

Kansanmusiikkia koneistokanteleella

Koneistokanteleen ominaisuuksien hyödyntäminen pelimannimusiikissa

Viola Uotila

Musiikin kandidaatin opinnäytteen kirjallinen työ

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kansanmusiikin aineryhmä

Kevät 2019

SISÄLLYSLUETTELO

1 Johdanto

2 Menetelmät

2.1 Oman soiton tarkastelu

2.2 Haastattelut

2.2.1 Kuvaus haastattelutilanteista ja haastattelujen käyttötarkoituksesta

2.2.2 Haastateltavien esittely

2.2.3 Tiivistelmä haastateltavien ajatuksista

3 Käytännön esimerkkejä ja soveltamiskohteita koneistokanteleen soittajalle

3.1 Mihin esimerkit perustuvat?

3.2 Lähtökohtia säestyksen rakentamiseen

3.2.1 Onko sävellajin käsite olennainen?

3.2.2 Melodiaa tukeva säestys

3.3 Sormisammutukset ja sammutuslaudan käyttö

3.4 Mikrotonaliikka

3.5 Kosketus ja koko kehon fysiikka

4 Loppupäätelmät

Lähteet

1 Johdanto

Kantele on yksi maailman vanhimmista soittimista. Nykyään monille suomalaisille saattaa tulla mieleen kanteleeksi kutsutusta soittimesta eräs tietty soitinmalli, joka on kanteleperheen pitkässä ja värikkäässä historiassa vasta suhteellisen uusi ilmiö. Se on koneisto- eli konserttikantele, joka on tähän mennessä käyttöön vakiintuneista suomalaisista kantelemalleista monikielisin.

Paul Salminen aloitti vuonna 1920 vipukoneistollisen suurkanteleen kehitystyön. Fazerin musiikkiliike markkinoi aluksi Salmisen kannelta nimellä ”suur- eli harppukantele”. (Dahlblom & Nieminen 2009.) Samoihin aikoihin musiikkikulttuurin muutoksen myötä oli syntynyt uusi tarve kanteleelle, jolla pystyttäisiin soittamaan myös niin kutsuttua uutta taidemusiikkia. Siihen ei pelkkä diatoninen asteikko enää riittänyt. Kanteleeseen kehitettiin koneisto, jonka avulla voitiin toteuttaa kappaleen sisällä tapahtuvia tilapäisiä kromaattisia muutoksia ja vaihtelevia sävellajeja.

Pienempiä kantelemalleja on ajan saatossa rakennettu ja kehitetty pitkälti rakentajan ja soittajan mieltymyksiä ja tarpeita huomioiden. Nykysoittajalle on tuttua, että jokaisen erilaisen kantelemallin historiaan on tapana liittää myös tietynlaista musiikkia, jota kutsutaan usein puhekielessä ”perinnesoittimiksi”. Tarkennan tässä yhteydessä, että päätin sekä kirjallisessa osuudessa että sen materiaalina käyttämäni haastattelujen kysymyksissä rajata tietoisesti sanan ”perinne” merkityssisältöä. Esimerkiksi käyttäessäni termiä ”perinnesoittin” viittaan musiikkiin, joka meidän nykyään elävien ihmisten näkökulmasta on jo historiallista kansanmusiikkia. Tässä asiayhteydessä käsittelen erityisesti historiallisen kansanmusiikin osa-aluetta, jota voidaan kutsua myös uudemman perinteen tanssimusiikiksi eli ”pelimannimusiikiksi”. Samalla on huomioitava, että nykyinen näkemysemme kaikesta historiallisesta kansanmusiikista on väistämättä rajallista, koska se perustuu pitkälti arkistomateriaaleihin tallentuneisiin välähdyksiin, jotka hahmottelevat ääriäviä mutta eivät pysty maalaamaan täydellistä kokonaiskuvaa musiikin eri piirteistä.

Viittaan myös tietoisesti termiin ”perinnesoitin” hyvin kapea-alaisena käsitteenä. Aiheen laajemmassa tarkastelussa yhtyisin tätä kirjallista työtä varten haastattelemani **Timo Väänäsen** hienoon pohdintaan ja toteaisin, että mistä tahansa soittimesta tulee perinnesoitin, kun me soittajina teemme siitä sellaisen. Tässä tekstiyhteydessä kavennan kuitenkin myös ”perinnesoitin” käsitteen viittaamaan puhekielestä tuttuun ajatukseen soittimesta, jolla on

soitettu tietynlaista kansanmusiikkia menneenä aikana, jota me nykyään elävät käsittelemme historiana.

Työni aihe inspiroitui tällaisesta tietoisesti rajatusta perinnesoitin määritelmästä. Jos ”perinnesoitin” on soitin, jolla on soitettu ”perinnesmusiikkia”, koneisto- eli konserttikantele ei täytä perinnesoitin määritelmää. Sen historiaan ei yhdisty musiikkia, jota me kutsuisimme edellä rajaamani käsitteen puitteissa perinnesmusiikiksi. Koska me soittajina olemme kuitenkin vastuussa siitä, mitä perinne on tänään ja huomenna, olisi täysin perusteetonta ajatella, ettei konserttikanteleella voisi luontevasti jäljitellä ja toteuttaa aiemmin eri soittimilla soitettua perinteistä pelimannimusiikkia tai toisaalta luoda uutta musiikkia, jonka estetiikasta huokuu vahva tietoisuus pohjoismaisesta historiallisesta kansanmusiikista. Mutta koska konserttikanteleen kehitykseen ja yleisesti opetettavaan soittotekniikkaan ovat vaikuttaneet niin vahvasti myös länsimaisen taidemusiikin ilmiöt, jotka ovat myös luoneet kanteleensoittajien keskuuteen täysin itsenäisen ”taidekanteleen”, eli länsimaisen taidemusiikin ja uuden sävelletyn musiikin, soittajakunnan, lähestyn soitinta ja aiheittani huomioiden nämä taustat.

Tarkastelen aihetta samalla hyvin henkilökohtaiselta tasolta. Omakin historiani konserttikanteleen soittajana pohjautuu länsimaisen taidemusiikin ohjelmiston soittamiseen. Olen kuitenkin kiinnostunut laajentamaan musiikillisen ilmaisun ja teknisten valmiuksien työkalupakkiani kansanmusiikissa, jotta voisin monipuolistaa tapaani esittää pelimannimusiikkia konserttikanteleella. Kanteleella soitettua ja kanteleensoittajilta tallennettua pelimannimusiikkia tunnetaan paljon, mutta tämän ohjelmiston voidaan ajatella olevan tietyissä suhteissa rajoittunutta, sillä kappaleita on soitettu diatonisilla kanteleilla. Suljen siksi tyypillisen kanteleohjelmiston tarkastelun ulkopuolelle. Sen sijaan haen muilta kuin kanteleensoittajilta tallennetusta musiikista, esimerkiksi viulukappaleista, ideoita ja tyylipiirteitä, joiden toteuttaminen kanteleella on sellaisenaan erityisen luontevaa tai joita voi soveltaa mielekkäästi niin, että musiikillinen idea säilyy. Lopullinen tavoitteeni on oppia käyttämään konserttikanteletta mahdollisimman monipuolisesti tavoilla, joilla juuri tämän kantelemallin ominaispiirteet pääsevät oikeuksiinsa. Siksi olen koonnut kirjalliseen työhöni pohdintaa, havaintoja ja menetelmiä, joita on syntynyt tämän opinnäytetyöhön liittyvän prosessin aikana. Poimin ajatuksia myös keskusteluista, joita olen käynyt aiheesta kolmen eri instrumentteja soittavan ammattimuusikon kanssa.

2 Menetelmät

2.1 Oman soiton tarkastelu

Käsittelen konserttikanteleen soiton eri mahdollisuuksia hyvin henkilökohtaisesta näkökulmasta. Vaikka pyrin kokoamaan kaikkien konserttikanteleen soittajien hyödyksi tarkoitettua pohdintaa, havaintoja ja esimerkkejä erilaisista käytännön työkaluista soiton ilmaisukeinojen laajentamisen tueksi, peilaan ilmiöitä myös omaan taustaani. Omalla taustallani viittaa sellaisen soittajan näkökulmaan, jolle opetettu konserttikanteleen soittotekniikka perustuu kansanmusiikin ohella vahvasti taidekanteleen soittotekniikkaan. Tällainen lähtökohta on osaltaan lisännyt inspiraatiota oman soittoni tarkasteluun. Olen miellyttävässä asemassa voidessani hyödyntää oman koulutustaustani ansiosta rakentunutta ymmärrystä erilaisista musiikkityyleistä. Toisaalta tämä tekee näkökulmastani helposti analyttisen. Otan mukaan hieman tällaista analyttistä lähestymistapaa, kun käsittelen muutamia tähän työhön valikoituneita työkaluja konserttikanteleen soittajalle. Olen päätenyt pohtimaan näitä asioita paitsi haastattelujen myös soittamaani ohjelmistoon sisältyneiden yksittäisten kappaleiden myötä, kun olen halunnut kirkastaa tai syventää omaa ilmaisuani.

En tahdo vetää rajaa eri musiikkityyleille ominaisten ilmaisutapojen välille pelkästä rajan piirtämisen ilosta. Kun keskustelin lukuisissa eri musiikkigenreissä tyylikkäästi navigoivan haastateltavani **Maria Kalaniemen** kanssa siitä, onko hän joutunut tietoisesti välttämään joitain ilmaisun keinoja, jotka voisivat viedä pelimannikappaletta helposti esimerkiksi klassisen musiikin estetiikan puolelle, hän totesi, ettei ole itse kokenut asiaa ongelmana. Avainsana tällaiseen kitkattomaan liikkumiseen musiikkityylistä toiseen on Kalaniemen mukaan ”luontevuus”.

(Kalaniemi 2019.)

Koen, että tällainen luontevuus löytyy täysin vasta, kun antaa musiikin itsensä kertoa, mitä se tarvitsee. Tämä edellyttää paljon kuuntelua. Arkistonauhojen kuuntelu ja niiden kanssa yhdessä soittaminen ovat olleet tärkeitä apuvälineitä myös oman soittoni tutkimisessa. En kuitenkaan viittaa tässä kuuntelemisella ainoastaan toisten soiton kuuntelemiseen. Muusikon tärkein työkalu on korvat, jotka on koulutettu kuuntelemaan asioita itsenäisesti. Niiden avulla soittajan tulisi erottaa se, mihin hän pyrkii ajatuksissaan siitä, mitä hän todellisuudessa onnistuu saamaan soittimestaan ulos. Tämän jälkeen korvien tehtävä on analysoida, millaisia muutoksia tarvitaan

halutun lopputuloksen aikaansaamiseksi. Korruptoituneet korvat, jotka kuulevat vain niihin pään sisä- ja ulkopuolelta kuiskitut ajatukset mutta sulkevat samalla ulos niihin pyrkivän musiikin, ovat muusikolle täysin hyödyttömät. Tärkeä apuväline omien korvien kouluttamisessa on ollut itse soittamani saman materiaalin toistuva äänittäminen ja sen avulla tulosten havainnointi ja seuraaminen.

Eräs Maria Kalaniemen mainitsema edellytys luontevuuden saavuttamiseen on se, että soittajan tekniset valmiudet taipuvat kaikkeen, mitä soittaja kokee musiikin tarvitsevan (Kalaniemi 2019). Oman soittoni tarkastelun tuloksena syntyneet havainnot ja ajatukset ovatkin todellisuudessa teknisen valmiustason hitaan kohotustyön kautta syntyneitä tuloksia.

2.2 Haastattelut

2.2.1 Kuvaus haastattelutilanteista ja haastattelujen käyttötarkoituksesta

Lainaan oman soittoni kautta tekemiäni havaintojen tueksi erilaisia ajatuksia, joita olen saanut haastatellessani kolmea monipuolista musiikin ammattilaista. Pitkiksi keskusteluiksi venyneet haastattelutuokiot sisältäisivät valtavasti kommentoinnin arvoisia hienoja ajatuksia. Keskityn kuitenkin seuraavassa tiivistelmässä sekä myöhemmin muun tekstin lomassa nostamaan esiin erityisesti sellaisia aiheita, jotka ovat tällä hetkellä tärkeitä itselleni sekä ajankohtaisia työni kannalta.

2.2.2 Haastateltavien esittely

Maria Kalaniemi

Harmonikkataiteilija Maria Kalaniemi nousi Suomessa kansalliseen tietoisuuteen voitettuaan Kultainen harmonikka -kilpailun vuonna 1983. Hän aloitti samana vuonna opintonsa Sibelius-Akatemiassa kuuden ensimmäisen kansanmusiikkiopiskelijan joukossa ja valmistui musiikin maisteriksi vuonna 1991. Vuodesta 1995 alkaen Kalaniemi on toiminut Sibelius-Akatemiassa harmonikansoiton lehtorina, ja hän suoritti taiteellisen tohtorintutkintonsa kansanmusiikin osastolla vuonna 2009. Kalaniemi on kehittänyt monista eri musiikkityyleistä oman hyvin persoonallisen ilmaisunsa. Monipuolinen harmonikkataiteilija on tehnyt kymmeniä levytyksiä soolona ja eri yhtyeiden kanssa sekä esiintynyt lukuisissa eri kokoonpanoissa.

Timo Alakotila

Timo Alakotila valmistui vuonna 1992 Helsingin Pop/Jazz-konservatoriosta pääaineenaan sävellys. Hänen instrumenttejaan ovat piano ja harmooni. Alakotila vaikuttaa tällä hetkellä muusikkona lukuisissa yhtyeissä, muun muassa seuraavissa: JPP, Troka, Nordik Tree, Folkbarokkiyhtye Sama, Duo Johanna Juhola-Timo Alakotila, Maria Kalaniemen yhtye, May Monday, Tango-orkesteri Unto, Luna Nova, Terhi Puronahon trio, Pianoilla-duo Anna-Karin Korhosen kanssa sekä T for Three. Alakotila opettaa Sibelius-Akatemiassa sekä Pop/Jazz-konservatoriossa Helsingissä ja toimii vierailevana opettajana Limerickin yliopistossa, Viljandi kulturkollegessa sekä Joensuun ja Kokkolan ammattikorkeakouluissa. Hänelle on myönnetty kolmesti valtion säveltaidetoimikunnan viisivuotisapuraha. Alakotila on toiminut taiteellisena tuottajana, muusikkona, säveltäjänä ja sovittajana yli kahdellasadalla levyllä. Lisäksi hän on kehittänyt metodin kansanmusiikki-improvisaatioon. Alakotilalle myönnettiin taiteilijaprofessorin arvonimi elokuussa 2011.

Timo Väänänen

Timo Väänänen on monipuolinen kanneltaja, joka soittaa sekä perinteistä että uutta musiikkia vanhoilla ja uusilla kanteleilla. Hän soittaa suomalaisten kanteleiden ja sähkökanteleen lisäksi myös muiden kansojen kanteleita, muun muassa länsisiperialaista lyyrakanteletta ja Novgorodin lyyrakanteletta. Väänänen on konsertoinut parissakymmenessä maassa Euroopassa, Amerikassa ja Aasiassa sekä julkaissut runsaasti musiikkiin liittyvää materiaalia: neljä soololevyä, 22 muuta levyä, kolme kirjaa, neljä pitkää radiofeaturea, radiosarjan sekä kaksi lyhytelokuvasarjaa. Hän soittaa aktiivisesti erilaisissa yhtyeissä, joista mainittakoon Suunta, Duo Mitrej sekä Ontrei. Timo Väänänen on myös mukana monitaiteellisessa Pohjoinen vesi -hankkeessa

2.2.3 Tiivistelmä haastateltavien ajatuksista

Timo Alakotilan kanssa keskustelimme siitä, miten hän saa pianon kuulostamaan ”kamusoitimmelta” niin halutessaan. Alakotila tiedostaa soittimen vahvan taustan klassisen ja jazzmusiikin instrumenttina, joten hän kertoi soittimen luonnollisen kansanmusiikin ympäristöön sopeutuvan käytön olevan monen asian läpi käymisen tulosta. Erääksi henkilökohtaiseksi apukeinokseen Alakotila nosti tietoisin analysoimisen ja oman kokemuksensa mukanaan tuoman referenssin ja tiedostamisen siitä, mitä esimerkiksi pitää välttää, jotta musiikki ei kuulosta

välittömästi klassiselta tai jazzmusiikilta. Näihin asioihin lukeutuvat muun muassa tavat käyttää sointuja ja sointuhajotuksia. Tähän Alakotilalla on pohjaa muun muassa teorianopettajan koulutuksen kautta. Toisaalta hän kokee tärkeäksi työkaluksi myös soittimen kanssa työskentelyn ja kokeilemalla syntyneet ratkaisut, jotka taas saattavat johtaa teoreettisempaan analyysiin ja asioiden sanoittamiseen myöhemmin. Tärkeimmäksi työkalukseen Alakotila nosti sen, että kaiken tulee perustua soittajan musiikilliseen visioon ja rakentua kuuntelun kautta saadusta informaatiosta siitä, millaiset asiat sopivat käsillä olevaan musiikkiin. Tällainen ymmärrys rakentuu vähitellen töitä tekemällä, kuuntelemalla ja soittamalla.

Timo Alakotila kertoi saavansa paljon inspiraatiota eri soitinten soittajilta säestäessään heitä. Yksittäisiksi vaikutteiksi nousivat muun muassa haitarilta ja viuluilta jäljitellyt korut, joita hän pyrkii toteuttamaan instrumenttinsa rajoissa. Kun keskusteluun nousi se, miten paljon soittaja voi lisätä omaa materiaaliaan perinteiseen pelimannimusiikkiin musiikin luonteen kärsimättä, Alakotila nosti esille sen, miten oman soittimen vahvuuksia tulisi hyödyntää. Perinteestä kannattaa poimia omalle soittimelle sopivia elementtejä, ja toisaalta täytyy etsiä soveltavia keinoja toteuttaa niitä elementtejä, joiden kopioiminen sellaisenaan on mahdotonta. Kun soittajan työkalupakki on täytetty tällaisilla asioilla, elementtejä voidaan huoletta lisätä omaan musiikkiin ilman pelkoa siitä, että musiikkiin joutuisi jotain vierasta tai sinne kuulumatonta. Silloin myös pystytään korostamaan oman soittimen parhaita puolia ja näin luodaan mahdollisimman täysipainoista musiikkia. Kromatiikan käytöstä puhumisen yhteydessä Alakotila painotti erilaisten musiikkiin kuuluvien soundien, stemmojen ja intervallien esiin kaivamista ja korostamista.

Timo Väänänen avasi haastattelussa muun muassa sitä, miten hän on etsinyt musiikin ilmaisukeinoja kehollisuuden ja liikkeen kautta. Hän totesi, ettei pelkkä kuunteleminen aina riitä musiikin rytmisen luonteen tavoittamiseen, jolloin rytmisiä keinoja kannattaa tutkia liikkeen kautta. Eräs yksittäinen havainto liittyi niin sanotun ”puntuksen” (eli jo soivaan ääneen heikolle tahdinosalle jousen avulla tehtävän painotuksen) toteuttamiseen ja siihen, että joskus soittoa on kevennettävä, jotta sieltä saadaan halutut rytmiset elementit ja polyrytmisen pulssin muuntelu ja painotukset ulos mahdollisimman svengaavasti. Väänänen kertoi myös etsineensä tapoja välittää viulunsoitosta löytyviä rytmisiä elementtejä kanteleensoittoon, ja kuvaili prosessia seuraavasti: ”Jousessa se on niin tanssillinen ja kehollinen – monen eri pulssisen ja eri lailla varioivan rytmien fyysinen kenttä. Sitä lähdin hakemaan kanteleessa, että mitä se tarkoittaa. Ettei analyttisen aivon

tarvitsisi olla kertomassa, että tässä on 'paino, paino, paino', vaan että erilaiset liikkeet voisi tuottaa asioita – – ettei kaikkea tarvitse harjoitella ja päättää etukäteen." Väänänen toi esille myös sen, miten musiikkista löytyviä erilaisia osia, melodiaa, stemmaa ja säestystä voisi käsitellä itsenäisesti varioivina yksiköinä, ikään kuin kuvitella jokaiselle oma soittajansa, jolloin kudoksesta tulee elävää.

Maria Kalaniemen kanssa keskustelimme melodiabassoharmonikan yhteneväisyyksistä konserttikanteleen kanssa. Yhteisiä tekijöitä löytyy paljon, sillä myös melodiabassoharmonikka on kehitelty paljolti siihen tarkoitukseen, että sillä on ollut helpompi soittaa klassista materiaalia. Kalaniemi kertoi pohtineensa aikanaan sitä, miten voisi käyttää soitintaan niin, että siitä tulee elävää kansanmusiikillista soittamista. Hän mainitsi erääksi suureksi inspiraation aiheekseen sen, että sai olla viulisti Sven Ahlbäckin opissa. Tämä piti kurssia viulisteille, kun Kalaniemi liittyi mukaan melodiabassoharmonikkansa kanssa. Yhteistyö auttoi Kalaniemeä visioimaan myös sitä, mitä vasemmalla kädellä voisi tehdä perinteisen sointusäestyksen sijaan – muun muassa stemmoja, bordunoita, melodiatuplauksia ja "kaikuja". Maria Kalaniemi painottikin sitä, että on tärkeää, että minkä tahansa instrumentin soittaja saisi soittoonsa ideoita myös "oman tontin ulkopuolelta" eli eri soittimen ammattilaiselta.

Toisaalta Kalaniemi kertoi hyötynensä suuresti myös toisen soittimen opettelusta joutuessaan soittamaan viulua pakollisena sivuaineena Sibelius-Akatemiassa. Se auttoi muun muassa synkooppijousitusten fraseerauksen siirtämisessä haitarille. Ilman viulunsoittoa oivalluksia tuskin olisi tapahtunut samassa syvyydessä. Kalaniemi kertoo pohtineensa toisia opettaessaan muun muassa sitä, miten jousen artikulaatio siirretään oikeaan ja vasempaan käteen sekä palkeeseen. Tästä kokonaisuudesta voi löytyä juuri haitarille ominainen tapa jäljitellä viulistin tyyliä.

Keskustelimme paljon myös vasemman käden roolista, joka perinteisesti taidemusiikkilähtöisessä ajattelussa soittaisi ennalta määrättyjä nuotteja. Kalaniemi halusi rakentaa työkalupakin siihen, miten hän voisi pelimannina ja kansanmuusikkona käyttää vapaasti vasenta kättä. Käytäntö kuitenkin osoitti, että vasen käsi tulee joskus teknisesti oikeaa hitaammin ja tarvitsee paljon treeniä. Harjoittelusta on kuitenkin tehtävä mukavaa. Jotta lavalla voi olla vapautunut olo, myös vasemman käden on saavutettava tila, jossa sillä on niin runsas materiaalipankki, ettei "oikeita ja vääriä" tapoja enää ole vaan kädelle on muodostunut oma kielensä, jota se pystyy vapaasti ja

varioiden toteuttamaan. Merkittävimpänä ohjenuoranaan Kalaniemi pitää sitä, että aina on mentävä ”musiikki edellä”.

3 Käytännön esimerkkejä ja soveltamiskohteita koneistokanteleen soittajalle

3.1 Mihin esimerkit perustuvat?

Tässä jaksossa kuvailen tarkemmin neljää yksittäistä työkalua, jotka ovat nousseet esiin haastatteluissa ja omassa opinnäyteprosessissani. Viittaan työkalujen esittelyn yhteydessä haastateltavien ajatuksiin ja kommentteihin. Mainitsen myös käytännön esimerkkejä yksittäisistä soittamistani kappaleista, joiden yhteydessä olen tarkastellut ja hyödyntänyt kyseistä ilmiötä.

3.2 Lähtökohtia säästyksen rakentamiseen

3.2.1 Onko sävellajin käsite olennainen?

Suuri osa niin kutsutuista pelimanneista ei ollut saanut mitään muuta oppia soittoonsa kuin sen, mikä heille oli kuulonvaraisesti, toisia soittajia tarkkailemalla ja itse kokeilemalla syntynyt. Kun nykymuusikko lähtee analysoimaan tällaisten soittajien musiikkia, on huomionarvoista, että usein käytetään termejä ja puhutaan ilmiöistä, joita kappaleen alkuperäinen soittaja ja kenties säveltäjä ei todennäköisesti ollut koskaan sen kummemmin analysoinut.

Mestaripelimanni **Konsta Jylhästä** kertovassa Paavo Helistön kirjassa *”Konstan parempi valssi – Konsta Jylhä ja suomalainen kansanmusiikki”* kiinnitetään osuvasti huomio siihen, miten ihmiset, jotka eivät ole analysoineet ja opiskelleet musiikkia, usein musiikin kokevat: ”Se [melodia] on juuri se musiikin osa, johon tavallinen ihminen pääsee käsiksi, jota hän ymmärtää. Ei musiikkiin erikoisemmin perehtymätön jaksa seurata sävellyksen soinnun tai rytmin tai rakenteen hienouksia. Hän haluaa laulaa musiikkinsa, joko ääneen tai mielessään.” (Helistö 1972, 95.) Vaikka oheinen ajatus onkin inspiroitunut erityisesti kysymyksestä ”Mikä teki juuri Konstan kappaleista niin suosittuja?”, se sisältää tärkeän huomion siitä, missä järjestyksessä soittajat itsekin

musiikkinsa elementtejä todennäköisesti arvottivat. Ensin tulivat melodia ja rytmi, ja vasta niitä seurasivat harmonia ja soinnut. Siinä missä melodiaa saatettiin pyrkiä soittamaan hyvinkin tarkasti, säestyksen harmonia saattoi riippua täysin siitä, kenen kanssa soitettiin ja mitä soitinta säestäjä soitti. Joskus väliä ei tunnu olleen edes sillä, menikö duurikappaleen säestys mollissa tai päinvastoin.

Melodia- ja rytmikeskeisyyden lähtökohta sekä pelimannien keskuudesta löytyvien suurten melodian mestareiden lukuisa määrä ovat olleet luonnollinen kasvualusta monipuoliselle musiikille. Näin ollen monet kappaleet eivät suinkaan nykyisen harmoniakäsityksemme valossa pysy yhdessä sävellajissa alusta loppuun. Tämä oikeuttaa kysymään: onko sävellajin käsite olennainen?

Kuvaava lausunto kuultiin Vuondeleen kylästä kotoisin olevan kanteleensoittaja **Fedja Hapon** suusta, kun hän selitti saman melodian soittamisesta (diatonisella) kanteleella eri kohdista. **A. O. Väisänen** kertoi *Kantele- ja Jouhikkosävelmiä* -kirjassaan Haposta seuraavasti: ”Vaikka sävelmän luonne täten muuttuikin, vakuutti ukko: ’Yhteh luaduh mänöö.’” (Väisänen 1917.) Siinä missä vastaavassa tilanteessa oleva nykypäivän koulutettu muusikko analysoisi melodian liikkuvan vähintään eri moodissa, Happon itse ei nähnyt eroa. Jos soittajat eivät itsekään kiinnittäneet sävellajiin merkittävää huomiota, saattaisi helposti olla rajoittavaa ja harhaanjohtavaa takertua pysyvän sävellajin tai ylipäätään selkeän sävellajin ajatukseen, kun lähdetään luomaan konserttikanteleella soitettavaa harmoniaa melodian tueksi.

3.2.2 Melodiaa tukeva säestys

On mielenkiintoista tarkastella sitä, millaisilla nykymusiikolle toisinaan jopa oudon tuntuisilla harmoniaan liittyvillä ratkaisuilla melodioita on lähdetty säestämään. Parhaimmillaan näiden ratkaisujen tarkasteleminen voi auttaa murtautumaan ulos tarpeettomista soinnutukseen liittyvistä manereista, mutta sen ei silti tarvitse kahlita soittajaa toimimaan täsmälleen samoin.

Jos koulutustaustansa vuoksi säestyksen harmoniaa teoreettisemmin lähestyvä muusikko lähtee säestämään melodiaa rajoittamatta tietoisesti sointuvalikoimaansa tavanomaisimpiin sointuasteisiin (I, IV ja V), harmoniasta ja sointusatsista tulee helposti runsaampaa ja se sisältää

enemmän diatonisesta asteikosta poikkeavia säveliä. Otetaan yksinkertaistetuksi esimerkiksi diatoniseen duuriasteikkoon viritetty kantele. Soittimen perussävellajissa toisen, kolmannen ja kuudennen asteen soinnut ovat väistämättä mollisoituja, mikäli soinnun terssi soitetaan. Useissa näennäisesti perussävellajissa liikkuvissa kappaleissa melodian linja kuitenkin suorastaan kutsuisi duurimuotoista sointua jollakin näistä asteista. Konserttikanteleen koneiston avulla tämä on vaivatonta toteuttaa, eikä ”väärää terssejä”, joilla tarkoitan melodian jännitteen säilymistä heikommin tukevia vaihtoehtoja, tarvitse soittaa tai yrittää välttää. Jo tämä äärimmillen yksinkertaistettu esimerkki avaa ovea siihen harmonian maailmaan, jota konserttikanteleen koneiston sallimissa rajoissa kannattaa toteuttaa.

Joissain tapauksissa melodian luonteen tukeminen voi liittyä myös suoranaisesti sävellajin valintaan. Koska monet pelimannit virittivät soittimensa korvalla eikä absoluuttista yhteistä viritystasoa välttämättä ollut, oli käytännöllistä, että kappaleita nuotinnettiin tiettyihin standardisävellajeihin. Vaikka kromaattisia soittimia, kuten pianoa, harppua ja konserttikanteletta, pyritäänkin nykyään virittämään siten, että ne intonoisivat mahdollisimman tasaisesti eri sävellajeissa, jokaisella sävellajilla on kuitenkin oma luonteensa ja sointinsa. Korvien avaaminen sille, mitä melodialla on sanottavanaan, voi antaa virikkeen kappaleen toteuttamiseen sellaisessa sävellajissa, jonka luontainen sävy tukee kappaleen tunnelmaa. Konserttikantele tarjoaa tässä suhteessa soittajalleen poikkeuksellisen vapaan leikkikentän. Onhan soittaminen kaikissa sävellajeissa seitsemään korotus- tai alennusmerkkiin asti täsmälleen identtistä sormien näkökannalta, koska ainoan muuttuvan elementin eri sävellajeissa soittamisen välillä muodostavat viputekniikkaan liittyvät seikat.

Eri elementtien, esimerkiksi stemman ja harmonian, lisäämistä melodian ympärille voi lähestyä myös pyrkimällä imitoimaan jokaisella elementillä eri soittimia. Timo Väänänen toi haastattelussa kiinnostavan näkökulman siihen, mitä voisi ajatella tilanteessa, jossa soittaja lähtee konserttikanteleella luomaan esimerkiksi viulumelodian ympärille lisää materiaalia. ”Entäs jos tässä oliskin kaksi viulistia ja harmoninsoittaja?” (Väänänen 2019.) Kun yksi soittaja pyrkii toteuttamaan tällaista useamman soittajan mielikuvaa, säestyksen yhteys melodiaan muuttuu. Esimerkiksi mainitussa tilanteessa, jossa harmoninsoittaja (sointukomppi) säestää viulisteja (melodia ja stemma), kyseessä on jatkuvasti elävä yhdistelmä, joka muodostuu vähintään kolmen erilaisen yksilön tavasta käsitellä kappaleen rytmiä. Harmoninsoittaja noudattaa kyllä tiettyä säestyksen kaavaa, mutta hän ei ole sidoksissa viulistien hetken intuition pohjalta syntyviin

variaatioihin ja saattaa itsekin vapaasti muokata säestyksensä yksityiskohtia, koska mitään ei ole sovittu ennalta. Tällöin kudoksesta tulee elävä ja alati muuttuva.

Se, että kanteleensoittaja pystyy jakamaan kätensä tällaisiin itsenäisesti ja välillä yllättävästikin varioiviin yksiköihin, vaatii paljon paitsi kunkin itsenäisen yksikön harjoittelua erikseen myös yhdessä soittavien käsien tietoista eriyttämistä rytmisesti itsenäisesti toimiviksi yksiköiksi. Maria Kalaniemi kertoi haastattelussa pioneerintyöstään, joka liittyi melodiabassoharmonikan soitossa vasemman käden soittomateriaalin kehittämiseen. Hänen tavoitteenaan oli pystyä pelimannina ja kansanmuusikkona käyttämään vapaasti myös vasenta kättä – toisin sanoen kättä, joka ei ensisijaisesti ole vastuussa melodiasoitosta. Tämä kuitenkin vaatii pitkän prosessin, jonka välttämättömydestä Kalaniemi puhuikin sanoessaan: ”Vaikka miten olis tahtotila, mutta ei ole niitä työkaluja – – että jos pakki on tyhjä, niin sieltä on vaikea vetäistä.” (Kalaniemi 2019.)

Sitä, tukevatko harmonia ja soinnutus melodiaa, ei siis voida ratkaista yksiselitteisillä keinoilla. Joskus vaaditaan kromatiikan käyttöä tai erilaisia sointuhajotuksia. Toisaalta säestyksen tehtävänä voi olla enemmänkin melodian rytminen tukeminen tai toisaalta polyrytmisen keskustelu melodian fraseerauksen kanssa. Näitä kaikkia tapoja yhdistää kuitenkin yksi sana: melodia. Jos pelimannimusiikkia soittaessa säestys irtautuu täysin melodiasta, sen tarkoitus musiikissa jää toteutumatta. Vielä eräs keino melodiaa tukevan soinnutuksen etsimiseen on lähestyä koko säestyksen käsitettä yksinomaan rytmien kautta. Maria Kalaniemi huomauttikin haastattelussa osuvasti, että joissain tapauksissa historiallisilta äänitteiltä, joissa esiintyy säestystä melodian lisäksi, saa helposti sellaisen vaikutelman, että säestys on lisätty mukaan lähes yksinomaan rytmiseksi elementiksi (Kalaniemi 2019). Tämä on helppoa ymmärtää – onhan kyseessä musiikki, jota ei ollut tarkoitettu ensisijaisesti esityskäyttöön vaan tanssimusiikiksi, jossa rytmi on musiikin käyttöarvon perusta.

3.3 Sormisammutukset ja sammutuslaudan käyttö

Rytmi itsessään muodostuu pohjimmiltaan soivan materiaalin, painotusten ja taukojen suhteesta. Tässä konserttikanteleen yksilölliseksi työkaluksi nousee koko soittimen äänimateriaalin sammuttava sammutuslautaus. Konserttikanteleelle on luonteenomaista pitkä sointi ja äänten

soiminen yhtä aikaa. Sen sijaan teknisesti mahdotonta on saada jo soitetun äänen nyanssia muutettua. Siksi esimerkiksi viulisten suosiman puntituksen täsmällinen imitointi ei ole mahdollista.

Soveltavia jäljittelyn keinoja voi lähteä etsimään kehollisen ilmaisun kautta, mutta hyviä työkaluja löytyy myös hiljaisuudesta eli konserttikanteleen soittajan tapauksessa sammuttelusta. Timo Väänänen totesi osuvasti, ettei voi ”soittaa yli”, jos jo soittaa kovaa. Silloin musiikista ei tule svengaavaa, vaan se menettää rytmisen elävyytensä. (Väänänen 2019.) Jos kerran äänenvoimakkuutta ei voi määrättömästi lisätä, täytyy kääntää tilanne peilikuvaksi – laajentaa nyanssien skaalaa ja etsiä kontrastia hiljaisuuden kautta.

Historiallisilta kanteleensoittajilta tallennetuilta äänitteiltä käy nopeasti ilmi, että kanteleen yksittäisten äänten on annettu perinteisesti soida pitkään erityisesti silloin, kun sitä on käytetty säestyssoittimena. Kun konserttikanteleella toteutetaan melodiasoitoja, stemmoja ja solistisempia rooleja, sammuttelun merkitys kasvaa. Täsmällisintä viulumelodiaa jäljittelevää soittotyyliä syntyy, kun sormisammutukset lisätään jokaiseen alaspäin kulkevaan ääneen. Suurten intervallien ollessa kyseessä peukalosammutusten rooli kasvaa, ja tarvittaessa sammutuksia voi paikata esimerkiksi vasemman käden sormi- tai kämmensammutuksilla. Jos kappaleessa puolestaan on mukana säestävää harmoniaa, ranne-, käsivarsi- ja lautasammutusten rooli korostuu.

Yksinkertaisin keino sammutusten hyödyntämiseen parhaalla mahdollisella tavalla on kuuntelu. Timo Alakotila mainitsi haastattelussa kaikupedaalin käytön keskeiseksi tekniikaksi melodiasoiton varioinnissa pianolla. Konserttikanteleen soittajalle sammutustekniikka on vähintään yhtä olennaista kuin pedaalien käyttö pianisteille – joskin päinvastaisesta syystä. Siinä missä pianisti tarvitsee yksittäiselle äänelle pituutta, kanteleensoittaja tarvitsee äänelle loppua. Jos haluaa opetella hyödyntämään sammutusten laajaa ilmaisuvoimaa, täytyy kuunnella myös analyttisesti – mutta tällä kertaa ei itse musiikkia vaan taukoja musiikin välissä. Kun näitä taukoja pystyy jäljittämään eri sammutustekniikoita joustavasti mukaillen, melodiasoitto saa lukuisia uusia värejä.

3.4 Mikrotonaliikka

Konserttikanteleen koneiston erityispiirre liittyy mahdollisuuteen toteuttaa portaattomia sävelkorkeuden vaihteluita. Siksi harkitut mikrointervallien käytöt melodian höysteenä kannattaa hyödyntää. Koska vivut eivät kuitenkaan pysy ilman pitämistä tai erillistä preparointia puolikkaiden sävelaskeleiden väliin jäävillä alueilla, muutettavat säveltasot on hyvä valita huolella. Preparointiin eli vipujen asettamiseen tiettyihin väliasentoihin erilaisten vipujen alle aseteltavien apuvälineiden, esimerkiksi paperiliittimien avulla, kannattaa toki ryhtyä, jos kappaleessa on paljon pysyviä mikrointervalleja. Muussa tapauksessa vipuja on helppo käsitellä myös kulloinkin vapaalla kädellä, kun ottaa muutamat perusasiat huomioon.

Mikrotonaliikkaa hyödynnettäessä sammuttelun merkitys korostuu. Viulumaisen efektin (jossa tietty yksittäinen sävel saattaa sijoittua tasavireistä asteikkoa korkeammalle tai matalammalle) aikaansaamiseksi koneistolla muutettavat äänet tulee sammuttaa huolellisesti, jottei taustalle soimaan jääneistä äänistä muodostuva glissando heikennä mikrointervallien tehoa. Myös muokattavat äänet kannattaa harkita tarkkaan. Helppoja ovat sellaiset äänet, jotka sijoittuvat koneistossa vierekkäin, jolloin niitä voidaan esimerkiksi korottaa yhdellä peukalon liikkeellä samanaikaisesti. Tällöin vasemman käden ei tarvitse olla kokoaikaisesti kiinni koneiston säätämisessä, mikäli kappale edellyttäisi myös vasemman käden säestysääniä.

Pidempilinjainen tapa käyttää mikrotonaliikkaa on hyödyntää sekä pitkään soivia ääniä että glissandoa. Jos tämän tekee tarkoituksenmukaisesti ja hitaasti niin, että muuttaa esimerkiksi borduunan soivaa sävelkorkeutta vähitellen, melodia saa herkullisen mausteen.

3.5 Kosketus ja koko kehon fysiikka

Konserttikanteleen soittaminen korkealta pöydältä avaa uusia väyliä rytmisten elementtien ja painotusten hakemiseen. Timo Väänänen painotti haastattelussa muun muassa kehollisen ilmaisun merkitystä kuvaillessaan sitä, millaisilla tavoilla hän on laajentanut kanteleesta saatavaa äänimateriaalia omissa esityksissään. Hän kuvaili pohdintaansa hieman humoristiseen sävyyn: ”Jos mä haluan ilmaista jotain rajua, niin mitä se tarkoittaa fyysisesti? – Eli että sitä ei tehdä rajusti sormenpäällä.” (Väänänen 2019.)

Koska äänen tuottaminen kanteleella ei itsessään vaadi suurta fyysistä voimaa ja kehon suurten lihasten työskentelyä, erilaisilla soittotekniikoilla on varaa hioutua vähitellen hyvin yksityiskohtaiseksi sormitason työskentelyksi. Tällainen tekninen lähestymistapa on äärimmäisen olennainen silloin, kun soitetaan konserttikanteleella vaikkapa klassista musiikkia ja tutkitaan yksittäisen äänen sointia. Pelimannimusiikin rytmistä luonnetta etsiessä se voi kuitenkin asettaa tiettyjä rajoituksia, joihin Väänänen viittasi mainitessaan, että ”hyvin puhtaaksi viljelty tietty soittotapa myös suuntaa ilmaisua tietynlaiseksi” (Väänänen 2019).

Tällaista puhtaaksi viljeltyä soittotapaa voi lähteä murtamaan monilla erilaisilla tavoilla. Usein tottumusten murtaminen äärimmäisyyksien kautta toimii tehokkaasti. Väänänen toi ilmi myös sen, että monet rytmiin ja fraseeraukseen liittyvät piirteet eivät tule niin vahvasti ilmi kanteleen näppäilysoitosta tallennetuissa historiallisissa äänitteissä (Väänänen 2019.) Tarkastelin siksi kehollisuuden hyödyntämistä fraseerauksen apuna erään hyvin rytmikkästä soittotavastaan tunnetun viulistin kappaleen kautta. Kappale on pelimanni **Kustaa Järvisen** soittama *Sipin Masurkka*. Lähestyin masurkan poljentoa hyvin fyysisesti hyödyntäen korkean soittopöydän tarjoamaa mahdollisuutta kehon laajaan liikkeeseen. Koska kyseessä on tanssimusiikki, etsin aluksi masurkalle ominaisen tanssillisen rytmin jalkoihini masurkan perusaskeleen kautta. Yritin löytää jaloissa jatkuvan masurkan perusaskeleen rytmin myös vasempaan käteeni toteuttamalla sitä perkussiivisesti lyöden kanteleen kantta ja sivuja. En koskenut kieliin vaan etsin pulssin käsiini perkussiivisen lähestymisen kautta. Tämän jälkeen hain liikettä kiertämällä masurkan askeleilla kanteletta ympäri ja vapauttamalla näin itseäni tavanomaisen soittoetäisyyden raameista. Seuraavaksi soitin pelkkää melodiaa oikealla kädellä Kustaa Järviseltä tallennetun äänitteen kanssa imitoiden koruja ja painotuksia mahdollisimman tarkasti. Yritin samalla muistutella itseäni kanteleen kiertämisen tuloksena löytämästäni vapaudesta kehon ja soittimen etäisyyden suhteen vaihtelemalla sitä jatkuvasti. Sitten lisäsin melodian ”säestykseksi” jalkojen ja vasemman käden perkussiiviset askeleet ja lyönnit. Kun vertasin lopputulosta äänitteeseen, jonka olin tallentanut ennen näitä työvaiheita versiosta, jota varten olin ainoastaan opetellut melodian äänet, kehollisen lähestymistavan aikaansaama kehitys fraseerauksessa konkretisoitui hienosti.

Tanssiaskelien mukaan ottaminen tai niiden jäljitteleminen koko käsivarren tai ainakin ranteen liikkeessä sekä käden soittokulman muuttaminen ovat vain muutamia esimerkkejä fyysisen lähestymistavan eri muodoista. Konserttikanteleen soittajan näkökulmasta voimakkaampi kehollinen lähestymistapa voisi merkitä myös esimerkiksi pienkanteleiden sulkusoittotyylin

tuomista osaksi konserttikanteleen soittotekniikkaa. Muun muassa Timo Väänänen on toteuttanut tätä ideaa osana omaa taiteellista työskentelyään. Erilaisten kosketustapojen löytäminen ja koko kehon hyödyntäminen fraseerauksen apuna edellyttävät aina sitä, että soittaja tuntee soittimensa hyvin ja uskaltaa lähestyä sitä rohkeasti myös kovemmilla otteilla mutta silti oikealla ja turvallisella tavalla.

4 Loppupäätelmät

Pystyin nostamaan tähän kirjalliseen osuuteen vain pintaraapaisun verran asioita niistä oivalluksista, joita sain haastattelemiltani taiteilijoilta oman työskentelyni ohessa opinnäyteprosessini aikana. Kaikki ne tukevat kuitenkin sitä päämäärää, joka minulla konserttikanteleen soittajana oli lähtiessäni kirjoittamaan tästä aiheesta. Tavoitteenani oli sanallistaa erilaisia ilmiöitä, joiden avulla voisin laajentaa omaa ilmaisullista ja teknistä työkalupakkiani. Myös jokainen haastateltava painotti tällaisten yksittäisten elementtien tiedostamisen tärkeyttä. Silloin soittajan on mahdollista luoda uutta musiikkia, joka kuitenkin nostaa esiin pelimannimusiikin tyypillisimpiä ja hienoimpia piirteitä, joita soittaja voi itse toteuttaa omalla instrumentillaan. Suurelta osin työni on toistaiseksi ollut teoreettista asioiden jäsentelyä, vaikka olenkin päässyt tarkastelemaan ilmiöitä ja keinoja myös oman soittimeni kautta. Tavoitteeni on jatkaa aiheeseen perehtymistä sekä konserttikanteleen soittotekniikkani kehittämistä haastatteluista saamieni ideoiden pohjalta vielä syvällisemmin.

Jotta kappaletta voisi soittaa samalla intensiteetillä kuin vanhemmat pelimannit, siihen täytyy myös suhtautua samalla tavalla: innolla, tiedolla, taidolla ja ennen kaikkea rakkaudella musiikkia kohtaan. Jos soittaja ei satu olemaan ajatusmaailmaltaan, kokemuspöiriltään, perimältään ja musiikilliselta taustaltaan täydellinen kopio pelimannista, jonka soittotyyliä hän jäljittelee, hän ei voi saavuttaa tätä tavoitetta pelkästään jäljittelemällä pelimannia. Jotta muusikko voi aidosti osoittaa arvostavansa itseään, taitojaan ja soittamaansa musiikkia, hänen on välttämätöntä hyödyntää omia tietojaan ja valmiuksiaan, oman soittimensa vahvuuksia sekä toisten soitosta poimittuja ainutlaatuisuuksia ja valjastaa nämä asiat yhdessä palvelemaan omaa musiikkiaan. Kun soittajalla on omassa työkalupakissaan tietoa, valmiuksia ja teknistä osaamista, voidaan saavuttaa tekemisen vapaus. Parhaimmillaan se voi johtaa tilanteeseen, jossa Timo Väänänen sanoin ”päästään siihen, että asioita tapahtuu – ja sitten voi hämmästyä niistä!” (Väänänen 2019).

Lähteet:

Haastattelut:

Kalaniemi, Maria 2019. Helsinki 1.3.2019. Haastattelija Viola Uotila. Haastattelunauha haastattelijan hallussa.

Alakotila, Timo 2019. Helsinki 14.2.2019. Haastattelija Viola Uotila. Haastattelunauha haastattelijan hallussa.

Väänänen, Timo 2019. Helsinki 25.2.2019. Haastattelija Viola Uotila. Haastattelunauha haastattelijan hallussa.

Lainaukset kirjallisuudesta:

Helistö, Paavo 1972. *Konstan parempi valssi – Konsta Jylhä ja suomalainen kansanmusiikki*, KK:n kirjapaino.

Väisänen, Armas Otto 1928 (2. uudistettu painos 2002). *Kantele- ja Jouhikkosävelmiä*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 863.

Dahlblom, Kari & Nieminen, Rauno 2009. *Kantele-lehti 2/2009 "Salmisen kantele, malli numero 5"*
<http://www.kantele.net/paul-salmisen-kantele-malli5/2214>
(Viitattu 14.3.2019).

Esittelytekstien materiaalit:

Maria Kalaniemen esittelyteksti:
https://fi.wikipedia.org/wiki/Maria_Kalaniemi
(Viitattu 2.3.2019).

<http://www.mariakalaniemi.com>
(Viitattu 2.3.2019).

Timo Alakotilan esittelyteksti:
<http://timoalakotila.com/fi/timo/>
(Viitattu 11.3.2019).

Timo Väänäsen esittelyteksti:
<http://maanite.fi/timo.html>
(Viitattu 11.3.2019).