

ARJA KASTINEN

Soitti päivän, soitti toisen, soitti kohta kolmannenki

Runolaulukulttuurin osana elänyt 1800-luvun karjalainen pienkanteleimprovisaatio on moniulotteisuudessaan ja problemaattisuudessaan noussut jälleen kiinnostavaksi tutkimuskohteeksi 1900-luvulla tapahtuneen lähes totaalisen perinteen katkeamisen jälkeen. Kaustisen Kansanmusiikki-instituutin 1980-luvulla aloittama pienkanteleiden elvytystyö ja erityisesti kansanmusiikin emeritusprofessori Heikki Laitisen tekemä tutkimus sytyttivät kipinän, jonka vaikutukset näkyvät musiikkikoulutuksessa nykyään myös valtakunnallisesti.¹ Aihe sisältää kysymyksiä, joihin varmaa vastausta ei voi saada, mutta myös tasoja, jotka tarjoavat muusikkoudelle ja musiikille syvälle historiaan ja ihmisyyteen ulottuvia, filosofisiakin merkityksiä. Koen aiheen myös osaksi omaa kulttuurihistoriaani ja jopa geneettistä perimääni, mikä ei vähennä uteliaisuuttani pyrkiessäni kurkotamaan sukupolvien taakse.

Yhdysasentoinen pienkanteletekniikka on kansanmusiikintutkija Armas Otto Väisäsen luoma termi, jolla hän erotti vuosina 1916–1926 tapaamiensa karjalaisten ja savolaisten kanteleensoittajien soittotyylin sulkutekniikkaa käyttäneiden kanteleensoittajien tyylistä sekä uudempien suurkanteleiden soittajien eroasentoisesta tyylistä.² Termeillä vanhakantainen pienkanteleimprovisaatio ja runolaulukulttuurin kantelemusiikki viitataan runolaulukulttuurissa eläneiden kanteleensoittajien yhdysasentoisella tekniikalla soittamaan pienkantelemusiikkiin ja erityisesti sen improvisaatioon pohjautuviin elementteihin.

Ilman A. O. Väisäsen tallennustyötä 1900-luvun alussa tämä varmuudella useiden vuosisatojen taakse ulottuva, mutta mahdollisesti jopa vuosituhantinen musiikkikulttuurimme osa-alue olisi hävinnyt jäljettömiin. Koska alkuperäisessä kulttuurikontekstissa eläviä perinteenkantajia ei ole ollut Suomen alueella olemassa enää suunnilleen vuosisataan – suurimmassa osassa Suomea oletettavasti useampaan vuosisataan – kohtaa perinteen tutkimus ja elvyttäminen kuitenkin vaikeita kysymyksiä. Ilman kuulokuvaa ja syvempää käsitystä nykyisestä musiikkikulttuurista poikkeavan musiikintekemisen estetiikasta – sisältäen soittotekniikan, käytetyt asteikot, soittimien erityispiirteet, viritystavat, ympäröivän kulttuurin, musiikin funktion, musiikintekijöiden oman ajattelutavan

¹ Laitinen 1980, 43–54.

² Väisänen (toim.) 2002 [1928], IX–XI.

ja filosofian – voi nuottikuvasta tehty tulkinta muuttua helposti pelkästään muusikon oman musiikillisen ajattelun tuotteeksi. Tiedostan haasteen tämän musiikin parissa työskennellessäni joka hetki.

Olen tutkinut yhdysasentoisen kanteleperinteen pitkäkestoista improvisaatiota sekä aikalaislähteiden ja soitintutkimuksen kautta että opiskelemalla yhdysasentoista soitto-tekniikkaa ja sen improvisaation estetiikkaa käytännössä yli kolmen vuosikymmenen ajan. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) arkistojen käsikirjoituksiin ja arkistoaänitteisiin perehtymällä olen tehnyt sekä paradigmaattiseen analyysiin pohjautuvia että perinteisiä nuotinnuksia 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kantelesävelmätalenteista. Historiallisiin pienkanteleisiin olen pyrkinyt perehtymään tutkimalla kyseisiä soittimia museoissa eri puolilla Suomea.³ Olen teettänyt analyysyjä museokanteleiden vaskilangan koostumuksesta, rakennuttanut useita museokanteleiden kopioita erilaisilla kielimateriaaleilla ja testannut niissä erilaisia kielilankoja, viritysjärjestelmiä ja asteikkoja. Olen myös tehnyt yli 20 vuoden ajan pitkäkestoisen improvisaation tutkimusta rakentamalla musiikkia kyseisen estetiikan mukaan improvisoiden yhtäjaksoisesti noin tunnista kuuteen tuntiin kerrallaan.

Varsinaisen musiikin tutkimusaineistona olen käyttänyt pääasiassa A. O. Väisäsen ja kansanperinteentutkija ja -kerääjä Axel August Boreniuksen kokoelmia Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa. Näistä tärkeimpiä ovat Väisäsen kenttämuistiinpanot, käsikirjoitukset ja fonografitallenteet kesien 1916, 1917 ja 1919 keräysmatkoilta sekä hänen niiden pohjalta tekemänsä julkaisut. A. A. Boreniuksen arkistomateriaalista olen käyttänyt kenttäkäsikirjoituksia ja muistiinpanoja neljänneltä keruumatkalta vuodelta 1877. SKS:n arkistomateriaalista olen lisäksi tutkinut kantelesävelmämuistiinpanoja seuraavilta kerääjiltä: Armas Launis 1905, A. Hällström 1898, Emil Sivori 1890, K. A. Hällström 1877, O. A. J. Carlenius 1869 ja Karl Collan 1854. Aikalaislähteinä on lisäksi muutamia matkakuvauskertomuksia ja sanomalehtiaineistoa 1800-luvun lopulta ja 1900-luvun alusta. Esitän artikkelissa tämänhetkisen näkemykseni aiheesta pohjautuen kokemukseeni tutkivana muusikkona.

3 Lisätietoja tutkimuksistani: <https://www.temps.fi/tutkimus/>

Kantele- ja jouhikkosävelmiä

Väisänen löysi viimeisiä yhdysasentoisen kanteleperinteen taitajia juuri ennen Suomen itsenäistymistä kesien 1916 ja 1917 keruumatkoillaan Raja-Karjalaan ja Laatokan Karjalaan sekä kevään 1919 matkalla Aunuksen Karjalaan.⁴ Oletettavasti kyseinen kanteleensoittotapa oli aiempina vuosisatoina ollut käytössä laajemmin Suomen alueella, mutta läntisen musiikkikulttuurin paineen alla se oli vetäytynyt vähitellen kohti itää. Vetäytymisen seurauksena 1900-luvulla kyseisen perinteen taitajia löydettiin enää vain syrjäisistä Suomen ja Venäjän Karjalan kylistä. Musiikkikulttuurin yhä muuttuessa seuraavien vuosikymmenten aikana sekä sotien ja valtiollisten rajanmuutosten myötä tämä vanhakantainen kanteleensoittotyyli katosi Suomen alueelta. Yhdysasentoinen pienkanteleimprovisaatio oli kiinteä osa muinaista runolaulukulttuuria ja perinteen häviäminen tapahtui yhdessä runolaulukulttuurin hiipumisen kanssa.⁵

Väisäsen vuosina 1916–1922 tallentamista karjalaisista kanteleensoittajista osa kuului vanhempaan, luku- ja kirjoitustaidottomaan runolaulukulttuurin sukupolveen. Osa soittajista kuului puolestaan nuorempaan, kansakoululaitoksen kasvattamaan sukupolveen, joka tiesi kyllä vanhempiensa tradition, mutta oli jo kiinni uudessa kirjallisessa kulttuurissa ja sen myötä uudessa musiikkikulttuurissa.⁶ Tallennetuissa sävelmissä tämä näkyy siten, että Väisäsen käsikirjoituksista löytyy niin laulettuja runosävelmiä kuin rekilaulujakin, sekä kanteleilla soitettuna uudempia ja vanhempia tanssisävelmiä, runosävelmiä ja kirkonkellosävelmiä. Muutamit nuoremman polven soittajista hallitsivat yhdysasentoisen soittotekniikan lisäksi uuteen musiikkikulttuuriin liittyvän eroasentoisen soittotekniikan. Nuorempien soittajien joukossa oli kuitenkin myös sellaisia, jotka selvästi olivat vielä musiikillisessa ajattelutavassaan kiinni vanhakantaisessa, improvisaatioon tukeutuvassa estetiikassa.⁷

Esimerkiksi kesällä 1916 Väisäsen merkitsi muistiin tuolloin 29-vuotiaalta Mikko Patroselta muutamia säkeitä, jotka olivat selvästi improvisoituja. Sävelmä julkaistiin *Kantele- ja jouhikkosävelmissä* pelkällä numerolla ilman otsikkoa.⁸ Väisäsen käsikirjoituksista löytyy kyseisen sävelmän yhteydestä Mikko Patrosen omat huomiot: ”Ei sitä sua sinne nuottih, se kun siint on niin segavaa, milloin mitäki” ja ”Mitä jo soitat siihen, sitä et sua järestään muistoa”. Tällä hän tarkoitti, ettei jälkeenpäin voi muistaa, mitä on soittanut. Sävelmän lopetuksesta Patronen sanoi, että ”se sattuu milloin missäkin”.⁹

4 Timonen 2011, 160–200.

5 Laitinen 2010, 121–167; Malviniemi 1997, 29–30, 55, 68; Väisänen 1990 [1943], 44–45; Väisänen (toim.) 2002 [1928], X–XVIII.

6 Tenhunen 2013, 5–112.

7 Kastinen 2013, 113–242.

8 Väisänen (toim.) 2002 [1928], 78–79.

9 SKS KRA Väisänen, A. O. kotelo 12, vihko 9:810. 1916.

"Ei sitä sua sinne nuottifi, se kyn siint on
niin segavao, milloin mitäfi."

Mikko Patronen. Korpiselkä.
SKS KRA. Väisänen A. O. kotelo 12 vihko 7:810.1916.
SKSÄ FONOKOP a307a_14. Väisänen, A. O. 1916 (ph 160b).

Kuva 1. Väisänen vuonna 1916 muistiinmerkitsemä 29-vuotiaan korpiselkäläisen Mikko Patronen (1887–1964) soittama improvisaatio.

Väisänen vuonna 1928 julkaiseman *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* -kirjan sävelmistä suurin osa edustaa aikansa eli 1800- ja 1900-lukujen vaihteen tanssimusiikkia itäisen Suomen ja Karjalan alueilla. Venäläisperäisistä tansseista tyypillisimpiä ovat ristikontra ja maanitus, joiden loppuosaan kuuluu ripatška (eli brisatka, ristakka, prišonkka, tripatška jne.) siiputuksineen. Asko Pulkkinen kirjassa *Suomalaisia kansantanhuja* (1946) Andrei Vilga kertoi Suistamolla vuonna 1914 ristakondran olleen vielä yleinen tanssi, mutta maanitus sen sijaan oli häviämässä. Suistamolla tanssittiin myös kanteleensoittajilta tallennettuja hoilola ja kiberä -tansseja, jotka Asko Pulkkinen mukaan olivat levinneet idästä Laatokan rantaa pitkin Sortavalaan saakka. Näitä ennen oli Sortavalassa tanssittu lännestä tulleita tansseja kuten mm. markkoa tai laputusta, jotka olivat olleet yleisiä vielä 1870-luvulla, kunnes nämä uudet pelit, ristikontrat ja riivatut olivat levinneet idästä päin.¹⁰ Osalta soittajista tallennettiin myös mm. valssi- ja polkkasävelmiä.

Nämä tanssisävelmät edustivat siis jo uudempaa, runolaulukulttuurin jälkeistä musiikillista kerrostumaa, joka eli Karjalassa joitain vuosikymmeniä, ehkä suunnilleen puoli vuosisataa lomittain runolaulukulttuurin kanssa. Vuonna 1907 suistamolainen runolaulaja-kanteleensoittaja Jehkin Iivana eli Iivana Shemeikka (1843–1911) kertoi, kuinka aiemmin praasniekkojen aikaan hänen pirttiinsä kokoontui vanhempaa kansaa kuulemaan runolaulua ja kanteleensoittoa, jota hän laulaja-tietäjäserkkunsa Pedri Shemeikan kanssa esitti: ”Me entiseen tapaan laulettiin ja soitettiin, kun toisissa taloissa ’brissak-

¹⁰ Pulkkinen 1946, 10 ja 104.

kata bringutettih’, tanssittiin”.¹¹ Vaikka vain pieni osa tallennetuista kantelesävelmistä liittyi enää runolaulukulttuuriin, soittivat rajakarjalaiset kanteleensoittajat musiikkiaan kuitenkin pääsääntöisesti edelleen vanhalla yhdysasentoisella soittotekniikalla. Toisin sanoen, vaikka musiikki itsessään ei ollut muinaista, pohjautui musiikin tuottamisen tapa edelleen vanhakantaiseen estetiikkaan.

Yhdysasentoisessa näppäilytekniikassa molempien käsien sormet vuorottelevat asteikolla eri sormitusvaihtoehdoin.¹² Syntyvä sävelkudos rakentuu ennenkin intervallien kuin sointujen varaan, eikä melodian ja säestävien äänien toisistaan erottaminen ole aina mahdollista – ei edes tarpeellista. Kielten ylöspäin suuntautuvalla näppäyksellä ja sammuttamattomuudella toteutetaan jatkuvan soinnin ideaalia ja mahdollisimman suurta resonanssia. Resonanssia vahvistaa myös kvinttien, kvarttien ja oktaavien avulla tehty viritys. Tuloksena on sointikenttä, jonka osasävelrakenne on huomattavasti rikkaampi kuin yksittäisten kielten tuottamat osasävelsarjat.¹³ Jo pelkästään edellä mainitut soittotekniset piirteet muuttavat tallennettujen sävelmien luonteen muuksi kuin mitä nuottikuva antaa ymmärtää. Usein sävelmillä ei myöskään ollut kiinteää muotoa. Säkeiden järjestys ja kertaaminen erilaisin muunteluin vaihtelivat eri soittokertojen myötä, eikä päätöksellä ollut kiinteää paikkaa; soittaja soitti niin kauan kuin halusi tai, tanssin ollessa kyseessä, niin kauan kuin tanssi jatkui.¹⁴

Myös asteikko saattoi muuttua: Fedja Hoppo soitti samaa viiden sävelen tanssisävelmää vaihtaen välillä käsien asemaa 11-kielisen kanteleen kielillä, jolloin asteikko muuttui duurista molliin tai fryygiseen moodiin.¹⁵ Stefan eli Teppana Jänis käytti sekä duurias-teikkaa että miksolyydistä moodia samoissa sävelmissä.¹⁶ Jevsei Pyy vaihtoi Pavel Patrosen kanteleesta doorisen asteikon nykyisillä termeillä ilmaistuna jazzmolliin.¹⁷ Soittajien mukaan tanssin luonne ei asteikon muuttumisen myötä kuitenkaan muuttunut: ”tai näillä soitat, yhteh luaduh mänöö”.¹⁸

Tallennettujen sävelmien joukossa selvästi omaksi ryhmäkseen erottuvat kirkonkello-sävelmät olivat myös improvisaatiopohjaisia. Esimerkiksi säveltäjä ja kansanmusiikin-tutkija Armas Launis kirjoitti vuonna 1905 Everik Rähköseltä kirkonkello- ja ripatška-sävelmistä muistiin ainoastaan joitain säkeitä ja perään aaltoviivan sekä tekstin ”jne.”.¹⁹ Samoilta soittajilta tallennettujen samojen sävelmien eri nuotinnokset (Launis 1905 ja Väisänen 1916–1917; Borenus ja Hällström 1877) paljastavat paitsi eri nuotintamistapoja myös kyseisten sävelmien muuntelevuuden.²⁰

11 Warttinen 1923, 88.

12 Väisänen (toim.) 2002 [1928], IX–X.

13 Kastinen 2000, 75–78.

14 Kastinen 2013, 120–242.

15 SKS KRA. Väisänen, A. O. Kotelo 12 vihko 9:126. 1917.

16 SKS KRA. Väisänen, A. O. Kotelo 12 vihko 9:202. 1917.

17 SKS KRA. Väisänen, A. O. Kotelo 12 vihko 9:126. 1917.

18 SKS KRA. Väisänen, A. O. Kotelo 12 vihko 7:803. 1916.

19 Kastinen 2013, 157–158; SKS KRA Launis, Armas 785, 789. 1905.

20 Kastinen 2009, 34–35; Kastinen 2013, 181, 211–214; SKS KRA Borenus, Axel August 414. 1877; SKS KRA Hällström, Karl Adolf 162. 1877–80; SKS KRA Launis, Armas 786, 790, 798. 1905; SKS KRA Väisänen, A. O. kotelo 12 vihko 8: 721, 728. 1916; SKS KRA Väisänen, A. O. Kotelo 12 vihko 9: 241, 242, 244. 1917.

Omaa mahtia improvisoiden

Tanssisävelmien sisällä tapahtuvan muuntelun ja improvisaation lisäksi kanteleensoittajien tiedetään soittaneen myös luonteeltaan erilaisia, itsenäisiä improvisaatioita. Tästä musiikintekemisen muodosta on meille säilynyt mahdollisesti yhtä poikkeusta lukuunottamatta vain sanallisia kertomuksia soittotilanteista. Väisänen kuvasi tuntikausien improvisaatiotapahtumaa termillä *hiljainen haltioituminen*²¹ ja kanteleensoittajat itse kertoivat soittavansa *omaa mahtia*²². Termit eivät itsessään kykene kuvaamaan nykyihmiselle alkuperäisen musiikin ja siihen liittyneen tapahtuman todellista luonnetta, sillä kyse ei ole pelkästään musiikista, vaan sen ympärille kietoutuneesta ja meille jo vieraaksi muuttuneesta elämäntavasta. Runolaulukulttuuri kuului mahdollisesti niiden musiikkikulttuurien joukkoon, joissa ei ollut käytössä termiä ”musiikki” – ainakaan tallennetuista runolauluista termiä ei löydy.²³ Musiikin tekeminen oli niin luonteva ja itsestäänselvä osa olemassaoloa, että sitä ei ollut tarve eritellä muusta elämästä.

Oman mahdin soittaminen liitetään aikalaislähteissä sekä pitkäkestoiseen, musiikin sisään vaipuneen soittajan improvisaatioon että erimittaisiin, muille kuulijoille suunnattuihin improvisaatioihin.²⁴ Iivana Shemeikan²⁵ kerrotaan usein kauniina iltoina istuneen pihansa suurella kivellä paitsi yksin laulaen ja kanteletta soittaen myös lapsille satua kanteleen säestyksellä kertoen ja laulaen. Eliel Wartiaisen mukaan tapahtuma oli säestettyä ”laulupuhelua”.²⁶ Iivanan kuvataan myös kyenneen siirtämään mielialojaan kanteleensoittoon: ”Täällä vastatusten pakisimme elämän syntyjä syviä ja ukko ylimmillään haltioituneena soitteli vuoroin synkkiä, vuoroin iloisia tunnelmiaan”.²⁷ Iivanan mukaan kaikki Shemeikan suvun vanhemmat miehet pystyivät soittamaan kanteleella omaa mahtiaan, kukin omaan tapansa.²⁸

Myös vuonna 1911 *Raja-Karjala* -lehden artikkelissa kerrottu kuvaus antaa vanha-kantaisesta pienkanteleimprovisaatiosta varsin monipuolisen kuvan:

Kanteleensoittajien joukossa tapaa joskus semmoisia, jotka soittavat ”omaa mahtia”, se on mitä milloinkin mielessä liikkuu. Semmoinen soittaja soittaa kaikenlaisiin elämäntapauksiin, soittaa jäähyväissoiton eri lailla eri henkilöille, kuvaa laivan kulkua merellä, säestää soitollaan kertomiaan satuja, kuvaa mielentilojaan.²⁹

Runolaulukulttuurin kantelemusiikin ehkäpä vaikeimmin kuvattava ulottuvuus liittyy sointiin, jossa intervallisuhteiden avulla luotu resonanssi sekä jatkuvan pienimuotoisen

21 Väisänen 1943 [1990], 43.

22 Relander 1917, 19–20.

23 <https://skvr.fi/>

24 Relander 1917, 19–20; Wartiainen 1923: 90.

25 Tenhunen 2013, 72–76.

26 Wartiainen 1923, 82–83.

27 Wartiainen 1923, 85–86.

28 Wartiainen 1923, 90; Malviniemi 1997, 57–68.

29 *Raja-Karjala* 15.7.1911.

SKS KRA. Väisänen, A. O. kotelo 12 vihko 9:180. 1917.

4.7. "Toine toiseksi pädemäli pidää luadie",
kgetti:

>1 <2 >2 <3 >3

Kuva 2. Jaakko Kuljun kanteleen viritys ja sormitus. Väisäsen asteikoissa soittajan käyttämä sormitus on ilmaistu seuraavasti: > = oikea käsi, < = vasen käsi, 1 = peukalo, 2 = etusormi jne.

melodisen ja rytmisen muuntelun rakentama musiikillinen kudus synnyttävät mikro-kosmoksen. Oman mahdin soittajat vajasivat ajattoman, jatkuvasti muuntuvan musiikillisen maailmansa sisään. Väisänen lumoutui Suojärvellä kesällä 1917 81-vuotiaan Jaakko Kuljun tuntikausia kestävä ”kizoandavirren” unenomaisesta, soljuvasta musiikista. Kuljulla ei ollut enää koverokanteletta, vaan hän soitti uudemmalla, osista rakennetulla 16-kielisellä kanteleella, jonka asteikko oli viritetty yläkielillä eri tavoin kuin alakielillä. Käsien asemaa vaihtamalla hän sai siis vaihdettua asteikon – ja pystyi jatkamaan kisavirttä erilaisella asteikolla. Hieman yli parikymmentä vuotta kohtaamisesta Väisänen esitteli Yleisradiossa pitämässään esitelmässä termin *hiljainen haltioituminen*, kuvaili Jaakko Kuljun vaipumista ”hiljaisen soittonsa maailmaan” ja kertoi havainneensa ilmiön monilla kanteleensoittajilla – oman mahdin soittajia oli siis edelleen vielä ainakin jossain määrin 1900-luvun alkupuolella.³⁰

Väisänen ymmärsi hyvin kyseisen musiikin erityisluonteen ja sen muistiin merkitsemisen haasteet. Muutama vuosi Yleisradion esitelmän jälkeen Väisänen esitelmöi aiheesta Ruotsin radiossa ja huomautti, kuinka mahdotonta oli saada loputonta sävelmää nuottiviivastolle autenttisenä.³¹ Kuljun kisavirsi kuitenkin julkaistiin *Kantele- ja jouhikkosävelmissä* sillä huomautuksella, että sävelmässä ”tuskin on kaikkia K:n säemuunnelmia”.³² Mielenkiintoinen on myös Väisäsen huomio, että pyydettyään Kuljulta tanssi-sävelmää, tämä soitti saman kisavirren muunnelmia, mutta nopeammassa tempossa.³³ Kisavirressä meillä on siis ilmeisesti yksi nuottikuva, pieni katkelma ajallisesta jatkumosta, jossa eräs kanteleensoittaja improvisoi päättymätöntä musiikkiaan.

³⁰ Väisänen 1990 [1943], 42–46; Tenhunen 2013, 8–9.

³¹ SKS KIA. A. O. Väisäsen arkisto. Kantelespel i Kalevala och i verkligheten. Käsikirjoitus on suomeksi; Tenhunen 2013, 9.

³² Väisänen 2002 [1928], XXXV–XXXVI, 36–37; Tenhunen 2013, 9.

³³ SKS KRA. A. O. Väisänen. Raja-Karjala, vihko 2. 1917; Tenhunen 2013, 8.

Jaakko Kulju, Suojärvi
SKS KRA. Väisänen. A. O. kotelo 12 vihko 9:180.1917.
SKSÄ FONOKOP 57. Väisänen. A. O. 1917 (prl 58).

♩ = 104

A

tai

vielä mahd. muitakin varianteja

B

*6:tä ja c:tä vuorottelee palaten
tuon tuostakin a-motivieihin*

C

alkoi väliin käyttää myös yläkijettä

*lopettaa mihin
sattuu esim.*

Kuva 3. Katkelma Jaakko Kuljun soittamasta kizoandavirzi-improvisaatiosta.

Kiehtova kuvaus oman mahdin soittajista löytyy myös kansanrunoudentutkija Oskar Relanderin kirjoittamasta tekstistä kansatieteellisen retkikunnan tutkimusmatkasta Aunuksen Karjalaan vuonna 1882.³⁴ Matkan aikana tutkimusmatkalaiset kuuluivat monia kanteleensoittajia, joista kahden kohtaaminen kuvataan erityisen mieleenpainuvana ja merkittävänä. Kirjoittajan mukaan ”kaikenlaatuisten tanssien” lisäksi kanteleensoittajilla ”oli tapana soittaa omaa mahtia, omia mielikuvitelmiaan”. Toinen kuvauksista kertoo kuulijoille suunnatusta, siis soittajasta ulospäin suuntautuvasta musiikin esityksestä, toinen sisäänpäin kääntyneestä, pitkäkestoisesta olotila-musiikista.

Ensimmäisessä kuvauksessa retkikunnan oppaana toiminut mies nimeltä Tihon Paulow soittaa henkilökohtaisen jäähyväissoiton jokaiselle retkikunnan jäsenelle, erikseen ennen soittoa nimeltä mainiten kenelle kyseinen soitto oli omistettu.³⁵ Toisessa kuvauksessa nimeltä mainitsematon, hyväksi kehuttu kanteleensoittaja on ilmeisen haluton esiintymään retkikunnalle. Hän valittelee paleltuneita sormiaan, mutta ”kun me kuitenkin vaadimme häntä soittamaan, soitti hän muutamia tansseja, eikä sanonut muuta osaavansa”. Kanteleensoittaja jätetään rauhaan. Hän istuu yksin tuvan nurkassa kantele polvillaan ja tuijottaa eteensä – ja sitten alkaa musiikki:

Vähitellen rupesi hän soittamaan vienosti, välistä kiihtyen ja lämmeten ja taas aivan hiljaan. Kun me silloin sanoimme semmoista juuri tahtovamme kuulla ja kysyimme, mitä se oli, sanoi hän, ettei se mitään ollut, että hän vaan soitti omaa mahtiaan. Sitten annoimme hänen olla rauhassa, puuhailimme kukin omalla tahollamme. Mutta kanteleensoittaja, kun ei kukaan häneltä mitään kyselty, ja kun sai olla rauhassa, soitteli koko illan, ja me kuuntelimme häntä iloksemme.³⁶

Paitsi soittajan estetiikasta, kuvaus kertoo myös musiikista ainakin sen, että jälkimmäinen, pitkäkestoinen improvisaatio, sisälsi voimakkaita dynamiikkaeroja ja mahdollisesti myös tempon muutoksia. Samansuuntaista voi aistia muistakin saman aikakauden soitto-kuvauksista, vaikkakin musiikista kertovat yksityiskohdat ovat epätarkkoja: ”Rikasvi-vahteista oli tämä vanhan Shemeikan soitto. Se nousi ja laski, lainehti ja värehti, alati sulosointuisena. Vihdoin se vaimenemistaan vaimeni, kunnes sormet liikkumattomina lepäsivät kielten päällä”.³⁷ Estetiikaltaan samankaltaisia kuvauksia löytyy myös runolauluesityksistä:

Hän lauloi runonsa nuotilla, joka oli niin omituisen kevyt, vilkas ja hohteinen, etten ollut mielestäni toista niin kaunista kuullut. Säveltä hän laulaessaan muunteli ja toisinteli niin monella tavalla, vaihteli äänilajeja, ettei se koskaan käynyt yksitoikkoiseksi. Välistä hän lauloi pidemmän jakson säkeitä siten, että sävel kulumistaan

34 Relander 1917, 15–22.

35 Relander 1917, 19.

36 Relander 1917, 20.

37 Warttinen 1923, 89–90.

kului yhä yksinkertaisemmaksi ikään kuin kertomusta kiirehtien, keinui lopuksi vain kahden nuotin välillä, kunnes ajatuksen lepokohdan lähestyessä viimeiset säkeet laulettiin täydellisellä sävelellä ja lisäksi koristettiin ihmeellisillä helähtävillä sävelkirjauksilla, joita minun korvani oli mahdoton kiinnittää, vaikka elävästi oivalsin niiden kauneuden. Siten käsiteltynä eepillisen runon itsessään yksinkertainen sävel sai eloisuutta ja rikkautta ja tuntui alati uudelta.³⁸

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkistossa säilytetystä, tuntemattomaksi jääneen A. Hällströmin ”Sävel-keräelmä Laatokan Karjalasta v. 1895 I–II” -nuottikokoelmassa on sävelmiä muun muassa Iivana Shemeikalta.³⁹ Yksinkertaisten sävelmänuottinosten yhteyteen on kirjoitettu mielenkiintoinen ja tulkinnanvarainen teksti:

Jehkin Iivanan (Shemeikan) kanteleen soiton tapoja ja sääntöjä: Soittaja saapi pianopedaalin tapaisen äänen siten että hän soittaa (näppää) kynnellä pois päin ja heti sen jälkeen painaa tahi hellästi koskettaa kieltä vääräksi koukistetun sormen lihaspuolella, josta syntyy sama vaikutus kuin sordinoa käyttäen. Hän voi myös korostaa säveltä (melodiaa) olkoon se bassopuolella tahi korkeammalla, aivan miten haluaa.⁴⁰

Kynsi-iskut ovat Väisäsenkin muistiinpanoissa kanteleensoittajien varsin yleisesti käytämä soittotekniikka, mutta niillä tuotetaan voimakas aksentti, ei yllä olevan kuvauksen mukainen hiljentävä sointiväri. Väisäsen nuotintamissa nopeatempoisissa tanssisävelmissä kynsi-iskuja saattaa edeltää saman kielen näppäys normaaliin tapaan pehmeällä sormella, mutta Hällströmin kuvaus kynsi-iskun jälkeen saman kielen koskettamisesta sormen lihaspuolella herättää kysymyksiä hänen selittämänsä soittotekniikan todellisesta luonteesta.

Kuvauksen loppuosan huomio sen sijaan tukee niin Väisäsen kuin Launiksenkin kantelekäsikirjoituksia. Painetusta nuottikuvasta poiketen heidän nuottikäsikirjoituksiinsa on nimittäin merkitty myös sointitekstuurin sisältä voimakkaampina esiin nousevia säveliä. Näiden tietojen pohjalta voimme lisätä improvisoidun kantelemusiikin elementtien joukkoon erilaisten soittotekniikoiden käytön tiettyjen sointivärien aikaansaamiseksi sekä mahdollisuuden nostaa sointikentästä eri osa-alueita esiin voimistamalla kyseisiä säveliä soittajan oman mielen mukaan.

38 Inha 1999 [1911], 75.

39 SKS KRA A. O. Väisänen. A. Hällström. Sävel-keräelmä Laatokan Karjalasta v. 1895 I.

40 SKS KRA A. O. Väisänen. A. Hällström. Sävel-keräelmä Laatokan Karjalasta v. 1895 I; Tenhunen 2013, 74.

”Ei sua tiedeä, kudamis kielis olis syytä”⁴¹

Musiikin ja syntyvän kuulokuvan kannalta olennainen merkitys on myös soittimen virityksellä. Väisänen tarkka tutkimus- ja arkistomateriaali avaa erittäin mielenkiintoisia näkymiä tässäkin suhteessa. Vanhimmat pienkanteleet olivat yhdestä puusta kovertamalla soittajansa itse tekemiä, jolloin kukin soitin oli myös yksilö ja viritystaso valikoitui soittimen rakenteen mukaan. Kun kielten säveltasot (osasäveltaajuudet) lähestyvät puun/kaikukopan ominaisresonanssitaajuuksia, koppa reagoi herkästi. Kopan värähdellessä kielten synnyttämien sävelten taajuuksilla, se värähtelyllään siirtää myös energiaa takaisin kieliin ja siis vahvistaa niiden sointia.⁴²

Soittimen viritystason valinnan jälkeen seurasi säveltasojen eli asteikon valinta. Virityks tapahtui intervalleja kuuntelemalla: kvintti ja kvartti olivat tärkeitä ja soittimen koosta riippuen myös oktaavi. Virityksen apuna käytettiin siis pääasiassa osasävelsarjan neljää ensimmäistä äänestä. Näin saatiin helposti aikaan paitsi erilaisia moodeja myös vahva resonanssi. Soittaja saattoi vaihtaa käsien asemaa soittimella, jolloin perussävelen paikka ja käytössä oleva asteikko muuttui. Joskus kanteleen ylä- ja alakielillä saattoi olla yksittäisen kielen kohdalla poikkeava viritys, jota soittaja käytti hyväkseen. Tasavireisestä viritysjärjestelmästä ei ollut tietoaakaan ja yksittäisillä kielillä myös neutraalit säveltasot (erityisesti asteikon kolmannella ja kuudennella) olivat käytössä.

41 SKS KRA. Väisänen, A. O. Kotelo 12 vihko 7:803. 1916.

42 Kastinen 2000, 13–15.

SKS KRA. Väisänen, A. O. kotelo 12 vihko 9:746.1916.

viritämätön kjefti *"Tämä siit pitää herkuks panna lisäks"*

>1 _____ <2 — <3 >2 _____ >3 >4

Kuva 4. Suistamolaisen Maksim Kyyrösen (1855—1934) asteikko vuonna 1916. Asteikko muistuttaa B-miksolydyistä moodia, mutta asteikon kuudes aste on neutraali. Tyypilliseen tapaan asteikon seitsemättä astetta ei ole viritetty yläkielille.

SKS KRA. Väisänen, A. O. kotelo 12 vihko 9:126.1917.

Kannel oli entisestään viressä:

soitti kjeftillä: ja toisen kerran: myös kerran kjeftillä: myös:

>1 <2 >2 <3 >3 [sama sormitus kaikissa 5-säveliköissä]

opetellut myös kirkonkelloja soittamaan, mutta unohtanut osaa ainoast. Ribätskora ja "Vaivasta poigoa" *"tai näillä soitat, yhteli luaduli mänöö"*

Kuva 5. Suojärveläinen 75-vuotias Feodor eli Fedja Happo (1841—?) käytti vuonna 1917 vain viittä kieltä kerrallaan ja vaihtoi välillä käsien asemaa kanteleen kielillä.

SKS KRA. Väisänen, A. O. kotelo 12 vihko 7:806.1916.

>1 _____ <2 >2 <3 >3 _____ (>2) (>2)

SKS KRA Väisänen, A. O. kotelo 12 vihko 7:806.1916.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

"Tämä on vähän kimakembi, se niin pädöö."

Kuva 6. Korpiselkäläinen 37-vuotias Petter eli Peša Patronen (1879—1964) soitti kesällä 1916 huikean version ripatska-tanssista Des-lyydisessä moodissa. Hän viritti kanteleensa kvinttien ja oktaavien avulla ja jätti yläkieliltä asteikon seitsemännen sävelen pois.

SKS KRA. Väisänen, A. O. kotelo 12 vihko 9:241.1917.



Kuva 7. Suistamolainen Ivan Härkönen (1854—1928) soitti kesällä 1917 lähes doorisella asteikolla, mutta asteikon kolmas sävel oli neutraali.

SKS KRA Väisänen, A. O. kotelo 12 vihko 7:803.1916.

7.7. Ägläjärvenssä Puavilä Padrosen kannel:

sorm. asento
kuin Poavilän

"ei soa tietää kudamas kjeless ois syytä"
"ei sua azetuksefi"

ensin

"meiän peliss' suap yhelltoista ain, enämpöä meill' ei tarvitse"

muutti
(jonkun ajan perästä)

Kuva 8. Korpiselän Yläjärveltä kotoisin ollut Jevsei Pyy (1868—1951) viritti ägläjärveläisen Paavila Patrosen kanteleen ensin dooriseen moodiin, jonka muutti nykytermein sanottuna ns. jazzmoliin.

SKS KRA. Väisänen, A. O. kotelo 12 vihko 7: 653.1916.

"Pitkiä pidää olla samat iänet"

>1 ————— <2 ————— <3 ————— >2 ————— >3 ————— (ei käytä)

aina näin sornet (ei käytä)

(<3) (joskus)

(>2) (joskus)

(3 tappia ilman kjeleä)

"Se pidää olla rauda tässä, toinen tässä, äskän tuloo kjamakemb' iän"

Kuva 9. Impilahtelainen Ivan Širgo (1850—1918) oli kesällä 1916 virittänyt kanteleensa asteikkoon, jossa oli neutraali kolmas ja kuudes aste ja asteikon seitsemäs aste oli alennettu. Asteikon perussävelen alaoktaavi oli viritetty suuremman resonanssin aikaansaamiseksi kahdelle vierekkäiselle kielelle. Širgon selitys ”kimakemman” äänen saamiseksi viittaa hänen kanteleensa kielten alla olleisiin rautaisiin talloihin sekä viritystappisivulla että ponsipäässä.

Koska yhdysasentoisessa näppäilytekniikassa kielet näpätään ylöspäin, eikä kieliä pääsääntöisesti pyritä sammuttamaan lainkaan, on syntyvä resonanssi uskomattoman rikas. Soimaan näpätyn kielen osasäveltaajuudet siirtyvät koppaan ja herättävät viereisten kielten vastaavat taajuudet, jotka puolestaan heijastuvat takaisin alkuperäiseen kieleen. Näin kielen sointi jatkuu ja jatkuu, ja myös ne kielet, joita ei ole soitettu, resonoivat sympateettisen värähtelyn myötä. Ilmiöllä on luonnollisesti myös molempiin suuntiin kulkeva syy-seuraussuhde virittämiseen. Lopulta soittimessa syntyvä osasävelsarja ja sen myötä kuultava sointiväri on siis huomattavasti monimuotoisempi kuin pelkästään yhden kielen tuottama osasävelsarja.⁴³

Lisäksi erityisesti lyhimmillä kielillä äänessä on mukana huojunta. Kieli on kiinnitetty ponsipäässä solmulla vartaan tai nastan ympärille, josta se kulkee suoraan kannen yli viritystappiin. Solmukiinnitys aiheuttaa kieleen värähtelyn aikana kaksi eri värähtelypituutta: toinen päättyy solmuun ja toinen vartaaseen (tai rakennustavasta riippuen nastaan). Kun eri värähtelypituuksien taajuudet summautuvat, syntyy koverokanteleen äänelle ominainen huojunta. Huojunta paitsi vaikeuttaa viritystä myös korjaa viritysongelmia. Kun kieli kulkee vartaalta suoraan viritystapille, myös viritystappi värähtelee ja synnyttää kopan kautta resonoidessaan oman vaikutuksensa värähtelevien taajuuksien joukkoon.⁴⁴

Kielimateriaalilla on merkittävä osuus soinnin rakentumisessa. Yleisesti 1800-luvulla ja sitä aiemmin on vallitsevana kielimateriaalina koverokanteleissa ollut vaskilanka. Soitinta myös kutsuttiin sen mukaisesti vaskikanteleeksi.⁴⁵ Vaski tarkoittaa kupariseosmetallia. Seoksista tässä yhteydessä yleisimmät lienevät messinki (kupari + sinkki) ja pronssi (kupari + tina). Muutamista tutkimistani museosoittimista olen saanut mahdollisuuden ottaa kielinäytepalan, ja nämä näytteet on analysoitu tekniikan tohtori Antti Hynnän johdolla Tampereen teknillisen yliopiston Materiaaliopin laitoksella. Analysoiduista kahdeksasta museokanteleen kielilankanäytteestä seitsemän oli messinkiä, joissa osa sisälsi kuparin ja sinkin lisäksi pieniä määriä myös lyijyä ja piitä. Yksi näytteistä koostui pääosin raudasta, jossa oli mukana myös pieni määrä kuparia sekä alumiinia ja mangaania.⁴⁶

Vaskilangan tuottama sointi eroaa merkittävästi nykyisin käytössä olevasta teräslangasta. Ääni on pehmeämpi ja hiljaisempi. Kielten jännite ja siis myös soittimen viritystaso on matalampi ja osasävelsointi rikkaampi. Kanteleenrakentajat pystyivät itse tekemään myös kielilankaa vaskikanteleisiin – tästä kertoo mm. Pietari Päivärinnan pakina 1800-luvun lopulta. Siinä hän kuvaa jäniksien pyydyslankana käytetyn langan vetämistä vetoraudan erikokoisten reikien läpi.⁴⁷ Tällainen vetorauta on löydetty Svetlana Kotškurkinan johdolla vuosina 1978–1980 tehdyissä Sortavalan Paasonvuoren arkeologisissa kaivauksissa sepän pajan jäännöksistä. Rei’itetty rauta oli tehty katkenneesta viikatteen terästä ja se on ajoitettu 1100–1200-luvuille.⁴⁸

43 Kastinen 2000, 75–78.

44 Karjalainen & Backman & Pölkki 1993.

45 Väisänen (toim.) 2002 [1928], VIII.

46 Kastinen 2013, 277–279.

47 Laitinen 2010, 126.

48 Kotškurkina 1995.

Erialaisten viritysjärjestelmien syntyminen ja kehittyminen suhteessa vanhakantaisen kanteleen viritämiseen on kiehtonut minua paljon. Pythagoralaisessa viritysjärjestelmässä kaikki kvintit viritetään puhtaiksi, jolloin asteikkoon muodostuvat erittäin korkeat duuriterssit ja matalat molliterssit: ero on 22 senttiä luonnonpuhtaan asteikon tersseihin verrattuna. Kahdentoista puhtaan kvintin muodostama oktaavi on 24 senttiä eli ns. Pythagoraan komman laajempi kuin puhdas oktaavi.⁴⁹ Luonnonpuhtaassa virityksessä puolestaan terssit määräytyvät harmonisen osasävelsarjan mukaisesti ja niiden puhdas paikka on siis määriteltävissä vain yhteen perussäveleen kerrallaan. Tällöin sävelen korkeutta pitäisi pystyä vaihtelemaan käytetyn perussävelen mukaan, mikä taas ei ole kiinteävireisessä soittimessa mahdollista.⁵⁰ Kiinteävireisellä soittimella sellainen diatoninen viritys ei ole käytännössä mahdollinen, jossa kaikki kvintit olisivat puhtaita tai kaikki terssit luonnonpuhtaita. Koska Väisäsen tallentamilla vanhemmilla kanteleensoittajilla käytössä oli vain viisi säveltä tai viisisävelikön lisänä viidennen asteen alaoktaavi tai diatoninen asteikko ilman asteikon seitsemättä säveltä yläkielillä, on puhtaiden intervallien viritys ainakin osittain ollut mahdollista.

Pythagoralaisen viritysjärjestelmän merkitys on historiallisesti suuri, sillä se oli käytössä ainakin antiikin ajoista ja läpi keskiajan. Joidenkin tutkijoiden mukaan Pythagoraan nimissä kulkeva asteikko oli käytössä jo ainakin vuosituhat ennen Pythagorasta. Kirjassaan ”Hiljaisuuden syvä ääni” Hilikka-Liisa Vuori perustaa tekstinsä pääasiassa Iégor Reznikoffin ajatuksiin ja opetukseen, jonka mukaan mm. antiikin aikainen sävelasteikkoteoria pohjautui osasävelsarjan kuuntelemiseen, jossa kaikki olennainen on resonanssisuhteessa perussäveleen. Hänen mukaansa on varmaa, että gregoriaanisessa laulussa oli kaksi suurta terssiä: pythagoralainen (81/64) ja luonnollinen (5/4).⁵¹ Vaikea ja olennainen kysymys lienee: minkä verran voimme olettaa, että nämä antiikin kulttuurin tietoihin pohjautuvat asteikot olivat käytössä itämerensuomalaisella alueella ennen keskiaikaa vai tulivatko asteikot käyttöön vasta katolisen kirkon vaikutusvallan myötä 1100–1200-luvuilla? Hilikka-Liisa Vuori kirjoittaa:

Reznikoffin mukaan Pythagoraan opetukset, Platonin filosofia... ja orfilaisuus ovat kaikki samaa traditiota, johon kuuluvat myös kalevalaiset vanhat runot. Ne ovat osa ketjua, joka ulottuu vielä vanhempiin euraasialaisiin shamanistisiin kulttuureihin ja uhritradiioon n. 1000–2000 vuotta eKr.⁵²

49 Campbell & Greated 1988, 170–172.

50 Campbell & Greated 1988, 172–174.

51 Vuori 1995, 74.

52 Vuori 1995, 60.

Esihistorian mahti

Historiallisilla pienkanteleilla tehdyn musiikin luonne sekä runolaulujen myyttiset kuvaukset herättävät monenlaisia kysymyksiä soittimen kytköksistä tietäjälaitokseen ja sitä vanhempaan šamanistiseen kulttuuriin. Kansanrunouden ja mytologian tutkija, akateemikko Martti Haavio on todennut, että varhaisimpien Väinämöisestä runolaulaneiden ihmisten kulttuurimuodon on täytynyt olla šamanistinen.⁵³ Tälle kannalle ovat päätyneet useat muutkin kansanrunouden tutkijat.⁵⁴ Runolauluissa kantele kuvataan usein šamanistisena apuvälineenä sekä myyttisten tapahtumien alkuunpanijana ja toteuttajana. Tuskin on sattumaa, että Väisänen otti käyttöönsä vahvasti šamanismiin kytkeytyvän haltioitumis-sanan tätä erityislaatuista kanteleensoittajien olotilaa kuvatessaan – tehden samalla siihen kuitenkin myös pesäeroa liittäessään termin alkuosaan sanan ”hiltainen”. Nerokkaan yksinkertaista, jos sen oikein tulkitseen. Kytkös šamanismiin, mutta muuttuneessa, erilleen kasvaneessa muodossa.

Mistä sana mahti tulee ja mitä se tarkalleen ottaen kyseisen kulttuurin ihmisille merkitsi, on mielenkiintoinen kysymys. Runolaulukulttuurissa mahti rinnastuu *väekkyteen*, tietäjien omaamaan tietoon ja voimaan. Folkloristiikan tutkijan Anna-Leena Siikalan mukaan suomalaiskarjalaisessa tietäjälaitoksessa tietäjän sisäinen voima, mahti ja väki tarkoittivat samaa asiaa. Tätä supranormaalista voimaa pyrittiin lisäämään rituaalisin keinoin. Tautia parantaessaan tietäjän tuli olla mahdollisimman voimakas: hän nosti luontonsa, oman haltijansa.⁵⁵

Karkeasti yleistäen kaksituhatta vuotta sitten nyky-Suomen alueella asunut väestö oli tämänhetkisen käsityksen mukaan jakautunut ”saamelaisiin” ja ”suomalaisiin” eli kantasaamea ja niin sanottua kantasuomea puhuvaan väestöön.⁵⁶ Ensimmäinen fyysinen osoitus rautakautisesta saamelaisasutuksesta niinkin eteläisessä Suomessa kuin Isossa-Kyrössä saatiin vuonna 2019 Helsingin Yliopiston julkaisemasta muinais-DNA-tutkimuksesta. Radiohiiliajoitusten mukaan Levänluhdan rautakautiseen lähteeseen haudattujen ihmisten luut kuuluivat pääasiassa 500–700-luvuilla kuolleille ja lapsuutensa paikkakunnalla viettäneille saamelaisille.⁵⁷

Siikalan mukaan itämerensuomalaisesta laulaja-tietäjästä tuli šamanistisen noidan rinnalla asemansa vakiinnuttanut kriisien ratkaisija jo esikristillisen rautakauden aikana eli kenties Matti Kuusen⁵⁸ tutkimuksissaan ajoittaman varhaiskalevalaisen mitan ja muinaisten syntymyyttien kehittymisen aikaan. Muutos oli hidas ja molemmat instituutiot elivät pitkään rinnakkain ja lomittuen. Niinpä vielä niinkin myöhään kuin vuonna 1663 kertoi pohjalaisnoita Antti Tokoi omistavansa saamelaiselta hankkimansa rummun eli

53 Haavio 1950, 309.

54 Siikala 1999, 14–22.

55 Siikala 1999, 75, 89, 295.

56 Haggren ym. 2015, 12.

57 Levänluhta-projekti 2019.

58 Kuusi 1963; Kuusi, Bosley & Branch (toim.) 1977, 46–49.

lapinkannuksen.⁵⁹ Turusta on löytynyt keskiaikaisen hirsitalon lattian alta noin 1400-luvulle ajoitettu noitarummun vasara ja taikasauva.⁶⁰ Lisäksi sellaiset šamanismiin liittyneet toiminnot kuin loveenlankeaminen, transsi ja niihin liittyvä terminologia sekä uni tiedonhankinnan välineenä ovat kuuluneet elävään perinteeseen vielä 1900-luvulla.

Siikalan mukaan laulaja-tietäjän ja šamanistisen noidan välinen ero oli siinä, että jälkimmäinen oli kaikessa toiminnassaan hengistä riippuvainen, kun taas laulaja-tietäjä tukeutui avustavien henkiolentojen lisäksi myös omaan väekkyyteensä (eli omaan mahtiinsa); hän hallitsi pyhiä sanoja eli ”luotteita”, hän tunsi ilmiöiden synnyt, oli itse myyttisen tiedon haltija. Šamanistisen istunnon julkisuus vaihtui riittien salaisiin paikkoihin ja tietäjän tietojen ja taitojen salaiseen luonteeseen.⁶¹

Kanteleen tiedetään toimineen myös laulaja-tietäjän puoltajan eli säestäjän asemassa, jolloin kanteleella on (toisen laulajan sijasta) toistettu päälaulajan säe.⁶² Puoltajan käyttö ylipäätään voi Siikalan mukaan kertoa siitä, että laulaja-tietäjä on saattanut myös langeta loveen, jolloin hän on tarvinnut avustajaa lovesta pois pääsemiseksi.⁶³ Kahden soittimen, rummun ja viisikielisen kanteleen, mahdollista rinnakkaiskäyttöä suomalaisen tietäjän ekstaasin välineenä Siikala perustelee ostjakkinoitien esimerkillä.

Vuonna 1918 julkaisemassaan kirjassa sukulaiskielten tutkija ja tutkimusmatkailija K. F. Karjalainen kirjoittaa:

Rumpu, kannel ja παρχ [eli punakärpässieni] ovat ne ’suuret’ aineelliset välineet, joiden kautta jugralainen⁶⁴ noita tavallisesti koettaa hankkia itselleen tilaisuuden päästä haltioiden yhteyteen ja saada tarvitsemansa tiedot.

Muita välineitä olivat unien näkeminen ja niistä ennustaminen sekä arpominen.⁶⁵ Ostjakkien eli nykyisten hantien soitin ei kuitenkaan ollut kantele, vaan nares-jux (tai nars-juh), ja hantinoitien rituaalien todistusvoimaa suomalaisten tietäjien toiminnan suhteen voi hyvin epäillä. Joka tapauksessa Karjalaisen kuvaukset nares-jux -soittimen käytöstä rituaalien välineenä ovat erittäin kiehtovia. Päätelmässään hän tuli siihen tulokseen, että itäisillä ostjakeilla (hanteilla) kielisoittimen käyttö noidan välineenä ei ole vanha ilmiö, vaan se on vähitellen syrjäyttänyt rummun ja sen myötä loitsimiseen on tullut laulullisempi leima:

Itäisillä ostjakeilla on loitsinnan välikappaleena useissa tapauksissa jo ennen mainittu viisikielinen k a n n e l - s o i t i n, minkä kautta sikäläisen noidan toiminnalla on niin sanoakseni laulullisempi leima. Etevä vasjuganilainen noita on nykyään

59 Siikala 1999, 236–237, 291–293.

60 Aalto & Helkala 2015, 55.

61 Siikala 1999, 293–297.

62 Porthan 1983 [1766–68], 82; Laitinen 2006: 38–48.

63 Siikala 1999, 294.

64 Karjalainen viittaa termillä ”jugralainen” Jugran alueella asuviin hanteihin, joita tuohon aikaan kutsuttiin ostjakeiksi.

65 Karjalainen 1918, 555, 568.

kannelta soittava, ”kieli(soitin)-käsinen mainio noita”, ja pääasiassa kanteleella ennustamisesta puhuivat myös vahilaiset, ilmoittaen menettelyn samanlaiseksi kuin rumpuakin käytettäessä: noita soittaa, tanssii ja lankeaa loveen. [...] Ostjaki- ja vogulimailla on siis kehitys hyvällä alulla samaan suuntaan, mistä idempänä asuvilta Siperian kansoilta on mainittu: uudet laitteet verraten helposti tunkevat tieltänsä vanhat, menollisetkin. Millä tavalla tuo vanhan uudella korvaaminen tapahtuu, siitä antaa Vasjuganilla tavattava menettely huvittavan ja mielenkiintoisen esimerkin. Tavallisissa oloissa kannel on arkinen esine, mutta noidantehtävään käytettynä, tämän kestäessä, se on niin pyhä, ettei sitä saa maahan laskea, eipä peittämättömänä kuljettaa asunnosta toiseen. Tämäkin seikka, että kantele n p y h i t t ä ä t i l a i s u s, todistaa sen uskomuksellisen käytännön suhteellista myöhäisyyttä.⁶⁶

Mikäli itämerensuomalainen kantele on jossain vaiheessa ollut šamaanin työväline rummun rinnalla, on kyseisen funktion täytynyt hävitä käytöstä jo hyvissä ajoin ennen uskonpuhdistusta. Muutoin kantele olisi soitimena kielletty ja sen käyttö olisi noitarummun tavoin pyritty kitkemään kirkon toimesta kaikin tavoin – ja nythän kävi päinvastoin: kantele nousi Agricolan Raamatun suomennoksessa taivaallisten soittimien joukkoon. Myös Baltian maissa soitin näyttäisi ainakin jossain määrin sijoittuneen kristillisellä ajalla enemmän jumalaiseksi kuin paholaisen soittimeksi.⁶⁷ Oman mahdin soitto siis kuului tietäjälle, mutta oli jo kaukana šamanismista. Se sisälsi kuitenkin erään šamanismiin liitetyn elementin: mentaalisen tilasta toiseen siirtymisen.

Lopuksi

Koska yhdysasentoisen pienkantelemusiikin traditio oli kuulonvaraisesti siirtyvä musiikin tekemisen muoto, voisi ajatella, että se kaikinensa oli jatkuvaa muuntelua ja improvisaatiota. Tiedämme kuitenkin runolaulukulttuurin tutkimuksesta, että erityisesti myyttisinä pidetyt elementit siirtyivät käsittämättömän tarkkaan ja muuntumattomina sukupolvesta toiseen jopa useiden vuosisatojen ajan. Toisaalta Anna-Leena Siikala sanoo vienalaista runolaulukulttuuria kuvatessaan muutoksen ja luovuuden olleen yhtä ominaista kuin vanhojen muotojen säilyttäminenkin.⁶⁸ Inkeriläisen Larin Parasken lauluissa osa oli hänen omien sanojensa mukaan aina samoin esitettäviä ”pätkäniekkoja”, osa vapaasti muunneltavia ja yksin ollessa laulettu laulut täysin oman mielen mukaan muunneltavia ”mojolauluja”.⁶⁹

Heikki Laitinen on puolestaan tuonut esiin ristiriidan vahvasti improvisoivia runolaulajia

66 Karjalainen 1918, 564–567.

67 Reynolds 1983, 5–23.

68 Siikala 2014, 29, 146.

69 Timonen 1982, 166.

kuvailevien 1600- ja 1700-lukujen tekstien ja niitä seuraavien vuosisatojen runonkeruutyön antaman kuvan välillä. Ristiriidan syyksi hän epäilee runonkeruuhjelman tavoitteita, joiden mukaan tuli pyrkiä keräämään mahdollisimman alkumuotoisia, vanhoja runoja.⁷⁰ Kenties samankaltainen musiikin arvottaminen vaikutti myös improvisoidun kantelemusiikin vähäiseen taltiointiin. Suurin syy oli kuitenkin varmaan musiikin luonteen aiheuttama vaikeus tai jopa mahdottomuus siirtää kuultua sointikenttää nuottikuvaksi. Äänitallennus puolestaan otti vasta ensiaskeleitaan. Väisäsen käytössä olleille fonografilieriöille ei pystynyt tallentamaan montaa minuuttia yhtäjaksoisesti, eikä äänitystorvea edes saatu niin lähelle kanteletta, että se olisi tallentanut kaikki kanteleen äänet.⁷¹

Vanhakantaisen, sisäänpäin kääntyneen kanteleimprovisaation olemusta pohtiessani olen usein päätenyt miettimään sanaa yllätyksettömyys, joka mielestäni voisi olla eräs tämän musiikin tuottamistavan ominaispiirre. Yllätyksettömyys ei tässä yhteydessä tarkoita ennakoitua säännönmukaisuutta, vaan jatkuvasti ja ennakoimattomasti tapahtuvan, pienieleisen muuntelun/muuntumisen pysymistä tiettyjen, soittajalle automaattisiksi muodostuneiden rajojen sisäpuolella. Jatkuva muuntuminen on siis muodostunut niin olennaiseksi osaksi itse tapahtumaa, että se edustaa yllätyksettömyyttä. Muuntuminen tapahtuu vuosien kuluessa omaksuttujen ja ajan myötä automatisoituneiden, kyseistä estetiikkaa tukevien sääntöjen puitteissa. Yllätyksettömyyden myötä mieli rauhoittuu, ja soittaja voi vajota oman soittonsa maailmassa unen kaltaiseen tilaan, jossa hän ei enää ajattele sormiensa liikkeitä tai musiikin tapahtumia, vaan mieli vaeltelee alitajunnan valtakunnassa ja oman mahdin hiljainen haltioituminen mahdollistuu.

Suomalaisen yhteiskunnan ja musiikkikulttuurin voimakkaan muuttumisen tiedostaen voinee hyvällä syyllä kysyä, onko 1800-luvun tai sitä vanhemman kanteleimprovisaation rekonstruktio edes mahdollista. Kenties osittain kyllä ja osittain ei. Voimme teettää kopioita museokanteleista, voimme opetella eri soittajien soitteknikoita ja käyttää heidän käyttämiään asteikkoja ja viritysjärjestelmiä — vaikkakin osin vajavaisen tiedon varassa. Voimme opetella fraaseja ja muuntelujen tekemisen tapoja olemassa olevista käsikirjoituksista ja voimme etsiä aitoa tunnelmaa vanhoista soittoilannekuvauksista. Itse estetiikan ydintä emme voi kuitenkaan saavuttaa pelkästään olemassa olevia nuottiesimerkkejä toistamalla ja muuntelemalla. Oma mahtia, omien mielikuvitelmiä ja tunteiden omassa maailmassa vaeltava soittaminen ei toteudu, jos pyrkii vain toistamaan sitä, mitä joku toinen on joskus soittanut.

Näin ollen se epämiellyttävä tosiasia, ettei meille ole säilynyt tallenteita vanhojen kanteleensoittajien oman mahdin improvisaatioista, voi kääntyä itse estetiikan kannalta ainoaksi mahdolliseksi todellisuudeksi. Oma mahtia ei voi kopioida, eikä toistaa samanlaisena, sillä se on tarkoitettu vain siihen hetkeen, jona se on synnytetty. Silmänräpäys ikuisuudessa ja ikuisuus silmänräpäyksessä. Ajattomuuden käsittämättömyys, joka on koko ajan läsnä, muttei koskaan pysäytettävissä käsin kosketeltavaksi. Mennyttä ei voi tuoda takaisin, mutta soittamansa musiikin välityksellä ihminen voi silti saada kokemuksen yhteydestä menneisiin sukupolviin. Se on juurtumisen kokemus.

⁷⁰ Laitinen 2006, 44–45.

⁷¹ Väisänen. (toim.) 2002 [1928], XIV.

Lähteet

Arkistoaineisto

- SKS KIA. A. O. Väisänen arkisto. Kantelespel i Kalevala och i verkligheten. Käsikirjoitus on suomeksi.
SKS KRA. Borenus, Axel August 414. 1877.
SKS KRA. Hällström, Karl Adolf 162. 1877—80.
SKS KRA. Launis, Armas 785–805. 1905.
SKS KRA. A. O. Väisänen. A. Hällström. Sävel-keräelmä Laatokan Karjalasta v. 1895 I.
SKS KRA. Väisänen, A. O. kotelo 12, vihko 7:803. 1916.
SKS KRA. Väisänen, A. O. kotelo 12, vihko 8:721, 728. 1916.
SKS KRA. Väisänen, A. O. kotelo 12, vihko 9:126, 202, 241, 242, 244, 810. 1916.
SKS KRA. Väisänen, A. O. Raja-Karjala, vihko 2. 1917

Kirjallisuus

- Aalto, Ilari & Helkala, Elina 2015. *Matkaopas keskiajan Suomeen*. Jyväskylä: Atena Kustannus.
Campbell, Murray & Greated, Clive 1988. *The Musician's Guide to Acoustics*. New York: Schirmer Books.
Haavio, Martti 1950. *Väinämöinen. Suomalaisen runojen keskushahmo*. Porvoo: WSOY.
Haggrén, Georg; Halinen, Petri; Lavento, Mika; Raninen, Sami & Wessman, Anna 2015. *Muinaisuutemme jäljet. Suomen esi- ja varhaishistoria kivikaudelta keskiajalle*. Helsinki: Gaudeamus.
Inha, I. K. 1999 [1911]. *Kalevalan laulumailta. Elias Lönnrotin poluilla Vienan Karjalassa. Kuvaus Vienan Karjalan maasta, kansasta, siellä tapahtuneesta runonkeruusta ja runoista itsestään*. Toim. Pekka Laaksonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Karjalainen, K. F. 1918. *Jugralaisten uskonto*. Porvoo: WSOY.
Karjalainen, Matti; Backman, Juha & Pölkki, Jyrki 1993. Analysis, Modeling, and Real-time Sound Synthesis of the Kantele, A Traditional Finnish String Instrument. *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP'93)*, vol. 2. Minneapolis, Minnesota, USA, 229–232.
Kotškurkina, Svetlana. I. 1995. *Muinaiskarjalan kaivaukset*. Arkistojulkaisu 3. Kuopio: Snellman-Instituutti.
Kastinen, Arja 2000. *Erään 15-kielisen kanteleen akustisesta tutkimuksesta*. Taiteellisen musiikin tohtorin tutkintoon kuuluva tutkielma. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston julkaisuja 5. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
Kastinen, Arja 2009. *Taivas auki. Itäisen Suomen ja Karjalan kanteleista 1800-luvun käsikirjoituksissa*. Pöytyä: Temps Oy.
Kastinen, Arja 2013. *Musiikki. Kizavirzi karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa*. Pöytyä: Temps Oy, 113–242.
Kuusi, Matti 1963. *Kirjoittamaton kirjallisuus. Suomen kirjallisuus I*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Otava.
Kuusi, Matti; Bosley, Keith & Branch, Michael (toim.) 1977. *Finnish Folk Poetry. Epic. An Anthology in Finnish and English*. Publications of the Finnish Literature Society 329. Helsinki: Finnish Literature Society.
Laitinen, Heikki 1980. Karjalainen kanteleensoittotyylä. *Kansanmusiikki* 2/1980, 43–54.
Laitinen, Heikki 2006. Runolaulu. *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, 14–77.
Laitinen, Heikki 2010. Kanteleen historian käännekohtia. *Kantele*. Toim. Risto Blomster. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 121–167.
Laulun, runon ja soiton synty ja kehitys Raja-Karjalassa. *Raja-Karjala* 15.7.1911.

- Levänluhta-projekti 2019. *Levänluhdan kalmiston mysteeri aukeaa pala palalta monitieteisen tutkimuksen avulla*. <https://www.helsinki.fi/fi/uutiset/kieli-kulttuuri/levanluhdan-kalmiston-mysteeri-aukeaa-pala-palalta-monitieteisen-tutkimuksen-avulla> (luettu 10.12.2020).
- Malviniemi, Rauno 1997. *Tapion tuvilla. Shemeikkain runonlaulajat ja kanteleensoittajat*. Kuopio: Shemeikka Sukuseura.
- Porthan, Henrik Gabriel 1983 [1766–68]. *Suomalaisesta runoudesta*. Kääntänyt ja johdannon kirjoittanut Iiro Kajanto. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pulkkinen, Asko 1946. *Suomalaisia kansantansseja*. Porvoo: WSOY.
- Relander, O. 1917. O. A. *Hainari. Muistelmia*. Kansanvalistusseuran toimituksia 175. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Reynolds, Stephen 1983. The Baltic Psaltery and Musical Instruments of Gods and Devils. *Journal of Baltic Studies* Vol 14, Issue 1, 5–23.
- Siikala, Anna-Leena 1999. *Suomalainen šamanismi*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 565. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Siikala, Anna-Leena 2014. *Itämerensuomalaisten mytologia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1388. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SKVR-tietokanta – kalevalaisten runojen verkkopalvelu. <https://skvr.fi/> (luettu 10.12.2020)
- Tenhunen, Anna-Liisa 2013. Henkilökuvat. *Kizavirzi karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa*. Pöytyä: Temps Oy, 5–112.
- Timonen, Senni (toim.) 1982. *Näin lauloi Larin Paraske*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Timonen, Senni 2011. A. O. Väisäsen tutkimusmatkat Raja-Karjalaan 1916–1917. *Taide, tiede, tulkinta. Kirjoituksia A. O. Väisäsestä*. Toim. Ulla Piela, Seppo Knuuttila & Risto Blomster. Kalevalaseuran vuosikirja 90. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 160–200.
- Vuori, Hilikka-Liisa 1995: *Hiljaisuuden syvä ääni*. Helsinki: Kriittinen korkeakoulu.
- Väisänen, A. O. 1990 [1943]. Laulu ja soitto kansanelämässä. *Hiljainen haltioituminen. A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 527. Toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 42–46.
- Väisänen, A. O. (toim.) 2002 [1928]. *Suomen Kansan Sävelmiä, Viides jakso. Kantele- ja jouhikkosävelmiä*. Toinen painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Wartiainen, Eliel (1923) *Shemeikka*. Porvoo: WSOY.