

# **Vanhan musiikin ulottuvuuksia Suomessa – vakiintuminen ja muusikkoyksilöiden kokemukset**

Musiikin tohtorin tutkinnon  
kirjallinen työ taiteilijakoulutuksessa  
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia  
Doc-Mus -tohtorikoulu

2015  
Kari Vaattovaara

## TIIVISTELMÄ

Kari Vaattovaara: Vanhan musiikin ulottuvuuksia Suomessa – vakiintuminen ja muusikkoyksilöiden kokemukset. Kirjallinen työ Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus osaston taiteilijakoulutuksessa. Syksy 2014. 57 sivua + 1 liitesivu.

Kirjallinen työ tarkastelee vanhan musiikin harjoittamisen kehitystä Suomessa. Tavoitteenani on ollut tarkastella aihetta muutamien, 1970-luvulta lähtien alalla toimineiden muusikkoyksilöiden näkökulmasta, ja peilata yksilöiden kokemuksia alan kehitykseen Sibelius-Akatemian koulutus- ja konserttitoiminnan valossa. Kyseessä ei ole historiantutkimus, vaan työ keskittyy tarkastelemaan sitä, millä tavoin vanhan musiikin institutionaalistuminen näkyy yksilön kokemuksissa muusikkoudestaan.

Tutkimus pohjaa kahteen eri aineistoon. Yksilön kokemuksia on tarkasteltu haastatteluaineiston avulla, joka koostuu kolmesta puolistukrutoidusta haastattelusta. Tätä aineistoa on analysoitu laadullisella menetelmällä. Sibelius-Akatemian koulutus- ja konserttitoiminnan kehitystä 1970-luvulta nykypäiviin on tarkasteltu arkistolähteistä kvantitatiivisesti.

Tutkimus on monella tapaa rajattu kuvaus kohteestaan. Kvantitatiivinen osuus dokumentoi vanhan musiikin vakiintumista Suomessa alan keskeisimmän koulutusorganisaation puitteissa. Haastatteluaineiston analyysissä keskittyy teemoihin, jotka puolistrukturoitujen haastattelujen kautta nousivat keskeisimmiksi: alalle ryhtymisen syyt, marginaalisuuden merkitykset ja kokemukset, toimeentulo. Tutkimus osoittaa, että vaikka vanhan musiikin asema Suomessa on tullut kiinteäksi osaksi musiikkielämää, vanhan musiikin ammattilaiset kohtaavat edelleen ongelmia, jotka poikkevat taidemusiikin valtavirrassa työskentelevien muusikoiden todellisuudesta.

Yksi työn argumenteista on, että vanhan musiikin harjoittamisen tarkastelu erillään muusta taidemusiikista olisi tarpeen parannusten aikaansaamiseksi muusikoiden työskentelyolosuhteisiin. Olosuhteiden saaminen kohtuulliselle tasolle varmistaisi vanhan musiikkiin kehittymisen ja elinvoimaisuuden Suomessa. Tutkimuksen myötä nousee myös esille tutkimustutkimusaiheita, joihin jatkossa kannattaisi paneutua, esimerkiksi taiteellisiin prosesseihin ja niiden filosofisiin ja esteettisiin lähtökohtiin. Jatkotutkimusten avulla olisi mahdollista täydentää kuvaa vanhan musiikin tilasta Suomessa.

Avainsanat: Vanha musiikki, Sibelius-Akatemia, puolistrukturoitu haastattelu, taiteilijan toimeentulo, marginaalisuus

## SISÄLLYS

1. Johdanto .....	3
1.1. Tutkielman tausta, tavoite ja aineistot .....	3
1.2. Mitä on vanha musiikki?.....	4
2. Vanhan musiikin institutionaalistumiskehityksestä Suomessa .....	6
2.1. Rajauksena Sibelius-Akatemia.....	6
2.2. Vanhan musiikin opetuksesta Sibelius-Akatemiassa .....	7
2.3. Vanha musiikki Sibelius-Akatemiassa tilastojen valossa .....	8
2.3.1. Vanhan musiikin opiskelijat vuosina 1970–2013.....	8
2.3.2. Konserttitoiminnan kehitys vuosina 1970–2011 .....	10
2.4. Kokoavia havaintoja .....	13
3. Vanhan musiikin ammattilaisen kokemuksellinen näkökulma .....	14
3.1. Haastatteluaineisto .....	15
3.1.1. Puolistrukturoitu haastattelu tutkimusmenetelmänä .....	15
3.1.2. Pohdintaa omasta tutkijanpositiostani .....	17
3.1.3. Kysymykset ja informantit (haastateltavat) .....	18
3.2. Haastatteluaineiston analyysi .....	19
3.2.1. Yhteinen maaperä: keskusteltavista käsitteistä ja orientaatiosta haastatteluun .....	19
3.2.2. Alalle ryhtymisen syyt .....	29
3.2.3. Marginaalisuuden kokemuksia taidemusiikin yhteisössä .....	31
3.2.4. Toimeentulo ja vanha musiikki .....	43
4. Lopuksi .....	50
Lähteet .....	53

Liite: Kirjoilla läsnäolevat vanhan musiikin perusopiskelijat Sibelius-Akatemiassa vuosina 1980–2012 instrumenteittain.

## **1. Johdanto**

### **1.1. Tutkielman tausta, tavoite ja aineistot**

Tarkastelen tässä työssä vanhan musiikin harjoittamisen kehitystä kahden näkökulman kautta: vanhan musiikin koulutuksen ja konserttitoiminnan lisääntymisen sekä vanhan musiikin soittajien yksilöllisten kokemusten kautta. Instituution näkökulman rajaan Sibelius-Akatemian vanhan musiikin koulutuksen kehittymiseen ja yksilön näkökulman kolmen, vanhaa musiikkia 1970-luvulta saakka harjoittaneen ammattilaisen kokemuksiin. Nämä kolme muusikkoa, jotka ovat työni informantteina, ovat suorittaneet opintonsa Sibelius-Akatemiassa, ja osallistuvat edelleen Sibelius-Akatemian toimintaan tuntiopettajina, lautakuntien jäseninä sekä konsertoimalla erilaisissa Sibelius-Akatemian tuottamissa projekteissa.

Vanhan musiikin institutionaalistumiskehitystä tarkastelen koulutusorganisaation muutamien tilasto- ja arkistolähteiden valossa. Yksilöiden kokemuksia puolestaan tutkin puolistrukturoidun haastattelumenetelmän avulla. Esittelen aineistot niitä käsittelevien analyysilukujen yhteydessä, luvussa 3.

Valitsemieni näkökulmien avulla tavoitteenani on tarkastella, miten vanhan musiikin harjoittamisen vakiintuminen osaksi suomalaista musiikkielämää tuntuu yksilöiden kokemuksissa. Yksilöiden kokemusten tarkastelu on siis tutkimuksessani pääosassa, mistä syystä olen rajannut institutionaalisen tarkastelun kvantitatiiviseen ja hyvin suppeaan näkökulmaan. En pyri selvittämään esimerkiksi konserttitoimintaa ja sen kehitystä koko laajuudessaan, vaan rajaan perspektiivin Sibelius-Akatemiaan tutkimalla vanhan musiikin oppilasmäärien sekä konserttitoiminnan muutoksia vuodesta 1970 nykypäiviin. Tämä on kapea mutta – kuten luvun 2.3. analyysi osoittaa – valaiseva katsaus vanhan musiikin harjoittamisen kehitykseen.

Tutkimuksen lähtöoletuksena on, että vanhan musiikin asema on 1970-luvulta nykypäiviin jossain määrin muuttunut (professionalistunut), ja tämä näyttää tarkastelemieni arkistomateriaalien valossa pitävänkin paikkansa.

Mutta miten vanhan musiikin vakiintuminen ilmenee yksittäisten vanhan muusiikin ammattilaisten kokemuksissa? Muusikoita haastatteleamalla tavoitteenani on ollut selvittää myös, millä tavoin he katsovat (muusiikon)elämänsä muotoutuneen sellaiseksi kuin se on, miksi ja miten he kokevat päätyneensä työskentelemään nimenomaan vanhan musiikin parissa. Erityisesti tarkastelen, millä tavoin tilastojen valossa näyttäytyvä vanhan musiikin institutionaalistuminen t. vakiintuminen vaikuttaa yksilön kokemukseen muusikkoudestaan ja muusiikon urastaan vanhan musiikin parissa.

Työssä yhdistyy siis laadullinen (kvalitatiivinen) ja määrällinen (kvantitatiivinen) tutkimusnäkökulma, joita usein asetetaan vastakkain. Kuten metoditutkimuskirjallisuus kuitenkin osoittaa (esim. Tuomi & Sarajärvi 2006: 65), lähestymistavat voivat myös täydentää toisiaan: asettamalla samaan valokeilaan määrällisen tutkimustiedon (tilastojen kertoman tiedon) ja laadullisen tutkimustiedon (haastattelumateriaalit) voidaan saada esiin mahdolliset ristiriidat tai vastaavasti linjakkuudet yksilöiden kokemuksissa ja siinä, miltä alan kehitys tilastotietojen valossa näyttää.

## 1.2. Mitä on vanha musiikki?

Määritelmä *vanha musiikki* on herättänyt keskustelua. On muun muassa esitetty, että tästä käsitteenimikkeestä pitäisi luopua kokonaan. Englannissa käytössä oleva *early music* tai ranskan *musique ancienne* herättää positiivisempia mielleyhtymiä kuin suomen *vanha musiikki*. Tämä johtunee siitä, että adjektiivin *vanha* liittyy toisentyypisiä mielikuvia kuin sanoihin *early* ja *ancienne* englannin ja ranskan kielessä (vrt. *vanha maito*, *vanha ihminen* tai *vanhus*). Vaikka termillä *vanha musiikki* on rasitteita, pitäydyn sen käyttämisessä käsitteen tämänhetkisen laajan ja vakiintuneen käytön vuoksi.

Mielleyhtymien tasolta voidaan edetä myös käytännöllisempiin määrittelyongelmiin: jos esitän konsertissa vaikkapa suomalaisen nykysäveltäjän tilausteosta luutulle, minun katsottaneen esittävän nykymusiikkia. Vai – koska käytän omaksumaani

historiallista soittotekniikkaa ja ns. periodisoitinta – soitanko sittenkin *vanhaa musiikkia*? Se, mitä vanhalla musiikilla tarkoitetaan, ei siis ole yksiselitteistä.

Käsitteenä *vanha musiikki* on myös merkinnyt eri aikoina eri asiaa. Lovellin (1979) mukaan Englannin vanhan musiikin akatemia määritteli vuonna 1731 vanhan musiikin sellaiseksi musiikiksi, joka on sävelletty ennen 1500-luvun loppua. Brahmsin aikalaisille vanha musiikki taas merkitsi täysrenessanssia ja barokkia, Isaacista Bachiin ja Händeliin. Robert Donington ulottaa klassikossaan (1963) *The Interpretation of Early Music* (1963) vanhan musiikin aikakauden 1800-luvulle saakka. Nämä määrittelyt perustuvat siis historialliseen ajoitukseen.

1980-luvun jälkeen tarve määrittelyyn tuntuu vähentyneen. Eräs silloin kannatusta saaneita määritelmiä vanhalle musiikille oli "katkenneen esitystradition musiikki" (Holschneider 1980). Esittämisen tutkimus on kuitenkin osoittanut (esim. Haskel 1996), että menneiden vuosisatojen musiikkia on aina harjoitettu jossakin paikassa ja jossakin muodossa, joten yksiselitteistä esitystradition katkeamista voi toisinaan olla vaikea perustella. Kuitenkin lienee selvää, ettei esimerkiksi tämän päivän orkesterimuusikon tai solistin omaksuma esitystraditio ulotu sen pidemmälle kuin opettajan opettajaan (Haynes 2007: 20).

Tässä tutkimuksessa olen päätenyt kuitenkin määrittelemään vanhan musiikin käytetyn soitintyyppin mukaan, jota kutsun *alkuperäissoittimeksi* (ks. jäljempänä). Historiallisesti suuntautuneen esitystavan voinee ajatella – kuten muunkin historian – olevan *menneen ajan* käsitteen hallitsemaa: käsite kattaa laajasti ottaen kaiken sen, mikä ei ole juuri nykyhetkeä tai tulevaisuutta (Dahl 1971). Jotta käsitteellä *vanha musiikki* voisi operoida, täytyy se joka tapauksessa määritellä myös muuten kuin ajallisesti. Tässä tutkimuksessa käytän määrittelytapaa, jonka lähtökohta on musiikin käytännön harjoittamisessa.

1960-luvulta lähtien on vanhan musiikin esittämiseen kehittynyt yleisessä käytössä oleva standardi. Karkeasti ottaen tämä standardi on sitä, että toiminnassa, jonka katsotaan edustavan vanhaa musiikkia, käytetään mahdollisuuksien mukaan sävellyksen syntyaikana käytössä olleita soitintyyppisiä, viritystasoa ja viritysjärjestelmiä. Näitä soittimia kutsun tutkielmassani alkuperäissoittimiksi.

Määrittämykseni ei sinänsä liity mitään sen kaltaisia arvoasetelmia kuten esimerkiksi autenttisuus. Myös esityskäytäntöön liittyvät, muut kuin puhtaasti soittimelliset näkökohdat (fraseeraus, artikulaatio jne.) ovat tämän määrittämyksen näkökulmasta toisarvoisia. Määrittämykseni puitteissa en siis voi ottaa kantaa säästykseltömään laulumusiikkiin – olkoonkin, että monet laulajat ovat ansiokkaasti selvittäneet historiallisten laulutekniikoiden käyttöä. Tämän todentaminen tapahtuisi kuitenkin lähinnä tiedon- ja aistinvaraisesti, ja poikkeaisi siten esimerkiksi soitintyyppin toteamisesta. Säästyksellinen laulumusiikki sen sijaan kuuluu materiaaliini ja määrittelmäni sikäli, kun esitykseen osallistuvat soittimet ovat alkuperäissoittimia (ks. esim. 2.3.2). Edellä olevaa määrittelyä olen käyttänyt valitessani tutkimukseni informantteja ja kvantitatiivisen osion materiaalia.

## **2. Vanhan musiikin institutionaalistumiskehityksestä Suomessa**

### **2.1. Rajauksena Sibelius-Akatemia**

Vanhan musiikin koulutuksen ja esittämisen historia Suomessa ansaitsisi laajan itsenäisen tutkimuksensa, mutta koska tämän työn tavoitteena on fokusoida yksilöiden kokemuksen näkökulmaan, edellyttää institutionaalistumiskehityksen tarkastelu tämän tutkielman puitteissa tiukempaa rajausta, kuten edellä oli jo puheena. Rajausmahdollisuuksia olisi monenlaisia, mutta olen päätenyt siihen, että käsittelen institutionaalistumista Sibelius-Akatemian opetus- ja konserttitoiminnan näkökulmasta. Tälle rajaukselle voi esittää ainakin kaksi perustetta: ensinnäkin Sibelius-Akatemia vastaa ja on vastannut musiikin ylimmästä koulutuksesta Suomessa. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia on Suomen ainoa ja Pohjoismaiden suurin korkeakoulutasoinen musiikkioppilaitos, jossa on myös mahdollisuus suorittaa sekä tieteellisiä että taiteellisia jatkotutkintoja. Siksi on mielekäästä ja myös mielenkiintoista tarkastella vanhan musiikin harjoittamisen kehitystä nimenomaan tämän koulutusorganisaation puitteissa.

Toisena perusteena institutionaalistumisen tarkastelun rajaukselle Sibelius-Akatemiaan on se, että Sibelius-Akatemia on Suomen suurin yksittäinen konserttien järjestäjä. Esimerkiksi vuonna 2012 Sibelius-Akatemia järjesti 396 julkista konserttia, joita oli kuuntelemassa 43 000 henkeä (Sibelius-Akatemian

vuosikertomus 2012). Vanhan musiikin konsertteja on vuosittaisesta konserttitarjonnasta vain pieni osa, mutta määrä on silti Suomen mittakaavassa huomattava. Voi hyvällä syyllä olettaa Sibelius-Akatemian toiminnan kuvaavan suomalaisen musiikkielämän trendejä ja muutoksia yleisimminkin<sup>1</sup>. Tästä syystä on kiinnostavaa ja tarkoituksenmukaista tarkastella vanhan musiikin konserttitoiminnan kehitystä rajaten se juuri Sibelius-Akatemian konserttitoimintaan; houkutus tarkastella ilmiötä Suomessa on suuri, mutta vaatisi oman itsenäisen tutkimuksensa.

## 2.2. Vanhan musiikin opetuksesta Sibelius-Akatemiassa

Vanhan musiikin koulutuksella on Sibelius-Akatemiassa verrattain lyhyt historia. Joidenkin vanhan musiikin instrumenttien opetusta on ollut tarjolla 1970-luvulta lähtien (ks. lukua 2.3), mutta itsenäisenä ja omana linjana se aloitti vasta vuonna 1995 nimellä *Vanhan musiikin studio*. Sittemmin nimi on muuttunut organisaatiouudistusten myötä, mutta varsinainen toiminta on perusteiltaan säilynyt samana.

Vanhan musiikin aineryhmässä voi opiskella keskeisimpiä alkuperäissoittimia joko pää- tai sivuaineena. Soitinvalikoimaan kuuluvat tänä päivänä lähes kaikki puupuhaltimet, vaskisoittimet, kosketinsoittimet, jousisoittimet sekä useimmat näppäilysoittimet ja barokkilaulu. Opetus tosin hoidetaan pääasiassa tuntiopettajien turvin.

Oman soittimen hallinnan lisäksi olennaisen osan opiskelua muodostavat kamarimusiikki, orkesteritoiminta ja soitinpedagogiikka. Aineryhmän opiskelijoille pidetään vuosittain myös useita mestarikursseja. Lisäksi konserttitoiminta on opiskelun tärkeä muoto, ja lukuvuoden aikana järjestetäänkin lukuisia konsertteja niin Sibelius-Akatemiassa kuin muuallakin pääkaupunkiseudulla. (Sibelius-Akatemian kotisivut).

---

<sup>1</sup> Sibelius-Akatemiaan ovat omat osastonsa saaneet ajan myötä esim. jazz- ja kansan musiikki, joiden tulo länsimaiselle taidemusiikille pyhitettyyn laitokseen on hyvä esimerkki ajattelun ja arvostusten muutoksista.



### **2.3. Vanha musiikki Sibelius-Akatemiassa tilastojen valossa**

Seuraavassa keskityn selvittämään vanhan musiikin harjoittamista ja toiminnan laajentumista Sibelius-Akatemiassa 1970-luvulta alkaen nykypäivään. Oletuksena on, että tarkastelemalla vanhan musiikin opiskelijoiden määriä Sibelius-Akatemiassa eri aikoina sekä sitä, minkälaisen painotuksen vanhan musiikin konsertit ovat ajan saatossa saaneet, voidaan saada tuntumaa alan laajenimiseen ja konserttitarjonnan kehitykseen myös Sibelius-Akatemian ulkopuolella. Seuraavan, suppean katsauksen tarkoitus ei ole kuitenkaan tuottaa laajempia päätelmiä vanhan musiikin esittämisen historiasta Sibelius-Akatemiassa saati laajamittaisemmin Suomessa. Pyrkimykseni on lähinnä kontekstualisoida haastattelumateriaali (haastateltavien kokemukset) olemassa oleviin rakenteisiin alan keskeisimmän koulutusorganisaation puitteissa.

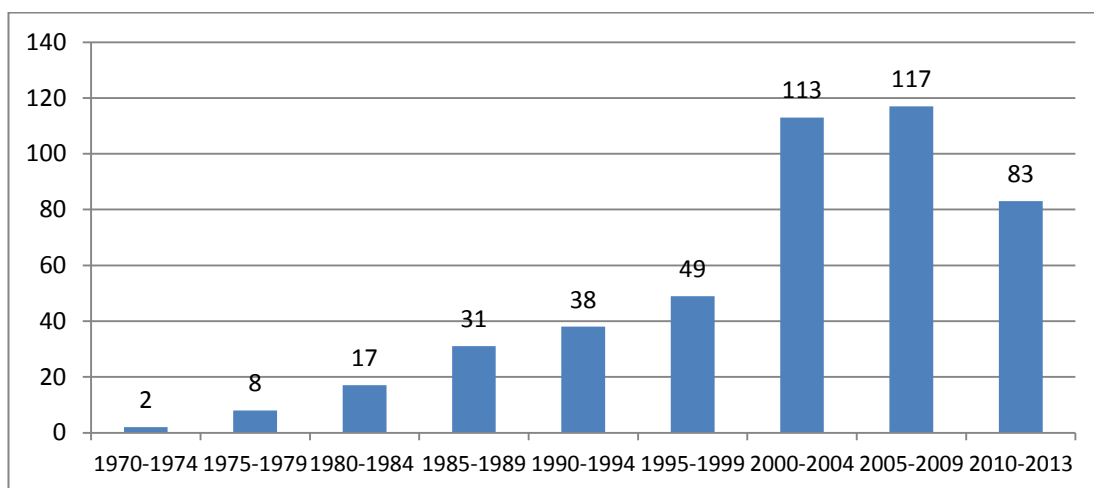
#### **2.3.1. Vanhan musiikin opiskelijat vuosina 1970–2013**

Vanhan musiikin opiskelijamääriä viime vuosikymmeninä on mahdollista tarkastella Sibelius-Akatemian opiskelijarekisteristä saamieni tietojen valossa<sup>2</sup>. Vanhan musiikin perusopiskelijoiden määrä Sibelius-Akatemiassa on kasvanut verrattain tasaisesti vuodesta 1970 nykypäivään, kuten oheisesta kuviosta 1 ilmenee. Kuvioon on kirjattuna kirjoilla olevien perusopiskelijoiden määrät viisivuotiskausiin jaksotettuina. Kuviota tarkasteltaessa on huomattava, että koska yksittäinen opiskelija on luonnollisesti kirjoilla useana vuonna, vuosittaisten lukumäärien kasvu ei suoraan kerro uusien opiskelijoiden määrän kasvusta. Esitetyt luvut siis kertovat, kuinka monta opiskelijaa kulloisenakin tarkasteltuna ajanjaksona on ollut kirjoilla Sibelius-Akatemiassa perusopiskelijan statuksella.

---

<sup>2</sup> Kiitän lämpimästi Heli Rautioaho tiedoista, jotka hän pyynnöstäni toimitti tutkimustani varten Sibelius-Akatemian opiskelijarekisteristä: Vanhan musiikin kirjoilla olevat perusopiskelijat vuosina 1980-2012 (Heli Rautioaho 14.2.2013). Vuosien 1970-79 tiedot vanhan musiikin opiskelijoista perustuvat Taideyliopiston Sibelius-Akatemian arkistosta keräämiini tietoihin.

Vuosina 1970–1974 kirjoilla oli vain kaksi vanhan musiikin opiskelijaa ja seuraavien kymmenen vuoden sisällä 8–17. Vuodesta 1985 alkaen luku kasvoi tasaisesti 1990-luvun lopulle, minkä jälkeen voidaan puhua jonkinasteisesta hyppäyksestä uudelle vuosituhannele tultaessa: 2000-luvun alkupuoliskolle mennessä vanhan musiikin opiskelijoiden määrä kaksinkertaistui edelliseen vuosikymmeneen nähden, 49 opiskelijasta 113:een. (Ks. kuviota 1.) Vuoden 2010 jälkeen nähtävillä on kuitenkin hienoista laskua, vaikkakin on huomattava, että kuvion viimeinen pylväs kattaa vain 4 vuotta siinä missä aiemmat vuosivälit 5 vuotta. Tulevaisuus näyttää, tuleeko vanhan musiikin opiskelijamäärä Sibelius-Akatemiassa mahdollisesti edelleen laskemaan – kuten näyttää konserttien määrälle käyneen (ks. seuraavaa alalukua 2.3.2.).



Kuvio 1. Kirjoilla olevat vanhan musiikin perusopiskelijat Sibelius-Akatemiassa vuosina 1970–2013.

Vanhan musiikin vakiintuminen osaksi Sibelius-Akatemian toimintaa 1990-2000 luvuilla näkyy paitsi opiskelijalukumäärän kasvuna myös instrumenttivariaation lisääntymisessä. Alussa, vuodesta 1970 instrumenttivalikoima oli suppea: Noin vuoteen 1990 saakka pääaineisia opiskelijoita oli lähinnä cembalon ja nokkahuilun soitossa. Vanhan musiikin opiskelijamäärien kasvu 2000-luvulla näyttäisikin perustuvan osittain instrumenttivalikoiman monipuolistumiseen, joka sijoittuu ajallisesti samaan, vuosituhanneen vaihteen saumaan. Tosin edelleenkin cembalon ja nokkahuilun soiton opiskelijat ovat vahvimmin edustettuina. Liitteessä 1 on esitetty

yksityiskohtaiset luvut opiskelijamääristä instrumentettain 1970-luvulta vuoteen 2012.

Opiskelijoiden soitinvalikoimaan on epäilemättä voimakkaasti vaikuttanut barokkiorkesteritoiminnan lisääntyminen myös Sibelius-Akatemian ulkopuolella (minkä tarkasteleminen kuitenkin siis rajautuu tämän tutkimuksen ulkopuolelle). 1700-luvun orkestereissa käytettävien jousi- ja puhallinsoittimien suosio on kasvanut. Tässä on kuitenkin huomattava, että keskeisimpiä orkesterisoittimia esimerkiksi viulua, alttoviulua ja selloa, sekä joitakin puhaltimia oli opiskeltu pääaineena varsin vähän aina 2000-luvulle saakka siihen nähden, kuinka paljon esimerkiksi barokkiorkestereissa tällaisille soittimille on tarvetta. (ks. liite) Valitettavasti tämän merkillisyyden selvittäminen ei ollut mahdollista tutkimukseni puitteissa. Vanhan musiikin opiskelijamäärien viime aikaisesta laskusuunnasta huolimatta orkesterisoitinten opiskelu on kuitenkin sittemmin lisääntynyt jonkin verran, mutta ei kuitenkaan niin paljon kuin Sibelius-Akatemian ulkopuolella tapahtuva barokkiorkesteritoiminnan vireys ja etabloituminen osaksi perinteistä musiikkielämää antaisi aiheita olettaa. Palaan tähän vielä tuonnempana.

Opiskelijamäärien lisääntyminen ja soitinvalikoiman monipuolistuminen on luonnollisesti yhteydessä myös vanhan musiikin konserttitoiminnan kasvuun Sibelius-Akatemiassa. Käsitelen tätä seuraavassa, ennen siirtymistä yksilöiden kokemusten tarkasteluun.

### **2.3.2. Konserttitoiminnan kehitys vuosina 1970-2011**

Sibelius-Akatemian konserttitoiminnan kehitystä olen selvittänyt tutkimalla systemaattisesti Sibelius-Akatemian konserttitarjonnan vuodesta 1970 vuoteen 2011 asti. Tarkastelunäkökulmani painottuu tässä kvantitatiiviseen analyysiin eli sen selvittämiseen, millainen vanhan musiikin konserttitoiminnan kehitys on ollut, kun sitä tarkastellaan puhtaasti konserttien määriä eri vuosina vertailemalla.

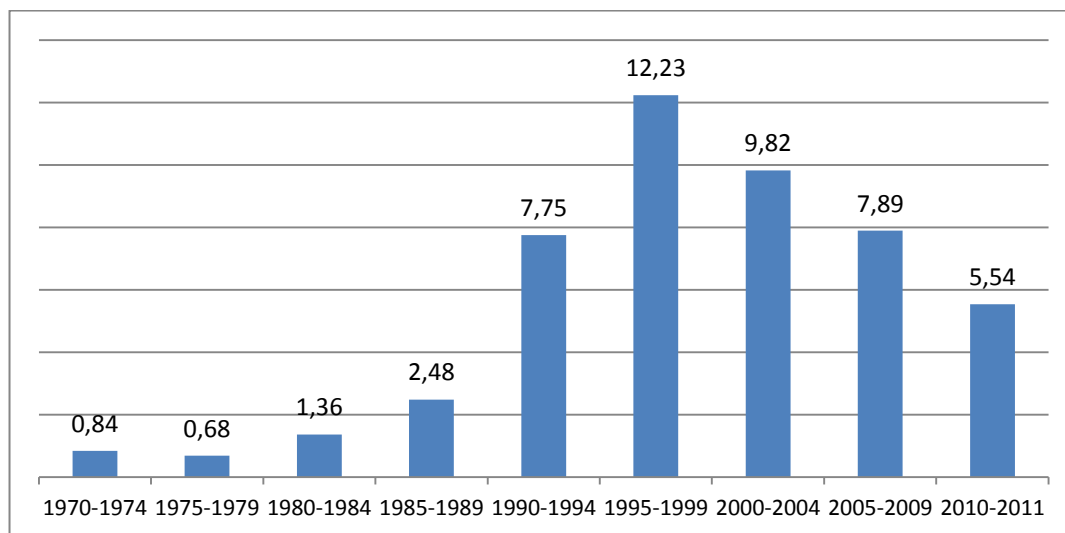
Konserttien tilastoinnissa olen käyttänyt luvussa 1.1. esittelemääni määrittelykriteeriä sen ratkaisemiseksi, mitkä konsertit määritellään vanhan musiikin konserteiksi. Lähteenäni ovat olleet Sibelius-Akatemian päätearkistossa sijaitsevat käsiohjelmat

sekä Sibelius-Akatemian konserttikalenterit, jotka olen tarkasteltavalta ajanjaksolta tutkinut systemaattisesti.

Taulukko 2. Vanhan musiikin konserttien suhteellinen osuus Sibelius-Akatemiassa järjestetyistä konserteista vuodesta 1970 vuoteen 2011 viisivuotiskausittain. (Absoluuttiset määrät).

	Vanhan musiikin konsertit (N)	Kaikki konsertit (N)
1970-1974	2	230
1975-1979	3	435
1980-1984	4	294
1985-1989	10	403
1990-1994	59	761
1995-1999	93	760
2000-2004	107	1089
2005-2009	67	849
2010-2011*	23	415
Yht.	368	5236

\*Tarkasteluvälinä akateemiset vuodet 2010–2011.



Kuvio 2. Vanhan musiikin konserttien määrä suhteessa muihin konsertteihin (%) vuodesta 1970 vuoteen 2011 viisivuotiskausittain (poikkeuksena vuodet 2010–2011).

Taulukko 2 (absoluuttiset luvut) ja kuvio 2 (prosenttiosuudet) osoittavat, miten vanhan musiikin konserttien suhteellinen osuus konserttitarjonnasta Sibelius-Akatemiassa on ajan saatossa (vuodesta 1970 nykypäiviin) kehittynyt. Tilastoon on suhtauduttava kylläkin vain suuntaa antavana, sillä kaikkien konserttien käsiohjelmat eivät ole välttämättä päätyneet arkistoon. Konserttikalenterin tiedoissa on myös vuosien varrella ollut erilaisia käyntäntöjä sen suhteen, missä muodossa konserttien tiedot ovat kalenteriin päätyneet. Tästä esimerkkinä ovat oppilaskonsertit, jotka toisinaan ovat olleet mukana konserttikalenterissa kaikkine tietoineen, mutta usein myös pelkkinä päivämäärinä, jolloin ei ole ollut saatavana tietoja soitettavasta ohjelmistosta eikä soittimista. Siksi myös tilastoni näyttämiin vuotuisiin kokonaiskonserttimääriin on syytä suhtautua varauksella. Muutenkaan tilasto ei ole aivan täydellinen: konserttien kokonaismäärästä olen jättänyt pois tilauskonsertit, koska niiden ohjelmistotietoja ei ole ollut saatavilla arkistosta sen enempää kuin konserttikalentereistakaan.

Kun tarkastellaan konserttimäärien kehitystä saatavilla olevien materiaalien perusteella, koko tarkastellulla aikajaksolla (1970–2011) vanhan musiikin konsertteja on ollut kaikkiaan 5236 konsertista 368 (7,02 %). Kun konserttimäärien kehitystä tarkastellaan lähemmin viisivuotiskausittain (ks. taulukkoa 2 ja kuviota 2), näyttää siltä, että 1990-2000-luvun taitteeseen saakka vanhan musiikin konserttien määrän kasvu on ollut alkuun verrattain tasaisen vaatimatonta 1980-luvun lopulle saakka, mutta seuraavien parin vuosikymmenen aikana määrä on nopeasti moninkertaistunut: kun esimerkiksi vuosivälillä 1985–1989 vanhan musiikin konsertteja soitettiin Sibelius-Akatemiassa 10 (403 konsertista, 2,48%), vuosivälillä 1990-1994 vanhan musiikin konsertteja järjestettiin 59, mikä on kyseisenä aikana järjestetyistä 761 konsertista 7,75. Seuraavana viisivuotiskausena vanhan musiikin konserttien määrä oli jo 12,23 %. (Ks. taulukkoa 2 ja kuviota 2.)

On korostettava vielä kerran, että edellä esitetyt tilastotiedot kertovat siis ainoastaan Sibelius-Akatemian konserttitoiminnan kehityksestä – ei sen ulkopuolella tapahtuneesta konserttitoiminnasta. Esimerkiksi seurakunnat, barokki-orkesterit ja

erilaiset festivaalit ovat järjestäneet huomattavan määrän vanhan musiikin konsertteja ainakin 1990-luvulta lähtien<sup>3</sup>.

#### **2.4. Kokoavia havaintoja**

Edellä olen tarkastellut vanhan musiikin institutionaalistumiskehitystä, rajautuen tarkastelussa Sibelius-Akatemian puitteissa järjestettyyn koulutus- ja konserttitoimintaan. Kehitystä tarkastellessa voidaan kokoavasti todeta, että vanhan musiikin konserttimäärissä näkyy tilastoissa piikki ylöspäin vuosien 1995–99 aikana. Sen jälkeen konserttien suhteellinen määrä on laskusuuntainen. Vanhan musiikin perusopiskelijoiden määrässä huippu sijoittuu vuosille 2000–2009. Huippuvuoden 2010 jälkeen opiskelijamäärät ovat vähentyneet 40 % vuoteen 2013 mennessä. Ilmeisestikin tämän seurauksena myös vanhan musiikin konserttien määrä on vähentynyt huippuvuosista siten, että kun vuosina 1995–1999 vanhan musiikin konsertteja oli 12,23 % kaikista järjestetyistä konserteista, vuonna 2005–2009 määrä oli lähes puolta pienempi (suhteellinen osuus konserteista 7,89 %).

Syitä opiskelijamäärien pienenemiseen ja ilmeisesti siitä johtuvaan konserttien määrän vähenemiseen Sibelius-Akatemiassa voi asiaa kattavammin tutkimatta vain arvailla. Viitteitä samankaltaisesta kehityksestä on kuitenkin havaittu myös Englannissa, missä kansallinen vanhan musiikin yhdistys (National Early Music Association) on ilmaissut huolensa alalle kouluttautuvien nuorten vähäisyydestä, samaan aikaan kun monet orkesterit ja yhtyeet ovat kasvavassa määrin kyyneet vakiinnuttamaan toimintaansa (Wilson 2014). Siten olisi luontevaa ajatella myös koulutuksen kysynnän kasvavan, mutta näin siis ei Englannissa suoritetun tutkimuksen mukaan ole käynyt. Vastaavanlaisia arvioita tai tutkimuksia ei Suomessa ole tehty, mutta lienee mahdollista, että Suomessa on käynnissä samanlainen kehitys.

---

<sup>3</sup> Tämä perustuu alan yleiseen tietoon ja omiin kokemuksiin. Esim. Vantaan barokkifestivaalia on järjestetty jo vuodesta 1993. Suomalaisen Barokkiorkesterin ja Helsingin Barokkiorkesterin konserttitoiminta on vilkasta sanomalehtitiedoista ja orkesterien www-sivujen sisällöistä päätellen. Myös Helsingin seurakuntien tiedotusta seuraamalla voi havaita, että vanhan musiikin konsertteja tai tilaisuuksia, joissa vanhaa musiikkia on mukana, järjestetään lähes viikottain.

Sekä tilastot että yleinen mielikuva kertovat joka tapauksessa ainakin tietynlaisesta vanhan musiikin suosion kasvusta ja vakiintumisesta laajassa mittakaavassa. Onkin mielenkiintoista tutkia, miten tämä kehitys vaikuttaa ja on vaikuttanut muusikkoyksilöiden kokemuksiin. Tähän kysymykseen paneudun haastatteluaineiston avulla, jonka käsittelyyn siirryn seuraavassa.

### **3. Vanhan musiikin ammattilaisen kokemuksellinen näkökulma**

Edellä olen tarkastellut vanhan musiikin institutionaalistumista Sibelius-Akatemian vanhan musiikin opiskelijamäärien kasvun sekä konserttitoiminnan vilkastumisen kannalta, jotka siis kiistatta osoittavat, miten vanha musiikki on muutamassa vuosikymmenessä vakiintunut osaksi suomalaista musiikkielämää – siitä huolimatta, että opiskelijamäärien ja konserttimäärien suhteellinen kasvu näyttää nousukausiensa jälkeen pysähtyneen, tai oikeammin laskeneen. Tästä eteenpäin tarkastelen vanhan musiikin vakiintumista sen harjoittajien kokemusten näkökulmasta: tarkastelen vanhan musiikin toiminnan historiaa ja harjoittamista kolmen, alalla 1970-luvulta lähtien toimineen ammattimuusikon kokemusten näkökulmasta. Tämän näkökulman tavoitteena on valaista vanhan musiikin institutionaalistumiskehitystä yksilöiden toiminnan tasoa tarkastelemalla ja toisaalta hahmottaa sitä, miten musiikinalan vakiintuminen on heijastunut yksilöiden muusikonidentiteetin kehittymiseen ja musiikilliseen toimintaan.

Aineistonkeruumenetelmänä haastattelu tuntui alusta lähtien luontevimmalta ja tavoitteeni kannalta tarkoituksenmukaisimmalta. Päädyttyäni tähän tutkimukseeni keskeisenä aineiston hankinnan välineenä, mielessäni oli haastattelulaji, jota perinteisessä jaottelussa kutsutaan strukturoimattomaksi tai avoimeksi haastatteluksi (esim. Marmoz 2001.) Haaveenani minulla oli jonkinlainen psykoanalyttinen tilanne, jossa vapaasti assosioiden lähestytään asioiden ydintä.

Kenttätyövaiheen lähestyessä epäilykset avoimen haastattelun toimivuudesta alkoivat mietityttää. En niinkään epäillyt sitä, etteikö avoimilla haastatteluilla olisi saanut relevanttia aineistoa, vaan epävarmuus kohdistui pikemminkin siihen, olisiko minulla

aikaa ja voimia avoimien haastattelujen läpiviemiseen. Tähän liittyy yhtenä seikkana oma tutkijanpositioni: olen itse kohderyhmään kuuluva, vanhaa musiikkia 1970-luvulta saakka harjoittanut muusikko. Kykenisinkö ensinnäkin tarkastelemaan aineistoa kiihkottomasti, ja operoimaan luultavasti laajalla ja oletettavasti monipolvisella aineistolla? Entä kuinka saisin tuon aineiston analysoitua, ottaen huomioon tutkielman laajuden ja aikataulun sekä sen, ettei minulla ole taustallani tutkijankoulutusta? Oletin myös, että informanttien saaminen ja sitoututtaminen aikaa vievään haastatteluprosessiin olisi ollut hankalaa. Kaikista epäröinneistä huolimatta lopulta päädyin siihen, että tämä tutkimusote olisi haasteistaan huolimatta todennäköisesti kaikkein avartavin, ja haastattelumuotona niin kutsuttu *puolistrukturoitu menetelmä* kenties toimivin. Puolistrukturoiduille menetelmille on ominaista että jokin haastattelun näkökulma on lyöty lukkoon, mutta ei kaikkia. (ks. esim. Hirsijärvi & Hurme 2011). Puolistrukturoitujen haastattelumuotojen alalajeista teemahaastattelu kuvaa haastattelumetodiani parhaiten.

Mitä tutkijanpositioni tulee, siitä on aiheen käsittelyssä etunsa, sillä täysin aiheen ulkopuolinen tutkija tuskin ymmärtäisi haastateltaviaan samalla tavoin kuin kolleega, jolla on vastaavanlainen tausta.

### **3.1. Haastatteluaineisto**

#### **3.1.1. Puolistrukturoitu haastattelu tutkimusmenetelmänä**

Tutkimusmenetelmänä päädyin siis käyttämään niin kutsuttua puolistrukturoitua haastattelumenetelmää (ks. esim. Hirsijärvi & Hurme 2011), jonka avulla olen kerännyt haastateltaviltani temaattisen haastatteluaineiston. Lähestyn aineistoa laadullisen tutkimusmenetelmän yleisiä periaatteita noudattaen eli tutkimukseni on edennyt prosessiluonteisesti. Eskolan ja Suorannan (2008) mukaan laadulliselle tutkimukselle on ominaista, että tutkimussuunitelma joustaa ja muuttuu aineistosta nousevien teemojen ja impulssien myötä. Myös tutkimuksen eri vaiheet, aineiston keruu, analyysi ja tulkinta kietoutuvat yhteen siten, että tulkinta jakautuu koko tutkimusprosessiin. Tunnistan nämä piirteet myös tässä työssä. Kvalitatiivisen tutkimuksen piirteisiin kuuluu niin ikään osallistuvuus kenttätyövaiheessa. Tässä



tutkimuksessa osallistuvuus merkitsee erityisesti sitä, että kuulun haastateltavieni kanssa samaan viiteryhmään. Aineiston keruun vaiheessa olen tuottanut subjektiivisia näkemyksiä, joilla olen pyrkinyt saamaan tietoa, joka voi joko vahvistaa tai kokonaan muuttaa ennakkokäsityksiäni.

Kolmas vahva laadullisen tutkimuksen piirre työssäni on keskittyminen pieneen määrään tapauksia (haastateltavia), joiden kanssa yhdessä tuottamaani aineistoa olen pyrkinyt analysoimaan mahdollisimman perusteellisesti. Aineistoni on tosin poikkeuksellisen pieni, mutta laadulliseen tutkimusotteeseen kuuluu myös harkinnanvarainen otanta (Eskola & Suoranta 2008: 18). Tässä tapauksessa haastateltavien valinta on perustunut harkintaan, jossa kriteereinä ovat olleet paitsi (ks. tarkemmin lukua 3.1.3.) mainitut tunnusmerkistöt tiettyyn joukkoon kuulumisesta, myös haastateltavien innokkuus ja oletettu kyky tuottaa tietoa käsiteltävänä olevista aiheista.

Tiedonintressini terävöittämisen aloitin pohtimalla sitä, mitä etua voin tutkijana saavuttaa sillä, että olen itse samalla alalla informanttieni kanssa. Hirsijärven ja Hurmeen (2001: 41) mukaan haastattelua tekevän tutkijan tehtävä on välittää kuvaa haastateltavan ajatuksista, käsityksistä, kokemuksista ja tunteista. Koska tarkoitukseni on selvittää, miten vanhan musiikin ammattilaiset rakentavat identiteettiään suomalaisessa musiikkielämässä eikä esimerkiksi tutkia haastateltavien taiteellisia prosesseja, päädyin strukturoimattomien haastattelujen sijasta teemahaastatteluihin. Teemahaastattelu (engl. focused interview) on haastattelumuoto, jossa käydään läpi samat teemat, aihepiirit, mutta kysymysten muotoilu ja järjestys voivat vaihdella (Tiittula & Ruusuvuori 2005:11).

Perinteisesti on ajateltu, ettei tutkijan pitäisi ottaa huomioon omia kokemuksiaan ja tunteitaan haastattelun/tutkimuksen teossa. Nykyään tunnustetaan kuitenkin yleisesti, että jo tutkimusaiheen valinta on subjektiivinen teko. Omalla kohdallani subjektiivisuus voi merkitä sitä, että etsin tutkimuksen kautta selitystä omille kokemuksilleni ja tuntemuksilleni. Tällainen henkilökohtainen suhde tutkimukseen on haastattelutilanteessa nähtävä voimavarana: omien kokemusten tuominen mukaan keskusteluun auttaa rakentamaan yhteisyyttä, joka on eduksi haastattelun onnistumiselle (ks. Ruusuvuori & Tiittula 2005: 25.) Tutkija siis sijoittaa itsensä

yhdenvertaiseen asemaan informantin kanssa, jolloin haastattelija ei asemoidu auktoriteettinä, ja tuotettu materiaali syntyy vuorovaikutuksessa informantin kanssa. Tällöin myös tutkijan ennako-oletuksille vastakkaiset käsitykset pääsevät paremmin esille.

### 3.1.2. Pohdintaa omasta tutkijapositionistani

Muistissani on elävästi 1970-luvun puoliväli, jolloin aloitin lappilaisena teinipoikana luutunsoiton opiskelun. Pyrkimykseni aiheuttivat hämmennystä, joka ilmeni naureskeluna ja jantelaisina<sup>4</sup> syytöksinä erikoisuuden tavoittelusta. Musiikkiopistossa opiskelin sellon soittoa ja kitaransoittoa, mutta tärkein ja aikaa vievin osa musiikillisesta toiminnastani oli rock'n roll. Sain siis kuulla kirpeää arvostelua sekä institutionaalisen että rockmusiikin suunnilta. Ei välttämättä niin, että tapauksessani olisi menetetty tuleva Yo Yo Ma tai Eric Clapton, vaan pikemminkin pyrkimykseni oletettu esoteerisuus oli monille liikaa. Tuo epäilevä suhtautuminen oli toisaalta ymmärrettävää, sillä ympäristönäni oli pieni kaupunki pohjoisessa, jossa perinteinenkin musiikkielämä vasta aloitteli vakiintumistaan, ja laajemman yhteisön maailmankuva oli korostetun talonpoikainen, usein taiteen tekemistä vieroksuva. Myöhemmin sain kuitenkin huomata, että niin suurta paikkakuntaa ei olekaan, etteikö sieltä löytyisi yhteisöä, löyhääkin, joka ei jossain mielessä olisi Janten lain vaivaama. Tullessa 70-luvun loppupuolelle, pyrin Sibelius-Akatemiaan, missä pääsykoelautakunta kuulemani mukaan yksimielisesti suositti minun ottamistani opiskelijaksi. Silloinen rehtori teki kuitenkin kielteisen päätöksen. Jälkeenpäin kuulin huhuna hänen sanoneen jotain sellaista, ettei sentään näin pitkälle mennä, kun on otettu tänne se haitarikin<sup>5</sup>. Huhua on mahdoton vahvistaa, mutta katson sen kuvaavan joiltakin osin sen aikaista yleistä ennakkoluuloisuutta sekä vanhaa musiikkia että

---

<sup>4</sup> Janten laki: 1. Älä luule, että sinä olet jotain. 2. Älä luule, että olet yhtä paljon kuin *me*. 3. Älä luule, että olet viisampi kuin *me*. 4. Älä kuvittele, että olet parempi kuin *me*. 5. Älä luule, että tiedät enemmän kuin *me*. 6. Älä luule, että olet enemmän kuin *me*. 7. Älä luule, että *sinä* kelpaat johonkin. 8. Älä naura *meille*. 9. Älä luule, että kukaan välittää *sinusta*. 10. Älä luule, että voit opettaa *meille* jotakin. (Sandemose 1965.)

<sup>5</sup> Harmonikka otettiin opetusaineeksi 1977 (Dahlström 1982).

kanonisoimattomia instrumentteja kohtaan. Tosin Sibelius-Akatemiassa oli ollut kirjoilla luutunsoiton opiskelija vuosina 1970–72, mutta hänet oli otettu opiskelijaksi kitaristina (Dahlström 1982). Itse aloitin opinnot Sibelius-Akatemiassa vasta 1993, ulkomaisten opintojen ja pitkän musisoimattoman kauden jälkeen.

Luulen, että nämä kokemukset ilmenevät edelleen, tietynä aggressiivisuutena ja herkkänähkaisuutena, joka on vaikuttanut haastatteluteemojen sekä tutkimusaiheeni muotoutumiseen. Näitä kielteisiä tunteita olen kuitenkin tietoisesti pyrkinyt tutkielmassani suitsimaan, silloin kun se on tuntunut tutkimuksen luotettavuuden kannalta tarpeelliselta.

Opintojen jälkeinen elämäni puolestaan representoituu haastatteluteemojen kehittämissä muusikon työn kautta niin solistina, continuo soittajana kuin opettajanakin. Haastattelun teemoissa esiin nousevat kysymykset marginaalissa olosta, ulkopuolisuuden tunteesta, taloudellisista vaikeuksista, ja ennen kaikkea siitä, miten säilyttää taiteellinen ja intellektuaalinen integriteetti ammatillisten vaikeuksien ja vaatimusten paineessa. Kysymysten laadintaa ovat myös ohjailleet lukemattomat vapaat keskustelut vanhan musiikin soittajien kanssa Suomessa ja ulkomailla.

### **3.1.3. Kysymykset ja informantit (haastateltavat)**

Aineistoni koostuu kolmesta teemahaastattelusta, joista ensimmäisen tein syyskuussa 2010, toisen ja kolmannen syksyllä 2012. Haastateltavat ovat 1970–1980-lukujen taitteessa vanhan musiikin korkeakouluopinnot aloittaneita muusikoita, jotka ovat kaikki syntyneet 1950–1960 lukujen taitteen tietämällä. Haastateltavista kaksi on naisia ja yksi mies. Nimitän heitä tässä peitenimillä ”Maija”, ”Mirja” ja ”Lauri”. He ovat kaikki valmistuneet Sibelius-Akatemiasta ja sen lisäksi opiskelleet ulkomaisissa vanhaan musiikkiin erikoistuneissa oppilaitoksissa.

Haastateltavat opettavat alkuperäissoittimia ja tekevät niillä myös kaiken taiteellisen työnsä. Heillä ei siis ole työpaikkaa esim. modernissa orkesterissa. Kaikki kolme informanttiani konsertoivat ja levyttävät sekä toimivat tuntiopeettajina, lautakunnan jäsenenä ja oppilaskonserttien avustajina Sibelius-Akatemiassa.

On selvää, että kolmen haastattelun perusteella ei voida tehdä laajoja yleistäviä päätelmiä, mutta tämä ei ole varsinaisesti tutkimukseni eikä ylipäänsä laadullisen tutkimuksen tavoitekaan: tavoitteenani on kartoittaa muusikkoyksilöiden kokemuksia vanhan musiikin institutionaalistumiskehityksen vanavedessä, ja tällöin haastatteluaineiston rajaaminen vain muutamaaan tapaukseen (yksilöön) on perusteltua. Kolmeenkin yksilöön tutustuminen tuo esiin sekä yhteisesti jaettuja että toisaalta erilaisia kokemuksia, kuten analyysissäni tuonnempana ilmenee.

Haastattelut on taltioitu äänityslaitteella mp3-muotoon. Haastattelumateriaalia on yhteensä noin 4 tuntia, ja yksittäisen haastattelun kesto 1–1,5 tuntia. Olen litteroinut materiaalin kokonaisuudessaan, mikä on auttanut materiaaliin perehtymisessä. Litteroinnissa olen pyrkinyt kirjaamaan keskustelun sanatarkasti. Kolme haastattelua on vielä helppo hallita kokonaisuuksina, ja litteraatioita yhä uudestaan ja uudestaan lukemalla aineisto on alkanut ”puhua” minulle.

Haastattelun aluksi – ennen varsinaisten aineistokysymysten tekoa – halusin suorittaa yksinkertaisen testin, jotta voisin varmistaa puhuvani haastateltavan kanssa yhteistä jargonia. Saattoihan olla että vain oletin käyttämäni ammattiterminologian olevan yhteistä vanhan musiikin ryhmälle. Oletin myös, että terminologisen keskustelun kautta voisin saada joiltakin osin tietoa siitä, kuinka haastateltavani positioivat itsensä vanhan musiikin soittajiksi ja oletetun vanhan musiikin yhteisön jäseniksi.

## **3.2. Haastatteluaineiston analyysi**

### **3.2.1. Yhteinen maaperä: keskusteltavista käsitteistä ja orientaatiosta haastatteluun**

Pyysin haastateltavia tekemään selkoa seuraavista termeistä, jotka ovat tietääkseni käytössä vanhaa musiikkia soittavien muusikoiden yhteisössä, ja joita aioin itse käyttää haastatteluissa:

*Modernit soittajat*

*Valtavirta*

*Perinteiset muusikot*

*Peltiviulu*

*Filharmonikko*

Termit ovat tarttuneet omaan kieleeni kolmen vuosikymmenen aikana vanhaa musiikkia soittaneena.

Haastateltavieni suhtautuminen termeihin oli joiltakin osin varsin yhdenmukaista, jotkut termit taas hahmottuivat haastateltavasta riippuen erilaisin painotuksin. Melko yhdenmukaisen kuvauksen sai termi *modernit muusikot*.

Lauri: *modernit soittajat...on varmaan ensijaisesti orkesterisoittajia. moderneissa orkestereissa soittavia ihmisiä koulutettuja moderneihin soittimiin jotka soittaa orkesterisoitimia se on niinku ensimmäinen joka mulle ensimmäiseks tulee mieleen, tietysti ne pystyy niillä soittimilla sitten tekemään kamarimusiikkiakin ja soolouraa ja--.*

K<sup>6</sup>: *niin*

Lauri: *kaikenlaista tämmöstä tai sitten ne soittaa sivusoittimena vähän vanhaa musiikkiakin (pakotettua naurua) että niitähän on paljon.*

Myös Mirja toi heti esille soittimellisen näkökulman, tosin liittämättä sitä suoraan sinfoniaorkesterimaailmaan kuuluvaksi.

Mirja: *No joo, mun mielestä se on, jos me sanotaan yhtäkkiä et puhutaan jotaki viulunsoitosta ja jos puhutaan vanhan musiikin ihmisistä ja sit moderneista soittajista, niin mä luulen et mä tarkotan, käytän sitä sanaa sillä tavalla että ne jotka että ne jotka soittavat niin sanottua modernia viulua*

K: *Niin*

Mirja: *Eli tekis mieli sanoa perinteistä että tuntuu niinku että se vanha musiikki on niinku jotain uutta ja erilaista*

Maijan näkemys taas kohdistuu muusikon valintoihin modernin ja alkuperäissoittimien välillä.

---

<sup>6</sup> Viittaan itseeni haastattelijana K-kirjaimella.

Maija: *tää onkin mielenkiintoinen kysymys. no mä koen että ne on niitä jotka soittaa ylipäänsä moderniakin. sit on meitä hulluja jotka ei tee sitä et eiks ne melkein kaikki oo sit aika monderneja soittajia tai aika suuri osa loppujen lopuks.*

Pääpiirteiltään Mirjan, Maijan ja Laurin käsitys termistä *modernit soittajat* on yhteneväinen. Laurin ensireaktio on kytkeä termi sinfoniaorkesteri-maailmaan, Mirja tuntuu kytkevän termin ensisijaisesti käytettävään soittimeen (moderni soitin / alkuperäissoitin). Maijan tulkinta menee hiukan syvemmälle. [--] *ne on niitä jotka soittaa moderniakin* [--]. Tästä saa sen käsityksen, että vaikka moderni soittaja soittaisikin myös alkuperäissoitinta, hän on kuitenkin moderni muusikko, mahdollisesta vanhan musiikin harrastuneisuudesta huolimatta. Äänitteeltä on kuultavissa, ettei Maijan repliikki kuitenkaan sisällä arvolatausta vanhan musiikin soittajien ja modernien soittajien suhteissa, vaan on pikemminkin toteava.

Seuraavaksi keskustelimme käsitteestä *valtavirta*, joka yllätyksekseni osoitti oman todellisuuspakoisen ajatteluni musiikkielämästä. Olin odottanut että termi *valtavirta* olisi kohdistunut sinfoniaorkesteri- ja solistikulttimaailmaan sekä taloudellisesti ja yhteiskunnallisesti merkittäviin taidelaitoksiin ja kaupallisiin kytköksiin. Laurin ja Maijan repliikit kuvaavat kuitenkin hyvin todellisuutta, joka itseltäni on jäänyt huomaamatta: nimittäin se tosiasia, että taidemusiikki ylipäänsä on verrattain marginaalinen musiikin muoto.

K:  *[--] mitä sulle merkitsee sana valtavirta silloin ku me puhutaan musiikista*

Maija: *en tiedä*

K: *et käyttäs semmosta käsitettä*

Maija: *en en mä tiedä mitä se vois tarkoittaa. tai mulle tulee siitä mieleen ihan populaarikulttuuri. ei se musta yhdisty tähän tähän klassiseen maailmaan mitenkään.*

Vaikka Maija aiemmin asemoi itsensä perinteisen musiikinharjoittamisen ulkopuolelle, hän tässä asettuu selkeästi taidemusiikin kenttään, joka pitää sisällään kaikki taidemusiikin harjoittamisen muodot. Lauri sentään ottaa aluksi kannan, joka seurailee ennako-odotuksiani:

- Lauri: *valtavirta...no se liittyy näihin orkesterihin ja instituutioihin kaikki. kaikki mikä on instituutioiden sisällä eli tota kai se oopperaki sit siihen lasketaan periaatteessa joo. kyllä orkesterit nää harvat tota noin kamarimusiikki kokoonpanot jotka saa niinkun säännöllistä tukea luetaan varmaan niihin myöskin.*
- K: *mmm*
- Lauri: *mut me puhutaan tietysti klassisesta musiikista eikä niin. valtavirtaahan on tietysti populaarimusiikki.*

Laurille valtavirran käsite taidemusiikissa tuntuu hahmottuvan ensisijaisesti talouden kautta, mutta lopuksi hänkin ikään kuin havahtuu huomaamaan populaarimusiikin olemassaolon. Ainoastaan Mirja kokee termin *valtavirta* odotuksieni mukaisesti koskevan sinfonianorkestereiden ja modernien soittimien maailmaa.

- Mirja: *no siis mä en varmaan mä luulen et mä en oo käyttäny semmosta. mut ku sä sanot mä ymmärrän ihan hyvin mitä sä tarkoitat sillä. enkä mä pysty niinku ajatteleen että siinä ois mitään mitään omituista tai kummallista. että varmaan kuuluu tähän samaan terminologiaryhmään.*

Tällä Mirja viittaa aiemmin käsiteltyihin termiin *moderni soittaja*, jolle hän jo tuossa vaiheessa antoi synonyymiksi seuraavaksi käsitteeseen tulevan sanan *perinteinen muusikko* (ks. keskustelua edellä).

Seuraavana listassani käsitteeseen tuli siis termi *perinteinen muusikko*. Oletin termin saavan aikaan laajempaa keskustelua, mutta jouduin pettymään odotuksissani. Maija ei ollut mielestään koskaan kuullut termiä musiikista puhuttaessa. Kun yritin johdatella häntä johonkin tulkintaan, päättelin yksitavuisista vastauksista, että hänestä oli vastenmielistä ottaa kantaa käsiteltävään termiin. Jotain kuitenkin sain irti, ja seuraavasta voi päätellä että termi kuitenkin herätti joitakin miellelyhtymiä:

- Maija: *moderneista soittajista olen kyllä kuullut mut perinteisestä tulee mieleen joku oikeen vanhanpolven tommonen jolla ois niinku...en mä tiedä*
- K: *mut se on semmonen sana mitä sie et käyttäs*
- Maija: *no en*

Mirja yhdisti *modernit soittajat* ja *perinteiset muusikot* synonyymeiksi jo puhuttaessa moderneista soittajista, mutta täsmensi vielä ajatteluaan esimerkillä siitä, missä tilanteessa hän itse voisi termiä käyttää. Seuraava haastattelukatkkelma ilmaisee sen, ettei termi Mirjalle ole neutraali, vaan saattaisi aiheuttaa negatiivista vastaanottoa kohderyhmästä riippuen.

- K: [--] *että mitä tarkoittaa perinteinen muusikko*  
Mirja: *joo joo no jos mä ajattelen että miten minä sitä sanaa päivittäin käytän kyl mä käytän sitä näistä moderneista soittajista*  
K: [--] *että se on niinku samalla lailla selvä sulle niinku mullekin*  
Mirja: *aivan*  
K: *ja ilmeisesti sun mielestä suurimmalle osalle ihmisiä jotka tässä*  
Mirja: *en mä muista et mä oisin joutunu sitä koskaa niinku selittämään*  
K: *ainakaan alan ihmisille*  
Mirja: *Niin, että mä mietin sitten jos mä puhusin sanotaan että mä oon keikalla vaikka Kuopion kaupungin orkesterissa jossa nyt mun mielestä sit on niitä perinteisiä moderneja muusikoita että jos mä sitten käyttäisin tämmöistä termiä et miten ne sen kokis, mutta niinku meidän kontekstissa niin mun mielest se on ollu aina selvä.*

Päätelen tästä, että Mirjan mielestä jonkun yksilön tai ryhmän nimeäminen *perinteiseksi muusikoiksi* voitaisiin kokea loukkaavana, tilanteesta riippuen ehkä jopa halveksivana käsitteenä.

Laurin kanssa käymässäni keskustelussa Lauri lisää pohdintaansa hiukan happaman sävyisen kommentin koulutuksen merkityksestä *perinteisen muusikon* tuottamiseksi:

- Lauri: [--] *eli eli ne on niitä lahjakkaita tyyppejä jotka poimitaan niinku opistoista ja tästä verkostosta jotka sitten kouluttautuu konservatoriossa ammattikorkeakouluissa ja Sibelius-Akatemiassa niinkun...niinkun tietyn kaavan mukaan päästäkseen mahdollisesti johonkin niinku kunnan työpaikkaan sitte soittamaan [--].*

Termin *perinteiset muusikot* kaikki haastateltavat kokivat synonyymiksi *modernille muusikolle*, mikä sinänsä on mielenkiintoista – hahmottuvathan sanat ”moderni” ja ”perinteinen” useimmissa muissa konteksteissa toistensa vastakohtiksi. Tästä voinee



päätellä, että termit ovat syvään juurtuneita vanhan musiikin yhteisössä, ja niiden käytöllä voi ajatella olevan pyrkimyksenä luoda yhteisöä. Koska haastateltavani kokivat *perinteisen ja modernin* tarkoittavan samaa asiaa, tulen tässä tutkimuksessa käyttämään käsitteitä moderni ja perinteinen merkitsemään samaa asiaa: musiikkia, jota soitetaan moderneilla instrumenteilla.

Aloin olla tässä vaiheessa vakuuttunut siitä, että olin informanttien kanssa samassa diskursiivisessa kehyksessä. Halusin kuitenkin ennen viimeisen termin käsittelyä hiukan keventää haastattelutilanteita kysymällä selitystä soittimelle *peltiviulu*. Tähän termiin olen itse tutustunut yhteyksissä, jossa nuori moderni viulisti haluaa aloittaa alkuperäissoittimen soiton ja puhuu modernista instrumentistaan halventavasti vakuuttaakseen kuulijansa (vanhan musiikin soittajat) aikeidensa vilpittömyydestä.

K: *entäs sit semmonen sana ku peltiviulu*

Lauri: *hah hah haa peltikitarasta mulla tulis Tuomari Nurmio mieleen mutta peltiviulusta...aika ruma sana. kyllä se on niinku tämmösen peltihuilun ja...peltihuilusta niinku väännetty*

K: *niin on kaiketi*

Lauri: *siitä lähtee kantava ja luja ääni joka sopii tähän tota nykyiseen moderniin orkesterikulttuuriin varmaan oikein hyvin*

Mirjan kanssa *peltiviulu* jäi käsittelemättä. Maijalle niinkuin Laurillekin *peltihuilu* on tutumpi.

Maija: *no se on se moderni huilu ja sitä käytetään hieman tämmösenä hieman negatiivisena sanana kieltämättä. et se moderni soitin ei niinku soi. sitä kai se pelti kuvaa*

Viimeinen keskusteltavista termeistä oli *filharmonikko*. Olen hyvin tietoinen tämän käsitteen historiallisista ulottuvuuksista samoin kun sanan nykyisestä pääasiallisesta käyttötavasta. Tässä keskityn kuitenkin termin käyttöön vanhan musiikin soittajien piirissä. Selvennän tässä ensin esimerkin kautta sitä, missä merkityksessä sana on tullut minulle itselleni tutuksi nimenomaan vanhan musiikin harjoittamisessa.

Vanhan musiikin orkestereissa tai pienemmissä kokoonpanoissa käytetään vielä tänäkin päivänä usein moderneja nuottilaitoksia faksimilekopioiden sijasta. Usein syy tähän on nuottien saatavuudessa, mutta usein myös siinä, etteivät faksimile-

kopiot ole useinkaan helposti soitettavassa muodossa, ainakaan alaan pintapuolisemmin perehtyneille muusikoille. Moderneissa nuottilaitoksissa on usein erilaisia dynaamisia ja agogisia merkintöjä, kaaria, jousituksia, jopa kertausmerkkejä, jotka ovat nuottilaitoksen kulloisenkin editoijan omalla saatollaan lisäämiä. Kuten myöhemmin käy ilmi, yksi vanhan musiikin ammattilaisen ammattitaitoon kuuluvista asioista on jättää nämä merkinnät huomiotta, tai ainakin tuoda ne keskustelunalaiseksi. Suomessa tilanne on usein se, että vanhaa musiikkia soitettaessa ainakin osa muusikoista (yleensä jousisoittajat), tekevät päätyönsä sinfoniaorkestereissa ja toteuttavat kaikki nuotissa olevat merkinnät tarkasti. Harjoitustilanteessa olen kuullut musiikkia johtavan suusta mm. seuraavaa: *pyyhkikää ne merkit pois jos ette osaa olla niitä katsomatta, nyt ei olla filharmoniaassa!* tai *koitas Pertti nyt jättää tuo filharmoninen asenne ja kuuntele miten tää menee!*

Seuraavassa haastateltavieni mietteitä termistä *filharmonikko*.

K: [–] *Mitä sulle tarkoittaa filharmonikko semmonen ihminen*

Maija: *no siitä tulee mieleen ihminen joka on soittanu orkesterissa koko pienen ikänsä eikä oo soittanu mitään muuta ku sitä orkesterikamaa*

K: *Mikä sun mielestä on seemoselle tyypille ominaista [–]*

Maija: [–] *valitettavasti assosiaatio semmoseen leipääntyneseen typpiin joka istuu siellä pultissa ja tekee niinku käsketään mut sen sielu on jossain ihan muualla [–]vaikka kyllähän sen pitäis olla niinkun positiivinenkin sana koska siis parhaimmillaan mikään ei oo niin hienoa ku jos orkesteri soittaa hienosti silleen et siinä on kaikki mukana siinä jutussa niin eihän sen hienompaa oookkaan.*

K: *kyllä*

Maija: *niin mut se yhdistyy mun mielessä enemmän tämmösiin kielteisiin asioihin.*

Kielteisiä mielikuvia syntyy myös Laurille, mutta kuten Maijakin, hän tuo esille myös modernien orkesterimuusikoiden korkean ammattitaidon. Lähinnä Lauri arvelee orkesterimuusikoilta puuttuvan kyvyn tehdä itsenäisiä ratkaisuja, hän myös

epäilee orkesterimuusikoiden pahimmillaan suhtautuvan työhönsä kunnianhimottomasti. Hän tosin myöntää, että kysymys on vain ennakkoluuloista ja termin filharmonikko herättämistä kielteisistä mielikuvista.

Lauri: *[--]on niinku tämösiä ennakkoluuloja että tota [--] sä teet mitä käsketään etkä välttämättä yhtään sen enemmän. [--] että sä voit suorittaa jonku tehtävän pahimmillaan pistämättä itteäs likoon ollenkaan.*

Mirjalle käsitteenä on tutumpi *filharmoninen ajattelutapa*, jonka hän käsitteenä liittää Laurinkin jo mainitsemaan ”teet mitä käsketään” -ajatteluun. Toisin kuin Laurilla, Mirjalla on paljon kokemusta työskentelystä perinteisissä orkestereissa. Siitä näyttää seuraavan se, että Mirja on vähemmän kiinni mielikuvissa, eikä näe filharmonikkoja yhtenäisenä negatiivissävytteisenä blokkina. Seuraavassa Mirja kuvaa tarkemmin omia havaintojaan.

K: *[--]tavallaan itse perinteen tai oppimisen mukaan tehä vaan sen täytyy olla siellä paperissa.*

Mirja: *niin joo ei voi niinku ottaa ite sitä vastuuta että mitä tehä. toisaalta musta tuntuu myöskin että sen verran mitä mä oon ollu just näissä orkestereissa siis moderneissa orkestereissa keikalla ja sit on ollu niinku kapellimestareita joko niin sanotun vanhan musiikin piiristä tai modernimman piiristä mutta sellaisia jotka o hyvin ninku perillä asioista tai muuten. heidän suhteensa niinku nuottikuvaan on vähän niinku toisenlainen ku se perinteinen filharmoninen juttu niin niin tota nähdä se tavallaan. joskus joillekin tulee semmonen ahdistus että meidän pitää ottaa vastuuta et jos sanotaan et joo siel on nyt noin mutta käyttäkää vähän niinku omaa mielikuvitusta et tällä periaatteella mut soveltakaa niinku sitä et et on niinku eloa siinä et älkää niinku soittako kirjaimellisesti. toisille se on niinku vapauttava juttu mut joillekin se on ahdistus just se ottaa että nyt joku ei sanokkaan mulle et tee just näin ja sit mä toteutan sen.*

Kuten jo totesin, Mirjan suhde filharmoniaan tuntuu perustuvan enemmän tietoon kuin olettamuksiin. Hänen kokemuksensa mukaan osa perinteisistä muusikoista

suhtautuu hyvinkin myönteisesti totutusta poikeaviin ratkaisuihin esimerkiksi harjoitustilanteessa: *joillekin tulee semmonen ahdistus ja toisille se on niinku vapauttava juttu.*

Haastattelutilanteet käynnistyivät tällä tavoin terminologisen yhteisymmärryksen kartoituksella, minkä jälkeen siirryimme varsinaisiin haastattelukysymyksiin (joita kutsun tästä lähtien keskustelunvirittäjiksi) ja haastattelu-teemoihin. Haastattelujen teemat ovat käytännössä rakentuneet pitkän ajan kuluessa kertyneistä kokemuksistani vanhan musiikin alalta. Haastattelujen sisältöjen suunnittelua on luonnollisesti ohjannut siis se, että kuulun itse haastateltavien kohderyhmään.

Haastattelujen aluksi annoin haastateltaville (kohta tarkemmin esiteltäviä) keskustelun virittäjiä paperilapuilla haastattelutilanteessa, yksitellen. Annoin tällaisia virittäjiä siksi, että pyrin haastatteluissa tilanteeseen, jossa keskustelun virittäjät eivät saisi kysymysten luonnetta, vaan toimisivat tarjoumina alkaa kertoa kertomuksia; tarjouksina, jotka toiset voivat hylätä tai hyväksyä. Tämän tyyppisen haastatteluasenteen puitteissa keskustelu kulkikin jotakuinkin omalla painollaan. Haastattelujen jouheaa kulkua voi myös pitää merkinä puhetilanteen osallistujien paikantamisesta yhteiseen, ”meidän” kategoriaan. (Pöysä 2010: 165.) Tästä esimerkkinä katkelma haastattelijan ja Mirjan vuoropuhelusta, joka muistuttaa milteipä pitkään naimisissa olleen pariskunnan ajatustenvaihtoa.

K: *mmm*

Mirja: *sä olet juuri oikeassa tossa et se riippuu varmaan soittimesta aika paljon.*

K: *niin vois kuvitella koska nehän ei oo menny niinku yhtäjalkaa sitten.*

Mirja: *ei*

K: *miten on Suomeenkin tultu.*

Mirja: *aivan.*

K: *et sehän*

Mirja: *joo.*

Usein myös kävi niin, että haastateltava otti oma-aloitteisesti puheeksi kysymyksen, joka oli tulossa käsittelyyn vasta myöhemmin. Tämä on sinänsä tyypillistä puolistrukturoidulle haastattelulle, mutta tästä voi myös päätellä, että olin onnistunut laatimaan keskustelun virittäjiä, joiden teemat olivat haastateltaville ajankohtaisia, mielekkäitä tai tärkeitä. Keskustelun virittäjiin olen tietoisesti sisällyttänyt toistoksi tulkittavaa ainesta, jonka toivoin tuottavan näkökulmien vaihtelua ja antavan lisää syvyyttä keskusteluille.

Keskustelun virittäjät olivat seuraavanlaisia:

- 1. Arvelen että vanhan musiikin harjoittaminen on jossain määrin musiikkielämän marginaalissa. Samoin uskon vm. muusikoiden jossain määrin kokevan, että he ovat valtaviran ulkopuolella. Lisäksi uskon, että ainakin osa vanhan musiikin ammattilaisista kokee oman lähestymistapansa ja esteettisten ihanteidensa poikkeavan perinteisten muusikoiden ajattelutavasta.*
- 2. Voisiko olla niin, että vanhan musiikin esittäjien henkilöhistoriasta löytyy tapahtumia, psykologisia kehityslinjoja ja muita tekijöitä, joiden voidaan katsoa johtaneen – enemmän tai vähemmän suoraan, uraan vanhan musiikin parissa? Voisiko edelleen ajatella, että nämä kokemukset olisivat jollakin tavoin yhteisiä vanhan musiikin esittäjille?*
- 3. Yhtenä pyrkimyksenäni on selvittää vanhan musiikin esittäjien sijoittumista suomalaiseen musiikkielämään, sekä tutkia esittäjien mentaliteettia, asenteita ja motiiveja. Millaista on ollut esim. vuorovaikutus suomalaisten musiikki-instituutioiden kanssa?*
- 4. Vanhan musiikin harjoittaminen on poikennut monin tavoin valtavirran musiikin harjoittamisesta muusikoiden kouluttautumisen, työskentelymahdollisuuksien, ja sosio-ekonomisen aseman osalta.*

Seuraavassa analysoin haastatteluaineistoa jakamalla analyysin muutamiin, temaattisesti nimettyihin analyysilukuihin. Lukukokonaisuus on hahmottunut yhtäältä kysymysten muotoilujen (kysymysteemojen, keskustelun virittäjien), mutta

myös haastateltavien antamien vastausten kautta: analyysistruktuuria en siis ole päättänyt etukäteen, vaan analyysi on järjestynyt sisältöjen ja niihin perehtymisen myötä – tätä tarkoitin viittaamalla ”aineiston puhumiseen” edellä. Tämä tarkoittaa myös sitä, että keskustelunvirittäjien teemat ovat päätyneet analyysiini vaihtelevasti, riippuen siitä minkälaisella intensiteetillä kukin haastateltavista on eri keskustelunvirittäjiin tarttunut.

### 3.2.2. Alalle ryhtymisen syyt

Tärkeimpänä syynä vanhan musiikin uralle ryhtymisessä haastateltavani näkevät alkuperäisinstrumenttien sointimaailman. Sillä on erittäin suuri merkitys kaikille informanteille soittimesta riippumatta, samoin kuin mieltymys soitettavaan musiikkiin. Nämä syyt ovat olleet painavia silloin, kun päätös luopua modernista soittimesta on tehty (tosin yksi haastateltavista ei ole koskaan soittanut modernia soitinta). Sointimaailmaan, ”saundiin” ihastumista kuvaillaan lähes rakastumista muistuttavana kokemuksena:

Maija: *Kun mä tohon barokkisoittimeen törmäsin, niin sen jälkeen se peltipeli ei vaan maistunu miltään. Se oli ihan oikeasti rakkautta ensisilmäyksellä se puinen soitin mulle kyllä, että mä kertakaikkiaan lopetin ku seinään sen peltisoittimen. Tää on ihan niinku käsittämätöntä näin jälkeenpäin aatellen.*

Haastateltavani kuvaavat saundimaailmaa myös usein vastakkaisena ihanteena modernien soittimien soinnille, joka koetaan paatokselliseksi, hiukan yksioikoiseksi, jopa sieluttomaksi. Katsotaan, ettei moderneilla soittimilla ole hyvää sointia itsessään, vaan että sointi on alisteinen soittajan tavalle soittaa. Modernit soittimet mielletään myös kuuluvaksi ensisijaisesti sinfoniaorkesterimaailmaan. Kuvaavaa tälle kokemukselle on myös se, ettei moderneilla soittimilla esitettävää kamarimusiikkia muisteta juurikaan tuoda esille. Ikään kuin moderneilta soittimilta puuttuisi kokonaan intiimin ilmaisun mahdollisuus. Tässä yhteydessä on kuitenkin mainittava, että arvostus modernien soitinten soittajia kohtaan on lähes varaukseton, ja tätä haastateltavat muistavat myös usein korostaa.

Sointimaailman kanssa lähes samanarvoisena kimmokkeena matkalla vanhan musiikin ammattilaiseksi näyttäytyä soitettava musiikki. Kuitenkin niin, että sen kunnollisen esittämisen katsotaan vaativan alkuperäissoittimia, jotka mahdollisimman tarkasti sopivat kulloisenkin materiaalin syntyajankohtaan ja tutkimustietoihin. Haastateltavien melko yhdenmukainen käsitys tuntuu olevan, että vain näin päästään soinnillisesti ja tyyllisesti hyvään lopputulokseen. Tästä ajattelusta seuraa, että yhtenä mahdollisena syynä vanhan musiikin esittäjäksi ryhtymisessä on kiinnostuminen tietystä teoksesta tai aikakaudesta, josta seuraa syvempi paneutuminen aiheeseen, ja joka välttämättä johtaa myös alkuperäissoittimen valitsemiseen ihastuksen kohteena olevan musiikin soittamiseen. Mirja katsoo, ettei ole tehnyt tietoista päätöstä alkuperäissoittimen soittajaksi ryhtymisestä, joten hän lähestyy kysymystä opiskelijoidensa ja kollegoittensa kokemusten kautta.

Mirja: *Oikeestaan tässä on merkittävää se, että perinteisen musiikin alueella moni on kokenu että ne on aina ne samat piisit ku soitetaan. Ja nyt yhtäkkiä onkin tämmönen valtava määrä tämmöst niinku uskomattoman hienoa musiikkia mist ei tiedä yhtään mitään. Ja siihen ei oikein pääse käsiksi jos et sä ota käteen semmosta soitinta jolla sitä voi soittaa.*

Kokemukset sisältävät myös yleisempääkin tyytymättömyyttä perinteisen musiikin harjoittamisen tapoihin, tympääntymistä omaan soittimeen, mutta ennen kaikkea innostusta erilaiseen lähestymistapaan joka on koettu vapauttavana ja joissakin tapauksissa ikään kuin uuden mahdollisuuden saamisena musiikin harjoittamiseen.

Mirja: *[--] tota ainaki mä oon kuullu niinkun ihmisten kertovan kuinka he ovat tympääntyneet moderniin soittimeensa. joko niin heitä ei se soitin enää yhtäkkiä kiinnosta tai sit se tapa millä sitä musiikkia miten sitä lähestytään. tai he ovat vaan olleet tyytymättömiä ja sit heil on ollu mahollisuus kokeilla alkuperäissoitinta ja sit se onki tuntuu tosi vapauttavalta ja et. joskus must tuntuu siltä että kuinka että välttämättä kysymys ei oo ollu siitä musiikista mitä ne on soittaneet aikaisemmin tai itse asiassa siitä soittimestakaan vaan siitä vaan yhtäkkiä onkin ollu erilainen tapa lähestyä sitä [--].*

Laurin mukaan mieltymys individualistiseen ajatteluun ja pyrkimys tietynlaiseen sosiaaliseen työskentely-ympäristöön voi vaikuttaa vanhan musiikin valitsemiseen elämänuraksi.

Lauri: *[--] että mä voin ainakin omalta kohdaltani sanoa että se on vaikuttanu paljon tähän että mä oon ajautunu tähän ja myöskin viihtyny tässä että tykkää työkennellä niinku pienemmis porukoissa et sillai 3-5 ihmistä pääsääntöisesti [--].*

Individualistisesta ajattelusta puolestaan voi kertoa se, että Lauri haluaa itse päättää sen, kenen kanssa työskentelee ja mitä ohjelmistoa soittaa. Tähän palaan vielä tuonnempana, seuraavassa luvussa.

### **3.2.3. Marginaalisuuden kokemuksia taidemusiikin yhteisössä**

Kolmen haastatteluni perusteella kaikki kokevat edustavansa muusikkoina jonkinlaista marginaalia, mutta marginaalisuuden kokemuksessa ja tunteessa on muoto- ja aste-eroja henkilöstä riippuen. Kolmesta haastattelemastani muusikosta yksi kokee olevansa voimakkaasti marginaalissa ja kokee tilanteensa taakkana ja elämää vaikeuttavana. Toinen haastateltavista tuntee olevansa valtavirtaan nähden erilainen ja eri asemassa, mutta ei näe tilannetta omalta kohdaltaan erityisen ongelmallisena. Kolmas haastateltavani taas kokee marginaalisuuden tunteen vähentyneen viime vuosikymmenien kuluessa, ja oman työnsä lähentyneen valtavirtaa. On vaikea sanoa, löytyisikö vielä muita kokemuksellisia linjoja, mikäli haastateltavia olisi ollut enemmän kuin kolme – tämän tutkimuksen puitteissa kokemuksia ei voi yleistää yleisemmiksi, saati kattaviksi kategorioiksi, vaikka haastatteluissa käsiteltiin myös haastateltavien omien kokemusten ohella heidän yleisempiä käsityksiään marginaalisuuden kokemisesta.

Haastatteluissa käsiteltiin marginaalisuuskäsityksiä siis laajemminkin vanhan musiikin alalla. Haastateltavieni esittämien arvioiden mukaan marginaalisuuden kokemukset ovat toisaalta yleisiä mutta myös vaihtelevia. Soittimella näyttäisi tässä olevan merkittäväkin vaikutus: kaikki alkuperäissoittimet eivät ole saaneet Suomessa



suosiota tai jalansijaa samalla aikataululla (vrt. myös soitinvariaation monipuolistuminen Sibeliuksen Akatemiassa, ks. lukua 2.3.1 ja liitettä 1.), joten jotkut soittimet ovat etabloituneet enemmän, toiset vähemmän. On myös suuria eroja sen suhteen, onko kyseessä barokki- tai klassisessa orkesterissa usein käytetty soitin, vaiko solistisempi tai esimerkiksi renessanssimusiikkiin painottuva soitin. Mirja luonnehtii valtaviiran sivussa olemista seuraavasti:

Mirja: *et jotku kokee nää asiat erittäin voimakkaasti näin ja jotku melkeen kokee että että ei nyt enään näin paljon tai että mä koen että sen kokemuksen perusteella mitä mullon niinku näitten vuosikymmenien aikana ollu niin on niinku menty aikalaila.. tultu lähemmäks sitä niinsanottua valtavirtaa. että ne ajatukset mitä vanhan musiikin piirissä on vaikuttanu aika voimakkaasti niinkun tähän perinteiseen muusikkouteen ja ja niinkun mitä nuoremmost sukupolvesta on kysymys niin noin yleisesti ottaen se se tietoisuus ja osaaminen niinku tällä vanhanmusiikin alueella ja näistä esityskäytännöistä tietäminen ja muu ni se on niinku lisääntyny valtavasti ja että että sanotaanko tommosten kolmekymppisten ja siitä nuorempien ainaki niin tota se on niin ku must parhaat muusikot jotka jotka on aktiivisempia niin ne tekee hirveen monenlaista asiaa ja ne on niinku aika kotonaan myöskin näissä vanhan musiikin esitystraditioissa. ei tietenkään se on tietenki vähän eri asia ku se et sä oot sitten todella tehny sitä.*

Yllä olevassa haastattelukatkelmassa Mirja nostaa esille vanhan musiikin vaikutuksen perinteisten muusikoiden tapaan esittää musiikkia. Vanhan musiikin vaikutteiden omaksuminen osaksi perinteistä filharmonista esitystapaa, sekä joidenkin muusikoiden liikkuminen perinteisen ja vanhan musiikin välillä, on Mirjan mukaan kaventanut juopaa perinteisen ja vanhan musiikin välillä. Hänen oma ongelmaton suhteensa marginaalisuuden tunteeseen käy hyvin ilmi seuraavasta haastattelulainauksesta:

Mirja: *että tietysti mun näkökulma että kun mä teen kuitenkin aika paljon töitä perinteisten tai modernien mikä se on että niin sillon tietysti mun kokemus ei oo varmasti et mä oon niin marginaalissa kun sitten sanotaan vaikka gamba on jo. että se niinkun otetaan sitten passiokeikalle mukaan ja ja tota et et siin on eroja ja sit niinku sanottu ehkä jousien puolella varsinkin viulistien puolella meillä on ainakin niin paljon sitä tavallaan yhteistyötä niinku barokkiviulun ja*

*modernimman viulun kanssa että mä luulen että siinä kans ei välttämättä oo niin paljon.*

Edellä totesin marginaalisuuden tunteen vahvuuden tai olemassa olon riippuvan kunkin muusikon soittimesta. Mirja nostaa esiin (ks. edellinen katkelma) jousisoittimet ja erityisesti viulut, joissa ainakin jollain tasolla liikutaan joustavasti perinteisten- ja alkuperäissoittimien välillä. Hän suhtautuu kuitenkin liikkuvuuteen modernin- ja tässä tapauksessa barokkiviulun välillä liikkuviin soittajiin varauksella: *se on tietenkin vähän eri asia ku se et sä oot sitten todella tehny sitä.*

Minulle vanhan musiikin ammattilaisena tuo Mirjan toteamus on täysin ymmärrettävä, mutta alan ulkopuolista lukijaa ajatellen on tokaisua syytä pohtia hiukan. Kokemukseni mukaan vanhan musiikin, alkuperäissoittimien soittajien lähtökohdissa on kaksi ääripäätä. Mirjan varauksellista asennetta voisi selittää cembalisti Gustav Leonhardtin (1928–2012) näkemys: ”Olen huomannut tietyn asenteen jonka mukaan nykyään on helppoa tienata barokkipiireissä. Ostetaan halpa moderni viulu, laitetaan siihen suolikielet, ja ostetaan mikä sattuu barokkijousta muistuttava jousi, ja siinä kaikki. Paikalleen jätetään moderni talle, ja siitä vaan konsertoimaan, viulu rutistettuna leuan alle.<sup>7</sup> Tämä Leonhardtin haastattelun katkelma kuvaa sellaisen alkuperäissoittimen – tässä tapauksessa viulun – soittajaa, joka ei ole perehtynyt syvästi itse historiallisiin esityskäytäntöihin, käytössä olleitten soittimien piirteisiin ja ominaisuuksiin, eikä myöskään ole tehnyt käytännöllistä tutkimustyötä alkuperäisten lähteiden parissa, vaan kopioi, usein erittäin vaikuttavasti, jo perustyön tehneitä taiteilijoita. Tällainen ”rusinat pullasta” muusikko tuskin marginalisoituu taiteellisesti tai taloudellisesti.

Toinen ääripää on muusikko, joka on tehnyt ja tekee jatkuvasti löytöretkiä soittimensa historiallisiin soittotekniikoihin, ohjelmistoon ja filosofiaan, yrittäen ymmärtää menneisyyttä ja tuoda sen uutena kuultavaksi. Yleinen näyttävyyttä ja nopeita voittoja suosiva ilmapiiri ei suosi tämän tyyppistä muusikkoa, joten jonkinlainen marginaalistuminen on mahdollista. Mirjan lausuma *se on tietenkin vähän eri asia ku se että sä oot todella tehny sitä* voidaan tulkita niin, ettei pelkkä

---

<sup>7</sup><http://www.earlymusicworld.com/id2.html>, luettu ja englanninkielisestä alkutekstistä vapaasti suomennettu 1.5.2014. *I've detected a certain attitude that says it is now easy to make money in the baroque world. You buy a cheap modern violin and put gut strings on it and buy a sort-of old bow and that's it. The modern bridge stays on the instrument. And off you go to perform, holding the violin squeezed up under the chin.*

alkuperäis- tai sen kaltaisen soittimen käyttö sinänsä tee kenestäkään vanhan musiikin ammattilaista. Syvällisesti vanhaan musiikkiin perehtyneen muusikon näkökulmasta tilannetta voi hyvin verrata aika ajoin esiin nousevaan julkiseen keskusteluun siitä, tekeekö saamenpuvun käyttäminen käyttäjästään saamelaisen.

Aineistoni antaa viitteitä myös siitä, että työskentelyn ja instrumenttivalikoiman painottuminen renessanssimusiikkiin luo enemmän tunnetta marginaalissa olosta kuin vaikkapa barokkiviulun soitto. Barokkimusiikissa on erityisesti orkesteritoiminnan vuoksi tarjolla enemmän työmahdollisuuksia kuin renessanssimusiikissa.

Töitten vähydestä johtuva taloudellinen ahdinko on myös omiaan luomaan erillisyyden tai jopa syrjäytymisen tuntemuksia (tarkastelen taloudellisia näkökohtia lähemmin luvussa 3.2.4.) siitäkin huolimatta että muusikoilla on yleensä paljon sosiaalisia kontakteja ja ns. kulttuurista pääomaa<sup>8</sup>. Voimakkaat ja omaperäiset taiteelliset näkemykset ja porvarillisiin musiikkielämän käytänteisiin liittyvä kriittisyys, jopa halveksunta, ovat myös omiaan tuottamaan eri vahvuisia marginaaliin joutumisen kokemuksia, jotka vaihtelevat kylläkin yksilöittäin. Tässä on myös huomattava, että kuvatonlaista reagointia tapahtuu myös vanhan musiikin yhteisön sisällä, ei vain suhteessa taidemusiikin valtavirtaan.

Marginaalisuuden kokemus on kuitenkin kaksijakoinen, sillä haastateltavani mieltävät marginaalissa olon sekä hyväksi että vaikeaksi olotilaksi. Positiiviset tunteet ja käytännölliset edut ammatin harjoittamisessa liittyvät vapauden tunteeseen tai ainakin sen ideaan:

K: *mikä siinä marginaalissa niin hyvää on.*

Maija: *no siellä saa tehdä mitä halua.*

K: *saa esimerkiksi aika usein valita sen mitä soittaa.*

Maija: *no nimenomaan ei tarvi tehdä niin sanottuja huorakeikkoja anteeksi huono sana mutta niistä aina joskus puhutaan et jossa ei ite mitenkään voi vaikuttaa siihen lopputulokseen niin eihän se oo varmaan kenenkään mielest kivaa.*

---

<sup>8</sup> Kulttuurisen pääoman käsitteestä tarkemmin ks. esim. Bourdieu 1979: 261.

Marginaalissa olo koetaan myös syvällisemmin riippumattomuutena yleisistä musiikkielämän konventioista. Vanhan musiikin pariin ajatellaan myös hakeutuvan jossakin mielessä epäsovinnaisia henkilöitä, kuten Laurin kanssa keskustellessa nousee esiin:

K: *et sitten mitään positiivista näe siinä marginalisuudessa olemisessa.*

Lauri: *ehdottomasti siis tää oli mun ensireaktio niinku tunnetasolla et sitten ku sitä lähtee niinku miettimään niin siin on ehdottomasti paljon niinku etuja siinä että sä voit niinku henkisesti paljon vapaampi sul on liikkumavaraa niinkun niinkun monessa muussa kohdassa myöskin sinne eksyy sinne marginaaliin hyvin erikoisia tyyppejä ja tota noin individualisteja.*

Myös Maija katsoo vanhan musiikin piiriin hakeutuneen ”erikoisia tyyppejä” jonka hän katsoo yhdistäväksi tekijäksi vanhan musiikin soittajille. Marginaalisuus voi siis rakentaa yhteisöä.

Maija: *mut joo kyl mä oon aatellu sitä että että tämä marginaalissa olo ainakin sitten jotenkin yhdistää ellei sitten ole alunpitäenkin ollu joku semmonen et sinne on tullu semmosia ihmisiä jotka alunpitäenkin tykkää olla vähän niinku sen valtavirran ulkopuolella sitten.*

K: *niin vähän ehkä.*

Maija: *mmm vähän semmosia eksentrisempiä tyyppejä.*

Toisinaan kokemukset valtavirran sivussa olemisessa ovat tunnevoimaltaan melko neutraaleja, mutta kuitenkin sellaisia, jotka aiheuttavat erilaisuuden kokemuksen. Mirja on työskennellyt myös perinteisten muusikoiden kanssa, ja törmännyt tilanteeseen, jossa huomaa oman historiansa vaikuttavan tapaan lukea nuotteja tavalla joka poikkeaa perinteisten soittajien tavasta.

Mirja *[--] ku mä oon alottanu soittamaan eikä ollu niinku kauheen helposti saatavana niinku niinku kauheen hyviä nuottilaitoksia et oli vahvasti editoituja laitoksia ja sit oli opeteltava niinku niin et ei nää niitä kaaria*

*et täyty niin ku vaan poistaa se kaikki vaan niinku silmistä. niin ku sä saatki yhtäkkiä sellasen tekstin johon onki kirjoitettu niinku että todella pitäs niinku soittaa sitä mä huomasin mulla oli niinku kauheen vaikeeta. et tos on oikeesti kaaria mitkä pitää soittaa et et huomasi et on niinku tavallaan sellanen ammattitaito joka ikään ku puuttuu joka HEILLÄ taas on et he soittaa niinku just niinku siellä nuotissa lukee vähän kärjistäen, ja totta kai sitä on sitten pitäny opetella.*

K: *kyllä*

Mirja: *mut mä huomaan että se on tai mä yhtäkkiä niinku ymmärsin sen et hetkinen mä oon kasvanu vähän niinku eri tavalla.*

Kuten jo aiemmin totesin, on marginaalissa ololla myös negatiivisia vaikutuksia yksilön taiteellisten päämäärien toteuttamiseen ja arkiseen elämään ylipäänsä. Haastateltavilla on historioissaan kokemuksia vähättelystä, traumaattisista yhteentörmäyksistä perinteisen musiikin harjoittajien kanssa sekä yleisön ja perinteisten muusikoiden ymmärtämättömyydestä alkuperäissoittimien ominaisuuksia kohtaan. Aineistoni muusikot kokevat joutuvansa selittelemään ja jopa puolustelemaan työtänsä ja sitä kautta omia ratkaisujaan muusikon uralla. Tässä jälleen vaikeimmassa tilanteessa ovat soittajat, joiden soittimelle ei ole modernia vastinetta.

Lauri: *no siis ei mulla oikeestaan filharmonikkojen kanssa työskennellessä oo ollu niinku sillai varsinaisia niinkun näitä hankaluuksia että. tietysti se on niinkun se on ollu lähinnä positiivista et ihmiset on ollu hämmästyneitä siitä että ai tämmöstäki tämmöselläki soittimella pystyy soittamaan tämmöstä että tällaiiki pystyy .että sanotaan että se on pikemminkin niinku sitten tää mikä on todella uuvuttavaa rasittavaa että joutuu niinku kenellekkään perustelemaan että miks mä tätä niinku teen et.*

K: *just*

Lauri: *et se et ylipäättänsä joku rupee ihmettelemään ja kyseenalaistamaan näitä valintoja mitä itse on tehny sekä soittimen valintaa että niinkun siten niinku tätä ohjelmistoa että sitä niinkun kyseenalastetaan niin se on niinku semmonen että ei jaksa.*

K: *kyllä*

Lauri: *enää niinku puolustella itseään ja sitä niinku.*

K: *eli sie koet sen että joittenki tuota perinteistä musiikkia edustavien ihmisten kanssa sie joudut puolustuskannalle.*

Lauri: *ei ku se liittyy enemmänki niinkun niinkun sitten ei niinku näihin perinteisiin muusikkoihin vaan enemmänkin yleisemmin niinku ihmisiin.*

Myönteisen ja kielteisen kokemuksen rajamailla liikkuvat tilanteet, joissa vanhan musiikin soittaja perinteisten muusikoiden kanssa soittaessaan määritetään asiantuntijan rooliin. Itsekin muusikkona ymmärrän asiantuntijuuden leiman kiusallisuuden harjoitustilanteessa hyvin. Eihän ole mahdollista opettaa kokonaista musiikillista ajattelua muutamia kikkoja heittelemällä. Tällainen asiantuntijan rooliin asettaminen kertoo siitä, ettei vanhan musiikin tekemisen olemus Mirjan aiemmassa haastattelukatkelmassa mainitsemasta valtavirtaan lähentymisestä tai integroitumisesta huolimatta ole vieläkään läheskään kaikille avautunut.

Mirja: *jos täs on keikalla jossain orkesterissa jossa muut soittaa moderneja soittimia niin'oli sitä sitten kuka tahansa liidaamassa nin niin kyllähän sitä aina joku tulee jotain kysymään että mitäs sä aattelet tästä ja niinku näin et sillä lailla se tulee niinku ilmi että mä on vähän niinku eri ympyröistä kotosin.*

Seuraava katkelma ilmentää neuvojen antamisen vaikeutta musisointitilanteessa modernille soittajalle tai vanhaan musiikkiin syvällisemmin perehtymättömälle muusikolle:

K: *entäs muissa asioissa semmosissa vähemmän käytännöllisissä semmosissa ihan musiikillisissa asioissa jossa niin onko semmonen tunne että tota ulkopuolisen että meil on olemassa tietynlainen niinkun ryhmä joka on niinku hyvin löyhä mutta jonka sisällä on jonkunlaista tietoa ja kokemusta mitä toisilla ei ole ja sen välittäminen on ehkä ongelmallista semmoselle ihmiselle jolla ei ole kokemusta tästä vanhan musiikin tekemisestä.*

Mirja: *on varmasti joo koska tavallaan tulee vähän semmonen tunne että jos mä vaan sanosin että hei tässä soitetaas nyt tollanen kaari tai jotain näin. niin sehän on aika vähän informatiivista toisaalta he on tottuneet siihen näinhän kapellimestarikin sanoo että soittakaa tos kaari mutta*

*jotenkin tulis semmonen että miks tää tällen tarvii tehdä. et en oo aikasemmin ku aikasemmin se on tehty näin niin tavallaan se selitys on niinku jotenkin tai ainakakin mulla. on se tunne että se vaatii aika pitkän asian että tai kauan aikaa että sä pystyisit todella selittämään että mistä siinä pohjimmiltaan on kysymys. ja miksi eikä vaan niin että jossaki kirjassa lukee näin ku sehän ei oo niinku se varsinainen syy. syy on se niinku musiikillinen välttämättömyys. joskus se voi olla helpommin selvitetävissä mut et monesti mul on semmonen tunne ettei niitä asioita voi niinku litistää niin kaksulotteisiks vaan se tarttis just sitä kokemusta ja ymmärrystä ja laajempaa niinku tuntumaa siihen.*

Toisinaan vaikeudet perinteisen esityskoneiston kanssa voivat olla hyvin käytännöllisiä, mutta kertovat kuitenkin vanhan musiikin soittajan vaikeuksista sulautua filharmoniseen apparaattiin.

Mirja: *[--] mä oon niinku muiden tai jonku kamariorkesterin kans soittamassa et mun kohdalla tilanne on niinku se että mä oon niinku yksin sen soittimeni kanssa... ja se aina se että mihin se nyt laitetaan ja missä se on niinkun kaikkein vähiten tiellä tai missä se ois niinku mitenkään niin se jo erottaa mut kauheen voimakkaasti kaikista muista [--]. ja [--] joskus on joutunu aika kovastikin selittämään mikä tää mun soitin on ja miks mun pitää tehdä tällasta ja miksei se pysy vireessä [--].*

Ehkä dramaattisimmin kulttuurien (perinteinen – vanha musiikki) törmäys välittyi Maijan kokemuksesta filharmonian vieraana.

K: *miten susta tuntuu ku sillon alkuaikana aina pyrittiin semmoseen että olis vähän niinku me ja muut semmosta vastakainasettelua niinku vanhan musan soittajien ja näiden filharmonien välillä.*

Maija: *niin*

K: *miten sie niinku nykyään sen asian koet.*

Maija: *no kyl se must siel on vielä läsnä.*

K: *miten se niinku ilmenis ehkä.*

Maija: *mä voin kertoa kauhutarinan.*

K: *no kerro ne on aina hyviä.*

Maija: *jost ei oo ihan hirveen kauan mut on siit jo ehkä kymmenen vuotta niin mä pääsin keikalle sinne filharmoniseen orkesteriin soittamaan semmoseen modernin teoksen missä tarvittiin siten mun soitinta. ja mä menin sinne harjotuksiin ja mul tuli niin hirveä olo kun mä olin sen soittimeni kanssa siinä niiden modernien tyyppien seassa. siihen niinku tuli ne kaikki asetelmat ne et mitä toi tyyppi tekee ton pelin kans tässä yhteydessä. mul oli ihan hirveä alemmuuden tunne siellä niin ja sitten alko ne harjotukset ja mä olin niin hermona mä soitin mä mokasin ihan kaikki. mä tulin ihan väärin sisään joka paikassa ja mä soitin ja siel oli semmosia pitkiä ääniä ja mun ääni täräs niin paljon et mä en siis pystyny soitaan niinku yhtä suoraa ääntä vaan se meni ihan tälleen palasiks se ääni. se oli jotain niin hirveetä ja se litty näin jälkikäteen ajatellen se oli ihan tätä tätä moderni vastaan barokkimaailma. et mä en niinku osannu yhdistää itseäni siihen ja mulla oli semmonen olo et myöskin toisinpäin ettei mua osattu niinku ottaa muusikkona vaan mä olin vanha muusiikko eli tyylisiin joku nolla. mut sen jälkeen ku mä siit selvisin niin mul on menny tosi paljon paremmin noin niinku suhteessa heihin ja myös niinku hermojen kanssa muutenkin. et ku mä siit selvisin niin sen jälkeen mikään ei oo ollu niin kamalaa koska mä jotenkin sitten ymmärsin että jos ei ne tyyppit niinku ymmärrä tätä niin se on kyllä heidän ongelmansa.*

Maija kuvaa tässä haastattelukatkelmassa kokemustaan modernissa orkesterissa mm. seuraavin tavoin ”siihen niinku tuli ne kaikki asetelmat” ja ”mä olin vanha muusiikko eli tyylisiin joku nolla”. Tässä on syytä miettiä, miksi Maijan kävi niinkuin kävi. Varmastikaan syynä ei ollut se, että Maija olisi huono muusikko. Sekä Suomessa että ulkomailla oli hyvin tiedossa Maijan kyvyt ja ansiot muusikkona konserttien ja levytysten perusteella. Yritänkin hakea tässä vastausta kysymykseen Maijan muista pohdinnoista. Kysymykseen siitä, miten Maija suhtautuisi tilanteeseen, jossa hän soittaisi ainoana vanhana muusikkona filharmonikkojen kanssa hän totesi että ”(tuhahdus) se ainaki ois ihan hirveetä” ja ”se ois tosi pelottavaa jos se ois niin niin mä en varmaan sopeutus siihen porukkaan kovin hyvin” ja vielä käytännöllisempi toteamus: ”Mä hukkuisin sinne mä en sais ollenkaan ääntäni kuuluviin enkä pääsis mukaan niinku meininkiin enkä mä varmaan kyllä haluiskaan”.

Johtuiko Maijan epäonnistumisen kokemus siis syvään juurtunesta negatiivisesta asenteesta sinfoniaorkesteria kohtaan? Tuskin. Maija luonnehtii filharmonista maailmaa myös erittäin positiivisin sävyin. Hän ihailee modernien soittajien taitoja ja



luonnehtii heitä monipuolisimmiksi muusikoiksi kuin itseään. Haastattelun alussa (3.1.2) käsiteltäessä termiä *filharmonisti* hän useiden negatiivissävytteisten repliikkien jälkeen sanoo myös seuraavaa: ”*parhaimmillaan mikään ei oo niin hienoa ku jos [sinfonia] orkesteri soittaa hienosti silleen et siinä on kaikki mukana siinä jutussa niin eihän sen hienompaa ookkaan*”.

Kielteinen asenne filharmoniaa kohtaan ei siis ole kyseessä. Vastausta Maijan epäonnistumiseen on haettava muualta. Ensimmäiseksi tulee mieleen alkuperäissoittimien ja modernien soittimien soinnilliset ominaisuudet. Kuten Maija edellä totesi ”*mä en sais ollenkaan ääntäni kuuluviin*”, on varmasti totta useimpien alkuperäissoitinten kohdalla. Mutta ilmaisulle ”*mä en sais ollenkaan ääntäni kuuluviin*” voi löytää myös toisen merkityksen. Kun keskustelimme marginaalisuuden käsitteestä Maijan kanssa, hän näki marginaalisuudessa useita hyviä puolia. Toistan vielä jo edellä lainaamani keskustelun:

K: *mikä siinä marginaalisuudessa niin hyvää on*

Maija: *no siellä saa tehdä mitä halua*

K: *saa esimerkiks usein valita sen mitä soittaa*

Maija: *no nimenomaan. ei tarvi tehdä niin sanottuja huorakeikkoja anteeksi huono sana mutta niistä aina joskus puhutaan et jossa ei ite voi mitenkään voi vaikuttaa siihen lopputulokseen niin eihän se oo varmaan kenenkään mielest kivaa.*

Kysymyksen ydin on tässä nähdäkseni ”*ei ite voi mitenkään vaikuttaa*”, toisin sanoen, ei saa omaa ääntään kuuluviin. Tuntematta asiaa kovin tarkoin, voin hyvin kuvitella filharmonisen harjoituksen kulun. Vieraileva muusikko istuu määrääikaan omalle paikalleen orkesterissa, kapellimestari heilauttaa puikkoa ja soitto alkaa. Ei keskusteluja siitä miten tehdään, tuskin edes small-talkia lähimpien vierustovereiden kanssa. Ystävälliseksi tervehdykseksi takoitettu kulmakarvojen nosto joltakin voi olla syvällisin kontakti muusikkotoveriin. Vanhan musiikin soittajana Maija on tottunut harjoitustilanteissa vaihtamaan mielipiteitä käsillä olevasta tehtävästä muiden muusikoiden kanssa, sekä myös vaikuttamaan toisten soittoon omalla

soitollaan. Ei ihme että Maija tunsi olevansa ”tyyliin joku nolla”. Kun tähän vielä lisätään tottumattomuus kapellimestarin johdolla soittamiseen, ei ole ihme että tilanne päättyi vanhan muusikkomme kannalta katastrofiin.

Työskentelytapojen ja ohjelmiston valtavirrasta eroavat piirteet voivat aiheuttaa hankaluuksia ja sopeutumisvaikeuksia myös opetustyössä musiikkioppilaitoksissa, ja sen myötä ulkopuolisuuden kokemuksia. Tarkat ohjelmistolistat, tutkintojärjestelmät ja perinteiseen solistiseen uraan tähtäävä ajattelu eivät tunnu soveltuvan vanhan musiikin opetukseen.

Lauri: *[--] et mennään tähän yhteyemüsisointiin niin se menee tosi hankalaksi koska koska nää opistot on kummiski lähtösin nää rakenteet on lähtösin siitä että koulutetaan ihmisistä solistisia muusikoita.*

K: *Aivan*

Lauri: *ja vaikka nyt ollaan niinkun melkein kaikissa laitoksissa herätty niinku ettei tää nyt toiminutkaan ja pitäis vähän enemmän saada tätä kamarimusiikkia. pitäis nipistää näistä omista soittotunneista että sais niinku sitä yhteyemüsisointia et sitä ruvetaan painottamaan eri tavalla. niin siel on kuitenkin pohjalla se rakenne että ihmisistä koulutetaan solisteja ja lapsi pienestä pitäen niinku varmaan kasvaa siinä käsityksessä. [--]myöskin tää että sä soitat yhtyeessä ja sul ei välttämättä oookkaan ketään joka sanoo sulle tarkalleen että mitä sun pitäis tehdä ratkasuja ja miten sun pitää soittaa. ja niin sekään ei välttämättä niin hirveen hyvin sovi tähän musiikkiopisto systeemiin. [--]*

Musiikkiopisto ”systeemiä” Lauri moittii myös yksioikoisuudesta ja pinnallisesta asioiden käsittelystä.

Lauri: *[--] ihmisillä on alunalkaen semmonen ku poikki ja pinoon niinku asenne. jos sä lähet niinku syvemmällä johonkin fiilistelemään joidenkin asioiden kanssa jotka saattaa olla hirveen paljon tärkeämpää ku se että nakutetaan jotkut artikulaatiot kohdalleen. esimerkiks niin*

*tota ihmisillä ei välttämättä riitä siihen edes nuorena niinkun aina ymmärrystä. tämmösiä asennevammoja saattaa esiintyä.*

Jälleen kerran, nyt opetusorganisaation kontekstissa, esille nousee jo aiemmin kaikkien haastateltavien puheessa esiintynyt kysymys oman päätöksenteon, ideoinnin ja itsenäisen taiteellisen päätöksenteon tärkeydestä ja asenteesta. Aiemmin haastateltavat toivat tätä esille yhteydessä, jossa keskusteltiin *moderneista muusikoista* ja *filharmoniasta*. Teen tästä sen johtopäätöksen, että haastateltavieni mielestä koko suomalainen taidemusiikin opetusorganisaatio sopii huonosti vanhan musiikin opetukseen, ja että tietty *filharmooninen* asenne on lähtöisin jo lapsuuden musiikkiopinnoista. Aiemmin esim. Mirja totesi: ”ei voi niinku ite ottaa sitä vastuuta mitä tehdä”, tai Maija: ”tekee niinkun käsketään mut sen sielu on jossain ihan muualla” ja Lauri: ”että sä voit suorittaa jonku tehtävän pahimmillaan pistämättä itteäs likoon ollenkaan”.

Huolimatta siitä, että vanha musiikki on tullut pysyväksi osaksi taidemusiikin harjoittamista, on hämmentävää minkälaista ylenkatsetta tai tietämättömyyttä vanhan musiikin soittaja voi edelleen kohdata musiikkioppilaitoksissa. Maijan seuraavat repliikit kuvastavat tätä hyvin kaikessa kyllästyneisyydessään. Äänitteeltäkin on kuultavissa turhautunut raivo.

Maija: *niin no niin tätähän tää on. sit ku mä opetan tätä vanhaa soitinta niin siellä törmää aina niinku välillä siihen että ai voiks sillä soittaa ihan oikeatakin musiikkia ja niinku et.*

K: *väsyykö siihen selittämiseen vai.*

Maija: *väsyy väsyy.*

K: *vai etkö selitä enää*

Maija: *no kyl mä yritän selittää mä oon liian kiltti mut kyl mä niinku ihmettelen miten tää voi kestää näin kauan. miksei tää lopu.*

K: *niin*

Maija: *onhan se outoa kun nyt on tuo musiikkitalokin niin siellä on harva se viikko on jotain. mutta että onks se sitten että ihmiset on kuitenkin jotenkin kauhian sivistymättömiä ja eiks sitten akatemiassakaan tai musiikkiopistoissa opeteta ihmisille musiikin historiaa niinku mitä se käytännössä tarkoittaa. vai mikä siinä on.*

### **3.2.4. Toimeentulo ja vanha musiikki**

*”Olen yhä varmempi siitä, että monet alan ongelmat ovat taloudellisia. Jatkuva rahanpuute ja siihen liittyvä nöyryytys pilaa liian monta uraa ja yhteisöä.”<sup>9</sup>*

Edellä käsiteltiin marginaalisuuden kokemuksia eri näkökulmista, mutta kenties suurin negatiivista marginaalisuuden tunnetta aiheuttava yksittäinen tekijä monille vanhan musiikin harjoittajille on taloudellisen toimeentulon epävarmuus. Kuukausipalkkaisia yhtye- tai orkesterityösuhteita ei ole. Vakinaisia opettajan työsuhteita on koko maassa vain muutamia. Tuntiovetusmahdollisuudet voivat vaihdella vuosittain, usein huomattavastikin. Tuntiovetuksen osuus muusikon tulonmuodostuksessa riippuu myös eri soittimien ja opettajien kulloisestakin suosiosta. Tässä on huomattava osittain voimassa oleva käytäntö, että opiskelijalla on mahdollisuus esittää toive siitä, kuka hänen opettajakseen tulee. Tämä sinänsä hyvä ja kannatettava periaate voi kuitenkin olla opettajien kannalta hankala ja psyykkisesti traumaattinen: asetelma kääntyy helposti arvottamiseen siitä, kuka on hyvä ja kuka huono opettaja, taitava esiintyjä tai muuten muodissa. Työmahdollisuuksien vähäisyys ja epämääräisyys vaikeuttaa ja jopa estää taiteellista työskentelyä. Köyhyyden tai suhteellisen köyhyyden muut negatiiviset vaikutukset ovat yleisiä muussakin väestössä mutta representoituvat eri painotuksin koulutustaustasta riippuen. (ks.esim. Erola 2010).

Koulutus ja henkilökohtaiset ammatilliset kyvyt ovat usein vanhan musiikin soittajalla ristiriidassa sosioekonomisen aseman kanssa. Tästä kumpuava

---

<sup>9</sup> Anonymin kirjailijan mietelmiä tutkimuksessa: Houni & Ansio, Perkiö-Mäkelä (2013: 46).

epäoikeudenmukaisuuden tunne voi aiheuttaa stressiä ja saada aikaan nk. rankiepätasapainoa (Allardt-Littunen 1975), mikä puolestaan aiheuttaa ulkopuolisuuden tunnetta. Ulkopuolisuuden tunteella tarkoitan tässä sitä, ettei yksilö koe olevansa yhteisönsä tai yhteiskunnan täysivaltainen jäsen, ja tuntee joko usealla tai yhdellä elämän alueella olevansa alisteisessa asemassa, jossa ei täysin kykene vaikuttamaan omaan elämänsä kulkuun saati tulevaisuuteensa.

Haastateltavistani kaikki katsovat toimeentulon epämääräisyyden aiheuttavan ongelmia ammatillisessa ja henkilökohtaisessa elämässä. He ovat kuitenkin kyenneet järjestämään elämänsä siten, etteivät ole joutuneet hylkäämään ammattiaan taloudellisten vaikeuksien vuoksi. Kaikki haastateltavani ovat siis selviytyjiä, kukin omalla tavallaan. Toivottavasti joku voisi tulevaisuudessa antaa äänen myös niille, jotka eivät kyenneet jatkamaan koulutuksensa mukaisella uralla, ja jotka ovat joutuneet luopumaan urastaan.

Mirja katsoo kuuluvansa pärjääjiin, mutta olevansa edelleen epävarmalla pohjalla taloudellisesti. Haluan tässä vielä huomauttaa, että haastateltavani ovat iältään jo viisissäkymmenissä. Iällä on varmaankin oma vaikutuksensa siihen, että toimeentulon kysymykset koetaan voimakkaasti.

Mirja: *kyl mun täytyy sanoa että mä oon ihan vasta viime vuosina mä oon niinku jotenkin oppinu tai uskaltanu ajatella että mä voisin nyt luottaa et mä voisin nyt luottaa et mä oon jo tän ikänen ja ollu täs näin kauan. ja pärjänny ihan taloudellisessaki mielessä. että on ollu töitä että ehkä mä nyt tän loppuelämänikin täs jotenkin.*

”Mä nyt tän loppuelämänikin täs jotenkin” asettaa luottavaisen avauksen tietyllä tapaa kyseenalaiseksi tai epävarmaksi. Seuraavassa Mirja kertoo niistä vaatimuksista, joita ”mukana pysyminen” edellyttää.

Mirja: *[--]olettaen tietysti että mä olen itse aktiivinen ja kehitän itseäni kokoajan ja pyrin tekemään KAIKKI niin hyvin kuin mahdollista mitä mulle tarjotaan. ja toisaalta olla niinku innovatiivinen ja yritän itse*

*ideoida jotakin. mutta kyllä niinku mä oon kokenu valtavaa ahdistusta siitä että pärjäänks mä tässä että onks mulle töitä.*

Sitaatti kuulostaa positiiviselta ja varsin kohtuulliselta rinnastettuna nykyiseen työelämän diskurssiin, mutta pitää kuitenkin sisällään negatiivisia piirteitä. Kaiken tekeminen niin hyvin kuin mahdollista voi viitata myös siihen, että on pakko ottaa vastaan mitä tahansa työtä, sopi se sitten omiin taiteellisiin pyrkimyksiin, älylliseen integriteettiin, tai edes oman soittimen mielekkääseen käyttöön. ”Innovatiivisena” oleminen voi taas viitata siihen, että koetaan välttämättömäksi kehitellä taiteellisesti perustelemattomia projekteja, joiden kuitenkin toivotaan herättävän median sekä musiikkialan hallinnoinnin ja sitä kautta rahoittajatahojen huomiota. Tietysti edellinen sitaatti voidaan kokea myös pragmaattisena ja positiivisena, mutta *valtava ahdistus* sikäli kun sitä kukin yksilö omalta osaltaan tuntee, tuskin palvelee sen enempää taidetta kuin yksilöäkään.

Taiteen rahoitukseen liittyvät kiinteästi myös apurahat. Lauri kokee apurahojen hakemisen vaikeaksi työnsä luonteesta johtuen. Perinteisen musiikin piirissä – ja lisääntyvässä määrin myös niiden vanhan musiikin soittajien piirissä – jotka pyrkivät musiikkielämän establishmentin jäseniksi, on tiettyjä muusikon uraan liittyviä konventioita, jotka saattavat vaikuttaa taiteen alalla toimivien instituutioiden enemmän tai vähemmän tiedostettuna agendana. Erilaisin variaatioin tähän agendaan kuuluu tulevan tuotteen (solistin, kapellimestarin) usein melko yhdenmukainen urapolku, joka koostuu järjestelmällisesti edenneistä opinnoista tunnettujen nimien kanssa, kilpailuvoitoista ja esiintymistä kuuluisissa konsertti- ja oopperataloissa. Laurilla tuntuu olevan pelko siitä, että taloudellisista mahdollisuuksista päättävillä elimillä on vaikeuksia hahmottaa tästä mallista poikkeavaa uraa.

Lauri:        [–] *et sehän on varmaan niin paljon helpompaa niin ku näitten muottien mukaa toimia. ihan niinku vaan mieltii vaikka sitä että sä haet apuraha.*

K:            *niin*

Lauri: *että sä yrität näyttää niinku kunnolliselta muusikolta ja se tarkoittaa tätä perinteistä muusikkoo ni on se paljon helpompaa jos sä saat niinku sun cv:nki niinku semmoseen muotoon et se on jotenkin niinku verrannollinen niinku perinteisten muusikoiden kanssa. niin kyl mä uskon että monet näistä vanhoista muusikoista jotka pärjää että ne pärjää niinku tolla apurahahakemuksissa[--].[--] jatkuvuus ei näy samalla tavalla ku mitä perinteisellä muusikolla näkyis CV:ssä [--]. [--] pahimmillaan se saattaa näyttää vähän semmoselta että on semmonen. semmonen niinku pelle joka vähän soittaa niinku joka paikassa kaikenlaista.*

Laurin mieltelmissä huomioni kiinnittyy siihen, että ymmärtääkseni Laurin mielestä apurahojen haussa menestyvä vanhan musiikin soittaja ikään kuin naamioi todellisen identiteettinsä. Lauria mukailen: vanha muusikko pärjää apurahahakemuksissa, jos saa aikaan vaikutelman menestyneestä perinteisestä muusikosta. Voin hyvin uskoa Laurin oletuksen, sillä olen itse joskus yrittänyt hakemuksissani tai konserttiohjelmieni käsiohjelmassa teeskennellä olevani profiililtani erilainen taitelija (sellainen kun kuvittelen valtavirran muusikon olevan) kuin mikä todellisuudessa tunnen olevani. Luulen, että tämän tyyppinen ”epärehellisyys” itseä kohtaan on henkisesti tavattoman raskasta, ja saa marginaalisuudessa olemisen kielteiset tuntemukset lisääntymään. Lauri toteaaakin seuraavaa:

Lauri: *[--]jouduin jättämään yhden hakemuksen kesken. ei ei riittänyt henkiset voimat.*

Apuraha-anomusten teko on toki kaikille raskasta taiteen- tai tieteenalasta riippumatta. Omien kokemuksieni ja vapaiden keskustelujen perusteella olen saanut myös sen käsityksen, että erityisen latautunutta hakemusten teko on silloin, kun talous on täysin riippuvainen apurahoista. Tähän jatkaa Lauri seuraavasti:

Lauri: *[--]koska sitä kamppailee ite niinku sillai todellakin hetkittäin aina niinku rajamailla. että on niinku vaikea pärjätä [--] just puhuin tässä yhden kollegan kanssa siitä et miten mahdotonta on niinku tällä alalla*

*saavuttaa semmosta keskituloa niinku minään kuukautena. ni onhan se tosi hullua että sitä niinku ei edes parhaimpina kuukausina tavota sitä keskituloa niinku mitenkään.*

Laurin kertomuksesta ilmenee hyvin tulojen epäsäännöllisyys ja niukkuus. Vakuuttavan hakemuksen tekeminen voi taloudellisessa ahdingossa, ellei jopa jonkinlaisessa paniikissa, olla vaikeaa. Laurin kommentti, *jouduin jättämään yhden hakemuksen kesken. ei ei riittäny henkiset voimat* ei ilmiönä ole vieras monelle muullekaan apurahan hakijalle. Tilanne on hiukan sama kun hakeuduttaessa hoitoon sairauden takia: jo valmiiksi vahvat, tai vahvoilla taustavoimilla varustetut, osaavat vaatia itselleen asianmukaista hoitoa, kun taas heikommilla oleva hyytyy. Raija Julkunen onkin todennut seuraavaa: ”kun työssä on koko persoona, myös onnistuminen ja menestyminen vahvistavat persoonaa. Tämän rinnalla epäonnistuminen näyttäytyy persoonallisuuden kriisinä ja tärähtää koko itseen” (Julkunen 2008: 123–124).

Myönnettykin apuraha voi osoittautua vaativaksi muusikolle, jolla ei ole mitään säännöllisiä tuloja tai vakinaista työsuhdetta. Mirja saa taloutensa perustulon tuntiopetuksesta, ja on saanut apurahan omaan taiteelliseen työskentelyyn. Tähän liittyy Mirjan haastattelun seuraava katkelma:

Mirja: *[--]kun mulla ei oo sitä virkaa tai nykyäänhän ei virkaa mutta vakinaista työsuhdetta et kyl se on ollu on vähän silleen. nyt mulla on pitkäkö apuraha mutta enhän mä voi toisin ku jos mul ois lehtoraatti munhan pitäski tietysti jättää se opetustyö. mutta mä en mä voisin myös valita mä voisin tehdä tän mä voisin jättää opetustyön apurahan ajaksi. et mä en opeta ollenkaan ja teen kaikkea muuta ja sit mä tuun takasin ja mul on työpaikka. mut enhän mä voi tehdä niin ku mä oon freelanceri [--]et koko ajan se semmonen niinku että mitäs sitte jos mä teen näin ni mä jätän ton ja.*

K: *se paikka täytyy ja sit se on menny.*

Mirja: *niin! koska meil on hirveen hyvä taso nuorissa ihmisissä. totta kai mä niinku ymmärrän että heidänki pitää saada töitä. ja muuten kyl sit se on olen sitte tietysti huomannu valitettavasti tai niinku sitten sen*



*myöskin että kun ihmiset on erilaisia omia persooniaan niin jotkut sitten nuoremasta polvesta niinku käyttävät aika teräviä kyynerpäitä mä oon kuullu semmosista tilanteista jossa niinku tavallaan pyritään kalifiksi kalifin paikalle [--].*

Mirjan tilanne ei ole kadehdittava. Taloudelliset resurssit täysipainoisen taiteellisen työn tekemiseen olisivat olemassa, mutta niitä ei voi täysimääräisesti käyttää, koska hänen on pyrittävä varmistamaan työllisyytensä myös apurahajakson jälkeen. Kilpailu vähistä töistä on kovaa, ja Mirjan puheesta ilmenee, että myös keinot ovat kovia.

Haastateltavien kokemuksen mukaan vanhan musiikin soittajien konserteista ja levytyksistä saamat palkkiot ovat perinteisiin muusikoihin verrattuna pieniä, ja jopa pienentymään päin. Maija on ollut paljon mukana barokkiorkesteritoiminnassa, eikä ole tyytyväinen palkkioiden kehitykseen.

K: *mietin sitä et ku meän palkkiot on jatkuvasti alhasempia ku noitten perinteisten muusikoiden.*

Maija: *niin*

K: *samasta työstä*

Maija: *niin niin. mut on se musta ihan kauheeta kuitenkin vaik mä tiedän et nää on tosi tärkeitä juttuja ja saamme syyttää itseämme että ne palkkiot on jääny sille tasolle. koska me ollaan niin hulluja että me tullaan aina soittamaan vaikka palkkio ois mikä hyvänsä. se on ihan meän omaa syytä mun mielestä. että on jämähdetty. mut nyt ku ihmiset alkaa tän ymmärtää ne vaati sitä ja tätä ja tota ja sit sitä rahaa ei oo. niin on seki ihan syvältä.*

K: *et nyt seuraava on sitte se ettei kohta tehä mitään.*

Maija: *niin. tai sitte tehään niin ettei saada parhaita soittajia paikalle. saadaan niin sanottu kakkosmiehitys halvemmalla. mitä järkeä siinä on jos maassa on hyviä soittajia. et on tääki aika kamalaa mun mielestä.*

*vaik että pitäis alennusmyynnillä mennä siis lähteä. ja mä ymmärrän et ihmiset yrittää elää näillä palkkioilla. niin sillohan sitä pitäis oikeasti vaatia sitä rahaa mut sillohan sitä jää pian ilman sitä keikkaa*

K: *sepä se*

Maija: *miten tää niinku ratkastaan. minä en ymmärrä.*

Maijan puheesta käy tuskallisen hyvin ilmi se pattitilanne, jossa ilmeisestikin monet muutkin kun haastatteleman muusikot elävät. Kyseessä on ilmiö, jossa työntekijää kiristetään ymmärtäen hyvin, ettei heillä ole vaihtoehtoa, jos ylipäänsä haluaa alalla toimia. En epäröisi puhua riistosta. Se, kuka riistää ja kiristää on epäselvää, ja vaatisi oman selvitysprosessinsa. Maijalla on sentään konkreettinen ehdotus, jos ei tilanteen korjaamiseksi, niin ainakin sen tekemiseksi siedettävämmäksi.

Maija: *niin mut täähän menee nyt ihan politiikan puolelle. tää että et mitä sille pitäis tehdä. et jos ois tommonen kansalaispalkka niin ihmiset sais puuhastella mitä ne haluaa. eiks se ois kiva jos ois semmonen hengissä pysymis takuu.*

Taiteen edistämiskeskuksen julkaiseman tutkimuksen (Rensujeff 2014) mukaan säveltaiteilijoiden tulotaso on taidealoista rakennustaiteen jälkeen korkein. Haastattelujen perusteella on kuitenkin todettava, että ainakin osa vanhan musiikin soittajista sijoittuu taiteellisesta työstä saatujen tulojen perusteella samaan tuloluokkaan kuin kuvataiteilijat, jotka ovat tuloiltaan em. tutkimuksen häntäpäässä. Näin ollen on ilmeistä, että osa vanhan musiikin soittajista on sosioekonomisesti marginaalissa muiden musiikinalojen muusikoihin nähden. On myös huomattava, että monet vanhan musiikin soittajista tekevät erilaisia musiikkiin kokonaan liittymättömiä ”hanttihommia” (lehdenjakoa, taksin ajoa) rahoittaakseen varsinaisen työnsä, ja näihin töihin kulutettu aika ja voimavarat vaikeuttavat ja jopa estävät taiteellista työtä. Tutkimusaineistoni valossa voin vain yhtyä tämän luvun alussa olleeseen anonyymin kirjailijan pohdintaan joka jatkuu seuraavasti:

*Jotta terveitä suhteita taiteilija kollegoiden välillä voi syntyä, olisi tärkeää luoda verkosto, jossa he eivät kilpaile jatkuvasti toisiaan vasten rahansaamisessa.*

#### **4. Lopuksi**

Tutkimukseni dokumentoi ja vahvistaa sitä ilmeistä asiaa, että vanhan musiikin harjoittaminen on tullut vastaansanomattomasti osaksi suomalaista musiikkielämää. Tästä huolimatta kaikki vanhan musiikin soittajista eivät ole saavuttaneet sellaista asemaa, että voisivat elää työllään. Joillakin vanhan musiikin alueilla, erityisesti orkesteritoiminnassa, tilannetta on pyritty korjaamaan omaksumalla filharmonista kapellimestari- ja solistikulttia, ja sovittautumalla muutenkin perinteisiin muotteihin, toivoen sen tuovan lisää näkyvyyttä ja sitä kautta taloudellisia resursseja toimintaan. Tällainen suuntautuminen voikin jossain määrin toimia esimerkiksi barokki-orkesteritoiminnassa, mutta sopii huonosti vaikkapa keskiaikaisen musiikin harjoittamiseen. Uskon tämäläyppisen strategian myös yksipuolistavan musiikkielämää, ja samalla marginalisoimaan tähän muottiin huonommin sopivia muusikoita. Tendenssinä helposti on, että rahoitus keskittyy vain harvoihin hankkeisiin ja kulloinkin muodista pois oleva musiikki jää ilman rahoitusta. Tämä huoli käy ilmi myös Mirjan puheenvuorosta:

Mirja: *no must tuntuu et siinä on aina se mitä sillon ku tämmönen yleinen elämä niinku nielasee jonku tämmösen asian. joka on niinku lähteny marginaalista jonain kapinana liikkeelle [--] sehän ilmiönä selkeesti jotenkin niinku laimenee. siis se ei ole enää samalla tavalla niinku vastavoima mikä [--] siin on tietysti aina se vaara että ku niinku pienessä maassa on helposti yks totuus yhdessä asiassa. ja ne on aina ne samat ihmiset jotka pyörii joka paikassa. eli kylhän se niinku näkyy että [--] jos mä otan että meillä on pari orkesteria jotka tietysti eivät varmasti koe saavansa yhtään liikaa rahaa [--] siin on omat ehdottomasti hyvät puolensa. mut tietysti aina voi sit kysyä et meneekö se kaikki raha niille.*

Olen tässä tutkimuksessani kyennyt valottamaan vain pientä osaa kaikesta siitä toiminnasta, jota voidaan kutsua vanhaksi musiikiksi. Toisaalta olen kyennyt osoittamaan useita näkökulmia, jotka vaatisivat lisää tutkimusta. Lisätutkimuksen tarve pätee sekä vakiintumiskehitystä kuvaavaan kvantitatiiviseen osioon että yksilöiden laadulliseen näkökulmaan. Kolmen haastateltavan avulla on tuskin saavutettu nk. saturaatiota, millä tarkoitetaan, että suurempi määrä haastateltavia ei enää toisi uutta tietoa tai uusia näkökulmia tutkimuksen kohteesta (Eskola & Suoranta 2008: 62–63). Tässä kolme haastattelua toimivatkin tapaustutkimusaineistoina, joiden pohjalta en ole pyrkinyt laajoihin yleistyksiin, vaan yksittäisiin, kokemusperäisiin valokeiloihin. Tuota keilaa olisi hyvä vielä jatkossa laajentaa.

Määrällisen tarkastelun ulkopuolelle ovat jääneet tässä kokonaan Sibeliuksen Akatemian ulkopuolella tapahtuva toiminta niin ammattilaisten kuin amatöörienkin osalta. Tutkimisen arvoista olisi myös vanhan musiikin rahoituksen kokonaisuus ja jakaantuminen julkisen ja yksityisen rahoituksen välillä, sekä syventävä tutkimus siitä, miten vaikeammin lähestyttävä, vähemmän yleisöystävällinen musiikki saataisiin kiinnostavaksi rahoittajille.<sup>10</sup> Selvittämisen arvoista olisi niin ikään Suomen evankelis-luterilaisen kirkon jo pitkään jatkunut merkittävä rooli vanhan musiikin tukemisessa. Seurakunnat tarjoavat esiintymistiloja, kanttoreiden ja muun henkilöstön työpanosta, sekä ilmaisen tiedotuskanavan seurakuntien omassa viestinnässä. Edelleen olisi mielenkiintoista perehtyä musiikin kesätapahtumiin l. festivaaleihin ja vanhan musiikin kurssitoimintaan.

Myös yksilölähtöinen laadullinen tutkimus osoittaa useita, tässä tutkimuksessa sivuun jääneitä aukkopaikkoja. Olen käytännössä tuonut esille haastattelumateriaalissa esille korostetusti niitä ongelmia, joita vanhan musiikin esittäjä kohtaa nykyisen musiikkielämän rakenteissa. Tämän rajauksen laajentaminen olisi jatkossa mielekästä: esimerkiksi keskittyminen muusikoiden taiteellisiin prosesseihin ja niiden filosofisiin ja esteettisiin lähtökohtiin. Tällainen tarkastelunäkökulma tarjoaisi epäilemättä paljon mielenkiintoista ja tuleville vanhan musiikin ammattilaisille hyödyllistä tietoa, avaten myös vanhan musiikin maailmaa

---

<sup>10</sup> Tässä olisi kiinnostavaa myös sen kaltainen laadullinen tutkimus, johon liittyvät yleisemmät kulttuuripoliittiset linjaukset taiteen ja humanististen tieteiden merkityksestä ylipäänsä.

sitä heikosti tunteville tutkijoille ja muusikoille. Tutkielmani haastatteluaineiston analyysi tarjoaakin vihjeitä siitä, mihin suuntaa uusien tutkimuskysymysten hahmottelua voisi jatkaa.

Tämän tutkimuksen keskeisimpänä tuloksena pidän sitä, että huolimatta vanhan musiikin lisääntyneestä suosiosta ja etabloitumisesta osaksi ”vakavaa”, institutionaalistumisasteeltaan korkeaa säveltaidetta, kohtaavat ainakin tässä tutkimuksessa haastatteleman muusikot taloudellisia ja taiteellisia ongelmia, joista jälkimmäinen on useimmiten seurausta edellisestä. Toivon, että tutkimukseni voisi toimia alkusysäyksenä pohdinnalle ja konkreettisille toimille vanhan musiikin soittajien työskentelymahdollisuuksien parantamiselle tavalla, joka huomioisi vanhan musiikin harjoittamiseen liittyvät erityispiirteet ja mahdollistaisi sen monipuolisen harjoittamisen, sekä alati uutta etsivän hengen säilymisen.

## LÄHTEET

### Painetut lähteet:

- Alasuutari, Pertti. 2011. *Laadullinen tutkimus 2.0*. Tampere: Vastapaino.
- Allardt, Erik & Littunen Yrjö. 1975. *Sosiologia*. Porvoo: WSOY.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.
- Dahl, Ottar. 1971. *Historiantutkimuksen metodiopin peruspiirteitä*. Suom. Kyösti Jaakonsaari. Helsinki: Weilin & Göös.
- Dahlström, Fabian. 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1, Helsinki.
- Donington, Robert. 1963. *The Interpretation of Early Music*. Faber & Faber: London.
- Erola, Jani (toim.). 2010. *Luokaton Suomi?: Yhteiskuntaluokat 2000-luvun Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha. 2008. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Haskel, Harry. 1996. *The Early Music Revival: a history*. Dover Publications, Inc. Mineola N.Y.
- Haynes, Bruce. 2007. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press.
- Hirsijärvi, Sirkka & Hurme, Helena. 2001. *Tutkimushaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsijärvi, Sirkka & Hurme, Helena. 2011. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö* Helsinki: Gaudeamus.
- Holschneider, Andreas. 1980. *Über alte Musik*. Kassel: Musika 345.
- Houni, Pia & Ansio, Heli & Perkiö-Mäkelä, Marja. 2013. Tutkimusaineistot ja menetelmät (s.37–52) teoksessa Houni, Pia & Ansio, Heli *Taiteilijan työ: taiteilijan hyvinvointi taidetyön muutoksessa*.  
[http://www.ttl.fi/fi/verkkokirjat/Documents/Taiteilijan\\_tyo.pdf](http://www.ttl.fi/fi/verkkokirjat/Documents/Taiteilijan_tyo.pdf). Helsinki: Työterveyslaitos.
- Julkunen, Raija. 2008. *Uuden työn paradoksit. Keskusteluja 2000-luvun työpross(e)ista*. Tampere: Vastapaino.

- Kenyon, Nicholas. 1988. *Authenticity and Early Music: a symposium*. Oxford University Press.
- Lovell, Percy. 1979. "Ancient" Music in Eighteenth-Century England. – *Music and Letters* (60: 402).
- Marmoz, Louis. 2001. *L'entretien de recherche dans les sciences sociales et humains: la place de sécret*. Paris: Harmattan.
- Mäkelä, Klaus (toim.)1990. *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Nikunen, Minna. 2008. Tutkimusaineisto ja tunteet. Teoksessa *Tutkijan kirja*.(s. 156–167). Kirsti Lempiäinen & Olli Löytty & Merja Kinnunen.(Toim.) Tampere: Vastapaino.
- Pöysä, Jyrki. 2010. Asemointinäkökulma haastattelujen kerronnallisuuden tarkastelussa. (s. 153–179). Teoksessa Ruusuvuori & Nikander & Hyvärinen (toim.) *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino.
- Rensujeff, Kaija 2014. *Taiteilija asema 2010 – taiteilijakunnan rakenne, työ ja tulonmuodostus*. Helsinki: Taiteen edistämiskeskus.
- Sandemose, Axel.1965. *Pakolainen ylittää jälkensä*. Suom. Rauno Ekholm. Jyväskylä: Gummerus.
- Tiittula, Liisa & Ruusuvuori, Johanna. 2005. Johdanto (s.9–21) Teoksessa Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa (Toim.) *Haastattelu, tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Jyväskylä: Vastapaino.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi Anneli. 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisältöanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Wilson, Nick. 2014. *The Art of Re-enchantment*. New York: Oxford University Press.

### **Verkkolähteet:**

- Sibelius-Akatemian kotisivut (luettu 16.5.2014) <http://www.siba.fi/studies/degrees-and-programmes/early-music/about-us>.
- Gustav Leonhardtin haastattelu (luettu 1.5.2014) Brian Robinsin kotisivu. <http://www.earlymusicworld.com/id2.html>
- Sibelius-Akatemian vuosikertomus 2012 (luettu 16.5.2014) [http://www.siba.fi/documents/10157/19806/Siba\\_vuosikertomus\\_2012\\_fin\\_web.pdf/6f9c37d6-58c9-438c-b6e4-a6267519adb4](http://www.siba.fi/documents/10157/19806/Siba_vuosikertomus_2012_fin_web.pdf/6f9c37d6-58c9-438c-b6e4-a6267519adb4)

## **Arkistot**

Sibelius-Akatemia. Sibelius-Akatemian arkisto 1882–1980. Konserttiohjelmat.  
Taideyliopiston arkisto.

1970–75, SIBA 6/54

1975–80, SIBA 6/55-56

Sibelius-Akatemia. Sibelius-Akatemian arkisto 1980–2012. Konserttiohjelmat.  
Taideyliopiston arkisto.

1980–2012, SIBA 61/57–123

Sibelius-Akatemia. Sibelius-Akatemian arkisto 1882–1980 ja 1980–2012.  
Vuosikertomukset.

1970–2011, SIBA 40/80–83



Liite 1: Kirjoilla läsnäolevat vanhan musiikin perusopiskelijat Sibelius-Akatemiassa vuosina 1980–2012 instrumenteittain. \*) *Läsnäolevat pääaineopiskelijat syyslukukaudella*

Vuosi *)	Barokki-alttoviulu	Bar. oboe	Bar. sello	Bar. viulu	Cembalo	Luuttu	Nokkahuilu	Traverso	Viola da gamba	Bar. trum-petti
1970					1	1				
1971										
1972										
1973										
1974										
1975						1				
1976						1	2			
1977					1		1			
1978					1		1			
1979					1		1			
1980					1		1			
1981					1		2			
1982					1		1			
1983							4			
1984					2	1	3			
1985					2	1	2			
1986					1	1	2			
1987					1	1	3		1	
1988					3	1	5		1	
1989					3		3			
1990					1		3			
1991					1		5		1	
1992					2		4		1	
1993					3		5		1	
1994					3		5		1	
1995					6		5		1	
1996					7		6			
1997					5		4			
1998					6		4		1	
1999				2	7		5	1	3	
2000				1	11		6	1	2	
2001		1	1	2	9		5		3	
2002		1	2	2	10		6		2	
2003		2	2	3	9		5		2	
2004	1	1	1	3	10		6	1	2	
2005	1	1	2	3	10		6	1	1	
2006	1	1	3	5	9		6	1	1	
2007	1	1	2	3	5		6	2		
2008			3	6	6		5	3		
2009			1	5	8		5	3		
2010			2	4	7		4	2		
2011			1	5	7		3	3		
2012			2	6	7	1	3	3	1	1