

Pekka Suutari
Suomi

Miksi Kalevala-aihetta käytetään musiikissa

Kalevalaisuus musiikissa ei merkitse vain Lönnrotin kirjoittaman Kalevalan aiheiden käyttämistä musiikissa, vaan termillä on pikemminkin tyyllinen kuin sisällöllinen lähtökohtansa. Kalevalaiset kertomukset musiikissa ilmaistuina rakentuvat hyvin paljon assosiaatioille ja tyyllisille yhteyksille – musiikilliselle viestinnälle – kuten myös julkilausutuille ohjelmallisille merkityksille teosten nimissä ja partituureissa. Merkitysten rakentumista musiikissa voidaan tarkastella sekä sävellysprosessin kuin esityksenkin elementteinä.

Taidemusiikki ja Sibelius

Kalevalalla oli suunnaton merkitys Suomen taiteessa 1800-luvun lopulta itsenäisyytemme alkuun (1917). Tuohon aikaan eri taiteet heräsivät Kalevalan rikkauteen ja yhdessä loivat kansallisen identiteetin kansallisromanttista perustaa. Itsenäistymisen jälkeen tämä tehtävä ei ollut enää samalla tavoin päivänpolttava, ja kiinnostus suuntautui enemmän modernismiin ja taiteen abstraktien muotojen uudistamiseen.

Musiikin alalla etummainen oli tietysti Jean Sibelius. Lähtökohdaksi voisi ottaa Kalevi Ahon tekemän tiivistyksen Sibeliukselle merkittävästä kalevalaisuudesta musiikissa, joka – kiinnostavaa kyllä – alkoi Sibeliuksen asuessa Keski-Euroopassa, Berliinissä ja Wienissä. Ehkäpä hänen kotikävänsä mutta ehdottomasti hänen halunsa ilmaista suomalaisuutta musiikissa johdattivat hänet kalevalaisten aiheiden pariin. Vaikuttajana, mutta ei musiikillisena esikuvana, oli Robert Kajanuksen sävellys *Aino* (1885). Kalevalaisuus oli Sibeliukselle sitä vastoin 1) persoonallisen ja kansallisen sävelkielen ilmausta. Toisaalta 2) Kalevalan dramatiikka, henkilöhahmot ja ilmapiiri innoittivat Sibeliusta varsinkin varhaisissa teoksissa (kuten *Kullervossa*). 3) Arkaaiset aiheet johtivat abstraktiin sävelkieleen hänen 1920-luvun teoksissaan (erityisesti *Tapiolassa*). 4) Kalevalan yleismaailmallinen mytologia (esimerkiksi *Luonnottaressa*) tarjosi pikemminkin kansainvälisen kuin kansallisen tyyllisen lähtökohdan. Lisäksi 5) pienemmissä teoksissaan hän käytti, kuten Wagner oopperoissaan,

Kalevalaisia sankaritaruja näyttämölistettyinä (kantaatit, mieskuorolaulut, keskeneräinen ooppera 1890-luvulla) [Aho 1985: 16–17].

Omalta osaltaan Sibelius taisteli sellaista kalevalaisesta musiikista syntynyttä käsitystä vastaan, jonka mukaan runolaulu on yksitoikkoista ja staattista. Hän osallistui julkiseen keskusteluun sinänsä hyvin vähän, mutta koeluennoissaan vuonna 1896 hän totesi, että “[Kalevalan musiikin oletetun] yksitoikkoisuuden syy ei ole kansansävelmässä, vaan siinä että sitä on ... käsitelty yksipuolisesti. ... Joka on kuullut runolaulajaa, on kyllä pannut merkille, että sanojen saadessa enemmän painoa nämä muutokset käyvät runsaammiksi. Tästä johtuu, että on niin vaikeaa merkitä runosävelmiä muistiin korrektisti.” Hän siis vetosi nuotinnokseen runolaulua vääristävänä metodina – runolaulustahan jää pois muun muassa arkaaista intonaatiota, joka ei ole duuria eikä mollia. Toisaalta Sibelius myös vakavasti paneutui runolaulusävelmien monimuotoisuuteen, kuten kävi ilmi hänen työstään Kalevalan kommentaarin liitelehtiä toimittaessa [ks. Laitinen 1976].

Sibeliuksen vaikutus oli niin suuri, että ehkä Erkki Melartinia (impressionistinen *Marjatta 1914*) ja Aarre Merikantoa (mm. *Fantasia 1923*) sekä Uno Klamia (*Kalevala-sarja 1933*) lukuun ottamatta vasta 1970-luvulla suomalaiset säveltäjät tarttuivat Kalevala-aiheisiin uusin tavoittein ja uusista tyyllillisistä lähtökohdista. Siihen astikin Kalevala-aiheisiä sävellyksiä oli runsaasti, mutta harva pääsi esiin Sibeliuksen varjosta. Itsenäistymisen jälkeen kansallista henkeä oli liiankin helppo puhaltaa ja kuulla Kalevala-aiheisissa sävelteoksissa. 1970- ja 80-luvuilta alkaen Kalevalaa on nähty myyttisenä ja arkaaisena pikemminkin kuin kansallisena aiheena ja tätä kautta sävellysten määrä on pysynyt suurena, ja jopa kasvanut (Marttinen, Rautavaara, Sallinen, ja Hämeenniemi sekä 2000-luvulla mm. Jaakko Kuusisto).

Kalevalaisuuden esittäminen ja nykykansanmusiikki

Merkittävimmin kalevalaisuuden nousu tuona aikana on kuitenkin koskettanut niitä musiikinlajeja, joissa arkaaisuutta on tuotu esiin paitsi sävellysprosessissa myös esityksissä – siis kansanmusiikissa (ja siitä vaikutteensa ottaneissa jazzissa, progressissa ja rockissa). Kansanmusiikkikoulutukseen ja tutkivaan muusikkouteen perustuvassa nykykansanmusiikissa arkaaisuus on suorastaan olennainen elementti, mutta ei suinkaan puhtaassa muodossaan, vaan fuusioituneena (useimmiten rockmusiikin kanssa). Kalevalaisen musiikin käsitteellistäminen osana nykykulttuurin on erilaisten esittämisen tapojen popularisointia. Yleensä perinteen alkuperä sijoitetaan ideologisella tasolla ja luovasti jonnekin kansankunnan esi-isien myyttiseen alkukotiin –

ilman kertomuksia musiikin alkuperästä runolaululla ja siitä kumpuavalla nykymusiikilla tuskin olisi paljoakaan kiinnostavuutta. Kuitenkin kalevalaisuudesta rakennetut käsitykset ja esitykset ovat myös vahvasti riippuvaisia olemassa olevista esikuvista. Kuten kaikki musiikkikulttuuri, myös kalevalainen musiikki rakentuu tradition aitouden ja esittäjän persoonan aitouden dialektiikalle. Esimerkiksi ruotsalais-suomalainen Hedningarna on tehnyt runolaulusta itselleen shamanistista imagoa. En tarkoita että he olisivat shamaaneja tai parantajia, vaan että heidän musiikissaan ja visuaalisuudessaan tämä merkitystaso toimi osittain vuorovaikutuksen viitekehyksenä yleisön kanssa.

Runolaulun nousun ja avoimen avantgardistisen musiikillisen muutoksen takana on professori Heikki Laitinen, joka on opettajana kasvattanut useamman sukupolven suomalaisia ammattilaiskansanmuusikoita ja johdattanut heidät sekä arkistojen pariin tutustumaan runolauludokumentteihin että myös runolaulun rakenteeseen – runo-oppiin, metriikkaan, muotoon. Mielenkiintoisena esimerkkinä jälkimmäisestä mainittakoon hänen *Uusi kansanmusiikki*-lehdessä julkaisemaansa kirjoitusarja “Kuinka opin runolaulajaksi. 10 askelta mestaruuteen” (1995–1996). Leikkimielinen teksti pitää sisällään sekä tietoa runolaulun tutkimisesta laulamiseen eläytymällä, että runolaulun säännöistä, joiden perusteella esimerkiksi tekstin tyyllistä alkuperää voidaan arvioida tarkastellen murrelmasäkeitä ja koronpolkua. Laitinen on myös omilla improvisointiin perustuvilla esityksillään osoittanut, että avantgardetaiteen filosofiaa ja runolaulun estetiikkaa voidaan yhdistää: äänellä on lupa tehdä hämmästyttävän monenlaisia asioita ja silti yhteys perinteeseen on kuultavissa ja aistittavissa. Esitykset ovat poikkeuksetta kokonaisvaltaisia kokemuksia myös kuulijalle.

Kalevala-aiheiset runolaulumittaan nojaavat esitykset eivät perustu kansallisromanttiseen paatokseen vaan ne puhuttelevat entisajan ihmisten arkitodellisuutta ja nykyhetken ajattomuutta keskenään verraten. Hyvänä esimerkkinä on Liisa Matveisen ja Tellu Virkkalan levy *Mateli*, joka sisältää Mateli Kuivalattarelta Ilomantsista 1800-luvun alussa tallennettuja runotekstejä Matveisen ja Virkkalan pelkistettyinä mutta idearikkaina ja soinniltaan särmikkäinä sävellyksinä. Musiikintyylin idean alkuperää haetaan varhaisemmalta ajalta kuin miltä kansanmusiikin ja kansankunnan käsite ovat peräisin. Ei ihme että nyk kansanmusiikki on ollut suomalaisten muusikoiden menestystarina jopa enemmän ulkomailla kuin Suomen rajojen sisällä. Osoittautuu, että tältä ei-kansalliselta kannalta runolaulun idea on läpensä paradoksaalista: aiheen tutkimus on tuottanut tutkittavan, kuten Seppo Knuutila [1999: 6] on todennut – runolaulajista tuli

runolaulajia vasta kun kerääjä sen heille sanoi. Samalla laulutavasta tuli esitys – esitys joka oli mahdollista siirtää muidenkin seurattavaksi. Kun folklore muuntui folklorismiksi, perinteen representoinniksi, se asetettiin edustamaan (perinne)yhteyttä ihmisten välillä: “menetetystä eheydestä puhuminen väittää jo että eheys on ollut olemassa”.

Niin kauas historiaan ei voi mennä runolaulajain kohtaamisissa, ettei tapaaminen olisi korostanut reliktiin ideaa. Silti on aina on tullut viimeisiä runolaulajia, kuten monen sukupolven kohdalla on todettu jo 160 vuoden ajan. Lauri Hongon [1990: 95] sanoin tutkimuksen paradoksi on siinä, että 1800-luvun folkloristi etsi runolauluista viestejä muinaisuudesta, mutta nykyisin tutkijat etsivät tietoja perinteen esittämisestä – olipa kohteena sitten 1800-luku tai nykypäivä! Mielenkiintoista kyllä nykyisiä runolaulua esittäviä Sibelius-Akatemian kouluttamia taiteilijoita ei kutsuta runolaulajiksi – heistä ei siis tullut vanhan nimikkeen kantajia, vaikka Laitisen lauluopin mukaisesti heillä kyllä on avaimet mestaruuteen runolaulujen esittäjinä. Sellaisia laulajia, jotka ovat itse itseään nimittäneet runolaulajiksi, on syntynyt vain Neuvosto-Karjalassa Kalevalan piirissä, jossa pidettiin runolaulajien konferenssi jo vuonna 1941. Tämän jälkeinen runolaulajien sukupolvi (Jouki Hämäläinen, Maria Mihejeva, Tatjana Perttunen) onnistui hyötymään uusien runojen tarpeesta.

Kalevalaisuus Karjalan tasavallan musiikissa

Klassisen musiikin ja nykykansanmusiikin kaksijakoisuutta vasten tarkastellen onkin mielenkiintoista kysyä, miten kalevalaisuutta on käytetty musiikissa Karjalan tasavallassa. Klassisella puolella se on tietenkin ollut miltei pä kaikki kaikessa. Jo 1920-luvulla Kalle Rautio loi orkesterisarjan *Karjalaiset häät* ja 1930-luvulta alkaen teosten määrä on pysynyt runsaana ja pysynee edelleen. Kansallisessa tasavallassa Kalevala suomalais-karjalaisena aiheena on ollut mallina kaikelle taiteelle: runoudelle, musiikille, tanssille, kuvataiteelle.

Mutta harrastustoiminnassa kansanmusiikissa sen käyttö on ollut – jopa yllättävän vähäistä. Kalevalan piirin runolaulajat, joiden tekstejä olen lukenut (Punalippu-lehden vuosikerrat 1940–1971 sekä erillisteokset, kuten [Rugojev 1959] ja joiden laulua olen kuunnellut (Karjalan tiedekeskuksen IJaLI:n arkistossa) taitavat luontevasti kalevalaisen runomitan ja perinnetyylin käytön. He osaavat laulaa, tuntevat runomitan ilmaisukeinona ja hallitsevat suuren määrän kiteytyneitä runosäkeitä, joihin lauluesityksissä voi nojata. Mutta he ovat myös

novinoissaan osuvasti yhdistelleet vanhoja runosäkeitä uusiin sanoituksiin ilman että runosävel olisi tyyllisesti horjunut. Musiikillisesti ottaen eroa ei ole ollut novinojen tai suullisesti välittyneiden runolaulujen tallenteissa. Runomittaa tarkasteltaessa eroja on selvemmin havaittavissa. Esimerkiksi Maria Mihejevan uusaiheisista runoista puuttuu kalevalamittaiselle runoudelle olennaisista tyyllielementeistä murrelmasäkeet ja lyhyen sanan alkutavun käyttö runojalan laskussa. Hän käyttää sen sijaan korostetusti 8-tavuista trokeeta ja alkusointua sekä kertoa. Runotekstin rytmisen monipolvisuus murrelmasäkeineen ja koronpolkuineen puuttuu. Toisin sanoen Mihejevan teksti vaikuttaa tyylliltään opetellulta, ulkokohtaiselta ja manieristiselta. Manierismilla tarkoitan tiettyjen tyylipiirteiden korostunutta käyttöä toisten jäädessä varjoon [vrt. Suutari 2000: 276]. Ehkäpä sitä ei ole tarkoitettukaan laulettavaksi?

Harrastajaryhmien parissa Kalevalan piirissäkin kalevalaisen kuoromusiikin käyttö on huomattavasti vähäisempää (esim. Veikko Pällisen Kalevala-kuorossa tai Jyskyjärven Tuomi-kuorossa), mikä ei tietenkään ole ihme, sillä kansanmusiikin estetiikka populaarina toimintana perustuu oman sukupolvensa äänelle ja iskelmille, kun taas arkaaisuus kansanmusiikissa on opiskelun kautta haettu elementti (ja ideologinen lähtökohta). Väinämöinen riehuu klubitalojen seinillä, mutta paikallisten ryhmien lauluissa se on ollut yksittäisten laulajien ohjelman varassa. (Vastaavasti Suomessa melko jyrkästi poikkeavat toisistaan pelimannimusiikki ja nykykansanmusiikki.)

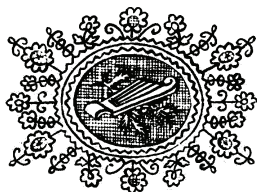
Etelä-Karjalan kansankuorojen perusohjelmistossa on sen sijaan useita kalevalamittaista runoutta käyttäviä kappaleita, kuten *Itköy neitsyt; Kullervo Kallervon poigu; Anni-n'eiDOI, aino n'eiDOI* ja muita. Niissä on vahva laulullinen melodia ja poiketen Pohjois-Karjalan improvisoiduista runoista Aunuksessa kalevalamittaa käytetään selkeästi laulumuotoisesti – ei improvisoiden. Muun muassa *Vieljärven mäil* -kirjassa on useita paikallisen kuoron ohjelmistossa suosittuja runolauluja. Ne eivät ole aiheiltaan Lönnrotin Kalevalasta nousevia, mikä mahdollisesti osaltaan vaikutti niiden tuoreuteen.

Epäilemättä nuoremman sukupolven esittämänä kalevalaisuutta tullaan tulevaisuudessa kuulemaan entistä enemmän – tähän viittaa myös kasvava Joensuun ja Petroskoin välinen yhteistyö kansanmusiikin koulutuksessa. Kalevalamittaisia kansanlauluja on Neuvosto-Karjalan kansansävelmäkokoelmissa ja arkistojulkaisuissa valtava määrä, mikä takaa sen että materiaalista ei ainakaan ole pula. Konservatorion ja yleensä kansanmusiikin arkaaisuuden nousemisen myötä kalevalaisuudella on hyvät mahdollisuudet lisääntyä – aivan kuten Suomessakin. Olisi rajoite jos kansanmusiikkiin suhtaudutaan kapea-alaisesti tai puhdasoppisesti. Runotekstien käyttö ei ole

helppoa kielellisesti, mutta kalevalaisuus musiikillisesti jättää tilaa mielikuvitukselle, sillä oikeaa muotoa ei ole tarjolla.

Lähteet

- Aho, Kalevi. Suomalainen musiikki ja Kalevala. SKS, Helsinki 1985.
- Honko, Lauri. Folkloreprosessi / Sananjalka. Suomen kielen seuran vuosikirja 32 (1990). S. 93–121.
- Knuuttila, Seppo; Suutari, Pekka & Krogerus, Tellervo. Kalevalaisen musiikin paradokseja // Musiikin suunta 3/1999. S. 4–12.
- Laitinen, Heikki. Kalevalan kommentaarin runosävelmäliite vuodelta 1895 // Paimensoittimista kisällinlauluun. Kansanmusiikki-instituutti, Kaustinen, 1976. S. 157–192.
- Laitinen, Heikki. Kuinka opin runolaulajaksi. [4-osainen kirjoitussarja] *Uusi kansanmusiikki* 3/1995 – 5/1996.
- Liisa & Tellu. *Mateli* [cd-albumi]. Kansanmusiikki-instituutti, Kaustinen 1999.
- Rugojev, Jaakko (toim.) Hämmäläinen, Jouki & Mihejeva, Maria & Perttunen, Tatjana: Laulu uudesta Sammosta. Runoja. Karjalan ASNT:n Valtion Kustannusliike, Petroskoi, 1959.
- Sibelius, Jean. Joitakin näkökohtia kansanmusiikista. Suomennos: Ilkka Oramo. *Musiikki* 2/1980 [1896]. S. 86–105.
- Suutari, Pekka. Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana. Suomen Etnomusikologinen Seura, Helsinki & Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma, 2000.



В. И. Нилова
Петрозаводск

Номо Ludens: «Лемминкяйнен»
Аарре Мериканто

Номо Ludens (в русском переводе «Человек играющий») – название известной книги нидерландского культуролога Йохана Хейзинги. У Хейзинги Номо Ludens выражает существенную (игровую) функцию человека, наряду с такими функциями, как sapiens и faber. Номо