisältävät väistämättä ideologisen ulottuvuuden (mt. 101). Tässä tapauksessa voidaan ajatella vastaajien näkevän yhdenlaisen totuuden pelimanniudesta, mutta on hyvä muistaa, että se kumpuaa omien kokemusten ja muodostuneen identiteetin kautta.

Länsimaisen taidemusiikin vaikutukset näkyvät pelimannimusiikissa paitsi esittämiskulttuurin muutoksessa, myös musiikin sovittamiskäytänteissä. Ennen yksittäinen pelimanni tai pienyhtye esiinyti ilma sovituksia. Nykyisin kuitenkin kappaleisiin sovitetaan rytmisiä, harmonisia, sointiväriä sekä muita musiikillisia elementtejä, jotka eivät ennen ole kansanmusiikkiin varsinaisesti kuuluneet. Kansanmusiikin ammatti-

maistuminen on myös kehittänyt kansanmusiikkia ja pelimannimusiikkia. Toisessa ryhmähaastattelussa todetaankin, että nykyisen kansanmusiikin sisällöstä on aina ”yhtä monta mielipidettä kuin on kuuliijaakin” (KR). Pelimanniryhmän vetäjä pitää kuitenkin kehittämistä hyvänä ja lainaa Lauri Viidan sanoja ”jäädetyt perinne ei ole kulttuuria, se on itsemurha”. Haastattelemani aktiivinen harrastajapelimanni toteaa myös, että ”uudessa musiikissa kokeilevuus on hyvä asia, ja nyt myös pelimannit ovat alkaneet säveltämään kappaleitaan ja olevaan luovia” (AA4). Jotkut pelimannit pitävät myös modernimmasta sovitetusta ja muualta vaikutteita saaneesta pelimannimusiikista, vaikka perinteinen tapa musiikin toteuttamisessa olisikin lähimpänä sydäntä. Hienon mielikuvan omasta suhteestaan pelimannimusiikkiin maalailee eräs iäkäs pelimanni: ”Jos juo paljon teetä ja välillä juo kaikkia maustettuja ja erikoisia makuja, niin ai että miten hyvältä taas tavallinen tee maistuukaan. Se on sama pelimannimusiikin kanssa.” (AA4.)

Pelimannimusiikin alkuperää tai kehittymistä koskevia mielipiteitä voidaan ilmiönä tulkita Stuart Hallin ajatuksella globalisaation vaikutuksesta kansallisten identiteettien homogenisoitumiseen. Hall muistuttaa globaalien vaikutusten rinnalla löytyvän samanaikaisesti aina uutta kiinnostusta paikalliseen. Hänen mukaansa tätä uutta lokaalista ei kuitenkaan pidä mitenkään sekoittaa vanhoihin identiteetteihin, joiden juuret olivat rajallisessa paikallisuudessa. Hän toteaaakin olevan epätodennäköistä, että globalisaatio, joka on paitsi levinnyt epätasaisesti eri puolille maapalloa, on myöskin osoittautunut todellisuudessa vahvasti länsimaistumisen ilmiöksi, tuhoaisi kansalliset identiteetit. Hall toteaa sen tuottavan pikemminkin samaan aikaan sekä uusia globaaleja että uusia lokaalisia identifikaatioita. (1999, 63–64.)

Säveltäjä ja kansanmusiikin kerääjä Béla Bartók on vaikuttanut merkittävästi musiikkityylien vertailevaan analyysiin. Bartók määritteli musiikin tyylin näin: ”tyyli on yksittäisten samanrakenteisten melodioiden kokonaisuus, joka kansallisesta, historiallisesta tai alueellisesta näkökulmasta muodostaa homogeenisen yhteyden.” (Elscheková 1960, sit. Saha 1996, 51.) Siten tyylin voidaan sanoa olevan laajimmillaan kansanmusiikki kaikessa kirjossaan ja suppeimmillaan yksilön soittotyyli. Tämä homogeenisuus voi toisaalta olla hieman harhaanjohtavaa silloin, kun tehdään yleispäteviä määrittelyitä. Kuten haastattelemani ammattilaiskansanmuusikko ja pelimanni

muistuttaa, ei välttämättä edes samassa perheessä ollut yhtä versiota tai tapaa soittaa jokin tietty kappale: poika saattoi huomauttaa isälleen, ettei kappale noin mene, mikäli oli oppinut saman kappaleen jonkun muun toisintona (A11). On siis tärkeää muistaa, että vaikka puhutaan paikallisesta tyylistä tai suvun perintönä opitusta tyylistä, on silloinkin aina ollut kyseessä yksilöllinen tapa käsitellä kappaleita.

Vertailevan musiikkitieteen pioneeri Erich M. von Hornbostel on liittänyt tyylin käsitteen muusikkojen motoriseen käyttäytymiseen; hänen mukaansa tyyli on laulu- tai soittotapa erotukseksi siitä mitä lauletaan tai soitetaan (sit. Saha 1996, 50). Hornbostel mainitsee, että tyyllinen yhtenäisyys on tuloksena musiikin luojan persoonallisuuden tai kulttuurin yhtenäisyydestä, mutta ilmiönsä tyyli saa ruumiintekniikoista. Tyyli syntyy tämän käsityksen mukaan aina musiikin tekijän oman tulkinnan myötä. Tähän käsitykseen sopii erään kansanmusiikin ammattilaisen kuvaus suhteesta tyylien opiskeluun: ”Tykkään soittaa vanhojen mestareiden kanssa ja opetella heidän tyylejään ja antaa tyylien sulautua omaksi tyylikseni” (A3).

Tutkimukseni perusteella voidaan sanoa, että pelimannimusiikin ja sitä kautta oman kulttuurin, perinteen ja historian tuntemisen ja tunnistamisen koetaan kuuluvan pelimannin identiteettiin. Pelimanniuden juuret ovat oman kotimaan pinnan alla, ja niistä juurista ammennetaan tämän päivän pelimannin olemukseen ilmiöiden, tyylien ja repertuaarin opetteluun avulla. Sitä kautta opitaan ja omaksutaan siis myös pelimannin identiteettiä. Helmi Järviluoma (1997, 167) on todennut myös, että pelimannimusiikki kategorisoidaan usein perisuomalaiseksi. Ajatus perisuomalaisuudesta ja oman kulttuurin perimästä toimivatkin hyvänä esimerkkinä näkemyksestä kulttuurisesta identiteetistä kaikille kuuluvana yhteisenä jaettuna.

Usean sukupolven pelimanni ja ammattilaiskansanmuusikko kertoo pelimanniuden olevan hänelle vahvasti esteettinen kokemus, millä hän viittaa vanhoihin suvun pelimanneista otettuihin valokuviiin. Hänelle avautuu näitten kuvien ja musiikin kautta vahva kokemuksellinen sielunmaisema, jonka hän kokee lähtevän suoraan sydämeistä. (A2.) Pelimannimusiikin voima on vahvasti historiallisessa narratiivissa, joka edellä mainitussa esimerkissä ilmenee visuaalisena kokemuksena mutta jollaisen jokainen

voi rakentaa itselleen tärkeitten menneen ajan tapahtumien, konkreettisten paikkojen, henkilöitten tai näkökulmien perusteella.

Yksi haastateltavistani, kansanmusiikin ammattilainen ja samalla myös pelimanniksi itsensä kokeva soittaja kertoo itselleen olevan tärkeää, että ”saa vanhoihin mestareihin sellaisen yhteyden, että voi tuntea olevansa osa sukupolvien ketjua, joka edelleen musisoi samaa musiikkia vuosisatojen takaa, vaikka sen [musiikin] muoto olisi-kin jo muuttunut” (A3). Hän toteaa samalla mahdollisuuden sellaisen pelimanniuden saavuttamiseen onnistuvan myös arkistonauhojen kanssa työskennellessä. Hieman eri mieltä on usean polven pelimanni, joka pitää kisällisuhdetta elävän pelimannin kanssa erilaisena ja tehokkaampana näköyhteyden ja sitä kautta kokonaisvaltaisen omaksumisen vuoksi kuin arkistonauhoilta välittyvää suhdetta (A11). Hän kuitenkin myöntää äänitteiden laadun parantumisen ja videointien paikkaavan kokonaisvaltaisuuden saavutettavuutta. Heikki Laitinen on ollut 1970-luvulla samaa mieltä näkö- ja kuulohavainnon tärkeydestä kansanmusiikin opiskelussa. Hän ei tarkoita, että kansanmusiikin tulisi enää kulkea muistinvaraisena tietona, mutta sen oppimiseen tulisi silti säilyttää näkö- ja kuulohavaintoon perustuvat luonteensa. Tällöin kansanmusiikin olennainen, soittotapa ja -tyyli, välittyisivät ja säilyisivät parhaiten. (2003a, 13.)

### 5.3.1. Persoonallisuus

Tyylikäsitys taiteessa on muovautunut kulttuurissamme sen mukaan millaista musiikkia on tarvittu käytössä mutta myös sen perusteella ja millaista osaamista on arvostettu. Erään haastateltavani mukaan esimerkiksi 1960- ja vielä 1970-luvullakin pelimannit kuuluivat monesti arvostuksessa alempaan kastiin, koska taidekäsitys ja soittotyyli olivat muovautuneet klassisen musiikin koulutuksen myötä sellaisiksi, että harva pelimanni niitä osasi: ”He tulkitsivat ja muodonsivat kappaleita omien käsitystensä, taitojensa ja harmoniamaailmansa kautta. Lopputulos ei ollut aina korkeampien käsitysten mukainen.” (AA2.) Myös haastattelemani monen sukupolven pelimanni ja ammattimuusikko mainitsee soittotavan klassisen musiikin koulutuksen myötä yhtenäistyneen ja persoonallisten tyylien siten kaventuneen. Ennen pelimannit olivat itseoppineita, ja soittaminen ja soittimen käsittely opittiin siten kuin itselle

oli ominaisinta ja itsestä tuntui hyvältä. Tällöin myös äänenväri ja rytminkäsittely muodostuivat monesti omanlaisekseen, persoonalliseksi tyyliksi. (A10.) Toinen haastattelemani ammattilainen sekä usean polven pelimanni on sitä mieltä, että kaikki pelimannit ovat ilman muuta olleet ja ovat edelleen persoonallisia soittajia. Hän kuitenkin muistuttaa, että arkistonauhoja kuunneltaessa ja arvioitaessa soittotekniikkaa nykypäivän näkökulmasta on huomioitava, että pelimanni on voinut tehdä pitkän päivän vaikka maatöissä pellolla ennen nauhalle soittamista. Raskaan työn jälkeen eivät sormet välttämättä toimi soitettaessa halutulla tavalla (A11).

Useissa haastattelun vastauksissa mainitaan pelimannien olleen ennen persoonallisia ja heillä olleen nykyistä vahvemmin omanlaisensa tyyli. Persoonallisuus koetaan pelimanniudessa positiiviseksi ja tavoiteltavaksikin asiaksi, kuten yksi haastateltavistani toteaa: ”Mieluummin sitä omalla persoonallaan ja karismallaan hurmaa kuin soitto- taidolla ja briljeeraamisella” (AA4). Myös kansanmusiikin opettajana päätoimisesti työskentelevä pelimanni kertoo kokevansa erittäin tärkeäksi perehtymisen vanhojen pelimannien soittotyyleihin. Häntä itseäänkin se on auttanut ymmärtämään ja oivaltamaan piirteitä omasta pelimanni-identiteetistään. (A2.) Usean sukupolven pelimanni sekä iäkäs ammattilainen toteaa kansanmusiikin alalla persoonallisuuden kirj on kuitenkin kaventuneen ja pohtii syyksi koulutusta, jolloin kaikki oppivat samat perusteet ja opettelevat erilaisia tyylejä tietoisesti. Tunnistettavuus siirtyy hänen mukaansa tällöin ehkä ennemmin musiikin laatuun. (A10.)

Yksilön tai suuremman yhteisön tyylin muodostumiseen vaikuttavat vahvasti myös maantieteellinen sijainti ja paikallisuus, historia sekä mielenkiinnon kohteet. Paikallisuuden vaikutus on voimakas ylipäänsä siten, että ympäristössä pitää olla mahdollisuus päästä pelimanniuteen käsiksi. Stuart Hall (1999) muistuttaa myös muuttuvasta maailmasta ja globalisoitumisesta sen yhtenä ilmentymänä, joka tuo omat vaikutuksensa myös pohdittaessa identiteettejä ja identifikaatioprosesseja. Hän mainitseekin, että jotkut teoreetikot ovat väittäneet kulttuuristen identiteettien kansallisten muotojen heikentyvän tai horjuvan globalisaatioprosessien yleisenä seurauksena. (Mt. 60–61.)

Eräs ammattikansanmuusikko kertoo oman lapsuutensa vaikutuksesta pelimanni-

teen: ”Vaikka musiikkiopistokoulutus tapahtui vahvasti taidemusiikin ikeessä, kylvi peruskoulun musiikinopettaja paikalliseen perinnesävelmusiikkiin tutustuttamisella vahvan pelimanniuden siemenen” (A3). Toinen haastattelemani ammattilainen ja pelimanni on elänyt pelimanniperinteen ympäröimänä. Hän asui nuoruudessaan paikkakunnalla, jossa kerääntyttiin viikoittain soittamaan kyläkoululle yhteisestä päätöksestä ja totutun tavan vuoksi ilman selkeää yksittäistä organisoijaa. Hän pitääkin pelimanniuden rakentumisessa tärkeänä tilannetta, jossa on mahdollisuus olla kosketuksissa elävän perinteen kanssa. Hänestä kansanmusiikki on aina hyvin paikallisesti väritynyttä, vaikka olisi kyseessä uudempi sävelletty musiikki. Kisällisuhteessa eläminen jonkun perinteenosaajan kanssa olisi hänestä pelimanniuden ydin ja opettaisi oman elinympäristön vallitsevaa perinnettä. (A11.)

Musiikkikulttuurin osalta toiminnan lisäksi muuttuu myös itse musiikki, ja pelimannimusiikin muutokset nähdäänkin usein hyvänä asiana. Näin toteaa iäkäs harrastaja: ”Jos soitto ei kehity, niin ei soittaminenkaan kyllä jatkuisi” (AA4). Toisen haastattelemani ryhmän vetäjä liputtaa myöskin kokeilevuuden puolesta sekä kansanmusiikissa että pelimannimusiikissa. Hänestä niin pelimanni- kuin muussakin musiikissa ”koekenttänä toimiminen on erittäin hyvä asia, ja sieltä kuitenkin syntyy myös ne asiat jotka kestää aikaa”. Tähän hän lisää vielä lainauksen Erkki Rankaviidalta: ”Aika valitsee laulut.” Hänen mielestään ”se musiikki jää elämään mikä jää, joten tämän valossa saa antaa mennä vaan”. (KR.) Muutosvastarintaa uudenlaisen ja kokeilevan pelimannimusiikin osaksi myös koetaan olevan jonkun verran, mikä tulee esiin muun muassa kansanmusiikin ammattilaisen toteamuksessa: ”patavanhoillisuus ottaa päähän, silloin kun sitä ilmenee” (A12.)

### 5.3.2. Ikä vai kokemus?

Olen tiedustellut haastattelemiltani kansanmusiikin ammattilaisilta ja ammattiopiskelijoilta ovatko he kokeneet olleensa pelimanneja opintojensa alkutaipaleella sekä ovatko he nykyisin pelimanneja. Ne, jotka eivät ole sukunsa tai lapsuuden tai nuoruuden elinympäristönsä vaikutuksen ansiosta pelimannitaustaisia, eivät ole kokeneet opintojensa alussa olleensa pelimanneja: ”Pelimanni en silloin ajatellut olevani.

Käsite tuntui sopivan vanhoihin pelimanneihin tai sellaisiin soittajiin, jotka jatkoivat elävää perinnettä, toisin kuin minä itse.” Kuitenkin hän kokee nykyään olevansa pelimanni, vaikka ikää ei ole kuin korkeintaan parikymmentä vuotta enemmän, eli iältään vanhasta ei vielääkään ole kysymys. Hän kuitenkin kokee pelimanniuden olevan yksi osa hänen muusikon identiteettiään. (A8.) Kysymys siis ei niinkään ole jonkun tietyn iän saavuttamisesta pelimanniuden kokemisessa, vaan rajapyykki näyttää muodostuvan oman kokemusmaailman perusteella.

Yleisesti ottaen tutkimukseni vastausten perusteella pelimannia on ennen pidetty iäkkäänä henkilönä, ja siinä mielessä pelimanni-käsitteen koetaan laajentuneen tähän päivään tultaessa, kuten nämä kaksi ammattilaiskansanmuusikoiden kommenttia kertovat: ”Nimikettä käytetään yhä nuoremmista soittajista, ja hyvä niin” (A6); ”Koulutuksen ja menestyksen myötä yleinen käsitys tuntuu nykyään olevan, että nuorikin voi olla pelimanni” (A1).

Tällä hetkellä Sibelius-Akatemiassa kansanmusiikin ammattilaiseksi opiskeleva nuori soittaja kokee olevansa pelimanni vaikka on iältään nuori eikä ole opinnoissaan vielä edes loppusuoralla. Hän on lapsesta saakka soittanut pelimanniryhmäksi itseään kutsuvassa soittoporukassa, ja liittyy nimikkeen siihen taustaan. Samalla hän kuitenkin kertoo kansanmusiikin nuorten ammattiopiskelijoiden keskuudessa pelimannisanalla olevan yleisesti hieman humoristisen kaiun, koska pelimanni-titteliin yleisesti liitetään korkea ikä sekä vuosikymmenten pelimannimusiikin soittaminen. (O9.) Monesti nuorten henkilöiden pelimanniuden omaksumisessa osaksi omaa identiteettiä onkin kysymys stereotyyppien kääntämisestä nurin, josta Stuart Hall kirjoittaa identiteettien representointiin liittyen. Stereotyyppien kyseenalaistaminen laajentaa representaatioiden alaa ja merkitysten monimuotoisuutta (Hall 1999, 216). Tällaista stereotyyppien nurinkääntämistä tekevät monet nuoret ja esimerkiksi naiset kutsuessaan korostuneen tietoisesti omissa kuvauksissaan itsestään pelimanneiksi tai naispelimanneiksi.

#### 5.4. Pelimanniasenne

Aineiston perusteella voidaan tulla siihen alustavaan johtopäätökseen, että paitsi runsasta ohjelmistoa, pelimannin koetaan tarvitsevan oikeanlaista asennetta. Tätä voidaan kutsua pelimanniasenteeksi. Pelimannin soitossa tärkeintä ei ole virheettömyys, vaan soittamisen riemu ja vapaus. Soittaminen saa olla rentoa ja vapautunutta, iloista ja muuntelevaa, ja soittajan tulee olla aidosti oma itsensä. Soitto ei saa olla ryppyotsaista eikä liian vakavaa. (mm. KR, SR, A1-A8, O1, O6, AA2, H5, H11.) Eräs ammattilainen toteaaakin pelimanniuteen ehdottomasti kuuluvan runsaan soittamisen lisäksi sellaisen asenteen, että soitin kaivetaan kotelosta esiin aina mielellään (A11). Myös toinen ammattikansanmuusikko toteaa, että ”Pelimannilla on suuri tarve soittaa, ja tekee sen koulutustasosta, soittimen puutteesta ja arvostelusta huolimatta” (A8). Halu soittamiseen on yleensä vahva, ja sen kuuluisi tuottaa myös arvostelusta piittaamattoman asenteen. Eräs ammattikansanlaulaja muistelee saaneensa oppia Sibelius-Akatemiassa mestarikansanlaulaja Erkki Rankaviidalta ja pitäneensä tätä ehdottomasti pelimannina tämän asenteen ja tekemisen tavan vuoksi. Hänestä Rankaviita oli olemukseltaan pelimanni: omintakeinen, persoonallinen ja ylpeä tekemisestään. (A5.)

Ammattimuusikot kokevat monesti oman pelimanniutensa vastapainona nykyismuotoiselle ja aika ajoin vakavamielisellekin konserttitoiminnalle. Pelimannina voi rentoutua ja vapautua myös persoonana: ”Minulle pelimannius on paitsi perinnemuusiikin kunnioitusta ja tuntemista, myös asenne musiikin tekemisessä. Tämä asenne ilmenee lupsakkana heittäytymisen rohkeutena ja luovana suhtautumisena kaikkeen musisointiin liittyvään.” (A1.) ”Minulle pelimannius tarkoittaa vahvaa perinne- ja tyylietietoisuutta yhdistettynä uskallukseen heittäytyä oman mukavuusalueensa ulkopuolelle” (A8). ”Pelimannina koen soittamisesta ja esiintymisestä nautintoa uskaltamalla heittäytyä tilanteisiin” (A2). Eräs ammattikansanmuusikko toteaa kyselyn lopussa tajunneensa, että hänelle pelimannius ja perinne tuntuvat tarkoittavat samaa asiaa, ja samalla hän huomaakin pelimanniudessa olevan vahvasti kyse asenteesta: ”Kuinka valmis olet musisoimaan erilaisissa tilanteissa ja laittamaan itsesi likoon?” (A3.)

Yksi ammattiopiskelijoista kokee pelimanniuden jakautuvan sisäiseen ja ulkoiseen olemukseen: ”Sisäinen pelimannius lähtee nimenomaan ajatuksen ja asenteen tasolta, ja ulkoinen pelimannius taas on sisäisen pelimanniuden ilmenemismuoto. Kun ihminen soitollaan tai toiminnallaan muuten osoittaa ”pelimannimaista” asennetta, tuo hän tällöin esille sisäistä pelimanniuttaan.” (O8.) Sama ajatus jatkuu erään kansanmusiikin ammattilaisen kokemuksessa pelimanni-sanankäytöstä muissakin kuin kansanmusiikkiin liittyvissä yhteyksissä: ”Pelimanni-käsitettä käytetään usein kuitenkin myös kansanmusiikkigenren ulkopuolella määrittelemään jonkinlaista rohkeutta, heittäytymistä, taitavaa muusikkoutta ja oman instrumentin hallintaa” (A8).

Kaikki harrastajapelimannit eivät vastausteni perusteella hyväksy automaattisesti aivan kaikkia ammattilaisia pelimanneiksi. Ammattilaisen tulee olla perinteeseen perehtynyt ja osoittaa sitä myös tekemisillään, hänellä tulee pelimannina esiintyessään olla nöyrä ja kunnioittava ote tekemiseensä ja hänen tulee hyväksyä ympärilleen kaikenlaiset soittajat. (mm. KR, H3, O7, O8, A1.) Näin kiteytyy yksi toive ammattilaisten roolista harrastajien keskuudessa: ”Huiput voisivat olla enemmän esimerkiksi puskasoitoissa mukana, se nimittäin innostaa kovasti [harrastaja]pelimanneja. Huono ammattilainen on silloin, jos kulkee vain omissa sfääreissään. Sellainen ei kuulu kansanmusiikkiin.” (AA4. )

Eräs tutkimukseeni osallistunut nuori ammattilaismies epäröi oman pelimanniutensa oikeutusta, mutta kokisi sen kunniaakseen: ”Haluaisin kokea olevani pelimanni, ja en osaa sanoa varmasti koenko olevani pelimanni. Pelimannina oleminen olisi suuri kunnia, määrittely on vaikeaa -- pelimannin määrittelyn yritys: pelimanni voi suhtennosti soittaa ulkoa jotain?” (A12.) Pelimanniasennetta tuossa vastauksessa kuvaavat ajatukset soittamisen rentoudesta ja muistinvaraisuudesta, ja tulkitsemisen hänen toivovan pystyvän vahvempaan spontaaniuteen ja rentoon heittäytymiseen soitossaan voidakseen kokea olevansa pelimanni. Kuitenkin ammattilaisen voi olla joskus hankalaa toteuttaa tätä heittäytymistä, koska hänet on koulutettu harjoittelemaan esitykset loppuun asti, ja paineet virheistä tai odottamattomista yllätyksistä selviämiseen ovat soittaessa jollain tasolla aina olemassa. Hannu Saha toteaaakin, että esiintymiseen tai studiotyöskentelyyn liittyy pakonomainen tarve soittaa virheettömästi, mikä ei mahdollista vapautunutta ilmaisua. Kansanmuusikon musisoinnissa

tällöin muun muassa muuntelu on automaattisesti vähäisempää. (Saha 1996, 48.) Myös monet harrastajat kipuilevat saman ongelman kanssa ja pelkäävät yhtä lailla heittäytymistä, varsinkin yksin soittaessaan. Eräs 25 vuotta kansanmusiikkia harrastanut monen instrumentin taitaja vastaa, että haluaa vielä joskus kehittyä pelimanniksi ja kokee olevansa vasta alkutaipaleella. Hän haaveilee jonain päivänä omaavansa laajan ohjelmiston, jotta pystyy soittamaan missä vain ja kenen kanssa tahansa. Hän vielä toteaa pelimannimuusikon ominaisuudeksi avara- ja laajakatseisuuden ja nöyrän suhtautumisen tekemisiinsä. (H6.) Mielestäni vastaus kertoo siitä, että juuri heittäytymisen vaikeus estää häntä kutsumasta itseään pelimanniksi, ja hän kokee, että pitäisi olla tarpeeksi varma osaamisestaan ennen kuin voi sen tehdä.

Useimmat haastattelemani ammattikansanmuusikot kokevat olevansa pelimanneja. Kuten eräs heistä toteaa, ”Koulutus ei poissulje pelimanniutta, se tuo päinvastoin lisää syvyyttä” (A2). Kuitenkin eräs harrastajapelimanni on vahvasti sitä mieltä, että ”Pelimanniuteen kasvetaan, mutta koulututtua saa sitten miksi haluaa” (KR). Näissä kommentteissa tulee vahvasti esiin oma tausta kyseisen ilmiön parissa: ammattilainen on saanut pelimanniudelleen vahvistusta opintojensa parissa, josta taas harrastajalla ei ole kokemusta lainkaan. Tähän liittyen myös Hall on sitä mieltä, että identiteetit eivät ole koskaan yhtenäisiä ja että ne myöhäismoderneina aikoina ovat yhä pirstoutuneempia ja muodostuvat aina moninaisesti erilaisista, usein keskenään risteytyvistä ja myös toisilleen vastakkaisista diskursseista, käytännöistä ja positioista (Hall 1999, 250).

## 5.5. Pelimannius instituutioiden osana

Heikki Laitinen on pitänyt pelimannikentän järjestäytymättömyyttä yhtenä syynä pelimannimusiikin akkulturaatioon. Hän kertoo pelimannien saaneen 1900-luvun alussa entistä enemmän julkisuutta muun muassa kilpailujen sekä radiosoittojen myötä. He eivät kuitenkaan järjestäytyneet tai heitä ei laitettu järjestäytymään, ja Suomen pelimanniyhdistys (nykyinen Suomen Kansanmusiikkiliitto) syntyi vasta vuonna 1968. Järjestäytymättömyyden vuoksi Laitisen mukaan repertuaarit, soitto-tyylit sekä soittotekninen osaaminen vaihtelivat suuresti, koska ohjaaminen, vaali-

minen ja opettaminen puuttuivat kokonaan (Laitinen 2003a, 218). Vuosi 1968 antoi revivaalille alkusysäyksen ja oli kansanmusiikin kehityksessä käännteentekevä.

#### 5.5.1. Kaustisen Folk Music Festivalin jakamat tunnustukset

Kaustisen kansanmusiikkijuhlat on myöntänyt festivaaliplaketteja vuodesta 1968, jolloin juhlat järjestettiin ensimmäisen kerran. Tunnustus voidaan myöntää merkittävälle pelimannille tai kansanmusiikkitoiminnassa muuten ansioituneelle henkilölle (Määttä 2005). Hieman myöhemmin festivaalien hallitus päätti vielä erikseen nostaa esille merkittäviä kansansoittajia ja siten lisätä kansanmusiikin tunnettavuutta. Mestaripelimanneja on nimetty vuodesta 1970 lähtien. Arvonimi myönnetään henkilöille, jotka perinteisellä taidollaan, runsaalla ohjelmistollaan tai muilla ansioillaan ovat edistäneet kansanmusiikin harrastusta (Kansanmusiikki-instituutti 2014). Arvonimeä on myönnetty samoista ansioista mestarikansanlaulajille sekä mestarikansantanssijoille. Mestaripelimannien nimeämisellä on esitelty maanlaajuisesti kansanmusiikin tyylien monipuolisuutta. Erään alan aktiivisen toimijan mukaan ”1960-luvun lopulla saattoi helposti löytää kymmeniä huikean taitavia ja persoonallisia taitajia laajasti eri puolelta Suomea. Kaustisen kansanmusiikkijuhlien nimittämät mestaripelimannit olivat huikean hienoja esimerkkejä kirjosta.” (AA1.)

Koska pelimanniuden merkitys on vahvasti muuttunut niin, että vain enää vähemmistö pelimanneista on oppinut taitonsa muistinvaraisesti, kysyin tutkimuksessani näkemyksiä pelimannien nimityksistä ja tavoitteista. Millaiseksi esimerkiksi mestaripelimannien nimeäminen koetaan tätä päivänä, kun pelimanniuden koetaan entiseen verrattuna olevan kuitenkin aika erilainen? Nykyään mestaripelimannin, mestarikansanlaulajan tai mestarikansantanssijan arvonimen voi saada myös nuotein tai muutoin koulutautunut henkilö. Joissakin nimityksissä vahvimpana ansiona on soitotaitoa tai runsasta ohjelmistoa enemmän painanut kansanmusiikin harrastuksen edistäminen. Monet vastaajista pitivät arvonimiä ja joidenkin yksilöiden nostamista pääasiassa hyvänä asiana, mutta monet kokivat sen myös tämän hetken ja tulevaisuuden osalta hankalana muun muassa siksi, että ensimmäisiä ja nykyään valittuja

mestaripelemanneja ei ole mielekästä rinnastaa ajan ja pelimanniuden muuttumisen vuoksi. Tosin erään usean sukupolven pelimannin ja kansanmusiikin ammattilaisen mielestä mestaripelemannin titteli on ollut hieman ”kaksiteräinen miekka” koko ajan, koska aikoinaan arvonimi on jäänyt saamatta monelta persoonalliselta soittajalta tai laulajalta, jotka eivät ole olleet sen vähempiarvoisia pelimanneja kuin arvonimen saaneet. Tämä haastateltava kokee varsinkin maakunnallisen painostuksen näkyvän nykyään valinnoissa monesti jopa vahvempana vaikuttajana kuin osaamisen. Tästä syystä arvonimi on hänen mielestään menettänyt alkuperäisen merkityksensä, eikä hän ymmärrä miksi arvonimeä ylipäänsä enää jaetaan. (A11.) Samaa mieltä on toinen, itsensä harvoin pelimanniksi tunteva ammattikansanmuusikko todetessaan, että hänestä ”arvonimen voi lakkauttaa tai muuttaa kunhan vanhempi polvi on ensin palkittu” (A4). Eräs kansanmusiikin tutkija ja vahva toimija on myös huomionut tilanteen muuttumisen ja toteaa mestaripelemannin nimityksen tapahtuvan oikeimmin niillä kriteereillä, jotka Kaustisella luotiin vuonna 1970, mutta hänestä on oikein, että nuorennusleikkaus on tehty ja tehdään, koska alkuperäiset kriteerit täyttäviä ei enää löydy. (AA1.)

Kansanmusiikin kentän ja tilanteen muuttumisen osalta vastauksista löytyykin myös ymmärrystä, kuten eräs ammattikansanmuusikko toteaa: ”Se on oikein hyvä arvonimi. Ymmärrän myös sen, että se aikojen saatossa muuttaa muotoaan. Sen voi saada jatkossa myös alan ’kouluja käynyt’ muusikko.” Hän toteaa samalla, että perusteena olevan ohjelmiston soisi kuitenkin vielä tänä päivänä olevan suoraviivaista ja konstai-lematonta pelimannimusiikkia tai kansanlaulua. (A3.) Myös toinen ammattilaiskansanmuusikko ja pelimanni pitää arvonimen antamista hienona perinteenä, mutta ei koe tämän hetken tilannetta kriteerien osalta täysin ongelmattomana ja toteaaakin perusteiden monipuolistamisen olevan tarpeellisen tulevaisuutta ajatellen (A2).

Mestaripelemannin arvonimi koetaan juuri paikallisesti erittäin tärkeäksi, kuten yksi omalla alueellaan aktiivisesti toimiva harrastajapelimanni toteaa: ”Pelimannit tarvitsevat myös paikallisia keulakuvia, ja arvostus voisi nousta, mikäli sellaisia saataisiin tällekin alueelle enemmän” (AA4).

### 5.5.2. Kilpailut ja suoritusmerkit

Suomen Kansanmusiikkiliitossa kehitettiin 1980-luvun alussa pelimannimerkkien suoritusjärjestelmä kannustamaan ja antamaan harrastukselle tavoitteita oman soitotaidon ja ohjelmiston kehittämiseksi. Merkkisuorituksista saa asiantuntevaa palautetta arviointiraadilta. (Suomen Kansanmusiikkiliitto, 2011.) Harrastajille nämä merkit koetaan hyväksi ja tarpeellisiksi; tällä systeemillä koetetaan saada pelimannit hankkimaan juuri sitä mitä heiltä tämänkin tutkimuksen vastauksissa edellytetään, laajaa muistinvaraista valikoimaa kappaleita. Yksi pelimanni toteaaakin, että ”Jokaisen pelimannin pitäisi merkkejä suorittaa, koska se pakottaa opettelemaan ulkoa” (AA4). Musiikkimateriaalin ylläpitämisen ja säilyttämisen suhteen suoritusten ja kilpailuasetelmien järjestäminen on yksi tapa pitää yllä pelimanniutta. Tällaiset vapaaehtoiset mahdollisuudet koetaan tutkimukseni mukaan erittäin positiiviseksi toimintaa ylläpitäviksi tavoitteiksi (mm. A1-A9, O1-O8, SR).

### 5.5.3. Yhteisöllisyys

Pelimannius on yhteisöllistä toimintaa, sillä soittajat kaipaavat toistensa seuraa ja vertaistoimintaa. Nykypelimanni harrastaa soittamista useimmiten osana ryhmää tai yhtyettä, jonka toiminta on säännöllistä ja ympärivuotista tai satunnaista ja kausittaista. Tämän lisäksi on todennäköisesti runsaasti soittajia, jotka musisoivat omaksi ilokseen eivätkä ole osallisena minkään ryhmän toiminnassa. Jälkimmäisessä tapauksessa henkilö ei välttämättä edes miellä itseään pelimanniksi, koska soittaminen ei ole sosiaalista toimintaa.

Saastamoinen viittaa Henri Tajfelin teoriaan, jonka mukaan ihmisen tapa kategorisoida omia sidosryhmiään liittyy sosiaalisen identiteetin käsitteeseen. Saastamoinen toteaa sosiaalisen identiteetin tarkoittavan niitä itsemme määrittelyn ulottuvuuksia, jotka syntyvät jäsenyydestämme erilaisiin sosiaalisiin ryhmiin. (Saastamoinen 2007, 89.) Määrittelyn ja kategorisoimisen tarve on siis olemassa pääasiassa vain silloin, kun oma toiminta peilautuu yhteisöllisen ja sosiaalisen toimintakulttuurin kontekstissa.

Suomessa järjestetään runsaasti pelimannitapahtumia, joista suurin osa kesällä. Pelimannien toiminta perustuu vahvasti yhteisöllisyyteen, ja tapahtumissa tapaa omaan kategoriaan kuuluvia jäseniä. Monissa joukkotilanteissa ollaan voimakkaasti tietoisia tiettyyn ryhmään kuulumisesta, mikä myös määrittelee toiminnan luonnetta (Helkama ym. 2015, 328). Soittaminen koetaan merkittäväksi sosiaalisesti tapahtumaksi ja on siksi monelle tärkeä ja läheinen harrastus. Eräs kyselyyni vastannut ammattikansanmuusikkokin kokee yhteisöllisyyden tärkeäksi: ”Yhdessä tekeminen ja aidon ilon tuottaminen kuulijoille luo pelimanniudelle suuren merkityksen” (A2). Musiikin tehtävänä on myös Pekka Suutarin mukaan tuottaa esteettisiä elämyksiä, jotka voivat toteuttaa yksilön kulttuuri-identiteettiä eli hänen näkemystä itsestään ja niistä ryhmistä, joihin hän kuuluu (Suutari 1997, 79).

Pelimannien osalta toinen vahvasti tapahtumiin liittyvä mieluinen toiminta liittyy vapaaseen niin sanottuun puska- tai jamisoittoon. Eräs haastateltavistani kertoo pelimannien toivovan eri tapahtumissa enemmän ”koska tahansa ja mitä tahansa” -soittoa eli puskasoitto mahdollisuuksia, koska ne tukevat parhaiten juuri pelimanniutta (AA4).

## 6. Lopuksi

Pelimannius koetaan yleisesti ottaen hyvin positiiviseksi asiaksi, ja joillekin musiikin ammattilaisille se voi olla jopa eräänlainen henkireikä kaiken suorittamiskeskeisen elämän keskellä. Hannu Saha kirjoitti vuonna 1999 *Uusi Kansanmusiikki* -lehteen innostavan ja positiivista latausta täynnä olevan uljaan pääkirjoituksen pelimanniudesta, joka oli nimetty kyseisen vuoden teemaksi. Hän päätti kirjoituksensa näin:

Entistä kovempien arvojen maailmassa pelimannius on myös erinomaista elämänlaatua. Elämäntapana se on itsenäisen onnen tunnetta, mielenrauhaa, luottamusta tulevaisuuteen. Pelimanni on omalla soittovärkillään tai trokaliaan ronkkimassa alueellisen eriarvoisuuden sekä ylhäältä päin johdetun kansalaistamisen ja syrjäyttämisen nivusia. (Saha 1999, 3.)

2010-luvun pelimanni jatkaa elämäänsä siinä missä pelimanni jatkoi sata vuotta sitten. Pelimannille tyypillistä on soittaa pelimannimusiikkia, nykyään myös pelimannimusiikista kumpuavaa ja muualta vaikutteita saanutta kansanmusiikkia. Pelimanniuden merkitys hämärtyy sellaisina hetkinä, jolloin musiikin tyyli on jotain muuta, esimerkiksi paimen- tai jouhikkosävelmiä. Mutta pelimannius on tyylin lisäksi asennetta tarttua toimeen ja heittäytyä pelkäämättä musisoimaan siellä missä musiikkia tarvitaan. Pelimanniudessa kautta aikojen säilyneiksi piirteiksi koetaan rentous, kulkuri-aisuus ja tietynlainen leikkimielisyys. Osasta haastatteluista kävi myös ilmi, ettei ammattilaisuudessa ole järkeä ilman pelimanniutta, joka useille tarkoittaa juuri vapautta, hetkessä luomista, yhteissoittoa sekä perinnettä. Kansanmuusikot eivät näin ollen haluaisi tehdä ainoastaan nuottimusiikkia tai sovituksia kansansävelmistä.

Pelimanniutta ei pystytä määrittelemään tarkasti ja yleispätevästi, koska määreen identifioituminen kuhunkin yksilöön tai ryhmään on subjektiivista. Stuart Hall mainitsee ihmisen pyrkivän luonnostaan kiinnittämään merkityksiä, josta hyvänä esimerkkinä toimivat stereotyyppistämisen tavoittelun strategiat. Viime kädessä merkitykset kuitenkin alkavat lipsua, koska niitä ei koskaan voida kiinnittää lopullisesti. Hall kuvaillee, miten merkitykset alkavat ajelehtia, vääristyä ja taipua uusiin suuntiin. Hänen mukaansa vanhoihin merkityksiin ympäröidään uusia, ja sanat kantavat lisämerkityksiä, joita kukaan ei voi täysin kontrolloida. Nämä salatut merkitykset nousevat pintaan ja

sallivat erilaisten merkitysten rakentamisen, eri asioiden näyttämisen ja niistä puhumisen. (Hall 1999, 210–211.) Sanat muuttavat merkityksiään kulttuurin ja ihmiskunnan muuttumisen mukana. Merkitykset riippuvat aina siitä, missä kontekstissa tai mistä asemasta käsin niitä käytetään.

Helmi Järviluoma käy läpi identiteetin määrittelyproblematiikkaa väitöskirjassaan ja toteaa, että ”niin sanottu totuus identifikaatiosta ei koskaan riitä selittämään sen käyttöä” (1997, 28). Järviluoma pyrkiikin kysymään, miten ja milloin pelimannit ovat, eikä niinkään, keitä he ovat. Pelimanniuden määritelmä riippuu nimenomaan siitä, kuka määrittelyn tekee. Kansanmusiikin harrastajien keskuudessa sillä tarkoitetaan usein itseoppinutta pelimannia, joka edustaa jotain tietynlaista perinnetyyliä. Kansanmusiikin ammattilaiset taas näkevät usein pelimannin soittamaan ryhtymisen asenteen tai valmistautumattomuuden ja rohkeuden kautta. On siis tärkeää muistaa, että määritelmää katsotaan aina omien kokemusten pohjalta värittyneiden lasien lävitse.

Stuart Hall pohtii, kuka ylipäänsä tarvitsee identiteetin käsitettä. Hänen mukaansa identiteetit liittyvät itse asiassa siihen, kuinka historian, kielen ja kulttuurin tarjoamia resursseja käytetään tullessa joiksikin eikä niinkään oltaessa joitakuuta. Eli Hall näkee Järviluoman tavoin, ettei kyse ole niinkään siitä keitä me olemme tai mistä me tulimme, vaan siitä, keitä meistä voi tulla, kuinka meidät on esitetty ja mikä kaikki vaikuttaa siihen, kuinka mahdollisesti esitämme itsemme. (Hall 1999, 250.) Yleisesti ottaen pelimanniuden kokemuksissa voidaan nähdä Hallin teoksessa esitetyn Alfred Schultzin merkitysten tuotannon kannalta olennaisen tyypittelemisen teorian piirteitä. Ihmiset luokittelevat itsensä ja toisensa persoonallisuustyyppin perusteella, ja kuva siitä, minkälainen joku on, rakentuu informaatiosta, jota kootaan hänen sijoittamisestaan näihin erilaisiin tyypittelemisen järjestyksiin. (Hall 1999, 190.)

Elinympäristö, omat pienyhteisöt tai paikkakunnan vaikutus on ollut merkittävä tekijä pelimannin identiteetin rakentumisessa. Mikäli soittajan oma asuinympäristö on vaihtunut, on uusillakin paikoilla ja yhteisöillä ollut vaikutusta pelimannin määrittelyyn ja oikeutukseen.

Pelimannius on muuttunut, ja sen määritelmän koetaan laajentuneen entisestään,

mikä osoittaa käsitteen elävän suhteessa tämän päivän tarpeisiin. Nykyajan pelimannit, ammattikansanmuusikot sekä harrastajat toivovat pelimanniuden kehittyvän omia polkujaan ja pysyvän omalla tavallaan ajassa kiinni. Edelleen kuitenkin varsinkin nuoret ammattilaiset tai sellaiseksi opiskelevat kokevat pelimannilla viitattavan johonkin menneeseen ja kokevat sen jossain määrin vielä taakaksi itselleen, kuten nykyään yhä harvemmin itsensä pelimanniksi kokeva ammattilaiskansanmuusikko toteaa: ”Vähän siinä [pelimanniudessa] on sanana sellainen vanhahtava ja mennyt klangi, joka johtaa myös siihen, että se ei jotenkin istu käytettäväksi tällaisista nykycitykansanmuusikoista” (A9).

Monimerkityksisessä ja moniarvoisessa nykymaailmassa emme voi enää olettaa olevan mitään kaikille yhteistä, kaikkien itsestään selvänä pitämää musiikin ymmärtämisen, kuuntelemisen ja merkityksellistämisen tapaa (Leppänen ja Moisala 2005, 73). Itse musiikki, sen esittäjät sekä kuulijat saavat kukin osansa maailman musiikkikulttuurien ja musiikillisten vaikutteiden moninaisuudesta ja se on hyvä koettaa huomioida musiikin kokemisen ja määrittelyn yhteydessä. Myös kulttuurin yhteisöllisyyden voidaan sanoa muuttuneen viimeisten vuosikymmenten aikana niin nopeasti, että on vaikea nähdä, mihin muuttuneet käytännöt tulevien vuosikymmenten osalta tulevat johtamaan.

Tässä tutkimuksessakin esiin tulleen, vahvasti kansanmusiikkiin sekä pelimanniuteen liitettävän oppimisprosessin koetaan olevan erilainen silloin kun se tapahtuu muistinvaraisesti, eli musiikista täytyy itse piirtää kuva mieleensä verrattaessa tilanteeseen, jossa musiikki opetellaan jonkun muun kirjoittamasta nuottikuvasta. Tänä päivänä ihmiset kuitenkin elävät kulttuurissa, jossa musiikki on piirtynyt eräänlaisina rakennelmina ihmisten mieliin. Musiikki on toisin sanoen rakenteita, tasatahteja ja kertosakeitä. Auttaako muistinvaraisuus ja korvakuulo-oppiminen enää muuntelun vakiinnuttamisessa luonnolliseksi musiikin tuottamisen osaksi, vai onko musiikki jämähtänyttä jo mielissämmekin? Muuntelua pystyy kuitenkin harjoittelemaan, mutta onko se helpompaa sellaiselle, joka on opetellut musiikin nuoteista, vai sellaiselle, jonka oppiminen on tapahtunut ilman nuottia? Aiheen laajempi käsittely kaipaisi

toisenlaisen tutkimusnäkökulman ja toimisi näin ollen myös mielenkiintoisena jatkotutkimuksen aiheena.

Tutkimukseni ei ole tyhjentävä pelimannin määritelmän suhteen, koska kaikkiin aineistosta esiin nousseisiin asioihin ja vaihtoehtoihin on mahdotonta tarttua. Vähemmälle huomiolle jäi diskurssien välisten valtasuhteiden tarkempi analysointi, joka voisi tarjota mielenkiintoisia uusia näkökulmia. Tämän tutkimuksen aineiston perusteella voidaan tulla siihen johtopäätökseen, että pelimannius on subjektiivinen kokemus ja identiteetin osa-alue. Tulkinnoissa koetaan paljon yhteisiä piirteitä liittyen historiallisiin määritelmiin ja niiden kautta esiin nostettuihin teemoihin, mutta viimeisimpänä tulkinnoissa vaikuttavat muun muassa vastaajan oma musiikkisuhde, elinympäristö ja muu sosiaalinen todellisuus. Näiden vaikutusten perinpohjainen ja tarkempi analysointi voisi myös toimia jatkotutkimusaiheena.

## Lähdeluettelo

### Haastattelut ja sähköpostihaastattelut

Vastaajana kansamusiikin alan aktiiviset toimijat:

AA1-AA3 (2013). Lomakehaastattelu (liite 4), sähköposti. Tekijän hallussa.

AA4 (2013). Suullinen tiedonanto. Tekijän hallussa.

Vastaajana ammattilaiset:

A1-A9 (2013). Lomakehaastattelu (liite 2), sähköposti. Tekijän hallussa.

A10-A11 (2015). Suullinen tiedonanto, syvähaastattelu. Tekijän hallussa.

A12-A14 (2013). Avoin lomakehaastattelu (liite 1). Tekijän hallussa.

Vastaajana harrastajat:

H1-H9 (2013). Avoin lomakehaastattelu (liite 1). Tekijän hallussa.

H10-H12 (2013). Suullinen tiedonanto, haastattelu. Tekijän hallussa.

Vastaajana opiskelijat:

O1-O8 (2013-2014). Lomakehaastattelu (liite 3), sähköposti. Tekijän hallussa.

Vastaajana harrastajaryhmä:

KR (2014). Suullinen ryhmätiedonanto, haastattelu. Tekijän hallussa.

SR (2013). Suullinen ryhmätiedonanto, haastattelu. Tekijän hallussa.

### Kirjalliset lähteet

Ala-Könni, Erkki (1972). "Kansanmusiikki". *Otavan Iso Fokus. Osa 3, Ip-Kp*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. S. 1627-1633.

Ala-Könni, Erkki (1977). "Suomen kansanmusiikki". *Kansanmusiikki 1*. Toim. Sonninen Ahti, Polas Eero, Kiiski Paavo & Jokinen Urpo. Helsinki: Suomen Kunnallisliitto.

Ala-Könni, Erkki (1986). *Suomen kansanmusiikki. Tutkielmia neljältä vuosikymmeneltä*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 20. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti. (Artikkelin 1. julkaisu 1972).

Archer, Margaret S. (1995). *Realist Social Theory: A Morphogenic Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Asp, Erkki (1993). *Johdatus sosiologiaan*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Asplund, Anneli (1981). *Kansanmusiikki*. Toim. Asplund Anneli & Hako Matti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Asplund, Anneli (2006). *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki. Hämmusiikki*. Helsinki: WSOY. S. 308-339.

Brusila, Johannes (2013). *Musiikki kulttuurina. Konstruktionismi etnomusikologisena näkökulmana*. Toim. Moisala Pirkko & Seye Elina. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21.

Eskola J. & Suoranta, J. (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. 2. painos. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Frith, Simon (2000). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music. The Discourse of World Music*. Edit. Born Georgina & Hesmondhalgh David. University of California Press.

Fukuyama, Francis (1992). *Historian loppu ja viimeinen ihminen*. Juva: WSOY.

Hall, Stuart (1999). *Identiteetti*. Suom. ja toim. Lehtonen Mikko ja Herkman Juha. Tampere: Vastapaino.

Heikkilä, Johannes & Virtanen, Hannu (2011). *Pilven piirtä myöten. Suomietnon synty*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Heiniö, Mikko & Moisala, Pirkko (2000). Musiikki nykysuomalaisuuden konstruoijana. *Musiikki* (4/1999). Helsinki: Hakapaino. S. 363-368.

Helkama, Klaus; Myllyniemi, Rauni & Liebkind, Karmela (1998). *Johdatus sosiaalipsykologiaan. Ryhmien väliset suhteet ja sosiaalinen identiteetti*. Helsinki: Edita.

Helkama, Klaus; Myllyniemi, Rauni; Liebkind, Karmela; Ruusuvuori, Johanna; Lönnqvist, Jan-Erik; Hankonen, Nelli; Mähönen, Tuuli Anna; Jasinskaja-Lahti, Inga & Lipponen, Jukka (2015). *Johdatus sosiaalipsykologiaan*. Helsinki: Edita.

Järviluoma, Helmi (1991). *Etnomusikologi ja kentän paikallinen tuottaminen. Esimerkkinä kansanmusiikin uusi tuleminen*. Tampereen yliopisto, kansanperinteen, erityisesti kansanmusiikin oppiaineen lisensiaatin tutkielma.

Järviluoma, Helmi (1997). *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatööriusikoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Karttunen, Sanna (1992). *Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Koiranen, Antti; Leisiö, Timo & Saha, Hannu (2005). *Kansanmusiikin tutkimus Suomessa. Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka & Moisala Pirkko. Vaasa: Suomen musiikkitieteellinen seura, 2. painos. (1. painos, 2003).

Kurkela, Vesa (1989). *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino oy.

Kuusela, Pekka (2007). *Sosiaalipsykologian nykytilaa paikantamassa. Sosiaalipsykologia. Yksilöstä yhteiskuntaan*. Toim. Kuusela, Pekka. Suomi: Oy UNIpress Ab 2007

Laitinen, Heikki (2003a). *Iski sieluihin salama. Kirjoituksia musiikista*. Toim. Tolvanen Hannu & Joutsenlahti Riitta-Liisa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laitinen, Heikki (2003b). *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Leisiö, Timo & Westerholm, Simo (2006). *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki. Pelimannien musiikki*. Helsinki: WSOY. S. 446-505.

Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko (2005). *Kulttuurinen musiikintutkimus. Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka & Moisala Pirkko. Vaasa: Suomen musiikkitieteellinen seura, 2. painos. (1. painos, 2003).

Pietikäinen, Sari & Mäntynen, Anne (2009). *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.

Pirkanen, Henna (2007). *Sosialisaatio ja yksilön sosiaalinen kehitys. Sosiaalipsykologia. Yksilöstä yhteiskuntaan*. Toim. Kuusela, Pekka. Suomi: Oy UNIpress Ab.

Ramnarine, Tina K. (2003). *Ilmatar's Inspirations. Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*. London: The University of Chicago Press.

Rantanen, Saijaleena (2013). *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon*. Studia Musica 52. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

Saastamoinen, Mikko (2006). *Minuus ja identiteetti tutkimuksen haasteina. Minuus ja identiteetti. Sosiaalipsykologinen ja sosiologinen näkökulma*. Toim. Rautio Pertti & Saastamoinen Mikko. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

Saastamoinen, Mikko (2007). *Ryhmätutkimuksen suuntia sosiaalipsykologiassa. Sosiaalipsykologia. Yksilöstä yhteiskuntaan*. Toim. Kuusela, Pekka. Suomi: Oy UNIpress Ab 2007.

Saari, Eino (1971). *Pelimannien parhaat*. Jyväskylä: K.J. Gummerus Osakeyhtiö.

Saaristo, Kimmo & Jokinen, Kimmo (2004). *Sosiologia*. Helsinki: WSOY.

Saunio, Ilpo (1974). *Veli sisko kuulet kummat soitot. Työväenlaulut eilen ja tänään*. Helsinki: Kansankulttuuri Oy.

Saunio, Ilpo (1987). *Kansanmusiikki ja populaarimusiikki – saman mitalin kaksi puolta?* Teoksessa Saunio, I. (toim.) *Kansanmusiikista populaarimusiikiksi*. Aineistoa kansanmusiikin teemavuoden seminaarista 14 – 15.2.1987. Keski-Pohjanmaan kirjapaino, 48–58.

Schutz, Alfred (1976). *Making music together: A study in social relationship. – Collected Papers II. Studies in Social Theory*. The Hague: Martinus Nijhoff, 159-178. (Alunp. 1964.)

Suutari, Pekka (2013). *Musiikki kulttuurina. Moni-identtisyys ja etnisten vähemmistöjen musiikki*. Toim. Moisala Pirkko & Seye Elina. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21.

#### Internetlähteet

Aro, Jari (2011). *Yhteisöllisyys ja sosiaalinen side*. [https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/66235/yhteisollisyys\\_ja\\_sosiaalinen\\_side\\_2011.pdf?sequence=1](https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/66235/yhteisollisyys_ja_sosiaalinen_side_2011.pdf?sequence=1) Viitattu 8.11.2016.

Anttila, Mikko & Juvonen, Antti (2002). *Luokanopettajaopiskelijat ja musiikki. Kohti kolmannen vuosituhatvuotisen musiikkikasvatusta osa 4*. [http://epublications.uef.fi/pub/urn\\_isbn\\_978-952-219-135-9/urn\\_isbn\\_978-952-219-135-9.pdf](http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_978-952-219-135-9/urn_isbn_978-952-219-135-9.pdf) Viitattu 17.5.2016.

Benkler, Yochai (2006). *The Wealth of Networks. How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven and London: Yale University Press. [http://www.benkler.org/Benkler\\_Wealth\\_Of\\_Networks.pdf](http://www.benkler.org/Benkler_Wealth_Of_Networks.pdf)

Enkelband (2016). *Yhtyeen kotisivut* <http://www.enkelband.com/band.html> Viitattu 31.10.2016.

Kansanmusiikki-instituutti (2014). *Mestaripelimannit*. WWW-lähde <http://www.kansanmusiikki-instituutti.fi/toiminta/mestaripelimannit/> Viitattu 27.1.2016.

Kauranne, Amanda (2015). *Marginaalin marginaali*. Yle, julkaistu 12.11.2015. WWW-lähde <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/11/12/marginaalin-marginaali?ref=ohj-articles> Viitattu 2.2.2016.

Koppinen, Mari (2015). *Kansanmusiikkiyhtye Curly Strings nousi sensaatiomaisesti Viron suosituimmaksi bändiksi – ”seuraavaksi vallataan Suomi”* Helsingin Sanomat, julk. 15.9.2015. WWW-lähde <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1442282766123> Viitattu 5.10.2015.

Koski, Kaarina (2011). *Mediakulttuurin murros, YouTube ja folklore*. Julk. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. Vol. 18 - 1/2011. WWW-lähde [http://www.elore.fi/arkisto/1\\_11/kats\\_koski.pdf](http://www.elore.fi/arkisto/1_11/kats_koski.pdf) Viitattu 3.2.2016.

Metsäpelto, Ville (2014). *Sivistyksen käsite modernin ihmisen kasvussa*. Jyväskylän Yliopisto. WWW-lähde <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/46232/URN%3ANBN%3Afi%3Aju-201506082222.pdf?sequence=1> Viitattu 15.6.2016.

Suomen kansanmusiikkiliitto (2011). WWW-lähde <http://www.kansanmusiikkiliitto.fi> Viitattu 28.1.2016.

Wikipedia (2016). WWW-lähde <https://fi.wikipedia.org/wiki/Omavaraistalous> Viitattu 2.5.2016.

Lehtiartikkelit:

Heikkilä, Sauli (4/2013). *Kansanmusiikki. Heikki Laitinen - "Nyt saa tehdä mitä haluaa"*. s. 12-14. Kansanmusiikki-instituutin arkisto.

Keskipohjanmaa 3.12.1985. *Kansanmusiikin ammattiorkesteri puhutti valtuutettuja*. Kansanmusiikki-instituutin arkisto.

Keskipohjanmaa 13.12.1985. *Kansanmusiikin ammattiorkesteri puntarissa*. Kansanmusiikki-instituutin arkisto.

Suupohjan sanomat 29.5.1986. *Ammattipelimanni vaalii vanhaa kansanmusiikkia*. Kansanmusiikki-instituutin arkisto.

Muut painetut lähteet:

Westerholm, Simo (1976/2013) *Fiddle Man Kustaa Järvinen, Pelimanni*. Kansanmusiikki-instituutin cd-julkaisu.

Muut painamattomat lähteet:

Pössi, Kari (2014) *Mars-festivaalin seminaari*. Kirjoittajan henkilökohtaiset muistiinpanot 30.1.2014.

## Liitteet

### LIITE 1 (1/2)

#### Avoin lomakehaastattelu 2013

Olen Anne-Mari Hakamäki ja opiskelen Sibelius-Akatemian Seinäjoen yksikössä tutkijapainotteisessa Rytmimusiikinmaisteri-koulutuksessa. Olen aloittelemassa Pro gradu-tutkielmaani ja työni aihe liittyy kansanmusiikin harrastajien sekä ammattilaisten sosiaaliseen identiteettiin, niiden eroihin ja yhtäläisyyksiin.

Kansanmusiikin kenttä on muuttunut suunnattomasti viimeisten vuosikymmenten aikana ja varsinkin ammattimaisen kansanmusiikkikoulutuksen alettua 1980-luvulla. Onko myös arvostus harrastajia tai ns. pelimanneja kohtaan on muuttunut? Kokevatko ammattilaiset olevansa pelimanneja? Arvostavatko harrastajat ammattilaisten työtä ja kokeeko harrastaja ns. nykykansanmusiikin omakseen?

Muun muassa näihin mielenkiintoisiin kysymyksiin lähden nyt tämän kartoittavan kyselyn kautta etsimään vastauksia. Toivottavasti sinulla on aikaa auttaa minua työsäni eteenpäin vastaamalla näihin muutamiin kysymyksiin. Kysymyslomakkeeseen voit halutessasi kirjoittaa myös oman nimesi. Kiitos!

Kysymyksiä (vastauksia voit jatkaa kääntöpuolelle):

- Mies
- Nainen

Ikä:

- alle 20
- 20-40
- 41-60
- yli 60

Taustasi kansanmusiikin parissa:

- omaehtoinen harrastaminen \_\_\_\_\_ vuotta
- toisen asteen ammattikoulutus
- alempi korkeakoulu
- ylempi korkeakoulu
- muuta:

## LIITE 1 (2/2)

Millä tavalla harrastajat ja ammattilaiset toimivat keskenään yhteistyössä (oman kokemuksesi mukaan)?

Millainen on suhteesi ns. perinteiseen kansanmusiikkiin (pidätkö siitä, soitatko, kuunteletko jne.)?

Millainen on suhteesi vastaavasti ns. nykykansanmusiikkiin?

Koetko olevasi pelimanni ja miten määrittelet pelimannin?

## LIITE 2

### Lomakehaastattelu 2013

Pelimannius 1980-luvulla ammattilaisopintonsa aloittaneelle:

1. Koitko 1980-luvulla ennen opintojasi tai niiden alkutaipaleella olevasi pelimanni? Miksi/miksi et?
2. Miten pelimannius yleisesti tuolloin määriteltiin ja mitä se merkitsi?
3. Millaisia pelimannit tuolloin olivat?
  - a. Keitä he olivat ja millaisia soittajia/laulajia?
  - b. Arvostettiin heitä?
4. Koetko pelimanniuden määritelmän muuttuneen 1980-luvulta tähän päivään tultaessa? Jos koet, niin miten?
5. Oletko tänä päivänä kansanmusiikin ammattilainen?
6. Mitä pelimannius sinulle merkitsee?
7. Koetko tällä hetkellä olevasi pelimanni? Miksi/miksi et?
8. Mitä mieltä olet mestaripelimanni/mestarikansanlaulaja-arvonimestä? Kenelle se kuuluu?
9. Oletko suorittanut pelimannimerkkejä koskaan?
10. Koetko ne merkittäviksi / tavoiteltaviksi? Miksi / miksi et?
11. Vapaa sana:

### LIITE 3

Lomakehaastattelu 2013-2014

Nimi:

Kansanmusiikkitaustasi:

Pelimannius kansanmusiikkia opiskelevalle:

1. Koitko ennen opintojasi tai niiden alkutaipaleella olevasi pelimanni? Miksi/miksi et?
2. Miten pelimannius sinusta määritellään ja mitä se tarkoittaa?
3. Millaisia pelimannit ovat/olivat?
  - a. Keitä he ovat/olivat ja millaisia soittajia/laulajia?
  - b. Arvostetaanko/arvostatko heitä?
4. Koetko pelimanniuden määritelmän muuttuneen yleisesti tai suhteessa itseesi opintojesi alusta tullessa tähän päivään? Jos koet, niin miten?
5. Koetko olevasi/oletko tänä päivänä/tuleeko sinusta kansanmusiikin ammattilainen?
6. Mitä pelimannius sinulle merkitsee?
7. Koetko tällä hetkellä olevasi pelimanni? Miksi/miksi et?
8. Mitä mieltä olet mestaripelimanni/mestarikansanlaulaja-arvonimestä? Kenelle se kuuluu?
9. Oletko suorittanut pelimannimerkkejä koskaan?
10. Koetko ne merkittäviksi / tavoiteltaviksi? Miksi / miksi et?
11. Vapaa sana:

## Pelimanniuden määritelmät 2010-luvulla kansanmusiikin harrastajien ja ammattilaisten keskuudessa

12. Millainen pelimanni oli kansanmusiikkirevivaalin alkaessa (1960-luvun lopulla)?
  - a. Keitä he olivat?
  - b. Millaisia soittajia/laulajia?
  - c. Arvostettiin pelimanneja?
13. Miten pelimannius yleisesti tuolloin määriteltiin ja mitä se merkitsi?
14. Millainen pelimanni oli kansanmusiikin ammattikoulutuksen alkamisen jälkeen (1980-luvulla)?
15. Vaikuttiko ammattikoulutuksen aloitus ja ammattilaisten ”kentälle” tulo pelimanniuden määritelmään? Jos vaikutti, niin miten?
16. Vaikuttiko se pelimannien/harrastajien arvostamiseen?
17. Koetko pelimanniuden määritelmän muuttuneen 1960-luvulta tai 1980-luvulta tähän päivään tultaessa? Jos koet, niin miten?
18. Mitä pelimannius sinulle merkitsee/miten määrittelet sanan pelimanni?
19. Koetko sinä olevasi pelimanni? Jos koet, niin miksi?
20. Mitä mieltä olet mestaripelimanni/mestarikansanlaulaja-arvonimestä? Kenelle se kuuluu?
21. Oletko suorittanut pelimannimerkkejä koskaan?
22. Koetko ne merkittäviksi / tarpeellisiksi / tärkeiksi? Jos koet, niin miksi / miksi et?
23. Vapaa sana: