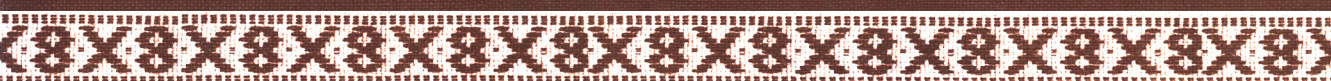


Sata-sarvi

VOL 1 / NRO 1

2020



Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja
Finnish Journal of Folk Music Research

UNIARTS
HELSINKI
X SIBELIUS ACADEMY

SATASARVI 1/2020

Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja Finnish Journal of Folk Music Research

Toimituskunta

Professori, MuT Kristiina Ilmonen, toimittaja, päätoimittaja
Tutkija, MuT Maari Kallberg, toimittaja
Lehtori, FM Juhani Näreharju, toimittaja, julkaisupäällikkö

Toimitusneuvosto

Professori emeritus, FT Heikki Laitinen
Dosentti, arkistotutkija, FT Risto Blomster

Toimituksen osoite

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
Kansanmusiikin aineryhmä
PL 30, 00097 Taideyliopisto
uniarts.fi/kansanmusiikki

Taitto

Jimmy Träskelin

Kannen valokuva

Kuvaaja U.T. Sirelius 1914, Kaukola.
Museovirasto, kansatieteen kuvakokoelma KK1125:5.

Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 35

Joulukuu 2020

ISBN 978-952-329-224-6

ISSN 2489-8163

Kirjoittajat

Anneli Asplund

FL, MuT (h.c.), folkloristiikan ja kansanmusiikin tutkija emerita

Risto Blomster

FT, arkistotutkija, dosentti, Helsingin yliopisto ja Sibelius-Akatemia

Jari Eerola

FT, tutkija, Tampereen yliopisto

Petri Hoppu

FT, tanssintutkimuksen dosentti, Tampereen yliopisto

Arja Kastinen

MuT, muusikko-tutkija, Sibelius-Akatemia

Elina Niiranen

FT, tutkijatohtori, Karjalan tutkimuslaitos, Itä-Suomen yliopisto

Erkki Pekkilä

FT, dosentti, Helsingin yliopisto ja Sibelius-Akatemia

Kristiina Ilmonen

MuT, professori, Sibelius-Akatemia

Hyvä lukija!

Käsissäsi tai ruudullasi on *Satasarvi*, suomalaisen kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirjan historiallinen ensimmäinen numero. Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Kansanmusiikin aineryhmän ja Musiikkikasvatuksen, kansanmusiikin ja jazzin MuTri-tohtori-koulun ja tutkimusyksikön yhteistyössä käynnistämän uuden julkaisun tavoitteena on edistää kansanmusiikin tutkimusta ja siitä käytävää keskustelua Suomessa ja kansainvälisesti sekä erityisesti nostaa esiin tutkivan muusikon näkökulmaa. Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja ilmestyy vuosittain sekä verkkoversiona että painettuna kirjana.

Ensimmäinen *Satasarvi* ilmestyy Etno.net-verkkoalustalla 21.12.2020. Etno.net on Sibelius-Akatemian Kansanmusiikin aineryhmän verkkosivusto, joka julkaisee aineryhmän opettajien, opiskelijoiden, taiteilijoiden ja tutkijoiden tuotantoa, muun muassa tutkimusta, opinnäytteitä ja opetusmateriaaleja.

Satasarvi julkaisee tieteellisiä artikkeleita sekä katsauksia, puheenvuoroja, arvosteluita, raportteja ja valmistuneiden tohtorien lektioita. Kansanmusiikin tutkimus ymmärretään uudessa julkaisussa laajasti. *Satasarvi* julkaiseekin mielellään esimerkiksi kansantanssin tai kansansoittimien tutkimusta sekä muiden historialliseen ja nykypäivän kansanmusiikkiin läheisesti liittyvien ilmiöiden ja alojen tutkimusta. Kansanmusiikin pedagogiikkaa käsittelevät tekstit, alan opettajien ja opiskelijoiden puheenvuorot, tapaustutkimukset ja taiteellisen tutkimuksen artikkelit ovat tervetulleita. Artikkeleita julkaistaan suomeksi, ruotsiksi ja englanniksi.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Kansanmusiikin aineryhmä on vuodesta 2015 lähtien järjestänyt yhteistyössä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kanssa Kansanmusiikin-tutkijoiden symposiumia Helsingissä. *Satasarven* ensimmäinen numero sisältää kolmen ensimmäisen symposiumin (2015–2017) satoa: seitsemän esitelmää artikkeleiksi jalostettuina. Lehden seuraavissa numeroissa saamme vielä julki lisää symposiumeissa esiteltyjä tutkimuksia ja puheenvuoroja.

Satasarven ensimmäisen numeron avaa Sibelius-Akatemian kunniatohtori, tutkija Anneli Asplund. Laajassa artikkelissaan ”Voi sitä herraa kuin Sveaborin jätti – kansanlaulun kuva Suomen sodasta” Asplund käsittelee monipuolisesti *Krigs Visaksi* nimettyä suomenkielistä laulua. Laulun muistiinpanijan G. H. Naucklerin esiteltyään Asplund analysoi laulun tekstin sisältöä, rakennetta, runomittaa, tyyliä ja tarkoitusta. Hän myös tarkastelee laulun suhdetta historiallisiin tapahtumiin ja vertailee sitä toiseen Suomen sodasta kertovaan kansanomaiseen lauluun. Lopuksi hän vielä pohtii, millaisella sävelmällä laulua on mahdollisesti laulettu.

Risto Blomster, Jari Eerola ja Erkki Pekkilä käsittelevät artikkeleissaan kansanlaulujen keruuta ja julkaisemista. Risto Blomsterin artikkelin aiheena on kansanlaulaja ja kansankerääjä Vihtori Grönroos. Blomster esittelee Grönroosin elämänvaiheita ja keruutyötä sekä tarkastelee Grönroosin itsensä laulamaa ”sävelkimaraa”, joka on myös kuunneltavissa *Satasarven* verkkoversiossa. Jari Eerola tutkii, miten pohjoisvepsäläisten musiikkiperinne näyttäytyy varhaisissa, lähinnä kielentutkijoiden aineistoissa. Hän pohtii myös syitä vepsäläisten omakielisen lauluperinteen hiipumiselle. Erkki Pekkilä selvittää Anton Almbergin johtaman sävelmäkomitean roolia *Suomen kansan sävelmiä* -sävelmäkokoelman julkaisemisessa sekä valaisee julkaisuhankkeen taustoja ja lähtökohtia.

Petri Hoppu tuo artikkelissaan ”Kansantanssintutkimus – hyväksymistä vai hyväksikäyttöä?” esiin kansantanssin tutkimuksen historiaa ja sen eri vaiheissa vallinneita ihanteita. Hoppu myös havainnollistaa sitä, miten kolttasaamelaisten tanssikulttuuri on elänyt erilaisten identiteettien puristuksessa.

Artikkelissaan ”Soitti päivän, soitti toisen, soitti kohta kolmannenki” kansanmusiikin aineryhmästä ensimmäisenä, vuonna 2000, musiikin tohtoriksi valmistunut kanteleensoittaja Arja Kastinen tutkii 1800-luvulla elänyttä karjalaista pienkanteleimprovisaatiota runolaulukulttuurin osana. Kastinen käyttää arkistoaineiston ja historiallisten lähteiden lisäksi tutkimuksensa aineistona omaa monivuotista kokemustaan kanteleeseen ja improvisaatioon syvällisesti perehtyneenä muusikkona.

Elina Niirasen artikkelin aineisto perustuu hänen omiin Vienen Karjalaan tehtyihin kenttämatkoihinsa. Niirasen tarkastelee karjalaisen kulttuurin elinmahdollisuuksia ja karjalankielisen musiikin harrastamista osana instituutioiden toimintaa 2010-luvulla Uhtualla Karjalan tasavallassa.

Satasarven toimituskunta kiittää lämpimästi kaikkia artikkelin kirjoittajia! Suuri kiitos julkaisun toimitustyötä ystävällisesti ja auliisti eri tavoin avustaneille: Saijaleena Rantanen, Kati Kallio, Sinikka Kontio, Sirpa Lahti, Pauliina Syrjälä, Henri Wegelius, Karoliina Pirkkanen ja Hannu Tolvanen. Erityinen kiitos kuuluu ensimmäisen julkaisun toimitusneuvostolle, joka syntyi lennossa Kansanmusiikintutkijoiden symposiumin ohjausryhmästä, kun julkaisun muoto alkoi hahmottua: Heikki Laitinen ja Risto Blomster. Kiitos myös Jimmy Träskelinille taitosta ja kannen suunnittelusta, Leena Lampiselle ja Päivi Tikkaselle oikoluvusta suomeksi ja englanniksi ja Alec Havinmaalle verkkojulkaisun teknisestä toteutuksesta Etno.net-alustalle.

Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja sai nimensä runolaulujen satasarvesta. *Satasarvi hiitten* härällä kynnetään kyinen pelto, tai se auttaa katkomaan Sammon juuret ja

varastamaan sen. Yksittäisessä runossa satarvi vertautuu itse Sampoon. Toisaalla Satarvi härkä puskee Sammon mereen tai se pyydetään apuun “vetämään nuolet ihmisen ihosta”, jotta sairas parantuisi. Sairaalle avuksi voivat rientää sadan sarven kanssa myös Mehiläinen, Neitsyt Maria, *kokko*, joskus *ilman tytti*, tuoden sarvilla parantavaa voidetta. Löytyy myös *Akka kaukainen*, jolla on sata sarvea täynnä sanoja, sanat täynnä lukuja, luvut täynnä lausehia, joilla akka parantaa sairaita.

Satarven toimituskunta toivoo, että uusi kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja auttaisi synnyttämään alan tutkimukseen uuden aikakauden ja satarvisen runsauden!

Helsingissä 21.12.2020

Maari Kallberg, Kristiina Ilmonen, Juhani Näreharju

Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirjan toimittajat

Dear reader,

In your hands or on your screen is *Satasarvi*, the first issue of the *Finnish Journal of Folk Music Research*. Launched by the Sibelius Academy Folk Music Department and the MuTri Doctoral School and Research Unit of Music Education, Folk Music and Jazz Department, the aim of the new publication is to promote folk music research and discussion in Finland and internationally. In particular, we intend to highlight the perspective of the researching musician. The *Finnish Journal of Folk Music Research* is published annually online and as a printed book.

The first issue of *Satasarvi* launched on the Etno.net online platform on December 21, 2020. Etno.net is the website of the Sibelius Academy Folk Music Department, which publishes works (e.g., including research, theses and teaching materials) by teachers, students, artists and researchers affiliated with the department.

Satasarvi publishes scientific articles, as well as reviews, speeches, critiques, reports and lectiones praecursoriae by graduate doctors. Folk music research is broadly defined in the new publication. For example, *Satasarvi* is happy to publish research on folk dance or folk instruments, as well as research on other phenomena and fields closely related to historical and contemporary folk music. Texts on folk music pedagogy, speeches by teachers and students in the field, case studies and artistic research articles are welcome. Articles are published in Finnish, Swedish or English.

Since 2015, the Sibelius Academy Folk Music Department of the University of the Arts Helsinki has organized a symposium of folk music researchers in Helsinki in cooperation with the Finnish Literary Society. The first issue of *Satasarvi* contains seven articles based on presentations made at the first three symposia (2015–2017). In upcoming issues of the journal, we will publish even more studies and speeches presented at the symposia.

The first issue of *Satasarvi* starts with work from researcher Anneli Asplund, an honorary doctor of the Sibelius Academy. In her extensive article, “Woe the Mister who Abandoned Sveabor – a Folk Song Reflecting the Finnish War”, Asplund studies a song in Finnish called “Krigs Visa”. After introducing the song’s collector, G. H. Nauckler, Asplund analyzes the content, structure, metre of the poem, style, and purpose of the song’s lyrics. She also examines the relationship of the song to historical events and compares it to another folk song about the Finnish war. Finally, she ponders what kind of melody the song may have had.

In their articles, Risto Blomster, Jari Eerola and Erkki Pekkilä discuss the collection and publication of folk songs. Blomster’s article explores the subject of the folk singer and layman folk music collector Vihtori Grönroos. Blomster presents Grönroos’ life story

and collection activities, and looks at Grönroos' own medley of songs, "*sävelkimara*", which can also be heard in *Satasarvi*'s online version. Eerola studies how the music tradition of the Northern Veps people appears in the early materials of mainly linguists. He also considers the reasons for the decline of the Vepsian native language singing tradition. Pekkilä explains the role of the music committee chaired by Anton Almberg in publishing the *Suomen Kansan Sävelmiä* collection (a compilation of Finnish folk tunes) and sheds light on the background and starting points of the publication project.

In his article "Folk Dance Research - Acceptance or Exploitation?", Petri Hoppu sheds light on the history of folk dance research and the ideals that prevailed in its various stages. Hoppu also illustrates how the dance culture of the Skolt Sámi has lived under the pressure of different identities.

Kantele player Arja Kastinen, the first to graduate from the Folk Music Department as a doctor of music in 2000, studies Karelian small kantele improvisation in the 19th century as part of the runosong tradition. In addition to archival material and historical sources, Kastinen bases her study on her many years of experience and practice as a musician with in-depth knowledge of kantele and improvisation.

Elina Niiranen based her article on her field trips to Viena Karelia. Niiranen examines the perspective of Karelian culture and the music sung in Karelian language as a hobby, as part of the activities of institutions in the 2010s in Uhtua, Republic of Karelia.

The editors of *Satasarvi* want to extend warm thanks to the authors of all the articles! Many thanks also to those who kindly and generously contributed to the editorial work of the publication in various ways: Saijaleena Rantanen, Kati Kallio, Sinikka Kontio, Sirpa Lahti, Pauliina Syrjälä, Henri Wegelius, Karoliina Pirkkanen and Hannu Tolvanen. Special thanks go to the editorial board of the first publication. As the form of the publication began to take shape, the board evolved from the steering group of the Symposium of Folk Music Researchers: Heikki Laitinen and Risto Blomster. Thanks also to Jimmy Träskelin for the graphic and cover design, Leena Lampinen for proofreading, Päivi Tikkanen for English proofreading and Alec Havinmaa for the technical implementation of the online publication on the Etno.net platform.

The *Finnish Journal of Folk Music Research* obtained its name *Satasarvi* from the "hundreds of horns" (*sarvi* meaning horn) appearing in the verses of the old Finnic runosong tradition. With a Hundred-Horned Bull, a viper-filled field is ploughed, or it helps to cut off Sampo's roots for Väinämöinen to be able to steal it. In an isolated poem, "Hundred Horns" refers to Sampo itself. Elsewhere, the Hundred-Horned Bull pushes the Sampo into the sea or is asked to "draw arrows from human skin" to heal the sick. To aid the

sick, the Bee, the Virgin Mary, the Kokko, and sometimes the Maiden of the Air can also rush to help with a hundred horns, all filled with a healing cream. There is also Akka Kaukainen, the lady with a hundred horns full of words, words full of figures, and figures full of sentences, with which Akka heals the sick.

The editors of *Satasarvi* wish that the new journal helps boost folk music research into a new era and a hundred-horned state of abundance!

Helsinki, 21 December 2020

Maari Kallberg, Kristiina Ilmonen, Juhani Näreharju

Editors of *Satasarvi* – *Finnish Journal of Folk Music Research*

KRISTIINA ILMONEN

Taiteilijan tieto esiin – kansanmusiikin tutkimuksen kirjo on laajenemassa!

Kansanmusiikin tutkimus on tätä kirjoitettaessa tienhaarassa. Suomessa perinнемusiikin tutkimuksella on kunniakas historia ja pitkät perinteet, keskittyiväthän jo monet musii-kintutkimuksen alkutaipaleen suuret nimet Henrik Gabriel Porthanista Ilmari Krohniin, Armas Otto Väisäsestä Otto Anderssoniin nimenomaan kansanmusiikkiin. Viime vuosina kansanmusiikin ilmiöt ovat sen sijaan tuntuneet etnomusikologisessa tai musiikkitieteelli-sessä tutkimuksessa monesti jäävän muodikkaampien aiheiden varjoon.

Musiikin tutkimuksen edellytyksiä ylipäätään on suomalaisessa yhteiskunnassa yli-opistolaitoksen talouspaineiden myötä jo pitkään kurjistettu, ja monissa yliopistoissa pienten alojen, kuten musiikin, tutkimus on ahtaalla. Sama kehitys on näkyvillä kansain-välisesti. Oppiaineita on sulautettu suurempiin kokonaisuuksiin eli piilotettu hakijoilta näkymättömiin tai jopa kokonaan lakkautettu. Opetus- ja tutkimusvirkoja on laitoksilla vähennetty, eikä tutkimukselle helposti löydy yliopistojen opetusvirkojen arjessa aikaa, tutkimuksen tärkeyttä korostavista juhlapuheista huolimatta. Pätkätyöläisyys on yhtä tuttua tutkijoille kuin se on muusikoillekin. Näkymät ovat siis huolestuttavat.

Onneksi kaikki tutkijat eivät ole kansanmusiikkia unohtaneet. Säätiöiden tämänsyk-syisiä rahoituspäätöksiä lukiessa näyttää ilahduttavasti siltä, että kentällä syntyy nyt uu-sia, tutkijoita ja taiteilijoita hienosti yhdistäviä kansanmusiikin alan tutkimushankkeita. Myös perinteistä kansanmusiikin tutkimusta perinteisin menetelmin tarvitaan edelleen: me kansanmusiikin ammattilaiset törmäämme jatkuvasti siihen tosiasiaan, että Suomen ja lähialueiden perinнемusiikillisista ilmiöistä on vasta raapaistu pintaa. Perustutkimus-ta puuttuu jopa aivan keskeisiltä alueilta. Vakiintuneita julkaisukanavia on onneksi ole-massa, ja kansanmusiikin tutkimuksen on tärkeää tulla julkaistuksi osana muuta musii-kintutkimusta pitkän historian omaavissa tiedelehdissä.

Toisaalta Taideyliopiston panostus tutkimukseen on ollut jo pitkään nousussa, ja Si-belius-Akatemian Kansanmusiikin aineryhmässä on koulutettu tohtoreita jo 1990-luvun lopulta saakka. Sibelius-Akatemiaan on syntynyt itse asiassa Suomen mittakaavassa var-sin laaja musiikin tutkimuksen yhteisö, jossa tosin kansanmusiikillisten aiheiden osuus on postdoc-tason tutkimuksessa vielä vähemmistössä. Tämä on kansanmusiikin tutki-muksen kannalta valitettava tilanne, joka ei saa jäädä korjaamatta.

Kansanmusiikin ammattilaisten uusi sukupolvi

Viimeisen puolen vuosisadan aikana musiikin, musiikkikasvatuksen ja taiteen kentille on syntynyt kansainvälisesti verkottunut, koulutettujen kansanmusiikin ammattilaisten sukupolvi. Tämän sukupolven syntyminen liittyy myös tutkimukseen, sen tarpeeseen sekä siihen, miksi olemme Sibelius-Akatemiassa nyt perustaneet uuden kansanmusiikin tutkimuksen julkaisukanavan. Kansanmusiikin yliopistotasoinen koulutus ja sen myötä kansanmusiikin harjoittaminen ammattina on nimittäin synnyttänyt kokonaan uudenlaisen muusikkoidentiteetin, taiteellisen tutkimuksen näkökulman, kansanmusiikin pedagogiikan, uuden kansanmusiikin lähihistorian sekä taiteellisen ja ammatillisen kentän. Tämän kentän piiristä nousevia havaintoja on tutkittu vasta varsin vähän, emmekä ole itsekään kovin paljon vielä ehtineet tuoda omaa tietoaamme julkisuuteen, vaikka olemmekin tutkineet ansiokkaasti soittamalla, laulamalla ja säveltämällä. Tutkittua tietoa kentän ilmiöiden koko kirjosta kaivataan kipeästi. Onneksi kehitys on jo menossa hyvään suuntaan.

Tätä kirjoitettaessa on Sibelius-Akatemian kansanmusiikin monikielisessä tohtori-seminaarissa 18 opiskelijaa, ja koulutuksesta on valmistunut 25 taiteellista ja kolme tieteellistä musiikin tohtoria. Maistereita on valmistunut aineryhmästä vuonna 1983 alkaneeissa koulutuksissa jo 185. Kansanmusiikin ammattilaisia ovat jo pitkään kouluttaneet myös ammattikorkeakoulut ja konservatoriot Kokkolassa ja Joensuussa. Suomeen on siis neljän vuosikymmenen aikana syntynyt melkoisen laaja yhteisö kansanmusiikin erityisasiantuntijoita, joilla on paitsi soitto- ja laulutaito, myös potentiaalia, näkemystä ja kokemusta kansanmusiikin tutkimuksesta ja pedagogiikasta. Kansanmusiikin ammattilaisen tyypillinen profiili onkin värikäs paletti monipuolista osaamista.

Kansanmuusikko tutkijana

Sibelius-Akatemian Kansanmusiikin aineryhmässä on tutkivan muusikkouden idea ollut sisäänrakennettuna muusikkokoulutukseen koulutusohjelman perustamisvuosista lähtien. Tutkimuksellista otetta ja osaamista on korostettu koulutuksen historian aikana välillä enemmän, välillä vähemmän, muusikontaitojen ollessa kuitenkin pääasia. Sinänsä kansanmuusikkous ei ole edes mahdollista ilman tutkimista. Kun nykypäivän kansanmuusikko työskentelee historiallisten soitto- ja laulutyylien kanssa, täytyy perinteestä ponnistavan muusikon tutkia, soveltaa, varioida ja luoda uudelleen saadakseen aikaan soitettavaa ja laulettavaa. Tässä työssä tulevat arkistoaineistot, aikalaislähteet ja käytäntölähtöiset tutkimusmenetelmät tutuksi. Vaikka muusikko arjessaan ”tutkii” paljonkin, ei se kuitenkaan automaattisesti tee muusikosta tutkijaa tai anna tieteellisen tutkimuksen vaatimaa osaamista ja uskottavuutta.

Viime vuosina kansanmusiikin aineryhmässä on uudistettu kandidaatti- ja maisteritutkintojen opetussuunnitelmaa, ja tutkimustaitojen opetusta on lisätty. Sibelius-Akatemia on myös juuri luonut tohtorikoulutukseen uuden opetussuunnitelman, jossa siinäkin tutkimustaitojen oppiminen on aiempaa systemaattisempaa. Taiteellisen tohtorikoulutuksen profiilia on uudistettu: aiemmin tutkinnon painopiste oli konserteissa, eikä kirjallinen osuus ollut osa opinnäytettä. Vuodesta 2011 kirjallinen työ muuttui nimeltään tutkielmaksi ja samalla opinnäytteeseen kuuluvaksi. Samalla tutkimuksellisuuden vaatimustaso on pikkuhiljaa noussut. Taiteellinen tohtoritutkinto sijoittuu nyt kansanmusiikin tohtorikoulutuksessa entistä selkeämmin taiteellisen tutkimuksen kentälle. Tämä vaatii opiskelijoilta uudenlaista osaamista, mutta se myös mahdollistaa uuden tiedon nousemisen näkyviin ja kuuluviin. Oma näkemykseni on, että tämä tieto on taiteelle ja kansanmusiikin alalle itselleen niin tärkeää, että sen manifestoituminen olevaiseksi on mahdollistettava ja sitä on tuettava kaikin mahdollisin keinoin. Tohtorikoulutuksessa tämä tarkoittaa tutkimustaitojen systemaattista opettamista ja myös tohtorikoulutettavien muusikko-taiteilija-pedagogien ohjaamista tunnistamaan ja julkaisemaan omaamaansa hiljaista tietoa. Vain tällä tavoin syntyy ja kasvaa pikkuhiljaa myös kansanmusiikkiin taiteellisen tutkimuksen – ja ylipäätään tutkimuksen – postdoc-kenttä.

Muusikko pystyy soittamalla, laulamalla ja säveltämällä tutkimaan sellaisia ilmiöitä, joita ei perinteisestä tutkijan positioista käsin pystytä käsittelemään. Taiteellinen ja ylipäätään käytäntölähtöinen (*practice based*) tutkimus onkin viimeisen parinkymmenen vuoden aikana vakiinnuttanut asemansa ja luonut uutta metodologiaa ja teoriaa, joka soveltuu erinomaisesti kansanmuusikkojen käyttöön ja yhdeksi, vaikkakaan ei ainoaksi tutkimusnäkökulmaksi. *Taiteellinen ajattelu* on nousemassa yhteiskunnallisen keskustelun laajentajaksi tieteellisen ajattelun rinnalle. Se on myös yksi Taideyliopiston uuden strategian kärjistä.

Taiteilijan arkiseen työhön oleellisesti kuuluva tutkiminen on muusikkona helppo nähdä ja tunnistaa sisältäpäin, samasta kuplasta käsin: toinen saman alan muusikko kuulee kollegan soitossa ja laulussa tai sävellyksessä heti, millaista tietoa, osaamista ja näkemystä kuuluuun taitoon, tyyliin, tekniikkaan ja tulkintaan kätkeytyy. Ulkoapäin sen sijaan esimerkiksi toisen genren muusikon, saati sitten toisen taiteenlajin ammattilaisen taikka tutkijan on usein mahdotonta täysin ymmärtää näitä sanattomia viestejä ja vivahteita, vaikka sinänsä pystyisikin arvioimaan ja arvostamaan kuulemaansa taiteena.

Kuka saa tutkia?

Meitä muusikoita ja säveltäjiä on tutkittu kauan ulkopuolelta, ”oikeiden” tutkijoiden toimesta, samoilla menetelmillä kuin itse musiikkia tai mitä tahansa tutkimuksen kohdetta. Jos annamme tutkimuksen vain ulkopuolisten käsiin, liian paljon tietoa menee hukkaan! Meidän on ryhdyttävä myös itse kriittisesti tutkimaan, jakamaan, arvioimaan ja saattamaan keskustelulle alttiiksi omaa tietoamme. Vain me itse havaitsemme ja tunnistamme ne ilmiöt, jotka nousevat omasta praktiikastamme, ja jotka ovat omalle kentällemme tärkeitä ja tutkimisen arvoisia. Tämä vaatii aivan uudenlaista, vakavaa panostamista tutkimukseen. On opeteltava uusia taitoja ja meille uutta tutkimuksen kieltä, jotta pystymme keskustelemaan uskottavasti muidenkin kuin lähimpien kollegojen kanssa.

Taiteellinen tutkimus ei saa myöskään alana luisua taiteilijoiden itsensä ulottumatomiin. Vaikka taiteellista tutkimusta saa toki vapaasti ryhtyä tekemään kuka tahansa taiteen tutkija, on tärkeää, että juuri pitkän ja syvällisen taiteellisen praktiikan omaavat taiteilijat, myös kansanmuusikot, alkavat avata niitä ilmiöitä, sitä ymmärrystä, joka heidän hiljaiseen tietoonsa ja praktiikkaansa kätkeytyy. Se on tietoa, joka on pitkään puuttunut tutkimuksellisesta keskustelusta. Samalla synnyttämme myös alan kipeästi kaipaaman terminologian ja käsitteistön.

Sama koskee kansanmusiikin alan pedagogeja. Olen vakuuttunut siitä, että suomalaisen kansanmusiikin kentän opettajilla ja ohjaajilla on ainutlaatuista osaamista ja annettavaa paitsi toimijoina musiikkikasvatuksen kentällä myös sen tutkimuksessa. Kansanmusiikin opettajien ja ohjaajien – soitonopettajien, teoria- ja historia-aineiden opettajien, laulupiirien vetäjien, kuorojen ohjaajien, yhtyeopettajien, sävellyksen ja improvisaation opettajien, kansantanssin ohjaajien, yhteisömuusikkojen ynnä muiden – on viimeistään nyt aika ryhtyä toden teolla tuomaan omaa kokemustaan, erikoisosaamistaan ja näkemystään näkyväksi tässä yhteiskunnassa. On omaksuttava tutkivan, kriittiseen reflektioon ja keskusteluun valmiin opettajuuden identiteetti (*reflective practitioner*). Näkyväksi tuleminen vaatii oman toimijuuden tunnistamista ja kriittistä arviointia, näkemyksien sanallistamista, menetelmien nimeämistä, toiminnan hankkeistamista, osaamisen ääneen lausumista ja keskusteluun osallistumista eli tutkimusta, julkaisuja ja puheenvuoroja.

Pelkkä taide ja opettaminen eivät siis riitä ammattikunnan näkyväksi tulemiseen. Silti kaikkien ei tarvitse ryhtyä tutkijoiksi sanan perinteisessä merkityksessä: keskustelu voi ja sen pitää olla paljon monipuolisempaa, sallivampaa ja värikkäämpää kuin mihin pelkkä vertaisarvioitu tutkimus antaa tilan. Siihen myös kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja *Satasarvi* kannustaa julkaisemalla monenlaisia keskustelunavauksia tieteellisten artikkeleiden rinnalla.

Kansainvälinen kansanmusiikki ja uusia tuulia

Kansanmusiikin aineryhmä on ollut viime vuosina aktiivisesti mahdollistamassa kansanmusiikin tutkimuksen kansainvälistä kehitystä muun muassa järjestämällä symposiumeja ja konferensseja yhteistyössä kotimaisten ja kansainvälisten partnereiden kanssa. Aineryhmän Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kanssa vuodesta 2015 järjestämät Kansanmusiikintutkijoiden symposiumit ovat saaneet liikkeelle sekä nuoria että kokeneita tutkijoita, opettajia ja opiskelijoita. Yhdessä Royal Conservatoire of Scotlandin (RCS) kanssa järjestetyt kaksi kansainvälistä konferenssia (Pedagogies, Practices and the Future of Folk Music in Higher Education 2018, Glasgow ja Helsinki) puolestaan saattoivat yhteen kymmeniä tutkijoita, opettajia ja tutkivia taiteilijoita eri puolilta maailmaa. Samalla syntyi kansainvälinen kansanmusiikkipedagoginen verkosto FolkMusEd. Seuraava konferenssi on tulossa 2022 Tukholmaan, ja sen järjestää Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Pedagogies, Practices and the Future of Folk Music in Higher Education jatkaa Sibelius-Akatemian ja RCS:n yhteisenä hankkeena, jossa seuraavaksi julkaistaan konferenssien tuloksena kansanmusiikin korkeakouluasteen ensimmäinen taide- ja taiteilijapedagoginen englanninkielinen antologia.

Olemme kansainvälisessä keskustelussa tunnistanee yhteisen tarpeen kansanmusiikin muusikkokoulutuksessa kertyneen tiedon julkistamiseen ja alan sisäiseen keskusteluun. Alan toimijat jakavat tunteen siitä, että neljän vuosikymmenen aikana on syntynyt paljon sellaista, joka on vielä pitkälti tutkimuksessa käsittelemättä. On jopa niin, että perinteisessä tutkimuskirjallisuudessa (esimerkiksi etnomusikologia, musiikkikasvatus, kulttuurinen musiikintutkimus) ei vielä oikein edes käsitetä tai hahmoteta edellä kuvaillun uuden ammattilaiskunnan, taiteenalan ja pedagogiikan syntymistä, uudenlaisen erityisasiantuntemuksen olemassaoloa, saati sitten että käsiteltäisiin alan toimijuudessa ilmeneviä havaintoja. Meidän täytyy itse tehdä itsemme ja oma tietomme näkyviksi.

Harvoja poikkeuksia edellä mainittuun edustaa amerikkalaissyntyinen etnomusikologi Juniper Lynn Hill. Nykyään professorina Würzburgin yliopistossa vaikuttava Hill on entisenä kansanmusiikin aineryhmän vaihto-opiskelijana aikanaan laajoin haastatteluin perehtynyt aineryhmän pedagogiikkaan ja sen tuloksiin ja julkaissut aiheetta käsittelevän väitöskirjansa jälkeen useita samaa aihetta käsitteleviä tutkimuksia. Hänen mukaansa sibeliusakatemia-alainen kansanmusiikin pedagogiikka on ollut alusta saakka kansainvälisesti vertaillen rohkeasti kokeilevaa ja uudistavaa, jopa radikaalia. Se on sitä osittain vieläkin, vaikka monet kansanmusiikin aineryhmäläisille tutut pedagogiset aatteet ja aikanaan radikaalit menetelmät ovat neljän vuosikymmenen aikana siirtyneet osaksi musiikkikasvatuksen valtavirtaa. Aineryhmän koulutuksessa on aina keskitytty luovuuden ja perinteen tuntemisen tasapainon löytämiseen. Muusikkoihante on edelleen sama: persoonallinen, uutta luova mutta historiatietoinen nykypäivän kansanmusiikko. Perinne on nähty alituisesti uudistuvana, joustavana ja radikaalikin

kokeilut kestävässä ilmiönä. Aineryhmä onkin saavuttanut mainetta toisaalta ominta-keisten, kansainvälisesti menestyneiden muusikoiden kasvualustana, ja toisaalta luovuuteen voimakkaasti kannustavana, alati kehittyvänä oppimisympäristönä. Tänä päivänä ilmiselvät ja Suomessa jo taiteen perusopetuksessa keskeiset pedagogiset arvot kuten luovuus, vuorovaikutteisuus, itseohjautuvuus, oppijälhtöisyys, ilmiöperustaisuus, taiteidenvälisyys ja yksilölliset oppimispolut ovat olleet lähtökohtia kansanmusiikin opetuksessa jo 1980-luvun alussa. Säveltäminen, kollaboratiivinen työskentely, improvisaatio, keholliset pedagogiset menetelmät ja taiteilijuuskasvatus ovat kansanmusiikin pedagogiikan peruspilareita kuolonvaraisen oppimisen, yhteisösoiton sekä musiikin ja tanssin luontevan yhteyden rinnalla.

Satasarvinen tutkimus

Yliopistotasaisen muusikkokoulutuksen myötä on siis paitsi Suomeen, myös Pohjoismaihin ja useisiin muihin pohjoisen Euroopan maihin syntynyt uusi ja kasvava kansanmusiikin ammattilaisten sukupolvi, jolla on paljon annettavaa myös kansanmusiikin tutkimukseen. Muusikolle ei tutkiminen kirjoittamalla ole yleensä se itsestään selvin, tärkein eikä helpoin työkalu. Kuitenkin se hiljainen, syvällinen tieto ja taiteellinen ajattelu, joka on tähän mennessä tullut näkyviin ja kuuluviin pääasiassa soittaen ja laulaen, on laajemmin jaettavissa nimenomaan tutkimuksen kielellä, varsinkin nyt, kun verkko-pohjaiset julkaisut tukevat myös äänen ja kuvan käyttöä tutkimuksen aineiston, metodien ja tulosten havainnollistamisessa.

Kansanmusiikin ammattilaisten tieto, ymmärrys, näkemys ja kokemus ei saa jäädä pienen piirin salaisuudeksi ja muille käsittämättömäksi. Meidän täytyy myös ymmärtää, että olemme kansainvälinen yhteisö: jokaisessa maassa olemme kansallisesti marginaalissa, mutta saamme tukea toisistamme. Nuori ammattikunta ja ala todella tarvitsee kaiken tuen ja näkyvyyden turvatakseen alan tulevaisuuden. Kansanmuusikoiden, taiteilijoiden ja opettajien on otettava oma tietonsa vakavasti. Jos emme itse arvosta omaa *tietoamme*, joka on tärkeä osa *tietoamme*, eivät sitä voi muutkaan ymmärtää taikka arvostaa.

Satasarvi julkaisee kansanmusiikin tutkimusta toivottavasti tulevaisuudessa sen laajimmassa mahdollisessa merkityksessä, kaikin mahdollisin menetelmin, sekä perinteisistä että uusista näkökulmista. Erityisesti toivon käsillä olevan uuden kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirjan voimallisesti kannustavan alan opiskelijoita, opettajia ja taiteilija-tutkijoita oman praktiikan tunnistamiseen, sen ilmiöiden havaitsemiseen ja jakamiseen sekä kriittiseen, tutkivaan ajatteluun.

Mitä itse asiassa on tapahtunut, kun on syntynyt uusi kansanmusiikin ammattilaisuus? Millainen on nykypäivän kansanmuusikon identiteetti? Miksi yhä edelleen haluamme soittaa ja laulaa näitä vanhoja pelimannikappaleita, runolauluja, improvisaatioita, paimensoitteita? Mikä on se perinteisestä musiikista saatu kokemus ja elämys,

joka on muuttanut ja valloittanut meidät niin perusteellisesti, että haluamme sitkeästi jatkaa tällä polulla alan epävarmuudesta ja taloudellisista mahdottomuuksista huolimatta? Millaista toimijuutta kansanmuusikkous tarkoittaa taiteen tai pedagogiikan kentällä? Mikä merkitys koulutuksella on meille ollut? Mitä olemme löytäneet itse musiikista sitä soittamalla ja laulamalla? Millainen on kansanmuusikon suhde kehoon ja mitä musiikkiin löytyy tanssimalla? Miten kansanmuusikko on samanlainen kuin kuka tahansa muu taiteilija, muusikko tai säveltäjä, entä miten koemme olevamme erilaisia? Mikä on paikkamme yhteisössä, ja millaisia yhteisöjä kykenemme rakentamaan? Mitkä piirteet kansanmusiikissa ja kansanmuusikon tavassa nähdä maailma voivat olla käyttökelpoisia globaalin tietoyhteiskunnan, valkoisen eurooppalaisen kulttuurin kaanonin ja ilmaston ollessa kriisissä?

Kysykää, olettakaa, kertokaa! Kiistäkää, pohtikaa, väittäkää, perustelkaa!

Ohkolassa 21.12.2020

Kristiina Ilmonen

Kansanmusiikin professori

ANNELI ASPLUND

Voi sitä herraa kuin Sveaborin jätti – kansanlaulun kuva Suomen sodasta

Carl Axel Gottlund (1796–1875) oli 1800-luvun alussa suomalaisen kansanrunouden varhaisista kerääjistä se, jonka tulokset olivat kaikkein suurimmat ja joka ensimmäisenä tallensi myös sävelmiä. Hänen muistiinpanojensa joukossa on pitkä, ruotsinkielisellä otsikolla varustettu mutta suomenkielinen, riimillistä laulutapaa noudattava teksti *Krigs visa*, joka kertoo vuosien 1808–1809 Suomen sodasta. Tekstin lähetti Gottlundille Gustaf Henrik Nauckler, nuori sotilas, joka liitti muistiinpanon loppuun myös lyhyen ruotsinkielisen viestin. Hän valitti paperipulaa ja arveli voivansa saada paljon lisää hyviä lauluja, jos ”maisteri” – kuten hän Gottlundia puhutteli – lähettäisi paperia laulun tuojan mukana. Enempään hänellä ei nyt ole ollut aikaa. Kirje on päivätty 17. maaliskuuta 1816, kuutisen vuotta Suomen sodan päättymisen jälkeen. Lähettäjä ei ollut Gottlundille aivan uusi tuttavuus, sillä hän oli saanut samalta henkilöltä jo tammikuun alussa erään toisen runon tekstin.¹ Sotalaulu on muistiinpano suullisesta perinteestä ja harvinainen varhaisen tallennusaikansa, aiheensa ja säkeistöllisyytensä vuoksi.

Seuraavassa selvitän ensin lyhyesti, kuka oli laulun muistiinpanija sekä analysoin tekstin sisältöä ja rakennetta, runomittaa, tyyliä ja laulun tarkoitusta. Tarkastelen myös sen suhdetta historialliseen taustaan ja vertailen sitä yhden esimerkin valossa samalta ajalta olevaan toiseen Suomen sodasta kertovaan kansanomaiseen lauluun. Pohdin sitäkin, minkälainen sävelmä tähän sotalauluun on saattanut liittyä.

Kuka oli G. H. Nauckler?

Nauckler-suvun juuret ulottuvat jo 1400-luvun Saksaan ja itäisestä Suomesta mm. 1700-luvun Viipuriin. Samaan aikaan suku tunnettiin myös läntisessä Suomessa, mm. Urja-

¹ *Krigs visan* arkistonumero SKS:n Kansanrunousarkiston Gottlund-kokoelmassa on 683b. Gottlundin aiemmin Naucklerilta saaman *Kockin runon* sepittäjä oli rautalampilainen rahvaanrunoilija, Paavo Korhonen ”Vihta-Paavo”, (1775–1840). Muistiinpano on harvinaisen varhainen sikäli, että Lönnrotkin tapasi Korhosen vasta 1828 ensimmäisellä keruumatkallaan. Tiedossa ei ole, keneltä Nauckler tekstin sai, mutta se osoittaa, että Kockin runo oli levinnyt jo tuohon aikaan laajalle. (Ks. myös Haavio 1923, 68–67, 97.) Lönnrot julkaisi Korhosen runoja 1848 kokoelmassa *Paavo Korhosen viisikymmentä runoa ja kuusi laulua*.

lassa, Bromarvissa ja Vaasan läänissä.² Suvun Savon haara oli levittäytynyt 1700-luvulla paitsi Viipuriin mm. Juvalle, Puumalaan ja Sulkavalle. Tästä haarasta on löydettävissä henkilö Gustaf Henrik Nauckler. Hän oli syntynyt Heinolan läänissä 1797, ja hänet otettiin vapaaehtoisena Kuopion pataljoonaan 1813 vain 15-vuotiaana. Suomen sotaan hän itse ei ehtinyt osallistua, koska oli sodan alkaessa vasta 11-vuotias.³ Sukuselvitys on niukka eikä siinä ole tietoa edes Naucklerin vanhemmista. Hänen tiedetään muuttaneen Mikkelistä Joroiisiin maaliskuussa 1819. Hän kuitenkin palasi sieltä seuraavan vuoden alussa Mikkeliin ja erosi armeijasta 1820; sotilasarvoltaan Nauckler oli tällöin korpraali. Seuraavana vuonna hän meni naimisiin, muutti myöhemmin veronkantokirjuriksi Käkisalmeeen ja sai siellä neljä lasta vaimonsa Charlotta Magdalena o.s. Kerrmanin kanssa. Nauckler kuoli Käkisalmessa 1854.⁴

Nauckler on ollut yksi niistä useista tiedonantajista, joilta Gottlund omien keruidensa lisäksi hankki kansanperinneaineistoa⁵. Kirjeensä lähetyspaikaksi hän merkitsi Mändyis. Tämän niminen kylä (suom. Mäntyinen, Mäntynen) löytyy ainakin Sulkavalta, Juvan komppanian ruotutalojen kyläluettelosta.⁶ Tässä kylässä hän lienee asunut laulun lähetyksiaikaan. Gottlund kulki jo varhain isänsä mukana tämän virkamatkoilla sekä osallistui seuralämäänsä Juvalla ja sen lähiseuduilla. Hän liikkui sekä rahvaan että säätyläisten parissa ylittäen vaivattomasti silloisen yhteiskunnan sosiaalisia rajoja.⁷ Tunsivatko Gottlund ja Nauckler toisensa henkilökohtaisesti, siitä ei ole tietoa. Lähettäessään tekstinsä ”maisterille” vuoden 1816 alkupuolella hän oli 18-vuotias sotilas. Gottlund puolestaan oli näihin aikoihin 20-vuotias Turun yliopiston opiskelija. Hän oli tallentanut kotiseudullaan Juvalla jo vuodesta 1815 runsaasti runolaulua, uudempia kansanlauluja ja muuta kansantietoutta. Kesällä 1816 hän oli lähdössä Uppsalan yliopistoon jatkamaan opintojaan. Tähän matkaan nähtävästi katkesivat näiden kahden väliset laulujen keruuseen viittaavat yhteydet.

2 Hohenthal käyttää suvun nimestä muotoa Nauklér. (Hohenthal 1941, 51–58.) Tässä tekstissä käytetään G. H. Naucklerin itsensä käyttämää kirjoitusasua.

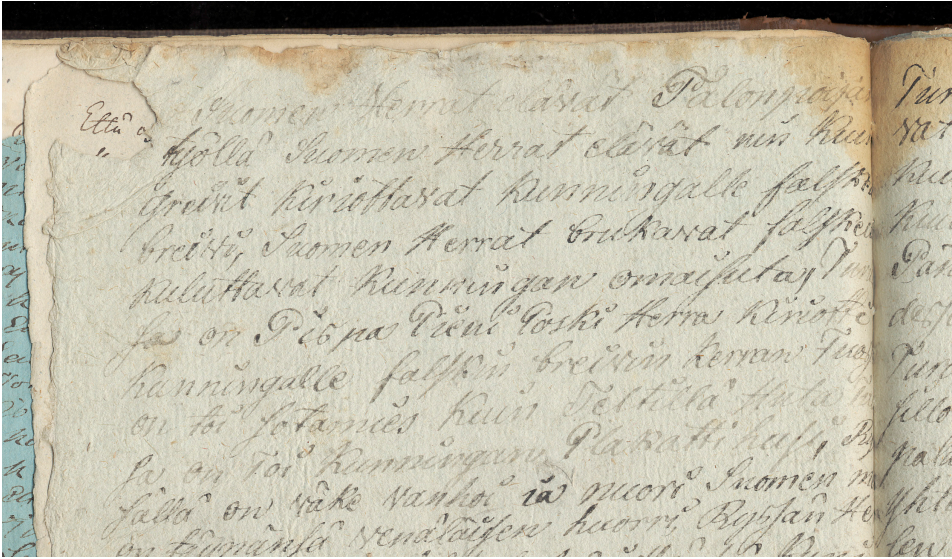
3 Heinolan lääni kuului alkuaan Kymenkartanon lääniin, joka oli Kustaa Vaasan 1556 perustama voutikunta. Kun Kaakkois-Suomi joutui Uudenkaupungin rauhassa 1721 Venäjälle, muodostettiin Viipurin ja Käkisalmen läänien jäännöksistä sekä osista Hämettä ja Uttamaata Kymenkartanon ja Savonlinnan lääni. Kun Kymijoki Turun rauhassa 1743 tuli rajaksi, maaherran residenssi siirtyi Lappeenrannasta Loviisaan. Vuonna 1775 Kustaa III määräsi uudesta lääninjaosta. Entisestä Kymenkartanon läänistä tuli Heinolan lääni, ja sen pääkaupungiksi tuli Heinola. Tilanne muuttui jälleen 1831, kun keisari määräsi läänin pääkaupungiksi Mikkelin. (Otavan Iso Fokus 4, 1975, 2122–2123.)

4 Hohenthal 1948, 40. Veronkantokirjuri toimi kruununvoudin palkkaamana ja alaisuudessa.

5 Gottlundin keruutyötä tutkineen Uno Karttusen mukaan Nauckler on ollut yksi Gottlundin tiedonantajista, mutta hänen ensimmäistä keruukauttaan tutkinut Ilmari Heikinheimo ei mainitse Nauckleria niiden henkilöiden joukosta, joilta Gottlund ennen Ruotsiin lähtöään sai runoja. (Heikinheimo 1933, 136–138.)

6 <http://Savon.rykmentti.fi>. Juvan komppania. Ruotutalojen kylät. (luettu 20.8.2016). Mändyis, Mäntynen oli yksi Juvan komppanian ruotutalojen kylä. Suomen sodan päätyttyä sotaväki lopetettiin, mutta upseerit ja aliupseerit saivat pitää palkkaetunsa ilman palvelusvelvollisuutta, ja sotilassääty jäi viljelemään maata ja asumaan sotilasvirkataloihinsa (Tarkiainen 2009, 49). Vuonna 1812 perustettiin kolme pataljoonaa, joista yksi oli Kuopion pataljoona.

7 Åström 1999, 204–209.



Katkelma Naucklerin käsikirjoituksesta, säkeistöt 11–16 sisältyvät jaksoihin 3 ja 4. SKS:n Kansanrunousarkiston kokoelmat.

Krigs visan rakenne ja kirjoitusasu

Naucklerin teksti on huomionarvoinen varhaisen muistiinpanoaikansa vuoksi. Gottlundin keruutuloksia lukuun ottamatta uusimmitaisten kansanlaulujen tallenteita tunnetaan tuolta ajalta niukasti.⁸ *Krigs visa* sisältää kolmelle sivulle kirjoitettuna 33 kaksisäkeistä säkeistöä, jotka muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta ovat riimillisiä tai riimiä tavoittelevia. Naucklerin käsiala on melko helposti luettavaa, tosin muste on ensimmäisellä sivulla haalistunut ja siitä syystä osittain vaikealukuista. Sanat on kirjoitettu ilman säkeistömuotoa peräkkäin sivun vasemmasta laidasta rivin loppuun, jolloin rivin viimeinen sana on usein epäselvä ja välillä vaikeasti tulkittavissa. Säkeistöllisyys käy ilmi säeparien keskinäisistä loppusoinnuista, jotka ovat enimmäkseen puhtaita, välistä myös vajanaisia riimipareja. Siitä huolimatta, että teksti on kirjoitettu proosatekstin tapaan, riimillisyyden tuo säkeistörakenteen selkeästi esiin. Puhtaita riimipareja on 33:sta 17, esim. totta – flottan, keitä – heitä, vyöllä – työllä, greivit – breivit, herra – kerran, huuta – suuta, isä – lisä, kysy – pysy, jne., lisäksi on nähtävissä riimin tavoittelua, esim. jätti – otti, ennen – tänne, limppua – kimppua. Lisäksi on säepareja, joista riimi puuttuu: esim. lulut – olla, laulo – pauhaa, jne.

Laulun muistiinpanon aikaan suomen kielen oikeinkirjoitus ei ollut vielä vakiintunut. Aikakauden tapaan Nauckler on kirjoittanut vokaalit ruotsin kielen ääntämyksen mukaisesti (esim. mäne, luettava mene, menee). Hän myös kirjoittaa sananalkuisen j:n

8 Vanhaa mittaa noudattava runolaulu oli Gottlundin keruutyössä päähuomion kohteena, mutta hän ei hyljeksinyt riimillistenkään laulujen tallentamista. Hänen omat, samoihin aikoihin tehdyt tallenteensa riimillisistä lauluista ovatkin ajankohtaan nähden kaikkein runsaimmat. (Asplund 1997, 302–303.)



Venäjän armeijan 17. divisioona ylittää rajan Kymijoen Ahvenkoskella. Nordensvan 1898, s. 51. Piirros: Magnus Adlercreutz.

aina i:llä. Substantiiveja ja välistä verbejäkin hän on merkinnyt toisinaan isolla alkukirjaimella. Erityisesti sananalkuisen k:n versaali- ja gemenamuodot muistuttavat läheisesti toisiaan, joten on vaikea päätellä, kumpaa kirjoittaja kulloinkin on tarkoittanut. Pitkät vokaalit hän on kirjoittanut yleensä yhdellä merkillä. Pisteet ja pilkut puuttuvat paria poikkeusta lukuun ottamatta. Kieli noudattelee sanastoltaan pääosin lounaismurteelle tyypillisiä muotoja, mutta itämurteisiakin piirteitä esiintyy. Muistiinpano on tärkeä paitsi kieliasunsa ja metriikkansa vuoksi, myös siksi, että on kiinnostavaa nähdä, mitä tämä pitkä riimillinen kansanlaulu kertoo Suomen sodasta, joka on yksi historiamme tärkeitä käännekohtia. On kysyttävä, missä määrin sen sisältö on historiallisesti totuudenmukaista; muistitietoahan ei pidetä sisällöltään historiallisesti välttämättä kovin todistusvoimaisena.⁹ Heti alkuun huomio kiinnittyy tekstin rakenteeseen. Kyseessä ei ole yhtenäinen, juonellinen Suomen sodasta kertova kokonaisuus, vaan 33-säkeistöinen teksti näyttää jakautuvan kuuteen jaksoon. Näistä ensimmäinen koostuu kolmesta säkeistöstä, kolmessa seuraavassa jaksossa säkeistöjä on jokaisessa kuusi, viides jakso sisältää kahdeksan säkeistöä ja viimeisessä säkeistöjä on neljä (3+6+ 6+6+8+4).

Viaporin valtaus

Laulu alkaa siitä, mistä varsinaiset tärkeät sotatapahtumatkin alkoivat eli Viaporin valtaamisesta. Historiallista faktaa on, että venäläisten ensimmäinen hyökkäys oli alkanut 21. helmikuuta, jolloin joukot varhain aamulla yllättäen marssivat Ahvenkosken kohdalta Kymijoen ylittävälle sillalle, joka siihen aikaan oli Ruotsin valtakunnan ja Venäjän

⁹ Kertomuserperinne, erityisesti historialliset ja paikallistarinat, näyttää usein säilyttäneen faktatietoa paremmin kuin lauluperinne. Suomen sodasta on runsaasti arkistotietoa sekä suomen- että ruotsinkielisiltä seuduilta. Yhtenä esimerkkinä voi mainita Camilla Asplund Ingemarkin ja Johanna Wassholmin (2009) teoksen *Historiska sagner om 1808–09 års krig*. Tässä yhteydessä ei ole kuitenkaan mahdollista paneutua proosasaperinteeseen, vaikka sieltä on löydettävissä vastineita käsillä olevan laulun teemoille.

rajalla. Aivan odottamatta tämä ei kuitenkaan tapahtunut, sillä pahaenteiset huhut olivat kuukausien ajan kertoneet itärajan takaisista sotavalmisteluista. Kustaa IV Adolfin hallituskaudella Ruotsin ja keisarikunnan välit olivat jo useaan otteeseen kärjistyneet. Tammikuun lopulla Ruotsin lähettiläs Pietarissa lähetti Tukholmaan varoituksen pian alkavasta hyökkäyksestä, jonka johdosta armeijan joukot Suomessa saivat liikekannallepanokäskyn.

Venäjäen armeijan 17. divisioona eteni nopeasti Kymijoen Ahvenkoskelta länteen päin ja Ahvenkosken ohella ylittivät rajan toisaalla Ruotsinpyhtäällä. Armeijan 20. divisioona ylitti rajan samana päivänä Hirvikoskella, Anjalassa ja Keltissä. Suomalaisten rajavartio-paikkojen vähäiset miehistöt vetäytyivät ylivoiman alta.¹⁰ Venäläiset jatkoivat nopeassa tahdissa marssiaan ja valtasivat rajanpinnassa sijaitsevan Loviisan. Osa joukoista jäi piirittämään Loviisan edustalla olevaa pientä Svartholman linnoitusta, jonka vahvuus oli vain noin 700 miestä. Svartholma antautui huollon puutteiden vuoksi muutaman viikon piirityksen jälkeen 18. maaliskuuta.¹¹

Vihollisen eteläiset joukot jatkoivat Porvooseen ja valtasivat kaupungin 24. helmikuuta.¹² Helsinkiä puolustava pieni sotilasosasto joutui 2. maaliskuuta venäläisten yllä-tysiskun kohteeksi lähes ilman taistelua. Viaporin linnoitukseen majoitetut noin 7000 sotilasta, jäivät puolta pienemmän vihollisjoukon piirittämäksi. Silminnäkijöiden mukaan linnoitus pommitti aluksi ympäristöönsä kiivaalla tulella, johon venäläisetkin vastasivat. Venäläisten tärkeänä strategiana oli käyttää psykologisen sodankäynnin keinoja. He käyttäytyivät kaupunkilaisia kohtaan hyvin. Upseerien rouvien annettiin vierailla Viaporissa kertomassa, kuinka ystävällisesti venäläiset käyttäytyivät siviiliväestöä kohtaan. Piirittäjät hiillostivat Viaporin komentajaa, Carl Olof Cronstedtia, toimittamalla kaiken aikaa linnoitukseen tietoa sen tukalasta asemasta. Selitettiin, että kovan pak-kastalven vuoksi Viaporilla oli vain vähän mahdollisuuksia saada ruotsalaisten puolelta apua. Venäläiset kävivät kaiken aikaa aseleponeuvotteluja Carl Olof Cronstedtin kanssa, ja lopulta huhtikuun alussa tehtiin sopimus tulituksen keskeyttämisestä. Jos toukokuun 3. päivään mennessä ei ole tullut omilta joukoilta apua, linnoitus antautuisi. Apua ei mää-räikaan mennessä tullut, merihän oli vielä tähän aikaan paksussa jäässä, ja venäläiset juhlivat antautumista suurena voittona. Ruotsille Viaporin menettäminen oli järkyttävä katastrofi. Suomessa armeijan ja kansalaisten piirissä antautuminen koettiin petokse-na. Huhut saaren komentajalle kultarahoina annetuista lahjuksista levisivät kaikkialle, ja Cronstedtia pidettiin yleisesti maanpetturina, joka myi rahasta Viaporin.¹³ Laulu alkaa näistä tunnelmista kommentoiden tilannetta, jolloin Viapori oli jo menetetty.

10 Nikula 1970, 779; Visuri 2008, 57. Vetäytymiskahakoita käytiin Elimäellä ja Tesjoella, edelleen 23. helmikuuta Myrskylän ja myöhemmin Artjärven seuduilla, Pernajassa, Kuuskoskella ja Koskenkylässä (Pylkkänen 2008, 48–49).

11 Lappalainen 2008, 84–85; Visuri 2008, 64, 71. Osa omista joukoista keskitettiin pohjoisemmas Hämeenlinnan seudulle. Myös venäläiset suuntasivat joukkojensa painopisteen kohti Hämeenlinnaa. Tässä yhteydessä ei ole mahdollista eikä syytä puuttua sodan kulkuun muuten kuin ainoastaan laulun tapahtumien osalta.

12 H. G. Alopaeuksen kuvaus Porvoon valloituksesta (Tarkiainen 2009, 107–11).

13 P. J. Alopaeuksen kirjoittamat kuvaukset Viaporin antautumisesta. (Tarkiainen 2009, 117–120.); Lappalai-nen 2008, 85–95.



Ryssarnas intåg i Gustafsvärd.

fästningen i besittning. De visste också, att ingen undsättning skulle komma, af det enkla skälet, att kurirerna icke hunnit fram, och att enligt deras förmodan svenska regeringen icke tänkt på att höra efter, huru det stod till på Sveaborg.

Venäläiset tunkeutumassa Kustaanmiekan portista Viaporin antauduttua 3.5.1808. Nordensvan, s.160. Piirros Magnus.Adlercreutz ja David.Ljundahl.

Voi sitä herra kuin Sveaborin jätti
suuri Skällmi kyllä kuin kulta Rahoi otti

Krunstätti marssi emmä ikänänsä lulut
että mahto Kuningan ystävä olla

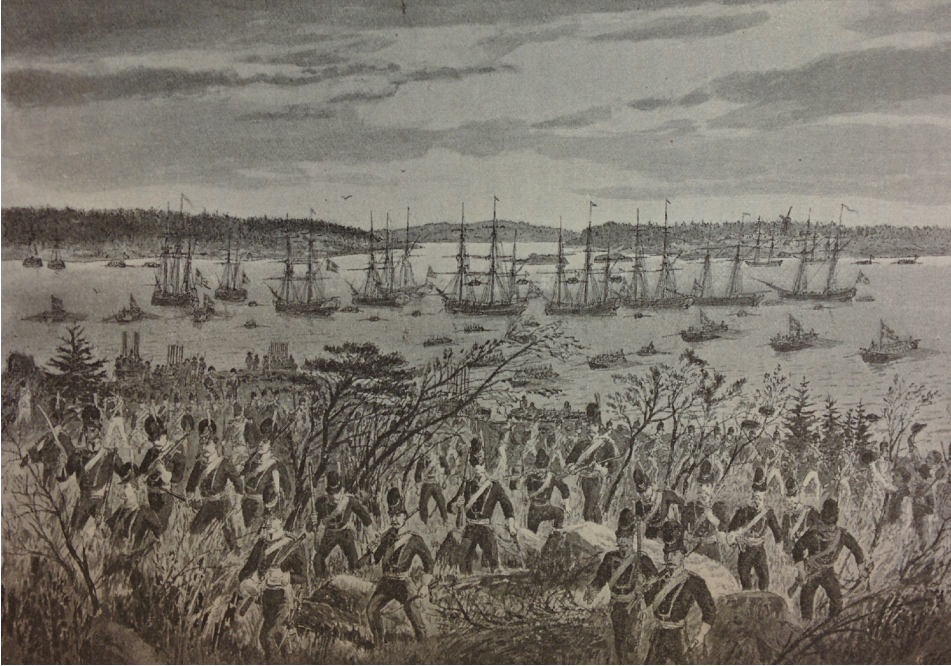
Krunstätti kunningan ystävä oli ennen
mutta hän on laskenna Ryssän io tänne.

Viaporin kohtalosta kerrotaan vain kolmella säkeistöllä, joissa linnoituksen komentaja, amiraali Carl Olof Cronstedt, kuvataan ”suurena kelminä”, joka oli ottanut kultarahoja lahjuksina viholliselta. Oliko todella näin, on kysymys, joka on askarruttanut tutkijoita näihin päiviin saakka. Käsitys Cronstedtin petollisuudesta oli kuitenkin Viaporin luovuttamisen jälkeen yleinen. Venäjän armeijassa 19-vuotiaana ratsuväen upseerina Suomen sodassa taistellut puolalaissyntyinen Faddei Bulgarin kirjoittaa neljäkymmentä vuotta myöhemmin: ”Tuohon aikaan ruotsalaisten ja suomalaisten lisäksi myös meidän upseerimme puhuivat, että Viaporin räjäytti ’kultainen pommi’.” Vielä J. L. Runebergin sukupolvi tulkitsi Viaporin luovuttamisen Cronstedtin heikkoudeksi ja petturuudeksi. Näin teki myös Runeberg *Vänrikki Stoolin tarinoissaan*.¹⁴ *Krigs visan* mukaan linnoituksen komentaja oli vanhastaan tiedetty kuninkaan ystäväksi: ”Krunstetti kunningan ystävä oli ennen.” Nyt oli saatu kuitenkin todeta, että Viaporin päällikkö oli luovuttanut voitattomana pidetyn linnoituksen taistelutta viholliselle. Laulussa näkyy hämmästyks ja epäusko: ”Emmä ikänänsä luullut”, että näin olisi voinut käydä.

Taistelut Taivassalossa ja muualla

Kolmen alkusäkeistön jälkeen siirrytään sotatapahtumiin, joita kuvataan seuraavan kuuden säkeistön mittaisessa jaksossa. Todellisuudessa tilanne oli hankala, sillä Suomen sotatoimet eivät paljonkaan kiinnostaneet kuningas Kustaa IV Adolfia. Ruotsin armeijan päävoimat olivat muualla kuin Suomessa, ja kuningas oli keskittynyt pelkästään Tanskaan suunnattuihin hyökkäyksiin. Suomen pääjoukkojen toinen puoli oli Viaporin tapahtumien aikoihin helmikuun lopulla Savossa Mikkelin seudulla, toinen puoli oli Hämeenlinnassa. Vallattuaan eteläiset rannikkokaupungit venäläiset saapuivat Turkuun

¹⁴ Lappalainen 2008, 85–95; Bulgarin 1996, 40. Runeberg ei eläessään antanut julkaista Viapori-runoa *Vänrikki Stoolin tarinoissa*, vaikka se oli valmiina jo ensimmäisen niteen ilmestyessä 1848. Se painettiin vasta 1878. Hän perusteli asiaa haluamalla ottaa huomioon Cronstedtin poikien tunteet. Johan Wreden mukaan Runebergin menettely oli pelkästään symbolinen, sillä runoa levitettiin innokkaasti jäljennöksinä ja se oli kaikkien huulilla. Runebergin menettely oli kuitenkin sensuurin vuoksi poliittisesti välttämätöntä. Runohan olisi keisarillisessa Suomessa voitu tulkita kaikenlaisen myöntöväisyyden hylkäystuomioksi ja maan silloisen aseman perustana olleen politiikan arvosteluksi. (Wrede 1988, 148–152.)



Ruotsin armeijan saaristolaivasto ja sen joukkojen maihinnousu Lemunniemelle 19.6.1808. Nordensvan, s. 205. Piirros J. Hägg.

ilman suurempia taisteluja jo 22. maaliskuuta. Kun Suomen pääkaupunki oli joutunut vihollisen haltuun, kuningaskin sodan tässä vaiheessa vihdoinkin malttoi keskittyä Suomen tilanteeseen ja purjehti – tosin vasta kesäkuun lopulla – Turun saaristoon, missä toimi ruotsalaisia laivasto-osastoja. Ruotsin laivasto oli vielä voimissaan, joten sodan ei katsottu vielä olevan hävitty. Pohjanlahdella ja Saaristomerellä alkoivat taistelut kesäkuun lopulla. Aluksi ruotsalaiset tekivät maihinnousun Turun lähelle Kaarinan Lemunniemelle 19. kesäkuuta. Kyseessä oli merkittävä hanke, sillä kenraalimajuri von Vegesackin komennossa oli 2500 miestä ja tarkoituksena oli vallata Turku. Ruotsalaiset pääsivät kyllä maihin, mutta venäläiset löivät nopeasti nämä ruotsalaisten joukot.¹⁵ Kesällä käytiin Turun saaristossa useita meritaisteluja, kun ruotsalaiset tekivät epätoivoisesti kerta kerran jälkeen huonosti onnistuneita maihinnousuyrityksiä.¹⁶

Laulun toisen jakson säkeistörypäs tuo esiin joukon eriaikaisia sotatapahtumia:

Taivassalon Pitäjässä Helssingin kylässä totta
Ruotsin poikain täyty mennä oman flottan

¹⁵ Visuri 2008, 86–87; Pylkkänen 2008, 117–121.

¹⁶ Maihinnousuyrityksistä voi mainita lisäksi Sandön ja Kemiön taistelut 2.8., maihinnousu Lokalahdelle 17.9. ja Palvan meritaistelu Velkualla Naantalin ulkopuolella 18.9. (Lappalainen 2008, 170–189; Visuri 2008, 87.)

Ryssän Herrat Turussa ilosan laulo
Suomen Poijat kerta vielä Pikinholmas Pauha

Ryssä se Parhallans purova Keitä
Suomen Poijat Keijhällmin Kuulia heitä

Ryssä se mäne edellä täytä iuoxu
Suomen Poijat pane Tulta peräst nin että tuoxu

Suomen Herrat sanovat elkä panko luodi
minä näen tosin että vihollinen kuoli

elkä nyt panko enä tuonnekan luodi
Vihollinen vetä gardinsa toisellen puolen

Erityisesti Taivassalon maihinnousu ja taistelut 26.–28. syyskuuta näyttävät olleen tärkeitä suomalaisille, koska taistelupaikkojen nimet ovat jääneet laulajien mieleen. Taivassalon Helsinginkylässä (historiankirjoitus puhuu Helsinginrannasta) tapahtuneeseen maihinnousuun osallistui sekä suomalaisia että ruotsalaisia joukkoja, joiden vahvuus oli noin 3400 sotilasta. Heillä oli vastassaan venäläisten 4500 miestä, ylivoima, jonka turvin heidän vastahyökkäyksensä tuhosi ruotsalaisten maihinnousuyrityksen perin pohjin. Laulu kommentoi tätä sanoen, että ”Ruotsin poikain täyty männä oman flottan”. Näin todellisuudessa tapahtuikin. Vihollisen koko ajan ahdistellessa ruotsalaisen Lagerbringin jääkäriosaston peräytyminen laivoihin tapahtui osin epäjärjestyksessä ja suurin vankitappioin.¹⁷

Laulu jatkaa kertoen, että ”Ryssän herrat Turussa ilosan laulo / Suomen Poijat kerta vielä Pikinholmas Pauha”. Turku oli todellisuudessa tässä vaiheessa jo venäläisten hallussa, ja Venäjän sodan johto iloitsi voitosta Turussa, mutta oliko Suomen poikain pauhaamisessa kysymys jostakin kahakasta Pikinholmassa, se ei tekstistä käy ilmi. Nimi on ollut suomenkielisen väen käyttämä, mutta virallisesti se tunnetaan nykyisin muodossa Pikisaari, ruotsiksi Beckholm. Paikka on saanut nimensä rannalla sijainneista ”pikihuoneista”, joissa keitettiin purjelaivojen kunnostamiseen tarvittua pikeä; huoneet on purettu joskus 1890-luvulla. Pikisaari sijaitsi Turun sataman suulla ja oli jo 1600-luvulta asti merkittävä kaupungin merenkulun ja kaupan kannalta. 1700-luvun lopulla se on ollut suurten laivojen satamana, kuten jo H. G. Porthan on kertonut.¹⁸

Tämän jakson säkeistöt ovat ilmeisesti muistumia eri taisteluista tai kahakoista, mutta vain Taivassalon Helsinginkylän taistelu on selkeästi tunnistettavissa. Pikinholman

¹⁷ Taivassalon maihinnoususta, ks. Visuri 2008, 87; Lappalainen 208, 187–189.

¹⁸ Pikisaari sijaitsi silloisessa Maarian kunnassa satamasta Kaksikerran suuntaan, mutta on nykyisin jo pitkään kuulunut Turun kaupunkiin (Suomalainen Paikannimikirja, s. 336). Jo H. G. Porthan mainitsee, että Pikisaaren rannalla, vajaan ½ penikulman päässä Isosta sillasta lounaaseen on kaupungin suurilla laivoilla turvallinen ja syvä satama ja tavallinen lastauspaikka (Tarkiainen 1948, 58).

tapahtumat jäävät tunnistamatta, ja sama koskee säkeistöä, jossa venäläiset keittävät parhaillaan puuroa, kun ”Suomen pojat Keijhällmiin Kuulia heitä”. Mitä Keijhällmillä on tarkoitettu, se jää selvittämättä, mutta kuulien ”heittämisestä” oli laulun sanoin joka tapauksessa seurauksena se, että ”Ryssä se mäne edellä täyttä juoxu”. Suomen pojat olivat päässeet tulittamaan vihollista niin että ruudinsavu vielä tuoksui ilmassa. Jakson toinen, kolmas ja neljäs säkeistö luovat kuvan, jonka mukaan suomalaiset olisivat taistelleet urhoollisesti ja kyenneet yllättämään venäläisten joukon näiden ollessa parhaillaan leiriytyneenä puuroa keittämässä. Suomen sodan historiasta käy ilmi, että Turun tienoilla ja saaristolaistaisteluissa on ollut sellaisiakin tilanteita, joissa omat joukot ovat päässeet niskan päälle ja voineet ajaa venäläisiä pakosalle. Jakson kaksi viimeistä säkeistöä viittaavat kuitenkin taas samantapaiseen sodanjohdon menettelyyn kuin aiemmin eteläisen Suomen ja Viaporin valtauksessa. Strategiana oli nytkin pyrkimys taistelujen välttämiseen mahdollisimman pitkään. Niinpä laulun mukaan suomalaiset sotaherrat kielsivät miehiään ampumasta venäläisiä: ”Suomen herrat sanovat elkä panko luodi”, vaikka nähtiin, että vihollinen onnistuttiin tuhoamaan. Ampumista yritettiin estää myös väittämällä sotilaille vihollisen vetävän joukkojaan taistelutantereelta: ”Elkä nyt panko enä tuonnekan luodi, vihollinen vetä gardinsa toisellen puolen.”

Herrojen falskit breivit

Laulun kolmas jakso jatkaa jossain mielessä edellisiä tapahtumia, vaikka taisteluteemat eivät enää ole esillä samalla tavoin kuin edellä. Nyt sävy muuttuu. Jos sotilaat olivat kokeneet, että heitä oli estetty taistelemasta, on ymmärrettävää, että kansan kesken on syntynyt mielikuva jo aikaisemminkin esillä olleesta lahjontahuuista. Tässä jaksossa ei enää päivitellä Cronstedtin petturuutta, kuten alussa, vaan nyt siirrytään pilkkaamaan yleensä sekä Venäjän että Suomen herroja:

Ryssän herrat sanovatten Tulka Tulka tänne
onpa teilen Kultarahat kelvannut ennen

Ryssän herrat Kävelevät kulta rahat vyöllä
Suomen Herrat elävät Talonpoijan työllä

Suomen Herrat elävät nin kuin greivit
Kiriottavat kunningalle falskoi breivi

Suomen Herrat brukavat falskia suuta
kuluttavat kunningan omaisuta

Turusa on Pispa Pieni Poski Herra
kiriotti Kunningalle falskin breivin kerran

Tuossa on toi sotamies kuin Teltillä huta
Turussa on Toi kunningan Plakatti husi

Säkeistöjen ytimeksi nousee herraviha. Ryssän ja Suomen herroissa ei kumpaisissakaan ole kehumista. Jakson ensimmäisessä säkeistössä viitataan jälleen sekä Viaporin että Svartholman linnoitusten antautumiseen ja palataan jo aiemmin esitettyyn lahjuspäilyyn: ”onpa teilen Kultarahat kelvannut ennen.” Ryssän herrojen kerrotaankin reh-vastelevan ympäriinsä kultarahat vyöllä, kun taas Suomen herrojen väitetään eläneen kreivien lailla, mutta talonpojan työllä. Herravihan noususta kertovien säkeistöjen taustalla saattaa olla kysymys Turussa sattuneesta rahvaan kapinasta, josta päiväkirjassaan kertoo Carl Elias Alopaeus. Kapina syntyi äkillisesti venäläisiä odotettaessa kaupunkiin, kun jostain tuli tieto, että laskiaissunnuntaina satamassa Linnan luona oli poltettu sinne kiinnijäätyneitä saaristolavaston kanuunajollia. Koolla olevan kansanjoukon kesken oli äkkiä levinnyt kiihtymys ja oli ruvettu väittämään, etteivät polttajat olleet venäläistä sotaväkeä eikä sitä lainkaan ollut tulossakaan, vaan että herrat olivat nyt tekemässä pesäeroa Ruotsin kuninkaaseen.

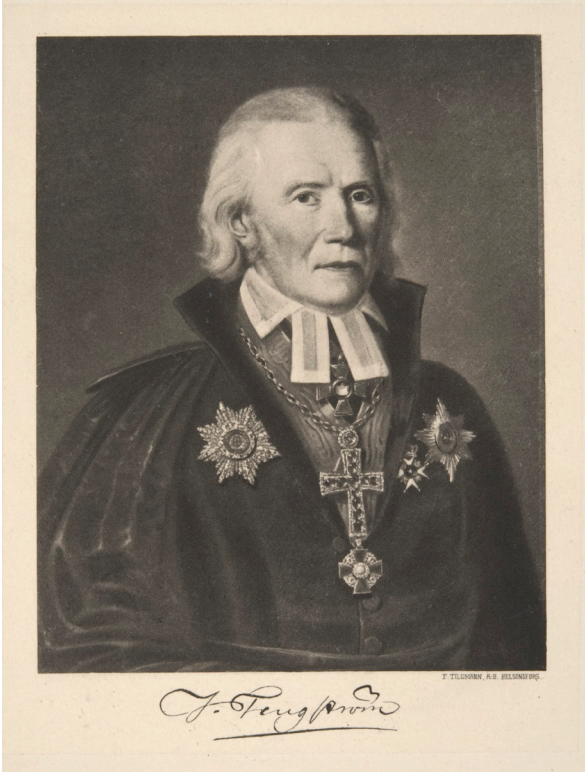
Tällaiseen tulkintaan viittaavat laulun säkeet, joiden mukaan ”Suomen herrat brukavat falskia suuta / kuluttavat kunningan omaisuta” ja ”kirjottavat kunningalle falskoi breivi”.¹⁹ Alopaeuksen kuvaamassa rahvaan kapinassa oli kyse siitä, että Saaristolavaston Turun-eskaaderin päällikkö Hjelmstierna ei ollut ehtinyt varustaa laivaston 38 tykkipurttia ja 9 tykkijollaa ajoissa, kun hän kuuli venäläisten jo olevankin marssimassa Turkua kohti. Jotta aluksia ei olisi tarvinnut luovuttaa venäläisille, hän päätti kuninkaan luvalla polttaa sekä kaikki alukset että varastot ja muut tarvikkeet. Koko eskaaderiasema sytytettiin tuleen. Tuntematta sotatilanteiden todellisia vaiheita tavallinen kansa ei voinut käsittää tällaisen menettelyn syytä. Asiasta syntyi suurta hämminkiä, kapinamieltä ja korkeisiin virkamiehiin kohdistuneita lahjontahuhuja.²⁰

Herraviha ei suinkaan ollut Suomessa laulujen aiheena ensimmäistä kertaa, vaan siitä oli laulettu jo aikaisemmin runomitallakin.²¹ Sosiaalista arvoeroa käsittelevät säkeet eivät muutenkaan olleet sattumaa tämän ajan lauluissa. Ranskan vallankumouksen (1789) inspiroimaa poliittista toimintaa oli Ruotsissa esiintynyt jo 1700-luvun lopulla. Anjalan liiton muistot varmaankin elivät vielä kansalaisten mielissä. Nyt Göran Magnus Sprengtporten, Anjalan liiton organisaattori, oli Venäjän puolella suunnittelemassa sotatoimia Suomen valtaamiseksi Ruotsilta. Juuri hän laati julistuksen, jossa sanottiin venäläisten

19 Carl Elias Alopaeuksen päiväkirjasta ks. Tarkiainen 2009, 39–40.

20 Nikula 1970, 780.

21 Herravihasta kertoo mm. Venäjän Katarina II vastaan tähdätty pilkkalaulu ”Vanha Caisa Naapurissa”, jossa puhutaan Suomen herroista ja herrain kavaluudesta. Laulusta on muistiinpanot ainakin Beckerin, Arwidssonin ja Gottlundin kokoelmissa (Salokas 1923, 192).



Jakob Tengström (1755–1832), ”pispa pieni poski herra” oli toimekas mies. Sen lisäksi että hän oli yliopiston varakansleri ja lopulta maan arkkipiispa, hän harrasti historiantutkimusta, kirjallisuutta, runonkirjoitusta, huilunsoittoa ja oli kiinnostunut kansanmusiikista. Lindh, Johan Erik, alkuperäisen kuvan tekijä; Tilgmann Oy, painaja 1827–1829. Museovirasto.

tulevan maahan ystävinä ja suojelijoina. Luvattiin, että kansalle uuden hallinnon alaisuudessa taattaisiin samat oikeudet kuin ennenkin. Tätä julistusta, jonka venäläisten ylipäällikkö Buxhoevden oli allekirjoittanut jo 18. helmikuuta, oli levitetty kaikkialle Suomessa heti sodan alussa sekä suomeksi että ruotsiksi. Samantapainen julistus annettiin Uudenmaan ja Hämeen läänin maaherralle kuulutettavaksi hiukan myöhemmin, 10. maaliskuuta. Kun kansa lauloi ”falskeista breiveistä”, niillä epäilemättä tarkoitettiin näitä julistuksia.²²

Muunkinlaisia ”falskeja breivejä” oli liikkeellä. Turussa maan ylimpiin herroihin lukeutuva laulun ”Pispa Pieni Poski Herra” eli Jakob Tengström luettiin Suomen sodan aikaan hänetkin falskien breivien kirjoittajiin. Tengström oli joutunut kansalaisten hamppaisiin siksi, että hän, maan ylimpänä kirkonmiehenä ja yliopiston varakanslerina, oli 22. päivänä maaliskuuta vastaanottokomiteassa ensimmäisenä Turun kaupungin portilla toivottamassa miehittäjät tervetulleiksi kaupunkiin. Silminnäkijän kertoman mukaan tämä tapahtui keskellä yötä Tulliportin luona, jolloin vihollisen etujoukko saapui salaa ja kenenkään aavistamatta. Joukkojen päällikköä, Bagrationia, olivat vastaanottamassa torilla lääninhallituksen virkamieskunta ja tullin luona piispa Tengström; nämä herrat ainakin olivat tietoisia vihollisen etujoukon saapumisesta. Piispa ja maaherra von Troil

²² Lappalainen 2008, 35–37.



Paljon kansaa oli Turun kaduilla seuraamassa Venäjän joukkojen paraatimarssia. Kenraali Friedrich Wilhelm Buxhoeveden ratsastaa Turkuun 22.3.1808 lippujen hulmutessa. Nordensvan, s. 93. Olle Hjortzbergin piirros.

olivatkin saaneet kirjeen jo paria päivää aikaisemmin eversti Turskin tuomana. Siinä tiedotettiin venäläisten olevan nyt saapumassa maan pääkaupunkiin. Joukkojen saavuttua piispa Tengström alkoi lähettää kiertokirjeitä Suomen papistolle, nyt Venäjän armeijan ylipäällikön, Buxhoevedenin, toivomuksesta. Näissä hän kehotti pappeja vaikuttamaan kansaan, jotta se ei aseisiin tarttumalla aiheuttaisi turhaa verenvuodatusta ja kärsimyksiä.²³ Ei siis ihme, että laulussa puhutaan falskeista breiveistä. Tällainen kirjoittelu tulkittiin yleisesti maanpetturuudeksi. Tengström, jota laulussa kutsutaan pilkkanimellä ”piispa pieni poski herra” oli kansan käsityksen mukaan siirtynyt vihollisen leiriin samoin kuten Viaporin ja Svartholman komentajatkin. Syynä pieneksi pilkkaamiseen oli se, että hän on todella ollut melko pienikokoinen. Hänen tiedetään jo syntyessään olleen niin heikko, että oli käytettävä hätäkastetta. Opiskeluaikoinaan hänen sanotaan monesti horkuneen elämän ja kuoleman välimailloilla. Koko elämänsä ajan hän oli sairaalloinen, mutta hänen terveytensä kuitenkin vähitellen vakiintui. Terveystila ei näytä vaikuttaneen kielteisesti hänen uskomattomaan tarmokkuuteensa elämän moninaisilla aloilla.²⁴ Venäläisten joukkojen virallinen saapuminen Turkuun tapahtui loisteliaana paraatimarssina. Paljon kansaa oli paikalla, suurin osa katselijoista seurasi näkemäänsä katujen ja

²³ Salokas 1923, 207–208. Tapahtumasta on kuvaus teol. yo. Carl Elias Alopaeuksen päiväkirjoissa (Tarkiainen 2009, 121–123). Piispa Tengströmin venäläisiltä saamista kirjeistä ks. Nikula 1970, 780.

²⁴ Rahikainen 2004, 37; Anthoni, Erik 1928, 592–593.

teiden varsilla tietenkin varsin sekavin tuntein, osa ehkä kuitenkin helpottuneena siitä, että hävitykseltä nähtävästi säästytettäisiin, jos järjestys saataisiin säilymään. Turusta kenraali Buxhoeviden välitti Pietariin tiedon kaupungin valtaamisesta, minkä jälkeen keisari Aleksanteri I antoi 28.3.1808 julki päätöksensä yhdistää Suomi Venäjän valtakuntaan. Sodan alussa kansan keskuuteen levitetillä maaherran julistuksella ja seurakuntiin lähetetyillä Tengströmin kiertokirjeillä oli haluttu rauhoittaa suomalaisia ja osoittaa, että elämä Venäjän alaisuudessa olisi heille edullisempaa kuin Ruotsin yhteydessä.

Laulun tästä jaksosta viimeinen säkeistö herättää kysymään: Mitä on tarkoitettu säkeillä, joissa sotamies huutaa ”teltillä”, ja mikä on Turussa sijainnut ”Kunningan Plakatti husi”? ”Plakaatti”, ”plakaatti” on vanhastaan merkinnyt paitsi julistetta myös julistusta, asetusta, asiakirjaa.²⁵ On muistettava, että Venäjän propagandasota alkoi jo ennen varsinaisten sotatoimien alkua. Armeijan ylipäällikkö F. W. von Buxhoevidenin ensimmäinen julistus suomalaisille oli annettu jo 18. helmikuuta. Siinä ilmoitettiin keisarin olevan pakotettu ottamaan Suomi haltuunsa saadakseen Ruotsin kuninkaan taipumaan ns. mannermaansulkemukseen. Kansalle vakuutettiin venäläisten pitävän voimassa entiset lait ja asetukset. Uusia julistuksia alkoi nyt tulla tiheään tahtiin. Maaherran julistus annettiin 10. maaliskuuta. Jo aiemmin mainitussa Buxhoevidenin välittämässä keisarin julistuksessa 24. maaliskuuta ilmoitettiin, että elämä Suomessa voisi kulkea entisiä latujaan ja lueteltiin monia kansalaisia rauhoittavia asioita. Muutamaa päivää myöhemmin, 28. maaliskuuta, oli julistettu, että Venäjä yhdisti nyt valloittamansa alueet pysyvästi Venäjän valtakuntaan ja aloittaisi varsinaisen sodan Ruotsia vastaan. Viikon kuluttua, 20. huhtikuuta, siviiliväestöä yritettiin rauhoitella julistamalla nyt, ettei talonpoikien tarvitse pelätä joutuvansa maaorjiksi. Aatelille luvattiin vapautus sen veloista Ruotsiin ja porvaristolle kerrottiin mahdollisuudesta laajentaa kaupan käyntiä Venäjän kanssa. Upseereille ilmoitettiin, että he Venäjän tsaarin palveluksessa pääsisivät nauttimaan kaikista uran suomista etuuksista. Eikä aikaakaan, kun toukokuun 8. päivänä venäläiset taas antoivat uuden julistuksen, jonka mukaan Suomi oli liitetty Venäjän valtakunnan erottamattomaksi osaksi, ja tästä syystä vaadittiin, että kaikkien tuli vannoa keisarille uskollisuuden vala. Julistuksilla oli tärkeä merkitys. Niiden avulla valloittaja pyrki murtamaan siviiliväestön, virkamiesten ja upseerien moraalia.²⁶

Näiden lukuisten julistusten valossa on selvää, että Turussa tuohon aikaan on todella ollut ”kunningan plakatti husi”. Maan pääkaupungissahan tuli olla julkinen rakennus, jossa kaikki nämä julistukset ovat olleet esillä ja jossa ne on ääneen kuulutettukin. Juuri ennen sodan alkua Turun raatihuoneessa oli 18. helmikuuta esitetty myös Ruotsin kuninkaan julistus, jossa Suomen kansaa kehoitettiin vihollisen hyökätessä tarttumaan aseisiin ja puolustamaan maata.²⁷ Ruotsin valtakunnan julistuksia oli perinteisesti menneiden vuosikymmenien ja vuosisatojen ajan kuulutettu juuri raatihuoneessa. Näinhän Turussa vanhaa tapaa noudattaen vielä nykyisinkin julistetaan joulurauha joka vuosi. To-

²⁵ Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja 2, 1995, 380.

²⁶ Pylkkänen 2008, 72–75; Wrede 1988, 23–26.

²⁷ Nikula 1970, 779.

sin nykyisin joulurauhan julistus tapahtuu Brinkkalan talon parvekkeelta, mutta Suomen sodan alussa Turun nykyisellä Vanhalla Suurtorilla sijainnut Vanha Raatihuone oli ollut jo edellisellä vuosisadalla maallisten toimintojen keskus.²⁸

Ennen toimivaa sanomalehdistöä julistusten kuuluttaminen oli ainoa julkinen ja virallinen tiedotuskanava. Arkkiveisuiista tuli kansan keskuudessa kyllä epävirallinen tapa julkistaa asioita, mutta raatihuoneella julistukset voitiin kuulla virallisina ja heti tuoreina. Siellä ne olivat myös kaikkien niiden luettavissa, ketkä lukea taisivat. Maalla virallisista kuulutuksista voitiin lukea myös kirkoissa, mutta maan pääkaupungissa raatihuone oli epäilemättä laulun mainitsema ”kunningan Plakati husi”. Jakson viimeisen säkeistön ensimmäisessä säkeessä puhutaan teltalla huutavasta sotamiehestä. Ilmeisesti Suomes- sa myös maata puolustaville sotajoukoille tiedotettiin näistä julistuksista. Jonkun palveluksessa olevan sotamiehen tehtäviin varmasti kuului huutaa nämä julistukset ääneen omille joukoille. Venäjän ja Suomen herrojen ”falskit breivit” ja ”falskius” kuningasta kohtaan ovat kaiken kaikkiaan keskeisiä motiiveja, jotka tuovat esiin sen, mitä kansalaiset ajattelivat piispansa ja maaherransa valloittajien toiveita myötäilevistä kiertokirjeistä ja julistuksista.

Mitä tapahtui Oolannin jäillä

Neljännessä jaksossa viitataan Venäjän pyrkimyksiin vallata Ahvenanmaa. Vihollisen saavuttua Turkuun 22. päivä maaliskuuta 1808 sen sotaväen osasto samosi jo viikkoa myöhemmin, 31. maaliskuuta, Ahvenanmaalle. Se kyllä vedettiin pian pois, mutta huhtikuun puolessavälissä uudet venäläisjoukot miehittivät Ahvenanmaan. Saariston oman väestön aseellinen kansannousu kuitenkin onnistui joksikin aikaa karkottamaan vihollisen.²⁹ Venäjä ei kuitenkaan lopullisesti luopunut Ahvenanmaasta, vaan hyökkäsi sinne seuraavana vuonna 14. maaliskuuta. Saaristoa puolusti silloin von Döbeln joukkoineen. Huolimatta hänen johtamiensa sotilaiden voimakkaasta vastarinnasta, taistelu Ahvenanmaasta hävittiin, sillä venäläisten ylivoima oli murskaava. Silloin tuli äkkiä tieto Ruotsista, että kuningas oli syösty vallasta, ja sodan johto sai käskyn vetäytyä Ruotsin puolelle. Von Döbelnin onnistui vaikeissa talviolosuhteissa johdattaa joukkonsa yli Ahvenanmeren, mutta Kulnevin venäläiset osastot seurasivat heitä Ruotsin rannikolle. Von Döbeln kykeni kuitenkin saamaan aikaan sopimuksen, joka takasi venäläisille Ahvenanmaan, jos Venäjä puolestaan lupaisi olla hyökkäämättä Ruotsiin. Venäläiset, hekin sodankäyntiin lopulta väsyneinä, lähtivät takaisin ja poistuivat Ahvenanmaalta Suomen mantereelle.³⁰ Laulussa tapahtumia kommentoidaan viitteellisesti. Teksti ei kerro mitään taisteluista, vaan sen sijaan jakson säkeissä määritellään tapahtumien ajankohta ja paikka sanomalla ”sillon koska ryssä se Ålandin marssi”, ”sillon koska Ryssä oli Ålandin jäällä” ja ”solda-

²⁸ <https://www.turku.fi/vanha-suurtori/alueen-historia/vanha-raatihuone> (luettu 2.9.2016).

²⁹ Wolke 2008, 113.

³⁰ Wolke 2008, 270–272; Visuri 2008, 122.

tit Ålandin merellä seila”. Taistelukuvausten sijasta todetaan vain, että venäläiset ovat marssilla Oolannin jäillä tai purjehtimassa Oolanninmeren aalloilla. Tässä jaksossa tyy-lilaji kuitenkin nyt muuttuu verrattuna laulun alkuosaan. Tematiikan keskiöön nouse-vat venäläisten sotilaiden ja suomalaisen naisväen keskeiset suhteet. Laulu saa edellisiä jaksoja selvemmin herjalaulun piirteitä. Pääteemaksi osoittautuu nyt huikentelevaisten ”fiikkojen” eli ”ryssän kurvain” herjaaminen. Kurva on venäläinen lainasana, jota Inke-rissä ja Karjalassa on käytetty huoran merkityksessä.³¹ Yleiskielistä sanaakin käytetään: ”Ryssällä on väke vanhoi ja nuori / Suomenmaa on täynnä venäläisen huorri.” Tätä menoa paheksutaan kuvaamalla, miten nämä marssivat venäläisten perässä, miten he huilaavat ja häiläävät, ts. maleksivat, kuljeksivat ympäriinsä, huutavat ja parkuvat ja sanalla sanoen ovat hulluina Turussa ja täällä. Kaikki tytöt järjestään ovat langenneet venäläisten syliin. Ikään kuin perusteluna sille, miksi ryssän herrat tyttöjä miellyttävät, kerrotaan, että heil-lähän on uusinta muotia olevat hoikkakärkiset saappaatkin.³²

Ryssällä on väke vanhoi ia nuori
Suomen maa on täynnä venäläisen huorri

Ryssän Herran Sapat on hoikat käriestänsä
Kuxi se kaikki fikkat iärestänsä

Sillon koska Ryssä se Ålandin marsi
kurvat ne perässä kursu ja marsi

Sillon koska Ryssä oli Ålandin iällä
kurvat oli hulluna Turussa ia tällä

Ryssän kurvat huila ja häilu vättän
Soldati Ålandin merellä seila

Ryssän kurvat huta ja parkuvatten
lulesan mänevän Sotamiehen karkun

Viides jakso jatkaa samalla linjalla, mutta on sisällöltään edellistä selkeästi naturalisti-sempaa. Nytkään laulujen näyttämönä eivät ole taistelut, vaan teemaksi nousevat sek-suaaliset suhteet miehitetyllä Turun seudulla. Pilkan kärki suuntautuu tässä joidenkin

³¹ Etymolog. sanakirja 1, s. 452.

³² Venäläisten sotilaiden teräväkärkisiä saappaita pidettiin huippumuodikkaina, ja niistä mainitsee Tolstoi-kin teoksessaan Sota ja rauha. Hän puhuu Aleksanteri I:n ”kapeista, suippokärkisistä saappaista”. (Tolstoi 1953, I osa, s. 286.) Nikolai Rostovillakin oli ”muotisaappaat, joiden kärjet olivat ylen terävät”. (Tolstoi 1953, II osa, s. 13.)

nimeltä mainittujen paikkakuntien naisväkeen. He ovat Maskun, Laitikkalan tai Turun kevytkenkäisiä ”flikkoja”, jotka ovat antautuneet suhteisiin venäläisten kanssa:

Maskus oli flickoia ennen nätti mutta
Ryssä huija pä on käynyt keskeltä fläcki

Laitikkalan flikat karkais ymbäri mäke
Kascka Huiapäta Tuppapi läpe

Turun flikat juoxevat pientä Kuia
Kokottavat Kasakalta Dobra huia

Laulun mukaan Turun kaduilla ”Kasaki kävelepi Kopeka pivossa”, ja pahinta on, että naisväki on joutunut liian läheisiin tekemisiin vihollisten kanssa, eikä näin käynyt pelkäänsä heidän rahan- tai leivänhimossaan, vaan ihan heidän oman mielihalunsa mukaan. Laulun tekijät osaavat käyttää jonkun sanan venäjää ja keskeistä seksisanastoakin on opittu venäjäksi: ”drastota” osataan jo huutaa, ja ”kasakan huia”, ”huijapää”, ”dobra huija” panee laulajien mielikuvituksen laukkaamaan:³³

Kasakalla Huia on kutatoista tuma
Kurvalla on läpi aivan kuuma

Kasaka oli brännissä Kullit oli Pännissä
Turun flikat kävelevät kupä kädessä

Kasaki kävelevi kopeka pivossa
Turun flikat kävelevät kuximisen Himos

Sillon Koska Ryssä leikasi kurvallen pienen palan limppuva
Kurva joutu Ryssän kansa yhten kimpun

Sillon koska Ryssä Kurvallen Drastota huta
Kurva karkais andaman Ryssällen suta.

Tässä jaksossa esiintyvä seksuaalikuvasa ei ole ollut harvinaista kansanlauluissa, sitähän viljeltiin jo vanhan runon mitalla. Gottlundin omissa keräelmissä on runsaasti uusimittaisia seksuaalimaiheisia lauluja. Naucklerin sotalaulun tämän aiheisista säkeistöistä kuitenkin

³³ hui itämurteissa, lounaismurteissa, Hämeessä penis, siitin;
huija Inkerissä ja venäjäksi huj (genet. hujá) penis. (Etymolog. sanak.1, s.177.)

puuttuu kokonaan se naisen sukupuolisuutta kohtaan ilmaistu väkivaltaisuuden piirre, joka leimaa useita Gottlundin tallentamien seksuaalilaulujen ja loitsujen säkeitä.³⁴ Huolimatta erotiikkasäkeistöjen naturalistisesta kuvakielestä säkeistöjen pohjimmainen perusvire on tässä sittenkin ahdistunut mustasukkaisuus, moraalinen närkästys ja paheksunta niitä hui-kentelevaisia tyttöjä kohtaan, jotka ovat hairahtuneet vihollisen puolelle. Venäläisten valt-tina naisväen viettelyssä näyttää laulun mukaan olleen runsaasti käytettyjen kopeikkojen, dobra huijan ja muodinmukaisten hoikkakärkisten saappaiden ohella myös leipä: ”Sillon Koska Ryssä leikasi pienen palan limpua / Kurva joutu Ryssän kansa yhten kimpun.”

Laulun päättää kuudes, nelisäkeistöinen jakso, joka sisältää lähellä rekilaulumittaa olevia ja rekilaululyriikalle tyypillisiä humoristissävyyisiä lopetussäkeistöjä. Tämä jakso ei enää mitenkään liity Suomen sotaan, vaan säkeissä viitataan laulun tekijän salassa pitä-miseen sanomalla, että tällä laululla ei ole tekijää, tai joka kyselee tämän laulun tekijää, se tieto pysyy ”skrivarin” eli laulun tekijän hallussa. Toisaalta taas se, joka laulua on levittänyt pitäjälle, pitää palkita ryypyllä, ja laulua voi itse kukin myös jatkaa:

Eipä tällä laululla ole pätä eikä isä
ioka tämän taita niin sapi panna lisä

joka tämän Rivalin perän kysy
kyllä se Sfrifvarin persiessä pysy

joka tätä virtä pitäiälän laula
sen pitä pantaman kuluinen kaulan

joka tätä virtä pitäiälän raxi
sen pitä saman ryypyn mitä kaxi

Nämä ovat säkeistöjä, joiden kaltaisia esiintyy kansanlauluissa muissakin yhteyksissä. Sepityskaava on ollut käytössä pitkään, ja samansisältöisiä säkeistöjä on tallennettu vielä paljon myöhemminkin. Seuraavassa on esimerkki lähes puolitoista sataa vuotta myö-hemmästä pilkkalaulusta, jonka tyrväälinen Ville Syrjälä lauloi SKS:n haastattelijoille Jouko Hautalalle ja Lauri Simonsuurelle 1954.

Joka tätä laulua tiätää tahtoo
niin kysyköön tekijältä,
ko Palomäjen puurokurkulta
ärrär repijältä.³⁵

34 Satu Apo (1995, 11–51) on tulkinnut miesten laulamia seksuaalisia fantasiarunoja niiden uskomuksellisesta kontekstista käsin.

35 Laulu on SKS:n Äänitearkiston kokoelmista SKSÄ 272.1954; ks. myös Asplund 1980, 156.

Miten *Krigs visaa* laulettiin?

Krigs visan teksti nostaa esiin kysymyksen sen käyttöyhteydestä ja laulutavasta. Naucklerin muistiinpanoon ei liity mitään kontekstietoja. Tässä tulee myös esiin monien vanhojen laulumuistiinpanojen suurin ongelma: sävelmä puuttuu. Sen saaminen paperille oli yleensäkin tuohon aikaan, kaksisataa vuotta sitten, äärimäisen harvinaista. Kansanlaulujen ja yleensä kansansävelmien muistiinpanoja on tuolta ajalta ylen niukasti. Tekstin metriikkaa tarkastelemalla voi silti päätellä jotain myös sävelmästä. Siksi tätä laulutekstiä kannattaa tarkastella myös metriikan kannalta. Seuraavassa esitellään metristä analyysia, jolla olen käsitellyt laulutekstin. Tässä metodissa runomitan perusyksikkönä eivät ole runoalat, vaan nousujen ja laskujen muodostamat säkeet. Analyysissa tarkastellaan tavujen sijoittumista mitan nousu- ja laskuasemaan. Nousua ilmaistaan symbolilla + ja laskua symbolilla o. Nousussa on aina yksi tavu, mutta laskuasemassa voi tavuja olla yksi, kaksi tai kolme. Seuraavassa laulun ensimmäinen säkeistö on analysoitu käyttämällä Pentti Leinon kehittämää runomitan analyysimetodia.³⁶

Voi sitä	herra kuin	Sveaborin jätti
+ o o	+ o o	+ o o o + o
suuri Skällmi	kyllä kuin	Kultarahoi otti
+ o o o	+ o o	+ o o o + o

Tähän tapaan on analysoitu kaikki 33 säkeistöä, joiden säkeet näyttävät noudattavan pääosin samaa nelinousuista poljentoa. Sen jälkeen esitettyä metristä analyysia on pelkistetty merkitsemällä laskuasemaa vain yhdellä symbolilla –, jolloin saadaan rakennekuvaus, jonka metrinen pohjarakenne osoittautuu hyvin säännölliseksi. Tässä laulussa säkeistö koostuu kahdesta keskenään riimillisestä säkeestä, joissa kummassakin on neljä nousua ja neljä laskua

+	-	+	-	+	-	+	-
+	-	+	-	+	-	+	-

Tämä ei ole normaali rekilaulusäkeistön kaava, vaan muistuttaa enemmän knittelimittaa. Sille on tunnusomaista nelinousuinen säe, jonka laskuasemassa tavujen määrä voi vaihdella.³⁷

Rekilaulumittaan verrattuna *Krigs visassa* poljento on erilainen: säkeistöjen nousutavujen määrä on pienempi, mutta laskutavuja on enemmän. Riimi oli hivuttautunut

³⁶ Leino 1982, 11–20. Pentti Leinon kehittämä runomitan analyysi- ja kuvausmetodi poikkeaa aikaisemmasta, runojalkoihin tai mittatahteihin perustuvasta kuvaustavasta sikäli, että aikaisemmat analyysitavat esittävät säkeestä vain pelkän tavarakenteen, kun sen sijaan Leinon metodissa runomitan perusyksikkönä eivät enää ole runoalat tai mittatahdit, vaan nousujen ja laskujen muodostamat säkeet. Kun perinteisissä mitan kuvauksissa on kiinnitetty huomiota tavun painollisuuteen ja painottomaan asemaan, tarkastellaan Leinon analyysissa tavujen sijoittumista mitan nousu- ja laskuasemaan.

³⁷ Knittelistä ks. esim. Suomi 1963, 249.

hiljaiseen runolauluunkin jo sen viimeisinä aikoina, ja sen käyttö yleistyi Suomessa kirkkovirsien ja maallisten arkkiveisujen välityksellä. Papiston ja runoilijoiden 1600- ja 1700-luvulla omaksuma knittelin ja runomitan sekamuoto näyttää olleen ehkä yleisestikin käytössä 1700- ja 1800-luvun vaihteessa, ja se näyttää yleistyneen myös kansan käyttöön ja suulliseen traditioon. Huomionarvoista on, että 1800-luvun alkupuolella tallennettujen kaksisäkeisten riimillisten laulujen joukossa tällainen metrinen rakenne on kaikkein yleisin.³⁸

Minkälaisilla sävelmillä tällaista metristä rakennetta edustavia lauluja on voitu laulaa? Löytyykö juuri tuolta ajalta, siis 1800-luvun ensimmäiseltä tai toiselta kymmenluvulta vastaavanlaisia sävelmällisiä vertailukohteita? Toistaiseksi tuolta ajalta kansansävelmiä yleensä on tiedossa vain muutamia, ja kaikkein vanhimmat niistä ovat runo- ja tanssisävelmiä, joita italialainen tutkimusmatkailija Giuseppe Acerbi julkaisi matkakirjassaan 1802. Toinen varhainen runosävelmien julkaisija on Jakob Tengström, joka samana vuonna 1802 liitti Tukholmassa pitämänsä esitelmän yhteyteen runosävelmän ja sen kaksi variaatiota.³⁹ Kansansävelmien varsinaisen tallennuksen Suomessa aloitti C. A. Gottlund. Pääosa hänen sävelmämuistiinpanoistaan on paimensävelmiä, joita hän julkaisi 1831 Otavan 1. osan liitteenä. Se on ensimmäinen suomenkielinen laaja sävelmäkokoelma ja Heikki Laitisen sanoin ”ammattitaidolla tehty”.⁴⁰ Vasta Lönnrotin *Kantelettaren* ensimmäisen painoksen nuottiliite vuodelta 1840 sisältää vihdoin myös pienen kokoelman, 22 uusimmita, riimillistä laulua sävelmineen.

Gottlund julkaisi muutamaa vuotta Lönnrotia myöhemmin, vuonna 1847, runo- ja laulukokoelman nimeltä *Sampo. Runollisto*. Se on 188-sivuinen pieni kirjanen ja sisältää viitisenkymmentä, laadultaan melko sekalaista runoa ja laulutekstiä. Joukossa on runsaasti julkaisijan omia sepiteitä, hänen käännöksiään ruotsalaisista kansallismielisistä lauluista, juomalaulujen ja varsinkin Bellmanin laulujen käännöksiä. Jokaiseen tekstiin Gottlund on kiittävästi liittänyt tiedon sävelmästä, jolla teksti on laulettavissa sekä lähdeviitteen, josta käy ilmi, missä teksti on aikaisemmin julkaistu. Gottlund tarkoitti kirjasensa nimenomaan nuorten runoilijoiden ja aloittelevien laulajien käyttöön. Julkaisu ei saanut julkisuudessa hyvää vastaanottoa, mutta sillä oli kuitenkin hyvä tarkoitus. Juuri tällaista kirjaa ei Suomessa ollut aikaisemmin ilmestynyt. Gottlund-tutkija Risto Pulkkinen onkin luonnehtinut sitä sanoen sen kuuluvan sarjaan Gottlundin pioneeritekoja.⁴¹

Kiinnostavaa *Krigs visan* kannalta tässä pienessä runo-laulukirjassa on, että Gottlund liitteeksi tekstin loppuun painatti seitsemän sävelmän nuotit, joista kolmeen sisältyi myös pianosovitus. Liitteen sävelmistä osa on löydettävissä muistakin varhaisista lähteistä kuten Kantelettaren nuottiliitteestä: ”Kalevan tytär” -laulun melodiavariantti

³⁸ Asplund 1997, 247–252.

³⁹ Heikki Laitinen on tutkimuksissaan käsitellyt näitä sävelmiä samoin kuin Tengströmin musiikillista toimintaa Turun kulttuurielämässä. Laitinen 2006, 55–65; Laitinen 2010, 30–32; ks. myös Andersson 1969, 160–164.

⁴⁰ Laitinen 2010, 50–51. Ks. myös Heikinheimo 1933, 114–154; Pekkilä 1990, 192–204; Pulkkinen 2003, 54–58.

⁴¹ Pulkkinen 2003, 205.



Nyt ja ennen -laulun sävelmä Gottlundin laulukirjasta Sampo. Runollisto. Tekstin hän mainitsi julkaisseensa aiemmin kirjassaan Otava II.

on numerona 3, (Kant. teksti: "Illalla istuttiin istuimella"), Merimies-laulun sävelmälle variantti numerona 22 (Kant. teksti: "Löytyvi kultaa kupiksi"), Nyt ja ennen -laulun sävelmälle variantti numerona 10 (Kant. teksti: "Onneton olin minä ollessani") ja Suomes-ta pois lähtyäni -laulun sävelmälle variantti numerona 7 (Kant. teksti: "Minun kultani kaukana kukkuu"). Liitteen sävelmistä osa kuuluu lauluihin, joiden sanoja Gottlund oli merkinnyt muistiin 1810-luvun puolivälin tienoilla Juvalla.⁴² Ne olivat varmasti hänen itsensäkin osaamaa sävelmärepertoaaria. *Sampo*-kirjasessa hän on ehkä halunnut myös osoittaa, että sanat ja sävelmät eivät kansanlaulussa aina kuulu yhteen, vaan melodiat ja laulujen sanat liikkuvat eri teitä päinvastoin kuin taidemusiikissa. Tästä Gottlund oli saanut kokemusta jo omien kenttätöidensä ja oman lauluharrastuksensa yhteydessä. Valitessaan liitteen sävelmiä hän oli epäilemättä tietoinen Lönnotin muutamaa vuotta aikaisemmin ilmestyneen *Kantelettaren nuottiliitteestä*. Se ei estänyt häntä ottamasta mukaan samoja sävelmiä, koska ne olivat hänellekin tuttuja ennestään. Gottlund tiedettiin intohimoiseksi laulumieheksi jo opiskeluaikana Turussa.⁴³ Kun Johan Josef Pippingsköld palasi 1818 opintojensa jälkeen Uppsalasta takaisin Turkuun, hän toi mukanaan uusia tuulia ylioppilaslauluun. Gottlundkin ehti saattaa turkulaisen ylioppilaslaulun suorastaan uusille urille käydessään Uppsalasta välillä Turussa. Hän uhmasi silloisia säädyllisyyssääntöjä rohkemalla lähteä kadulle laulamaan Uppsalan tapaan. Hän lienee jonkin aikaa jopa johtanutkin laulajien ryhmää, joka oli eronnut Pippingsköldin liian "kreivilliseksi" koetusta lauluseurasta.⁴⁴

⁴² Gottlundin sävelmien käsikirjoituskokoelmassa (Kansalliskirjasto Coll 59,14, aikaisempi signum Fö I, 34) "Kalevalan tytär" -laulun sävelmän nuottilehden alalaidassa on "Morsiamen kuolo" -balladista ensimmäinen säe "Yks päivä nyt ehti ehtoolle". Myös liitteen viimeisenä olevan laulun "Suomesta pois lähtyäni" sävelmä "Minun kultani kaukana kukkuu" löytyy tästä kokoelmasta. Nämä tekstit eivät liene alkuperäisiä kenttämusiikinpanoja. Niihin ei liity tietoja laulajasta, kuten Gottlundin kenttämusiikinpanoihin yleensä.

⁴³ Heikinheimo 1933, 221–223. Uppsalan suomalaisten ylioppilaiden lauluharrastuksista, ks. Laitinen 2010, 41.

⁴⁴ Pulkkinen 2003, 61; Nikula 1972, 470–474.

Naucklerin *Krigs visan* kannalta kiintoisin *Sampo*-liitteen sävelmistä on ”Nyt ja ennen” -laulu syystä, että sen teksti vastaa metriikaltaan *Krigs visaa*. Melodian toinen repriisi on merkitty laulettavaksi refrengillä (Lali lili lali lili lalilili laali). Sama koskee Lönnrotin *Kantelettaren* tekstiäkin (Tala tala tala tala taitala tai tai). ”Nyt ja ennen” -laulussa teksti on 2-säkeinen, mutta melodia 4-säkeinen. *Krigs visan* tekstiä sopiikin erinomaisesti laulaa ”Nyt ja ennen” -laulun sävelmällä, mutta nimenomaan niin, että sävelmän jälkimmäinen repriisi, kaksi jälkimmäistä sävelmäsäettä, on laulettava refrengillä edellä mainittujen laulujen tapaan. Tämä melodia tarjoaa ainakin yhden esimerkin sävelmistä, joita oli muodissa *Krigs visan* muistiinpanoaikaan. Tarkoituksena ei tässä ole tietenkään väittää, että laulua todella olisi laulettu juuri tällä sävelmällä, ja ettei löytyisi samantyyppisiä muitakin. Tavoitteena oli löytää nimenomaan joku sellainen melodia, jolla olisi Suomen sodan aikoihin tai sen jälkeen voitu laulaa Naucklerin *Krigs visaa*.

***Krigs visan* rakenteesta, tyylistä ja tulkinnasta**

Käsikirjoituksesta käy ilmi, että kyseessä ei ole yhtenäinen, juonellinen kokonaisuus, vaan – kuten jo alussa todettiin – kuuteen jaksoon jakaantuva lauluketju. Jaksojen sisällykseen ei ole kysymys varsinaisesta kertovasta juonesta, vaan perusmallina on ollut rekilaululyyriikalle tyypillinen yksisäkeistöisyys. Säkeistöjä voitiin liittää peräkkäin missä järjestyksessä tahansa tilanteen mukaan. Jo aiemmin viitattiin siihen, että *Krigs visan* säkeistöt eivät edusta rekilaulun säkeistörakennetta, vaan ovat lähempänä knittelimitä.⁴⁵ Tyyllille ominaista on, että jaksojen sisällä näyttää toistuvan tiettyjä motiiveja, teemoja tai formuloita, jotka sitovat kunkin jakson sisäiset säkeistöt yhteen. Ne ehkä ovat jääneet laulajien mieleen tällaisina ketjuina. Toisaalta on myös paljon mahdollista, että muistiinpanija on voinut itse järjestellä säkeistöjä temaattisesti sopivaan asuun.

Tiettyyn jaksoon liittymisen kriteerinä on ollut säkeistöjen sisältö. Tapahtumat on kuvattu aina hyvin lakonisesti ja vain yhdellä säkeistöllä. Kolmannessa, neljännessä ja viidennessä jaksossa sisällöltään keskenään samantyyppisiä säkeistöjä on kuitenkin ketjuuntunut toinen toisensa perään. Samat kielikuvat toistuvat ja sama perusvire säilyy kunkin jakson sisällä. Laulua kokonaisuutena tarkastellessa on havaittavissa, että tyyllillisesti siinä on kuitenkin eri tasoja. Alun kolmessa ensimmäisessä jaksossa kerronta kulkee yleisellä, objektiivisella tasolla, ja se koostuu sotilaiden kokemuksista ja muista todellisuuspohjaa sisältävistä yleisluontoisista motiiveista (Viapori- ja Krunstätti-motivit, Taivassalo- ja Pikinholma- taistelut, herrojen toiminta, falskit breivit, plakat husi).

⁴⁵ Rekilaulusäkeistö voidaan myös ymmärtää ja useimmiten on kirjoitettukin nelisäkeiseksi, mutta se ei tietenkään muuta säkeistön metristä perusrakennetta. Rekilaulusäkeistön nousujen luku on 2 x 7, kun *Krigs visan* säkeistössä nousutavuja 2 x 4. 1800-luvulla tällainen puhdaspiirteisen rekilaulun säkeistömalli näyttää olleen yleisin, mutta toiseksi yleisin on ollut *Krigs visassa* käytetty nelinoinen säkeistömalli. Käytössä on ollut myös useita muita säkeistörakenteita, jotka muistuttavat puhdasta rekilaulurakennetta. (Asplund 1997, 287–288.)

Neljännessä ja viidennessä jaksossa kerronnan tyyli muuttuu ja siirtyy subjektiiviselle tasolle. Nyt tulee esille laulajien henkilökohtaisia tunteita ja mielikuvia. Herjan ja pilkan voima kasvaa, ja keskeisiä motiiveja ovat ryssä Ålandissa ja ryssän kurvat. Neljännen ja viidennen jaksonkin kesken on selkeä tyyliero. Viidennen jakson eroottiset elementit lisääntyvät, ja Maskun, Laitickkalan ja Turun flikkojen sekä ryssien keskinäisistä kanssakäymisistä kehitellään toinen toistaan vahvempia seksuaalisia mielikuvia.

Tällaisia lauluja alkoi varmasti syntyä varsinkin sotilaitten kesken jo heti Viaporin tapahtumien jälkeen. Koko sodankäyntihän oli suomalaisten kannalta onnetonta ja ahdistavaa. Armeija oli huonosti aseistettu ja varustettu, ruutia ei ollut riittävästi eikä sotilaita siksi aina päästetty taistelutilanteisiin, vaan heitä piti estää taistelemasta, kuten laulu väittää tapahtuneen saaristolaistaisteluissa. Laulun kaksi ensimmäistä jaksoa tuovat esiin Suomen sodan ja taistelujen alkuvaiheita. Ne kuvaavat ruohonjuuritason tuntemuksia ajalta, jolloin molemmat linnoitukset, Svartholma ja Viapori oli menetetty ja maan sotavoimat ainakin eteläisillä rintamilla peräytymistään peräytyivät antautumatta juurikaan taistelemaan vihollisen kanssa. Toisaalta Suomen sodan historia kertoo, että pienempiä kahakoita kyllä syntyi etelärannikoillakin, mutta sielläkin perääntyminen oli sodanjohdon yleisin strategia, mikä näyttäisi aiheuttaneen sotilaissa suurta turhautumista.

Laulun kolmas, neljäs ja viides jakso näyttäisivät heijastavan ei vain suomalaisten sotilaitten, vaan muunkin väestön mielialoja. Ne kertovat siitä suuresta yhteiskunnallisesta hämmennyksestä, epätoivosta, joka vallitsi tavallisen kansan mielessä. Sota oli hävitty, maa oli joutunut vanhan perivihollisen vallan alle, vieras kieli kaikui kaduilla. Ei tiedetty, mitä piti ajatella. Sodanjohdon käsittämättömiltä tuntuneet toimenpiteet aiheuttivat huhuja, katkeruutta ja kauhua. Oman maan ylimmät herrat näyttivät olevan mielin kielin venäläisten edessä ja myötäilevän heidän toiveitaan. Sotilaat olivat joutuneet luovuttamaan aseensa ja seurasivat nyt sivusta tyhjin käsin ja tyhjin vatsoin elämän menoa. Mitä heille jäi? Ei muuta kuin sana ja sävel, mutta niistähän ei ollut pulaa. Turhautumisen ja mustasukkaisuuden tunteet purkautuivat herjalauluihin. Niillä käsiteltiin kollektiivista ahdistusta. Sitä paremmalta tuntui, mitä mehevämpiä kielikuvia keksittiin. Seksuaalisuus oli se ase, jota käytettiin sitä ”omaa” naisväkeä kohtaan, jonka nähtiin tai uskottiin mielitelevän venäläissotilaita tai päinvastoin jos huomattiin venäläisten liehrittelevän suomalaista naisväkeä. Karkean seksuaalitematiikan käyttäminen lauluissa oli miesväen konkreettinen tapa häpäistä ja rangaista nimenomaan naisia. Joutuminen laulujen kohteeksi merkitsi maineen menettämistä. Maine ”ranki” oli ihmiselle entisessä sääty-yhteiskunnassa tärkeä asia.

Voi otaksua, että suurin osa säkeistöistä on syntynyt Turun seudulla ja laulettu ehkä kapakkalauluina viinanhuuruissa tunnelmissa sotaan osallistuneiden tai yleensä nuorten miesten kesken. Siitä ovat osoituksena Turun ja lounaisrannikon liepeille viittaavat muutamat paikannimet. Säkeistöihin sisältyy myös selvästi lounaismurteiden piirteitä.

Lauluissa on silti myös joitain itäsuomalaisia murrepiirteitä.⁴⁶ Oliko tässä Naucklerin savolaisen kynän jälkiä, sitä voi vain arvailla. Hänen panoksensa tämän sotaulun koostumuksessa askarruttaa. Kuinka paljon tässä oli hänen itsensä tuntemaa ainesta, oliko hän itsekin laulaja vai vain muistiinkirjoittaja, joka oli koostanut tämän 33-säkeistöisen tekstin ehkä useammalta kuin yhdeltä laulajalta? Häinkö ryhmitteli puhtaaksi kirjoittaessaan säkeistöt niin, että laulun toisessa ja kolmannessa jaksossa painottuu erityisesti teema Ryssän herrat – Suomen herrat, kun taas neljännessä ja viidennessä jaksossa seksuaalitematiikka nousee selkeimmin esiin. Luultavasti Nauckler oli kuullut ja varmaan itsekin oppinut tällaisia lauluja ollessaan armeijan palveluksessa. Sodasta oli silloin jo kulunut muutama vuosi aikaa, mutta sotakokemukset ja laulut elivät vielä miesten miehlissä.⁴⁷ Uskottavimmalta tuntuu, että pitkät lauluketju on syntynyt eri tilanteissa ja usealla paikkakunnalla.

Kansanomaisen laulun piirteitä 1810-luvulla

Naucklerin teksti edustaa leimallisesti juuri oman aikansa yhtä uudemman kansanlaulun metristä mallia. Runolaulun kieli oli jo unohtumassa, mutta eli viimeisiä aikojaan ns. rahvaanrunoutena, pääasiassa talonpoikaisen väestön kirjallisen runouden lajina. Tosin rahvaanrunoilijoista moni käytti lauluissaan muutakin kuin vanhan runon mittaa. Paavo Korhonen, talonpoikaisrunoilija Rautalammita, sepitti kaksi Suomen sotaa käsittelevä runoa. Ne ovat muistelman luontoisia; toinen kertoo Rautalammin rahvaan kärsimyksistä, toinen sisältää katsauksen sodan kulkuun. Ne ovat syntyneet ilmeisesti vasta sodan jälkeen.⁴⁸ Kirjallinen laulu arkkiveisujen muodossa oli vahvassa nousussa valtaamassa itselleen yhä laajempaa sijaa yhtenä kansanomaisen laulun muotona. Suomen sodan aikana arkkiveisuja ei Suomen puolella voitu kuitenkaan julkaista, koska Turku ja Vaasa, joissa maan ainoat kirjapainot sijaitsivat, olivat joutuneet jo sodan alkuvaiheissa maaliskuulla venäläisen haltuun. Ruotsissa julkaistiin tosin muutamia suomenkielisiä, sotaa käsitteleviä arkkiveisuja, mutta ne tuskin voivat levitä maassa, jonka viralliset siteet entiseen emämaahan olivat katkenneet.⁴⁹

Suomen sodan ajan rasitukset ja maan joutuminen venäläisten valtaan kirvoittivat kansanomaisia lauluntekijöitä tuomaan julki ajatuksiaan ja kokemuksiaan omissa sepitteissään. Naucklerin *Krigs visa* ei tietenkään ollut mikään yksittäinen ilmiö. Vuonna 1870 lauloi Jurvassa pappilan ”ruotipaappa” Jaakko Purkismalmi ylioppilas O. Forsmanille

46 Esim. laskenna, puurova, sanovatten, häilyvatten, parkuvatten, kurvallen, persiessä, pitäjällen.

47 Suomen sotaväki lopetettiin sodan jälkeen, mutta vuonna 1812 Suomeen perustettiin 3 jääkäriyrykmenttiä, joista 2. jääkäriyrykmentin alaisena oli Kuopion pataljoona. Niiden lisäksi maassa oli venäläisiä joukko-osastoja ja kolme värvättyjen sotilaitten pataljoonaa. (Wikipedia.org/suomen asevelvollisuuden historia.)

48 Salokas 1923, 209–214. Rahvaanrunoudesta ks. esim. Laurila 1956, 107–129; Kukkonen 1975, 7–25.

49 Salokas 1923, 203–206. Hultinin arkkiveisuluettelo mainitsee yhteensä puolenkymmentä vuosina 1808 ja 1812 ilmestynyttä Suomen sotaa käsittelevää arkkiveisua: Kansalliskirjasto, Pääsarja 1803–17, 7, 35–37, Lauluja 1808–09, 1.

laulun, joka oli seipitetty kesällä 1808. Laulaja oli oppinut sen lapsuudessaan Lapualla sodassa mukana olleelta isältään. Se sisältää 64 lyhyttä säettä ja käsittelee paljolti samoja teemoja ja heijastaa samoja tunteja kuin *Krigs visakin*. Siinäkin surraan Suomen kohta-loa ja menetettyä Viaporin, kuvataan linnoituksen kunniatonta antautumista sekä surua ja suuttumusta niitä henkilöitä kohtaan, joiden koettiin rahasta myyneen linnoituksen. Moititaan myös Ruotsin kuningasta, joka ”ei miekkaa liikuta”. Tuodaan esille satamassa olleen ”varvin” polttaminen. Sillä tarkoitettiin juuri Turun laivaston päällikön Hjelms-tiernan käskystä tapahtunutta alusten ja varaston polttamista, mikä rahvaan kesken aiheutti kapinamieltä.

Laulussa viitataan myös Venäjän keisarin vaatiman uskollisuuden valan vannomiseen. Juuri tämä herätti paljon vastustusta. Piispa Tengström yritti jopa saarnastuolista käsin suostutella kansaa vannomaan tämän valan. Hän ei siinä onnistunut, vaan joutui niin rajujen mielenosoitusten kohteeksi, että hänen oli joksikin aikaa asettauduttava turvaan toiselle paikkakunnalle.⁵⁰ Lauluntekijän suuttumus on mennyt niin pitkälle, että hän uskalsi olla sitä mieltä, että ”tarvittis pispankin tappaa---”. Valan vaatiminen herätti eniten epäluottamusta ja pahennusta talonpoikaisen kansan keskuudessa, koska he suhtautuivat venäläisiin varauksellisimmin. Tiukimmin uskollisuuden valan vannontaa keisarille vastustivat kaupunkilaisesta väestöstä porvarit ja käsityöläiset. Kuninkaalle uskolliset säätyläiset toimittivat salassa tietoa Ruotsiin venäläisten joukoista. Varsinkin maalla venäläisiä pidettiin jatkuvasti sodan jälkeenkin vihollisina ja ihmiset kokivat valan vannomisella pettävänsä Ruotsin kuninkaalle antamansa uskollisuudenvalan.⁵¹

Kun Naucklerin laulu mainitsee nimeltä vain yhden ”falskeista” Suomen herroista eli piispa Tengströmin, Purkismalmi luettelee useita muitakin ”Suomen herra-krepuja”.⁵² Heistä arvovaltaisimman piispan ohella oli maaherra von Willebrandt, kansan Frekka-Jakuksi kutsuma mies, joka mm. rakennutti myllyn Liedon Kukkarokoskeen tyydyttämään venäläisten viljan tarvetta.

Voi pientä Suomen maata
 Kuin on jo piiritett’!
 Ryss’ on jo vallan päällä,
 Vaatii meitä vannomaan.
 Pojat ne Suomesta karkaa
 Aina Ruottin puolelle.
 Ah! kuinka mieli lienee
 Tuolla Ruottin kuninkaall?
 Ei sodass’ vastaanota

⁵⁰ Wrede 1988, 26.

⁵¹ Pylkkänen 2008, 81.

⁵² Koskimies 1913, 45–46. Muita ”herra-krepuja” olivat Turun ja Porin läänin maaherra E. G. von Willebrandt, ”Frekka-Jakku”, Pöytyän, Ulvilan ja Isonkyrön rovastit J. Sundvall, Fredrik de Bell, ja N. Aejmelaeus. Ks. myös Salokas 1923, 207–208.

Eikä miekkaa liikuta.
Varvin he vahvasti poltit
Ja tulella sytytit;
He luulit olleen kruutii
Noiss' isoiss' tynnyreiss';
Vaan ne oli aivan tyhjät
Ja sannalla täytetyt.
Willebrandin viha vissiin
Oli tuohonkin asiaan.
Toi oli toi Frekka-Jakku,
Kuin myllyn rakensi
Tuonn' Lieron [Liedon] Kukkarokoskeen,
Juur kivistä pykäisi.
Kyllä Frekka-Jakku sen tiesi,
Kuin myllyn rakensi,
Että Ryssä Turkuhun riensi
Ja jauhoja tarvitti.
Tarvittis pispankin tappaa
Ja Pöytiön prouvastin,
Ei Ulvilan tohtorin väärin
Eikä Kyröön prouvastin.
Vaan heillen annetan anteeks
Kuin kuririn lähdetit,
Viaporin komententill'
Juuri kirjan kirjoitit.
Käskit he vangiksi antaa
Kaikki Suomen riservit:
Siell' oli kommandörit
Ja muita tollareit';
Siell' oli trahtamentit
Ja tykit vallilla.
Noill' olis taittu sotii
Ja Ryssää varjella.
Ryssä se sisälle marsii
Ja oli niin iloinen.
Paimenet [puolustajat] ulos palsiit
Ja olit niin hiljaiset.
Ei ollut heillä bantleritaskui
eikä kruunun kivääreit',
Vaan pienet viinaflaskut

Joista kiukulla ryyppäisit.
 Voi Suomen herra-kreput
 Kuin olette falskia!
 Rahan te vastaanotit,
 Myitte fästingin.
 Jos Kaarlee kaarttins' kanssa
 Joutui meitä auttaman,
 että miekka siunattu olis
 Ja kuulat kulkemaan;
 Että rikkois Ryssän leirin
 Ja pahat patterit.–
 Ryssä se valansa pitää
 ja sotii ankarast'
 Keisarin tahdon jälkeen,
 Vaikka vallan talvella.

Purkismalmin laulama teksti sisältää Naucklerin sotalaulua paljon runsaammin tosipohjaista tietoa ja enemmän viittauksia tapahtumiin ja henkilöihin. Siltä kuitenkin puuttuu suullisena syntyneen kansanlaulun poljento, selkeä säkeistö rakenne ja loppusointuisuus. Tekstin sisällössä on kyllä havaittavissa pyrkimystä 4- tai 8-säkeisyyteen, mutta se ei ole johdonmukaista, ja laulun ajatuksellinen sisältö ylittää monesti näin muodostuneiden säkeistöjen rajat. Tekstin jambinen, kohotahdillinen kolminousuinen runomitta ja jonomaista säelaulua muistuttava tyyli viittaavat kirjalliseen sepitystapaan.⁵³ Laulun perussävy on myös arkkiveisuille usein tyypillinen vakava valitus ja suru, ja ”Surulauluksi” se julkaistaessa otsikoitiinkin. Teksti on syntynyt sepittämällä se johonkin virren sävelmään. Juuri sävelmän rakenne onkin ilmiselvästi säädellyt tekstin sisällön muotoutumista.⁵⁴ Miten paljon tällaista laulua käytännössä laulettiin, sitä on vaikea arvioida. *Krigs visa* on nimensä mukaisesti sotalaulu, ts. sodasta kertova laulu, joka kuvaa sotilaiden kokemuksia ja ajan ilmapiiriä, ei tosin mitenkään syvällisesti, pikemminkin arkiesti ja voi ehkä sanoa – elämänläheisesti. Se painottuu pilkka- ja herjalauluksi, ja sen satiirinen sävy ja seksuaalitematiikka viittaavat selkeästi sotilaiden ja nuorten miesten ajatusmaailmaan. Sillä on epäilemättä ollut paljonkin käyttöä. Sen sijaan Purkismalmin laulussa kuuluu selvästi vanhan ja kaiken kokeneen sotaveteraanin ääni. Tuntuu siltä, että tähän yhteen lauluun on tietoisesti kerätty kaikki kansalaisten mieliä silloin näiden seutujen asukkaita kuohuttaneet tapahtumat.

⁵³ Kohotahdista arkkiveisuissa ks. Niinimäki 2007, 163–166. Purkismalmin laulun lisäksi muutamia Suomen sota-aiheisia lauluja löytyy SKS:n kokoelmassa, Ahlmanin, Beckerin, Taipaleen ja Topeliuksen käsikirjoituksissa.

⁵⁴ Tekstiä voi kokeilla laulamalla sitä esim. Vanhan virsikirjan no 90 sävelmällä ”Hädässä huudan Herraa”.

***Krigs visan* falskit herrat ja Runebergin Vänrikki Stoolin tarinat**

Voittamattomana pidetyn Viaporin kunniaton antautuminen heti Suomen sodan alkuvaiheessa oli Venäjälle ratkaiseva voitto ja Ruotsille sotilaallinen katastrofi. Mikä oli todellisenä syynä linnoituksen luovuttamiseen? Kommentajaa epäilemättä askarrutti huoli alaisistaan. Kannattiko tapattaa miehiä turhaan, kun näkyvissä ei näyttänyt olevan mahdollisuuksia selviytyä piirityksestä voittajana. Ampumatarvikkeita oli niukasti, miehistö huonosti koulutettua, ja luonnon luomille olosuhteille ei mitään voitu. Muita syitä olivat armeijan vetäytyminen ja yleinen, jo pitkään kestänyt tyytymättömyys taitamattomaksi osoittautuneeseen Ruotsin kuninkaaseen. Vallankumoushuhuja liikkui myös Suomessa. Venäläisten taitava painostaminen aseleposopimukseen oli omiaan luomaan mielialaa antautumiseen. Tänä päivänä historiankirjoitus toteaa, että ei ole mahdollista nimetä mitään yhtä tai yksittäistä syytä linnoituksen luovuttamiseen taistelutta. Syitä oli useita.

Joka tapauksessa Carl Olof Cronstedtista tuli kansalaisten silmissä omana aikanaan julkinen syntipukki, kuten Naucklerin *Krigs visa* ja Purkismalmin ”Surulaulukin” osoittavat. Hänet erotettiin antautumisen jälkeen armeijasta. Sotaoikeuden istunnossa hänet tuomittiin menettämään henkensä, kunniansa ja omaisuutensa. Keisari kuitenkin armahti hänet ja myönsi hänelle elinkoron korvaukseksi hänen Ruotsissa menettämästään omaisuudesta. Vuonna 1820 tapahtuneeseen kuolemaansa saakka hän eli unohdettuna Herttoniemen kartanossa. ”Kultaisesta ruudista” eli lahjusten ottamisesta ei sittenkään näytä olleen kysymys eikä historiankirjoitus enää tänä päivänä pidä Carl Olof Cronstedtia maan kavaltajana. Todestaan, että hän oli pikemminkin olosuhteiden uhri.⁵⁵

Kritiikki piispa Jakob Tengströmiä kohtaan on varmaan lientynyt nopeasti. Olihan hän ollut jo ennen sotaa keskeinen henkilö Turun niin valtiollisessa kuin kulttuurielämässään. Sodan jälkeen hänen tähtensä vain nousi. Tengströmin vaikutusvalta kasvoi niin akateemisissa, kirkollisissa kuin poliittisissakin asioissa. Hänhän oli ollut tärkeimpiä niistä johtohenkilöistä, jotka olivat toivoneet vallanvaihtoa Suomessa. Porvoon valtiopäivillä Tengström oli pappissäädyn puhemiehenä, ja jatkossa hän toimi keisarin neuvonantajana Suomea koskevis- sa asioissa. Hänestä tuli myös Suomen ensimmäinen arkkipiispa. Tämän päivän näkökulmas- ta Tengström nähdään reaalipoliitikkona, joka todella halusi suojella Turkua, sen asukkaita ja koko maata sodan hävitykseltä, koska aseellisella vastarinnalla ei ollut hänen mielestään menestymisen mahdollisuuksia. Hän katsoi mukautumispolitiikallaan voivansa saada maalle enemmän etuja kuin asettumalla vastarintaan.⁵⁶

J. L. Runeberg sai kimmokkeen *Vänrikki Stoolin tarinoihin* (I 1848, II 1860) kuunnelles- saan nuorena kotiopettajana kahta vanhaa sotaveteraania Ruovedellä. Näin uskottiin ja myös haluttiin pitkään uskoa. Näin ei kuitenkaan todellisuudessa ollut. Runebergin tarinat eivät olleet juuri hänen tapaamiensa veteraanien tarinoita. Vänrikit syntyivät aikana, jolloin so- taa käyneiden miesten sukupolvi oli jo väistymässä, ja moni vanha sotaveteraani eli unoh- dettuna vaikeissa oloissa. Runeberg halusi luoda ylevää sankarirunoutta, nostaa esiin niin

⁵⁵ Lappalainen 2008, 94–95; Wrede 1988, 151.

⁵⁶ Wrede 1988, 25, 41; Dahlström 1995, 216, 288; Björkstrand 2012, 203–223.

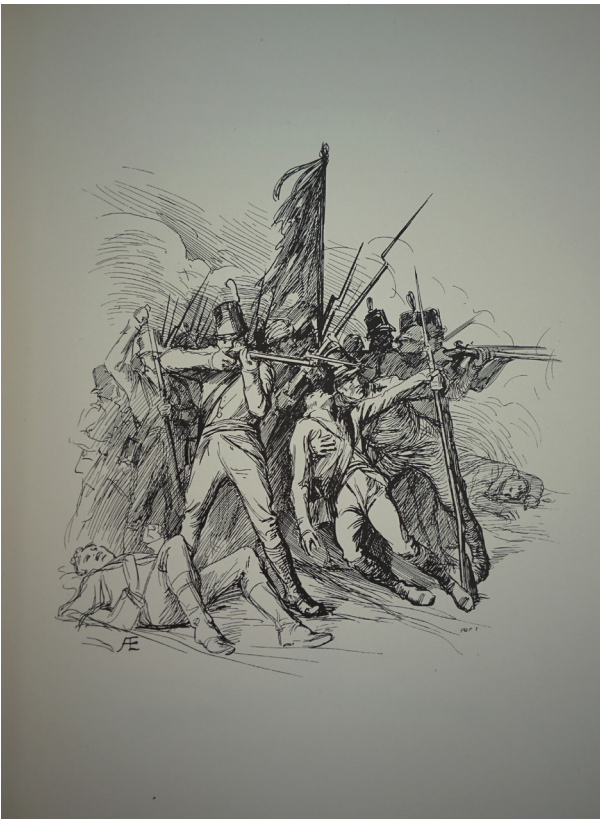
kunnioitettuja sotapäälliköitä kuin urhoollisia rivisotilaitakin. Runot eivät kuitenkaan olleet vain sarja tilannekuvia sotanäyttämöltä. Ne eivät olleet kirjaimellisesti historian totuuden mukaisia eikä se ollut Runebergin päämääränä. Hän halusi luoda runollisen todellisuuden sodasta ja näyttää maanmiehilleen, mitä sodan muiston pitäisi heille merkitä. Hän toi runoiltaan julkisuuteen sodan jälkeen siihen asti vaietun näkökulman. Vaikka sota oli hävitty, kansakunta itse ei murtunut. *Vänrikki Stoolin tarinat* tarjosivat lukijoilleen Johan Wreden sanoin ”isänmaallisen elämänkatsomuksen”. Runeberg oli vakuuttunut siitä, että tosi kansallinen henki oli löydettävissä juuri yksinkertaisen kansan keskuudesta. Hänen mukaansa isänmaarakkaus oli samaa kuin velvollisuus uskollisesti taistella ja tehdä työtä isänmaan hyväksi, ei myydä sitä.⁵⁷

Teoksen ensimmäinen osa herätti heti ilmestyttyään valtavasti positiivista huomiota, ja painos myytiin muutamassa päivässä loppuun. Syntyi todellinen veteraanikultti ja sen myötä monenlaista kulttuuritoimintaa, musiikin, teatterin ja kirjallisuuden muodossa. Kansalaisten asenne sodan veteraaneihin muuttui ja sai 1800-luvun puolimaissa samanlaisia piirteitä kuin tänä päivänä tavataan nykysuomalaisen suhtautumisessa omiin viime sotiemme veteraaneihin. *Vänrikki Stoolin tarinat* on taiderrunoutta, mutta sillä oli vaikutusta, ei pelkästään sivistysteoston piirissä, vaan myös yli säätyrajojen. Teosta ruvettiin kääntämään suomeksi 1860-luvun puolivälissä ja ensimmäinen täydellinen suomenkielinen käännös ilmestyi 1873. Arkkikirjallisuus levitti 1800-luvun jälkipuolella joitakin *Vänrikki Stoolin* runoja tavallisen kansan ulottuville, ja muutamista runoista tuli sävellettyinäkin laajalti suosittuja. Teoksesta otettiin lukemattomia painoksia, sitä luettiin kodeissa ja kouluissa aina viime sotiin saakka. Se kirjaimellisesti kului suomalaisen käsissä.

Verrattaessa *Vänrikki Stoolin tarinoita* *Krigs visan* ja ”Surulaulun” teksteihin, niissä tulee selvästi näkyviin eriaikaisuus ja niiden täydellisen erilaiset lähtökohdat. Kansan parissa syntyneitä lauluja ei voi verrata Runebergin teoksen kaltaiseen taiderrunoilijan kynästä lähteneeseen sankarirunouteen, jossa aika on jo kullannut vuosikymmenten takaisia muistoja. *Vänrikkien* henkilöissä ja tapahtumissa on silti kansanlaulujen tavoin sekä totta että tarua. *Krigs visa* ja ”Surulaulu” heijastavat nimenomaan aikalaisten tuoreita kokemuksia ja tunteita. Ne tuovat realistisesti näkyviin ankaran ajan eri puolia. Niissä tulee esiin piirteitä ruohonjuuritasolta, sotilaiden elämys- ja kokemusmaailmasta sekä arviointia sodanjohdosta ja muista ”herroista”.

Krigsvisa tuo välähdyksenomaisesti esiin kansan käsityksiä muutamista Suomen sodan keskeisistä tapahtumista. Se on nähtävissä ainakin loppupuolen jaksoiltaan myös rääväsuise- na vihapuheena, joka suuntautui venäläisiin miehittäjiin ja heitä myötäileviin suomalaisiin. Sen lisäksi että lauluin purettiin tunteita, laulun karkeat pilkka- ja herjasäkeet ovat epäilemättä myös olleet omiaan keventämään mieltä ja tuottaneet yhtäällä hupia, joskin toisaalla myös kiukkua ja suuttumusta. *Krigs visa* on ilmeisesti koostettu useiden sepittäjien säkeistöistä. Se on nimenomaan kansan laulua, syntynyt spontaanisti lauletaessa ja laulettavaksi ja edustaa oman aikansa suullisen kansanlaulun yhtä yleistä metristä septysmallia. ”Surulaulu” sen sijaan vaikuttaa yhden ihmisen kirjalliselta tuotteelta, laululta, jossa kiteytyivät useat tuohon aikaan ilmassa olleet sodan ja Venäjän miehityksen aikaiset niin tosiasiat kuin huhutkin.

⁵⁷ Wrede 1988, 10, 30–31, 270.



*Albert Edelfeltin kuvitusta
Vänrikki Stoolin tarinoiden
vuonna 1900 ilmestyneeseen
painokseen.*

Arkistolähteet

Kansalliskirjaston kokoelmat. C. A. Gottlundin nuottikäsikirjoitukset. Coll. 59.14, aikaisempi signum Fö I, 34.
Kotimaisten kielten keskuksen Nimiaarkiston kokoelmat.
Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkiston kokoelmat

Kirjallisuus

- Andersson, Otto 1969. De poesi fennica §§ 9–11. *Studier i musik och folklore II*. Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland Nr 432. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 132–164.
- Anthoni, Eric 1928. Jaakko Tengström. *Oma maa. Tietokirja Suomen kodeille. VI osa*. Toinen, uudistettu painos. Porvoo: WSOY, 591–605.
- Apo, Satu 1995. ”Ex cunno väki tulee”. Fyysiseen naiseuteen liittyvä ajattelu suomalais-karjalaisessa perinteessä. *Naisen väki. Tutkimuksia suomalaisten kansanomaisesta kulttuurista ja ajattelusta*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Asplund, Anneli 1980. Ville Syrjälä, kansanlaulaja ja lauluntekijä Kiikasta. *Kertojat ja kuulijat*. Toim. Pekka Laaksonen. Kalevalaseuran vuosikirja 60. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 145–158.
- Asplund, Anneli 1994. *Balladeja ja arkiveisuja. suomalaisia kertomaleuluja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 563. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Asplund, Anneli 1997. *Murros, muutos ja mitta: metriikan, rakenteen ja sisällön välisistä suhteista suomalaisissa kansanlauluissa*. Julkaisematon Folkloristiikan lisensiaatintutkimus Helsingin yliopistossa.
- Asplund, Anneli 2002. *Lauluja Lönnrotin ajoilta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 866. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Asplund Ingemark, Camilla & Wassholm, Johanna 2009. *Historiska sägner om 1808–09 års krig*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Helsingfors 728. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Bulgarin, Faddei 1996. *Sotilaan sydän. Suomen sodasta Engelin Helsinkiin*. Toimittanut ja suomentanut Marja Itkonen-Kaila. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 645. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Dahlström, Fabian 1995. Porvarillinen musiikkielämä syntyy. Fabian Dahlström – Erkki Salmenhaara. *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Porvoo: WSOY, 187–251.
- Björkstrand, Gustav 2012, Jacob Tengström. Universitetsman, kyrkoledare och nationsbyggare. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 772. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Haavio, Martti 1923. Paavo Korhosesta, rautalammellaisesta kansanrunoilijasta. *Suomi V.2*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Heikinheimo, Ilmari 1933. *Kaarle Akseli Gottlund. Elämä ja toiminta. 1, Ensimmäinen työkausi*. Väitöskirja. Porvoo: WSOY
- Hohenthal, Torvald T:son 1941. Anteckningar om släkten Nauklér's äldre led. *Genos 12. Suomen Sukututkimusseuran aikakauskirja. Tidskrift utgiven av Genealogiska Samfundet i Finland*. Helsinki: Suomen Sukututkimusseura. Genealogiska Samfundet i Finland.
- Hohenthal, Torvald T:son 1948. Savolax-grenen av släkten Nauklér. *Genos 19. Suomen Sukututkimusseuran aikakauskirja. Tidskrift utgiven av Genealogiska Samfundet i Finland*. Helsinki: Suomen Sukututkimusseura. Genealogiska Samfundet i Finland.
- Holopainen, Väinö 2015. Savon rykmentti. Juvan komppania. Ruotutalojen kylät. https://www.rajapuro.net/savojr/juva/juva_k2r.html (luettu 20.8.2016).
- Itkonen, Erkki (toim.) 1995. *Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja osa 1*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 556. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 62. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Koskimies, A.V. 1913. Surulaulu vv. 1808–1809 ajoilta. *Kotiseutu* 1913, 45–46.
- Kulonen, Ulla-Maija (toim.) 1995 *Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja osa 2*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 556. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 62. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laitinen, Heikki 2006. Runolaulu Turun Akatemiassa. *Kansanmusiikki. Suomen musiikin historia*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. WSOY: Helsinki, 52–65.
- Laitinen, Heikki 2010. Rakas tunnettu kantele. *Kantele*. Toim. Risto Blomster. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1225. Helsinki: SKS, 23–167.
- Lappalainen, Jussi T. 2008. VI Kaksoiskotka linnoitusten ylle. *Suomen sodan historia 1808–1809*. Toim. Jussi T. Lappalainen, Lars Ericson Wolke & Ali Pykkänen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1200. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 84–95.
- Laurila, Vihtori 1956. *Suomen rahvaan runoniekat sääty-yhteiskunnan aikana. 1. osa. Yleiset näkökohdat*. Väitöskirja. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 249. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leino, Pentti 1982. *Kieli, runo, mitta. Suomen kielen metriikka*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 376. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ninimäki, Pirjo-Liisa 2007. *Saa veisata omalla pulskalla nuotillansa. Riimillisen laulun varhaisvaiheet suomalaisissa arkkiveisuissa 1644–1809*. Väitöskirja. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 14. Tampere: Suomen etnomusikologinen seura.
- Nikula, Oscar 1970. *Turun kaupungin historia 1721–1809. Toinen nide*. Turku: Turun kaupunki.
- Nordensvan, C. O. 1898. *Finska kriget 1808–1809*. Stockholm: Bonniers.
- Otavan iso Fokus 1975. *Kertovasti kuvitettu 8-osainen tietosanakirja. Osa 4*. Helsinki: Otava.
- Pekkilä, Erkki 1990. C. A. Gottlund ja kansanmusiikki. *Etnomusikologian vuosikirja 1989–1990*. Toim. Vesa Kurkela & Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 192–204.
- Pulkkinen, Risto 2003. *Vastavirtaan. C. A. Gottlund 1800-luvun suomalaisena toisinajattelijana*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Pykkänen, Ali 2008. Rajan suunnan taistelut. *Suomen sodan historia 1808–1809*. Toim. Jussi T. Lappalainen, Lars Ericson Wolke & Ali Pykkänen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1200. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 48–49.
- Pykkänen, Ali 2008. Lemun maihinnousu, Lemun taistelu. *Suomen sodan historia 1808–1809*. Toim. Jussi T. Lappalainen, Lars Ericson Wolke & Ali Pykkänen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1200. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 117–121.
- Rahikainen, Agneta 2004. *Johan Ludvig ja Fredrika Runeberg: kuvaelämäkerta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 998. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Runeberg, Johan Ludvig 1900. *Vänrikki Stoolin tarinat*. Kuvitus Albert Edelfelt. Porvoo: WSOY.
- Salokas, Eino 1923. *Maallinen arkkirunoutemme Ruotsin vallan aikana*. Väitöskirja. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Suomen asevelvollisuuden historia https://fi.wikipedia.org/wiki/Suomen_asevelvollisuuden_historia (luettu 2.9.2016).
- Paikkala, Sirkka (päätoim.) 2007. *Suomalainen paikannimikirja 2007*. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 146. Helsinki: Karttakeskus. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Suomi, Vilho 1963: Suomenkielinen lyriikka ennen vuotta 1640. *Suomen kirjallisuus II, Ruotsin ajan kirjallisuus*. Helsinki: Otava. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tarkiainen, Kari 2009. *Valtakunnan vaihdos 1809: ajan tuntoja Alopaeuksen pappissuvun papereissa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1206. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Tarkiainen, Viljo 1948. *Henrik Gabriel Porthan*. Tietolipas 6. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tolstoi, Leo 1953, *Sota ja rauha*, I ja II osa. 5. painos. Suom. J. A. Hollo. Porvoo: WSOY.
- Turun Vanha Raatihuone <https://www.turku.fi/vanha-suurtori/alueen-historia/vanha-raatihuone> (luettu 2.9.2016).
- Visuri, Pekka 2008. Sotatapahtumat 1808–1809, *Suomen sota 1808–1809, taustat, tapahtumat, muistomerkit*. 2. painos. Toim. Reima T. A. Luoto. Espoo: Fenix-Kustannus Oy, 61–133.
- Wolke, Lars Ericson 2008. Ruotsin varautuminen maihinnousu-uhkaan. *Suomen sodan historia 1808–1809*. Toim. Jussi T. Lappalainen, Lars Ericson Wolke & Ali Pylkkänen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1200. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 113–116.
- Wrede, Johan 1988. *Se kansa meidän kansa on: Runeberg, vänrikki ja kansakunta*. Jyväskylä, Helsinki: Gummerus.
- Åström, Anna-Maria 1999. Carl Axel Gottlund rajanylittäjänä. *Tuulen jäljillä: kirjoituksia kansanperinteestä ja kulttuurihistoriasta*. Toim. Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki. Kalevalaseuran vuosikirja 77–78. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 204–212.

RISTO BLOMSTER

Kansanlaulaja Vihtori Grönroos kansanperinteen äänittäjänä 1950-luvulla

Nakkilalaisen Vihtori Grönroosin (16.7.1888–31.3.1960) lankamagnetofonilla¹ tekemät kansanlaulujen äänitykset 1950-luvulta ovat kiinnostava ja omaperäinen osa kansanmusiikin tallennuksen historiaa Suomessa. Ne ovat ensimmäisiä niin kutsuttujen kansankerääjien eli korkeampaa koulutusta vailla olevien kansanperinteenkerääjien äänittämällä keräämiä aineistoja, jotka päätyivät Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) arkistoon². Aineistot koostuvat muun muassa Länsi-Suomen rukoilevaisten hengellisiä lauluista, *Vanhan virsikirjan* virsistä, arkkiveisuista, balladeista sekä merimieslauluista ja muista uusimittaisista kansanlauluista. Grönroos myös hyödynsi keruussaan kekseliäästi omaa laulajan taitoaan. Aineistojen helmi on hänen laulamansa ”sävelkimara”, joka koostuu erään rekilaulusäkeen laulamisesta seitsemälläkymmenellä eri melodialla.

Grönroosin äänitykset sijoittuvat kansanmusiikin keruun ja arkistoinnin murroskohtaan Suomessa 1950-luvulla. Keskeisessä kansanperinteen arkistossa, SKS:n kansanrunousarkistossa, kansanmusiikkia oli ennen äänittämisen aikakautta arkistoitu käsikirjoituksina; sävelmänuotinnos ja tekstimuistiinpanot olivat ensisijaisia arkistointimuotoja. Äänittäminen fonogrammeille (1905–1930-luku) ja pikalevyille (1938–1950) oli toiminut sekä nuotintamisen tukena että sävelmänäytteiden tallentamisen välineenä. Äänitteiden näyttekokoelmaa oli ryhdytty kartuttamaan määrätietoisesti vuonna 1950, kun Kansanrunousarkistoon hankittiin avokelanauhuri. Samana vuonna aloitettiin myös varsinainen äänitteiden arkistointi ja luettelointi. Kehitys johti ”Kansanrunousarkiston äänitearkiston” perustamiseen vuonna 1956 sekä ensimmäinen kansanperinteen levyantologian julkaisemiseen.³ Levyllä oli mukana myös Vihtori Grönroosin, Iso-Britannian joukoissa lääkintämiehenä palvelleen ensimmäisen maailmansodan veteraanin, esitys vanhasta ranskalaisesta sotilaslau-

1 Lankamagnetofonissa litteän metallipäällysteisen nauhan sijasta äänitysalustana käytetään ohuen ohutta rautalankaa.

2 Grönroosin toiminta kansanlaulujen äänittäjä-kerääjänä on verrattavissa esimerkiksi itseoppineisiin kansanperinteenkerääjiin (Mikkola 2013) ja kansannuotintajiin (Laitinen 2013).

3 Simonsuuri (toim.) 1961.

lusta, joka Suomessa tunnettiin arkiveisuna *Herra Melperin sotaanlähdestä*.⁴

Monien kansankerääjien tapaan myös Vihtori Grönroosin elämänvaiheet ja elämäntyö sisältävät runsaasti kiinnostavia vaihteita ja yksityiskohtia, kekseliäisyyttä ja luovuutta. Taustoitin tässä kirjoituksessani ensin Vihtori Grönroosin toimintaa suhteessa kansanperinteen äänittämiseen Suomessa 1950-luvulla. Tämän jälkeen esittelen Grönroosin elämänvaihteita ja valotan hänen keruutyönsä motiiveja. Lopuksi tarkastelen Grönroosin laulamaa ja äänittämää sävelkimaraa.⁵

Äänittäviä kansankerääjiä 1950-luvulla

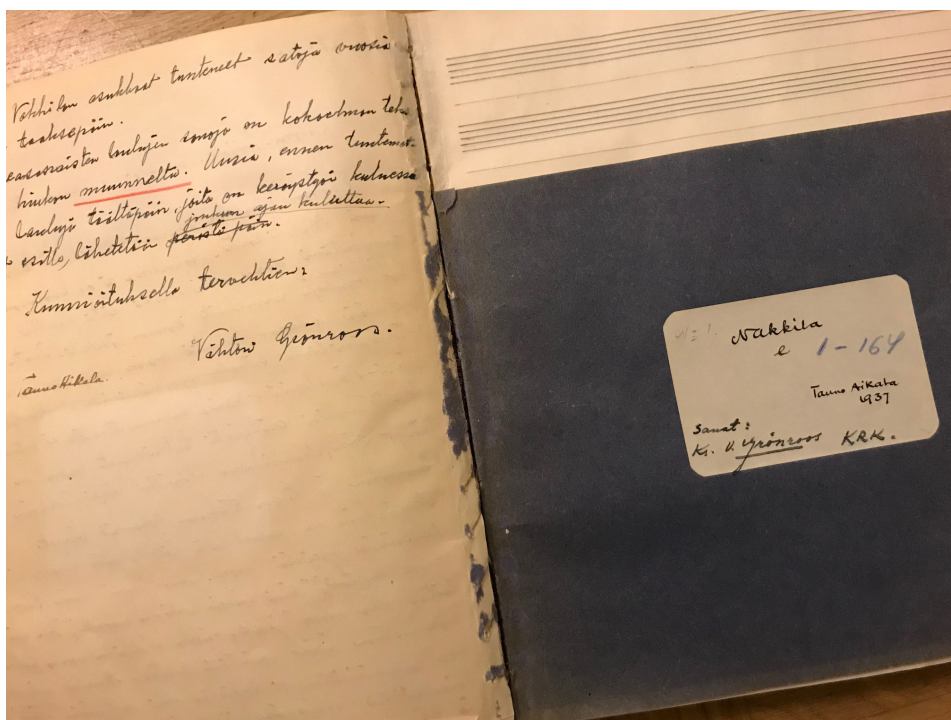
Vihtori Grönroos oli siis varhainen, mutta ei suinkaan ainut itsenäisesti kansanperinnettä äänittänyt ja aineistojaan Kansanrunousarkistoon toimittanut tallentaja 1950-luvulla. Grönroosin ohella kansanmusiikkiaineistojaan toimittivat arkistoitavaksi esimerkiksi lapualainen maanviljelijä Aarne Tolkki (äänitteet 1957–1961). Tolkin tallennettavana oli muun muassa suistamolainen Ilja Kotikallio. Millaiseen kansanperinteen äänittäjien joukkoon Grönroos 1950-luvulla luovuttamillaan aineistoilla sijoittui Kansanrunousarkiston äänitearkistossa? Lyhyt katsaus tähän aiheeseen on paikallaan.

Kansanperinteen äänittäminen oli 1950-luvulle tultaessa ollut SKS:n kansanrunousarkiston näkökulmasta katsottuna pääasiassa sen omien työntekijöiden ja muiden kansanperinteen ammattilaisten tehtävänä. Kenttätyöt toteutettiin virkatyönä tai SKS:n omien keruustipendien turvin. Kelanauhureiden ja myöhemmin muiden kuluttajakäyttöön soveltuvien äänityslaitteiden, kuten esimerkiksi lankamagnetofonien, tulo markkinoille synnytti 1950-luvulta lähtien aivan uuden ilmiön kansanperinteen tallennuksessa: paikalliset perinneharrastajat eri puolilta maata saattoivat nyt tarjota äänityksiään arkistoitavaksi.

Muutoksen näkee hyvin tarkasteltaessa Kansanrunousarkiston vuosikertomuksien ns. kartuntatietoja vuosilta 1950–1961. Vuosikertomuksissa ääniteaineistojen erilaiset kartunnan tavat on ryhmitelty kuuteen eri kategoriaan: 1) Kansanrunousarkiston omat äänitysretket, 2) Kansanrunousarkiston studiossa tehdyt äänitykset, 3) stipendiaattikeruut, 4) kilpakeruiden äänitekartunta, 5) kopioitavaksi lähetetyt äänitteet sekä 5) muu kartunta. Näistä Grönroosin viiteryhmäksi muodostuivat ryhmät ”kopioitavaksi lähete-

4 Kansanperinteen äänittämisestä ks. Asplund 1976; Simonsuuri 1949; Häggman 2015. Myös Vihtori Grönroosin veisuuta on julkaistu levyllä (Asplund (toim.) 2001). Sanomalehtitietojen (Eerikki 1956) perusteella hän kuitenkin teetti jo 1950-luvulla lauluistaan omia levytyksiä. Grönroos kertoo näistä neljästä gramofonilevystä lehtijutussa vuodelta 1956. Lehtijutun kuvituksena on kuva, jossa Grönroos kuuntelee omaa lauluaan gramofonilla. Levyjä ei ole tähän mennessä pystytty paikantamaan. Anneli Asplund julkaisi Grönroosin äänittämien arkiveisujen nuotinnoksia, hänen muistiinpanemiaan tekstejä sekä nuotinnoksia teoksessaan *Balladeja ja arkiveisuja* (Asplund 1994) yhteensä 15 kpl (ks. lähdeluettelo).

5 Kiitos Vihtori Grönroosin keruuaineistojen arkistointiin liittyvistä tiedonannoista syys-lokakuussa 2015: Mervi Aho (Satakunnan museo, Satakunta-arkisto), Heikki Hurta (Kotimaisten kielten keskus), Anne Laurila (Museovirasto), Timo Piipponen (Tampereen yliopiston Kansanperinteen arkisto), Leena Purhonen (Nakkilan kunnankirjasto), Katriina Rouvala (Kotimaisten kielten keskus), Kirsti Toroska (Nakkilan kunnanviraston arkisto) ja Anne Virkkala-Harju (Kansanmusiikki-instituutti).



Kuva 1: Vihtori Grönroosin muistiinpanoja Kalevalan riemuvuoden kilpakeruuseen 1935. (SKS KRA. KRK 14–16. Vihtori Grönroos. 1935.)

tyt äänitteet” sekä erityisesti ”muu kartunta”. ”Muu kartunta” esiintyy ensimmäistä kertaa omana ryhmänään vuonna 1955, ”kopioitavaksi lähetetyt” 1956. Tyypillisesti näihin ryhmiin luettiin kuuluvaksi eri instituutioiden aineistoluovutukset, muu vaihtona saatu aineisto sekä yksityishenkilöiden aineistoluovutukset.⁶

”Muu kartunta” jakautuu äänittäjiensä ammattinimikkeiden perusteella kahteen ryhmään. Näistä laajempi on noin puolen sadan kerääjän joukko, joka koostuu yliopistokoulutuksen saaneista kansanperinteen tallentajista. Joukossa on professoreita, maistereita, opiskelijoita ja opettajia. Tämän ”oppineiden” ryhmän lisäksi ”muuhun kartuntaan” kuuluvat 15 aineistonluovuttajan sekalaisen ammattinimikkeen muodostama joukko esimerkiksi maanviljelijöitä, muurareita, kauppiaita, insinöörejä, tehtailijoita sekä kotiseutuaktiiveja.

Viimeksi mainitun joukon yhdisti Kansanrunousarkistoon tavallisesti aiempi osallistuminen keruusiin. Moni äänittäjä olikin osallistunut Kalevalan riemuvuoden kilpakeruuseen vuonna 1935 ja jäänyt sen jälkeen vakiovastaajaksi keruun yhteistietojen perusteella muodostettuun keruukyselyiden ”vastaajaverkkoon”. Vastaajaverkolle postitettiin

6 Kartunnan alustava analyysi perustuu Kansanrunousarkiston vuosikertomustietoihin (1950–1961) ja Kansanperinteen valiokunnan pöytäkirjojen liitteenä oleviin ääniteluovutusten palkintalistoihin (1950–1961). Vertailuaineistona on myös Tarja Soutkarin opinnäytetyö Kansanrunousarkiston äänitteiden kartunnasta (Soutkari 1962).

säännöllisesti keruiden kirjoituskutsut ja keruuoppaat. Näin oli ilmeisesti käynyt myös Vihtori Grönroosin tapauksessa: Grönroos oli osallistunut Riemuvuoden keräykseen lähettämällä kansanlaulujen tekstejä sekä myöhemmin myös niihin liittyvän nuotinnoskoelman.⁷ Samasta esimerkkinä käy myös vihantilainen maanviljelijä M. A. ”Museo-Matti” Junttila (äänitteitä 1958, 1959 sekä 1970).

Taustalla saattoi olla myös muita yhdistäviä tekijöitä. Esimerkiksi nurmijärveläinen tehtailija ja tarinaniskijä Fredrik Vuori (äänitteitä 1959–1960) sekä ”taloustirehtööri” ja *Jaakkiman Sanomien* entinen päätoimittaja Tommi Kilpiö (äänitteitä 1957, 1961) olivat ennen omia ääniteluovutuksiaan toimineet haastateltavina. Samoin maakuntaliittojen toimijat, jotka olivat usein tärkeässä paikallisroolissa Kansanrunousarkiston kenttääänitysmatkojen järjestelyissä, saattoivat nyt itse toimia äänittäjinä. Tällaisia henkilöitä olivat esimerkiksi Etelä-Pohjanmaan maakuntaliiton toiminnanjohtaja Väinö Tuomaala (äänitteitä 1951–1958) sekä Tuomaalan toiminnanjohtajakollega Keski-Pohjanmaan maakuntaliitosta, Eino Isohanni (äänitteitä 1957).

Useat vuosien 1950–1961 äänitekerääjistä eivät enää tarkasteluajanjakson jälkeen osallistuneet kansaperinteen keräämiseen äänittämällä. Yksittäisten aineistoluovutusten miehiä, naisia ei ”muun kartunnan” luovuttajien joukossa ole, olivat esimerkiksi maanviljelijä Eino Käki ja insinööri Carlander (äänitteet 1957), muurari Aulis Ryyppö (äänitteet 1961) ja somerolainen kauppias Leo Suvenmaa (äänitteet 1957).

Grönroosin henkilöstä ja taustasta

Vihtori Grönroos eli kaksi elämää, joiden vedenjakajana oli ensimmäinen maailmansota. Sotaa ennen Grönroos liikkui maailman merillä, asui Australiassa. Sodan jälkeen hän pysytteli kotiseudullaan Nakkilassa, mutta matkaili mielikuvissaan kansanperinteen ja myytien maailmassa.

Vihtori Grönroos syntyi 16.7.1888 Nakkilassa ja kävi kouluja kansakoulun verran.⁸ Vuonna 1910 Grönroos lähti merille ja päätyi aluksi Australiaan lammaspaimeneksi. Australiassa ensimmäisen maailmansodan pyörteessä Grönroos pestautui emämaan Iso-Britannian joukkoihin ja hänen nimensä vaihtui ”private Victor Corbyksi” kotipaikan ”Korppi” mukaan. Grönroos siirtyi joukkojensa mukana Eurooppaan ja toimi ensimmäisessä maailmansodassa Ranskan rintamalla lääkintämiehenä. Taskussaan rintamalla Grönroos kantoi *Uutta testamenttia*, joka päätyi myöhemmin Nakkilan kotiseutumuseoon. Kirjan kansilehdeltä on luettavissa teksti: ”*Uusi testamentti*, joka on ollut kirjoittajan taskussa Sommen rintamalla Ranskassa”. Ansioistaan rintamalla Grönroos sai Iso-Britannialta eläkkeen sekä ansiomerkin. Sota kohteli Grönroosia kuitenkin kaltoin. Muistitiedon mukaan hän joko sairastui sotatraumaan tai vammautui fyysisesti hermo-kaasuiskussa. Grönroos palasi takaisin kotiseudulleen Nakkilaan vuonna 1923 ja maailmanmatkaajan reissut olivat takana hänen ollessaan 35 vuoden ikäinen. Grönroos asettui



Kuva 2: Vihtori Grönroos kuvattuna vuonna 1951. Kuviin liitetyn tekstin mukaan Grönroos on ”mielityössään tutkinnassa vanhoja raunioita”. Nakkila-Seuran kokoelmat.

asumaan äitinsä kanssa kotitaloonsa Nakkilaan.

Grönroosilla ei siis ollut elämäntyöhönsä kansanperinteen ja suomen kielen parissa muodollista koulutusta. Laaja itse hankittu yleissivistys, sujuva englanninkielen taito, mutta myös traumatisoituminen vaikuttivat epäilemättä hänen elämänvalintoihinsa. Sinikka Kurittu, joka on haastatellut kansatieteen opinnäytettään (2015) varten kymmentäkuntaa Grönroosin tuntenutta nakkilalaista, pohdiskelee syitä Grönroosin kansanperinteen harrastukselle. Kurittu arvelee syiden löytyvän juuri Grönroosin laajasta kirjallisuuden tuntemuksesta, ja hän pyrkii osoittamaan yhteyden Grönroosin toiminnan ja suomen kielen professori ja kansanperinteentutkija E. N. Setälän (1864–1935) ajatusten välillä. Grönroosin kerrotaankin ihailleen ”tavattomasti” Setälää. Kuritun mainitsemaa Setälän *Suomen suku* -teossarjaa, jossa Setälä esittelee ”kansatieteellisen ohjelmansa”, ei kuitenkaan ole löydettävissä Grönroosin kirjojen joukosta. Ehkäpä teos on kuitenkin ollut Grönroosin ohjenuorana: Grönroosin ystävän, maanviljelijä Martti Mikolan mukaan Grönroosin kirjaston laajuus oli noin 4000 kirjaa. Grönroosin kuoleman jälkeen järjestetyssä huutokaupassa kokoelma kuitenkin hajosi moniin osiin.

Vihjeitä Vihtori Grönroosin keruutyön motiiveista voi etsiä myös hänen eri arkistojen kanssa käymästä kirjeenvaihdosta. Grönroosin ja Sanakirjasäätiön (per. 1924) välinen kirjeenvaihto on saatavilla Kotimaisten kielten keskuksessa. Grönroos oli osallistunut Sanakirjasäätiön johtamaan kansankielen sanakirjan (nyk. *Suomen murteiden sanakirjan*) keräämiseen vuodesta 1928 lähtien ja vastasi erittäin innokkaasti *Sanastaja*-lehden keruukyselyihin vuosikymmenien ajan. Grönroos nostaa näissä kirjeissään esiin ”kapteeni Dillströmin kirjoitukset”. Insinöörikommentaja Rudolf Dillström oli suomalainen kansanperinteen harrastaja, joka muun muassa julkaisi teoksen *Kalevala ja meri* (1927). Kirjassaan Dillström esitteli runsaasti keskustelua herättäneitä teorioita nykyisestä Varsinais-Suomesta *Kalevalan* taustalla olevan runouden syntypaikkana ja yhtenä tarinoiden tapahtumapaikoista. Vaikka Grönroosilla on omat epäilyksensä näiden teorioiden tieteellisestä paikkansa pitävyydestä, hän toteaa uskovansa niiden olleen merkittäviä kansanperinteen arvostuksen kannalta: ”...että ne ovat

tehneet enempi kuin mikään muu *Kalevalan* tunnetuksi tekemisessä kansassamme”. Grönroosille itselleen myytin ratkominen monitieteisten keruiden ja selvitystensä avulla näyttäisi olleen joka tapauksessa eräs keskeinen mielenkiinnonkohde.

Vihtori Grönroosin ”keruuohjelma” olikin siis poikkeuksellisen laajaa. Empaattisen muisteluksen Grönroosista kirjoittaneen Nakkilan pitkäaikaisen kirkkoherran Antti Perheentuvan (2015 [1973]) mukaan Grönroos ”ahkerasti koetti saada selville monia asioita ja kirjoitella muistelmia”. Keruu- ja tutkimusaiheiden osalta näin todella olikin. Tarkemman kuvan Grönroosin kiinnostuksen kirjosta saa, kun selailee Satakunnan museon Satakunta-arkistossa sijaitsevaa Vihtori Grönroosin jäämistön luetteloa. Arkistoluettelossa on mainittuna muun muassa seuraavia kirjoitusten otsikoita: ”taikoja, uskomuksia ja kummituksia”, ”Detaljeja sammon arvoitusta ratkaistaessa” ja ”Pientä pakinaa eräästä ruskilaisesta kauluslaudasta, labyrintistä ja vaikka Satakunnan nimestä”. Kaiken keräämänsä ja pohtimansa Grönroos joka tapauksessa järjesti ja tallensi huolellisesti. Vuosina 1927–1960 hän lähetti keruuaineistojaan ja esinekokoelmiaan niin Sanakirjasäätiön Kansankielen sanakirjaan ja sananparsikokoelmaan (Kotimaisten kielten laitos), Museovirastoon, Nakkilan kotiseutumuseoon⁹ kuin myös SKS:n kansanrunousarkistoon. Varsinkin Sanakirjasäätiön suhteesta kehkeytyi pitkä ja tiivis; aineistolähteykset ja kirjeenvaihto kattavat vuodet 1928–1958. Suomen murteiden sana-arkistoon Grönroosin sanankeräelmistä on koostettu 4 015 sanalippua. Grönroosin muistiinpanemia sananparsia on Suomen murteiden sana-arkiston sananparsikokoelmassa luetteloimaton, tuhansiin yltävä määrä.

Lankamagnetofoniäänitykset

Vihtori Grönroos, joka oli osallistunut jo vuonna 1935 SKS:n järjestämään Kalevalan riemuvuoden kilpakeräykseen, lähestyi Kansanrunousarkistoa uudelleen vuonna 1953.¹⁰ Kirjeessään hän tiedustelee, olisiko Kansanrunousarkisto suostuvainen ottamaan koelmiinsa lankamagnetofonilla äänitettyjä Nakkilan kansanlauluja. Grönroos kirjoittaa ostaneensa ”mainitunlaisen käytetyn kojeen” ja äänittäneensä sillä sävelkimaran eli erään nakkilalaisen kansanlaulun seitsemälläkymmenellä eri sävelellä. Grönroos sanoi laittavansa paketin tulemaan, jos vain suinkin arkistossa olisi mahdollisuus äänitettyjen lankojen kopiaointiin. Näin ei kuitenkaan ollut: arkistosta eikä paremmin sen lähipiiristäkään löytynyt vastaavaa äänityslaitetta. Päädyttiinkin siihen ratkaisuun, että Grönroos lähettää aineistojensa kanssa lainakäyttöön myös itse magnetofonin. Näin, kuten kirjeissä todetaan, voidaan myös varmistua siitä, että toistonopeus vastaa äänitysnopeutta.

Grönroosin omistama lankamagnetofoni oli malliltaan kookas ja epäkäytännöllinen,

⁹ Grönroos oli taustavaikuttaja sekä vuonna 1951 perustetun Nakkilan kotiseutumuseon että seuraavana perustetun Nakkila-seuran alkuvuosien toiminnassa. Grönroosin esineistöä on museossa 1449 kpl.

¹⁰ Äänitysmatkoja koskevat tiedot on kasattu SKS:n kansanrunousarkiston ja Grönroosin välisestä kirjeenvaihdosta sekä Eerikki 1956; Kurittu 1982 ja Linneva-Huhtala 2015 [2005].



Kuva 3: Polaris-lankamagnetofoni (Turun museokeskus. Creative Commons lisenssi)

lähes 20 kilon painoinen ja sen äänityslanka luiskahdella helposti pois kelalta. Grönroos opasti kirjeissään Kansanrunousarkiston henkilökuntaa nauhojen kuuntelussa ja varoitteli, että kuunneltaessa lanka katkeaa helposti. Grönroosin omistama lankamagnetofoni on säilynyt ja se on yksityishenkilön omistuksessa Nakkilassa.

Grönroos kertoo kirjeissään keruistaan eloisasti. Hän oli liikkunut äänitysretkillään Nakkilan seudulla polkupyörällä helsinkiläisen Radiolaite Oy:n valmistama Polaris-merkkinen nauhuri tarakalla keikkuen. Aina taloon pistäytyessään hän ensin soitteli äänittämäänsä lauluja kuulijoiden huvitukseksi ”niin että naapuritkin kuulivat”. Grönroosin polkupyöräillen tavoittamista informanteista pieni osa oli Kullaalta, ylivoimaisesti suurin osa Nakkilasta. Laulajien esi-

tykset koostuvat uusimittaisista kansanlauluista, arkkiveisuista ja muun muassa merimieslauluista ja hengellisistä lauluista ja virsistä. Hengelliset laulut olivat usein Grönroosin sanoin ”Akreniuksen virsiä” ja muita Länsi-Suomen rukoilevaisten suosimia hengellisiä lauluja ja virsiä, muun muassa Vanhan virsikirjan virsiä (1701). ”Akreniuksen virsillä” viitataan Andres Achreniuksen (1745–1810) nimissä pitkään pidetyn *Halullisten sieluin hengelliset laulut* -laulukirjan hengellisiin lauluihin. Grönroos itse kunnostautui merimieslaulujen ja arkkiveisujen esittäjänä sekä laulamalla duettoja Frans Ojalan kanssa. Ojala oli sattumoisin myös Grönroosin nuoruuden matkakumppani merillä. Ehkä myös Grönroosin laulamat merimieslaulut olivat muistoja nuoruudenvuosilta ja maa-ilmamatkoilta. Grönroosilla oli myös oma arkkiveisujen kokoelmansa, joka on tallessa Nakkilan kotiseutumuseossa.

Sävelkimara

Oma erikoisuutensa Vihtori Grönroosin äänitteissä on hänen itsensä laulama sävelkimara rekilaulumelodioiden esimerkkejä – yhteensä 70 kappaletta – jotka hän laulaa yhdellä ja samalla rekimittaan riimitellyllä säkeellä. Epäilemättä pilke silmäkulmassa valittu ensimmäinen säepari julistaa taitavan kansanlaulajan ylpeydellä seuraavasti:

Enkä minä ole mikään laulajapoika mutta värssyn mä vedän melkein,
vaikken ole ääntä niin pruuvaillut sen nuottikirjan jälkeen.
Vaikka minä olen näin huono ja halpa alhainen ja köyhä,
niin enko minä taivahan kannen alta mun vertaistani löydä.

Ääninäyte: Vihtori Grönroos laulaa rekilaulujen melodiaesimerkkejä säkeellä ”Enkä minä ole mikään laulajapoika mutta värssyn mä vedän melkeen”. (SKSÄ L 813)

Miten hän päätyi tähän, näin laajaan ja tarkkuutta vaativaan tallennusprojektiin? Syitä voi olla monia. Kenties Grönroos oli kuullut kansanperinteen keräämisestä äänittämällä Kansanrunousarkiston äänitekeruista vastaavien tutkijoiden Jouko Hautalan ja Lauri Simonsuuren lukuisten radioesiintymisten välityksellä. Kansanrunousarkiston vuosikerptomustietojen mukaan Yleisradion radio-ohjelmissa esitettiin arkiston äänitteitä ainakin vuodesta 1952 lähtien. Jo tätä ennen arkistolla oli ollut tiivistä yhteistyötä Yleisradion kanssa muun muassa aineistojen kopioimisessa. Innokkaana radionkuuntelijana Grönroos oli todennäköisesti kuunnellut myös A. O. Väisäsen *Puolituntia kansanmusiikkia* -radio-ohjelmia, joita Väisänen toimitti 1930-luvulla. Ohjelmassa vieraili tunnettuja pelimanneja kautta maan. Samalla kuunneltiin heidän esityksiään Yleisradion pikalevyiltä sekä Väisäsen fonogrammeilta.¹¹

Myös vuonna 1953 järjestetty kansanlaulujen keräys oli esillä Yleisradiossa. Keruu oli Kansanrunousarkiston ja Yleisradion yhteinen ja se järjestettiin samana vuonna jolloin Grönroos aloitti yhteydenpitonsa uudelleen pitkän tauon jälkeen Kansanrunousarkiston kanssa. Keruun tueksi julkaistussa *Kotiseutu laulaa: kansanlaulujen ja sävelmien keruuopas* -kirjasessa äänittäminen mainitaan lyhyesti uutena ja omanlaisenaan keruu- ja arkistointimenetelmänä. Vielä tässä vaiheessa kansanperinteenkerääjiä ei kuitenkaan suoranaisesti kehoiteta äänittämällä keräämiseen. Vastaajia pyydetään sitä vastoin lähettämään tietoja tuntemistaan vielä elävistä kansansoittajista ja -laulajista ja toimittamaan tiedot kansanrunousarkistoon. Ohjeissa painotetaan sitä, että tietoja kootessa tulisi kiinnittää huomiota paitsi siihen, *mitä* laulajat osaavat, myös siihen, *miten* he laulunsa esittävät. Varsinaisen äänittämisen suorittaisi sitten Kansanrunousarkiston henkilökunta paikan päällä uudella äänitysautoon pakattavalla avokelanauhurilla, sillä ”nykytekniikka tarjoaa mahdollisuuden ottaa talteen kansanlauluja ja -musiikkia myös *todellisina esitysnäytteinä*”.

Kysymykseen Grönroosin äänittämisen motiiveista voi löytyä vastauksia myös Grön-

roosin äänitteensä alkuun lukemasta juonnosta. Siinä hän selittää sävelkimaransa muodostamista ja esittää eräänlaisena ”kansantutkijana” seuraavan pätevän kysymyksen: ”Miten yksi ja sama rekilaulumittainen säe voidaan laulaa seitsemälläkymmenellä erilaisella sävelellä?” Tämä kansanmusiikin keruuhistoriassa poikkeuksellinen informantin esittämä analyysi kansanlaulujen luonteesta on syytä julkaista tässä kokonaisuudessaan:

Kun pitempään askartelee kansanlaulujen parissa, tekee sen havainnon, että jonkun tunnetun laulun aiheita, lauseita, säkeitä ja kokonaisia säkeistöjäkin, tapaa toisissa lauluissa, joita lauletaan kokonaan erilaisella sävelellä. Kansanlaulajat ovat nähtävästi aikojen kuluessa sepittäneet ja sovittaneet säveleitään sekä uusille että vanhoille lauluille. On erikoinen ryhmä määrätyn säjemitoin kokoonpan-
tuja nelisäkeisiä kansanlauluja, joita melkein jokaista tavallinen kansanlaulujen taitaja ilman suurempia harjoitteluja voi laulaa vähintään viidelläkymmenellä eri sävelellä. Milloin säje on kysymyksessä olevan sävelen tahtiin yhtä tavua tai sanaa liian lyhyt, käytetään tällöin säkeen lopussa yleisesti sanaa vaan. Muuten voidaan sävelmää venyttää kertomalla laulun sanoja tai lisäämällä siihen koristeellisia trallituksia aatteellisen tekstin pysyessä tällöin muuttumattomana. Seuraavassa sävelkimarassa esiintyy jokaisessa sävelmässä ensin aina sama säkeistö erästä nakkilalaisesta kansanlaulusta, ja sen jälkeen säkeistö siitä laulusta, jossa puheena oleva sävel tavallisesti esiintyy.

Näyttäisi siis siltä, että Grönroos tunnisti kokeneena kansanlaulajana rekilaulun rakenteen ja sen luonteen täsmälleen. Lisäksi hän halusi – ja ennen kaikkea myös kykeni – vastaamaan esittämiinsä kysymyksiin *sekä* laulamalla mittavan todistusaineistonsa *että* eksplikoimaan vastauksia nauhalle puheena. Grönroos oli siis eräänlainen tutkiva muusikko, joka halusi ehdottomasti itse olla vastaamassa Helsingin oppineiden *Kotiseutu laulaa* -keruuoppaassa esittämiin kysymyksiin siitä, *miten* kansanlauluja lauletaan ja mitkä ovat rekimittaisten kansanlaulujen olennaisimpia ominaisuuksia: tekstien ja melodioiden vapaa vaihdettavuus sekä niiden muodostaman syvärakenteen puitteissa tapahtuva melodian muuntelu ja koristelu.

Se, että sävelkimaran kaltainen äänite päätyi arkistointiin, ei ole ollut mitenkään itsestään selvää. Tarvittiinkin Vihtori Grönroosin kaltainen asiastaan innostunut henkilö viemään ideansa toteutukseensa saakka. Grönroosissa ja hänen toiminnassaan yhdistyivät monet suotuisat seikat sille, että näin pääsi käymään: hän oli taitava laulaja sekä kansanlaulujen ja laulamisen syvällinen tuntija, hän omisti oman lankamagnetofonin ja hän oli tottunut yhteistyöhön arkistojen kanssa. Ehkä tähän vaadittiin myös tiettyä etäisyyttä Kansanrunousarkistosta, keruuideologioista ja ohjeistuksista – ja ennen kaikkea muusikon mieli.

Lopuksi

Viimeisissä Kansanrunousarkistoon ja Sanakirjasäätiöön lähettämissään kirjeissä Vihtori Grönroos hyvästelee pitkäaikaiset yhteistyökumppaninsa. Kansanrunousarkistolle 12.2.1955 osoitetussa kirjeessä Grönroos toteaa: ”Luulen tämän olevan viimeinen lähettykseni. Olen sairas, joten on aika lopettaa.” Vastaavasti Sanakirjasäätiölle lähettämä kirje on päivätty 26.6.1959. Kirjeessä hän valittelee sitä, ettei ole enää vuosiin jaksanut sairautensa vuoksi vastata *Sanastajan* kyselyihin. Hän jatkaa:

Kirjoitan tämän lähettykseni ikään kuin hyvästijätöksi. Asun Nakkilan Ruskilan kylän Hansunmäessä, jossa peipposet ja talitaiset ovat parhaat toverini ja yhdessä laulamme esim. aamuvirtemme.

Vastauksessaan Kansanrunousarkiston johtaja Jouko Hautala kiittelee Grönroosia sydämellisesti uudesta arvokkaasta äänityslähettyksestä. SKS:ssa Grönroosin luovutusten jatkuvuuteen uskottiin jossain määrin tämän jälkeenkin. Vuonna 1956, kun äänitekeräilyman tulevaisuuden suunnitelmista keskusteltiin Kansanperinteen valiokunnassa, nousi Grönroosin nimi esiin yhtenä tulevaisuuden todennäköisenä ääniteaineistojen omatoimisena kerääjänä ja luovuttajana.

Vihtori Grönroos kuoli Ruskilassa 31.3.1960. Grönroosin 100-vuotissyntymäpäivän merkeissä vuonna 1988 paljastettiin muistolaatta Nakkilan kunnankirjaston ja vanhan kunnantalon väliseen rinteeseen Nakkila-päivän juhlallisuuksissa. Juhlapuheessa käytiin läpi Grönroosin vaiherikasta elämää. Tilaisuudessa kuultiin aikalaisten muisteluita, luettiin Grönroosin keräämiä sananparsia ja kuunneltiin hänen ääntään hänen omilta äänitteiltään. Grönroosin muistokiveen hakatuksi muistovärssyksi valikoitiin hänen muistiinpanemansa sananparsi: ”Joll ei ol vanhaa, ei sill ol uuttakaa.”¹²

Lähteet

Arkistoaineisto

Kotimaisten kielten laitos

Kirjeenvaihto. Vihtori Grönroosin 35 kpl. kirjettä vuosilta 1928–1958.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto

Grönroos, Vihtori. Kirjeenvaihto ja arkiston vastaukset.

Kansanperinteen valiokunnan pöytäkirjat ja Kansanrunousarkiston vuosikertomukset 1935–1961.

SKS KRA. KRK 14–16. Vihtori Grönroos. 1935. 1048 kpl. arkistoyksikköä eri perinnelajeja.

SKS KRA. F 1. Vihtori Grönroos. 1 kpl. arkistoyksikkö b2, 1 kpl. arkistoyksikkö f.

SKS KRA. KT 15. s) 1–172. 1937. Aikala, Tauno ja Grönroos, Vihtori. 164 arkistoyksikköä sävelmiä (1–164), 1 kpl. arkistoyksikkö b1 (165) ja 7 kpl. arkistoyksikköä b2 (166–172).

SKSÄ L 813–818 (1953) ”Sävelkimara” eli Vihtori Grönroosin laulamia kansanlaulun sävelmänäytteitä

Kirjallisuus

Asplund, Anneli 1976. Fonografista nauhuriin. *Paimensoittimista kisällilauluun*. Toim. Heikki Laitinen & Simo Westerholm. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 1. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti, 7–28.

Eerikki 1956. Sommen sankari ja itseoppinut kansantieteilijä. *Maakansa* 30.10.1956.

Hautala, Jouko 1953. *Kotiseutu laulaa. Kansanlaulujen ja -sävelmien keruuopas*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Häggman, Kai 2015. *Pieni kansa, pitkä muisti. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura talvisodasta 2000-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kotiseutusankarin muistojuhla. *Harjavallan seutu* 15.8.1988.

Kurittu, Sinikka 2015. *Museoesineitä, muistitietoa ja lauluja lankanauhuriin – nakkilalainen Vihtori Grönroos kansatieteen uranuurtajien viitoittamalla polulla*. Kansatieteen opintoihin liittyvä kirjoitelma. Nakkila: Nakkilan kunnankirjasto. <https://digi.kirjastot.fi/items/show/122277> (luettu 8.12.2020).

Laitinen, Heikki 2011. A. O. Väisäsen elämäntyö. *Taide, tiede, tulkinta. Kirjoituksia A. O. Väisäsestä*. Kalevalaseuran vuosikirja 90. Toim. Ulla Piela, Seppo Knuuttila & Risto Blomster. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 13–59.

Laitinen, Heikki 2013. Kansannuotintajat. *Kynällä kyntäjät: kansan kirjallistuminen 1800-luvun Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1370. Toim. Lea Laitinen ja Kati Mikkola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 379–383.

Linneva-Huhtala, Sirpa 2015 [2005]. Muistikuvia Vihtori Grönroosista. *Tyvipään kylä* 3/2005. Ruskilan kotiseutulehti 3. Nakkila: Nakkilan kunnankirjasto. <https://digi.kirjastot.fi/items/show/122274> (luettu 8.12.2020).

Mikkola, Kati 2013. Kansanrunouden kokoelmat. Kerääjinä kuuliaisista avustajista ja visionääreistä. *Kynällä kyntäjät: kansan kirjallistuminen 1800-luvun Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1370. Toim. Lea Laitinen & Kati Mikkola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 337–378.

Nakkilan kulmilta -palsta. *Harjavallan seutu* 16.6.1988.

Pere, Eero 2015 [1982]. Vihtori Grönroos kotiseututyön löytöretkeilijä. *Nakkilan historiaa kuvin ja sanoin. Nakkila-seura 30 vuotta*. Nakkila: Nakkila-Seura. <https://digi.kirjastot.fi/items/show/122275> (luettu 8.12.2020).

Perheentupa, Antti 2015 [1973]. Tuttavuus Nakkilan kirkon vaiheilta. *Ajan Joulu* 1973. <https://digi.kirjastot.fi/>

[items/show/122308](#) (luettu 8.12.2020).

Simonsuuri, Lauri 1949. Huomioita kansanperinteen tallentamisesta äänilevyihin. *Virtittäjä* 1949, 125–131.

Soutkari, Tarja 1962. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitearkiston toiminnasta*. Esitelmä dosentti Lauri Hongon johtamassa suomalaisen ja vertailevan kansanrunoudentutkimuksen seminaarissa 29.10.1962. Helsinki: Helsingin yliopisto. Painamaton.

Vihtori Grönroosin kunniaksi. *Harjavallan seutu* 22.7.1988.

Ylikoski, Kari 2015 [2005]. Vihtori Grönroosin keräysaineiston tarkastelua. Tyvipään kylä 3/2005. Ruskilan kotiseutulehti 3. Nakkila: Nakkilan kunnankirjasto. <https://digi.kirjastot.fi/items/show/122261> (luettu 8.12.2020).

Äänitteet

Asplund, Anneli (toim.) 2003. *Nyt ylös sieluni. Suomalaista kansanveisuuta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Simonsuuri, Lauri (toim.) 1961. *Suomalaista kansanrunoutta. Näytteitä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston äänitekoelmasta*. 3 lp-levyä ja oheisvihko. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Vihtori Grönroosin aineistoja julkaisuissa

Vihtori Grönroosin keräämien arkhiveisujen nuotti- ja tekstijulkaisut teoksessa *Balladeja ja arkhiveisuja* (Asplund 1994):

Herra Petterin merimatka (Herra Petteri kamarissa peilailee). SKSÄ A 111/3. 1954. Jenny Elo. (n:o 4: viitetieto)

Haamu ja Marjaana (Haamu seiso Marjaanan ovella). SKSÄ L 823. 1953. Jenny Elo. (n:o 5: s. 100–101)

Metsästäjä ja neito (Yksi nuori mies meni metsästäämään). SKSÄ L 828. 1953. Vihtori Grönroos. (n:o 8: s. 153–154)

Morsiamen kuolo (Yksi nuori mies istui istuimel). SKSÄ L 819. 1953. Vihtori Grönroos. (n:o 13: s. 191–193)

Meripoika ja aatelismiehen tytär (Yksi rikas asui Strasspurkissa aatelismies). SKSÄ L 828. 1953. Fiina Salminen. (n:o 16: s. 233–235)

Jaakko ja Maria (Nyt aion minä kertoa kahresta nuorukaisesta). SKSÄ A 373/19. Arvo Lepistö. (n:o 20: s. 286–288)

Kauppias Intiassa (Yksi kauppias Intiassa rikas ja arvoisa). SKSÄ A 373/14. Jorma Juselius. (n:o 24: s. 342–343)

Euran kirkkomaalla (Ajan alta muiston vuosien menneitten). SKSÄ A 111/11. 1954. Jenny Elo. (n:o 28: s. 379–380)

Uljas meripoika (Hän oli nuori, uljas miäs). F 1:1. 1937. Vihtori Grönroos; KT 15:10. 1937. Tauno Aikala ja Vihtori Grönroos. (n:o 29: viitetieto)

Lunastettava neito (Tyttö istui kammiolla.). KRK 17-19: 259. 1937. Fanni Nurmi. (n:o 43: viite)

Isänmurhaaja (Pohjois-Ameriikassa Filadelfian kaupungissa). SKSÄ L 827. 1953. Fiina Salminen. (n:o 45: viite)

Leskiäidin tyttäret (Leskiäidillä kaksi tytärtä). SKSÄ A 373/39. 1953. Vihtori Grönroos. (n:o 46: s. 608–609)

Vesmanviiki (En ole minä oppinu vastailemaan). SKSÄ A 373: 17. 1956. Arvo Lepistö. (n:o 49: s. 643–644)

Herra Melperi (Ja Melperi meni sotahan). SKSÄ L 819. 1953. Vihtori Grönroos. (n:o 50: s. 648–649)

Myllärin tytär ja kosijat. KRK 14-16:182. 1935. Vihtori Grönroos. (n:o 54: s. 698–699)

JARI EEROLA

Pohjoisvepsäläinen musiikkiperinne varhaisissa lähteissä

Johdanto

Folkloristi ja tietokirjailija Lassi Saressalo¹ toteaa kirjoituksessaan, että ”vepsän kansa on nykyisin elävistä itämerensuomalaisista kansoista suomalaiselle yleisölle, ehkä kaikkein tuntemattomin”. Pietarin kaakkoispuolen metsissä, jokivarsilla ja Äänisen lounaisrannikolla asustava alueellisesti hajanainen kansa on ollut pääasiassa kielentutkijoiden ja Karjala-romanttikojen mielenkiinnon kohteena. Syitä siihen, miksi vepsäläiset ovat olleet pääasiassa kielentutkijoiden kiinnostuksen kohteena, voidaan esittää muutamia. Ensinnäkin vepsäläisten löytyminen, jolla viitataan A. J. Sjögrenin vuoden 1824 tutkimusmatkaan, osui ajankohtaan, jolloin Suomessa haluttiin kehittää omaa kirjakieltä. Vepsä nähtiin eräänlaisena turmeltumattomana alkusuomena, josta ajateltiin saatavan suuntaviivoja suomen kielen kehittämiseen.² Muun muassa D. E. D. Europaeus kirjoitti, että ”Wepsän kielessä näkyy kieleemme luonto alkuperäisessä säännöllisyydessänsä”.³

Kielentutkijoiden ensimmäiset kokemukset eivät kuitenkaan olleet sellaisia kuin he olivat toivoneet. Esimerkiksi Elias Lönnrot ja August Ahlqvist toivat kirjoituksissaan esiin sen, että vepsäläiset olivat jo tyystin venäläistyneet.⁴ Lisäksi Ahlqvistin mukaan vepsäläisillä ei näyttänyt olevan lainkaan omakielisiä lauluja, vaan lauluja oli laulettu jo kauan venäjän kielellä. Mikä näiden kirjoitusten vaikutus on ollut yleisesti vepsäläisten tutkimukseen, ei voida tietää. Voidaan kuitenkin esittää arvailuja. Esimerkiksi Lauri Kettunen kirjoittaa muistelmissaan, että ”Kansanrunoutta, huomaan ilokseni, on vepsäläisillä runsaasti ja on ilmeisesti aina ollut, vastoin yleistä luuloa”.⁵ Kirjoituksesta tulee esiin se, että ensimmäisten Vepsän matkaajien negatiivissävytteinen kirjoittelu saattoi luoda vaikutelman, että vepsäläisten musiikkiperinne oli tyystin venäläistynyt.

Toinen syy kielentutkijoiden intoon vepsäläisiä kohtaan saattoi olla myös siinä, että vepsäläisiä ei oltu aikaisemmin tutkittu, joten syntyi kilpailua siitä, kuka ensimmäisenä keksisi jotain uutta. Tämä on ehkä yhtenä syynä myös siihen, että monet varhaisista aineistoista ovat jääneet vain kielentutkijoiden tietoon. Tällä viitataan esimerkiksi E. N. Setälän aineistoon, jonka mukana koko A. O. Väisäsen tallentama laulu- ja itkuvirsiai-

neisto hautautui pitkiksi ajoiksi.⁶

Kolmas ja ehkä merkittävin tekijä musiikkiperinteen tutkimuksen kannalta on ollut se, etteivät tutkijat löytäneet vepsäläisiltä klassiseen kalevalamittaan pohjaavaa runoutta.⁷ Tästä syystä vepsäläisten tutkiminen ikään kuin jäi pelkästään kielentutkijoiden kohteeksi Suomessa. Muutosta ei aiheuttanut sekään, että esimerkiksi Kettusen mielestä vepsäläisistä lauluista oli löydettävissä kalevalaisia nelipolvisia trokeita.⁸

Vuosina 2004–2009 selvitin eri arkistojen aineistoja, ja tätä työtä olen myös jatkanut väitöstyöni jälkeen. Työni yhteydessä on tullut ilmi, että kielentutkijoiden aineistoissa on paljon musiikkiperinteeseen liittyvää materiaalia, joka on usein jäänyt hyödyntämättä. Aineistoa on kertynyt esimerkiksi niin, että tutkijoilla on ollut tapana pyytää haastateltavia esittämään lauluja haastattelun lopuksi. Toisaalta tämä on ollut normaalia kielennäytteiden keruuta, sillä laulut toimivat myös kielennäytteinä. Artikkelissani käsittelen sitä, mitä tietoa musiikkiperinteestä tallentui varhaisten kielentutkijoiden kielennäyteaineistojen mukana arkistojen kätköihin. Pääpaino tarkastelussa on pohjoisvepsäläisiin liittyvässä aineistossa.

Vepsäläiset

Vepsäläiset kuuluvat suomalais-ugrilaisiin kansoihin ja heidän kielensä luokitellaan suomen lähisukukieliin. Vepsän kieli onkin sukulaisuutensa vuoksi kiinnostanut kielentutkijoita jo aina 1800-luvun alusta alkaen, jolloin A. J. Sjögren ilmoitti tavanneensa tutkimusmatkallaan ihmisiä, jotka kutsuivat itseään vepsäläisiksi.⁹ Vepsäläisten löytymisellä on yleensä tarkoitettu sitä, että ennen A. J. Sjögrenin vuoden 1824 tekemää tutkimusmatkaa uskottiin, että vepsäläiset olivat sulautuneet muihin kansoihin erityisesti venäläisiin jo kauan sitten. Uskomukset pohjautuivat venäläisten aikakirjojen eli kronikoiden kirjoitusten tulkintoihin. Näistä tunnetuimmassa *Nestorin kronikassa*, joka on kirjoitettu noin 1000 vuotta sitten, mainitaan *vesit*, joiden on uskottu viittaavan vepsäläisiin. Kronikan tapahtumat ajoittuvat maailman luomisesta aina vuoteen 1116. Vesit katoavat aikakirjan teksteistä noin 1000-luvun kohdalla ja tämän uskottiin viittaavan koko väestön vähittäiseen sulautumisprosessiin.¹⁰

Vaikka vepsäläisistä jo kirjoiteltiin heti Sjögrenin tutkimusmatkojen jälkeen,¹¹ kesti vielä useita kymmeniä vuosia ennen kuin vepsä nimenä vakiintui. Muun muassa Lönnrot ja Ahlqvist käyttivät teoksissaan venäjällä esiintynyttä *tšuudi*-nimitystä,¹² jonka on yleisesti ottaen tulkittu tarkoittavan muun muassa kaikkia itämerensuomalaisia kansoja.¹³

6 Ks. Eerola 2012, 102.

7 Heikkinen 2006, 47; Salve 2005, 103.

8 Kettunen 1945, 292–293.

9 Sjögren 1955, 114–115.

10 Nestorin Kronikka 1994 [1116], 17.

11 Ahlqvist ja Basilier kritisoivat Sjögreniä.

12 Lönnrot, Elias 1853; Ahlqvist, August 1859.

13 Ks. Riho Grünthal 1997, 171. Ks. myös Saressalo 2005, 15–16.

Tunkelon mukaan D. E. D. Europaeuksen vaikutuksesta vepsä- ja vepsäläiset-termit vähitellen syrjäyttivät tšuudi-sanan käytön tieteellisissä kirjoituksissa.¹⁴ Vepsäläisten tutkimuksessa oltiin tässä vaiheessa ehditty jo 1900-luvun puolelle. Venäjällä Novgorodin kuvernementissa virallisissa tilastoissa vepsäläisistä käytettiin nimitystä *tšuharit* aina vuoteen 1926 saakka.¹⁵

Nykyään vepsäläisiä arvioidaan olevan noin 6000. Luku perustuu vuonna 2010 tehtyyn väestölaskentaan ja sen jälkeiseen kehitykseen.¹⁶

Vepsäläisten asuinalueista puhuttaessa käytetään usein kielentutkijoiden tekemää jakoa, jossa vepsäläiset jaetaan murre-erojen perusteella kolmeen ryhmään: etelä- ja keskivepsäläisiin sekä pohjoisen äänisvepsäläisiin. Pohjoisvepsäläiset asuvat Karjalan tasavallassa Äänisen lounaisrannalla olevalla kapealla alueella. Keskivepsäläisten asuinalueet sijaitsevat Leningradin ja Vologdan lääneissä. Etelävepsäläiset kuuluvat asuinalueidensa mukaan Leningradin läänin Boksitogorskin kuntaan.¹⁷

Ensimmäiset matkat ja niiden merkitys

Sjögren kävi kolme kertaa vepsäläisten luona: vuonna 1824 Novgorodin kuvernementin rajalla etelävepsäläisten asuinalueilla¹⁸, vuonna 1826 pohjoisvepsäläisten ja vuonna 1828 uudestaan etelävepsäläisten alueilla.¹⁹

Sjögren ei todennäköisesti tallentanut vepsäläisiltä lauluja tai runoja. Esimerkiksi Niemen²⁰ kokoamassa A. J. Sjögrenin kansanrunokokoelmassa ei esiinny vepsäläisiä runoja tai lauluja. Kuten Sjögren itsekin kirjoittaa, hänen merkityksensä vepsäläisten tutkimisen kannalta on ollut lähinnä se, että hän sai muiden tutkijoiden mielenkiinnon kohdistumaan suomalaisten kansanheimoihin.²¹ Toisaalta Sjögrenillä tuntui olevan voimakas vaikutus siihen, miten hänen tapaamiinsa tšuudilaisiin suhtauduttiin. Erityisesti tämä tulee esiin August Ahlqvistin²² ja Hj. Basilierin²³ kirjoituksista, jotka kritisoivat Sjögreniä siitä, ettei tämä uskaltanut myöntää, että hänen tapaamansa tšuudilaiset olivat vepsäläisiä. Kirjoitusten perusteella näyttää siltä, että Sjögrenillä on ollut vaikutusta myös kronikoiden tulkintoihin, joiden mukaan ves-kansaan liittyvien kirjoitusten loppuminen tarkoitti sitä, että kansa oli hävinnyt.

Voidaan sanoa, että Elias Lönnrot oli oikeastaan ensimmäinen, joka varsinaisesti tutki vepsän kieltä. Lönnrot teki kaksi aineistonkeruumatkaa vuosina 1842 ja 1845, joi-

14 E. A. Tunkelo 1946, 1.

15 Strogaltšikova 2005, 211.

16 <http://www.perepis2002.ru/index.html?id=86> (luettu 10.10.2016).

17 Kotshkurkina 2005, 30.

18 Sjögren 1955, 114.

19 Sjögren 1955, 129–130.

20 Niemi 1898.

21 Sjögren 1955, 139.

22 Ahlqvist 1986 [1859], 105–106.

23 Basilier 1890, 40–45.

den pohjalta syntyi vuonna 1853 hänen väitöskirjansa *Om det nord-tchudiska språket*. Teoksessa on hyvin epämääräisesti mainittu, mistä kylistä näytteet on saatu tai mihin kyliin matkat suuntautuivat. Johdannosta selviää, että ensin Lönnrot oli pohjoisvepsäläisten luona ja myöhemmin etelävepsäläisten luona. Jälkimmäisellä matkallaan Lönnrot tallensi lauluja, jotka muistuttivat tyyppillistä suomalaista runolaulua. Näiden tutkiminen kuitenkin jäi, sillä pohjoisvepsän murteen tutkiminen vei paljon aikaa.²⁴

August Ahlqvist teki kaksi kuukautta kestäneen Vepsän matkan vuonna 1855 kesällä. Matkan pohjalta syntyi vuonna 1859 tutkielma vepsän kielestä.²⁵ Ahlqvist ei ollut kiinnostunut vepsäläisten lauluista, sillä ne olivat liian tyyppillisiä ja rumia.²⁶ Aimo Turusen mukaan syynä on saattanut olla myös se, että Ahlqvistille kelpasi vain kalevalainen runo.²⁷

E. N. Setälän Vepsän matkat

Varsinainen vepsän kielen tutkimus alkoi, kun E. N. Setälä kiinnostui vepsästä. Setälä teki ensimmäisen matkansa vuonna 1888 Juho Kalan kanssa. Setälä kuitenkin palasi Suomeen välillä suorittamaan asepalvelusta, joten Kala jäi yksin tekemään kielennäytteiden keruuta.²⁸ Kenttämatkan aineistosta tuli valtava ja osa siitä on kadonnut. E. A. Tunkelo kokosi aineiston, ja se julkaistiin vuonna 1951.²⁹

Setälän kielennäytekokoelma sisältää paljon haastatteluja, jotka käsittelevät muun muassa häiden ja jouluajan viettoa. Monet näistä kuvauksista liittyvät laulamiseen välillisesti. Hääkuvauksissa tuodaan esiin muun muassa se, että häissä on laulettu pääasiassa venäjäksi ja usein uskonnollisia lauluja. Toisaalta kuvauksissa ei erikseen mainita sitä, milloin ja mitä lauluja on laulettu omalla kielellä.

Kielennäytteiden joukossa on nimekkeellä ”runoja, lauluja ja hokuja” 123 näytettä. Näytteistä on usein vaikea erottaa sitä, milloin kyseessä on laulu. Joissakin tapauksissa alaviitteessä on maininta laulamisesta, kuten esimerkiksi: ”Kärnän tyttöjen ja lasten lauluja”.³⁰

Setälän kielennäytteissä esiintyy myös *lounda*- eli laulaa sana, jonka venäläisperäinen *pajatada* on syrjäyttänyt.³¹ On mahdollista, että *pajatada* (laulaa) on uudempi lainasana ja *lounda* on todennäköisesti ennen tarkoittanut kaikkea laulamista. *Lounda*-sanalla on jo pitkään tarkoitettu vain kukon laulamista.

Näytteiden joukossa on myös melko tarkka kuvaus *besedoiden* vietosta. Perinne on kadonnut kokonaan 1930-luvun jälkeen. *Besedoilla*, joista Setälä käyttää termiä *illatsut*,

²⁴ Lönnrot 1853, 2.

²⁵ Anteckningar i Nordtschudiskan.

²⁶ Ahlqvist 1859, 41.

²⁷ Turunen 1977, 242.

²⁸ Tunkelo ja Peltola 1951, IV.

²⁹ Tunkelo ja Peltola 1951, Näytteitä äänis- ja keskivepsän murteista.

³⁰ Tunkelo ja Peltola 1951, 98.

³¹ Tunkelo ja Peltola 1951, 143.

on ollut tärkeä merkitys omakieliselle musiikkiperinteelle. Setälän tekemän kielennäytehaastattelun perusteella besedoiden järjestelyistä ovat vastanneet nuoret naiset. He ovat vuokranneet tai hankkineet pirtin ja laittaneet sen kuntoon juhliä varten. Varsinaiset juhlat ovat alkaneet, kun tytöt ”laulavat kaikenlaisia lauluja, lujalla äänellä, täydellä suulla sen tähden, että nuoret miehet kuulisivat, että on illatsut”. Haastattelun mukaan lauluja on esitetty venäjän kielellä. Illatsuissa naimattomat nuoret naiset ja miehet ovat kohdanneet ja mahdollisesti muodostaneet pareja. Juhlien keskeinen toimintamuoto on liittynyt tanssiin ja laulamiseen.³²

Setälä vieraili Äänis- eli Pohjoisvepsässä Šokšun, Šoutjärven, Matvenjaselän, Kalajoen ja Kaskesojan kylissä sekä useissa Keskivepsän kylissä kuten Šimjärvellä, joka lakkautettiin 1950-luvulla perspektiivittömänä. Vuonna 2014 kävin kenttämatkalla katsomassa, miltä Šimjärven kylä näyttää nykyään. Paikalla oli muutama talon raunio ja tiet olivat metsittyneet niin, että tavallisella henkilöautolla oli vaikea päästä perille. Kylästä ei ollut jäljellä juuri mitään.

Setälä teki myös toisen Vepsän matkan vuonna 1916. Tälle matkalle hän palkkasi avustajakseen A. O. Väisäsen, koska tämä osasi venäjän kielen ja hallitsi valokuvauksen sekä äänittämisen. Matkan vaiheista Väisänen kirjoitti *Uuteen Suomettareen* viisiosaisen matkakertomuksen.³³ Matkan tunnelmista on kuvaus myös *Kalevalaseuran vuosikirjassa*, missä Pertti Virtaranta haastattelee Väisästä tämän Vepsän matkasta.³⁴

Setälän toinen Vepsän matka keskittyi keski- ja etelävepsäläisiin kyliin ja oikeastaan melko pienelle alueelle verrattuna hänen edelliseen matkaansa. Olen käsitellyt tätä matkaa aikaisemmissa kirjoituksissani.³⁵

Lauri Kettunen

Lauri Kettunen on julkaissut useita kielennäytejulkaisuja sekä vepsän kielen tutkimuksia. Kettunen on tehnyt kolme kenttämatkaa vuosina 1917, 1918 ja 1935.³⁶ Pääasiassa matkat ovat suuntautuneet etelä- ja keskivepsään ja vain yhden kerran pohjoisvepsän alueelle vuonna 1934.

Kettusen kolmannen matkan tarkoitus oli hankkia lisää materiaalia lähinnä muista vepsän murteista. Kettusen mukana matkalle lähtivät myös vepsän kieleen perehtyneet Lauri Posti ja Paavo Siro. Heidän lisäksi mukana olivat etnografi Martta Palvadren ja inkeriläinen opettaja Matti Hämäläinen. Kettunen kiittää julkaisussaan Venäjän Suomen-lähettilästä ministeri Steiniä, joka sai hankittua luvat suomalaisille tutkijoille.³⁷

Ryhmä kävi pohjoisvepsäläisissä kylissä elo-syyskuun taitteessa ja kylät, joista julkai-

³² Tunkelo ja Peltola 1951, 327–330.

³³ Väisänen 1916.

³⁴ Väisänen 1969.

³⁵ Eerola 2012, 102–103; 2007, 130–137.

³⁶ Ks. Eerola 2007, 137–140.

³⁷ Kettunen ja Siro 1935, IV–V.

suun on tehty merkintöjä, ovat Pervakei, Pagast ja Kaleb (Kalajoki). Kirjan parasta antia musiikintutkijan kannalta ovat useat kymmenet muistiinmerkityt laulut suomennoksineen. Toisaalta tässäkin julkaisussa ei ole eritelty lauluja sananparsista tai houista, eikä siis aina ole varmaa, milloin kyseessä on laulu ja milloin ei.

Vepsän kielen äännehistoria

Vepsän kielen äännehistoria -teoksesta ei syyttä sanota, että se on E. A. Tunkelon pääteos.³⁸ Lähes tuhatsivuinen kirja käsittelee muun muassa vepsän murteiden eroavaisuuksia, vepsäläisten asuinalueita ja väestön kehitystä, äänneiden kestoa ja muutosta sekä venäjän kielen vaikutusta. Tunkelon teos perustuu pääasiassa hänen Kettuselta saamaansa aineistoon. Setälältä hän oli saanut luvan käyttää tämän Vepsän matkojen aineistojen kopioita. Vuonna 1939 Setälän kuoltua Tunkelo sai käyttöönsä loput Setälän aineistosta. Tunkelo teki aineistonkeruumatkan vuonna 1932, jonka lisäksi hän kävi kaksi kertaa vuonna 1942 ja 1943 kielen tarkistuskäynneillä Äänisen rannikolla. Näistä matkoista ei ole paljon tietoa julkaistu. Tunkelon vuoden 1932 matka kesti kolme viikkoa ja se suuntautui Pohjois-Vepsään Äänisen rannikolle.³⁹

Tunkelon tutkimusaineistoa säilytetään Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa. Alustavan tutkimuksen mukaan näissä ei ole lauluja. Olen tehnyt muutamia huomioita, joilla on saattanut olla vaikutusta laulujen julkaisuun. Ennen *Vepsän kielen äännehistorian* syntyä Tunkelo kävi keskustelua julkaisijan kanssa. Yhdessä kirjeessä Tunkelo tiedustelee sitä, että ”Onko julkaisuun otettava rivotkin kielennäytteet?”, johon hän itse vastaa, että ”Kettusen julkaisemain vepsän-näytteiden runsaus tekee tarpeettomaksi painattaa kaikkea vähäpätöistä roskaa”. Ehkä näiden näytteiden joukkoon ovat kuuluneet muun muassa miesten laulammat rivot laulut, joista Venäjällä käytetään käsitettä huligaanilaulut. Aineiston tutkiminen on tällä hetkellä työn alla.

Äänisvepsä aineistonkeruun kohteena

Jatkosodan aikana suomalaiset sotajoukot valtasivat talvisodassa menetetyt alueet Neuvostoliitolta ja etenivät nykyisen Karjalan tasavallan alueiden eteläosaan Syvärille, alueelle, joka yhdistää Äänisen ja Laatokan. Nämä olivat Suomen hallinnassa aina vuoteen 1944 asti. Vuosien 1941–1944 aikana alueille rakennettiin perusinfrastruktuuria ja perustettiin kouluja. Monia suomalaisia opettajia lähti opettamaan suomen kieltä alueen sukukansoille. Kielentutkijoille alueet tarjosivat mahdollisuuden päästä tutkimaan

³⁸ Tunkelo 1946.

³⁹ Tunkelo 1946, XIX–XXII.

sukukansojen kieltä. Muun muassa Antti Sovijärvi ja Reino Peltola, E. A. Tunkelo ja Jussi Rainio tekivät kielenkeruumatkoja. Kielenkeruun lisäksi kerättiin muun muassa lauluja.

Sovijärvi ja Peltola tekivät vuonna 1943 viisi viikkoa kestäneen aineistonkeruumatkan pohjoisvepsäläisten alueille. Aineiston perusteella he kävivät 15:ssä pohjoisvepsäläisessä kylässä ja kahdessa keskivepsäläisessä, Šimjärven ja Vinnitsan kylissä. Kummatkin sijaitsevat kymmeniä kilometrejä Syväriltä etelään.⁴⁰ Se, miten matka on onnistunut valloitetujen alueiden ulkopuolelle, ei ole tietoa.

Sovijärven ja Peltolan kenttämатka jakautui kahteen vaiheeseen, joista jälkimmäisellä (12.8.–23.8.) kerralla aineistoa tallennettiin Yleisradion kalustolla. Kielennäytteitä äänitettiin ensin nauhoille, joilta ne jouduttiin kopioimaan niin sanotuille pikalevyille, koska Yleisradio tarvitsi nauhat omaan käyttöönsä. Pikalevyt olivat aikansa suorataallennuslevyjä, joista käytettiin myös nimitystä lakkalevy tai esimerkiksi broadcast transcription disc.⁴¹ Ääni kaiverrettiin suoraan levyn pinnalla olevaan lakkakerrokseen.⁴²

Sovijärvi ja Peltola kirjoittavat julkaisunsa esipuheessa, että ”toistuvasti samoja kohtia kuunneltaessa levyjen ääniura nopeasti kului”. Tämä teki kuuntelemisen paikoin mahdottomaksi. Lisäksi he kirjoittavat, että säilytysolosuhteiden vuoksi levyt ovat nykyisin kuunneltavaksi käyttökelvottomia.⁴³ Vuonna 2006 kartoittaessani Kotuksen vepsäläisäänitteitä kävikin ilmi, että koko aineisto oli ehditty kopioida ilmeisesti Sovijärven ja Peltolan tietämättä. Kun vuonna 2014 kyselin lupaa julkaista aineiston äänitteitä, tuli ilmi, että myös alkuperäiset lakkalevyt olivat löytyneet. Levyt olivat edelleen niin hyvässä kunnossa, että koko aineisto oli digitoitu vuonna 2010 ja vain muutama levy oli tuhoutunut niin, ettei digitointia voitu tehdä. Säilynyt aineisto on kaikin puolin hyvälaatuista.

Sovijärven ja Peltolan aineistoa on äänitteillä noin 200 minuuttia ja se sisältää muun muassa kertomuksia, lauluja, itkuja ja tarinoita. Aineiston kaikkien laulujen sanat on saatu mukaan aineistoon liittyvään vuonna 1982 julkaistuun Äänisvepsän näytteitä -teokseen. Kirjassa ei ole nuotteja, eikä musiikin luokitteluun ole otettu kantaa. Myöskään näytteiden esittämisestä laulaen ei ole mainintaa kuin muutamassa tapauksessa, esimerkiksi ”laulaja tuntematon”.⁴⁴

Äänisvepsän näytteitä -teoksen merkitys musiikintutkijalle muuttuu löytyneitten äänitteiden kautta. Kirjassa on noin 60 laulua, joista kymmenen on itkuja. Osa näytteistä on *Vepsäläisiä lühidpajoja* -kirjassa, joka ilmestyi syksyllä 2016.

Elämää vepsäläiskylissä

Opettajia värvättiin lehti-ilmoituksin valloitetuille alueille Itä-Karjalaan viemään kou-

40 Sovijärvi ja Peltola 1982, II–1.

41 https://en.wikipedia.org/wiki/Transcription_disc (luettu 2.9.2016).

42 Sovijärvi ja Peltola 1982, III–IV.

43 Sovijärvi ja Peltola 1982, III–IV.

44 Sovijärvi ja Peltola 1982.

lusivistystä. Muun muassa Hilppa Lilja kiinnostui asiasta ja hän lähti vuonna 1941 Soutjärvelle (Šoutarv), josta sitten matka jatkui myöhemmin Mäki-kylään (Mägi) ja sieltä Ruoppaojalle (Ropei). Erkki Ala-Könni⁴⁵ vuonna 1978 ja Sirkku Tanner⁴⁶ vuonna 1973 ovat haastatelleet Liljaa tämän kokemuksistaan vepsäläiskylissä, joissa hän oli vuoteen 1944 asti. Haastattelujen äänitteitä säilytetään Tampereen yliopiston Perinnearkistossa.

Liljan mukaan Vepsäläiset olivat köyhiä eikä kouluja ollut. Lapset osasivat suomen kieltä, koska sitä oli opetettu koulussa ennen sotia. Kansa oli hyvin taikauskoista. Taikauskoon oli lisäksi sekoittunut ortodoksinen uskonto. Kuolleisuus oli suurta ja lapset kulkivat ilman vaatteita. Kansa oli aikaisemmin elänyt vaurasta elämää, joka oli Neuvostoliiton aikana muuttunut.

Lilja itse oli kiinnostunut kansanperinteestä ja musiikista ja tästä syystä hän oli kirjoittanut muistiin kuulemiaan loitsuja ja lauluja. Liljan mukaan laulu oli tärkeää vepsäläisille ja kansa lauloi paljon ”sellaisia joikuja”. Lapset olivat hyviä laulajia, Liljan mielestä jopa lahjakkaampia kuin suomalaiset lapset.

Haastattelun yhteydessä Lilja laulaa kuulemiaan vepsäläisiä *lühüdpajoja*, kuten ”Harageine harageine” ja ”Lindeine lendelese”. Liljan oman kuvauksen mukaan ”nämä olivat sellaisia pieniä joiun tapaisia lauluja, jotka kertoivat elämän huolista ja iloista”. Kesäisin tytöt lauloivat näitä lauluja kylän raitilla: ”Heillä oli kädet toistensa olkapäillä tai vyötäisillä ja rivistöinä he kulkivat ja lauloivat ja kansa katsoi.” Pojat eivät laulaneet.⁴⁷

Muita Liljan esittämiä lauluja ovat muun muassa ”Istii kana puul”, ”Kut mindei vouk-teine” ja ”Minun milk om”. Samat laulut löytyvät myös Sovijärven ja Peltolan julkaisusta ja äänitteiltä paikallisten esittiminä.⁴⁸

Muita sota-ajan ja sen jälkeen tehtyjä keräyksiä

Ahti Sonninen sai vuonna 1943 tehtäväkseen tallentaa kansansävelmiä Karjalan alueelta Petroskoin ympäristöstä. Keruukomennuksen toteutumisesta vastasi osaltaan Aimo Turunen. Sonninen tallensi sävelmiä myös vepsäläisiltä alueilta: Soutjärveltä ja Vehkaojalta. Näiden tallennusten ongelma on se, että Sonninen on melko epämääräisesti merkinnyt, mistä laulut on kerätty. Lisäksi tallennus on tehty vain korvakuulolta suoraan nuoteiksi ja useista lauluista puuttuvat sanat.⁴⁹

Lähinnä kielennäytetarkoituksiin on vepsäläisiltä kerätty useita tunteja haastatte-luja. Nämä sisältävät usein myös lauluja ja oman elämän kuvauksia. Muun muassa Jussi Rainio kävi pohjoisvepsäläisissä kylissä sota-aikana ja vuonna 1966. Aimo Turunen on

45 Kper AK/4608 ja KperAK/4609.

46 Kper Tanner/Yo4971.

47 Kper Tanner/Yo4971; Kper AK/4608.

48 Sovijärvi ja Peltola 1982.

49 Leisiö 1978, 24.

haastatellut useita vepsäläisiä niin Petroskoissa, Soutjärvellä ja Helsingissä 1960-luvulla. Vepsäläisiä ovat haastatelleet myös Pertti ja Helmi Virtaranta. Useimmiten haastateltavat ovat olleet pohjoisvepsäläisiä. Suurin osa näistä aineistoista löytyy Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen äänitearkistosta.

Vuonna 2014 tuli esiin, että Lauri ja Anneli Hongolla olisi iso vepsäläisaineisto. Sain käsiini aineiston ja se digitointiin Tampereen yliopistolla. Aineisto sisältää vuoden 1990–1991 kenttämatkojen äänityksiä, jotka on tehty lähinnä keskivepsäläisiin kyliin. Lauri Hongolla oli ilmeisesti tarkoituksena alkaa tutkia vepsäläisten folklorea ja erityisesti itkuperinnettä, mutta Hongon kuolema keskeytti tutkimuksen. Aineistoa säilytetään Turun yliopistossa ja se on selvityksen alla.

Pohdintaa

Tekemieni tutkimusten pohjalta on todettava, että laulaminen on ollut hyvin tärkeä osa vepsäläisten elämää. Vepsäläisillä on myös aina ollut ja on edelleen omakielistä musiikkiperinnettä. Myös kielentutkijoiden matkakertomuksissa mainitaan aina laulaminen yhtenä kulttuurin piirteenä, vaikka vepsäläisten musiikkiperinteeseen ei ole aina suhtauduttu myönteisesti.

Vepsäläinen musiikkiperinne on kokenut suuria muutoksia varsinkin 1930-luvun loppupuolella. Venäjällä kommunistiset aatteet levisivät myös syrjäseuduille, ja näiden seurauksesta kirkkoja tuhottiin ja tilalle perustettiin yleishyödyllisiä kulttuuritaloja. Tämä vaikutti erityisesti vepsäläisten omiin perinteisiin ajanviettopoihin. Suuri vaikutus koko lauluperinteelle on tapahtunut beseda- eli illatsutperinteen loputtua. Tarkkaa päivää perinteen loppumiselle ei voi sanoa mutta vähittäinen hiipuminen on alkanut 1930-luvun lopulla. Besedoilla naiset lauloivat omakielisiä lauluja ja niissä tanssittiin.

Omakielisten laulujen hiipumista vauhditti myös se, että 1930-luvulla perustettiin muun muassa Pohjois-Vepsään Soutjärvelle kuoro. Kuoroja perustettiin vähitellen myös muualle. Nykyään kuorotoiminta on laajentunut niin, että varsinaisen kuoron lisäksi Soutjärvellä on veteraanikuoro, jossa laulavat eläkkeellä olevat entiset varsinaisen kuoron jäsenet. On siis mahdollista, että kuorolaiset alkoivat saada kuorossa muodollista musiikkikasvatusta ja näin ollen laulutyylillä alkoi vaihtua kohti perinteistä venäläistä laulutyylä, vaikka kuorossa laulettiin vepsäläisiäkin lauluja. Kuorojen johtajat ovat olleet venäläisiä.

Venäjällä 1930-luvulla tapahtui myös voimakas muutos kohti suvaitsemattomampaa aikaa erityisesti vähemmistöjä kohtaan. Tilannetta kuvaa myös se, että vepsänkielisten kirjojen julkaiseminen ja opetus vepsän kielellä lopetettiin vuoden 1937 lopulla. Muutoksen vauhti oli nopeaa, sillä vepsän kirjakielen opettaminen aloitettiin Neuvostoliitossa

vuonna 1932 ja viisi vuotta myöhemmin se kiellettiin.⁵⁰ Virallisen tahon suhtautuminen kielteisesti kaikkeen vepsänkieliseen toimintaan on vaikuttanut kielteisesti myös lauluperinteen kehitykseen.

Suomalaisille kielitieteilijöille vepsä on ollut kiinnostava tutkimuskohde. Vaikka Neuvostoliiton syrjäisemmille alueille, kuten vepsäläisalueille, ei ollut helppo mennä, löysivät monet kielentutkijat keinot päästä näille seuduille. Oma kiinnostukseni varhaisten kielentutkijoiden aineistoihin onkin oikeastaan lisääntynyt tutkimukseni edetessä juuri tästä syystä. Monet matkat on tehty vaikeissa olosuhteissa ja monia vaaroja uhmaten. Vaikka aineistot ovat periaatteessa vain kielennäytteitä, eivätkä ne noudata aina kulttuurintutkijan vaatimuksia, sisältävät monet haastattelut luotettavan tuntuksia kuvauksia menneiltä ajoilta.

Lopuksi

Alustavan tutkimuksen perusteella voi esittää, että äänisvepsäläinen musiikkiperinne ja laulurepertuaari eroavat etelä- ja keskivepsäläisten musiikkiperinteestä. Vaikka esimerkiksi lühüdpajot ovat tyyliltään samanlaisia, ovat niiden laulutekstit erilaisia eri alueilla. Pohjoisvepsästä löytyy myös lauluja, joita ei esiinny muualla Vepsässä. Miten laulut konkreettisesti eroavat eri alueilla, selviää vasta lisätutkimusten kautta.

⁵⁰ Zaitseva 1994, 53–54.

Lähteet

Arkistoaineisto

Ala-Könni, Erkki (1978) A-K 4608, A-K 4609. Nauhoja säilytetään Tampereen yliopiston Kansanperinteen arkistossa.

Tanner, Sirkku (1973) Yo4971. Nauhaa säilytetään Tampereen yliopiston Kansanperinteen arkistossa.

Kirjallisuus

Ahlqvist, August 1859. *Anteckningar i Nordtschudiskan*. Helsingfors: Finska vetenskaps-societeten.

Ahlqvist, August 1986 [1859]. *Muistelmia matkoilta Venäjällä vuosina 1854–1858*. Toim. Ilmari Vesterinen. Hämeenlinna: Karisto.

Anttila, Aarne 1931. *Elias Lönnrot - Elämä ja toiminta I ja II*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Basilier, Hj 1890. Vepsäläiset Isaijevan volostissa. *Suomalais-Ugrilaisen seuran aikakauskirja*. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura, 43–84.

Eerola, Jari 2012. *Vepsäläiset lühidpajot – Perusrakenteet, esityskäytännöt ja tyylillinen muutos*. Väitöskirja. Tampere: Tampere University Press.

Eerola, Jari 2007. Vepsäläinen musiikkiperinne suomalaisten kielentutkijoiden aineistoissa. *Etnomusikologian vuosikirja* Vol 19. Toim. Markus Mantere & Heikki Uimonen. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 121–150.

Grünthal, Riho 1997. *Livvistä liiviin - Itämerensuomalaiset etnonyymit*. Gastreniaumin toimitteita 51. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Heikkinen, Kaija 2006. *Metsänpelko ja tietäjänaiset – Vepsäläisnaisten uskonto Venäjällä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1081. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kettunen, Lauri & Siro, Paavo 1935. *Näytteitä vepsän murteista*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.

Kettunen, Lauri 1945. *Tieteen matkamiehenä: Kaksitoista ensimmäistä retkeä 1907–1918*. Porvoo: WSOY.

Kotshkurkina, Svetlana 2005. Ves ja vepsäläiset – huomioita muinaiskansan vaiheista. *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1005. Tampereen museoiden julkaisuja 81. Jyväskylä: Gummerus. 29–47.

Leisiö, Timo 1978. *Ahti Sonninen ja hänen kansansävelmäkokoelmansa – sisältö, tausta ja ideologia*. Vertailevan kansanrunouden tutkimuksen sivulaudaturtyö. Tampereen yliopisto: Taideaineiden laitos, kansanperinne erityisesti kansanmusiikki. Julkaisematon opinnäytetyö.

Lönnrot, Elias 1853. *Om det nord-tschudiska språket*. Helsingfors: J. C. Frenckell.

Lönnrot, Elias 1902. *Elias Lönnrotin matkat. II osa. Vuosina 1841–1844*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 98:2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Nestorin kronikka 1994 [1116]. Dmitri Sergejevitš Lihatsšovin venäjänkielisestä tulkinnasta suomentanut Marja-Leena Jaakkola. Venäjänkielinen alkuteos: *Повесть временных лет*. Porvoo: WSOY.

Niemi, A. R. 1903. *D. E. D. Europaeuksen kirjeitä ja matkakertomuksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Niemi, A. R. 1898. A. J. Sjögrenin kansanrunokokoelma – Pietarin keisarillisen tiede-akatemian omistaman käsikirjoituksen XX M VI vol. 20 mukaan. *Suomi – kirjoituksia isänmaallisista aineista*. Kolmas jakso. 15. osa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1–123.

Saressalo, Lassi 2005. Vepsäläisestä kulttuurista, totta ja tarua. *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1005. Tampereen museoiden julkaisuja 81. Jyväskylä: Gummerus. 11–24.

- Sjögren, A. J. 1955. *Tutkijan tieni*. Käsikirjoituksesta suomentanut Aulis J. Joki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sovijärvi Antti & Peltola Reino 1982. Äänisvepsän näytteitä. Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia 171. Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura.
- Tunkelo, E. A. 1946. *Vepsän kielen äännehistoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 228. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tunkelo, E. A. ja Peltola, Reino 1951. *Näytteitä äänis- ja keskivepsän murteista*. Keränneet E. N. Setälä & J. H. Kala. Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia 100. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Turunen, Aimo 1977. August Ahlqvist Aunuksessa v. 1855. *Tieteen matkamiehiä*. Toim. Saima-Liisa Laatonen. Kalevalaseuran vuosikirja 57. Helsinki: WSOY, 216–246.
- Väisänen, A. O. 1916. Vepsän mailla. Matkamuistoja I–V. *Uusi Suometar* 1916, No: 314, 316, 324, 332 ja 344.
- Väisänen, A. O. 1969. Vepsäläisten luona v. 1916. *Kalevalaseuran vuosikirja* 49. Helsinki: WSOY, 272–288.
- Zaitseva, Nina 1994. Vepsän kieli ja sen kehitysnäkymiä. *Vepsäläiset tutuiksi. Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen & Irma Mullonen. Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja 108. Joensuu: Joensuun yliopisto, 51–62.

PETRI HOPPU

Kansantanssintutkimus – hyväksymistä vai hyväksikäyttöä?

Kansantanssintutkimus ei voi ylpeillä pitkillä ja tunnetuilla perinteillä missään päin maailmaa, vaikka kiinnostus kansantansseja kohtaan on lähes yhtä vanhaa kuin kansanrunoutta ja kansanmusiikkia kohtaan.¹ Kansallisten tanssien eli tanssiperinteen kansalliseksi katsottujen representaatioiden esittämisestä on tietoja jo 1700-luvulta. Tuolloin Kööpenhaminan kuninkaallisen baletin italialaissyntyinen balettimestari Vincenzo Galeotti loi eri kansallisuuksien stereotyyppisiä tanssi- ja luonteenpiirteitä yhdistelevän baletin *Amors og Balletmesterens Luner*.² Kansantanssien harrastus- ja esitystoiminnan synty sekä kansallisten tanssirepertuaarien luominen liittyvät kuitenkin voimakkaasti 1800-luvun ja 1900-luvun alun nationalistiseen idealismiin, jossa keskeisenä tavoitteena oli nostaa esiin kansallisia symboleja ja vahvistaa kansakunnan yhtenäisyyttä. Toisaalta kansantanssitoimintaan liittyi jo varhain valistuksellinen ulottuvuus, jossa oli keskeisenä kansan sivistäminen ja kasvattaminen. Näiden ilmiöiden taustalla oli valikoitumis- ja suodattumisprosessi, jossa sekalaisen ja suorastaan kaoottisenkin aineiston pohjalta rakennettiin kansallinen tanssirepertuaari.³

Kansantanssintutkimus kietoutui aina 1980-luvulle asti kansantanssitoimintaan kaikkialla Euroopassa. Keruuseen painottunut tutkimustoiminta toi uutta aineistoa kansantanssiryhmien käyttöön, mutta sitä ei läheskään aina hyväksytty sellaisenaan. Kansallisuuden, moralismin ja klassisen esteettisyyden ihanteet olivat kansantanssiliikkeissä voimakkaita, ja kansantanssirepertuaari piti muokata näihin ihanteisiin sopivaksi. Dokumentoiduista tansseista valikoitiin sivistyneistön näkemysten mukaiset parhaat osat, jotka puolestaan jalostettiin esteettisesti ja moraalisesti sopivaan muotoon.⁴ Piti keksiä aidolta tuntuva perinne, jotta se täyttäisi kansallisuuden vaatimukset ja jotta se saattaisi symbolisesti legitimoida kansakunnan olemassaolon.⁵

Vaikka kansantanssintutkimus alkoi toisen maailmansodan jälkeen jossain määrin ottaa etäisyyttä klassiseen estetiikkaan pohjautuvaan äärikansalliseen eetokseen ja paikal-

1 Kansantanssit voivat viitata sekä tanssiperinteeseen että kansantanssien harrastus- ja esitystoimintaan. Tässä artikkelissa käsitellään lähinnä jälkimmäisiä mutta myös näiden ilmiöiden välisiä suhteita.

2 Fiskvik & Bakka 2008.

3 Hoppu 2011, 27–28.

4 Hoppu 2007.

5 Hobsbawm 1983, 270–272.

liset tyylit ja variaatiot alkoivat nousta tutkimuksen keskiöön, tanssien kytkeminen kansallisuuteen säilyi pitkään. Vasta 1990-luvulta lähtien tutkimus alkoi suhtautua kriittisesti kansallisuusajatteluun ja sen myötä myös niihin ongelmiin, joita nationalismi aiheutti erityisesti suhteessa etnisiin vähemmistöihin ja näiden tanssiperinteisiin. Samalla keskustelu suuntautui kohti kulttuurisen hyväksikäytön mutta myös hyväksymisen käsitteitä.

Kansantanssin kaanonit

Euroopassa ja esimerkiksi latinalaisessa Amerikassa kansalliset repertuaarit rakentuivat tyypillisesti kansantanssien kanonisoitumisen kautta. Kanonisoitumisprosessi tapahtui länsimaissa eri tavoin, mutta Pohjoismaissa se noudatteli hyvin pitkälle samankaltaista linjaa. Taustalla oli sivistyneistön kiinnostus kansaa kohtaan, joka oli herännyt jo 1700-luvulla Volk-ideologiana.⁶ Kuitenkin vasta 1800-luvulla ideologian vaikutus laajeni kaikkialle yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Kansantanssitoiminnan kannalta merkittävänä esikuvana toimi ruotsalainen Artur Hazelius, joka alkoi kerätä maaseutuväestön esineellistä kulttuuria eri puolilta Ruotsista ja muualta Pohjoismaista kuvaelmiinsa, dioraamoihinsa. Kukin dioraama koostui tietyn maantieteellisen alueen talonpoikaisesineistöstä ja kansanpuvuista mallinukkien päällä. Nämä sijoitettiin Hazeliuksen vuonna 1873 perustamalle Skansenille Tukholmassa, mutta niitä kierrätettiin myös kansainvälisillä messuilla Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa. Dioraamoissa oli voimakas kansallinen eetos, joka tyypillisesti Pohjoismaissa yhdistettiin talonpoikaistoon. Sivistyneistö piti pohjoismaista talonpoikaa koulutuksen, tasa-arvon ja vapauden ruumiillistumana.⁷

Hazeliuksen dioraamat toimivat esikuvina folkloristisille esityksille musiikista ja näytelmistä aina tansseihin asti. Ne heijastivat hänen ihannekuvaansa talonpojista, ja samat ihanteet siirtyivät pian myös kansantanssiesityksiin. Tanssien ottaminen esitysohjelmistoon vaati siis kuitenkin niiden muokkaamista, sillä alkuperäisessä muodossaan ne eivät täyttäneet sivistyneistön esteettisiä vaatimuksia. Selkeä ja säännöllinen rakenne, geometrisesti tarkat kuviot, tanssin ja musiikin rakenteiden korrelaatio, puhdaslinjaiset eleet ja liikkeet sekä autenttisuuden tunne tulivat ihanteiksi 1800-luvun lopun ja 1900-luvun kansantanssirepertuaarille.⁸ Parhaiten näitä ihanteita vastasivat monet 1800-luvun teatteritanssit, joista tyypillisimpiä olivat Ruotsissa Anders Selinderin 1800-luvun alussa kuninkaalliseen balettiin koreografoimat kansalliset tanssit. Nämä otettiin vuosisadan lopussa kansantanssiryhmien, ensimmäisenä upsalalaisten opiskelijoiden Philochoros-ryhmän käyttöön,⁹ ja ne pysyivät suosiossa 1900-luvun jälkipuoliskolle asti niin Ruotsissa kuin muissakin Pohjoismaissa.¹⁰

6 Hoppu 2011, 27.

7 DeGroff 2012, 229–241.

8 Hoppu 2011, 37–43.

9 Klein 1978, 65–68.

10 Biskop 2007; Andersson 2007; Bakka 2007.

Vuonna 1881 perustettu Philochoros oli ensimmäinen varsinainen kansantanssiryhmä, jonka vaikutus pohjoismaiseen kansantanssitoimintaan oli huomattava. Vaikka ryhmän ohjelmisto koostui alun perin hyvin kirjavasta joukosta tuon ajan suosittuja näyttämö- ja muotitansseja, se muuttui pian selkeästi ruotsalaiskansalliseksi,¹¹ ja samalla se otti kansallispuvut viralliseksi seremonia-asukseen.¹² Selinderin tanssien lisäksi ohjelmistossa oli mukana myös esimerkiksi ryhmän keruuretkiltä tallennettuja talonpoikaistansseja, mutta niitä sovitettiin monessa tapauksessa näyttämöllisempään suuntaan.¹³

Muissa Pohjoismaissa perustetut kansantanssiryhmät ja -järjestöt noudattivat monelta osin Philochoroksen esikuvaa ohjelmiston suhteen, ja vähitellen nämä ohjelmistot vakiintuivat kansallisiksi kansantanssikaanoneiksi. Kanonisoituminen tapahtui ennen kaikkea julkaisutoiminnan kautta, eikä se varsinaisesti ollut mikään itsetarkoitutus. Kaikissa Pohjoismaissa kuitenkin julkaistiin useita kansantanssikirjoja 1900-luvun alkupuolella. Näihin julkaisuihin sisältyneet tanssit loivat kuvan ”perinteisestä kansantanssista”, joka vaikuttaa monelta osin edelleenkin, vaikka kansantanssitoiminta ja kansantanssijoiden ohjelmisto ovat muuttuneet kaikissa Pohjoismaissa myöhemmin voimakkaasti. Tyypillisesti 1900-luvun alun Pohjoismaiden kansallisia kansantanssikaanoneita hallitsivat ryhmätanssit tai selkeästi koreografoidut, monivuoroiset paritanssit, kun taas esimerkiksi soolo- tai improvisoituja tansseja niistä löytyi vähän.¹⁴

Pohjoismaiden ulkopuolella vastaavaa kanonisoitumista tapahtui hieman eri muodoissa. Esimerkiksi Puolassa kansallinen tanssirepertuaari luotiin jo 1800-luvulla, ja siihen sisällytettiin viisi tanssia: Poloneesi, Masurkka, Krakoviak, Oberek ja Kujawiak. Tyypillisesti näistä tansseista tehtiin selkeärakenteisempia ja tyylielämpiä niiden kansanomaisiin alkumuotoihin verrattuna, ja lisäksi tanssien rytmisiä rakenteita yksinkertaistettiin, jotta ne sopisivat paremmin länsimaiseen musiikilliseen ajatteluun.¹⁵ Nämä kansalliset tanssit kuuluvat edelleen puolalaisten kansantanssiryhmien ohjelmistoon yhdessä paikallisten tanssien kanssa.

Myös Irlannissa kanonisointi tapahtui tietoisena toimintana, vaikkakin hyvin eri tapaan kuin Puolassa. Irlannissa kanonisointiprosessi alkoi 1800- ja 1900-lukujen taitteessa kansallismielisen *Conradh na Gaeilge* -yhdistyksen aloitteesta mutta myöhemmin myös kato-lisen kirkon vahvasti tukemana. Yhdistys perustettiin ensisijaisesti edistämään iirin kieltä, mutta tanssista tuli vähitellen merkittävä osa sen toimintaa. Ensimmäinen irlantilaisen tanssin ilta ”céilí” järjestettiin Lontoossa vuonna 1897. Näiden tilaisuuksien ohjelmisto oli aluksi varsin kirjava, mutta vähitellen niistä alettiin karsia tansseja, joita ei pidetty irlan-tilaisina. Kanonisoitu ”autenttinen” kansantanssirepertuaari koostui valtaosaltaan yksin-kertaisista ryhmätansseista, joiden rinnalla sallittiin ainoastaan tanssikoulujen tarkasti kontrolloima ja kilpailujen kautta suuren suosion saavuttanut irlantilainen steppitanssi.¹⁶

¹¹ Österlöf, Philochoroksen arkisto.

¹² Liby 2008, 3.

¹³ Andersson 2007, 317–318.

¹⁴ Hoppu 2011, 29–30.

¹⁵ Lange 1976, 40–41.

¹⁶ Brennan 1994; O’Connor 2005.

Vaikka kansantanssien kanonisointi on tapahtunut eri tavoin, se on noudattanut kuitenkin samoja linjoja erityisesti siinä, että kansallisuus on ollut siinä vahvana perustana. Kansantansseista puhutaan edelleen kansallisuuksiin liittyvillä attribuuteilla kuten ”suomalainen” tai ”espanjalainen” kansantanssi, vaikka esimerkiksi ruotsalainen tanssintutkija Mats Nilsson on korostanut, ettei tanssiminen ole koskaan noudattanut valtiollisia tai muita rajoja ja että kansanomaisista tansseista puhuttaessa pitäisi tarkastella huomattavasti laajempia kokonaisuuksia kuin yksittäisiä valtioita.¹⁷ Toisaalta taas itse tanssiminen on tapahtunut paikallisella tasolla, ja siinä suhteessa huomion pitäisi kiinnittyä nimenomaan paikallisiin tanssitapahtumiin ja siellä tapahtuvaan kehitykseen. Kansallisuuksien korostaminen on näin ollen sekä hämärtänyt tanssimisen ylirajaisuutta että vienyt huomiota pois paikallisesta tanssimisesta, mikä on johtanut erityisesti vähemmistöjen tanssin väheksymiseen tai omimiseen kansallisella tasolla.

Turismi, nationalismi ja folklore

Kansantanssiesityksiä käytetään monissa maissa luomaan turisteille kuvaa kansallisesta kulttuurista ja aidosta kansasta. Tätä voidaan pitää yhtenä turismitaiteen ilmenemismuotona, eli kansantanssi on ainakin joissakin maissa taidemuoto, jonka kehitys kytkeytyy tiiviisti turismiteollisuuteen ja sen muutoksiin.¹⁸ Turismitaide voi tarjota paikallisille kulttuureille mahdollisuuksia säilyttää elinvoimaisuutensa sekä tuoda työtilaisuuksia perinteisten käsityöammattien harjoittajille ja paikallisille esiintyjille, mutta toisaalta se voi myös tarkoittaa kulttuurista hyväksikäyttöä ja vähemmistöjen sorron peittelyä.

Anthony Shay kuvaa kirjassaan *Choreographic Politics*, kuinka Meksikon valtiollinen kansantanssiryhmä (*Ballet Folklórico Nacional de México*) esitti 1990-luvulla Chiapas-intiaanien tanssia. Esiintyjät olivat pukeutuneina intiaanasuihin, ja tanssissa tämän ryhmän elämä esitettiin harmonisena ja onnellisena heijastaen onnistunutta kansallista rinnakkaiseloa Meksikon valtion rajojen sisällä. Shay kuitenkin toteaa todellisuuden olevan huomattavasti rujompi kuin kansantanssiesitys, sillä samoihin aikoihin tämän esityksen kanssa armeijan joukot kukistivat verisesti Chiapas-intiaanien kapinaa näiden vaatiessa itselleen oikeuksia toimeentuloon ja omaan kulttuuriin.¹⁹

Meksikossa kansantanssit ovat toimineet kansallisen kulttuurin symbolina useiden vuosikymmenten ajan, ja tyypillisesti esitykset on siellä valjastettu nimenomaan turismin käyttöön. Ruth Hellier-Tinoco analysoi kirjassaan *Embodying Mexico: Tourism, Nationalism & Performance*, kuinka Meksikon valtion kulttuuripolitiikka on ominut vähemmistökulttuurista piirteitä omiin tarkoituksiinsa kansallisen kulttuurin rakentamisen aikana. Hän tuo esiin kaksi Meksikon sisäosissa asustavan P’urhépecha-alkuperäiskansan perinnettä,

¹⁷ Nilsson 1998.

¹⁸ Ks. Kupiainen 1994, 168.

¹⁹ Shay 2002, 1–2.

jotka nykyään yhdistetään meksikolaisuuteen ja meksikolaiseen kulttuuriin nimenomaan matkailuteollisuudessa. Nämä perinteet ovat *La Noche de Los Muertos* eli kuolleiden yö sekä *La Danza de Los Viejos*, vanhojen miesten tanssi.²⁰

Hellier-Tinocon mukaan pitkään kestäneiden vallankumoussotien jälkeen Meksikossa alettiin 1920-luvulta alkaen rakentaa kansallista kulttuuria, ja tässä prosessissa olennaisena osana oli folkloren valjastaminen nationalistisia mutta myös kaupallisia tarkoituksia varten, erityisesti matkailun käyttöön. Folkloristien ja valtion johtamien taidelaitosten yhteistyön kautta syntyi kokoelma Meksikon ja meksikolaisuuden visuaalisia ja ruumiillisia kuvastoja, joiden aineisto oli peräisin merkittävältä osin maan alkuperäisväestöltä. Sekä *La Noche de Los Muertos* että *La Danza de Los Viejos* otettiin osaksi Meksikon folkloreaanonian ennen toista maailmansotaa, ja ne esiintyivät jo varhain meksikolaisuuden representaatioina monissa eri yhteyksissä, esimerkiksi Disney-elokuvassa *Kolme caballeroa* (*The Three Caballeros*) vuodelta 1944.²¹

Nykyään *La Danza de Los Viejos* kuuluu tyypillisesti valtion organisoimien kansantanssiesitysten ohjelmistoon turistihotelleissa ja -ravintoloissa. Virallisissa esitteissä siihen viitataan aitona meksikolaisena perinteenä, ja tanssille tyypilliset naamioidut tanssijat ovat suosittu aihe erilaisissa matkailutuotteissa kuten t-paidoissa, mukeissa tai postikorteissa. Se kuuluu myös osana Ballet Folklórico Nacional de México tarkkaan harkittua ohjelmistoa, joka esittelee Meksikon tärkeimpiä seutuja ja kansoja. *La Danza de Los Viejos* esitellään P'urhépechojen identiteetin aitona ilmaisijana, ja sellaisena se esineellistää näiden kulttuurin valtion matkailuteollisuuden välineeksi.²²

Hellier-Tinocon mukaan kansalliset ja matkailuteollisuuden tavoitteet korreloivatkin sekä esitysten, diskurssien että strategioiden tasolla. Keskeistä on luoda vahvasti yksinkertaistettu ja stereotyyppinen kuva alkuperäisväestöstä ja sen perinteistä, minkä kautta rakennetaan ”aitoa” ja ainutlaatuista kansallista identiteettiä. Tällaiset representaatiot ovat keskusjohtoisuutta korostavalle valtiolle tärkeitä, koska niiden kautta kulttuurisen heterogeenisyyden ja diversiteetin sijaan korostuu valtion yhtenäisyys ja yhteenkuuluvuus. Vähemmistöille tämä kuitenkin merkitsee kulttuurisen toimijuuden häviämistä ja sulautumista osaksi kansallisia ja taloudellisia valtapiiirejä.

Paikallisuuden vastaisu

Vaikka vähemmistöjen kansantanssiperinteen hyväksikäyttö on yleistä niin latinalaisessa Amerikassa kuin muuallakin, paikalliset toimijat pystyvät myös vastustamaan kulttuurista omimista ja pitämään kiinni omista kulttuurisista toiminnoistaan valtiollisten toimijoiden niihin kohdistamasta painostuksesta huolimatta. Folkloristi Katherine Borland tarkastelee

²⁰ Hellier-Tinoco 2011.

²¹ Hellier-Tinoco 2011, 121–126.

²² Hellier-Tinoco 2011, 150–155.

kirjassaan *Unmasking Class, Gender, and Sexuality in Nicaraguan Festival* nicaragualaiseen Saint Jerome -festivaaliin liittyvää esimerkkiä tällaisesta toiminnasta.²³

Borlandin mukaan Nicaraguassa näkyy kahden alueen välinen jännite voimakkaana kansallisen ja paikallisen kulttuurin välisenä kilpailuna. Maan poliittinen keskus ja pääkaupunki on Managua, jossa toimivat Nicaraguan merkittävimmät kulttuurilaitokset mukaan lukien valtiollinen kansantanssiryhmä. Managuan vastapoolina on Masaya, joka julistettiin vuonna 2000 Nicaraguan folklorepääkaupungiksi ja jossa edellä mainittu festivaalikin järjestetään.²⁴

Nicaraguan valtaa pitävä eliitti on mestitsejä, ja kansallisissa kulttuurikaanoneissa mestitsikulttuuuri korostuu voimakkaasti, mutta Masayan alueella on Nicaraguan laajin alkuperäisväestö, joka monelta osin poikkeaa kulttuurisesti mestitsiväestöstä. Samaan tapaan kuin Meksikossa myös Nicaraguassa on vastaavia pyrkimyksiä valjastaa vähemmistöjen perinteitä kansallisen kulttuurin palvelukseen. Masayan seudun asukkaat pitävät kuitenkin sitkeästi kiinni toimijuudestaan omien kulttuuristen käytäntöjensä osalta. Saint Jerome -festivaalin perinteet eivät ole staattisia ja muuttumattomia, vaan masayalaiset käyttävät valikoiden hyväkseen populaarikulttuurin aineksia vastustaen niiden ylivaltaa ja integroiden ne osaksi folkloreaan. Borlandin mukaan juuri paikallisen kulttuurin vuorovaikutus globaalien virtausten kanssa rakentaa masayalaisten ainutlaatuista identiteettiä ja auttaa heitä ehkäisemään valtakulttuuriin sulautumista.²⁵

Yhtenä esimerkkinä masayalaisten kulttuurisista käytännöistä Borland tuo esiin Negras Marimbas -tanssin. Kyseinen tanssi on alun perin espanjalaisen hovitanssin parodia, mutta siitä tuli masayalaisen mestitsin López Pérezin kuvauksessa vuodelta 1939 nicaragualaisen mestitsikulttuurin representaatio: espanjalaisen miehen ja intiaanin tanssi, joka heijasti Nicaraguan myyttistä menneisyyttä. Tässä muodossa tanssista tuli osa nicaragualaista kansantanssikaanonia, jonka kukoistuskautta oli erityisesti sandinistivallan aika 1980-luvulla.²⁶

Masayan alkuperäisväestö kuitenkin piti kiinni omasta versiostaan Negras Marimbas -tanssista kotikaupunkinsa hallinnon tukiessa heitä pyrkimyksissään, ja tanssin esittämisestä sekä tanssijoiden kodeissa tapahtuvista julkisista harjoituksista tuli merkittävä osa Saint Jerome -festivaalia samalla vuosikymmenellä. Päinvastoin kuin López Pérezin versio masayalaisten tanssi ei suinkaan kuvasta eri etnistä taustaa olevien tanssijoiden heteronormatiivista kisailua, vaan sille on tyypillistä sukupuoliroolien ja seksuaalisuuden kyseenalaistaminen ja uudelleen määrittely. Useimmiten molemmat tanssijat ovat miehiä, mutta toinen on pukeutunut naiseksi ja molemmat käyttävät valkoista naamia tanssiessaan.²⁷ Virallisen kansantanssikaanonin ja paikallisen perinteen välinen sukupuolisten representaatioiden ristiriita on sinänsä varsin tyypillistä kansantanssissa: Anthony Shay toteaa artikkelissaan *Choreographing Masculinity*, että kansallisissa kan-

²³ Borland 2006.

²⁴ Borland 2006, 3–6.

²⁵ Borland 2006, 40–43.

²⁶ Borland 2006, 32–35, 40.

²⁷ Borland 2006, 145–147.

santanssirepertoaareissa eri puolella maailmaa korostuu lähes poikkeuksetta länsimainen heteronormatiivisuus, kun taas niiden taustalla olevissa kansanomaisissa tansseissa seksuaalisuus ja sukupuoli ilmenevät huomattavasti monimuotoisemmin.²⁸

Borland osoittaa, kuinka masayalaiset aktiivisesti määrittelevät ja muotoilevat uudeleen perinteitään ja identiteettiään kansallisten ja globaalien paineiden puristuksessa. Vaikka valtiot pyrkivät valjastamaan vähemmistöjen kulttuurisia käytäntöjä kansallisiin tarkoituksiin, hyväksikäyttöön voidaan vastata paikallisella tasolla pitämällä kiinni oikeudesta toimijuuteen ja oman kulttuurin hallintaan siten, ettei paikallisesta kulttuurista tule museaalista artefaktia vaan se säilyy kiinteänä osana ihmisten jokapäiväistä elämää.

Identiteettien puristuksessa: kolttasaamelaisten tanssi

Kolttasaamelaiset ovat Pohjoismaiden saamelaisten joukossa poikkeuksellinen kansanryhmä, koska heillä on ollut vahva ryhmä- ja paritanssikulttuuri aina 1800-luvulta alkaen. Tanssikulttuurin taustalla ovat kolttien vuosisataiset yhteydet venäläisten kanssa, joilta heidän tanssinsa ovat pääosin peräisin. Vastaavia tansseja tunnetaan myös Kuolan saamelaisten keskuudessa.²⁹ Nämä tanssit ovat näkyvä osa kolttien identiteetin kokemusta ja ilmaisua, mutta niiden asema ja merkitys eivät ole kuitenkaan itsestään selviä.

Saamelainen alkuperäiskansojen tutkija Rauna Kuokkanen on todennut, että saamelaisten identiteetit ovat monimuotoisia ja -ulotteisia, ja niihin sisältyy myös ristiriitaisia elementtejä. Identiteetit muodostuvat erilaisten toimintojen ja diskurssien kautta, jotka ilmenevät niin yhteisöjen sisällä kuin niiden ulkopuolellakin.³⁰ Esimerkiksi kolttien kohdalla voidaan nähdä, kuinka tutkijoiden näkemykset ovat ohjanneet 1900-luvun alusta alkaen sitä, millaisena koltat näkevät itsensä.³¹ Kuten muutkin etniset vähemmistöt koltat ovat valtakulttuurin armoilla oman julkikuvansa määrittelyssä. Kirjallisuudessa kolttia on kuvattu niin epärehellisinä porovarkaina³² kuin harmonisena luonnonkansana,³³ ja näitä stereotyyppioita on käytetty niin matkailualalla kuin kolttia koskevia hallinnollisia päätöksiä tehtäessä.

Kolttien tansseista tunnetuin on kuusivuoroinen katrilli, joka on lähellä niin karjalaisia kuin laajemmin pohjoisvenäläisiä katrilleja. Katrillin lisäksi koltat ovat tanssineet muitakin ryhmätansseja kuten Sestjorkka (Sestjerkka, Shestjorkka) ja Vosmorkka.³⁴ Nämäkin tanssit on tunnettu myös Karjalassa, ja tanssijoiden lukumäärään viittaavien nimiensä puolesta ne viittaavat Venäjälle (šest = kuusi, vosem = kahdeksan). Lisäksi Samuli Paulaharju mainitsee tanssin ”ristisiirre” kuvauksessaan kolttien tanssitilaisuu-

²⁸ Shay 2009.

²⁹ Y 04484 / 1972.

³⁰ Kuokkanen 2001, 96–98.

³¹ Hansen & Olsen 2014, 168–174; myös Nyssönen 2012.

³² Esim. Paulaharju 1921.

³³ Esim. Crottet 1966.

³⁴ KRA Pirkko-Liisa Rausmaa 1978/1979, 120; AK 0865 / 1955; AK 2966 / 1973-11-06; AK 3061 / 1974; Y 04481 A / 1972.

desta 1900-luvun alusta,³⁵ mutta hän ei kerro tarkemmin tanssin rakenteesta.

Ryhmätanssien lisäksi koltat tanssivat 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun suosittuja paritansseja, joita ovat esimerkiksi Kerenski, Patespa, Oira ja Korobushka. Nämäkin tanssit tuli Venäjältä, ja monet niistä tunnetaan Suomessa, Karjalassa, Ruijassa ja Tornionjokilaakson alueella.³⁶ Nämä tanssit koostuvat tyypillisesti kahdesta tai kolmesta osasta päättyen useimmiten paripyörintään. Paritansseista on tietoja lähinnä entisten Paatsjoen ja Petsamon kolttakyläisten asukkailta, kun taas Suonikylässä niitä ei liene tanssittu ainakaan laajemmin.

Koltat asuivat vuosisatojen ajan Varanginvuonosta Murmansiin ulottuvalla alueella, mutta toisen maailmansodan aikaisen evakkomatkan jälkeen Suomelle 1920–1944 kuuluneessa Petsamossa asuneet koltat asutettiin 1940-luvulla Inarin kunnan itäosiin Nellimiin ja Keväjärvelle (Petsamon ja Paatsjoen kylien asukkaat) sekä Sevettijärven-Näätämon alueelle (Suonikylän asukkaat), kun heidän kotikylänsä Petsamossa luovutettiin Neuvostoliitolle.³⁷ Uusilla asuinalueilla koltat eivät pystyneet jatkamaan perinteisiä elinkeinojaan, mikä merkitsi erityisesti entisille Suonikylän asukkaille huomattavaa muutosta. Samalla monet kolttaasaamelaisten kulttuuriset käytännöt kuten tanssitilaisuudet alkoivat hävitä, koska ne saattoivat herättää vihamielisyyttä muiden etnisten ryhmien keskuudessa. Vuonna 2014 Inarissa haastattemieni henkilöiden mukaan kolttien kulttuuri ja ortodoksinen uskonto marginalisoivat heitä erityisesti niillä alueilla, joilla he olivat vähemmistönä. Tilanne oli parempi Sevettijärven kylässä, jossa koltat olivat enemmistönä, mutta myös Sevetin koltat pyrkivät välttämättään huomion herättämistä liikkueensa kylänsä ulkopuolella.

Pyrkimykset oman kulttuurisen taustan häivyttämiseen selittävät osaltaan sitä, miksi tiedot esimerkiksi katrillin tanssimisesta sodan jälkeisinä vuosikymmeninä ovat ristiriitaisia. Vuonna 1974 Vassi Semenoja kertoi Heikki Laitisen toimittamassa radio-ohjelmassa, että evakkomatalla koltat tanssivat katrillia innokkaasti, mutta eivät enää asetuttuaan uusille asuinalueille Inariin.³⁸ Kaksi noin 80-vuotiaasta kolttaa, joita haastattelin vuonna 2014, totesivat puolestaan, että he tanssivat katrillia evakossa Sarmijärvellä, mutta jossain määrin myös myöhemmin. Tyypillisesti 1960- ja 70-luvuilla monet musiikintutkijoiden haastatteleminen koltista väittivät, etteivät he olleet tanssineet katrillia enää Inariin asetuttuaan, mutta esimerkiksi Robert Crottet kuvaa värikkäästi 1960-luvulla tapahtunutta katrillin tanssimista kolttahäiden yhteydessä.³⁹ Yksi kyseisen tilaisuuden tanssijoista sanoi kuitenkin Irja Jefremoffin haastattelussa kymmenkunta vuotta myöhemmin, ettei hän ollut tanssinut katrillia evakkomatkan jälkeen.⁴⁰ Ilmeisesti jotkut koltat halusivat salata katrillin tanssimisen samaan tapaan kuin esimerkiksi koltan kielen puhumisen välttääkseen syrjintää ja leimautumista.

Saamelaisliikkeen nousun myötä koltat alkoivat aktiivisesti elvyttää tanssejaan

35 Paulaharju 1921, 41.

36 Esim Rausmaa & Rausmaa 1977; Malmi 1993; Bakka & Wikan 1996.

37 Petsamosta Inariin 2003.

38 AK 3061 / 1974.

39 Crottet 1966, 93–95.

40 Y 04479 / 1972.

1970-luvulla. Tuolloin syntyi kaksi esiintyvää ryhmää, joilla oli erilaiset ohjelmistot: Sevettijärven katrilliryhmä ja Nellimin folkloreryhmä. Ensiksi mainittu ryhmä tanssi pääasiassa katrillia ja jossain määrin myös vanhoja laululeikkejä, jotka olivat olleet suosittuja Petsamon Suonikylässä, kun taas Nellimin ryhmän ohjelmisto koostui suurimalta osin vanhoista paritansseista. Nellimin ryhmän entinen johtaja kertoi haastattelussa vuonna 2014, että ryhmä oli tehnyt tietoisin päätöksen olla tanssimatta katrillia, vaikka monet Nellimin koltat osasivat sitä, koska sen katsottiin olevan ensisijaisesti Sevettijärven ryhmän ohjelmistoa.

Ryhmät esiintyivät paikallisissa juhlissa mutta myös muualla folklorefestivaaleilla, esimerkiksi Kaustisella 1980- ja 90-luvuilla. Tässä vaiheessa useimmat tanssijat olivat syntyneet Petsamossa, mutta vain vanhimmat olivat tanssineet tansseja aktiivisesti nuoruudessaan, kun taas muut olivat oppineet ne ”kansantansseina”.⁴¹ Nellimin folkloreryhmä matkusti Pariisiinkin alkuperäiskansojen festivaaleille 1990-luvulla. Heidän silloisen johtajansa mukaan yleisö yllättyi siitä, että he tanssivat samankaltaisia paritansseja kuin muuallakin Euroopassa eivätkä primitiivisiä tai shamanistisia tansseja, joita heiltä ilmeisesti odotettiin. Nellimin folkloreryhmän toiminta hiipui 1990-luvun aikana, mutta sevettijärveläiset, sekä aikuiset että lapset, esittävät edelleen katrillia eri tilaisuuksissa Inarissa ja muuallakin Suomessa.

Vuosina 1978 ja 1979 Pirkko-Liisa ja Esko Rausmaa sekä Heikki Laitinen dokumentoivat kolttien tansseja Inarissa ja Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla.⁴² Heikki Laitinen on kertonut, että hänen aloitteestaan tallennettuun aineistoon lisättiin huomautus, ettei sitä saanut käyttää folkloristisiin tarkoituksiin. Tämä kielto on edelleen olemassa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa, johon suurin osa materiaalista on tallennettu. Videomateriaali on kuitenkin Kaustisella Kansanmusiikki-instituutin arkistossa.

Myös jotkut koltat omaksuivat näihin aikoihin asenteen, jonka mukaan muut eivät saaneet tanssia heidän tanssejaan. Sevettijärvellä vuonna 2014 haastattelemani noin 60-vuotias mies kertoi, etteivät kaikki vanhemmat koltat hyväksyneet aluksi edes sitä, että katrillia olisi opetettu nuoremmille esimerkiksi Sevettijärven koulussa. Hän itse oli pitkään ainoa nuori tanssija katrilliryhmässä aloittaen siinä 18-vuotiaana. Kuitenkin pääkaupunkiseudulla vuonna 2016 haastattelemini, 1970-luvulla syntyneiden naisten mukaan vanhukset olivat onnellisia, jos nuoremmat koltat halusivat oppia katrillia, joten ilmeisesti mitään yhtenäistä kantaa asiaan ei ollut.

1990-luvulla katrillia alettiin joka tapauksessa opettaa koulussa, ja vuonna 2009 Sevettijärven koulun rehtori kertoi sanomalehti Kalevassa ilmestyneessä artikkelissa, että kaikkien heidän koululaistensa tulee oppia koltan kielen, perinteisten käsitöiden ja katrillin perusteet.⁴³ Nämä kolme elementtiä tulivat esille myös pääkaupunkiseudun kolttien haastatteluissa osana heidän identiteettiään. Näistä kieli kuitenkin koetaan vaikeimpana ja vieraimpana, kun taas käsitöiden tekeminen ja kolttapuvun käyttäminen kuten myös katrillin

⁴¹ KRA Pirkko-Liisa Rausmaa 1978/1979, 111.

⁴² KRA Pirkko-Liisa Rausmaa 1978/1979.

⁴³ Kaleva 23.9.2009.

tanssiminen ovat sellaisia kulttuurisia elementtejä, joiden kautta he kokevat pääsevänsä osaksi omia juuriaan.

2000-luvulle tultaessa kolttien sosiaalinen ja kulttuurinen todellisuus on kokenut jälleen kerran muutoksia, kun Petsamossa syntyneet sukupolvet ovat suurimmalta osin nukkuneet pois ja yhä useammat nuoret muuttavat etelämmäksi opiskelun ja työn takia. Nuorimmille sukupolville Petsamolla ei enää ole juurikaan merkitystä identiteetin rakennusosana, vaan haastatteleman koltat kertoivat, että heidän kotiseutunsa oli heidän kotikylänsä Sevettijärvi: Petsamo kuuluu isovanhempien tarinoihin eräänlaisena myyttisenä menneisyytenä, josta heillä ei ole henkilökohtaista kokemusta.

Tässä tilanteessa myös tanssin asema ja merkitys ovat muuttuneet, eikä sen säilyttämistä pelkästään kolttien tanssimana pidetä enää samanlaisena itseisarvona kuin aiemmin. Esimerkiksi katrilli oli yksi kansainvälisen koltansaamen kielen ja kulttuurin konferenssin teemoista Inarissa kesäkuussa 2012, ja siellä sitä opettelivat niin koltat kuin muutkin osallistujat.⁴⁴ Myös pääkaupunkiseudulla koltat ovat viime vuosina harjoitelleet katrillia, ja marraskuussa 2016 Helsingin Savoy-teatterissa esitetyssä kolttakatrillissa oli tanssijoina sekä koltia että Helsingin Kansantanssin Ystävien tanhuajia.⁴⁵ Lisäksi monien vuosien tauon jälkeen tauon myös Nellimissä harjoiteltiin kolttien vanhoja paritansseja huhtikuussa 2016. Opettajana toimi entinen folkloreryhmän johtaja. Osallistujat olivat paikallisia ihmisiä Inarista: useimmat vanhempia koltia, mutta joukossa oli myös nuoria esimerkiksi Sevettijärveltä.⁴⁶

Kolttien tanssikulttuuria leimaavat nykyään monitasoiset kulttuuriset neuvottelut ja keskustelut. Kun Petsamossa syntyneille koltille tanssit merkitsivät yhteyttä menetettyyn kotiseutuun, nuoremmille ne ovat keino kiinnittyä ruumiillisesti kolttaidentiteettiin, johon kohdistuu jatkuva suomalaiseen valtakulttuuriin sulautumisen uhka. Kolttien sosiaalista elämää ja kulttuuria tutkinut Tim Ingold totesi jo 1970-luvulla, että on mahdotonta tietää, mitä tulevaisuudessa tarkoittaa olla koltta.⁴⁷ Kulttuuriset käytännöt muuttuvat jatkuvasti, eikä esimerkiksi katrillin tanssiminen ole nykyään samanlaista kuin se oli sotien jälkeen. Olennaista on kuitenkin se, että tanssiminen säilyy ja jatkuu ja että tanssijat kokevat sen omanaan. Miten, missä ja kenen kanssa kolttien tansseja tanssitaan tulevaisuudessa, on luonnollisesti täysin hämärän peitossa, mutta koltat haluavat joka tapauksessa itse määrittellä sen, miten tämä tapahtuu. Aktiivinen toimijuus tuottaa aktiivista identiteettiä, joka ei murru ulkopuolisen paineen alla, vaan sopeutuu muuttuvaan todellisuuteen käyttäen globalisoituvan maailman ja populaarikulttuurin elementtejä hyväkseen rakennusaineinaan.

44 Sanila 2012.

45 Sevettijärven Katrilli / Etnosoi @ Savoy.

46 YLE 8.4.2016.

47 Ingold 1976.

Yhteenveto

Tämän päivän kansantanssintutkimus kytkeytyy voimakkaasti laajempaan kulttuurintutkimuksen kontekstiin. Sen yhteydet harrastustoimintaan ovat vähentyneet samalla, kun se on muuttunut tanssien keruusta tanssiperinteiden ja niiden representaatioiden kriittiseksi tarkasteluksi. Tanssien kansallinen ulottuvuus nähdään fiktiivisenä konstruktiona, joka palvelee tiettyjä poliittisia ja ideologisia päämääriä. Tutkimus ei enää tarjoa aineistoa kansallisiin tanssirepertuaareihin, eikä sen ensisijaisena tarkoituksena ole katoaviksi pelättyjen perinteiden pelastaminen.

Nykyään ymmärretään, että tanssiin liittyy vallankäyttöä ja alistavia rakenteita. Kansantanssintutkimus paitsi analysoi ja tekee näitä näkyviksi, myös pyrkii niiden purkamiseen. Tutkijat esiintyvät usein paikallisten yhteisöjen ja vähemmistöjen puolestapuhujina, ja tutkimus kohdistuu yhä enemmän tanssin toimijuuteen ja tanssijoiden identiteetteihin paikallisella tasolla. Tämä tapahtuu vuorovaikutteisesti ja dialogisesti, jolloin tutkittavien tanssillinen toiminta ja heidän näkemyksensä siitä nousevat tutkimuksen keskiöön.

Lähteet

Arkistoaineisto

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkisto

KRA Pirkko-Liisa Rausmaa 1978/1979

Tampereen yliopiston Kansanperinteen arkisto

AK 0865 / 1955

AK 2966 / 1973-11-06

AK 3061 / 1974

Y 04479 / 1972

Y 04481 A / 1972

Y 04484 / 1972

Upsalan yliopiston kirjasto

Österlöf, Axel. Philochoros. [Kertomus vuosilta 1881–1891.] Päiväty 1.8.1945. Philochoroksen kokelmat.

Kirjallisuus

Andersson, Göran 2007. Philochoros – grunden till den svenska folkdans- rörelsen. *Norden i Dans. Folk, fag, forskning*. Toim. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, 309–318.

Bakka, Egil 2007. Det populære, uoffisielle svenskerepertoar - Norge. *Norden i Dans. Folk, fag, forskning*. Toim. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, 327–331.

Bakka, Egil & Wikan, Arne 1996. *Dansetradisjoner fra Finnmark*. Trondheim: Finnmark Ungdomslag og Rådet for folkemusikk og folkedans.

Biskop, Gunnel 2007. Suomalaisen Kansantanssin Ystävät—Finska Folkdansens Vänner grundas. *Norden i Dans. Folk, fag, forskning*. Toim. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, 437–442.

Borland, Katherine 2006. *Unmasking Class, Gender, and Sexuality in Nicaraguan Festival*. Tucson: University of Arizona Press.

Brennan, Helen 1994. Reinventing Tradition: the boundaries of Irish dance. *History Ireland* 2 (2), 22–24.

Crottet, Robert 1966. *Lapplands andra ansikte*. Käännös ranskasta ruotsiin: Gun Hägglund. Stockholm: LTs förlag.

DeGroot, Daniel Alan 2012. Artur Hazelius and the ethnographic display of the Scandinavian peasantry: a study in context and appropriation. *European Review of History – Revue européenne d’histoire* 19 (2), 229–248.

Fiskvik, Anne Margrete & Bakka, Egil 2008. Vincenzo Galeotti’s Norwegian Springdance - Stereotype or Fantasy. *Vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert*. Tagungsband Rothenbfelser Tanzsymposium Herausgegeben von Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter. Freiburg: Fagis Musik und Tanzeditionen, 53–70.

Hansen, Lars Ivar & Olsen, Bjørnar 2014. *Hunters in Transition. An Outline of Early Sámi History*. The Northern World Series Nr. 63. Leiden: Brill.

Hellier-Tinoco, Ruth 2011. *Embodying Mexico. Tourism, Nationalism & Performance*. New York: Oxford University Press.

Hobsbawm, Eric 1983. Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914. *The Invention of Tradition*. Toim. Eric Hobsbawm & Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 263–308.

- Hoppu, Petri 2007. - Nationalistiska och moraliserande diskussioner i det finska Finland. *Norden i dans. Folk - Fag - Forskning*. Toim. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, 343–345.
- Hoppu, Petri 2011. National Dances and Popular Education – The Formation of Folk Dance Canons in Norden. *Dance and the Formation of Norden. Emergences and Struggles*. Toim. Karen Vedel. Trondheim: Tapir, 27–56.
- Ingold, Tim 1976. *The Skolt Lapps Today*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaleva 23.9.2009. Kolttien koltuissa on asennetta.
<http://www.kaleva.fi/uutiset/pohjois-suomi/kolttien-koltuissa-on-asennetta/266533/> (luettu 20.2.2017).
- Klein, Ernst 1978. *Om folkdans*. Stockholm: LTs förlag.
- Kuokkanen, Rauna 2001. Let's Vote Who Is Most Authentic! Politics of Identity in Contemporary Sami Literature. (Ad)*Dressing Our Words. Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*. Toim. Armand Garnet Ruffo. Penticton: Theytus, 79–100.
- Kupiainen, Jari 1994. Antropologinen taiteentutkimus. *Kulttuurintutkimus. Johdanto*. Toim. Jari Kupiainen & Erkki Sevänen. Helsinki: SKS, 164–183.
- Liby, Håkan. 2008. Dansdräkt, festdräkt, lajvdräkt. Perspektiv på dräktbruk. *Laboratorium för folk och kultur* (4), 3–5.
- Malmi, Viola 1993. *Karjalaisen kansantanssin lähteillä*. Helsinki: Vapaan Sivistystoiminnan Liitto.
- Nilsson, Mats 1998. *Dans – kontinuitet i förändring. En studie av danser och dansande i Göteborg 1930–1990*. Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige.
- Nyyssönen, Jukka 2012. Väinö Tanner, saamentutkimus ja uudelleen herännyt kansainvälinen kritiikki. *Saamenmaa. Kulttuuritieteellisiä näkökulmia*. Toim. Veli-Pekka Lehtola, Ulla Piela & Hanna Snellman. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 244–253.
- O'Connor, Barbara 2005. Sexing the nation: discourses of the dancing body in Ireland in the 1930s. *Journal of Gender Studies*, 14 (2), 89–105.
- Paulaharju, Samuli 1921. *Kolttain mailta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.
- Petsamosta Inariin 2003. *Siida*.
<http://www.samimuseum.fi/saamjiellem/suomi/historia.html> (luettu 20.2.2017).
- Sanila, Tanja 2012. Koltansaamen kielen ja kulttuurin konferenssi 14.–15.6.2012. *Kolttauutisia – Saa'mi nue'tt*.
<http://oddaz.saaminuett.fi/2012/06/01/koltansaamen-kielen-ja-kulttuurin-konferenssi-14-15-6-2012-2/> (luettu 20.2.2017).
- Sevettijärven katrilli | Etnosoi @ Savoy. Accessed November 19, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=vyINQGW4raw> (luettu 20.2.2017).
- Shay, Anthony 2002. *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Shay, Anthony 2009. Choreographing Masculinity. Hypermasculine Dance Styles as Invented Traditionin Egypt, Iran, and Uzbekistan. *When Men Dance: Choreographing Masculinities across Borders*. Toim. Jennifer Fisher & Anthony Shay. New York: Oxford University Press, 287–308.
- YLE 8.4.2016. Kolttasaamelaisten rikasta tanssiperinnettä elvytetään nuorten parissa.
http://yle.fi/uutiset/kolttasaamelaisten_rikasta_tanssiperinnetta_elvytetaan_nuorten_parissa/8797073 (luettu 20.2.2017).

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 viittaa 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 soitotekniikkaa ja sen improvisaation estetiikkaa käytännössä yli kolmen vuosikymmenen ajan. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) arkistojen käsikirjoituksiin ja arkistääänitteisiin 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 analyysijä 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 matkakuvauksettomuksia 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

Väisänen 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 Väisänen käsikirjoituksista löytyy niin laulettuja runosävelmiä kuin rekilaulujakin, sekä kanteleilla soitettuina uudempia ja vanhempia tanssisävelmiä, runosävelmiä ja kirkonkellosävelmiä. Muutamat 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 Väisänen merkitsi muistiin tuolloin 29-vuotiaalta Mikko Patroselta muutamia säkeitä, jotka olivat selvästi improvisoituja. Sävelmä julkaistiin *Kantele- ja jouhikkosävelmissä* pelkällä numerolla ilman otsikkoa.⁸ Väisänen 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 kun siint on
niin segavaa, 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).

n. 2 kert.

"Mitä jo soitat siihen, sitä et
sua järestään muistoa."

(se sattuu milloin missäkin)

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

Väisäsen 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 Happo 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-teikkoo 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 kansanmusiikintutkija Armas Launis kirjoitti vuonna 1905 Everik Rähköselältä 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 Wartiainen 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 kysyneen siirtämään mielialojaan kanteleensoittoon: ”Täällä vastatusten pakisimme elämän syntyjä syviä ja ukko ylimmilleen 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.



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 kudos synnyttävät mikrokosmoksen. 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 autenttisena.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 tanssisävelmää, tämä soitti saman kisavirren muunnelmia, mutta nopeammassa tempossa.³³ Kisavirrissä 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.

♩ = 104

A

tai

vielä mahd. muitakin varianteja

B

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

C

A

alkoi väliin käyttää myös yläkijettä

*lopettaa mihin
sattuu esim.*

Kuva 3. Katkelma Jaakko Kuljun soittamasta kizooandavirzi-improvisaatiosta.

Kiehtova kuvaus oman mahdin soittajista löytyy myös kansanrunoutentutkija Oskar Relanderin kirjoittamasta tekstistä kansatieteellisen retkikunnan tutkimusmatkasta Aunuksen Karjalaan vuonna 1882.³⁴ Matkan aikana tutkimusmatkalaiset kuulivat 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 kielen 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 Warttiainen 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 sävelmänuotinnosten 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. Väisäsen 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 intervaleja 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. Tasavireisessä 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.



Kuva 4. Suistamolaisen Maksim Kyyrösen (1855—1934) asteikko vuonna 1916. Asteikko muistuttaa B-miksolyydistä 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.

Kannet oli entisestään vireessä:



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.



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. Ägläjärnessä Puavila Padrosen kannel:

sorm. asento
kuin Poavilan

"ei soa tietää kudas kielell ois syytä"
"ei sua azetuksefi"

ensin

"meiän peliss' suap yhefftoista 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.

"Pitkif pitää olla samat iänet"

aina näin sormet

(ei käytä)

(3 tappia ilman kieliiä)

(jokys)

(jokys)

"Se pitää olla rauda täss', toinen täss', äsken tuloo kimaakemb' 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.

Erilaisten viritysjärjestelmien syntyminen ja kehittyminen suhteessa vanhakantaisen kanteleen virittämiseen 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 vaihtelevaan 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 uhritradiitioon 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 tulkitsen. 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 supranormaalia 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 mahitiinsa); hän hallitsi pyhiä sanoja eli ”luotteita”, hän tunsii ilmiöiden synny, 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 paṇḥ [eli punakärpässieni] ovat ne ’suuret’ aineelliset välineet, joiden kautta jugralainen⁶⁴ noita tavallisesti koettaa hankkia itselleen tilaisuuden päästä haltioden 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. Päätelmissään 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. [...] Ostjakki- 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, eikä 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 soittimena 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 ennemmin jumalaiseksi kuin paholaisen soittimeksi.⁶⁷ Oman mahdin soitto siis kuului tietäjälle, mutta oli jo kaukana šamanismista. Se sisälsi kuitenkin erään šamanismin liitetyn elementin: mentaalisen tilasta toiseen siirtymisen.

Lopuksi

Koska yhdysasentoisen pienkantelemusiikin traditio oli kuolonvaraisesti siirtyvä musiikin tekemisen muoto, voisi ajatella, että se kaikkienensa 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 päätynyt 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 soittotekniikoita 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 soittotilannekuvauksista. Itse estetiikan ydintä emme voi kuitenkaan saavuttaa pelkästään olemassa olevia nuottiesimerkkejä toistamalla ja muuntelemalla. Oma mahtia, omien mielikuvitelmien 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 synnynyt. Silmänräpäys ikuisuudessa ja ikuisuus silmänräpäyksessä. Ajattomuuden käsittämättömyys, joka on koko ajan läsnä, muttei koskaan pysäytettävissä käsin kosketeltavaksi. Mennyt 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 kanteleensoittotyyli. *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 Psalter 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.

ELINA NIIRANEN

Karjalankielisen musiikin harrastaminen osana instituutioiden toimintaa Uhtualla Karjalan tasavallassa 2010-luvulla

Tässä artikkelissa tarkastelen karjalankielisen musiikin asemaa erityisesti Venäjän pohjoiseen Karjalaan kuuluvan Uhtuan¹ kylässä tapahtuvan harrastustoiminnan avulla. Pohdin sitä, millaisia mahdollisuuksia karjalankieliselle musiikkitoiminnalle on kylässä tarjolla 2010-luvulla. Tämän artikkelin aineisto perustuu paikallista musiikkikulttuuria kartoittavaan tutkimusmatkaani Uhtualle vuonna 2014, jonka tein Itä-Suomen yliopiston Karjalan tutkimuslaitoksen tutkimushankkeessa *Joustavat etnisyydet: Etnisyysprosessit Petroskoissa ja Karjalan tasavallassa*. Artikkelin taustamateriaalina toimivat aiemmat väitöstutkimukseeni liittyneet tutkimusmatkani samaisessa kylässä vuosina 1999 ja 2001. Laajempaa perspektiiviä aiheeseen tuovat myös muualle Vienan Karjalan alueelle suuntautuneet tutkimusmatkani vuosina 2002 ja 2003. Tutkimukseni asettuu osaksi laajempaa tutkimusaluetta, jossa pohditaan karjalan kielen ja samalla karjalaisen kulttuurin säilymistä paikallisen ruohonjuuritason toiminnan avulla.

Karjalan kielen asema Karjalan tasavallassa on monin tavoin heikko: siltä puuttuu virallinen asema, eikä kielen julkista käyttämistä tueta aktiivisesti. Karjalan kieli elää epävirallisissa yhteyksissä: kielen käyttöä ei valtiollisesti tueta, mutta ei myöskään suoranaisesti kielletä². Vähemmistökielen asemassa oleva karjalan kieli ja kieliyhteisön kulttuuri ovat vaarassa hävitä.

Tässä artikkelissa tarkastelen karjalaisen kulttuurin elinmahdollisuuksia erityisesti musiikkitoiminnassa. Kieli ja kieliyhteisön kulttuuri kulkevat käsi kädessä. Karjalaisen kulttuurin säilyttäminen on yhteydessä kielen säilyttämiseen, mitkä yhdessä liittyvät osaksi laajempaa kokonaisuutta itse kieliyhteisöjen kulttuurin ja tapojen elinvoimaisuuden suojelemiseksi.³ Karjalankielinen musiikkitoiminta on tärkeässä roolissa omaperäisen kulttuurin säilyttäjänä. Karjalan tasavallassa karjalaksi esitetty musiikki on suurimmaksi osaksi perin-nemusiikkia.

1 Tässä artikkelissa käytän nimitystä Uhtua, koska se on kylän alkuperäinen karjalankielinen nimi, jolla monet karjalankieliset muistavat paikkakuntaa kutsutun. Virallisesti paikkakunnan nimi on Kalevala ja nimi on vakiintunut laajalti paikkakuntalaisten käyttöön.

2 Knuuttila 2019, 106.

3 Ks. Knuuttila 2019, 111.

Perinнемusiikki voidaan hahmottaa Venäjän pohjoisessa Karjalassa monella tavalla. Se voidaan nähdä osana niitä konteksteja, joissa perinнемusiikki ilmenee. Karjalantutkimuksen professori Pekka Suutari kuvaa kansanmusiikin traditioita Karjalan tasavallan pääkaupungissa Petroskoissa neljän erilaisen kontekstin kautta. Näitä ovat: soveltavan tutkimuksen perinne, ammattimaisuus, paikalliskulttuuriin liittyvä harrastaminen ja suuremmissa keskuksissa kuten Petroskoissa, suomalaisugrilaisen kielten harrastamiseen liittyvä nuorta yleisöä keräävä folkrocktoiminta.⁴ Nämä kontekstit pitävät sisällään erilaisia toiminnan kehyksiä, ympäristöjä, mutta myös yleisöjä ja esittämisen tapoja. Soveltavan tutkimuksen konteksteilla voidaan ymmärtää folkloristiikkaan ja etnomusikologiseen tutkimukseen liittyvä kansanmusiikkitoiminta ja -tutkimustyö. Ammattimaisuus taas hahmottuu esimerkiksi ammattimaisten kuoronjohtajien toimintana tai maailman musiikin kentässä toimivien ammattilaisten aktiivisuutena. Paikalliskulttuuriin liittyvä harrastaminen on esimerkiksi kulttuuritaloissa tapahtuviin harrastusryhmiin osallistumista.

Muita kansanmusiikin esittämisen konteksteja niin maaseudulla kuin kaupungeissa ovat turismiin liittyvä perinteen esittäminen, joka liittyy edellä mainituista konteksteista kahteen: paikalliseen harrastamiseen ja joissakin tapauksissa ammattimaisuuteen. Turismissa perinнемusiikin esittäminen on keskeinen keino tehdä näkyväksi paikallisuutta. Vienan Karjalan kohdalla voidaan tarkastella esimerkiksi sitä, kuinka paljon matkailussa hyödynnetään vaikkapa paikallisia lauluja.⁵ Suomesta suuntautuvan matkailun yhteydessä kansanmusiikki saa erityisiä merkityksiä ja musiikki toimii keskeisenä kulttuurisena vuorovaikutuksen keinona ja näyttämönä, jonka piirissä luodaan turisteille mielikuvia paikallisuudesta. Musiikin avulla tuodaan esiin omaleimaisia etnisiä traditioita ja tehdään näkyväksi vuorovaikutusta ja yhteyttä Suomeen. Vienassa asuvilla karjalaisilla on poikkeuksellinen mahdollisuus kommunikoida suomalaisten kanssa käyttäen karjalan ja suomen kieltä.⁶

Kansanmusiikkikilpailut ja -katselmukset, joita järjestetään kulttuuritaloilla, voidaan nähdä myös omana kansanmusiikin esittämisen kontekstinaan, joiden pohjana ovat paikallinen harrastuneisuus, mutta myös ammattimaisuus. Niissä paikallinen harrastuneisuus näyttäytyy laajemmissa kulttuuripoliittisissa yhteyksissä: millaisia ovat esittämisen repertuaarit ja millaista musiikkitoimintaa tuetaan paikallisesti. Kulttuurikeskuksissa perinнемusiikin esittäminen pohjautuu niin paikalliseen harrastuneisuuteen kuin myös ammattimaisten ohjaajien mukanaan tuomaan repertuaariin ja näkemyksiin kansanmusiikin estetiikasta.⁷

Neljäs kansanmusiikin esittämisyhteys, jonka voi ajatella pohjautuvan soveltavan tutkimuksen kontekstiin, on perinteentallennus, joka on omanlaisensa kansanmusiikin esittämisen ja musiikillisen identiteetin representoitumisen näyttämö. Pitkäaikaista perinteentallentamista ovat tehneet Venäjän Karjalassa sekä Neuvostoliiton että Venäjän

4 Suutari 2015, 1.

5 Kulttuurimatkailusta Vienan Karjalaan katso esim. Nieminen 1998.

6 Niiranen 2013, 73–77.

7 Suutari 2008, 51–70.

tutkimusinstituutioiden tutkijat sekä suomalaiset tutkijat. Tutkimustyö on vaikuttanut ennen kaikkea paikallisen perinteen arvostamiseen: vahvistanut ihmisten itsetuntoa perinteen esittäjinä, joita tullaan kaukaakin kuulemaan.

Viides kansanmusiikin esittämisen konteksti, joka on tullut Venäjän pohjoisessa Karjalassa keskeiseksi, on festivaaleihin ja erityisesti Sommelo-festivaaliin liittyvä perinnemusiikin esittämiskonteksti. Se kattaa perinnemusiikin paikallisen harrastamisen ja yhtä lailla ammattimaisuuden. Voi ajatella, että se kerää yleisöä myös folkrockmusiikin harrastajista. Kuulijoista osa on Vienan Karjalaan tulleita turisteja. Tässä yhteydessä perinnemusiikilla on siis ylirajainen yleisö. Kansanmusiikkiin liittyy monenlaisia konteksteja, jotka vaikuttavat siihen millaiseksi kansanmusiikki määritellään, miten sitä esitetään ja millaisia yleisöjä se saa.

Perinnemusiikin osalta voidaan puhua fuusioitumisesta: monista eri lähteistä saaduista vaikutteista ja niiden yhteen sulautumisesta. Kansanmusiikin (*narodnaja muzyka*) genreen sisältyy paljon sellaistaakin musiikkia, jota voisi kutsua populaarimusiikiksi. Näin on esimerkiksi paikallisten säveltäjien tuotannon osalta, jotka ovat tuttuudessaan jo kaikkien tuntemia ja osaamia kappaleita.⁸ Kansanmusiikkiin sisällytetäänkin paikallisperinteistä peräisin oleva musiikkiohjelmisto, mutta myös neuvostoaikaiset sävelletyt ja erityisesti sotien jälkeen yleisesti tunnetuiksi tulleet populaarit sävelmät.⁹

Kansanmusiikkia esitetään monenlaisin tavoin. Kansanmusiikkia voidaan esittää kyläjuhlien ohjelmallisena numerona paikallisin voimin tai se voi olla festivaalien maailmanmusiikin genreen sijoittuva monimediainen show. Paikallisessa kansanmusiikin esittämisessä yhdistyvät paikallisiin juhlaperinteisiin liittyneet tavat kuten esimerkiksi tietyt perinnetanssit. Nykyään mukana on vaikutteita myös kaikkialla Neuvostoliitossa yhtä aikaa tapahtuneen kansankulttuurin estradisoitumisen myötä tulleista esityskäytännöistä, kuten kuoromuodostelmassa laulamisesta.¹⁰

Kenttämatkallani 2014 tapasin perinnemusiikin parissa toimivat ohjaajat ja ryhmät Uhtualla kulttuuritalolla, joka on omanlaisensa musiikin harrastamisen ja esittämisen konteksti. Kulttuuritaloilla on tietynlainen esittämisen ja harrastamisen traditio, jossa kansanmusiikilla on ollut ja on edelleen merkittävä rooli. Kulttuuritalo kokoaa yhteen paikalliset harrastajat ja siellä toimivat ammatikseen harrastajia ohjaavat koulutetut muusikot ja tanssiohjaajat. Ympäristöllä on vaikutusta ihmisten tapaan puhua musiikista ja nähdä se esityksellisen ympäristönsä valossa. Uhtuan kulttuuritalolla tapaamani muusikot olivat hyvin tietoisia paikallisperinteistä ja niiden esittämiskäytännöistä, mutta myös toiminnassaan sidottuja vuoden kiertoaon liittyviin esitysaikatauluihin ja ohjelmistovaatiuksiin, joita kulttuuritalossa noudatettiin. Perinnemusiikki genrenä Venäjän pohjoisessa Karjalassa on moniulotteinen ilmiö, joka pohjautuu paikallisiin traditioihin, neuvostoajan esteettisiin ihanteisiin ja liittyy tiettyihin vakiintuneisiin esittämiskonteksteihin. Sitä esite-

8 Näin on esimerkiksi uhtualaisen säveltäjä Veikko Pällisen tuotannon suhteen. Hänen sävellyksensä ovat paikallisille niin tuttuja, että kun kappaleita esitetään, yleisö laulaa esityksen mukana. Kenttämuistiinpanot Elina Niiranen 6.10.2014–12.10.2014. Uhtua.

9 Gladyshev 2014a, 2014b; Olšakov 2014.

10 Ks. lisätietoja estradiesittämisen käytännöistä esim. Niiranen 2019, 270–271.

tään Uhtuan kulttuuritalossa osana teemallisia juhlallisuuksia. Palaan tähän myöhemmin. Perinнемusiikki on muuntuvainen myös sen mukaan, millaisia odotuksia siihen liitetään. Kansanmusiikki voidaan nykyään nähdä osana maailmanmusiikkia, jolloin esimerkiksi siihen kuuluvien esteettisten ihanteiden ei tarvitse palvella vain paikallisia yleisöjä. Tämä tulee esiin vaikkapa joka kesä järjestettävällä Sommelo-festivaalilla Vienan Karjalassa.

Kulttuurilaitosten toiminnan lähtökohtia Karjalaisen musiikin harrastamiseen pitävät yllä monet paikalliset instituutiot Uhtualla osana muuta kulttuurityötä, joskin karjalainen kulttuuri on nykyisessä Venäjän Karjalassa marginaalissa. Tällä tarkoitan sitä, että karjalankielisen kulttuurin ylläpitäminen ja vaaliminen eivät ole valtiollisten kulttuurilaitosten ensisijaisena tehtävänä, vaan esimerkiksi kulttuuritaloilla pyritään tarjoamaan toimintaa, joka palvelisi paikallisia asukkaita heidän etnisestä taustastaan huolimatta. Karjalan kieltä ei käytetä toiminnassa juuri muutoin kuin paikallisen ohjelmiston esittämisessä. Karjalan kielen sivurooli kulttuuritoiminnassa pohjaa Neuvostoliiton aikaiseen kulttuuripolitiikkaan, joka pyrki luomaan yhtenäiskulttuuria ihmisten etnisistä taustoista huolimatta ja luomaan ”neuvostokansalaisen” identiteettiä.¹¹

Paikalliset kyläkulttuurit Vienan Karjalassa olivat vallankumoukseen (1917) saakka elinvoimaisia karjalankielisen kanssakäymisen yhteisöjä ja niiden kulttuurista ilmapiiriä leimasi paikallinen karjalaisuus. Sitten Neuvostoliiton rakentamisessa paikalliset perinteet saivat vähemmän jalansijaa ja niiden tilalle tuli ideologinen valistustyö. Paikallinen musiikkiperinne säilyi kuitenkin ihmisten omana harrastustoimintana perheissä ja epävirallisissa kokoontumisissa, ja sillä oli sijansa myös kulttuuritalojen virallisessa ohjelmistossa.¹²

Karjalainen perinne nähdään nykyään Uhtualla alueellisena perintönä. Representaatiot Karjalasta ja siihen oleellisena osana kuuluvasta yhteisestä perinnöstä koskettavat muitakin Karjalan alueella asuvia kuin vain etnisiä karjalaisia. Keskeinen osa tätä yhteistä henkistä perintöä on *Kalevala*-eepos. *Kalevalan* yhteydessä puhutaan kansallisesta kulttuurista, joka viittaa Karjalan alueeseen yhteisenä henkisen kulttuurin kotina. Kalevalainen kulttuuri voidaan nähdä laajempänä paikallisuutena, joka ei ammenna vain karjalaisista perinteistä vaan paikallisuudesta, joka nähdään osana yhteistä paikallista identiteettiä.

Paikallinen kulttuuriperintö ammentaa perinteisiin elinkeinoihin sitoutuneesta elämäntavasta, ikonisoituneista symboleista, jotka ovat paikallisesta eepisestä kansanrunoudesta lähtöisin. Nämä symbolit ovat keskeisesti esillä esimerkiksi rakennusten julkisivuissa ja muussa visuaalisuudessa, jossa kuvataan Karjalaa erityisenä paikkana. Karjalainen identiteetti on siis kytköksissä paikan identiteettiin. Sen sijaan etninen karjalaisuus on selkeästi vähemmistöidentiteetti, eikä sen asema ole vahva. Kommunikointi venäjän kielellä on arkipäivää ja vähemmistöt ovat monessa suhteessa kulttuurisesti assimiloituneet valtaväestöön.

Karjalaisen musiikin uudenlaiset yleisöt

Vaikka karjalan kielen asema on arkipäivässä heikko, karjalaksi laulaminen on saanut uudenlaisia yleisöjä. Neuvostoliiton hajottua 1990-luvulla vapaampi ilmapiiri sai aikaan erityisesti vähemmistökielillä laulettua musiikin harrastamisen elpymisen juuri siksi, että sillä alkoi olla uudenlaista kysyntää. Suomesta Viena suuntautuvan turismin ja muiden suomalaisten kanssa virinneiden yhteistyöhankkeiden myötä karjalankielinen perinne sai näkyvyyttä. Karjalankielistä ohjelmistoa oli toki harjoitettu säveltäjä ja muusikko Veikko Pällisen johtamassa kuorossa vuosikymmeniä Uhtualla.

Venäjän sisäpoliittinen tilanne 2010-luvulla on vaikeuttanut etnisten perinteiden esiin tuomista ja vähemmistökielisen toiminnan ylläpitämistä. Karjalankielistä toimintaa ei erityisesti tueta. Samaan aikaan karjalan kielen osaajien määrä on laskussa, karjalankielinen toiminta on entistä enemmän marginaalissa¹³. Kun esimerkiksi Siperiassa lapset saavat ala-asteella opetuksensa paikallisella kielellä¹⁴, Venäjän Karjalassa karjalan kieltä opiskellaan vain muutamia tunteja viikossa. Päivähoidossa oleville lapsille suunnattu karjalankielinen kielipesätoiminta oli lokakuussa 2014 Uhtualla huomattavasti pienemmässä roolissa kuin toiminnalle alun perin oli suunniteltu. Toimintaa oli kaventanut hallinnollinen rajoitus, jossa karjalan kieltä sai käyttää lapsille suunnatussa toiminnassa vain muutaman tunnin ajan päivässä.

Uhtua keskeisenä kulttuuripaikkakuntana

Uhtua on varsin mielenkiintoinen paikkakunta perinnemusiikin toimijoiden tutkimisen suhteen, koska paikkakunnalla on ollut ja on edelleen keskeinen asema pohjoisen Karjalan Tasavallan kulttuuritoiminnan veturina. Uhtualla on aikoinaan toiminut oma jousiorkesteri, torviorkkesteri sekä radio. Karjalankielistä radio-ohjelmaa toimitettiin vuonna 2014 Uhtualta joka maanantai tunnin verran. Kylässä oli myös opettajaseminaari, joka koulutti opettajia peruskouluihin ympäröiviin kuntiin ja kouluihin eri puolille Neuvosto-Karjalaa. Uhtualla on toiminut lentokenttä, joka on avannut yhteydet muualle Neuvostoliitossa ja kulttuurielämän kannalta keskeiseen Petroskoihin¹⁵. Uhtua on edelleen seutukuntansa vetovoimaisin keskus, ja se on myös aluehallinnollinen keskus.

Nykypäivänä Uhtualla keskeisimmät kulttuuritoimintaa ylläpitävät instituutiot ovat kulttuuritalo ja musiikkikoulu. Muita keskeisiä kulttuurilaitoksia ovat kirjasto, jolla on oma karjalaisten kirjailijoiden kokoelma, runonlaulajien museo, joka nimensä mukaan esittelee alueen runolaulajia, ja paikallismuseo, jossa siinäkin on oma näyttelyosastonsa runolaulajille ja paikallisille musiikkivaikuttajille. Uhtualla toimii myös lasten ja nuorten kulttuurikeskus. Alueella on myös melko tuore etnokulttuurikeskus, johon palaan tarkemmin tuonnempana.

Kulttuuritalo on keskeinen toimija, joka ylläpitää kulttuurikerhoja ja muuta kulttuuri-

toimintaa eri-ikäisille harrastajille. Toiminta on suunniteltu niin, että kaikille ikäryhmille olisi jotakin tarjottavaa. Tämän totesin lokakuussa 2014, jolloin vierailin Uhtualla ja pääsin seuramaan kulttuuritalon toimintaa. Vajaan viikon aikana seurasin lasten tanssiharjoituksia, karjalankielisen ja venäjänkielisen kuoron ja perinneleikkiryhmän harjoituksia sekä kanteleryhmän harjoituksia. Kaikkien ryhmien harjoitukset pidettiin venäjäksi. Samaisella kulttuuritalolla saatoin tutustua myös vialaisen taiteilijan, Vitali Dobrinin kalevala-aiheisiin seinämaalauksiin. Viikon loppupuolella kulttuuritalolla oli myös Petroskoin Kansallisen teatterin vierailu ja disko nuorille.

Kulttuuritalossa on kaksi aikuisille suunnattua kuoroa, joiden molempien ohjelmistossa on kansanmusiikkia. Toinen kuoroista, ”Veikko Pällisen muistolle omistettu kuoro”, esittää suomen- ja karjalankielistä ohjelmistoa. Kulttuuritalolla harjoittelee myös kanteleista, puhaltimista ja lyömäsoittimista koostuva yhtye, jonka ohjelmistossa on suomen- ja karjalankielisiä lauluja. Karjalan kieli näkyy siis näiden ryhmien toiminnassa erityisesti ohjelmistovalinnoissa.

Kulttuuritalo areenana valtakunnallisille juhlille

Kulttuuritalossa järjestetään paikkakuntalaisille juhlia miltei jokaisena kansallisena juhlapäivänä. Näitä kansallisia juhlapäiviä on vuodenkierron aikana useita. Kulttuuritaloilla kaikkialla Venäjällä juhlitaan näyttävästi muita kuin kristillisiä juhlapäiviä, joiden vietto keskittyy koteihin ja kirkon piiriin. Kansallisina juhlapäivinä Uhtuan kulttuuritalossa pidetään yleisölle avoimia juhlia, joiden keskeisenä osana ovat musiikki- ja tanssiesitykset. Kutakin juhlaa vietetään sen teemaan sopivalla musiikkiohjelmistolla. Isänmaan puolustajien päivänä 23. helmikuuta lauletaan maanpuolustukseen liittyviä lauluja, ja keskeisessä roolissa ovat myös sota-aiheet ja heti sotien jälkeen suosituiksi tulleet laulut. Näiden laulujen laulaminen muodostaa eräänlaisen sukupolvikokemuksen, johon voivat yhtyä kaikki ne, joita sodat ovat jollakin tavalla koskettaneet. Venäjällä sotaveteraanien muistaminen ja sodan muiston juhliminen liittyy ennen kaikkea voitonpäivän, jota vietetään yhdeksäs toukokuuta, toisen maailmansodan loppumisen muistoksi.¹⁶

Kulttuuritalolla juhlitaan myös monia muita kansallisia juhlapäiviä, muun muassa Venäjän kansallispäivää 12. kesäkuuta ja Venäjän federaation lipun päivää 22. elokuuta. Kansallisen yhtenäisyyden päivä, joka on korvannut aiemmin lokakuun suuren vallankumouksen juhlapäivän, on neljäs marraskuuta ja Venäjän federaation perustuslain päivä 12. joulukuuta. Keskeisiä kulttuurisia juhlia ovat myös naistenpäivä, jota vietetään kahdeksas maaliskuuta ja tiedonpäivä, ensimmäinen syyskuuta.¹⁷ Näistä jälkimmäisenä juh-

¹⁶ Voitonpäivän juhliminen on nähty kansallisena menneisyyden uudelleen tulkinnan kontekstina, jossa muistojuhla korostaa kansallista omanarvontuntoa nykyhetkessä. Aihetta on käsitelty myös rituaalisen muistamisen näkökulmasta ks. esim. Davydova-Minguet 2015; Laine 2016.

¹⁷ Kuraš 2014.

litaan ensimmäisellä luokalla koulunsa aloittavia lapsia ja silloin Uhtuan kulttuuritalolla kokoontuvat lasten vanhemmat ja sukulaiset. Keskeisessä osassa tuolloin ovat lasten esittämät perinneleikit ja venäjänkieliset laulut.

Uhtuan kulttuuritalon juhlapäivien vietto ei siis poikkea Venäjän kulttuuritalojen juhlatarjonnasta. Kansallisten juhlapäivien juhlinta vaikuttaa paljon kulttuuritalolla harjoittelevien kuorojen ja yhtyeiden toimintaan, sillä kokoonpanojen oletetaan esiintyvät juhlissa. Kulttuuritaloilla toimivien kuorojen harjoittama ohjelmisto määräytyy siis pitkälti vuodenkiertoon liittyvien juhlien teemojen mukaan.

Venäjän Karjalassa on miltei jokaisessa kylässä jonkinlainen kunnallinen ja keskusjohtoisesti hallinnoitu kulttuuritoiminnalle pyhitetty talo. Pienemmissä kylissä niitä kutsutaan klubeiksi¹⁸ ja suuremmissa kulttuuritaloiksi. Kulttuuritaloja hallinnoidaan keskitetysti. Uhtuan kulttuuritalon alaisia ovat lähikylien kuten Borovoin ja Jyskyjärven kulttuuritalot. Tämä tarkoittaa sekä taloudellista että sisällöllistä hallinnointia: Uhtualta käsin johdetaan ja seurataan lähiseutujen kulttuuritalojen toimintaa ja taloutta. Kulttuuritalojen harrastajaryhmät vierailevat toistensa luona ja ryhmien ohjaajat saavat täydennyskoulutusta niin Uhtualla kuin Petroskoissakin, joista jälkimmäisessä toimii koko Karjalan tasavallan kulttuurihallinnon keskus.

Karjalankielisen kulttuurin säilyttäjät

Uhtualla kulttuuria ei pidä yllä vain kulttuuritaloinstituutio, vaan myös verrattain uusi etnokulttuurikeskus, joka edustaa kaikkia alueen etnisiä kulttuureja.¹⁹ Etnokulttuurikeskukset tavoittavat toiminnallaan paikkakunnalle tulevat turistit ja turismin edistäminen onkin niiden yhtenä tavoitteena. Keskukset ovat paikkoja paikalliskulttuurin ominaispiirteiden esittelemiseksi ulkopuolisille. Tärkeää on myös paikallisille suunnattu toiminta, johon on ollut suunnitteilla muun muassa vähemmistökielten elvyttämiseen liittyvää kerho- tai kielipesätoimintaa.²⁰ Lokakuussa 2014 Uhtuan etnokulttuurikeskuksessa oli meneillään kansanpukujen ompelukurssi, jonne osallistui puolenkymmentä paikallista naista. He ompelivat itselleen kansanpukua, jotta voisivat käyttää sitä lastentarhan kielipesätoiminnan työntekijöinä ja myös kansallisina ja paikallisina juhlapäivinä. Uhtuan kulttuurikeskuksessa keskeisessä roolissa oli materiaallinen kansankulttuuri. Sitä esiteltiin näyttelyssä, jossa kuvattiin esinekulttuuria ja vanhoja työtapoja. Käymissäni keskusteluissa paikallisen kulttuurivaikuttajan ja teatteriohjaaja Valentina Saburovan²¹

¹⁸ Vaikka ihmisten arkipuheessa tulee yleensä esiin vain kulttuuriklubi-sana, virallisesti kunnallisen kulttuuritoiminnan keskuksia kutsutaan kuitenkin kulttuuritaloiksi.

¹⁹ Etnokulttuurikeskukset ovat syntyneet Juminkeko-säätiön, Karjalan tasavallan kulttuuriministeriön ja tasavallan kansallisten kulttuurien ja kansantaiteen keskuksen yhteistyönä. Niiden perustaminen käynnistyi vuonna 2013 eri puolille Luoteis-Venäjää.

²⁰ Etnokulttuurikeskusten verkosto Karjalaan. Yle uutiset 26.5. 2011.

²¹ Saburova 2014.

kanssa kävi ilmi, että keskuksiin suunnitellaan myös esiintymistoimintaa. Ongelmallisena Saburova näki sen, että karjalankielentaitoisia ohjaajia ei ole nuoremmissa ikäryhmissä. Kulttuurikeskusten toiminta ei ole ensisijaisesti paikallisilla kielillä tapahtuvaa, mutta kielitaidosta olisi hyötyä, koska keskuksissa on tarkoitus järjestää kielikerhoja ja keskuksissa esitellään laajasti paikallista perinnettä ja paikallishistoriaa myös suomalaisille kävijöille.

Viime vuosina Uhtualla ovat toimineet karjalankielistä perinneohjelmistoa esittävät lasten ryhmät osana musiikkikoulun toimintaa. Tämä toiminta on alun perin käynnistynyt Kuhmossa toimivan Juminkeko-säätiön toimeenpaneman hankkeen *Runolaulun juuret ja versot* aikana vuosina 2006–2008. Hankkeessa koulutettiin paikallisia lasten perinneryhmien vetäjiä, hankittiin paikallisille harrastuspiireille soittimia ja organisoi- tiin paikallista musiikin harrastustoimintaa. Muutamat ohjaajista ovat jatkaneet toimintaansa hankkeen päättymisen jälkeen. Keskeistä toiminnassa on ollut paikallisen kielen käyttäminen opetuksessa ja toisaalta paikallisten sävelmien ja perinneleikkien sekä tarinoiden opettaminen.²²

Tällainen ruohonjuuritason toiminta pitää näkyvillä karjalankielistä kulttuuria. Vaikka toiminta ei mittakaavaltaan ole massiivista, sillä on merkitystä. Se, että paikkakunnalla voi osallistua toimintaan, jossa karjalan kielellä on keskeinen rooli, on tärkeää karjalaisen kulttuurin säilymisen kannalta. Uhtualla toimi pitkään karjalankielinen teatteriryhmä, joka esitti ohjelmistonsa karjalaksi, mutta se ei ollut toiminnassa Uhtualla käydessäni vuonna 2014.

Sukupolvien erilainen suhde karjalaiseen perinnetoimintaan

Perinnemusiikki voidaan nähdä nimenomaan paikalliskulttuuriin liittyvänä harrastamisena, jossa eri sukupolvet toimivat hiukan eri lähtökohdista ja kiinnostuksista käsin. Perinnemusiikin rooli paikallisissa yhteyksissä Uhtualla on kahtalainen. Yhtäältä se kokoaa yhteen karjalaisia, joiden kieli elää perinteisissä yhteyksissä kuten perinne-esityksissä ja kokoontumisissa yhteisen harrastamisen ympärillä. Toisaalta perinnemusiikki toimii sil- tana neuvostoaikaan, jolloin kansanmusiikin pohjalta synnitetty kansallinen kulttuuri läpäisi kokonaisia sukupolvia ja oli keskeinen konteksti paikallisessa harrastamisessa. Neuvostoajalta on peräisin kulttuuritaloilla tapahtuva perinnettä hyödyntävä ja fuusioiva kuorotoiminta, joka on ollut alusta saakka ohjattua toimintaa. Siihen on tuonut uutta sit- temmin nuorten ammattilaisten ennakkoluuloton suhde perinteeseen: halu uudistaa sitä neuvostoajan folkloresta poikkeavin esteettisin päämäärin²³, mutta myös tutustumalla pai- kalliseen kansanmusiikkiin sitä itse keräämällä²⁴.

Etnisyyttä voidaan tarkastella johonkin kuulumisen tai kuulumattomuuden perus-

²² Saburova 2014; Semjonova 2014.

²³ Ks. Olson 2004, 119.

²⁴ Gladyšev 2014c; Olšakov 2014.

teella. Johonkin ryhmään identifioituminen voidaan tehdä luokittelemisen ja kategorisoinnin avulla.²⁵

Vienan Karjalan Uhtuan kylässä karjalaisuus ei ihmisten haastattelupuheessa näyttyädy kategoriana, joka tulisi korostetusti esiin²⁶. Karjalaisuudesta tai karjalan kielestä puhuminen liittyy tilanteisiin, joissa puhutaan omista sukulaisuussuhteista tai viitataan menneisiin koettuihin tapahtumiin tai jonkun henkilön perhesuhteisiin. Karjalaiseen perinteeseen liittyvä toiminta kokoa kuitenkin ympärilleen ihmisiä.

Vanhemman, 1930–40-luvuilla syntyneen, sukupolven arkipäivässä karjalan- ja suomenkielisellä musiikkitoiminnalla on edelleen paikkansa. Vanhemmille harrastajille musiikki toimii kokemuksellisenä siltana omiin lapsuuden aistikokemuksiin, menneeseen kyläkulttuuriin ja muistoihin. Karjalaisen perinnesäveltämisen harrastaminen luo mahdollisuuden monen kohdalla jo unohtuneen äidinkielen käyttämiseen ja ylläpitämiseen valitun karjalan- ja suomenkielisen lauluohjelmiston avulla.²⁷ He voivat laulaa vanhemmiltaan ja isovanhemmiltaan omaksumallaan kielellä, jota he jonkin verran edelleen puhuvat. Kielen myötä omaleimainen kulttuurinen osaaminen on läsnä myös laulajien tavassa artikuloida. Laulujen sanoissa esiintyvät ä-äänteet he ääntävät kuten karjalan kielessä, eivät venäläisittäin taka-i:nä. Vaikka Veikko Pällisen muistolle omistetun kuoron harjoitukset pidetään venäjäksi, monet kuorolaisista kertoivat tulevansa harjoitukseen siksi, että he saattoivat käyttää siellä karjalan kieltä.²⁸

Perinnesäveltämisen ja karjalaksi laulamisen merkitys keski-ikäiselle, 1950–80-luvuilla syntyneille sukupolville ja nuorille, ovat vaikeammin määriteltävissä, ja näiden sukupolvien osalta asian tarkastelu vaatisi oman tutkimuksensa. Vaikutelmani oli, että keski-ikäiselle sekä sitä nuoremmalle sukupolvelle perinnesäveltämisen harrastamisen motiiveja olivat muut seikat kuin omien juurien pohtiminen tai muiden karjalan kieltä osaavien parissa toimiminen. Etenkin nuoret soittavat perinnesäveltäjiä ja esittävät karjalaista musiikkia osana musiikkikoulutusta. Voikin ajatella, että heidän karjalaista repertuaariaan näiltä osin pitävät yllä instituutiot.

²⁵ esim. Barth 1969.

²⁶ Kenttämuistiinpanot Elina Niiranen 6.10.2014–12.10.2014. Uhtua.

²⁷ Karjalan kielen merkityksellisyydestä karjalaisnaisille kirjoittaa myös Julia Litvin 2019, 153. Hän havaitsi tutkimuksessaan, joka käsittelee karjalaisnaisten etnisyyshuolta, että kielen merkitys oli hyvin tärkeä oman karjalaisuuden rakentamisessa, vaikka karjalan kielen taito olisi heikko.

²⁸ Korhonen & Tapatsnikova 2014.

Lopuksi

Perinнемusiikin esittämiseen ja harrastamiseen Uhtualla liittyy vaikutteita monista eri suunnista. Sitä muokkaamassa ovat ammattikoulutuksen saaneet ohjaajat ja paikallinen kulttuuripolitiikka. Se pohjautuu ainakin osin paikallisiin repertuaareihin, mutta myös laajemmin Venäjällä käytössä oleviin lauluohjelmistoihin, joita sovitetaan paikallisiin juhliin sopiviksi. Perinнемusiikin esittämistä ja harrastamista ovat tukemassa paikalliset kulttuuri-instituutiot. Karjalankielinen toiminta on osa instituutioiden ohjelmistoa, vaikka niiden toiminnassa ei näy erityisesti karjalankielisen toiminnan tukeminen.

Karjalankielistä toimintaa ei ole olemassa ilman siihen osallistuvia ihmisiä. Karjalaisuus on joustava paikkaan sitoutunut identiteetti, joka ei ole aina yhteydessä etnisiin juuriin. Karjalaisuus voidaan nähdä myös seutukunnallisena kulttuuriperintönä. Monelle karjalaisuus on kuitenkin hyvin henkilökohtaista ja poikkeaa sen julkisen esittämisen repertuaareista. Karjalainen musiikkitoiminta tuo näkyviin tapoja asettua ilmaisemaan karjalaista identiteettiä, johon liittyy monilla sen piirissä toimivilla varsin henkilökohtaisia vaikuttimia.

Tapaamani uhtualaiset karjalaiset puhuivat suhteestaan musiikkiin usein liittyneenä henkilökohtaisiin muistoihin. Kuoron repertuaariin kuuluvista lauluista osa toi heidän mieleensä läheiset ihmiset ja eletyt tunnelmat, puhutun karjalan kielen. Joidenkin kuorossa aktiivisesti musiikkia harrastavien äidit tai tädit olivat aiemmin laulaneet samaisessa kuorossa. Useiden harrastajien suhde karjalankieliseen laulamiseen olikin hyvin omakohtaista ja tunnepitoista.

Tässä artikkelissa olen esitellyt karjalankielisen musiikin elinolosuhteita Venäjän Karjalan Uhtuan kylässä. Perinнемusiikin esittämiseen Uhtualla liittyy etnisyyden representoimista, kuten karjalan kielellä laulettu laulurepertuaari ja kansanomaisen pukeutuminen antavat ymmärtää. Karjalankielistä musiikkitoimintaa pitävät yllä myös innokkaat paikalliset harrastajaohjaajat, jotka ohjaavat lasten perinneleikkiryhmiä esimerkiksi musiikkikoululla. Sekä kulttuuri-instituutioissa järjestetty toiminta että muu harrastustoiminta, jossa on mahdollista toimia karjalan kielen ja kulttuurin parissa, ovat tärkeitä karjalaisen kulttuurin säilymisen kannalta.

Lähteet

Haastattelut

- Gladyšev, Juri 2014a. Uhtua 7.10.2014. Haastattelija Elina Niiranen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.
- Gladyšev, Juri 2014b. Uhtua 8.10.2014. Haastattelija Elina Niiranen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.
- Gladyšev, Juri 2014c. Uhtua 9.10.2014. Haastattelija Elina Niiranen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.
- Olšakov, Nikolai 2014. Uhtua 8.10.2014. Haastattelija Elina Niiranen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.
- Korhonen, Anni & Tapatšnikova, Galina 2014. Uhtua 8.10.2014. Haastattelija Elina Niiranen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.
- Kuraš, Olga 2014. Uhtua 10.10.2014. Haastattelija Elina Niiranen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.
- Olšakova, Elena 2014. Uhtua 9.10.2014. Haastattelija Elina Niiranen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.
- Saburova, Valentina 2014. Uhtua 11.10.2014. Haastattelija Elina Niiranen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.
- Semjonova, Arina 2014. 11.10.2014. Haastattelija Elina Niiranen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.
- Niiranen, Elina 2014. Kenttämuistiinpanot 6.10.2014–12.10.2014. Uhtua.

Kirjallisuus

- Barth, Fredrik 1969. Introduction. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Cultural Difference*. Toim. Fredrik Barth. London: Allen & Unwin, 9–38.
- Davydova-Minguet, Olga 2015. Voitonpäiväjuhla Sortavalassa. *Elore* 2015/ 2. Vol 22. DOI: <https://doi.org/10.30666/elore.79218> (luettu 11.12. 2016).
- Etnokulttuurikeskusten verkosto Karjalaan. 26.5. 2011. Yle Kainuu. <https://yle.fi/uutiset/3-5366010> (luettu 7.12.2020).
- Knuuttila, Sanna-Riikka 2019. Karjalan kielen revitalisaatio: ruohonjuuritason elvytystä kielipolitiikan raameissa. *Joustavat etnisyydet. Identiteettiprosessit Karjalassa*. Toim. Pekka Suutari & Olga Davydova-Minguet. Joensuu: Suomen kansantietouden tutkijain seura, 103–118.
- Konkka, Unelma 1996. Uhtua vianalaisen kulttuurin keskuspaikkana 1900-luvulla. *Karjalan Heimo* N:o 9–10, 166–169.
- Konttinen, Jussi 2016. Lapset, nyt Siperiaan! Konttisen perhe muuttaa paikkaan, jossa voi talvella laskea jopa 60 pakkasasteeseen. *Helsingin Sanomat kuukausiliite*. Syyskuu 2016, 68.
- Laine, Veera 2016. Kun sotaa pitää juhlia – miten Venäjä tulee toimeen menneisyytensä kanssa. *The Ulkopolitist*. <https://ulkopolitist.fi/2016/05/18/kun-sotaa-pittaa-juhlia-miten-nyky-venaja-tulee-toimeen-menneisyytensa-kanssa> (luettu 11.12.2020).
- Litvin, Julia 2019. Etnisyys ja sukupuoli karjalaisnaisten identiteettipuheessa Petroskoissa. *Joustavat etnisyydet. Identiteettiprosessit Karjalassa*. Toim. Pekka Suutari & Olga Davydova-Minguet. Joensuu: Suomen kansantietouden tutkijain seura, 143–166.
- Nieminen, Markku 1998. Vian Karjala. *Karjala. Historia, kansa, kulttuuri*. Toim. Pekka Nevalainen & Hannes Sihvo. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 705. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 277–291.
- Niiranen, Elina 2019. Karjalaisuus ja musiikkikäytännöt Uhtualla: Musiikkitoiminta polkuina paikallisiin juuriin. *Joustavat etnisyydet. Identiteettiprosessit Karjalassa*. Toim. Pekka Suutari & Olga Davydova-Minguet. Joensuu: Suomen kansantietouden tutkijain seura, 251–288.
- Niiranen, Elina 2013. *Maria Feodorovan laulupolut. Vienankarjalaisen kansanlaulajan repertuaari musiikkisukupolven rakentajana*. Väitöskirja. Tampere: Tampere University Press.

- Niiranen, Elina 2011. Modernisaatio ja vienalainen laulu 1920-luvulta 1950-luvulle. *Laulu kulttuurisena kommunikaationa*. Toim. Pekka Huttu-Hiltunen, Janne Seppänen, Eila Stepanova, Frog & Riitta Nevalainen. Juminkeon julkaisuja 87. Runolaulu-Akatemian julkaisuja 16. Kuhmo: Juminkeko, 147–153.
- Olson, Laura J. 2004. *Performing Russia. Folk revival and Russian identity*. New York: RoutledgeCurzon.
- Suutari, Pekka 2015. Kansanmusiikin kansalliset näyttämöt Petroskoissa / [2a314925-c783-46c3-af73-9be3cecc6c7f](https://doi.org/10.2314925-c783-46c3-af73-9be3cecc6c7f) (uef.fi) (luettu 9.12.2020).
- Suutari, Pekka 2010. Representations of Locality in Karelian Folk Music Activities from Composers to Singing Women: What Was Represented when Karelian Folk Music Was Performed? *Karelia Written and Sung. Representations of Locality in Soviet and Russian Contexts*. Toim. Pekka Suutari & Juri Šikalov. Helsinki: Kikimora Publications, 209–228.
- Suutari, Pekka 2008. Karjalaisen lauluperinteen säilyminen ja muutos Vienassa. *Musiikin Suunta* 3–4, 51–70.
- [”Venäjällä puhutaan venäjää” – Tutkimuksen mukaan suhtautuminen karjalan kieleen on Venäjällä epäluuloista.](https://yle.fi/uutiset/3-862485) 26.1.2016. *Yle Uutiset*. <https://yle.fi/uutiset/3-862485>. (luettu 7.12.2020).

ERKKI PEKKILÄ

Anton Almbergin sävelmäkomitea ja Suomen kansan sävelmien alkuvaiheet

Suomen kansan sävelmät -kokoelmaa pidetään yleensä Ilmari Krohnin saavutuksena. Tosiasiassa hanketta ehdotti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle Anton Almberg (myöh. Antti Jalava, 1846–1909), yliopiston unkarin kielen lehtori. Huhtikuussa 1886 Almberg lähestyi seuraa kirjelmällä ja ehdotti, että seuran pitäisi aloittaa koko maan kattavan kansansävelmäkokoelman julkaiseminen. Tarkoituksena oli julkaista seuran haltuun kertyneet kansansävelmäkeräelmät ja näin saattaa ne yksiin kansiin.¹

Laajemmassa mielessä sävelmähanke liittyi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran tuon aikaiseen julkaisupolitiikkaan. Seura oli julkaissut *Kalevalan* ja *Kantelettaren* 1830- ja 1840-luvuilla. Myöhemmässä vaiheessa 1880-luvulla seura alkoi laajentaa toimintakenttäänsä. Julkaisuhankkeisiin alkoi tulla kansanrunojen lisäksi myös muita perinnelajeja kuten sananlaskut ja eläinsadut. Kansansävelmien julkaiseminen sopi hyvin tähän kuvioon.²

Seura lämpeni Almbergin ehdotukselle, ja sävelmien julkaisuhanketta ajamaan perustettiin ns. sävelmäkomitea. Siihen kuuluivat Almbergin lisäksi jäseninä ”tirehtööri” Robert Kajanus (1856–1933), maisterit Pekka Juhani (P. J.) Hannikainen (1854–1924) ja Axel August Borenus (myöh. Lähteenkorva, 1849–1931). Lisäksi ryhmässä olivat vielä mukana säveltäjä-runoilija Rafael Laethén (1845–1898) sekä tuleva teatterinjohtaja Karl Johan (Kaarlo Juhana) Bergbom (1843–1906).³

Hanke lähti hyvin liikkeelle, ja Kajanuksen toimittamat kaksi ensimmäistä viikosta laulusävelmiä ilmestyivät 1888 ja 1890.⁴ Vauhdikkaan alun jälkeen hanke kohtasi vaikeuksia. Vuoden 1893 kokouksessa seura valittelikin kokoelman verkkaista etenemistä. Alkoi näyttää selvältä, että alkuperäinen sävelmäkomitea ei kykenisi viemään hanketta loppuun. Asioiden jouduttamiseksi seura valitsi uudeksi toimittajaksi Ilmari Krohnin (1867–1960), joka sitten saattoikin hankkeen päätökseen. Ansaitusti hän sai hankkeesta myös kaiken kunnian.⁵

Krohnin ja hänen aputoimittajiensa Launiksen ja Väisäsen työn varjoon on kuitenkin

1 SKS:n keskustelut 7.4.1886.

2 Suomi 1887, s. 421.

3 SKS:n keskustelut 7.4.1886.

4 SKS:n keskustelut 17.3.1890; Väisänen 1917, 43.

5 SKS:n keskustelut 12.4.1893.

kin jäänyt, että alkuperäinen sävelmäkomitea teki sekin varsin merkittävää pohjatyötä. Almbegin johtama sävelmäkomitea nimittäin luonnosteli hankkeen, inventoi olemassa olevat sävelmät, lähetti kerääjän kentälle hankkimaan uusia sävelmiä ja käynnisti sanomalehtikeräyksen, jolla musiikinharrastajat saatiin keruutoimintaan mukaan. Edelleen se päätti tulevan kokoelman sisällöstä (runo-, tanssi- ja laulusävelmät) sekä luonnosteli kokoelman toimitus- ja julkaisuperiaatteet. Lisäksi se julkaisi pari ensimmäistä sävelmävihkoa ikään kuin malliksi uudelle toimittajalle. Näistä lähtökohdista Krohnin oli myöhemmin helppo jatkaa ja viedä hanketta eteenpäin.

Koska alkuperäisen sävelmäkomitean työ on jäänyt monille tuntemattomaksi, käyn seuraavassa läpi sen roolia kansansävelmäkokoelman julkaisemisessa. Valaisen myös hankkeen taustaa ja lähtökohtia.

Hanke käynnistyy

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura käsitteli huhtikuun 7. päivän kokouksessaan 1886 lehtori A. Almbegin lähettämää ehdotusta, jonka mukaan seuran pitäisi aloittaa maanlaajuisen kansansävelmäkokoelman julkaiseminen. Almbeg aloitti ehdotuksensa sanomalla, että sävelmien ja soitteiden kerääminen on aina katsottu Kirjallisuuden Seuran toimialaan kuuluvaksi. Seura oli palkinnut henkilöitä, jotka olivat lähettäneet keräämiään sävelmäkokoelmia seuralle. Näitä ovat mm. N. Kurikka, K. V. Hanell ja R. Lehrbäck. Seura oli myös lähettänyt stipendiaatin, maisteri Boreniuksen, keräämään runosävelmiä Suomen ja Venäjän Karjalasta, Inkeristä ja Virostä. Aikojen kuluessa seuralle oli kertynyt suuri määrä kansanlaulujen ja -tanssien sävelmiä. Almbeg toi esiin, että vain pieni osa seuralle tulleista keräelmistä oli julkaistu: ”Epäilemättä näitten joukossa on paljon ala-arvoistakin, mutta suurin osa niistä kuitenkin lieenee sitä laatua, että ne ansaitsevat tulla julkaistuiksi.”⁶

Sävelmiä oli myös julkaistu sekä seuran että yksityisten kerääjien toimesta mutta vähän. Painetut kokoelmat olivat suppeita ja sisälsivät osittain samoja sävelmiä. Yhteenvetona senhetkisestä tilanteesta Almbeg totesi, että ”[m]itään suurempaa, täydellistä ja yhtäjaksoista kansallissävelten kokoelmaa... vielä ei ole painosta toimitettu.”⁷ Sitten Almbeg kävi suoraan asiaan:

Minusta olisi sen vuoksi jo aika Seuran ruveta ajattelemaan täydellisen kansansävelten kokoelman ulosantamista, joka sisältäisi ei ainoastaan kaiken sen, mitä sekä Kirjallisuuden Seuran että yksityisten toimesta tällä alalla tähän asti on painosta ilmestynyt, vaan myöskin mitä arvokasta Seuran käsikirjoitusvarastosta on saatavana.⁸

6 SKS:n keskustelemukset 7.4.1886.

7 SKS:n keskustelemukset 7.4.1886.

8 SKS:n keskustelemukset 7.4.1886.

Hahlin kansallinen kokoelma

Esikuvaksi omalle hankkeelleen Almberg mainitsi edesmenneen musiikinopettaja David ”Taavi” Hahlin (1847–1880) hankkeen. Hahl oli suunnitellut ”suurta kansallista sävelmäkokoelmaa”.⁹ Hän oli myös toiminut Axel Boreniuksen kanssa arvioijana, kun Suomalaisen Kirjallisuuden Seuraan lähetettiin sävelmäkokoelmia. Hänellä oli siis hyvä tuntuma kansansävelmiin. Vuonna 1876 Hahl pyysi seuralta lainaksi sinne saapunutta Hanellin sävelmäkokoelmaa.¹⁰ Hanellin keräelmästä olisi ilmeisesti tullut Hahlin kansallisen sävelmäkokoelman runko. Laulut olivat eri puolilta maata.

Hahlilla oli vahva kuorotausta. Hän oli itse tenori ja esiintynyt mm. Suomalaisen teatterin oopperaproduktioissa. Hän oli johtanut myös ylioppilaskuoroja kuten Akateemista lauluseuraa (Akademiska sångföreningen) ja Suomalaisen Nuijan kuoroa. Kuorosten ja ylioppilaslaulajien tarpeiksi Hahl oli julkaissut joukon laulunuoitteja sisältäviä kirjoja. Näitä olivat *Ylioppilaslauluja I-III* ja *Sävelistö, kaikuja lauluistamme*.¹¹

Kirjallisessa kuukausilehdessä oli 1872 arvostelu Hahlin *Ylioppilaslauluista*. Kirjoittaja on hyvillään kokoelmasta, koska vastaavia suomenkielisiä ei juuri ollut. Ruotsinkieliset taas käyttivät Ruotsissa toimitettuja kokoelmia. Hän kertoi, että moniäänisestä kuorolaulusta oli tullut suosittua. Ylioppilaskunnalla oli paras kuoro, mutta kuoroja ja lauluryhmiä oli useimmissa kaupungeissa ja myös maaseudulla. Laulu oli suosittu huvittelumuoto. Neliäänistä laulua, oli se kuinka yksinkertaista tahansa, pidettiin ”välttämättömänä ehtona tavallista edes vähänkin korkeamman sivistyneen seuran hauskuuteen”.¹²

Hahlin aiemman toiminnan tuntien on syytä uskoa, että hänen suunnittelemansa ”kansallinen kokoelma” olisi myös ollut puhtaasti suomenkielinen. Se olisi koostunut eri puolilta maata kerätyistä kansanlauluista, pohjana mainittu Hanellin kokoelma. Luultavasti sävelmistä olisi tehty neliääniset kuorosovitukset, jotta niitä olisi voinut laulaa pienemmällä tai suuremmalla ryhmällä moniäänisesti. Tuon ajan kielitaistelut tietäen tuntuu selvältä, että kokoelma oli ajateltu nimenomaan suomenmielisten kansanmusiikin harrastajien ja kuorosten käyttöön, vastapainona ruotsinkieliselle materiaalille. Taavi Hahlhan kuului suomenmielisiin ja oli aktiivisesti mukana Bergbomin suomalaisen teatterin ja oopperan toiminnassa.

Hankkeesta ei kuitenkaan tullut mitään, sillä Hahl kuoli ”rintatautiin” eli tuberkuloosiin vuonna 1880, vain 33-vuotiaana.¹³

Boreniuksen nuottivihko

Yksi Almbergin esikuvista oli ilmeisesti myös tulevan sävelmäkomitean jäsenen Axel Boreniuksen kansansävelmäkokoelma. Borenius oli ahkera kansanperinteen tutkija ja kerääjä, joka alkoi ensimmäisenä kerätä runojen lisäksi myös runosävelmiä. Keväällä 1880 ilmestyi 12 kansanlaulua sisältävä vihkonen, jonka nimenä oli *Suomalaisia kansanlauluja I*. Sävelmät oli koonnut Axel Borenius. Sävelmien pianosovitukset laati Gabriel Linsén. Kokoelman julkaisija oli yksityinen painotalo K. E. Holm.¹⁴ Vihkosen järjestysnumero osoittaa, että Borenius oli ajatellut toimitteelleen myös jatkoa. Nuottivihko sai hyvät arvostelut. Valvojassa G. A. Gripenberg sanoi:

Tosiaan on ilahuttava seikka, että kauniit kansanlaulumme ovat saaneet niin kykenevän ja asiaa innokkaasti harrastavan puolustajan kuin herra Borenius on... Emme luule liikoja lausuvamme kun katsomme luonnolliseksi asiaksi, että tätä ensimmäistä vihkoa pian seuraa monta muuta, yhtä viehättäviä sisällyksen puolesta.¹⁵

Borenius ei kuitenkaan toimittanut uusia osia vihkoselleen. Siksi voidaankin ajatella, että Suomen kansan sävelmät -hanke oli Boreniukselle tervetullut. Sen kautta hän sai mahdollisuuden jatkaa aiemmin aloitettua sävelmien julkaisuprojektia. Lisäksi täytyy muistaa, että Borenius oli kerännyt aiemmilta kenttämatoilta satamäärin runo- ja kansansävelmiä. Voi olettaa, että ajatus julkaista omia keräelmiä uudessa julkaisusarjassa kiinnosti häntä.

Savo-karjalaiset ja Hannikainen

Oma vaikutuksensa Almbergin hankkeelle oli myös Savo-Karjalaisella osakunnalla. Sekä Axel Borenius että Pekka Hannikainen kuuluivat osakuntaan. 1870-luvun loppupuoliskolla oli syntynyt kansatieteellinen innostus ja ylioppilaat, savo-karjalaiset mukaan lukien, keräsivät kotiseudultaan kansatieteellistä esineistöä tulevaa Kansallismuseota varten. Vuonna 1874 Borenius esitti Savo-Karjalaiselle osakunnalle, että se lähettäisi jonkun musiikintuntijan varta vasten keräämään Venäjän Karjalan sävelmiä. Borenius tarjoutui itse lähtemään ja tekikin sitten kyseisen matkan.¹⁶

Hieman myöhemmin Borenius ehdotti osakunnalle, että se lähettäisi retkikunnan keräämään Savosta ja Karjalasta vielä säilyneitä kansansävelmiä. Näin tapahtuikin. Kaksi stipendiaattia, E. Krook ja K. A. Hällström, lähtivät matkaan ja kokosivat ison määrän kansansävelmiä. Kun kansanomaista musiikkia näytti vielä olevan saatavissa, P. J. Hannikaista kehoitettiin vielä keräämään sävelmiä kotiseudullaan Nurmeksessa. Tuloksena Krookin, Hällströmin ja Hannikaisen retkistä osakunnan haltuun kertyi 200 kansansä-

velmää.¹⁷

Kun kerättyjen sävelmien suhteen ei tapahtunut mitään, Hannikainen ja K. A. Hällström huolestuivat laulujen kohtalosta. Vuonna 1881 he muistuttivat osakunnalle, että kootut laulut eivät saa olla ”hujan hajan” vaan ne pitää julkaista. He ehdottivat, että valitaan julkaisutoiminta, joka myös sommittelee laulujen sanat uuteen uskoon. Syynä oli, että laulujen kansanomaiset sanat olivat usein ”vallan ala-arvoiset” sekä muodon että sisällön puolesta. Valittiin kolmijäseninen toimikunta, jossa olivat mukana aiemmat kerääjät Hällström, Kiljander ja Hannikainen. Se valitsi 20 sävelmää ja pyysi yliopiston musiikin lehtoria Richard Faltinia sovittamaan sävelmät.¹⁸

Richard Faltin (1835–1918) sovitti laulut mieskvartetille. Näin syntyi *Uusi Kannel Karjalasta, Soitto sointuva Savosta*. Se ilmestyi painosta vielä syksyllä 1881. Vihossa oli 20 laulua. Niistä oli kerätty Liperistä kaksitoista, Juuasta neljä, Nurmekselta kolme ja Polvijärveltä yksi.¹⁹ Nuottijulkaisun alkulauseessa sanotaan, että vihkosella on kaksi tarkoitusta, ”toinen, poistaa edes rahtunen sitä puutetta, jota alinomaa valitetaan, ett’ei muka alkuperäisiä suomalaisia lauluja ole tarpeeksi, ja täytyy sen tähden muukalaisiin turvautua, toinen, osoittaa, että kansanlaulu yhä edelleen maassamme on eleillä.”²⁰

Jo tässä julkaisussa kansanlaulujen alkuperäisiä sanoja muokattiin. Useimmat laulujen sanojen sepitelmät olivat Hannikaisen käsialaa. Esimerkiksi ”Sä kasvoit neito kauanoinen” oli Hannikaisen keräämä. Kyntömies oli laulanut sen hänelle Nurmeksessa. Hannikainen sorvasi sävelmään uudet sanat.²¹ Ilmeinen syy sanojen muokkaamiseen on, että laulut oli ainakin osittain ajateltu harrastelijakuorojen tai mieskvartettien käyttöön. Richard Faltinhan oli sovittanut laulut jo valmiiksi mieskvartetille. Kuoroilla taas oli jatkuva puute suomenkielisestä laulumateriaalista. Esimerkiksi ylioppilaiden Akateeminen laulukunta tarvitsi kipeästi suomalaisia lauluja vastapainona ruotsinkieliselle ohjelmistolle. Niinpä Savo-Karjalainen osakunta oli 1871 pyytänyt Karl Collania toimittamaan suomenkielisen laulukokoelman, mutta tämä ehti kuolla ennen kuin asiasta tuli mitään.

Ajatusta sävelmäkokoelman kuoroyhteydestä vahvistaa se, että Hannikainen oli tuohon aikaan myös kuoronjohtaja. Ylioppilailla oli Akateeminen laulukunta. Siinä suomenkielisten asema ei kuitenkaan kohonnut sillä tavalla, kuten suomenkieliset olisivat halunneet. Laulukunnassa oli myös loputtomia kieliriitoja. Ylioppilaskunta halusi kuoron, jonka henki vastaisi suomenkielisen enemmistön kantaa. Lokakuussa 1883 Hannikainen kutsui suomenkieliset perustamaan omaa kuoroa. Näin syntyi ensimmäinen suomenkielinen kuoro, Ylioppilaskunnan laulajat. Hannikaisesta tuli kuoron ensimmäinen johtaja.²²

Valiokunta

¹⁷ Ruutu 1939, 258–259.

¹⁸ Ruutu 1939, 258–259.

¹⁹ Savo 8, 31.1.1882.

²⁰ Hannikainen & al. 1881, 1.

²¹ Ruutu 1939, 83.

²² Ruutu 1939, 261.

Kun Almberg esitti ehdotuksensa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle, vahvoina taustahenkilöinä tässä vaiheessa olivat siis Axel Borenus ja Pekka Hannikainen. Heillä oli molemmilla kokemusta sekä sävelmien kenttäkeruusta että niiden toimittamisesta ja julkaisemisesta.

Aiempaa Savo-Karjalaisen osakunnan mallia noudattaen Almberg ehdotti, että kansanmusiikkijulkaisua miettimään perustettaisiin erillinen valiokunta. Valiokunnan tuli koostua ”asiaa ymmärtävistä” henkilöistä ja sen piti antaa asiasta lausunto. Kyseisen lausunnon tuli sisältää paitsi yleisiä ohjeita kokoelman järjestämisestä myös arvio toimitus- ja painatuskustannuksista. Seura lämpeni asialle, ja kyseinen valiokunta perustettiin.²³

Valiokunnan esimieheksi (puheenjohtajaksi) tuli Almberg. Muiksi jäseniksi tulivat Pekka Hannikainen, A. A. Borenus, Robert Kajanus, Kaarlo Bergbom sekä ”kasööriksi” eli rahastonhoitajaksi R. Laethén.²⁴ Myöhemmässä vaiheessa Almberg ilmoitti seuralle, että komitea oli valinnut esimieheksi hänet, varaesimieheksi Kajanuksen ja sihteeriksi Laethénin.²⁵

Anton Almberg, myöhemmältä nimeltään Antti Jalava, oli tuossa vaiheessa Helsingin yliopiston unkarin kielen lehtori. Hänen pääaineensa oli ollut suomen kieli ja hän opetti suomea helsinkiläisissä kouluissa. Almberg oli myös suomalaisuusmies ja mukana monissa tuon ajan suomen kielen aseman parantamiseen tähtäävissä järjestöissä ja seuroissa. Näitä olivat Suomalainen klubi, Kansanvalistusseura, Suomalainen teatteri jne. Musiikin kanssa hänellä ei varsinaisesti ollut tekemistä, joskin hän oli soittanut nuorempaan huilua ja tietysti laulanut kuoroissa kuten muutkin ylioppilaat.

Axel Borenus-Lähteenkorva taas oli huomattava kenttäkerääjä. Hän oli tehnyt vuodesta 1874 alkaen keruumatkoja Karjalaan ja eri Suomen osiin, joissa keräsi kansanrunoja ja satamäärin runomelodioita ja kansanlauluja. Vuoteen 1886 mennessä näitä matkoja oli jo puolisen tusinaa. Hän harrasti musiikkia ja lauloi mm. kuorossa. Aikanaan hän oli ylioppilaskuorojen parhaita tenoreita.²⁶

Muut sävelmäkomitean jäsenet olivat tavalla tai toisella musiikki-ihmisiä. Selvimmin tätä oli ”tirehtööri” Robert Kajanus. Hän oli vasta 30-vuotias ja uransa alussa oleva säveltäjä-kapellimestari, jolla oli takanaan kiinnostus kansanperinteeseen ja muutama kalevala-aiheinen sävellys.

Pekka Hannikainen oli kemian maisteri, joka kuitenkin opetti koulussa laulua, matematiikkaa ja suomen kieltä. Hän toimi myös musiikkikriitikkona *Uudessa Suomettaressa*. Hannikainen oli sävelmäkomiteassa nimenomaan runoilijan roolissa. Hän oli julkaissut Savo-Karjalaisen osakunnan julkaisuissa runoja ja osallistunut *Uusi Kannel Karjalasta* -kokoelmassa sanojen muokkaamiseen.

Nuorin jäsenistä oli tuolloin 23-vuotias Karl ”Kaarlo” Bergbom. Hän oli filosofian kan-

²³ SKS:n keskustelemukset 7.4.1886.

²⁴ SKS:n keskustelemukset 5.5.1886.

²⁵ SKS:n keskustelemukset 19.5.1886.

²⁶ Itkonen 1936,11 ja 44–56.

didaatti, jolla oli arvosana mm. historiassa, estetiikassa ja kirjallisuudessa; lisäksi hän oli opiskellut pianonsoittoa. Hän oli perustanut Suomalaisen teatterin, jonka alaosastona oli myös ooppera. Bergbom itse oli innokas oopperanharrastaja.²⁷

Rahastonhoitajana toimi Rafael Laethén.²⁸ Laethén oli lukkarin poika, kotoisin Viipurin läänistä ja Savo-Karjalaisen osakunnan jäsen. Hän oli opiskeluvuosinaan myös runoilija ja säveltäjä, jonka tuotoksia julkaistiin osakunnan lehdessä.²⁹

Suomenmielisyys yhdistää

Yhdistävä tekijä sävelmäkomitean jäsenillä oli suomenmielisyys. Almberg oli ollut fennomaanien lehden, *Uuden Suomettaren*, päätoimittaja ja pakinoitsija. Hannikainen oli saman lehden konsertti- ja teatterikriitikko. Borenus oli ollut *Morgonbladet'in*, ruotsinkielisen fennomaanien lehden, toimittaja.

Valtakieli yliopistossa ja muualla oli tuohon aikaan ruotsi. Suomenmieliset halusivat saada suomen kielestä salonkikelpoisen ja parantaa sen asemaa. Niinpä 1850-luvun jälkeen käynnistettiin erilaisia suomalaisia seuroja, joiden tehtävänä oli edistää suomen kielen käyttöä. Almberg oli keskeinen henkilö erilaisissa suomenmielisten seuroissa. Vuonna 1876 Antti Almberg perusti yhdessä Kaarlo Bergbomin ja musiikinopettaja Taavi Hahlin kanssa Helsinkiin ”Luku- ja konversationi klubbin”. Seura järjesti illanviettoja, joissa yritettiin parhaan mukaan käydä keskusteluja suomeksi. Keskustelujen lomassa kuunneltiin musiikkiesityksiä tai musisoitiin itse.³⁰

Suomalaisen klubin perustajajäsenet olivat läheisesti tekemisissä myös teatterin kanssa. Näyttämötoiminta oli alkanut hieman ennen klubin perustamista. Suomalaisen teatterin johtajana oli Kaarlo Bergbom. Suomenkieliset näytelmät nähtiin tehokkaimpana välineenä kehittää kieltä. Antti Almberg oli vuosikymmeniä Suomalaisen teatterin johtokunnassa (1872–1904). Almberg myös käänsi näytelmiä suomeksi. Lisäksi hän opetti näyttelijöille tarvittaessa suomea.³¹

Vaikka kyseessä oli puheteatteri, näytelmissä oli paljon musiikkinumeroita. Usein musiikkina käytettiin suomalaista kansanmusiikkia. Yksi esimerkki tällaisesta on ylioppilas Matti Kurikan kirjoittama inkeriläisnäytelmä *Viimeinen ponnistus*. Näytelmän lomaan oli upotettu kansanlauluja, kansantansseja, kansanleikkejä ja jopa yksi venäläinen ripaskaesitys. Musiikkia oli näytelmässä niin paljon, että se arvostelijoiden mukaan jopa häiritsi toimintaa näyttämöllä.³²

27 Paavolainen 2014, 71–78.

28 SKS:n keskustelemukset 5.5.1886, 341.

29 Päivälehti 259, 8.11.1898.

30 Saarenheimo 1996, 11; Saarenheimo 1976, 41; Salomaa 1926, 21.

31 Saarenheimo 1996 17; Jalava 1948, 71.

32 Suomalainen Wirallinen lehti 103, 3.5.1884; Uusi Suometar 6.5.1884; Valvoja 6, 1.1.1884.

Taidemusiikki ja ooppera

Suomalaisen teatterin yhteydessä oli myös ooppera. Kaarlo Bergbom toimi alkuvaiheessa oopperan johtajana. Hän oli ottanut nuoruudessaan pianotunteja ja oli hyvä harrastelijapianisti. Tarvittaessa Bergbom pystyi toimimaan harjoituspianistina kun oopperoita hiottiin esityskuntoon. Bergbomilla ei ollut ammattikuoroa, mutta hän käytti avustajana ylioppilaskuoroja. Mm. Taavi Hahl ja Pekka Hannikainen osallistuivat kuorolaisina oopperan toimintaan.³³

Robert Kajanuksen mukanaolo sävelmäkomiteassa selittyy osittain sillä, että hän oli hyvä ystävä Pekka Hannikaisen kanssa. Mutta Kajanus oli myös ensimmäinen suomalainen säveltäjä, joka oli käyttänyt laajemmassa mitassa kansanmusiikkia sävellyksissään. Hän oli musiikkeineen myös näkyvästi mukana suomenmielisten juhlissa.

Huipentumana oli *Kalevalan* 50-vuotisjuhla, joka pidettiin 28.2.1885 yliopiston juhlasalissa. Juhlan ohjelmasta vastasi komitea, jossa oli yhtenä jäsenenä myös Anton Almberg. Ohjelmakomitea oli antanut Robert Kajanukselle merkittävän roolin. Koko juhla oli oikeastaan rakennettu Kajanuksen kansanmusiikkiaiheisten sävellyksen ympärille, joiden väliin oli sitten pistetty muutama juhlapuhe.

Koko juhla alkoi sillä, että Kajanuksen johtama orkesteri soitti Kajanuksen säveltämän *Kullervo-marssin*. Tätä seurasi Sakari Yrjö-Koskisen juhlapuhe, ja sitä seurasi Kajanuksen säveltämä *Aino*-runoelma, jonka Kajanus oli tilaisuutta varten säveltänyt. Teos oli *Uuden Suomettaren* mukaan ”suurenmoinen ja kaunis” ja se vaikutti yleisöön ”tehokkaasti”. Runoelmaa seurasi Julius Krohnin esitelmä. Lopuksi esitettiin vielä Kajanuksen säveltämä *Suomalainen rapsodia*.³⁴ Vainion arvion mukaan ”Kajanusta juhlittiin kansallis-sankarina, suomalaisuuden uutena symbolina, joka oli lahjoittanut kansalleen mestarteoksen”.³⁵

Kansansävelmäkomitea koostui siis tuon ajan merkittävimmistä musiikin alan vaikuttajista ja suomalaisuusmiehistä. Komitea edusti laajassa mielessä musiikin alan asiantuntemusta. Mukana oli huomattava kansanperinteen kerääjä (Borenius), kuoronjohtaja ja runoilija (Hannikainen), kansanmusiikkia käyttävä taidemusiikin säveltäjä (Kajanus), suomalaisen teatterin ja oopperan johtaja (Bergbom) sekä runoilija-säveltäjä-talousmies (Laethén) sekä etevä yhdistysmies ja organisaattori (Almberg). Kaikki olivat intomielisiä suomen kielen ja suomalaisuuden kannattajia. Pekka Hannikainen kuului ns. talonpoikaissylioppilaisiin, joka on lähtökohdiltaan suomenkielinen mutta joutunut opiskelun takia ruotsinkieliseen ympäristöön.

Almberg ja monet muut olivat taas äidinkieleltään ruotsinkielisiä mutta innokkaita ajamaan suomalaisuuden asiaa. Tästä kertovat henkilöiden etunimet, jotka vaihtuivat suomenkieliseksi jo opiskelujen alkuaikoina. Anton Almbergista tuli jo opiskeluaikoina

³³ Vainio 2005, 46.

³⁴ Uusi Suometar 50, 2.3.1885.

³⁵ Vainio 2002, 194.

”Antti”, Karl Bergbomista ”Kaarlo”, Axel Boreniuksesta ”Akseli” ja David Hahlista ”Taa-vi”. Myöhemmin 1900-luvun puolella myös sukunimet vaihtuivat: Almbergista tuli ”Jalava” ja Boreniuksesta ”Lähteenkorva”.

Sanomalehtikeräys

Almberg siis ehdotti olemassa olevien keräelmien saattamista yhteen ja julkaisemista yhtenä kokoelmana. Mukaan otettaisiin sekä painamaton materiaali että tuohon mennessä jo painetut kokoelmat. Aluksi sävelmäkomitea ehdotti, että seura lähestyisi sanomalehtien välityksellä ihmisiä, joilla on muistiinpantuna kansansävelmiä. Heitä pyydetäisiin lähettämään kokoelmansa seuralle. Seura suostui ehdotukseen.³⁶

Suomalaisten kansansävelmien ystäville. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, jonka on aikomus painon kautta julkaista mahdollisuutta myöten täydellinen kokoelma suomalaisia kansansävelmiä, pyytää tämän kautta nöyrimmästi saada kehoittaa kaikkia niitä kunnoitettavia kansalaisia, joilla on kansan suusta tarkasti talteen kirjoitettuja kansanlaulujen, tanssien tai runojen sävelmiä (elikkä nuotteja), suosiollisesti lähettämään näitä Seuralle mitä pikemmin, sen parempi. Kunkin sävelmän ohessa olisi myöskin sen saantipaikka ilmoitettava. Helsingissä 5 p. Kesäk. 1886.³⁷

Jo marraskuussa kävi ilmi, että sanomalehtikeräys oli tepsinyt. Seuralle olivat lähettäneet sävelmiä ylioppilaat E. Lumme ja V. Salminen, kansakoulunopettajat O. A. Salonen, J. Tyyskä ja H. Nieminen, maanviljelijä J. Pitkänen sekä Herra Kr. Rönman.³⁸ Jouluukuussa Almberg saattoi raportoida, että sävelmiä oli tullut lisää. Seuralle oli tullut 22 henkilön lähettämänä 236 uutta kansansävelmää.³⁹

Jälkikäteen ajatellen sanomalehtikeräyksen käynnistäminen oli merkittävää, koska näin ihmiset eri puolilla Suomea ymmärsivät sävelmien keruun olevan tärkeää. Seuran myöntämät pienet rahapalkinnot kokoelmien lähettäjille myös ruokkivat innostusta. Seuran myöhemmistä pöytäkirjoista käy ilmi, että sanomalehtikeräys tuotti tulosta vielä monta vuotta tämän jälkeenkin ja erilaiset ihmiset lähettivät seuralle keräelmiään.

³⁶ SKS:n keskustelemukset 19.5.1886.

³⁷ Keski-Suomi 14, 18.6.1886.

³⁸ SKS:n keskustelemukset 10.11.1886.

³⁹ SKS:n keskustelemukset 17.12.1886.

Kenttäkeruu

Seuraavaksi kansansävelmäkomitea halusi panostaa myös uusien sävelmien keräämiseen kentältä. Taustana oli, että A. A. Borenius oli jo kunnostautunut kerääjänä. Hänellä oli hanketta varten kerättyä jo 500 runosävelmää. Nämä hän oli koonnut erinäisillä tutkimusmatkoillaan, jotka oli pääasiassa rahoittanut Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.⁴⁰ Borenius olikin musiikin alalla ensimmäinen, joka aloitti laajat keruumatkat ja keräsi suuren määrän aineistoa.

Niinpä sävelmäkomitea ehdotti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle, että Pekka Hannikaiselle annettaisiin neljän sadan markan suuruinen apuraha, jotta tämä tulevana kesänä keräisi kansansävelmiä Karjalassa seuran antamien ohjeiden mukaan. Seura hyväksyi ehdotuksen.⁴¹

Syksyllä Almberg pystyikin sitten kertomaan seuralle, että Hannikainen oli tehnyt aiotun keruuretken. Hän oli käynyt Etelä-Karjalassa kuudessa pitäjässä, josta hän oli koonnut kaikkiaan 120 sävelmää. Almberg piti keruutulosta sangen tyydyttävänä. Kenttäkeruu myös paljasti, että kaikkia kansansävelmiä ei ole vielä kerätty. Almberg päätteleekin matkan kokemusten perusteella, että ”uusilla keruumatkoilla vielä saataisiin paljon lisää.”⁴²

Uusien keruumatkojen organisoiminen oli tärkeä avaus. Monet uskoivat tuohon aikaan, että suurin osa kansansävelmistä oli jo kerätty. Sävelmäkomitea osoitti, että näin ei suinkaan ollut. Myöhemmin Krohn ja hänen oppilaansa jatkoivat tällä tiellä ja keräsivät tuhatmäärin ennen tuntemattomia kansansävelmiä.

Sävelmät inventoidaan

Jo alkuperäisessä ehdotuksessaan Almbergin ajatuksena on ”täydellinen kansansävelten kokoelma”, joka sisältäisi sekä jo julkaistun materiaalin että myös Kirjallisuuden Seuran käsikirjoitusvarastossa olevan materiaalin. Niinpä sävelmäkomitea pyrki hankkimaan haltuunsa kaiken jo kerätyn materiaalin. Komitea asetti tehtäväkseen ottaa selville, mitä nuottivarastoja on ennestään olemassa. Tiedustelut osoittivat, että seuran omassa arkistossa on useampia sinne kerääntyneitä sävelmäkokoelmia. Näistä mainittavimmat ovat Carleniuksen, Hanellin, Hahlin ja Lehrbäckin kokoelmat. Ne sisältävät yhteensä n. 400 sävelmää.⁴³

Komitea lähestyi myös Savo-Karjalaista osakuntaa. Niinpä marraskuussa 1886 Almberg saattoi ilmoittaa, että Savo-Karjalainen osakunta oli antanut sävelmäkomitean ja

40 SKS:n keskustelut 17.11.1886.

41 SKS:n keskustelut 19.5.1886.

42 SKS:n keskustelut 10.11.1886.

43 SKS:n keskustelut 17.11.1886.

Seuran käyttöön neljäsataa sävelmää sisältävät keräelmänsä.⁴⁴ Lahjoitus päätöstyä helposti luultavasti, että osa sävelmistä oli Hannikaisen ja Boreniuksen keräämiä. Osakunta tiesi, että sävelmät joutuivat hyvin käsiin.

Sävelkomitea otti myös yhteyttä avaininformantteihin, joiden tiedettiin osaavan kansansävelmiä. Niinpä Almberg otti yhteyttä maanmittari Iisakki Inbergiin, joka tiedettiin kansansävelmien taitajaksi. Komitea pyysi häntä pistämään näitä paperille ja saikin häneltä 80 sävelmää. Näistä 45 oli kansanlauluja ja 35 tanssisävelmiä.⁴⁵

Saman vuoden joulukuussa Almberg luki sitten sävelkomiteansa raportin. Hän kertoi alussa, mitä sävelmiä oli saatu ja mitä kokoelmissa oli. Ennestään muistiinkirjoitettuja sävelmiä on noin 1350. Sanomalehtikeruun, Hannikaisen kenttätömatkan ja maanmittari Inbergin lahjoituksen avulla sävelmiä saatiin 436 lisää. Tällä tavoin komitea sai haltuunsa 436 sävelmää, joita ei oltu aiemmin kirjoitettu muistiin ja ”joita niin muodoin sopii katsoa komitean nimenomaisen toiminnan tulokseksi”.⁴⁶

Almberg myös sanoi, että painettuna löytyy vielä kansansävelmiä. Näistä moni vihko sisältää samoja sävelmiä. Toisistaan eroavia on noin 150. Koko se sävelvarasto, joka on käytössä, käsittää noin 2000 sävelmää. Lukumäärä on paljon suurempi, mitä komitea alun perin arveli. Almberg kuitenkin lisäsi:

Tietysti näin suuressa varastossa on paljon ala-arvoistakin tavaraa; on muukalais-
ta alkuperää olevia sävelmiä, on semmoisia kotimaisiakin, jotka ovat mitättömiä
eivätkä julkaisemista ansaitse; lisäksi vielä samoja sävelmiä eri keräelmissä.

Almbergin arvion mukaan kuitenkin kaksi kolmannesta kokoelmasta on julkaisukelpoista.⁴⁷ Julkaisukelpoiset sävelmät, joita on noin 1400, komitea ehdotti jaettavaksi kolmeen eri sarjaan: 1) runosävelmät, 2) varsinaisten kansanlaulujen sävelmät ja 3) kansantanssien sävelmät.⁴⁸

Arvolliset ja arvottomat

Ensimmäiseksi tehtäväkseen komitea listasi seuran hallussa olevien sävelmien tarkastamisen. Komitean piti mahdollisuuksien mukaan tutkia ja ratkaista, ”mitkä sävelmät ovat alkuperäisiä suomalaisia, mitkä muualta lainattuja; mitkä arvollisia, mitkä arvottomia.”⁴⁹

Ensimmäinen kohta on suomalaisen ja lainamateriaalin suhde. Hannikaisen ja kumppanien aiempi *Uusi Kannel Karjalasta* -kokoelman johdanto valaisee luultavasti myös sävelmäkomitean ajattelutapaa. Kappaleiden alkuperä oli askarruttanut Hannikaista jo silloin, kun hän oli työryhmineen kokoamassa *Uusi Kannel Karjalasta* -kokoelmaa. Sen alkulauseessa sanotaan:

Tarkempi tutkimus, kuin mitä mainitut kerääjät ovat olleet tilaisuudessa tekemään, tarvittaisiin, jos mieli[i] varmuudella päättää, mikä näistä lauluista on koonaan alkuperäisiä, mikä ei.

Myös sävelmien paikantaminen tuntuu olleen ongelma. Toimittajien mukaan kokoelmassa on sävelmiä, joita voi kuulla Savossa tai Karjalassa ”olkootpa ne sitten sieltä tai muualta peräisin”.

Hannikainen ja aiemman kokoelman toimituskunta päätyivät kuitenkin seuraavalle kannalle:

Jos kansanlaulun tuntija siis näiden joukossa huomaa jonkun muukalaisesta aiheesta muodostuneen, on se aivan luonnollista. Mutta se kohdaltansa kuvaakin luullaksemme nykyistä Suomen kansanlaulun kantaa. Kansanlaulajamme eivät näy kammoksuvan muukalaistakaan aihetta, vaan kokevat sitä suomalaisen lauluhengen mukaan muodostella. Missä se on onnistunut, emme ole laulua hyljänneet muukalaisen aiheensa vuoksi, vaikka aihe olisikin vielä vähän tuntuissa, vaan pitäneet sen suomalaisena ja sillä perusteella jul[k]aisseet.⁵⁰

Hurskaana toiveena toimituskunta kuitenkin esitti, että tällaisia ei olisi montaa.

Sama alkuperäisyyden ongelma koski myös Almqvistin sävelmäkomiteaa. Taustaksi voisi sanoa, että *Suomen kansan sävelmät* -kokoelmaa alettiin puuhata aikana, jolloin taistelu suomen ja ruotsin kielen välillä oli kuumimmillaan. Sävelmäkokoelman tarkoituksena oli olla suomalainen. Tämä tarkoitti sitä, että sävelmät ovat suomenkielisiä ja kerätty suomenkielisiltä alueilta. Alkuperä oli tärkeä, koska esimerkiksi ruotsinkielisen Suomen laulut miellettiin vierasmaalaisiksi, ruotsalaisiksi. Sama koski tietysti venäjänkielisiä lauluja Karjalassa.

Toinen kohta koskee sävelmien esteettistä arvoa. Juuri tämä on se kohta sävelmäkomitean suunnitelmassa, jota esimerkiksi A. O. Väisänen⁵¹ (1890–1969) myöhemmin

⁵¹ Väisänen 1927, 230.

kritisoi. Selvennykseksi täytyy korostaa, että kyseessä ei ollut tieteellinen kokoelma eikä olisi voinut ollakaan: musiikkitiedettä tai kansanmusiikintutkimusta ei tuossa vaiheessa vielä ollut olemassa tieteenalana sen enempää Suomessa kuin muuallakaan maailmassa. Kokoelman tarkoituksena ei ollut palvella musiikintutkijoita – joita ei siis tuohon aikaan vielä ollut – vaan saattaa arkistoissa oleva käsikirjoitusmateriaali yleiseen käyttöön. Seulonta ja toimitustyö katsottiin tarpeelliseksi, koska suurelle yleisölle haluttiin tarjota mahdollisimman korkeatasoista materiaalia.

Näin jälkeenpäin katsoen tiedämme, että päätös ei välttämättä ollut väärä. Kajanuksen ja myöhemmin Krohnin toimittamia Suomen kansan sävelmiä kulkeutui kuorojen ohjelmistoihin, koulujen laulunopetukseen, nuorisolle tarkoitettuihin nuottivihkoihin ja jopa virsikirjaan. Näin olisi tuskin tapahtunut, jos sävelmät olisi julkaistu täysin alkupe-
räisessä muodossa. Sävelmien muokkaaminen palveli sitä, että sävelmistä tuli suuren yleisön kannalta helpommin omaksuttavia ja hyväksyttäviä.

Sovittaminen

Seuraava tehtävä oli sävelmien ”suorittaminen soitannollisessa suhteessa” eli niiden musiikillinen toimitustyö. Tähän kuului sanojen sovittaminen lauluihin sekä nuottien ja tekstien puhtaaksikirjoitus.⁵² Tarkennuksena ehdotukseensa Almberg vielä lisäsi: ”Laulujen sävelet olisivat sovitettavat yhdelle äänelle ja pianolle, tanssien tietysti vain pianolle.”⁵³ Esikuvana olivat ilmeisesti aiemmat kansanmusiikkijulkaisut, joissa sävelmissä oli yleensä pianosäestys. Aivan konkreettisena mallina oli varmaankin myös aiempi Savo-Karjalaisen osakunnan julkaisema sävelmäkokoelma, jonka toimitustyössä Hannikainen oli ollut mukana.

Myöhemmässä vaiheessa ajatuksesta kuitenkin luovuttiin ja päätettiin tyytyä yksinäisiin versioihin: ”Sävelmät ovat julkaistavat ainoastaan semmoisina, yksinkertaisina, ilman mitään niihin sovitettua säestystä.”⁵⁴ Ilmeinen syy on, että sävelmiä oli niin paljon. Aiemmat kansansävelmäkokoelmat olivat suppeita ja käsittivät yleensä vain parikymmentä sävelmää. Tuleva kokoelma oli aiempiin nähden valtava: runosävelmiä käsittävään osaan piti tulla 500, kansanlauluihin 600 ja kansantansseihin 300 sävelmää. Runosävelmiä oli tuskin tarkoitus soinnuttaa. Silti pianosäestyksen laatiminen jäljellejääviin 900 tanssi- ja runosävelmään olisi ollut aivan mahdoton tehtävä, etenkin kun asia olisi jäänyt jo muutenkin kiireisen Robert Kajanuksen vastuulle.

⁵² SKS:n keskustelut 17.12.1886, 389.

⁵³ SKS:n keskustelut 7.4.1886.

⁵⁴ SKS:n keskustelut 17.12.1886.

Sanat

Laulujen sanat piti toimittaa niin, että ”tavujen luonnollinen korko ja laajuus laulaessa säilyivät.” Kielen puhtauteen lauluteksteissä piti kiinnittää erityistä huomiota. Komitea esitti, että alkuperäiset laulujen sanat, jotka sisälsivät ”siivottomuuksia”, piti jättää pois. Jos sävelmä oli kaunis, ”kuten usein on”, poisjätettyjen sanojen tilalle piti ottaa sanat muista lauluista, ”kuitenkin aina ilmoittamalla, että näin on tehty.” Lauluista piti julkais- ta 3–5 säkeistöä. Jos säkeistöjä piti tiputtaa pois, valittiin painettaviksi ne, joista syntyi jokin yhtenäinen kokonaisuus.⁵⁵ Aikaisempi *Uusi Kannel Karjalasta* -kokoelman johdanto valaisee asiaa. Hannikainen ja kokoelman toimittajat kirjoittivat:

Sanoista on sen verran mainittava, että niitä on täytynyt sieltä täältä muutella, jopa muutamissa kokonaan uudestakin sommitella, pitämällä kuitenkin, missä suinkin laatuun on käynyt, pohjana alkuperäisen aatteen. Sitä vastoin on sävel aivan semmoisenaan säilytetty, kuin se kansan suusta on kuultu.⁵⁶

Kaikesta päättäen Hannikainen noudatti samoja toimitusperiaatteita kun hän editoi *Suomen kansan sävelmien* kansanlaulujen osuutta. Taustalla oli ilmeisesti ajatus saada kuoroille suomenkielistä laulettavaa. Kuorojen ongelmahan oli, että suurin osa käytössä olevasta materiaalista oli ruotsin- tai saksankielistä tai näistä kielistä tehtyjä suomen- noksia. Suomennokset eivät aina olleet kovinkaan onnistuneita. Yksi perusongelmia oli saada suomenkieliset sanat sopimaan melodiaan. Kansanlaulut, jotka olivat jo valmiiksi suomenkielisiä, olivat hyvää raaka-ainetta myöhempiä kuorosovituksia ajatellen.

Ajatusta tukee se, että säveltoimikunnan jäsenillä oli kuorotaustaa. Enemmän tai vähemmän kaikki olivat laulaneet ylioppilaskuoroissa. Esimerkiksi Borenus oli aikanaan ylioppilaslaulajien parhaita tenoreita. Vuonna 1869 hän oli mukana ylioppilaslaulajien parhaista laulajista koostetussa 12-miehisessä kuorossa, joka lähti levittämään suomalai- suusaatetta ja esiintymään eri Suomen kaupungeissa.⁵⁷

Hannikainen taas oli perustanut Ylioppilaskunnan laulajat 1884. Kesällä 1884 hän kokosi kuorosta 20 hengen valiokuoron, jonka risti Laulu-Veikoiksi. Kuoronsa kanssa hän osallistui Jyväskylän ensimmäisiin yleisiin laulujuhliin, joka oli suuri isänmaallinen tapaus. Hän jopa kirjoitti sille oman marssilaulun, jonka Emil Genez sävelsi.⁵⁸

Kuorotaustaa vasten säveltoimikunnan ajattelu tulee ymmärrettäväksi. Jos sävelmiä oli tarkoitus esittää myöhemmin suomenkielisissä tilaisuuksissa, sanojen piti tietysti olla mahdollisimman korkeatasoiset ja sopia hyvin melodiaan. Koska kyse oli 1800-lu- vun lopusta ja vielä isänmaallisista tilaisuuksista, alkuperäisissä kansanlauluissa olevia rivouksia ei tietenkään sopinut painaa. Tässä täytyy vielä muistaa, että suomenkieliset

⁵⁵ SKS:n keskustelut 17.12.1886.

⁵⁶ Hannikainen & al. 1881, 1.

⁵⁷ Itkonen 1936, 11.

⁵⁸ Vainio 2005, 87.

kuorot kilpailivat ruotsinkielisten kuorojen kanssa, joilla oli paljon ruotsiksi kirjoitettua materiaalia laulettavana. Tuohon aikaan kyse ei ollut pelkästään kuorolaulusta vaan myös taistelusta suomen ja ruotsin kielen välillä.

Kustannukset ja työnjako

Muusikolle tai säveltäjälle ei välttämättä tule ensimmäisenä mieleen, että kansansävelmien painaminen ei ollut ilmaista. Kirjallisuuden Seuraa pyöritettiin erilaisilla avustuksilla. Siksi seura vaati hankkeilta tarkat talousarviot. Kustannusarvion laatimisesta vastasi ilmeisesti Rafael Laethén, joka oli sävelmäkomitean rahastonhoitaja. Todennäköisesti hän oli paras henkilö tehtävään. Laethén nimittäin toimi rahastonhoitajana Kajanuksen 1885 perustamassa orkesterikoulussa.⁵⁹ Myöhemmässä vaiheessa hän oli jopa perustamassa Kansallis-Osake-Pankkia ja toimi sitten loppuelämänsä pankinjohtajana.

Yksittäisestä kansansävelmän toimittamisesta maksettiin kaksi markkaa ja sanoista markka. Runosävelmien toimituspalkkioksi määrättiin yksi markka sillä perusteella, että ne olivat yleensä puolta lyhyempiä kuin laulusävelmät. Tällä tavalla runosävelmien toimittamisen piti tulla maksamaan 500, kansanlaulujen 1800 ja kansantanssien sävelmien 600 markkaa. Kokoelman hinnaksi ja seuran maksettavaksi kustannusarvio esitti näin ollen 2900 markkaa.⁶⁰

Toimituspalkkiot olivat vaatimattomia työmäärään nähden. Toimituskunnan jäsenillä ei ollut vakituisia yliopistovirkoja, vaan kukin joutui riipimään toimeentulonsa sieltä täältä. Esimerkiksi Hannikainen opetti koulussa, kirjoitti lehtiartikkeluja ja oli valtiopäivien pikakirjoittajana. Näin sävelmäkomitean toimittaminen oli sivutoimista muun työn lomassa.

Komitea selitti, että painattaminen alkaisi kun ”sävelmäsarjain suoritustyö on loppuun saatettu”. Nuottien piti ilmestyä vihko kerrallaan, esimerkiksi 5 painoarkkia per vihko. Suunnitelman mukaan painatustyö alkaisi syksyllä 1887 ja ensimmäinen vihko ilmestyisi jo saman vuoden jouluna.⁶¹

Boreniuksen vastuulle jäivät runosävelmät. Tämä oli luonnollista, koska hän oli näistä kerännyt itse suurimman osan. Kajanuksen vastuulle jäivät kansanlaulujen ja kansantanssien sävelmät. Kansanlaulujen kohdalla hänen piti tehdä yhteistyötä Hannikaisen kanssa, joka oli projektissa runoilijan roolissa. Hannikaisen piti muokata laulujen sanat julkaisukuntoon. Hänellä oli tästä jo kokemusta aiemmasta Savo-Karjalaisen osakunnan nuottijulkaisun johdosta.⁶²

Tärkeimpiä komitean mielestä olivat runosävelmät ja vähiten tärkeitä tanssisävelmät. Siksi

⁵⁹ Marvia & Vainio 1993, 110–111.

⁶⁰ SKS:n keskustelut 17.12.1886.

⁶¹ SKS:n keskustelut 17.12.1886.

⁶² Emt.

runosävelmät piti julkaista ensimmäisenä. Tästä ei kuitenkaan tullut mitään, koska Borenius valitteli kiireitään; tehtävän hän arveli pystyvänsä ottamaan vastaan vasta vuoden 1888 alusta. Boreniuksella on samaan aikaan monta rautaa tulella. Hän oli toimittamassa Ilmari Krohnin isän Julius Krohnin kanssa *Kalevalan toisintoja*, ja hänen vastuullaan olivat Vienan ja Pohjois-Aunuksen runot. Lisäksi hän oli toimittamassa tutkimusmatkailija A. J. Sjögrenin (1794–1885) keräämiä runoja; työn hän sai valmiiksi vasta 1887.⁶³

Hanke alkaa ja loppuu

Boreniuksen kiireiden takia Kajanus ja Hannikainen saivat kunnian aloittaa. Heidän piti toimittaa sarjan kansanlauluja käsittelevä osa.⁶⁴ Kajanuksen piti editoida sävelmät, Hannikaisen tekstit. Yhteistyökuvio oli luonteva, sillä Kajanus ja Hannikainen olivat ystäviä. He olivat tutustuneet jo opiskeluaikana kun soittivat molemmat kakkosviulua Faltinin johtamassa Akateemisessa orkesterissa.⁶⁵

Hanke sattui kuitenkin Hannikaiselle pahaan aikaan. Hän opetti Helsingin alkeisopistossa, toimi kriitikkona *Uudessa Suomettaressa* ja hoiti kuoronjohtajan tehtäviä Ylioppilaskunnan laulajissa. Vuoden 1886 lopulla eli juuri kun toimitustyön piti alkaa, Hannikaiselle avautui mahdollisuus siirtyä kolmeksi kuukaudeksi Jyväskylään seminaarin musiikinlehtorin sijaiseksi. Tarjous kuukausipalkkaisesta toimesta oli houkutteleva, joten Hannikainen jätti Helsingin taakseen heti vuoden 1887 alussa. Yhteydenpito Robert Kajanuksen ja Almbergin kanssa tapahtui sen jälkeen kirjeitse. Opetustyö ja tuntien valmistelu uudessa virassa vei tietysti aikansa ja Almberg joutui lähettelemään Hannikaiselle epätoivoisia kirjeitä:

Veli Pekka! Mitä hittoa sinä oikein ajattelet, kun et vielääkään ole saanut edes ensimmäisen arkin korrehtuuria valmiiksi? -- Olen pahemmassa kuin pulassa täällä. Seuran sihteeri alinomaa tiedustaa, eikä jo ensimmäinen vihko rupee valmistumaan.⁶⁶

Pian kävi selväksi, että Hannikainen jää Jyväskylään koko vuodeksi. Kaiken lisäksi heti ensimmäisenä lukukautena Hannikainen ihastui palavasti sievään oppilaaseensa Alli Nikanderiin. Hän meni tytön kanssa kihloihin syksyllä 1887 ja naimisiin kesällä 1888 – ja päätti jäädä pysyvästi Jyväskylään.⁶⁷ Voisi sanoa, että tämä sinetöi lopullisesti *Suomen kansan sävelmien* kohtalon. Asiaa ei auttanut, että myös Kajanuksella oli kiireitä ja huolia. Hänen johtamansa Helsingin orkesterin rahatilanne oli kriittinen, ja lisäksi hänen kapellimestarin uransa oli nousussa.⁶⁸

Kaikista hankaluuksista huolimatta Kajanus ja Hannikainen saivat kansanlaulukokoel-

63 Itkonen 1936, 82.

64 SKS:n keskustelemukset 17.12.1886.

65 Vainio 2005, 39–40.

66 Vainio 2005, 102–103 mukaan.

67 Vainio 2005, 129–131.

68 Vainio 2005, 104.

masta valmiiksi kaksi vihkoa. Ensimmäinen vihko laulusävelmiä ilmestyi vuonna 1888. Toinen vihko laulusävelmistä ilmestyi 1890. Yhteensä julkaisuissa oli 124 kansanlaulua.⁶⁹

Borenius jäi kuvioista pois jo alkuvaiheessa. Aluksi hänellä oli puuhaa muiden toimistuiden kanssa. Sitten hän ei saanut Suomen kielen lehtorin virkaa, jota haki Helsingistä. Borenius joutui taloudelliseen ahdinkoon ja joutui muuttamaan 1889 kotipaikkakunnalleen Porvooseen, josta sai ruotsin lehtorin sijaisuuden. Vuonna 1890 hän siirtyi *Kansakoulun lehden* aputoimittajaksi ja vuonna 1891 Viipurin kaupungin kansakoulujen tarkastajaksi. Hän kirjoitti:

Velat painavat, ja niiden poistamiseksi ja toimeen-tuloani varten minun on täytynyt heittäytyä toiselle uralle, jolla minun kaikeksi ajaksi täytyy luopua tieteellisestä työstä, ja elämäni tieteellinen työ sekä aatteeni luetaan toisten omaksi.⁷⁰

Näin jälkikäteen arvioiden alkuperäisen sävelmäkomitean työ näyttää siis pysähtyneen ennen kaikkea toimittajien aikapulaan. Kaikki joutuivat tekemään jotakin muuta päätyökseen, ja sävelmäkokoelman toimittaminen saattoi tapahtua vain joutoaikana, jota kenelläkään ei juuri tuntunut olevan. Kenelläkään toimittajista ei ollut yliopistollista virkaa tai toimea (toisin kuin Krohnilla myöhemmin), jonka turvin he olisivat pystyneet vetämään hanketta. Hanke kaatui osittain myös siihen, että toimittajat joutuivat eri paikkakunnille. Kajanus jäi Helsinkiin, Borenius lähti Porvooseen ja Hannikainen Jyväskylään, joka oli siihen aikaan hankalien liikenneyhteyksien päässä. Sävelmätoimikunnan yritys oli hyvä ja kunnianhimoinen, mutta ulkoiset vaikeudet estivät sen saattamisen loppuun.

Väärä käsitys

Jostakin syystä jälkimaailmalle on jäänyt virheellinen käsitys, että Kajanuksen työ *Suomen kansan sävelmiä* -kokoelman toimittajana olisi päättynyt erimielisyyksiin seuran johdon kanssa. Tarinan mukaan Kajanus olisi kannattanut esteettistä julkaisutapaa, jossa kokoelmana otettiin vain arvokas ja kaunis materiaali ja seura taas tieteellistä julkaisutapaa. Syntyneen ristiriidan seurauksena toimitustyö olisi pysähtynyt, Kajanus saanut tehtävästä potkut ja tilalle otettu asioita paremmin ymmärtävä Ilmari Krohn.⁷¹ Tarina on kyllä muuten hyvä – mutta se ei pidä paikkaansa!

Seuran pöytäkirjoista ei löydy minkäänlaista mainintaa siitä, että Kajanuksen tai sävelmäkomitean pätevyyttä olisi tuolloin epäilty. Asia oli täsmälleen päinvastoin. Kun Kajanuksen toimittama ensimmäinen kansanlaulujen vihko ilmestyi, Kajanuksen asiantuntemusta ylistettiin:

⁶⁹ SKS:n keskustelut 17.3.1890; Väisänen 1917, 43.

⁷⁰ Itkosen 1936, 99 mukaan.

⁷¹ Ks. Väisänen 1927, 230; Asplund ja Hako 1981, 241–244; Vainio 2002, 192–193.

... saatamme kuitenkin jo nyt lausua vakuutuksemme siitä, että sen kelvollisuudesta on takeena suorittajan nimi. Sopii todellakin pitää erityisenä onnena tälle Kirjall. Seuran kiitettävälle ja tähdelliselle yritykselle, että sitä on ottanut suorittaaksensa mies semmoinen kuin R. Kajanus, joka on tunnettu yhtä eteväksi ja taitavaksi sävelniekaksi kuin innokkaaksi kotimaisen säveltaiteen harrastaksi. Parempiin käsiin kuin hänen, se ei olisi saattanut joutua.⁷²

Kuvaavaa myös on, että kun Ilmari Krohn vuonna 1899 lopulta sai yliopisto-opintonsa päätökseen ja väitöskirjansa valmiiksi, tutkimuksen esitarkastajaksi ja myös vastaväittäjäksi valittiin Robert Kajanus. Krohnin työ käsitteli hengellisiä kansansävelmiä. Asiantuntijoiden etsiminen oli vaikeaa, koska musiikkitiede-nimistä oppiainetta ei ollut. Tehtävään kysyttiin mm. Martin Wegeliusta ja Richard Faltinia, jotka eivät pitäneet itseään kyllin asiantuntevina tehtävään. Lopulta työn esitarkastajaksi ja myös vastaväittäjäksi tuli Robert Kajanus, joka oli tuohon aikaan pätevin henkilö kansanmusiikintutkimuksen alalla.⁷³

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran johtokunta ei mitenkään puuttunut Kajanuksen tai säveltoimikunnan toimitustyöhön eikä se olisi tähän kyennytään, koska sen jäsenet edustivat muita oppialoja kuin musiikkia. Seuran kritiikki alkuperäistä sävelmäkomiteaa kohtaan kohdistui pelkästään toimitustyön aikatauluun eli siihen, että kansansävelmäkokoelma ei näyttänyt valmistuvan.

Krohn vetäjäksi

Kun toimittajanvaihdos tapahtui vuonna 1893, Krohn oli vasta opiskelija, jonka merkittävimmät saavutukset olivat vielä edessä. Tuossa vaiheessa Krohnin oma keruutoiminta ja muutkin ansiot olivat vielä vaatimattomia. Todennäköisesti hän päätyi toimittajaksi ennen kaikkea sukulaisuussuhteiden perusteella. Hänen edesmennyt isänsä Julius Krohn (1835–1888) oli kansanrunouden tutkija, suomen kielen professori ja juhlittu suomalaisuusmies. Veli Kaarle Krohn (1863–1933) oli vertailevan kansanrunoustieteen professori ja keskeisiä puuhamiehiä Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa.

Toimittajanvaihdoksessa vetovastuu siirtyi alkuperäiseltä komitealta nuoremman sukupolven edustajalle. Krohn seurasi Hannikaisen ja Boreniuksen jalanjälkiä ja osallistui kesällä 1886 osakunnan stipendiaattina keruumatkoille Etelä- ja Keski-Savoon. Matkalla hän merkitsi muistiin mm. Kreeta Haapasalon ”Kanteleeni”. Keräämistään sävelmistä Krohn valitsi 20 mieluisinta, sovittaakseen ne yksinlauluiksi ja sekakuorolle. Sävelmät julkaistiin sitten Savo-Karjalaisen osakunnan *Uusi kannel Karjalasta* -sävelmäkokoelman

⁷² Uusi Suometar 136, 14.6.1888.

⁷³ Vainio 2010, 83–77.

toisena osana, ikään kuin jatkona Hannikaisen aloittamalle työlle. Vuoden lopussa Krohnin keräämät sävelmät menivät muiden Savo-Karjalaisen osakunnan sävelmien joukossa Almbergin sävelmätoimikunnan käyttöön.⁷⁴

Jälkeenpäin tietysti sitten paljastui, että Ilmari Krohn oli juuri oikea henkilö jatkaamaan hanketta ja viemään se loppuun. Asiaa auttoi, että Krohn väiteltään sai yliopistosta ensin dosentuurin ja myöhemmin professuurin ja pystyi sisällyttämään kokoelman toimittamisen yliopistolliseen toimintaansa. Kirjallisuuden Seuran asettamaa kiireellistä aikataulua ei hänkään pystynyt noudattamaan. Krohn paisutti hanketta alkuperäisestään. Väisäsen laskelmien mukaan kolmen vuosikymmen kuluttua hankkeen aloituksesta sävelmiä oli koossa jo yli 15000. Keräystyöhön oli ottanut osaa 215 henkilöä, näissä mukana myös 18 naista.⁷⁵

Suomen kansan sävelmät oli suuri kansallinen hanke. Krohnin lisäksi siinä olivat mukana myös hänen oppilaansa Armas Launis ja A. O. Väisänen sekä lukemattomat muut henkilöt, jotka keräsivät uutta aineistoa kokoelman tarpeisiin. Koska hanke kesti useita vuosikymmeniä, myös maailma ympärillä muuttui. Alkuperäinen tavoite luoda sävelmäkokoelma musiikin harrastajien ja kuorojen tarpeisiin muuttui tieteellisemmäksi. Krohn keräsi hengellisiä kansansävelmiä, jotka hän liitti neljänneksi osaksi Suomen kansan sävelmien aiemmin suunniteltujen runo-, tanssi- ja laulusävelmien lisäksi. Hän myös teki väitöskirjansa hengellisistä sävelmistä ja edesauttoi uuden tieteenalan syntyä kehittämällä kansansävelmien luokittelumenetelmiä. Mutta välttämätön edellytys tälle kaikelle oli pohjatyö, jonka Almbergin johtama sävelmäkomitea teki.

Lähteet

Sanoma- ja aikakauslehdet

Keski-Suomi
Päivälehti
Savo
Savonlinna
Suomalainen Wirallinen lehti
Suomi
Uusi Suometar
Valvoja

Nuottijulkaisut

Borenus, Axel (toim.) 1880. *Suomalaisia kansan-lauluja*. 1. vihko. Helsinki: K. E. Holm.
Hahl, Taavi 1872. *Ylioppilaslauluja: Studentsånger*. 1. vihko. Helsingfors: K. E. Holm.
Hannikainen & al. 1881. *Uusi kannel Karjalasta, soitto sointuva Savosta. Uusia suomalaisia kansanlauluja savokarjalaisen osakunnan kokoelmasta mieskvartetille*. Sovittanut R. Faltin. Helsinki: Savokarjalainen osakunta.

Kirjallisuus

Asplund, Anneli & Hako, Matti 1981. *Kansanmusiikki*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 366. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Itkonen, Erkki 1936. A. A. Borenus-Lähteenkorva. *Kansanrunouden kerääjä ja tutkija*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
Laulukas (nimim.) 1872. *Ylioppilaslauluja*. Kirjallinen kuukausilehti 2, 1.2.1872, 47–8.
Jalava, Ilona 1948. *Antti Jalava. Tavallisen miehen tarina*. Porvoo: WSOY.
Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1892*. Helsinki: WSOY.
Paavolainen, Pentti 2014. *Nuori Bergbom: Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I, 1843–1872*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 43. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
Ruutu, Martti 1939. *Savo-Karjalaisen osakunnan historia: 2, 1857–1887*. Porvoo: WSOY.
Saarenheimo, Eero 1976. *Suomalaisuutta rakentamassa: Helsingin suomalainen klubi 1876–1976*. Helsinki: Helsingin suomalainen klubi.
Salomaa, Jalmari Edvard 1926. *Helsingin suomalainen klubi: 1876–1926*. Helsinki: Otava.
Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran keskustelut 1893–1894. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 1894.
Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran keskustelut 1888–1889. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 1889.
Vainio, Matti 2002. *”Nouskaa aatteet!” Robert Kajanus: elämä ja taide*. Helsinki: WSOY.
Vainio, Matti 2005. *P. J. Hannikainen: säveltäjä, runoilija, suomalaismies*. Jyväskylä: Minerva.
Vainio, Matti 2010. *Ilmari Krohnin väitöskirjan mutkikkaat vaiheet*. Musiikki 3–4, 83–87.
Väisänen, A. O. 1917. *Suomen kansan sävelmien keräys: vaiheet ja tulokset*. Suomi 16. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Väisänen, A. O. 1927. *Ilmari Krohn suomalaisten kansansävelmät kerääjänä, julkaisijana ja tutkijana*. Suomen musiikkilehti 15, 230–31.