

Sakari Kukko – suomalainen musiikintekijä ja ulkoeurooppalaisten vaikutteiden omaksuminen

Tarkoitukseni on hahmotella tässä artikkelissa sitä, miten vieraiden vaikutteiden adaptaatio tapahtuu, eli minkälaisen prosessin kautta muusikko saa, omaksuu ja soveltaa musiikillisia vaikutteita muista kulttuureista. Esimerkkinä on multi-instrumentalisti ja säveltäjä Sakari Kukko, hänen uransa ja musiikillinen ajattelunsa. Lähteinä ovat olleet häntä koskevat kirjoitukset eri musiikkilehdissä¹ ja kaksi ke-sällä 1995 tekemääni haastattelua. Lehtijuttujen teksteistä päätellen niiden kirjoit-tajat ovat lainanneet Kukon puhetta suhteellisen suoraan. Useissa artikkeleissa on myös käsitelty samansuuntaisia aiheita, ja siten tietojen todenperäisyyttä on voitu arvioida eri lehtijuttuja vertailemalla. Osittain samoja aiheita ja tapahtumia on kä-sitellyt myös itse tekemissäni haastatteluissa.

Aiheen rajaus otsikon mukaisesti ulkoeurooppalaisiin vaikutteisiin on tie-tyssä mielessä keinotekoinen: myös Euroopan sisällä on länsimaisittain aja-teltuna ”vieraita” kulttuureja, kuten saamelaisten ja Balkanin alueen musiikki, ja toisaalta esimerkiksi monet afroamerikkalaiset tyyli-tyt ovat täällä niin tuttuja (osaksi tietenkin länsimaisten elementtiensä takia), ettei niitä voi mieltää enää varsinaisesti ulkoeurooppalaisiksi. Tässä yhteydessä rajaus ulkoeurooppalai-siin vaikutteisiin selittyy sillä, että artikkelin aihepiiriin paneutumisen rinnalla olen koostamassa katsausta ulkoeurooppalaisista vaikutteista suomalaisilla ää-nilevyillä vuosina 1970–90. Lähempään tarkasteluun on valittu muusikko, jon-ka aktiiviura kattaa lähes koko kyseisen ajanjakson.

Etsittäessä ”uutta” tai ”vierasta” muusikon oma arvio kulttuureja erottavas-ta välimatkasta on tärkeä; uudenlaisia elementtejä tai ajattelutapoja voi löytyä oman kulttuurin sisältäkin, ja toisaalta etäininkin kulttuuri voi tuntua merkilli-sellä tavalla omalta. Onkin pohdittava, millainen prosessi vieraiden vaikuttei-

¹ Useat musiikkilehdet, etenkin Rytmi, Soundi ja Uusi Kansanmusiikki, ovat julkaisseet vuosina 1975–1994 Kukon haastatteluihin perustuvia ja muita Kukkoa tai Piirpaukea koskevia artikkeleita (22 kpl) sekä levyarvosteluja (38 kpl). Vaikka monet haastatteluihin perustuvista artikkeleista on tehty levyjen julkaisemisen aikoihin ja niihin liittyen, ja vaikka juttujen kirjoittajat ovat ilmaisseet niissä usein myös omia näkemyksiään äänit-teiden sisällöstä, olen laskenut varsinaisiksi levyarvosteluiksi nimenomaan lehtien levy-arvostelupalstoilla ilmestyneet, joskus suppeatkin kirjoitukset.

den omaksuminen ylipäättään on: onko ulkoeurooppalaisten tai muuten ”vieraisten” vaikutteiden omaksuminen verrattavissa mihin tahansa (musiikkiliseen) oppimistapahtumaan? Ja toisaalta: onko vaikutteiden omaksuminen musiikissa jotenkin erilaista muihin kulttuurin osa-alueisiin verrattuna (vrt. Blacking 1979, 8–11)?²

Yksilön musiikki kulttuurissa – kulttuuri yksilön musiikissa

Etnomusikologiassa on perinteisesti totuttu operoimaan ennen kaikkea kulttuurien ja musiikkikulttuurien tasolla. Timothy Ricen mukaan yksilöitä on tavallisesti käytetty lähinnä yleisempien kulttuuristen prosessien havainnollistajina. Erityisesti yhteen tai muutamaan yksilöön keskittyvät tutkimukset ovat paljon harvinaisempia. (Rice 1994, 326.) Bruno Nettl toteaa etnomusikologien usein kokoavan aineistonsa henkilökohtaisissa kontakteissa yksittäisten informanttien tai opettajien kanssa. Tämä yksilönäkökulma ei tule kuitenkaan kovin selvästi esiin etnomusikologisessa kirjallisuudessa, vaan informantit pannaan puhumaan ikään kuin koko kulttuurin suulla. Tilanne on hyvin erilainen esimerkiksi länsimaisen taidemusiikin tutkimukseen verrattuna, joka kautta aikojen on paneutunut yksittäisten säveltäjien elämään, saavutuksiin ja teoksiin. Etnomusikologit ovat sen sijaan pitäytyneet usein anonymiteettiin, ja ryhmien jäsenten yksilölliset roolit ovat jääneet huomaamatta. Osasyynä tähän ovat olleet myös harhaiset käsitykset heimo- ja muiden ”primitiivisten” yhteisöjen homogeenisuudesta sekä ei-länsimaisten kansanperinteiden stabiiliudesta ennen länsimaisten ”saastuttavaa” vaikutusta. (Nettl 1983; 278, 286.)

Yksilöiden rooli kulttuurien muodostumisessa, ylläpitämisessä ja muutoksessa on kuitenkin hyvin tärkeä. Yhteisön jäsenten yksilöllinen käyttäytyminen on potentiaalinen muuntelun ja muutoksen lähde, samalla kun se voi lisätä variaatioiden määrää ja venyttää ”normaaliuden” rajoja kulttuurissa (Merriam 1964, 310). Wolfgang Laade mainitsee etnomusikologisen akkulturaatioteoriaansa esittelyn yhteydessä lukuisia esimerkkejä siitä, miten yksilö voi vaikuttaa ratkaisevasti musiikin muutokseen. Poliittisesti merkittävät henkilöt, kulttuurivaikuttajat, yhtyeiden tai ryhmien perustajat ja vetäjät tai musiikillisesti luovat ja lahjakkaat henkilöt voivat antaa impulsseja musiikin uudistumiselle (Laade 1971, 442–444). John Blacking puolestaan muistuttaa, etteivät musiikki-

² Sävellysprosessin yleisen mallin kehittänyt Yrjö Heinonen on käyttänyt yleistä toiminnan teoriaa ja luovan toiminnan teoriaa tarjoamassa ”ymmärtämis- ja selitysperstuaa” spesifisti musiikkitieteellisille tarkastelun tasoille. Hänen mukaansa sävellysprosessiin liittyvien empiiristen ilmiöiden selvittely ja niiden pohjalta rakennetut musiikkitieteelliset mallit auttavat puolestaan ymmärtämään ihmisen toimintaa eri tilanteissa luovana kokonaisuutena. (Heinonen 1995, 101.)

kin rakenteiden ja muiden kulttuuri-ilmiöiden väliset suhteet ole kausaalisia esimerkiksi siten, että musiikillinen muutos aiheutuisi suoraan ihmisten ja kulttuurien välisistä kontakteista tai populaatioiden liikkeistä. Muutos syntyy yksilöiden musiikkia ja musiikin tekemistä koskevien päätösten seurauksena, päätösten puolestaan perustuessa yksilöiden musiikillisiin kokemuksiin ja suhtautumistapoihin erilaisissa sosiaalisissa konteksteissa. (Blacking 1977, 12; ks. myös Rice 1994, 23.)

Toisaalta, kuten Blacking (1979, 5–6) toteaa, ”ainutlaatuisuudessa ei ole lopultakaan mitään merkillistä”; jokainen yksilöhän on niin biologisesti (lukuunottamatta identtisiä kaksosia) kuin sosiaalisestikin tarkasteltuna ainutkertainen yksilö. Nimenomaan ihmisten kyky jakaa, ymmärtää ja omaksua toistensa tunteita ja ajatuksia tekee kulttuuriset saavutukset mahdollisiksi. Ricekin (1994, 299–300) huomauttaa, että jos yksilöllisellä käyttäytymisellä tarkoitetaan uniikkia, ainutlaatuista käyttäytymistä, ovat kaikki yleistys- ja teoretisointirytykset silloin tuohon tuomittuja. Yksilölliset teot ja niihin liitetyt merkitykset muodostuvat ja rajoittuvat aina historiallisesti, kulttuurisesti ja sosiaalisesti.

Yksilöidenkin käsityksiä on toki tutkittu; esimerkkeinä mainittakoon kaksi artikkelia, joissa molemmissa yksilöiden musiikillista ajattelua on tarkasteltu heidän omien käsitteidensä avulla. Ellen Koskoff (1982) on laatinut haastattelujen pohjalta yksittäisten henkilöiden musiikkiin liittyviä käsittekarttoja (music-networks) ja Timo Leisiö (1981) on puolestaan hahmotellut kahden suomalaisen miehen, säveltäjä ja tutkija Nils-Eric Ringbomin ja tuupovaaralaisen maanviljelijän ja kirvesmiehen Aarne Honkasen musiikillisia maailmankuvia. Molempien artikkelien kirjoittajat löysivät tutkittaviensa käsitemaailmoista yhtenäisyyttä syvärakenteiden tasolla, huolimatta tapausten näennäisestä erilaisuudesta.

Yksilöön keskittyminen on siis mahdollista ja mielekäästä myös etnomusikologisessa tutkimuksessa. Häntä ei pidä kuitenkaan nähdä autonomisena, ajasta ja ympäristöstään riippumattomana, myyttisellä sädekehällä kruunattuna nerona, vaan toimijana tekojen ja symbolien maailmassa, jota on mahdollista tulkita erilaisista sosiaalisista ja historiallisista näkökulmista (Rice 1994, 33). Suurenuslasilla tarkasteltuna kulttuurin (ja musiikin) muutoksen suuren virran uoma ohjautuukin viime kädessä omilla paikoillaan vaikuttavien, omaperäisiä ratkaisuja ja valintoja tekevien yksilöiden mukaan, heidän innovaatioidensa ja löytöjensä tullessa sosiaalisesti hyväksytyksi (Merriam 1964, 303–304).

Kajaani – Delhi – Dakar – Kanaria – Kajaani

Sakari Kukko (s. 1953) syntyi ja kasvoi Kajaanissa. Perhepiirissä kannustettiin häntä musiikin pariin, jonka harrastamisen hän alkoi noin 7-vuotiaana klassisella pianonsoitolla ja yksinlaululla. Lauluohjelmistoon kuului kansan- ja lastenlauluja sekä helppoja liedejä, joita kotiseudullaan laulaja-poikana tunnettu Kukko joutui esittämään kaikenlaisissa ”kissanristiäisis-

sä” (3:2)*. Myöhemmin hän opetteli soittamaan myös huilua, akustista ja sähkökitaraa ja viimein, soul- ja jazzmusiikin innostamana, saksofoneja. Tuleva ammatti oli Kukolle selvä jo keskikouluajoista lähtien, ja 1970-luvun vaihteessa hän päätti muuttaa Helsinkiin päästäkseen toteuttamaan unelmiaan: tyydyttämään ”ehtymätöntä soittamisen nälkäänsä” (Namilo 1977, 33), saamaan lisäoppia ja solmimaan kontakteja muihin muusikoihin. Noihin aikoihin Kukko keskittyi lähinnä rock-, pop- ja etenkin jazzmusiikkiin, mutta opiskeli ja soitti jonkin verran myös klassista ja modernia konserttimusiikkia.

Parikymmenvuotiaana Kukko kuuli eräällä festivaalilla Kööpenhaminassa romanialaista kansanmusiikkiryhmää, ja tämä voimakas elämys oikeastaan muutti hänen elämänsä suunnan; hän näet huomasi, että muikin kuin jazzmusiikki saattoi olla svengaavaa ja improvisoitua. Improvisointi ja ominen musiikillisten ideoiden ilmaiseminen oli ollut Kukolle tärkeää jo kauan aikaa, aina siitä lähtien, kun hän pienenä poikana pianonsoiton alkeet opittuaan jäi yksin – opettajan muuttaessa pois Kajaanista – ja alkoi improvisoida vanhojen soittoläksyjen pohjalta. Sittemmin hän kertoo vieraantuneensa klassisesta musiikista sen liiallisen ”suunnitelmallisuuden” takia (Lehtoranta 1991b, 49), vaikka saattaakin soitella sitä omaksi ilokseen kotona ja on hyödyntänyt sitä myöhemmin myös Piirpauken ohjelmistossa. Kööpenhaminassa saamansa ”kansanmusiikkiherätyksen” jälkeen Kukko alkoi koota levyjä ja perehtyä romanialaiseen kansanmusiikkiin, sitten Romanian lähialueiden musiikkiin, maantieteellisen alueen laajetessa vähitellen yhä edelleen. Samalla hän paneutui myös kotimaiseen kansanmusiikkiin. (Ibid., 49–50.)

Pian pelkkien perinteistä, akustista musiikkia sisältävien levyjen kuuntelu ei kuitenkaan enää riittänyt Kukolle; hän halusi saada selville, minkälaista modernia, sähköistä musiikkia eri puolilla maailmaa soitettiin. Sitä oli kuitenkin tuolloin kuultavissa ja kokeiltavissa vain paikan päällä. (Saarela 1994, 40.) Kukko muistelee juuri 1970-luvun alkupuolen olleen murrosaikaa, jolloin hänenkin sukupolvelleen kävi mahdolliseksi matkustella kaukasiinkin maihin. Sellainen tilaisuus oli tietysti ehdottomasti hyödynnettävä. (1: 7, 2: 27.)

Matkat

Ensimmäisen, viikon kestäneen ”kaukomatkansa” Kukko teki 1970-luvun alussa Istanbuliin. Jo tavallisen seuramatkan aikana hän ehti kuulla paikallista musiikkia. Takaisin tullessaan hänellä oli tuomisinaan muutamia nauhoituksia, sikäläisiä soittimia ja vahva tunne siitä, että Suomen sijasta olisi pitänyt suunnata vain pitemmälle Aasiaan. Turkin matka muodostuikin ikäänkuin lähtölaukaukseksi monien vuosien reissaamiselle ympäri maailmaa. (1: 13–14.)

* Haastattelukasetin numero (3) sekä ao. litteraation sivunumero (2).

Vuoden 1974 marraskuussa Kukko lähti junalla muutaman kuukauden matkalle Intiaan. Matkareitti kulki Neuvostoliiton, Iranin, Afganistanin ja Pakistanin kautta; sopivalta päätepisteeltä matkalle tuntuivat Intia ja sen rikas kulttuuri. Perille saavuttuaan Kukko kierteli Pohjois-Intiassa ilman tarkkaa etukäteissuunnitelmaa, lähinnä kiinnostavaa klassista musiikkia etsiskellen. (1: 14–15, 2: 19.) Delhissä hän tapasi vanhaa muusikkosukua olevan *shantai*-oboen soittajan Mangal Sainin, jonka johdolla hän opiskeli pari viikkoa rakennutettuaan ensin itselleen soittokelpoisen *shainin* (Riihimäki & Tingander 1984, 17). Agrassa Kukolla oli tilaisuus soittaa erään sokean sitaristin kanssa, jonka luona hän majaili (1: 15). Vaikuttava kokemus oli myös keskustelu musiikista ja elämästä erään gurun kanssa temppelissä Ganges-virran rannalla. Sattumalta järjestynyt keskustelu selvitti Kukolle monia musiikkiin liittyviä asioita, joita hän oli jo itse alitajuisesti pohdiskellut. (2: 29.)

Matka outoon kulttuuriin ei aiheuttanut mitään varsinaista kulttuurishokkia, sillä Kukko kumppaneineen oli osannut varautua erilaisuuteen. Pikemminkin Kukon yllätti se, että huolimatta kulttuurin ”pintarakenteen” erilaisuudesta ihmiset olivatkin pohjimmiltaan niin samanlaisia. (1: 15–16.) Hänessä heräsi myös kiinnostus nähdä, mitä kaikkea muualla maailmassa vielä onkaan. Kotiin palatessa Kukolla oli tuomisinaan nauhoitusten ja soittimien lisäksi halu perehtyä ”soundin” merkitykseen intialaisessa musiikissa, jossa hänen mielestään jo yksi ääni oli niin ”täynnä sielua”, että se vei aivan kuin eri maailmaan (2: 20). Ajatuksen kypsyttely vaati kuitenkin useita vuosia, eikä Kukko katsonut pystyvänsä hyödyntämään intialaisia vaikutteita kovinkaan syvällisesti heti matkansa jälkeen. Silloin (mm. levyllä *Piirpauke*, LRLP 148) *gopijantra*, intialaiset huilut ja harmoni jne. loivat lähinnä intialaista äänimaailmaa. Nykyään hän toteaa soittavansa tavallisella länsimaisella huilulla paljon intialaisempaa musiikkia kuin aikoinaan monilla Intiasta tuoduilla ”autenttisilla” instrumenteilla. (2: 20, 25.)

Seuraavaksi (1976–77) oli vuorossa Itä-Afrikka: Kenia, Seychellit, Etiopia ja Sudan. Kukko vaikutti matkallaan mustan Afrikan voimakkaasta polyrytmiikasta, teki ahkerasti nauhoituksia ja osteli levyjä. Utta oli se, että tällä kertaa hän sai soittaa paljon paikallisten muusikkojen kanssa. (Namilo 1977; 33, 47.) Etiopiassa, Addis Abebassa, hän tutustui sattumalta paikalliseen Stereo Band -yhtyeeseen, joka harjoitteli samassa hotellissa, johon Kukko oli majoittunut. Jo tapaamisiltana hänelle tarjoutui tilaisuus päästä heidän kanssaan keikalle. Sana vierailevasta huilustista levisi nopeasti ja Kukko pääsi soittamaan myös monien muiden yhtyeiden kanssa. (Saarela 1994, 40.) Sensation Band -nimisen yhtyeen kanssa Kukko päätyi jopa levytystudioon, jossa nauhoitettiin lähes kylmiltään kahdeksan kappaletta neljää singlelevyä varten. Kukkoa pyydettiin soittamaan huilusoolot jokaiseen kappaleeseen. Hän kertoo yrittäneensä soittaa mahdollisimman tarkasti

sikaläisen tyylin mukaisesti, kulloistakin moodia kuunnellen ja neuvojakin kysellen. (Ibid., 40–41; 2: 18–19.)³

Antoisimpina matkoinaan Kukko pitää vuosina 1979 ja 1981 tekemiään Länsi-Afrikkaan, ennen kaikkea Senegaliin suuntautuneita matkoja (Riihimäki & Tingander 1984, 19). Kukko osui Senegaliin juuri populaarimusiikin kiihkeimmän murrosvaiheen aikoihin: perinteistä musiikkia ja populaarimusiikkia yhdistelevä *mbalax*-tyyli oli lyömässä itseään läpi. Ensimmäisellä matkallaan Kukko tutustui Etoile de Dakar -nimiseen yhtyeeseen ja pestattiin saman tien yhtyeen ensimmäiseksi saksofonistiksi. Yhteistyö jäi kuitenkin Kukon kotiintuloa varten vain kuukauden mittaiseksi (Saarela 1994, 41). Sitten yhtyeen perustaja Badu Ndjay on vuorostaan tullut ja asettunut Suomeen ja soittanut Piirpaukessa useita vuosia. Ndjayn pelkistetty kitaransoitto tapa on vaikuttanut paljon Kukon soittoon ja musiikilliseen ajatteluun. Toisaalta myös Etoile de Dakar lainasi muutamaa Kukolta kuulemaansa Piirpauken kappaletta ja teki niistä omat sovituksensa. (Riihimäki & Tingander 1984, 19–20.)

1970- ja 1980-lukujen taitteessa Kukko teki myös useita matkoja Kolumbiiaan. Siellä hän pääsi soittamaan paikallisten jazz- ja rockyhtyeiden kanssa. Salsan soittaminenkin olisi kiinnostanut, mutta siihen tarjoutui tilaisuus vain pari kertaa. Sitten Kukko sanoo salsan ”pinnallisuuden” alkaneen häiritä häntä ja aiheuttaneen siitä vieraantumisen. (3: 4–6.)

Vuosien mittaan Kukko on kiertänyt yli kolmessakymmenessä maassa Euroopassa, Aasiassa, Afrikassa ja Latinalaisessa Amerikassa, hakeutunut kuuntelemaan paikallisia musiikkeja, äänittänyt musiikkia radiosta, konserteista ja muista elävistä esityksistä, soittanut tapaamiensa muusikoiden kanssa, ostellut erilaisia soittimia ja käyttänyt eri maiden perinnesäilyitä oman musiikkinsa rakennusaineena (Riihimäki & Tingander 1984, 18). Omien matkojensa lisäksi Kukko on tehnyt Piirpauken tai Punainen Lanka -yhtyeen mukana esiintymismatkoja Kuubaan, Intiaan, Neuvostoliittoon, Turkkiin ja eri puolille Eurooppaa (Lehtonen 1983, 279, Lehtoranta 1991b, 50) sekä Yhdysvaltoihin (3: 5).

Kukko vietti säännöllisesti osan vuotta Espanjassa aina 1980-luvun alkupuolelta vuoteen 1993 saakka, jolloin hän palasi juurilleen Kainuuseen. Asunto Teneriffalla tarjosi rauhalliset puitteet harjoittelulle ja työskentelylle sekä sopivasti etäisyyttä kotimaahan. Samalla hänelle avautui uudenlainen näkökulma suomalaisuuteen. (3: 6–7.)

³ Äänityssession kappaleista viisi on kuultavissa kokoelma-cd:llä *Ethiopian Groove – The Golden Seventies*, joka julkaistiin Euroopassa Blue Silver -merkillä vuonna 1994 (Saarela 1994, 40–41).

Piirpauke

Monet matkoilla ja levyiltä saadut ideat ja vaikutteet olivat pian kuultavissa myös Kukon omassa musiikissa. Pääfoorumina hänen musiikillisten ideoidensa toteuttamiselle on ollut 1974 perustettu Piirpauke-yhtye. Alkuperäinen kokoonpano (Sakari Kukko – Hasse Walli – Antti Hytti – Jukka Wasama) käsitti Kukon huilujen, saksofonien ja koskettimien lisäksi sähkökitaran, -basson ja rummut. Piirpauke luokiteltiin lähinnä jazzyhtyeeksi, vaikka eri maiden perinteisillä musiikeilla olikin alusta alkaen merkittävä rooli yhtyeen musiikissa. Vuosien mittaan kokoonpano on vaihdellut suuresti. Aluksi yhtye oli kotimainen kvartetti tai kvintetti. 1984 Piirpaukeen tulivat espanjalainen basisti Luis Moreno ja senegalilainen kitaristi Badu Ndjay. Myöhemmin yhtyeen riveissä nähtiin muutamia muitakin senegalilaisia muusikoita, ja 1987 tuli mukaan yhtyeen ensimmäinen naispuolinen jäsen, andalusialainen laulaja ja kitaristi Cinta Hermo. Tällä hetkellä Piirpauke on monikansallinen trio, jossa soittaa Kukon ja Hermon lisäksi senegalilainen lyömäsoittaja Ismaila Sane. Lukuisia kokoonpanovaihdoksia ovat luonnollisesti seuranneet myös tyylinmuutokset: alkuvuosien instrumentaalaisesta ”jazzista” siirryttiin vähitellen sähköisempään ja raskaampaan soitantaan, ja siitä taas nykyiseen puoliakustiseen tyyliin, jossa laululla on huomattava osuus.

Läpi vuosien ja monien muutosten Piirpauken perusidea on pysynyt samana: yhdistää elementtejä erilaisista musiikkikulttuureista ja muovata niistä uusi, omaperäinen synteesi. Piirpauken konsepti on ollut oikeastaan hämmästyttävän selkeä ja määrätietoinen jo aivan alusta alkaen. Harri Saksala kirjoitti vuonna 1975, ensimmäisen albumin (*Piirpauke*, LRLP 148) kansitekstissä:

Perustamisestaan asti – – Piirpauken linja on ollut selvä. Yhtye on ottanut musiikkinsa pääaineokset eri maiden kansanmusiikista ja mielestäni nerokkaalla tavalla kyennyt osoittamaan, miten rytmisesti monivivahteista ja mielenkiintoista kansanmusiikki on. Piirpauken musiikki on sekoitus monen musiikin eri osa-alueen aineksista. Siinä kohtaavat suomalainen kansanmusiikki, mielikuvituksellinen improvisointi, kansanmelodiat maailman eri kolkilta jne. Huomionarvoisinta on kuitenkin se, että kaikki nuo mainitut elementit ovat sulassa sovussa keskenään, vieläpä siten, että ne täydentävät toisiaan. Siinä on mielestäni yhtyeen musiikin merkittävin piirre, joka antaa sille aivan oman erityisen paikan suomalaisen jazzin kentässä.

Kaikenlaisten puristien kauhuksi Piirpauke on pyrkinyt kaatamaan raja-aitoja jazzin, popin, klassisen ja eri maiden etnisten musiikkien väliltä jo 1970-luvulta lähtien, jolloin maailmanmusiikki-termistä kaupallisine boomeineen ei ollut vielä tietoakaan. Kuluneiden kahdenkymmenen vuoden aikana Piirpauke on julkaissut noin 20 äänitettä (ks. diskografia). Osa levyjen materiaalista on itse sävellettyä, osa poimittu levyiltä tai Kukon äänittämiltä nauhoilta, osa taas matkoilla opittua ohjelmistoa ja osa nuotinnoksina löytynyttä runosävelmä-

kansanlaulu- tai klassista materiaalia. Suurimman osan sovituksista Kukko on laatinut itse⁴, mutta usein niitä on laadittu myös ryhmätyönä. Monet levyistä on julkaistu myös Keski-Euroopassa. Yhtye on tehnyt säännöllisesti kiertueita Suomessa ja ulkomailla; uskollisin yleisö yhtyeellä lienee Saksassa, jossa Piirpauke on kiertänyt vuosittain (Konttinen 1985, 35).

Suomessa Piirpauke on tehnyt eräänlaista pioneerityötä, ja toisinaan sitä onkin käytetty mittapuuna tai vertailukohtana muille yhtyeille. Yhtye syntyi juuri niihin aikoihin, kun kansalliset pop- ja rockmusiikkityylit eri puolilla maailmaa alkoivat 1970-luvun taitteessa ja sen alkuvuosina lyödä läpi (Wallis & Malm 1984, 302–311). Tuomalla esiin suomalaista kansanperinnettä uudella tavalla Piirpaukekin oli mukana suomalaiskansallisen populaarimusiikin kehityksessä, toisaalta vaikutteet muiden maiden kulttuureista sen musiikissa tekivät siitä – ainakin Suomen oloissa – poikkeuksellisen. Alkuvuosien innostuksen jälkeen yhtyeen suosio on vaihdellut aaltoliikkeenomaisesti: huippukausia seuraavat hiljaisemmat ajat, ja usein aallonharjat ja -pohjat ajoittuvat esimerkiksi Suomessa ja Saksassa lomittain (1: 11). Suurin osa Piirpauken lehdissä saamasta palautteesta on ollut myönteistä; useissa kritiikeissä on kuitenkin hiukan pahoitellen todettu Piirpauken kotimaisen kuulijakunnan vähyyys ja toivottu sille laajempaa yleisöä. Eri tyylien välimaastossa risteilemisen seurauksena onkin ollut jonkinlainen väliinputoajan ja ”vaihtoehdon” rooli, joka ei suinkaan aina ole ollut mieluinen (Wallenius 1984, 36).⁵ Varsinaisen maailmanmusiikkiboomin alettua 1980-luvulla Piirpauke on alkanut joidenkin mielestä vaikuttaa vanhanaikaiselta ja aikansa eläneeltä (Lehtoranta 1991a, 36). Toisaalta Kukko ei haluaisikaan ratsastaa muoti-ilmion aallonharjalla, vaan suhtautuu siihen päinvastoin hyvin kriittisesti (Wallenius 1989, 61; Sirén 1993, 18).

⁴ Kukon mukaan sävellyksen ja sovituksen välille on usein vaikea vetää rajaa: sävellyksen pohjana voi olla jokin tietty melodia, mutta prosessin aikana se voi saada niin paljon uusia elementtejä ympärilleen, että Kukko katsoo aiheelliseksi nimittää sitä omaksi sävellykseksi. Tällöinkin hän kuitenkin tavallisesti mainitsee melodian alkuperän. (Niemi 1980, 30, Wallenius 1992, 4.)

⁵ Yhtyeen työskentelyä on joskus katsottu myös karsaasti: Kukko mainitsee muun muassa jonkun pitäneen jopa pyhäinhäväistyksenä sitä, että ”neekeri soittaa *Konevitsan kirkonkelloja*” (1: 10). Myös *Tuku tuku* -laulun sovittaminen yhtyeelle ja ulkomaisten jäsenten murteellinen esitystapa ovat herättäneet toisaalla riemastusta, toisaalla paheksuntaa (Lehtoranta 1991, 48). Kukko ei kuitenkaan pyri varsinaisesti ”suomalaisuuteen” tai muuhunkaan tyylipuhtauteen, vaan ylipäänsä ”mahdollisimman hyvään musiikkiin” (1: 10).

Kukko muusikkona

Vaikka jokainen Piirpauken muusikko onkin tuonut mukanaan yhtyeeseen oman persoonallisen panoksensa, on sen kiistaton keskushahmo aina ollut Sakari Kukko. Hänen musiikillinen vaikutuksensa – materiaaliehdotusten, sävellysten ja sovitusten muodossa – on taannut Piirpauken ohjelmiston jatkuvuuden. Kukon musiikillisen kiinnostuksen pääkohteina ovat olleet Suomen, Turkin, Romanian, Senegalin ja Intian musiikkitraditiot (sekä ”oikeastaan kaikki mustalaismusiikki”) yhdistettynä länsimaisen (populaari)musiikin eri tyyleihin. (1: 3–5.) Tämä monitahoinen materiaali on hitsautunut Kukon tunnistettavalla ja persoonallisella tyyllillä moniksi mielenkiintoisiksi yhdistelmiksi. Seurauksena Kukon tutustumisesta hyvin laajaan musiikkien kirjoon hänelle on muodostunut käsitys eri tyylien ja lajien välisestä tasa-arvosta. Hänen mielityksensä liikkuvatkin intialaisesta klassisesta musiikista aina suomalaiseen humppaan asti. (2: 32.) Tyylistä riippumatta musiikin arvo lienee sen puhuttelevuudessa. Eräässä haastattelussa Kukko on todennut:

Kaikista musiikinlajeista löytyy helmiä, mutta valitettavasti monet muusikot ja kriitikot tuijottavat musiikin *kuoreen* ja ajattelevat poliittisesti, että minä pidän vain heavy rockista tai minä pidän vain jazzista. Pitäisi vaivautua kuuntelemaan sisältöä eikä kuorta. (Sirén 1993, 18.)

Kukon näkemyksen mukaan ihmiset eri puolilla maailmaa ovat pohjimmiltaan hyvin samanlaisia, ja hänen kokemuksensa mukaan maailman toiselta puolelta tuleva musiikki voi tavoittaa aivan tavallisetkin ihmiset, ei siis vain muusikkoja. Luonnollisesti perinteissä on niinkin eriytyneitä asioita, ettei ulkopuolinen voi niitä ymmärtää, mutta perusasioilla, kuten melodialla, skaaloilla, rytmeillä ja harmonioilla on Kukon mielestä paljolti samanlainen merkitys eri kulttuureissa. Vaikka voidaankin ajatella, että kaksi eri kulttuureista tulevaa ihmistä voi tulkita saman musiikin aivan eri tavoin, on Kukon mielestä kiinnostavampaa ja hedelmällisempää huomata eri musiikkien samanlaisuus. ”Miten muuten voisin soittaa senegalilaisen muusikon kanssa ja vieläpä pitää yhteistyötä hyvin rikastuttavana?” (Riihimäki & Tingander 1984, 20.)

Omien sanojensa mukaan Kukko on pyrkinyt omaksumaan ”parhaat palat” kaikista mahdollisista tyyleistä (1: 6). Hänen tavoitteenaan on aina pääseminen kulttuuriin sisälle ”kantapään kautta”, ilman tieteellistä systemaattisuutta (2: 20). Syynä tähän on lähinnä pelko musiikin spontaaniuden ja elämänläheisyyden katoamisesta; Kukon mukaan opiskelun kautta musiikista tulee herkästi teoreettista ja kuivaa. Välttämättömän opiskelun ja analysoinnin vastapainona hän on samalla aina pyrkinyt säilyttämään myös intuitiivisen suhtautumistavan ja ”kansanmuusikkouden”. (2: 20–21.) Hän haluaa myös pitää tietyn etäisyyden matkoilla oppimiinsa ja kokemiinsa asioihin, eikä ole yrittänytään soveltaa niitä suoraan: ”(M)ä oon antanu niitten sitten... oman aikasa hautua ja sit-

ten... Mä uskon, että ne kuitenkin niinku.. jollaki tavalla tulee ulos sitte, ennemmin tai myöhemmin.” (2: 21–22.) Ideoiden kiireettömän hautumisen ja tiedostamattoman työstymisen merkitys onkin kappaleiden sovitus- ja muokkausvaiheessa hyvin suuri.

Kukko on usein kuvaillut, miten hänen tutkistelllessaan pianon avulla jonkin melodian tai musiikillisen idean mahdollisuuksia sekä siihen sopivia soinnutuksia ja rytmejä, yksi elementti vain alkaa vetää toisia elementtejä puoleensa magneetin tavoin. Eri elementtien väliset alitajuisesti syntyneet yhteydet huomaa monasti vasta prosessin jälkeen. (Wallenius 1989, 58; Eräpuu 1990, 49; Lehtoranta 1991b, 50; 1: 3; 2: 30.) Aina hän ei edes itse huomaa niitä, vaan joku toinen huomauttaa hänelle tiedostamattomasti syntyneistä adaptaatioista. Kukon usein mainitsema esimerkki on kappale *Kenen kylä – kuulin käen* (levyllä *Villi itä*, ZEN 2004). Melodia on alunperin kalevalainen runomelodia, mutta työstämisvaiheessa mukaan oli tullut siinä määrin ”maustetta” toisesta kulttuurista, että espanjalaiset muusikkoystävät sanoivat kappaleen olevan *colombianas*-flamenco. Kukkokin totesi tämän jälkeenpäin, vaikkei ollutkaan tietoisesti tavoitellut mitään sellaista. (Wallenius 1988, 66; 1: 3.)

Kukko sanoo musiikin historian ja eri perinteiden vertailun aina kiinnostaneen häntä. Omassa musiikissaan hän saattaa silti käyttää perinne-elementtejä hyvinkin epäortodoksisesti. Samanlaisen, ”terveen” tavan soveltaa perinnettä hän kertoo löytäneensä Latinalaisesta Amerikasta ja Afrikasta. (Riihimäki & Tingander 1984, 18.) Kukko on myös usein todennut, ettei hän pyri minkään tyyli-suunnan tai musiikinlajin suhteen autenttisuuteen kuin korkeintaan ajoittaisesti. Hän muistelee esimerkiksi äänittäneensä intialaisen huilistin Hari-prasad Chaurasian syvästi vaikuttaneen konsertin eräällä festivaalilla Bombayssa (vuonna 1980) ja kirjoittaneensa nauhan pohjalta transkriptioita yrittäen opetella soittamaan samalla tavoin kuin Chaurasia. Myöhemmin hän alkoi kuitenkin soittaa

enemmän improvisoiden, tavallaan, mut sit – – periaatteessa niinku samaa meininkiä kuiteski. – – (E)mmä pyri siihen, että mä soittasin samalla tavalla ku se, vaan mä otan vaan niinku tiettyjä vaikutteita ja laajennan sitä sitten – – omalla tavallani niinku eri suuntaan tavallaan. (1: 6.)

Kukko ei pyri astelemaan kenenkään jalanjäljissä, vaan sanoo auktoriteetti-hahmojen vaikutuksen päinvastoin koko ajan asteittain vähentyneen. Sen sijaan hän on alkanut arvostaa yhä enemmän eri traditioita ja näkee lahjakkaatkin yksilöt ennen kaikkea traditioiden edustajina. (3: 3–4).

Kukolle näyttää olevan luonteenomaista saatujen virikkeiden omaksuminen omilla ehdoilla: hän pyrkii suodattamaan vaikutteet oman persoonallisuutensa läpi ja luomaan niistä intuition avulla oman sekoituksen. Luottamus alitajunnan työskentelyyn on vahva. Hänen asenteessaan on jopa vivahdus fatalismia:

”Kaikki asiat syntyy sillä tavalla kuin ne on syntyäkseen ja muotoutuu niin kuin ne on muotoutuakseen” (Lehtoranta 1991b, 50). Sama koskee koko elämää:

(E)n mä tiä, onko kaikkien muutte elämässä, mut mulla ainaki on jatkuvasti semmosia ihmeellisiä... (yhteyksiä asioiden välillä, RT); tapahtuu jatkuvasti semmosia asioita mitkä niinku on... vaikuttaa niinku siltä, että – – ne ei oo enää edes yhteensattumia (1: 12).

Musiikillisten vaikutteiden laaja-alaisuus ja sitä seuraava tietty pinnallisuus ovat olleet Kukolle tietoinen valinta. Tosin aluksi tällainen lähestymistapa lähti vain ”vetämään mukaansa”, ilman varsinaista analyttistä linjanvetoa (2: 20). Myöhemmin hän on kuitenkin huomannut lähestymistavan itselleen sopivaksi ja toteaa saaneensa pinnallisuuden vastapainoksi globaalisen käsityksen musiikista: tietyltä etäisyydeltä katsomalla on mahdollista hahmottaa laajempi kokonaisuus. Hän ei olekaan pyrkinyt erikoistumaan tai perehtymään mihinkään alueeseen tyhjentävästi. Hän kyllä tiedostaa jokaisen kulttuurin olevan ”pohjaton aarrearkku”, jonka perusteelliseen penkomiseen ei yksi ihmisikä riittäisi, mutta myöntää auliisti, että jollekulle toiselle syvälinen perehtyminen yhteen musiikkityyliin tai kulttuuriin sopii paremmin kuin hänelle. (2: 20–24 ja 3: 8.)

Kukko haluaa sanoutua irti erikoisuuden tavoittelusta itseisarvona (Wallenius 1984, 35). Hän sanoo alkaneensa vanhemmiten arvostaa yhä ”yksinkertaisempaa ja selkeämpää” musiikkia, vaikka hänen tavoittelemansa ”laajaan väripalettiin” voi toki sisältyä myös kompleksisempia aineksia (1: 4–5). Hän pyrkii myös välttämään epäoleellisuuksia, kuten mitänsanomaton, tyhjää virtuoottisuutta tai musiikin itsetarkoituksellista ”vaikeutta” (1: 8). Hänen pää tavoitteensa on kommunikointi yleisön kanssa ja viestin välittäminen soiton kautta. Kukon taustafilosofia onkin merkittävä tekijä hänen musiikissaan. Siinä on Kukon mukaan erotettavissa konkreettisiakin tasoja, kuten esimerkiksi rasisminvastaisuus, mutta jotkut taustafilosofian aspektit ovat kuultavissa ja aistittavissa ainoastaan musiikin välityksellä. (1: 7–8.)

Soittajana Kukkoa on luonnehdittu ennakkoluulottomaksi ja ”riskejä ottavaksi” muusikoksi, joka pyrkii tunteisiin pohjautuvalla, paljolti itseopitulla tyyllillään ennen kaikkea kommunikoimaan, ei hienostelemaan tekniikalla (Juntunen 1979, 79). Myös uteliaisuus ja spontaanisuus leimaavat hänen muusikokuttaan. Varhaisilla kokemuksilla lienee ollut oma osansa Kukon tyylin ja uran muotoutumisessa. Jo lapsuus- ja nuoruusiässä hän perehtyi useisiin eri soittimiin ja musiikkityyleihin sekä oppi arvostamaan omaa mielikuvitustaan ja ilmaisuvapauttaan omaehtoisen improvisoinnin kautta. On muistettava myös Helsingin alkuaikojen monimuotoisuus: opinnot Oulunkylän PopJazz-opistossa ja Sibeliuksen Akatemiassa sekä lukuisat eri pop-, rock-, jazz- ja muut kokoonpanot, joissa Kukko oli mukana. ”Kansanmusiikkiherätystä” seuranneet matkat, niillä tehdyt äänitykset sekä kontaktit ulkomaisten muusikoiden kanssa ovat niin ikään antaneet merkittäviä virikkeitä hänen musiikintekemiselleen.

Ei siis liene ihme, että Kukon muusikkoudessa on nähtävissä myös paljon dikotomioita. Yhtäältä hän painottaa ammattitaidon merkitystä, toisaalta taas luottaa intuitioon ja pelimannimaiseen vaistonvaraisuuteen. Hänen mielestään on välttämätöntä kehittää teknisiä taitoja tietylle tasolle, mutta silti hän kieltäytyy hyväksymästä musiikin itsetarkoituksellista virtuoosisuutta tai kompleksisuutta. Hän ihailee ja kunnioittaa erilaisia traditioita, muttei kuitenkaan anna niiden rajoittaa omaa luovaa muusikkouttaan. Yhtäältä hän puhuu ”linjattomuudesta” ja pyrkimisestä uusiin asioihin, toisaalta hänen tuotannossaan on nähtävissä selvää jatkuvuutta ja selkeitä suuntaviivoja.⁶ Hän tunnustautuu pluralismin edustajaksi ja myöntää globaalisuutensa kostautuvan pinnallisuudessa, mutta pitää silti ihanteenaan intialaisen huilistin syvämietteistä, yksinkertaisuudessaan paljon puhuvaa soittotapaa. Hän on kolunnut maailman kaukaisimpia kolkkia, mutta jaksaa silti taistella vanhan suomalaisen tanssimusiikin arvostuksen kohottamiseksi ja puhuu lämmöllä eräretkistään Kainuun korpiin.

Nämä ”ristiriitaisuudet” ja Kukon kyky sietää ja jopa hyödyntää niitä liittyvät varmasti hänen (musiikilliseen) laaja-alaisuuteensa, joka heijastelee vaikutuksiaan myös muille elämänalueille. Kukon oman arvion mukaan tutustuminen muihin kulttuureihin sisältäpäin on avartanut häntä ja opettanut arvostamaan niitä (1: 1–2). Liikkuva elämäntapa, matkat muiden kulttuurien pariin ja yhteistyö ulkomaisten muusikkojen kanssa ovat tuoneet Kukolle kokemuksia, joiden vaikutukset ovat ulottuneet jokapäiväiseen elämään aina ruokailutottumuksia, asuinpaikkaa ja perhesuhteita myöten (1: 16 ja 3: 4–7). Hänen mukaansa musiikkia onkin mahdoton erottaa muusta kulttuurista ja elämästä (1:

⁶ ”Ylipäänsä mun mielestä Piirpaukella ei ole mitään linjaa tai se linja on sen linjattomuus” (Lehtoranta 1993, 45). Toisaalta taas: ”Mä aina ajattelen mitä bändi on tehnyt aikaisemmin, että siitä tulee tavallaan sellainen kaari ensimmäisestä levystä lähtien” (Ahonen 1987, 9). Äänitteiden muodostaman jatkumon voi itse asiassa katsoa rakentuvan useista teemoista, jotka ovat vähitellen kehittyneet erilaisten poolien ympärille. Esimerkiksi suomalaisia kuulijoita koskettavia, kansallisromantiikkaa henkiviä kappaleita yhteen tuotannossa ovat olleet *Konevitsan kirkonkellot* (levyllä *Piirpauke*), *Soi vienosti murheeni soitto* (levyllä *Yö Kyöpelinvuorella*), *Rannalla istuja* (levyllä *Kajastus*), Järnefeltin *Berceuse* (levyllä *Ilahu illalla*) ja *Kesäyö* (levyllä *Algazara*). Senegalilaiset *babas*-rytmit ovat yhdistyneet vuosien mittaan suomalaiseen humppa- ja jenkkarepertuaariin, ja Balkanin alueen musiikeista ja mustalaismusiikista löytyvät linkit flamencoon ja arabialaiseen minareettilauluun on myös hyödynnetty. Aitojen turkkilaisten melodioiden lisäksi Piirpauke on tehnyt oman versionsa Mozartin *Rondo a la Turcasta* (levyllä *Algazara*) ja eräästä kuorokohtauksesta Mozartin oopperasta *Ryöstö Seraljista* (*Karavana* levyllä *Muuttolinnut / Terra nova*) sekä tuonut esiin suomalaisen näkemyksen turkkilaisesta musiikista tallentamalla Humppaveikkojen tunnetuksi tekemän *Emiirin tanssijattaren* levyille *Live in Europe* ja *Ilahu illalla*. Oman teemakokonaisuutensa muodostavat klassista musiikkia (Mozartin lisäksi mm. Kuula, Šostakovitš ja Ravel) hyödyntävät kappaleet.

16–17). Oikeastaan Kukko on itse yhtyeensä musiikillisen linjan konkreettinen ilmentymä.

Pohtimatta erikseen, mikä on syytä ja mikä seurausta, lehtijutuista ja haastatteluista on todettavissa myös Kukon erityinen herkkyys havaita ja sietää paradokseja häntä ympäröivän musiikin ja elämän eri ilmiöissä. Lisäksi hän pysyy löytämään yhteyksiä mitä erilaisimpien asioiden välillä ja yhdistelemään ne luonnolliselta näyttävällä tavalla. Siinä piilee myös hänen musiikkinsa ydin.

Vieraiden musiikillisten vaikutteiden omaksuminen

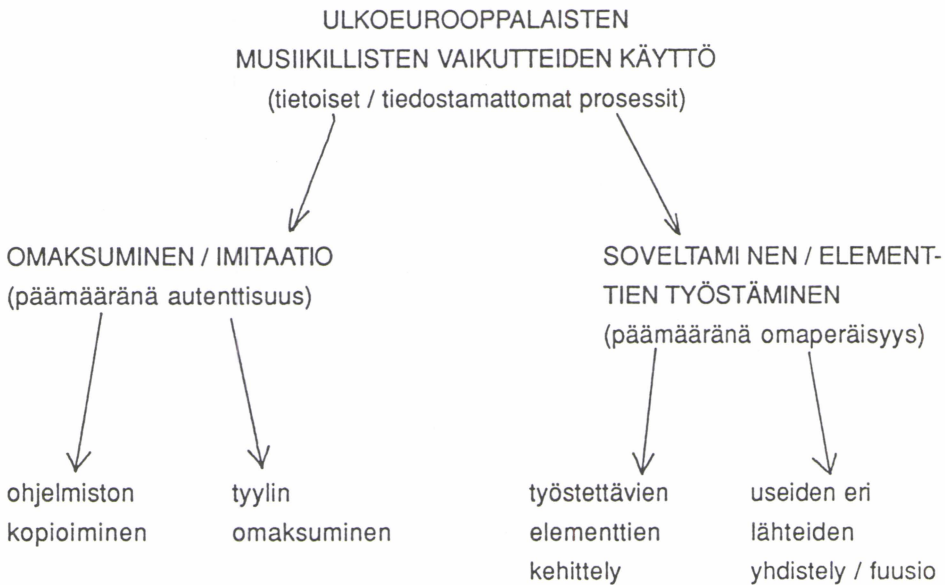
Olen pyrkinyt tiivistämään vieraiden (ulkoeurooppalaisten) musiikillisten vaikutteiden omaksumisprosessin, lähinnä sellaisena kuin se Kukon haastattelujen ja uran pohjalta hahmottuu, kahdeksi kaavioksi tai malliksi (Kaaviot 1. ja 2.). On kuitenkin muistettava, että mallit ovat väistämättä pelkistäviä ja yksinkertaistavia todellisuuden jäljitelmiä, jotka kuitenkin joissakin olennaisissa suhteissa muistuttavat alkuperäistä ilmiötä, järjestelmää tai prosessia. Mallit voivat toimia askeleina kohti yleisempiä ja todellisuutta tarkemmin kuvaavia teorioita. (Heinonen 1995, 11.) Niitä voi käyttää myös ajattelua havainnollistavina ja selkiyttävinä apuvälineinä. Toisaalla Yrjö Heinonen on todennut, että mallin väljyys sallii koko joukon erilaisia muunnelmia: kaikki mallin osavaiheet eivät välttämättä sisälly kaikkiin prosesseihin, eri osavaiheiden järjestys saattaa vaihdella, kaikki vaiheet menevät välttämättä jossain määrin päällekkäin ja eri vaiheet ja osavaiheet voivat painottua eri tavoin. Myös erilaiset kontekstitekijät, kuten yksilölliset tai kulttuurinsisäiset arvostukset (esimerkiksi tietoisien ja tiedostamattoman työskentelyn suhteen) samoin kuin tietyt ”ulkoiset” tekijät voivat aiheuttaa poikkeamia normatiiviseen malliin nähden. (Heinonen 1994, 150–152.)

Kuten jo alussa mainitsin, on kovin suhteellista, minkälaisen musiikin kukin muusikko kokee itselleen tutuna ja omana tai vastaavasti vieraana ja kaukaisena. On myös otettava huomioon, miten muusikko joutuu kontaktiin uuden kulttuurin kanssa: tapahtuuko se sattumalta vai tietoisien hakeutumisen seurauksena? Mikä on toiminut kimmokkeena? Lisäksi pitäisi selvittää, miten muusikko vaikutteisiin suhtautuu ja mitä hän etsii. Onko hän hakemassa jotain täysin uutta ja erilaista, vai hakeeko hän kenties jotakin, josta hänellä on jo jonkinlainen intuitiivinen mielikuva, esimerkiksi tiettyä sointiväriä, tai jotakin, joka vastaisi hänen siihenastisia löytöjään? Esimerkiksi Mikko Heiniö kuvailee säveltäjä Erik Bergmanin etnisten elementtien ja instrumenttien käyttöä seuraavasti:

Vieraista kulttuureista saadut impulssit ovat – – sulautuneet elimellisesti hänen sävelkieleensä. Näyttääkin siltä, ettei hän ole hakenut vieraista kulttuureista sittenkään mitään vierasta vaan niitä musiikin ja ihmismielen maagisia alkulähteitä, jotka ovat olleet hänelle intuitiivisesti tuttuja. (Heiniö 1994, 30.)

Laade on todennut, että toisesta kulttuurista omaksutaan helpoimmin sellaiset piirteet, jotka voidaan jotenkin samastaa oman kulttuurin tai musiikin piirteisiin. Kahden elementin tai tyylin yhteensopivuutta voidaan jopa pitää ehdottomana edellytyksenä akkulturaatiolle. (Laade 1971, 427–428.)

Kohdatessaan itselleen uusia tai vieraita kulttuureja muusikko voi reagoida useilla eri tavoilla (Kaavio 1.). Hän voi pyrkiä omaksumaan musiikkikulttuurin tai -tyylin mahdollisimman täydellisesti joko opettelemalla kulttuurin ”alkuperäistä” repertuaaria tai imitoimalla tyyliä omissa sävellyksissään. Joku toinen taas pyrkii autenttisuuden sijasta ennen muuta omaperäisyyteen. Siinä tapauksessa hän poimii ja työstää uudesta, omaksuttavasta tyylistä vain joitakin valikoituja elementtejä. Riippuen elementtien relevanttiudesta ja soveltamisen tavasta, kuulija saattaa tunnistaa inspiraation lähteen kuulonvaraisesti, ja usein muusikko myös itse mainitsee sen. Jos muusikko on perehtynyt useisiin eri tyyliihin, hän voi myös työstää fuusion niistä kaikista. Esimerkiksi Kukolla on Piirpauken toiseksi viimeisellä levyllä *Muuttolinnut / terra nova* (ZEN 2037) kappale *Raga Shostelerias*, jossa hän yhdistää intialaista klassista musiikkia, espanjalaista flamencoä ja teeman Shostakovitsin sellosonaatista. Eri materiaalien yhdisteleminen voi siis olla aikamoisen palapelin kokoamista.



Kaavio 1. Vieraiden musiikillisten vaikutteiden käyttö.

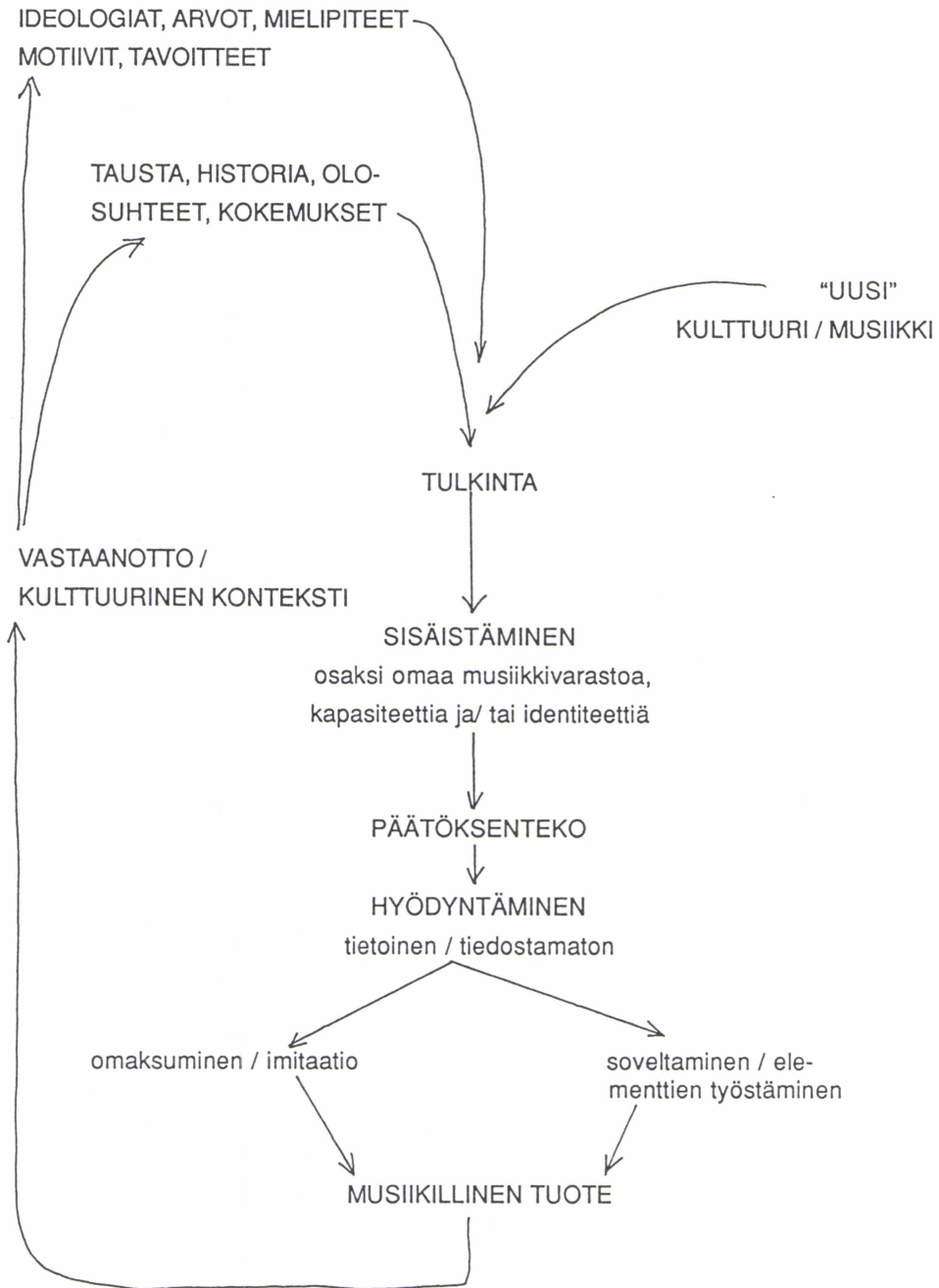
Pekka Jalkanen (1989, 12–14) on hahmotellut väitöskirjassaan eri akkulturaatio- ja kulttuurinmuutosteorioiden välistä analogiaa kuvaavan kolmikehyksen. Sen mukaisesti kulttuurien kohtaamista voi seurata vaikutteiden voimakas omaksuminen, osittainen omaksuminen tai vaikutteiden torjunta. Voimakasta

omaksumista Jalkanen nimittää kulttuurilainaksi. Laaden käsitteistössä sitä vastaavat kompensatio – uusi piirre korvaa vanhan ja vanha katoaa – ja poisjätto (Elimination), jolloin vanha aines kokonaan häviää ilman, että mitään tulee tilalle (Laade 1971, 430). Kaaviossa 1 voidaan autenttisuushakuisen omaksumisen ja imitaation katsoa edustavan vaikutteiden voimakasta omaksumista. Osittaista omaksumista kuvaamaan Jalkanen on valinnut antropologisen kulttuurifuusion käsitteen, jota vastaavat Laaden teoriassa valikointi, adaptaatio ja integraatio. Tässä esittämässäni kaaviossa osittaista omaksumista eli kulttuurifuusiota kuvaavat vaikutteiden soveltaminen ja elementtien työstäminen. Uusien vaikutteiden torjunta (ei sisälly kaavioon 1) saattaa johtaa oman etnisen tietoisuuden korostumiseen ja sen seurauksena manierismiin, joidenkin erityisen tunnusomaisten piirteiden ylikorostamiseen (Ibid., 436–438). Ellei musiikeilla ole akkulturaation edellyttämiä yhteisiä piirteitä, ne voivat jäädä elämään rinnakkain, erillisinä systeemeinä kulttuurissa tai jopa yksittäisen muusikon repertuaarissa. Tällaista ilmiötä Laade (ibid., 433) kutsuu additioksi ja Merriam (1964, 315) lokeroitumiseksi (compartmentalization).

Seuraavalla kaaviolla (Kaavio 2.) pyrin havainnollistamaan ja kuvaamaan, miten yksittäinen muusikko – tässä tapauksessa Sakari Kukko – käyttää ulko-eurooppalaisia musiikillisiä vaikutteita. Jokainen meistä kantaa mukanaan taustaansa, koko elämänhistoriaansa ja kaikkia siihenastisia kokemuksiaan ja muistojaan. Lisäksi meillä on ideologiamme, arvomme ja mielipiteemme, jotka sanelevat toimintamme motiivit ja päämäärät. Musiikista puhuttaessa tätä kokonaisuutta voisi nimittää ”musiikilliseksi maailmankuvaksi”.⁷ Se ei ole kuitenkaan mikään staattinen rakennelma, vaan jatkuvasti muuntuva prosessi. Ensimmäiset ”rakennuspuumme” saamme siitä kulttuurista, johon enkulturoidumme varhaislapsuudessa⁸, mutta väistämättä yksilön maailmankuvaan vaikuttavat myös hänen persoonallisuutensa, yksilölliset valintansa ja ainutkertaiset kokemuksensa. Jokainen kokemus tuottaa uuden ”ennakkotiedon” kerroksen seuraavan kokemuksen pohjaksi (Rice 1994, 307).

⁷ Mm. Sanna Karttunen on käyttänyt musiikillisen maailmankuvan käsitettä kahdessa oppinäytetyössään. Hänen määritelmänsä mukaan se on ”yksilön maailmankuvan osarakenne, musiikkiin liittyvästä tiedosta, musiikillisista arvostuksista ja elämyksistä muodostuva kokonaisuus, joka ohjaa yksilön musiikillista ajattelua ja musiikkiharrastusta. Sen avulla yksilö jäsentää eri kanavien kautta välittyvää musiikillista informaatiota ja hahmottaa ‘musiikillista avaruutta’, soivan musiikin maailmaa. – – Musiikillinen maailmankuva heijastaa yksilön yleistä maailmankuvaa, ennen kaikkea tärkeiksi koettuja elämänarvoja. Se voi kuitenkin myös olla keskeisimpiä osarakenteista yksilön maailmankuvassa, jolloin musiikkiarvot puolestaan heijastuvat yksilön koko elämäntavassa ja -arvoissa.” (Karttunen 1990, 19–20.)

⁸ Leisiö on havainnut kiihkeimpänä enkulturaatiokautena omaksumisen olevan kaikkein tyydyttävintä. Ellei voimakkaita identiteetti muutoksia tapahdu, tämä tila säilyy läpi elämän. (Leisiö 1981, 241.)



Kaavio 2. Vieraiden musiikillisten vaikutteiden omaksumis- ja hyödyntämisprosessi.

Myöhemmin jotkut, kuten vaikkapa Sakari Kukko, saattavat perehtyä vieraisiin kulttuureihin. Kontakti uuteen musiikkikulttuuriin voi syntyä äänitteiden tai kirjojen välityksellä, matkoilla tai vuorovaikutuksessa sitä edustavien muusikkojen kanssa heidän tai joskus myös muusikon omassa ympäristössä. Esimerkiksi Kukolla oli tilaisuus oppia uusia musiikkeja mm. Intiassa, Etiopiassa, Senegalissa, Kolumbiassa, Turkissa ja Espanjassa kuulemalla niitä elävänä ja soittamalla niitä paikallisten muusikkojen kanssa.

Kaikki saamamme uudet vaikutteet painuvat mieleemme, jossa ne tulkitaan ja ne sulautuvat osaksi aiempaa musiikillista maailmankuvaa. Tulkin-tatapahtumaan vaikuttavat kunkin yksilön persoonallisuus ja käsitykset (Rice 1994, 307). Tämä vaihe voitaneen rinnastaa Laaden akkulturaatiomallin ensimmäiseen osaprosessiin, valikointiin (Selektion), jossa kaikesta ”tarjollaolevasta” materiaalista valitaan omaksuttavaksi soveltuva aines (Laade 1971, 427). Elämysten syvyys voi luonnollisesti vaihdella suuresti, ja vastaavasti myös niiden aikaansaamat reaktiot vaihtelevat: uudet musiikilliset vaikutteet voivat jäädä vain pinnallisiksi kokemuksi ilman syvempiä seuraamuksia tai niistä voi tulla yksilön musiikkivaraston aktiivisia osia. Tällöin muusikko on pyrkinyt sisäistämään kyseiset elementit ja sulauttamaan ne osaksi musiikillista kapasiteettiaan. Joskus fuusio voi olla niin perusteellinen, että se jopa muuttaa yksilön musiikillista identiteettiä. Esimerkiksi Sakari Kukko kuvailee, miten hän kokee kasvattaneensa suomalaisten juuriensa rinnalle ”ilmajuuria” useaan, ennen kaikkea espanjalaiseen kulttuuriin (1: 7–9).

Seuraavaksi omaksumisprosessissa tulee päätöksenteon hetki, jota hahmottelin jo edellä (Kaavio 1.): muusikon täytyy päättää, miten hän uutta musiikillista materiaalia käyttää (vai käyttääkö mitenkään). Muusikko voi siis omaksua materiaalin sellaisenaan tai toimia ”intoutuneessa samaistumispyrkimyksessä” (Jalkanen 1989, 13), soveltaa sitä tarkoituksensa mukaan tai jopa sekoittaa keskenään materiaaleja useista eri lähteistä. Eikä tietenkään mikään näistä musiikillisen materiaalin käyttötavoista ole tiukasti rajattu – niiden välillä on paljon liikkumavaraa ja mahdollisuuksia kompromisseihin. Blackingin mukaan myös tunteiden syvyys ja kokemuksen laatu vaikuttavat ratkaisevasti kulttuuristen muotojen keksimiseen ja käyttöön liittyvissä päätöksentekoprosesseissa (Blacking 1979, 9). Se selittäisikin ainakin osaksi, miksi juuri jokin tietty tapahtuma tai teos tietyllä hetkellä ”puhuttelee” ja synnyttää syvän elämyksen. Saman on todennut Sakari Kukko: hänen mukaansa se, millainen musiikki puhuttelee, riippuu paljolti kunkinhetkisestä vastaanottokyvystä ja mielentilasta (2: 28).

Uuden musiikillisen materiaalin ”käyttöaste” voi vaihdella viitteellisistä ja pinnallisista musiikillisista lainoista tai pelkän assosiatiivisen äänimaiseman luomisesta sovellettavan materiaalin syvälliseen ymmärtämiseen ja musiikin

syvärakenteiden sulauttamiseen osaksi omaa musiikillista ilmaisua.⁹ Jotkut muusikot pohjaavat työskentelynsä huolelliseen analyysiin ja suunnitteluun, etenkin jos he pyrkivät luomaan mahdollisimman ”autenttista” musiikkia. Toiset, kuten Sakari Kukko, voivat toimia vähemmän suunnitelmallisesti. Eräässä lehtihaastattelussa hän on todennut: ”Ei sitä aina tarvitse alkaa eritellä ja analysoida, pitää käyttää sydäntään” (Niemi 1980, 33). Intuiutiolla ja elementtien tiedostamattomalla yhdistelyllä onkin Kukon työskentelyssä suuri rooli. Pyrkinessään tekemään mahdollisimman hyvää musiikkia hän toteaa käyttävänsä automaattisesti niitä aineksia, joiden kanssa on tullut tutuksi (1: 3).¹⁰ Tavallisesti Kukko antaa uusien musiikillisten vaikutteiden kypsyä jonkin aikaa, sillä hän uskoo, että ennemmin tai myöhemmin ne tulevat ulos itsestään, muodossa tai toisessa. Esimerkiksi Intian matkoilla saadut elämykset ja vaikutteet alkoivat kuulua Kukon soitossa – mm. *raga*-pohjaisena improvisointina ja ”soundien” imitointina – vasta paljon matkojen jälkeen.

Musiikilliset tuotteet voidaan siis nähdä eräänlaisen käymisprosessin tuloksina, prosessin, jossa yksilön aiempi musiikkivarasto ja maailmankuva törmäävät uusiin musiikillisiin vaikutteisiin, ja niistä työstyy kontaktin seurauksena eräänlainen fuusio. Materiaalin omaksuminen tai soveltaminen voi tapahtua hyvinkin nopeasti ja hyppäyksittäin tai pitkällisten, jopa vuosia kestävien latenttien, osin tiedostamattomien vaiheiden kautta (vrt. Blacking 1977, 13), tai jollakin tavalla näiden ääripäiden väliltä. Laaden mukaan akkulturaatioon tempoon – kuten myös määrään – vaikuttavat mm. kulttuurien kohtaamisen konteksti ja olosuhteet, kulttuurinen paine, antavan ja omaksuvan kulttuurin (piirteiden) välinen analogisuus ja yhteensopivuus sekä vastaanottavan kulttuurin – tai yksilön – akkulturaatiovalmius. (Laade 1971, 434–435.) Käynnissä voi olla useita samanaikaisia tai limittäisiä prosesseja, joista jokainen saattaa vaikuttaa toisiinsa tai muusikon persoonallisuuteen ja identiteettiin. Ja aivan kuten uudet vaikutteet eivät voi koskaan (ensimmäisen en-

⁹ Joskus säveltäjä ja kuulijat voivat olla myös eri mieltä vaikutteiden elementaarisuudesta. Esimerkkinä mainittakoon Erik Bergmanin ja Einar Englundin Hufvudstadsbladetin palstoilla 20. – 23.11. 1962 käymä keskustelu siitä, ovatko eräät instrumentaaliset tehokeinot Bergmanin psalmiteksteihin perustuvassa teoksessa *Sela* ”påklitrade effekter för effekterna skull” vai säveltäjän sisäisestä pakosta syntyneitä, teoksen kokonaisuuteen orgaanisesti kuuluvia osasia. (Parsons & al. 1991, 104–113.)

¹⁰ Kaavioissa näkyvä jako tietoiseen ja tiedostamattomaan vaikutteiden käyttöön on karkeasti pelkistävä kahtiajako, jota tuskin todellisuudessa on olemassakaan. Heinosen mukaan kognitiivisten prosessien tutkimuksessa on Freudin tekemästä jaosta tietoiseen, esitietoiseen ja tiedostumattomaan edetty viime aikoina jatkumoajatteluun, jonka mukaisesti tiedon käsittely voi olla vaihtelevassa määrin tietoisista. Jatkumon toisessa päässä on ”kirkaasti tietoinen tila” ja toisessa alitajuisiksi jäävä tieto, jota ei ole haluttaessakaan mahdollista tehdä tietoiseksi. Väliin jää esitietoista ainesta, joka voi tulla vaihtelevassa määrin tietoiseksi. (Heinonen 1994, 151.) Kaaviossa 2 voidaan varsinaisen hyödyntämisen lisäksi myös sisäistämisen ja päätöksenteon ajatella tapahtuvan vaihtelevassa määrin tietoisesti.

kulturaation tapahduttua) upota mielen ”tabula rasaan”, ei vaikutteiden omaksuminen koskaan pääty: kaavion 2 kuvaama kehä jatkuu jatkumistaan spiraalina, tai itse asiassa useina toisiinsa kietoutuvina spiraaleina. Voidaankin ajatella, että omaksuminen itsessään kaikkine vaiheineen on usein merkittävämpi ja kiinnostavampi ilmiö kuin varsinainen musiikillinen ”tuote”, joka muodostaa vain yhden lenkin työstämisen ketjussa. Myös Blacking toteaa, ettei merkin tai symbolin olemus riipu niinkään itse objektista, tuotteesta, vaan sen luomiseen ja käyttämiseen liittyvistä luovista prosesseista, ja että se, mitä me ajattelemme ja teemme, riippuu paljolti siitä, keitä me sosiaalisesti olemme (Blacking 1979, 11).

Viimeinen vaihe mallissani on musiikillisen tuotteen vastaanotto, joka antaa palautetta muusikolle ja vaikuttaa hänen musiikilliseen maailmankuvaansa muodostamalla jälleen yhden uuden kokemuksen (siinä tapauksessa, että hän ylipäänsä havaitsee tai noteeraa palautteen). Samalla yleisön, median ja kollegojen vastaanotto edustaa sitä kulttuurista kontekstia, jossa muusikko elää ja työskentelee. Tiettyssä mielessä kulttuurinen konteksti varmasti vaikuttaa useisiin prosessin vaiheisiin (esimerkiksi kuulijoiden odotukset saattavat vaikuttaa materiaalin sovellustapaan), mutta tässä mallissa sen voidaan katsoa tapahtuvan aina ”musiikillisen maailmankuvan” eli aiemmin syntyneiden kokemusten ja käsitysten kautta.

Tässä esitetty malli on vain yhden tutkijan muokkaama ja perustuu pääasiassa yhden muusikon ympäriltä koottuun aineistoon. Tulevaisuudessa mallia tulisi tarkistaa ja testata edelleen, jotta voitaisiin todeta, missä määrin – jos lainkaan – se on yleistettävissä. On myös muistettava, ettei pelkän puheen avulla voida koskaan tyhjentävästi käsitellä tai ymmärtää muusikon kokemuksia ja tekemisiä. Se, mikä on sanojen tavoittamattomissa, löytyy soivasta musiikista.

Diskografia

- 1975. *Piirpauke* (Love Records LRLP 148, julk. cd:nä 1989)
- 1976. *Piirpauke 2* (Love Records LRLP 192, julk. cd:nä 1990)
- 1977. Piirpauke ym.: *Kauhea murhamies Lalli* (Love Records LRLP 200)
- 1977. *Historia of Piirpauke Vol. 1* (Pan Records PRLP 1)
- 1978. *Piirpauke Live* (Love Records LRLP 251)
- 1979. Sakari Kukko: *Kajastus* (Kerberos KEL 605)
- 1980. Piirpauke: *Yö Kyöpelinvuorella* (Ponsi PEALP 9)
- 1981. Piirpauke: *Birgi bühtüi* (Kerberos KEL 616, JARO 4104)
- 1981. Sakari Kukko & Piirpauke: *Kirkastus* (Kerberos KEL 620)
- 1981. Piirpauke: *Live in der Balver Höhle* (JG Records JG 048, julk. Saksassa)
- 1982. Piirpauke: *Soi vienosti murheeni soitto* (Parlophone 9C054–38420, kookoomalevy)
- 1983. *Piirpauke Live in Europe* (Kerberos KEL 648)
- 1984/1985. Piirpauke featuring Badu N’djay: *Ilahu illalla* (Kerberos KEL 658, JARO 4118)

1986. Piirpauke: *Villi itä* (Rockadillo ZEN 2004, JARO 4128)
 1987/1988. Piirpauke: *Algazara* (Rockadillo ZEN 2009, JARO 4132)
 1989. Piirpauke: *Zerenade* (Rockadillo ZEN 2017, JARO 4142)
 1990. Piirpauke: *Global servisi* (Rockadillo ZENCD 2021, JARO 4150, kokoomalevy)
 1990. Espoo Big Band Plays Sakari Kukko: *Moonlight Caravan & Finnish Characters* (EBB CD-1)
 1991. Piirpauke: *Tuku tuku* (Rockadillo ZEN 2028, JARO 4158)
 1993. Piirpauke: *Muuttolinnut / Terra nova* (Rockadillo ZENCD 2037)
 1995. Piirpauke: *Metamorphosis, Live 1977–1995* (Rockadillo ZENCD 2045, kokoomalevy)

Lähteet

Kirjallisuus

- Blacking, John 1977. Some problems of theory and method in the study of musical change. *Yearbook of The International Folk Music Council* 9: 1–26.
 – 1979. The Study of Man as Music-Maker. Teoksessa *The Performing Arts; Music and Dance*. Toim. John Blacking & Joann Keali'inohomoku. Mouton Publishers. S. 3–15.
- Heiniö, Mikko 1994. Erik Bergman. Säveltäjäesittely teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä* Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava. S. 24–36.
- Heinonen, Yrjö 1994. Ideasta äänitteeksi. ”Tyypillisen” Lennon – McCartney -sävelmän ”tyypillinen” kirjoitus- ja äänitysprosessi. *Etnomusikologian vuosikirja* 6: 147–187.
 – 1995. *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*. Jyväskylän Studies in the Arts 48. Jyväskylän yliopisto.
- Jalkanen, Pekka 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy; Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2. Helsinki.
- Karttunen, Sanna 1990. *Musiikkikirjastonhoitajien musiikillinen maailmankuva*. Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 17. Helsinki.
- Koskoff, Ellen 1982. The Music-network: A Model for the Organization of Music Concepts. *Etnomusicology* Vol. 26 (3):353–370.
- Laade, Wolfgang 1971. *Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien, Diskographie und historisch-stilistischer Überblick*. Heidelberg.
- Lehtonen, Esko 1983. *Suomalaisen rockin tietosanakirja 1–2*. Soundi-kirja 23. Tampere: Fanzine.
- Leisiö, Timo 1981. Tyyli, tunne ja yhteiskunta. Näkökulmia suomalaiseen musiikkikulttuuriin. *Musiikki* 3–4: 224–249.

- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Parsons, Jeremy & von Bonsdorff, Lena & Heiniö, Mikko (toim.) 1991. *Vägvisare till Det sjungande trädet. En hyllning till Erik Bergman 24.11.1991*. Jyväskylä: Schildts.
- Rice, Timothy 1994. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wallis, Roger & Malm, Krister 1984. *Big sounds from small peoples; The music industry in small countries*. London: Constable.

Lehtiartikkelit

- Ahonen, Erkki 1987. Sakari Kukko – etnojazzin päällysmies. *Rytmi* 7/87: 4–9.
- Eräpuu, Jaakko 1990. Pallo hallussa. *Musiikkiuutiset* 6/90: 48–49.
- Juntunen, Juho 1979. Kukko lentää pois? *Soundi* 11/79: 79–80.
- Konttinen, Matti 1985. The Folk Tradition in Finnish Jazz and Light Music. *Finnish Music Quarterly* 1–2/85: 32–35.
- Lehtoranta, Hannu 1991a. Piirpauke: Tuku tuku (Rockadillo ZENC D 2028, 1991). Levyarvostelu. *Uusi Kansanmusiikki* 5/1991: 36–37.
- 1991b. Paimenet palasivat muureja murtamaan. *Uusi Kansanmusiikki* 5/1991: 48–51.
- 1993. Piirpauken ja Sakari Kukon uusi syksy. *Uusi Kansanmusiikki* 5/1993: 44–45.
- Namilo (nimim.) 1977. Pillit, pauke ja piirit: Sakari Kukko / Piirpauke. *Musa* 7/77: 32–33, 47.
- Niemi, Jussi 1980. Piirpauke – suomalaisen jazzin Talking Heads? *Soundi* 12/80: 28–33.
- Riihimäki, Heimo & Tingander, Riitta 1984. Shanaista saksofoniin. *Musiikin Suunta* 4–5/84: 18–22.
- Saarela, Mikko 1994. Kukko Etiopiassa ... ja vähän Senegalissakin. *Uusi Kansanmusiikki* 3/1994: 40–41.
- Sirén, Vesa 1993. ”Pitäisi vaivautua kuuntelemaan sisältöä eikä kuorta.” *Soundi* 12/93: 18–19.
- Wallenius, Waldemar 1984. Kukko tunkiolla – Piirpauke 10 vuotta. *Soundi* 11/84: 35–38.
- 1988. Piirpauke – paras maa ilmassa. *Soundi* 1/88: 64–66.
- 1989. Piirpauken serenadi mustalaisille ja neekereille. *Soundi* 8/89: 58–61.

Haastattelut

- Kukko, Sakari 1995a. Turussa 19. ja 20.5.1995. (Kasetit 1–2.)
- 1995b. Helsingissä 3.8.1995. (Kasetti 3.)