

KANSANMUSIIKIN ASEMA MUSIIKKIOPPILAITOKSISSA

Tapausesimerkkinä Kauhajoen Panula-opisto

Teemu Rahikka

Pro gradu –tutkielma

Musiikkitiede

Syyslukukausi 2016

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Teemu Rahikka	
Työn nimi – Title Kansanmusiikin asema musiikkioppilaitoksissa – Tapausesimerkinä Panula-opisto	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Lokakuu 2016	Sivumäärä – Number of pages 69
Tiivistelmä – Abstract <p>Tässä maisterintutkielmassa on pyritty selvittämään syitä kansanmusiikin opetuksen jäämiseen Kauhajoella sijaitsevan Panula-opiston virallisten opetussuunnitelmien ulkopuolelle. Vuonna 1968 perustettu musiikkiopisto sijaitsee vahvat kansanmusiikkiperinteet omaavalla paikkakunnalla, mutta sen opetussällöt ovat aina painottuneet vahvasti klassisen musiikin puolelle. Tilanne ei ole Suomessa harvinainen, vaan käytännössä lähestulkoon kaikki Suomen musiikkioppilaitokset painottavat ensisijaisesti länsimaisen taidemusiikin opetusta. Musiikkioppilaitosten opetussisältöjä on pyritty vuosien mittaan laajentamaan koskemaan myös muita musiikin tyylilajeja muun muassa lainsäädännön, ja esimerkiksi Kauhajoella vuosina 2001–2005 toimineen Etelä-Pohjanmaan kansanmusiikin kehittämisprojektin, avulla.</p> <p>Tutkimuksessa haastateltiin viittä läheisesti Panula-opiston, kansanmusiikin kehittämisprojektin tai kansanmusiikin parissa Kauhajoella työskennellyttä henkilöä. Haastattelut toteutettiin teemahaastatteluina, jolloin haastateltavien asiantuntijuus pääsi mahdollisimman laaja-alaisesti esille. Tutkimuksen tulokset jaoteltiin kolmeen tutkimuskysymysten ja teemahaastattelujen pohjalta kolmeen kategoriaan: taloudellisiin resursseihin, henkilökunnan osaamiseen, ja kulttuurin ja arvomaailman vaikutuksiin opetussisällöissä.</p> <p>Keskeisinä havaintoina tutkimuksessa olivat etenkin vasta synnytetyn musiikkioppilaitosjärjestelmän vahvasti hierarkkinen musiikkikäsitys ja sen laajat vaikutukset etenkin opettajankoulutusverkkoon 1960-luvulta eteenpäin, jotka vaikuttavat myös Panula-opiston opettajiston osaamiseen. Järjestelmän kankeus sekä taloudellisten resurssien puute Panula-opistossa nousevat päätännössä keskeisiksi syiksi kansanmusiikin jäämiseen opetuksen ulkopuolelle.</p>	
Asiasanat – Keywords Kansanmusiikki, musiikkioppilaitokset, taiteen perusopetus, taidemusiikki, tapaustutkimus	
Säilytyspaikka – Depository JYX	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1	JOHDANTO	3
2	KANSANMUSIIKKI TYYLILAJINA	6
2.1	Kansanmusiikin määrittelystä.....	6
2.2	Kansanmusiikki ja taidemusiikki erillisinä tyylilajeina.....	8
2.3	Nationalismi, karelianismi ja kansanperinteen kerääminen Suomessa	9
2.4	Kansanvalistus ja folklorismi	11
3	MUSIIKKIOPPILAITOSJÄRJESTELMÄN JA SEN ARVOMAAILMAN SYNTYMINEN 13	
3.1	Länsimaisen taidemusiikin autonomiaestetiikka	14
3.2	Taidemusiikkihegemonian vaikutukset suomalaiseen musiikkioppilaitosjärjestelmään osana 1960-luvun yhteiskunnallista murrosta.....	15
3.3	Suomalainen musiikkioppilaitoskulttuuri ja sen arvomaailma nykypäivänä	18
3.4	Opetussuunnitelmat ja niiden toteutuminen käytännössä	20
4	PANULA-OPISTO JA KAUHAJOKI OSANA SUOMALAISTA MUSIIKKIOPPILAITOSVERKOSTOA	23
4.1	Opiston alkuvuodet toimintakertomusten valossa	24
4.2	Panula-opisto kultakausi ja nouseminen talousvaikeuksien yläpuolelle.....	26
5	TUTKIMUSASETELMA	28
5.1	Tutkimuskysymykset	28
5.1	Tutkimusmetodin valinta	28
5.2	Haastateltavien valinta	30
5.3	Anonymiteetti.....	31
5.4	Haastattelurungon kokoaminen	32
5.5	Haastattelut.....	34
5.6	Analyysi	36
6	KANSANMUSIIKIN OPETUS PANULA-OPISTOSSA	38
6.1	Taloudelliset resurssit.....	38
6.2	Opetushenkilökunnan osaaminen.....	42
6.3	Arvomaailma ja kulttuuri	48
7	PÄÄTÄNTÖ	55
7.1	Johtopäätökset.....	55
7.2	Tutkimuksen luotettavuus	58
7.3	Tutkielman merkitys ja jatkotutkimusmahdollisuudet	58

LÄHTEET	60
LIITTEET	65
Liite 1: Tietoa tutkimuksesta haastateltaville.....	65
Liite 2: Suostumuslomake haastateltaville.....	66
Liite 3: Haastattelujen teemarunko	67

1 JOHDANTO

Suomalainen musiikkioppilaitosjärjestelmä sai alkunsa Suomen Musiikkioppilaitosten liiton (SML) perustamisen jälkeen 1956 ja alkoi muotoutua nykyiselleen 1960-luvulla. Musiikkioppilaitosten liitto yhdessä lainsäädännön kanssa on alusta asti painottanut länsimaisen taidemusiikin opetusta samalla, kun populaarimusiikki ja kansanmusiikki ovat saaneet jäädä nykypäiviin saakka lähinnä harrastuspiirien puuhailuksi. Kansanmusiikista puhuttiin esimerkiksi vielä 1970-luvulla laajasti amatöörimusiikkina (Laitinen 1973, 11).

Kauhajoella sijaitseva Panula-opisto on perustettu vuonna 1968, samoihin aikoihin SML:n ja monen suomalaisen musiikkioppilaitosten kanssa. Kauhajoella ja Kauhajoen seudulla on huomattavan rikas kansanmusiikkiperinne, erityisesti viulu-, klarinetti- ja haitarimusiikissa (Luoma 1994). Tämä ei kuitenkaan juurikaan näy Panula-opiston opetussuunnitelmassa. Panula-opisto ei ole valtakunnallisesti harvinaisuus, sillä kansanmusiikin opetus ei ole suomalaisessa musiikkioppilaitosjärjestelmässä koskaan vakiintunut osaksi virallista opetusta.

Vaikka musiikkioppilaitosverkosto luotiin Suomessa alun perin nimenomaan länsimaisen taidemusiikin tarpeisiin, sen opetussisältöjä on pyritty vuosien varrella monipuolistamaan muun muassa lainsäädännön avulla. Tähän asti monipuolistaminen on onnistunut kuitenkin lähinnä lisäämään rytmimusiikkia opistojen opetussuunnitelmaan länsimaisen taidemusiikin rinnalle (Muukkonen, Pesonen & Pohjannoro 2011). Panula-opistossa kansanmusiikin osuutta opetuksessa on pyritty lisäämään esimerkiksi vuosina 2001–2005 Kauhajoella toimineen Etelä-Pohjanmaan kansanmusiikin kehittämissuunnitelman yhteydessä. Pienimuotoinen kansanmusiikin opetus kuitenkin kuihtui nopeasti hankkeen loppumisen jälkeen.

Kyläpelimannit-hankkeena tunnettu projekti järjestettiin vuosina 2001–2005 Suupohjassa ja Kuusiokunnissa¹ kansanmusiikkiperinteen elävöittämiseksi näillä alueilla. Yhtenä hankkeen keskeisistä tavoitteista oli kansanmusiikin saaminen osaksi jatkuvaa opetustoimintaa paikkakuntien musiikki- ja kansalaisopistoissa. (EAKR-hankkeen loppuraportti 2003; 2005.) Suupohjassa pääpaino oli Panula-opistossa, Kauhajoella.

¹ Suupohjan seutukuntaan kuuluvat Kauhajoki, Isojoki, Karijoki, Teuva sekä vuoteen 2009 asti Jurva. Kuusiokuntien seutukuntaan kuuluvat Ähtäri, Alavus ja Kuortane.

Tämän tutkielman puitteissa olen pyrkinyt selvittämään syvemmin niitä syitä, jotka ovat Panula-opistossa johtaneet tilanteeseen, jossa kansanmusiikki ei ole koskaan vakiintunut osaksi opiston virallista opetusta. Kyseessä on siis tapaustutkimus Panula-opistosta.

Vaikka kansanmusiikin opetuksesta Suomessa ovat kirjoittaneet jonkin verran etenkin Heikki Laitinen ja Vesa Kurkela useissa julkaisuissa (ks. esim. Laitinen 2003; Kurkela 2006), on musiikkioppilaitoskulttuuri ja kansanmusiikin opetus osana suomalaista musiikinopetusta jäänyt tutkimuskirjallisuudessa vähäisemmälle huomiolle. Muun muassa Lehtonen ja Juvonen (2009), Moisala (2005) ja Kurkela (2006) ovat pitäneet kansanmusiikin opetusta hyvinkin vahvasti arvolutautuneena tutkimus- ja koulutusalanä. Moisalan mukaan kansanmusiikintutkimusta on muun muassa pidetty tieteellisesti toisarvoisena perinteiseen musiikkitieteeseen verrattuna (Moisala 2005).

Musiikkioppilaitosten omaa toimintaa on käsitelty tutkimuskirjallisuudessa hieman enemmän, mutta huomattava osa etenkin oppilaitosten historiaa käsittelevistä teoksista on joko lehtiartikkeleita tai historiikkeja. Kriittisesti oppilaitoshistoriaa käsittelevää kirjallisuutta ei juurikaan ole olemassa. Tämä pitää paikkansa myös Panula-opiston tapauksessa (ks. esim. Arola 1989). Tällainen kirjallisuus on aina kirjoitettu tiettyä tarkoitusta varten ja se harvemmin poikkeaa valitusta näkökulmasta tai tarkastelee asioita kriittisesti.

Kansanmusiikin asemaan yhteiskunnassa ja sitä kautta myös musiikkioppilaitosjärjestelmässä on vaikuttanut vahvasti myös siihen liittyvä historia ja kansanmusiikin käyttäminen välineenä muun muassa kansallistunteen nostattajana. Kansanmusiikin asemaa osana suomalaista musiikkikulttuuria on sivuttu myös osana suomalaisen musiikin arvomaailmaa käsittelevää tutkimuskirjallisuutta. Yleensä pääpaino on kuitenkin populaarikulttuurin ja taidemusiikkikulttuurin välisessä arvokeskustelussa. Taidemusiikin ja populaarimusiikin välisestä arvokeskustelusta ovat kirjoittaneet (kansanmusiikin asemaa sivuten) esimerkiksi Rautiainen (1993; 2001) ja Sarjala (1992). Kurkela (1989) on kirjoittanut laajasti suomalaisesta musiikkifolklorismista omassa väitöskirjassaan *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri: Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisojärjestöissä*.

Toteutin tutkimuksen haastatteleamalla yhteensä viittä läheisesti Panula-opiston, Kyläpelimannit-hankkeen tai yleisesti kansanmusiikin parissa Kauhajoella työskennellyttä henkilöä, joille kullekin on kertynyt oman toiminnan kautta vankka asiantuntemus tutkimuksen kohteena olevien aiheiden parissa.

Tutkimuksen teoreettisessa osiossa käyn läpi kansanmusiikin aseman muutoksia suomalaisessa yhteiskunnassa, suomalaisen musiikkioppilaitosjärjestelmän muotoutumista ja kansanmusiikin asemaa osana musiikkioppilaitosjärjestelmää. Tämän lisäksi tarkastelen vielä lähemmin Pannula-opistoa osana suomalaista musiikkioppilaitosjärjestelmää ja kansanmusiikin asemaa opiston opetussuunnitelmassa. Teoreettisen osuuden jälkeen käyn läpi tutkimusongelman ja –kysymykset sekä kuinka olen koostanut ja analysoinut tutkielmaa varten tehdyt haastattelut. Päätännössä kokoan yhteen tekemäni johtopäätökset ja esittelen ne tutkimusasetelman mukaisessa järjestyksessä.

2 KANSANMUSIIKKI TYYLILAJINA

2.1 Kansanmusiikin määrittelystä

Tutkittaessa kansanmusiikin vaiheita musiikkioppilaitoskulttuurissa olisi hyvä tunnistaa ja määrittellä mitä kansanmusiikilla tässä yhteydessä oikeastaan tarkoitetaan. Kansanmusiikin määritelmät ovat kuitenkin aikojen saatossa vaihdelleen huomattavasti ja määritelmät ovat aina olleet sidoksissa puhujaan, aikaan ja paikkaan (Arpo & Oesch 2006, 7). Esimerkiksi Laitinen (1987, 2) ja Saha (1996, 32) ovat jopa kyseenalaistaneet määrittelyn tarpeellisuuden, sillä sitä ei heidän mukaansa yleensä vaadita muiltakaan musiikkikulttuurin muodoilta. Laitinen lukee kansanmusiikin määrittelyn osaksi kulttuuripolitiikkaa ja 1800-luvun perinnön ja kansanvalistuksen ajan ideologian suojeluksi (Laitinen 1991, 65). Samoilla linjoilla Laitisen kanssa on myös Kurkela (ks. esim. 1989; 2006).

Suomalainen kansanperinteen tutkimus on pitkälti tukeutunut saksalaisen Johann Gottfried von Herderin (1744–1803) teksteihin, joissa sana ”folk” tai ”kansa” merkitsi nimenomaan talonpoikia. (Ramnarine 2003, 4). Myös suomessa kansanmusiikilla on alun perin tarkoitettu nimenomaan rahvaan musiikkia ja termin tarkoitus on ollut erottaa säätyläisten ja rahvaan musiikki toisistaan. Kansanmusiikki on terminä määritelty ensimmäistä kertaa suomalaisessa tietosanakirjassa vuonna 1932, jolloin Armas Otto Väisänen määritteli kansanmusiikin olevan ”rahvaan keskuudessa viljeltyä laulu- ja soitinmusiikkia” (Laitila 2003c, 178).

Kansanmusiikki on terminä viitannut pitkälti menneisyyteen, eikä sen sisälle ole mahtunut myöhemmin soitettu musiikki. Vielä 1960-luvulla Erkki Ala-Könni (1961, 453) määritteli termin ”kuulonvaraisesti opituksi ja säilyneeksi perinteeksi, jonka kansan sävel- tai runoniekat ovat sepittäneet”. Ala-Könni kuitenkin korjasi määritelmänsä seuraavalla vuosikymmenellä ja määritteli vuonna 1972 kansanmusiikkiin kuuluvaksi myös uuden kansanmusiikin harrastustoiminnan (Ala-Könni 1972, 1627). Kansanmusiikista on kuitenkin vielä 1970-luvulla puhuttu laajalti amatöörimusiikkina (Laitinen 1973, 11).

Suomalainen kansanmusiikki on totuttu jaottelemaan kolmeen osin toistensa kanssa päällekkäiseen kauteen, joita ovat: 1) muinaisen tai kalevalaisen musiikin kausi noin 1600-luvun loppupuolelle; 2) talonpoikaisen pelimannimusiikin kausi 1700-luvulta 1900-luvun alkuun; ja 3) uu-

dempi nykypäivän kansanmusiikki (Asplund & Hako 1981, 1; Arpo & Oesch 2006, 7; Austerlitz, 2000, 185). Laitinen on lisäksi ehdottanut kolmijakoa historialliseen kansanmusiikkiin, kansanvalistuksen ajan kansanmusiikkiin tai kuviteltuun kansanmusiikkiin, ja tämän päivän kansanmusiikkiin (Laitinen 1991, 64). Laitinen kuitenkin myöntää jakonsa ongelmallisuuden, ja muistuttaakin kuvitellun kansanmusiikin propagandistisesta nimestä, sekä historiallisen kansanmusiikin ja uuden kansanmusiikin määritelmien epämääräisyydestä (1991, 64). Vesa Kurkela kuitenkin käyttää uudemmasta kansanmusiikkikerrostumasta ja erityisesti kansanlauluista nimitystä folkloristinen kansanmusiikki, jolla voidaan erottaa toisistaan kansanvalistusajan musiikki ja uudempi nykyaikainen kansanmusiikki (Kurkela 1989).

Tässä tutkimuksessa kansanmusiikin määritelmä kietoutuu yhteen ennen kaikkea kuvitellun kansanmusiikin (tai folkloristisen kansanmusiikin) sekä nykypäivän kansanmusiikin kanssa. Tutkielmani mielenkiinto sijoittuu erityisesti Kyläpelimannit-hankkeen toteuttamisvuosiin 2000-luvun alkuun sekä Panula-opiston omaan historiaan että musiikkioppilaitoskulttuurin historiaan Suomessa erityisesti 1960-luvulta 2000-luvulle. Tänä ajanjaksona kansanmusiikin määritelmät ovat keskittyneet erityisesti uuden kansanmusiikin ja talonpoikaisen pelimannikulttuurin ympärille. Lisäksi tutkimallani paikkakunnalla on oma vahva länsisuomalainen pelimanni-perinteensä, jota on hyödynnetty myös osana Kyläpelimannit-hanketta.

Kansanmusiikkia ei kuitenkaan tämänkään tutkielman yhteydessä pitäisi lokeroida ankarasti tietynlaiseksi, vaan tutkia osana sitä kulttuurista kontekstia missä se esiintyy. Laitinen (1991) muistuttaakin että historiallisesti tiukat määritelmät voimakkaana tutkimuksellisena ennakoasenteena johtavat helposti siihen, että aineiston moniselitteisyys häviää tarkastelun ulkopuolelle, kuten hänen mukaansa on monesti kansanmusiikkiin liittyvässä tutkimuskirjallisuudessa käynyt (Laitinen 1991, 65).

Ymmärtääksemme tarkemmin niitä tekijöitä, jotka ovat muotoilleet omaa käsitystämme kansanmusiikista ja siitä miten kansanmusiikkiin kulttuuripolitiikassa suhtaudutaan ja miten se ymmärretään, on syytä selvittää tarkemmin myös kansanmusiikin historiallisia kausia Suomessa.

2.2 Kansanmusiikki ja taidemusiikki erillisinä tyytilajeina

Vielä 1800-luvulla Suomi jakautui karkeasti jaotellen kulttuurisesti kahteen toisistaan erilliseen ryhmään, ruotsia puhuvaan yläluokkaan ja suomea puhuvaan alaluokkaan. Laitila (1986) puhuu näiden kahden kulttuurin erilaisista musiikkikäsitteistä. Musiikki jakautui vahvasti yläluokan yleiseurooppalaiseen länsimaiseen taidemusiikkiin ja alaluokan talonpoikaiseen musiikkikulttuuriin, joka sekin oli tyyppillisesti hyvin eurooppalaista, mutta jota yläluokka kutsui myöskin nimellä rahvaan musiikki tai kansan musiikki. (Laitila 2003b, 200.)

Puhuttaessa nimenomaan suomalaisesta kansanmusiikista on tässä kohtaa hyvä pitää mielessä, ettei suomalaista yhtenäiskulttuuria ollut vielä tuolloin olemassa. Suomalainen talonpoika ei osannut pitää itseään suomalaisena ja Suomi kuului vielä osaksi Venäjän keisarikuntaa. Ajatus Suomesta omana kansallisvaltionaan saikin alkunsa alun perin nimenomaan ruotsinkielisen yläluokan keskuudessa. (Laitila 2003b, 200.)

Ruotsinkielinen yläluokka oli paitsi kielellisesti, myös kulttuurisesti läheisessä kanssakäymisessä Ruotsin kanssa. Ruotsin ja Venäjän välillä vuosina 1808–1809 käyty sota ja Suomen liittäminen osaksi Venäjän suuriruhtinaskuntaa kuitenkin vaikuttivat yläluokan käsitykseen suomalaisesta kansasta. Matti Klingen (1997, 12) mukaan Suomen nostaminen jossakin määrin suvereeniksi valtioksi, suuriruhtinaskunnaksi, vauhditti suomalaiskansallisen kulttuurin kehittymistä. Tähän kuului olennaisena osana myös kansanmusiikki.

Suomen irtautuminen Ruotsin valtakunnasta sattui samanaikaisesti eurooppalaisen kansallisromanttisen innostuksen ja kansallisvaltioajattelun aikoihin. Alapuron (1997) ja Liikasen (2005) mukaan nationalistisen ajattelutavan rakentaminen toimi yläluokan oman vallan varmistajana, sillä vaikka keskeiseen rooliin nostettiin juuri kansa, se nähtiin kuitenkin romanttisessa hengessä ”köyhänä ja nöyränä” toimijana (Alapuro 1997, 142-143; Liikasen 2005, 230-231; Laitinen 1991, 193). Nationalismi auttoi lähinnä ruotsinkielistä yläluokkaa varmistamaan oman toimintansa kansakunnan huipulla.

Kansanmusiikkia tarkasteltiin kansallisromantiikassa usein ulkopuolisesta – yläluokkaisesta – näkökulmasta, mikä on periytynyt osaksi yhteiskunnallista kansanmusiikkikuvaa myös nykypäivänä. Nykyistä kuvaa kansanmusiikista voidaan pitää vähintäänkin jossain määrin heijastamana siitä kuvasta, mitä yläluokka kansasta, tai ”rahvaasta”, loi keräämällä ja merkitsemällä ylös kansankulttuuria.

2.3 Nationalismi, karelianismi ja kansanperinteen kerääminen Suomessa

Kun kansanmusiikkia alettiin tietoisesti Suomessa tallentaa, sen tekivät yläluokan edustajat itselleen vieraassa kulttuuripiirissä, talonpoikaisen maalaisväestön keskuudessa. Kansanmusiikin kerääminen oli 1800-luvun alkupuolella hajanaista, mutta Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran perustaminen vuonna 1831 aloitti järjestelmällisen kansanrunouden ja kansanmusiikin tutkimuksen (Saha 1982, 8). Wilsonin (1985) mukaan Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran perustaminen ja Kalevalan julkaiseminen olivat huippukohta suomalaisen sivistyneistön kansanperinneinnostuksessa. Kalevala oli keskeinen teos kansakuvan luomisessa, sillä se auttoi nostamaan suomen sivistyskielen asemaan ruotsin rinnalle. Kalevalaa myös pidettiin teoksena, joka heijasteli suomalaisen kansan romanttista historiaa. (Wilson 1985, 31-35.)

Kansanmusiikin kerääjien ongelmaksi muodostui kuitenkin kahden musiikkikulttuurin täydellinen erilaisuus ja Laitisen mukaan kerääjät onnistuivat tallentamaan nuottikuvaan parhaimmillaankin vain murto-osan mitä heille oli tosiasiasa laulettu tai soitettu (Laitinen 2003c, 182). Yksinkertaisiin nuotinnoksiin merkittiin ylös yleensä pelkkä melodia eikä talonpoikaismusiikille olennaisimpia piirteitä, kuten muuntelua, välttämättä laisinkaan kirjattu ylös. Kun tallennettuja nuotinnoksia alettiin myöhemmin käyttää osana kansanvalistuksen ajan musiikkia, hävisi Laitisen mukaan musiikista ”sekin vähä”, kun ”yksinkertaistavien nuottikuvien pohjalta laadittiin säätyläistön musiikkimaailman säännösten mukaisia piano-, kuoro-, ja yksinlaulusovituksia”. (Laitinen 2003c, 182.)

Juuri kansanlaulujen keräämistä voidaankin pitää suomalaisen kansanmusiikkikulttuurin eräänlaisena käännekohtana, jolloin kansanmusiikki muuttui talonpoikaisesta perinteestä osaksi yläluokan rakentamaa kansakuvaa ja sitä kautta myöhemmin myös osaksi rakennettua kansallista identiteettiä ja myös nykyistä suomalaista kulttuuria.

Kansanperinteen keräämisen kohteeksi valikoitui erityisesti kalevalainen perinne, vaikka se oli tosiasiasa alkanut vähitellen hävitä kansan parista jo 200 vuotta aiemmin. Tosiasiasa uudempi, nykyisin ehkä paremmin ”pelimannimusiikkina” tunnettu, läntinen kansanmusiikkikerrostuma alkoi yhdessä eurooppalaisten vaikutteiden kanssa levitä Suomeen jo keski-ajalla, kun Suomi liitettiin osaksi Ruotsin valtakuntaa (Gronow 1981, 14-15). Eurooppalaisten vaikutteiden leviämistä nopeutti erityisesti rannikkoseudun ruotsinkielinen asutus sekä uskonpuhdistus, jonka seurauksena luterilainen papisto alkoi kiinnittää aiempaa enemmän huomiota kansan

omiin perinteisiin. Kalevalaisen perinteen katsottiin tuolloin olevan liian pakanallista, että se olisi voitu säilyttää osana yhteiskuntaa. (Asplund & Hako 1981, 65; Gronow 1981, 15.)

Voimissaan oleva uudempi kansanmusiikkikerrostuma ei kuitenkaan 1800-luvulla elinvoimaisuudestaan huolimatta kelvannut kerättäväksi, saati sitten suomalaiskansallisen kulttuurin luomiseen. Se oli säätyläistön mielestä liian lähellä Ruotsissa vallalla ollutta kansanmusiikkikulttuuria. Tarvittiin jotain, joka erottaisi suomalaisen kulttuurin ruotsalaisesta (Laitinen 1991, 63). Tähän vaikutti osaltaan Euroopassakin vallinnut nationalistinen ja kansallisromanttinen kausi ja suomalainen fennomaaniliike. Adolf Ivar Arwidsoniin yhdistetty lause ”ruotsalaisia emme enää ole, venäläisiksi emme tahdo tulla, olkaamme siis suomalaisia”, kuvastaa hyvin sitä ajatusmaailmaa, joka erityisesti fennomaaniliikkeessä oli tuolloin vallalla. Kansanmusiikkia pyrittiin tietoisesti hyödyntämään osana kansallisromanttista liikehdintää, suomalaisen kansallistunteen nostattajana. Erottautumalla ruotsalaisesta kulttuurista yläluokka pyrki samalla kuitenkin myös varmistamaan oman valta-asemansa osana Venäjän keisarikuntaa. Emeritusprofessori Heikki Ylikangas muistuttaakin, että Suomen autonominen asema osana Venäjän keisarikuntaa oli itse asiassa varsin pienen väestöryhmän, ruotsinkielisen yläluokan autonominen asema suhteessa Venäjän keisarikuntaan. (Ylikangas 1986, 109.)

Talonpoikainen pelimannimusiikki ei sopinut kansallisen identiteetin rakentamiseen myöskään eräästä toisesta syystä. Yleiseurooppalaisen ajattelutavan mukaisesti lauluissa tai ainakin niiden sanoissa nähtiin piilevän talonpoikaisen musiikin ja ”oikean” suomalaisuuden ydin, joka haluttiin tallentaa ja kerätä talteen (Laitinen 1991, 61). Pelimannimusiikki oli pääasiassa yksittäisellä viululla soitettua tanssittavaa instrumentaalimusiikkia, jota soitettiin usein esimerkiksi häissä tai muissa juhlatilaisuuksissa. Pelimannimusiikki saatettiin myös yläluokan parissa mieltää enemmän viihteelliseen tarkoitukseen sopivaksi musiikiksi siinä missä Suomen itäisemmissä osissa vielä eläneessä runonlaulussa oli sanojen myötä enemmän hyödynnettävää sisältöä. Pelimannimusiikin voidaan sanoa olleen yläluokan korviin paitsi liian ruotsalaista, sen ei myöskään katsottu kertoneen mitään varsinaisesta kansasta.

2.4 Kansanvalistus ja folklorismi

Vesa Kurkela (1989) on selvittänyt seikkaperäisesti suomalaisen kansanmusiikin ideologista ja taiteellista hyödyntämistä väitöskirjassaan *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri*. Tutkimus keskittyy erityisesti suomalaisen kulttuurimaiseman muutokseen 1800-luvun lopulta lähtien ja kansanmusiikin hyödyntämiseen osana suomalaiskansallisen kulttuurin rakentamista.

Kansanvalistuksen aika ja folklorismi kietoutuvat läheisesti yhteen kansanperinteen keräämisen kanssa, sillä näihin kuuluu olennaisena osana säätyläisten erityisesti 1800-luvulla keräämän kansanmusiikkiaineiston hyödyntäminen osana kansallistunteen nostatusta. Vaikka kansanlaulut olivat jo keräämisen aikana yksinkertaistettu, ne sovitettiin nyt kenties vielä yksinkertaisempaan muotoon. Myös seurojen musiikiksi otettiin näitä sävellyksiä tai sovituksia. Kurkela kutsumuu tätä aikakautta folklorismin ajaksi. Paul Austerlitz (2000, 186-187) menee vielä pidemmälle ja sanoo kansanperinteen tutkimisen olleen alunperinkin folklorismia ja sen tarkoituksena olleen ”ideologis-historiallisen pohjan luominen Suomen valtion itsenäiselle elämälle”.

Kurkela (1989) esittää väitöskirjassaan suomalaisen musiikkifolklorismin olevan nimenomaan kansallismielisen aateliston ja yläluokan oman ideologian historiaa, joka pyrittiin siirtämään kansanvalistuksen myötä osaksi yhteistä kansallista identiteettiä. Kurkelan mukaan ”jalostetun” tai uudelleensovitetun kansanmusiikin päämäärä oli johdattaa kansa vähitellen taidemusiikin pariin. Tästä syystä kansanmusiikki pyrittiin niin sinnikkäästi sovittamaan taidemusiikin sääntöjen mukaiseksi ja sitä kautta ”jalostaa” kansan musiikkimakua lähemmäs länsimaisen taidemusiikin perinnettä. (Kurkela 1989, 144-147.) Kansanmusiikin folkloristisen hyödyntämisen voidaankin nähdä edesauttaneen sen arvon vähenemistä suhteessa länsimaiseen taidemusiikkiin, sillä kansanmusiikki toimi Kurkelan mukaan folklorismissa eräänlaisena välineenä kansanmusiikkimaun kultivoimiseksi.

Ideologis-historiallisen pohjan luominen, kuten Austerlitz (2000) asian kuvaili, vaikutti merkittävästi myös siihen, että nimenomaan kansanlaulut saivat merkityksellisen roolin osana kansanvalistusta ja folklorismia. Sen sijaan soitinmusiikki joutui antamaan tilaa kansanlauluille ja erityisesti länsisuomalainen pelimannimusiikki perinne kärsi tästä. Laitinen (1991) etsii selitystä Suomen ja Ruotsin välisistä eroista perinnesävelmusiikin asemassa ja siitä, että Ruotsissa erityisesti viulupelimannikulttuuri on jäänyt vahvasti elämään vielä tänäkin päivänä. Laitisen mukaan Suomessa pelimannimusiikki nähtiin liian uudeksi ja läntiseksi, että sitä oltaisiin voitu

tehokkaasti hyödyntää osana suomalaiskansallisen kulttuuri-identiteetin rakentamista. (Laitinen 1991, 62-63.)

Kansanmusiikin tullessa uudelleen muotiin 1960- ja 1970-luvuilla se sai pontta erityisesti Yhdysvalloissa ja Ruotsissa vallalla olleista kansanmusiikin nousukaudesta, ja yhdistyi kansainvälisyyteen ja kulttuurienväliseen vuorovaikutukseen (Kurkela 1989, 376-377). Käytännössä se ajautui samaan kategoriaan länsimaisen populaarimusiikin kanssa, mikä vaikutti osaltaan myös siihen että se jäi hiljattain syntyneen musiikkioppilaitosverkon ulkopuolelle. Tähän voidaan etsiä myös useita muita syitä, kuten esimerkiksi se, että kansanmusiikkia oltiin kansanvalistuksen aikana käytetty välineenä pyrittäessä ”parantamaan” suomalaisten musiikkimakua lähemmäs länsimaisen taidemusiikin ihanteita.

1970- ja 1980-luvuilla kansanmusiikkia pyrittiin jälleen käyttämään välineenä kansallisen ideologian rakentajana ja ”ylikansallisen roskaviihteen” vastapainona. 1980-luvulla Saha (1982, 7) kirjoitti kansanmusiikista seuraavasti:

”kansanmusiikista tulleen todellisen vaihtoehdon kansainväliselle massaviihteelle, lukuisien suomalaisten omaehtoisen kulttuuriharrastuksen muoto ja tunnustettu osa kansallista kulttuuriperintöämme.” (Saha 1982, 7)

Tämä näyttäisi jatkaneen Kurkelan (1989, 377) esittämää kansanmusiikin käyttöä kansanmusiikkimaun muokkauksen välineenä aina viime vuosikymmeniin saakka. Se kuitenkin johti Kurkelan mukaan myös siihen, että kansanmusiikki pyrittiin irrottamaan länsimaisen taidemusiikin perinteistä ja luomaan kansanmusiikkia historiallisin keinoin. Tämä johti myöhemmin myös populaarimusiikin eri tyylilajien vaikutteiden yhdistämiseen osaksi kansanmusiikille ominaisia musiikillisia piirteitä. (Kurkela 1989, 378.)

3 MUSIIKKIOPPILAITOSJÄRJESTELMÄN JA SEN ARVOMAAILMAN SYNTYMINEN

Suomalainen musiikkioppilaitosjärjestelmä alkoi muotoutua 1950- ja 1960-luvuilla. Musiikkioppilaitosverkon ja vuonna 1956 perustetun Suomen musiikkioppilaitosten liiton alkutaivalta viitoittivat Lehtosen ja Juvosen (2009) erityisesti Helsingin musiikkiopiston perustaja Martin Wegelius (1846–1906) ja Viipurin musiikkiopiston perustaja Boris Sirpo (1893–1967).

Wegelius alkoi kehittää mielestään heikkotasoista suomalaista musiikkikoulutusta Saksan mallin mukaisesti, kun taas Sirpon musiikkiopistossa orkesteri nousi erityisen keskeiseen asemaan. (Lehtonen & Juvonen 2009, 59.) Nämä Wegeliuksen ja Sirpon suomalaiseen järjestelmään sen rakennusvaiheessa tuomat arvot määrittivät selkeästi musiikin opetuksen prioriteetit osana suomalaista musiikkioppilaitosjärjestelmää tulevina vuosina.

Suomessa musiikkioppilaitokset omaksuivat pohjaksi Wegeliuksen Saksasta tuoman niin sanotun *Lehrplanin*, jossa opetussuunnitelmien tuli olla täsmällisiä, taidemusiikkiin tähtäviä, Lehtosen ja Juvosen (2009) sanoin ”suoritusluetteloita”. Musiikkioppilaitosten pedagoginen ajattelu sai täydennystä vahvasti myös behavioristisesta lähestymistavasta, joka oli kiinnostunut erityisesti oppimistulosten mittaamisesta. Lehtosen ja Juvosen mukaan saksalaisen Lehrplanin ja behaviorismin yhteistulokset näkyivät vielä viime vuosina musiikkioppilaitoksien tarkkaan laadituissa kurssitutkintokriteereissä. (Lehtonen & Juvonen 2009, 60.)

Folklorismi oli tähän mennessä määritelty kansanmusiikille omat tehtävänsä suomalaisen kansakuvan rakentamisessa. Kansanmusiikin nuotinnokset olivat kärjistettynä yksinkertaisia laulelmiä, joita laulettiin koulujen musiikin tunneilla (Laitinen 2003c, 182). Näin ollen kansanmusiikki ei sopinut osaksi uutta Wegeliuksen ja Sirpon ihanteiden mukaan luotua musiikkioppilaitosjärjestelmää.

3.1 Länsimaisen taidemusiikin autonomiaestetiikka

Ymmärtääksemme paremmin 1960-luvun kulttuuripoliittista keskustelua ja sitä miten taidemusiikin opetuksesta tuli muuta musiikkikulttuuria arvokkaampaa suomalaisessa musiikkikoulutuksessa, täytyy tarkastella paremmin myös hierarkisen musiikkikäsitteiden sekä autonomisen estetiikan teorioita ja näiden syntymistä. Jaottelen tässä yhteydessä musiikkioppilaitosjärjestelmän arvopohjan syntymisen kahteen osaan: käsitteeseen taidemusiikin autonomisesta estetiikasta ja musiikkikoulutuksen rinnastamisesta tehokkuus- tai tuotantoajatteluun.

Lehtosen ja Juvosen (2009, 59) mukaan länsimaisen taidemusiikin autonomiaestetiikan käsitteen ja hierarkkisen musiikkimaailmankuvan kehittymiseen vaikuttivat keskeisesti Immanuel Kantin 1700-luvun lopulla julkaisema *Kritik der Urteilskraft* (Arvostelukyvyyn kritiikki) ja Eduard Hanslickin *Vom Musikalischen Schönen* (1854) (Musiikin kauneudesta).

Hanslickin näkemyksen mukaan taidemusiikki oli viihdemusiikkia arvokkaampaa, koska se oli olemassa ainoastaan itseään eikä kulutusta varten, taidemusiikin estetiikka oli siis autonomista, itsestään kumpuavaa. Hanslickin mielestä taidemusiikkia tuli siten ymmärtää ja kuunnella analyyttisesti. (Iitti 2003, 64-65; Hanslick 1990, 30.) Hanslick vaikuttikin merkittävästi länsimaisen taidemusiikin kaanonajatteluun sekä musiikkikoulutuksen muotoutumiseen Euroopassa (Lehtonen & Juvonen 2009, 59).

Wegeliuksen tehokkuus- ja yhdenmukaisuusajattelu on myös osaltaan ollut vaikuttamassa taidemusiikkikoulutuksen muotoutumiseen tasa-arvoistavaksi ja ”suoritusluettelomaiseksi”, kuten Lehtonen ja Juvonen (2009) asiaa kuvailevat. Wegeliuksen perinnöksi voidaan katsoa myös tarkka oppimistulosten mittaaminen ja arvottaminen, mikä näkyi tuloksellisuuden korostamisena erityisesti musiikkioppilaitosten kulta-aikana 1980- ja 1990-luvuilla.

Lehtonen ja Juvonen (2009, 61) rinnastavat länsimaisen musiikkikoulutuksen muodostumisen kapitalistiseen tuotantoajatteluun Max Weberin *The Rational and Social* (1958) teoksen mukaisesti. Moderneja oppilaitoksia on myös laajemmin verrattu tuotantolaitoksiin, joissa opiskelijat pyritään liukuhihnaimaisella tarkkuudella viemään läpi tuotantolinjan alusta loppuun. Tällaisia ajatuksia on esittänyt muun muassa Robert Reich kirjassaan *Rajaton maailma: yritysten ja kansallisvaltioiden uudet pelisäännöt* (Reich 1995, 75). Myös Rinne ja Salmi huomauttavat koulutusjärjestelmän pyrkivän tehokkuuteen ja yhdenmukaistavaan kouluttamiseen massatuotannon ihanteiden mukaisesti (Rinne & Salmi 1998, 24-25). Tuotantoajattelu ei sovi yhteen

kansanmusiikille tyypillisen yksilöllisen soittotavan kanssa, vaikka huomattava osa siitä oli Laitisen (2003c, 182) mukaan kadotettu jo yläluokan kansanmusiikki-innostuksen yhteydessä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa.

Suomalaisen musiikkioppilaitosjärjestelmän voidaan katsoa omaksuneen tämänkaltaisia ajatusmalleja, joissa muun muassa valtiollisesti tuetun orkesterijärjestelmän tarpeisiin pyritään kasvattamaan mahdollisimman taitavia, mutta samalla yhteen tyylilajiin tiukasti rajoittuneita musikoita.

Aimo Ritaluoto kirjoittaa teoksessa *Soikoon musiikki laadukkaasti: Suomen musiikkioppilaitosten liitto 40 vuotta* Suomen musiikkioppilaitosten liiton pyrkineen yhdessä Sibelius-Akatemian kanssa voimakkaasti lobbaamaan Opetusministeriötä, jotta tämä säätäisi lain musiikkioppilaitoksia koskevasta valtioneuvoston päätöksestä ja koko Suomen kattavasta yhtenäisestä opetussuunnitelmasta (Ritaluoto 1996, 13–14). Tämä on vaikuttanut siihen, että valtion taloudellisesta tuesta riippuvaiset musiikkioppilaitokset ovat olleet pakotettuja keskittymään länsimaisen taidemusiikin opetukseen valtakunnallisten opetussuunnitelmien mukaisesti.

3.2 Taidemusiikkihegemonian vaikutukset suomalaiseen musiikkioppilaitosjärjestelmään osana 1960-luvun yhteiskunnallista murrosta

Suomalaisen musiikkioppilaitosverkon syntyminen ja taidemusiikkikoulutuksen läpimurto osuvat yksiin populaarikulttuurin nopeasti kasvaneen suosion kanssa. Tämä ei sinällään ole sattumaa, sillä molemmat sattuivat samoihin aikoihin myös muiden yhteiskunnallisten muutosten kanssa. 1960-luku oli Suomessa nopean kaupungistumisen ja teollistumisen aikaa. Yhteiskunnan vaurastumisen myötä myös kulttuurikoulutuksen muotoutuminen mahdollistui entistä suuremmassa mittakaavassa, mutta samalla se kuitenkin loi jännitteitä sukupolvien välille, maaseudun ja kaupunkien välille sekä populaarikulttuurin ja perinteisemmän taidemusiikkikulttuurin välille.

Yhdysvalloista Länsi-Euroopan kautta Suomeen saapunut populaarikulttuuri, erityisesti rock-musiikki, kasvatti nopeasti suosiotaan ja tavallaan synnytti Suomeen uuden nuorisokulttuurin ilmiön. Erityisesti kaupunkilaisnuorten keskuuteen Länsi-Euroopasta saapuneen populaarikulttuurin pelättiin tärvelleen nuorison, kun taas yhteiskunnan tukeman taidemusiikin nähtiin tarjoavan vastapainon levottomalle liikehdinnälle ja poliittiselle radikalismille, jota uuden nuorisokulttuurin nähtiin edustavan (Lehtonen & Juvonen 2009, 61).

Populaarikulttuurin ja taidemusiikkipiirien välille syntynyt kuilu ajoi nämä kaksi leiriä toisiaan vastaan ja synnytti 1960-luvulla kiivaan kulttuuripoliittisen keskustelun, jota voidaan kuvailla myös eräänlaiseksi konfliktiksi. Tämä vastakkainasettelu oli omiaan kärjistämään yhteiskunnallista keskustelua, mutta nähdäkseni se myös osaltaan edesauttoi taidemusiikkia saavuttamaan turvatus erikoisaseman osana suomalaista musiikkioppilaitosverkostoa. Lehtonen ja Juvonen (2009, 64) puhuvatkin taidemusiikkimaailmasta 1960-luvulla ”sulkeutuneena porvarillisena turvamaailmana”, joka pyrki tekemään taidemusiikin autonomisesta estetiikasta ja hierarkisesta musiikkikäsituksesta itsestänselvyyksiä.

Se että yhteiskunnallinen keskustelu kärjistyi nuorten radikaalien ja yhteiskunnan valta-asemassa olevan vanhemman sukupolven välille, tarjosi taidemusiikille mahdollisuuden rakentaa itselleen erityisaseman osana suomalaista kulttuuripoliittikkaa ja opetusjärjestelmää. Siinä missä populaarikulttuurista rakennettiin kuva radikaalina yhteiskunnallisia arvoja uhkaavana liikkeenä, katsottiin länsimaisen taidemusiikin omaavien ”ikuisten arvojen” edustavan pysyvyyttä ja järkähtämättömyyttä (Karttunen 1992, 113-116; Lehtonen 2005, 118-119; ks. myös Juvonen 2000; Lehtonen & Juvonen 2009, 60). Kansanmusiikki tai populaarimusiikki eivät myöskään palvelleet suomalaista orkesteriverkostoa, eikä niiden katsottu vielä 1960-luvulla olevan yhtä arvokkaita länsimaiseen taidemusiikkiin verrattuna.

Vaikka kansanmusiikki ei varsinaisesti kohdannutkaan kulttuuripoliittisessa keskustelussa samanlaista tyrmäystä kuin populaarimusiikki, sekään ei kuitenkaan saanut osakseen vastaava arvostusta kuin taidemusiikki. Kansanmusiikilla oli suomalaisessa yhteiskunnassa oma funktionsa ja se oli lähestulkoon täysin museoitunut nopean kaupungistumisen ja sitä aiemman folkloristisen hyödyntämisen seurauksena. Toisaalta kansanmusiikki oli myös oman aikansa populaarimusiikkia ja siten korvautunut laajalti kansan parissa ensin iskelmä- ja tanssilavamusiikilla, ja sen jälkeen ulkomaisella populaarimusiikkikulttuurilla.

Yhdeksi keskeisimmäksi taidemusiikkikasvatuksen puolestapuhujaksi muodostui 1960-luvun kulttuuripoliittisessa keskustelussa säveltäjä ja akateemikko Joonas Kokkonen (1921–1996), joka ei pitänyt populaarimusiikkia suuressakaan arvossa. Kokkonen mainitsi länsimaisen taidemusiikin muun muassa tarjoavan älyllisen vaihtoehdon elämystvetoiselle populaarikulttuurille. (Aho 1992, 8-13.)

Taidemusiikin yliveraisuus pyrittiin juurruttamaan suuren yleisön tietoisuuteen muun muassa vähättelemällä sitä kritisoivia ihmisiä sekä korostamalla julkisessa keskustelussa vastakohtia.

Taidemusiikista puhuttiin musiikkina, populaarimusiikista viihteenä tai meluna. Samalla tavoin vielä nykypäivänkin puhekielessä voidaan erottaa arvottavien termien käyttöä, milloin puhutaan taiteellisesta, milloin kaupallisesta musiikista, tai milloin vakavasta ja milloin kevyestä musiikista. (Lehtonen & Juvonen 2009, 64.)

Lehtosen ja Juvosen mukaan yksi näkyvimmistä taidemusiikkihegemonian aikaansaannoksista suomalaisessa musiikkioppilaitosjärjestelmässä lienee se, että Suomen Musiikkioppilaitosten Liitto onnistui vakuuttamaan eduskunnan erillisen musiikkioppilaitoslainsäädännön tarpeellisuudesta. Lainsäätäjät saatiin vakuuttamaan taidemusiikin säveltäjien neroudesta ja taidemusiikin nähtiin kasvattavan nuorison moraalia. (Lehtonen & Juvonen 2009, 60; ks. myös Ritaluoto 1996, 12-13.) Tämä on tietysti suoraa seurausta myös laajemmin länsimaihin rakentuneesta taidemusiikin kaanonajattelusta sekä Hanslickin (1990) autonomisen estetiikan käsitteestä.

Lehtonen ja Juvonen (2009) sekä Kurkela (2006) nostavat teksteissään taidemusiikin jopa hegemoniseksi käsitteeksi. Taidemusiikkihegemonian ja 1960-luvun kulttuuripoliittisen keskustelun voidaan nähdä vaikuttavan suomalaisessa yhteiskunnassa vielä tänäkin päivänä. Esimerkiksi vielä vuonna 2009 muutamat länsimaisen taidemusiikin tulevaisuudesta huolissaan olevat henkilöt – mukaan lukien eräs Sibelius-Akatemian professori – kirjoittivat Helsingin Sanomissa Sibelius-Akatemian muuttuneen populaarimusiikin, kansanmusiikin ja musiikkikasvatuksen opetuksen aloittamisen myötä ”sekatavarakaupaksi”, joka on vaikuttanut haitallisesti oppilaitoksen tärkeimpien aineiden, eli orkesterisoitinten, laulun ja sävellysten opetukseen. (Sirén 2009.) Kirjoittajat arvottavat länsimaisen taidemusiikin sekä orkesterimusiikin muuta musiikkimaailmaa tärkeämmäksi, ja jatkavat samalla Wegeliuksen ja Sirpon suomalaisessa musiikkioppilaitosjärjestelmässä alulle laittamaa hierarkkista musiikkikäsitystä ja hegemonista käsitystä taidemusiikista. Lehtonen ja Juvonen (2009, 68) näkevät kirjoituksen argumentaation tukeutuvan nimenomaan taidemusiikkihegemoniasta tutuille itsestäänselvyyden argumenteille, joita pyritään nimekkäiden allekirjoittajien auktoriteettia hyväksikäyttämällä korostamaan.

3.3 Suomalainen musiikkioppilaitoskulttuuri ja sen arvomaailma nykypäivänä

Richard Middletonin (2003, 3) mukaan taidemusiikkialan konservatismi näkyy musiikintutkimuksessa niin, että valtaosa viroista ja resursseista annetaan länsimaisen taidemusiikin tutkimukselle tai opetukselle. Pirkko Moisalan mukaan tämä näkyy myös suomalaisessa musiikintutkimuksessa (Moisala 2005). Sama ilmiö toistuu myös musiikkioppilaitosverkossa, missä valtaosa kaikesta opetuksesta on nimenomaan länsimaisen taidemusiikin opetusta, populaarimusiikin ja kansanmusiikin jäädessä selkeästi marginaaliin.

Pirkko Moisala (2005) ja Marko Aho (2011) ovat kirjoittaneet klassisen musiikin olleen erityisesti akateemisella tasolla muita musiikkityylejä arvostetumpaa.

”Hallitseva muistikuva opiskelujaltani onkin jyrkkä vastakkainasettelu etnomusikologian ja perinteisen musiikkitieteen, taidemusiikin ja kansan/populaarimusiikin, musiikkikulttuurin tutkimuksen ja musiikki-analyysin [...] välillä.” (Moisala 2005).

Moisala (2005) myös epäilee artikkelissaan suomalaisen musiikkitieteen kenttää edelleen rasittavan ”1970-lukulaisen vastakkainasettelun, jossa etnomusikologia edelleen tuotetaan toisarvoiseksi suhteessa varsinaiseen musiikkitieteeseen, jonka ajatellaan olevan musiikintutkimuksen keskiössä.” Moisalan ajatuksia tukee myös Heikki Laitisen (Laitinen 2003a, 169-170) kirjoitus useita vuosikymmeniä aiemmin, missä hän ihmettelee miten länsimaisen taidemusiikin opetuksen, sävellyksen ja tutkimuksen palveluksessa on 15-17 professuuria sekä monia alempia virkoja, samaan aikaan kun kansanmusiikilla ei ole ainoatakaan. Laitinen piti asetelmaa ”kulttuurivääristymänä, jota ei tahdota nähdä”.

Myös Robert Arpon ja Pekka Oeschin (2006) tekemässä kyselytutkimuksessa kansanmusiikkiammattilaisten taloudellisesta tilanteesta, kyselyn vastaajat kokivat yleisen asenteen kansanmusiikkia kohtaan olevan vähättelevä. Syiksi tähän pohdittiin muun muassa musiikin huonoa tasoa, koska musiikin tukemisessa oli keskitytty liaksi harrastajiin ammattilaisten sijaan. Vastaajien mukaan myöskään kansanmusiikkipiireissä ei oltu pystytty uudistumaan riittävästi tai vastaamaan nuorison vaatimuksiin. (Arpo & Oesch 2006, 70.)

Arpon ja Oeschin (2006) tutkimus puoltaa sekä Middletonin (2003) että Moisalan (2005) näemyksiä kansanmusiikin arvostuksesta suomalaisessa yhteiskunnassa. Voidaan myös ajatella taidemusiikin vahvan kansallisen tukemisen vaikuttaneen sellaisen ajattelumallin syntymiseen, jossa kansanmusiikkia pidetään vähempiarvoisempaa kuin länsimaista taidemusiikkia. Tämä

taas juontaa juurensa pitkälti siitä arvopoliittisesta keskustelusta, jota Suomessa erityisesti 1960-luvulla käytiin taidemusiikkipiirien ja populaarikulttuurin välillä. Nuoriso- tai populaarikulttuurin nousu ja erityisesti vanhemman sukupolven rakentama raju vastakkainasettelu populaarimusiikin ja länsimaisen taidemusiikin välillä ovat myös osaltaan vaikuttaneet siihen miten myös myöhemmät sukupolvet ovat omalta osaltaan kokeneet taide- ja populaarimusiikin arvohierarkian.

Arpo ja Oesch (2006, 71) kirjoittavat selvityksessään kansanmusiikin arvostuksen olevan vähäistä sen oman piirin ulkopuolella, missä sitä yleensä pidetään enemmän harrastuksena ja hauskanpitoa kuin ansioihin tähtäävänä toimintana tai vakavana musiikkina. Tämän ajatusmallin voidaan nähdä juontavan juurensa aina suomalaisen yläluokan kansanmusiikki-innostukseen 1800-luvulla ja siitä seuranneeseen musiikkifolklorismin aikaan Suomessa. Kun kansanmusiikin nuotinnoksia alettiin hyödyntää kansakuvan rakentamisessa ja muun muassa lasten kouluttamisessa, nuoteista tehtiin yksinkertaisia ja helposti laulettavia (Laitinen 2003c, 182). Tämä taas on johtanut ajatusmalliin, jossa kansanmusiikkia pidetään yksinkertaisena, helppona ja erityisesti lapsille soveltuvana musiikin lajina.

Arpo ja Oesch (2006, 72) ottavat kantaa myös kansanmusiikista vallitsevaan mielikuvaan ja kirjoittavat yhtenäisen kuvan muodostamisen kansanmusiikista olevan yleisölle vaikeaa. Tämä johtuu haastateltujen kansanmuusikoiden mukaan siitä, että yhteiskunnassa on samanaikaisesti vallalla kaksi hyvin erilaista mielikuvaa kansanmusiikista. Toinen näistä kuvista on hyvinkin perinteinen – kansanvalistukseen yhdistettävissä oleva – kuva kansanmusiikista, johon yhdistyvät esimerkiksi karelianismi, kantele ja Väinämöinen. Toinen kuva taas on kuva modernista kansanmusiikista, joka kehittyy ja ottaa vaikutteita erilaisista musiikkityyleistä. (Arpo & Oesch 2006, 72.)

Voidaankin katsoa kansanmusiikin joutuvan vetämään perässään mielikuvia, jotka on onnistuneesti kansanvalistuksen yhteydessä iskostettu osaksi suomalaista yhteiskuntaa. Kansanmusiikki ja erityisesti kansanlaulut mielletään osin edelleenkin ”kauniiksi mutta yksinkertaisiksi”, kuten Kurkela (1989) asian omassa väitöskirjassaan muotoili.

3.4 Opetussuunnitelmat ja niiden toteutuminen käytännössä

Jokaisella musiikkioppilaitoksella on olemassa oma opistokohtainen opetussuunnitelmansa, joka määrää oppilaitoksen opetussisältöjen pääkohdat. Käytännössä opetussuunnitelma kuitenkin noudattelee valtakunnallista linjaa oppilaitoksesta huolimatta ja opetussuunnitelman sisältöön vaikuttavat välittömästi Laki taiteen perusopetuksesta ja Opetushallituksen laatimat opetussuunnitelman perusteet. Lisäksi opetussuunnitelmien sisältöön vaikuttavat Suomen musiikkioppilaitosten liiton ohjeistus kurssitutkintovaatimuksista sekä ammatillisen koulutuksen pääsyaatimukset (Kolehmainen 2014, 14).

Suomessa musiikkioppilaitokset ovat pääosin kunnallisia ja rahoittavat toimintansa pääasiassa valtiolta saamansa niin kutsutun musiikkioppilaitosten valtionosuuden turvin. Suomen musiikkioppilaitosten liiton sivujen mukaan valtionosuus kattaa keskimäärin noin 49 % musiikkioppilaitosten kustannuksista, kuntien osuus noin 34 % ja oppilasmaksut noin 17 % (SML:n verkkosivut). Kolehmaisen tutkiessa samaa asiaa pro gradu –tutkielmassaan vuonna 2014 valtion tuki musiikin opetukselle oli noin 70 miljoonaa euroa vuodessa, kun se nyt on laskenut noin 46 miljoonaan euroon vuodessa (Kolehmainen 2014, 9; SML:n verkkosivut). Kiristynyt rahoitus vaikuttaa väistämättä myös opetuksen monipuolisuuteen.

Käytännössä musiikkioppilaitosten tukeutuminen valtionapuun tarkoittaa myös sitoutumista noudattamaan valtion virallista linjaa musiikin opetuksessa. Valtionosuuden saadakseen musiikkioppilaitoksen tulee täyttää laissa määritellyt neljä kriteeriä, jotka ovat (1) oppilaitosta ei ylläpidetä taloudellisen edun tavoittelemiseksi; (2) oppilaitoksen toiminta on järjestetty niin kuin siitä on lailla ja asetuksella säädetty ja niiden nojalla määrätty; (3) oppilaitoksella on käytettävissään riittävät huonetilat, kalusto ja opetusvälineet; sekä (4) oppilaitos täyttää muut lailla ja sen nojalla asetuksella säädetty valtionosuuden ehdot. (Finlex 402/1987.) Mielenkiintoisin näistä kriteereistä tämän tutkielman kannalta on numero kaksi, eli oppilaitoksen velvollisuus noudattaa toiminnan järjestämisessä lailla ja asetuksilla tälle määrättyjä tehtäviä. Käytännössä nämä velvollisuudet tarkoittavat Opetushallituksen antamia opetussuunnitelman perusteita, joissa määrätään opetuksen valtakunnalliset tavoitteet sekä keskeiset sisällöt (Finlex 516/1995; Finlex 633/1998).

Vuonna 2002 tulivat voimaan Opetushallituksen laatimat uuden opetussuunnitelman perusteet, joilla on pyritty purkamaan tarkkaa sääntelyä ja rohkaisemaan musiikkiopistoja tarjoamaan op-

pilailleen aiempaa suuremman mahdollisuuden profiloitua musiikin eri tyylilajeihin (Pohjannoro 2010, 4). Tähän tilaisuuteen tartuttiin myös Kauhajoella, jossa Panula-opiston käyttöön laadittiin vuoden 2002 aikana oma opetussuunnitelmansa kansanmusiikille (Ahola 2002). Käytännössä monipuolisemman opintosuunnitelman toteuttamista kuitenkin rajoittavat monet tekijät, kuten opettajien oma koulutustausta, tottumukset ja vanhat tavat, musiikkiopistojen rajalliset taloudelliset resurssit ja esimerkiksi kansanmusiikin opettajien vähäinen määrä Suomessa (Heimonen 2005, 130-140).

Tämä pätee myös Kauhajoella, jossa suurin osa virkaopettajista on saanut koulutuksen nimenomaan länsimaisessa taidemusiikissa. Kansanmusiikkitaustaisia opettajia ei opistossa ole. Kyläpelimannit-hankkeeseen saatu rahoitus edesauttoi opetussisällön monipuolistamista, kun hanketta Kauhajoella vetänyt Piia Kleemola-Välimäki opetti hankkeen ajan Panula-opistossa kansanmusiikkiviulua. Hankkeen rahoitus oli kuitenkin väliaikainen ja hankerahoituksen loputtua ei ylimääräisen kansanmusiikkipedagogin työllistäminen enää pienessä musiikkiopistossa onnistunut.

Muukkosen, Pesosen ja Pohjannoron (2011) mukaan tähän mennessä musiikkiopistot ovat onnistuneet profiloitumaan lähinnä joko perinteisesti klassisen musiikin tai modernimman pop-jazz-musiikin välillä (Muukkonen, Pesonen & Pohjannoro 2011). Esimerkiksi vaatimus ammattilliseen koulutukseen valmentamisesta rajoittaa jo paljon opetuksen järjestämistä, sillä vielä vuonna 2001 ammattikorkeakoulujen koulutuspaikoista yli 80 % oli klassisen musiikin aloituspaikkoja (Ahola 2002). Ammatillisen koulutuksen ja musiikkioppilaitosten voidaan katsoa muodostavan muuta kuin taidemusiikkia tehokkaasti syrjivän noidankehän, sillä esimerkiksi Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulun kansanmusiikin aloituspaikkoja ei saatu vuonna 2005 täytettyä, ja syyksi ilmoitettiin riittävän hyvät perustaidot osaavien oppilaiden puute. Samaan aikaan pätevien kansanmusiikkiopettajien puute on kuitenkin estänyt koulutuksen järjestämisen kaikille halukkaille oppilaille. (Arpo & Oesch 2006, 28.)

Vuonna 2008 lähes 90 % musiikkioppilaitosten opetustarjonnasta oli klassista musiikkia, kun taas kansanmusiikkia tarjonnasta oli ainoastaan kolmen prosentin verran (Muukkonen, Pesonen & Pohjannoro 2011, 11-12). Voidaan myös pohtia sitä kuinka moni kansanmusiikin opiskelijoista lopulta päätyy opettajaksi, sillä esimerkiksi suurin osa Sibelius-Akatemian kansanmusiikkiosastolta valmistuneista ei työskentele tällä hetkellä opetustehtävien parissa. Eräs haastateltavistani puhui kansanmusiikinopetuksesta ja Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastosta

”estradimuusikkoja” kouluttavasta linjasta, jolta valmistuneilla ei ole välttämättä edes mielenkiintoa lähteä opetustehtävien pariin².

Kansanmusiikin ahdingosta osana musiikinopetusta kertoo osaltaan merkittävän kansanmusiikkikunnan, Kaustisen, päätös olla maksamatta paikalliselle kansalaisopistolle sen pyytämää kuntaosuutta vuoden 2016 lopussa (Oino 2016). Näppärit-ryhmän Facebook-päivitys kertoi asiasta seuraavalla tavalla:

Näppärit-ryhmän Facebook-tilapäivitys 24.8.2016: ”Kaustisen pienennettyä tukeaan Kansalaisopistolle lopetettiin paikallisen Näppäritoiminnan rahallinen tukeminen kokonaan.”

Päätöksestä kerättiin kuitenkin nopeasti internet-adressi, jonka Kaustisen kunnan johtoryhmälle luovuttamisen jälkeen Kaustisen kunta ilmoitti Facebook-sivuillaan että sillä on ”halu ratkaista Näppäreiden ja Kaustisen nuorisoseuran ilmaisemat huolenaiheet eli mediassa rummutetut leikkaukset”, kansanmusiikin ja Näppärimusiikin suuren imagollisen merkityksen takia (Kaustisen kunta 2016).

Facebook-päivityksistä voidaan nähdä, että kansanmusiikin opetus on edelleen ahtaalla ja siihen vaikuttavat taloudellisten seikkojen lisäksi kuntien leikkauspäätöksiensä kohdentaminen. Vaikka kyseessä oleva leikkauskohde ei olekaan varsinaisesti musiikkiopisto, kertoo se miksi kansanmusiikin opetuksen aseman tutkiminen on tällä hetkellä tärkeää ja ajankohtaista.

² Panula-opiston Kyläpelimannit-hankkeen aikaisen rehtorin Markku Viitasaaren haastattelusta.

4 PANULA-OPISTO JA KAUAJOKI OSANA SUOMALAISTA MUSIIKKIOPPILAITOSVERKOSTOA

Panula-opisto perustettiin alun perin vuonna 1968 Kauhajoen musiikkiopiston kannatusjärjestön toimesta, joka oli perustettu edellisenä vuonna tarkoituksenaan aloittaa säännöllinen musiikinopetus paikkakunnalla. Opiston nimeksi tuli ensin *Kauhajoen Musiikkiopisto*, jonka jälkeen nimi muuttui vuonna 1981 *Kauhajoen Musiikkikouluksi* ja vuonna 1986 edelleen *Suupohjan Musiikkikouluksi* (Arola 1989, 27). Vuonna 1995 voimaan tulleen uuden musiikkioppilaitoslain myötä musiikkikoulu muuttui musiikkiopistoksi ja opiston uudeksi nimeksi valittiin *Panula-opisto* (30 vuotta eteläpohjalaista musiikkikasvatusta 1999, 3). Tämän tutkimuksen yhteydessä käytän kuitenkin tutkimuksen selkeyden vuoksi opistosta ainoastaan nimitystä *Panula-opisto*, opiston kulloisestakin nimestä riippumatta.

Kauhajoella on vahvat kansanmusiikkiperinteet erityisesti viulu-, klarinetti- ja haitarimusiikin saralla. Luoma kertoo Kauhajoen olleen 1800-luvulla ”edustavien viulunkäsittelijöiden” kasvupaikka ja listaa kauhajokisia tunnettuja viulupelimanneja 1800-luvulta 11 kappaletta. Kansanomaisen klarinetinsoittajista huomattava osa on ollut kotoisin Etelä-Pohjanmaalta, erityisesti Kauhajoelta ja Jalasjärveltä. Haitarinsoitossa Kauhajoki on ollut Suupohjassa keskeinen paikkakunta oman soittotyylin muodostumisessa Suupohjan alueelle. (Luoma 1994, 31-40.) Haastattelujen yhteydessä tuli ilmi myös, että Panula-opiston alkuvaiheessa opetustehtävissä toimineista useilla oli tausta nimenomaan kansanmusiikin parissa. Tästäkin huolimatta Panula-opiston opetus muodostui – ainakin virallisesti – täysin länsimaisen taidemusiikkitradition ympärille.

Paikkakunnan aktiivisesta kansanmusiikkiperinteestä ja ennen kaikkea sen tallentamisesta kertovat Kauhajoelta paikallisen kansanmusiikkivaikuttajan Aatos Rinta-Kosken toimesta kerätyt yli 2 000 kansanlaulua, joiden pohjalta on tehty kaksi kauhajokista pelimanniperinnettä esittelevää nuottikirjaa, Kauhajoen nuottikirja I (Rintakoski 1977) ja Kauhajoen nuottikirja II (Rintakoski et al. 1981) (Kuorikoski-Lindberg 2005). Kyläpelimannit-hankkeen aikana aineistoa alettiin lisäksi digitoida sen parempaa hyödyntämistä varten (Heikkilä 2004). Aineistoa on

myös hyödynnetty Kauhajoen pelimannien toimesta neljän aloittelijoille sopivan nuottikirjan kokoamisessa³.

Suupohjan ja Kuusiokuntien alueilla järjestettiin vuonna 2001 EU-rahoituksella Etelä-Pohjanmaan kansanmusiikin kehittämisprojekti, jonka tarkoituksena oli kansanmusiikkitoiminnan alueellinen elävöittäminen. Vuoden 2001 jälkeen hanke sai jatkorahoitusta ja laajeni ensin kolme- ja lopulta viisivuotiseksi. Ajallisesti kahteen periodiin jakautuneiden hankkeiden toiminnasta vastasivat kaksi alueellista pelimannia, joiden toimipaikat sijaitsivat Kauhajoella ja Ähtärissä. Yhtenä hankkeiden keskeisistä tavoitteista oli kansanmusiikin opetuksen vakiinnuttaminen osaksi toimintapaikkakuntien musiikinopetusta. (EAKR-hankkeen loppuraportti 2003; 2005.) Suupohjan tapauksessa tämä tarkoitti käytännössä pyrkimystä vakiinnuttaa kansanmusiikki osaksi Panula-opiston opetussuunnitelmaa.

4.1 Opiston alkuvuodet toimintakertomusten valossa

Panula-opiston alkuvuosia leimasivat alati vaihtuvat rehtorit ja taloudelliset vaikeudet, mikä johti ennen pitkää opiston kunnallistamiseen vuonna 1974 (Arola 1989, 6-7; Toimintakertomus 1974-75). Kunnallistetun musiikkiopiston rehtoriksi nimitettiin vuoden 1974 alusta lähtien Kaarina Palmu, joka otti opiston toimintakertomuksessa kantaa paikallisen musiikkiperinteen ja kansanmusiikin opetukseen opistossa:

Omaleimaisuudesta tulisi pitää kaikin keinoin kiinni. Siksi katson että musiikkiopiston on suorastaan velvollisuus kytkeä toimintaansa ja organisaatioonsa musiikkiperinteen, kansanmusiikin ja näiden elähdyttämisen ja eteenpäinviemisen sektori. (Toimintakertomus 1974-75.)

Palmu kuitenkin katsoi erityisesti pätevien opettajien puutteen sekä tiukan taloustilanteen jarruttavan opiston kehitystä. Hän myös näki mahdollisen uuden musiikinopetuslain ”nielaisevan” paikkakuntaakohtaisen vapauden valtiovallan byrokratian alle. (Toimintakertomus 1974-75.) Vuonna 1976 astuikin voimaan musiikkioppilaitoslain osauudistus, jonka tarkoituksena oli erityisesti kurssitutkintovaatimusten yhdenmukaistaminen Suomessa. Vuonna 1977 asetus musiikkioppilaitoksien toiminnasta uudistui kiristäen virkojen ja toimien kelpoisuusvaatimuksia sekä sisältäen ohjeita kurin- ja järjestyksenpidosta oppilaitoksissa. (Ritaluoto 1996, 16.)

³ Kauhajoen pelimannit on koonnut ja sovittanut paikkakunnalta ja sen lähiympäristöstä kerätystä kansanmusiikkiaineistosta yhteensä neljä aloittelijoille sopivaa nuottikirjaa (Seppo Kalliomaan haastattelu).

Käytännössä uudistus vaikeutti jo ennestään maassa vallinnutta pulaa pätevistä instrumenttiopettajista, mutta samalla teki mahdolliseksi muiden kuin taidemusiikkikoulutuksen saaneiden opettajien palkkaamisen musiikkioppilaitoksiin.

Lukuvuonna 1975-76 rehtori Kaarina Palmu kirjoitti jossain määrin huolestuneesti taidemusiikin ylivallasta Panula-opistossa ja muistutti, että maaseudulla sijaitsevassa musiikkiopistossa helposti unohdetaan laajempi kokonaisuus. Palmu oli huolissaan siitä, että kevyen musiikin harrastajat rinnastettiin usein harrastuspiireihin, kerhoihin ja kansalaisopistoihin, kun musiikkiopistot keskittyivät kouluttamaan ainoastaan klassisen musiikin ammattilaisia. (Toimintakertomus 1975-76.)

Palmun kaksivuotinen rehtorikausi Panula-opistossa on mielenkiintoinen, koska se asettaa musiikkioppilaitoksen arvomaailman pidemmällä aikavälillä kontekstiin, josta mielestäni heijastuu myös tietynlainen hierarkkinen musiikkikäsitys. Panula-opiston vuosikertomuksissa oikeastaan kaikki muut rehtorit ovat Palmua lukuun ottamatta korostaneet suoritettujen tutkintojen määriä, orkesteritoimintaa ja opiston näkyvyyttä valtakunnallisesti esimerkiksi erilaisissa kilpailuissa (Arola 1989, 21-25; Toimintakertomus 1971-72; Toimintakertomus 1972-73; Toimintakertomus 1976-77; Toimintakertomus 1980-81). Palmu sen sijaan painotti erityisesti, ettei kurssitutkintojen määrästä saisi muodostua kilpajuoksua, vaan niiden ensisijainen tarkoitus on tukea oppilaiden oppimista (Toimintakertomus 1975-76). Panula-opiston toimintakertomukset ja Arolan (1989) kirjoittama historiikki puoltavatkin Lehtosen ja Juvosen musiikkisosiologista näkemystä teollistumisajan tuotantotehokkuusajattelun heijastumista musiikkikoulutuspolitiikkaan (Karttunen 1992, 120; Lehtonen & Juvonen 2009, 64). Kansanmusiikki ei tähän ajattelumalliin sopinut.

Vuonna 1976 tehtävästään eronnut Palmu ilmoitti eronsa syyksi epävarmuuden opiston kehittämisessä. Palmu katsoi kansalaisopiston vaikuttavan negatiivisesti oppilaitoksen kehitykseen pyrkimällä jatkuvasti hakemaan itselleen alle 16-vuotiaiden musiikinopetuslupaa (Toimintakertomus 1975-76). Osasyynä lienee kuitenkin olleet myös lainsäädännön kiristyminen ja kurssitutkintovaatimusten valtakunnallinen yhtenäistäminen, joita Palmu omista teksteissään näytti vahvasti kritisoivan. Toisaalta kansalaisopiston väljemmät opetusvaatimukset olisivat myös paremmin mahdollistaneet muun kuin taidemusiikin opetuksen, mikä olisi edelleen johtanut musiikkiopiston opetussisällön kietoutumiseen entistä tiukemmin länsimaisen taidemusiikin ympärille.

Palmun jälkeen rehtoriksi tullut Liisa Valkama näki opiston monipuolistumisen haasteena erityisesti taloudelliset ongelmat ja kirjoittikin, että ”ponnisteluista huolimatta valtionapu on se, joka näyttää säätelevän kaiken toiminnan.” (Toimintakertomus 1976-77). Käytännössä siis muun kuin länsimaisen taidemusiikin opetus olisi pitänyt järjestää ylimääräisellä rahalla, sillä valtionavun saamisen edellytyksenä oli valtakunnallisten kurssitutkintovaatimusten huomioiminen ja yhtenäisten opetussuunnitelmien noudattaminen. Opiston tiukan rahatilanteen takia ylimääräisen rahoituksen järjestäminen ei kuitenkaan ollut mahdollista, vaikka opetussuunnitelman sisältöjä olisikin haluttu monipuolistaa.

Toinen mielenkiintoinen vuosikertomuksista esille nouseva seikka ovat oppilaskonserttien ohjelmistot. Vuosien 1971–1981 toimintakertomuksissa esiteltyjen konserttien ohjelmistoista kansanlaulut hävisivät kokonaan lukuvuoteen 1980–81 mennessä. Sitä ennen opiston oppilaskonserteissa oli kaikkina vuosina ainakin jonkin verran myös kansanlauluohjelmisto, joskin sekin oli yleensä painottunut nimenomaan sovitettuihin kansanlauluihin. Lisäksi kansanlaulusovitukset olivat yleensä nuorempien oppilaiden esittämiä. Kansanmusiikkiohjelmiston lähes yksinomainen koostuminen sovitetuista kansanlauluista ja sävelmistä kertoo myös Kauhajoella vallinneesta vahvasta järjestökulttuurista ja sen vaikutuksesta kansanperinteen hyödyntämiseen. Sovitetun kansanmusiikin esittämisen keskittyminen nuorimmille opiskelijoille saattaa myös kertoa säätyläiskulttuurista periytyvästä ajatusmallista, jonka mukaan kansanmusiikki ja kansanlaulut ovat ”kauniita mutta yksinkertaisia”, jolloin ne sopivat paremmin aloitteleville oppilaille. (ks. Kurkela 1989.)

4.2 Panula-opisto kultakausi ja nouseminen talousvaikeuksien yläpuolelle

Panula-opistossa voidaan katsoa alkaneen parikymmenvuotinen nopean kehityksen ja taloudellisen nousun aika, kun opiston rehtoriksi valittiin vuoden 1981 syyslukukauden alussa Seppo Torpo. Torpo on antanut ymmärtää pitäneensä orkesteritoimintaa erityisen tärkeänä osana opiston toimintaa ja orkesteritoiminnan paikallisen turvaamisen olleen yhden tärkeimmistä syistä opiston perustamiseen 1960-luvun loppupuolella (Arola 1989, 4). Arolan mukaan Panula-opiston nousukauden syntyyn vaikuttivat ennen kaikkea Seppo Torpon työ opiston rehtorina, pätevien opettajien saaminen Unkarista sekä näiden kahden seikan aiheuttama orkesteritoiminnan nousu ”Kauhajoella uuteen kukoistukseen” (1989, 14).

Instrumenttiopettajien epäpätevydestä oli tullut Panula-opistolle valituksia ympäristökunnilta 1970-luvulla ja opisto pelkäsi muiden kuntien sanoutuvan irti opetuksesta. Vuonna 1982 Panula-opiston palkkalistoille tulivat ensimmäiset unkarilaiset opettajat Zolt ja Mariann Herczergh, jotka ottivat nopeasti haltuunsa jousisoitinten ja jousi- sekä kamariorkesteritoiminnan opistossa. (Arola 1989, 13-14.) 1980-luvulta alkaen unkarilaisten opettajien määrä on ensin kasvanut, ja lopulta 1990-luvulla tasaantunut, mutta kaiken kaikkiaan unkarilaiset ovat muodostaneet varsinkin taloudellisesti menestyksellisten 1980- ja 1990-lukujen aikana huomattavan osan Panula-opiston opettajistosta.

Tiukka opettajatilanne ja musiikkiopistojen taloudellinen ahdinko huolettivat Kauhajoen lisäksi myös laajemmin Suomessa. Suomen musiikkioppilaitosten liitto oli huolissaan erityisesti harjennanvaraisen valtionosuuden varassa toimivien musiikkiopistojen toiminnasta ja ammattitaitoisten orkesterisoittajien vähäisestä määrästä Suomessa (Ritaluoto 1996, 14-16).

5 TUTKIMUSASETELMA

5.1 Tutkimuskysymykset

Tämän tutkielman tarkoituksena on ollut pyrkiä selvittämään niitä tekijöitä, jotka ovat Panula-opistossa vaikuttaneet negatiivisesti kansanmusiikin sisällyttämiseen osaksi opetussuunnitelmia. Vaikka tämä tutkielma ei pyrikään saamaan yleistettäviä lopputuloksia, on tutkielman tuloksista silti hyötyä pohdittaessa musiikkialan koulutuksen tulevaisuutta laajemmassa perspektiivissä. Tällä hetkellä merkittävä osa kaikesta muusikkokoulutuksesta painottuu erityisesti länsimaisen taidemusiikin ympärille, mutta musiikki- ja media-alan murroksessa lienee syytä pohdita myös mahdollisuuksia musiikkikoulutustarjonnan uudistamiseen ja monipuolistamiseen.

Sekä haastatteluissa että jo tausta-analyysin aikana nousi esille selkeitä teemoja, joiden ympärille myös luvussa 5.5 esiteltävä teemahaastattelurunko muotoutuu. Joitakin näistä teemoista voidaan pitää myös opetuksen järjestämisen kannalta itsestään selvinä, kuten taloudellisten resurssien riittävyttä tai opetushenkilökunnan osaamista. Tutkielman päätutkimuskysymys ja alakysymykset muotoutuivat seuraavanlaisiksi:

- Mitkä tekijät ovat vaikuttaneet negatiivisesti kansanmusiikin sisällyttämiseen osaksi Panula-opiston opetussuunnitelmia Kauhajoella?
 - Miten taloudelliset resurssit ovat vaikuttaneet kansanmusiikin opetukseen Panula-opistossa?
 - Miten henkilökunnan osaaminen on vaikuttanut kansanmusiikin opetukseen Panula-opistossa?
 - Miten (paikallinen ja kansallinen) historia ja kulttuuri ovat vaikuttaneet kansanmusiikin opetukseen Panula-opistossa?
 - Minkälainen arvomaailma Panula-opistossa on eri musiikkityylejä kohtaan ollut ja miten se on vaikuttanut kansanmusiikin opetukseen opistossa?

5.1 Tutkimusmetodin valinta

Valitsin lähestyvänä tutkimusaihetta teemahaastatteluiden kautta. Tutkimushaastatteluilla pyrin varmistamaan parhaan mahdollisen ymmärryksen tutkimusaiheesta paikallisesti ja sijoittamaan aiemman tutkimuskirjallisuuden ja muun aineiston paremmin osaksi tutkimaani kontekstia. Haastattelemalla ihmisiä laaja-alaisesti niin Panula-opistosta, Kyläpelimannit-hankkeesta, kuin

instituutioiden ulkopuolelta varmistan, että toisistaan eroavat näkemykset ja mielipiteet pääsevät tutkimuksessa esille.

Sarjalan mukaan historiantutkimuksessa ja haastatteluissa on myös tärkeää olla selvillä tutkitavasta aiheesta pystyäkseen tekemään haastateltaville oikeanlaisia kysymyksiä. Tutkimuksen kannalta olennaisetkin asiat saattavat jäädä tutkijalta havaitsematta, jos tutkija keskittyy liikaa siihen mitä ja miten asiaa on aikaisemmin tutkittu. (Sarjala 2002, 47-48.) Omasta mielestäni haastatteluiden merkitys korostuu, kun kyseessä on yhteiskunnallisesti ja tutkimushistoriallisesti arka aihe. Kurkela (2006) on kuitenkin huomauttanut, että taidemusiikki on käsitteenä nykyaikana menettänyt autonomiaesteettistä merkitystään ja musiikin tyyllilajit ovat keskenään tasaisemmin samalla viivalla. Vanhat arvoasetelmat kuitenkin näkyvät edelleen erityisesti musiikin koulutuksessa ja tutkimuksessa (Moisala 2005; Kurkela 2006; Lehtonen & Juvonen 2009).

Päätin lähestyä tutkimusaihetta haastatteleamalla merkittäviä musiikkivaikuttajia Panula-opistosta, Kauhajoelta sekä Kyläpelimannit-hankkeesta. Hirsjärven ja Hurmeen (2008) mukaan haastatteluun on perusteltua ryhtyä, mikäli kyseessä on vähän kartoitettu alue, tai jos etukäteen on oletettavissa, että aihe tuottaa monisuuntaisia vastauksia, joiden ymmärrystä halutaan syventää (Hirsjärvi & Hurme 2008, 35). Pysin pitämään tutkimuksen viitekehyksen mahdollisimman tiiviinä keskittymällä erityisesti Panula-opiston toimintaan osana Suomen Musiikkioppilaitosten Liittoa sekä Kyläpelimannit-hankkeeseen ja sen vaikutuksiin Panula-opistossa.

Valitsin haastattelumenetelmäksi teemahaastattelun, joka antaa Eskolan ja Suorannan mukaan haastateltaville mahdollisuuden tuoda esille asioita mahdollisimman laaja-alaisesti ja vapaamuotoisesti, taaten kuitenkin samalla sen, että kaikkien haastateltavien kanssa käydään läpi samat aihealueet haastatteluteemojen muodossa (Eskola & Suoranta 1998, 86-87). Teemahaastattelun vahvuus suhteessa tiukemmin rajattuun haastattelumetodiin on suurempi informaatioarvo ja mahdollisuus kaivautua vastausten syiden taakse. Kaikki haastateltavani ovat lisäksi jollain tasolla tutkittavan alan asiantuntijoita. Teemahaastattelun valintaa tukevat myös Hirsjärven ja Hurmeen (2008, 35) perustelut monisuuntaisia vastauksia tuottavasta aiheesta.

Kaikessa historiantutkimuksessa on kyse tulkinnasta ja on hyvä pitää mielessä, että kaikki haastateltavat ovat muodostaneet tutkimusaiheesta omat subjektiiviset näkemyksensä. Oma tutki-

mukseni ei kuitenkaan pyri tulosten yleistettävyyteen ja haastatteluiden pääasiallisena tavoitteena onkin syventää aiemman tutkimuskirjallisuuden antamaa kuvaa tutkittavasta aiheesta erityisesti paikallisella tasolla.

5.2 Haastateltavien valinta

Mahdollisimman täysivaltaisen kokonaiskuvan muodostamiseksi halusin päästä haastattelemaan henkilöitä, joille olisi heidän oman kokemustaustansa kautta muodostunut eräänlainen asiantuntija-asema tutkittavassa aiheessa. Valitsin ensimmäiset kaksi haastateltavaa, Piia Kleemola-Välimäen ja Markku Viitasaaren, sen perusteella, että he kummatkin toimivat hyvin läheisesti Kyläpelimannit-hankkeen parissa. Kleemola-Välimäki oli hankkeen keskeinen vetäjä Kauhajoella ja Suupohjan alueella ja lisäksi hän opetti kansanmusiikkiviulua ja veti kansanmusiikkiryhmää osana Panula-opiston opetusta. Viitasaari taas toimi Kyläpelimanni-hankkeen aikana Panula-opiston rehtorina ja oli hankkeen eri vaiheissa useasti esillä eri medioissa (ks. esim. Ahola 2002; Kauhajoen kunnallislehti 2000).

Kleemola-Välimäki toimi tutkimuksen kannalta myös ennen haastattelua keskeisenä informantina ja toimitti minulle tutkimuksen kannalta keskeistä lähdeaineistoa, kuten kaksi Kyläpelimannit-hankeraporttia. Kleemola-Välimäki myös varoitti minua ennen haastattelua, että hänen muistikuvansa kymmenen vuoden takaisesta hankkeesta saattaisivat olla hataria. Haastatteluiden aikana on kuitenkin tarkoitus käsitellä laajemmin kansanmusiikin asemaa ja koulutusta kokonaisuutena Suomessa. Näkisin Kleemola-Välimäen olevan erinomainen informantti myös siinä mielessä, että hän on toiminut myös Kyläpelimannit-hankkeen jälkeen kansanmusiikin parissa ja vastaavanlaisissa tehtävissä⁴. Kaikkien haastateltavien muistikuvat ja näkemykset ovat loppujen lopuksi aina subjektiivisia, mikä on asia joka täytyy vain ottaa tutkimushaastateluja tehdessä huomioon (Sarjala 2002).

⁴ Piia Kleemola-Välimäki toimii tällä hetkellä kansanmusiikin edistämishanke Folklinkin projektipäällikkönä Seinäjoella. Hanketta toteuttaa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Seinäjoen yksikkö yhteistyössä Kaustisen Kansanmusiikki-instituutin kanssa.

Viitasaari lopetti Panula-opiston rehtorina pian hankkeen jälkeen vuonna 2009. Halusin saada tarkemman kuvan hankkeen vaikutuksista paikkakunnalla ja Panula-opistossa myös pitkällä aikavälillä ja valitsin siksi kolmanneksi haastateltavaksi opiston nykyisen rehtorin Niina Kiprianoffin.

Valitsin neljänneksi haastateltavaksi Panula-opistossa viulunsoittoa opettavan Tarja Torpo-Laitilan. Torpo-Laitila nousi esille potentiaalisena haastateltavana haastatellessani opiston nykyistä rehtoria Niina Kiprianoffia. Torpo-Laitila on mielestäni erinomainen haastateltava myös sen takia, että hänen isänsä, Seppo Torpo, toimi Panula-opiston rehtorina vuosina 1989–1999. Seppo Torpo on mielestäni yksi merkittävimpiä hahmoja opiston historiassa ja vaikuttanut merkittävästi opiston muotoutumiseen nykyisen kaltaiseksi. Vaikka läheinen sukulaisuus voi haastattelussa olla myös haittaava tekijä, näkisin ensisijaisesti läheisen suhteen olevan hyödyllinen varsinkin haastattelun keskittyessä myös laajempaan näkökulmaan. Valitettavasti Seppo Torpon itsensä haastattelu ei enää onnistu, sillä paikallisesti merkittävä kulttuurivaikuttaja menehtyi vuonna 2012.

Viimeinen haastateltava, Seppo Kalliomaa, oli henkilö joka selkeästi nousi esiin aiemmissa haastatteluissa. Lisäksi kaipasin haastatteluihin täydennystä sellaisen henkilön taholta, joka ei ole ollut mukana musiikkioppilaitostyöskentelyssä. Kalliomaa on entinen kansakouluopettaja, joka on kunnostautunut paikallisen kansanmusiikkiyhtyeen toiminnassa. Käytännössä Kalliomaa on keskeinen henkilö paikkakunnan kansanmusiikkitoiminnassa ja yksi Kauhajoen pelimannien vakiosoittajista. Kauhajoen pelimannit on ainoita jatkuvasti edelleen toimivia Kauhajokisia kansanmusiikkiyhtyeitä.

5.3 Anonymiteetti

Kuulan mukaan tieteellisessä tutkimuksessa haastateltavien nimettömyys ja tunnistettavuus ovat lähtökohtaisesti itsestäänselvyyksiä, joiden tavoitteena on tutkittavien suojeleminen mahdollisilta negatiivisilta seurauksilta. Kuitenkin nimien käyttö tutkimuksessa on mahdollista, mikäli siitä erikseen sovitaan tutkittavien kanssa. Tällaisessa tapauksessa Kuula suosittelee antamaan haastateltaville mahdollisuuden aineiston tarkastamiseen ennen sen julkaisua. (Kuula 2015, 201, 204.) Tässä tutkimuksessa olen pyytänyt kaikilta haastateltavilta luvat kirjallisesti

yhdessä lyhyen tutkielmasta kertovan tiivistelmän kanssa⁵. Haastateltavat saivat myös mahdollisuuden lukea tutkielman läpi ja kommentoida sitä ennen sen palauttamista.

Omassa tutkimuksessani olen pyytänyt haastateltaviltani luvat heidän nimiensä käyttämiseen tutkimuksessa vasta haastatteluiden jälkeen. Tutkimuseettisesti luvan kysyminen jälkikäteen voi olla arveluttavaa, ainakin mikäli nimettömyyttä on käytetty keinona houkutella lisää vastaajia osallistumaan tutkimukseen (Kuula 2015, 205). Omassa tutkimuksessani kaikki haastateltavat esiintyvät oman alansa asiantuntijoina. Kuulan mukaan nimien käyttö tutkimuksessa voi olla perusteltua juurikin haastateltavien asiantuntijuuden takia, tai esimerkiksi jonkin organisaation kehitysvaiheiden tutkimuksessa. Kuulan mukaan tutkittaessa organisaatioita, ei tutkittavien nimettömyyttä tarvitse tutkittaville luvata, jos se ole ”kohtuullisesti toteutettavissa”. (Kuula 2015, 203-204, 245.)

Haastateltavat toimivat myös kaikki suhteellisen pienellä paikkakunnalla, suhteellisen pienessä kulttuurisessa yhteisössä, jolloin heidän anonymiteettinsä takaaminen osana tutkimusta voisi osoittautua hankalaksi. Haastateltavien yksilöinti voisi myös osoittautua näin pienessä yhteisössä vaikeaksi anonymiteetin takia. Haastateltavien yksilöimiseksi ei tällöin voitaisi käyttää esimerkiksi virkasuhdetta Panula-opistoon tai Kyläpelimannit-hankkeisiin, mikä taas johtaisi tutkimuksen validiteetin olennaiseen heikkenemiseen.

5.4 Haastattelurungon kokoaminen

Teemahaastattelu perustuu teemarungolle, joka sisältää aiemmasta kirjallisuudesta ja tutkimuksesta nousseita teemoja. Jaottelin teemarungon neljään erilliseen osaan, joihin kuuluivat 1) henkilökunnan osaaminen, 2) taloudelliset resurssit, 3) historia ja kulttuuri, sekä 4) arvomaailma.

Kirjallisuudesta nousseiden teemojen lisäksi halusin linkittää oman tutkimukseni kiinteästi osaksi Panula-opistoa ja erityisesti Kyläpelimannit-hanketta. Tätä varten loin haastattelutilanteen avuksi taulukon, jossa pyrin yhdistämään kirjallisuudesta nousseet teemat osaksi ajallista jatkumoa. Alla olevan taulukon avulla pystyin haastattelutilanteessa seuraamaan kuinka hyvin kustakin aihealueesta tuli keskusteltua.

⁵ Suostumuslomake sekä tutkielmasta kertova tiivistelmä löytyvät liitteinä tutkielman lopusta.

	Ennen Kyläpelimannit-hanketta	Kyläpelimannit-hankkeen aikana	Kyläpelimannit-hankkeen jälkeen
Henkilökunnan osaaminen			
Resurssit			
Historia ja kulttuuri			
Arvomaailma			

Kuva 1. Teemahaastattelurunko.

Analyysivaiheessa runko helpotti myös kirjallisuudesta nousseiden syiden linkittämistä yhteen Kyläpelimannit-hankkeen kanssa. Tällä tavoin pystyin paremmin kartoittamaan miten paljon eri syyt vaikuttivat siihen, ettei Kyläpelimannit-hanke yrityksistä huolimatta onnistunut vakiinnuttamaan kansanmusiikin opetusta osaksi Panula-opiston opetussuunnitelmaa.

Tietenkään kaikki haastateltavat eivät pystyneet puhumaan tasaisesti kaikista jaottelemistani aihealueista, mutta se ei varsinaisesti ollut taulukon tavoitteenakaan. Varsinaiset teema-alueet olivat jo aiemmin mainitut neljä tutkimuskirjallisuudesta nousutta teemaa, kun taas taulukon aikaulottuvuuden ensisijaisena tarkoituksena oli erityisesti teemojen yhdistäminen osaksi Kyläpelimannit-hanketta ja hankkeen tavoitteiden toteutumista.

5.5 Haastattelut

Haastattelutilanteessa haastateltavien vastauksiin vaikuttavat monet asiat, kuten muun muassa haastattelijan läsnäolo, tapa kysyä kysymyksiä sekä se mitä aiheita tilanteessa on jo käsitelty ja kuinka näitä aiheita on vuorovaikutuksessa haastattelijan ja haastateltavan välillä käsitelty (Hirsjärvi & Hurme 2008, 49). Eskola ja Suoranta (1998, 85) muistuttavatkin haastattelijan olevan haastattelussa vuorovaikutustilanteessa, jossa sekä haastattelija että haastateltavat vaikuttavat toisiinsa sekä syntyvään lopputulokseen.

Tämä oli itselleni ensimmäinen kerta tutkimushaastattelujen parissa, mikä varmasti on osaltaan vaikuttanut omaan suoriutumiseeni sekä haastattelutilanteen objektiivisuuteen. Hirsjärvi ja Hurme muun muassa varoittavat tutkijaa vahvistamasta tai johdattelemasta haastateltavan vastauksia (Hirsjärvi & Hurme 2008, 23).

Toisaalta haastateltavien oma asiantuntijuus ja koulutustausta vaikuttavat siihen, että suurin osa haastateltavista on myös luultavasti itse pohtinut tutkimuksentekoon liittyviä objektiivisuuden ongelmia ja osaa vastata kysymyksiin siitä näkökulmasta. Asiantuntijuus voi kuitenkin vaikuttaa haastattelutilanteessa myös negatiivisesti, jos haastateltava on tottunut antamaan medialle tietynlaisia lausuntoja tai muodostanut itselleen aiheesta vahvan subjektiivisen kuvan, jonka taakse voi olla tutkijana vaikea päästä.

Sarjala erottaa toisistaan kaksi erilaista kysymisen strategiaa historiallisessa musiikintutkimuksessa: 1) Tutkimusperinteen kannalta ”oikeat” kysymykset ja 2) tutkimusperinteisiin sisältyvän tiedon varmuuden kyseenalaistamaan pyrkivät kysymykset (Sarjala 2002, 47-48).

Tutkimusperinteeseen liittyvän tiedon kyseenalaistaminen on myös oman tutkimusaiheeni kannalta olennaista, mikäli oletetaan jonkinlaisten länsimaista taidemusiikki korostavien arvojen ohjanneet musiikkioppilaitosten opetussisältöjen muodostumista. Jotkut tutkijat (esim. Kurkela 2006; Lehtonen & Juvonen 2009) pitävät länsimaista taidemusiikkia ja erityisesti taidemusiikkikoulutusta vahvasti arvolatautuneena tutkimus- ja koulutusalan. Hirsjärvi ja Hurme (2008, 19) korostavat valtatekijöiden vaikuttavan tieteen tekemiseen ja tekemään siitä aina arvosidonnaista. Omasta näkökulmastani on myös tärkeää, ettei aiemman tutkimusperinteen kyseenalaistamisesta tule tutkimustani ohjaavaa tekijää tai itseisarvoa haastatteluissa, koska myös se saattaisi vaikuttaa haastateltavien antamiin vastauksiin.

Hirsjärvi ja Hurme (2008, 137) kehottavat haastattelijaa käyttämään haastattelun aikana niin sanottua itseään korjaavaa menetelmää, jonka avulla haastateltava voi jo haastattelun aikana esittää oman tulkintansa haastateltavan vastauksesta, mikä antaa haastateltavalle mahdollisuuden korjata omaa vastaustaan tai vahvistaa tutkijan esittämä tulkinta vastauksesta.

Seuraavalla esimerkin avulla pyrin tuomaan esille millä tavoin pyrin ensin pääsemään haastateltavan asiantuntijuuden taakse kysymällä hypoteettisesti olisiko keskusteltu asia voinut toteutua toisenlaisessa kontekstissa. Voidaan miettiä kuinka merkityksellistä tämän kaltainen vaihtoehtojen kalastelu tutkimuksen kannalta on, mutta toisaalta kysymyksellä pyrin samalla selvittämään voisiko haastateltavan antaman selityksen takana olla vielä muitakin mahdollisia selityksiä.

Haastattelija: ”No näkisitkö sinä sitten, että olisi ollut jotenkin toista kautta tai jotenkin muuten järjestetynä ollut mahdollisuus järjestää semmoista ihan tavallaan täyspäivästä tuntiopettajan virkaa tai jotain vastaavaa?”

Haastateltava 1: ”No sitten se ehkä vaatisi sen. Siinä on tietysti se, että kun ollaan jotenkin spesifin asian kanssa sillä lailla tekemisissä, että se ehkä vaatisi sitten juuri semmoisen oikeanlaisen ihmisen tietyille paikkakunnalle ja tiettyyn musiikkiopistoon. Esimerkiksi vaikka Panula-opiston tapauksessa se, että olisi ollut semmoinen ihminen, joka olisi pystynyt opettamaan kansanmusiikkia ja vaikka ohjaamaan muskareita. Siis että sen pitäisi olla aika laaja se skaala millä pystyy tekemään töitä, että tuollaisessa tapauksessa itsensä pystyisi elättämään.”

Haastattelija: ”Sinä näkisit ennen kaikkea. Minä nyt kysyn ja koitan vähän koota sitä sinun edellistä vastausta. Näkisitkö sinä ennen kaikkea, että se semmoinen opiston kokoluokka on siinä keskeisessä, tai paikkakunnan kokoluokka on juuri se keskeisin asia?”

Haastateltava 1: ”No osittain se ja sitten varmaan ihan tämmöinen tuntikiintiö. Sehän on nyt ihan fakta, että ei yhtäkkiä pystytä sitten päätoimisen tuntiopettajan tunteja jostain pystytään repäisemään kansanmusiikkiin, kun on kuitenkin olemassa se kaikki muu opetus. Osittain se on varmasti linjaveto tietysti, mutta eiväthän tuntikiintiöt missään kasva. Niin sitten se olisi jostain muusta pois. Ja sit käytännössä esimerkiksi, että joku opettaja eläköityy, ja sitten päätetäänkin niin kun siirtää ne tunnit, esimerkkinä nyt sitten vaikka ne pianonsoitonopettajan tunnit, niin ne siirretäänkin sitten kansanmusiikkiin. Mutta sehän on tietysti talousasia.”

Haastateltavan annettua vastauksensa esitän haastateltavan vastauksista oman tulkintani, johon haastateltava saa sen jälkeen esittää oman korjatun tulkintansa. Toisaalta jälkepäin voidaan myös kritisoida olenko haastattelijana pyrkinyt johdattelemaan haastateltavaa muotoilemalla oman tulkintani niin, että sanon kokoluokan olevan ”juuri se keskeisin asia?” Haastateltava oli kuitenkin aiemmissa vastauksissa korostanut asiaa, josta tässä keskustellaan, enkä sen takia kokenut tilanteessa johdattelevani haastateltavaa.

5.6 Analyysi

Hirsjärvi ja Hurme toteavat vapaamuotoisen haastatteluaineiston analysoinnin, tulkinnan ja raportoinnin olevan ongelmallisia, sillä ne eivät ole helposti sovellettavia mihinkään valmiisiin malleihin (Hirsjärvi & Hurme 2008, 35). Aloitin aineiston analysoinnin jo litterointivaiheessa, jolloin kirjoitin mieleeni tulleita ideoita, haastatteluiden välisiä ristiriitaisuuksia ja yhtäläisyyksiä ylös kommentteina litteroidun materiaalin reunaan, Eskolan (2001, 146) ehdottamalla tavalla. Litteroinnin jälkeen olen myös kääntänyt keskeisimmät ja lopulta tulososiossa käyttämäni sitaattit yleiskieliseen muotoon. Vaikka murteiden hävittämisellä saattaa joissain tutkimuksissa olla myös sisällöllistä merkitystä, en kuitenkaan koe sillä tässä tutkielmassa olevan merkitystä kaikkien haastattelujen ollessa asiantuntijahaastatteluja. Yleiskielisen litteraation käyttö on tyypillistä esimerkiksi historiallisissa tutkimuksissa (Hirsjärvi & Hurme 2008, 141–143).

Eskola ehdottaa haastatteluaineiston analyysin ensimmäiseksi vaiheeksi teemoittelua, joka helpottaa analyysin tekemistä (Eskola 2001, 144–146). Kuitenkin olin jo tässä vaiheessa aloittanut aineiston analysoinnin kirjoittamalla muistiinpanoja litteraation reunaan. Hirsjärvi ja Hurme kirjoittavatkin, että tulkinta ja analyysi ovat keskeisiä laadullisen tutkimuksen osa-alueita, jotka kulkevat tutkijan mukana koko tutkimuksen tekemisen ajan, myös jo haastatteluiden aikana (Hirsjärvi & Hurme 2008, 152). Aiemmin mainitsemani itseään korjaavaa haastattelumetodia voidaankin pitää eräänlaisena haastatteluanalyysin ensimmäisenä vaiheena.

Hirsjärvi ja Hurme (2008, 147–149) ehdottavat teemahaastattelussa käytettyjä teemoja alustaviksi teemoiksi analyysille. Lähdinkin rakentamaan teemoitteluani ensisijaisesti niiden teemojen päälle, jotka olin taustakirjallisuudesta nostanut teemahaastatteluun. Kuitenkin jo haastatteluiden aikana, ja viimeistään litteraatiovaiheessa, oli selvää, että aineisto tulisi sisältämään myös kokonaan haastatteluaineistosta nousseita teemoja ja alateemoja. Uusiksi teemoiksi nousivat esimerkiksi *henkilöityminen*, joka tuli vahvasti esille monien haastateltavien vastauksissa. Tämän jälkeen onnistuin löytämään omasta teoriataustastani myös henkilöitymistä tukevaa materiaalia, johon en ollut ennen haastatteluja kiinnittänyt niin paljon huomiota. Eräs haastateltava puhui kansanmusiikin henkilöitymisestä seuraavalla tavalla:

Haastateltava 2: ” Osittain se on tietysti varmasti johtunut opetuksesta, opetuksen puutteesta, osittain esikuvien puutteesta. Selkeästi tuolla kansanmusiikkipuolellahan on nähtävillä se, että on tällaisia vahvoja kansanmusiikkipaikkakuntia, joissa yksittäinen henkilö taikka useampi henkilö on tehnyt vahvaa opetustyötä.”

Ylläolevassa esimerkissä puhutaan paitsi henkilöitymisestä, siinä myös viitataan opetuksen järjestämiseen ja vallitsevaan musiikkikulttuuriin. Teemoittelun tekee haastavaksi se, että usein haastateltavat puhuvat teemallisesti monista asioista samanaikaisesti, mikä johtuu myös siitä, että useat tutkimuksen teemoista kietoutuvat läheisesti toisiinsa. Kuitenkin varsinaisessa analyysissä on olennaista aineiston saaminen mahdollisimman tiiviiksi ja samalla informaatiopi-toiseksi (Eskola 2001, 146). Tämä tarkoittaa aineiston tarkkaa ja selkeää jakamista tarpeeksi kiinteään, mutta samalla informaatiotäyteen teemarungon alle.

Hirsjärven ja Hurmeen mukaan teemoittelun jälkeisessä analyysissä onkin olennaista selvittää miten merkityksellisiä eri luokat ovat tutkimusaiheen kannalta suhteessa toisiinsa. Mikäli jotkut teemat ovat suhteessa toisiin selkeästi merkityksellisempiä tai sisältävät paljon aineistoa, on tarpeen pohtia kannattaako aineistoa teemoitella uudelleen tai liittää joitakin teema-alueita yhteen. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 147–149.) Tässä tutkielmassa olen lopulta jakanut teemat teemarungon mukaisesti, kuitenkin tiivistäen niitä niin, että teemoja käsitellään tulososiossa kolmen pääotsikon alla.

6 KANSANMUSIIKIN OPETUS PANULA-OPISTOSSA

6.1 Taloudelliset resurssit

Pienen musiikkioppilaitoksen käytettävissä olevat resurssit tulivat esille monien haastateltavien vastauksissa. Rajalliset taloudelliset resurssit on mainittu haasteellisina Panula-opistolle paitsi kansanmusiikin myös pop- ja jazz-musiikin opetuksessa muun muassa Viitasaaren haastattelussa Kyläpelimannit-hankkeen yhteydessä (Ahola 2002) sekä myös Kyläpelimannit-hankkeen loppuraportissa (EAKR-hankkeen loppuraportti 2005).

Kyläpelimannit-hankkeen vetäjä Piia Kleemola-Välimäki puhui haastattelussa taloudellisten resurssien rajallisuudesta ja kansanmusiikin opetuksesta musiikkioppilaitoksissa seuraavasti:

Kleemola-Välimäki: ”Mutta myöskin se fakta on se, että kun musiikkiopistomaailman ja ylipäättään kuntatalous on sellainen kuin on, niin eihän mistään yhtäkkiä voi löytyä rahaa siihen, että nyt aloitetaan täällä päätoiminen kansanmusiikinopettajan pesti.”

Samansuuntaisen vastauksen antoi myös opiston nykyinen rehtori Niina Kiprianoff, jonka mukaan valtionosuus näyttelee suurta roolia opiston budjetista.

Kiprianoff: ”Panula-opiston puolella meillä on se tietty opetus[tunti]määrä ollut, niin kuin aiemmin mainitsin monta, monta vuotta, mihin me saadaan sitä valtionosuutta.”

Valtionosuus kattaa käytännössä huomattavan osan musiikkioppilaitosten kustannuksista. Suomen musiikkioppilaitosten liiton sivujen mukaan valtionosuus kattaa keskimäärin noin 49 % musiikkioppilaitosten kustannuksista, kuntien osuus noin 34 % ja oppilasmaksut noin 17 % (SML:n verkkosivut). Kiprianoffin mukaan opetussuunnitelmiin ei olekaan mahdollista tehdä suuria muutoksia, sillä oppilaitokset joutuvat usein ajattelemaan omaa budjettiaan juuri valtionosuuksien kautta.

Kiprianoff: ”Musiikkiopiston puolella ne valtionosuustuntimäärät ovat aika lailla sinetöityjä. Eli ne eivät kasva, koska valtio ei kasvata musiikkiopistoille jaettavaa valtionosuustuntimäärää. Tai ainakaan se ei nosta sitä niiden kesken, jotka jo sitä saavat, joilla on opetuksenjärjestämislupa. Nyt puhutaan laajasta oppimäärästä, musiikkiopistosta nimenomaan.”

Käytännössä opetustarjonnan lisääminen tai uuden opettajan palkkaaminen musiikkiopistoon tarkoittaisi tällöin valtionosuuden määrän suhteellista pienemistä oppilaitoksen kokonaiskustannuksissa. Etelä-Pohjanmaan liitto on omassa selvityksessään taiteen perusopetuksesta tullut tulokseen, ettei pätevien opettajien palkkaaminen uusiin opetuksellisiin tarpeisiin onnistu ilman

lisärahoitusta (Etelä-Pohjanmaan liitto 2010, 23). Monet musiikkioppilaitokset ovat taloudellisesti riippuvaisia niille maksetuista valtionosuuksista, joita on viime vuosien aikana jopa kiristetty entisestään. Tämä tarkoittaa sitä, ettei varaa opetussuunnitelmien laajentamiseen ole. Opetussuunnitelmien sisällön monipuolistaminen muihin musiikkityyleihin tarkoittaisi tällöin resurssien karsimista muista opetettavista sisällöistä.

Toisin kuin musiikkioppilaitoksissa kansalaisopistoissa valtionosuuksien määrät eivät ole Kiprianoffin mukaan yhtä tiukasti jähmettyneet paikoilleen.

Kiprianoff: ”Kansalaisopiston puolella valtionosuusjärjestelmä on erilainen. Tähän mennessä se on ollut niin, että mitä enemmän sinne on pumpattu tunteja – vaikka se on ollut pari vuotta kaupungin rahoituksella – niin ne valtionosuudet ovat aina seuranneet perässä.”

Valtionosuuksien jakaminen sekä kuntien arvomaailma ja valinnat vaikuttavat siihen miten paljon rahaa kullakin oppilaitoksella on opetukseen käytettävissä. Kiprianoff jatkaa kertoen, ettei hänellä ole tiukan taloustilanteen takia mahdollisuutta lisätä tuntimääriä: ”Koska kunta on tiukilla, niin nehan määrittävät sen paljonko ne haluavat siihen satsata ja paljonko eivät. Ja se taas suoraan vaikuttaa oppilasmääriin tietenkin.” Käytännössä valtionosuuksien mahdollinen kasvattaminen vaatisi kunnan lisärahoitusta, jonka varassa opisto voisi ensin toimia ennen lisärahoituksen hakemista, eikä tällaista mahdollisuutta tiukassa taloustilanteessa ainakaan Kauhajoella ole. Kansalaisopistossa tuntimäärän kasvattaminen kunnan lisärahoituksella taas on onnistunut, koska valtionosuusmäärät ovat yleensä seuranneet perässä. Tätä taas voidaan pitää arvovalintana valtiollisella tasolla, sillä musiikkioppilaitokset asettuvat tässä eriarvoiseen asemaan kansalaisopistojen kanssa.

Vähäisistä taloudellisista resursseista johtuen jotkut haastateltavat katsoivat myös, että kansanmusiikkia opettavan opettajan tulisi pystyä hoitamaan myös muita opetuksellisia tehtäviä musiikkiopistossa, erityisesti pienten musiikkiopistojen, kuten Panula-opiston, tapauksessa. Esimerkiksi Kyläpelimannit-hanketta Kauhajoella vetänyt Piia Kleemola-Välimäki kommentoi asiaa seuraavalla tavalla:

Kleemola-Välimäki: ”Se ehkä vaatisi juuri oikeanlaisen ihmisen tietylle paikkakunnalle ja tiettyyn musiikkiopistoon. Esimerkiksi vaikka Panula-opiston tapauksessa se, että olisi ollut sellainen ihminen, joka olisi pystynyt opettamaan kansanmusiikkia ja vaikka ohjaamaan muskareita. Siis sen pitäisi olla aika laaja sen skaalan millä pystyy tekemään töitä, että tuollaisessa tapauksessa itsensä pystyisi elättämään.”

Näkökulma tukee myös sitä seikkaa, että musiikkiopistomaailma on ainakin jossain määrin jäänyt kiinni niihin perinteisiin, joiden pohjalta koko maan kattava musiikkioppilaitosverkosto on

1960-luvulta alkaen luotu. Perinteisten soittimien opetuksesta ei olla valmiita luopumaan uusien oppiaineiden hyväksi, vaan käytännössä uuden opettajan pitäisi pystyä opettamaan kansanmusiikin lisäksi myös muita aineita tai kansanmusiikin opetukseen pitäisi löytyä lisärahoitusta.

Vaikeaan taloustilanteeseen on yhtenä vaihtoehtona ehdotettu yhteistyön lisäämistä muiden musiikkiopistojen, kansalaisopistojen tai muiden paikallisten kulttuuritoimijoiden kanssa (mm. Koramo 2008, 23; Kolehmainen 2014). Panula-opisto onkin käynyt yhteistyökeskusteluja 2000-luvun alkupuolella Kurikan ja Kankaanpään musiikkiopistojen kanssa. Yhteistyöneuvottelut Kurikan kanssa kariutuivat, kun Kurikan musiikkiopisto päätti siirtyä Etelä-Pohjanmaan musiikkiopiston yhteyteen. Yhteistyö Kankaanpään musiikkiopiston kanssa taas on tähdännyt erityisesti klassisen musiikin opetuksen monipuolistamiseen erityisesti jousi- ja puhallinsoittimien osalta. Tarkoituksen on ollut erityisesti pyrkiä pitämään yllä korkeatasoista orkesteria, jossa riittää monipuolisesti soittajia eri soittimiin. (Panula-opiston kannatusyhdistyksen pöytäkirja 2010.) Orkesterin ja orkesterisoittimien merkityksen korostumista voidaan pitää myös yhtenä taustatekijänä, miksi varoja on Suomessa ohjattu nimenomaan taidemusiikkiperinteen koulutukseen.

Monet haastateltavat väläyttelivät myös mahdollisuutta järjestää mahdollinen kansanmusiikin opetus kokonaan musiikkioppilaitosverkon ulkopuolella. Esimerkiksi Kiprianoff piti kansanmusiikin opetuksen järjestämistä kansalaisopiston puolella taloudellisesti toteutettavampana, sillä – kuten aikaisemminkin jo mainittu – valtionosuusmäärät eivät ole kansalaisopiston puolella yhtä sinetöityjä kuin mitä ne ovat musiikkioppilaitoksissa.

Myös Markku Viitasaari oli Kiprianoffin kanssa samoilla linjoilla kansalaisopiston roolista kansanmusiikin opetuksen järjestämisessä. Viitasaari muistutti myös kansalaisopistojen pystyvän helpommin itsenäisesti vaikuttamaan opetuksen sisältöön ja tavoitteisiin.

Viitasaari: ”Jos minä olisin nyt musiikkiopiston rehtori ja saisin päähäni, että kyllä tämä nyt järjestetään, niin minä varmaan veisin tämän kansanmusiikin opetuksen, lähtisin kokeilemaan sitä taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän mukaisesti jossain vapaan sivistystyön laitoksessa. Kansalaisopistossa, työväenopistossa tai vastaavassa.”

Viitasaari: ”Se [opetus] on paljon väljempää, vähemmän suorituksiin tähtäävää. Kyllä minä sanoisin, että sen paikka on ehkä paremmin sitten jossain muualla kuin musiikkioppilaitoksessa.”

Viitasaaren kommentteihin sisältyy myös oletus siitä, ettei musiikkioppilaitoksia varten luotuja käytänteitä ja perinteitä pystytä varsinkaan lyhyellä aikavälillä radikaalisti muuttamaan. Kuten Viitasaari myös aikaisemmin haastattelussaan mainitsi: ”Minä koin, että musiikkioppilaitosmaailma oli hirveän konservatiivinen ja jähmeä.” Viitasaaren ja Kiprianoffin kommentit tukevat Lehtosen ja Juvosen (2009), Moisan (2005) ja Kurkelan (2006) näkemyksiä siitä, että alun perin länsimaisen taidemusiikin opetusta varten luotu maanlaajuinen opetusverkosto suosii edelleen länsimaisen taidemusiikin opetusta suhteessa muihin musiikin tyylisuuntiin.

Monet haastateltavistani näkivät myös, ettei musiikkioppilaitos ole missään vaiheessa ollut oikea paikka kansanmusiikin opetuksen järjestämiseen, sillä se on alun perin luotu kansanmusiikkiin sopimattomille pedagogisille perusteille ja sen opetussisältöihin on valtakunnallisesti lainsäädännöllä puututtu. Vaikka lainsäädäntöä on myöhemmin höllennetty, perinteet ovat kuitenkin pitäneet pintansa. Kansanmusiikin opetuksen keskittäminen musiikkioppilaitosverkoston ulkopuolelle kertoo kuitenkin myös siitä, miten musiikin hierarkkinen arvomaailma näkyy musiikkioppilaitosverkoston rakenteessa edelleen. Huolimatta siitä, että lainsäädännössä tehdyillä muutoksilla on pyritty avaamaan ja laajentamaan musiikkioppilaitoksien opetussisältöjä, vanhat tottumukset, käytänteet, ja asennoituminen vaikuttavat edelleen siihen, ettei kansanmusiikin katsota sopivan osaksi musiikkioppilaitoksien opetussisältöä, kuten muun muassa Lehtonen ja Juvonen (2009) sekä Kurkela (2006) ovat huomauttaneet.

Myös Kyläpelimannit-hanketta Kauhajoella vetänyt Piia Kleemola-Välimäki nosti esiin kansanmusiikin opetuksen järjestämisen kansalaisopistossa ja korosti kansanmusiikin sopivan nykyisellään paremmin ehkä kansalaisopistoon, jossa opetus ei ole yhtä tavoitteellista kuin musiikkioppilaitoksissa.

Kleemola-Välimäki: ”Sitten taas kansalaisopisto tarjoaa laajemman skaalan, että kun se ei sillä tavalla ole tutkintoihin tähtäävää opetusta, niin siellä pystyy paljon vapaammin kokeilemaan kaikenlaista kansanmusiikinkin parissa.”

Toisaalta myös opetuksen tavoitteellisuus on ylipäättään menettänyt merkitystään myös osana musiikkioppilaitosten toimintaa, kuten esimerkiksi Pohjannoro (2010, 4) raportissaan musiikkioppilaitosten kehitysnäkymistä maalailee.

6.2 Opetushenkilökunnan osaaminen

Kansanmusiikin opetus on Suomessa rakentunut pitkälti tiettyjen yksittäisten henkilöiden varaan, mikä on tyypillistä marginaalisille kulttuurin aloille. Asplund korostaa erityisesti Mauno Järvelän merkittävää roolia osana suomalaista kansanmusiikin opetusta. (Kerola-Innala & Asplund 2006, 520.) Myös Arpon ja Oeschin (2006) mukaan tehtävät ja vastuu ovat kerääntyneet niille henkilöille, joilla on asiaan tarvittavaa kiinnostusta ja osaamista (Arpo & Oesch 2006, 76). Yksittäisten henkilöiden työpanos ja marginaalialoja vaivaava henkilöityminen noteerattiin myös tutkimushaastatteluissa. Esimerkiksi Markku Viitasaari kommentoi Mauno Järvelään henkilöitynyttä Kaustisen kansanmusiikkiopetusta seuraavasti:

Viitasaari: ”Jos Mauno Järvelä sieltä otettaisiin pois, pakkomuutettaisiin jonnekin Espooseen, niin en tiedä mitä siitä jäisi. Se on myös vahvasti henkilöitynyttä se homma.”

Myös Kyläpelimannit-hankkeen loputtua marginaalisen musiikinlajin parissa toimivien yksittäisten henkilöiden kantava rooli tulee näkyvästi esille. Hankkeen loputtua hanketta Kauhajoella vetänyt Piia Kleemola-Välimäki vaihtoi muihin tehtäviin. Myös opiston pitkäaikainen rehtori Markku Viitasaari vaihtoi työpaikkaa, tosin vasta noin neljä vuotta hankkeen loppumisen jälkeen vuonna 2009. Kiprianoff kuitenkin nostaa esille myös Viitasaaren jälkeisen ajan epävaikauden, huolimatta siitä ettei se osunutkaan ajallisesti välittömästi kansanmusiikkihankkeen loppumiseen. Sekä Kleemola-Välimäki että Viitasaari olivat kansanmusiikin opetuksen kannalta merkittäviä henkilöitä, vaikka myös hankkeen saamalla rahoituksella oli tietysti iso merkitys. Kuten Kerola, Innaja & Asplund (2006, 520) ja Arpo ja Oesch ovat huomauttaneet (Arpo & Oesch 2006, 76), on yksittäisten henkilöiden rooli erittäin tärkeä etenkin marginaalisista musiikin lajeista puhuttaessa.

Kiprianoff: ”Mutta tokihan siinä on, jos miettii kymmentä vuotta, niin se on ehkä ollut juurikin se aika Panula-opistossa, kun siellä on ollut hyvinkin vaihtuvuutta tässä rehtorikuviossa. Ja ehkä myös se aika, kun siellä on opettajisto joutunut ottamaan vastuuta aika paljon käytännön opetuksen pyörittämisestä. Ja myös se aika, jolloin opettajisto on ehkä palannut siihen tutuimpaan tapansa opettaa. Että siinä on myös yksi osa, miksi tämä kansanmusiikin opetussuunnitelma ei ole mennyt eteenpäin.”

Piia Kleemola-Välimäen mukaan henkilöityminen ja yksittäisten ihmisten tekemän työn merkitys näkyy myös siinä, että opetukseen soveltuvaa materiaalia on hänen mukaansa huomattavan vähän.

Kleemola-Välimäki: ”Kyllä se on minun mielestäni leimaa tätä alaa tosi vahvasti, että opetustyössäkin jokainen opettaja tuottaa itse aika pitkälle materiaalinsa. Ne mitkä ovat todella paljon käytössä, ovat varmaan ne Mauno Järvelän näppärikirjat, näppärivihkot. Ne ovat minun mielestäni ympäri maata käytössä. Siinä on hyviä sovituksia viulisteille ja muillekin soittajille.”

Myös Kalliomaa mainitsi haastattelunsa aikana useasti nuottimateriaalin. Kalliomaa puhui paikkakunnalta kerätyn nuottimateriaalin runsaudesta, mutta keskittyi enemmän puhumaan nimenomaan nuottimateriaalista siinä missä Kleemola-Välimäki puhui ennen kaikkea opetusmateriaaleista. Kalliomaa mainitsi myös, että: ”Kauhajoen pelimanneilla on neljä omaa nuottikirjaa”, ja ”Aloitteleville materiaalia on kyllä ja Rinta-Säntin Manu kokoaa vieläkin ja on itse hyvä tekemään.” Toisaalta näitä nuottikirjoja ei ole suoraan suunniteltu opetuksellisiin tarkoituksiin. Kaikilla toimijoilla ei välttämättä myöskään ole tietoa toisistaan ja esimerkiksi näistä syistä osa potentiaalisesta materiaalista on saattanut jäädä kokonaan pimentoon.

Kalliomaa epäilee, että yksi merkittävä syy sille miksei materiaalia ole käytetty opetuksessa on nimenomaan opettajien oma osaamistausta ja se, ettei käytännössä yksikään Panula-opiston opettaja ole saanut pedagogista koulutusta kansanmusiikin pariin. Kalliomaa nostaa esille myös sen, että esimerkiksi 1980-luvulla koulujen musiikkiopetuksesta huolehti kanttorin koulutuksen saanut kirkon edustaja, jolla ei ollut minkäänlaista koulutusta tai tietämystä kansanmusiikin parissa työskentelystä:

Kalliomaa: ”Se taas johtuu paljolta siitä, että ei kouluissa ole ollut sellaisia opettajia. Meillä oli yhtenäkin vuonna, kun minä olen ollut nyt Kauhajoen koululaitoksessa, tullut tänne -72 ja jäin vuonna 2000 eläkkeelle, niin meillä oli 80-luvun loppupuolella sellaisia kouluja, missä Kauhajoen kanttori kävi opettamassa musiikkia.”

Henkilöityminen näkyy myös Kleemola-Välimäen mainitsemisessa viidessä Mauno Järvelän julkaisemassa nuottivihossa, sillä vaikka ne ovatkin suosittuja, ovat ne painottuneet pääasiallisesti kansanmusiikkiviululle sovitettuihin teoksiin (Näppärit 2016a).

Kyläpelimannit-hankkeen aikana Panula-opiston silloinen rehtori Markku Viitasaari harmitteli pätevien kansanmusiikin opettajien puutetta Musiikki-lehdelle antamassaan haastattelussa (Ahola 2002). Myös Etelä-Pohjanmaan liitto on omassa selvityksessään nähnyt pätevien opettajien puutteen esteenä monipuolisemman opetuksen aloittamiselle Etelä-Pohjanmaan alueen musiikkioppilaitoksissa (Etelä-Pohjanmaan liitto 2010, 23). Tätä tutkimusta varten tehdyn teemahaastattelun yhteydessä Viitasaari kommentoi muun kuin taidemusiikin opetuksessa pätevyneiden opettajien vähyyttä:

Viitasaari: ”Jos me mennään opettajatasolle. Sitten minä katson: Täysin klararikoulutus, täysin klararikoulutus, täysin klararikoulutus. Eikä ole sitä muuta kokemusta, koulutusta tai kiinnostusta. Ei sellainen instrumenttiopettaja rupea opettaa mitään missä se kokee olevansa [heikko].”

Viitasaari puhuu käytettävissä olevien opettajien koulutustaustasta mutta pohtii myös koulutusta tarjoavaa korkeakouluverkostoa ja musiikkioppilaitosverkostoa Suomessa. Suomessa

kahdesta kansanmusiikkikoulutusta tarjoavista ammattikorkeakoulusta oli vuoteen 2005 mennessä valmistunut yhteensä 15 kansanmusiikkipedagogia ja 10 muusikkoa. Sibelius-Akatemiasta oli vuoteen 2005 mennessä valmistunut 66 kansanmusiikin maisteria ja 3 tohtoria. (Arpo & Oesch 2006, 27.) Opetuksen vähäisyyden voidaan myös katsoa ohjaavan opiskelijoiden mielenkiintoa muualle, vaikka myös yleinen kulttuurinen kehitys on painottunut kohti populaarimusiikin muuttumista kaikkien musiikiksi samalla, kun erityisesti länsimaista taidemusiikkiperinnettä on musiikkioppilaitosverkon valtiollisen tuen avulla pyritty pitämään yllä. Kansanmusiikki on jäänyt valtiollisesti tuetussa taidemusiikki- ja populaarimusiikkivetoisessa kulttuuriympäristössä väliinpuotoajaksi, missä se on päässyt marginalisoitumaan ja Kleemola-Välimäen mukaan: ”Se on siis sellaista musiikkikulttuuria mitä ne eivät tunne, niin eivät ne voi siitä olla kiinnostuneitakaan.”

Kuvaavaa on, että vuonna 2005 kaikkia Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulun aloituspaikkoja ei saatu kansanmusiikin osalta täytettyä, sillä tarpeeksi korkeat taidot omaavia hakijoita ei löytynyt tarpeeksi. Samaan aikaan kansanmusiikkipedagogien vähäinen määrä on estänyt tarpeellisen koulutuksen järjestämisen ammatillisiin opintoihin pyrkiville opiskelijoille. (Arpo & Oesch 2006, 28.) Musiikkioppilaitosten kehityssuuntia 2000-luvun alussa pro gradussaan tarkastellut Tiina Kolehmainen (2014, 14) tuli omassa tutkimuksessaan johtopäätökseen, että ammatillisten koulujen pääsyvaatimukset ja painottuminen vahvasti länsimaiseen taidemusiikkiin vaikuttavat vahvasti musiikkioppilaitoksien tarjoamaan opetussisältöön.

Viitasaaren mukaan ero ruohonjuuritason, eli pedagogisen työn tekijöiden, ja niin sanottujen ”estradiuusikoiden” välillä on ongelmallinen, mikäli koulutusta halutaan tarjota lapsille ja nuorille. Tämä kommentti siirtää asian painopistettä lähemmäs musiikin ammattilaisia koulutavia korkeakouluja.

Viitasaari: ”Minä pidän sitä kuilua näiden, sanotaan nyt leikkimielisesti estraditaiteilijoiden – ja niitä tulee koko ajan – sen välillä, ja sitten sen miten traditio menee ruohonjuuritasolla eteenpäin, niin onhan siinä ongelma. Minun mielestäni ainakin.”

Jakolinja nuorisotyön ja, kuten Viitasaari kuvasi, estraditaiteilijoiden välillä voidaan nähdä yllä mainitsemani Sibelius-Akatemian maisterien ja ammattikorkeakoulusta valmistuneiden kansanmusiikkipedagogien määrässä, vaikka myös Sibelius-Akatemian maisterintutkinto antaa mahdollisuudet kansanmusiikkipedagogina toimimiseen (Taideyliopiston verkkosivut). Myös Kolehmaisien (2014) tekemät havainnot tukevat näitä argumentteja.

Robert Arpon ja Pekka Oeschin (2006) kyselytutkimuksessa vastaajat näkivät kansanmusiikin virkojen lisääminen vastauksena kansanmusiikin ammattilaisten vaikeaan työllisyystilanteeseen. Arpon ja Oeschin mukaan ratkaisu ei kuitenkaan olisi pidemmällä aikavälillä kestävä, sillä se nostaisi kansanmusiikin opiskelijoiden määrää ja samalla tuottaisi lisää kansanmusiikin ammattilaisia. (Arpo & Oesch 2006, 89.) Tällä hetkellä kuitenkin huomattavan pieni osa musiikkioppilaitosten opiskelijoista jatkaa opintojensa jälkeen suuntautumista ammattiin huolimatta siitä, että valtionavun piirissä olevien musiikkioppilaitosten on lain mukaan annettava lähtökohtaisesti kaikille opiskelijoilleen valmiudet jatkaa musiikkiopiston jälkeen ammatilliseen koulutukseen (Finlex 1995/516; Finlex 1998/663). Arpo ja Oesch (2006, 88) myös huomauttavat kansanmusiikkiharrastajien ja puoliammattilaisten suhteellisesti suuresta määrästä muihin marginaalisiin musiikkialoihin verrattuna. Näin ollen virkojen lisääminen ei siis välttämättä johtaisi kansanmusiikkiammattilaisten räjähtävään lisääntymiseen, vaan saattaisi ainoastaan voimistaa kansanmusiikin harrastaja- ja yleisöpohjaa.

Kyläpelimannit-hankkeeseen kuului yhtenä osa-alueena lisäkoulutuksen järjestäminen musiikkiopiston opettajille erityisesti lasten ja nuorten kansanmusiikkiryhmien ohjaamisesta (EAKR-hankkeen loppuraportti 2005). Puhuttaessa klassisen koulutuksen saaneista instrumenttipedagogeista, voivat he kuitenkin kokea kansanmusiikissa tarvittavan heittäytymisen haasteelliseksi omassa opetuksessaan. Ervasti, Muhonen ja Tikkanen (2013) ovat huomanneet yksipuolisen koulutuksen aiheuttavan opettajille haasteita erityisesti luovien toimintatapojen käytössä osana opetusta (Ervasti, Muhonen & Tikkanen 2013, 246).

Panula-opiston nykyisen rehtorin Niina Kiprianoffin mukaan kansanmusiikin opetusta kuitenkin käytetään osana opetusta, mutta käytännössä opetus on hyvin paljon kiinni opettajan ja oppilaan omasta kiinnostuksesta, eikä siis varsinaisesti kuulu osaksi virallista opetussuunnitelmaa. Opettajilla ei myöskään ole varsinaista pätevyyttä kansanmusiikin opettamiseen, vaan se tapahtuu käytännössä harrastepohjalta varsinaisen opetuksen ohessa.

Kiprianoff: ”Se kansanmusiikin osuus on hirveän vaikea laskea. Koska minä tiedän, että meillä on ehkä. Mitähän minä uskaltais sanoa. Joku viisi (5) opettajaa, jotka käyttävät kansanmusiikkia opetuksessa. Yhtäkkiä sanoisin viisi (5) viidestätoista (15).”

Myös Piia Kleemola ja Tarja Torpo-Laitila nostavat kansanmusiikin esille, mutta puhuvat siitä nimenomaan kurssimuotoisena opetuksena, jota käytetään välineenä lasten motivoinnissa.

Torpo-Laitila: ”Periodijuttuna joo. Ei oo sillä lailla sitä pystytty järjestämään, että se olis joka viikkonen asia, mutta niinku periodijuttuna. Se on jotenkin koettu kuitenkin aika kivaksikin. Se on ollu semmonen kiva alku syksylle.”

Vaikka kansanmusiikin opetus on hiljalleen tullut myös osaksi joidenkin opettajien opetusta, se ei kuitenkaan ole – kansanmusiikin opetussuunnitelman laatimisesta huolimatta – tällä hetkellä osa Panula-opiston virallista opetusta.

Kiprianoffin mukaan opetussuunnitelmien sisällön muuttaminen voi olla hidasta, vaikka siihen olisikin halukkuutta, sillä opettajien oma koulutustausta sekä tottumukset vaikuttavat vahvasti opetettavaan sisältöön:

Kiprianoff: ”Paperilla saattaa olla, että on annettu paljonkin väljyyttä, mutta käytännössä se ”piilo-opetussuunnitelma” käy vielä siellä käytännössä. Se opettaja ei uskalla päästää irti niistä semmoisista vanhoista ajatuksista.”

Kiprianoffin käyttämä termi ”piilo-opetussuunnitelma” on mielestäni kuvaava ja on linjassa myös Ervastian, Muhosen ja Tikkasen (2013, 246) ajatusten kanssa. Vanhojen käytänteiden ja perinteiden vahva asema näkyy myös opettajille opetuksen tueksi laadituissa kappalelistoissa, joiden tarkoitus on auttaa opettajaa suunnittelemaan omaa opetustaan. Vanhojen kappalelistojen tai opetussuunnitelmien perusteellinen muuttaminen vaatisi myös entistä enemmän työtä, joka etenkin marginaalisia musiikin lajeja ajatellessa vaatisi asiaan valveutuneen ja siitä kiinnostuneen henkilön hoitamaan uudistusta. Panula-opistossa viulunsoitonopettajana toimiva Torpo-Laitila korostaa myös opettajien henkilökohtaista aktiivisuutta opetuksen uudistamisessa ja uusien kappaleiden ottamisessa mukaan opetussuunnitelmaan.

Torpo-Laitila: ”Ehkä se semmoinen runko kuitenkin on se vanha juttu, ja nuo kappalelistat ja muut, että meillä teoslistat, jotka annetaan opettajien tueksi, niin ne samat kuitenkin siellä pyörivät. Siihen tukeudutaan, mutta itse täytyy ne uutuudet sinne kyllä poimia. Niitähän ei ole kukaan päivittänyt meille.”

Opettajien koulutustausta, tottumukset ja opetuksen tueksi laaditut kappalelistat osaltaan hidastavat muutosta, kuten Heimonen (2005, 130-140) on huomauttanut. Musiikkikoulutuksen ja musiikin korkeakouluverkoston kautta saatu koulutus heijastelevat edelleen 1960-luvun kulttuuripolitiikan ilmapiiriä ja hierarkkista musiikkikäsitystä, vaikka opetussisältöihin on pyritty lainsäädännön uudistumisella lisäämäänkin väljyyttä.

Miksi kansanmusiikkia ei Kyläpelimannit-hankkeen myötävaikutuksella onnistuttu sisällyttämään osaksi Panula-opiston opetussuunnitelmaa, saattaa juontaa juurensa myös opiston ja musiikkioppilaitosverkon historiaan. Kansanmusiikin opetus osana musiikkilaitoksen opetussuunnitelmaa oli myös 1970-luvulla ongelmallista, vaikka opistossa toimi tuolloin useampia kansanmusiikkitaustaisia opettajia:

Torpo-Laitila: ”Minulla on opettajina ollut Aatos Rintakoski ja tämmöisiä ihan kansanmusiikki-ihmisiä, mutta se ei lapsuudessa ollut minun lapsuusopinnoissani se kansanmusiikki pinnalla. [...] Se ei vain

ehkä kuulunut siihen musiikkiopiston imagoon siihen aikaan, vaikka oli kansanmusiikin taitajia meillä opettajana täällä Kauhajoella.”

Seppo Kalliomaa myös muistelee opistossa työskennelleen ”sellaisia musiikkiopistojen ja musiikkikoulujen rehtoreita, jotka katsoivat hiukan alta lipan sitä koko touhua [kansanmusiikkia].” Tämä tukee myös toimintakertomuksissa (Toimintakertomus 1975–76; Toimintakertomus 1976–77) olleita Rehtori Kaarina Palmun ja Rehtori Liisa Valkaman kirjoituksia valtiollisesti oppilaitosten opetussisältöjä ohjaavista opetussuunnitelmista.

Torpo-Laitila nostaa esille myös tiukan taloustilanteen vaikutuksen opettajien suureen vaihtuvuuteen. Jatkuvasti vaihtuvien opettajien on Torpo-Laitilan mukaan ollut vaikeaa vaikuttaa opetussisältöjen suunnitteluun pidemmällä aikavälillä.

Torpo-Laitila: ”Vaihtui aika tiuhasti ne opettajat, että se on ollut se 70-luku vähän semmoista [...] että ehkä jos on ollut aika monta tekijää siellä, niin ei ole tullut pitkän ajan linjaa siihen.”

Kalliomaa kuitenkin ottaa haastattelussaan esille myös toisen keskeisen näkökohdan opiston historiasta. Panula-opisto kärsi etenkin 1970-luvulla jatkuvasta opettajapulasta, jonka helpottamiseksi opistoon palkattiin 1980-luvulta alkaen instrumenttiopettajia ulkomailta, pääasiallisesti Unkarista. Uusien unkarilaisten opettajien ja myös opiston rehtorin Seppo Torpon henkilökohtainen osaaminen ja arvomaailma korostuivat kuitenkin länsimaisessa taidemusiikissa ja erityisesti orkesterimusiikissa, mikä voidaan nähdä yhtenä Panula-opiston opetussuunnitelmia yksi-puolistavana seikkana.

Kalliomaa: ”Nimittäin nämä unkarilaiset, jotka tulivat Kauhajoellekin, ensimmäiset unkarilaiset. Minä en tiedä koska ne ovat tulleet, mutta se selviää kyllä noista papereista. Minäkin olen niiden kanssa puhunut kansanmusiikista silloin kun niitä täällä oli, niin ne olivat ehdottoman kielteisiä ja mitä ne sanoivat? Ne sanoivat tarkasti ottaen näin: ’kansanmusiikki on mustalaisten musiikkia.’, niin kuin se siellä Unkarissa oli. Ne eivät hyväksyneet sitä ollenkaan.”

Kalliomaa mukaan yleinen suhtautuminen kansanmusiikkiin oli kielteistä 1970-luvulla ja siihen alettiin Panula-opiston piirissä suhtautua myönteisemmin vasta 1980-luvulla, kun opiston pitkäaikaiseksi rehtoriksi valittiin vuonna 1981 Seppo Torpo.

Kalliomaa: ”Eli sitten Torpon Sepon aikana vasta – kun Seppo nyt oli viihdemusiikkokin - niin, silloin vasta alettiin suhtautua myönteisesti [kansanmusiikkiin].”

1980-lukua leimasivat erityisesti opiston voimakas taloudellinen nousukausi ja Seppo Torpon toimet kehittää opistoa kohti jatkuvaa valtionapua, eli käytännössä valtakunnallisesti yhteneväisempiä opetussuunnitelmia.

Unkarilaisten opettajien merkitystä opiston opetussisältöjen kehittymisessä nykyiselle ei kuitenkaan voida aliarvioida ja he näyttelivätkin merkittävää osaa opiston keskeisissä toiminnoissa. Panula-opistosta kirjoittamassaan historiikissa Arola (1989) nostaakin unkarilaiset opiston menestyskulun keskiöön yhdessä rehtori Seppo Torpon kanssa. Haastateltavien kommentista voidaan kuitenkin päätellä, etteivät unkarilaiset suhtautuneet yleisesti kansanmusiikkiin kovinkaan positiivisesti. Unkarilaisten ei myöskään voida katsoa pystyneen opettamaan suomalaista kansanmusiikkia, sillä luonnollisestikaan heillä ei ollut kyseiseen musiikkityyliin soveltuvaa koulutusta.

Vuosien 1980–1991 toimintakertomuksista voidaan päätellä paitsi opettajien määrän vaihdelleen jonkin verran vuosittain, myös unkarilaisten opettajien määrän kasvaneen tasaisesti koko 1980-luvun ajan. Kun vuosina 82–84 opiston noin kahdestakymmenestä opettajasta oli unkarilaisia, oli suhde muuttunut vuoteen 1991 tullessa kymmeneen kahdestakymmenestäyhdessä. Unkarilaisten opettajien määrä alkoi kuitenkin kasvaa enemmän vasta 1980-luvun puolenvälin jälkeen, ja voidaan heidän vaikutuksensa opetussuunnitelmien sisältöön kasvaneen merkittävämmäksi vasta sen jälkeen.

6.3 Arvomaailma ja kulttuuri

Musiikkioppilaitoskulttuurissa arvomaailman voidaan nähdä periytyvän pitkälti toisaalta järjestökulttuurin ja kansanvalistuksen ajan arvomaailmasta ja toisaalta musiikkioppilaitosverkon rakentamisen ajasta 1960-luvulla. Opiston nykyinen rehtori Niina Kiprianoff nostaakin esille musiikkioppilaitosverkon rakentamisen ja vanhat perinteet. Vaikka haluja esimerkiksi kansanmusiikin ottamiseen osaksi opetussuunnitelmaa jossain päin olisi, ei se välttämättä automaattisesti tarkoita, että sen sisällyttäminen opetusohjelmaan olisi mahdollista. Kiprianoff esittää, ettei jo valmiiksi rakennettuja malleja ole välttämättä uskallettu lähteä rikkomaan tai muuttamaan.

Kiprianoff: ”Minä luulen, että se on myös [kiinni] perinteestä. Jos puhutaan musiikkioppilaitosverkon kehittymisestä Suomessa, niin se on sieltä myös jääne. Joku tällainen tietynlainen jääne, jota ei ole uskallettu lähteä kyseenalaistamaan. Jos näin rohkeasti voi sanoa.”

Myös Piia Kleemola-Välimäki nostaa esille musiikkioppilaitosverkon muodostumisen 1960-luvulla. Hänen mukaansa kansanmusiikkia ei välttämättä pidetty käyttötarkoitukseltaan sellaisena musiikkina, jota olisi voitu ajatella oppilaitosverkkoa luotaessa siellä opetettavan.

Kleemola-Välimäki: ”Ajatellen vaikka 60-luvullakin pelimannien taustaa. Ne on soittaneet tansseja. Sehän sen musiikin funktio on ollut. Siellä on se koko musiikin käyttötarkoitus, ja se miten sitä on esitetty, ja ketkä sitä on esittäneet, on olleet niin erilaisia, niin sitten ei ole varmaan osattu ajatella ja pitää tarpeellisena sitä, että sitä musiikkia opetettaisiin virallisesti.”

Kleemola-Välimäen argumentista on luettavissa eri musiikin tyyllilajien hyvinkin erilaisiksi ajatellut funktiot. Musiikkioppilaitosverkosta pyrittiin rakentamaan mahdollisimman korkealuokkaisen musiikin koulutuslaitos, johon kansanmusiikki – tai populaarimusiikki – eivät välttämättä sopineet. Tämä heijastuu myös siinä, että SML kiristi etenkin 1970-1980-luvuilla huomattavasti instrumenttiopettajien pätevyysvaatimuksia (Ritaluoto 1996, 16).

Monet haastateltavat kertoivat huomanneensa, että kansanmusiikkia saatetaan pitää enemmän harrastelija- ja amatöörimusiikkina, siinä missä länsimainen taidemusiikki mielletään vakavaksi musiikin harrastamiseksi. Samanlaisia ajatuksia on voinut lukea myös esimerkiksi Arpon ja Oeschin (2006) tekemästä selvityksestä kansanmusiikkialan arvostuksesta tai Lehtosen ja Juvosen (2009) artikkelista musiikkikoulutuksen moniarvoisuudesta. Panula-opiston nykyinen rehtori kommentoi asiaa seuraavasti:

Kiprianoff: ”Sitä [kansanmusiikkia] kuitenkin ehkä jossain tapauksissa pidetään edelleen semmoisena mukavana pikku bonuksena. Että nyt kun ollaan tehty kovasti töitä ja saatu nämä oikeat kappaleet ja oikea musiikki valmiiksi, niin soitetaan vähän kansanmusiikkia siihen päälle, jossa on hyvä meininki. Tämä karrikoituna.”

Samanlaisia ajatuksia kansanmusiikin asemasta osana musiikkioppilaitosten opetusta antoivat myös Viitasaari ja Torpo-Laitila. Kleemola-Välimäen mukaan monille ihmisille on koulujen penkeiltä muodostunut hyvin vanhahtava kuva kansanmusiikista, joka lienee peräisin nimenomaan kansanvalistuksen ajan folklorismista.

Kleemola-Välimäki: ”Kyllä kansanmusiikilla on rasitteena tavallaan sen maine. Tai mikä se nyt sitten onkaan, sen imago, joka on jotenkin 60-lukulainen [...] tai sitten esimerkiksi sellainen harrastajahaitari-piiri.”

Kleemola-Välimäen kommenttia tukevat Kurkelan (1989) ajatukset kansanmusiikin hyödyntämisen vaikutuksista kansanmusiikista luotuaan kuvaan, joka välittyi eteenpäin kansanvalistuksen aikana. Myös Pirkko Moisalan (2005) ja Marko Ahon (2011) ajatukset klassisen musiikin erityisasemasta tukevat Kleemola-Välimäen kommenttia.

Kleemola-Välimäen mukaan kansanmusiikin ja taidemusiikin välillä on ollut olemassa tiettyä vastakkainasettelua, vaikka aiempi tutkimuskirjallisuus on keskittynyt suurelta osin erityisesti populaarimusiikin ja taidemusiikin väliseen keskusteluun ja vastakkainasetteluun.

Kleemola-Välimäki: ”Kyllähän siinä nyt on, joinakin aikoina enemmän ja joinakin aikoina vähemmän, ollut semmoinen vahva vastakkainasettelu myöskin, että klassisen musiikin puolella pelätään se aseman menettämistä.”

Kiprianoffin mukaan opetussisältöjen kohdalla on myös monesti myös ”vedottu siihen, että Itä-Helsingissä tehdään näin, niin meidänkin täytyy tehdä näin.” Musiikkioppilaitosmaailmassa vanhoilla ja perinteikkäillä musiikkioppilaitoksilla voidaan, ainakin Panula-opiston näkökulmasta, siis katsoa olevan edelleen olemassa tietynlainen auktoriteettiasema muihin musiikkioppilaitoksiin verrattuna.

Klassisen musiikin valta-asema näkyy myös klassisen mallin mukaisen orkesterin ja orkesteritoiminnan arvottamisessa erittäin korkealle, mikä käy ilmi paitsi tausta aineistosta myös tutkimushaastattelusta. Seppo Torpo kirjoitti vuonna 1989 Panula-opiston, silloisen Suupohjan Musiikkikoulun, historiikin esipuheessa orkesteritoiminnan jatkuvuuden turvaamisen olleen yksi päälinnaisista syistä musiikkiopiston perustamiseen Kauhajoelle (Arola 1989, 4). Torpo korosti esipuheessaan myös Kauhajoen orkesterin pitkiä perinteitä ja klassisen musiikkikulttuurin tärkeyttä (1989, 4).

Orkesterin korostaminen nousee huomattavaan asemaan myös kymmenen vuotta myöhemmin julkaistussa historiikin omaisessa julkaisussa *30 vuotta eteläpohjalaista musiikkikasvatusta* (1999). Julkaisussa monet paikalliset kulttuurivaikuttajat pääsevät ääneen ja heistä jokainen ottaa myös opiston orkesterin tavalla tai toisella esille. Tässä kohtaa täytyy kuitenkin huomata, että Seppo Torpon kaudella ja erityisesti 1980-luvulla opiston orkesteri oli myös nykyistä enemmän esillä muun muassa paikallisissa kulttuuritapahtumissa, tehden konserttimatkoja ulkomaita myöten (Vuosikertomukset) ja esiintyen myös YLE:n tuottamassa Panula-opistosta kertovassa televisio-ohjelmassa (Panula 26.10.1986).

30 vuotta eteläpohjalaista musiikkikasvatusta –julkaisussa Timo Panula kuvailee Panula-opistoa ”ennemminkin orkesterin soittokouluksi” kuin musiikkiopistoksi, mutta toteaa kunnallisen kulttuurinäkemyskseen olevan ”varovaisesti avartumassa kilpailusta henkiseen hyvinvointiin” (30 vuotta eteläpohjalaista musiikkikasvatusta 1999, 5). Timo Panulan historiikkiin kirjoittamissa terveisissä kiteytyy mielestäni hyvin musiikkiopiston alkuvuosikymmeniä leimannut tuloksellisuuden ja kilpailullisuuden aikakausi, joka tukee Rinteen ja Salmen (1998) sekä Lehtosen ja Juvosen (2009) ajatuksia koulutusjärjestelmän tehokkuuspyrkimyksistä.

Sama kilpailullisuus ja tuloksellisuus heijastuu myös Marja-Liisa ja Jouko Virtasen kommentissa samasta julkaisusta, jossa korostetaan paitsi sinfoniaorkesterin tärkeyttä, myös sitä miten tärkeää paikkakunnan imagon kannalta orkesteritoiminta on:

Tilaisuudet, joissa opiston oma sinfoniaorkesteri on esiintynyt ovat jääneet mieleen ja se on kyennyt hämmästyttäviin suorituksiin. Oma sinfoniaorkesteri on maaseudulla harvinaista. Joskus tuntuu siltä, ettemme me kauhajokiset edes ymmärrä mitä Panula-opisto meille ja paikkakunnan imagolle merkitsee. (30 vuotta eteläpohjalaista musiikkikasvatusta 1999, 7.)

On kuitenkin huomattava, että molempien historiikkien aikana opiston rehtorina on toiminut Seppo Torpo, jonka rehtorikaudella korostuivat nimenomaan tavoitteellisuus ja orkesteritoiminta. Osasyinä näihin on varmasti ollut myös yleinen kansallinen ilmapiiri ja tavoitteet kehittää Panula-opiston toimintaa tehokkaammaksi myös valtiollisesta näkökulmasta, jotta opisto saataisiin liitettyä jatkuvan valtionavun piiriin, kuten jo aiemminkin mainittu.

Tarja Torpo-Laitila muistelee orkesteriohjelmiston muuttuneen 1980-luvulla lähemmäs länsimaista taidemusiikkia samalla, kun orkesteri liitettiin osaksi Panula-opistoa ja siitä tuli pääasiallisesti musiikkiopiston oppilasorkesteri.

Torpo-Laitila: ”Sillonkin [ennen 1980-lukua] soitettiin klassisia, mutta jonkun verran oli sitten, vähän johtajasta riippuen, muutakin musiikkia. Sitten vasta 80-luvulla, kun tulivat unkarilaiset, niin [...] tuli opiston oma orkesteri. Tavallaan se Kauhajoen orkesteri tuli sitten opiston orkesteriksi. Siinä tuli suurempi muutos sitten.”

Torpo-Laitila mainitsee myös Kauhajoelle tulleet unkarilaiset instrumenttiopettajat käännekohtana orkesterin ohjelmistoon liittyen. Unkarilaisten opettajien vaikutuksesta puhuu Torpo-Laitilan lisäksi myös Kauhajoen pelimannien pitkäaikainen basisti Seppo Kalliomaa, joka omassa haastattelussaan korosti varsinkin ensimmäisten Kauhajoelle saapuneiden unkarilaisten väheksyvää asennetta muuta kuin länsimaista taidemusiikkia kohtaan.

Orkesterin tärkeä asema osana musiikkiopiston opetussuunnitelmaa on korostunut Torpon lisäksi myös opiston toisen pitkäaikaisen rehtorin, Markku Viitasaaren, kaudella. Viitasaari korostaa erityisesti yhteisötoiminnan tärkeyttä, mutta kertoo klassisen orkesterin ylläpitämisen kuitenkin olevan myös arvovalinta.

Viitasaari: ”Se on arvovalinta. Mutta kyllä minä sanoisin, että jos musiikkioppilaitoksella on tavoitteena laaja soitinvalikoima, niin kyllä siihen kuulu sitten orkesteritoiminta. [...] minun mielestäni se solistinen tavoite, että kaikista tulee hyviä solistisia soittajia orkesterisoittimiin, niin se on täysin epärealistinen. [...] Orkesteritoiminnassa pääsee hyvin pienillä taidoilla kiinni hyvin mielekkääseen musiikin tekemiseen.”

Opiston nykyinen rehtori Niina Kiprianoff ottaa asian esille, mutta käsittelee sitä myös hieman erilaisesta näkökulmasta. Kiprianoffin mukaan orkesteritoimintaa ohjaavat erityisesti rajalliset oppilasresurssit.

Kiprianoff: ”Se [oppilas]massa ei ole niin suuri, että meillä riittäisi viulisteja ja sellistejä kahteen orkesteriin sekä vielä yhtyeisiin. Toisin sanoen on tehty sellainen valinta, että halutaan että se orkesteritoiminta pyörii ja orkesteritoiminta ikään kuin tällaisena perinteisenä orkesteritoimintana”

Samalla on kuitenkin tehty myös arvovalinta siinä, että minkälaista yhteissoittotoimintaa opistossa pyöritetään. Tässä kuitenkin nousee esille myös Viitasaaren kommentti, jossa hän korostaa orkesteritoiminnan pyörivän helposti hyvinkin pienillä taidoilla. Kansanmusiikkiyhtye tai kamarimusiikkikokoonpano saattaisivat vaatia oppilailta huomattavasti enemmän taitoja ja panostusta klassiseen orkesteritoimintaan verrattuna.

Klassisen orkesteritoiminnan suosiminen kumpuaa osittain myös vielä syvemmältä henkilökunnan osaamisesta ja suomalaisesta koulutusverkosta, joita olen käsitellyt tarkemmin edellisessä luvussa. On kuitenkin selvää, että mikäli lähestulkoon kaikilla instrumenttiopettajilla Suomessa ja kaikilla instrumenttiopettajilla Kauhajoen Panula-opistossa on taustallaan klassinen koulutus, on opettajille luontaista suosia opetuksessa heille itselleen tutuimpia musiikkimuotoja.

Huolimatta vahvoista kansanmusiikkiperinteistä Kauhajoella on selvää, että musiikillinen maailmankuva on ollut lähes koko 1900-luvun suuressa liikkeessä ja viimeistään 1960-luvulla populaarikulttuuri on lyönyt itsensä läpi uudenaikaisena – jopa kansainvälisenä – musiikkikulttuurin muotona.

Haastateltavat puhuivat paitsi siitä, etteivät monet nuoret – tai välttämättä edes heidän vanhempansa – tiedä paljoakaan kansanmusiikista, mutta nykyään myös taidemusiikki on menettämässä yhteiskunnassa saavuttamaansa asemaa populaarimusiikille ja –kulttuurille. Panula-opiston rehtori Kiprianoff puhui haastattelussa median kasvaneesta merkityksestä erityisesti nuorten kulttuurista maailmankuvaa muokkaavana tekijänä.

Kiprianoff: ”Ylipäättään ehkä näin yleisaiheeltaan on tullut esille se, että lasten ajasta kilpaillaan. Kaikki harrastuksetkin ikään kuin kaikki kilpailevat keskenään lasten ajasta.” ”Mutta sen olen huomannut ihan tässä muutamankin vuoden sisällä, että ehkä sellainen harrastuksesta toiseen sinkoilu ja musiikki. Siinä ei ymmärretä sitä, että musiikin harrastaminen on aina pitkäjänteinen juttu.”

Klemola-Välimäki ottaa puheeksi myös vahvan paikallisen kansanmusiikkiperinteen, mutta pohtii osasyyn vähäiseen kiinnostukseen kansanmusiikkia kohtaan nykyään johtuvan osittain myös opetuksen järjestämisestä.

Kleemola-Välimäki: ”Molemmilla alueilla [Suupohjassa ja Kuusiokunnissa], ja erityisesti minä nyt puhun Suupohjasta, on kauhean vahvat kansanmusiikkiperinteet. On ollut paljon soittajia, paljon laulajia, materiaalia on kerätty paljon. Mutta sitten ylipäättänsä ehkä trendi kansanmusiikin parissa on ollut niin, että kun sitä opetusta noissa instituutioissa ei ole ollut, niin sitten se harrastus on vähentynyt suuresti.”

Kleemola-Välimäen kommentti kansanmusiikin opetuksesta linkittyy vahvasti myös lainsäädäntöön ja henkilökunnan osaamiseen, jotka omasta mielestäni juontavat juurensa paljolti siihen mielikuvaan, mikä kansanmusiikista ja –kulttuurista on kansanvalistuksen aikaan keinotekoisesti muun muassa Kurkelan (1989) mukaan luotu. Kuvan kansanmusiikista 1960-luvulla helppona ja amatöörimäisenä musiikkina voidaan katsoa johtaneen länsimaisen taidemusiikin painottamiseen ja muiden musiikkityylien lähestulkoon täydelliseen ulossulkemiseen 1960-luvulla luodusta musiikkioppilaitosverkostosta, kuten esimerkiksi Laitinen (2003a) on antanut ymmärtää.

Toisen näkökulman nuorisokulttuurin muutokseen tuo myös populaarimusiikin suosion räjähdysmäinen kasvu 1960-luvulta eteenpäin. Esimerkiksi rehtori Kiprianoff kuvailee nykyistä ympäristöä seuraavalla tavalla:

Kiprianoff: ”Radiostahan ei kuule kansanmusiikkia ja sitten minä mietin ympäröivää maailmaa. Mistä he kuulevat kansanmusiikkia, ja sitten heillä ehkä saattaa olla se kansanmusiikin kontakti jostain heidän omalta koulun musiikin tunnilta, jossa kansanmusiikkia on ehkä käsitelty samaan aikaan kun on ollut Kalevalan päivä tai joku muu vastaava.”

Kansanmusiikki on jäänyt nuorille tuntemattomaksi populaarikulttuurintäyteisessä maailmassa, jossa valtio on vahvasti tukenut länsimaista taidemusiikkia.

Myös laki taiteen perusopetuksesta ja Suomen Musiikkiopistojen Liiton ohjeistus vaikuttivat haastateltavien mukaan laajasti musiikkioppilaitosten opetussisältöihin Suomessa. Vuoden 2002 opetussuunnitelmauudistukseen saakka painopiste on ollut vahvasti länsimaisessa taidemusiikissa, minkä jälkeen musiikkiopistoja on pyritty rohkaisemaan opetussuunnitelmien monipuolistamiseen (Pohjannoro 2010, 4). Viitasaari kuitenkin koki, että ”virkarakenne suosii hyvin pitkälle sitä [klassista musiikkia], ja se vaatii aika lailla töitä lähteä muuttamaan virkarakenteita.” Myös Panula-opiston rehtori Kiprianoff on asiassa Viitasaaren kanssa samoilla linjoilla ja painottaa myös sitä, että suomalainen instrumenttipedagogien opetus nojaa vahvasti klassiseen perinteeseen:

Kiprianoff: ”Tällä hetkellä suomalaisen musiikkipedagogin koulutus nojaa aika rankasti klassiseen perinteeseen. Jos miettii että minkälaisia viulunsoitonopettajia tai kitaransoitonopettajia tai muita meille tulee maan ammattikorkeakouluista, niin heidän osaaminen on suurimmaksi osaksi vielä siinä klassisen musiikin traditiossa.”

Viitasaaren ja Kiprianoffin haastatteluissaan antamat kommentit tukevat myös Kolehmainen pro gradussaan tekemiä johtopäätöksiä siitä, että musiikkioppilaitosten vaatimus ammattiin ohjaavuudesta vaikuttaa myös vahvasti niiden opetussisältöihin. Vielä 2000-luvun alussa reilusti yli 80% kaikista ammattikorkeakoulujen koulutuspaikoista suuntautui klassiseen musiikkiin ja 2000-luvun loppupuolella 90% kaikesta musiikkioppilaitosten tarjoamasta soitonopetuksesta perustui nimenomaan klassisen musiikin opetukseen (Ahola 2002; Muukkonen, Pesonen & Pohjannoro 2011, 12).

Viitasaari otti haastattelussaan esiin myös ajatuksen siitä, miten esimerkiksi Suomen Musiikkioppilaitosten liitto on voinut vaikuttaa siihen, minkälaisia painotuksia musiikkioppilaitosten opetussisällöissä on:

Viitasaari: ”Me yritettiin tehdä jotain sellaista, mitä valtakunnan tasolla ei sitten, eikä nähtävästi vieläkään ole tehty. Esimerkiksi Musiikkioppilaitosten Liiton intresseissä ei tuntunut olevan millään lailla se, että musiikkioppilaitoksessa voisi taiteen perusopetuslain mukaan opiskella kansanmusiikkilähtöisesti.”

SML on myös Ritaluodon (1996, 13–14) mukaan vaikuttanut vahvasti siihen minkälaisen aseman länsimainen taidemusiikki on suomalaisessa lainsäädännössä saanut. Ritaluodon mukaan SML yhdessä Sibelius-Akatemian kanssa ajoi läpi valtakunnalliset opetussuunnitelmat sekä lain siitä, että musiikkioppilaitoksille voidaan maksaa valtionapua ainoastaan sellaisesta opetuksesta, joka on sisällöltään näiden opetussuunnitelmien mukaista.

7 PÄÄTÄNTÖ

7.1 Johtopäätökset

Tämän tutkimuksen tavoitteena oli selvittää mitkä tekijät ovat negatiivisesti vaikuttaneet kansanmusiikin sisällyttämiseen osaksi Panula-opiston opetussuunnitelmia Kauhajoella. Erityisen mielenkiinnon kohteena olivat taloudellisten resurssien, henkilökunnan osaamisen, ja (sekä paikallisen että valtakunnallisen) kulttuurin sekä arvomaailman vaikutukset kansanmusiikin opetukseen Panula-opistossa.

Kaikkiaan voidaan todeta Panula-opiston opetussisältöön vaikuttaneiden syiden olleen hyvin moninaisten. Kansanmusiikin asemaan osana Panula-opiston opetusta ovat vaikuttaneet yleinen musiikkioppilaitosverkon rakentuminen Suomessa ja sen keskittyminen erityisesti länsimaisen taidemusiikin opetukseen. Folklorismin luoman kuvan kansanmusiikista yksinkertaisena käytömusiikkina ja 1960-luvulla vallinneen kulttuuripoliittisesti jakautuneen ilmapiirin voidaan katsoa vaikuttaneen musiikinopetusverkoston rakentumiseen Suomessa klassista musiikkia suosivaksi laitokseksi.

Taloudelliset resurssit ja erityisesti niiden rajallisuus nousivat yhdeksi keskeiseksi kansanmusiikin opetusta rajoittavaksi tekijäksi haastateltavien vastauksissa. Erityisesti korostuivat kunnan ja valtion merkitys musiikkioppilaitostoiminnan rahoittajina. Niin sanottu valtiosuus katkaa keskimäärin noin puolet, kunnan rahoitus noin 34 % ja oppilasmaksut noin 17% suomalaisten musiikkioppilaitosten kustannuksista, joka tekee ne riippuvaisiksi yllämainituista rahoittajista.

Kauhajoen kaupungilla ei katsottu haastateltujen mukaan olevan mahdollisuuksia tai halukkuutta lisärahoituksen myöntämiseen kansanmusiikkitoiminnan rahoittamiseksi musiikkiopistossa. Myöskin lisäosuuden saaminen valtiosuudesta nähtiin mahdottomaksi, sillä valtiosuusia myönnetään ainoastaan jo käynnissä olevalle toiminnalle, johon Panula-opistolla tai Kauhajoen kaupungilla ei ole varaa. Sen sijaan kansalaisopisto nähtiin haastatteluissa musiikkiopistoa potentiaalisempaan vaihtoehtona kansanmusiikin opetukselle. Tämän voidaan katsoa kertovan myös kansanmusiikin ja taidemusiikin arvotuseroista, sillä musiikkiopistojen voidaan nähdä keskittyvän ammattimaisempaan ja tavoitteelliseen oppimiseen, siinä missä kansalaisopiston toiminta on keskittynyt harrastepainotteisemmaksi.

2000-luvun alussa Kauhajoella toimineen Kyläpelimannit-hankkeen ohessa toteutettu kansanmusiikin opetustoiminta koettiin liian pienimuotoiseksi, että se olisi jaksanut kantaa hedelmää enää varsinaisen hankerahoituksen loputtua. Aloitettuja tunteja ei ollut tarpeeksi kokopäiväisen opettajan palkkaamiseen, mutta toisaalta rahaa ei myöskään olisi löytynyt suuremman tuntimäärän järjestämiseen. Monet haastateltavat myös epäilivät olisiko kansanmusiikin opetus osana Panula-opiston toimintaa voinut jatkua, sillä musiikkioppilaitosta ei pidetty kansanmusiikille soveltuvimpana ympäristönä.

Taloudellisten resurssien lisäksi toinen opetussisällön ja sen kehittymisen kannalta keskeinen resurssi on opetushenkilökunta. Haastateltavat näkivät erityisesti Kyläpelimannit-hankkeen aikana, kansanmusiikin opetuksen rakentuneen tiettyjen ydinhenkilöiden, kuten Piia Kleemola-Välimäen ja Markku Viitasaaren varaan. Yksittäisten henkilöiden työpanosta marginaalisten musiikinalojen kehityksessä ovat korostaneet esimerkiksi Arpo ja Oesch (2006) sekä Kerola-Innala ja Asplund (2006). Henkilöitymisen voidaan katsoa johtuvat osittain myös suomalaisen instrumenttipedagogeja kouluttavan verkon rakenteesta. Klassiseen musiikkiin vahvasti nojautavan koulutuksen saaneiden instrumenttipedagogien ei voida katsoa pystyvän yhtäkkisesti – Kyläpelimannit-hankkeen aikana järjestetystä lisäkoulutuksesta huolimatta – hyppäämään itselleen vieraan musiikkityylin opettamiseen. Samasta asiasta ovat huomauttaneet myös Ervasti, Muhonen ja Tikkanen (2013).

Kyläpelimannit-hankkeen ja Kleemola-Välimäen lähdön jälkeen haastateltavat eivät katsoneet opetushenkilökunnalla olleen valmiuksia kansanmusiikin opettamiseen. Haastatteluissa tuli myös esille, ettei opettajakunnan tehtäväksi nähty kansanmusiikin opetuksen jatkamista hankkeen jälkeen, eikä siihen olisi välttämättä hankkeen jälkeisessä hallinnollisessa tilanteessa, pitkäjänteisyyden puutteen vuoksi, edes ollut mahdollisuuksia. Samalla korostuvat sekä yksittäisten henkilöiden suuri vaikutus kansanmusiikkikoulutuksen ylläpitämisessä että valtakunnallisen musiikkikoulutusverkon yksipuolisuus.

Yhtenä merkittävänä seikkana esiin nousivat myös instrumenttiopettajien kiristyneet pätevyysvaatimukset 1980-luvulla (ks. Ritaluoto 1996), jotka johtivat muodollisesti epäpätevien opettajien korvaamiseen päteville 1980-luvun kuluessa. Uusien opettajien koulutustausta samoin kuin yleinen suoritukselliseen opiskeluun tähtäävä ilmapiiri suosivat taidemusiikkia. Muun kuin klassisen musiikin parissa pätevoityneiden opettajien puute on koettu haittaavan opetussuunnitelmien monipuolistamista myös esimerkiksi Etelä-Pohjanmaan liiton alueselvityksessä (Etelä-Pohjanmaan liitto 2010).

Kulttuurin ja arvomaailman vaikutukset kietoutuvat teemallisesti hyvin läheisesti yhteen sekä talouden että henkilökunnan osaamisen kanssa niin, että niitä on ajoittain jopa mahdotonta erottaa toisistaan. Monet haastateltavat nostivat kuitenkin esille musiikkioppilaitosverkoston rakentamisen 1960-luvulla ja siihen liittyneen kulttuurisen ilmapiirin. Haastateltavat nostivat esille klassisen musiikin ja kansanmusiikin välillä vallinneen ilmapiirin paitsi valtakunnallisesti myös paikallisesti. Esille nousi myös ajatus perinteiden tai tietynlaisen ajatusmallin muuttamisen vaikeudesta ja siitä että klassisen musiikin puolella saatetaan pelätä kertaalleen sille rakennetun aseman menettämistä.

Panula-opiston toimintakertomuksissa korostuivat erityisesti 1970-luvun puolivälin jälkeen rehtoreina olleiden Kaarina Palmun ja Liisa Valkaman kirjoitukset siitä, miten tiukka taloudellinen tilanne ja sitä kautta pysyvän valtionosuuden havittelu ovat ohjanneet vahvasti opiston opetussisältöjä klassista musiikkia suosivaan suuntaan. Haastatteluissa nousivat esiin tiuhasti vaihtuvat opettajat, jotka myös osittain haittasivat pitkäjänteisen työn tekemistä opetuksen monipuolistamisen puolesta etenkin 1970-luvulla.

Yleinen mielipide kansanmusiikkia kohtaan koettiin haastatteluissa myös vähätteleväksi ja amatöörimäiseksi, minkä nähtiin johtuvan osittain koulujen musiikin opetuksesta, osittain musiikkikulttuurin vieraudesta. Myös opetuksen vähäisyyden ja tiedon puutteen voidaan katsoa ohjanneen ihmisten mielenkiintoa pois kansanmusiikista. Samalla kun populaarimusiikki ja tanssilavakulttuuri 1960-luvulla syrjäyttivät kansanmusiikin kansan musiikkina, valtiollisesti tuettu musiikkikoulutusverkosto ylläpiti länsimaisen taidemusiikin perinnettä ja kansanmusiikki jäi tässä kulttuuriympäristössä väliinpuotoajaksi. Haastattelut tukevat aiempia tutkimuksia, joissa muun muassa Lehtonen ja Juvonen (2009), Kurkela (2006) sekä Aho (1992) ovat todenneet 1960-luvun kulttuuri-ilmapiirin vaikuttaneen populaari- ja kansanmusiikin jäämisen valtiollisesti tuetun musiikkioppilaitosverkon ulkopuolelle ja muovanneen siitä taidemusiikkiin nähden amatöörimusiikkia.

Lainsäädännön höllentyessä kansanmusiikin opetuksen ottamisen osaksi virallista opetussuunnitelmaa ovat estäneet taloudellisten resurssien puute ja pula pätevistä henkilökunnasta valtakunnallisesti. Kuvaavaa on, että esimerkiksi Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulun kansanmusiikin aloituspaikkoja ei ole saatu kaikkina vuosina täytettyä, koska riittävät perustaidot omaavia oppilaita ei ole löytynyt. Samaan aikaan kuitenkin pätevien kansanmusiikin opettajien puute on estänyt koulutuksen järjestämisen kaikille halukkaille. Musiikkiopistojen opetussisältöjä on pyritty lainsäädäntöä höllentämällä helpottamaan, mutta samaan aikaan niiden täytyy

tarjota oppilaille tarvittavat eväät jatko-opintoihin, joiden tarjonnasta valtaosa on nimenomaan klassisen musiikin aloituspaikkoja.

7.2 Tutkimuksen luotettavuus

Tutkielman yleistettävyyden on sen laadullisen luonteen ja vähäisen haastateltavien määrän takia vaikeaa, mutta tutkielman ei olekaan tarkoitus olla suoraan yleistettävissä koskemaan muita Suomessa toimivia musiikkioppilaitoksia. Tutkielmassa on kuitenkin selvitetty valtakunnallista tilannetta ja käsitelty musiikkioppilaitoksia myös laajemmalla perspektiivillä, kuin ainoastaan Panula-opiston näkökulmasta, joten sen voidaan kuitenkin katsoa heijastelevan myös laajempaa valtakunnallista tilannetta musiikkioppilaitoksissa.

Tutkielmassa haastateltavien määrä jäi suhteellisen pieneksi, mikä osaltaan heikentää tutkimuksen luotettavuutta ja on saattanut jättää oleellisia asioita kokonaan tutkimuksen ulkopuolelle. Olisin esimerkiksi voinut haastatella Panula-opistossa opettajina tai rehtoreina 1970-luvulla työskennelleitä henkilöitä sekä pyrkiä selvittämään miten Kyläpelimannit-hankkeen tulokset erosivat Suupohjan ja Kuusiokuntien osalta.

Panula-opisto entisenä musiikkiopistonani sekä monet haastattelemani henkilöt olivat minulle myös entuudestaan tuttuja. Tuttuudesta voidaan katsoa olleen minulle tutkijana hyötyä esimerkiksi aineistoon tutustumisessa sekä haastateltavien valinnassa. Vaikka olenkin tutkimuksessa pyrkinyt objektiiviseen näkökulmaan, ei kuitenkaan voida sulkea pois omia yhteyksiäni Panula-opistoon ja haastateltuihin henkilöihin.

7.3 Tutkielman merkitys ja jatkotutkimusmahdollisuudet

Kansanmusiikin koulutus on Suomessa verrattain vähän tutkittu aihealue, jota on vielä viime vuosikymmeninä pidetty suhteellisen herkkänä tutkimusalueena. Kuitenkin näkisin tutkielmani voivan hyödyttää erityisesti kansanmusiikin(koulutuksen) tutkijoita, opettajia sekä harrastajia, pohdittaessa miten kansanmusiikin opetusta tulisi mahdollisesti jatkossa kehittää ja mihin seikoihin tulisi kiinnittää huomiota kansanmusiikin opetusta suunniteltaessa.

Suomalainen musiikkioppilaitosverkosto on saavuttanut historiassaan tietynlaisen murrospisteen, jossa erityisesti uusi digitaalinen media sekä lasten ja nuorten harrastusmahdollisuuksien

räjähdysmäinen kasvu 2000-luvulla ovat jatkuvasti vähentäneet kiinnostusta opiskella perinteisessä musiikkioppilaitoksessa. Musiikkioppilaitokset joutuvat tulevaisuudessa uudistamaan toimintaansa erityisesti pienemmillä paikkakunnilla pystyäkseen kilpailemaan lasten ja nuorten vapaa-ajasta uusien harraste- ja ajankäyttömuotojen kanssa. Siksi musiikkioppilaitokset voivat hyötyä tästä tutkielmasta epäsuorasti, vaikka eivät olisi suoranaisesti kiinnostuneita kansanmusiikkiopetuksen järjestämisestä.

Yhtenä olennaisena jatkotutkimusaiheena voitaisiinkin pitää suomalaisen musiikkioppilaitosverkon kehittämistä vetovoimaisempaan suuntaan. Vaikka lienee selvää, että musiikkioppilaitoksien on kyettävä uudistamaan ja kehittämään toimintaansa monipuolisempaan suuntaan pysyäkseen kiinnostavina, olisi kuitenkin ratkaisevaa ymmärtää minkälaisilla vetovoimatekijöillä musiikkioppilaitokset pystyvät houkuttamaan nuoria jatkossakin. Keskeisiä ongelma-alueita tällaisessa tutkimuksessa tai selvityksessä olisivat todennäköisesti jatkuvassa muutoksessa oleva nuorisokulttuuri ja erityisesti kulttuuriopetuksen edelleen tiukentuva tilanne.

LÄHTEET

- 30 vuotta eteläpohjalaista musiikkikasvatusta. (1999). *30 vuotta eteläpohjalaista musiikkikasvatusta*. Kauhajoki: Panula-opiston kannatusyhdistys.
- Aho, K. (1992). Joonas Kokkonen musiikkikirjoittajana. Teoksessa J. Kokkonen & K. Aho (toim.), *Ihminen ja musiikki* (s. 8–13). Helsinki: Gaudeamus.
- Aho, M. (2011). Kansanmusiikki-instituutti-soveltavan etnomusikologian laboratorio. *Musiikin suunta*, 33(1), 13–19.
- Alapuro, R. (1997). *Suomen älymystö Venäjän varjossa*. Tammi: Helsinki.
- Arola, J. (1989). *Suupohjan Musiikkikoulu 1968 – 1988*. Kauhajoki: Kauhajoen kirjapaino.
- Arpo, R., & Oesch, P. (2006). *Kansanmusiikin ammattilaiset: Taloudellinen tilanne ja toimintaympäristö*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Asplund, A., & Hako, M. (toim.). (1981). *Kansanmusiikki*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Austerlitz, P. (2000). Birch-bark horns and jazz in the national imagination: the Finnish folk music vogue in historical perspective. *Ethnomusicology*, 44(2), 183–213.
- Cantell, T. (1992). Konserttimusiikki – mennyttä historiaa nykypäivässä. *Etnomusiologian vuosikirja 4*, 110–121.
- Ervasti, M., Muhonen, S. & Tikkanen, R. (2013). Säveltämisen monet mahdollisuudet musiikkikasvatuksessa. Teoksessa M. Juntunen, H.M. Nikkanen & H. Westerlund (toim.) *Musiikkikasvattaja : Kohti reflektiivistä käytäntöä* (s. 246–291). Jyväskylä, PS-kustannus.
- Eskola, J., & Suoranta, J. (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Etelä-Pohjanmaan liitto (2010). ”Synergia syntyy yhteistyöstä” Selvitys taiteen perusopetuksesta Etelä-Pohjanmaalla 2010. *Etelä-Pohjanmaan Liitto*. Haettu 18.4.2015 osoitteesta http://www.epliitto.fi/upload/files/Selvitys_taideen_perusopetuksesta.pdf
- Etno.net. (2016). Kansanmusiikkipedagogiikka. *Etno.net*. Haettu 15.2.2016 osoitteesta <http://etno.net/kansanmusiikkipedagogiikka>
- Finlex (516/1995). Laki musiikkioppilaitoksista. <http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1995/19950516?search%5Btype%5D=pika&search%5Bpika%5D=516%2F1995>

- Finlex (402/1987). Laki valtionosuutta saavista musiikkioppilaitoksista. <http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1987/19870402?search%5Btype%5D=pika&search%5Bpika%5D=402%2F1987>
- Finlex (633/1998). Laki taiteen perusopetuksesta. <http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1998/19980633?search%5Btype%5D=pika&search%5Bpika%5D=516%2F1995>.
- Gronow, P. (1981). Suomalainen kansanmusiikki osana maailman musiikkia. Teoksessa: A. Asplund & M. Hako. (toim.) *Kansanmusiikki*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Hanslick, E. (1885). *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: JA Barth.
- Heimonen, M. (2005). *Soivatko lait? Näkökulmia musiikkikasvatuksen filosofiaan*. Helsinki: Sibelius-Akatemian EST-julkaisusarja.
- Hirsjärvi, S., & Hurme, H. (2008). *Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Iitti, S. (2003). Autonomiaestetiikka, formalismi ja Hanslickin Musiikin kauneudesta. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarimusiikin merkityksistä* (s. 83–107). Helsinki: Yliopistopaino.
- Juvonen A. (2000). *...Johnnyllakin on univormu, heimovaatteet ja -kampaus... : musiikillisen erityisorientaation polku musiikkiminän, maailmankuvan ja musiikkimaun heijastamina*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in the Arts 70. Väitöskirja.
- Karttunen, S. (1992). *Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa: Kulttuuriset musiikkiskeemat musiikkikirjastonhoitajien puheessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kaustisen kunta. (2016). Facebook-tilapäivitys 30.8.2016. Haettu 21.9.2016 osoitteesta https://www.facebook.com/Kaustisen-kunta-221362897875865/?hc_ref=PAGES_TIMELINE&fref=nf
- Kerola-Innala, P., & Asplund, A. (2006). *Suomen musiikin historia: [8], Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Klinge, M. & Klinge, M. (1997). *Keisarin Suomi*. Espoo: Schildts.
- Kolehmainen, T. (2014). *Musiikin perusteiden ja musiikkioppilaitosten kehityssuuntia 2000-luvun ensineljänneksellä*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Pro gradu.

- Koramo, M. (2009). *Taiteen perusopetus 2008. selvitys taiteen perusopetuksen järjestämisestä lukuvuonna 2007–2008*. Opetushallitus. Haettu 9.10.2015 osoitteesta http://www.Oph.fi/download/46516_taiteen_perusopetus_2008.Pdf
- Kuula, A. (2015). *Tutkimusetiikka: Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.
- Kurkela, V. (1989). *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri: Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Laitinen, H. (1991). Oma perinne vieraana kulttuurina. 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. Teoksessa Pirkko Moisala (Toim.) *Kansanmusiikin Tutkimus. Metodologian Opas* (s. 59–85). Helsinki: VAPK-Kustannus.
- Laitinen, H. (2003a). Erkki Ala-Könni. Teoksessa Laitinen, H. (toim.) *Iski sieluihin salama: kirjoituksia musiikista* (s. 199–216). Helsinki: SKS.
- Laitinen, H. (2003b). Mitä on paikallisuus. Teoksessa Laitinen, H. (toim.) *Iski sieluihin salama: kirjoituksia musiikista* (s. 217–290). Helsinki: SKS.
- Laitinen, H. (2003c). Talonpoikaismusiikin suuri murros. Laulu muistinvaraisessa kulttuurissa. Teoksessa Laitinen, H. (toim.) *Iski sieluihin salama: kirjoituksia musiikista* (s. 291–294). Helsinki: SKS.
- Lehtonen, K. (2004). *Maan korvessa kulkevi.: Johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan*. Turku: Turun yliopisto.
- Lehtonen, K., & Juvonen, A. (2009). Musiikkikoulutuksen pitkä tie taidemusiikin ylivallassa moniarvoisuuteen. *Musiikkikasvatus*, 12(2), 58–73.
- Liikanen, I. (2005). Kansallinen yhtenäisyys ja kansanvalta – suomalainen nationalismi. Teoksessa Pakkasvirta Jussi ja Saukkonen Pasi (toim.), *Nationalismit*. WSOY, Helsinki. 222–264.
- Luoma, T. (1994). *Kansanmusiikin kehitysvaiheita Etelä-Pohjanmaalla*. Vaasa: Ykkös-Offset.
- Middleton, R. (2003). Music Studies and the Idea of Culture. Teoksessa Clayton, M., Herbert, T. & Middleton, R. (toim.) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (s. 1–19). New York: Routledge.

- Moisala, P. (2005). "Itse musiikki" ja suomalainen etnomusikologia. *Musiikin suunta* 27(2), 28–33.
- Muukkonen, M; Pesonen, M. & Pohjannoro, U. (2011). *Muusikko eilen, tänään ja huomenna: Näkökulmia musiikkialan osaamistarpeisiin. Sibelius-Akatemian selvityksiä ja raportteja, 13, 2011*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Näppärit. (2016a). Julkaisut. *Kansanmusiikki-instituutti.fi*. Haettu 15.2. osoitteesta <http://www.kansanmusiikki-instituutti.fi/napparit/julkaisut/>
- Näppärit. (2016b). Facebook-tilapäivitys 24.8.2016. Haettu 21.9.2016 osoitteesta <https://www.facebook.com/N%C3%A4pp%C3%A4rit-222652591092606/>
- Oino, L. (2016). Näppäreitä ei saa heittää kansalaisopistosta. *Adressit.com*. Haettu 21.9.2016 osoitteesta <http://www.adressit.com/napparit>
- Panula, T. (tuottaja). (26.10.1986). *Musiikin ilta*. [Televisiolähetys]. Tampere: YLE.
- Pohjannoro, U. (2010). *Soitonopiskelua joustavasti ja yhteisöllisesti. Musiikkioppilaitosten kehitysnäkymiä rehtoreiden arvioimana. Sibelius-Akatemian selvityksiä ja raportteja 5/2010. Toive-hanke, osaraportti 6*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Ramnarine, T. K. (2003). *Ilmatar's inspirations: nationalism, globalization, and the changing soundscapes of Finnish folk music*. Chicago: University of Chicago Press
- Reich, R. (1995). *Rajaton maailma: yritysten ja kansallisvaltioiden uudet pelisäännöt*. Helsinki: Suomen itsenäisyyden juhlarahasto.
- Rinne, R. & Salmi E. (1998). *Oppimisen uusi järjestys*. Tampere: Vastapaino.
- Rinta-Koski, A. (1977). *Kauhajoen nuottikirja*. Kylmälä: Jorma Panulan säätio.
- Rinta-Koski, A., Palomäki, S., Huhtakangas, M., Ollila, H., Risku, F. S., & Keturi, J. (1981). *Kauhajoen nuottikirja: 2*. Kylmälä: Jorma Panulan säätio.
- Ritaluoto, A. J. (1996). *Soikoon musiikki laadukkaasti: Suomen musiikkioppilaitosten liitto 40 vuotta*. Helsinki: SML.
- Saha, H. (1996). *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Saha, H. (1982). *Kansanmusiikki Suomessa: Kansanmusiikkipoliittinen selvitys*. Hki: Kansanmusiikin keskusliitto.

- Sarjala, J. (2002). Miten tutkia musiikin historiaa?: johdatus näkökulmiin ja menetelmiin. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Siren, V. (2009). *Sibelius-Akatemian uudet käytännöt ahdistavat. Saariahon puheenvuoro saa tukea kuudentoista vaikuttajan kirjelmästä*. Helsingin Sanomat 14.10.2009
- SML. (2016). Taustaa. *Suomen musiikkioppilaitosten liitto ry (SML)*. Haettu 18.1.2016 osoitteesta <http://www.musicedu.fi/fi/sml/taustaa>
- Taideyliopiston verkkosivut (2016). Kansanmusiikki. *Taideyliopisto*. Haettu 3.3.2016 osoitteesta <http://www.uniarts.fi/siba/kansanmusiikki>
- Wilson, W. A. (1985) *Kalevala ja kansallisuusaate*. Helsinki: Työväen Sivistysliitto.
- Ylikangas, H. (1986). *Käännekohdat Suomen historiassa. Pohdiskeluja kehityslinjoista ja niiden muutoksista uudella ajalla*. Helsinki: WSOY.

LIITTEET

Liite 1: Tietoa tutkimuksesta haastateltaville

Tietoa tutkimuksesta

Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää miksi vuosina 2001-2005 Suupohjan alueella toiminut Kyläpelimannit-projekti onnistunut vakiinnuttamaan kansanmusiikin opetusta Panula-opistossa, Kauhajoella. Tutkimuksen tarkoituksena on kartuttaa tietoa kansanmusiikin opetuksen tilasta ja musiikkioppilaitos-kulttuurista Suomessa.

Tutkimuksen aineistona toimii haastattelut, joita kerätään vuoden 2015 aikana. Haastateltaviksi on valittu henkilöitä, joiden katsotaan olleen läheisessä yhteydessä Panula-opistoon, kansanmusiikkiharrastukseen Kauhajoella ja/tai Kyläpelimannit-projektiin vuosina 2001-2005.

Kunkin haastattelun kesto on noin kaksi (2) tuntia, riippuen kuitenkin siitä kuinka paljon kerrottavaa kullakin haastateltavalla on. Haastattelut saattavat kestää myös alle kaksi tuntia tai venyä yli kahden tunnin. Kerätty haastatteluaineisto litteroidaan ja aineistoa säilytetään vuoteen 2018. Aineistoa ei käytetä lisätutkimuksiin ilman asianomaisten erillistä suostumusta.

Haastatelluilla on mahdollisuus lukea tutkimus ennen sen julkaisua ja korjata mahdollisia väärinymmärryksiä, joita heidän sanomisistaan on voinut tulla. Haastatelluille annetaan mahdollisuus lukea myös valmis tutkimus.

Tutkittavilla on tutkimuksen aikana oikeus kieltäytyä tutkimuksesta ja keskeyttää tutkimukseen osallistuminen missä vaiheessa tahansa ilman, että siitä aiheutuu heille mitään seuraamuksia. Tutkimuksen järjestelyt ja tulosten raportointi ovat luottamuksellisia. Tutkimuksesta saatavat tutkittavien henkilökohdalliset tiedot tulevat ainoastaan tutkittavan käyttöön ja tulokset julkaistaan tutkimusraporteissa siten, ettei yksittäistä tutkittavaa voi tunnistaa. Tutkittavilla on oikeus saada lisätietoa tutkimuksesta missä vaiheessa tutkimusta tahansa.

Tutkimus tehdään Teemu Rahikan pro gradu –lopputyönä Jyväskylän yliopiston Musiikin laitokselle.

Liite 2: Suostumuslomake haastateltaville

Kirjallinen suostumus tutkimukseen osallistumisesta

Suostumus

Suostun vapaaehtoisesti osallistumaan Teemu Rahikan pro gradu tutkimukseen. Minulle on kerrottu ketkä aineistoa käsittelevät, miten aineistoa käsitellään ja miten aineisto säilytetään. Suostun haastattelun tai haastatteluiden nauhoittamiseen.

Minulle on kerrottu mitä varten aineistoa kerätään.

Voin keskeyttää osallistumiseni missä vaiheessa tahansa.

Annan suostumukseni tutkimuksen tekemiseen, haastattelujen nauhoittamiseen sekä litteroinnin hyödyntämiseen tutkimuksessa.

Aika ja paikka

Osallistujan allekirjoitus

Nimenselvennys

Liite 3: Haastattelujen teemarunko

	Ennen Kyläpelimannit-hanketta	Kyläpelimannit-hankkeen aikana	Kyläpelimannit-hankkeen jälkeen
Henkilökunnan osaaminen			
Resurssit			
Historia ja kulttuuri			
Arvomaailma			