



Kemppainen Stiina-Emilia

SE OLI KESÄ JA KUUTAMOILTA, LAVATANSSIT JA HAITARI SOI

Harmonikansoittajan kasvupolku tanssimusiikkiin

Pro gradu -tutkielma

KASVATUSTIETEIDEN TIEDEKUNTA

Musiikkikasvatus

2021

Oulun yliopisto

Kasvatustieteiden tiedekunta

Se oli kesä ja kuutamoilta, lavatanssit ja haitari soi – Harmonikansoittajan kasvupolku tanssimusiikkiin (Stiina-Emilia Kemppainen)

Pro gradu -tutkielma, 72 sivua, 1 liitesivu

Huhtikuu 2021

Tämän pro gradu -tutkielman tarkoituksena oli selvittää harmonikansoittajien kehitystä tanssimuusikoiksi. Tutkielmassa tarkastellaan, millaiset seikat ovat johtaneet ja tukeneet tanssimuusikon uralle hakeutumista. Tutkielman aihe on tärkeä, koska aikaisempaa tutkimusmateriaalia ei juurikaan löydy Suomesta, ja koska harmonikkamusiikki suomalaisen tanssimusiikin erityisosa-alueena on musiikkikulttuurillisesti ainutlaatuinen.

Tutkimuksen teoreettinen tausta muodostuu muusikon identiteetin käsitteen ja identiteetin kehittymisen ympärille. Musiikin oppimista on tarkasteltu formaalin, musiikkioppilaitoksessa tapahtuvan oppimisen lisäksi informaalina oppimisena, joka on tyypillistä populaarimusiikin piirissä.

Tutkimus toteutettiin joulukuussa 2020. Tutkimukseen osallistuneet harmonikansoittajat ovat tanssimuusikkoja, joiden ura tanssimusiikin ammattilaisina vaihteli 10-40 vuoden välillä. Tutkimus on laadullinen ja haastattelumetodina on käytetty kerronnallista haastattelumenetelmää. Aineisto on analysoitu temaattista analyysia apuna käyttäen ja aineistosta nousi lopulta esille neljä pääteemaa.

Tutkimustuloksista selvisi, että haastateltavien kasvupoluissa oli yhteneväisyyksiä. Tanssimusiikkiin on ikään kuin kasvettu, sillä sitä on kuultu lapsesta saakka. Lisäksi harmonikan osalta monella oli ollut kyseiseen soittimeen kosketuspintaa aivan lapsuudesta saakka, sillä soitin on löytynyt jo kotoa. Harmonikkaa oltiin lisäksi kuultu radiosta tai nähty televisiosta, mikä oli vaikuttanut soittimen valintaan. Keikkailu oli aloitettu nuorena ja suurimmalla osalla ammatillinen siirtyminen tanssimuusikoksi oli tapahtunut armeijan jälkeen. Tanssimusiikin soittaminen koettiin luonnollisena jatkumona harmonikansoittajana ja tanssimusiikki oli juuri mieleistä soitettavaa. Jokainen näki uransa jatkuvan tanssimuusikkona tulevaisuudessa.

Avainsanat: harmonikka, tanssimusiikki, iskelmä, muusikko, kasvupolku, identiteetti, tanssilavakulttuuri, kerronnallinen tutkimus

Sisältö

1	Johdanto	6
2	Tanssimusiikki ja harmonikka	9
2.1	Tanssimusiikkikulttuuri Suomessa	9
2.1.1	<i>Tanssimusiikki ja iskelmä</i>	10
2.1.2	<i>Tanssilavakulttuuri</i>	14
2.2	Harmonikka ja harmonikan historia	17
2.2.1	<i>Harmonikka soittimena</i>	19
2.2.2	<i>Harmonikan tulo Suomeen</i>	22
2.2.3	<i>Harmonikka tanssimusiikissa</i>	23
2.3	Tanssimusiikki ja harmonikka 2020 -luvulla	25
3	Musiikillinen identiteetti ja oppiminen	28
3.1	Identiteetti	28
3.2	Musiikillinen identiteetti	29
3.2.1	<i>Muusikon identiteetti</i>	31
3.2.2	<i>Esiintyvän muusikon identiteetti</i>	32
3.3	Musiikillinen oppiminen	33
3.3.1	<i>Informaali oppiminen</i>	33
3.3.2	<i>Formaali oppiminen</i>	34
3.3.3	<i>Informaali ja formaali oppiminen harmonikassa</i>	35
4	Tutkimuksen toteutus ja metodologian kuvaus	37
4.1	Laadullinen tutkimus	37
4.2	Narratiivinen tutkimus	38
4.3	Kerronnallinen haastattelu	39
4.4	Aineiston keruu ja osallistujien kuvaus	40
4.5	Aineiston analyysi	41
5	Tutkimuksen tulokset	44
5.1	Harmonikan soiton aloittaminen	44
5.2	Soittimen opiskelu	46
5.2.1	<i>Soittotunnit</i>	46
5.2.2	<i>Armeija</i>	48
5.2.3	<i>Esikuvat</i>	49
5.3	Tanssimusiikin merkitys ja toimiminen tanssimuusikkona	50
5.3.1	<i>Keikkailun aloittaminen</i>	52
5.3.2	<i>Siirtyminen ammattilaiseksi</i>	53
5.4	Tulevaisuus	55

5.5	Tulosten yhteenveto	56
6	Pohdinta	59
6.1	Luotettavuus ja eettiset kysymykset.....	62
6.2	Johtopäätökset.....	65
Lähteet	67

1 Johdanto

”Se oli kesä ja kuutamoilta, lavatanssit ja haitari soi...” laulaa Taikakuu, *Kuin Olavi Virta* -kappaleessaan. Tätä kappaletta kuunnellessa huomasin viime kesänä, että tuossa lauseessa on juuri kiteytettyinä se suomalaisen tanssilavakulttuurin mielikuva. Aika monelle tulee juuri lavatansseista mieleen kesäinen ilta, tanssilava järvenrannalla ja haikeat iskusävelmät harmonikan soidessa pitkin järven pintaa. Sitä se on myös itsellenikin, mutta se on myös paljon muuta. Se kuvaa vahvasti omaa ammatti-identiteettiäni ja omaa lapsuudesta asti haaveena ollutta ammattia. Omaa ammatti-identiteettiä etsiessäni ja omaa kasvupolkuani selvittäessäni, halusin tietää tällä tutkimuksella, mikä meitä harmonikansoittajia ohjaa tanssimusiikin pariin. Onko se vain soittimen tuoma pakko vai selkeästi oma halu?

Kun itse aloitin harmonikan soittamisen 6-vuotiaana, olin vahvasti halunnut saada juuri kyseisen instrumentin ja oppia sitä soittamaan. Koska tanssimusiikki on kulkenut vahvasti oman kasvupolkuni rinnalla lapsesta asti, tämän vuoksi tuntui luonnolliselta tehdä tutkimus aiheeseen liittyen. Harmonikansoittajana veri vetää minua vahvasti tanssimusiikkiin päin, vaikka olen saanut monipuolisen, mutta vahvasti klassisen musiikin koulutuksen harmonikansoittajana. Tanssimusiikki ja sen soittaminen on itselleni ollut aina se mieleisin tyyliharmonikkaa soittaessani ja viimeistään teini-ikäisenä oman esikuvani näkeminen tanssilavalla liveinä, vahvasti sen unelman ja haaveen, että olisin itse joskus tanssimusiikin ammattilainen.

Omaa ammatti-identiteettiä pohtiessani, halusin tällä tutkimuksella tietää, onko kasvupoluissa yhteneväisyyksiä ja onko meidän harmonikansoittajien oltava juuri automaattisesti tanssimusiikoita harmonikan historiaan pohjautuen. Toisin sanoen, soittaako haitaristit humppaa vain, koska sitä on pakko soittaa? Harmonikan historiaa katsoessa voi huomata, että harmonikan juuret ovat vahvasti tanssimusiikissa ja sen historia taidemusiikin instrumenttina on vielä yllättävänkin lyhyt. Omat kokemukseni melodiabassoon siirtymisestä lapsuusiällä ja opinnot harmonikansoitonopettajan ammattitutkinnossa vaativat juuri klassisen musiikin osaamisen. Se ei ollut mieleistä soitettavaa, mutta sitä oli pakko soittaa, jos halusi edistyä opinnoissaan ja saada ammatillisen pätevyyden.

Oman mielenkiinnon tämän tutkielman tekemiselle herätti sen, että tanssimusiikista ja tanssimusiikoista yleisesti ei ole tehty montaa tutkimusta. Tanssimusiikki ja tanssi-iskelmä musiikkikenttänä ja lavatanssit ovat etenkin nykyään varsin marginaali genre, jota ei

valtamedioissa näy ja nuorten mielissä pyörii vanhentuneet ajatukset siitä, että tämä on ”vanhustenmusiikkia”. Tutkimukset tanssimusiikista ovat tänä päivänä erittäin ajankohtaisia, sillä vaikka lavatanssit mielletään vanhempien ihmisten harrastukseksi, oma kokemukseni lavatansseista sekä tanssijana että soittajana on se, että lavoilla käy tänä päivänä paljon nuoria lavatansseja harrastavia ihmisiä. Tutkimusta harmonikansoittajista tanssimuusikkoina en löytänyt, jonka vuoksi tämä tutkimus on erittäin ajankohtainen. Tanssimuusikoista tehtyjä pro gradu -tutkielmia olivat tehneet muun muassa Tuomas Kokko (2001) ”Keikkamuusikkona iskelmämusiikin maailmassa” ja Pasi Kallio ja Tuomas Kesälä (2001) ”Viihtyykö viihdyttäjät työssään? -tutkimus tanssimuusikon työtyytyväisyydestä”.

Tavoitteena oli siis saada tietää harmonikansoittajien kasvupolkuja tanssimusiikkiin ja heidän kasvupolkuja tanssimusiikin ammattilaisiksi. Tavoitteena oli myös saada tietää, löytyykö kasvupoluista yhteneväisyyksiä tanssimusiikin osalta. Lisäksi halusin tietää, siirtyvätkö harmonikansoittajat automaattisesti soittamaan tanssimusiikkia soittimen historiaan pohjautuen, vaikka eivät sitä itse haluaisikaan. Tämän työn tutkimuskysymykset ovat:

1. Miten harmonikansoittaja on päätenyt tanssimusiikin ammattilaiseksi?
2. Onko tanssimusiikin soittaminen harmonikansoittajalle instrumentin tuoma pakko vai oma valinta?

Tämä tutkimus on tehty täysin aineistolähtöisesti ja teoriapohja on laadittu tutkimukseen vasta aineiston hankkimisen ja analysoinnin jälkeen. Keräsin aineiston haastatteleamalla kuutta harmonikansoittajaa joulukuussa 2020, joiden päätyönä on muusikkona toimiminen ja harmonikansoittaminen tanssiorkestereissa. Tutkittavien työurat vaihtelivat 10 vuodesta 40 vuoteen. Koska tutkimus on tehty anonymisti, tutkittavia ei esitellä tässä tutkimuksessa tarkemmin. Käytän kasvupolkujen kuvaamiseen aineistosta löytyneiden yhteisten teemojen avulla. Koska jokaisen kasvupolku on omanlainen, olen myös tuonut esille aineistossa eriävyyksiä.

Kuten jo aikaisemmin mainitsin, tämän tutkimuksen teoreettinen viitekehys on laadittu vasta tutkimuksen aineiston analysoinnin jälkeen ja sieltä nousseiden aiheiden pohjalta. Luvussa 2 tarkastelen Suomen tanssimusiikkikulttuuria tanssimusiikin ja tanssilavakulttuurin osalta. Lisäksi esittelen harmonikan historiaa yleisesti, harmonikkaa soittimena sekä harmonikan asemaa tanssimusiikissa. Lopuksi kerron tanssimusiikin ja harmonikan asemasta tanssimusiikissa 2020-luvulla. Luvussa 3 keskityn identiteetin muodostumiseen,

musiikilliseen identiteettiin ja sitä kautta muodostuviin muusikon ja esiintyvän muusikon identiteetteihin. Esittelen myös informaalia sekä formaalia oppimista yleisesti sekä harmonikan osalta.

2 Tanssimusiikki ja harmonikka

Tässä luvussa esittelen yleisesti tanssimusiikkikulttuuria Suomessa, tanssimusiikin ja tanssilavakulttuurin osalta. Lisäksi kerron harmonikan kehityksestä sekä harmonikan historiasta Suomessa. Esittelen myös harmonikkaa soittimena ja roolia tanssimusiikissa 1900-luvun alusta 2000-luvulle. Lopuksi kerron tanssimusiikin ja harmonikan asemasta 2020-luvulla.

2.1 Tanssimusiikkikulttuuri Suomessa

Euroopassa 1800-luvulla muuttunut tanssikulttuuri laajensi Jalkasen ja Kurkelan (2003) mukaan tanssien pidon yksityisistä juhlista yleisiin tanssiaisiin. Säätyläisperheissä vallinneista ryhmä- eli kontratansseista luovuttiin ja tilalle saapui paritanssit, joita olivat valssi, polkka, rheinländer ja masurkka. Ennen valvovan silmän ja kontrollin alla olevista tanssitapahtumista oli nyt tullut julkisia ja julkisia tanssisaleja rakennettiin huimaa vauhtia ympäri Eurooppaa (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 65–66).

Jalkasen ja Kurkelan (2003) mukaan orkestereina näissä tanssitapahtumissa toimivat aluksi armeijan soittokunnat, jotka soittivat suurimman osan 1800-luvulla järjestetyistä tanssimusiikkitapahtumista. Kuitenkin 1820-luvulla Johann Strauss vanhempi (1804-1849) kehitteli 12-miehisen tanssiorkesterin, joka sisälsi jousikvintetin sekä puhallinkvintetin, joka koostui pääasiassa puupuhaltimista. Kvintetit täydennettiin trumpetilla ja lyömäsoittimilla. Nämä niin sanotut salonkiyhtyeet soveltuivat soinnin pehmeiden vuoksi paremmin tanssimusiikin esittämiseen, kuin pelkistä vaskisoittimista koostuneet soittokunnat (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 66–67). Jalkanen ja Kurkela (2003) kertovat tanssimusiikoiden saaneen peruskoulutuksensa sotilassoittokunnissa, joten voidaan olettaa, että sen ajan tanssiorkesterit koostuivat pelkästään miehistä (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 68).

Suomeen tanssimusiikki saapui autonomian aikaan Venäjältä Pietarista, josta se levisi ensin aatelisten tanssisaleihin (Linna, 2020, s. 9–10). Jalkasen ja Kurkelan (2003) mukaan säätyläisten keskuudessa tanssit olivat aluksi yksityistilaisuuksia, jotka laajenivat julkisiksi assembleé-tanssiaisiksi. Tansseja alettiin järjestää kaupunkien omistamalla raatihuoneilla ja uusilla seurahuoneilla. Tällä varmistettiin kaupungille vuokratuloja sekä yksityiset huvimenot saatiin yhteiskunnan valvontaan (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 115).

Kahilan ja Kahilan (2006) sekä Jalkasen ja Kurkelan (2003) kertovat, että erilaiset kansalaisjärjestöt, kuten VPK:t eli vapaapalokunta-järjestöt, työväenyhdistykset, urheilu- ja nuorisoseurat ja raittiusseurat aloittivat toimintaansa 1800-luvun lopulla. Tämä mahdollisti myös rahvaan osallistumisen iltamiin. Järjestöjen toiminta ja aatteet levisivät ympäri Suomen ja järjestöt rahoittivat toimintaansa järjestämällä erilaisia tanssi-iltamia ja kesäjuhlia (Kahila & Kahila, 2006, s. 140; Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 117,137).

Kun tanssi-iltamien määrien kasvaessa ammattimaisten soittajien työmäärät nousivat, alettiin Jalkasen ja Kurkelan (2003) mukaan perustaa amatöörisoittokuntia kansalaisjärjestöjen sisälle. Kaupungit ja yksityiset tahot rahoittivat omia perustamiaan soittokuntia. Soittokunnat koostuivat vaskisoittimista ja olivat kooltaan 5-8 miehen kokoonpanoja. Vaikka tanssiminen siirtyi säätyjen yksityisistä iltamista kansalaisjärjestöjen järjestämiin tansseihin, iltamien musiikkityyli pysyi samana. Tanssi-illoissa soitettiin säätyläistansseista tuttuja, Euroopasta Suomeen virranneita lajeja, kuten valssia, polkkaa ja masurkkaa (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 117, 139–140).

2.1.1 Tanssimusiikki ja iskelmä

1900-luvun alussa maailmansotien jälkeisessä Euroopassa viimeisetkin rippeet sääty-yhteiskunnan tanssietiketistä pyyhkiytyivät Jalkasen ja Kurkelan (2003) mukaan pois. Eurooppaan saapui 1920-luvulla afroamerikkalaisen musiikin vaikutteita, jota kutsuttiin nimellä jazz (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 253). Bagh ja Hakasalo (1986) sekä Jalkanen ja Kurkela (2003) mainitsevat uuden tanssimusiikin saapuneen Suomeen Keski-Euroopasta, eritoten Saksasta, johon Suomella oli vahvimmat ulkomaan yhteydet. Suomalaisen tanssimusiikin ja iskelmän syntymisen alkuna pidetään myyttillisesti Andania-laivan vierailua Suomeen vuonna 1926. Laivassa oli Amerikan-siirtolaisia, jotka toivat amerikkalaisen jazzin suomalaisille orkestereille. Vaikutteita tästä ottivat monet sen aikakauden tanssiorkesterit, kuten Dallapé (Bagh & Hakasalo, 1986, s. 12; Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 267).

Jalkasen (1992) sekä Baghin ja Hakasalon (1986) mukaan 1800-luvulla Euroopassa syntynyt käsite schlager yleistyi Suomessa 1920-luvulla R.R. Rynäsén toimesta muotoon iskusävel eli iskelmä. Iskelmällä tarkoitettiin äänilevyllä tallennettua, laulusolistin ja tanssiorkesterin esittämää tanssimusiikkia. Yleisradion syntymisen seurauksena vuonna 1926 ja vuonna 1928 gramofoninlevyjen tullimaksun poisto sekä gramofonien hinnan lasku mahdollistivat suomalaisille musiikin kuuntelun myös kotona. Gramofonikuumeeksi nimetty aika tuotti

ensimmäiset suomalaiset iskelmät, kuten *Emma*, *Villiruusu*, *Asfalttikukka* ja *Särkynyt onni* (Jalkanen, 1992, s. 15, 17; Bagh & Hakasalo, 1986, s. 14, 17).

Gronow (2004) sekä Tikka ja Tamminen (2011) kertovat 1930-luvun alussa päättyneen kieltolain ja lamasta nousemisen synnyttäneen tanssiravintoloita, mikä lisäsi myös tanssiorkestereille töitä. Tanssiorkestereista Dallapé Martti Jäppilän johdolla, tuli suurelle yleisölle kiertueidensa ansiosta tutuksi. Kokoonpano kasvoi perustamisaikojen neljän miehen yhteestä lopulta kolmentoista soittajan ammattilaiskokoonpanoksi, jossa oli mukana monia tunnettuja ammattimuusikoita, kuten Terijoelta lähtöisin ollut Pohjoismaiden harmonikan soiton mestaruuskilpailun voittanut Viljo Vesterinen (Gronow, 2004; Tikka & Tamminen, 2011, s. 84).

Jalkanen (1992) kertoo Dallapé-orkesterin piirissä syntyneen haitarijazzin muodostuneen 1920- ja 30-luvun iskelmämusiikin symboliksi. Jalkasen (1992) mukaan ”haitarijazz oli suomalaisen perinmemusiikin, venäläisen romanssin, saksalaisen schlagerin ja angloamerikkalaisen ragtime-hitin fuusio” (s. 18). Tikka ja Tamminen (2011) sekä Gronow (2004) mainitsevat haitarijazzin saaneen 1930-luvun lopulla kansainvälisiä vaikutteita, jolloin se alkoi muuttua swingahtavampaan eli rytmillisesti kolmimuunteisempaan suuntaan. Dallapén julkaisemat ensimmäiset lauluvihkot, jotka myöhemmin muuttuivat myös nuottivihkoiksi, tekivät kauppansa tanssijoiden ja tanssimuusikoitten keskuudessa. Oltiinhan vihkojen kappaleissa hyvin ajan hermoilla kappaleiden ollessa joko saman tai edellisen vuoden hittitavaraa (Tikka & Tamminen, 2011, s. 46–47; Gronow, 2004).

Niiniluoto (2004a) kertoo, että talvisodan syttyminen marraskuussa merkitsi kaiken kulttuurin kuihtumista. Niiniluoto (2004a) sekä Tikka ja Tamminen (2011) kertovat valtiovallalta tulleen tanssikiellon merkinneen ravintolamusikoiden töiden loppua ja Yleisradion toiminnan muuttuneen isänmaallisempaan suuntaan. Talvisodan aikana vahvana ollutta isänmaallista paatosta, sinfoniamusiikkia ja propagandaa pidettiin mieltä nostattavana rintamalla, mutta todellisuudessa kaivattiin viihteellisempää musiikkia. Väli rauhan aikaan huomattiin viihdemusiikin arvo ihmisten mielialassa, joka johti siihen, että jatkosodan aikana viihteeseen ja kulttuuriin panostettiin. Erilaiset rintamakiertueet, asemiesillat sekä rintamaradiot toimivat viihteen välittäjinä sotaa käyväälle Suomelle (Niiniluoto, 2004a; Tikka & Tamminen, 2011, s. 175).

Sota-aikana iskelmä musiikki muuttui Jalkasen ja Kurkelan (2003) mukaan kaihoisampaan suuntaan ja sanoituksissa näkyi sen ajan kaipuu ”sinne jonnekin”. Vuonna 1942 saavutettu

levymyynnin huippuvuosi merkitsi levyteollisuudelle sitä, että romantiikasta ja kaipuusta kertovat iskelmät myivät paremmin kuin paatoksellinen propaganda. *Elämää juoksuhaudoissa* ja *Kirje sieltä jostakin* kertoivat rintamalla tapahtuvasta kaipuusta, kun taas *Kodin kynttilät* ja *Sulle salaisuuden kertoa mä voisin*, kertoi kotirintaman kaipuusta (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 332–334).

Sodan päättymisen jälkeen Yleisradio muutti Niiniluodon (2004c) mukaan linjaansa radikaalisti Hella Wuolijoen johdolla. Viihdemusiikki ja iskelmä sai väistyä kansanlaulujen tieltä, joka johti siihen, että sota-ajan suosituimmat iskelmät, kuten valssit *Äänisen aallot* tai *Elämää juoksuhaudoissa* eivät enää soineet radiossa. Valtion aiemmin kustantama mielialanhoito lopetettiin, samoin kuin kulttuuria alettiin syyllistää. Oikeusministeriön taholta kiellettiin paljon elokuvia, kirjoja, radio-ohjelmia ja äänilevyjä. Levyteollisuuden romahtaminen vuonna 1944 ja sen hitaan käynnistymisen vuoksi rintamalta tuotuja sävellyksiä ja tulevia ikivihreitä levytettiin pitkälle 1950-luvulle. Sen ajan suosituin iskelmälaulaja oli Henry Theel, joka levytti kolmanneksen vuosien 1945-1950 levytyksistä (Niiniluoto, 2004c).

Vuonna 1948 vapautunut tanssikielto synnytti uuden tanssikuumeen ja tanssilavoja rakennettiin tiuhaan tahtiin (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 352). Jalkasen (1992) mukaan: ”Toivo Kärjen vaikutuksesta Suomeen syntyi 1950-luvun vaihteessa kansallisromanttinen iskelmä ja sen kaksi lajityyppiä, romanssiperäinen tango sekä kupletti- ja kansamusiikkiperäinen rillumarei” (s. 20). Toivo Kärjen ja Reino Helismaan yhteistyö tuotti kupletteja ja ikivihreitä tangoja, kuten *Rovaniemen markkinoilla* ja Olavi Virran laulama *Täysikuu* (Forss, 2019, s. 30–31).

Henriksson (2004) kertoo, että 1950-luvulla laulajat alkoivat nousta orkesterien takaa esille ja tanssikeikkoja mainostettiin usein solistien nimillä. Toivo Kärjen kansallisromanttisen iskelmän vastapainoksi syntyi 1950-luvun lopulla jazz-iskelmä, jonka tunnusmerkkeinä olivat slaavilainen mollimelodia ja svengaava moderni amerikkalainen rytmikäsitys. Scandia levy-yhtiön kehittämä jazziskelmä toi markkinoille paljon käännöskappaleita, kuten *Suklaasydän* ja *Sä kaunehin oot*, jotka nousivat suureen suosioon. 50-luvulla olleet erilaiset iskelmälaulukilpailut ja koelaulutilaisuudet nostivat esiin paljon naislaulajia, joista esimerkiksi Brita Koivunen profiloitui selkeästi jazziskelmään. Muita sen ajan naisiskelmätahtiä olivat Annikki Tähti, Laila Kinnunen, Eila Pellinen ja Helena Siltala (Henriksson, 2004).

Vuonna 1960 puhjennut tangokuume nosti Forssin (2019) mukaan tangomusiikin suureen suosioon. Kun tango saapui Argentiinasta 1900-luvun alussa Eurooppaan, nousi sen suosio tanssi-illoissa valssin ja foxtrotin rinnalle. 20- ja 30-luvuilla tanssiorkesterien soittamat tangot olivat aluksi lainatavaraa ulkomailta ja suomeksi laulettuja tangoja alkoi syntyä vasta 1930-luvun aikana (Forss, 2019, s. 19, 23). Tangobuumin ollessa kiihkeimmillään 1960-luvulla, Jalkanen ja Kurkela (2003) mainitsevat kahtiajaon ilmestyneen tanssilavoille. Rautalankamusiikki nosti suosiota nuorison keskuudessa samaan aikaan ja puhuttiin tangorajasta, jonka pohjoispuolelle ei päässyt keikalle, jos ei soittanut tangoa. Nuorison suosiman rautalangan kautta tuotiin vanhoja kappaleita uuteen muotoon, kuten The Soundsin hitti *Emma* (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 467, 479).

Ne Jazz-iskelmäanssiorkesterit ja –tähdet, jotka eivät pystyneet Jalkasen ja Kurkelan (2003) mukaan täyttämään tangoyleisön toiveita, saivat siirtyä syrjään. 1950-luvun naistähtien nousemisen jälkeen, tango taas toi esille selkeästi miehisen solistivyöryn. Olavi Virran jalanjäljissä markkinoille tulivat uudet nuoret solistit, kuten Reijo Taipale, Eino Grön ja Taisto Tammi. Toivo Kärjen tangot *Liljankukka*, *Tango merellä* sekä Tangobuumin kautta läpimurron tehnyt Unto Monosen *Satumaa* ja *Tähdet meren yllä* olivat sen ajan hittikappaleita (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 473–476).

Kotirinnan (2004c) sekä Jalkasen ja Kurkelan (2003) mukaan teollistuminen ajoi ihmisiä 1970-luvulla kaupunkeihin ja pienten paikkakuntien tanssilavat alkoivat joutua laman kouriin. Anniskeluoikeuksien vuoksi ihmiset siirtyivät kapakoihin ja diskoihin, mikä johti siihen, että tanssiorkestereiltakin vähenivät jälleen työt. 1970-luku oli kuitenkin äänitteiden kulta-aikaa ja kotimainen iskelmä kukoisti. Käännösiskelmät tekivät kauppansa ja c-kasettien avulla suomalaiset pystyivät kuuntelemaan ulkomaan hittejä suomeksi. Perinteinen tanssimusiikki oli yhä suosiossa ja 1970-luvulla puhuttiin humpan uudesta tulemisesta. Lappeenrannan humppafestivaalit innoittivat levyttämään humppia, joista Mutkattomien vuonna 1977 levyttämä *Jätkänhumppa* nousi Suomen singlelistan toiselle sijalle (Kotirinta, 2004c; Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 603–604).

1980-luvulla puhuttiin iskelmänkriisistä, joka johtui Kotirinnan (2004a) sekä Jalkasen ja Kurkelan (2003) mukaan osiltaan 70-luvulla tapahtuneen suomirockin noususta. 80-luku toi myös syntetisoijat iskelmämusiikkiin, joka korvasi oikeat soittimet. Yhä useampi alkoi käyttää syntetisoijia kappaleita tehdessä, joka johti konesaundiin puutumiseen ja alettiin puhua ”teollisesta iskelmätuotannosta”. 1980-luku oli kuitenkin Paula Koivuniemen ja Matin

ja Tepon kulta-aikaa ja konesoundin vallitessa vuosikymmentä, Topi Sorsakoski ja Agents toivat iskelmämusiikille uutta tyyliuuntaa sovittamalla niin sanottua suomalaista perinneiskelmää ja rautalankamusiikkia yhteen (Kotirinta, 2004a; Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 610). Jalkanen & Kurkela (2003) kertovat: ”Pehmeän rautalankasaundin, beguine-rytmisten tangojen ja beatiskelmien sekoitus upposi Suomen tanssipaikkojen yleisöön. Se yhdisti nuoremman ja vanhemman väen” (s. 612).

Kotirinta (2004a) kertoo, että vuonna 1985 perustettu Seinäjoen Tangomarkkinat toi iskelmämarkkinoille vuosittain uusia Tangokuninkaallisia. Tanssilavat ja -ravintolat kokivat uutta vipinää uusien kuninkaallisten ansiosta, mutta kuninkaallisille kiireellä tehdyt levyt kokivat liukuhihnamaista tuotantoa. Kotistudioiden yleistyessä omakustanteet lisääntyivät, josta seurasi iskelmämusiikin ylituotantoa. Lisäksi levy-yhtiöt tuottivat iskelmälevyjä rima matalalla, mikä johti tason laskemiseen. Kotirinta (2004a) mainitsee ”ylituotannon aiheuttama ”kriisi” olikin kotimaisen iskelmän suurin riesa koko 1990-luvun” (s. 334). Kuitenkin Arja Korisevan voitto vuonna 1989 ja vuonna 1995 kruunatun Jari Sillanpään kaltainen menestys nostivat tangomarkkinoiden suosiota 1990-luvulla entisestään (Kotirinta, 2004a).

2000-luvulla iskelmä eli Kotirinnan (2004b) mukaan muutosprosessia, jonka voi jakaa karkeasti pop-iskelmään ja tanssilavojen iskelmään. Kotirinta (2004b) mainitsee ”radiot ovat edelleen hittien synnyttäjinä avainasemassa iskemämusiikissakin” (s. 369). 2000-luvun alussa kaupallisten radioiden markkinoille tullut Iskelmä-ketju valtasi tilaa nopeasti, muiden radiokanavien siivotessa iskelmämusiikkia kanavoiltaan pois. Lavaympäristössä soinnut iskelmä oli 2000-luvulla perinteistä lavoilla tanssittavaa tanssi-iskelmää, jota tarjoilivat Agents, Yölintu, Taikakuu sekä Tanssiorkesteri Sykkeen kaltaiset orkesterit (Kotirinta, 2004b).

2.1.2 Tanssilavakulttuuri

Kahila ja Kahila (2006) sekä Linna (2020) kertovat, että 1900-luvun alun tanssi-iltamien muuttuminen puhtaiksi tanssitilaisuuksiksi vaati lavoja toimiakseen. Useat nuorisoseurat rakensivat aluksi avolavoja kesän ajaksi, jotka purettiin talveksi. Jotta tanssiminen ei olisi loppunut talvikauden ajaksi, järjestettiin tansseja myös navetoissa, suuleissa ja ladoissa. Vasta myöhemmin 1920 ja 1930-luvuilla alettiin rakentaa katettuja lavoja (Kahila & Kahila, 2006, s. 111, 114; Linna, 2020, s. 11, 14). Avolavat olivat yleensä rakennettu seurojentalojen pihalle ja musiikki tuli gramofonista tai oman kylän pelimannien toimesta (Niiniluoto, 2004b).

Karppinen-Kummunmäki (2020) sekä Hakulinen ja Yli-Jokipii (2007) kertovat, että vuonna 1939 syttynyt talvisota ja sitä seurannut jatkosota asetti koko maahan tanssikiellon. Suomi oli ainoa sotaa käyvä maa, joka asetti totaalisen tanssikiellon sotien aikana. Tanssikielto rajoitti ihmisten kokoontumisia tanssin ympärille ja kieltoa perusteltiin moraalisisilla seikoilla. Valtiovalta perusteli kieltoa, että oli sopimatonta tanssia ja huvitella samaan aikaan, kun miehet kaatuivat rintamalla. Tanssikiellon aikaan ainoastaan hääpari sai tanssia vain yhden valssin, jota vieraiden täytyi tyytyä katselemaan. Tanssikieltoa rikottiin kuitenkin jatkuvasti ja erilaiset nurkkatanssit maaseuduilla ja kotihopat kaupungeissa yleistyivät (Karppinen-Kummunmäki, 2020, s. 23; Hakulinen & Yli-Jokipii, 2007, s. 72).

Tanssikielto jatkui ravintoloissa vuoteen 1948 asti, vaikka kielto poistui Niiniluodon (2004b) mukaan osittain jatkosodan loputtua vuonna 1944. Suomalaisten tanssi-innostus lisääntyi kiellon päätyttyä ja lavatanssikulttuuri nousi kukoistukseen. Puhuttiin jopa tanssikiihkosta. Lavoja rakennettiin tiheään tahtiin, aluksi avolavoja, joissa oli esiintyjälle pieni katos ja myöhemmin katettuja paviljonkeja (Niiniluoto, 2004b). Jokaiseen pitäjään rakennetuilla lavoilla soittivat aluksi paikalliset pelimannit, mutta 1950-luvulla toiminta alkoi ammattimaistua ja lavoilla kiersivät sen ajan iskelmätahdet (Nurmela, 2005).

Tanssi ja siitä seuranneet lieveilmiöt, kuten runsas alkoholin käyttö ja nuorison liiallinen kanssakäyminen vastakkaisen sukupuolen kanssa, aiheutti Karppinen-Kummunmäen (2020) mukaan paheksuntaa kulttuurieliitin toimesta ja uskonnollisissa piireissä. Valtiovalta asetti huviveron, joka oli korkeimmillaan jopa 50 % pelkkää tanssia sisältäneissä tilaisuuksissa. Huviveroa pystyi kiertämään lisäämällä tilaisuuksiin esityksiä alkuun, kuten runonlausuntaa. Huviverotus kesti lavatanssitilaisuuksissa 1980-vuoteen saakka (Karppinen-Kummunmäki, 2020, s. 24–25).

Kun 1950-luku nosti laulajia orkesterin taustalta sen ajan iskelmätahdiksi, 60-luku toi mukanaan suomalaisen tangon, joka Karppinen-Kummunmäen (2020) ja Niiniluodon (2004b) mukaan nousi suureen suosioon. Samaan aikaan Suomi alkoi kaupungistua ja ihmiset muuttivat maalta kaupunkiin. Kylien pienet lavat joutuivat väistymään yleisökadon ja autoilun lisääntyessä pois tieltä. Myös rautalankamusiikki teki nousuaan nuorison keskuudessa, mikä jakoi kahtia tanssilavojen yleisöä. Tämä johti siihen, että monet tanssilavat käyttivät kahta orkesteria illassa, toinen soitti vanhemmille tangoa ja toinen nuorisolle rautalankamusiikkia (Karppinen-Kummunmäki, 2020, s. 34; Niiniluoto, 2004b).

Karppinen-Kummunmäki (2020) ja Niiniluoto (2004b) kertovat, että 1970- ja 1980-luvuilla tanssikulttuuri muutti muotoaan kaupungistumisen myötä. Kaupunkeihin alkoi syntyä tanssiravintoloita ja ne vetivät ihmisiä tanssilavoilta ravintoloihin. Televisiosta tullut Lauantaitanssit-ohjelma, joka pyöri vuosina 1971-1985, näytti eräänlaisena tosi-tv:n esiasteena suomalaisille artistien musiikkiesityksiä ja lavatanssimista. 1970-luvulla disko, poliittinen laululiike ja rock'n roll veivät valtaa iskelmältä ja tanssilavat vastasivat kysyntään osan tarjoamalla rautalankaa ja osan tanssimusiikkia (Karppinen-Kummunmäki, 2020, s. 34–36; Niiniluoto, 2004b).

Karppinen-Kummunmäen (2020) ja Niiniluodon (2004b) mainitsevat tanssimusiikin ja iskelmän palanneen takaisin 1980-luvulla edelleenkin vuosittain järjestettävän Seinäjoen tangomarkkinoiden sekä Ylen iskelmäradion myötä. Topi Sorsakoski ja Agents toivat rautalankamusiikkia soittavana yhtyeenä takaisin Olavi Virran nostalgisen ohjelmiston lavoilta, joiden sovituksia edelleen soitetaan paljon tanssilavoilla (Karppinen-Kummunmäki, 2020, s. 36; Niiniluoto, 2004b).

Vaikka 1990-luvulla Suomi eli laman kourissa, Niiniluodon (2004b) mukaan tanssilavakulttuuri nousi kukoistukseen uudestaan. 1990-luvulla alettiin rakentaa isompia huvikeskuksia, missä oli panostettu tanssiparketteihin ja tarjoiluun (Niiniluoto, 2004b). Lisäksi Suomen liittyminen EU:hun mahdollisti kehittämisrahojen ansiosta vanhojen tanssipaikkojen kunnostuksia (Linna, 2020, s. 155). Karppinen-Kummunmäki (2020) mainitsee yhdeksi syyksi 90-luvun tanssisuosiolle sen, että ”ihmisillä ei ollut varaa lähteä esimerkiksi ulkomaille, joten tanssilavat tarjosivat edullista vapaa-ajan viihdettä” (s. 36). 90-luvulla myös nousi suosioon Ylen TV2:lla lähetetty Kesäillan valssi, joka näytti 70-luvulla näytetyn Lauantaitanssien tavoin tavallisten ihmisten tanssimista ja ajankohtaisia artisteja. Joka vuosi ohjelmaan valittiin Viihdyttävä -kilpailun kautta orkesteri, joka toimi kesän ajan housebändinä säestäen eri solisteja. Orkesterit ponnistivat ohjelman kautta tanssijoiden suosioon ja osan suosio jatkuu lavoilla yhä näinäkin päivinä. Esimerkkeinä heistä mainittakoon: Yölintu, Taikakuu, Varjokuva, Sinitaivas ja Hurma (Karppinen-Kummunmäki, 2020, s. 230).

Lavatanssit on valittu vuonna 2017 opetus- ja kulttuuriministeriön päätöksellä kansalliseen elävän kulttuuriperinnön luetteloon (Karppinen-Kummunmäki, 2020, s. 240). Karppinen-Kummunmäki (2020) mainitseekin, että ”missään muualla ei ole vastaavaa lavatanssikulttuuria kuin Suomessa” (s. 19). Nykyään lavoilla tanssitaan monipuolisesti

montaa eri tanssilajia illassa, kun taas muissa maissa ollaan keskitytty tanssi-iltoina erityisesti tiettyyn lajiin. Tanssilavakulttuurista puhuttaessa on kritisoitu paljon nuorten puuttumista lavoilta ja sitä, miten nuoria voisi houkutella lavoille. Karppinen-Kummunmäki (2020) pohtiikin nuorison puuttumista heidän vanhettuneilla mielikuvilla lavatansseista ja siitä, että nykynuorten vanhemmat ovat diskosukupolvea, keillä ei ole samanlaista kosketusta tanssilavakulttuuriin, kuin taas heidän omilla vanhemmillaan oli (Karppinen-Kummunmäki, 2020, s. 46).

Vuonna 2020 julkaistut Martti Linnan *Tanssilavojen Suomi* ja Henna Karppinen-Kummunmäen *Lavatanssien Hurma*, käsittelevät tanssilavakulttuuria nykyaikana ja antavat kuvaa siitä, miten tanssilavakulttuuri ja lavatanssikulttuuri on kehittynyt nykyiseen muotoonsa. Lavatanssien hurma antaa myös kuvaa siitä, mitä lavatanssikulttuuri on tänä päivänä, tansseihin valmistautumisesta viimeisiin valsseihin ja antaa myös äänen tanssien järjestäjille sekä muusikoille.

2.2 Harmonikka ja harmonikan historia

Harmonikan esi-isänä pidetään itä-aasialaista suu-urkua, joka oli perinteinen soitin taipuen kansanmusiikista hovi- ja temppelemusiikkiin (Juvonen, 1984, s. 26). Eurooppaan itämaista levinnyt vapaalehdykköjen äänenmuodostus periaate sai Kurkelan (2014) mukaan 1700-luvun loppupuolella kokeilemaan vapaalehdykköjä ensin urkupillien yhteyteen. Niiden erilaisilla kokeiluilla haettiin yhteyttä ihmisääneen. Pietarilainen urkujen rakentaja Franz Kirsnik (1741-1802) rakensi Christian Kratzensteinin (1723-1795) kehittämän puhekoneen perusteella pienoisorut, jossa oli lyhyt koskettimisto ja ilma pumpattiin vasemmalla kädellä palkeen avulla. Palje sijaitsi soittolaatikon päällä, josta ilma virtasi lehdykkäpilleihin (Kurkela, 2014).

Kurkela (2014) kertoo, että soitinten kehitys jatkui ja Bernard Eschenbach (1769-1852) ja Johann Schlimbach (1777-1861) kehittivät soittimen, jota kutsuttiin aiolineksi. Aiolinessa urkupillien sijaan vapaalehdykät kiinnitettiin vahalla metallilevyihin ja ilma pumpattiin polvivivun avulla lehdykköihin. Anton Haeckl alkoi valmistaa pienikokoisia aiolineja vuonna 1821 saadulla viisivuotisella privilegionilla eli etuoikeudella. Wienissä näitä matkakokoisia aiolineja kutsuttiin physharmonikoiksi, jonka nimi juontaa juurensa nykypäivän Italiaan, jossa harmonikan nimi on italiaksi fisarmonica. Pieni matkakokoinen soitin muistutti Kirsnikin kehittämää soitinta. Siinä myös soittaja pumppasi vasemmalla kädellä ilmaa ja oikealla kädellä soitettiin pianokoskettimia (Kurkela, 2014).

Juvosen (1984) ja Kurkelan (2014) mukaan vuonna 1821 Johann Buschmann (1775-1852) ja hänen poikansa Friedrich Carl (1805-1864) valmistivat huuliharpun edeltäjän mundaeline eli auran. Soitin oli alun perin tehty avuksi viritystyöhön, mutta kun toinen käsi jäikin vapaaksi, Friedrich Buschmann kehitti soittimeen palkeen ja myöhemmin näppäimistön. Tästä kokeilusta syntyi harmonikan esimuoto handaeline (Juvonen, 1984, s. 30; Kurkela, 2014).

Wieniläisen Cyrill Demianin (1772-1847) ja hänen poikiensa vuonna 1829 kehittämä käsiharmonikka sisälsi Kurkelan (2014) mukaan viisi näppäintä. Käsiharmonikan nimi oli accordion, ja erikoisuutena oli, että paljetta eri suuntiin liikuttaessa samasta näppäimestä tuli eri ääni. Lisäksi soitin tuotti valmiita sointuja samalla, kun sillä soitti melodiaääntä. Demian sai keisarillisen yksinoikeuden ja patentin accordionin valmistamiseen. Demianin ideaa mukailleen soitinrakentajat kehittivät soitinta edelleen, johtaen siihen, että palkeen asento muuttui vaakatasoon. Ranskassa Demianin accordionin pohjalta valmistettiin accordéon, jossa oli 10-12 diskanttinäppäintä ja kaksi bassonäppäintä. (Kurkela, 2014).

Samaan aikaan Kurkelan (2014) mukaan Englannissa fyysikko ja keksijä Charles Wheatstone (1802-1875) tutustui wieniläisiin keksintöihin ja suunnitteli puhallusharmonikan Symphoniumin, joka muistutti nykyistä Melodicaa. Wheatstone halusi suunnitella helposti kannettavan ja soitettavan mallin Symphoniumista, joten hän jakoi soittimen kahtia ja lisäsi väliin palkeen. Nimeksi soitin sai vuonna 1834 nimeksi Concertina, joka lopullisessa versiossaan oli kuusikulmainen. Soitin oli tasaääninen ja kromaattinen, toisin kuin saksalaisten kehittämä Konzertina, joka oli diatoninen ja vaihtoääninen (Kurkela, 2014). Vuonna 1840 Konzertinan rinnalle syntyi Heinrich Bandin toimesta bandoneon, joka on nykyisin suosittu soitin erityisesti tangomusiikissa ja on edelleen käytössä Etelä-Amerikan maissa (Juvonen, 1984, s. 33).

Kurkela (2014) mainitsee, että Demianin (1772-1847) esimerkistä soitinrakentajat alkoivat kehittää harmonikkoja, joissa vasemmalle kädelle rakennettiin täysin säestyspuoli ja oikealle kädelle melodian soitto. Vasemmalla puolen näppäimet tuottivat bassoäänien ja siihen sopivan kolmisoinnun (Kurkela 2014). Juvosen (1984) ja Kurkelan (2014) mukaan 1800-luvun puolivälissä harmonikkojen valmistus levisi moneen maahan ja samalla läpimurto kansankulttuuriin tapahtui. Teollistuminen mahdollisti harmonikkojen tuotantomäärien nousun ja vuosisadan lopussa yleistynyt kromaattinen sekä tasaääninen harmonikka alkoi tulla

markkinoille vaihtoäänisen ja diatonisen harmonikan rinnalla (Juvonen, 1984, s. 34; Kurkela, 2014).

2.2.1 Harmonikka soittimena

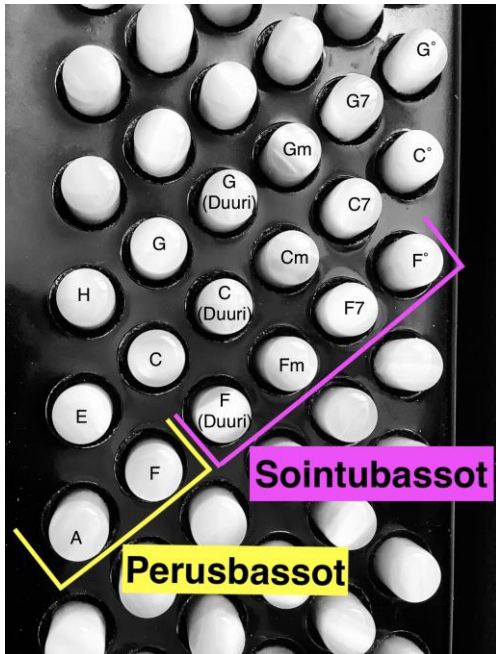
Juvosen (1984) mukaan 1900-luvulla samanäänisyys harmonikoissa yleistyi ja vaihtoääniset harmonikat näkyivät enimmäkseen enää kansanmusiikin keskuudessa. Diskantissa jo yleistynyt kromaattinen järjestelmä siirtyi myös bassopuolelle perusbassoihin standard-bassojärjestelmissä ja erilaiset äänikerrat otettiin käyttöön. Soitin alkoi kasvaa leveys- ja pituussuunnassa äänikertojen lisääntyessä ja palkeiden määrän kasvaessa. 1900-luvun alussa kehiteltiin myös melodiabassojärjestelmä, mikä mahdollisti melodian soittamisen myös bassopuolella aikaisemman säestystehtävän osalta (Juvonen, 1984, s. 35, 40). Käytän tulevissa kuvissa esimerkkeinä omia soittimiani ja molemmat harmonikat ovat italialaisen Pignini-harmonikkatehtaan valmistamia soittimia.



Kuva 1. Standard-basso harmonikka. (Kuva: Stiina-Emilia Kemppainen 2021)

Standard-bassojärjestelmästä puhuttaessa tarkoitetaan harmonikan bassopuolta, joka muodostuu perus- ja sointubassoista. Tämä järjestelmä mahdollistaa säestyksen, jolloin diskanttipuoli voi keskittyä soittamaan melodiaa (Juvonen, 1984, s. 55). Kuten jo

aikaisemmin mainittiin perusbasso tuottaa bassoääneen ja sointubasso tuottaa kokonaisia kolmi- tai nelisointuja. Tämä mahdollistaa kappaleiden säestys mahdollisuuden. Standard-bassojärjestelmä on yleisin harmonikan bassonäppäinjärjestelmä.



Kuva 2. Standard-bassojärjestelmä. (Kuva: Stiina-Emilia Kemppainen 2021)

Vaikka melodiabassojärjestelmä kehitettiin jo 1900-luvun alussa, yleistyi se Juvosen (1984) mukaan vasta 1900-luvun puolivälissä. Melodiabassolle sävellettyä musiikkia alkoi syntyä kunnolla vasta 1960-luvun taitteessa ja se vapautti vasemman käden säestystehtävän roolista (Juvonen, 1984, s. 40). Väyrynen (1997) kertoo, että melodiabasson yleistyminen sai säveltäjät kirjoittamaan soittimelle kokonaan uutta materiaalia, mikä pakotti soittajat kehittämään soittotekniikkaa. Soitin oli myös aiempaa kykenevä klaveeri- ja cembalokirjallisuuden soittamiseen (Väyrynen, 1997, s. 10). Kuvan kolme esittämässä melodiabassoharmonikassa standard-bassojärjestelmän vaihtaminen melodiabassojärjestelmäksi onnistuu erillisen vaihtokytkimen avulla.



Kuva 3. Melodiabassoharmonikka. (Kuva: Stiina-Emilia Kemppainen 2021)

Kuvassa neljä on melodiabassojärjestelmä, jossa melodiabassosysteemi on sijoitettu bassojärjestelmässä neljälle ulkoriville ja vaihto standard-bassojärjestelmästä melodiabassojärjestelmäksi onnistuu vaihtokytkimen avulla. Kuvassa neljä merkityt perusbassot toimivat normaalisti standard-bassojärjestelmän tavoin, mutta ennen soitubassoina olleet näppäimet vaihtuvat vaihtokytkintä painettaessa melodiabassojärjestelmäksi. Tämä mahdollistaa melodian soittamisen nyt myös bassopuolella.

Kuvaa kolme ja neljä tarkastellessa tulee ottaa huomioon, että kuvassa käytetään kirjoittajan omaa melodiabassoharmonikkaa, joka on malliltaan 55/55. Soitin ei ole täysikokoinen melodiabassoharmonikka ja siinä melodiabassojärjestelmän C-näppäin ja melodiabassojärjestelmä on sijoitettu alkamaan F7 -soitubassonäppäimen kohdalta. Täysikokoisessa melodiabassoharmonikassa C-näppäin ja melodiabassojärjestelmä on sijoitettu alkamaan C7 -soitubassonäppäimen kohdalta. Muutoin kuvasta voi hahmottaa melodiabassojärjestelmän periaatteen. Melodiabassoharmonikan rakenteesta ja

toimintaperiaatteesta voi lukea lisää muun muassa Veli Kujalan tohtorintutkimuksen kirjallisesta työstä ”Konserttiharmonikan soinnilliset ja soittotekniset ominaisuudet”.



Kuva 4. Melodiabassojärjestelmä. (Kuva: Stiina-Emilia Kempainen 2021)

2.2.2 Harmonikan tulo Suomeen

Suomeen harmonikka saapui Jalkasen ja Kurkelan (2003) mukaan todennäköisesti 1840-luvulla sekä idästä, että lännestä. Ruotsissa ja Venäjällä kansansoitteina yleistynyt Euroopasta saapunut harmonikka tuli Suomeen muskanttien ja sotaväen tuomisina. 1880-luvulla soitin yleistyi pelimannimusiikissa ja sitä alettiin käyttää myös tansseissa soittimena. Soitinta kuitenkin kritisoitiin synnillisten tanssien takia ja ”pirun keuhkoiksi” nimetyn soittimen ääntä pidettiin liian kovaäänisenä. Pelkona oli myös, että se tappaa aidon kansanmusiikin ja syrjäyttää viulun- ja kanteleen soiton (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 249–250).

Martin Paulia voidaan pitää ensimmäisenä suomalaisena harmonikkataiteilijana, vaikka hän oli juuriltaan saksalais-tanskalainen (Lepistö, 2014). Hän esiintyi Jalkasen ja Kurkelan (2003) mukaan 1800 -luvun lopulla ympäri Suomen eri kaupungeissa ja antoi lisäksi harmonikansoiton opetusta eri paikkakunnilla. Hänen julkaisema harmonikalle tehty oppikirja

sisälsi 46 kappaletta, jonka avulla pystyi opettelemaan itse harmonikan soittoa (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 250).

Jalkanen ja Kurkela (2003) kertovat, että 1900-luvulla maahan saapuneet italialaiset toivat Suomen kaduille ja kahviloihin täysin uuden ohjelmiston harmonikalle kromaattisilla harmonikoillaan. Italialaisten soittajien vaikutuksesta Suomessa oli kauaskantoisia vaikutuksia harmonikan soiton kehittymiseen. Italialaiset harmonikkataiteilijat Pierto Deiro ja Pietro Frosini soittivat Suomessa harmonikalle sovitettua salonkimusiikkia sekä harmonikalle tehtyjä virtuoosimaisia kappaleita (Jalkanen & Kurkela, 2003, s. 250–251). Heidän taiturimaiset kappaleet kuuluvat edelleen harmonikan virtuoosimaiseen ohjelmistoon. Jalkanen & Kurkelan (2003) mukaan: ”Salonkiohjelmisto säilyi parhaiten soittajien konserttirepertuaarina, ja siitä kehittyi vähitellen taidemusiikkiin erikoistunut suuntaus” (s. 251).

2.2.3 Harmonikka tanssimusiikissa

Warsell (2004) mukaan tanssimisen ensiaskeleita otettiin suomalaisissa tuvissa rallattajien tahtiin, jotka polkivat voimakkaasti lattiaa jalalla ja rallattivat kovaan ääneen. Soitinten yleistyessä rallattajat saivat väistyä ja tansseja säestettiin viulun tai klarinetin voimalla. Mitä suuremmaksi tanssisalit kävivät, pelimannit kohtasivat äänen voimakkuuden kanssa ongelmia. Yhdistysten kautta muodostetut torvisoittokunnat säestivät tansseja, mutta jokaiseen iltamaan soittokunnan saaminen oli hankalaa. Harmonikasta kehittyi tanssitilaisuuksiin sopiva soitin kantavan äänen, bassopuolella tapahtuneen rytmin tuottamisen ja soittimen helpon kuljetettavuuden ansiosta (Warsell, 2004).

1920-luvulla harmonikka kehittyi Tikan (2014) mukaan tekniikkansa puolesta kromaattiseksi ja viisiriviseksi. Suomalaiset alkoivat myös rakentaa harmonikkoja sekä saada koulutusta harmonikan soittamiseen. Gramofoni kuumeen aikana 1920-luvun lopulla alkoi ilmestyä iskelmävihkoja, joista harmonikan soittajat opettelivat sen ajan tanssikappaleet. Harmonikan soittajat olivat 30-luvulla ihailun ja palvonnan kohteita ja saavuttivat suuren tähteyden, joka voi olla verrattavissa sen ajan huippu-urheilijoihin (Tikka, 2014). Vuonna 1931 Dallapé -orkesteriin kiinnitetystä Viljo Vesterisestä tuli Warsellin (2004) mukaan orkesterin keulakuva ja tavaramerkki. Dallapén haitarijazz levisi koko maan yleiseksi soittotyyliseksi ja 1930-luvusta voidaan puhua harmonikan kulta-ajasta (Warsell, 2004).

Tikka (2014) kertoo, että sota-aikana harmonikasta tuli Päämajan viihdytysjoukkojen keskeinen soitin, koska se oli helposti kuljetettava ja tarpeeksi voimakasääninen soitin. Harmonikalla säestettiin iskelmistä ooppera-aarioihin ja sen merkitys kansallisena soittimena korostui entisestään. Viljo Vesterisen ohella, Onni Laihanen, Toivo Manninen ja Lasse Pihlajamaa nousivat sota-aikana esiin harmonikkataitureina, vaikka kaikki olivat aloittaneet uransa jo 1930-luvun alkupuolella (Tikka, 2014).

Sodan jälkeen harmonikka kuului tanssiorkestereihin ja oli Warsellin (2004) mukaan välttämätön soitin soitettaessa jenkkoja ja polkkia. Harmonikka soveltui myös valsseihin ja tangoihin, mikä lisäsi soittimen kysyntää orkestereihin (Warsell, 2004). Harmonikan soiton SM-kilpailuista nousseet soittajat, kuten Taito Vainio ja Esko Könönen loivat oman persoonallisen tyylin harmonikan soittoon sekä toivat uusia ilmaisukeinoja suomalaisen tanssimusiikkiin. 1950-luvulla Olavi Virran yhtyeessä vaikuttanut ja jazzharmonikan uranuurtaja Matti Viljanen oli yksi johtavista iskelmälevytysten sovittajista ja kapellimestareista (Tikka, 2014).

Warsell (2004) kertoo, että 1960-luvulla alkanut kahtiajako rautalanka- ja tangomusiikin välillä, johti myös harmonikan murroskauteen. Tilalle tulleet sähkökitarat ja –urut korvasivat haitarit ja useammat harmonikan soittajat joutuivat lopettamaan (Warsell, 2004). Samaan aikaan harmonikka hyväksyttiin musiikkiopistoihin opetettavaksi soittimeksi ja instrumentin ohjelmisto monipuolistui kattaen viihteellisestä tanssimusiikista taidemusiikkiin (Tikka, 2014). Vanhasalo (2014) mainitsee, että 1970-luvulla harmonikka katosi listahittien äänitteistä käänösiskelmien yleistyessä, sillä ulkomaisten listahittien soitinvalikoimaan harmonikka ei kuulunut. Tanssimusiikissa ja -lavoilla soitinta nähtiin sekä niin sanotun humppabuumin noustessa harmonikka pysyi mukana vanhassa iskelmässä soitinvalikoimassa (Vanhasalo, 2014).

Harmonikan hyväksyminen Sibelius-Akatemiaan opetettavaksi aineeksi vahvisti Tikan (2014) mukaan harmonikan asemaa taidemusiikissa. Myös viihteellisen harmonikansoiton asema alkoi nousta ja vahvistua uudestaan 1980-luvulla. Uudelleen elvytetty kilpailutoiminta, kuten Kultainen ja Hopeinen harmonikka Sata-Häme Soi –festivaalin myötä toivat uusia harmonikansoittajia julkisuuteen. Musiikkikulttuurin pirstaloituminen jakoi harmonikansoittajia moniin eri genreihin. Harmonikansoittaja ei ollut enää vain vanhan tanssimusiikin taitaja, vaan osajia löytyi taidemusiikista, kansanmusiikista, jazzin sekä erilaisten maailmanmusiikin genreistä (Tikka, 2014).

Poikkeuksia lukuun ottamatta, 1990-luvulla harmonikan soittoa löytyi listahiteistä vain vähenemissä määrin (Vanhasalo, 2014). Harmonikka vilahti ranskalaisvivahteena Syksyn Sävelen -voittokappaleessa vuonna 1998, Marita Taavitsaisen kappaleessa ”André”, jossa harmonikkaosuuden soitti Kultaisen Harmonikan -voittaja Jarmo Tinkala (Kotirinta, 2004b). Tanssilavoilta harmonikka ei kuitenkaan Vanhasalon (2014) mukaan kadonnut. Tanssiorkestereiden orkestereiden levyillä harmonikan soittoa kuultiin, kuten Souvareiden levytyksissä ja 1990-luvun lopulla läpimurron tehneen Yölinnun levyillä (Vanhasalo, 2014). Tikka (2014) mainitseekin, että ”Harmonikka on 2000-luvun alusta alkaen palannut näkyvämmiin myös tanssilavoille ja sulautunut sen hetkellisesti syrjäyttäneen, 1960-luvun rautalankayhtyeitä imitoivan beat-musiikin yhtyeisiin” (s. 198).

2.3 Tanssimusiikki ja harmonikka 2020 -luvulla

Miten tanssimusiikki näkyy 2020 -luvulla? Mediaa seuranneena voisi jopa sanoa, että tanssimusiikki ja lavatanssit eivät ole valtamedian suosiossa. Televisiossa lavatanssit ovat näkyneet vuosikymmenien ajan erilaisten tanssiohjelmien ansiosta. Karppinen-Kummunmäen (2020) mukaan 1970 ja -80-luvuilla pyörinyt *Lauantaitanssit* ja 1990 -luvulla alkanut *Kesäillan valssi*, toivat koteihin tanssilavojen tunnelmaa, joiden ansiosta monet artistit ja orkesterit nousivat suuremman yleisön tietoisuuteen. Ylen vuonna 2011 lopettaman *Kesäillan valssin* jälkeen televisioon ilmestyi vasta vuonna 2018 Alfa Tv:lle uusi lavatanssiohjelma, *Tanssi kanssain*, joka tämän kirjoitusprosessin aikana esittää helmikuussa 2021 jo viidennen tuotantokautensa (Karppinen-Kummunmäki, 2020, s. 235).

Iskelmä -radio antaa nimessään viitteitä iskelmämusiikkiin, mutta soittolistoja tutkiessa huomaa, että kanava soittaa enemmän pop-iskelmää. Tammikuussa 2020 markkinoille tullut *Aito Iskelmä* –radiokanava mainitsee soittavansa eniten aitoa iskelmää. Soittolistojen perusteella listoilta löytyy tämän hetken pop-iskelmä –hittejä, sekä myös vanhempaa tanssi-iskelmää. *Aito Iskelmän* vuoden 2021 soitetuinten kappaleiden listalta löytyivät vain seuraavat tällä hetkellä tanssilavoja kiertävät artistit: Charles Plogman, Marko Maunuksela ja Eija Kantola. Ainostaan *Radio Pooki* ja *Järviradio* toimivat kaupallisista radioista puhtaasti tanssimusiikkia soittavina (Biisit.info, 2021). Yleisradiosta löytyy tällä hetkellä Karppinen-Kummunmäen (2020) mukaan vain kaksi ohjelmaa, jotka soittavat tanssilavoilla soitettavaa musiikkia, Marko Maunukselan Paikka auringossa – lauluja Pohjantähden alta, sekä Tarja Närhen Sekahaku (Karppinen-Kummunmäki, 2020, s. 237).

Seinäjoen tangomarkkinat ja Kiuruveden iskelmäviikko ovat iskelmä- ja tanssimusiikin tapahtumia, joissa tapahtumien ohjelma on selkeästi tanssi-iskelmään painottunutta. Molemmissa tapahtumissa kilpaillaan myös laulukilpailujen osalta, Seinäjoella tangokuninkaallisia ja Kiuruvedellä iskelmälaulajia etsien. Seinäjoen tangomarkkinoilla järjestetään myös tanssiorkestereiden suomenmestaruuskilpailut (SMORK). Vuonna 2021 ensimmäistä kertaa järjestettävä Lavatanssifestarit mainostavat sivuillaan tähtäävänsä Suomen suurimmaksi lavatanssitapahtumaksi. Pelkästään tanssimusiikin ympärille rakentuvassa tapahtumassa esiintymässä ovat muun muassa Kyösti Mäkimattila & Varjokuva, Saija Tuupanen ja eX-miehet ja Taikakuu (Seinäjoen tangomarkkinat, 2021; Kiuruveden iskelmäviikko, 2021; Lavatanssifestarit, 2021).

Karppinen-Kummunmäki (2020) mainitsee kirjassaan, että vaikka levymyynti on laskenut suoratoistopalveluiden tullessa markkinoille, ovat tanssiantistit ja -yhtyeet levyttäneet edelleen (Karppinen-Kummunmäki, 2020, s. 237–238). Maaliskuusta 2020 alkanut ja kirjoitushetkellä helmikuussa 2021 jatkuva kulttuuri-alaa piinaava korona-epidemia, on ollut tanssimuusikoille erittäin epäsuotuisa keikkojen peruuntumisten takia. Kuitenkin Gramofoni Oy:n ja Magnumlive Oy:n uutisarkistoja selatessa voidaan huomata, että moni tanssimusiikki-artisti ja -orkesteri on julkaissut kuluneen vuoden aikana singlejä tasaiseen tahtiin (Gramofoni Oy, 2021; Magnumlive Oy, 2021).

1900-luvun alussa haitaria pidettiin synnillisenä ja rahvaanomaisena soittimena, joka pilasi kansan musiikkimaun (Karppinen-Kummunmäki, 2020, s. 25). Nykyisiä tanssiorkestereita tutkittaessa voidaan todeta, että harmonikkaa pidetään tanssilavoille kuuluvana instrumenttina. Tällä hetkellä keikkailevia artisteja ja orkestereita katsoessa voidaan huomata, että harmonikka on lähes jokaisen tanssiorkesterin vakio-instrumentti. Harvassa orkesterissa haitaristi toimii kuitenkin pelkkänä harmonikansoittajana. Esimerkkeinä mainittakoon *Komiat* ja *Leif Lindeman & Amore*, joissa harmonikansoittaja soittaa illan aikana pelkästään harmonikkaa. Muissa orkestereissa suurimmalla osalla harmonikan soittajista on toisena instrumenttina koskettimet. Linna (2020) mainitseekin kirjassaan orkesterien kokojen pienentyneen kilpailun vuoksi ja monen haitaristin työpaikan pelastuneen sillä, jos on osannut soittaa harmonikan lisäksi muitakin kosketinsoittimia (Linna, 2020, s. 164).

Eniten tanssi-iskelmä artisteja ja orkestereita löytyy Magnumlive Oy ja Gramofoni Oy – ohjelmatoimistojen listoilta. Heidän artistilistoillaan aktiivisesti keikkailevista kokoonpanoista, harmonikka löytyy muun muassa seuraavista yhtyeistä. MagnumLive Oy:

Hurma, In the mood & Suvi Karjula, Saija Tuupanen & eX-miehet ja Taikakuu. Gramofoni Oy: Antti Ahopelto & Etiketti, Finlanders, Eija Kantola & Omega, Heidi Pakarinen & Karavaani, Helminauha, Kaiho, Komiat, Souvarit, Leif Lindeman & Amore, Neitokset, Onnenkerjäläiset, PNP, Weranta ja Tomi Markkola & Fernet. Lisäksi näiden ohjelmatoimistojen ulkopuolelta löytyvistä kokoonpanoista, joissa harmonikka on, voidaan mainita: Kyösti Mäkimattila & Varjokuva, Sinitaivas ja Yölintu. Kaikista edellä mainituista orkestereista vain kahdessa kokoonpanossa oli naispuolinen harmonikansoittaja, Antti Ahopelto & Etiketti ja Neitokset -orkesterissa, joista jälkimmäinen koostuu pelkästään naisista. (Gramofoni Oy, 2020; MagnumLive Oy, 2020).

3 Musiikillinen identiteetti ja oppiminen

3.1 Identiteetti

”Kuka minä olen?” on kysymys, joka nousee yleensä esille, kun puhutaan identiteetistä. Käsitteenä identiteetti nousee useimmiten silloin esille, kun se on kriisissä. Rönholm (1999) mainitsee: ”Kun selvänä, eheänä ja varmana pidetty kadottaa itsestään selvän ja jokapäiväisen asemansa, sen arvo lopullisesti huomataan” (s. 25). Mitä identiteetti sitten on? Identiteetillä tarkoitetaan Rönholmin (1999) mukaan yleisesti sitä, kun ihminen tuntee kuuluvansa johonkin. Yksilö tuntee yhteisöllisyyttä muiden kanssa ja samalla myös oman erottuvuuden toisista (Rönholm, 1999, s. 24–25).

Syntyessään ihmisestä tulee kulttuurinsa jäsen, oma itsensä eli yksilö. Yksilö saa identiteettinsä, josta voi pitää kiinni tai muuttaa sitä (Antikainen, Rinne & Koski, 2013, s. 45). Identiteetin rakentumiseen kuuluvat Fadjukoffin (2009) mukaan käsitys omasta yksilöllisyydestä, arvoista ja päämääristä joihin yksilö pyrkii. Yhteiskunnan ja lähiyhteisön avulla yksilön on mahdollista rakentaa identiteettiään vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa. Identiteetistä voidaan puhua myös ryhmätasolla, kuten kansallisesta identiteetistä, sukupuoli-identiteetistä tai sosiaalisesta identiteetistä (Fadjukoff, 2009). Fadjukoff (2009) mainitsee: ”Kukin meistä on jo syntyessään tiettyjen ryhmien jäsen” (s. 179).

Fadjukoff (2009) kertoo, että tutkimusten mukaan identiteetti selkiytyy varhaisnuoruudessa (12 v) ja kehittyy myöhempään nuoruusikään saakka (19-21 v). Näin ollen puhuttaessa identiteetin muodostumisesta, sitä pidetään yleensä nuoruuteen kuuluvana kehitysjaksona. Kuitenkin lapsuudessa alkanut identiteetin kehitys jatkuu hioutuen läpi aikuisuuden ja nuoruudessa tapahtuva identiteetin vahvistuminen kasvattaa ihmiselle varmuuden halusta saavuttaa järjestyksen ja tarkoituksen elämäänsä. Nuoruudessa tehtävät elämänvalinnat uraa ja parisuhdetta koskien, rakentavat nuoren identiteettiä. Yksilöllistymisen mahdollisuus ja turvallinen läheisyys perheeseen ovat tärkeitä kypsän identiteetin saavuttamisessa (Fadjukoff, 2009).

Vaikka nuoruudessa muodostuu vahvasti oma identiteetti, se ei ole Fadjukoffin (2009) mukaan pysyvä, vaan elää ihmisen aikuisuuden läpi elämäkokemusten myötä. Kypsä ja kehittynyt identiteettirakenne kestää muutokset aikuisuuden elämätilanteissa ja on pystyvä joustavuuteen ja avoimuuteen, joka vahvistaa kokonaisidentiteettiä. Sosiaalinen

kanssakäyminen ja vuorovaikutus kehittävät myös yksilön identiteettiä. Kehitystä tukevat itselle tärkeät ihmissuhteet ja ryhmään kuulumisen tunne, kuten harrastustoiminnan tai työn parissa tapahtuvat omien kykyjen kokeilu, tavoitteiden asettaminen ja niihin pyrkiminen sekä onnistumisen kokemukset (Fadjukoff, 2009).

3.2 Musiikillinen identiteetti

Hargreaves, Miell ja MacDonald (2002) esittävät, että musiikilla on rooli ihmisen identiteetin rakentumisessa. Sen avulla voidaan kommunikoida, jakaa tunteita sekä voidaan tuoda esille omia arvoja ja asenteita. Nykyisin musiikilla on yhä enenevässä määrin suurempi rooli ihmisten elämässä kuin ennen. Ihmiset säätelevät musiikin avulla tunnetiloja ja käyttäytymistä, mutta myös oman musiikkimaun avulla ilmaisemme itseämme muille. Musiikin ollessa vapaammin saavutettavissa suoratoistopalveluiden avulla, yhä useammat musiikkityylit ja genret ovat saatavilla ihmisille, mikä mahdollistaa yhä monimuotoisemman musiikillisen identiteetin rakentumisen (Hargreaves, Miell & Macdonald, 2002).

Kuten edellä jo mainittiin, nuoruudessa identiteetin rakentaminen on keskeinen osa kehitystä. Musiikki voi Saarikallion (2009) mukaan tukea monipuolisesti nuoren identiteetin rakentamista ja omaa minuuttaan voi ilmentää esimerkiksi lempiyhtyeen avulla. Musiikki voi yhdistää ihmisiä ja tuoda yhteenkuuluvuuden tunnetta yhteisten musiikillisten mieltymysten tai musiikkiharrastuksen kautta. Musiikin avulla nuori voi käsitellä tunteita ja antaa samalla itsenäisyyden tunnetta musiikkiharrastusten omaehtoisuuden avulla (Saarikallio, 2009).

Hargreaves ja kollegat (2002) esittävät, että melkein jokaisella ihmisellä on musiikillinen identiteetti, vaikka eivät olisi musiikin ammattilaisia. Ihmisten väittäessä olevansa ”sävelkuuroja”, heillä voi olla kuitenkin selkeä mielipide siitä, mistä musiikista pitävät ja eivät pidä. Ihmisen mieltymykset tietynlaiseen musiikkiin määrittelevät myös heidän identiteettiään (Hargreaves ym., 2002).

Hargreaves ja kollegat (2002) sekä Hargreaves, MacDonald ja Miell (2016) jakavat musiikilliset identiteetit kahteen ryhmään; Identiteetti osana musiikkia (*identity in music*) ja musiikki osana identiteettiä (*music in identity*). Identiteetti osana musiikkia (*identity in music*) kattaa sen, miten musiikillinen identiteetti määrittyy musiikin kulttuuristen ja sosiaalisten roolien perusteella. Kulttuurisesti määritellyt roolit, kuten muusikko, säveltäjä ja opettaja määrittelevät valmiiksi toiminnalla ihmisen identiteettiä musiikissa. Kuitenkaan

pelkkä ammattitaito ei määrittele identiteettiä osana musiikkia vaan myös sosiaalisesti rakennetut suhteet musiikkiin, kuten ”olen vain suihkulaulaja”, ovat myös merkkejä musikaalisuudesta ja identiteetistä osana musiikkia. Musiikki osana identiteettiä (*music in identity*) tarkastelee sitä, kuinka käytämme musiikkia osana oman identiteettimme, kuten kansallisen tai sukupuoli-identiteetin rakentamisessa. Nuorella musiikkimaku ja sitä kautta tulleen sosiaaliset piirit ovat osana identiteetin muodostamisessa (Hargreaves ym., 2002; Hargreaves, MacDonald & Miell, 2016).

Tulamo (1993) ja Juvonen (2000) puhuvat musiikillisesta minäkäsityksestä musiikillisen identiteetin sijaan. Tulamo (1993) määrittelee väitöskirjassaan, että musiikillisen minäkäsitys on yksilön tietoinen käsitys omista musiikillisista ominaisuuksista, toiminnoista ja mahdollisuuksista. Se rakentuu vuorovaikutuksessa yhdessä toisten kanssa sekä omakohtaisissa musiikkiin liittyvissä tilanteissa. Tulamo (1993) määrittelee myös laajemman käsitteen musiikkiminä, jonka sisälle musiikillinen minäkäsitys kuuluu (Tulamo, 1993, s. 51). Tulamon (1993) mukaan: ”Musiikkiminä on kokonaisuus, joka muodostuu yksilöllä kulloisessakin elämänvaiheessa olevista musiikillisista ominaisuuksista ja mahdollisuuksista” (s. 52). Musiikkiminä sisältää myös yksilön tiedostamattomia musiikillisiä ominaisuuksia, toisin kuin musiikillinen minäkäsitys (Tulamo, 1993, s. 52).

Juvonen (2000) kertoo väitöskirjassaan vuorovaikutuksiin perustuvien kokemusten olevan pohja musiikillisen minäkäsityksen muodostumisessa. Ennen syntymää ja varhaislapsuudessa koetut musiikilliset kokemukset ja musiikillinen ympäristö jatkavat kehittymistään aikuiseksi saakka ja on näin osa ihmisen kokonaispersoonallisuutta. Kokemukset kotona, koulussa ja ystäväpiirissä ovat vaikuttavia tekijöitä musiikillisen minäkäsityksen muotoutumisessa. Tärkeimmistä minäkäsitykseen vaikuttavista tekijöistä on Juvosen (2000) mukaan musiikkimaku (Juvonen, 2000, s. 72–73).

Juvosen (2000) mukaan musiikkimaun kehittymiseen on ympäristöllä voimakas merkitys. Lapsi omaksuu ympäristöstään, kuten perheestä, koulusta, kaveripiiristä ja teknologian kautta vaikutteita, joilla on merkittävästi vaikutusta myöhempiin musiikilliseen kehitykseen. Lapsena koetut musiikilliset tapahtumat ja kokemukset vaikuttavat yleisesti suhtautumiseen musiikkiin, ja vasta nuorena ja teini-ikäisen jälkeen omaksuttu musiikki on yhteydessä aikuisiän musiikkimakuun. Musiikkimaku ja musiikkiin kohdistuvat arvot ja asenteet voivat vielä aikuisena muuttua ja muovautua mielenkiinnon ja uusien musiikillisten genren löytyessä (Juvonen, 2000 s. 56).

3.2.1 Muusikon identiteetti

Davidson ja Burland (2006) kertovat tutkimuksessaan, että muusikko-identiteetti kehittyy lapsuuden ja nuoruuden kokemusten pohjalta. Nuorena koetut kokemukset ja sosiaaliset suhteet vaikuttavat nuoren pyrkimykseen musiikin ammattilaiseksi. Ammattilaiseksi siirtymiseen kuuluu myös ulkomusiikillisiä tekijöitä, kuten vanhempien, opettajien ja ystävien tuki. Esikuvien ja idolien merkitys vaikuttaa myös tavoitteiden asettamisessa. Samassa musiikkipiirissä olevat itseään vanhemmat ja pidemmällä olevat soittajat voivat olla myös esikuvina tavoitteiden saavuttamisessa (Davidson & Burland, 2006).

Davidson & Burland (2006) tutkivat ihmisiä, jotka olivat olleet nuorena menestyneitä muusikoita. Osa tutkittavista oli jatkanut muusikon uraa ja osa lopettanut. Tuloksista ilmeni, että kaikilla muusikoilla oli yhteistä vahva side musiikkiin. Kuitenkin ulkomusiikilliset tekijät, kuten paineensietokyky, vanhempien tuki ja opettajat yhdistettynä itsetuntoon vaikuttivat nuorten siirtymiseen ammattilaisiksi. Tuloksista ilmeni vahvasti se, että ammattilaismuusikoksi kasvamiseen tarvittiin kolmea elementtiä: coping –mekanismeja paineensietoa varten, yhteenkuuluvuden tunteita ja positiivista sosiaalista vuorovaikutusta sekä musiikillista kompetenssia, johon liittyi musiikin merkityksellisenä kokeminen. Jos jokin edellistä puuttui, polku ammattimuusikoksi oli epätodennäköinen (Davidson & Burland, 2006).

Hirvonen (2003) on tutkinut väitöskirjassaan solistisen koulutuksen pianistien identiteetin rakentumista. Hän tarkastelee identiteetin käsitettä kahdesta näkökulmasta: millaisen prosessin kautta musiikin harrastaja liittyy musiikinopiskelija- ja musiikkiryhteyden jäseneksi ja miten hän erottuu ainutlaatuisena yksilönä musiikinopiskelijoiden ja tulevien musiikin ammattilaisten joukossa. Identiteetti nähdään kahtena näkökulmana, joissa ensimmäisessä musiikinopiskelija tulee osaksi musiikkiryhteyttä ja toisessa luo oman tyylinsä persoonallisesti muista erottavana musiikkiryhteyden jäsenenä (Hirvonen, 2003, s. 25).

Hirvosen (2003) tutkimuksessa ilmeni, että soittoharrastuksen muuttuminen ammatiksi muotoutui haastateltavilla peruskoulun lopussa tai lukioon siirryttäessä. Hirvonen (2003) jakaa musiikki-identiteetit eri tehtäväalueisiin: solisti-identiteetti, muusikko-identiteetti, kamarimuusikko-identiteetti ja soitonopettaja-identiteetti. Ammattiopintojen alkaessa tavoitteet ovat solistisen taidon ja muusikkouden kehittämisessä ja opintojen edetessä opiskelijoiden käsitys omasta musiikki-identiteetistä kehittyy. Opiskelijoiden haastatteluissa

korostui vahvana muusikko-identiteetti, mutta muusikon työn epävarmuus ajaa opetustöihin musiikkioppilaitoksiin (Hirvonen, 2003, s. 72–76).

Green (2001) mainitsee viitaten aikaisempiin tutkimuksiin vanhempien merkittävästä vaikutuksesta populaari muusikoksi tulemisessa. Lapsen vanhemmilla ja ympärillä olevilla ihmisillä on merkittävä vaikutus siihen, miten lapsi kasvaa musiikkiin. Green (2001) pitää myös todennäköisenä sitä, että populaarimusiikot tulevat musiikillisesti kiinnostuneista perheistä (Green, 2002, s. 24). Vanhemmilla voi olla myös vaikutusta soittimen valintaan. Soittimen valinnassa voi olla mieltymys soittimen ääneen tai lähipiirin merkitys, kuten vanhempien ja ystävien mielipiteet ja käsitykset (Hyry-Beihammer, Joukamo-Ampuja, Juntunen, Kymäläinen & Leppänen, 2013).

3.2.2 Esiintyvän muusikon identiteetti

Arjas, Hirvonen ja Nikkanen (2013) mainitsevat, että muusikon tehtäviin kuuluu esiintyminen ja sitä pidetään luonnollisena osana muusikon työtä. Tarve esiintyä on voinut olla lapsesta saakka monella ammattimusiikolla innoituksen lähteenä. Pelkkä itsekseen soittaminen ei ole enää riittänyt, vaan esiintyminen ja oman itsensä toteuttaminen ja kehittäminen ovat motivoineet heitä enemmän. Parhaimmillaan esiintymistilanne voi tarjota huippukokemuksen, sekä esiintyjälle että yleisölle, hetken jolloin musiikki on herättänyt tunteita. Kääntöpuolena esiintyminen voi taas luoda paineita ja jännitystä tuovan tilanteen (Arjas, Hirvonen & Nikkanen, 2013).

Mikä sitten tekee muusikoista esiintyjä? Davidson (2002) määrittelee esiintyjän persoonaksi, joka tuo itsensä esille suorittaen merkittäviä tekoja henkilökohtaisten saavutusten ja muiden ihailun vuoksi. Tutkimusten mukaan muusikot ovat muihin ihmisiin verrattuna introvertimpia ja tämä näkyy yksin harjoitteluna, johon tarvitaan itsekriittisyyttä ja yksilökeskeisyyttä. Kuitenkin eri instrumenttien soittajat ovat ekstrovertimpia kuin toiset. Soolo esiintyjät, kuten laulajat ja pianistit ovat ulospäin suuntautuneempia kuin orkesterimusiikot (Davidson, 2002).

Arjas ja kollegat (2013) mainitsevat artikkelissaan esiintyjäksi kasvamisen olevan keskeisimpiä tavoitteita ammattimusiikon koulutuksessa. Esiintyminen on keikkamusiikoiden työtä ja se on hyvin henkilökohtaista. Arjas ja kollegat (2013) pitävät opettajan tärkeänä tehtävänä esiintymistaitojen opettamisen. Opettajalla tulisi olla itsellään esiintymiskokemusta ja olla sinut esiintymisen kanssa. Vaarana voi olla, että opettajan omat

negatiiviset kokemukset esiintymisestä siirtyvät oppilaisiin ja voi aiheuttaa oppilaissa esiintymispelkoa. (Arjas ym., 2013). Muusikko voi pilata oman esiintymisensä jo etukäteen ennen esiintymistä. Arjas (2002) olettaa suurimman osan epäonnistuneista esiintymisistä johtuneen jo etukäteen negatiivisesti asennoitumisella sekä vääränlaisella valmistautumisella. Liiallinen jännittäminen ja uskominen epäonnistumiseen pienentävät esiintymisen onnistumista merkittävästi (Arjas, 2002, s. 23).

Arjas (2002) pitää musiikillisen vuorovaikutuksen perustana esiintyjän ja yleisön välistä vuorovaikutusta. Muusikon tärkein tehtävä on esiintyessä luoda yhteys yleisön kanssa niin, että sanoma välittyy ja samalla yleisö antaa muusikolle sanattoman palautteen tunnelman vaihtelulla. Yleisön piittaamattomuus musiikkiin voi turhauttaa muusikon ja vaikuttaa esiintymistilanteeseen haitallisesti (Arjas, 2002, s. 26).

3.3 Musiikillinen oppiminen

Oppimisen edellytyksenä on Myllykosken (2009) mukaan pidetty yleensä koulujen ja oppilaitosten tarjoamaa opetusta. Kuitenkin viime vuosina on alettu myös ymmärtää, että oppiminen ei tapahdu vain luokkaympäristöissä tai koulutuksen tarjoamassa lähiopetuksessa, vaan sitä tapahtuu myös koulujen ulkopuolella olevissa ympäristöissä. Myllykoski (2009) puhuu artikkelissaan epämuodollisesta oppimisesta, kun oppiminen on informaalista (Myllykoski, 2009). Tässä luvussa puhun epämuodollisesta oppimisesta informaali oppimisena sekä muodollisesta oppimisesta formaali oppimisena. Kerron myös harmonikan informaali ja formaali oppimisesta.

3.3.1 Informaali oppiminen

Väkevän (2013) mukaan informaali oppiminen on koulutuksen ulkopuolella tapahtuvaa oppimista. Se voi tapahtua kotona, töissä, kavereiden kesken tai sosiaalisessa mediassa. Väkevä (2013) puhuu informaali oppimisesta avoimena kenttänä, jossa kuka tahansa voi oppia mitä ja milloin vain keneltä tahansa. Populaarimusiikki sijoitetaan usein informaali oppimisen piiriin niissä maissa, joissa populaarimusiikilla ei ole vahvaa asemaa formaalissa oppimisessa. Suomessa kuitenkin populaarimusiikki on kuulunut viime vuosikymmenien ajan formaalin oppimisen piiriin (Väkevä, 2013).

Folkestadin (2006) mukaan informaali oppiminen tulisi nähdä osana jatkumoa, jossa toisessa päässä on formaali oppiminen (Folkestad, 2006). Molemmat Myllykoski (2009) sekä Väkevä (2013) mainitsevat informaalin oppimisen kuuluvan Laven ja Wengerin (1991) situated learning (yhteisöllinen oppiminen) –teoriaan laajemmassa näkökulmassa. Laven & Wengerin (1991) teoria pohjautuu sosiaaliseen oppimisteoriaan, jossa oppiminen tapahtuu käytäntöyhteisöissä. Oppiminen ei ole vain luokkahuoneissa tapahtuvaa, vaan oppiminen tapahtuu oppimistilanteiden kautta. Yhteisöissä uusi tulokas eli yksilö opettelee yhteisön käytäntöjä käytäntöyhteisön reuna-alueella ja lopulta siirtyy kohti täyttä osallistumista oppimisprosessin edistyessä (Lave & Wenger, 1991, s. 36–40).

Formaaliin oppimiseen verrattuna informaali oppimista on tutkittu vähemmän. Yhtenä merkittävistä tutkimuksista informaali oppimista populaarimusiikissa voidaan pitää Lucy Greenin (2002) *How popular musicians learn* –tutkimusta. Green (2001) on tutkinut erikikäisiä lontoolaisia populaarimuusikoita ja miten informaali oppiminen on muuttunut 40-vuoden aikana. Lisäksi hänen tarkoituksenaan oli selvittää asenteiden ja arvojen muutos formaalissa oppimisessa. Tutkimukseen osallistuneista osa oli myös instrumenttiopettajia. (Green, 2002, s. 9.)

Tuloksista selvisi, että informaali oppimisen perustana on mieluisan musiikin itseopiskelu, johon kuuluu kuunteleminen, levyiltä kopiointi ja yhdessä musisoiminen. Tutkimuksessa selvisi myös, että opettajat käyttivät formaalin musiikin opetusmalleja, vaikka heidän oma oppimisensa oli tapahtunut informaalisti. Greenin esittämän hypoteesin mukaan, populaarimusiikin opetusmallit eivät eroa paljoa klassisen musiikin opetusmalleista. Hän myös mainitsi muusikoiden kokemukset siitä, että asiaa ei oltu oikeasti opittu, jos sitä ei oltu formaalisti opetettu. (Green, 2002, s. 177–180.)

3.3.2 Formaali oppiminen

Väkevä (2013) mainitsee artikkelissaan formaalin oppimisen olevan kouluissa ja muissa kasvatusinstituutioissa tapahtuvaa arviointikriteereihin ja järjestelmällisiin opetusmenetelmiin pohjautuvaa yhteiskunnan ja kulttuurin arvotavoitteisiin mukautuvaa opetusta (Väkevä, 2013). Green (2001) kertoo, että nykyinen musiikkikasvatusjärjestelmä pohjautuu länsimaiseen malliin, jota käytetään yhä musiikkikasvatusta tarjoavissa instituutioissa, kouluista konservatorioihin. Länsimainen malli pohjautuu länsimaisen klassisen musiikin pedagogiikkaan, joka oli hyvin vahvana ison osan 1900 –luvusta. Vasta viime

vuosikymmenillä kansanmusiikki, jazz ja populaarimusiikki on tullut osaksi monien maiden musiikkikasvatusta (Green, 2001, s. 3–4).

Suomessa soittoa ja laulua voi opiskella Hyry-Beihammerin ja kollegoiden (2013) mukaan erilaisissa instituutiossa tai yksityisopetuksessa. Musiikkikoulut ja -opistot, konservatoriot, kansalais- ja työväenopistot tarjoavat taiteen perusopetuksen piirissä olevaa opetusta, joko laajan tai yleisen oppimäärän mukaan. Usein taiteen perusopetuksen piirissä alkava soittoharrastus noudattaa Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmaa (Hyry-Beihammer ym., 2013). Taiteen perusopetuksen (TPOPS2017) yleisen oppimäärän opetussuunnitelmassa painotetaan oppilaan musiikin harrastamisen omaehtoisuutta ja vapautta toteuttaa itseään musiikin tekemisen ja kokemisen kautta. Laajan oppimäärän opetussuunnitelman mukaan tavoitteena on kehittää oppilaan musiikillista osaamista ja antaa valmiuksia musiikkiopintojen jatkamiseen muilla koulutusasteilla. Molemmissa opetussuunnitelmissa painotetaan harrastamisen iloa ja mahdollisuutta toteuttaa itseään musiikin kautta (TPOPS2017).

3.3.3 Informaali ja formaali oppiminen harmonikassa

Suomessa harmonikansoitto on lähtenyt vahvasti informaalin oppimisen kautta. Aikaisemmin luvussa 2 mainittu Martin Paul julkaisi ensimmäisen suomalaisen harmonikansoiton oppikirjan 1885, joka sisälsi tuttuja kansanlauluja, isänmaallisia kappaleita ja ooppera sävelmiä. Oppiminen on kuitenkin tapahtunut 1800- ja 1900-luvun vaihteessa korvakuulolta ja muilta mallia ottamalla. Kymäläinen (2014) mainitseekin oppimisen tapahtuneen 1910–1920 -luvuilla muita soittajia tarkkailemalla ja heiltä neuvoja kysellen. Monet soittajat ovat kehittäessään omaa soittoaan itseopiskelleet nuotit tai saaneet apua muilta soittajilta (Kymäläinen, 2014).

Vaikka harmonikka on ollut osana suomalaista soitinten historiaa jo 1800-luvun lopulta lähtien, tie formaalin oppimisen piiriin on ollut pitkä. Kymäläisen (2014) mukaan 1950-luvulta lähtien harmonikkaopistot kukoistivat ja työllistivät keikkailevia muusikoita. Harmonikalle ilmestyi soitto-oppaita, joista pystyi opiskelemaan itsenäisesti ja vasta 1960-luvulla Kymäläisen (2014) mukaan ilmestyi soitto-oppaita, jotka olivat suunnattuja oppilaille, joilla oli mahdollisuus opettajan opetukseen. Tässäkin tutkielmassa tulokset osiossa mainitut oppikirjat ovat peräisin juuri tuolta ajalta; Viljo Vesterisen ja George de Godzinskyn *Jokamiehen harmonikkakoulu* (1957) ja Lasse Pihlajamaan ja Veikko Ahvenaisen harmonikkakoulut 1950-luvun lopulta (Kymäläinen, 2014).

1970-luvulle tultaessa harmonikka alkoi yleistyä musiikkioppilaitoksissa. Kymäläinen (2014) mainitsee sota-ajan jälkeen syntyneiden harmonikan soittajien yhtenä vaihtoehtona olleen opettaa musiikkiopistoissa harmonikan soittoa, vaikka heillä ei ollut siihen koulutusta. Alpo Pohja ja Matti Rantanen loivat musiikkiopistoihin vuonna 1976 oppikirjan, jonka tarkoituksena oli yhtenäistää harmonikan soitonopetusta ja olla opettajan oppaana, mitä missäkin vaiheessa opintoja oppilaan tulisi osata. Vuonna 1977 käynnistyi harmonikansoiton opettajien koulutus Jyväskylän konservatoriossa Alpo Pohjan johdolla ja Sibelius-Akatemiassa Matti Rantasen johdolla. Konservatorioiden muuttuminen toisen asteen koulutukseksi siirsi opettajankoulutuksen ammattikorkeakouluihin (Kymäläinen, 2014).

Nykyisin harmonikkaa voi opiskella taiteen perusopetusta tarjoavissa instituutioissa. Lisäksi mahdollisuudet kouluttautua muusikon ammattiin ja harmonikansoiton opettajaksi ovat mahdollisia opetusta tarjoavissa konservatoriossa, ammattikorkeakouluissa ja Sibelius-Akatemiassa. Oppimateriaalit harmonikalle ovat monipuolisia ja ohjelmisto on kehittynyt 1900-luvun alusta harmonikalle sävellettyjen kappaleiden myötä.

4 Tutkimuksen toteutus ja metodologian kuvaus

Tässä tutkimuksessa oli tarkoitus saada selville harmonikansoittajien kasvupolkuja tanssimusiikkiin ja eritoten päätymistä tanssimusiikin ammattilaisiksi. Aiheen vuoksi oli selvää alusta alkaen, että tutkimus olisi laadullinen ja aineisto kerätään narratiivista eli kerronnallista haastattelua käyttäen. Tässä kappaleessa esittelen tutkimuksen metodologian, aineiston keruun ja analyysin, sekä tutkimusjoukon. Tutkimuskysymykset ovat:

1. Miten harmonikansoittaja on päätenyt tanssimusiikin ammattilaiseksi?
2. Onko tanssimusiikin soittaminen harmonikansoittajalle instrumentin tuoma pakko vai oma valinta?

4.1 Laadullinen tutkimus

Laadullisen tutkimuksen tarkoituksena on saada syvä kuva ihmisestä ja ymmärtää ihmisen toimintaa (Lichtman, 2013, s. 17). Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan on hankala määrittää laadullisen tutkimuksen käsitettä, sillä monessa eri oppikirjassa käsitteen määrittely voi olla erilainen. Tämän vuoksi laadulliseksi tutkimukseksi voidaan määritellä kaikki ne tutkimukset, joissa ei ole tilastollisia kaavoja (Tuomi & Sarajärvi, 2009, s. 17). Laadullisessa tutkimuksessa on lähtökohtana kuvata todellista elämää ja tutkia kohdetta kokonaisvaltaisesti (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara, 2007, s. 157).

Lichtmanin (2013) mukaan laadullista tutkimusta tehtäessä tutkijalla ei ole olettamuksia tuloksista valmiina, vaan tavoitteena on mennä syvemmälle ja tulkita, sekä ymmärtää toimintaa. Tutkimusta aloittaessa tutkijalla ei usein ole tarkkaa suunnitelmaa, kuinka he suorittavat tutkimuksensa ja tutkija voi myös huomata, että tutkimuskysymykset muotoutuvat aineistoa kerätessä (Lichtman, 2013, s. 17–18).

Kiviniemi (2015) kertoo, että tutkimuksessa kentältä saatu aineisto määrittää tutkimuksen teoriaa. Tämän vuoksi tutkija ei voi etukäteen määrittää tutkimuksen teoriaa, vaan kerätyn aineiston pohjalta pyritään jäsentämään tarvittavan aineiston teoriapohja. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö tutkijalla olisi jo omaa teoriapohjaa ennen aineiston keräämistä, vaan vähitellen tutkijan omat näkemykset ja näkökulmat käsitteellistyvät ja suuntaavat tutkimuksen kulkua (Kiviniemi, 2015).

Haastattelutilanteissa tutkija ohjaa Lichtmanin (2013) mukaan haastattelua, muttei kuitenkaan noudata tiettyä kaavaa kysymysten kanssa. Aineiston keruussa on tärkeää, että ympäristö, jossa tutkija suorittaa havainnointia tai haastattelua on mahdollisimman luonnollinen. Tutkija päättää laadullista tutkimusta tehdessä, mitä kuultua tai nähtyä tietoa hän käyttää tutkimuksessaan (Lichtman, 2013, s. 20–21).

4.2 Narratiivinen tutkimus

Siirtyminen tilastoista yksittäisiin tapauksiin on kasvattanut Lichtmanin (2013) ja Heikkisen (2015) mukaan narratiivisen tutkimuksen hyväksyttävämmäksi laadullisen tutkimuksen kentällä. Narratiivinen tutkimus on yleistynyt viime vuosikymmeninä ja kertomuksiin perustuvaa tutkimusta käytetään yhä enenevässä määrin. Suomen kielessä narratiivisuuden suomennokseksi on vakiintunut käsite kerronnallisuus (Lichtman, 2013, s. 95; Heikkinen, 2015).

Heikkinen (2015) toteaa artikkelissaan: ”Kun tahdotaan ymmärtää ihmisiä ja heidän toimintaansa, kertominen ja kertomusten tutkiminen, on luontainen tapa tehdä tutkimusta” (s.149). Narratiivisen tutkimuksen avulla ihmisestä hankitaan tietoa kertomusten kautta ja tutkija välittää kertomuksista saatua tietoa toisille (Heikkinen, 2015). Narratiivi auttaa määrittelemään persoonan identiteettiä ja mahdollistaa ihmisten olemassaolon, kokemusten ja tapahtumien jakamisen (Bold, 2012, s. 17–18).

Narratiivisuuden tärkeänä käsitteenä voidaan pitää Heikkisen (2015) mukaan tarinaa. Tarinan ja kertomuksen merkitys on suomen kielessä häilyvä, mutta kirjallisuudessa sille on tehty tarkka ero. Kertomuksessa oleva tapahtumarakenne tai tapahtumakulku on tarina, jonka avulla kuvataan mitä kertomuksessa on tapahtunut. Kertomuksia voidaan esittää monin eri tavoin eri keinoja käyttäen, mutta tarina kertomuksen sisällä pysyy samana. Kertomus muodostuu, kun tapahtuma, eli tarina, kerrotaan erilaisia kerronnan välineitä käyttäen (Heikkinen, 2015).

Hännisen (2015) mukaan aineistona narratiivisessa tutkimuksessa voidaan käyttää erilaisia aineistotyyppisiä, kuten elämänkertoja, haastatteluja ja autoetnografiaa eli oman elämäntarinan tutkimista. Ajallisesti etenevästä kertomuksesta on helpoin nostaa näkyviin tarinoiden merkitysrakenteita, kuten elämänkerroista, joissa edetään tiettyä aikajanaa käyttäen. Muiden kirjoittamissa elämänkerroissa tulee ottaa huomioon, sekä kirjoittajan, että mahdollisen julkaisufoorumin vaikutus julkaisumuotoon. Varmin kertomusmuotoisten aineistojen

tuottaminen on haastattelu, jossa tutkija antaa haastateltavan kertoa oma tarinansa tutkittavaan aiheeseen ja haastateltava tyytyy kuuntelemaan, mutta mahdollisesti täydentää tarinasta nouseviin aiheisiin lisäkysymyksillä (Hänninen, 2015).

4.3 Kerronnallinen haastattelu

Elämäkertoja tutkittaessa ollaan kiinnostuneita yksilön elämäkulusta ja siitä, miten yksilöt ovat itse kokeneet tutkittavat ilmiöt elämänsä aikana (Paananen, 2008). Tässä tutkimuksessa käytin aineiston keruu menetelmänä kerronnallista haastattelua. Kerroin haastatteluun osallistuneille tutkimuksen olevan kerronnallinen haastattelu, jolloin he saivat itse kertoa omin sanoin oman kasvupolkunsa harmonikansoittajiksi. Tarkoituksena oli, etten johdattelisi haastattelua mihinkään tiettyyn suuntaan, vaan kysyisin tarvittaessa lisää kertomuksesta esille tulleista asioista. Käytin apunani valmiiksi suunniteltuja tarkennettuja kysymyksiä, jotta pystyisin hahmottamaan tutkimuksen kannalta tärkeitä asioita.

Kun halutaan tietää ihmisten elämästä, kokemuksista, tunteista ja ajatuksista nykypäivänä sekä ihmisen historiassa, tutkijat käyttävät silloin Bold (2012) mukaan haastattelua aineiston keruu menetelmänä. Pienilläkin henkilökohtaisilla elämäntarinoilla ja kertomuksilla voi olla suuri merkitys tutkittaessa historian tapahtumia. Haastattelujen ja kertomusten avulla tulevat sukupolvet voivat saada tietoa historian tapahtumiin erilaisista näkökulmista. Tutkittaessa sosiaalisia muutoksia, esimerkiksi uskonnollia ja terveydenhoitoon liittyviä tapahtumia, elämäntarinat voivat olla erittäin hyödyllisiä (Bold, 2012, s. 96–97).

Tuomi ja Sarajärvi (2009) kertovat, että kerronnallista haastattelua käytetään tutkimuksessa apuna silloin, kun haluamme tietää ihmisen toiminnan tarkoituksen. Haastattelun avulla haetaan tutkimuskysymyksiin vastauksia, sekä tutkitaan erilaisia ilmiöitä. Tutkijan tehtävänä on ohjata kuitenkin haastattelua aiheen ja haastattelussa ilmenneiden asioiden mukaan, ohjaamatta sitä liikaa tutkijan oman teorian ja viitekehyksen suuntaan (Tuomi & Sarajärvi, 2009, s. 72–76).

Hyvärisen ja Löyttyniemen (2005) mukaan kerronnallista haastattelua käytetään silloin, kun halutaan koota kertomuksia tutkittavaksi aineistoksi. Toisille kertomukset tarkoittavat koko elämän kattavaa elämäntarinaa ja toisille pienempiä kertomuksia lähiaikojen kokemuksista. Kertomusten avulla on tarkoitus ymmärtää ja hallita menneisyyttä ja tehdä ymmärrettäväksi

kokemuksia. Hyvärisen ja Löyttyniemen (2005) mukaan kertomus on vastaus kysymykseen, kuka minä olen (Hyvärinen & Löyttyniemi, 2005).

Laadullisessa tutkimuksessa haastattelu sisältää aina Hyvärisen ja Löyttyniemen (2005) mukaan kertomuksia. Kerronnallisessa haastattelussa tutkija esittää kysymyksiä ja antaa tilaa tutkittavalle, jotta hän voi vastata niihin kertomuksien avulla. Kuitenkin kysymykset johdattavat myös faktojen, selitysten ja mielipiteiden kertomiseen, mikä tarkoittaa sitä, ettei kaikki puhe ole kertomusta (Hyvärinen & Löyttyniemi, 2005). Alasuutarin (2011) mukaan kertomus on aina kokonainen esitys, jossa kertoja tavalla tai toisella perustelee sen, miksi tarinansa kertoo (Alasuutari, 2011, s. 140).

Hyvärisen ja Löyttyniemen (2005) mukaan kertomukset voidaan jakaa kolmeen toisistaan poikkeaviin perusmalleihin, jotka on määrittänyt Catherine Kohler Riessman. Hänen mukaansa ensimmäinen malli kokooa kattavan elämäntarinan haastateltavasta, käyttäen apuna haastattelua ja muista lähteistä hankittuja tietoja. Lähestymistapaan kuuluvat useat haastattelut sekä kohteen lähipiirissä eläminen. Tässä lähestymistavassa kohteesta kootaan elämänkerta, jossa ei ole haastattelunomaista dialogia, vaan on kertoja ja tarina (Hyvärinen & Löyttyniemi, 2005). Tätä mallia muistuttaa lähinnä syvähaastattelu, jossa tutkija voi ääripäässään käyttää täysin strukturoimatonta haastattelua (Tuomi & Sarajärvi, 2009, s. 75). Toisessa mallissa etsitään Hyvärisen ja Löyttyniemen (2005) mukaan vastausta tiettyyn kokemukseen tai tapahtumaan, mihin voi vastata yhdellä kysymyksellä. Kertomukset ovat näissä malleissa yleensä lyhyitä ja kuvaavat yleensä tietyn tilanteen, joissa on henkilöt ja juoni. Kolmannessa mallissa tärkeänä on haastattelusta syntyneet kertomukset sekä vuorovaikutus haastateltavan ja haastattelijan välillä, joita tarkastellaan tarkkaan tehdyllä litteroinnilla ja puheen analysoinnilla (Hyvärinen & Löyttyniemi, 2005).

4.4 Aineiston keruu ja osallistujien kuvaus

Aineiston keräämisen aloitin joulukuussa 2020 ja keräsin aineiston haastattelemalla kahden viikon aikana. Suurimman osan haastateltavista pyysin tutkimukseeni jo kesällä 2018 ja loput kesällä 2020. Tutkimuksen teon viivästymisen vuoksi otin tutkittaviin uudestaan yhteyttä syksyllä 2020. Haastateltavat keräsin henkilökohtaisesti käymällä heidän keikoillaan tanssilavoilla ja haastateltavat valitsin oman tietämykseni pohjalta, tällä hetkellä päätyökseen tanssimuusikkoina työskentelevistä harmonikansoittajista.

Tutkimukseen osallistui kuusi harmonikansoittajaa. Alkuperäisen suunnitelman mukaan oli tarkoitus haastatella soittajia mahdollisesti silloin, kun heidän keikkansa olisi osunut lähelle omaa kotipaikkakuntaani Oulua. Pienen harkinnan jälkeen totesin, että aikataulu tulisi olemaan liian tiukka haastattelujen hoitamiseksi samana päivänä keikan yhteydessä, joten suunnittelin toteuttavani haastattelut joko Skypellä tai erikseen sovittavilla tapaamisilla. Koronarajoitusten vuoksi totesin etäyhteyden haastattelun hoitamiseksi parhaimmaksi vaihtoehdoksi. Haastattelut hoidettiin lopulta viiden soittajan kanssa Skypellä ja yhden soittajan kanssa hoidimme haastattelun kasvotusten. Haastattelujen pituudet vaihtelivat 30–60 minuutin välillä.

Ennen haastatteluja lähetin tutkimukseen osallistuville sähköpostilla tutkimuslupa-anomuksen, jonka he palauttivat minulle allekirjoitettuna sähköpostitse. (ks. Liite 1.) Sähköpostissa avasin myös hiukan aihetta tutkittaville ja annoin heille aihetta avaavan apukysymyksen mietittäväksi ennen haastattelua. Kysymys oli ”Mikä on sinun kasvupolkusi harmonikansoittajana ja miten olet päätyneet tanssimuusikoksi?”.

Haastattelun alussa kerroin jokaiselle haastateltavalle, että he saavat lähteä omin sanoin kertomaan oman kasvupolkunsa harmonikan soittajana tanssimusiikin ammattilaiseksi. Jokainen haastateltava aloitti tarinansa kertomisen siitä, miten oli aloittanut harmonikan soiton ja eteni kronologisesti tähän hetkeen. Olin laatinut itselleni valmiiksi aihepiireittäin apukysymyksiä, jos haastateltavien kertomuksissa ei tutkimuksen kannalta tärkeitä kyseisiä asioita ilmenisi. Haastattelun lopuksi esitin jokaiselle haastateltavalle heidän kertomusta täydentäviä lisäkysymyksiä.

Osallistuneiden harmonikansoittajien ikäjakauma on 32–61 vuoden välillä ja sukupuoleltaan kaikki ovat miehiä. Soittajat ovat alun perin kotoisin ympäri Suomea ja heidän uransa ammattilaisina tanssimuusikkoina vaihtelee kymmenestä vuodesta neljäänkymmeneen vuoteen. Osallistujien anonymiteetin suojaamiseksi, olen keksinyt heille uudet nimet kasvupolkujen hahmottamisen avuksi ja en kerro heistä tämän enempää. Käytän heistä nimiä Kalle, Viljo, Eeli, Timo, Risto ja Pekka. Tämä oli järjestys, jossa heitä haastattelin.

4.5 Aineiston analyysi

Narratiivinen aineisto on Heikkisen (2015) mukaan yksinkertaisimmillaan kerrontaan perustuvaa aineistoa, joka sisältää tutkittavien omin sanoin tuottamaa materiaalia.

Narratiivinen aineisto poikkeaa numeerisesta aineistosta siten, että sen käsittely vaatii tutkijalta tulkintaa (Heikkinen, 2015). Narratiivista aineistoa voidaan analysoida monenlaisilla erilaisilla menetelmillä. Narratiivisen aineiston analyysimahdollisuuksia tutkiessa esiin nousi usein Polkinghorne (1995), joka jakaa analyysin kahteen eri tapaan *narratiivien* analyysi (*analysis of narrative*) ja *narratiivinen* analyysi (*narrative analysis*). *Narratiivien* analyysissä kerätään aineisto, joka luokitellaan kategorioiden ja teemojen avulla. *Narratiivisessa* analyysissä aineiston pohjalta tuotetaan uusi kertomus aineiston kertomusten pohjalta (Polkinghorne, 1995).

Tässä tutkimuksessa huomasin aloittaneeni analysoinnin jo litterointi vaiheessa. Haastatteluja litteroidessa selkeät teemat alkoivat nousta esiin, joihin kiinnitin huomaamattani huomiota. Litteroinnin jälkeen kuuntelin haastattelut uudestaan ja luin samalla litteroitua tekstiä. Lukiessani aineistoa, teemat tulivat vieläkin selkeämmin esille ja aloin poimia aineistosta toistuvia teemoja erilliselle paperille. Aineiston analyysitapaa valitessani, huomasin monen eri analyysitavan soveltuvan omaan tutkimukseeni. Kuitenkin teemojen noustessa selkeästi esille jokaisesta haastattelusta, päädyin käyttämään analyysissä apunani osittain Riessmanin (2008) temaattista analyysia.

Riessman (2008) esittelee kerronnallisen aineiston analyysiin neljä erilaista lähestymistapaa: temaattisen (*thematic*), rakenteellisen (*structural*), vuorovaikutuksellisen (*dialogic*) ja visuaalisen (*visual*). Temaattisessa analyysissä tutkitaan enemmän mitä aineistoon on tuotettu, kun taas rakenteellisessa analyysissä keskitytään siihen, miten aineisto on tuotettu. Vuorovaikutuksellisessa analyysissä tutkitaan haastattelijan ja haastateltavan välistä kommunikaatiota. Tässä analyysissä tutkija nousee myös rooliin aineistoa kerätessä, analysoidessa ja tulosten kirjoittamisessa. Visuaalisessa analyysissä kuvat, eleet ja kehonliikkeet ovat osana aineistoa haastattelujen ohella (Riessman, 2008, s. 19). Tässä tutkimuksessa tärkeänä oli se, mitä aineistoon oli tuotettu.

Teemoja keräsin haastatteluista alun perin yhdeksän. Teemat olivat 1. Soittimen hankinta ja soittamisen aloittaminen, 2. Soittimen opiskelu ja soittotunnit, 3. Tanssimusiikki, 4. Armeija, 5. Ammattilaiseksi siirtyminen, 6. Keikkailu, 7. Nykyajatukset ja tulevaisuus, 8. Esikuvat, 9. Kokemukset kentältä. Uudestaan aineistoa lukiessani ja analysoidessa teemoja, rakensin neljä pääteemaa, joiden alle sijoitin jäljelle jääneet teemat. Lopullisiksi pääteemoiksi rakentuivat: 1. Harmonikan soiton aloittaminen, 2. Soittimen opiskelu, 3. Tanssimusiikin merkitys ja toimiminen tanssimusiikkona ja 4. Tulevaisuus. Näin pystyin hahmottamaan jokaisesta

teemasta kokonaiskuvaa kuuden haastateltavan osalta. Teemoittelun jälkeen luin aineistoa uudestaan jokaisen haastateltavan kohdalta. Poimin litteroidusta tekstistä ne kohdat, jotka liittyivät kuhunkin teemaan. Luin vielä aineiston kertaalleen ja lopulta tulostin valmiit teemat itselleni.

Teemoja lukiessani huolellisesti läpi, hahmottelin jokaisesta teemasta yhteneväisyyksiä ja eriävyyksiä teksteistä. Koska jokaisen kertomus ja kasvupolku ovat yksilöllisiä, en halunnut poimia pelkästään yhteneväisyyksiä teksteistä. Tämän lisäksi luin tekstejä läpi ja poimin haastatteluista sitaatteja, joita hyödynnän tutkimuksen tulokset osiossa. Koska tässä tutkimuksessa osallistujat pysyvät anonyymeinä, lähetin jokaiselle haastateltavalle omat lauseet hyväksyttäväksi. Näin haastateltavilla oli vielä mahdollisuus tarkastaa omat lauseensa ja tarvittaessa poistaa kohtia, joita eivät halunneet käyttää tässä tutkimuksessa.

5 Tutkimuksen tulokset

Temaattisen analyysin avulla aineistosta muodostui neljä pääteemaa, jotka ovat:

1. Harmonikan soiton aloittaminen
2. Harmonikan soiton opiskelu
3. Tanssimusiikin merkitys ja toimiminen tanssimusiikkona
4. Tulevaisuus

Teemat etenevät aikajanallisesti kasvupolkua ja haastateltavien kertomuksia mukailleen. Lähden esittelemään tulokset harmonikan soiton aloittamisesta tähän hetkeen ja tulevaisuuden ajatuksiin. Koska pääaihe tälle tutkimukselle on juuri kasvupolku tanssimusiikkiin, tuloksissa ei kerrota haastateltavien nykyisestä tilanteesta tanssimusiikissa. Lisäksi tutkittavien anonymiteetin suojelemiseksi selkeitä murre sanoja on muutettu yleiskielellisempään suuntaan ja matkaa nykyiseen kokoonpanoon ei mainita.

5.1 Harmonikan soiton aloittaminen

Kaikki haastateltavat aloittivat oman kasvupolkunsa kertomisen aikajanallisesti alusta alkaen, miten olivat kiinnostuneet harmonikasta instrumenttina. Neljä haastateltavista mainitsi harmonikan löytyneen jo kotoa ja ensikosketus soittimeen oli tullut vanhempien tai vanhempien sisarusten soittamana. Soittamisen aloittamisikä vaihteli kuusivuotiaasta alakouluikäiseen.

”No mähän alotin harmonikansoitamisen 6-vuotiaana. Ja se enimmäkseen johtuu siitä, et mun velipoika alotti ekana, ja se alotti saman ikäsenä... Eli se oli sit jo soittanu pitkän aikaa ja pakko se oli sit itekki, halu oli kova jo silloin.” (Eeli)

”Vuosi oli -90, istuin pikkupoikana television ääressä ja Kultainen Harmonikka pyöri siellä. Jarmo Tinkala voitti sinä vuonna Kultaisen Harmonikan, ja mä olin sanonu isälle, joka oli/on semmoinen haitarin kotisoittaja, että mä haluan tonne joskus. Ja sitten isän haitarilla aloin siitä penkin päältä.. - - Metsäkukkia tietenkin ja isä veti paljetta, ja mä sitten niitä diskattipuolen näppäimiä siinä sitten hamuilin. - - En muista kumminpäin nää meni, että oliko ensin tää penkin päältä ja sitten Kultainen Harmonikka, niin sitten Kultaisen Harmonikan jälkeen isä tuumasi, että ostetaan sulle pikku haitari.” (Risto)

Osa mainitsi myös harmonikan soittamisen näkemisen televisiosta vaikuttaneen kyseisen soittimen valintaan. Kultainen Harmonikka -kilpailu tai radiosta kuultu harmonikka musiikki vaikutti siihen, että he halusivat oppia soittamaan juuri kyseistä instrumenttia. Pekka kertoi oman harmonikan soittamisen halun olleen kova, vaikka vanhemmat olivat yrittäneet ehdottaa muuta soitinta.

”Tarinahan meni nyt silleen, että mä olin neljä. Tai siis ihan jo ensimmäiset muistikuvat on telkkarista mulla, et mä oon istunu nenä kiinni lattialla ja kattonu jotakin Kultaisen Harmonikan tai jotain tämmöstä haitarinsoittokilpailua, ja siitä on tullut se kipinä jo niin nuorena tohon haitarin soittoon, en tiää minkä takia. Ja sitten mä toivoin vanhemmilta joululahjaksi haitaria. Noh, en saanu haitaria vaan sain sitten yks taso sähköurut. - - Seuraavan jouluna toivoin sitten taas haitaria ja silloin äitini sano legendaariset sanat, että et sä mitään haitaria halua, et se on pappojen soitin. - - Emmä luovuttanu ja toivoin vieläki sitä haitaria ja kuusivuotiaana mä sain ekan haitarin sitten joululahjaksi ja siitä alko sitten se haitarin soitto.”
(Pekka)

”Minä alotin harmonikansoiton sillain, että isä osti meille joskus, tai isällä oli pianohaitari, - - ja jotenki innostuin siitä. Tietty meillä kuunneltiin radio-ohjelmaa nimeltään Metsäradio ja siellä oli legendaarinen Erkki Jantunen ja Mutkattomat... Ne oli julkassu semmosen biisin vuosia aikasemmin, ku Jätjän humpan. Ja jotenkin siitä innostuin vielä enemmän ja kysyin sitten pikkupoikana äidiltä, että mikä tuo on tuo soitin, joka soi tuolla. Äiti siihen, että se on just se haitari mikä meillä on tossa.” (Timo)

Kaksi haastateltavista, Kalle ja Viljo, mainitsivat aloittaneensa soittoharrastuksen ensin jollain muulla instrumentilla. Molemmat olivat soittaneet aluksi kitaraa ja sitten myöhemmin siirtyneet harmonikan pariin.

”Isä soitti haitaria, ja vanhempi velipoika rupes sit soittaa haitaria ja mä hiukan jälkijunassa sit rupesin itekki. Mä tapailin ensin vähän kitaraa ja se jäi sitten hiukan taka-alalle, tuli haitari. Mä olen ollut varmaan yhdeksän vanha silloin, en tarkkaan muista enää, sitä luokkaa kuitenkin.” (Viljo)

”Kitara oli ensimmäinen instrumentti, jota sitten veljeni opetti mua vähän soittamaan. - - Musiikkiliikkeessä oli käytetty pianoharmonikka myynnissä 250 markkaa, Crucianelli, italialainen kaks-äänikertanen. Niin sellasen sitten onnistuin puhumaan itselleni ja siitä se lähti.” (Kalle)

5.2 Soittimen opiskelu

Viisi soittajaa kertoi käyneensä soittotunneilla ja opiskelleensa harmonikansoittoa. Yksi haastateltavista, Kalle, kertoi opiskelleensa itsenäisesti harmonikan soittamisen alkeista tähän päivään. Hän mainitsi opiskelleensa itsenäisesti soittoa harmonikalle tehdyistä oppikirjoista, sekä kuuntelemalla ja katselemalla muiden soittoa. Hän myös rakensi vanerille klaviatuurilaudan, johon teki näppäinrivistön napeista. Tämän avulla hän opetteli soittamaan alkuun näppäinharmonikkaa, ennen kuin sai itselleen pianoharmonikan tilalle näppäinharmonikan.

”Sitten tilasin Musiikki-Fazerilta Helsingistä harmonikan soiton oppikirjan, Vesterinen – Georg de Godzinsky, joka tuolla hyllyssä on yhä ja siitä sitten ihan sivulta yks. - - Ainoa koulutus näiden itseopiskelukirjojen ja -nuottien kautta oli se, että mä katsoin Kurkelan Aaron soittoa ja nauhoitin sieltä Lauantaitansseista kasettisoittimelle ne kaikki. Sitten kuuntelin, että miten se soittaa tämän ja miten tämän ja matkin niitä ja nuotinsin niitä. Jos joku yksittäinen henkilö on vaikuttanut siihen tyylisiin ja innostukseen ja muuhun niin se on ehdottomasti Herra Aaro Kurkela, joka pitää nostaa ylitse muiden.” (Kalle)

5.2.1 Soittotunnit

Viljo, Eeli, Risto, Timo ja Pekka kertoivat käyneensä soittotunneilla. Soittotunnit aloitettiin kansalaisopiston harmonikkapiireissä tai ihan perinteisesti yksityistunneilla käymällä. Ainoastaan Risto ja Pekka mainitsivat opiskelleensa musiikkiopistossa. Jokainen viidestä soittajasta mainitsivat omat alkutaipaleen opettajansa nimeltä. Osalla vaikutti opettajan mainintaan selkeästi se, että heillä oli hyviä muistoja opettajasta. Opettaja oli tukenut soittoharrastuksessa antamalla haastateltavien soittaa myös sitä musiikkia, mitä he mainitsivat itse halunneen soittaa.

”Sit tää ensimmäinen musiikkiopiston opettaja, niin kuitenkin ymmärsi sen, et mulla on se humppatausta ja se on niinku se, mikä on se mun juttu tosiaan. Niin mä sain soitella ohessa sit kaikkea muutakin.” (Pekka)

”Sitten se [opettaja] sai kipinän vielä isommalle tasolle siinä ja minä sitten treenasin kovasti ja paljon kuuntelin sitä opettajaa. Juteltiin opettajan kans paljon myös, ei pelkästään soittoa. Siellä oli monesti siellä tunnilla, jos se kesti 40 minuuttia, niin soitettiin joku 15 - 20 min korkeintaan. Siinä sit juttelua harmonikkamusiikista ja muutenki musiikki-intresseistä sillain. Siinä oppi sen, että kannattaa kuunnella sitä musiikkia mitä haluaa esittää ja monia erityylyisiä soittajia.” (Timo)

Oppimateriaaliksi soittotunneilla käyneet mainitsivat Veikko Ahvenaisen ja Lasse Pihlajamaan harmonikkakoulut. Lisäksi kysyttäessä opistoissa soitetuista musiikin tyyleistä, lähes jokainen vastasi soittaneensa tunneilla tanssimusiikki-klassikkoja.

”Ihan aluksi oli jotaki Veikko Ahvenaisen harmonikka kirjoja, käytiin läpi, oliko ne ykkösestä neloseen ne kirjat... Enemmän sinne tanssimusiikkipuolelle meni. Jossaki vaiheessa siirtyi ihan niinku standardi musiikkikappaleisiin. Metsäkukkia ja Muistoja karpaateilta, Oliivien kukkiessa tähän osastoon, siellä se pyöri suurimmaksi osaksi.” (Timo)

”Et sit ku mä menin sinne [opettaja] tunneille, niin sit soitettiin paljon esim. Pihlajamaan tuotantoa. Johtuu varmaan siitä, että [opettaja] oli itse Pihlajamaan oppilas. Se oli aika suosittua siihen aikaan.” (Viljo)

Melodiabassoa kertoi opiskelleen Eeli, Risto, Viljo ja Pekka. Jokainen mainitsi melodiabassoon siirtymisen tapahtuneen tietynlaisena seuraavana askeleena opinnoissa harmonikansoittajana ja samalla musiikkityylin muuttuneen klassisempaan suuntaan. Haastateltavien kertomuksista sai kuvan, että melodiabasso ja klassinen musiikki eivät olleet sitä, mitä he itse olisivat halunneet soittaa.

”[Opettaja] opetti mua ja hän ymmärsi silloin sen, että siel piti soittaa klassista, jotain urkuteoksia siellä opistossa. Mut sit mä sain siinä ohella soittaa, reenata jotaki tämmösiä enemmän harmonikka sävelmiä. Niitä katottiin, tutkittiin silleen syvällisesti läpi, niin se meni vielä silloin se musiikkiopisto mulla. Mut opettajat siinä vaihtu ja se meni ihan pelkästään siihen klassiseen musiikkiin, et urkunuotteja kolmelta viivastolta. - - Niin ei se ollu mun juttu. (Pekka)

”Melodiabasso oli mukana muutaman vuoden mitä se oli pakko olla ja [opettajan] kans niitä aina hierottiin. Mut sitten harmonikkatunnin loppuun soitettiin aina jotaki ihanaa tanssimusiikkia ja sai sen filiksen sieltä. - - [Opettajalla] oli tosi hyvä tyyli tavallaan, kaivo mulle just semmosen mitä mä halusin/ei liikaa koskaan vaatinu, koska mä olin vähän laiskahko, mutta sai hienosti mut ajettua kuitenkin tiettyyn pisteeseen. - - Se [melodiabasso] oli sen muutaman vuoden, kunnes sitä ei enää tarvinnu, se myytiin sitten pois. Se ei koskaan jääny silleen lemppariksi tonne hyllyyn, jota aikoisin sitten silloin tällöin aina kaivaa ja soitella sillä sitten himona. Et se oli vähän semmosta pakkopullaa. - - Se vaan tuntu, että se oli se tanssimusiikki mielessä, et emmä sitä tarvi siinä. Sen takia se varmaan oli vähän pakkopulla fiiliksillä.” (Risto)

Haastateltavista Pekka ja Risto olivat suorittaneet harmonikasta musiikkiopistossa perustason 3/3 –tutkinnon. Eeli kertoi opiskelleensa Sibelius Akatemian nuorisokoulutuksessa ja suorittaneen klassisen puolen C-tutkinnon. Viljo kertoi opiskelleensa harmonikansoiton opettajaksi. Haastateltavat mainitsivat tutkinnoista kertoessaan klassisen musiikin olleen se

pakollinen tyyli, jota täytyi tutkinnoissa olla. Negatiivisena pidettiin myös klassisen musiikin yksin harjoittelun määrää.

”Sit mä hain Sibelius-Akatemian nuorisokoulutukseen ja pääsinki sinne. Sillon oli esittävä säveltaide/harmonikka se linja. - - Siinä sit tuli harjoteltua, se pyöri enimmäkseen siinä klassisen musiikin, ja tämmösiä niinku virtuoosi kappaleitten hommaa se oli sillon. Mut sit se alko jotenki tökkimään, se niinku yksin soittaminen, et sit ne esiintymiset oli lähinnä kilpailuissa ja kirkoissa ja jotain konsertteja. Ja aina se oli sitä yksin reenaamista, mitä se on nyt muutenkin. Mut kaikki soittaminenki oli sitä, aika sellasta kovaa reenaamista vaan. - - Sillon ku se kehitty se haitarihomma, niinku se instrumentti vaihtuu isompaan, niin sit ku just tulee ne melodiabasso hommat näin, ja sä oot tuolla opisto tai jossain musiikkikoulusssa, niin siihen suuntaanhan se aina jostain syystä menee enimmäkseen aina noissa. En tiä miksi.” (Eeli)

”Mun mielestä se oli kornia. Se et soittaa pienessä kopissa naama päin seinää, tuhertaa jotain... miten mä nyt tän kauniisti sanosin. Sit sulla on se yks tutkinto mitä varten sä teet, tai se yks joku konsertti jota varten sä treenaat, niin se tuntu musta uskomattoman kornilta. Se oli vähän se kevyt musiikki suurimalle osalle opettajakunnasta vähä semmonen punainen vaate.” (Viljo)

5.2.2 Armeija

Kaikki kuusi soittajaa kertoivat käyneensä armeijan. Neljä heistä kertoi palvelleensa armeijan ajan varusmiessoittokunnassa ja kaksi, Pekka ja Timo kertoivat käyneensä normaalin varusmiespalveluksen. Pekka mainitsi kuitenkin soittaneensa harmonikkaa armeijassa ja saaneen siitä hyötyä itselleen palveluksen aikana.

”Armeijassa tietenki haitarin soitosta oli sinänsä etua, että mä sain jäädä kuljetuspatteriin, vaikka mulla oli ihan perus henkilöautokortti pohjalla. Niin siel oli semmonen vanhan liiton vääpeli/sotilasmestari patterissa. Ja kun mä menin itse omatoimisesti, et nyt on käyny kyl semmonen käpy, et mun ei varmaan kuuluis olla täällä, ku mul ei oo kuorma-autokorttia valmiina. Niin tää vääpeli oli sit vaan sanonu, ku mä menin uudestaan käymään, siin oli kapteeni vieressä, niin vääpeli vaan sano kapteenille, että eiköhän se nyt oo et [Pekka] pidetään täällä. Kyllä patterissa pitää yks haitarinsoittaja olla. Sit mä kävin kaikille norjalaisille ja venäläisille, ku niitä kestittiin jossain kodassa keskellä metsää, niin kävin sit soittamassa niille haitaria siellä. Et hyötyä siitä oli siellä.” (Pekka)

Varusmiessoittokunnan käyneet mainitsivat soittokunnassa palvelemisen olleen mieleistä, juuri tanssibändeihin lokeroitumisen vuoksi. Osalla keikkojen tekeminen ja soiton opiskelu oli keskeytynyt palvelukseen astumisen takia, mutta palveluksen aikana saadut kokemukset

olivat olleet mieleenpainuvia ja osalla haastateltavista soittokunnassa tavatut toiset soittajat loivat uusia bändisuhteita armeijan aikana ja sen jälkeen.

”No sehän oli siellä, ku sinne mennään sinne varusmiessoittokuntaan, niin mikä sulla on instrumentti, niin sähän sen perusteella lokeroidut vähän niinkun sinne. Et ne ketkä soittaa puhaltimia enimmäkseen ja jotai lyömäsoittimia, ne menee sinne orkesteripuolelle missä on toi niinku tavallaan soittokunta, tämmönen juhlaorkesteri, tekeen sitä hommaa. Sit jos on niinku sähkökitara tyyppistä, niin niillä on tää bilebändi-showbändi hommaa, sit siellä on myös niinku tanssibändi. Sinnehän me silloin lokeroiduttiin.” - - Niin siellähän me sit tavattiin [soittokaveri] ja [soittokaveri] kanssa ja heti silloin alettiin tekemään näitä tanssikeikkoja. Meillä oli oma bändi siellä soittokunnassa, siitä lähti tää niinku kevyemmän musiikin polku etenemään. (Eeli)

”Meitä oli varmaan 6-7 varusmiestä siellä soittokunnassa. Tuli ihan kunnollinen bändikokoonpano, et oli yks puhaltajakin oikein porukassa. Et silleen jännä homma, et armeijan soittokunta, mikä on niinku puhallinsoittokunta, ni se oli varmaan harkittu tarkkaan, et otetaan tämmöset tyypit et saadaan bändi kasaan. Niin sit ne voi nakittaa kaikennäkösiin kapiaisten bileisiin soittamaan aina sit, ja niin myös kävi.” (Viljo)

”Armeijassa oli varusmiesorkesteri, olin koesoitolla, ja pääsin sinne ja toimin siellä sit koko sen 11 kk varusmiesorkesterissa. Niin ja sieltä tuli sitten ihan uudenlaisia kokemuksia. Oli taidokkaampi ja enemmän soittimia bändissä ja muuta, niin se oli sellanen itse asiassa instanssi, jossa ensimmäistä kertaa aloin oikeasti harjoitella koskettimien soittoa, eli olin aika varttunut siinä vaiheessa.” (Kalle)

”Mut sitten armeija oikeestaan vaikutti siihen, että silloin jäi tää musiikkiopisto. Sinä vuonna ku menin armeijaan, niin piti tehdä tolppaykkönen ja siinä kävi niin, että ne soitti mulle sieltä armeijan päästä, että pääsetkö puoli vuotta aikasemmin mitä on tarkoitus... - - Niin minä tietenki, että tottakait pääsen. Ja tiesin, et se tammikuun saapumiserä pääsee ulkomaan komennukselle keikalle. Ja mehän päästiin sitten Singaporeen keikalle armeijan piikkiin, armeijan porukalla 60 tyyppiä ja mulla oli siellä tanssibändillä siellä biitsillä semmonen hieno keikka. Mieleenpainuvia juttuja.” (Risto)

5.2.3 Esikuvat

Esikuvat tulivat esille soittajien kertomuksissa. Kysyin kuitenkin jokaiselta vielä erikseen heidän esikuvistaan ja idoleistaan. Soittajien laajasta ikähaarukasta johtuen, aineistosta pystyi löytämään sukupolvien välillä olevat erot esikuvissa. Aineistossa toistui ja useimmiten esille nousivat seuraavat harmonikan soittajat: television Lauantaitansseista tuttu Aaro Kurkela, kultaisen harmonikan voittaja Jarmo Tinkala, Lasse Pihlajamaa, Taito Vainio ja Simo Silmu.

”Aaro Kurkela pitää mainita ehottomasti tanssimusiikin semmosena suurena haitaristina. Alun perin varmaan johdatti minut ihan täysin tälle haitarinsoittajan tielle. - - Heimo Mäntynen, sitä mä kuuntelin tosi paljo pikkupoikana, ku se soitti. Taito Vainio tietysti, ku aattelee suomalaista harmonikkamusiikkia. Mä oon tykänny semmosesta tyylistä, ku se soittaa, ja pikkupoikana kuuntelin Lampelan Jukkaa paljo, ku se Souvareissa soitti kauan aikaa. Siltäki ottanu jotaki vaikutteita ehkä. - - Tinkalan Jarmo pitää kyllä mainita. Se on kyllä hieno soittaja. Paljo mä oon kuunnellu noita haitarinsoittajia ja tyylejä. Ottanu semmosia oivalluksia, saattanu viiä niitä oivalluksia pitemälle, että tohon vois tehdä tommosenki jutun. Vähän yrittäny löytää semmosta omaaki saundia soittamiseen. Semmosta leikkittelyähän se soittaminen on, että ei sitä saisi liian vakavasti ottaa.” (Timo)

”Kyllähän sillon aikoinaan just joku Pihlajamaan Lasse oli semmonen esikuva. Ja sit kun taas ikää tuli enemmän, niin sit on tietenkkin Silmun Simo ollu semmonen kannustaja tässä. Et ku sitä Yölintua on tullut kuunneltua ja soitettuaki aika paljo, niin se on ollu. - - Ja haitari puolelta sit tämmöstä Taito Vainio osastoa, et onhan niitä kiva kuunnella noita vanhoja kovia soittajia.” (Eeli)

”Yks, jonka soittotyylisiin sillon jo ihan, mä en nyt muista minä vuonna mahtaa olla Jarmo Tinkala voittanut Kultaisen Harmonikan. - - Niin hänen soittotyylisensä ja tietysti siihen opiskeltuun virheettömään soittoon ihastuin silloin aikoinaan. Muistan vaan, et ku hän soitti, niin semmonen hirveen rento soitto-ote ja kuitenkin kaikki ihan [elehtii täydellistä].” (Pekka)

”Kyllä se Jarmo Tinkala varmasti oli sillon sen Kultaisen Harmonikan myötä ja tietenkki, ku hän sitten soitti Taavitsaisen bändissä... - - Kun näki häntä myös sitten tuolla keikkarintamalla, miten taidokkaasti hän pyyhki menemään tantereita, niin hän varmasti. - - Sitten Taito Vainio on ollu tämmösissä tyylillisesti ehkä semmonen, minkä on tuntenu tosi paljon samaksi tyyliksi, ku ittensä kaa, et ehkä ne kaks.” (Risto)

5.3 Tanssimusiikin merkitys ja toimiminen tanssimusiikkona

Tanssimusiikista puhuttaessa, jokaisella haastateltavalla oli aina ollut hyvin selkeä visio siitä, että tanssimusiikki ja sen soittaminen on heistä mieluisinta soitettavaa. Harmonikan mainittiin kuuluvan vahvasti tanssimusiikkiin ja sitä kautta myös oma suuntautuminen tanssimusiikkiin kerrottiin tapahtuneen luonnollisesti, mutta myös mahdollisuutta muuhunkin musiikkiin pohdittiin. Viljo pohti myös musiikkimaun merkitystä sillä, missä on syntynyt ja kasvanut.

”Kai se on haitarinsoittajalla aika luonnollista se, et tommosiin tilanteisiin ajautuu. - - Kyllä siinä aika paljo vaikuttaa se, olenko mä syntynyt [kotipaikkakunta] vai olenko mä syntynyt Helsingissä. Kyllä se varmaan landella on aika paljo vahvempi tuo kevyen musiikin kulttuuri, et

se on suhun sisäänrakennettu, niinku synnyinlahjana tavallaan. Emmä tiää, et voiko tämmöstä linjavetoa pistää, mut näin mä oletan et se on niin. Et oletko sä maalta kotosin vai kaupungista.” (Viljo)

”Se nyt varmaan johtuu tosta taustasta ja siitä, että toi haitari nyt niinku kansannäkökulmasta, ja lähtökohtasesti on ollu tommonen tanssimusiikki-instrumentti. Mäkään en oo omaa musaa ikinä toistaseksi tehny, et tolla se on tavallaan, niinku johdatellu toi elämä tähän tilanteeseen, et se on just tanssimusiikki. Mut emmä sitä kiellä tai näin, miksei jotain muutaki musaa tekisi. Tai ihan mitä vaan tolla soittimella. (Eeli)

Osa mainitsi vanhempien vaikuttaneen omaan musiikkimakuun sekä saman henkisten soittokavereiden löytämisen olleen polkuna tanssimusiikin pariin. Pekka mainitsi, että lapsuudessa musiikkia ei liiemmin kuunneltu, eikä musiikki ollut kotona niin läsnä. Timo ja Risto mainitsivat entisten opettajiensa oman kiinnostuksen tanssimusiikkiin toimineen heille myös eräänlaisena kannustimena.

”... Kun menin [ylä] kouluun, niin sit sattuu semmonen onnenkantamoinen, et siinä oli yks luokkakaveri, ja se oli saanu samanlaisen pureman jo, et hän soitti rumpuja silloin, niin samanlaisen iskelmä- tai tanssimusiikkipureman, niin hänen kanssaan sitten ruvettiin vähän soittelemaan ihan vaan kahdestaan...” (Pekka)

”Naapurinpoikien kanssa päätettiin perustaa sitten bändi ja alettiin mejän rappusilla soittaa. Alettiin soittaa tanssimusiikkia. Vähän ajan päästä meillä alko hyvä ohjelmisto olemaan ja tehtiin sitten [paikkakunta] yhellä koululla mejän musiikinopettajan [nimi]... Siinä oli semmonen pienimuotoinen äänitysstudio siellä koululla, niin alettiin ihan... Ei mejän siitä mitään tarvinnu maksaa, mut se [opettaja] oli niin kannustava opettaja kans, niin se alko nauhottaa sitä mejän soittoa. Siitä se lähti sinne tanssimusiikki-uralle aika äkkiäkin sitten.” (Timo)

”[Opettaja] oli sitten [orkesterin nimi] orkesterissa soittanut haitaria vuosikausia. Aina siinä opettajan työn ohella keikkaili [solistin nimi] kanssa ja sitten ehkä tämäkin vaikutti siihen, että [opettajalla] oli semmonen aika, tanssimusiikki varmasti mielessä paljon, niinku mullaki sitten isän kautta. Isä kuunteli tietenkä aina tanssimusiikkia.” (Risto)

Tanssimusiikin soittamisesta puhuttaessa mainittiin työllistymisen mahdollisuuksista. Haastateltavat toivat esille näkökulman siitä, että harmonikansoittajan työllistyminen on todennäköisempää tanssimusiikin alalla kuin muilla musiikin tyylilajeilla.

”Tietenki sit toi työllisyys aspekti, on se, et harva tolla instrumentilla työllistää itteään kyllä missään muussa jutussa. Se on ihan muutama tässä Suomen maassa, joka pystyy työllistämään itteään tekemällä sillä muuta, kun tanssimusaa.” (Eeli)

”Hanuristeille oli silloin [70-luvulla] todellaki töitä. Sehän oli siinä, jos vois sanoa, niin tärkein instrumentti siinä tyylisuunnassa silloinki, niinku se on tietyllä tavalla sen saundin takana tänäkin päivänä. Mut, että se oli mulle selkeä se genre, mitä teen.” (Kalle)

”Kai se on Suomessa se ainoa homma millä tekee leivän tolla alueella. Et ne on ne kaks, et joko sä opetat sitä haitarisoittoa, tai sit sä soitat humppaa. Onko jotain muita vaihtoehtoja?” (Viljo)

Haastatteluissa ilmeni myös se, että tanssimusiikkia oltiin kuultu radiosta ja nähty televisiosta, mikä oli toiminut kimmokkeena haastateltavien omaan kiinnostukseen tanssimusiikista. Kalle mainitsikin, että juuri hänen nuoruudessaan tanssimusiikki oli ollut pinnalla ja se oli soinut kaikkialla.

”Kyllä oli mulla aika selvää, että se linja on tämä ja varsinkin, ku sitä sitten edesautto se, miten vahvaa se tanssimusiikki oli silloin, kun mä alotin tämän uran. Kaikkialla soi humppa. Radiosta tuli humppaa ja se oli siis keski-ikästen huvittelumusiikkia siihen aikaan. Ei ollu tietoa, taikka oli jotaki tietoa diskosta, mut se oli kuitenkin sitten teinihommia, et se vanha tanssimusiikki oli niin vallalla silloin ja sitä tuli niin paljo joka tuutista ja sille altistu, et se kyllä lähtemättömän vaikutuksen teki silloin.” (Kalle)

5.3.1 Keikkailun aloittaminen

Jokainen haastateltava mainitsi aloittaneensa keikkailun tanssibändeissä jo hyvin nuorena. Lisäksi vanhemmat soittajat mainitsivat keikkoja riittäneen siihen aikaan, kun he olivat keikkailun aloittaneet. Tanssiravintoloiden kukoistus mahdollisti myös harrastelijakokoonpanolle kuukausikiinnitykset ravintoloihin.

”70-lukuhan oli sellasta tämän genren kulta-aikaa, tai sellasta kulta-aikaa mitä minä muistan. Et toki on ollu tanssilavojen kulta-aikaa 60-luvulta asti, mutta se sellanen humppabuumi mikä silloin 70-luvulla, vanhan tanssimusiikin renesanssi, joka vallitsi, niin sehän oli ihan hirveetä menoa silloin. Että keikkoja oli jopa tällaisella harrastelijaporukalla. Ja me tehtiin silloin lukioaikana varmaan keskimäärin se yks keikka viikossa talviaikaan ja sitten kesäaikaan enemmän. Jopa silloin oli noita kuukauden kapakkakiinnityksiä, niin esimerkiksi abiturientti aikaan oltiin kirjoitusten jälkeen, huhti-, touko- ja vielä kesäkuu, oltiin kuukauden kiinnityksellä paikallisessa ravintolassa.” (Kalle)

Nuorena ja alaikäisenä aloitettu keikkailu vaati myös vanhemmilta panostusta. Risto mainitsi keikkailleen aluksi isänsä kanssa yhdessä ja Viljo ja Timo mainitsivat vanhempien osallistumisen kydytyksiin alkuaikoina.

”Eihän meillä ollu kellään ajokorttia, aina jonku isä tai sisko tai äiti lähti kuljettaa meitä keikalle ja sitten menttiin humppakuutioperässä joku diesel Volvo tai mejän isän Saab. Ja sitten joskus menttiin jollai Nissanillaki, joka ei jaksanu sitä kärryä vetää. No siitä se alko sitten. - - Vähän ajan päästä meillä oli kortillinen mies.” (Timo)

5.3.2 Siirtyminen ammattilaiseksi

Suurin osa haastateltavista kertoi lähteneensä tekemään tanssimusiikkia ammatikseen armeijan jälkeen. Risto ja Timo mainitsivat käyneensä muun alan koulua lukion jälkeen, mutta jättäneen sen kesken keikkailun vuoksi. Kalle kertoi opiskelleensa muuta alaa sen vuoksi, että täytyisi olla ”oikea ammatti” soittamisen lisäksi.

”Se ois ollu vuoden koulu, mut siinäkin vaiheessa keikat vei niin paljo aikaa, että ku tuli viiden kuuden aikaan keikalta kotiin aamulla, niin sitten seittemältä kaheksalta ois pitäny herätä sinne kouluun. Niin kyllä tääki sitten jäi näitten tanssimuusikon jo silloin jyllänneen uran alle.” (Risto)

”Sitä alko oleen sitä keikkaa paljo, niin jotenki tuntu, että ei sitä mitenkään pysty, jaksu sitä koulua. Ois sen jaksanu, jos niinku tänä päivänä aattelee, mutta silloin se ei tuntunu siltä. Se musiikki vei niinku mennessään.” (Timo)

”Usein tommonen ammatti, joka lähtee harrastuksesta, jonka kokee niin miellyttäväksi ja motivoivaksi, niin se vie niin mukanaan. Niin, että ne ajatukset siitä muuhun kouluttautumiseen lähti siitä, että olis pitänyt olla joku ”oikea ammatti” että ei vain soita.” (Kalle)

Eeli mainitsi armeijassa luotujen kontaktien vaikuttaneen siihen, että hän siirtyi soittamaan tanssimusiikkia ammatikseen. Osa haastateltavista kertoi, että erinäiset kilpailut mahdollistivat näkyvyyden ja nosteen omalle uralle ja vaikuttivat ammattimuusikoksi siirtymiseen.

”Sitten sen armeijan jälkeen, siellä tuli niin paljo soitettua, oli oikeenlainen porukka... - - Mut sit oli semmonen tilanne, et ne tyypit kenen kanssa oli tehny sitä keikkaa, niin ne oli melkeen eläkeläisiä jo. Siinä ei ehkä ollu hyvää jatkuvuutta. Ku se soittokunta vuosi alko olla lopullaan, niin sittenhän me alettiin tekeen jo [nimi] ja sen porukan kaa mitä siinä oli, [nimi], ja kumppaneita, tehtiin sit humppakeikkaa.” (Eeli)

”[Kilpailun] jälkeen, meni kuukausi, puhelin soi aika monestaki suunnasta, ehkä oli huomanneet, että voisi olla potentiaalinen haitaristi, johonki trioihin/muihin bändeihin.”
(Risto)

”Aika lailla kulminaatio piste oli se, ku voitettiin [kilpailu] silloin [vuosi], niin siitähän se pikkuhiljaa niinku lähti se keikkamuusikkona, keikkamuusikko ammattina. Kyllä se siitä sit lähti se touhu. Et vaikka kaikennäköstä oli tehny samaan hommaan liittyvää palkkatyötä ja muuta, mut ihan keikkamuusikko homma... Niin siitähän se silloin sit tuli.” (Viljo)

Pekka kertoi keikkojen vieneen lukion jälkeen mennessään ja siirtyminen ammattilaiseksi tapahtui automaationa. Kun taas Risto painotti haastattelujen aikana tanssimusiikon ammatin olleen vahvasti haaveena pienestä pojasta lähtien.

”Kyl se varmaan sitten siinä lukion jälkeen, kun noi musiikkiopisto-opinnot jäi taakse ja sit sitä keikkaa rupes olemaan niinku tosiaan niin paljo, et ei sitä enää muuta kerinny. Niin kyl se sit siinä vaiheessa aika lailla selvä oli. Ainakin silloin, että sitä työtä tehdään. Mut ei sitä sit tietysti tienny, et kuinka pitkään sit loppujen lopuksi. - - Mä en oikein tiedä, et haaveilinko mä sit ehkä niinkää tanssimusiikon urasta, mut halusin kuitenkin sit koko ajan päästä. Niinku jos kävi jotain tanssibändiä tai jotain vähän isommalla lavalla kattomassa, niin aina koko ajan haaveili, et jos pääsis tonne itekin soittamaan. Mut emmä tiedä oikein ku aattelee, et haaveilinks mä. Et haaveilinko siitä, että tätä. Se vaan tuli jotenkin automaationa sitten vuosien saatossa.” (Pekka)

Parhaaksi kouluksi uralla mainittiin itse keikkailu sekä erilaiset keikkakokemukset, säästystehtävistä muiden soittajien kuuntelemiseen. Haastatteluissa mainittiin juuri muiden harmonikansoittajien tai esikuvien kuuntelu kehittäessä omaa tyyliä. Lisäksi esille nousi muiden musiikkialalla toimivien artistien ja kollegoiden tuki siihen, mitä tanssimusiikin soittaminen vaati soittajalta. Risto mainitsi myös kohtaamisesta entisen soitonopettajansa kanssa vuosia myöhemmin, joka oli tukenut Ristoa kasvupolulla tanssimusiikin pariin ja ollut myös yhtenä esikuvana tanssimusiikin ammattilaisena.

”Ja sitten mentiin keikkapaikoille ja oliko kaks kolme mappia mukana ja siellä oli aina joku bändi ja sitten mentiin kahdeksi setiksi soittamaan, ja se oli tietysti mieletön korkeakoulu siinä kohtaa. Paitsi, että pääsi soittamaan ihan oikeasti amatikseen ja tällaisissa ykköspaikoissa, niin sitten se, että sai tällaisen legendan kanssa sitten viettää niitä lukemattomia tunteja autossa ja yövyttiin samassa huoneessa ja niin pois päin. Se näkökohta ja horizontit mitä hän niinku, silmät avautu näkemään paitsi sitä sen hetkistä, niin myös sitä mistä siihen on tultu. Eli tuollanen pala kevyen musiikin historiaa, niin se oli mieletön kokemus nuorelle miehelle.”
(Kalle)

Ja muistan ku soitin [orkesterissa], se oli viimesiä kertoja, ku tavattiin siinä opettajan kans [tanssiravintola] keikalla. Niin muistan sen, ku hän oli siellä yleisössä ja miten ylpeä olin itsestäni tavallaan mihin olin päässy ja miten hän oli tietenkin minut koulunut. - - Se hetki jäi mieleen, kunnes hän siitä sitten varmaan vuoden sisään menehty ja se oli semmonen niinku, et hei se oli tässä. Nyt ollaan siellä mihin on aina haluttu. Sillon se tuntu siltä.” (Risto)

5.4 Tulevaisuus

Kysyin jokaiselta haastateltavalta haastattelun loppuun kysymyksen, näkevätkö he itsensä tanssimuusikkona viiden - kymmenen vuoden päästä. Jokainen haastateltava näki tulevaisuuden tanssimusiikin alalla jatkuvan, vaikka mainitsivat sen hiipuneen huippuvuosista. Huolena oli keikkapaikkojen vähentyminen, joka nostattaa kilpailua orkestereiden kesken ja mahdollistaa vain pienelle osalle täysipäiväisen työn muusikkona. Oma jaksaminen nousi myös tulevaisuudesta puhuessa esille. Keikkamatkat ja valvominen koettiin työn raskaimmaksi osaksi, mutta itse soittaminen koettiin palkitsevana. Timo pitää soittamista jopa terapeuttisena.

”Kyllä mä näen, jos tämä aika tästä palautuu, ja se työnsarka siellä odottaa. Mielenkiintoo on olemassa. Tietysti tässä on ne raskaat puolet, kun ikää tulee, se valvominen ja se matkustaminen, se ei oo kivaa. Mut sit taas joka kerta, kun menee sinne stagelle, ja eka valssi lähtee, niin se palkitsee. Siitä saa mielihyvää, esiintyminen ei oo niin se ”must” juttu, mutta se vuorovaikutus ihmisten kanssa, et näkee, että se kolahtaa heille. Niin se on se mistä saa jotakin efedriiniä tonne verenkiertoon. Jos terveys kestää ja olosuhteet antaa myöten, niin en pidä ollenkaan mahdottomana.” (Kalle)

”Kotonaki pyrin soittamaan, en nyt päivittäin, mutta viikottain aina soitan. - - Joskus sillä purkaa sitä omaa olotilaaki. En tiiä, se on ollu semmonen psykologiki aina tuo harmonikka... Tai onko se psykiatri, kumpi se sitten on, se on aina ollu semmonen.. Sitä saa repiäkki sitä haitaria, se tykkää, ku sitä revitään. Ei saa rikkoo, mutta sitä saa soittaa silleen kovemmallaki käellä.” (Timo)

Kaikki uskoivat sitkeästi siihen, että vallitsevan pandemiakoettelemuksien jälkeen ura tanssimuusikkona jatkuu. Moni mainitsi sen, että on vuosia puhuttu yleisellä tasolla tanssilavakulttuurin katoamisesta, mutta haastateltavien mielestä se ei ole mihinkään kadonnut. Koronasta puhuttaessa esille nousi myös se, että jos muusikot eivät saa tehdä töitä, osa lähtee muihin töihin ja jäävät sille tielle.

”Kyllä mä nyt uskon, et tää koronahomma menee tästä ohitte, et enköhän mä 5-vuoden päästä viel luulisin, et oisi vielä bändi pystyssä. - - Emmä tiää, eihän täs jos ei saa tehä tätä duunii, sitä väkisinki menee siihen, et jengi hakee muuta töitä ja sit ne jää sille polulle. - - Emmä sitä usko, et näitä tulee ikinä täysin lopetettua näitä.” (Eeli)

”Kyllä mä sen jotenki niin oon ajatellu, et mä tätä hommaa teen niin kauan, ku vaan hiukanki. Kyllähän siinä välillä tulee semmonen olo, et onko tässä järkeä tässä touhussa, mut onneksi niitä oloja... Onneks ne ei oo sen pitempiä ja onneks niitä tulee suhteellisen harvoin. Et sit, jos niitä rupee tulee tiheämpää tahtia, niin sit täytyy laskea uudestaan.” (Viljo)

Risto ja Kalle iloitsivat nuoremman harmonikansoittajien sukupolven tulemisen tanssimusiikkiin ja sitä kautta tanssilavakulttuurin jatkumisen mahdollistamisen.

”Jossakin vaiheessa harmonikka oli kirosana, että nuorempienki soittajien keskuudessa, niin se arvostus, mikä sillä tänä päivänä on niin se lämmittää kovasti mieltä. Et se nähdään, sehän on nimenomaan tylisuunnallinen valinta, että soitetaan oikeilla soittimilla sitä musiikkia mihin genreen se kuuluu. Niin se on tosi mieltä lämmittävää.” (Kalle)

”Hienoo, että näkee uutta sukupolvea, koska tässä on jo 20-vuotta vetäny, se on aika pitkä aika, 20-vuotta humppaa. Tosi onnellinen oon siitä, että oon saanu tehä mitä haluan ja sitä ainutta asiaa mitä jollaki tavalla osaa. Että se on semmonen, että haave on niinku toteutunu. Ei oo American dream, niin onks tää Finnish dream, soittaa humppaa työkseen hanurilla.” (Risto)

5.5 Tulosten yhteenveto

Tutkittaessa harmonikan soittajien kasvupolkuja tanssimusiikkiin, niistä löytyi useita yhteneväisyyksiä. Jokainen haastateltava oli selkeästi kasvanut tanssimusiikin parissa, tai kuullut sitä lapsena, josta kipinä tanssimusiikkiin oli syntynyt. Harmonikan soittamisen pariin he olivat päätyneet näkemällä tai kuulemalla kyseisen instrumentin soittamista. Kolmella soittajalla oli ollut perheessä haitari, jota soitti joko isä tai vanhemmat sisarukset. Tämä vaikutti siihen, että kyseistä instrumenttia kuultiin jo pienestä pitäen ja kipinä soittamiseen lähti sieltä. Muut soittajat olivat kuulleet ja nähneet harmonikan soittoa television tai radion kautta, joka herätti mielenkiinnon soittoharrastuksen aloittamiseen.

Kuudesta haastateltavasta viisi oli käynyt soittotunneilla. Osa haastateltavista oli aloittanut kansalaisopiston harmonikkapiireissä, joissa harjoiteltava ja soitettava musiikki oli ollut tanssimusiikkia. Tunneilla oltiin käyty läpi perinteisiä tanssimusiikin harmonikkaklassikkoja ja soittotunneista kerrottaessa, jokainen mainitsi opettajilla olleen vaikutuksen siihen mitä

tunneilla soitettiin. Lisäksi haastateltavat mainitsivat nimeltä ne opettajat, jotka olivat positiivisesti vaikuttaneet heidän kasvupolkuunsa harmonikan soittajina.

Pidemmälle opinnoissa mentäessä neljälle haastateltavalle soittimeksi oli vaihtunut klassiseen musiikkiin soveltuva harmonikka, melodiabasso. Kaikki melodiabassoa soittaneet mainitsivat klassisen musiikin olleen se pakollinen paha, jota täytyi soittaa tutkintoja varten. Lisäksi osa mainitsi tärkeänä sen, että vaikka tunneilla oli täytynyt soittaa klassista musiikkia, opettajat olivat kuitenkin ymmärtäneet heidän omat halunsa soittaa kevyempää ja viihteellisempää harmonikkamusiikkia.

Jokainen haastateltava oli suorittanut varusmiespalveluksen, joista neljä oli palvellut varusmiessoittokunnassa. Soittokunnassa palvelleet mainitsivat palvelusajan olleen mieleistä juuri oman sijoittumisen takia. Harmonikan soittajana tehtävänä oli ollut palvella tanssibändissä ja soittaminen siellä oli ollut mieleistä. Osa haastateltavista mainitsi saaneensa soittokavereita juuri soittokunnasta, jotka olivat johtaneet armeijan ulkopuoliseen bänditoimintaan tanssimusiikin osalta. Lisäksi yksi normaalin varusmiespalveluksen käynyt mainitsi hyötynensä palveluksen aikana siitä, että hänen soittotaitoa oli käytetty erinäisissä tilaisuuksissa.

Osa mainitsi selkeästi kertomuksessaan omat esikuvansa ja jotka heidän esikuviaan olivat. Esitin myös jokaiselle loppuun erikseen kysymyksen esikuvista, johon haastateltavat vastasivat. Haastatteluissa nousi selkeästi esille ikäjakauman mukaan oman aikakauden harmonikka ”idolit”, jotka haastateltavat mainitsivat. Nimistä nousi myös esille harmonikkamusiikin pioneerit ja suomalaisen harmonikkamusiikin edelläkävijät. Tyyllisesti kaikkien mainitsevat suurimmat esikuvat olivat juuri perinteisen harmonikkamusiikin ja tanssimusiikin harmonikansoittajia. Esikuvista puhuttaessa, jokainen kertoi ottaneensa vaikutteita ja luoneen omaa tyyliään soittajana heitä kuuntelemalla.

Keikkailu tanssimusiikin parissa oltiin aloitettu jo nuorena kavereiden kesken kootuissa orkestereissa tai tekemällä duo tai säestyskeikkoja solistien kanssa. Suurimmalla osalla ammatillinen siirtyminen tanssimuusikoksi oli tapahtunut armeijan jälkeen. Osalla keikkailun lisääntymiseen oli vaikuttanut erilaisiin kilpailuihin osallistuminen, joka oli tuonut lisää näkyvyyttä ja sitä kautta lisännyt keikkoja. Keikkojen lisääntyessä jokainen oli jäänyt sille tielleen ja erästä haastateltavaa lainatakseni: ” *Se musiikki vei niinku mennessään.* ”. Parhaaksi oppikouluksi tanssimuusikkona toimimiseen mainittiin juuri kilometrit alalla.

Haastatteluista ilmeni se, että tanssimuusikkona tai yleisesti muusikkona toimiminen oli osalle se, mitä he olivat halunneet tehdä ammatikseen. Osa haastateltavista ilmaisi selkeästi tanssimuusikkona toimimisen olleen haaveena lapsesta saakka, kun taas toisille muusikon ammatti oli tullut keikkojen lisääntyessä melkein jopa puolivahingossa. Jokaisella oli kuitenkin selkeänä visiona ollut se, että oma orkesteritoiminta olisi juuri tanssimusiikkiin suuntaavaa ja harmonikan historiaan pohjautuen ura harmonikan soittajana olisi juuri tanssimusiikissa. Haastatteluista ilmeni myös työllistymisen näkökulma harmonikansoittajana. Haastateltavien mielestä muusikkona toimiminen oli työllistymisen kannalta tanssimusiikin parissa varmempaa, kuin muita musiikin tyylilajeja soittaessa.

Tulevaisuudessa jokainen näki uran tanssimuusikkona jatkuvan, vaikka koronapandemian vuoksi työt ovatkin tällä hetkellä toistaiseksi kiellettyinä. Näkymää tulevaisuutta kohden pidettiin positiivisena ja tanssilavakulttuurin jatkumista pidettiin erittäin todennäköisenä. Moni haastateltava mainitsi kuulleensa koko kymmeniä vuosia kestäneen uransa aikana siitä, että tanssilavakulttuuri ja tanssimusiikki ovat kuolemassa, mutta eivät itse olleet nähneet vaikutusta huonompaan suuntaan. Toki, he mainitsivat sen, että tanssilavojen ja –ravintoloiden vähentymisen myötä myös keikat olivat vähentyneet ja kilpailu työllistymisen kannalta kasvanut, mutta itse kulttuurin katoamisesta he eivät olleet nähneet merkkejä. Tulevaisuuden näkymänä muusikot näkevät livemusiikin uuden kulta-ajan tulemisen korona-ajan jälkeen ja haaveissa siintää se, että ihmiset kulkisivat enemmän myös tansseissa rajoitusten jälkeen.

6 Pohdinta

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää harmonikan soittajien kasvupolkuja tanssimusiikin pariin. Lähdin tekemään tutkimuksen täysin aineistolähtöisesti ja keräsin teorian vasta aineiston analyysin jälkeen. Aineistoa analysoidessani minulla ei ollut siis teoreettista näkökulmaa aiheeseen. Koska jokaisen haastateltavan kertomus oli henkilökohtainen ja yksilöllinen, en kerännyt aineistosta vain yhteneväisyyksiä.

Selkeästi jokaisella haastateltavalla oli ollut halu alkaa soittaa juuri kyseistä instrumenttia, harmonikkaa. Suurin osa haastateltavista mainitsi myös sen, että kyseinen soitin oli jo tuttu lapsuuden kodista, mikä innosti soittamista ennestään. Lisäksi soittimen kuuleminen ja näkeminen sai kipinän soittoharrastuksen aloittamiselle. Tuloksista voi tulkita sen, että heidän musiikillinen identiteettinsä on lähtenyt muodostumaan jo lapsena. Osalla soittajista kipinä soittamiseen on ollut niin vahva, että tavoitteet ja identiteetin rakentaminen muusikon uraan ovat lähteneet heti soittoharrastuksen alettua.

Lähipiirin vaikutus soittimen valintaan oli suurimmalla osalla selkeä. Perheessä soitettiin harmonikkaa joko vanhemman tai sisaruksen toimesta, mikä selkeästi lisäsi kiinnostusta soittimeen ja lapsen halua soittaa kyseistä soitinta. Ei voi myöskään poissulkea haastatteluissa mainitut kuulon ja näön perusteella tehdyt havainnot. Kultainen Harmonikka –kilpailun näkeminen televisioista ja siellä nähdyt soittajat esimerkillään, olivat monella innoituksen lähteenä siihen, että he haluavat itsekkin aloittaa soittamaan kyseistä instrumenttia. Soittaminen kuuleminen ja ääneen mieltymisen on myös selkeästi vaikuttanut valintaan.

Suurin osa haastateltavista oli käynyt soittotunneilla ja saanut opastusta soittimen soittamiseen formaalisti ja ainoastaan yhden haastateltavan, Kallen, kasvupolku oli ollut täysin informaalinen. Kallen tarinaa voi hyvin verrata Lucy Greenin (2001) tutkimukseen informaalista oppimisesta. Mieluisen musiikin itseopiskelu ja tiedon hankkiminen, sekä toisten soittajien kuunteleminen ja mallin ottaminen tulivat selkeästi Kallen tarinassa esille. Lisäksi yhteismusisoiminen ja sitä kautta yhteisoppiminen ovat yhteydessä Greenin (2001) tutkimukseen. Kallen tarinaa voi hyvin pitää esimerkkinä siitä, miten itseoppinut muusikko voi luoda menestyneen uran.

Kaikki soittotunneilla käyneet mainitsivat soittaneensa perinteisiä harmonikka-klassikkoja ja tanssimusiikkia. Haastatteluista huomasi sen, että harmonikan historiaankin perustuen

ohjelmisto soittotunneilla on ollut viihdemusiikkipainotteista ja mitä pidemmälle oppiminen oli mennyt, sitä enemmän ohjelmisto oli muuttunut taidemusiikin suuntaan. Oppimisen mennessä pidemmälle, oli osalle soittajista vaihtunut soitin melodiabassoharmonikkaan eli taidemusiikin soittamiseen sopivaksi soittimeksi. Melodiabassoa soittaneet haastateltavat mainitsivat suorittaneensa tutkintoja ja kertoivat klassisen musiikin soittamisen olleen ”pakko pullaa”, jota täytyi vain soittaa. Haastatteluista nousi mielenkiintoisesti esille se pohdinta, että jos halusi edistyä opinnoissa harmonikalla, miksi ohjelmisto ja soitin vaihtuivat taidemusiikkiin sopivaksi?

Moni mainitsi entisen opettajansa nimeltä ja maininnan syynä oli selkeästi opettajien kautta tulleen positiiviset kokemukset. Osa kertoi opettajansa kannustuksen auttaneen soitonopiskelijana etenemiseen, jopa ammattimuusikoksi asti. Riston ja Pekan mainitsevat opettajat olivat ymmärtäneet oppilaidensa motivaation soittamiseen ja pakollisen klassisen musiikin lisäksi, he olivat ymmärtäneet soitattaa välillä myös Riston ja Pekan mieleistä musiikkia, tanssimusiikkia. Risto mainitsi myös oman opettajan kannustuksen ja oman uransa tanssimuusikkona vaikuttaneen Riston omaan muusikon uraan. Riston ja Pekan tapauksessa opettajalla on ollut tilannetajua oppilaidensa suhteen oikeanlaisen ohjelmiston valitsemisella ja oppilaiden kuuntelemisella ohjelmistoa suunnitellessa. Tällöin opettaja on saanut pidettyä oppilaiden motivaation soittamiseen, noudattaen kuitenkin opetussuunnitelmaa.

Juvonen (2000) mainitsi tutkimuksessa musiikkimaun olevan selkeästi vaikutuksessa ympäristön kanssa ja lapsen lähipiirillä olevan myös voimakas merkitys musiikkimaun muotoutumisessa (Juvonen, 2000, s. 56). Se, että harmonikkaa oltiin kuultu soittimen ollessa jo valmiina kotona, myös tanssimusiikin kuuleminen on ollut vahvaa. Kotona oli selkeästi kuunneltu tanssimusiikkia ja iskelmää vanhempien toimesta, joten tanssimusiikkiin kasvaminen on alkanut jo lapsuudesta. Ainoastaan Pekka mainitsi, ettei musiikki ollut merkittävästi esillä kotona lapsuudessa ja musiikkia ei siellä oltu liiemmin kuunneltu.

Viljo pohti myös synnyinpaikan merkitystä musiikkimaun suhteen. Voiko siis olettaa, että maalla kuunnellaan enemmän tanssimusiikkia kuin kaupungeissa? Voisin heittää omana arviona sen, että tanssilavat, joissa tanssimusiikkia soitetaan sijaitsevat useimmiten maaseuduilla, missä ihmiset käyvät omalla kylällä sijaitsevalla tanssilavalla kuuntelemaan elävää musiikkia ja lavoilla nähdään tällöin tanssi-iskelmä artisteja ja orkestereita. Kaupungeissa kulttuurin ja musiikin tarjonta on monipuolisempaa ja siellä mahdollisuudet

kuulla musiikkia on laajempaa kuin maaseudulla. Tämä voisi olla siis yksi syy siihen, miksi maaseudulla kuunnellaan enemmän tanssimusiikkia.

Bänditoiminnan ja keikkailun alkaminen nuoruudessa oli kaikilla yhteistä. Saman henkisten kavereiden löytäminen edesauttoi keikkailun aloittamista ja yhdessä musisoimista. Lisäksi tanssimusiikin sen aikainen suosio edesauttoi keikkojen saamista ja keikkailua. Kalle mainitsikin, että keikkoja oli jopa amatööriorkestereille niin paljon, kun vain jaksoi tehdä. Vanhempien tuki nousi myös aineista esille. Vanhemmat ovat tukeneet nuorten keikkailua ja bänditoimintaa kuljetusten osalta, mikä on auttanut nuorten bänditoimintaan.

Aineistosta nousi yllättäen esille vahvana varusmiespalvelus ja siellä koetut kokemukset. Kaikki paitsi Pekka ja Timo olivat suorittaneet varusmiespalveluksen soittokunnassa. Pekka mainitsi kuitenkin harmonikasta olleen hyötyä palveluksen aikana ja kertoi soittaneensa harmonikkaa erinäisissä tilaisuuksissa. Soittokunnan käyneet mainitsivat saaneen paljon yhteissoittokokemuksia ja tutustuneensa myös sitä kautta muusikoihin, joka oli johtanut palveluksen jälkeen bänditoimintaan. Kaikki soittokunnassa palvelleet kertoivat soittaneensa tanssibändeissä ja soittaneensa palveluksen aikana tanssimusiikkia harmonikalla. Armeijan vaikutus oli selkeästi ollut osalle myös ratkaiseva suunta siihen, että siirtyivät palveluksen jälkeen muusikoiksi. Armeijasta saadut kontaktit ja myös jollain tavalla sieltä saatu oppi antoi suuntaa muusikoksi kehittymiseen.

Moni kertoikin ammattilaiseksi siirtymisen tapahtuneen juuri armeijan jälkeen. Useammalla soittajalla jatko-opinnot muihin ammatteihin olivat keskeytyneet, koska keikkoja oli ollut niin paljon. Selkeästi kaikilla oli halu toimia ammattimuusikkona ja se oli heidän elämässään se ”ykkös-asia”, jonka vuoksi muut asiat väistyivät pois. Osalla täysipäiväiseksi muusikoksi siirtymiseen oli vaikuttaneet erinäiset kilpailut, jotka olivat tuoneet nostetta ja näkyvyyttä omalle uralle ja sitä kautta saaneet yhteydenottoja orkesteritoimintaan liittyen ja tilaisuuksia esiintyä isommalle yleisölle. Kilpailutoiminta ja siitä saatu noste oli ollut selkeästi uran kannalta osalle se ratkaisevin tie ammattilaiseksi siirtymiseen. Tuloksista ilmeni selkeästi samankaltaisia tuloksia, kuin mitä Davidson ja Burland (2006) määrittelivät tutkimuksessaan ammattimuusikoista. Paineensieto kykyä vaativat kilpailut, yhteenkuuluvuuden tunne orkesteritoiminnassa ja musiikin merkityksellisenä kokeminen viittaavat Davidsonin ja Burlandin (2006) tutkimukseen, joiden mukaan edellä mainittujen toteutuessa polku ammattimuusikoksi on todennäköinen.

Kysyttäessä miksi juuri tanssimusiikki, moni kertoi juuri kasvaneensa siihen musiikkiin. Lisäksi harmonikan asema instrumenttina tanssimusiikissa oli myös jonkinlaisena tienviejänä tanssimusiikkiin. Haastatteluissa mainittiin myös luonnollinen ajautuminen tanssibändeihin harmonikansoittajana ja instrumentin vakiintunut asema genressä. Aineistosta tuli selkeästi esille, että harmonikalla on vahva asema tanssimusiikissa ja se kuuluu edelleen tänäkin päivänä instrumenttina osaksi tanssimusiikkia. Lisäksi esikuvat nousivat esiin tanssimusiikista puhuttaessa. Televisiossa nähtiin tanssimusiikkia soittavia harmonikansoittajia, kuten Aaro Kurkela ja Kultaisen Harmonikan voittaja Jarmo Tinkala, jotka toivat esimerkillä haastateltaviin kipinää soittamiseen. Esikuvien vaikutus on ollut merkittävä soittajien omaan identiteettiin. Esikuvista on selkeästi otettu mallia soittamisen osalta sekä kerätty itselle vaikutteita omaan soittamiseen.

Moni pohti myös työllisyyden näkökulmasta harmonikan asemaa Suomessa. Itsensä elättäminen harmonikansoittajana nähtiin vain mahdolliseksi joko opettajana tai tanssimuusikkona. Kysyin haastattelun lopuksi jokaiselta kysymyksen näkevätkö he itsensä tanssimuusikkoina viiden - kymmenen vuoden kuluttua. Jokainen vastasi näkevänsä ja piti tulevaisuutta valoisana, vaikka haastattelu hetkellä elimme korona-aikaa. Moni uskoi, että tanssimusiikki kokisi uuden tulemisen koronan jälkeen ja tanssimuusikoille riittäisi töitä. Kuitenkin haastatteluissa mainittiin myös kova kilpailu orkesterien kesken tanssipaikkojen vähentymisen vuoksi. Pohtimisen arvoista on myös se, että olisiko haastateltavien vastaukset eronneet, jos ei olisi ollut koronaa ja siitä aiheutunutta keikkataukoa.

6.1 Luotettavuus ja eettiset kysymykset

Laadullista tutkimusta ja eritoten narratiivista tutkimusta pidetään eettisesti arvokkaana, sillä se antaa ihmisten kertoa omalla äänellään itsestään (Hänninen, 2015). Narratiivinen ja kerronnallinen tutkimus kohtaavat luotettavuuden ongelman, kun tutkimus perustuu tutkijan omaan tulkintaan (Heikkinen, 2015). Olenkin seuraavassa päättänyt pohtia luotettavuutta Heikkisen, Huttusen ja Syrjälän (2007) tekemän validointiperiaatteen avulla. Periaatteeseen kuuluu viisi kohtaa:

1. Historiallisen jatkuvuuden periaate
2. Refleksiivisyyden periaate
3. Dialektisuuden periaate
4. Toimivuuden periaate

5. Havahduttavuuden periaate

Historiallisen jatkuvuuden periaate tunnistaa tutkittavan ilmiön sekä makro- että mikrotasolla (Heikkinen, Huttunen & Syrjälä, 2007). Musiikillinen identiteetti koskettaa koko yhteiskuntaa ilmiönä, joka rakentuu lopulta yksilöllisesti. Olen käsitellyt historian kannalta harmonikan ja tanssimusiikin historiallista näkökulmaa tähän päivään, jonka koen merkittäväksi tätä tutkimusta tarkastellessa. Musiikillisen identiteetin sisälle rakentuu yksilöllinen muusikon identiteetti, jota olen myös tarkastellut tässä tutkimuksessa.

Reflektiivisuuden periaate tarkoittaa, että tutkija tarkastelee omia ymmärtämysyhteyksiään suhteessa tutkimuksen kohteeseen (Heikkinen, 2015). Kuten aikaisemmin mainitsin, oma suhteeni tutkimukseen on erittäin läheinen, sillä olen itsekin tanssimusiikkia soittava harmonikansoittaja. Koen, että tämä oli tutkimuksen kannalta sekä haaste että vahvuus. Pyrin vahvasti siihen, etten omien käsitysteni ja olettamuksieni kautta ohjaisi haastattelua tiettyyn suuntaan ja analysoidessa en antaisi omien käsitysteni vaikuttaa siihen, miten tulkitseen harmonikansoittajien kertomuksia. Toisaalta koin vahvuutena sen, että oma ymmärrys heidän kasvupoluista auttoi havainnoimaan aineistosta ne asiat, joita muut eivät olisi välttämättä pystyneet havainnoimaan.

Dialektisuuden periaatteeseen kuuluu tulkinnan dialoginen ja dialektinen prosessi, jossa tutkittava kohde on vuorovaikutuksessa muun maailman kanssa. Työssä otetaan myös moniäänisyys huomioon (Heikkinen, 2015). Analyysiä tehdessä en tuonut esille vain yhteneväisyyksiä vaan myös eriävyyksiä tarinoista. Jokainen pääsi siis omilla kasvupoluillaan ja tarinoillaan esille.

Toimivuuden periaatteen ajatuksena tutkimus tuottaa hyödyllistä ja käyttökelpoista (Heikkinen, 2015). Musiikkikasvatus kentälle tutkimus harmonikansoittajista on täysin uudenlainen. Kasvupolkujen ja identiteetin muodostuminen harmonikan soittajana ja tiettyyn musiikkityyliin profiloituminen on erittäin hyödyllinen musiikkikasvatuksen tutkimukseen. Aikaisempaa kotimaista tutkimusmateriaalia ei ole, joten koen tämän tutkimuksen olevan erittäin hyödyllinen ja käyttökelpoinen tutkittaessa ammattimuusikoksi kasvamista.

Havahduttavuuden periaate tarkoittaa tutkimuksen uudenlaisen näkökulman avaamista. Tutkimus avaa lukijalle uuden näkökulman ja saa havahtumaan ja katselemaan maailmaa uudella tavalla (Heikkinen, 2015). Aikaisemman tutkimusmateriaalin puuttuessa, uskon tämän avaavan lukijoille uudenlaista näkökulmaa harmonikkamusiikin ja harmonikansoittajia

tutkivien kentällä. Tanssimusiikin ja tanssilavakulttuurin tutkiminen ei ole niin yleistä, joten siltäkin osin toivon, että tästä tutkimuksesta olisi hyötyä avaamaan tämän genren maailmaa.

Olen pohtinut paljon tämän tutkimuksen eettisyyttä. Oma taustani ja haastateltavien tunteminen ovat olleet suurimpana pohdintani kohteena. Koska tunnen haastateltavat ja tiesin heidän historiansa jollain lailla jo ennen haastatteluja, olen joutunut todella paljon miettimään analyysia tehdessäni sitä, etten antaisi aikaisempien tietojen vaikuttaa analyysin tekemiseen. Pohdin myös omaa suhdettani heihin, koska pidän heitä myös jollain tavalla omina esikuviani tanssimusiikin ammattilaisina. Tämän vuoksi haastattelutilanteet tuottivat itselle haasteita niiden pitämisenä objektiivisina.

Koska harmonikansoittajien piirit etenkin tanssimusiikissa ovat pienet, olen pohtinut paljon anonymiteetin toteutumista. Päätin jo heti alkuun, että tutkimukseen osallistuvat eivät käy ilmi tästä tutkimuksesta ja ilmoitin sen myös haastateltaville ennen tutkimukseen osallistumista. Tämän vuoksi osallistujien taustatiedot ovat erittäin pienet, jottei mahdollisuutta tunnistamiseen ole. Tämä on toisaalta myös tutkimuksen mielenkiinnon kannalta heikkous, sillä tutkittavien tarkemmat kasvupolkujen tiedot olisivat olleet merkittävänä lisänä tarkastellessa tutkimuksen tuloksia. Olisiko tuloksista kenties auennut enemmän lukijoille tietojen ollessa esillä?

Elämäntarinat ovat Hännisen (2015) mukaan osa tutkittavan minuutta ja voivat haastatteluvaiheessa saada haastateltavan kertomaan asioita, joista eivät ole aikaisemmin puhuneet. Ongelmana voidaan pitää sitä, että tutkijan esittämät tulkinnat haastateltavien elämäntarinoista voivat loukata ja asettaa samalla tutkittavan haavoittuvaan asemaan. Lisäksi omat haasteensa asettaa se, että henkilö voi olla silti tunnistettavissa, vaikka nimet ja mahdolliset yksityiskohdat tarinasta on poistettu (Hänninen, 2015). Haastattelujen analysoinnin jälkeen lähetin jokaiselle hyväksyttäväksi omat tekstinsä, joita aion käyttää tässä tutkimuksessa. Tällä mahdollistin sen, että haastateltavat saivat tarvittaessa poistaa sanomisiaan, joita eivät halunneet tässä työssä julkaistavan.

Olen myös pohtinut omia tulkintojani ja olenko niiden valossa tehnyt vääriä johtopäätöksi haastateltavien kertomuksista, jotka saattaisivat loukata haastateltavia. Olen kuitenkin yrittänyt parhaani mukaan kunnioittaa jokaisen kertomusta ja tuoda esille mahdollisimman objektiivisesti heidän kasvupolkunsa. Todennäköistä on myös se, että tutkittavat ovat silti tunnistettavissa niin sanotuissa ”harmonikkapiireissä”, vaikka olen yrittänyt tuoda analyysissa

henkilöt mahdollisimman tunnistamattomiksi murre sanojen, nimien ja teksteissä mainittavien paikkojen osalta.

Tässä tutkimuksessa kaikki haastateltavat olivat miehiä. Naisnäkökulman puuttuminen on siltä osin tämän työn heikkous. Vaikka harmonikansoittajina naisia on paljon, pelkästään päätyökseen tanssimusiikkia soittavia on todella vähän, kuten aiemmin orkesterilistauksessa esitin. Koska halusin tutkimukseen myös ammattilaiskokemusta vuosien ajalta, sitä löytyi pääasiassa miehiltä. Tämän vuoksi tutkimuksessa harmonikansoittajat ovat pelkästään miehiä.

6.2 Johtopäätökset

Aineistoa tutkiessa käy selvästi esille se, että jokainen soitti tanssimusiikkia omasta halustaan. Tanssimuusikkona toimiminen oli ollut heille joko lapsuudesta asti ollutta unelmaa tai muusikon-identiteetti oli muotoutunut nuoruudesta aikuisuuteen siirryttäessä. Tanssimusiikki on heille se musiikki, johon oltiin kasvettu lapsuudesta asti ja tanssimusiikki oli heille juuri sitä mitä he halusivat soittaa.

Tutkimusta tehdessäni ja aineistoa analysoidessani oli haastavaa valita lauseita esille. Olisin halunnut tuoda jokaisen tarinan esille ja sen vuoksi oli erittäin haastavaa valita kertomuksista vain ne kohdat, jotka tähän työhön valitsin. Jokaisen tarina oli omanlaisensa ja olisi oikeutetusti kuulunut tulla esille kokonaisena. Yksi haastateltavista mainitsikin, että näiden tarinoiden pohjalta voisi tehdä teoksen tanssimusiikkia soittavista haitaristeista. Pidänkin itseäni onnekkaana siinä suhteessa, että kuulin juuri heidän tarinansa ja kasvupolkunsa harmonikansoittajina tanssimusiikin ammattilaisiksi.

Koska tässä tutkimuksessa kaikki osallistujat olivat miehiä, voisi jatkotutkimuksen kannalta olla hyödyllistä ottaa myös mahdollisesti naisnäkökulmaa aiheeseen. Omien kokemusten perusteella tanssimusiikki-ala on erittäin miesvaltainen ja sinne kaivataan lisää naissoittajia. Olen usein miettinyt, miksi naissoittajia ei näy enemmän tanssimusiikki-alalla? Onko musiikkityyli sitä mistä he eivät pidä vai suuntautuvatko naiset musiikin ammattilaisina useimmin opetustehtäviin? Keikkailu on omien kokemusten mukaan erittäin intensiivistä epäsäännöllisten aikojen vuoksi ja kilometrejä kertyy siirryttäessä keikkapaikalta toiselle. Voisiko syynä naisten vähäiseen määrään olla perheen perustaminen ja yhteiskunnassa vieläkin vallalla oleva asenne siitä, että äidit jäävät kotiin lasten kanssa? Keikkamuusikkona toiminen voi olla tästä syystä naisille hankalaa.

Pidän tämän tyypistä tutkimusta erittäin tärkeänä tanssilavakulttuurin ja tanssimusiikin alalle. Tietävästi tämä tutkimus on ensimmäinen Suomessa, jossa tutkitaan harmonikan soittajien kasvupolkuja tanssimusiikkiin. On tärkeää tutkia harmonikansoittajien identiteettejä, miten ne muodostuvat ja mitkä tekijät vaikuttavat siihen mihin me harmonikansoittajina suuntaudutaan. Tanssimusiikista ja tanssilavakulttuurista on puhuttu vuosia alan sisällä, että ne ovat kuihtumassa pois. Mediassa tanssimusiikki ei loista samalla tavalla, kuin aikaisemmin ja tämän vuoksi nuoret soittajat eivät välttämättä kuule tanssimusiikkia lainkaan. Lisäksi vallalla voi olla vanhentuneet käsitteet siitä, että se on ”noloa” ja ”vanhustenmusiikkia”. Näitä olettamuksia olen myös itse omassa nuoruudessani kohdannut.

Opettajien merkitys on suuri, että myös uudet ja nuoret harmonikansoittajat kuulevat ja saavat kosketuspintaa tanssimusiikkiin ja sitä kautta ovat mahdollisesti tulevaisuuden tanssimuusikoita. Vaikka harmonikka ei ole enää vain tanssimusiikki-instrumentti ja harmonikan ohjelmisto on monipuolistunut klassisesta musiikista jazziin, ei tulisi unohtaa sen historiaa tanssimusiikissa. Itse olen harmonikansoittajana ollut onnekas, koska minulla on ollut opettajia, jotka ovat ymmärtäneet intohimoni tanssimusiikkia kohtaan ja he ovat osanneet ohjata ja motivoida minua oikeaan suuntaan.

Mielestäni onnistuin tuomaan haastateltavien kertomukset esille ja tarkastelemaan niitä objektiivisesti. Tällä työllä tuon toivottavasti esille tanssimuusikkona toimivien harmonikansoittajien ajatuksia ja kasvupolkuja niin, että niistä olisi hyötyä tutkittaessa tanssimusiikin, tanssimuusikoiden ja harmonikansoittajien tutkimuskenttää. Lopuksi haluan kiittää kaikkia haastateltaviani tähän työhön osallistumisesta ja heidän upeista tarinoistaan.

Lähteet

- Alasuutari, P. (2011). *Laadullinen tutkimus 2.0* (4. uud. p.). Tampere: Vastapaino.
- Antikainen, A., Rinne, R. & Koski, L. (2013). *Kasvatussosiologia* (5. uud. p.). Jyväskylä: PS-kustannus.
- Arjas, P. (2002). *Muusikoiden esiintymisjännitys: Tapaustutkimus klassisen musiikin ammattiopiskelijoiden jännittäjätyypeistä ja esiintymisvalmennuksen kurssikokemuksista* (Väitöskirja). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Haettu osoitteesta <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/13476/951391352X.pdf>
- Arjas, P., Hirvonen, A. & Nikkanen, H. M. (2013). Esiintyminen ja kilpaileminen pedagogisina kysymyksinä. Teoksessa Juntunen, M., Nikkanen, H. M. & Westerlund, H. (toim.), *Musiikkikasvattaja: Kohti reflektiivistä käytäntöä* (s. 225–243). Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Bagh, P. v. & Hakasalo, I. (1986). *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava.
- Biisit.info. (28.2.2021). Haettu osoitteesta <https://biisit.info/>
- Bold, C. (2012). *Using narrative in research*. London: Sage.
- Davidson, J. W. (2002). The solo performer's identity. Teoksessa MacDonald R., Hargreaves D.J., Miell, D. (toim.), *Musical identities* (s. 97–113). Oxford: Oxford University Press.
- Davidson, J. W. & Burland, K. (2006). Musician Identity Formation. Teoksessa McPherson, G., Parncutt, R., Trehub, S. E., Hodges, D. A., Bamberger, J., Hallam, S., . . . Burland, K. (toim.), *The child as musician: A handbook of musical development*. (s. 475–490). Oxford: Oxford University Press.
- Fadjukoff, P. (2009). Identiteetti persoonallisuuden kokoavana rakenteena. Teoksessa Metsäpelto, R., Feldt, T., Vierikko, E., Keltikangas-Järvinen, L., Rantanen, J., Mäkikangas, A., . . . Pulkkinen, L. (toim.), *Meitä on moneksi: Persoonallisuuden psykologiset perusteet*. (s. 179–193). Jyväskylä: PS-kustannus.
- Folkestad, G. (2006). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23(2), 135–145. <https://doi.org/10.1017/S0265051706006887>
- Forss, T. K. (2019). *Tähdet meren yllä: Suomalaisen tangon tarina*. Helsinki: Into.
- Gramofoni Oy. (1.12.2020). *Artistit*. Haettu osoitteesta <http://www.gramofoni.fi/artistit/>
- Gramofoni Oy. (1.3.2021). *Uutisarkisto*. Haettu osoitteesta <http://www.gramofoni.fi/uutisarkisto/>

- Green, L. (2002). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Burlington: Ashgate.
- Gronow, P. (2004). Kansallinen kolmekymmenluku. Teoksessa Gronow, P., Lindfors, J. & Nyman, J. (toim.), *Suomi soi: 1, Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. (s. 110–118). Helsinki: Tammi.
- Hargreaves, D. J., MacDonald, R. & Miell, D. (2016). Musical identities. Teoksessa S. Hallam, I. Cross & M. Thaut. (toim.), *The Oxford Handbook of Music Psychology* (s. 759–772). Oxford: Oxford University Press
- Hargreaves, D. J., Miell, D. & MacDonald, R. A. R. (2002). What are musical identities, and why are they important? Teoksessa R. A. R. MacDonald, D. J. Hargreaves & D. Miell (toim.), *Musical identities* (s. 1–20). Oxford: Oxford University Press.
- Hakulinen, K. & Yli-Jokipii, P. (2007). *Tanssilavakirja: Tanssista, lavoista ja lavojen tansseista*. Helsinki: AtlasArt.
- Heikkinen, H. L. T. (2015). Kerronnallinen tutkimus. Teoksessa Valli, R. & Aaltola, J. (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin: 2, Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin* (4. uud. p.) (s.149–167). Jyväskylä: PS-kustannus.
- Heikkinen, H. L. T., Huttunen, R. & Syrjälä, L. (2007). Action research as narrative: five principles for validation. *Educational Action Research*, 15(1), 5–19.
- Henriksson, J. (2004). Jazziskelmän ja naissolistien aika. Teoksessa Gronow, P., Lindfors, J. & Nyman, J. (toim.), *Suomi soi: 1, Tanssilavoilta tangomarkkinoille* (s. 193–204). Helsinki: Tammi.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. (2007). *Tutki ja kirjoita* (13. osin uud. laitos.). Helsinki: Tammi.
- Hirvonen, A. (2003). *Pikkupianisteista musiikin ammattilaiseksi: Solistisen koulutuksen musiikinopiskelijat identiteettinsä rakentajina* (Väitöskirja). Oulu: Oulun yliopiston kirjasto. <http://herkules oulu.fi/isbn9514269365/>
- Hänninen, V. (2015). Narratiivisen tutkimuksen käytäntöjä. Teoksessa Valli, R. & Aaltola, J. (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin: 2, Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin* (4. uud. p.) (s. 168– 184). Jyväskylä: PS-kustannus.
- Hyry-Beihammer, E. K., Joukamo-Ampuja, E., Juntunen, M-L., Kymäläinen, H., & Leppänen, T. (2013). Instrumenttiopettaja oppilaan kokonaisvaltaisen muusikkouden kehittäjänä. Teoksessa Juntunen, M., Nikkanen, H. M. & Westerlund, H.

- (toim.), *Musiikkikasvattaja: Kohti reflektiivistä käytäntöä* (s. 150–182). Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Hyvärinen, M. & Löyttyniemi, V. (2005). Kerronnallinen haastattelu. Teoksessa Ruusuvuori, J., Tiittula, L. & Aaltonen, T. (toim.), *Haastattelu: Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus* (s.189–222). Tampere: Vastapaino.
- Jalkanen, P. (1992). *Pohjolan yössä: Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Jalkanen, P. & Kurkela, V. (2003). *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Juvonen, A. (1984). *Harmonikka, sen kehitys, rakenne ja sormittamisen periaatteet*. Ikaalinen: Suomen harmonikkainstituutti.
- Juvonen, A. (2000). *...Johnnyllakin on univormu, heimovaatteet ja -kampaus.: Musiikillisen erityisorientaation polku musiikkiminän, maailmankuvan ja musiikkimaun heijastamina*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kahila, H. & Kahila, P. (2006). *Kun Suomi sanoi: Saanko luvan*. Helsinki: Gummerus.
- Karppinen-Kummunmäki, H. (2020). *Lavatanssien hurma: Keinut kanssani*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kiuruveden iskelmäviikko. (28.2.2021). Haettu osoitteesta <https://www.iskelmäviikko.fi/>
- Kiviniemi, K. (2015). Laadullinen tutkimus prosessina. Teoksessa Valli, R. & Aaltola, J. (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin: 2, Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin* (4. uud. p.) (s. 74–88). Jyväskylä: PS-kustannus.
- Kotirinta, P. (2004a). Iskelmä suomirockin varjossa. Teoksessa Gronow, P., Lindfors, J. & Nyman, J. (toim.), *Suomi soi: 1, Tanssilavoilta tangomarkkinoille* (s. 331–361). Helsinki: Tammi.
- Kotirinta, P. (2004b). Pop-iskelmä erkaantuu tanssilavojen iskelmästä. Teoksessa Gronow, P., Lindfors, J. & Nyman, J. (toim.), *Suomi soi: 1, Tanssilavoilta tangomarkkinoille* (s. 362–392). Helsinki: Tammi.
- Kotirinta, P. (2004c). Yhteisten hittien Finnhits-vuosikymmen. Teoksessa Gronow, P., Lindfors, J. & Nyman, J. (toim.), *Suomi soi: 1, Tanssilavoilta tangomarkkinoille* (s. 292–330). Helsinki: Tammi.
- Kurkela, V. (2014). Paljepelin pitkä läpilyönti. Teoksessa Kurkela, V. & Tikka, M. (toim.), *Suomalaisen harmonikan historia* (s. 20–30). Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti: Suomen Harmonikkaliitto.

- Kymäläinen, H. (2014). Mestarit ja oppipojat. Teoksessa Kurkela, V. & Tikka, M. (toim.), *Suomalaisen harmonikan historia* (s. 266–313). Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti: Suomen Harmonikkaliitto.
- Lavatanssifestarit. (28.2.2021). Haettu osoitteesta <https://www.lavatanssifestarit.fi/>
- Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lepistö, M. (2014). Martin Paul – harmonikan tuntematon kuuluisuus. Teoksessa Kurkela, V. & Tikka, M. (toim.), *Suomalaisen harmonikan historia* (s. 50–68). Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti: Suomen Harmonikkaliitto.
- Lichtman, M. (2013). *Qualitative research in education: A user's guide* (3rd ed.). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Linna, M. (2020). *Tanssilavojen Suomi*. Hämeenlinna: Karisto.
- MagnumLive Oy. (1.12.2020). *Artistit, orkesterit, iskelmä*. Haettu osoitteesta <https://www.magnumlive.fi/esiintyjat-ja-ohjelmat/artistit-ja-tanssiorkesterit/>
- MagnumLive Oy. (1.3.2021). *Ajankohtaista*. Haettu osoitteesta <https://www.magnumlive.fi/yritys/ajankohtaista/>
- Myllykoski, M. (2009). Musiikin verkkoyhteisöt – Epämuodollisen musiikin oppimisen uusi tutkimuskenttä. Teoksessa Louhivuori, J., Paananen, P., Fredrikson, M. & Väkevä, L. (toim.), *Musiikkikasvatus: Näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen* (s.299–309). Jyväskylä: Suomen musiikkikasvatusseura - FiSME r.y.
- Niiniluoto, M. (2004a). Ikäväntorjunta helpotti sota-aikaa. Teoksessa Gronow, P., Lindfors, J. & Nyman, J. (toim.), *Suomi soi: 1, Tanssilavoilta tangomarkkinoille* (s. 149–159). Helsinki: Tammi.
- Niiniluoto, M. (2004b). Tanssilavat aitoa suomalaisuutta. Teoksessa Gronow, P., Lindfors, J. & Nyman, J. (toim.), *Suomi soi: 1, Tanssilavoilta tangomarkkinoille* (s. 62–73). Helsinki: Tammi.
- Niiniluoto, M. (2004c). *Unohdetut vuodet toivat ikivihreitä*. Teoksessa Gronow, P., Lindfors, J. & Nyman, J. (toim.), *Suomi soi: 1, Tanssilavoilta tangomarkkinoille* (s.160–166). Helsinki: Tammi.
- Nurmela, J. (2005). *Kesäiset lavatanssit Jurvassa. 1950-luvun Suomi ja suuri tanssi-innostus*. Teoksessa Rossi, L. (toim.), *Saanko luvan?: Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla* (s. 61–78). Turku: Turun yliopisto, k&h.
- Polkinghorne, D. E. (1995). Narrative Configuration in Qualitative Analysis. Teoksessa J. A. Hatch & R. Wisniewski (toim.), *Life History and Narrative* (s. 5–23). Lontoo: Falmer

- Paananen, S. (2008). *Saksalainen elämäkertametodologia oppimisen tutkimuksessa*. Teoksessa Rantala, T., Paananen, S., Salo, U., Laitinen, M., Uusitalo, T., Tuovila, S., . . . Nurmi, K. E. (toim.), *Narratiivikirja: Menetelmiä ja esimerkkejä* (s. 19–39). Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus: Tila.
- Riessman, C. K. (2008). *Narrative methods for the human sciences*. Los Angeles: SAGE Publications.
- Rönholm, R. (1999). *Identiteetin lähteillä: Kulttuurijuuret minuuden ja opiskelun osana* (Väitöskirja). Turku: Turun yliopisto.
- Saarikallio, S. (2009). Musiikki ja nuoren psykososiaalinen kehitys. Teoksessa Louhivuori, J., Paananen, P., Fredrikson, M. & Väkevä, L. (toim.), *Musiikkikasvatus: Näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen* (s. 221– 231). Jyväskylä: Suomen musiikkikasvatusseura - FiSME r.y.
- Seinäjoen tangomarkkinat. (28.2.2021) Haettu osoitteesta <http://www.tangomarkkinat.fi/>
- Tikka, M. (2014). Suuret soittajat. Teoksessa Kurkela, V. & Tikka, M. (toim.), *Suomalaisen harmonikan historia* (s.160–200). Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti: Suomen Harmonikkaliitto.
- Tikka, M. & Tamminen, T. (2011). *Tanssiorkesteri Dallapé: Suomijatsin legenda 1925-2010*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- TPOPS (2017). *Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelma*. Helsinki: Opetushallitus. Haettu osoitteesta <https://www.oph.fi/fi/koulutus-ja-tutkinnot/taiteen-perusopetuksen-opetussuunnitelman-perusteet>
- Tulamo, K. (1993). *Koululaisen musiikillinen minäkäsitys, sen rakenne ja siihen yhteydessä olevia tekijöitä: Tutkimus peruskoulun neljännellä luokalla*. Helsinki: Sibeliussäätiö.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi* (5., uud. laitos.). Helsinki: Tammi.
- Vanhasalo, M. (2014). Katoavaa perinnettä? Teoksessa Kurkela, V. & Tikka, M. (toim.), *Suomalaisen harmonikan historia* (s. 249–265). Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti: Suomen Harmonikkaliitto.
- Väkevä, L. (2013). Informaali oppiminen, musiikin opetus ja populaarimusiikin pedagogiikka. Teoksessa Juntunen, M., Nikkanen, H. M. & Westerlund, H. (toim.), *Musiikkikasvattaja: Kohti reflektiivistä käytäntöä* (s.93–104). Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Väyrynen, M. (1997). *Mestarikurssi. Harmonikansoiton teknisiä periaatteita*. Urjala: Urjalan offsetpaino.

Warsell, S. (2004). Rantakoivun alta konserttisaleihin. Teoksessa Gronow, P., Lindfors, J. & Nyman, J. (toim.), *Suomi soi: 1, Tanssilavoilta tangomarkkinoille* (s. 205–219). Helsinki: Tammi.

Liite 1

Haastattelupyyntö

Hei hyvä harmonikansoittaja!

Teen pro gradu -tutkielmaani Oulun yliopistossa, jossa pääaineeni on musiikkikasvatus. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää harmonikansoittajan kasvupolkua tanssimusiikkiin. Tutkimuksen aineiston kerään haastatteleamalla harmonikansoittajia, joiden päätyönä on harmonikansoittaminen tanssimusiikissa. Tutkimukseen osallistuminen on vapaaehtoista ja luottamuksellista. Haastattelun tai haastatteluun osallistumisen voi keskeyttää missä vaiheessa tahansa.

Haastattelut nauhoitetaan, jotta pystyn analysoimaan aineistoa myöhemmin. Tallennetut materiaalit tulevat pysymään vain minulla, eikä niitä luovuteta kolmansille osapuolille. Haastattelut tehdään nimettöminä ja lopullisessa tutkimuksessa pyritään siihen, että tuloksista ei selviä haastateltavien henkilöllisyys.

Haastattelut litteroidaan ja analysoidaan narratiivista analyysia käyttäen. Lähetän jokaiselle tutkimukseen osallistuneelle työni tarkastettavaksi, josta voitte tutkimuksen tuloksista ja analyysiosuudesta nähdä oman osuutenne.

Haastattelu voidaan hoitaa etäyhteyksillä vallitsevasta tilanteesta johtuen ja toivon, että teillä olisi noin 30-60 min. aikaa. Minuun saa yhteyden puhelimitse tai sähköpostilla.

Kiitos mielenkiinnostasi! :)

Ystävällisin terveisin,

Stiina-Emilia Kemppainen

Osallistun tutkimukseen:

__ . __ . 2020 Allekirjoitus ja nimenselvennys: _____