

MESTARIPELIMANNI URHO MYLLYMÄKI

Henkilokuva ja polkansoittotapa

Jyväskylän yliopisto

Musiikkikasvatus

Kevät 2008

Niina Kiprianoff

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Kiprianoff, Niina Kristiina	
Työn nimi – Title Mestaripelemani Urho Myllymäki – henkilökuva ja polkansoitto- ja -sävellystapansa	
Oppiaine – Subject Musiikkikasvatus	Työn laji – Level Pro gradu
Aika – Month and year Toukokuu, 2008	Sivumäärä – Number of pages 92 + liitteet 11 s.
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Pro gradu-työni maalaa muotokuvan eteläpohjalaisesta mestaripelemani Urho Myllymäestä. Työni muodostuu mestaripelemanin henkilöhistoriasta sekä hänen polkansoitto- ja -sävellystapansa kuvauksesta.</p> <p>Mestaripelemanin henkilökuva muotoutuu niin musiikillisen elämäntyön kuin musiikin ulkopuolisen elämän ympärille. Tutkimukselleni tärkeänä lähtököhtana ovat olleet Urho Myllymäen läheisten, ystävien, soittokavereiden ja kyläläisten haastattelut. Haastatteluotteeni olen käyttänyt teemahaastattelua, jonka aiheet ovat liittyneet Myllymäen elämän taitekohtiin.</p> <p>Jokaisella pelemanilla on henkilökohtainen soittotyylinsä sekä sävellystapansa. Työni toinen pääkysymys koskee mestaripelemani Urho Myllymäen polkansoitto- ja -sävellystyylejä. Myllymäen polkansävellystapaa kuvaan kolmen polkan avulla sekä hänen polkansoitto-tyylejään edellisistä kahden kappaleen eri esitysten perusteella. Mestaripelemanin polkansävellystyylejä tarkastelen hänen säveltämiensä ”Kotimökin polokka” sekä ”Polkka!” -kappaleiden avulla. Urho Myllymäen polkansävellystyylisiin on vaikuttanut myös hänen isänsä Iisakki Myllymäen säveltämä polkka. Tästä syystä sävellystyylialyysini kolmas kappale on Iisakki Myllymäen säveltämä ”Hisikin liikoon polokka”. Mestaripelemanin usein esittämiä kappaleita, lähes hänen tavaramerkkejään olivat ”Kotimökin polokka” sekä ”Hisikin liikoon polokka”. Suosikkisävelmän käsite tukee näiden kappaleiden valintaa Myllymäen soittotyylialyysin kohteiksi. Polkkien soittotavan kuvailussa olen käyttänyt analyttistä notaatioita osoittaakseni muuntelun määrän eri esityksissä.</p> <p>Luontainen lahjakkuus ja musiikillinen verenperintö tekivät Urho Myllymäestä arvostetun mestaripelemanin sekä eteläpohjalaisen pelemanimusiikin puolestapuhujan. Oman musiikkiperinteen tuntemus ja kunnioitus tulevat esille niin Myllymäen polkka-tyylissä kuin hänen polkansoitto-tyylissään.</p>	
Asiasanat – Keywords kansanmusiikki, pelemanimusiikki, kansansoitto, musiikkianalyysi	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja – Additional information	

1 JOHDANTO.....	5
2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT.....	9
2.1 Tutkimuksen pääkysymykset ja aiheen rajausta.....	10
2.2 Kansan- ja pelimannimusiikin määritelmät.....	11
2.3 Henkilökuvan tutkimusmenetelmä.....	12
2.3.1 Elämäkertatutkimus.....	12
2.3.2 Haastattelumenetelmä.....	14
2.3.3 Tutkimusaineisto.....	15
2.3.4 Validiteetti ja reliabiliteetti.....	17
2.4 Tutkimusmenetelmät polkansoitto- ja –sävellystyylin tarkastelussa.....	18
2.4.1 Musiikin kuvailun elementit.....	19
2.4.2 Tutkimusaineisto.....	21
2.4.3 Myllymäen mustakantiset nuottikirjat.....	23
2.4.4 Esityksen ainutkertaisuus.....	24
3 URHO MYLLYMÄEN HENKILÖKUVA.....	28
3.1 Urho Myllymäen vanhemmat Hiskin Ikkoo ja Alina.....	28
3.2 Urho Myllymäen lapsuus.....	29
3.3 Aikuisuus.....	31
3.4 Elon ehto.....	34
4 MESTARIPELIMANNI.....	35
4.1 Iisakki Myllymäen soittotaival.....	35
4.2 Urho Myllymäen soiton alku.....	38
4.3 Soittokilpailuista mestaripelimanniksi.....	40
4.4 Mestaripelimannius.....	43

5 HUOMIOITA KOTIMÖKIN POLOKKA, HISKIN IIKOON POLOKKA JA POLKKA!- KAPPALEIDEN SÄVELLYSTYYLISTÄ.....	47
5.1 Kaksirivinen haitari.....	48
5.2 Kotimökin polokka.....	50
5.2.1 Nuottikuvan analysointi.....	50
5.2.2 Kotimökin polokka -kappaleen A-osan analyysi.....	53
5.2.3 Kotimökin polokka -kappaleen B-osan analyysi.....	55
5.2.4 Kotimökin polokka -kappaleen C-osan analyysi.....	57
5.3 Hiskin Iikoon polokka.....	59
5.4 Polkka!.....	64
6 KOTIMÖKIN POLOKKA JA HISKIN IIKOON POLOKKA -KAPPALEIDEN ESITYSÄÄNITTEIDEN MELODIAN TARKASTELUA.....	70
6.1 Kotimökin polokka -kappaleen esitysten melodian analyysi.....	71
6.2 Hiskin Iikoon polokka -kappaleen esitysten melodian analyysi.....	77
7 MESTARIPELIMANNI URHO MYLLYMÄEN POLKAN SÄVELLYS- JA SOITTOTYYLI.....	82
8 PÄÄTÄNTÖ.....	89
LÄHTEET.....	93
LIITTEET.....	97

1 JOHDANTO

”Ilman entisajan pelimanneja me pojjaat ei oltaasi paljo mitään!” Näin kunnioittavasti kauhajokelainen mestaripelimanni Urho Myllymäki (10.7.1917–13.9.1995) suhtautui aiempien sukupolvien kansanmuusikoihin. Yhtä avointa kunnioitusta pelimannien elämäntyötä kohtaan haluan osoittaa tutkimuksellani Urho Myllymäestä ja hänen polkan soitto- ja sävellystyylistään. Oman perinteen tunteminen, omaksuminen ja kunnioittaminen ovat mielestäni tänä päivänä yhä tärkeämpiä musiikkikasvattajan työtä ohjaavia arvoja. Musiikkikasvattajan eräs tehtävä on tutustuttaa oppilaat paitsi ympäröivän maailman erilaisiin musiikkikulttuureihin, myös tarjota heille kiinnekohtia omasta kulttuuriperinteestä ja kansallisesta musiikillisesta maailmasta. Pelimannimusiikilla ja -kulttuurilla on maamme musiikkiperinteessä vahva jalansija. Urho Myllymäki osasi tuoda tämän näkökulman esille jo eläessään.

Kansanmusiikilla oli kulta-aikoinaan hyvin tämän päivän tanssimusiikkiin rinnastettava merkitys tavalliselle ihmiselle. Kansanmusiikki ja oman kylän muusikot olivat mukana kylän tapahtumissa. Nurkkakemuiksi kutsutut pienimuotoiset tanssit saatettiin tanssia vaikka juuri vanhoista heinistä tyhjättyssä riihessä. Musiikki ja oman kylän pelimannit olivat kiinteä osa kylän arkea ja juhlaa. Suosituilla kansansoittokilpailuilla kasvatettiin kylän yhteishenkeä, pelimannien tuodessa kunniaa milloin mistäkin päin Suomea. Uudenlaisen tanssimusiikin tulo ja maaseudun rakennemuutos vähensivät kyläpelimannien musiikin käyttöä. 1960-luvulla kansanmusiikilla ei ollut käyttöä juuri lainkaan, vaikka osaavia pelimanneja oli vielä paljon. Pelimannit pitivät soittotaitoaan yllä soittaen omaksi ilokseen. (Järviluoma 1997, 101.)

Kansanmusiikki koki voimakkaan uudelleen tulemisen 1970-luvulla. Keskipohjalaisen metsänhoitaja Matti Palon kokema elämys Walesissa, Llangollenissa järjestetyillä kansanmusiikkijuhlilla innoitti Viljo S. Määttälän puuhaamaan samankaltaista juhlaa Keski-Pohjanmaalle. Kaustisen ensimmäiset kansanmusiikkifestivaalit järjestettiin v. 1968. (Asplund 2006, 507.) Tästä seurasi laaja kiinnostus kansanmusiikkia ja -perinnettä kohtaan ympäri Suomea. Useilla paikkakunnilla herätettiin henkiin paikkakunnan nimeä kantava pelimanniryhmä. (Järviluoma 1997, 101.) Myös Kauhajoella jatkettiin kansanmusiikin perinnettä mm. Kauhajoen pelimanniorkesterin toimesta ja muutama vuosi myöhemmin Urho Myllymäki ideoi yhdessä muiden seutukunnalla vaikuttavien pelimannien kanssa Eteläpohjalaiset Spelit kansanmusiikkijuhlan. Urho Myllymäen varsinaista nousua kansainväliseenkin tietoisuuteen siivitti Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla v. 1971 ansaittu mestaripelimannin arvonimi. Mestaripelimanniksi hänet nimitettiin ensimmäisenä kaksirivisen haitarin soittajana.

Työni jakautuu kuvaamaan Urho Myllymäen elämänhistoriaa sekä hänen polkansoitto- ja sävellystyyliaan. Mestaripelimannin henkilökuva muotoutuu musiikillisen elämäntyön sekä musiikin ulkopuolisen elämän ympärille. Näitä tarkastelen luvuissa kolme ja neljä, painottaen kuitenkin Myllymäen musiikillista elämää. Jokaisella pelimannilla ja soittajalla on oma henkilökohtainen soittotyyli sekä sävellystapa, josta hänet tunnistaa. Tässä opinnäytetyössä kuvaan Myllymäen pelimannien, isän ja pojan, polkan sävellystapaa kolmen polkan avulla sekä mestaripelimannin polkansoitto-tyyliä kahden polkan esitysten perusteella. Olen jakanut sävellys- ja soittotyylin kuvaukset omiin lukuihinsa. Luvussa viisi kuvailen jokaista polkkaa erikseen ja seuraavassa luvussa tarkastelen kahden polkan esityksiä. Näiden kuvausten jälkeen luvussa seitsemän kokoan edellisten lukujen tuloksia mestaripelimannin polkansoitto- ja -sävellystyylistä.

Urho Myllymäki oppi pelimannimusiikin jo äidinmaidossaan, sillä hänen isänsä Iisakki Myllymäki oli taitava viulun ja kaksirivisen haitarin soittaja. Urho Myllymäki onkin kertonut yrittäneensä jäljitellä isänsä soittotyyliä. Pojan luonnehtima ihmeellinen vivahde

isän soitossa on kenties Itä-Suomesta tulleiden Suupohjan rataa rakentaneiden työmiesten soitosta ja laulusta omaksuttu. Iisakin soittotapa oli omintakeinen ja itse opittu, kuten useilla entisajan pelimanneilla. (Mäki-Mantila 1978) Tämä on ollut myös pojan Urho Myllymäen soiton lähtökohtana, sillä Urho aloitti soittamisen isänsä mukana kylän talkootansseissa. Eteläpohjalaisen pikkukylän pelimannin elämä on kiinnostava aihe. Se, miten pelimannit ovat innostuneet ympäröivästä musiikista ja opiskelleet sitä omatoimisesti, kuvaa musiikin merkitystä ihmiselle. Henkilökohtaisesti pääsin tutustumaan mestaripelimanni Urho Myllymäkeen lapsena ollessani saman kylän pikkuviulisti. Hän seurasi kiinnostuneena sekä omaani että siskojeni viulunsoittotaidon kehitystä ja opetti meille käynneillään muutamia kansanmusiikkikappaleita. Myllymäki olikin innokas opettaja. Erään harmonikkataitajan soittonäytteen jälkeen mestaripelimanni tokaisi: "Poika, kyllä mulla on sulle paljon opetettavaa." (Kolehmainen 1992, 135.)

Myllymäen ajatuksessa entisajan pelimannien merkityksestä nykymuusikoille tulee esille pedagoginen ajattelumalli. Taidot ovat perinteisesti siirtyneet sukupolvelta toiselle, isältä pojalle ja äidiltä tyttärelle yhdessä tekemällä. Toisaalta taitoja on opittu kodin ulkopuolella mestarin oppipoikana. Yhteistä näille oppimistavoille on mallista oppiminen ja opitun omaksuminen omaksi työtavaksi. Aidossa vuorovaikutuksessa seuraaville sukupoville on siirtynyt myös hiljaista tietoa, vain kokemuksen kautta karttunutta tietoa. (Heikkinen 1983, 67-68.) Vaikka nykypäivänä tietoa on saatavilla runsaasti ja taitojakin voi opiskella itsenäisesti, näkisin esimerkiksi soittotaidon opiskelussa opettajan antaman mallin olennaisena. Elävän esimerkin opissa opiskelija omaksuu myös opiskeltavaan musiikkiin liittyviä arvoja ja ajatuksia, hiljaista tietoa.

Erityisesti kansanmusiikin ja perinteen merkitystä Myllymäki halusi korostaa myös meille pienille viulunsoittajille. Tuodessani joskus esille klassisen musiikin merkityksen viulunsoitonopiskelussa vastasi mestaripelimanni kärkevästi senkin kehittyneen ja perustuvan eurooppalaiseen kansanmusiikkiin. Myllymäen huomio länsimaisen taidemusiikin asemasta yhtenä musiikin lajina onkin kuin suora lainaus kansainvälisen

musiikkikasvatusjärjestön ISME:n vuonna 1994 kirjaamista ajatuksista (Lundquist & Szego 1998, 17). Musiikkikasvattajana minulla on mahdollisuus tuoda esille oman perinnemusiikkimme merkitys musiikillisen maailmamme muodostumisessa. Erilaisiin musiikkikulttuureihin tutustuminen rikastuttaa meitä, auttaa ymmärtämään ja arvostamaan paitsi niitä myös omaa musiikkikulttuuriamme. Omaan perinteeseen tutustuminen voi nykypäivänä olla kuin matka vieraaseen kulttuuriin. Sen uumenista voimme ammentaa oman musiikillisen identiteettimme pohjan.

2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

Tutkimukseni tarkastelee mestaripelimanni Urho Myllymäen henkilöhistoriaa sekä hänen ja hänen isänsä polkansävellystyylä. Kuvailen myös mestaripelimannin polkansoittoyyliä kahden hänen ohjelmistossaan keskeisellä sijalla olleen polkan avulla. Näkökulmani perustuu Myllymäen ajatukselle perinteen merkityksestä musiikin opetuksessa.

Jokaiselle musiikinlajille on olemassa oma kuulijakuntansa tai ihmisryhmänsä, joka identifioituu juuri tähän musiikkiin (Lundquist & Szego 1998, 24). Näin on myös pelimannimusiikille. Vaikka pelimannimusiikin suosio on jäänyt valtavirran jalkoihin, se elää edelleen vireänä omassa kontekstissaan. Varsinaisena pelimannimusiikin juhlan pitäisin vuosittain järjestettyjä Eteläpohjalaisia Spelejä soittokilpailuineen. Musiikkikasvattajan näkökulmasta Urho Myllymäen ajatukset pelimannimusiikin ja perinteen asemasta musiikkikasvatuksessa ovat tärkeitä. Vaikka tämän päivän musiikillinen maailmamme perustuu samoihin tonaliteetin ja rytmiiikan elementteihin kuin pelimannimusiikki joitakin vuosikymmeniä sitten, pelimannimusiikki voi jäädä monille suomalaisnuorille vieraaksi. Näin ollen niin suomalainen perinne- ja pelimannimusiikki kuin meille vieras musiikkikulttuuri ovat tärkeitä musiikkikasvatusaiheita.

Monikulttuurinen musiikkikasvatus rohkaisee opiskelijoita ymmärtämään, suvaitsemaan, kunnioittamaan ja arvostamaan eri musiikkikulttuureita ja niiden musiikkia. Tutustumalla eri musiikkikulttuureihin he havaitsevat eroja musiikeissa. (Lundquist & Szego 1998, 3-4.) Toisaalta eri musiikinlajeihin tutustuminen auttaa opiskelijoita havaitsemaan omalle musiikille ominaiset luonteenpiirteet. Näin ollen he pystyvät havaitsemaan omassa

musiikkikulttuurissaan tapahtuneet muutokset sekä oman aikansa musiikin ja aiempien musiikkikerrosten väliset yhteydet. Toisin sanoen tutustuttuaan eri maiden musiikkiin nykyuori havaitsee tämän päivän suomalaiselle musiikille ominaiset piirteet ja löytää nämä piirteet myös aiemmista oman musiikkikulttuurinsa kerroksista kuten esimerkiksi pelimannimusiikista. Tästä näkökulmasta musiikkikasvattaja voi hyödyntää monikulttuurisessa opetuksessaan myös oman musiikkikulttuurin aiempia kerroksia.

2.1 Tutkimuksen pääkysymykset ja aiheen rajaus

Mestaripeleimannin henkilökuvassa painotan Urho Myllymäen musiikillista elämäntyötä. Ymmärtääkseni häntä henkilönä kuvaan hänen elämänsä myös ulkomusiikillisesti. Tutkimukselleni tärkeänä lähtökohtana ovat olleet Urho Myllymäen läheisten, ystävien, soittokavereiden ja kyläläisten haastattelut. Olen tutkimukseeni haastatellut Urho Myllymäen tytärtä, veljeä sekä serkkua. Lisäksi olen haastatellut hänen oppilastaan, naapureitaan ja soittokavereitaan.

Tutkimukseni toinen pääkysymys koskee mestaripeleimanni Urho Myllymäen soitto ja -sävellystyylisiä. Mitkä piirteet Myllymäen soitossa tai sävellyksissä ovat hänelle ominaisia? Urho Myllymäen polkansävellystyylisiin on vaikuttanut myös hänen isänsä Iisakki Myllymäen säveltämä polkka. Tästä syystä tutkimukseni soitto- ja sävellystyyliala-analyysin kohteena on myös Iisakki Myllymäen Hiskin Iikoon polokka vuodelta 1957. Urho Myllymäen polkansävellystyylisiä tarkastelen Kotimökin polokka kappaleen (1966) sekä Polkka! -sävelmän (1975) avulla. Valitsin kaksi ensimmäistä sävelmää, koska ne olivat Urho Myllymäen usein esittämiä polkkia, lähes hänen tavaramerkkejään. Viimeinen Polkka! -kappale on Kotimökin polokan ohella toinen Urho Myllymäen oma sävellys. Näiden kahden kappaleen lisäksi Myllymäki on säveltänyt ainoastaan Peipposvalssin (1986). Lisäksi hän on muutamia sävelmiä tehnyt sanoituksia. Iisakki Myllymäki on poikansa nuottikirjojen perusteella säveltänyt ainoastaan tässä tutkimuksessa tarkastelemani Hiskin Iikoon polokan. Myllymäen pelimannien säveltämien kappaleiden

määrä on siis kovin pieni.

2.2 Kansan- ja pelimannimusiikin määritelmät

Kansanmusiikki kattaa laajan kirjon laulettua ja erilaisilla soittimilla soitettua musiikkia. Kansanmusiikin määritelmää etsiessä huomion arvoista on musiikin asema arkielämässä eri vuosikymmeninä. Nykypäivän ihmiselle musiikkia on helppo lähestyä, se on laajassa kirjossaan lähes jokaisen ihmisen ulottuvilla. Vielä 1900-luvun alussa musiikki oli harvinaista herkkua ja sillä oli varsinkin maaseudulla erityinen asema. Taitava pelimanni, lahjakas taiteilija loi ympärilleen ilon ja surun tunnelmia tavalla jota meidän 2000-luvulla elävien on vaikea ymmärtää. (Leisiö & Westerholm 2006, 448.) Kansanmusiikki on määritelty usein kuulonvaraisuuden perustalle. Tietyssä kulttuurissa sukupolvelta toiselle muistinvaraisesti säilyvänä ja siirtyvänä. Musiikin tilannesidonnaisuutta kuvaa sen käyttö esimerkiksi työssä, juhlassa, riiteissä tai uskonnollisissa seremonioissa. Kansanmusiikille ominaista on muotojen ja soitinten runsaus sekä suuri alueellinen vaihtelevuus. (Virtamo 1997, 176.) Heikki Laitinen määrittää väitöskirjassaan kansanmusiikin käsitettä uudella tavalla. Kansanmusiikkia on aiemmin määrittänyt kuulonvaraisuus, vaikka suomalainen kansanmusiikki on jo pitkään ollut pääasiassa nuottipohjaista tai nuottilähtöistä. Nykypäivänä kansanmusiikin monimerkityksisyys ja monikerroksisuus tekevät vanhat määritelmät kovin epätasmoisiksi. (Laitinen 2003, 317.)

Pelimanni soittajaa kuvaavana sanana on kieleemme omaksuttu ruotsinkielestä. Nykypäivänä pelimannin määrittäminen on lähes yhtä haastava tehtävä kuin kansanmusiikin määrittäminen. Pelimannimusiikiksi on perinteisesti mielletty viululla soitettu pääosin yksiaäninen soitinmusiikki. Ruotsalaisesta kansanmusiikkiperinteestä vaikutteita saanut pelimannimusiikki yleistyi Suomeen lännestä alkaen. (Asplund & Hako 1981, 125.) Pelimanneilta säilynyt sävelmistö sisältää lähinnä tansseja, vaikka enimmäkseen pelimannit ovat soittaneet perhepiirissään ilman, että soittoon on liittynyt tanssijoita. (Leisiö & Westerholm 2006, 447.) Pelimannimusiikki muodostuu samoista piirteistä kuin

tyypilliset skandinaaviset laulut ja tanssit. Melodia pohjautuu duuritonalityetille sekä murreuille kolmisoinnuille. Rytmisesti kappaleet perustuvat tasa- tai kolmijakoisuuteen ja ovat useimmiten muotoa A B tai A B A. (Campbell 1989, 124.)

Urho Myllymäen musiikki on pelimannimusiikkia: korvakuuloilta opittua ja myöhemmin tallennettu nuottivihkoihin. Myös soittotaito on omintakeista ja itse opittua. Vaikka päähenkilöni oppi nuottikirjoitustaidon aikuisiällään ja nuotitti ohjelmistoaan runsaan määrän, hän ei opetellut kappaleita nuoteista. Nuotit olivat hänelle musiikin varastoimiskeino. Mustakantisissa nuottivihkoissa säilyivät kappaleet jälkipolville - harvemmin hän käytti niitä oman muistinsa tueksi.

2.3 Henkilökuvan tutkimusmenetelmä

Urho Myllymäestä muodostamani henkilökuvan tutkimusote on laadullinen elämäkertatutkimus. Laadullisen tutkimuksen yleisimmät aineistonkeruumenetelmät ovat haastattelu, kysely, havainnointi ja erilaisiin dokumentteihin perustuva tieto. Niitä voidaan käyttää joko vaihtoehtoisina, rinnakkain tai eri tavoin yhdisteltynä tutkittavan ongelman ja tutkimusresurssien mukaan. (Tuomi & Sarajärvi. 2002. 73) Työni aineisto perustuu kirjallisiin dokumentteihin ja haastatteluihin. Laadullisen aineiston analysoinnissa hajanaisesta aineistosta kootaan mielekästä, selkeää ja yhtenäistä tietoa (Tuomi & Sarajärvi. 2002. 110). Aineiston sisällönanalyysin avulla luon tutkittavasta ilmiöstä, mestaripelimanni Urho Myllymäestä sanallisen kuvauksen.

2.3.1 Elämäkertatutkimus

Lazarsfeld (1972) on todennut elämäkertojen päähenkilöistä seuraavaa: "Elämäkertoja kannattaa kirjoittaa, jos seuraavat kolme ehtoa ovat voimassa: tekijä on saanut aikaan suuria, tai hän on asemansa takia joutunut yhteyteen monien tärkeiden henkilöiden ja tapahtumien kanssa tai jos häntä voidaan pitää "tapauksena", jolla on mielenkiintoa

jonkin tilanteen tai kehitysprosessin kautta.” (Roos 1987, 23.) Tyypillisimmillään elämäkertatutkimus on totuttu liittämään kuuluisiin henkilöihin esimerkiksi historian suurmiehiin, yhteiskunnallisesti merkittäviin ihmisiin tai musiikin alalla arvostettuihin säveltäjiin, musiikin ihmelapsiin. Kaija Huhtanen (2004, 44.) toteaa sittemmin tulleen kiinnostavaksi niin marginaaliryhmien edustajien kuin tavallisten ihmisten elämä. Esimerkkinä näistä mainittakoon Huhtasen (2004) väitöskirjatutkimus naispianonsoitonopettajista ja J.P. Roosin (1987) merkittävä tutkimus tavallisten suomalaisten elämäkerroista. Elämäkertatutkimuksen tutkimusaiheet ja konteksti ovat siis muuttuneet. Kun 1970-luvulla Lazarsfeld painottaa tutkittavien henkilöiden merkittävyyttä laajassa kontekstissa, jo seuraavalla vuosikymmenellä kiinnostus kohdistuu tavallisen suomalaisen elämään. Elämäkertatutkimus pyrkii humanististen arvojen ja tieteellisten päämäärien yhdistämiseen. Se on nähty äänen antamisena niille, joiden ääni ei muuten tule kuuluviin. (Saarenheimo 1997, 17.)

Urho Myllymäen sovittaminen edellä mainittuihin määritelmiin ei ole vaikeaa. Hän edustaa tavallisena suomalaisena mestaripelimannien marginaaliryhmää. Hän oli itseoppinut pelimanni, Eteläpohjalaiset Spelit -kansanmusiikkijuhlien puuhamies, maalaiskunnassa aktiivisesti toiminut kunnanvaltuutettu sekä pienen kylän ihmisten puolestapuhuja. Toisaalta hänen luonteestaan on löydettävissä niin taiteilijan itsetietoisuutta, kunnianhimoa ja itsepäisyyttä kuin hauskaa vitsinkertojaa ja yhteishengenluojaa. Omana aikanaan ja kontekstiinsa sijoitettuna hän oli ”tapaus”.

Käsitteitä elämäkerta, elämänkulku ja elämäntarina on usein arkikielessä käytetty synonyymeina. Eri tutkimuksissa käsitteille kuitenkin annetaan toisistaan poikkeavia merkityksiä. Osaltaan tähän vaikuttaa sanojen hankala käännettävyys englanninkielestä suomenkieleen. Haluan tuoda esille tässä tutkimuksessa käytettyjen sanojen merkitysten vivahde-erot. Käsittelen elämäkertaeräänlaisena kattokäsitteenä, joka muodostuu elämänkulusta ja nämä edelleen elämäntarinoista. Kaija Huhtanen kirjoittaa elämäkerrasta otoksena tai näytteenä menneistä tapahtumista (2002, 43). Elämänkulun käsitettä Anni

Vilkko (Heikkinen & Tuomi 2000, 75–76.) määrittää ikään, elämänaikaan ja tapahtumarakenteisiin perustuen. Elämänkulun ymmärretään koostuvan eri vaiheista (lapsuus, nuoruus, aikuisuus, vanhuus) ja niitä jaksottavista siirtymistä tai käännekohdista, jotka merkitsevät siirtymistä roolista tai positioista toiseen (kuten syntyminen, opiskelu, työelämään sijoittuminen, avioituminen ja niin edelleen). Elämänkulun vaiheistuminen on siis vahvasti ikäsidonainen. Näistä elämänkulun tapahtumista muodostuu elämäntarinoita, jotka ovat yksilön kertomia tai kirjoittamia tapahtumia ja ajatuksia elämästään tai toisen ihmisen elämästä. J.P.Roos (1987, 32.) toteaa ihmisten elämäntarinoiden olevan ainutkertaisia, jotka samalla noudattavat yhteiskunnan, historian ja ihmisen ikäkausikehityksen määrittämää melko tiukkaa ja sidottua kaavaa. Tähän perustuen hän on muodostanut kuusi elämäntavan ulottuvuutta, jotka muodostuvat yksilön arvomaailman mukaan: elämänvaiheet, elinolosuhteet, elämäntoiminta, interaktio, arkielämä ja subjektiviteetti. Nämä tekijät esiintyvät lähes kaikissa elämäkerroissa ja hän painottaa näiden alueiden monipuolista tarkastelua elämäkertatutkimuksessa. (Roos 1987, 46-47.) Huhtanen päätelee ihmisen merkityksellistävän kokemuksiaan kirjoittamalla tai puhumalla juonellista tarinaa elämänkulkuunsa sisältyvistä tapahtumista (2002, 48). Elämänkulku ja -tarinat muodostavat aukottoman ja eheän idean elämästä, jossa elämäntapahtumat ketjuttuvat elämäkerraksi.

2.3.2 Haastattelumenetelmä

Tutkimushaastattelua ohjaa tutkimuksen tavoite. Haastattelulla on päämäärä, johon pyritään: haastattelija tiedonjanoisena tekee kysymyksiä ja aloitteita, kannustaa haastateltavaa vastaamaan sekä ohjaa keskustelua tiettyihin teemoihin (Ruusuvuori & Tiitula 2005, 23). Haastattelun etu on ennen kaikkea sen joustavuudessa. Haastattelijalla on mahdollisuus toistaa kysymys, oikaista väärinkäsityksiä: keskustella haastateltavan kanssa. Kysymykset voidaan esittää tutkijan parhaaksi katsomassa järjestyksessä. Haastattelussa on tärkeintä saada mahdollisimman paljon tietoa halutusta asiasta. (Tuomi & Sarajarvi 2002, 75.) Teemahaastattelulle oleellista tutkimustiedon keruun kannalta on

tutkimusaiheen teemat, joista tietoa halutaan. Nämä teemat luovat rungon haastattelulle. Kysymyksillä ei ole tarkkaa muotoa tai järjestystä vaan haastattelut etenevät keskeisiä aihepiirejä käsitellen, yksityiskohtaisten kysymysten sijaan. Haastateltaville teemoittain etenevä haastattelu muistuttaa keskustelua, jossa hän haastateltavana on pääosissa. Teemahaastattelussa haastateltavien tulkinnat ja heidän asioille antamat merkitykset ovat keskeisiä. Nämä syntyvät aidossa vuorovaikutuksessa haastattelun kuluessa. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara, 2000. Hirsjärvi & Hurme, 2001.)

Muodostaakseni mahdollisimman eheän kokonaisuuden Urho Myllymäen elämästä olen haastatellut hänen elämässään tavalla tai toisella mukana olleita ihmisiä. Haastatteluotteenani olen käyttänyt teemahaastattelua, jonka aiheiksi olen kohdentanut Urho Myllymäen elämän ja musiikin. Musiikillinen elinkaari muotoutuu tiiviisti pelimannin eletyn elämän ympärille. Tässä tutkimuksessa keskityn ensin Urho Myllymäen ulkomusiikilliseen elämään yleisemmin ja sitten kuvailen nimenomaan hänen elämänsä musiikillista puolta.

2.3.3 Tutkimusaineisto

Saadakseni kokonaisvaltaisen henkilökuvan Urho Myllymäestä, sisällytän työhöni muistelmia myös hänen isänsä Iisakki Myllymäen ja äitinsä Alina Myllymäen elämästä. Ajallisesti tutkimukseni sijoittuu pääosin vuosien 1917 - 1995 väliselle ajalle. Aineistosta nousivat teemat: Urho Myllymäen lapsuus ja nuoruus – musisoinnin alku, aikuisuus ja työ – soittokilpailuista mestaripelimanniksi sekä elon ehto – mestaripelimannius.

Työssäni haluan eritellä ja painottaa mestaripelimannin musiikillista elämäntyötä. Musiikillista elämää on kuitenkin vaikea erottaa omaksi osakseen luovan taiteilijan elämässä, sillä nämä tekijät limittyvät toisiinsa. Ihmiseloa ei voida ajatella vain ketjuna sattumanvaraisia tapahtumia, vaan omalla toiminnallaan elämänsä voi kohdentaa haluamaansa suuntaan. Pelimannimusiikilla on merkittävä vaikutus Urho Myllymäen

elämään ja syy-seuraus yhtäläisyyksiä voi löytää runsaasti. Koen kuitenkin tarkoituksenmukaiseksi erottaa toisistaan nämä elämänosat ja tuoda ne esille eri näkökulmista.

Aineisto pohjautuu muiden ihmisten luomiin dokumentteihin ja haastatteluihin Urho Myllymäestä, lukuun ottamatta hänen kolmea mustakantista nuottikirjaansa. Nuottikirjoista ei kuitenkaan löytynyt elämäkerran kannalta oleellisia tietoja. Lehtileikkeiden ja valokuvien ohella merkittävä kirjallinen tietolähteeni on Pekka Yli-Harjan toimittama Harjankylän kyläkirja (1995). Tähän on koottu muistoja useilta kirjoittajilta Harjakylästä, kyläläisistä ja kylän tapahtumista. Kirjan antia ovat paitsi tarkat muistot Urho Myllymäestä: hänestä kirjoitetut haastattelut ja muiden kirjoittajien muistot pelimannista, myös kuvaukset pikku kylän elämästä, ajasta ja tapahtumista Myllymäen elinaikana ja ennen sitä.

Haastattelujen avulla piirrän muotokuvaa Urho Myllymäestä pelimannina, kyläläisenä ja perheenjäsenenä. Haastateltaviani olivat Raija Myllymäki: Urho Myllymäen nuorempi tytär, Toivo Saloranta: lapsuusajan naapuri ja Kauhajoen kunnanvaltuuston pitkäaikainen puheenjohtaja, Pekka Metsäranta: oppilas, naapuri sekä pelimanni Alfred Metsärannan pojanpoika, Eino Ketola: pitkäaikainen pelimannikaveri ja Aronkylän naapuri, Olavi Männistö: serkku ja naapuri, Risto Ala-Ikkela: pelimannikaveri sekä Aino Sara: Urho Myllymäen elämänkumppani viimeisiltä elinvuosilta. Ensimmäinen haastateltavani oli Myllymäen tytär, joka liitti muistoihinsa muita osallisia. Tämän jälkeen otin yhteyttä mainittuihin henkilöihin ja jälleen heidän mainitsemiinsa henkilöihin. Tätä aineistonkartuttamista Tuomi ja Sarajärvi (2002, 87 - 88) kuvaavat lumipallo-otannaksi. Tietoa kerätään ensin avainhenkilöltä, joka johdattaa tutkijan toisen tiedonantajan luo. Näin tutkija etenee haastateltavasta toiseen. Haastattelut toteutettiin haastateltavien kotona, jolloin tilanne oli mielestäni luontevampi. Suurin osa haastateltavista oli minulle entuudestaan tuttuja joko kyläläisinä tai oman viulunsoittoni kautta. Varsinaisia haastattelukertoja jokaista haastateltavaa kohden oli vain yksi. Myöhemmin muutamat

haastateltavista ottivat minuun yhteyttä uudestaan ja sain tarkennuksia heidän kertomiinsa yksityiskohtiin. Muutama potentiaalinen haastateltava oli jo niin iäkäs ja sairas, että haastattelu jäi kesken. Heidät olen jättänyt tutkimukseni ulkopuolelle.

Haastattelutilanteet olivat vapaamuotoisia ja selkeistä haastatteluteemoista huolimatta itse keskusteluissa aiheet limittyivät toisiinsa. Haastattelujen aikana poikettiin useille sivupoluille, joiden jälkeen jälleen palattiin itse aiheeseen. Koin menetelmän valintani oikeaksi, sillä useissa keskusteluissa tiedonmurusia sekoittui lauseisiin varsinaisen haastattelun jälkeen. Monet asiat ja tapahtumat ovat kuitenkin hävinneet inhimillisistä syistä haastateltavieni muistista ja yksityiskohtaiset asiapaperit kadonneet vuosien varrella. Näistä syistä kaikki selventävät kysymykseni eivät ole saaneet vastauksia. Tutkimus pohjautuukin täysin saatavilla olevan tiedon varaan ja sen vuoksi joitain huomionarvoisia seikkoja on saattanut jäädä huomiotta.

Avainhenkilöiksi katsomani tiedonantajien haastattelut nauhoitin. Näitä olivat tyttären Raija Myllymäen, oppilaan Pekka Metsärannan ja pelimannikaveri Risto Ala-Ikkälän haastattelut. Muut haastattelut kirjoitin haastattelutilanteessa muistiin. Toimin näin, koska tytär, oppilas ja pelimannikaveri pyrkivät haastatteluissa muodostamaan Myllymäen elämästä kokonaiskuvan omasta näkökulmastaan. Muut haastateltavat, lähinnä kyläläiset, kertoivat yksittäisiä muistoja, jotka värittivät edellisten avulla muodostamaani kuvaa Myllymäestä. Haastattelumuistiinpanot ja -litteroinnit yhdistin ryhmittelemällä ne aiheittain. Aiheiden tyypittely auttoi hahmottamaan kokonaisuutta. (Roos 1987, 42-44.) Tyypittelyssä tuli esille alaotsikoita, joiden alle jaottelin keräämääni tietoa.

2.3.4 Validiteetti ja reliabiliteetti

Elämäkerran tuottaminen vaatii muistelua. Tutkijana kirjaan haastateltavien kertomuksia, narratiiveja muistiin ja luon niistä mahdollisimman eheän kokonaisuuden. Haastateltavien tekemä muistelu ei kuitenkaan ole autenttisien muistiin varastoitujen tapahtumien

siirtämistä syvämuistista käyttömuistiin, vaan socialisaatiossa opittu tekniikka (Kuusela & Saastamoinen 2000). Tämän seurauksena mieleen nousevat muistot ovat tulkintoja tapahtumista. Edelleen muistojen kirjaajana tulkitseen ne omista lähtökohdistani. Tutkimukseni haastateltavat ovat aktiivisia subjektia, joilla on mahdollisuus päättää mistä he haastatteluteemojen sisällä puhuvat: he kertovat niistä tapahtumista ja kokemuksista, joita pitävät aiheen kannalta merkittävinä ja jättävät kertomatta sen minkä arvelevat olevan vähemmän tärkeää tai mitä he eivät halua muistella. (Huhtanen. 2004. 43.)

Tässä elämäkertatutkimuksessa en valitettavasti saa Urho Myllymäen henkilökohtaisia tunteita tai kokemuksia selville kuin dokumenttien ja toisten ihmisten tulkintojen kautta. Primäärilähde tässä suhteessa puuttuu. Haastattelussa kerrottu perustuu tiedonantajien omaan elämään. Muisteltaessa toista ihmistä, perheenjäsentä, naapuria tai soittokaveria, muistojen kertomiseen vaikuttavat monet tekijät. Paitsi kertojan suhde muisteltavaan henkilöön myös itse kertominen fyysisenä, psyykkisenä ja sosiaalisena tilanteena, käytettävissä olevat kielelliset ja diskursiiviset keinot sekä haastateltavan ja haastattelijan välinen vuorovaikutus vaikuttavat siihen miten antoisa haastattelu kerättävän tiedon kannalta on. (Huhtanen 2004, 48.) Näistä syistä elämäkerrallinen tutkimus, varsinkin dokumentteihin ja muiden kuin päähenkilön haastatteluihin pohjautuva aineisto luovat tutkimuksen luotettavuudelle ja toistettavuudelle omat rajoituksensa.

2.4 Tutkimusmenetelmät polkansoitto- ja -sävellystyylin tarkastelussa

Kansanmusiikin tutkimuksessa tyylinkuvailu on eräs tutkimuskohde. Tyylinkuvailu voi tarkastella yhtä hyvin kokonaista musiikkikulttuuria kuin musiikkikulttuurin yksittäisen jäsenen soittotyyliä. Tämä tutkimus tarkastelee yksittäisen pelimannin kolmen kappaleen sävellystyylillä. Sävellystyylillä on luonnollisesti saanut vaikutteita niin kauhajokisesta kuin eteläpohjalaisesta pelimannimusiikista. Analysoin Myllymäen soitto- ja sävellystyylillä hänen Kaustisella nauhoitettujen puheidensa, muistiinkirjaamansa nuotin ja äänitteiden avulla sekä itse kappaleita soittamalla. Tutkimuksessani olennaista on kuvailla tyylistä

nousevia luonteenpiirteitä, ominaisuuksia ja elementtejä. Norjalaisen etnomusikologi Tellef Kviften tapaan:

“Soittotyylin analyysissä ei tule lähtökohtana olla kaikki teoreettiset soittotekniset mahdollisuudet vaan kussakin tyylissä erikseen käytetyt luonteenomaiset piirteet tai elementit” (Kvifte 1989, 79).

Itse kappaleita soittamalla vältän kompastumasta Kviften mainitsemiin *teoreettisiin soittoteknisiin mahdollisuuksiin*. Ilman soittimeen tai soittotekniikkaan liittyvää tietoa voi pelkän kuulo- tai näköhavainnon perusteella tehty analyysi olla harhaanjohtava. Samasta aiheesta on kirjoittanut etnomusikologi Mantle Hood. Hänen mukaansa kirjallista musiikkityylikuvausta tehtäessä luotettavinta tietoa voi saada vain itse tyyliä opiskelemalla eli tässä tapauksessa soittamalla Myllymäen kappaleita (Hood 1971, 315). Myös Hannu Saha väitöskirjassaan (1996) painottaa tutkimuskohteeseen tutustumista itse soittamalla. Moisala (1990) ja Laitinen (1991) nostavat esiin erään kansanmusiikin tutkimusta vaivaavan ristiriitaisuuden. Kirjalliseen musiikkikulttuuriin koulutettu ja enkulturoitunut tutkija pyrkii tutkimaan muistinvaraisesti säilynyttä ja kuulonvaraisesti siirtynyttä musiikkia omista lähtökohdistaan. Tämä usein tarkoittaa sitä, että musiikki nuotinnetaan ja tutkija analysoi nuotinnuksensa. (Laitinen 1991, 81; Moisala 1990, 132.) Tämän ristiriidan eräänä ratkaisuna näen tutkijan osallistuvan näkökulman. Turvautumalla musisoinnin keinoihin voin välttää kariutumasta kirjallisen musiikkikulttuurin luomiin sääntöihin. Kokemukseni niin eteläpohjalaisen ja kauhajokisen sekä muun muassa irlantilaisen kansanmusiikin soittamisesta ovatkin äärimmäisen tärkeitä.

2.4.1 Musiikin kuvailun elementit

Musiikkianalyysin peruskysymykset johdattavat musiikin kuvailussa: millaista musiikki on, mistä elementeistä se koostuu ja mitkä ovat sen toimintaperiaatteet (Pekkilä 1991, 154). Kuvailussa on kyse siis kokonaisuuden purkamisesta kuvailtaviin osiin. Kokonaisuutta kuvaavat kappaleelle ominaiset piirteet ja kohokohdat. Nämä erottavat kappaleen muista

samantyyllisistä teoksista. Nicholas Cook teoksessaan *A guide to musical analysis* (1989, 2) kertoo analyttisten metodien antavan analysoijalle työkaluja kysyä kappaleelta oikeita kysymyksiä, jolloin se paljastaa musiikillisen salaisuutensa. Pekkilän (1991, 154 - 155) mukaan musiikkianalyysi on väline, jonka avulla pyritään saamaan vastauksia musiikkia koskeviin kysymyksiin. Sen tulee kohdistua vain tiettyyn konkreettiseen aineistoon, jota tutkitaan järjestelmällisesti ja perin pohjin ennen siirtymistä seuraavaan tutkittavaan elementtiin. Analyysiprosessin kaikki vaiheet esitetään lukijalle, jolloin kuka tahansa voi analysoida saman aineiston ja esittää oman mielipiteensä ja tulkintansa. Lukijalle esitellään tutkimusaineisto, -näkökulma ja -ongelmat, sekä käytetty analyysimenetelmä ja analyysin eri vaiheet ja tulokset. (Pekkilä 1991, 156.)

Kansanmusiikin kuvailussa käytetään musiikillisia parametreja. Yleisesti kuvailtavia elementtejä ovat melodia, tempo, rytmi, muoto, moniäänisyys, esitystapa sekä variointi. Melodian eli kappaleen säveltasojen ketjua kuvataan tutkimalla matalimman ja korkeimman esiintyvän sävelen suhdetta, melodiahahmoa ja esiintyviä intervaleja, asteikoita ja moodeja sekä sävelten välisiä käytösääntöjä. Kappaleen rytmiä voidaan kuvata tutkimalla sen tempoa sekä suhteellista että kappaleen sisäistä nopeutta, metriä ja esiintyvien aika-arvojen keskinäistä suhdetta. Kappaleen muotoa voidaan kuvata tutkimalla kokonaisrakennetta sekä temaattista sisältöä. Tärkeintä Pekkilän mukaan muodon tutkimustuloksissa on johdonmukaisuus ja systemaattisuus, epäjohdonmukaisuus estää näkemästä asioita selvästi ja johtaa virhepäätelmiin. Kappaleen moniäänisyyttä voidaan kuvata pystytasossa ja vaakatasossa. Esitystavan kuvailussa tutkitaan seikkoja, joita tavallinen nuotinkirjoitus ei kerro. Tällaisia seikkoja ovat soittajalle ominaiset piirteet, jotka tulevat soitettaessa esille. Esitystavan kuvailussa huomioon otetaan myös soittajan tekemä muuntelu kappaleen kuluessa. (Pekkilä 1991, 158 - 166.)

Kappaletta voidaan tarkastella myös sen luoman musiikillisen kokemuksen mukaan. Cookin mukaan aineistolta voidaan tällöin kysyä yleisesti muotoiltuja kysymyksiä

kappaleen ominaispiirteistä ja sen kehityksestä. Mikä on kappaleen silmiinpistävä piirre ja kehittykö se jotain päämäärää kohti? (Cook 1989, 242.) Tutkijan analysoidessa tarkasti nuotinnosta voi huomiotta jäädä kokonaan kappaleen musiikilliset näkökulmat. Nuotti on soivaa todellisuutta, ei vain tilastollisesti kuvailtavia ja vertailtavia merkintöjä. Jokainen nuotteja lukeva pyrkii muodostamaan nuottimerkinnöistä mielessään soivan kuvan. Analysoimieni kappaleiden yksiäänisyys, tonaalisuus sekä muodon ja harmonian selkeys edesauttavat soivan kuvan muodostumista jo nuotista.

2.4.2 Tutkimusaineisto

Perinteisesti laajan osan kansanpelimannien ohjelmistosta muodostivat tanssi- ja suosikkisävelmät (Lepistö 1990, 13). Erkki Ala-Könnin tarkastellessa pelimannien ohjelmistoa artikkelissaan ”Lakeuden kansansoittajista ja heidän ohjelmistostaan” (1986, 46) hän huomasi ohjelmiston koostuvan ennen kaikkea nopeista tanssikappaleista, kuten polkista. Toinen kansansoittokilpailussa esitettävistä kappaleista olikin kaksirivisen soittajilla yleensä polkka. Hyvin soitetulla ”kipakalla” polkalla pelimanni ansaitsi arvostusta. (Korpinen 1996, 11.) Mestaripelimanni Urho Myllymäen repertoaari käsittää neljän mustakantisen nuottikirjan perusteella 321 kappaletta (liite 1). Eniten ohjelmistossa on polkka-kappaleita, joita on yhteensä 80 kappaletta. Polska-kappaleita repertoaarissa on 64 ja valsseja 59 kappaletta. Siihen, mikä ohjelmistosta on ollut aktiivisessa käytössä milloinkin, en ole perehtynyt. Useiden kappaleiden perään kirjoitetut vuosiluvut sijoittavat ne kuitenkin karkeasti mestaripelimannin elämänkaareen.

Olen rajannut tutkimukseni polkansoittotyylin kaksi polkkakappaletta Urho Myllymäen Kaustisen Kansanmusiikki-instituutin musiikkiarkistosta. Urho Myllymäeltä löytyi arkistosta 31 viululla, 150 kaksirivisellä sekä 6 yksirivisellä haitarilla taltioitua esitystä. Viululla soitetuista kappaleista eniten esityksiä oli Eemeli Nurmelan säveltämästä valssista ”Eron kyynel”, josta löytyi kuusi esityskertaa. Yksirivisellä haitarilla soitetuista tallenteista polkkakappaleita oli neljä. Kaksirivisellä haitarilla soitetuista esityksistä lähes puolet, 68

kappaletta oli polkkaesityksiä. Muista tanssilajeista mainittakoon valssit, 29 esitystä ja polskat 25 esitystä. (Kansanmusiikki-instituutin musiikkiarkiston listaus 15.6.2005) Kaksirivisellä hanurilla soitetuista polkkakappaleista suosituimpia olivat ”Hisikin likoon polokka” 19 esitystä, ”Kauhajoen komia polokka” 16 esitystä sekä ”Kotimökin polokka” 12 esitystä. Kansanmusiikki-instituutin musiikkiarkiston tietojen perusteella polkkakappaleet ovat merkittävässä roolissa Urho Myllymäen esitysohjelmistossa.

Rajauksessa olen käyttänyt suosikkisävelmän käsitettä. Tutkimuksessani suosikkisävelmiä ovat Kaustisen Kansanmusiikki-instituutin musiikkiarkistoon tallennetuista esityksistä ne, joita on eniten. Hannu Saha (1996, 141) on todennut väitöskirjassaan suosikkisävelmän käsitteen olevan hedelmällinen lähtökohta, kun laaja tutkimusmateriaali on analyysiä varten koottava koko materiaalia kuvaavaksi. Varsinaisten muunteluelementtien tutkimisen kannalta suosikkisävelmän käyttö tutkimusta rajaavana tekijänä saattaa heikentää tutkimustulosta. Louhivuori on todennut muuntelun olevan vähäisempää repertoarin soitetuimmissa kappaleissa. Tähän hän pitää syynä paljon soitettujen kappaleiden elementtien kiteytymistä ajan kuluessa. (Louhivuori 1985, 117.)

Koska tutkimukseni rajoittuu kolmeen polkkasävellykseen, en voi kuvata mestaripelimannin soittotapaa yleisellä tasolla. Tarkastelen hänen tapansa soittaa sekä hänen ja Iisakki Myllymäen tapaa säveltää polkkakappaleita. Urho Myllymäki vierasti nimikettä säveltäjä, sillä hänen mielestään pelimannit voittivat kappaleita omikseen soittamalla niitä niin paljon, että kappale muuntui soittajan näköiseksi. Hänen nuottikirjoissaan on kuitenkin viittaukset siihen, että nämä nimenomaiset kappaleet ovat heidän säveltämiään sekä itselleen tulkinnallisesti voittamia. Iisakki Myllymäen Hisikin likoon polokka -kappaleen kohdalle Urho on muistikirjaansa kirjoittanut: *isäpapan oma tekele. Kirj. 1957.* Vuosiluku lopussa viittaa ilmeisesti kappaleen muistiin merkitsemisvuoteen, eikä varsinaiseen sävellysajankohtaan, joka ei valitettavasti ole tiedossa. Kappaleen Kotimökin polokka Urho Myllymäki on säveltänyt vuonna 1966, sillä nuottikirjaansa hän on kirjoittanut: *Tämä on syntynyt Aron kytkinasemalla 1966.* Kaustisen

kansanmusiikkijuhlilla nauhoitetussa konsertissa kappaletta on esityksen juontaja luonnehtinut Urhon sovitukseksi. Kappaleet tunnettiin myös pelimannien keskuudessa Myllymäen isän ja pojan omina kappaleina. Pelimanni Pekka Metsäranta, Urhon oppilas ja naapuri sanoo haastattelussaan Kotimökin polkan olevan Urho Myllymäen oma sävellys:

“Mutta sitten on yksi polkka Kotimökin polkka. Se on varsinaisesti sellainen Urhon kappale.”
(Metsäranta. 6.3.2003).

Kolmantena kappaleena polkkatyylin kuvailussa on Urho Myllymäen vuonna 1975 säveltämä Polkka!. Urho Myllymäki on nuottikirjojensa perusteella säveltänyt vain kaksi polkkakappaletta ja yhden valssin. Polkka! -kappale on ilmeisesti eräänlainen harjoitelma ja siksi kovin vähän esitetty. Nuottikirjaansa Urho Myllymäki on 7.12.1975 kirjoittanut Polkka! -kappaleen nuotinnuksen alle: *“Tämä on jotain omaa hommaa.”* Lainaus selvästi viittaa kappaleen olevan Myllymäen oma sävellys. *“Kai jotain sointuharjoitusta”* viittaa puolestaan siihen, ettei Myllymäki ole luokitellut sävellystään varsinaiseksi esitettäväksi polkkakappaleeksi. Tämän vuoksi Kaustisen kansanmusiikki-instituutin arkistosta ei kappaleesta löydy nauhoitusta.

2.4.3 Myllymäen mustakantiset nuottikirjat

Urho Myllymäen neljä mustakantista nuottivihkoa ovat tutkimukseni analyysiosassa merkittävässä roolissa. Näihin muistikirjoihin on tallentunut Myllymäen ohjelmistoa. Urho Myllymäki osasi kuitenkin kaikki muistiin kirjaamansa kappaleet, sillä tyttärensä Raija muistaa hänen kirjoittaneen kappaleita vasta, kun osasi kappaleen itse soittaa.

“Ei isä nuotteja tarvinnu välttämättä omaksuakseen joltakin toiselta jotain. Kyllä hän soitti korvakuulolta sen kappaleen, mutta harjottelemalla. Piti kuunnella vähän useammankin kerran sitä toisen soittoa ennen kuin se meni niin kuin isä halus. Ja sen jälkeen se pantiin vasta muistiin. Ei sitä pantu ensin muistiin ja siitä opeteltu vaan se ensin opeteltiin ja sitten se vasta pantiin muistikirjalle. Kun hän muistikirjaan kirjoitti näitä nuotteja niin hän soitti sen tahdin ja sitten hän vasta rupes kirjoittaan ja se mentiin ihan pienis pätkis. Semmosina pieninä pätkinä. Ja siitä sitten niinku kirjoitettiin paperille.” (Myllymäki 11.1.2003)

Nuottivihkoissa käytetyt merkintätavat ovat kovin vaihtelevat ja järjestelmällinen muistiin

merkitsemistapa puuttuu. Osaan nuoteista on merkitty jousitukset, pariäänät, palkeen käännöt ja dynamiikat, toisiin taas kovin pelkistetyksi kappaleen säveltasot. Toisaalta vihoissa esiintyy myös paljon kirjoitusvirheitä niin nuoteissa ja rytmeissä kuin oletettavasti vuosiluvuissakin. Oletan etteivät kaikki, varsinkaan alkupään nuottimerkinnät ole Urhon itse muistiin kirjoittamia. Tähän olen päätenyt merkitsemistapojen, käsialan ja puumerkin käytön vaihtelevuuden perusteella. Urho oppi nuottikirjoituksen vaimoltaan Maijalta (Myllymäki 11.1.2003), joten oletan Maijan kirjoittaneen Urhon sanelusta kappaleita muistiin. Itse muistiin merkitsemiensä kappaleiden perään Urho on kirjoittanut puumerkkinsä, nimikirjaimet U.M. Toisaalta kaikissa kappaleissa, jotka käsialansa puolesta näyttävät Urhon muistiin merkitsemiltä ei nimikirjaimia ole. Kaikkien kappaleiden nuotintajat eivät siis ole tarkasti tiedossa. Uskoakseni vihkoihin ovat nuotintaneet kappaleita Urhon ja hänen vaimonsa lisäksi myös Urhon soittokaverit mm. Veikko Turja ja Aatos Rintakoski.

2.4.4 Esityksen ainutkertaisuus

Kuvailtaessa soittotapaa on huomioitava jokaisen analysoitavan esityksen ainutkertaisuus, autenttisuus ja erilaisuus huomioitava. Hannu Saha kirjoittaa väitöskirjassaan (1995) muistinvaraisen musiikin olevan musisointia pikemmin kuin säveliä tai sävelmä. Musisoinnin prosessissa esityksellinen ainutkertaisuus on aina mukana: *”suullisen tai muistinvaraisen perinteen jokainen esityskerta on ainutlaatuinen”*. (Saha 1995, 79-80.) Kuunnellessani kolmea nauhoitusta tutkimistani kappaleista, poikkesi niistä jokainen toisistaan. Kuvailemani soittotapa onkin kolmen kuulokuvan summa, niistä yhdistetty kuvaus.

Koska tutkimani kuulokuvat ovat tallenteita esityksistä, on otettava huomioon kappaleen esittämiseen liittyviä tekijöitä. Erkki Pekkilän (1988, 72) mukaan performanssi ei voi koskaan vastata sitä alkutekstiä, joka on säveltäjän, soittajan tai esittäjän mielessä. Se miltä kappaleen tulisi kuulostaa säveltäjän, soittajan tai esittäjän mielestä ei voi toteutua, sillä

sävelmän esitykseen vaikuttavat monet häiriötekijät. (Pekkilä 1988, 72.) Pääpiirteissään esitystilanteessa vaikuttavat esittäjä ja hänen kuulijansa. Esiintyvään muusikkoon esitystilanteessa vaikuttavat hänen fyysisen vireystilansa lisäksi hänen luonteensa ja suhtautumisensa esiintymiseen ja musiikin esittämiseen. Kansansoittaja Leo Saviojasta kirjoitetussa opinnäytetyössä tulee esille hänen negatiivinen suhtautumisensa esiintymiseen, minkä kirjoittaja uskoo vaikeuttaneen hänen urakehitystään. (Luukola 1990.) Myllymäen sanotaan joka tapauksessa esiintyneen mielellään ja nauttineen siitä. (Helistö 1997, 98; Sara 4.4.2006.)

Positiivisten esiintymiskokemusten lisäksi rutinoituminen niin esitettävien kappaleiden kuin itse esiintymisen suhteen auttavat muusikkoa esitystilanteessa. Itse esitystilanteessa myös kuulijat ovat merkittävässä asemassa: miten kuulijat reagoivat esiintyjään ja millainen tunnelma konserttisalissa ja -lavalla vallitsee. Pörhölän (1998, 7-8) tutkimuksessa yleisöpuhetilanteeseen joutuneiden henkilöiden huolenaiheet liittyivät yleisön hyväksynnän ansaitsemiseen, hermostumisen oireiden näkymiseen sekä esityksen onnistumiseen. Päivi Arjas (2002, 26) muistuttaa väitöskirjassaan muusikoiden esiintymisjännityksestä esiintyjän tärkeimmästä tehtävästä. Musiikkiteoksen sanoman välitys ja musiikillisen yhteyden luominen kuulijoihin on esittäjän tärkein tehtävä. Musiikillisen yhteyden toimiessa lavalla soittavan muusikon ja penkissä istuvan kuulijan välillä, on se elävä ja inspiroiva kokemus molemmille osapuolille. Yhteys katkeaa, jos yleisö ei keskity kuulemaansa, mikä turhauttaa esiintyjää. Vaikka esiintyjän ja yleisön vuorovaikutus ei välttämättä ole tiedostettua, se on musiikillisen vuorovaikutuksen perusta. (Arjas 2002, 26.)

Kansanmusiikin esittämiskulttuurissa näkisin kuitenkin olevan muutamia musiikillisen vuorovaikutuksen syntymiseen vaikuttavia erityistekijöitä. Vielä muutamia vuosikymmeniä sitten kansanmusiikki oli käyttö- ja tanssimusiikkia, joka liittyi vahvasti erilaisiin elävän ihmiselon tilanteisiin. Kansanmusiikkia ei siis ole kuultu konserttisaleissa vielä kovin kauaa. Kansanmusiikin esittämiseen liittyy myös vahva mielikuva luonnonlahjoilla, harjoittelematta loistavasti soittavista pelimanneista. Pelimannien ei

välttämättä nähdä tekevän työtä eli harjoittelevan soittamista tai vielä vähemmän esiintymistä. Tämä voi johtua osittain pelimannikappaleiden tarttuvista perusmelodioista. Toisaalta suuri osa pelimanneista on muun alan ammattilaisia ja kansanmusiikin soitto on heille tärkeä ja elämänsisältöä antava harrastus. Esiintymisiä saattaa olla harvakseltaan, jolloin esiintymiseen ei totu ja siihen liittyvät tekijät unohtuvat. Esiintymisessä onnistuminen on kuitenkin kaikille esiintyjille tärkeää. Tämän ristiriidan seurauksena esiintymislavalla huomattua hermostumista ja sen vaikutusta itse soittoon saatetaan pelätä. Harjoittelun merkitys niin itse kappaleisiin kohdistuvana kuin esiintymisen harjoitteluna ei välttämättä osata nähdä esiintymistä helpottavana tekijänä.

Erkki Pekkilän (1988, 72) mukaan esiintymiseen vaikuttavia tekijöitä ovat muiden muassa soittajan uupumus tai päihtymys, esiintymiskuume, vähäinen harjoittelu tai huono soitin. Ensimmäiset tekijät niputin yhteen ja niihin kiinnitin huomiota jo edellä. Pekkilän huomioima soittimen vaikutus esitykseen on erityisesti kansansoittajien esitysten laatuun merkittävästi vaikuttava tekijä. Kansansoittajien soittimet olivat usein kovin huonokuntoisia, sillä kansansoittajat saattoivat valmistaa soittimensa itse, kuten Matti Haudanmaan kerrotaan tehneen. Jos taas soitin oli ostettu, siihen ei voitu rahallisesti sijoittaa kovin paljon, sillä soittimet ovat kautta aikain olleet suhteellisen kalliita. Soittimilla oli harvoin asianmukaisia koteloita tai säilytyspaikkoja, usein ne kulkivat soittajan mukana kenties vain suojaavaan kankaaseen käärittynä. (Asplund, Kangas & Valo, 1990. 135.) Kansansoittajat myös todennäköisesti korjasivat rähjäntyneitä soittimiaan itse. Esimerkiksi viuluja korjattiin omalle kädelle sopivaksi useammin kuin haitareita vaikka luonnollisesti haitareiden remmejä säädettiin. Useita viuluja on lakattu kiiltävämmiksi tai niiden kaulaa on lyhennetty omille sormille sopivaksi. Tällöin soittimen fysiologiset mittasuhteet ja äänenmuodostus muuttui, monissa tapauksissa korjaukset eivät välttämättä olleet soinnin kannalta hyviä. Myös Urho Myllymäen tiedetään lakanneen viulujaan useaan kertaan. Lisäksi hän on lyhentänyt ainakin viimeisimmän viulunsa kaulaa.

Uskoakseni kansansoittajat vaihtoivat soittimiaan suhteellisen tiuhasti. Iisakin tiedetään pantanneen soittimensa useasti soittoreissuillaan ja lähes yhtä usein Urho on lunastanut isänsä soittimet takaisin. Myös Urhon tiedetään myyneen useita soittimiaan. Isoisäni on ostanut Urholta ainakin kaksi viulua, jotka valitettavasti ovat myöhemmin tulipalossa tuhoutuneet. Urhon kerrotaan ostaneen jokaisen viulunsa vasta tarkan harkinnan jälkeen. Hyväkuntoinen on myös Urhon Kristiinankaupungista 1960-luvulla veljelleen ostama viulu. Valitettavasti sen äänestä ei ensisoirolla saa todenmukaista kuvaa, sillä se on riippunut vuosikausia seinällä soittamattomana.

3 URHO MYLLYMÄEN HENKILÖKUVA

Urho Myllymäen musiikillinen lahjakkuus periytyy suoraan alenevassa polvessa isältään Iisakki Myllymäeltä. Myös temperamenttiset luonteenpiirteet siirtyivät sukupolvelta toiselle. Urho myöntääkin eräässä haastattelussa isänsä olleen erikoinen mies (Kauhajoen kunnallislehti, 18.5.1983). Eteläpohjalaisessa pikkukylän pelimannissa yhdistyi luonteenpiirteinä paitsi lahjakkuus ja taiteellisuus myös pikkutarkkuus ja rehellisyys sekä hyvä itsetunto. Ei siis ihme, että Iisakkia luonnehdittiin omalaatuiseksi. Nämä samat piirteet ovat havaittavissa myös pojassa Urho Myllymäessä.

3.1 Urho Myllymäen vanhemmat Hiskin Iikkoo ja Alina

Kirkonkirjojen mukaan Urhon isä Hiskin-Iikkoo, Iisakki Myllymäki (17.2.1891 - 17.5.1963) ja äiti Alina (o.s. Männistö) asuivat Urhon syntyessä Hiskilässä, Kauhajoen Harjankylän vanhan osuuskaupan mäellä. Siellä Urho Johannes Myllymäki syntyi 10.07.1917. Pian esikoisen syntymän jälkeen nuoripari aloitti oman mökin rakennuspuuhat. Uuden kodin pihapiirissä asuivat jo Alinan vanhemmat, joten vanha hirsikehikko siirrettiin samaan pihaan ja nuoripari rakensi itselleen sekä kasvavalle perheelleen kodin. Iisakki harjoitti isänsä Hiskias Myllymäen (synt. 1852) tavoin teurastajan, mutta myös eläinlääkärin ammattia sekä soitti yksi- ja kaksirivistä hanuria ja viulua. Hän oli hyvin arvostettu omissa taidoissaan. Urhon äiti Alina oli taitava ompelija ja ansaitsi näin perheelle elantoa. Alina Myllymäki oli ostanut ensimmäisen ompelukoneensa jo 17-vuotiaana ja jatkoi ompelua aina 80-vuotiaaksi saakka. Erityisesti kevätjuhlien ja joulun aika olivat kiireistä aikaa ompelijalle. (Yli-Harja 1995, 477.)

1910-luvulla vietettyjä häitä varjostivat kuokkavieraat ja tappelut. Varsinkin Suupohjan rataa rakennettaessa kyläläisten ja rautatieläisten väliset tappelut olivat yleisiä. Radanrakentajien ja paikkakuntalaisten välit olivat epäselvät esimerkiksi paikkakuntalaisten evätyistä yrityksistä päästä ratatöihin ja osapuolet uhittelivat sopivissa tilaisuuksissa toisilleen. (Kallio 2001, 83.) Iisakki hyvänä pelimannina oli häiden vakiovieras. Eräissä talviaikaan pidetyissä harjankyläläisissä häissä ehdittiin jo ihmetellä hurjapää-Iisakin poissaoloa. Häät eivät olleet kunnon häät, ellei Hiskin Iikkoo ollut paikalla. Samassa hän oli kuitenkin tullut häätaloon sisään ikkunan läpi kelkalla. Muun muassa hää- ja muista tappeluista tulleita puukonviiltoja ja arpia Iisakilla oli selkä ja ylävartalo täynnä. (Yli-Harja 1995, 476.)

Urho Myllymäki on kuvaillut isänsä olleen luonnonvarainen lapsi. Liekö Iisakin veressä kulkenut *semmosta kulkumiehen verta*, sillä rahalla ei hänelle ollut merkitystä. Tärkeää sen sijaan oli arvostus ja vieraanvaraisuus. (Helistö 1997, 98.)

”Isävainaalta kun kysyttihin, että paljonko sitte soitto maksaa, niin se kirjoitti sillä koriolla käsialallansa, että ei se soitto niin paljon, mutta kohtelu suotava”. (Helistö 1997, 98.)

3.2 Urho Myllymäen lapsuus ja nuoruus

Urho Myllymäki vietti lapsuutensa pihapiirissä yhdessä vanhempiansa sekä Alinan vanhempien kanssa. Lapsuus pienessä tuvassa oli Urhon omien sanojen mukaan ”köyhää, mutta mukavaa”. Perhekokoo kasvoi, kun vielä veljekset Pentti ja Jaakko syntyivät. Teurastajan työnsä ohella isä saattoi viipyä soittoreissuillaan päiviä ja äiti Alina huolehti poikien hyvinvoinnista. Merkille pantavaa Iisakin ja Alinan kodissa oli heidän äärimmäisyyksiin viety itsenäisyytensä. Useat kyläläiset ja myöhemmin lapsenlapset muistavat molempien omat kaapit, joissa he säilyttivät omia ruokatarpeitaan, kuten kahvia, sekä molempien omat kahvipannut roikkumassa tulisijan vieressä. Pienessä mökissä oli kaksi huonetta, joista toista lämmitettiin talvella. Vanhemmat nukkuivat kerrossängyssä ja pojat siskonpedissä levitetyllä laverilla. Kesällä käytössä oli myös Alinan

kutomahuone sekä pieni kodinhoitohuone. Rahaa perheessä ei ollut koskaan liikaa ja elämä oli vaatimatonta, mutta varsinaista puutetta ei nähty.

Poikana Urho leikki kylän poikien kanssa läheisissä metsissä ja joen rannalla. Pienen pojan luonnetta on kuvattu hieman "tuittumaiseksi" – itseensä kohdistettua leikkiä hänen oli vaikea ymmärtää. Toisaalta poikien kiusa oli kateutta Urhon musiikillisia taitoja kohtaan. Myllymäen naapuri Toivo Saloranta kertookin koulupoikana menneen mielellään Hiskilään koulun jälkeen kuuntelemaan haitarin ja viulunsoittoa. Hänkin olisi monien kylän poikien tavoin halunnut oppia soittamaan soitinta, mutta useimmilla pojista ei tällaista mahdollisuutta ollut. Urhon kerrotaan pienenä poikana istuneen kotimökissä tulisijan vieressä pitkiä aikoja puhumatta, syömättä tai juomatta saadakseen tahtonsa läpi. Urhon periksi antamattomuus näkyi luonteessa jo varhain. (Saloranta 14.5.2003; Myllymäki 11.1.2003.)

Poikien lempipuuhia olivat myös hiihto, yleisurheilu, paini, metsästys ja kalastus. Nämä harrastukset painia lukuun ottamatta säilyivät Urholle mieluisina läpi hänen elämänsä. Aktiivinen kyläkulttuuri näkyi 1900-luvun alkupuolella paitsi innokkaana toimintana yhteisten asioiden puolesta myös kyläläisten välisenä solidaarisuutena. Kylissä eli voimakkaana seurantalo-, raittiustalo- ja urheilutalokulttuuri. Kauhajoen Harjankylässäkin toimi kyläläisten toimesta raittius- ja urheilutalo Lehtinen. Talo toimi niin näytelmien ja iltamien kuin opintopiirien ja erilaisten juhlatilaisuuksienkin areenana. Urheiluharrastus keskittyi myös Harjankylän urheilu- ja raittiustalon kentälle ja yläkerran painikämpälle. Harjankylään oli perustettu urheiluseura Kauhajoen Karhun Harjankyläosasto ja järjestäytymätön oma urheiluseura Harjankylän Kiri. 1940-luvulla Harjankylän hiihtojoukkue, jossa Urhokin hiihti, voitti kolmesti peräkkäin Kauhajoen halki hiihdetyn viestin. Vielä kymmenen vuotta myöhemmin sama joukkue hiihti hyvällä menestyksellä. Kauniilla käsialalla ja piirustustaidolla sekä urheiluseura Harjankylän Kirin eräänä vetäjänä Urho oli itse oikeutettuna jäsenenä Loppu Kiri -nimisen lehden toimituskunnassa. Seuralla oli myös oma merkki, jonka Urhon äiti Alina ompeli. Vireätä

urheilu- ja kilpailutoimintaa 12 – 16-vuotiaat pojat vetivät vuosien 1930 – 35 välillä. (Yli-Harja 1995, 194; 220.)

Kodin niukka taloudellinen tilanne ajoi lapset töihin jo varhain. Niin myös Urho lähti hyvin nuorena poikana rengiksi Harjankylän taloihin ja kertoo melkein jokaisessa talossa rengin töitä tehneensä. Myös taloissa muistetaan renki, joka iltaisin työpäivän jälkeen viritteli yläkamarissa soittimensa.

3.3 Aikuisuus

Vuoden 1936 keväällä Urho solmi avioliiton Aune Maija Tammiston kanssa. Häitä tanssittiin Kurikan Polvenkylässä ja esikoistytär Ritva syntyi saman vuoden kesällä. Myllymäen toisen polven nuoripari lunasti Alinan vanhempien mökin samasta pihasta ja muutti siihen. Urhon mamma muutti vanhainkotiin, mutta sokean papan Maija hoiti hänen kuolemaansa saakka. Urhon oli pian lähdettävä armeijaan ja palvelus jatkui syttyneen sodan vuoksi rintamalla. Hän oli etulinjassa tykistössä ja veti puhelinverkkoja joukkojen välillä. Urho oli erittäin tarkka ampuja. Viulu seurasi pelimannin mukana ja toi lohtua vaikeissakin olosuhteissa.

Rauhanajan koitettua Urho palasi kotiin Harjankylään ja sai työpaikan sähkömiehenä ”Aron sähkö ja mylly” -yhtiössä. Työssään hän sähköisti useat kylän talot. Sähkömiehen kesät olivat hyvin työllistettyä aikaa, kun taas talvella tehtiin satunnaisia sähköistyksiä taloissa sisällä tai huoltotöitä. Talvella aikaa jäi paitsi musiikille myös rakkaalle harrastukselle, metsästykselle. Metsästys ja kesällä kalastus sekä sienestys ja marjastus toivat myös tärkeän lisän kodin epävarmaan elantoon. Ritvan ollessa 10-vuotias, syntyi perheeseen toinen tytär Raija vuonna 1946.

Tunnelma Hiskilän mäellä oli ajan mukainen. Maija ja Urho keskustelivat paljon päivän polttavista asioista ja jakoivat yhteisen kiinnostuksen politiikkaan ja erilaiseen yhdistystoimintaan. Urholla oli verenperintönä Hiskialta vasemmistolaisia ajatuksia ja Maija puolestaan oli tottunut maalaisliiton ajamiin teemoihin. Radiota kotomökissä kuunneltiin paljon, pääasiassa musiikkia kupletteja, tanssimusiikkia ja pelimannimusiikkia. Lapsia kannustettiin opiskelemaan ja hankkimaan ammatti. Maija oli saanut hengellisen kasvatuksen kodissaan, jonka sukuun kuului lestadiolaisuutta ja kuunteli radiosta myös hengellistä musiikkia ja virsiä. Päivät kuluivat työssä, niin kodin ulkopuolella kuin koti- ja taloustöissä kotosalla.

Myllymäen perheen kerrotaan olleen hyvin taitavia käsistään. Siitä kertovat lukuiset erilaiset ompelu-, tuohi- ja metallityöt. Maija ompeli ja kutoi vaatteita lähinnä perheelleen sekä kutoi kangaspuilla mattoja. Kangaspuut olivatkin koko talven pienessä huoneessa eteisen vieressä. Maija teki käsitöitä myös enonsa kutomolle Kurikkaan. Näistä saaduista palkkioista tuli arvokas lisä pientilan laihaan kukkaroon. Myös kirjoittaminen oli Maijalle rakas harrastus. Hän kirjoittikin novelleja erääseen naistenlehteen sekä runoja ja pakinoita paikallislehtiin. Urho puolestaan teki taitavia tuohi- ja metallitöitä. Ne muistetaankin kovin taiteellisina: esimerkiksi muttereista Urho kokosi akan ja ukon. Metsällä kulkiessaan Urhon käteen tarttui kummallisia luonnon muovaamia oksia ja puun osia. Käsitöillään pariskunta ilahdutti kyläläisiä. Yhteistä pariskunnalle oli myös aktiivinen yhdistystoiminta. He toimivat aktiivisesti Harjankylän pienviljelijäyhdistyksessä, työväenyhdistyksessä sekä Suomi-Neuvostoliitto seurassa.

Urhon yhdistysaktiivisuus palkittiin ja hänet valittiin Kauhajoen kunnanvaltuustoon vuosina 1962 ja 1963. Kunnanvaltuuston puheenjohtaja Toivo Saloranta muistelee Urhon olleen maltillinen ja hyväkäytöksinen kunnallisvaltuutettu. Erityisesti Saloranta kehuu Urhon viisautta ihmissuhteissa, hän ei antanut erilaisten ajatusten ja politiikan häiritä ystävyysuhteitaan. Vaikka Myllymäki edusti vasemmistolaisena Kauhajoen kunnanvaltuuston poliittista vähemmistöä, hän ei ollut kiihkeä poliitikko. Puheenvuoroja

Myllymäki käytti runsaasti ja ne olivat tunnollisesti valmisteltuja. Maltillisena miehenä Urho erottui edukseen joukosta. Hän luki paljon lehtiä ja oli tietoinen ajankohtaisista asioista. Yleisötilaisuuksissa esiintyessään hän oli miellyttävä ja johdonmukainen. (Saloranta 14.5.2003.)

Urho ja Maija Myllymäen avioliitto ei aina ollut kovin sopuisa. Avioliitto-onnea särki paitsi Urhon omilta vanhemmiltaan saama aviopuolisoiden itsellisen elämän malli, molempien aviopuolisoiden kovin erilaiset elämäntavat sekä joskus Urhon päiviä kestäneet pelimannimatkat. Eripuraa aiheutti myös ajoittain tiukka taloudellinen tilanne. Pariskunta kävi harvakseltaan naapureissa tai muualla yhdessä. Avioliitto päättyikin 1960-luvulla, jolloin Urho muutti Hiskilän mäeltä erinäisten vaiheiden jälkeen noin 6 kilometrin päähän Turjan koululle. Maija jäi asumaan Harjankylän kotimökkiin.

Urhon elämä oli avioeron aikaan tuuliajolla. Oletettavasti Iisakin kuolemalla vuonna 1963 oli siihen myös vaikutuksensa, vaikka Iisakki viettikin viimeiset vuotensa parantolassa Teuvalla keuhkosairauden takia. Sairaus muutti Iisakia ja elämänsä loppuvaiheessa hän koki hengelliset asiat itselleen läheisinä. Urho kävi tyttäriin katsomassa ”paappaa” Teuvan parantolassa ja potilaat kerääntyivät sairaalan aulaan kuuntelemaan pelimannisäveliä. Tässä Urhon elämän jaksossa alkoholillakin oli osuutensa. Urho ei kuitenkaan näyttäytynyt julkisesti humalassa ja piti huolen asioistaan. Musiikin merkitys hänen elämässään kasvoi edelleen, sillä Urho kilpaili ja esiintyi paljon ympäri Suomea. 1970-luvun taitteessa Urho matkusti ensi kertaa Neuvostoliittoon. Tämä matka muutti Urhon poliittista vakaumusta. Hän halusi tuoda Neuvostoliiton rahaa, ruplia Suomeen matkamuistona, mutta jäi siitä tullissa kiinni. Tämän kokemuksen jälkeen hän repi jäsenkirjansa.

Vuonna 1971 Urho Myllymäen varsinaista nousua kansainväliseenkin tietoisuuteen siivitti Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla ansaittu mestaripelimannin arvonimi. Mestaripelimannin arvonimi toi Urho Myllymäelle ansaittua arvostusta. Sen jälkeen hän

oli itseoikeutettu esiintyjä muiden kansanmusiikkijuhlien lisäksi myös Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla. Myöhemmin 1970-luvulla mestaripelimanneille järjestettiin yhteismatkoja suomalaisten siirtolaisten juhliin moniin eri maihin. Tällaisille matkoille Urho Myllymäkikin osallistui muun muassa Yhdysvaltoihin. Lisäksi Myllymäki matkusteli pelimannien mukana useissa Pohjoismaissa.

3.4 Elon ehto

Urhon elämä tasaantui kiireisten pelimannivuosien jälkeen. Mestaripelimannin musiikin täyttämiin vuosiin kuului paljon matkoja niin kotimaassa kuin ulkomaillakin. Lähes päivittäin Urho kuitenkin teki matkan menneeseen pyöräillessään kotimökilleen Harjankylään. Kotimökin pihassa hän muisteli menneitä ja kävi tervehtimässä lähellä asuvaa veljeään. Vielä vanhoilla päivillään Myllymäki löysi naisystävän, jonka kanssa hän viettikin elämänsä kuusi viimeistä vuotta.

Soittamisella oli Urhon sydämessä erityinen paikka. Joka päivä hän otti soittimensa esiin ja harjoitteli, sillä taito ruostui hänen mukaansa nopeasti ilman päivittäistä harjoittelua. Viulua Urho itse piti kaksirivistä haitaria rakkaampana soittimena, sillä haitari oli hänen mielestään raisumpi. Viulusta hän sai herkän ja kauniin, sydäntä koskettavan äänen. Urho soitti vielä Kauhajoen pelimanneissa ja käveli usein hanuri tai viulu olallaan naapurin klarinettitaitajien luokse turisemaan ja soittelemaan. Hän halusi myös opettaa naisystävänsä soittamaan, mutta tämä kuunteli mieluummin mestaripelimannin polkkaa. Ystävä kuvaileekin musiikin olleen sanonnan sanoin Urholle ”henki ja elämä”. Mestaripelimanni lähti kovin mielellään soittoharjoituksiin tai esiintymään. Hän oli myös hyvin kiinnostunut paikkakunnan yleisestä musiikkielämästä ja antoi arvoa lasten ja nuorten musiikkiharrastuksen edistämiseksi tehdyille työlle.

Myllymäen ikääntyessä päivät kuluivat verkkaisesti. Elo oli tavallista, normaalia elämää. Luonnon ihmeet ja erityisesti kissat olivat lähellä Urhon sydäntä. Myös metsässä

kulkeminen sekä marjastus ja sienestys antoivat Urhon elämään sisältöä. Eräs syksyinen marjastusreissu 13.9.1995 jäikin Urhon viimeiseksi.

4 MESTARIPELIMANNI

Urho Myllymäki itse on sanonut Kaustisella saaneensa soitto-oppinsa ”Omalta isävainaalta oppimana ja perintönä”. Tällä hän viittaa vahvan musikaalisuuden periytymiseen sekä isältään saamaansa soitonopetukseen. Kokonaan ei voi sivuuttaa Urhon omaa innostusta ja kiinnostusta pelimannimusiikkia kohtaan.

4.1 Iisakki Myllymäen soittotaival

Iisakki Myllymäen tiedetään oppineen soittamaan Harjankylän myllyllä, Hiskias Myllymäen naapuriin muuttaneen Jooseppi Saarikosken, Mylläri-Juuseen opissa. Jooseppi oli erikoisen hyvä viulupelimanni. Hänet tunnettiin maakunnassa laajalti mestarihääpelimannina. Hän muutti perheensä kanssa Kurikasta Kauhajoelle mylläriksi Harjan myllylle vuonna 1889. Sieltä hän löysi lyömättömän hääsoittokaverin, mylläri Alfred Metsärannan, Jupakan Alfreon, harmonikkoineen. Jaakko Metsäranta on kuvannut Harjankylän kyläkirjassa vesimyllyjen ja myllykamareiden asemaa kansanperinteen säilyttäjänä. Myllykamarissa odotettiin päiviä ja jopa öitä, jolloin myllärit soittivat ja toiset kuuntelivat. Nuorempi polvi oppi samalla omasta kansanmusiikistaan. Näin vesimyllyt myllykamareineen toimivat tuon ajan pelimannitupina. Jooseppi opetti kuusi poikaansa soittamaan, joista Yrjö nuorimpana oli jo pikkupoikana aika taitaja. (Yli-Harja 1995, 357.)

Ensimmäisen soittimensa, haitarin, Hiskiaan poika Iisakki Myllymäki hankki jo 7-vuotiaana. Salaa vanhemmiltaan hän ravusti ja ansaitsi rahat 4 mk 50 p maksaneeseen

hanuriin. Soittimen hän piilotti latoon kauas vainiolle ja kävi siellä korvakuulolta harjoittelemassa Ukko Nooa -kappaletta. Moniin pelimanneihin liitetään kertomuksia soiton opiskelusta salassa, koska vanhemmat olivat sen syystä tai toisesta kieltäneet. Soittamista ei aina pidetty pelkästään myönteisenä asiana, liittyihän siihen kaikenlaista levottomuutta lähinnä tanssisoiton ja viinan käytön takia. (Asplund, Kangas & Valo 1990, 133-135.) Iisakin vanhemmat asettivatkin soittoharrastukselle tiukan ehdon saatuaan tietää pojan tekemisistä - lukemaan oli opeteltava ensin. Iisakki oppi soittotaitonsa paitsi sisukkaasti itse soittamalla myös Mylläri-Juuseen, Jupakan Alfreon ja muiden harjakyläläisten pelimannien opissa. Kymmenvuotiaana Iisakki esiintyi ensikertoja luuvatansseissa, jotka pidettiin vilja-aitoissa raskaan puintipäivän jälkeen. 15-vuotiaana hän soitti Forssan Kalleksi kutsutun sirkustaiteilijan kanssa. Iisakki soitti yksi- ja kaksirivisen haitarin lisäksi viulua ja nuorempana suuharppua. (Yli-Harja 1995, 476.)

Viulua Hiskin Iikkoo soitti ”nurinkurin” jousittaen vasemmalla kädellä. Iisakki Myllymäki oli vasenkätinen ja soitti viulua istuallaan viulu oikeassa kädessä ja jousi vasemmassa. Viulun kieliä ei vaihdettu vasenkätiselle sopivaksi vaan soitettaessa alin g -kieli oli lähimpänä. Iisakin viulu lepäsi sylissä eikä leuan alla, oikean käden nojatessa rennosti toisen jalan päälle nostettuun polveen. Asento oli kumara. Jalat rytmittivät tömistäen voimakkaasti kappaletta. Urhon tytär Raija kuvaa paapan soittoasentoa merkilliseksi. (Myllymäki 11.1.2003.) Hiskin Iikkoo tiesi itsekin soittoasentonsa olevan hiukan poikkeava, sillä hänen poikansa Urho on kertonut Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla erään tapahtuman soittomatkalta Kristiinan kaupungista.

”Muistan kerran oltihin Kristiinas johonaki kovis juhlis soittamas isän kans. Mulla oli huono viulu, oikeen huono viulu ja siel oli unkarilainen porukka sitten kans.. tai siis unkarilaiset ja me soitettihin vuorotellen. Ne unkarilaiset vähä halaveksii mun viulua niin mä aina muistan kun isävainaa otti mun viuluni ja soitti.. Koska hän soitto väärinpäin yli kielten ja vasemmalla kärellä jousitti siis kaikki nurinkurin tehren ja soitti Eteläpohjalaisen polskan sillä tavalla. Niin jotta näytti viulun, jotta soittaa samalla tavalla. Ne piti sen aiva maharottomana, mutta isä ei toini osannu yhtää, mutta niinipäin soli hyvö. Unkarilaanen kattoo, jotta johan on pirhana.” (K-I 943 JNO 1-4, 5.)

Eipä mennyt aikaakaan kun Yrjö Saarikoski ja Iisakki Hiskinpoika soittivat yhdessä tansseja ja kruunuhäitä ympäri Suupohjaa. Kruunuhäät olivat pelimanneille tärkeä

esiintymisfoorumi jo 1600-luvulta alkaen, jolloin pohjalaiset kruunuhäät erottuivat omaksi häiden viettotavaksi. Häiden tärkein seremoniallinen osuus oli tanssi ja sitä säestävä soitinmusiikki. Näin ollen pelimannit ansaitsivat häiden seremoniamestareina arvostusta ja luonnollisesti heitä kuunneltiin vapaa-aikana ilman tanssiakin. 1800-luvun lopulla pelimannit saivat kuitenkin usein tarpeettomasti tanssien levottomuuksien syyt niskoilleen ja heitä alettiin sivistyneistön piirissä väheksyä. Tämä johti kielteiseen suhtautumiseen pelimannimusiikkia kohtaan ja muutti sen rakenteita maaseudulla. (Asplund, Kangas & Valo 1990, 129-130.)

Häaseremonioiden erilaisuus maan itä- ja länsiosissa antaa kuvan myös musiikin käytöstä eri puolilla maata. Itäosissa sukukeskeiseen hääperinteeseen nivoutuu laulua, kun taas lännessä mm. ruotsalaisvaikutteet toivat koko kylää koskettaviin hääjuhliin soitinmusiikin. Kruunuhäiden tanssiosuus alettiin usein marssilla, johon pappi johdatti koko hääväen tanssittamalla ensimmäisenä morsianta. Aloitustansseina käytettiin polskaa ja 1800-luvun lopulta myös valssia ja polkkaa. Papin tanssittua morsianta sai muu hääväki tanssittaa niin morsianta kuin sulhastakin, jonka jälkeen alkoivat piiritanssit, yleiset tanssit. Sääty ja sukupuoli määrittelivät näihin seremoniallisiin rinkeihin osallistumisen. Aluksi tytöt tanssittivat polskapiirissä morsiamen ”Akkain rinkiin”, naineiden naisten säätyyn, jonka jälkeen naiset ottivat omilla seremoniallisilla kuvioillaan morsiamen vastaan uuteen säätyyn. Näin tapahtui myös sulhasen kanssa, joka ensin hyvästeltiin poikain polskaringissä ja hän siirtyi ukkomiesten säätyyn. Häiden ollessa kaksipäiväisiä oli selvää, että pelimannilla oli suuri tehtävä niiden onnistumisessa. Luonnollista oli myös, ettei suurissa häissä selvitty yhdellä pelimannilla. (Asplund, Kangas & Valo 1990, 148-149; Asplund 2006, 324-333.)

Iikoon musisoinnissa ollut ”ihmeellinen vivahte”, kuten Urho sitä kutsui, oli ilmeisesti Suupohjan rataa 1907-1913 rakentaneiden karjalaisten työmiesten soitosta omaksuttu slaavilainen sävy (Kallio 2001, 17). Ehkä karjalainen letkeysikin kuului Hiskin Iikoon soitossa. Raija Myllymäki kuvailee pappansa soittoa lapsen korvin:

"Isoisän soitto, Hiskin Iikoon soitto oli ilosempaa. Se oli semmosta letkeätä ja sellasta niinkun. Kun eihän paappa nuoteista tienny yhtään mitään. Niin se oli niinku semmosta hyvin kansanomaista ja sellasta..." (Myllymäki 11.1.2003.)

Hiskin Iikoon lavaesiintyminen oli rauhallista. Hän pallille istuttuaan avasi haitarinsa, sen jälkeen hän sukki pitkät viiksensä ja pyöritteli tarkasti viiksien pitkät kärjet. Samalla hän tarkasteli yleisöään ja yhtäkkiä aloitti soiton. Urho myllymäen serkku ja naapuri Olavi Männistö muisteli Iisakin luontevaa esiintymistä hänen voittaessaan kaksirivisen haitarin mestaruuden Seinäjoella, Etelä-Pohjanmaan laulu- ja soittojuhliissa vuonna 1946.

"Kun Iikoon vuoro tuli soittaa, hän astui rauhallisesti lavalle ja istui sen keskellä olevalle pallille. Haitari roikkui leveänä sylissä ja Iikkoo asetteli vasemman jalkansa toisen päälle. Hyvin rauhallisesti hän sukki pitkät viiksensä, pyörittellen niiden kärjet ja katseli yleisöään. Valmistauduttuaan, yhtäkkiä soitto alkoi. Soiton jälkeen tuomaristo vetäytyi tauolle ja Olavi kuuli miten päätuomari Erkki Ala-Könni kommentoi juuri kuulemaansa: "On se sitte tuo Myllymäki. Mahtavasti soitti, son niinku pippuria olis pellille puroteltu!" (Männistö 6.3.2003.)

Urho Myllymäki korosti isänsä kaksirivisen haitarin soittotavassa pikkusormen merkitystä. Eräässä lehtileikkeessä hän vertaa isänsä soittoa nykyajan valioiden, parhaimpien kaksirivisen soittajien soittoon, sillä hänen mukaansa tärkein yhtäläisyys löytyy juuri pikkusormen aktiivisesta käytöstä. Siitä erottaa Myllymäen mielestä parhaat soittajat.

"Se oli nimenomahan teknillisesti ja kaikille nuoremmille. Isä käytti kaikkia sormia, pikkulyly oli kaikkeen tärkeen... Son hyvin tärkeää, että kaikki sormet pelas. Siinä oli hänen soittonsa salaisuus, ei se sen kummempi pelimanni ollu ku muukkaan, mutta se käytti kaikkia sormia." (K-I 943 JNO 1-4, 5.)

"Ja sitten vielä lähinnä... isävainaa mulle.. ei se muuta opettanu, siis nelisoinnut... Siis nelisoitu kaikilla sormilla. Se oli isälle tärkeää... Ne pitää mennä siis kaikilla sormilla tasaisesti. Pikkulilli on vielä tärkeä kun etusormi siis kaksirivisen soitossa. Siihen tulee viisrivisen tuntu, siis jos ottaa näillä sormilla" (K-I 334 JNO 15.)

4.2 Urho Myllymäen soiton alku

Urho aloitti soittouransa viululla ollessaan noin kymmenvuotias. Isä ei aluksi ollut kovin innoissaan pojan soittoharrastuksesta, mutta suostui myöhemmin jopa opettamaan poikaansa. Iisakki oli vaativa opettaja ja kehuja hän antoi vain tosi onnistumisesta.

Harvoin saadut kiitokset tuntuivat pojasta sitäkin makeammilta. Urho harjoitteli sisukkaasti niin viulun kuin kaksirivisen haitarin soittoa ja vähitellen harjoittelu tuotti tulosta. Ilmeisesti hän on kuitenkin harjoitellut viulunsoittoa tuohon aikaan enemmän kuin kaksirivisen haitarin soittoa.

”... mutta niin isän mukana viulun kans minä alakasin aina. Ja siinä oli kivaa ohes ja sitten myöhemmin kun isä ei enää soittanu niin minä innostuun kaksirivisestä.” (K-I 943 JNO 1-4, 5.)

Urhon soittotaival alkoi siis isänsä liioon mukana. Iisakki soitti kaksirivistä haitaria ja poika opetteli soittamaan viulua, jolloin yhteissoitto oli mukavaa. Isän ja pojan oli helppo esiintyä yhdessä Iisakin soittaessa kaksirivistä haitaria ja Urho Myllymäki viulua. Perheen lapsetkin muistavat isänsä ahkeran harjoittelun, sillä silloin häntä ei saanut häiritä. Isän soittimiin ei lapsilla ollut lupa koskea. Urho huomasi soittimistaan heti, jos tytärtien pienet, joskus likaisetkin sormet olivat niitä koskettelleet. Urho harjoitteli talvella ahkerasti, sillä esiintymisiä oli vähemmän sekä ansiotyötä satunnaisesti. Kesät olivat työntäyteisiä myös musiikin saralla. Kruunuhäät ja tanssit painottuivat kesäkaudelle. Myös juhlia ja kilpailuja järjestettiin kesällä enemmän kuin talvisaikaan.

Isä ja poika soittivat mielellään yhdessä. Samankaltaisen soittotavan vuoksi yhdessä soittaminen oli helppoa. Isä ja poika viihtyivät ilmeisen hyvin keskenään ja yhdessä oli mukavampi soittaa ja pyöräillä esiintymispaikoille. Urho on itse sanonut kökkäkemujen eli talkootanssien ja kruunuhääsoittojen olleen hänen soittonsa lähtökohta lapsesta alkaen. Tällä hän viittaa useisiin esiintymispaikkoihin, joissa he Iisakin kanssa soittivat. Jo 30-luvulla, Urhon ollessa teini-iässä, hän kertoo soittaneensa useita kruunuhäitä isänsä, Yrjö Saarikosken ja Veikko Turjan kanssa. (Yli-Harja 2005, 356.) Tanssit saatettiin myös järjestää yllättäen esimerkiksi tyhjään heinälatoon. Myllymäen pihapiirissä musiikki kaikui kesällä lähes päivittäin.

”Ja kesäisin se oli sitten jotenki niin spontaania, kun yhtäkkiä vaan pihalla kaikui musiikki. Isä istui kaivon kannella ja paappa oli, sitten kun ne oli siinä niin lähellä niin...” (Myllymäki 11.1.2003)

4.3. Soittokilpailuista mestaripelimanniksi

Iisakki ja Urho Myllymäki osallistuivat ajan tavan mukaan useisiin kansansoittokilpailuihin. Ensimmäiset dokumentit löytyvät vuoden 1945 Etelä-Pohjanmaan nuorisoseuran järjestämistä kansansoittokilpailuista Seinäjoelta ja Lapualta, joissa Iisakki Myllymäki on voittanut ensimmäisen palkinnon kaksirivisen haitarin soitossa. Iisakki Myllymäen useat kunniakirjat ovat osoitus aktiivisesta osallistumisesta kilpailuihin 1940- ja 1950-luvun taitteessa. Raija Myllymäki muistelee kuinka isä ja pappa osallistuivat soittokilpailuihin

”Nämä kilpailut mä muistan niin ja mä muistan, että pappakin kävi näis kilpailuis. Että se oli 50-luvulla joku semmonen ... Siellä kävi sitten Riskut ja kaikki muutkin kävi siellä... pelimannit kävi siellä.” (Myllymäki 11.1.2003)

Yleisesti ottaen kansansoittokilpailujen aika alkoi Suomessa kesällä 1907, jolloin järjestettiin neljät kilpailut. Ainakin osaksi innostus kilpailujen järjestämiseen oli tullut Ruotsista. Suomea ajatellen ”kilpailujen järjestämisen ensisijaisena tarkoituksena oli lisätä kansallisesti merkittäväksi koetun vanhan viuluperinteen arvostusta sekä taata sen jatkuvuus”. Kilpailuista tuli nopeasti perinne ja tapa, ja niitä järjestettiin paljon eri puolilla maata 1940- ja ’50- ja ’60-luvuilla. Luonteeltaan kilpailut olivat henkilökohtaisia: vaikka soittajat olivatkin harrastajia, leikkimielinen oli silti kaukana. Yleisesti ottaen kilpailuilla saavutettiin mitä oli haluttu: ”ne olivat eräs tärkeimmistä kansanmusiikkiperinnettä ylläpitäneistä tekijöistä, ja itse kilpailuista muodostui merkittäviä kansanmusiikin esitystilanteita”(Kansanmusiikki 4/5 1977, 18; Ala-Könni 1969, 51-52.)

Varsinkin isänsä Urhon kilpailu- ja esiintymismatkoja Raija-tytär muistelee olleen paljon, sillä kilpailut olivat myös Urho Myllymäelle tärkeitä. Hänen kunniakirjansa ja valokuvansa antavat kuvan ahkerasta pelimannista, joka halusi tulenpalavasti soittaa ja esiintyä. Urho ja Iisakki Myllymäki osallistuivat Etelä-Pohjanmaan nuorisoseuran kilpailuihin vuosina 1945-1951. Kunniakirjat ja palkinnot osoittavat Myllymäen osallistuneen 1950-luvulla kansansoittokilpailuihin useasti. Samoista kilpailuista hän on

kahminut ensimmäisen palkinnon niin viulun kuin 1- ja 2-rivisen haitarin soitosta. Kunniakirjoja ja palkintoja kilpailuista on Urho Myllymäeltä säilynyt parisenkymmentä. Varhaisin kunniakirja on Etelä-Pohjanmaan Nuorisoseuran kansansoittokilpailuista Seinäjoelta vuonna 1946, joihin Myllymäki on osallistunut ilmeisesti 2-rivisellä harmonikalla. Kilpailuihin osallistumisen olen luettellonut säilyneiden kunniakirjojen perusteella. Kaikki Myllymäen kunniakirjat ja palkinnot eivät valitettavasti ole säilyneet. Kunniakirja puuttuu ainakin vuodelta 1961 Jyväskylästä, jossa Myllymäki soitti itsensä Suomen mestariksi viulunsoitossa.

Muita dokumentoituja esiintymisiä on ollut muiden muassa Saarijärvellä (v. 1954), jossa Myllymäki esiintyi niin yksin kuin toisten soittajien ja tanssijoiden kanssa. Muistikirjojen takakansiin on kirjoitettu paikkakuntien nimiä, joiden tulkitsen olevan esiintymispaikkakuntia. Paikkakunnista mainittakoon Helsinki, Vaasa, Kaustinen ja Jyväskylä. Lisäksi listassa mainitaan joukko pienempiä paikkakuntia. Mainitsemani paikkakunnat piirtävät maantieteellistä karttaa Myllymäen esiintymisistä Suomessa. Lisäksi listassa on paikkakuntia Ruotsista. Lähinnä Urho Myllymäki esiintyi Kauhajoella ja maakunnassa noin 50 kilometrin säteellä kotipaikastaan.

”Siis niitä kruunuhäitä ja kaikenmaailman juttuja, jossa sitten pelimanneja tarvittiin, niitä sitten riitti. Ja ihan suoraan sanoen, kun mä muistan niin kyllä isä oli kesisinkin, harva se pyhänaika, jotta se ei ollu pois. Se oli aina jossain. Se pani pyhävaatteet päälle ja hanurin otti mukaan ja viulun olalle ja niin se meni.” (Myllymäki 11.1.2003)

”Ja isä kävi todella paljon kilpailuissa, silloin kun mä olen ollut pikkutyttö... ja jos jonkinlaista palkintoa sitten kantoi kotiin” (Myllymäki 11.1.2003)

Urho pyrki soitossaan täydellisyyteen. Hän soitti ja harjoitteli kappaleita korvakuulolta, pienissä osissa niin kauan, että ne kuulostivat oikealta hänen korvissaan. Raija-tytär muistaa isän harjoitelleen pitkään jopa yhtä tahtia.

”Sen minkä mä muistan ihan lapsuuden ajoilta oli se kun isä sitten oli kamarissa. Meillä oli kaksi huonetta, tupa ja kamari. Isä pani aina välioven kiinni ja sitten kamaris harjoitteli soittamaan ja mä voin muistaa, että se voi kuukauden harjoitella samaa tahtia. Aina vaan. Sitä samaa.”...

”Siinä mieles isä oli äärimmäisen sisukas harjoitellessaan jotain. Ja se opetteli sisukkaasti niin kauan, kunnes se meni, niinku sillä lailla, kun hän oli sen kuullu.” (Myllymäki 11.1.2003)

Kun kappale vihdoinkin sujui, Urho kirjoitti sen ylös muistikirjaansa. Esiintymisten painottuessa kesäkaudelle, oli talvisaikaan aikaa harjoitella ja merkitä uutta ohjelmistoa muistiin nuottikirjoihin. Tästä kertovat useiden kappaleiden perään kirjatut päivämäärät. Kappaleita on päivämäärien perusteella nuotinnettu enemmän talvisaikaan kuin kesäkuukausien aikana. Urho keräsi muistikirjojihinsa pääosin kuulemiaan kappaleita. Joskus hän saattoi pyytää soittajaa itseään kirjaamaan kappaleen muistiin hänelle. Urho oli halukas oppimaan uutta ohjelmistoa ja miellyttävät melodiat jäivät helposti hänen mieleensä. Näin hän oppi laajan repertoarin eteläpohjalaista ja varsinkin Kauhajokista pelimannimusiikkia.

”Mutta sitten se niinku kokoajan halus uutta, kun se kuuli uutta ja sitten sitä harjoiteltiin ja harjoiteltiin.” (Myllymäki 11.1.2003)

Esiintymistilanteessa ja varsinkin kilpailussa soittamiseen tuli keskittyä hyvin. Silloin niin isän kuin pojankin ilme muuttui ja vain musiikki sai kaiken huomion. Urho sai isältään ohjeita myös esiintymisjännityksen hallintaan. Isäkin mukaan oli turha tarkastella yleisöään, sillä silloin kuulijoita oli liikaa. Vaikka Urho saattoi uransa alkuvaiheessa lääkittää jännitystään, hän suhtautui esiintymiseen kuitenkin aina tunnollisesti.

”Ja kun isä rupes soittaan, sille tuli semmonen katse, vähä niinku paapallekin, että kun se rupes soittaan niin ei se kuullu eikä nähny mitää muuta. Ja sitten jos tuli liika häiriö niin sitten jotenkin niinkö... Hän ei pitäny siitä.” (Myllymäki 11.1.2003)

Silmin nähden ainakin nuorempi Myllymäki nautti esiintymisestä. Osaamisestaan saikin olla ylpeä. Rehevakas haitarinpalkeen vetäisy ja hymynkare kasvoilla kertoivat pelimannin soiton alkavan.

”Pohojimmaasena se pelimannilla pulppuuuaa kuninkahan luonto: hän se on ja kukaa muu ei oo mitään.” (Helistö 1997, 100.)

Tämä lausahdus kuvailee mielestäni Urho Myllymäen suhtautumista paitsi pelimannimusiikin taitajiin myös esiintyviin taiteilijoihin musiikin lajista riippumatta. Onhan *kuninkaan luonto* esiintyville taiteilijoille ominaispiirre, joka tuli esille myös Myllymäen omassa esiintymisessä. Toisaalta hän ymmärsi ja antoi arvoa myös kuulijoille, sillä ilman heitä ei kuningas pääse valloilleen.

”Pelimanni ei tartte muuta kun uskollisen kuuntelijan. Se sille on kaikkeen kallehinta ja tärkeätä. Kuunteloo kuka kuunteloo, kunhan vain oikiällä mielellä kuunteloo.” (Helistö 1997, 100.)

Pelimannimusiikin käytön muuttumisesta Urho oli pahoillaan. Hänelle oli tärkeää, ettei musiikkia irrotettaisi käyttöyhteydestään. Olihan hän pikkupojasta liittänyt soittamisen ja kansanmusiikin häihin tai tansseihin - käyttömusiikiksi. Pelimannimusiikin muuttumista kuulijoille esitettäväksi musiikiksi Myllymäki vierasti. Mielestäni tämä heijastui Urhon esiintymisessä. Olen nähnyt Urhon esiintyvän kauhajokisten pelimannien kanssa. Mieleepi jäi Urhon innokkuus soittoon. Hän tuskin sai kappaleen nimeä sanottua yleisölle, kun jo aloitti soiton. Muut soittajat pääsivät mukaan vasta muutaman tahdin kuluttua. Esiintyessään Urho kommunikoi toisten soittajien ja yleisön kanssa. Hän hymyili avoimesti ja kuulija tunsi miten musiikki pulppusi soittimesta kuin itsestään.

Myllymäen pelimannit, isä ja poika kiersivät yhdessä laajalti Pohjanmaalla sekä Satakunnassa. Aatto Ojaniemi muistelee Satakunnasta soittajien saaneen Pohjanmaata paremman kohtelun ja palkan. Hänen mielestä Satakunnassa osattiin arvostaa hyviä pelimanneja. Urho Myllymäki viittaa myös pelimannien kohteluun eräessä lehtileikkeessä. Hänen mielestään pelimanneja osattiin arvostaa aiemmin. Silloin ei jokaisesta soitosta saanut palkaksi rahaa vaan hyvän kohtelun ja pelimanni loi hyviä ihmissuhteita.

4.4 Mestaripelimannius

Urho Myllymäki sai Kaustisen neljänsillä kansanmusiikkijuhlilla mestaripelimannin

arvonimen ensimmäisenä kaksirivisen hanurin taitajana. Edellisenä vuonna mestaripelimanniksi oli valittu Kaustisen omia pelimanneja ja jo seuraavana vuonna 1971 Urho sai tämän kunnian.

Urho Myllymäki jatkoi isänsä perintöä esiintymisessä sekä kilpailemisessa. Eri kunniakirjojen ja valokuvien perusteella esiintymisareenat ovat sijainneet ympäri maata. Merkintöjä esiintymisistä on Pispalan sottiisista Tampereelta sekä erilaisista tilaisuuksista Forssasta, Haaparannasta ja Jyväskylästä. Myös Orivedellä talvisin järjestetyille kansanmusiikkikurssille Urho on osallistunut useasti. Urho esiintyi erilaisissa tilaisuuksissa todella paljon. Lukumäärää näistä on lähes mahdotonta saada. Tilaisuuksien kirjo oli hyvin laaja, Harjankyläläisen tyhjän heinäladon ”kökkäkemuista” Yhdysvaltain 200-vuotisjuhlallisuuksiin Michiganissa, USA:ssa vuonna 1974. Hän rutinoitui lavalla esiintymisessä yksin, vaikka piti enemmän toisten kanssa soittamisesta. Olihan hän koko muusikon uran alkutaipaleen soittanut aina yhdessä isänsä Iisakin kanssa.

Ulkomaisista esiintymisistä mainintoja löytyy ainakin Ruotsin Haaparannasta. Vuosina 1974 ja 1976 Myllymäki osallistui amerikansuomalaisten juhlallisuuksiin Yhdysvalloissa. Vuonna 1974 Juhlat olivat Michiganissa ja vuonna 1976 Washingtonissa. Matkalle kutsuttiin eri vuosien mestaripelimanneja ja jälkimmäisellä matkalla Urhon soittokaverina mukana oli Risto Ala-Ikkela. Tätä matkaa Urho muistelee Kaustisella nauhoitetussa keskustelussa:

”Kyllä ja sitten kun vielä kerron että aiva kun me Riston kans kahden soiteltiin niin sen huomaa että joku kuuntelee aina. Se oli kiva! Ja siis aiva me kahden vain, jotta esimerkiksi ruotsalaisia oli tavattoman aina suuria ryhmiä niin ku viulun soittajia, mutta juuri kun me kahden se oli kiva soittaa. Sen kuuli jotta kaikki kuuntelee ja soitto menkö perille ja silloin se on kiva!”

- Oliko yhtään amerikkalaista kaksirivisen soittajaa?

U. Ei. Ei yhtään.” (K-I 334. JNO 15.)

Yhdessä Ala-Ikkelan kanssa Myllymäki soitti ja esiintyikin paljon 1970-luvulla. He keksivät kaksirivisineen yhteisen soittotavan, joka poikkesi perinteisestä pohjalaisesta soittotyylisestä. Myllymäki soitti melodian, jota Ala-Ikkela omilla kuvioillaan koristeli.

Vaikka kaikki yksi- ja kaksirivisen haitarin taitajat eivät heidän uutta soittotyyliä hyväksyneetkään, he itse nauttivat yhdessä esiintymisestä. Kahden miehen soittotyyliä vieroksuville Urho vastasi verraten kansanmusiikin muuttumista pieneen koivuun.

"Kansanmusiikki on kuin visaanen koivu. Se kasvaa joka kerta erilaasena ja jokaanen pelimanni soittaa sen omalla tavallaan. Ei voi sanua että kansanmusiikkia joku soittaa väärin, koska se on juuri sitä väärinsoittamista, mutta kauniisti väärinsoittamista." (Helistö 1997, 99.)

Mestaripelimanni oli ylpeä osaamisestaan ja halusi jakaa osaamistaan myös muutamille oppilailleen. Erään nuoremman pelimannin, oppilaan ja ystävän mieleen on painunut Urhon kannustava ja oppilaan taitoja kunnioittava opetustapa. Urho opetti jokaisella soittokerralla mallin avulla uuden kappaleen. Opettaja soitti katkelman kappaleesta yhä uudelleen ja oppilas soitti perässä. Näin Myllymäki itsekkin opetteli soittoreissuilla kuulemiaan kappaleita. Myös nuottikirjoitus tuli opetukseen, mutta Urho korosti nuotin olevan aina vain viitteellinen muistilappu. Kappale täytyi opetella ulkoa ensitilassa, jotta musiikkiin voi antautua ja luoda persoonallisen tulkinnan. Opetustoiminta laajentui vasta mestaripelimannin arvonimen jälkeen esimerkiksi Kaustisella järjestetyillä näppärikursseilla. Sieltä muistetaankin Urhon naseva opetus kaks'rivisen haitarin basson käytöstä.

"Kuulkaas ny! Kuulkaas ny! Se ei saa olla niinku mariapuuruu pyörittääs muovipussis. Se pitää olla niinku hernehiiä tippuus pellilautaselle." (Luoma 1995.)

Vielä iäkkäänä pelimannina Myllymäki soitti niin viulua kuin kaksirivistä haitariaan kotona joka päivä. Hän osallistui innokkaasti paikkakunnan kansanmusiikkitoimintaan. Hän soitti Kauhajoen pelimannien sekä naapurissa asuvien klarinettitaitajien kanssa useissa tilaisuuksissa. Musiikki ja erityisesti eteläpohjalainen pelimannimusiikki toivat iloa Myllymäen elämään. Tärkeäksi hän koki myös Spelien saaman suosion ja vuosittaisen tapahtuman kasvun. Samalla hän seurasi paikkakunnan nuorten soittajien kehitystä. Mestaripelimanni antautui kansanmusiikille perinpohjaisesti ja se toi aitoa iloa hänen elämäänsä. Mielestäni vain todella aidosti perinteeseen kiinni kasvanut pelimanni voi

tuntea musiikista näin syvästi.

"Muilla saa olla taloot, autot ja uima-altahat, mulle on antanu elämä pelimannina monin kerroon, matkat maailmalle ja monta hyvää muistua. Sitä soittaa ilohon ja suruhun ja silloin kestää putuamiset vaikka kuinka syvälle." (Yli-Harja 1995, 357.)

5 HUOMIOITA KOTIMÖKIN POLOKKA, HISKIN IIKOON POLOKKA JA POLKKA! –KAPPALEIDEN SÄVELLYSTYYLISTÄ

Myllymäen pelimannien polkansävellystyiliä tutkin kolmen polkkakappaleen avulla. Lisäksi Myllymäen polkansävellystyiliä kuvaan hänen ainoaksi sävellykseksi tulkitsemani Hiskin Iikoon polokan avulla vuodelta 1957. Urho Myllymäen polkansävellystyiliä analysoin hänen vuonna 1966 säveltämän Kotimökin polokan sekä vuonna 1975 säveltämänsä Polkka! -sävelmän avulla.

Kappaleet noudattelevat soinnutukseltaan yleistä sointukiertoa. Syitä tähän voi löytää ensinnäkin soittimesta, jota on käytetty kappaleita tallennettaessa. Toisaalta pelimannikappaleiden henkeen ei tallennusaikaan kuulunut harmoninen leikkittely. Säveltäjät olivat itseoppineita pelimanneja, joiden musiikillinen kekseliäisyys sai vahvat vaikutteet ympäröivästä pelimannimusiikista. Melodian liikettä tarkastelen tutkimalla kappaleen säveltasojen ketjua: matalimman ja korkeimman esiintyvän sävelen suhdetta, esiintyviä intervaleja, asteikoita sekä sävelten välisiä käytösääntöjä. (Pekkilä 1991, 158-166.) Kappaleiden rytmisen elementin määrää polkkatanssi. Pelimannin on tiedettävä kunkin tanssilajin ominaiset rytmiset elementit, jotka polkassa ovat kuudestoistaosanuotit. Ne tekevät polkkakappaleesta terävän, napakan ja rytmisen sekä teknisesti vaikean. (Lepistö 1990, 19.) Esimerkiksi kaikille tutussa ”Säkkijärven polkassa” on kuultavissa terävät ja rytmiset kuudestoistaosat. Jotta tanssille ominainen rytmikkyys säilyy nopeassakin tempossa, on kuudestoistaosat soitettava erityisen tarkasti, mikä tekee polkasta teknisesti vaikean. Tähän olen päätenyt soittaessani Myllymäenkin ohjelmistossa keskeisellä sijalla ollutta ”Kauhajoen komia polokka” -kappaletta. Kuudestoistaosien tarkka rytmisen sijainti suhteessa iskuihin antaa kappaleelle jämyyyttä. Tällöin sitä on

myös helppo tanssia.

5.1 Kaksirivinen haitari

Harmonikka on vapaalehdykkäsoitin kuten urkuharmoni ja huuliharppu. Harmonikan kehityksen katsotaan alkaneen ensimmäisestä käsin liikuteltavalla palkeella varustetusta soittimesta vuonna 1822. Tämän soittimen esitteli saksalainen C.F. Buschman. 1850-luvulla harmonikkoja alettiin rakentaa myös Venäjällä. (Välimäki 1994, 47.) Jo 1840-luvulla harmonikkaa on arveltu soitettun Karjalassa, josta laukkukauppiaat olisivat kuljettaneet ensimmäiset yksinkertaiset pussipelit Etelä-Pohjanmaalle 1860-luvulla. (Leisiö & Nieminen 2006, 429.) Kaksirivistä harmonikkaa on soitettu Ilkka Kolehmainen (1989, 8-9) mukaan Suomessa jo 1850-luvulta lähtien ja se on kuulunut erottamattomana osana maalla asuvien juhliin, kruunuhäihin ja iltamiin. Heti alusta alkaen harmonikka sai kuitenkin vastustusta sekä kansanmusiikin tutkijoiden, kerääjien että sivistystoiminnasta huolehtivien ihmisten keskuudessa. Harmonikan käyttö jopa kiellettiin kansansoittokilpailuissa ja iltamissa. Soittimena harmonikan suosio kuitenkin vain yltyi, sillä siinä oli voimakas ääni ja soittoa pystyi säestämään. Lisäksi harmonikka oli viulua helpompi käsitellä ja se oli hinnaltaan edullinen. (Ala-Könni 1986, 43; Kolehmainen 1989, 9.) Harmonikan arvostus koki nousun vähitellen, kun yksi- ja kaksiriviset harmonikat saivat kansansoittokilpailuissa omat sarjansa. Erkki Ala-Könnillä oli 1950-luvulta lähtien harmonikan arvostuksen nousuun merkittävä vaikutus. (Kolehmainen 1989, 10-11.)

Suomessa 1900-luvun vaihteessa olleet harmonikat olivat pääosin italiassa valmistettuja. Etelä-Pohjanmaalla Jalasjärven kauppiaatkin pystyivät jo 1890-luvulla hankkimaan Vaasasta saksalaisia ja italialaisia yksirivisiä harmonikoita. Kotimainen harmonikkateollisuus alkoi Nestori Kukkolan perustamassa Viipurin harmonikkakorjaamossa 1920-luvun alussa. Myöhemmin Etelä-Pohjanmaalla on ollut useita harmonikkapajoja. Harmonikkateollisuuden uranuurtaja Samuel Elomaa valmisti Kurikassa useita satoja harmonikkoja 1900-luvun alkupuoliskolla. (Leisiö & Nieminen

2006, 430; Välimäki 1994, 47.) Myös Kauhajoella Urho Myllymäen kotipitäjässä asui hyvä harmonikan tekijä Antti Viita, joka teki Myllymäelle URHO -nimisen kaksirivisen haitarin (Myllymäki 11.1.2003).

Vähärivisillä haitareilla on oma soittimelle luonteenomainen musiikki. Kaksirivisellä harmonikalla soitettu ohjelmisto on perinteisesti ollut kansanmusiikkia. Esimerkiksi yksirivisellä haitarilla voi soittaa vain duurisävellajin kappaleita. Sille ominaista musiikkia ovatkin iloiset polkat ja polskat. Yksirivisessä haitarissa on 11 diskanttinäppäintä. Perusmallisessa kaksirivisessä haitarissa diskanttinäppäimiä on 21 ja ne voidaan jakaa samanäänisiin ja vaihtoäänisiin. Vaihtoäänisissä soittimissa diskanttiääni muuttuu palkeen työnnön ja vedon mukaisesti. Yksi- ja kaksirivisen haitarin erona onkin tuo toinen diskanttinäppäinrivi, joka laajentaa kaksirivisen haitarin ohjelmiston myös mollisävellajin kappaleisiin. Kaksirivisen haitarin basso on joko tasabasso tai ristibasso. Tasabasso toimii samalla tavoin paljetta vedettäessä tai työnnettäessä, ristibasso sen sijaan antaa laajemmat mahdollisuudet. (Välimäki 1994, 47-48; Korpinen 1996, 55.)

Sointujen käyttöön kaksirivinen haitari asettaa omat rajoituksensa. Kaksirivisen haitarin bassosta on saatavana kuusi erilaista sointuastetta perus- ja sointubassoineen. Työnnettäessä paljetta saadaan sointuasteet G, C, am ja H7. Vedettäessä paljetta saatavilla ovat soinnut D, G, em ja H7. Teoriassa yhdistelemällä eri sointubassoja eri perusbassoihin, on saatavana myös erilaisia sointuyhdistelmiä duurin ja mollin sijaan, esimerkiksi em7 (G/E), C9non3 (G/C), Cmaj7 (em/C) ja G -duurin terssikäännös (G/H) työntöpalkeella. Vetopalkeella on puolestaan mahdollista saada esimerkiksi soinnut D9non3 (am/D) ja hm7 (D/H) ja D-duurin kvinttikäännös (D/A). (Lepistö 1990, 16.) Perinteisesti edellä mainittuja sointuyhdistelmiä ei pelimannisävelmissä ole käytetty. On vaikea sanoa miksi pelimannit eivät ole aiemmin nähneet rikkaamman sointuyhdistelmien käytön suomia mahdollisuuksia soitossaan. Kenties he eivät ole nähneet monimutkaista soinnutusta tarpeelliseksi, sillä pelimannikappaleet perustuvat vahvasti melodialinjaan.

5.2 Kotimökin polokka

Vaikka Urho Myllymäki oli niin kaksirivisen haitarin kuin viulun soittaja, Kaustisen Kansanmusiikki-instituutin arkistosta hänen Kotimökin polokka -kappaletta ei löytynyt viululla soitettuna. Tämän tiedon huomioon ottaen kappaleessa ilmeneekin muutamia ei-viulistisia oktaavi- ja kvinttihyppyjä, jotka ovat soittoteknisesti mahdollisia, mutta eivät viululle luonteenomaisia. Oletan Urho Myllymäen käyttäneen kaksirivistä haitaria säveltäessään Kotimökin polokkaa.

5.2.1 Nuottikuvan analysointi

Kotimökin polokka -kappale jakautuu kokonaisuudessaan kolmeen osaan, joita olen merkinnyt A, B ja C -kirjaimin. Osat ovat 8 tahdin mittaisia ja ne kerrataan. Jokainen osista jakautuu kahteen pienempään neljän tahdin mittaiseen jaksoon, jotka muodostuvat edelleen kahdesta fraasista. Lisäksi jokaisessa kuulemassani versiossa kappale kerrataan vielä kokonaisuudessaan, vaikka siitä ei nuottikuvassa ole erillistä merkintää.

Kappale kulkee polkan tahdissa 2/4 tahtilajissa ja pääsävellaji on G-duuri. Harmonialtaan kappale noudattelee tiiviisti I - IV - V7 - I -kiertoa. Muistiinmerkityssä nuotissa harmoniat on merkitty sointumerkkeinä tahtien alle. Sointumerkinnöissä Myllymäki on käyttänyt pieniä kirjaimia. Kappaleessa käytetyt soinnut ovat G-duuri- (I), C-duuri- (IV) ja D-duurin septimisointu (V7). Harmoniat vaihtuvat pääosin tahdin välein lukuun ottamatta lopukkeita, jotka päättyvät samassa tahdissa vaihtuviin V7 - I -sointuihin. Aivan kappaleen viimeisessä tahdissa tallentaja on merkinnyt tahdin aloittavaksi soinnuksi IV asteen C-duurisoinnun. Kuitenkin esityksessä myös kyseinen tahti päättyy V(7) - I -sointuihin.

KUVA 1. Alkuperäinen Urho Myllymäen nuottinnos Kotimökin polokka -kappaleesta Myllymäen nuottikirjasta.

Alkuperäisen nuotin lopukkeissa kertausta edeltävät tahdit ovat aika-arvojen summana $3/4$. Myllymäki on ilmeisesti halunnut painottaa osien lopussa niin viimeistä säveltä kuin taukoa, jolloin hän on merkinnyt molemmat yhden neljäsosanuotin mittaisiksi. Lisäksi tahdin alussa on melodialinjan kannalta tärkeä neljän kuudestoistaosanuotin ryhmä. Äänitteellä kappale etenee kuitenkin näissä kohdin tempossa eteenpäin ilman ylimääräistä neljäsosaa. Oletan säveltäjän kirjoittaneen viimeisen tahdin neljäsosat erehdyksessä ja olen

korjannut ne nuotinnukseen kahdeksasosiksi esityksen lopukkeita vastaaviksi.

Alkuperäiseen nuottiin säveltäjä on merkinnyt soitinteknisiä merkintöjä kaksiriviselle haitarille. Väkäsellä ja koukku-merkillä hän ilmaisee palkeen suuntaa; väkäsen kohdalla paljetta työnnetään ja koukun kohdalla vedetään. Nuottikuvaan on kirjoitettu myös kaksi legatokaarta, molemmat kuudestoistaosaryhmän d-sävelten oktaavihypylle. Kenties kaarien taustalla on kaksirivisen haitarin soitintekninen yksityiskohta, sillä muiden sävelten oktaavihypyissä legatokaaria ei ole merkitty.

Kotimökin polokka Urho Myllymäki 1966

A

5

B

9

13

C

17

21

NUOTTI 1. Kotimökin polokka

Kotimökin polokka -kappale perustuu melodisesti kahteen elementtiin, jotka toistuvat samalla kaavalla. Näitä ovat kolmisoinnun murtaminen ja astekulku. Ensimmäisessä

tahdissa kolmisointu murretaan, toisessa tahdissa edetään alaspäisellä astekululla seuraavaan harmoniaan, joka jälleen murretaan kolmannessa tahdissa. Neljäs tahti muodostaa kaavalle lopukkeen. Kappaleen kaikissa osissa tämä piirre näkyy selvästi. Viimeisen C-osan kolmannen tahdin kolmisointumurros näkyy kuitenkin heikosti. Harmonialtaan kaava ei toistu kaikissa osissa samanlaisena, sillä keskiosan harmoniakierto eroaa kappaleen muista osista.

5.2.2 Kotimökin polokka -kappaleen A-osan analyysi

Kotimökin polokan alkuosa muodostuu kahdeksasta tahdistä, joiden aikana harmonian I - IV - V7 - I -sointukierto ehtii toteutua kahdesti. Kuten edellä mainitsin, osan lopuketahdissa sointu vaihtuu I asteelle vasta toisella iskulla. Osa kerrataan kokonaisuudessaan. Asteikkojen ja pääsävellajin muodostamiseksi taulukoin sävelten esiintymistiheyden. Melodiasta muodostetun asteikon toinen sävel a, jää kokonaan osassa käyttämättä. Koska säveltä kuitenkin käytetään seuraavassa oktaavialassa, oletan sen kuuluvan asteikkoon sekä ambitukseen. A-osan alimman ja ylimmän sävelen väli, ambitus on 19 puolisävelaskelta (g - d2).

TAULUKKO 1. Sävelten esiintymistiheys Kotimökin polokka -kappaleen A-osassa

sävel	määrä	sävel eri oktaavialassa	määrä	yhteensä
g	7	g1	7	14
a		a1	4	4
h	7	h1	2	9
c1	8	c2	1	9
d1	14	d2	4	18
e1	2			2
f#1	2			2

Kappaleen toonikasävel g esiintyy A-osassa 14 kertaa ja dominanttisävel d 18 kertaa. Yhteenlasketulta sävelkestoltaan dominanttisävel d soi toonikasäveltä pidempään. Toonikasävel sijoittuu nuotissa niin jaksojen kuin fraasien viimeiseksi säveleksi sekä soi kerralla pidempään. Näiden seikkojen perusteella kappaleen perussävellajiksi muodostuu G-duuri. Alun suosituimmat intervallit ovat priimi (10 kpl), suuri terssi (11 kpl) sekä pieni

terssi (10 kpl). Muista käytetyistä intervaleista mainittakoon pieni sekunti (6 kpl) sekä suuri sekunti, kvartti (5 kpl) ja oktaavi (4 kpl). Pieni ja suuri seksti sekä pieni septimi-intervallit esiintyivät A-osassa kerran. Kappale eteneekin säveltasolta toiselle kolmisointuihin ja terssi-intervalleihin pohjautuen. Kuten edellä totesin sekä priimi että terssi ovat kovin käytettyjä intervaleja. Seuraavasta taulukosta ilmenee säveltasojen eteneminen seuraavalle lukumäärällisesti, miten monta kertaa kappaleessa esimerkiksi pienen oktaavialan g-sävelen jälkeen toistuu sama sävel tai sen terssi.

TAULUKKO 2. Asteikon säveliltä edetään Kotimökin polokka -kappaleen A-osassa

sävel	edetään (lukumäärä)	sävel	edetään	sävel	edetään
g	g 3	d1	g 1	a1	g1 1
	h 4		c1 2		c2 1
h	c1 2		d1 4		d2 2
	d1 5		f#1 4	h1	d1 1
c1	h 2		g1 3		a1 1
	d1 4	e1	d1 2	c2	h1 1
	e1 2				

Lähes jokaiselta säveleltä edetään priimi- ja terssi-intervallille. Tämä ilmentää kappaleen alun vahvaa kolmisointu vaikutelmaa. Edellä esitetyn taulukon mukaan alaspäisiä intervallihyppyjä esiintyy vähemmän kuin ylöspäisiä intervallihyppyjä. Priimejä esiintyy 10 kpl, ylöspäisiä intervallihyppyjä on 30 ja alaspäisiä intervallihyppyjä esiintyy 14. A-osalle luonteenomaista ovat siis ylöspäin nousevat intervallihypyt.

Kappaleen alkuosa istuu viululle osista parhaiten. Ensimmäisten kolmen tahdin jälkeen tuleva alaspäinen terssi ja kvarttikulku vaativat useamman harjoittelukerran. Hankalaksi kohdan tekee ensimmäinen kielenvaihto, jonka avulla koukataan ylemmältä kieleltä yksi sävel. Toisaalta muutaman soittokerran jälkeen kuvio istuu jousikäteen jo hyvin. Osan lopusta kuvio puuttuu, jolloin viimeinen tahti on perinteinen lopuke. Alun puhtaisiin kolmisointutahteihin (tahdit 1, 3, 5, 7) sopii yhtäaikaaisesti soimaan vapaakieli borduna. Tahdeissa yksi ja viisi borduna-sävel on vapaakieli g ja tahdeissa kolme ja seitsemän vapaakieli d, sointujen mukaan. Viimeistä säveltä voi myös painottaa yhtä aikaa soivalla g-kielellä. Soittoteknisesti jousikäden rystysten tulee olla matalat ja hyvin pehmeät sekä

joustavat, jotta nopeat kielenvaihdot onnistuvat. Jousen käyttö on lyhyttä ja helpoin soittokohta lienee kantapuolella.

5.2.3 Kotimökin polokka -kappaleen B-osan analyysi

Kotimökin polokan keskiosa muodostuu niin ikään kahdeksasta tahdistä, joiden aikana sointukierto poikkeaa totutusta I – IV – V(7) – I -kierrosta. Keskiosa alkaa I asteen G-duurisoinnilla, jota seuraa seuraavan tahdin toisella iskualalla V7 eli D-duuriseptimisointu. Tämän jälkeen tahdissa 12 ensimmäisellä iskualalla soi IV asteen C-duurisointu ja toisella iskualalla I asteen G-duurisointu. Kappale jatkuu I asteen G-duurisoinnilla puolitoista tahtia, jonka jälkeen sointu vaihtuu toisella iskulla V7, D-duuriseptimisoinnuksi. Nyt IV asteen C-duurisointu jää soittamatta ja sointu vaihtuu viimeisellä iskulla takaisin I asteen G-duurisoinnuksi. Kappaleen B-osan melodiasta muodostuneen asteikon sävelistä e1 ja f#2 eivät esiinny. Oletan sävelten kuitenkin kuuluvan sävellajiin, sillä ne esiintyvät osassa toisessa oktaavialassa. B-osan sävelistä matalimpana esiintyy d1 ja korkeimpana g2, jolloin ambitus on 17 puolisävelaskelta. Pääsävellajin muodostamiseksi taulukoin sävelten esiintymistiheyden.

TAULUKKO 3. Sävelten tiheys Kotimökin polokka -kappaleen B-osassa

sävel	määrä	sävel eri oktaavialassa	määrä	yhteensä
g1	7	g2	2	9
a1	10			10
h1	9			9
c2	7			7
d1	6	d2	12	18
		e2	2	2
f#1	6			6

Taulukosta 3 huomaamme d -sävelten olevan enemmistössä kappaleen B-osassa. Nyt a-sävelen käyttö on runsasta, sillä se esiintyy useammin kuin oletetun pääsävellajin sävel. Yhtä monta kertaa oletetun pääsävellajin g-sävelen kanssa esiintyy tämän terssi h-sävel. Laskettaessa B-osan käytetyimpien sävelten g, d ja a soivat kestot yhteen molemmista oktaavialoista, huomaamme d-sävelen soivan pisimpään. Huomion arvoista mielestäni on,

että g ja a-sävel soivat yhtä kauan. D-sävelen pitkää sävelkestoa selittää sen soiminen niin pääsävellajin G-duurin kvinttinä kuin V asteen soinnun perustana. Pääsävellaji muodostuu kuitenkin G-duuriksi, sillä g-sävel sijoittuu painollisille ja fraasin aloittaville iskualoille. Se on myös osan päätössävel.

Kappaleen B-osan intervalleista pieni terssi on käytetyin (17 kpl) ja suuri sekunti (12 kpl) ovat käytetyimpiä. Muista intervalleista edustettuna ovat suuri terssi (8 kpl), kvintti sekä pieni sekunti (7 kpl) ja oktaavi (4 kpl). Kvartti (3 kpl) ja priimi (2 kpl) ovat intervalleina vähän käytettyjä. Intervallimäärien perusteella B-osalle luonteenomaista ovat asteittaiset sävelkulut ja pienet hyppyt. Esimerkiksi pieni terssi esiintyy yli kaksi kertaa useammin kuin suuri terssi. Tämä luo kappaleen B-osalle hieman mollisävyä. Ambitukseltaan osa on kuitenkin lähes samanlainen kuin A-osa. Pienen terssin suosio tulee esille myös taulukossa 4, jossa näkyy säveleltä toiselle eteneminen. Niin h1 - d2 kuin f#1 - a1 pienet terssit ovat suosittuja. Alas- ja ylöspäisten intervallien lukumäärän ero ei B-osassa ole niin merkittävä kuin A-osassa. Kaikista intervalleista alaspäisiä on 28 kpl ja ylöspäisiä 26 kpl.

TAULUKKO 4. Asteikon säveliltä edetään Kotimökin polokka -kappaleen B-osassa

sävel	edetään	sävel	edetään	sävel	edetään	sävel	edetään
a1	f#1 4	g1	h1 4	h1	d2 5	d2	g2 2
	d2 2		f#1 2		a1 4		g1 3
f#1	a1 6	a1	g1 2	c2	h1 5		c2 3
			d1 4		d2 1		d1 2
			c2 4		g1 1		d2 2
						e2	d2 2

Viululle Kotimökin polokka -kappaleen B-osa ei istu kovin luontevasti. Tämä johtuu useasta kvintti-intervallista, jotka eivät osu vapaille kielille. Lähinnä d2 - g1 muodostama kvintti ei ole soittimellisesti viululle luonteenomainen intervalli viulupelimannimusiikissa. Muutoin osan asteittaiset sävelkuviot ovat helposti toteutettavia.

5.2.4 Kotimökin polokka -kappaleen C-osan analyysi

Kotimökin polokka -kappaleen viimeinen osa muodostuu myös kahdeksasta tahdist,

						e2	d2	2
						g2	d2	2

Suuren sekunnin suosio tulee esille myös tarkasteltaessa säveleltä toiselle siirtymistä taulukossa 6. Lähes jokaiselta säveleltä edetään joko alas- tai ylöspäisellä sekunnilla. Alaspäiset intervallit ovat suosittuja, niillä edetään lähes kolmanneksen useammin kuin vastaavasti ylöspäisillä intervaleilla. Kotimökin polokan lopussa ylöspäisiä intervaleja käytetään 20 kertaa kun alaspäisillä intervaleilla edetään 29 kertaa. Esimerkiksi d2 - g1 on suosituin yksittäinen intervalli.

Kotimökin polokka -kappaleen C-osa ei ole soittimellisesti sävelletty viululle. Osan ensimmäisessä tahdissa esiin tulevat kvintit sekä kielen vaihdot ovat viulistille kovin epämukavia. Samoin lausekkeiden välissä oleva g-sävelten oktaavihyppy sekä sitä edeltävä kvinttihyppy eri kielillä on nopeassa polkan tempossa hankalasti toteutettava. Kuten edellä mainitsin joustavalla jousikädellä sekä hyvin matalilla rystysillä kuviot ovat soitettavissa.

5.3 Hiskin Iikoon polokka

Mestaripelemani Urho Myllymäen perusohjelmistoon kuului myös hänen isänsä säveltämä Hiskin Iikoon polkka. Kyseinen kappale on ollut Urho Myllymäen ohjelmistossa pitkään, sillä hän on kertonut oppineensa sen isältään.



KUVA 2. Alkuperäinen Urho Myllymäen nuotinnos Hiskin Iikoon polokka -kappaleesta Myllymäen nuottikirjasta.

Hiskin Iikoon polokka -kappale muodostuu kahdesta osasta, joita olen nuottikuvassa merkinnyt kirjaimin A ja B. Koko kappale soitetään äänitteillä kahdesti kertauksineen. Alkuperäisessä nuotinnuksessa ei ole merkittyjä säestyssointuja. Lisäksi oktaavialat eivät vastaa tallenteita. A-osan viimeinen tahti ja koko B-osa on kirjoitettu erehdyksessä tai kirjoitusteknisistä syistä ylempään oktaavialaan. Kenties ala-apuviivojen käyttö on muistiinmerkitsijälle ollut outoa. Olen tekemääni nuotinnukseen muuttanut kappaleen säveltasot vastaamaan esityksiä. Alkuperäisessä nuotissa osien viimeisissä tahdeissa kappaleen muistiinmerkitsijä on käyttänyt samaa tehokeinoa kuin Kotimökin polokassa, viimeiset tahdit ovat neljäsosan pidempiä kuin muut tahdit. Alun perin tahtiin on merkitty kolme kahdeksasosanuottia samalla palkilla yhdistettynä. Myöhemmin viimeinen kahdeksasosa on erotettu poikkiviivoilla edellisistä. Esityksissä kappale etenee kuitenkin tempossa ilman ylimääräistä neljäsosaa. Päätöstahtien viimeinen kahdeksasosa on tallenteilla sekä musiikillisesti painokas että pidempi kuin tahdin muut kahdeksasosat. Se ei kuitenkaan pidennä sen varsinaista aika-arvoa. Olen tekemääni nuotinnukseen muuttanut lausekkeiden viimeiset tahdit.

Soinnutus on hyvin perinteistä, kuten Kotimökin polokassa. Rytmisesti kappale perustuu kuudestoistaosanuoteille, mutta kahdeksasosia on käytetty katkaisemaan tasaista kuviota. Hiskin likoon polokan jaksojen toisen tahdin painoton isku edustaa säkeen loppua. Seuraava kuudestoistaosapari on kuin kohotahti lausekkeen jatkolle. Samaan ajatukseen perustuen voi kuudestoistaosaparin soittaa kohotahtina kertauksissa. Hiskin likoon polokan ensimmäinen tahti muodostuu toonikakolmisoinnun ja tämän rinnakkaismollisoinnun murtamisesta, toinen tahti murtaa dominanttisoinnun alaspäin. Kolmannessa tahdissa dominantti- ja sen rinnakkaismollisointu murretaan, jonka jälkeen lopukkeessa edetään astekululla. Kappaleen B-osassa kaksi ensimmäistä tahtia muodostavat astekululla pienen notkelman, jonka jälkeen seuraa A-osan toisen fraasin kertaus ja lopuketahti.

Hiskin likoon polokka

Iisakki Myllymäki

A

5

B

9

13

NUOTTI 2 Hiskin likoon polokka

Hiskin likoon polokka -kappaleen A-osa on kahdeksan tahdin mittainen ja koostuu

kahdesta neljän tahdin mittaisesta jaksosta. Nämä edelleen muodostuvat kahden tahdin fraaseista. Harmonialtaan kappale alkaa I asteen G-duurisoinnilla, jota seuraa kahden seuraavan tahdin ajan V asteen D-duurisointu palaten jälleen I asteen G-duurisointuun jakson päätöstahdissa. A-osassa esiintyvien sävelten väli on $d_1 - e_2$ eli 15 puolisävelaskelta. Tästä asteikosta jää puuttumaan e_1 , joka kuitenkin esiintyy seuraavassa oktaavialassa. Kokonaan asteikosta puuttuu sen sijaan c-sävel.

TAULUKKO 7. Sävelten tiheys Hiskin Iikoon polokka -kappaleen A-osassa

sävel	määrä	sävel	määrä	yhteensä
d1	6	d2	6	12
f#1	13			13
g1	10			10
a1	6			6
h1	11			11
e2	4			4

D-sävel esiintyy A-osassa lukumäärällisesti eniten. Sävelten yhteenlasketut kestot osoittavat d- ja g-sävelen soivan A-osassa yhtä pitkään. G-sävelen sijoittuessa kuitenkin osan päätössäveleksi se määrää sävellajin G-duuriksi. Hiskin Iikoon polokan alku perustuu kolmeen intervalliin, suureen terssiin (17 kpl), pieneen terssiin (15 kpl) ja priimiin (11 kpl). Muista esiintyvistä intervalleista mainittakoon kvartti (6 kpl), suuri seksti (4 kpl) sekä suuri ja pieni sekunti (2 kpl). Osan melodia pyörii muutaman intervallin ympärillä, joista hahmottuu voimakas kolmisointuvaikutelma. D1 - f#1 sekä g1 - h1 intervallien suosio on lähes kiistaton. Tosin pienet terssit ovat myös hyvin edustettuna tarkasteltaessa säveleltä toiselle etenemistä. Hiskin Iikoon polokan alkuosassa ylöspäisiä intervaleja esiintyy 23 kpl ja alaspäisiä intervaleja 21 kpl.

TAULUKKO 8. Asteikon säveliltä edetään Hiskin Iikoon polokka -kappaleen A-osassa

sävel	edetään	sävel	edetään	sävel	edetään	sävel	edetään
g1	f#1 1	h1	d1 2	d2	a1 2	f#1	d1 4
	g1 3		g1 2		h1 2		f#1 2
	h1 5		h1 2		d2 2		g1 1
a1	f#1 4		d2 3	e2	g1 2		a1 4
	g1 2		e2 2		e2 2		h1 2
						d1	f#1 6

Hiskin Iikoon polokan toinen osa muodostuu A-osan tapaan kahdeksasta tahdistä, koostuen neljän tahdin jaksosta ja kahden tahdin fraaseista. B-osa perustuu kahteen elementtiin, asteittaiseen kulkuun sekä kolmisoinnun murtamiseen. Osa alkaakin kahden tahdin astekululla, jossa se tekee alaspäisen notkelman sekstin alueella. Jälkimmäisessä fraasissa palataan alkumotiiviin, murtamalla dominantti- ja sen rinnakkaismollisoitu. Fraasin lopuke leikkii kahdeksas- ja kuudestoistaosarytmeillä. Osan toinen jakso on edellisen kertaus lukuun ottamatta kappaleen päätöstahtia, jonka kahdeksasosat

painottuvat viimeistä kohti. Tahdin ensimmäisellä sävelellä harmonia on vielä dominantilla, josta palataan toonikalle seksti pariäänillä.

B-osan sointukierto noudattelee perinteisiä harmoniavaihteluita pääsävellajin sekä sen dominantin ja subdominantin välillä. Osa alkaa IV asteelta C-duurisoinnilla, josta siirrytään V asteen D-duurisointuun seuraavassa tahdissa. Vasta jakson viimeisessä tahdissa soi pääsävellaji G-duuri. Toisessa jaksossa sama sointukierto toistuu, lukuun ottamatta viimeistä tahtia, jossa pääsävellaji vaihtuu vasta viimeisen tahdin toisella kahdeksasosalla. Osa kulkee edellisen tavoin G-duurissa. Tälle perustelut löytyy käytetystä asteikosta, joka pienen oktaavialan g:tä lukuun ottamatta on täydellinen duuriasteikko. Käytettyjen sävelten ambitus puolissävelaskeleina on A-osan tapaan 11 puolissävelaskelta.

TAULUKKO 9. Sävelten tiheys Hiskin Iikoon polokka -kappaleen B-osassa

sävel	määrä	sävel	määrä	yhteensä
a	4	a1	3	7
h	4	h1	4	8
c1	4			4
d1	11			11
e1	4			4
f#1	11			11
g1	6			6

G-duurin dominanttisävel sekä asteikon seitsemäs f#-sävel ovat osan käytetyimpiä säveliä. Laskettaessa sävelten soivat kestot yhteen dominanttisävel soi pisimpään. Toonikasävel g sijoittuu kuitenkin jaksojen lopukkeisiin ja on kappaleen päätössävel, mikä perustelee pääsävellajin G-duuriksi. Osan vahva astekulkumotiivi näkyy myös intervalleissa, sillä suuri sekunti on käytetyin intervalli (15 kpl). Seuraavaksi käytetyimpiä ovat priimi (9 kpl) sekä suuri (9 kpl) ja pieni terssi (8 kpl) ja pieni sekunti (6 kpl). Laajemmat intervallit kuten kvartti (3 kpl) ja suuri seksti (2 kpl) esiintyvät muutamia kertoja. Taulukosta 10 huomaamme, että suuri terssi d1 - f#1 on Hiskin Iikoon polokassa käytetyin intervalli. Tämä selittää kappaleen vahvan dominanttivaikutelman. Ylöspäisiä intervalleja B-osassa esiintyy 21 kpl ja alaspäisiä intervalleja 20 kpl.

TAULUKKO 10. Asteikon säveliltä edetään Hiskin Iikoon polokka -kappaleen B-osassa

sävel	edetään	sävel	edetään	sävel	edetään	sävel	edetään
a	a 2	d1	c1 2	f#1	d1 3	g1	e1 1
	h 2		d1 2		e1 2		f#1 1
h	a 2		f#1 6		g1 1		g1 3
	c 2		g1 1		a1 3	a1	f#1 2
c1	h 2	e1	f#1 2		h1 2		g1 1
	d1 2		d1 2			h1	d1 2
							h1 2

Hiskin Iikoon polokka on viululle suhteellisen luonteva. Useamman harjoituskerran vaativat alkuosan jaksojen aloitustahdit, joissa hankaluuksia aiheuttaa jousen käynti alemmalla kielellä rytmien eri kohdissa. Jousen tasainen edestakainen liike katkeaa kahdeksasosanuoteilla, mikä nopeassa tempossa saattaa aiheuttaa tempon edelleen nopeutumista. Polkan toinen puoli sopii erittäin hyvin viululla soittettavaksi. Astekulku on helposti toteutettavissa kiperässäkin polkkatempossa.

5.4 Polkka!

Urho Myllymäen sävellystuotanto käsittää myös vuodelta 1975 olevan polkan. Nuottikirjaansa Myllymäki on kirjoittanut tallennuspäivämääräksi 7.12.1975 sekä tekstin, joka viittaa kappaleen olevan Urho Myllymäen käsialaa.

"Tämä on jotain omaa hommaa. Kai jotain sointuharjoitusta" (Myllymäki. Nuottikirja)

Urho Myllymäen Polkka! -kappale on hänen ohjelmistonsa mielenkiintoinen erikoisuus. Harvinaisuudeksi sitä voidaan kutsua, sillä sitä ei ole esitetty tietääkseni koskaan. Kappale on 9 vuotta nuorempi kuin Myllymäen kuuluisa Kotimökin polokka. Olen jakanut kappaleen A ja B-osiin kuvailua helpottaakseni. Edellisiin kappaleisiin erotuksena tässä polkassa käytetään nopeita triolirytmeyä sekä ensimmäisen säkeen päätteessä ja kappaleen lopussa oleva sointu on kirjoitettu auki.

Polkka!

Urho Myllymäki

A

5

B

9

13

NUOTTI 3. Polkka!

Polkan ensimmäinen osa muodostuu kahdeksasta tahdista, jotka jakaantuvat neljän tahdin jaksoihin ja edelleen kahden tahdin fraaseihin. Nuotissa molempien jaksosten ensimmäiset fraasit ovat identtiset. Jaksosten toiset fraasit sen sijaan eroavat toisistaan. Sointuja säveltäjä ei valitettavasti ole Polkka! -kappaleeseen merkinnyt. Uskoakseni kappale pohjautuu edellisissä polkissa käytetyille harmonioille. Kappale alkaa IV asteen C-duurisoinnulta ja jatkuu seuraavassa tahdissa V asteen D-duurisointuun. Tällä soinnulla pysytellään seuraavat tahdit niin, että jakson viimeisen tahdin toiselle iskulle vaihtuu toonikasointu I asteen G-duurisointu. Asteikon, ambituksen ja pääsävellajin muodostamista helpottaa taulukko 11. Asteikko muodostuu c1 - d2 välille, jolloin ambitus on 15 puolisävelaskelta. C ja d-sävelet ovat kappaleen suosituimpia, sillä ne esiintyvät lähes puolet useammin kuin kappaleen muut sävelet. Osan sävelten yhteenlasketuilta kestoiltaan d soikin pisimpään. Vaikka osa rakentuu vahvasti C ja D-duureille, ovat jaksosten päätössävel ja -soinnut g-pohjaisia. Näin ollen Polkka! -kappaleen pääsävellaji on G-duuri.

TAULUKKO 11. Sävelten tiheys Polkka! -kappaleen A-osassa

sävel	määrä	sävel	määrä	yhteensä

c1	7	c2	8	15
d1	7	d2	7	14
e1	4			4
f#1	6			6
g1	6			6
a1	8			8
h1	6			6

Käytetyimpiä intervaleja Polkan alkuosassa ovat priimi (12 kpl), suuri sekunti (11 kpl) sekä pieni terssi (10 kpl). Muita käytettyjä intervaleja ovat pieni sekunti (7 kpl), suuri terssi (6 kpl) sekä oktaavi (4 kpl). Kappaleessa on käytetty ensimmäisen jakson lopussa kolmisointua, jonka ylimmän sävelen intervalli seuraavaan on suuri nooni. Käytetyistä intervaleista on alaspäisiä 27 kpl, ylöspäisiä 21 kpl ja samassa tasossa säilyviä, priimejä 12 kpl. Intervallien käyttö antaa kuvan runsaasta asteittaisesta ja kolmisointuihin pohjautuvasta melodiasta.

TAULUKKO 12. Asteikon säveliltä edetään Polkka! -kappaleen A-osassa

sävel	edetään	sävel	edetään	sävel	edetään	sävel	edetään
c1	c1 3	f#1	d1 2	a1	d1 1	c2	d1 2
	e1 2		g1 1		f#1 2		h1 4
	c2 2		a1 3		g1 3		c2 2
d1	d1 2	g1	c1 1		h1 2	d2	c1 1
	f#1 3		e1 2		c2 1		c2 2
	d2 2		f#1 1		d1 1		d2 4
e1	c1 2		a1 1	h1	c1 1		
	g1 2				a1 4		
					c2 1		

Urho Myllymäen Polkka! -kappaleen toinen puoli on kahdeksan tahdin mittainen ja osa kerrataan. Jaksojen ja fraasien löytäminen Polkka! -kappaleen B-osasta osoittautui analysoijalle vaikeammaksi kuin vastaava tehtävä aineiston muissa polkissa. B-osan ensimmäinen tahti voidaan nähdä eräänlaisena kohotahtina seuraaville kahdelle tahdille, jotka ovat C ja D-duurin murretut kolmisoinnut. Osassa toistuvat kuitenkin samat melodiamotiivit kahden tahdin osissa. Tästä syystä jaottelen osan kahteen neljän tahdin lausekkeeseen ja edelleen ne kahden tahdin säkeisiin. Lausekkeet erottavat toisistaan niiden lopukefraasit.

Soinnutukseltaan Polkka! -kappaleen B-osa seurailee alun harmonioita. Osa alkaa V asteen D-duurisoinnulta siirtyen seuraavassa tahdissa IV asteen C-duurisointuun. Jakson kolmannessa tahdissa palataan jälleen V asteen D-duurisointuun päättyen I asteen G-duurisointuun. Kappaleen viimeisessä tahdissa I asteen G-duurisointu voi vaihtua vasta toiselle iskulle. Polkan toisen puolen asteikko muodostuu yksivivaisesta oktaavialasta c1 - d2 ambituksen ollessa 15 puolisävelaskelta. B-osassa käytetyin sävel on yllättäen e1, jonka jälkeen yhtä paljon on käytetty f#1, g1 sekä a1-säveliä. Lähes yhtä pitkään osassa soivat e1 ja g1-sävelet. Osan päätössävel sekä -sointu ovat kuitenkin g-pohjaisia, joka määrää G-duurin osan pääsävellajiksi.

TAULUKKO 13. Sävelten tiheys Polkka! -kappaleen B-osassa

sävel	määrä	sävel	määrä	yhteensä
c1	6	c2	2	8
d1	5	d2	1	6

e1	12			12
f#1	10			10
g1	10			10
a1	10			10
h1	6			6

Polkka! -kappaleessa käytetyistä intervaleista pieni (14 kpl) ja suuri (14 kpl) terssi sekä suuri sekunti (13 kpl) ja priimi (11 kpl) ovat suosituimpia. Osan suppeasta ambituksesta kertoo myös se, että kvartti on laajin käytetty intervalli. Osassa ylöspäisiä intervaleja on 24 kpl ja alaspäisiä 23 kpl. Ylös- ja alaspäisten intervallien lähes yhtä suuri lukumäärä sekä suppea ambitus osoittavat osan melodian kiertelevän suhteellisen pienellä alueella.

TAULUKKO 14. Asteikon säveliltä edetään Polkka! -kappaleen B-osassa

sävel	edetään	sävel	edetään	sävel	edetään
c1	c1 2	f#1	d1 2	a1	f#1 2
	e1 4		f#1 1		g1 5
d1	d1 1		a1 6		h1 3
	f#1 4	g1	e1 4		d1 1
e1	c1 4		g1 3	h1	f#1 2
	d1 2		a1 2		a1 1
	e1 4				c2 2
	g1 2			c2	h1 1

Rytmisesti Myllymäen Polkka! -kappale perustuu polkkatanssina kuudestoistaosanuoteille. Huomionarvoista tässä polkassa on erityisesti runsas triolien käyttö. Myllymäki viljelee nopeita kuudestoistaosien sisällä soitettavia trioleita varsinkin kappaleen B-osassa lausekkeen aloittavalla tahdilla.

Polkka! -kappale on sävelletty kolmisoinnuista ja oktaavihypyistä päätellen kaksirivisellä haitarilla. Viululle kyseiset hyppyt ovat toteutettavissa, mutta eivät luonteenomaisia. Lähinnä c-sävelten oktaavihyppy nopeassa polkkatemossa on haastava. Vaikeus piilee kielen yli hypyssä. Hankaluuksia aiheuttaa myös ensimmäisen lausekkeen lopussa oleva kolmisointu. Sointua, juuri tässä käänöksessä, on viululla lähes mahdoton soittaa. Kappaleen B-osa sen sijaan sopii viululle mainiosti. Triolit ovat kaarittuna helposti soitettavia samoin nopea astekulku. Aloittaisin B-osan työntöjousella, jolla kaarittaisin triolin. Näin painolliset vetojouset osuvat painollisille tahtiosille ja nopeat

kuudestoistaosat soljuvat luonnollisesti. Jälleen osan viimeinen sointu tuottaa hankaluuksia, sillä se on viululla lähes mahdoton soittaa.

6 "KOTIMÖKIN POLOKKA" JA "HISKIN IIKOON POLOKKA" -KAPPALEIDEN ESITYSÄÄNITTEIDEN MELODIAN TARKASTELUA

Mestaripelimanni Urho Myllymäen polkansoittotyylä kuvaan kahden hänen ohjelmistossaan keskeisellä sijalla olleen polkan avulla. Näitä ovat hänen oma kappaleensa Kotimökin polokka sekä hänen isänsä muistiin tallentunut Hiskin Iikoon polokka. Kappaleiden äänitteet ovat Kaustisen Kansanmusiikki-instituutin musiikkiarkistosta ja ne on nauhoitettu eri tilaisuuksissa Kaustisen kansanmusiikkijuhlien aikana eri vuosina.

Järvelän (1985) ja Sahan (1995) mukaan 1900-luvun suomalaisella pelimannilla on muistinvaraisesti säilyvät kappaleet muistissaan muotorakenteina. Musisoidessaan soittaja käyttää hallitsemansa muotoiluvaraston aineksia. Nämä ainekset riippuvat soittajan teknisistä valmiuksista sekä luovuuden tasosta. (Saha 1995, 72.) Näin ollen kappaleiden muuntelussa ei välttämättä pitkälläkään aikavälillä ole aineksiltaan tai niiden määrän suhteen suuria eroja. Esitystallenteiden avulla pyrin tarkastelemaan kappaleiden soittotyylä ja siinä tapahtuvaa muuntelua. Eri esitysten muuntelua hahmotan muotorakenteen ja temaattisen aineksen analysoinnin avulla. Analysointi perustuu kertauksien tarkasteluun. Yleensä toistuvat musiikilliset osiot luokitellaan yksiköiksi. (Pekkilä 1991, 165 – 165; 1988, 181.) Myllymäen polkkasävelmien tarkastelussa olen määrittellyt yksiköt yhden tahdin mittaisiksi. Näin saan suhteellisen tarkasti kuvattua soittotapaa. Toisaalta muuntelun ollessa kovin vähäistä olisi yksikön mittana voinut olla kaksi tahtia, kappaleen nuottikuvan säikeiden mukaisesti. Yhden tahdin tulkintaani tukee kuitenkin esityksessä tapahtuva pienten osien muuntelu. Myllymäki muuntelee kappaleen melodiaa koruilla tai muilla koriste-elementeillä hyvin harkitusti. Melodialinja säilyy lähes samanlaisena aineistoni eri esityksissä. Erot perustuvatkin lähinnä fraseeraukseen ja

dynamiikan käyttöön. Basson käyttö on tässä analyysissä vahvasti soitinsidonnainen, johtuen kaksirivisestä haitarista. Näin ollen en ole ottanut sen vähäistä muuntelua analyysissäni huomioon. Muutamia sävelten epämääräisyyksiä, ilmeisesti esiintymistilanteesta johtuen, aineistoni tallenteilla esiintyy. Näitä en kuitenkaan ole huomionnut analyysissäni kuin pääpiirteissään kuvaillessani kappaleita.

Kappaleiden muuntelun kuvaamista helpottavat analyttiset notaatiot. Paradigmaattinen nuotinnos kuvaa kappaleen yksiköiden esiintymistä. Yksiköt saavat kirjainmerkin ja kappale kirjoitetaan kirjainjonona vasemmalta oikealle luettavaksi ketjuksi. Samanlaiset yksiköt tai saman yksikön muunnokset kirjataan allekkain. (Pekkilä 1991, 165 – 165; 1988, 181.) Seuraavassa analysoin aineistoni kappaleiden esitykset erikseen. Eri esityksissä tapahtuvaa muuntelua tarkastelen kappaleista tekemieni kirjainjonojen avulla. Kirjainjonot olen asetellut paradigmaattiseksi puukaavioksi sekä -nuotinnokseksi. Olen merkinnyt kaavioihin perusyksiköiden muuntelun. Kaavioni ei kuitenkaan kerro missä kertauksessa muuntelu tapahtuu tai esiintyvätkö kaikki muunteluyksiköt samassa kertauksessa. Kertausten täysin samat yksiköt olen jättänyt huomiotta. Kaavioista tehty yhteenveto paljastaa Myllymäen eri esitysten muuntelun kohdistuvan samoihin yksiköihin.

6.1 ”Kotimökin polokka” -kappaleen esitysten melodian analyysi

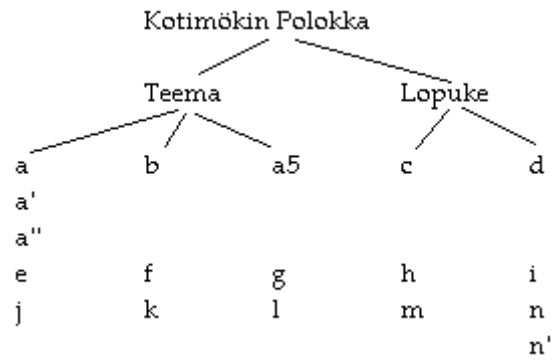
Urho Myllymäen Kotimökin polokka -kappale on tallennettu Kansanmusiikki-instituutin musiikkiarkistoon vuosien 1971 - 1987 välisenä aikana 11 kertaa. Näistä nauhoituksista olen valinnut tutkimukseeni kolme esitystä, Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla vuosina 1971, 1973 sekä 1986 tallennetut esitykset. Valitsin kyseiset kolme esitystä, sillä niissä Myllymäki esiintyy ja soittaa kappaleensa yksin ilman säestystä tai soittokaveria, lukuun ottamatta vuoden 1986 esitystä, jossa Myllymäen seurana soittaa basisti. Tallenteet edustavat lisäksi ensi-, muutaman vuoden haudutettua sekä seuraavalla vuosikymmenellä nauhoitettuja esityksiä.

Tarkastellessani edellä Kotimökin polokan alkuperäisnuottia, totesin sen jakaantuvan kolmeen osaan A , B , C. Kappaleen temaattisia yksiköitä, eli tahteja merkitsen pienillä kirjaimilla a , b , c aina n-kirjaimen saakka. Näin ollen kappaleen A-osa muodostuu kirjainjonona a b a(5) c a b a(5) d. A-yksikön kvinttimuunnosta olen merkinnyt a(5). B-osaa kuvaava kirjainjono on e f g h e f g i ja C-osan kirjainjono j k l m j k l n. Temaattisten yksiköiden muuntelua merkitsen a', a'' jne.

Vanhin analysoimani esitys Kotimökin polokasta on Kaustiselta Urho Myllymäen mestaripelimannivuodelta 1971. Tämä äänite on ilmeisesti nauhoitettu ulkolavalta, sillä äänenlaatu on hieman humiseva. Ennen soiton alkua Myllymäeltä kysytään miten tullaan mestariksi, johon Myllymäki vastaa:

"Useen ja vähä soittaa, jos vähä suruhun ja ilohon ja itsekritiikki kova päällä, niin siitä se syntyy. Palijo soittaa vain!" (K-I 1899)

Humiseva nauhoitus estää esityksen hienoimpien nyanssien välittymisen, ja siksi esitys on otokseni tasapaksuin. Kyseisessä nauhoituksessa basso kuuluu diskantin melodiaa huomattavasti kuuluvammin, välillä hieman häiritsevän voimakkaasti. Kappaleen aloitus on hyvin painokas (a) ja kaksi ensimmäistä kuudestoistaosaa sidotaan lyhyeksi ja painokkaaksi kahdeksasosaksi. Alun tai alun kaltaisen fraasin kertauksissa ensimmäinen sidottu sävel soitetaan myös kuudestoistaosaparina (a') tai painottomana pitkänä kahdeksasosäsävelenä (a''). Esityksessä on reipas polkkatempo. Kappaleen alku nopeutuu tasaisesti ja ensimmäisellä soittokerralla tempo säilyy. Koko kappaleen kertauksessa tempo kiihtyy merkittävästi, yleensä kahdeksasosilla etenevän basson vaikutuksesta. Aivan viimeisessä tahdissa soittaja korostaa kappaleen loppua lyhentämällä tahdin alkuosan kuudestoistaosaryhmän viimeistä nuottia. Tämän jälkeen hän odottaa koko kappaleen päättävää pitkää ja painavaa g-säveltä. Lopun tehokeino on vaikuttava.



KAAVIO 2 Paradigmaattinen puukaavio Kotimökin polokka -esityksestä vuodelta 1971

The musical score for 'Kotimökin Polokka' is presented in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into several sections, each labeled with a letter in a box above the staff:

- Section a:** The first staff, containing measures 1-5. It is further divided into sub-sections a', a'', e, f, g, h, and i.
- Section b:** The second staff, containing measures 6-7.
- Section a5:** The third staff, containing measures 8-9.
- Section c:** The fourth staff, containing measures 10-11.
- Section d:** The fifth staff, containing measures 12-17. It is further divided into sub-sections j, k, l, m, n, and n'.

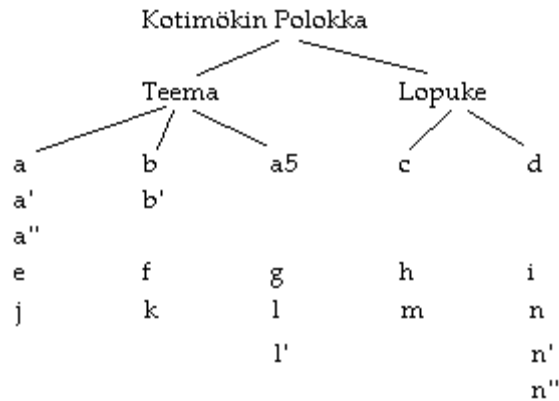
NUOTTI 4 Paradigmaattinen nuotinno Kottimökin polokka -esityksestä vuodelta 1971

Toinen otos Kotimökin polokasta on vuodelta 1973. Myllymäki soittaa kappaleen sisätiloissa sooloesityksenä yleisölle. Myllymäen soitossa kuuluu lähes jokaisen nappulan painallus, kuten nuorempi kaksirivisen mestaripelimanni Teppo Välimäki on kuvailut

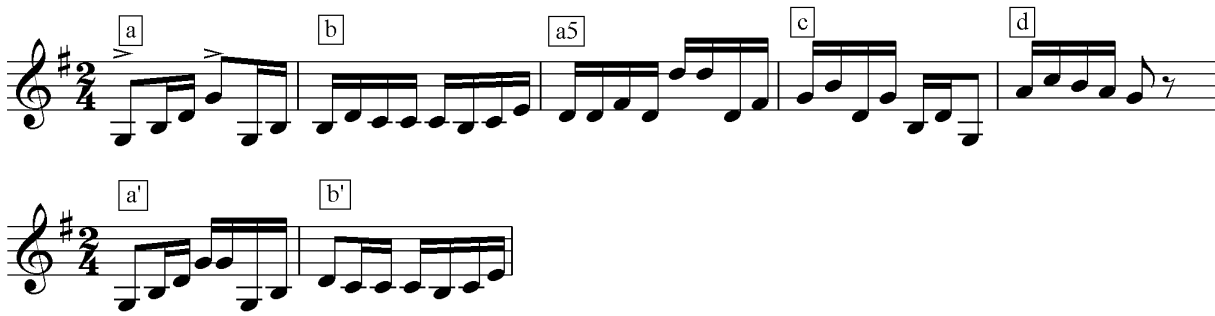
Myllymäen soittoa.

“Urhon soitto on terävää ja kuuluvoaa. Siinä näppäimen läpsäys kuului jopa ennen sointua. Itse olen ihailut sitä tyyliä kapsahduksia myöten, ja olen ottanut ohjelmistooni paljon kappaleita häneltä”. (Käkelä, Laaksoharju & Salo 1994, 19.)

Soitto on läpi esityksen hyvin rytmikästä ja kappaleen alku on jämäkkä myös kertauksissa. Jaksojen kertauksissa ensimmäinen sävel soi joko painottomana pitkänä sävelenä tai kuudestoistaosaparina. Osien viimeiset sävelet ovat kertauksissa pitkät ja viimeisenä sävelenä määrämittaiset. Tässä esityksessä esiintyjä muuntelee myös C-osassa. Siirtymä tahtiin yksi on hieman epämääräinen ja osan kertauksessa soittaja varioi tahtia yksi, minkä seurauksena on viimeisen tahdin n-muunnos. Taustalla kuuluva jytke on ilmeisesti soittajan jalan rytmikäs lyönti. Jokaisessa kertauksessa voi havaita pientä tempollista nopeutumista. Tämä on kostautua soittajalle kappaleen viimeisissä tahdeissa, vaikka pelimanni ohjaakin kappaleensa hienosti loppuun saakka.

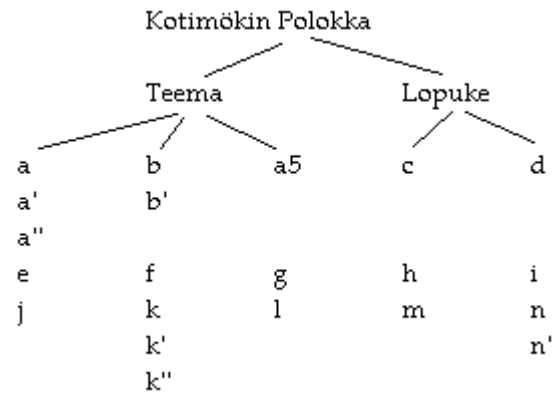


KAAVIO 3 Paradigmaattinen puukaavio Kotimökin polokka -esityksestä 1973



NUOTTI 5 Paradigmaattinen nuotinnos Kotimökin polokka -esityksestä vuodelta 1973

Vuoden 1986 esitys Kotimökin polokasta on taltioitu Kaustisella, luultavasti soittosalissa. Esityksessä Myllymäen kanssa soittaa basisti, mutta tämä ei oikeastaan kuulu nauhoituksessa. Mestaripelemani esittelee basistin ja jo puheensa päälle etsii soittimestaan G-duurisoinnun. Soitto alkaakin heti, mutta aloitussävel saa tempollisesti aikaa. Se on hyvin painokas ja soitetaan lyhyenä koko soinnulla höystettynä. Kertauksissa alkusävel on kahdeksasosan mittainen, mutta painokkuus vaihtelee. Tahdin jälkipuoliskon sävel soitetaan aivan alkua lukuun ottamatta kahdeksasosaparina. Osien viimeiset sävelet ovat tässä esityksessä erityisen rohkeita ja painokkaita. Ne ovat myös pitkiä, lähes koko tahdin mittaisia. Edellisissä esityksissä esille tullut vahva poljento jää tässä esityksessä heikommaksi. Esitys jättää ryhdikkään vaikutelman, sillä esitystempo säilyy ja kappale on erityisen selkeästi tulkittu. Kolmesta otoksesta tämä esitys on tempoltaan verkkaisin, vaikkei kappaleiden esitysnopeudessa kovin suuria eroja ole.



KAAVIO 4 Paradigmaattinen puukaavio Kotimökin polokka -esityksestä vuodelta 1986

The musical score for 'Kotimökin Polokka' is presented in a paradigmatic tree structure. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is divided into segments labeled a through n'', corresponding to the tree diagram above. Segment 'a' starts with an accent (>) and a breath mark (v). Segment 'a5' is marked with a fermata. Segment 'n'' has a fermata. The score ends with a double bar line.

NUOTTI 6 Paradigmaattinen nuotinos Kotimökin polokka -esityksestä vuodelta 1986

Kotimökin Polokassa muuntelun määrä kasvoi kolmen esityksen välisenä aikana. Viimeisimmässä esityksessä vuodelta 1986 muuntelua esiintyy määrällisesti eniten ja ensimmäisessä vuoden 1971 esityksessä vähiten. Varsinkin teeman toisen tahdin muuntelu kasvoi merkittävästi vuosien aikana. Toisaalta lopukkeen ensimmäisen tahdin soittaja soitti samalla tavalla jokaisessa esityksessä.

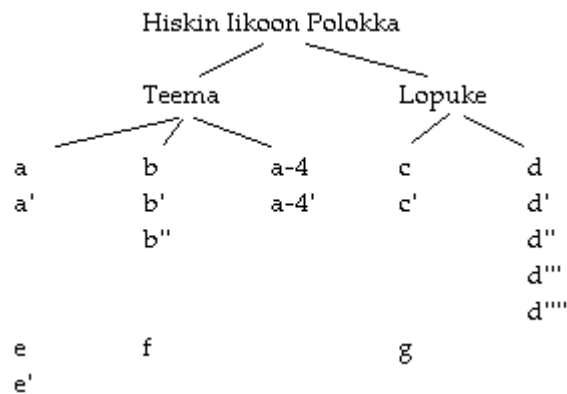
6.2 Hiskin Iikoon polokka -kappaleen esitysten melodian analyysi

Iisakki Myllymäen säveltämä Hiskin Iikoon polokka on soittotyylilylysi toinen kappale. Kaustisen kansanmusiikki-instituutin musiikkiarkistosta Hiskin Iikoon polkka-kappaleelle löytyi 17 esitystä niin kaksirivisellä haitarilla kuin viululla soitettuna. Näistä valitsin analyysiini kolme esitystä. Analysoimani esitykset ovat vuosilta 1970, 1972 ja 1976. Kansanmusiikki-instituutin musiikkiarkistosta löytyneissä tallenteissa mestaripelimannin mukana soitti useita muita pelimanneja, näistä esityksistä kuitenkin kaksi on Urho Myllymäen sooloesityksistä nauhoitettuja. Vain viimeisessä esityksessä Myllymäen seurana soittaa basisti. Kappaleen mahdollinen kehittyminen ja muuntuminen vuosikymmenten aikana jäävät tässä tutkimuksessa havaitsematta. Muuntumista voin näytteiden perusteella kuvata vain kuuden vuoden sisällä. Niin Iisakki kuin Urho Myllymäenkin tiedetään soittaneen Hiskin Iikoon polkka -kappaletta sekä kaksirivisellä haitarilla että viululla. Analysoimillani ääniteillä kappale on soitettu kaksirivisellä haitarilla. Sama soitin helpottaa kahden eri polkkakappaleen tarkastelua ja yhdenmukaisuuksien löytämistä.

Hiskin Iikoon polokka jakautuu kahteen osaan, A ja B. Esitysten analyysiin olen jakanut sen tahdin mittaisiksi yksiköiksi. Näin ollen kappale on kirjainjonona a b a-4 c a b a-4 d e f a-4 g e f a-4 h. Yksikkö a-4 on samankaltainen kuin a soiden vain kvartin alemmaa.

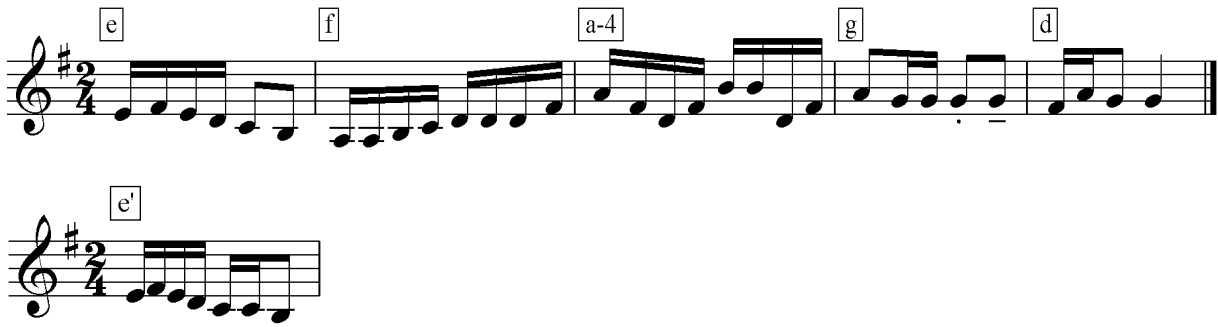
Aineistoni varhaisin tallenne Hiskin Iikoon polokasta on vuodelta 1970. Esitys on letkeä ja kappale soljuu varmasti pitäen temponsa koko esityksen ajan. Alkusoittona on

neljäosakohotahdin G-duurisointu. Saman soinnun painokkalla kahdeksasosalla alkaa varsinainen kappalekin. Ensimmäisen tahdin muunnos on nuottien ajallisessa tiheydessä. Sointu korvataan kuudestoistaosanuottien kululla (a'). Kappaleen toisen ja kolmannen tahdin muuntelut ovat rytmisiä sävelten säilyessä samoina (b - b''). Sen sijaan molempien osien viimeinen tahti (d) muuntelee niin rytmin kuin sävelten ja sointujenkin osalta (d - d'''). Muunteluyksiköiden kaavio osoittaa, että muuntelua esiintyy esityksessä eniten muihin esityksiin verrattuna.



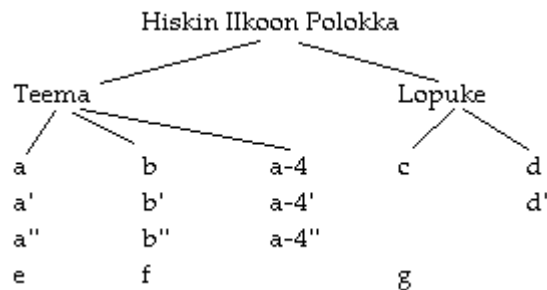
KAAVIO 5 Paradigmaattinen puukaavio Hisikin Iikoon polokka -esityksestä vuodelta 1970

The image displays musical notation for the piece 'Hisikin liikoon Polokka'. It consists of five staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation is divided into sections labeled with letters and primes/double primes to indicate rhythmic and melodic variations. The first staff shows the main melody with labels a, b, a-4, c, and d. The second staff shows variations a', b', b'', a-4', and c'. The third staff shows variations b'' and d''. The fourth and fifth staves show variations d''' and d''''.

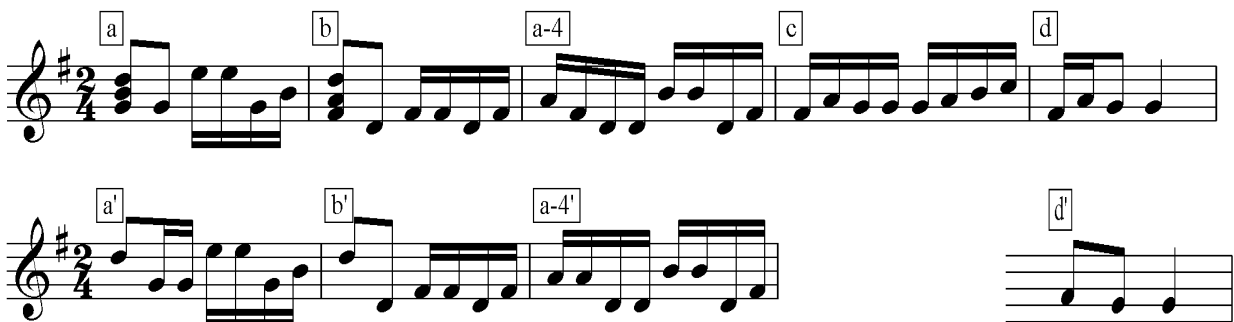


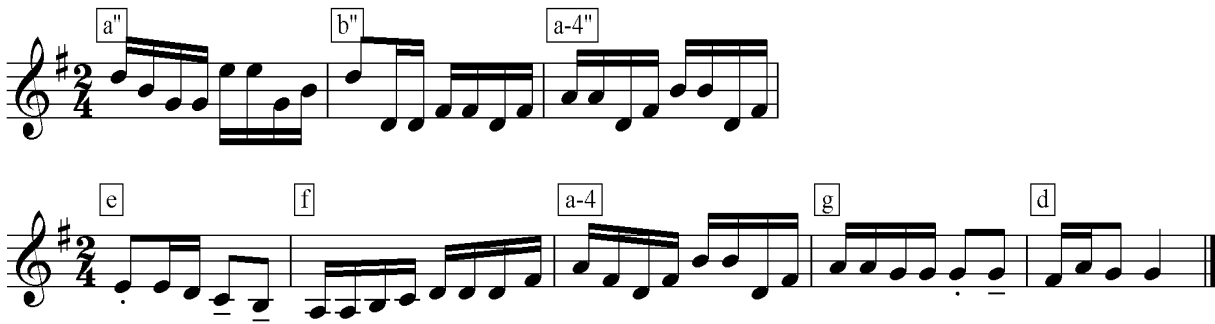
NUOTTI 7 Paradigmaattinen nuotinos Hisikin likoon polokka -esityksestä vuodelta 1970

Seuraava analysoimani tallenne on vuodelta 1972. Tässä varsinaista melodiaa edeltävä sointu on pitkä ja painokas. Kappale alkaa korostetuilla kahdeksasosainnuilla kahdessa ensimmäisessä tahdissa, jotka saavat tempollisesti aikaa. Toisen tahdin aikana esitysnopeus kuitenkin asettuu ja pysyy kappaleen loppuun saakka. Esityksessä käytetään runsaasti kahdeksasosia, joita muunnellaan pituuden ja korostusten keinoin. Dynaamisesti A-osan ensimmäinen kerta on voimakkaampi kuin sen kertaus, B-osassa taas jaksojen jälkimmäiset säkeet ovat kuuluvampia.



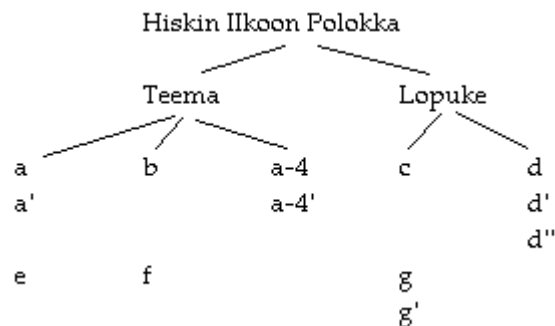
KAAVIO 6 Paradigmaattinen puukaavio Hisikin likoon polokka -esityksestä vuodelta 1972



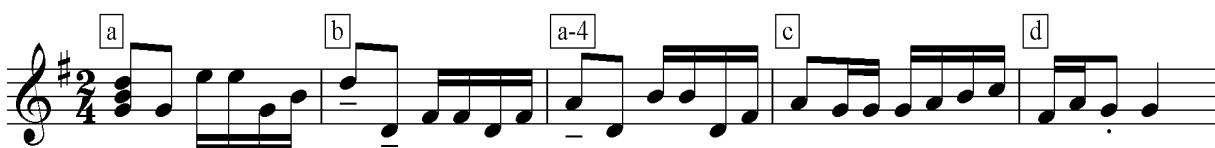


NUOTTI 8 Paradigmaattinen nuotinos Hisikin Iikoon polokka -esityksestä vuodelta 1972

Viimeisin aineistoni tallenne Hisikin Iikoon polokasta on vuodelta 1976. Esitys on taltioitu sisätiloissa. Alkusoittona kuullaan ensimmäisen soinnun kolme kahdeksasosaa. Sen jälkeen kappale alkaa lyhyellä kahdeksasosasoinnulla (a), joka soitetaan esitysnopeudessaan. Myös kertauksissa ensimmäinen sävel on lyhyt. Ensimmäisellä soittokerralla kappaleen alun tahdeissa on rytmitys kahdeksasosapari ja kuudestoistaosaryhmä (a - a-4). Tahtien kahdeksasosien pituus ja painotus vaihtelee. Kappaleen jälkipuolen alku on lyhyt ja kimmoisa (e). Paradigmaattinen kaavio kappaleen muunteluyksiköistä osoittaa, että muuntelua esiintyy vähemmän kuin kappaleen muissa esityksissä.



KAAVIO 7 Paradigmaattinen puukaavio Hisikin Iikoon polokka -esityksestä vuodelta 1976



The image displays musical notation for a piece titled 'Paradigmaattinen nuotinnos' in 2/4 time. The notation is presented in several fragments:

- A single staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), showing a rhythmic pattern with a pitch bend labeled 'a'.
- A single staff with a rhythmic pattern and a pitch bend labeled 'a-4'.
- A single staff with a rhythmic pattern and a pitch bend labeled 'd'.
- A single staff with a rhythmic pattern and a pitch bend labeled 'd''.
- A long staff with a treble clef and a key signature of one sharp, showing a continuous rhythmic pattern with pitch bends labeled 'e', 'f', 'a-4', 'g', and 'd'.
- A single staff with a rhythmic pattern and a pitch bend labeled 'e-4'.

NUOTTI 9 Paradigmaattinen nuotinnos Hiskin liikoon polokka -esityksestä vuodelta 1976

Kolmen esityksen valossa Hiskin liikoon Polokassa tapahtuva muuntelu väheni kuuden vuoden aikana. Vuoden 1970 esityksessä soittaja muuntelee runsaasti teeman ensimmäisissä sekä viimeisessä tahdissa. Vuoden 1976 esityksessä muuntelua on määrällisesti vähemmän eikä se painotu kappaleessa tiettyihin tahteihin.

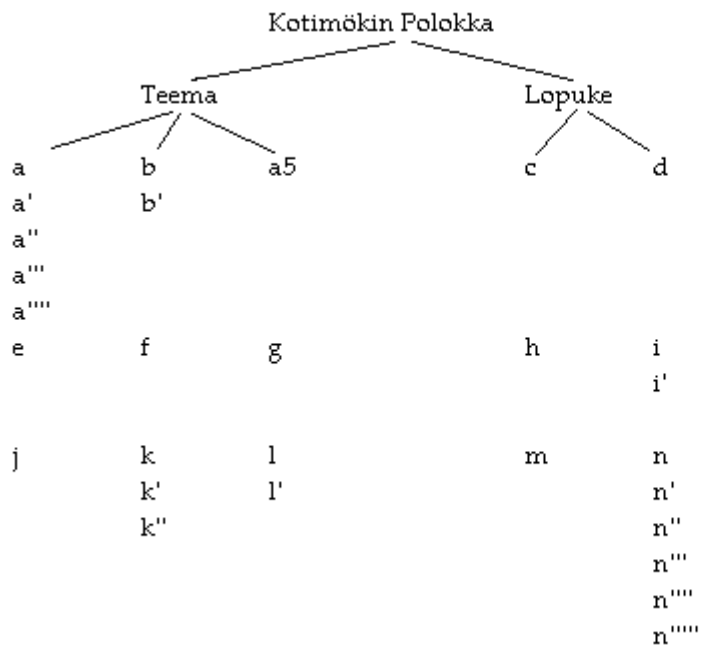
7 MESTARIPELIMANNI URHO MYLLYMÄEN POLKAN SÄVELLYS- JA SOITTOTYYLI

Mestaripeleimannin ohjelmistossa Kaustisen kansanmusiikki-instituutin musiikkiarkiston ääniteluettelon perusteella keskeisellä sijalla ovat olleet "Hiskin liikoon polokka" sekä "Kotimökin polokka". Näiden kappaleiden kolmen eri nauhoituksen perusteella kuvaan Urho Myllymäen polkansoittotapaa. Urho itse on kuvaillut isänsä soittotapaa *jollain tavoin slaavilaissävytteiseksi* (Mäki-Mantila 1978). Hän on myös eräässä haastattelussa maininnut yrittäneensä jäljitellä isänsä soittotapaa (Mäki-Mantila 1978). Lisäksi hän on saanut soittotapansa isältään. Näen hänen edustavan isänsä jalanjälkiä ja rohkenen kuvata hänen tyyliään Myllymäen pelimannien soittotyyliksi.

Kuvailen Myllymäen pelimannien polkan sävellystyylejä kolmen polkan summana. Polkista löytyy hyvin paljon samankaltaisuutta ja ne ovat tunnistettavissa samoista aiheelementeistä muodostuneiksi. Vahva elementti Myllymäen isän ja pojan sävellyksissä on kolmisoinnun murtaminen sekä astekulku. Nämä elementit tulivat esille jokaisessa kolmesta polkasta. Heidän polkan sävellystyyleinsä eivät sovi laajat intervallihypyt tai aika-arvoltaan pitkät sävelet. Sävelmien muotorakenteeseen vaikuttaa niiden käyttötarkoitus, sillä polkkatanssin askelkuviot sopivat tiettyyn musiikilliseen kaavaan. Myllymäen pelimannien polkissa osat ovat 8 tahdin mittaisia, jotka edelleen jaetaan neljän tahdin jaksoihin ja kahden tahdin fraaseihin. Vain Kotimökin polokassa on myös C-osa, kahdessa muussa polkassa on ainoastaan kaksi osaa. Kaikki polkat on sävelletty G-duurissa ja polkat seurailevat harmonialtaan perinteistä soinnutusta, käyttäen I, IV ja V asteen sointuja. Harmonisiin ratkaisuihin on vaikuttanut paitsi esitysoitin kaksirivinen

haitari myös kappaleiden muistiinmerkitsemisaikaan pelimannimusiikkiin omaksuttu sointujen käyttö. Polkkien melodiat kiertelevät ambitukseltaan noin oktaavin alueella: niissä esiintyvien korkeimman ja matalimman sävelen väli on kaikissa kappaleissa lähes sama. Myllymäen pelimannit vierastavat sävellyksissään laajojen intervallien käyttöä, sillä käytetyimpiä intervalleja kolmessa polkassa ovat priimi, suuri sekunti sekä molemmat terssit. Polkkakappaleiden melodialiikkeitä kuvaan niissä esiintyvien ylös- ja alaspäisten intervallien summan avulla. Melodiat liikkuvat pystysuunnassa, sillä samassa pysyvien intervallien, priimien määrä on huomattavasti pienempi liikkuviin intervalleihin verrattuna. Tämän perusteella aineistosta ei kuitenkaan selvästi erotu yhteistä ylös- tai alaspäistä melodialinjaa. Kotimökin polokan A-osasta välittyy selvästi ylöspäinen melodialinja, kun taas B ja C-osissa melodia liikkuu alaspäisillä intervalleilla. Hiskin Iikoon polokassa molemmat osat ovat ylöspäisiä ja Polkka! -kappaleen melodialinja on A-osassa alaspäinen ja B-osassa ylöspäinen. Koska liikkuvien intervallien määrä erottuu toisistaan selvästi vain Kotimökin polokan A-osassa, voidaan muiden Kotimökin polokan osien sekä Hiskin Iikoon polokka ja Polkka! -kappaleiden melodialinjoja kuvata tasaiseksi. Myllymäen pelimannien polkkakappaleet ovat tavanomaisia tanssisävelmiä. Ne perustuvat polkkatanssin rytmikalle niin voimakkaan poljennon kuin nopeiden kuudestoistaosakuvioiden ansiosta.

Polkista kaksi, Kotimökin polokka sekä Hiskin Iikoon polokka –kappaleet, on nauhoitettu Kaustisen kansanmusiikki-instituutin musiikkiarkistoon useasti. Soittotylylianalyysini perustuu kummankin kappaleen kolmeen otokseen. Esitysten tarkastelussa olen käyttänyt paradigmaattisia puukaavioita ja nuotinnoksia. Kolmesta esityksestä tehty yhteenvetokaavio ja -nuotinnos osoittavat selvästi muuntelun määrän kappaleen eri tahdeissa.



KAAVIO 8 Paradigmaattinen puukaavio Kotimäkin Polokka -kappaleen kaikista muunteluyksiköistä

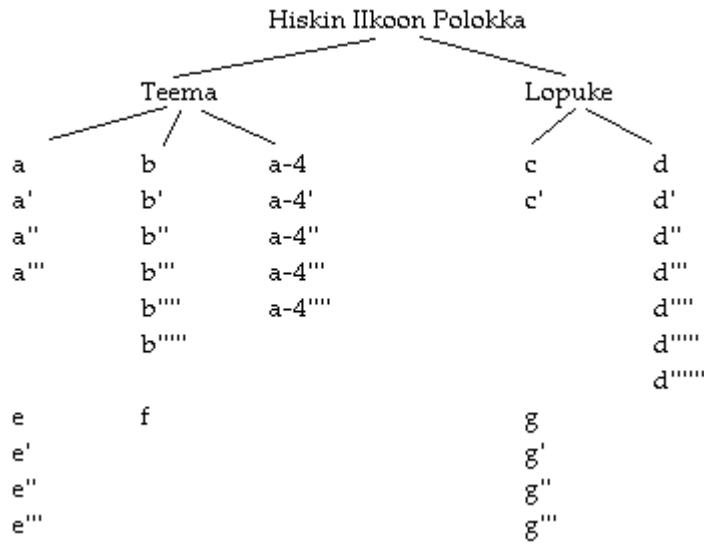
The image displays musical notation for the piece 'Kotimökin Polokka'. It features a main theme and several variations, each labeled with a letter and a prime symbol. The notation is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The main theme is divided into sections labeled a, b, a5, c, and d. Variations a' through a'''' are shown as separate staves. The ending section is divided into measures labeled e through i.

The image displays musical notation for 'Kotimökin polokka'. The main staff is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of notes with labels j, k, l, m, n above them. Below the main staff are several smaller staves, each labeled with a variant: k', l', n', k'', n'', n''', n''', and n''''.

NUOTTI 10 Paradigmaattinen nuotinnos Kotimökin polokka -kappaleen kaikista muunteluyksiköistä

Kotimökin Polokka -kappaleen muunteluyksiköiden yhteenvetokaavio osoittaa muuntelun keskittyvän tiettyihin kappaleen tahteihin. Soittaja haluaa korostaa paitsi kappaleen alkua ensimmäisen tahdin muunnoksilla, mutta myös sen loppua muuntelemalla jaksojen lopukkeita. Mielenkiintoista kappaleessa on muuntelun määrä teeman toisessa tahdissa (b, k). Toisaalta lopukkeen ensimmäinen tahti (d) ei muunnu kolmen esityksen aikana. Yhteenvetokaavio osoittaa myös muuntelun laadun sekä tutkijan subjektiivisuuden muuntelun merkitsijänä. Epätarkkuutta on hyvin vaikea sulkea kokonaan pois tutkimukseni melodian tarkasteluosasta. Myllymäen muuntelussa on usein

kyse vain hienoisesta säveln pidennyksestä tai painotuksesta, jota olen merkinnyt tenutoviivalla säveln alla. Toisaalta pisteellä merkitsemiäni lyhyet nuotit olivat soitossa lyhyitä ja lennokkaita. Kappaleen viimeisin tahdin n-muunnoksia tarkasteltaessa, huomataan muuntelun keskittyvän tahdin puoliväliin. Lähes sama sävel muuntuu joka kerta.



KAAVIO 9 Yhteenveto Hisikin Iikoon Polokan muunteluyksiköistä

The image displays four staves of musical notation for the piece 'Hisikin Iikoon Polokka'. Each staff is in 2/4 time and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation is organized into measures, with specific measures labeled with letters and primes to indicate different variants or transformations of the theme. The first staff shows the original theme (a, b, a-4, c, d). The second staff shows the first transformation (a', b', a-4', c', d'). The third staff shows the second transformation (a'', b'', a-4'') and a separate measure for d''. The fourth staff shows the third transformation (a''', b''', a-4''') and a separate measure for d'''.

The image displays musical notation for 'Hiskin Iikoon Polokassa' in 2/4 time, showing rhythmic patterns in various registers. The notation is organized into two columns. The left column shows patterns in treble clef, and the right column shows patterns in bass clef. The patterns are labeled with letters and superscripts indicating their register:

- Top row:** Treble clef shows patterns labeled b''' and $a-4'''$. Bass clef shows a pattern labeled d''' .
- Second row:** Treble clef shows a pattern labeled b'''' . Bass clef shows a pattern labeled d'''' .
- Third row:** Treble clef shows patterns labeled e and f . Bass clef shows a pattern labeled e' .
- Fourth row:** Treble clef shows a pattern labeled e' . Bass clef shows a pattern labeled e'' .
- Fifth row:** Treble clef shows a pattern labeled e'' . Bass clef shows a pattern labeled e''' .
- Sixth row:** Treble clef shows a pattern labeled e''' . Bass clef shows a pattern labeled e'''' .

The patterns consist of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The bass clef patterns are generally simpler, often consisting of a single note or a short sequence of notes.

NUOTTI 11 Paradigmaattinen nuotinnos Hiskin Iikoon polokka -kappaleen kaikista muunteluyksiköistä

Hiskin Iikoon Polokassa muuntelua esiintyy yhteenvetokaavion mukaan tasaisesti koko kappaleessa. Kuitenkin osien alkutahdeissa sekä lopukkeissa muuntelua esiintyy enemmän. Mielenkiintoista on muuntelun keskittyminen tiettyihin tahdin osiin, jolloin muu osa tahdistä säilyy läpi kappaleen samanlaisena. Tästä esimerkkinä tahdit a, b sekä a-4. Näissä tahdeissa muuntelu keskittyy tahdin alkuosaan, jolloin sen loppuosa säilyy samanlaisena. Tahti d on samanlainen niin koko kappaleen ensimmäisen A-osan kuin

toisen B-osan lopussa. Tästä syystä tahdin muunteluyksiköiden määrä on suuri ja muuntelu kohdistuu koko tahtiin. Muuntelu keskittyy saman sävelen erilaisiin muunnoksiin, sävel on rytmiltään pidempi tai lyhyempi tai saa tulkinnallisesti aikaa, painoa tai lennokkuutta.

Kuvailemani polkkakappaleet olivat Kaustisen kansanmusiikki-instituutin musiikkiarkistotietojen valossa mestaripelimanni Urho Myllymäen soitetuinta ohjelmistoa. Yleisesti muuntelua esiintyy kappaleen alussa, sen kertauksissa, osien lopukkeissa sekä koko kappaleen lopussa. Pääosin kappaleen aloitussävel on voimakas ja painollinen sekä se saa hiukan tempollisesti aikaa. Lopukkeissa muuntelua esiintyy niin rytmissä, sävelissä kuin korostuksissa. Muuntelu tapahtuu yhden sävelen niin dynaamisena kuin tempollisena painotuksena, sävelten harvennuksena toisin sanoen kestollisena pidentymisenä ja tempollisesti koko kappaleen nopeutumisenä. Vuosien saatossa Kotimökin Polokka -kappaleessa muuntelu väheni ja Hiskin Iikkon Pokka -kappaleessa taas muuntelu kasvoi. Onko tähän syynä sattuma vai toteutuiko tutkimuksessani Louhivuoren päätelmä suosituimman ohjelmiston elementtien kiteytymisestä ajan kuluessa? (Louhivuori 1985, 117.) Sattuman ja musiikillisten elementtien kiteytymisen lisäksi mahdollisina muina syinä muuntelun määrän pienenemiseen täytyy huomioida myös muun muassa esitystilanteesta johtuvat seikat.

8 PÄÄTÄNTÖ

Tämä työ avaa ikkunan mestaripelimanni Urho Myllymäen elämään sekä hänen polkansoittotyönsä. Ikkuna aukeaa myös eteläpohjalaisen kylän paikallishistoriaan kyläyhteisön jäsenen avulla. Tiettyyn musiikkikulttuuriin ja -perinteeseen tutustuminen vie vuosia. Tästä syystä ikkuna, joka työni kautta eteläpohjalaiseen pelimannikulttuuriin aukeaa, on varsin kapea. Olen raapaissut kotipaikkakuntani pelimannikulttuurin pintaa tutustumalla sen merkittävään jäseneseen, hänen elämäänsä ja musiikkiinsa.

Työni henkilökuvan pääosassa on Myllymäen musiikillinen elämä ja sen kehitys. Myllymäen henkilökuvan tutkimusaineisto muodostuu useiden narratiivien summasta. Useat kuulemistani muistelmista olivat lyhyitä kertomuksia kohtaamisista Urho Myllymäen kanssa. Näistä välittynyt henkilökuva on luonnollisesti henkilökohtainen tulkintani kertomuksista. Tähän tulkintaani ovat vaikuttaneet myös ne kertomukset ja kertomistilanteissa esiin tulleet ei-kielelliset ilmaisut, jotka eivät ole olennaisia Myllymäen elämänhistoriassa. Olen pyrkinyt saamani tiedon avulla luomaan Myllymäen elämänhistoriasta eheän kokonaisuuden. Useista Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla juhlituista mestaripelimanneista on tehty henkilökuvia. Tällaisia on kirjoitettu muutamia mainitakseni Konsta Jylhästä ja Teppo Välimäestä. Konsta Jylhästä kirjoitetussa kirjassa oman lukunsa saavat myös muut mestaripelimannit. Siinä Helistö kuvailee Urho Myllymäkeä, Konsta Jylhän sanoin.

”Hän (mestaripelimanni Urho Myllymäki) on jossakin mielessä tyypillinen pelimanni, ainakin siltä puolelta joka on näkyvissä: nauttii esiintymisestä, nauru on herkässä, jutut irtoavat, ikuinen vauhti on päällä. Ja toisaalta – pinnan alla on herkkyyttä vaikka toisille jakaa, alahuuli vavahtaa jos puheenaihe on arka.” (Helistö)

1997, 98.)

Urho Myllymäen elämä ei ollut aina tasaista. Siihen vaikuttivat hänen vahva persoonansa, halu tarttua yhteisiin asioihin eikä vähimpänä musiikillinen verenperintö sekä lahjakkuus. Omaan kontekstiinsa sijoitettuna hän oli tapaus. Kyläläisenä ja naapurina hänet muistetaan paitsi ystävällisenä taiteilijaluonteena myös päättäväisenä oman polkunsa kulkijana.

Pelimannin elämä viime vuosisadan alkupuolelta on jossain määrin rinnastettavissa nykypäivän suositun artistin elämään. Soittaja tunnettiin ympäri maakuntaa ja häntä arvostettiin taitojensa takia. Hän oli haluttu häävieras ja talkootanssien eli paikallismurteella kökkäkemujen tanssittaja. Urho Myllymäki lunasti oman paikkansa eteläpohjalaisen pikkukylän arvostettuna pelimannina lahjakkuudellaan, isältään saamalla opeilla sekä sisukkaalla harjoittelulla. Hän jatkoi Hiskin Iikoon perinnettä häiden vakiovieraana ja talkootanssien tanssittajana. Vuoden 1971 mestaripelimannin arvonimen jälkeen esiintymisareenat suurenivat. Samaan aikaan myös kansanmusiikin käyttö olennaisesti muuttui. Kansanmusiikkia soitettiin esiintymislavalta hiljaa kuuntelevalle yleisölle. Myllymäki ei kuitenkaan koskaan unohtanut kansanmusiikin alkuperää tai tarkoitusta. Hän arvosti aiempien pelimannien jättämää perintöä ja piti huolta alkuperäisen eteläpohjalaisen viululla ja erityisesti kaksirivisellä haitarilla soitetun pelimannimusiikin autenttisuuden säilyttämisestä. Päättäväisyydellään Myllymäki oli järjestämässä myös ensimmäisiä Eteläpohjalaisia Spelejä Kauhajoella vuonna 1971.

Aikaisempia tutkimuksia Urho Myllymäestä tai hänen ja hänen isänsä polkansoittotavasta ja -tyylistä ei tiettävästi ole tehty. Koenkin olevani hyvin etuoikeutetussa asemassa päästessäni tutkimaan eteläpohjalaisen pikkukylän taitavaa pelimannia. Kansanmusiikkikappaleiden kuvailussa on monia tapoja, joiden avulla voidaan eri näkökulmista kuvata niiden musiikillisiä salaisuuksia. Oikean kuvaustavan löytäminen on työn lopputuloksen kannalta haasteellista. Myllymäen pelimannien sävellystyylin kuvailun heikkoudet piilevät otoksen pienuudessa. Tutkimusta suunnitellessani oletin

Myllymäen pelimannien säveltäneen huomattavasti laajemman kokonaisuuden pelimannisävellyksiä. Muutaman kappaleen perusteella tehtävä tyylinkuvaus niin sävellysten kuin soiton suhteen jää kovin ohueksi. Tyyliä kuvaavia elementtejä on löydettävissä vain muutamia. Laajemmasta otoksesta sitä kuvaavia tyylipiirteitä sekä selviä tyylistä poikkeamia löytyy enemmän. Mestaripelimanni Urho Myllymäen laajasta repertoaarista ainoastaan kolme kappaletta on hänen omia sävellyksiään. Näistä kaksi on polkkaa ja yksi valssi. Iisakki Myllymäen nimellä tunnetaan useita polkkia ja polskia, mutta hänen varsinainen sävellystuotantonsa käsittää ainoastaan yhden polkan. (Myllymäen nuottikirjat I, II III.) Urho Myllymäen ohjelmistossa polkat olivat keskeisellä sijalla. Polkkakappaleiden suosion näkisin piilevän niiden haasteellisuudessa. Hyvin soitetulla kipakalla polkalla pelimanni ansaitsi arvostusta. Juuri tästä syystä polkat olivat myös suosittuja kansansoittokilpailukappaleita.

Tässä tutkimuksessa jää kokonaan käsittelemättä mestaripelimannin musiikin ja hänen elämänvaiheidensa väliset yhteydet. Mielenkiintoista olisi sijoittaa mestaripelimannin repertoaari hänen elämänvaiheisiinsa ja löytää niitä yhdistävät tekijät. Miten pelimannin repertoaari kuvastaa hänen elämänvaiheitaan tai elämänvaiheet hänen soitto-ohjelmistoaan? Tutkimusta voisi laajentaa sijoittamalla Myllymäen pelimannien polkansoitto- ja -sävellystapa eteläpohjalaiseen polkkakulttuuriin. Kokonaisuudessaan pelimanni- ja kansanmusiikkikulttuurin asema, merkitys ja sen muuttuminen 1900 - 1950-luvun eteläpohjanmaalla on kiinnostava aihe. Erityispiirteensä siihen tuo muualta päin Suomea tulleiden Suupohjan rataa rakentaneiden rautatieläisten vaikutus pienen kylän musiikkielämään.

Monipuolinen oman maan kansanmusiikin käyttö musiikkikasvatuksessa viestii sen arvostuksesta. Musiikkikasvattaja kokee opetettavan asian tärkeäksi, hän arvostaa juuriaan sekä siihen kuuluvia perinteitä ja haluaa jakaa tiedon oppilailleen. Näin kansanmusiikkimme tulee arvokkaaksi asiaksi myös seuraaville sukupolville. Musiikkikasvattajan näkökulmasta pelimannimusiikin käyttö avaa ikkunoita paitsi

paikallishistoriaamme myös luovuuteen ja musiikin merkitykseen yksilölle. Voimme löytää pelimannikappaleista tuttuja elementtejä, esimerkiksi soinnutuksesta ja rytmistä. Tämä tekee siitä tuttua ja helposti lähestyttävää. Pelimannimusiikin käyttö nivoutui niin arkeen kuin juhlaan. Ihmiset eivät olleet taustamusiikin kyllästämiä ja musiikkihetki työn lomassa toi arkeen hohdokkuutta. Musiikki oli ja on yksilön pakokeino todellisuudesta. Voimme heittäytyä sen vietäviksi ja unohtua hetkeen. Kuvaamani pelimannimusiikin muuntelu avaa ikkunoita myös yksilön luovuuteen. Käyttämällä esimerkiksi samaan säveleen erilaisia korostuksia luomme uutta.

Vaikka olemme Myllymäen kanssa saman kylän muusikoita ovat musiikilliset kontekstimme kovin erilaiset. Mestaripelemani Urho Myllymäki on auttanut minua ymmärtämään musiikillisiä juuriani. Häneltä olen omaksunut myös oman perinteen tuntemisen merkityksen. Työlläni mestaripelemani Urho Myllymäestä haluan osoittaa kunnioitustani eteläpohjalaista itseoppinutta pelimannia sekä pelimannikulttuuria kohtaan.

LÄHTEET

Painetut lähteet

- ALA-KÖNNI, E. 1969. Suomen kansanmusiikki. Kansantaide ja perinnepolitiikka. Kansantaiteen seminaari Seinäjoella 10.6.-15.6.1968. Suomen kulttuurirahaston julkaisuja. Vammala.
- ALA-KÖNNI, E. 1986. "Lakeuden kansansoittajista ja heidän ohjelmistostaan." Teoksessa Erkki Ala-Könni, Suomen Kansanmusiikki. Tutkielmia neljältä vuosikymmeneltä. Kauhava.
- ARJAS, P. 2002. Muusikoiden esiintymisjännitys. Tapaustutkimus klassisen musiikin ammattiopiskelijoiden jännittäjätyypeistä ja esiintymisvalmennuksen kurssikokemuksista. Jyväskylä studies in the arts 82. Jyväskylän yliopistopaino. Jyväskylä.
- ASPLUND, A. 2006. Häämusiikki. Teoksessa Asplund, Hoppu, Laitinen, Leisiö, Saha & Westerholm. 2006. Suomen musiikin historia kansanmusiikki. Porvoo: WSOY.
- ASPLUND, A. 2006. Kansanmusiikin paluu. Teoksessa Asplund, Hoppu, Laitinen, Leisiö, Saha & Westerholm. 2006. Suomen musiikin historia kansanmusiikki. Porvoo: WSOY.
- ASPLUND, A., HAKO, M. (toim.) 1981. Kansanmusiikki. Vaasa 1981. Vaasa Oy. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 366.
- ASPLUND, A., KANGAS, J., VALO, V.T. (toim.) 1990. Kulkurista kuninkaaksi – Matti Haudanmaan musiikki ja elämä. Pieksämäki 1990. Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 540
- CAMPBELL, P.S. 1989. Europe. Teoksessa Anderson, W.M. & Campbell, P.S. (toim.) 1989. Multicultural perspectives in music education. Virginia. Music educators national conference.
- COOK, N. 1989. A guide to musical analysis. Oxford university press.
- HEIKKINEN, A. 1983. Perinneyhteisöstä kansalaisyhteiskuntaan. Koulutuksen historia Suomessa esihistorialliselta ajalta itsenäisyyden aikaan. Helsinki: Gaudeamus.
- HELISTÖ, P. 1997. Konsta. Jyväskylä 1997. Gummerus Kirjapaino Oy. Kansanmusiikki

instituutin julkaisuja 42.

HIRSJÄRVI, S., HURME H. 2001. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Yliopistopaino.

HIRSJÄRVI, S., REMES, P., SAJAVAARA, P. 2000. Tutki ja kirjoita. Vantaa: Tummavuoren kirjapaino oy.

HOOD, M. 1971. The Ethnomusicologist. Institute of Ethnomusicology. New York: McGraw-Hill.

HUHTANEN, K. 2004. Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjinä. Väitöskirja. Sibelius-Akatemia. DocMus-yksikkö. Online dokumentti <http://ethesis.siba.fi/ethesis/files/isbn9525531111.pdf> [viitattu 20.3.2006]

JÄRVILUOMA, H. 1997. Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso.

Amatöörimuusikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi. Akateeminen väitöskirja, Tampereen yliopisto, kansanperinteen laitos. Vammala: Vammalan kirjapaino oy.

KALLIO, K. 2002. Nurmeksen ja Suupohjan rautateiden rakentajat 1907–1913. Pro gradu-tutkielma. Helsingin yliopisto, historian laitos, suomen ja pohjoismaiden historia. Internet-sivusto www.helsinki.fi/~kekallio/gradu.pdf. [viitattu 22.2.2006]

KOLEHMAINEN, I. 1989. Hanuri suomalaisessa kansanmusiikissa. Kansanmusiikki 3. Kauhava.

KOLEHMAINEN, I. (toim.) 1992. Mestaripelimannit. Kauhava 1992. Kauhavan Sanomalehti Oy. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 33.

KORPINEN, R. 1996. Airin sävelet - Airi Hautamäki, numerot ja nuotit. Mänttä 1996. M-Print Oy.

KUUSELA, P., SAASTAMOINEN, M. (toim.) 2000. Ruumis, minä ja yhteisö. Sosiaalisen konstruktionismin näkökulma. Kuopion yliopiston selvityksiä E. Yhteiskuntatieteet 21.

KÄKELÄ, M., LAAKSOHARJU, I. & SALO, H. (toim.) 1994. Niin pitää pelata jotta tunnelma säilyy - Teppo Välimäki mestaripelimanni. Alavus 1994. Viiskunta Oy.

LAITINEN, H. 2003. Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa. Sähköinen väitöskirja. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 266. <http://acta.uta.fi> [viitattu 13.2.2006]

LEISIÖ, T., WESTERHOL, S. 2006. Pelimannien musiikki. Teoksessa Asplund, Hoppu,

- Laitinen, Leisiö, Saha & Westerholm. 2006. Suomen musiikin historia, kansanmusiikki. Porvoo 2006. WSOY.
- LEPISTÖ, M. 1990. Tauno Aho ja soittotyyli polkan soitossa. Kandidaatin tutkielma. Sibelius-Akatemia. Online dokumentti
<http://www.markkulepisto.com/research/tutkielma.pdf> [viitattu 18.5.2006]
- MOISALA, P. 1990. Muistinvaraisen musiikin kulttuurisensitiivinen analyysimetodi. teoksessa Kurkela, V. & Pekkilä, E. (toim.) 1990. Etnomusikologian vuosikirja 1989 - 1990. Helsinki. Suomen etnomusikologinen seura.
- PEKKILÄ, E. 1988. Musiikki tekstinä -kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi. Jyväskylä 1988. Gummerus oy kirjapaino. Suomen musiikkitieteellinen seura, Acta Musicologica Fennica 17.
- PEKKILÄ, E. 1991. Musiikkianalyysi. Teoksessa Moisala, P. (toim.) Kansanmusiikin tutkimus - metodologian opas. Helsinki 1991. Valtion painatuskeskus, Helsinki.
- PÖRHÖLÄ, M. 1995. Yksin yleisön edessä. Esiintymisjännitykseen ja esiintymishalukkuuteen liittyvät kokemukset, käyttäytymispiirteet ja vireytyminen yleisöpuhetilanteessa. Jyväskylä university studies in communication. Jyväskylän yliopistopaino. Jyväskylä
- ROOS, J.P. 1987. Suomalainen elämä - Tutkimus tavallisten suomalaisten elämäkerroista. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 454. Hämeenlinna 1987. Karisto Oy:n kirjapaino.
- RUUSUVUORI, J., TIITULA, L. Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus teoksessa Ruusuvuori, J., Tiittula, L., (toim.) 2005. Haastattelu - tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus. Jyväskylä Gummerrus kirjapaino oy.
- SAHA, H. 1996. Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39. Kansanmusiikki-instituutti, Kaustinen 1996. Jyväskylä, Gummerus Kirjapaino oy.
- SAARENHEIMO, M. 1997. Jos etsit kadonnutta aikaa, vanhuus ja oman elämän muisteleminen. Tampere. Tammer-Paino Oy.
- TUOMI, J., SARAJÄRVI, A. 2002. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Jyväskylä. Gummerus kirjapaino oy.

- VILKKO, A. Elämäkulku ja elämäkulkukerronta teoksessa Heikkinen, E., Tuomi, J. (toim.) Suomalainen elämäkulku. 2000. Vantaa 2001. Tummavuoren kirjapaino oy.
- VIRTAMO, K. 1997. Otavan musiikkitieto.
- YLI-HARJA, P. (toim.) 1995. Harjankylän kyläkirja. Kurikka: Painokurikka V & P Hiltunen Oy

Painamattomat lähteet

KANSANMUSIIKKI 4/5, 1977

Kauhajoen kunnallislehti, 18.5.1983

LUOMA, Topi. 1995 "Iliman entisajan pelimannia me ei olisi paljo mitää"

LUUKOLA, V. 1990. Kansansoittaja Leo Saviojan elämänhistoria ja musiikillinen kehitys, Leo Savioja isänsä puoleisen suvun musiikillisen toiminnan jatkajana ja päättäjänä. Pro gradu-tutkielma Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos, kansanperinne, erityisesti kansanmusiikki.

METSÄRANTA, Pekka. Henkilökohtainen tiedonanto. 6.3.2003, Kauhajoki

MYLLYMÄKI, Raija. Henkilökohtainen tiedonanto. 11.1.2003 Tammisaari, 29.7.2005 Kauhajoki

MYLLYMÄKI, Urho. Haastatteluja eri yhteyksissä. Kaustisen kansanmusiikki-instituutin musiikkiarkisto.

K-I 943 JNO 1-4, 5.

K-I 334 JNO 15.

MÄKI-MANTILA, Aino. 1978. Poika isästään: Hiskin Iikkoo osasi soittaa ja hämmästyttää.

MÄNNISTÖ, Olavi. Henkilökohtainen tiedonanto 6.3.2003 Kauhajoki

NÄREHARJU, J. 1995. Puntti, äänenpaineen vaihtelut pelimanniviulisin tyylipiirteen kuvaajana. Pro gradu-tutkielma Jyväskylän yliopisto, hum. tdk., musiikkitieteen laitos/musiikkitiede.

SALORANTA, Toivo. Henkilökohtainen tiedonanto 14.5.2003 Kauhajoki

SARA, Aino. Henkilökohtainen tiedonanto 4.4.2006 Kauhajoki

LIITTEET

LIITE 1. Urho Myllymäen repertoaari

I - kirja

Linjurirattaat 2/4 G - g - G	
Pohjalaisista 4/4 D	
Vanha häävalssi 3/4 a	U.M. 1961 sairaana ollessa
Lappa-Katrilli 2/4 C	
Färikaran Jaska (polska) 3/4 G	10/12 64 U.M.
Vesi vehmas 2/4 C	alkuperäinen kopiointi
Vesi vehmas G	
Niku Naku 2/4	
Iipuli kukkoo 2/4 D	
Sofia Riskun taatimarssi 2/4 G	
Punapaula 3/4 G 1959	
Pappani talo 3/8 d 1959	
Sylvian joululaulu 12/8	
Nuuskapolkka 2/4 G 1959	
Valssi 3/4 D	Vähänkyrön T. Jouppilalta 1960
Valssi 3/4 G 1960	Vähänkyrön T. Jouppilalta
2/4 a 1960	
Napoleonin marssi 4/4 G	Isältä oppimani U.M.
Laurilan Akselin harmonipeli 2/4	Horonkylässä 9/11 69 U.M.
Syysmietteitä (valssi) 3/4 g A.Reiherman	1960
Sofia Riskun masurkka 3/4	10/10.1957 U.M.
Polkka (Willgren) 2/4	Vähänkyrön T. Jouppilalta 1960
Hannulan valssi Rinta-Koski No. 40. 3/4 F	1962
Ellun Antti soitellut polska No. 26. 3/4 D	
Teuvan tanhu 3/4 C - G	
Tulihimmeli 2/4 g	
Ranskan katrilli 2/4 G	Ollila Herman 1908
Poloneesi Kauhajoelta 3/4 G	kop. U.M.
Kevät unelma säv. Slang 3/4 a	
Fide Mands Reel 2/4 A	Könnön koululla kiireessä 17/5 71
Tiiran Jussin polkka 2/4 G	Kauhajoki 14.7.1957 Veikko Turja
Mutkan Kiverä (polkka) 2/4 C - F - C - F	
Vanha polkka 2/4 G - C	
Pikku Kaapoon polokka I 2/4 B	
Pikku Kaapoon polokka II 2/4 F	
Pikku Kaapoon polokka III 2/4 G	

Jalasjärven polokka 2/4 G	Tupla-lyönti ja kruusata kansaomaisesti 1957 U.M.
Pitsarin polokka II 2/4 G	
Pitsarin polokka III 2/4 F	Isonkyrön (<i>yliviivattu</i>) Vähäkyrö pitsari
Pikku Kaapoon polokka IV 2/4 G	
Hiskin likoon polokka 2/4 G	Isäpapan oma tekele kirj. 1957.
Vanha polokka 2/4 G	
Syrjälän Kaapoon polkka V 2/4	1957
Jusleenin polokka 2/4 F	1957
Kaksirivinen polkka 2/4 G - C	V. Turjalta 1956
Vanha polkka 2/4 G	V. Turjalta 1956
Viialan Nion polkka (Karvialta) 2/4 G	
A. Metsärannan polkka (Kurikasta) 2/4 G	1958
Iitin Tiltu 2/4 e	
Vepsäläispolkka 2/4 G	S. Elomaa 1958
Klasilan polkka 2/4 D	
Heilan Keilan polkka 2/4 G - D - G - C	S. Elomaa
Koivu salttu 2/4 G	U.M. 1959
Kiikan Iisakin polska 3/4 d	Pääsiäisenä 1958
Antero Haapasen polska No. 6 3/4 F	Aatos Rintakosken muistikirjoituksen vuodelta 1927 mukaan
Haudanmaan Matin morsiuspolska 3/4 D	Veikko Turjan muistikirjoituksen mukaan "Äkkiväärä" 2.9.1954 Kauhajoki
Murnutes polska No. 23 3/4 D	Aatos Rintakosken muistikirjoituksen mukaan (A. Haapaselta) No. 23
Vanha polska ("Pikku Kaappoo") 3/4 B	
Kolmonen 2/4 G	1958
Polska iloinen 3/4 A	
Rukkimestarin polska 3/4 d	
Polska (Iisakki Ala-Havunen) 3/4 F	
Angleis 2/4 F	Franseesista ehkä
Hiskin likoon polska I	
(<i>myöh.</i> Kai vanha Koiviston polska) 3/4 G	Isak. Myllymäki soittanut 2 rivitellä. kirj. 1957
Hiskin likoon polska II 3/4 G	Iisak. Myllymäki soittanut 2 rivisellä. kirj. 1957 U.M.
Hiskin likoon polska III 3/4 G	Kirj. 1957 U.M. Iisak. Myllymäki soittanut 2 rivisellä
Yksinäisen pols. 3/4 g	UM. Leo Saviojalta 1956
Kruunun pudotus polska 3/4 G	Kauhajoki 22.1.1956 V. Turjalta U.M.
Pirun polska 3/4 d	S.E. Risku
Metsän puita tuuli tuudittaa 3/4 D	16/11 1957 U.M.
Haapasen polska No. 9 v.1927 3/4 F	
Haapasen polska No. 10 3/4 F	
A. Haapasen polska No. 11 3/4 F	1958
Hiskin likoon polska IV 3/4 F	
Rantasalmen polska 3/4 ja 2/4 D	

- Pitkä polska 2/4 C (jää kesken, vain 2 riviä..)
- Hollolan polska 3/4 ja 2/4 G 1958
- Mäntyharjun polska 2/4 C
- Varpuspolska 3/4 B Viljo Virtasen soittama (Karijoki)(myöh. merkitty kuulakynällä) 1959 Viljon kotona merkitsin muistiin
- Korpin polska 2/4 ja 3/4 D Helluntaina 1958 (merkitty toisia ääniä + kaaritettu)
- Koiviston polska 3/4 a
- Purpuri Poloneesi 3/4 F, Ankleesi 2/4 F, Masurkka 3/4 F, Polska 2/4 C, Valssi 3/4 C, Polska 2/4 C, Masurkka 3/4 C, (Jurva 1958) Ranskan katrilli 2/4 C, Polska 2/4 C, Ryssän katrilli 3/4 C, Polska 2/4 C, Marssi 2/4 G, Härssy 2/4 G
(kruunuhäämuistoja)
- Feeliks Koiviston polska (Jalasjärvi) 3/4 B V. Turjalta 8.8.1958
- Vanha valssi (Ilmajoelta) 3/4 B 22/10 1957
- Vanha valssi 3/4 F
- Kalamiehen valssi C 3/4
- Kuutin faasin valssi G 3/4
- Pääskysen valssi (Kaarlo Koskinen Kyröskoski) a 3/4 kirj. 1957
- Paimenen valssi (Ukon) d 3/4 A. Rintakosken muistik. muk
- Vanha valssi G 3/4
- Kokkolan matkan valssi G - D 3/4 Veikko Turjalta 1953 Kokkolan muistoja
- Valssi B 3/4 Martti Marttilalta (yliviivattu) Rinta-Koski 1957
- Luurin Antin valssi A 3/4 1957
- Häävalssi F - a 3/4 Mikael. Friidi Ojala
- ??? G 2/4 (muistuttaa laulettua kansanlaulua)
- Satakielen valssi B 3/4 5.12.1957
- Paimenen valssi (Akan.) d 3/4 Viimeinen tähän kirjaan.
- Menneiltä ajoilta (valssi) g 3/4
- Kalastajan laulu Valter Oja Kärr G 4/4 16/10.1957 sanat
- Kauhajoen akan kehtolaulu F 2/4 sanat
- Vanha valssi d 3/4 1959
- Scottisi (E(Is?)assista) G 2/4
- Nuotan repiäinen D 2/4
- Yks', kaks', kolme, neljä ja viis! G 2/4
- Martin vappu! C 2/4
- Sottiisi M. Marttilalta B 2/4 U.M.
- Sottiisi Jalasjärveltä G 2/4
- Jenkka D 2/4 1.3.1957 Isän soittamana
- Yli aaltojen valssi G 3/4

II - kirja

- Poloneesi F 3/4 , Ankleesi F - B 2/4
- Masurkka F 3/4
- Polska C 2/4

Valssi C 3/4	21/1.1964 U.M.
Polska C 2/4	22.1.1964
Masurkka C 3/4	17/4 64.
Sepän sottiisi G 2/4	Uudenvuoden päivänä 1971 U.M.
Valssi (Rintakoski) No 61. G 3/4	Onnen muistoksi 31/7 71.
Vatulan Hessari polkka G 2/4	samassa paikassa 31/7 71.
Laula Kukko polkka G 2/4	Tikkain alla 31/7 71 (<i>korjailtu</i>)
Jupakan A. polkka D 2/4	Kesälomalla ollessa 31/7 71
Kotimökin polokka U.M. 1966 G 2/4	Tämä on syntynyt Aron kytkinasemalla 1966 V =työntö. veto=] 2.rivisellä
Eron kyynel Eemil Nurmela viulu. g 3/4	M.m. 1979 UM.
Polokka G 2/4	26/9 1979 U.M. Lisätä saa, mutta pois ei yhtään
Polkka G 2/4	20.1.1964 UM.
Lammin faasin polkka D 2/4	Jurva Jaakko Hautalassa. 31/7.1965
Miljoona ruusua c 4/4	U.M. säv. Raimons Pauls. kop. 4/3 85
Nuori Tiedustelija venäl. kans.säv. d 3/4	Laulelaan hieman ero lailla 8/3 85 U.M.
Kruunu Marjaanan polska g 2/4 - 3/4	7/10 71 Ala-Ikkelällä
Veto-peli (Elomaan valssi) G 3/4	Isä vainaa soitti tätä, jolta opin 9/4 85 U.M.
Polkka G 2/4	Muistoja Riston kans soitelles. 10/4 85 U.M.
Ämmään rinkipolska D 2/4	Olen oppinut Aatos Rinta-Koskelta 10/4 85 UM.
Polkka! G 2/4	7/12 75 UM. Tämä on jotain omaa hommaa. Kai jotain sointu harjoitusta
Purpurin sisääntulomarssi (Haudanmaan) G - D 4/4	11/4 85 U.M.
Karhusaaren Jussin valssi G 3/4	13/8 69 U.M. Soittelimme Tätä Veikko Turjan Kans Kruunu Häissä
Atte Mäkisen sottiisi C 2/4	12/4 85 Soittelimme tätä Atten ja isän kans Keski-Suomen Kruunuhäissä U.M.
Koivu Saltun polokka G 2/4	Veikko Turjan kans paljon soitettu polokka Kruunuhäissä ympäri Suomen
Karva-Herkoon polokka G 2/4	1967 Tyypillistä Veikko Turjaa ja hänen säveltämänsä
Aaton tyyliin (polkka) G 2/4	1964 Vanhat pelimannit soittaneet myös sottiisiksi.
Jalasjärven polokka G 2/4	19.1.1964 U.M.
Hiskin Iikoon III polska G 3/4	20.1.1964
Antero Haapasen polska No 6 F 3/4	14/2 1964 U.M. A. Rintakosken muistik. muk.
A. Haapasen polska No 6. F 3/4	20/4 64.
Hiskin Iikoon valssi! G 3/4	12/4 85 U.M.
Häitten tulo ja lähtömarssi C 2/4	14/4 85 U.M. (<i>soinnutettu</i>)
Puhemies Jenkka! D -G 2/4	16/4 85 U.M.
Vanha marssi G 2/4	17/4 85 U.M. (<i>soinnutettu</i>)
Hepo-Jussin polska G 3/4	17/4 85 U.M.
Lokakuun polokka Otto Hotakainen G 2/4	18/4 85
Teuvan Flikkaan Keikotespolokka G 2/4	19/4 85 U.M.
Jenkka G 2/4	Aron kytkinasemalla 19/5 66
Soteista (384) Parkano C 2/4	4/12 68.
Polokka G - e2/4	26/3 83

- Haudanmaan menuetti D 3/4 19/4 85 U.M.
 Reismarssi! soitti Palomäki Sameli
 v.1908 D 2/4 Ulkona kova lumipyry. Pakkasta 3. Tuulimyllynikin
 kaatui. 23/4 85 U.M.
- Juhlava viinamarssi Alfred Metsäranta
 (synt. 1876) a 3/4 23/4 85 U.M. Soitettu rinkiä menneille viinaa
 annettaessa. Onko seuraavalla balladilla jotain
 yhteyttä tähän?
- Balladi (Eemil Risku) g 3/4 Tallensin tämän Eemil Riskulta ja itse sepitin sanat
 siihen U.M.
- Ranskan katrilli Herman Ollila G 2/4 Ketolassa 15/2 85 U.M. Otimme tämän ohjelmistoon
 Hämes- Havusen Kruunuhäihin yhtenä purpurin
 osana kesäksi 1985
- Polkka Iisakki Myllymäki D 2/4 1967 U.M. Isä-vainaa soitti viululla jousitti
 vasemmalla kädellä
- Hiskin Iikoon soittama polokka G - e - G 2/4 17/4 85 U.M. Isä vainaa soitti tätä paljon,
 myös viululla. Jousi vasemmas kädes, kielet
 normaalisti.
- Vanha marssi D 2/4 1967 U.M.
 Katumus Polska g 3/4 26/4 85 U.M. (*soinnutettu*)
- Kukkuva kello Jenkka (Hiskin
 Iikoon tyyliin!) G 2/4 Soitin tätä pikkupojasta lähtien isävainaan kans. 28/4
 85 U.M.
- Äimä sepän polkka! G 2/4 Jurvalaisen Mikko Hööselin soittama.
 Masurkka Meidän mamma G 3/4 Fredrik Koivikolta
- Napoleonin marssi G 2/4
 Masurkka (Koivikko F.) Kolho e 3/4
 Masurkka D 3/4 6/1.1964 U.M.
 Vanha sotiisi G 2/4 2/5 85 U.M.
- Marttilan Oton polokka (yksrivinen
 hanuri) G 2/4 29/10 85 Opin tämän isältäni joka kertoi myös että se
 on leilipesupolkka
- Napsaus polkka C 2/4 1/4 1974 U.M.
 Järvisen Kyärin polkka G 2/4 18/12 85 UM.
 Puhemies Polkka D 2/4 U.M. Joulua odotelles 19/12 85
 Pelimanni Polkka G 2/4 23/12 85 U.M.
 Pöyröön valssi G 3/4 Jouluna 1985 U.M.
 Pohjoiskarjalan Polkka D 2/4 (*soinnutettu*)
 Mylläri Juuseen Polokka G 2/4 Isävainaan versio viululla. uudenvuodenaattona 85
 U.M.
- Polska D 3/4 Isävainaa soitti viululla 31/12 85 UM.
- Polskia E mollissa e 3/4
 Polska G 3/4 Isävainaa ja 2rivinen. Uuna vuonna 1986 U.M.
 Porin Jussin Polkka C 2/4 sama ehkä näin 1. osa (*muutamia muutoksia*) Isävainaa
 soitto niin kummasti. Mielialasta riippuen. 2/1 86
 Polska G 3/4 Hiskin Iikkoo soitti tätä viululla 2/1 86 U.M.

- Varpusen polska D 3/4 6.1.1964 U.M.
 Närpiön valssi G 3/4 3/1 86 U.M.
 Laturin Pajavalssi D 3/4 Laturin vanha isäntä tätä viheltänyt. Kun on pajan palkeita nytkyttänyt. 3/1 86 U.M.
- Iso-isän valssi I g 3/4
 Iso-isän valssi II g 3/4 3/1 86 U.M.
 Valssi No 1 D 3/4 , No 2 d , No 3 C , No 4 B , No 5 G 6/1 1964 U.M.
 Polkka G 2/4 4/1 86 U.M. Pelimannien yhteispolkka mm. Metsäranta E., Autiokorpi J., Harja F., Saarikoski Y., Saarikoski E., Saarikoski J., Rintakoski A., Metsäranta A., Harjan kyläläisiä kaikki.
- Hiskin Iikoon Polokka yksi
 - monista G 2/4 Tämä tuttu polokka näin Hiskin Iikoon tyyliin 4/1 86 U.M.
- Metsärannan Einon Polkka D 2/4 5/1 85 U.M. (*kenties vuosilukuvirhe 86*)
 Hauki Joonaan Polokka G 2/4 U.M. 6/1 86
 Klokka Antin Menuetti D 3/4 6/1 86 U.M.
 Keskipohjalainen marssi C 2/4 Pun. g duuri (*nuotissa punaisella sävelet in G*)
 Palokankaan poikien parempi valssi B - Eb 3/4 Kotikamarissa 15/1 1967
 Tuoksuvat Tuomien d 3/4 Äystö 31/7 1966 U.M.
 Timperi Yrjön masurkka (somerolta) G 3/4 1967
 Masurkka G 3/4
 Takankulma masurkka G 3/4 Ala-Kurikka vainaan soittama Jurva. Hautala J. 1965
 Mannisen valssi G 3/4 1965.
 Polska (Haudanmaa) D 3/4 14.9.1976 Minna Alanko 11 vuotta 61800 Kauhajoki. Tänäpä aloitin viulun soiton harjoittelun.
 Polska (Haudanmaa) D 3/4 1965
 Sataa vettä G 2/4 1985 U.M. (*alun rytmi 3/4*)
 Dahlbackan valssi B - F 3/4 Marttilassa 1965. Eemil Rytioja Kokkola.
 Polska B 3/4 Marttilassa 1965.
 Paimenen valssi d 3/4 14/4 64.

III - kirja "Uusi kirja ja uusi elämä 1/2 1972."

- Koskisen Sakarin (valssi) d 3/4 Kyröskoski (*sointumerkit*)
 Keiteleen mainingit G 3/4 Matti Hintikka (*ei Urhon käsialaa*)
 Ålänsk vals G 3/4 sairaana ollessa 6/4 1976
 Polska Lapväärtistä d 3/4
 Klasilan polkka G 2/4 Pääsiäislauantaina 1984 U.M.
 Mäkelän Sulon polkka G 2/4 9/3 76 U.M.
 Eeron saluuna polokka e 2/4 P.M. Jouluna 1984
 Merimiesvalssi C 3/4 Matti Porkkala. Härmän sairaalaan tullessa 26/3 80
 Haapasen polska No 10 G 3/4 17/3 85 U.M.
 Jenkka G 2/4 1/1 1964 Kruunuhäissä soittamani U.M.

- Pelimanni sottiisi Kauhajoelta 2/4 G 7/1 86. U.M. Turjan Veikon kans soitettiin tätä kruunuhäissä
- Käpylän poikaan viina polokka G 2/4 7/1 85 U.M.
- Henry Fordin sottiisi G 2/4 U.M. Henry Ford oli innokas kansanmusiikin ystävä. Tämä hänen kustantamastaan nuottikirjasta.
- Sylvin valssi G 3/4 20/1 86. U.M.
- Juhlamarssi C 2/4 Helena Ojaniemi. 2/2 86 Kop. U.M.
- Yksirivisellä soittamani polska G 3/4 6/2 86 Jotain vanhoja muistoja
- Pynttärin Taunon valssi G 3/4 Vimpelistä. 6/2 86 U.M.
- Hiskin Iikoon sottinen D 2/4 U.M. Isävainaan yleinen paljon soittama sottiisi 12/2 86 (viululla)
- Koskenkylän poikain polkka G 2/4 U.M. Rintakosken Aatoksen piti kerran soittaa minulle jotain vanhaa pyytämäni polkkaa. Mutta hän soittikin tätä. Ja niin pistettiin paperille ja tallessa on. 13/2 86
- Harjan Feedikin Polkka G 2/4 14/2 86 U.M. Yleensä kaikki Harjankylän pelimannit soitti tätä polkkaa.
- Pelimannisottiisi Kauhajoelta G 2/4 20/2 86 U.M. Soittelimme tätä Veikko Turjan kans viululla kruunuhäissä
- Peippos valssi C 3/4 Tällainen sommitelma on joskus syntynyt Kai kissan muistolle 22/2 86 U.M
- Artun sottiisi a 2/4 soittanut Artturi Peltokangas Kaustiselta 1/6 86 U.M.
- Koko maailman polska D 3/4 7/7 86 J.P Egelkvist Närpiö
- Ja D 3/4 9/7 J.P Ragvals Ylimarkusta kop. U.M.
- Närpiön valssi G 3/4 U.M. Juhannuksena 1986
- Ketun Reinon masurkka D 3/4 Kaustisen yhteiskappale 1986. soittanut Johannes Järvelä kop. 2/7 86 U.M.
- Hiskin Iikoon soittama sottis G 2/4 kop. 7/9 86 U.M. Matti Porkkalan tallentam. Hiskin Iikoon soittanut yksirivisellä 1906 Teuvan Äystöllä
- Vaarin sottiisi G 2/4 21/9 86 U.M. Muistoja kesästä Kaustisella
- Fredrik Koivikon Polkka C 2/4 Mikkelimaanantaina 1986 U.M. Tätä soitti Kruunuhäissä kanssani, Kolhon Freeta
- Kauhajoki valssi e 3/4 Korvakuulolta soitelleena 23/10 86 U.M.
- Vanha 1 rivisen Polkka
- Isävainaalta oppimani G 2/4 6/11 86 Työntö ja veto merkinnät haitarin palkeelle U.M.
- Vanha rallatus G 2/4 Pikkupoikana kuulin kun juopot tätä rallatti 23/11 86 U.M.
- Masurkka G 3/4 soittanut Antti Värälä III rivitellä (Viljakkala) 23/11 U.M.
- Jupakan Alfreen jenkka G 2/4 Ossi Niinimäen muk. 27/11 86 U.M. Eilen tein vielä ulkona koivun vitsoista kalakoppaani uuden krivan. Ihmeellinen syksy.
- Muisto Poloneesi (Aatos Rintakoski) G 3/4 Tämä 2 riviselle. Alkuperäinen on d-duuris ja viululla. 28/11 86 U.M.
- Rotkon Oskarin (saksan) Polkka

- B 2/4
Ala-Ikkelän Riston sävellys, jonka sain joululahjaksi 26/12.70
- Narvan marssi e 4/4
Jouluaattona 24/12 86 Tämä on vanha sävelmä, hidas marssi. Kutsutaan myös Kaarle XII marssina. Peltoniemen Hintriikan surumarssilla jotain yhteistä. 29/12 1986 U.M.
- Hermannin ja Miina valssi G 3/4
Valssi Vimpelistä a 3/4
Kauneimmat ruusut. Arvo
Valde Palmroth 1964. a 4/4
4/1 87 U.M.
- Polkka G 2/4 soitettu
Kurikan-Kauhajoen rajalla
Arvo on täällä Kauhajoella asuneen Viljo Salojensaaren veli. 8/1 1987 U.M.
- Nuoruusaikana kiplapolkka G 2/4
Isä soitti viululla ja I rivitellä tällä tavoin. - Mietaalla ja Aronkyläs hieman eri tavalla. 28/2 U.M.
- Pelimanni-Heikin valssi G 3/4
Vals FR. Enviken d 3/4
Opin korvakuulosta Eino Metsärannalta. Hän isältään A. Metsärannalta. 8/3 87 U.M.
- Ähtärin-ympyriäinen G 2/4
26/10 87 k. U.M. Heikki Kankaanpää soittanut v. 1948
Ähtärin kurssimuisto 25/10 1987
- Eliaxen Speli g 3/4
Pyhäinpäivänä 31/10 87 UM. Tämä kappale on Ähtärin Spelien yhteiskappale ensi kesänä.
- Enviken vals d 3/4
Isältä oppimani polska G 3/4
Polska Lappfäaristä d 3/4
Mestaripeleimannin Polkka G 2/4
Joulua odotelles 11/12 87. U.M.
- Marsuska G 3/4
Sukkula polkka (Konsta Jylhä) G -C 2/4
Sairaana ollessa 18/12 87 U.M.
- Aarholmin valssi G 3/4
Jouluna 1987 U.M.
- Polska D 3/4
Alfred Metsäranta s. 1876 * 1951 E.A.K. kop. U.M. 11/1 88.
Pääsiäisenä 1974
- Paronin paras polkka a 2/4
Roros - Polska D 3/4
(S. Elomaa 2 rivinen) kop. 14/1 88 U.M. Ulkona sataa vettä.
- Koskenkorvan Katariina e 2/4
Oli rahaa ja tavaraa e 3/4
Eevastiina G 2/4
Laulu jenka 11/3 88 UM. kop.
- Juusto polska G 2/4
Harjankosken kevät e 3/4
Pekka Metsäranta. Pekan parhainta. 18/3 88 U.M.
- Notkian pojan polkka G 2/4
Ragvalsin valssi D - A 3/4
V. Turja. Seppo Kalliomaan huvilalla 21/8 88
- Laihian polkka G 2/4
2/11 88 U.M.
- Onnen ruusuja e 3/4
A. Ojaniemi U.M. 17/11 1988
- Rahapolska 2 rivinen G 3/4
12/12 88 U.M. Olettaisin että, Jalasjärivistä alkuperää.

- Lentäjän valssi G - C 3/4
Alfred Niemistön Hääpolkka D 2/4
Gammal Shottis G 4/4
Kastehelmi ja lumikukka
Samuelin poloneesi G 3/4
Hiskin likoon haitarisotiisi G 2/4
Hyrisingin Jenkka C 2/4
Porin Jussin polkka G 2/4
Hautamestarin polska C 3/4
Äimä sepän polkka G 2/4
Haapasen polska no 17. d 3/4
Haapasen polska no 18 d 3/4
Peräkorven Villen laulama
"Vanha Polska" G 3/4
Muisto Norjasta (valssi) C 3/4
Hymni Titanik G 2/2
Jäähyväismarssi d 4/4
Vaiennut viulu! a 3/4
Viimeinen nuottikirja
Sylvian Joululaulu g 12/8
Hautamestarin polska C 3/4
Äimäsepän polkka F 2/4
Kauhajoen marssi B 4/4
Virsi Sen suven suloisuutta G 4/4
Poloneesi (Balladi) g 3/4
Peltoniemen Hintriikin surumarssi c 2/2
Konikaakari (masurkka)
Pelimanni valssi G 3/4
Konstan parempi valssi C 3/4
Viron valssi G 3/8
Hämeen valssi D 3/8
Iso ilo G 2/4, Nyrkkipolkka G 2/4, Raatikoon D 2/4, Polska älä aja enää 3/4 , Ei meitä suruissa ruokita A 4/4, Hilu hilu D 2/4
Joulua odotelles 14/12 88 U.M.
15/12 88 U.M. Korvakuulolla merkitsin muistiin Samuel Elomaan soitosta.
Ruotsalaista tyyliä alkuperäinen F duud.
14/10 89 Antin tuvalla. (*Laulun sanat*)
Antin tuvalla 30/1 90
Näin soitti isä 2 rivitellä Porin Jussin tyyliin
Huuko Väärälä 14/3 92
Karijoki 1890
soitt. Hööseli Mikko
Kop. nimipäivänäni 1973.
Villen poika Jalo soitti ja korvakuulosta merkitsin muistiin 1994.
Loppiaisena 6/1 1992 U.M.
Sarah Adams 1841 19/2 91 U.M. Pelimanniorkesteri soittaa tämän Alpo Peltosen hautajaisissa 1/3 91.
Viljami Niittykoski 6.12.1895 - 2.1.1985 Harvaan. 10/1 85 U.M. Olimme sodan jälkeen kirjeenvaihdos. Kiitos Viljamille.
6/8 1975 Hauholla
isälle, jouluna 1965
Jouluaattona 1965 U.M. Yksin ollessa. Soitanto on ainoa maailmankieli jota ei tarvitse kääntää se menee sydämeistä sydämeen
Karijoelta 1890. Anjan vinttikamaris 8/7 72.
Hööseli M. Ulkona sataa, onnen sadetta.
A. Kallström. (laulun sanat) Aron kytkinasemalla päivystäjänä 17/5 1966 U.M.
24/3 1979 U.M.
25/3 79 U.M. Mylläri Juuseen, Jupakan Alfreem ja näin soitti Riskun Eemil enne kuolemaansa.
9/10 1966 U.M.
Tuomen Eelin tyyliin. 25/3 1979 U.M.
Joulu-aattona 1966 Yksin ollessa. U.M.
1967
188. Parikkalasta Muistoksi 25/11 68.
189 Ristiinan pitäjältä. 25/11 68 Miksi juuri tänään ja taasen syyttömästi?
Tampereen Eteläpohjalainen ohjelma 5/6 -70 Risto Ala-Ikkela (*kappaleiden alut ja esitysohjeita*)

Kuturekin polkka G 2/4	
Polkka F 2/4	5/11 1970
Oi Kuusipuu!	Antintuvalla jouluaattona 1989. yksin ollessa ja joulueläviä odotelles?
Vastaanottomarssi G 2/4	A. Metsäranta soitto D duurista
Häämarssi Kauhajoella G 2/4	E 103. S. Palomäki s.1840 * 19
Toinen marssi D 2/4	E 104. S. Palomäki
Kolmas marssi A 2/4	E 105 Maunu Huhtakangas, Hyypä
Neljäs (miehille) A 2/4	E 106 Rinkimarssi, Herman Ollila Hyypä
Viides C 2/4	E 107 Laulumarssi, Herman Ollila
Trahteerimarssi A 2/4	Jaakko Keturi 1955.
Marssi Poloneesi G 3/4	Jaakko Keturi
Häämarssi G 4/4	Ollila Herman
Pöyröön valssi D 3/4	J. Keturi 1955
Maa on niin kaunis D 4/4	Alpo Rannan luona 28/11 88 Aino leipoo?
Mestaripelimannin polkka G 2/4	Hisikin Iikkoo, Isäukon soittama Porissa 5/3 1969
Naapurin polkka G - C 2/4	sov. U.M. 2/5 73
Syrjälän Kaapoon polkka G 2/4	21/5 1967 U.M.
Jupakan Alfred (polkka) G 2/4	Juhannuspäivänä 1966. muistoksi sosialisiht. uhkaukselle
Haapasen Antin polska no 26. G 3/4	Jouluna 1967
Kyrön polska D 2/4	266. 3/12 68
Ruplan polska D 3/4 - 2/4 - 3/4	274. 3/12 68
Skotsk. 1 Tanska	(luonnos , keskeneräinen)
Masurkka G 3/4	Harjan koululla 20/3 1966. Vaalilautakunnan äänestyspaikassa

Urho Myllymäen saamat palkinnot kansansoittokilpailuissa:

- Etelä-Pohjanmaan Nuorisoseura, Seinäjoki 6.7.1946, harmonikka
- Etelä-Pohjanmaan Nuorisoseura, Kauhajoki 28.10.1951,
I palkinto viulu, II palkinto haitari
- Ylipään Nuorisoseura, Laihia, 12.4.1953
II palkinto viulu, I palkinto haitari
- Tuurin Nuorisoseura, Alavus 21.6.1953
I palkinto viulu, 2-rivinen haitari, II palkinto 1-rivinen haitari
- Laihia, 8.5.1955
I palkinto viulu, II palkinto haitari
- Kauhajoki 5.11.1955
I palkinto viulu, I palkinto 1-rivinen haitari,
kunniakirja 2 -rivinen haitari
- Ilmajoen työväentalo, 25.12.1957
I palkinto viulu, 1- ja 2-rivinen haitari