

RIIMILLISEN KANSANLAULUN METRISET SYSTEEMIT

Aiheen alustavaa hahmottelua

Riimillinen kansanlaulu • metriset systeemit • vertailu • rekilaulut • rekimetri • pohjakaava • variaatiot • metrinen kaavaluokittelu • Kari Peitsamo • punk • tango • humppa

Musiikintutkijat ovat olleet kiinnostuneita laulujen musiikillisista rakenteista, folkloristit taas laulujen sisällöstä ja tekstirakenteista. Tilanne on ymmärrettävissä mutta ei enää hyväksyttävissä. Sanat ja sävelmä ovat laulajilleen olleet erottamaton kokonaisuus, ja siten varsinkin musiikintutkijan tulisi tarkastella kansanlauluja yksikkönä. On varmuuden vuoksi todettava, ettei riimillisessä lauluperinteessä tietty teksti ole nykyajan lailla välttämättä liittynyt tiettyyn sävelmään eikä aina voida edes puhua "tietystä tekstistä", koska laulajat ovat poimineet laulamiaan säkeitä sieltä täältä eri lähteistä. Sen sijaan tarkoitan sitä, etteivät laulajat ole yhdistäneet mitä tahansa tekstiä mihin melodiaan tahansa, vaan että kielellisen ja tonaalisen tason välillä on ollut useinkin alitajuisesti oivallettu yhteys. Juuri tämän yhteyden selvittely on muuan niistä päämääristä, joiden saavuttamiseksi tämä kirjoitus on yhtenä osatyönä.

Tässä pyrin pohjustamaan laulujen vertailuun ja yleisluonteiseen analyysiin soveltuvaa menetelmää, joka lähtee liikkeelle tekstin metrisistä rakenteista. Oletuksena on, että tekstin metriikka on ohjaillut ja yhä ohjailee melodisten toteutumien rakenteita, minkä ei kuitenkaan pidä ajatella tapahtuvan tai tapahtuneen mekaanisesti. Kuitenkin melodisten rakennelmien (eli sävelmien) ja tekstirakenteiden välillä oletettavasti olemassa tietynlainen korrelaatio. Jos näin todella on, voidaan ajatella, että ajallisesti tekstin erilaiset metriset kerrostumat vastaavat tiettyjä melodisia rakennekerrostumia. Eli: analyysi pyrkii kehittämään järjestelmää, jonka avulla kansanlauluja voitaisiin tutkia ei ainoastaan alueellisesti vaan myös historiallisesti ja aina siten, että analyysin keskuksena on tekstin metrisen rakenteen ja melodian välinen suhde.

Työ on kokonaisuutena laaja. Tässä pyrin vain esittelemään tiettyjä peruslähtökohtia. Lyhyen teoreettisen esittelyn jälkeen tulen tarjoamaan

harkittavaksi ryhmän käsitteitä, joiden avulla ennen kaikkea tekstien metrisistä systeemeistä voitaisiin puhua. Tätä nykyähän käytämme varsin yleisluonteisesti mm. "riimillisen laulun" käsitettä, ja sen yhdestä ryhmästä nimitystä "rekilaulu", mutta sanasto loppuu paljolti tähän. Havaitsin tilanteen varsin konkreettisella tavalla kymmenisen vuotta sitten yrittäessäni analysoida Ahti Sonnisen tallentamien kansansävelmien kokoelmaa (ks. Leisiö 1978): vaikka metristen rakenteiden moninaisuus alkoi mielessäni hahmottua, hallussani ei ollut käsiteapparaattia, jolla kokoelman olisi voinut järjestää pitämällä laulua verbaalis-melodisena yksikkönä. Metriikka oli mahdollista analysoida joko tekstin tai musiikin kannalta, mutta ei niin, että kielellisiä ja rytmis-melodisia (musiikillisia) struktuureita olisi voitu käsitellä samanaikaisesti. Jouduin epätoivoon, sillä kun hylkäsin antiikista peräisin olevan runojalka-analyysin, tuloksia alkoi syntyä, mutta koska kukaan spesialisti - kirjallisuuden tai folkloren tutkija - ei ollut runojalkoja hyljännyt, arvelin liikkuvani pahan kerran hakoteillä.

Tällä hetkellä runojalat on Suomessa heitetty romukoppaan. Ensimmäisenä näin teki Pentti Leino, joka on todennut, että "nähdäkseni runojalka onkin tarpeeton metriselle teorialle ja vain mutkistaa sitä" (Leino 1982, 51).

1. Tekstin metriset systeemit: johdantoa aiheeseen

Perustavaa laatua olevassa tutkimuksessaan "Kieli, runo ja mitta: Suomen kielen metriikka" Pentti Leino (mt.) toteaa, että suomenkielinen runous rakentuu tätä nykyä neljän erilaisen metrisen systeemin varaan. Ensimmäisenä on epätavallinen *syllabinen* rakenne, jossa metri asettaa vaatimuksensa ainoastaan tavujen lukumäärälle mutta ei niiden laadulle. Siinä mitta siis säätää kuhunkin säkeeseen tulevien tavujen määrää mutta ei niiden laatua: mikä tahansa tavu (on se sitten pitkä, lyhyt, painollinen, painoton tms.) sopii mihin tahansa asemaan. Kaikki tavut ovat siis mahdollisia niin nousussa kuin laskussakin. Esimerkiksi japanilaisten *tanka* -runossa on viisi säettä. Niiden on järjestäydyttävä siten, että 1. ja 3. säkeessä on viisi tavua, muissa seitsemän. Toisena metrisenä systeeminä on *kalevalanmitta*: pitkät pääpainolliset tavut ovat vahvoja, lyhyet pääpainolliset ovat heikkoja ja kaikki muut ovat neutraaleita eikä mitta aseta niiden sijoittumiselle vaatimuksia. Kolmas systeemi on *durationaalinen*: pitkät pääpainolliset tavut ovat vahvoja, muut pitkät tavut neutraaleja ja kaikki lyhyet tavut ovat heikkoja. Mm. antiikin heksametri on durationaalinen, tavun kestoon pohjautuva kuten alla oleva näyte Iliasta osoittaa. Kussakin säkeessä on kuusi pitkää pääpainollista tavua. Niistä kolmatta seuraa välittömästi *kesuura*. Kaava on siis :

+ - + - +|| - + - + - + :

Vaan yhä ryntäsi päin || rivikuntia muita hän murtain
peitsin, miekoin myös || kivijärkälehilläkin ruhjoin
kons yhä haavastaan || veri lämmin kumpusi vielä

Neljäntenä metrisenä systeeminä on suomen kielelle ominainen *dynaaminen* rakenne, jolle monien taidetylien ohessa koko riimillinen laulustomme pohjautuu. Suomalaiseen kansanlauluun ei ole kuulunut sen kummemmin syllabinen kuin durationaalinenkaan systeemi, vaan ne ovat korkeakulttuurin ilmiöitä.

Kalevanmitta on ikivanha suomalaisuus, mutta uudella ajalla kansan laulutapaa on enenevästi alkanut hallita juuri dynaaminen systeemi. Leino on selvitelty laajasti sen olemusta. Metrisessä säännöstössä keskeinen asema on *prominenssin* eli painoisuuden käsitteellä. Prominentit tavut ovat aina metrisen systeemin tärkeimmät tavut ja ne määräytyvät monimutkaisen säännöstön mukaan. Kuitenkin suomen kielen kannalta tärkeintä on tämä: sanan ensimmäinen eli pääpainollinen tavu on aina prominentti: sil-mä, il-ma, i-lakoida. Seuraavassa tarkastellaan vain Leinon niitä ajatuksia, joita aiheemme kannalta voi käyttää luontevimmin ja musiikintutkimuksen kannalta tehokkaasti hyväksi. Riimillisiä lauluja analysoitaessa kyse on siis dynaamisen systeemin erittelystä.

Mitallisessa runoudessa rytmiin vaikuttaa ratkaisevasti kolme tekijää, jotka ovat 1) runon noudattama metrisen systeemi, 2) mitan rakenne eli metrisen pohjakaava sekä 3) mittatyypit eli metristen asemien tavuluku (Leino mt. 290). Määritettäkööt ensin nämä ja eräät muutkin käsitteet tavalla, joka on aiheemme kannalta riittävä.

Mitta:

Muuttumaton eli invariantti pohjakaava, joka määrää heikkojen ja vahvojen tavujen vaihtelut.

Metrisen pohjakaava:

On sama kuin mitta.

Rytmi:

Mitan sisällä tapahtuva variointi. Ts. jokainen mitta eli metrisen (pohja)kaava voi rytmisesti toteutua monin erilaisin tavoin.

Vahva tavu:

Sanan ensimmäinen tavu on aina vahva. Sitä voidaan kutsua myös painolliseksi ja nousutavuksi (tai lyhyesti vain nousuksi)

Heikko tavu:

Muu kuin sanan ensitavu. Sitä voidaan nimittää myös painottomaksi tavuksi, laskutavuksi tai laskuksi.

Metrisen asema:

Dynaamisessa systeemissä mitta rakentuu kahdenlaisten asemien vaihtelulle: on vahvoja asemia ja heikkoja asemia. Näiden vaihtelu voi yhdessä säkeessä olla vahva-heikko; vahva-heikko; vahva-heikko, jolloin siis yhdessä säkeessä on kolme vahvaa ja kolme heikkoa asemaa.

Aseman tavuluku:

Nousuasemassa voi olla vain yksi tavu. Sen sijaan laskuasemassa voi olla neljäkin tavua. Laskuasemassa olevien tavujen lukumäärä vaikuttaa välittömästi rytmiin: koska kahden nousun välinen aika on vakio, mitä tiheämmin

Pitkä tavu:

aika täytetään, sitä nopeammin tavut joudutaan lausumaan ja laulamaan.

Suomen kielessä tavu on pitkä, jos siinä on kolme foneemia tai enemmän. Jos lisäksi tavu on sanan ensimmäinen, kyse on pitkästä pääpainollisesta tavusta kuten *Saa-ri, Sai-maa, Kur-ri, Kuor-tane*.

Lyhyt tavu:

Suomen kielessä tavu on lyhyt, jos se koostuu yhdestä tai kahdesta foneemista. Jos tällainen tavu on sanan ensimmäisenä, kyse on lyhyestä pääpainollisesta tavusta kuten *Sa-ri, si-ma, A-ri, i-sä*.

Leinon suuria löytöjä musiikintutkijan kannalta on mm. se, että analyysin avulla näennäisesti erilaiset runorakenteet saatetaan osoittaa yhden ja saman metrisen pohjakaavan toteutumiksi. Hänen kehittämänsä tekniikan mukaan runoja voi analysoida säe säkeeltä niin, että teksti muunnetaan painoa ja painottomuutta osoittaviksi symboleiksi. Merkintätapoja on kolme. Ensinnäkin säe voidaan muuttaa numeroasuun siten, että 2 on pitkä pääpainollinen tavu ja 1 on lyhyt pääpainollinen tavu. Kaikki muut tavut ovat neutraaleita ja ne merkitään numerolla 0. Kun säe vielä jaetaan painollisen ja painottoman aseman muodostamiseksi pareiksi, syntyy kiintoisa ja paljastava kuvaustapa (ks. Leino, mt. 290-291). Tässä tapauksessa kutakin paria voidaan nimittää *runojalaksi*. Käsitteellä ei ole enää yhteyttä antiikkiin runojalkaan, vaan kyse on paino- ja laskuaseman muodostamasta kokonaisuudesta. Siinä laskuasemassa olevia yksitavuisia sanoja voi kuvata nollalla (ks. näistä Leino, mt. 331-332 et passim: grammaattiset sanat.) Kaksitavuisen grammaattisen sanan pitkä pääpainollinen tavukaan ei ole prominentti. Grammaattisia sanoja ovat mm. kieltoverbi (en, et jne.), pronominit (joka, minä jne.), eräät adverbit (kuten nyt, jo, näin) sekä sidesanat eli konjunktiot (ja, ynnä, sekä, jopa, eli, tai, vai, mutta, vaan, sillä jne.). Asiaa voidaan havainnollistaa seuraavalla säkeistöllä, jossa painokkaat tavut (= numerot 2 tai 1) on kursivoitu:

Esimerkki 1.

<i>Mitä tulit narraamaan</i>	10 10 20 0
<i>mun nuorta sydäntäni,</i>	0 20 10 00
<i>kun et kerran ollutkaan</i>	10 20 10 0
<i>mun paras ystäväni</i>	0 10 10 00

Leinon käyttämistä merkintätavoista toinen ja samalla tavallisin on se, jossa *painollinen tavu ilmaistaan plussalla (+) ja painottomat nollilla (o)*. Tässä on tärkeä muistaa lisäksi se, että suomen kielessä sanan ensimmäisen tavun lailla myös *kolmas* tavu saa painon: *kolmikolkka, hukkaputki, tulkaahan* jne. Kolmannen tavun paino ei tietenkään ole pääpaino vaan sivupaino. Tässä uudessa kuvaustavassa painollinen tavu merkitäänkin aina plussalla riippumatta siitä, onko se pää- vai sivupaino. Tällöin yllä oleva säkeistö saa uudenlaisen asun:

Esimerkki 2.

<i>Mitä tulit narraamaan</i>	+o +o +o +
<i>mun nuorta sydäntäni,</i>	o +o +o +o
<i>kun et kerran ollutkaan</i>	+o +o +o +
<i>mun paras ystävä</i>	o +o +o +o

Tässä vaiheessa on syytä tehdä selväksi kaksi asiaa, joita ei suoraan voi johtaa Leinon metriikan teoriasta, mutta jotka astuvat voimakkaasti etualalle, kun tekstin tueksi otetaan musiikki. Toisin sanottuna ne ovat asioita, jotka vaikuttaisivat ensiarvoisen luonnollisilta valmista laulua laulavan tai uutta laulua kehittävästä (kansan)ihmisen kannalta. 1) Melodia-säe vastaa aina esimerkin 2 yhtä riviparia. Tähän puututaan pian uudestaan. 2) Toinen seikka liittyy säkeiden merkintätapaan. Koska musiikillinen hahmoyksikkö koostuu kahdesta tekstisäkeestä (kahdesta tekstirivistä), niin tuonnempana *kesuuraksi* nimettävän ilmiön vuoksi esimerkissä säkeistön sana "mun" kuuluukin metrisesti rivien loppuun eikä alkuun. Toisin sanoen ensimmäisellä ja kolmannella rivillä ne muodostavat viimeisen runojalan laskuaseman (+o), jonka katkaisee kesuura (+lo). Kun tekstin muoto siis alistetaan melodian muodolle, säkeistö voidaan kirjoittaa vielä uudelleen ja siten, että rivipari siirretäänkin yhdelle ja samalle riville, joka siis vastaa yhtä melodista säettä:

Esimerkki 3.

<i>Mitä tulit narraamaan, mun nuorta sydäntäni</i>	+o +o +o +lo +o +o +o
<i>Kun et kerran ollutkaan, mun paras ystäväni</i>	+o +o +o +lo +o +o +o

Tässä kesuuran jakamia vaiheita (-maan, mun ja -kaan mun) on merkitty symbolilla +lo.

Esimerkeissä 1-3 annetut säkeistöt ovat hivenen vääristeltyjä, sillä alkuperäisessä notaatiossa (SuKS II, 3393) säkeistö kuuluu seuraavasti:

Esimerkki 4.

<i>Mitä sinä tulit narraamaan, mun nuorta sydäntäni</i>	+ooo +o +o +lo +o +o +o
<i>kun et sinä kerran ollutkaan, mun ikuinen ystäväni</i>	+ooo +o +o +lo +oo +o +o

Olennaista tässä on se, että metrinen pohjakaava säilyy samana eli kussakin säkeessä (= kullakin rivillä) painollisten asemien lukumäärä on vakio. Tässä tapauksessa vakion muodostaa 7 painoa. Kun painollista asemaa seuraa painoton asema (eli plussaa seuraa miinus), todellisuudessa pohjakaava voi toteutua niin, että painottomassa asemassa voi olla yksi, kaksi tai jopa kolme tavua. Viimeksi mainitun seikan vuoksi voidaan esittää Leinon käyttämistä merkintätavoista myös kolmas, jossa esiin pääsevät ainoastaan asemat: *painokas asema* (eli nousutavu) saa symbolin +, kun taas *painoton asema* (eli lasku, on laskutavu) sitten yksi tai enemmän) saa symbolin -. Juuri tällä järjestelmällä voidaan kuvata useinkin syvällä olevia pohjakaavoja.

Toisinaan laulun teksti noudattelee pelkkää pohjakaavaa, mutta usein laulajat varioivat niin, ettei pohjakaavaa ole aivan helppo tunnistaa. Pienenkin taide-
teoksen pohjalla on invariantti kaava, mutta kun laulaja toteuttaa sen vaihtelemalla laskuasemien tavumääriä, muutokset näkyvät ilman muuta joko musiikillisessa rytmiiikassa tai muotorakenteessa ja tätä kautta myös melodianmuodostuksessa. Jotta lukija ymmärtää sanottavani paremmin, havainnollistan asiaa esimerkeillä, jotka edelleen pysyttelevät samassa pohjakaavassa kuin yllä olevat näytesäkeet. Tämän nimenomaisen kaavan toteutuksia on yleisesti kutsuttu rekilauluiksi, enkä näe mitään syytä hylätä käsitettä tässä yhteydessä, sillä mitta on kuulunut olennaisella tavalla varsinkin 1800-luvun suomalaisten ja 1900-luvulla myös karjalaisten populaariin lauluun. Kuitenkin painotettakoon sitä, että tässä ja tästä lähtien käytän rekilaulun ja täsmällisemmin ilmaistuna rekimetrin käsitettä ainoastaan seuraavassa merkityksessä. (Esim. Laurila 1956, varsinkin 59-105, pitää valaisevassa esityksessään 1800-luvun "runoniekosta" rekilauluna monien metristen rakenteiden edustajia, joka tavan tässä siis haluan hylätä.)

Rekirytmin pohjakaavaksi olen edellä antanut rakenteen, jonka jokaisessa säkeessä on seitsemän nousuasemaa ja seitsemän laskuasemaa. Kun esimerkin 4 lailla tekstin kaksi riviä yhdistetään yhdeksi, rekimetrim invariantti pohjakaava saa seuraavan asun:

Esimerkki 5.

<i>Koivumetsän tällä puolen, kasvaa mansikoita</i>	+	-	+	-	+	-		+	-	+	-	+
<i>Paikan neuvoihin heilalleni, niitä valikoida</i>	+	-	+	-	+	-		+	-	+	-	+

Tässä poikkiviiva | osoittaa kohdan, jossa säerivien välinen rajaviiva sijaitsee. Viivaa edeltää 4 nousua ja sitä seuraa 3 nousua ja täten rekimetrim yhden säkeen kaava voidaan ilmaista joko luvuin 4+3 tai pelkällä luvulla 7.

Kun tarkastelee kansanlaulajien lauluja, voi huomata, että esimerkissä 5 olevaa pohjakaavaa on sovellettu monin eri tavoin. Variaatioiden avulla pyrin havainnollistamaan yhden ja saman peruskaavan esiintymistä monenlaisina *fenotyypeinä* eli ilmiäsuina. Voi kysyä, miten tulkita tätä säkeistöä suhteessa esimerkkiin 2. Tämä tapahtuu yksinkertaisesti *skanderaamalla* eli korostamalla painollisia asemia, jotka on tekstissä kursivoitu. Tässä yhteydessä on muistutettava siitä tärkeästä seikasta, että säkeitä skandeerattaessa nousujen välisen ajanjakson tulee pysyä vakiona, mistä voi huolehtia esim. naputtamalla sormella pöytää vasten jokaisen nousutavun kohdalla. Koska olennaisinta on alati muuttumaton pohjakaava, on paljolti yhdentekevää, miten sanat laskuasemissa sijoittuvat. Esimerkin 5 pohjakaava voi toteutua vaikkapa seuraavasti, jossa laskuasemien luoma omalaatuinen vapaus selvästi näkyy:

Esimerkki 6.

Voi mitä sinä tulit narraamaan, mun nuorta sydäntäni	-	+	-	+	-	+	-		+	-	+	-
jaa kun et sinä kerran ollutkaan, mun ikuinen ystäväni	-	+	-	+	-	+	-		+	-	+	-

Tässä ominaista on se, että laulaja on lisännyt ensimmäisen painon eteen ylimääräiset sanat voi ja jaa, joiden symbolina on säkeeneteinen merkki -. Nämä ylimääräiset huudahdukset eivät mitenkään häiritse itse metristä pohjakaavaa.

Toisaalta on kuitenkin tärkeä huomata se, että musiikin kannalta säkeenalkuiset lisäsanat vaativat painotonta "esi-" eli "kohosäveltä". Vaikka siis metrinen pohjakaava säilyy - kyse on edelleen rekirytmistä - kaavan variointi johtaa uudenlaiseen melodiikkaan. Sama tapahtuu seuraavassa:

Esimerkki 7

Mitä sinä tulit mua narrailemahan, näin	+ - + -
heijaa juu, ja narrailemahan, voi	+ - + -
mitä sinä tulit tänne narrailemahan, mun	+ - + -
nuorta sydäntäni ja täni, mun	+ - + -
nuorta sydäntäni	+ - +

Laulajalla on ollut mielessään rekimetri, mutta hän on paloittelut sen osiin ja luonut tyystin uudenlaisen musiikillisen ja sanallisen muotorakenteen. Toisin kuin rekilauluissa yleensä, tästä löytyy vain yksi rekisäe ja sekin piilotettuna. Esimerkistä 5 näkyy, että rekimetrin säkeessä asemat noudattavat kaavaa 4+3. Tämä toteutuu esimerkissä 7. Siinä tosin laulaja on leikitellyt nelinousuisilla säkeillä 4 rivin verran, ennen kuin hän on päätenyt puhtaalle kolminousuiselle loppusäkeelle. Täten kaava on siis 4x(4+3). Esimerkissä näkyy toinenkin hyvin tärkeä dynaamisen systeemin piirre: painollisessa asemassa (+) on aina yksi tavu, kun taas painottomassa asemassa (-) voi olla yksi, kaksi tai jopa kolme tavua: *mi-tä si-nä*. Näin siis metrisen pohjakaavan runojalka +- voidaan toteuttaa esim. kolmella eri tavalla: joko +0, +00 tai +000.

Yllä olevat esimerkit antavat aiheen määrittää muutamia uusia peruskäsitteitä, joita tullaan seuraavassa alituisesti käyttämään. Musiikki on näkökulman tärkein määrittäjä.

Säe. Tekstin yksi säe vastaa melodian yhtä säettä. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että yhtä melodiasäettä kohti on yksi tai kaksi tekstillistä osasäettä, ja että nämä osasäkeet toteuttavat yhden mitan eli tekstimetrisen pohjakaavan. Edellä rekimetrin yhden runosäkeen määritettiin koostuvan kahdesta osasäkeestä (rivistä). Koska käsitteet *esisäe* ja *jälkisäe* ovat vakiintuneet tiettyyn merkitykseen, niiden avulla ei voida määrittää osasäkeitä. Sen vuoksi otetaan käyttöön kaksi uutta käsitettä: jos tekstisäe koostuu kahdesta osasäkeestä, *noususäe* on niistä ensimmäinen ja *laskusäe* jälkimmäinen (ks. esimerkkiä 8). Esimerkissä 5 näiden rajakohta on ilmaistu poikkiviivalla |. Tässä tapauksessa säe siis tajutaan rakenteeksi, joka koostuu noususta ja laskusta. Kun asia on näin sovittu, esimerkissä 5 olevista riveistä ylempi on nyt se, jota kutsutaan *esisäkeeksi* ja alempi se, jota kutsutaan *jälkisäkeeksi*. Eli:

$$\text{Esisäe} = \text{noususäe} + \text{laskusäe} = a + b$$

$$\text{Jälkisäe} = \text{noususäe} + \text{laskusäe} = a + b$$

Kesuura. Jos poikkiviivalla | ilmaistua kohtaa esimerkissä 5 tarkastellaan lähemmin, havaitaan, että kyse on säkeensisäisestä katkoksesta. Tätä kohtaa kutsutaan yleisesti kesuuraksi (< latinan *caesúra* 'leikkaus'), joka aika usein

ilmaistaan tekstissä pilkulla. Musiikillisesti se näkyy tavallisesti kohotahtina tai hengähdystaukuna. Esimerkissä 8 on muutamia asiaa valaisevia näytteitä.

Sotkamo 3672 4249 Joutsa
3826 Sortavala

1. 
 KUIN KUKKA KUKOISTAA. JA NURMI VIHANNOL
 SI - NUA SIL - MÄILÄN, NEITO NUORI, OI.

2. 
 AH, VOI KUINKA KAUHE - ASTI, SURU VAIYAA MIELTÄ - NI
 KUN MUN TÄYTYY LÄHTE - Ä, JA TÄNNE JÄTTÄÄ KULTA - NI.

3. 
 AURINKO O - LI LASKE - NUT, JA KAIKKI KANSA VAIPU - NUT, KUN
 LAS - KI HÄN KO - TI - NI RAN - - TA - - HAN.

4. 
 NEITO MENI LAAKSON MAILLE, HÄNET TAPAS NUORI MIES. HÄN
 KYSYI: KUINKA YKSIN - HILJAA, MUN SYDÄMENI HALAA SUA. ”
 KÄYTNYT

Esimerkki 8. Neljä riimillistä kansanlaulua. 1: SuKS II, 4249 (Joutsa); 2: SuKS II, 3826 (Sortavala); 3: SuKS II, 3672 (Sotkamo); 4: SuKS II, 4480 (Värtsilä).

Sävelmä 8:1 on kiintoisa. Sen ensimmäinen rivi koostuu kahdesta itsenäisestä säkeestä, joita ei voi jakaa nousuun ja laskuun. Sen sijaan alarivi muodostaa kolmannen, nousu- ja laskusäkeestä koostuvan säkeen, joiden välissä on kesuura: "sinua silmäilen | neito nuori oi". Täten laulun rakenne on seuraava eli a a ab:

Kuin kukka ihana.	- +- +- +
Ja nurmi vihannoi.	- +- +- +
Sinua silmäilen, neito nuori, oi.	- +- +- + +- +- +

Esimerkin 8:2 melodia tunnetaan nykyisin nimellä *Joulupuu on rakennettu*. Sen tekstin rakenne eroaa edellisestä:

Ah voi kuinka kauheasti, suru vaivaa mieltäni	+ - + - + - + - + - +
kun mun täytyy lähteä, ja tänne jättää kultani	+ - + - + - + - + - +

Tärkeä yksityiskohta tässä on se, että kun esisäkeessä kesuura osuu täsmälleen nousu- ja laskusäkeen väliin, jälkisäkeessä se se osuikin noususäkeen viimeisen runojalan keskelle eli vaiheeseen -ä, ja. Siten metrisen pohjakaavan kuva on virheellinen, koska kesuura on väärässä paikassa. Oikein se on seuraavassa, jossa lisämerkillä J osoitetaan nousu- ja laskusäkeiden ensimmäisen nousuaseman (eli painon) paikka. (Notaatiossa se vastaa aina melodiasäkeen ensimmäistä tahtiviivaa.)

Sanottakoon, ettei tätä merkkiä käytetä kuin tarvittaessa. Alla olevan esimerkin jälkeen sitä ei myöskään milloinkaan sijoiteta kesuuramerkin jälkeen muussa tapauksessa kuin että näiden kahden väliin tulee miinus- tai nolla-merkkiä (koskei J:llä muutoin olisi mitään informaatioarvoa).

J+- +- +- + J+- +- +- +
J+- +- +- + J+- +- +- +

Käytännössä tämä kuva osoittaa, että jälkisäkeen laskusäe alkaa *kohosävelellä*. Tekstianalyysissä ei puhuta kohoiskusta, kohotahdistista eikä kohosävelestä vaan *anakruusista*. Voidaan sanoa, että milloin tekstin rakenne on anakruuttinen, musiikki on yleensä kohosävelellinen. Nuottiesimerkissä 8:2 kohosävel lauletaan sanalla ja ("ja tänne jättää kultani"). Anakruusin eli säkeen tai osasäkeen ensimmäistä painokasta tavua edeltävän tavun merkitys analyysin peruskriteerinä on yhtä merkittävä kuin kesuurin.

Esimerkistä 8:3 löytyy jälleen uudenlainen rakenne:

Aurinko oli laskenut ja kaikki kansa vaipunut,	- J+- +- +- + J+- +- +- +
kun laski hän kotini rantahan.	- J+- +- +- +

Jälkisäkeen rakenne on tyypillinen. Koska laskuasemissa on lukuisia lisätavuja, yllä annettu pohjakaava - J+- +- +- + toteutuu tässä tapauksessa näin: o J+oo +oo +o +.

Myös esimerkki 8:4 on monimutkainen ennen kaikkea sen vuoksi, että laskuasemissa on runsaasti tavuja. Muutetaan kuitenkin säkeet ensin plussilla ja nolilla toiseen asuun:

Neito meni laakson maille;	+o +o +o +o
hänet tapas nuori mies	+o +o +o +
hän kysyi kuinka käyt nyt yksin hiljaa,	o J+o +ooo+o +o
Mun sydämeni halaa sua	o J+o +o +o +

Jos tämä muunnetaan hypoteettiseksi pohjakaavaksi siten, että esille saataisiin myös kesuura, tuloksena olisi symmetrinen mutta edelleen monimutkainen rakenne, jonka säkeissä on kahdeksan nousua:

$$\begin{array}{cccccccc} + & + & + & + & - & + & + & + & + \\ - & \int + & - & + & - & + & - & \int + & - & + & + & + \end{array}$$

Kaavan esisäe on normaali, jälkisäe taas *täysanakuuttinen* ja puolivälissä kesuuran jakama. Huomion kiinnittää jälleen sama yksityiskohta, joka esiintyi myös sävelmän 8:3 tekstissä: laskusäkeiden viimeinen runojalka jää vajaaksi, koska siinä ei esiinny lainkaan painotonta asemaa eli laskua. Viimeisen vaiheen muodostaa siis pelkkä plus (+).

2. Ehdotuksia metrisen kaavaluokittelun perustaksi

Kun ajattelee sitä valtaisaan muutosta, joka on tapahtunut ihmisten mielissä heidän siirtyessään hitaasti, sukupolvi sukupolvelta, kalevalamittaisesta systeemistä dynaamiseen, ei voida ajatella, että tämän muutoksen alkuunpanijoina olisivat olleet kansanlaulajat itse. Ts. ajatus, jonka mukaan esim. ruotsinkielinen riimillisuus olisi ensialkuun saanut suomenkielisen kuosin kansan keskuudessa, on mahdoton. Tavallisella oppimattomalla rahvaalla ei ollut laulujensa runoille muita malleja kuin alkusointuinen kalevalanmitta. Senpä vuoksi - ja varsinkin kun muutos näyttäisi tapahtuneen vain runsaassa kahdessa vuosisadassa - on paljon turvallisempaa ajatella, että kansanlaulun riimillistyminen on alkuperin käynnistynyt säätyläisten työhuoneissa, tarkemmin sanottuna pappien työpöydillä. Kansanihmisille malleja lienevätkin antaneet ennen kaikkea arkkivirret, joita papit alkuaan kirjoittivat, jotta luterilaiseen jumalanpalvelukseen saataisiin laulettavaksi suomenkielisiä virsiä. Kaikki muu riimillisen kansan-laulun historiassa lieneekin voittopuolisesti myöhemmän jatkokehityksen seu-rausta.

Toisaalta on selvää, ettei työ ole edes oppineille ollut helppoa. Mikael Agricolan tajunta oli vielä kiinteästi ankkuroitunut kalevalaiseen mittasysteemiin. Hänen oli ilmeisen vaikea irtautua siitä. Muutosta ilmeisesti helpotti suuresti se, että hänen elinaikanaan suosittu metrisen pohjakaava oli *knitteli*, joka rakentui kalevalanmitan tapaan neljälle asemalle mutta siten, että neljän painollisen tavun ohessa olleiden painottomien tavujen määrää ei mikään kahlinnut. Näin Agricola loi runsaasti runomittaan sidottua tekstiä kuten esim. seuraavan, jonka rakenne voidaan ymmärtääkseni tulkita monella muullakin kuin tässä annetulla tavalla:

Sen Aian vskon pian tuleuan	o	f	+o	+o	+o	+oo
ette Somen kiriaian ielkin tutketan	o	o	f	+o	+o	+oo
vaan tuskal ne silloin käsitetten			+	+oo	+o	+ooo
iotca nyt Monilda hylieteen			+o	+	+oo	+oo

Melkein vuosisataa myöhemmin, vuonna 1622 kenttäpappi Carolus Pictorius julkaisi maamme ensimmäisen koraalikirjan tai paremminkin koraaliarkin nimeltään *IV Suloista ja lohdullista kijos ja rucous weisu*, jossa siis oli neljä virttä sävelmineen (Haapalainen 1975). Otettakoon näytteeksi kaksi säkeistöä sen

ensimmäisestä koraalista *SWru ilon edell*, jonka tulkinta ei ole täysin yksiselitteistä:

Turwa itzes Herran/]+o	+o	+o	
Tuscas joca kerran/]+o	+o	+o	
Hän sun edestäs soti/]+o	+o	+o	+o
Ja woiton Cotia tuopi/]+o	+o	+o	+o
Jumala wihamiehelt/]+oo	+o	+o	
Juonet pois surmat tienne/]+oo	+o	+o	
Jos murhe ja ahdistus/]+oo	+o	+o	
Waiyvap'/ taick peljästys/]+o	+o	+o	
Herran tygö pacos pistä/]+o	+o	+o	+o
Hän sun pois päästä niistä/]+o	+o	+o	+o
Jumal hän parhain taita/]+oo	+o	+o	
Iloxi jällens laitta/]+oo	+o	+o	

Säkeiden perusteella voitaneen olettaa, että iduillaan ollut metrinen pohjakaava on

+ - + - + | + - + -
 + - + - + | + - + - + -
 + - + - + | + - + -

eli sama, joka on mm. nykyisin kaikkien tunteman koululaulun *Riti rati ralla, tuli talvihalla* pohjalla.

* * *

Jos kaiken sanotun jälkeen ryhdytään etsimään suomalaisessa kansanlaulustossa piileviä metrisiä pohjakaavoja, erittelyssä tulee ainakin aluksi olemaan viisi peruskriteeriä, joita ovat

- 1) nousu- ja laskuvaiheesta koostuvan säkeen määrittäminen,
- 2) metristen asemien lukumäärä ja laatu säkeessä,
- 3) anakuusin esiintyminen tai esiintymättömyys,
- 4) kesuuran esiintyminen tai esiintymättömyys,
- 5) säkeistön rakenne.

Metrisiä asemia tarkasteltaessa keskeisenä tulisi ilmeisesti olemaan *painoisuus* eli se, miten monta painokasta asemaa säkeessä on. Jos tätä tietä edetään, luokittelun ensimmäisenä tekijänä on painojen lukumäärä. Alustavan ja koeluonteisen analyysin perusteella laulustossa esiintyy mm. seuraavia painoisuuden lukumäärälle perustuvia pääluokkia, joita kuvaava *roomalainen numero* kertoo lukijalle heti painollisten asemien lukumäärän. Ja koska painollisessa asemassa olevaa tavua kutsutaan *nousutavuksi*, tulen nimittämään pääryhmiäkin nousun käsitteen avulla. Säkeistorakenteiden analyysin tulosten punnitseminen jää tässä vähimmälle. Se on aivan oman pohdintansa aihe. Täten pääluokitus, jossa viimeinen koostuu kokonaisuudesta säeparista, muodostuu ainakin alustavasti seuraavaksi:

- IV. nelinousuiset säekaavat
- VI. kuusinousuiset säekaavat

- VII. seitsennousuiset säekaavat
- VIII. kahdeksannousuiset säekaavat
- XI. yksitoistanousuiset säekaavat
- XVI. kuusitoistanousuiset säeparikaavat

Muitakin peruskaavoja saattaa löytyä. Näitä pääryhmiä hienonnettaessa otetaan huomioon tasa-arvoisesti ja samanaikaisesti anakruusin ja kesuurin vaikutus. Sen sijaan painottomien asemien eli laskujen lukumäärä näyttää luokituksen kannalta toisarvoiselta, vaikka ensialkuun arvelin niistä olevan apua.

3. Riimillisen kansanlaulun metriset mallit: typologisen rakennelman ehdotelma

Merkintätavoista todettakoon se, että (osa)säkeen ensimmäisen painollisen aseman alkua osoittavaa merkkiä] käytetään vain sellaisissa tapauksissa, joissa sen poisjätto saattaa aiheuttaa tulkintavaikeuksia. Sitä ei siis yleensä lainkaan merkitä, mutta se on olemassa kunkin (osa)säkeen ensimmäisen painon edessä. Lisäksi on vielä muistutettava, että kyse on todellakin syvällä vaikuttavista pohjakaavoista. Siten yksi ja sama kaava saattaa esiintyä monenlaisina fenotyypeinä, mistä ilmiöstä seuraavassa on omia esimerkkejä.

IV. Nelinousuiset säekaavat

IV.ØLL. LOPPULASKUTON NELINOUSU

Säkeen pohjakaavana on: +- +- | +- +

Nimitys johtuu siitä, että säe päättyy ilman laskua. Merkki Ø tarkoittaa, ettei loppulaskua LL ole. (Loppulaskun käsite tarkoittaa siis nimenomaan laskusäkeen viimeistä laskua.) Rakenne vaikuttaa arkaaiselta. Se antaa struktuurin mm. seuraavalle laululle, jossa ensimmäinen säe toistuu kahteen kertaan. Nuotinoksen toimittaja, Ilmari Krohn, on lisännyt sävelmään myös jälkisäkeen kertauksen, jota ei ole alkuperäisessä käsikirjoituksessa kuten ei tässäkään (SuKS II, 3):

<i>Tammat on tallissa ja varsat on haas</i>	+oo +ooo +oo +	ab = A
<i>Tammat on tallissa ja varsat on haas</i>	+oo +ooo +oo +	ab = A
<i>Pelataan flikoille rummakkota taas</i>	+oo +oo +ooo +	ab = A

Jos noususäettä päätetään kuvata kirjaimella a ja laskusäettä b, laulun säkeistö rakenne saa yleisen kaavan ab ab ab. Jos taas esisäettä kuvataan kirjaimella A ja metriseltä struktuuriltaan samanlaista jälkisäettä kirjaimella A, muoto voidaan kirjoittaa myös asuun AAA.

IV.P. NELINOUSUPOLSKA

Säkeen pohjakaavana on: +-- +- | +-- +-

Kyseinen kaava on eräiden laulupolskien ominaisuus ja toteutettu mm. seuraavalla tavalla (SuKS II, 3688):

<i>Pu-</i> , pu-, pukinsarvi, pukki löi rumpuu	+ooo	+o		+oo	+o
<i>maailma pauhaa, pienet linnut laulaa</i>	+oo	+o		+ooo	+o

Kaavan teknisessä tulkinnessa on muuan ongelma. Koska sen käsittely juuri tässä yhteydessä vaatisi enemmän kokemusta, asian käsittely jätetään loppulukuun. Säeparin muotorakenne on kuitenkin selvä: se voidaan ilmaista yllä esitetyllä tavalla joko ab ab tai AA.

VI. Kuusinousuiset säekaavat

Kyse on siis rakenteista, joissa yhteen säkeeseen osuu vain kuusi nousuasemaa.

VI.PuKN. PUHDAS KUUSINOUSU

Säkeen pohjakaavana on +- +- +- | +- +- +

Toisin kuin edellisiä, tätä voi ounastella suhteellisen nuoreksi malliksi, mutta asia ei kuitenkaan liene niin, sillä rakenne esiintyy selvästi jo vanhassa virsikirjassa, mikä näkyy mm. virrestä 301:

<i>Herra kiitet' olkoon, isäm' Jumala</i>	+o	+o	+o		+o	+o	+
<i>Täss' ja kaukan soikoon, ääni kaunis, tai:</i>	+o	+o	+o		+o	+o	+
<i>Kiitet, ylistetty. Herran neuvo ain'</i>	+o	+o	+o		+o	+o	+
<i>Jost' on meille tehty, apu armias näin</i>	+o	+o	+o		+o	+oo	+
<i>[Ylistäkää hänt' tot', Hän tuo hurskaat tuomiot,</i>	+o	+o	+o		+o	+o	+o +
<i>itä uskovit unhot]</i>	+o	+oo	+o				

Neljä ensimmäistä säettä seuraavat uskollisesti tätä pohjakaavaa, mutta lopussa kolmen osasäkeen kokonaisuus muuttaa rakenteen ensin seitsennousuiseksi (vrt. tuonnempana olevaa rakennetta VII.LasSN.). Ominaista tälle pohjakaavalle on se, ettei laskusäkeeseen kuulu lainkaan viimeistä laskuasemaa (eli säkeet päättyvät aina plussaan). Säkeistörakenne on siis abab abab aca, jossa kirjain c osoittaa, ettei se edusta osasäerakenteeltaan a:ta eikä b:tä, vaan jotain muuta. Tällöin sille on siis annettava oma symbolinsa. Kun kolmoissäettä aca kuvataan kirjaimella B, muotorakenteeksi tulee toisin merkittynä AA AA B. Pohjakaava muodostaa myös mm. seuraavan kolmisäkeiseksi supistuneen kansanlaulun tekstin (SuKS II, 4833):

Tuudittele, tuuli, pientä venhoain,	+o	+o	+o		+o	+o	+	ab = A
että poistuis suru, pois mun rinnastain,	+o	+o	+o		+o	+o	+	ab = A
että poistuis suru, pois mun rinnastain.	+o	+o	+o		+o	+o	+	ab = A

VI.An. ANAKRUUTTINEN KUUSINOUSU

Säkeen pohjakaava on $-j+- +- +- j+- +- +$

Rakenne ei ole kovinkaan tavallinen, mutta kylläkin vanha. Mm. kevätlauluihin kuuluva nykyyrittemme *Sen suven suloisuutta* julkaistiin jo vuoden 1701 virsikirjassa (n:o 412), viimeistään minkä jälkeen luterilaisemme pääsivät tutustumaan tähän malliin. Otettakoon näytteeksi tämän (saksalaisen esikuvan mukaan luodun) laulun 1. säkeistö Vanhassa virsikirjassa olleen asun mukaan:

Sen suven suloisuutta, Koskan ajattelen	o j+o +o +o o j+o +o +
Kuin Jumal' kaikki muuttaa, Sydämmest' riemuitsen:	o j+o +o +o o j+o +o +
Kosk' taiwaan ja maan Herra, Wast'uudest' uudistaa,	o j+o +o +o o j+o +o +
Kirkastaa kirkkaaks' kerran, ja kaikki kaunistaa.	o j+o +o +o o j+o +o +

Yleisrakenne muodostuu kertaamalla pohjakaava kahteen kertaan eli säkeistömuotona on AA AA. Kansanlaulaja taas on noudattanut pohjakaavaa mm seuraavalla tavalla, jonka muotorakenne on A AA (SuKS II, 2038):

Äitin mun synnytti, tuoss' suuress' köyhydess'	o j+o +o +o o j+o +o +
ja murheen maljaa maistoin, jo pienestä lapsuudest'	o j+o +o +o o j+oo +o +
ja murheen maljaa maistoin, jo pienestä lapsuudest'	o j+o +o +o o j+oo +o +

Seuraavan laulun (SuKS II, 964) pohjalla kaava taas on siten, että ensin noususäe toistuu kahdesti (aa) ja sitten laskusäe (bb):

Minä olin poika nuori, kun mulla äiti kuoli,	o j+o +o +o o j+o +o +	aa
juur' alun kolmannel', juur alun kolmannel'.	o j+o +o + o j+o +o +	bb

Joudutaan kysymään, miten säkeistörakenne aa bb olisi merkittävä suurin kirjaimin. Tässä en kykene antamaan mitään loogisesti varmaa järjestelmää, joten ilmaistakoon koemielessä rakenne vain kirjaimella A sen vuoksi, että kyse on yhdestä ja samasta pohjakaavasta. Kirjaimiin liittyvä yläviite tarkoittaa nyt nimenomaan A:n erikoisluonnetta: esisäe koostuu vain a:sta, jälkisäe vain b:stä. Muoto toisin ilmaistuna olisi siis A^aA^b.

VII. Seitsennousuiset säekaavat

Tämä pääryhmä näyttäisi olleen vanhassa riimillisessä laulustossamme ainakin 1800-luvulla kaikkein suosituin ja sitä edustavia rakenteita on hyvin paljon. Seuraavassa tyydytään esittelemään vain pohjakaavoja, eikä paljonkaan kiinnitetä huomiota niiden moninaisille variaatioille.

VII.R. REKILAULU (≈ REKIMETRI)

Rekilaulun säe- ja riimirakenteesta on kirjoitettu niin paljon, että tässä todettakoon vain sen säkeen metrinen pohjakaava:

$+ - + - + - | + - + - + -$

Tässä kaikkein "puhtaimmassa" kaavassa on siis 7 nousu- ja 7 laskuasemaa. Kaava toteutuu sellaisenaan mm. seuraavassa laulussa, jossa näkyy myös "puhtaan" rekilaulun tyypillisin säerakenne eli säepari (SuKS II, 3622):

Ruusun kukka kiehkurainen, kaunistaa sun pääsi, +o +o +o +o | +o +o +o
Tänä kesänä kaunihina, vietetään sun hääsi. +o +oo +o +o | +o +o +o

Tässä muotorakenne on ab ab (eli AA). Vain jälkisäkeen sanassa "kesänä" on yksi ylimääräinen tavu. Nimenomaan rekilauluille on ominaista se, että laskuasemiin on sijoitettu suuri tavumäärä ja näin sama pohjakaava on saatettu toteuttaa varsin tiheästikin tavuttamalla, mikä näkyy seuraavassa (SuKS II, 3337):

Niin se on käynyt ja näin se on käynyt,
kuinka lie käynyt niin käyköön, +oo +oo +oo +o | +oo +oo +o
Toinen on vienyt minunkin kullan. +oo +o +oo +o | +o +oo +o
Kun lie vienyt niin vieköön.

Vaikka tekstin pintarakenne viittaisi johonkin uuteen, pohjakaava ja muoto (AA) ovat täsmälleen samat kuin edellisessä esimerkissä.

VII.VR. VENYTETTY REKIMETRI

Rekimetrin peruskaavaa on mahdollista soveltaa mitä erilaisimmin tavoin. Lieneekin paikallaan erottaa ainakin omaksi alaryhmäkseen seuraava säepari, joka on rekimetrin "venytetty" asu. Sen säeparin rakenne ei siis ole normaali-
 limuotoisesti ab ab vaan aa ab:

+ - + - + - | + - + - + - aa
 + - + - + - | + - + - ab

Muuan tämän rakenteen mukainen laulu on SuKS II 794:

Pietariin mie kerran läksin, pois kotova jetemmäksi, +o +o +o +o | +o +o +o +o
Jetta bravta jetta bravta, jetta bravta kobla. +o +o +o +o | +o +o +o

On tietenkin mahdollista, että tässä onkin kyse jostain itsenäisestä kannakselaisrakenteesta, jolla on yhteys *tsastuskaan*. Niin kauan kun asiaa ei voida varmentaa, sitä voitaneen pitää omana ryhmänään. Tässä on jälleen ongelmana se, miten merkitä muoto suurten, säeparikonaisuuksia osoittavien kirjainten avulla. Ehkä riittäisi merkintä $A^{aa}A^{ab}$.

Alla on näyte (SuKS II, 2792) siitä, miten ilmeisesti kalevalanmittainen tanssilaulutraditio kuultaa välisanan "Hei" taustalla. Noususäe a toistuu kahdesti, minkä jälkeen vasta seuraa täydellinen rekisäe. Muoto voidaan ilmaista kahdella tavalla: aa^∞ ab tai $A^{a^\infty}A$, jossa merkki $^\infty$ tarkoittaa ylimääräistä mutta metrisesti tärkeää huudahdusta.

Kuka kumma kujasille? +o +o +o +o | a
kuka kumma kujasille? +o +o +o +o | a
 HEI! $^\infty$ $^\infty$
Kuka kumma kujasille, kuusen oksan taittoi? +o +o +o +o | +o +o +o ab

VII.KKR. KATKOKESUURALLINEN REKIMETRI (≈ REKILAULU)

Ainakin toistaiseksi kutsun tällä nimellä sellaisia rekilauluja, joissa kesuura katkaisee noususäkeen viimeisen aseman. Kesuura synnyttää näin mielikuvan laskusäkeeseen johtavasta anakruusista, mikä toteutuu musiikissa todellisena kohosävelenä. Kyseessä ei kuitenkaan välttämättä ole varsinainen anakruusi - säkeen ensimmäistä painoa edeltävä ylimääräinen esitavu - vaan tavu kuuluu edellisen säkeen laskuun, jonka kesuura on leikannut noussusta irralleen. Säeparin pohjamalli on seuraava:

+ - + - + - + - | + - + - + -
 + - + - + - + - | + - + - + -

Mallin toteutuma SuKS II:ssa on mm. n:o 3927:

Pannaampa pannut hellalle, kun heilini ääni kuuluu. +oo +o +o +o +o +o +o +o | +oo +o +o
Sepä sen poijes vierottaa, sen ikävän ja huolen. +oo +o +o +o +o +o +o +o | +o +o +o

Tämän kaltaisia lauluja näyttäisi olevan miltei yhtä paljon kuin puhtaita rekilauluja, joten se on yksi tavallisimmista rakenteistamme. Muoto on jälleen yksinkertainen ab ab eli AA.

VII.AnR. ANAKRUUTTINEN REKIMETRI (≈ REKILAULU)

Rekilaulujen joukossa on myös todellisia anakruuttisia rakenteita ja niiden säkeen pohjakaava on seuraava:

- | + - + - + - + - | + - + - + -

Tässä siis anakruusi on sekä nousu- että laskusäkeen alussa. Viimeksi mainitussa asemassa se syntyy osin samalla tavalla piiloisesti kuin edellisessäkin pohjakaavassa, mikä paljastuu seuraavasta laulusta (SuKS II, 3667). Toisaalta se voi syntyä myös niin, että noususäkeen laskuasemaan lisätään yksi ylimääräinen tavu tai enemmän, mikä taas paljastuu alla olevan näytteen jälkeisestä esimerkistä.

Ja se tuomi oli virran reunalla,
 jonka juurella minä itkin, oo | +ooo +o +o +loo | +oo +o +o
 kun heilani lähti seilaamaan, o | +oo +o +o +loo | +o +o +o
 sitä Norjan merta pitkin.

Ero tämän ja katkokesuurallisen rekilaulun metrisen mallin välillä on kuitenkin selvä, koska anakruusi on kaikkien osasäkeiden alussa ja laskusäkeen alkuinen anakruusi kesuuran jälkeen on (hyvin usein kaksitavuisena) selväpiirteinen. Sen sijaan muotorakenne on kummallakin esimerkillä yhteinen AA. Sormituntumalta vaikuttaa siltä, että anakruuttisuus ei ole rekilauluille ollut kovinkaan ominaista viime vuosisadalla, kun taas tämän vuosisadan puolella sen käyttö on lisääntynyt.

Anakruusin avulla laulajat ovat sommitelleet muotorakenteen muunnelmina mm. seuraavan tapaisia kokonaisuuksia (SuKS II, 4019):

Ei mistään saa niin kirkasta vettä,	
kuin niityn lähtehestä ja hestä	o J+o +o +oo +olo J+o +o +oo +o
Ei mistään saa niin kirkasta vettä,	o J+o +o +oo +olo J+o +o +o
kuin niityn lähtehestä	

Tässä uudenlaista muotoa on kehitelty sijoittamalla esisäkeen laskusäkeeseen ylimääräinen asema (runojalka) käyttämällä toistoa «ja hestä», joka vastaa kaavion symbolia +oo. Sen sijaan jälkisäe edustaa puhdasmuotoisesti anakruuttista rekimetriä, jossa on 7 nousu- ja 7 laskuasemaa. Muotona on siis ab⁺ ab eli A⁺A, jossa yläviite + tarkoittaa laskusäkeen laajentumaa yhdellä runojalalla.

VII.An. ANAKRUUTTINEN SEITSENNOUSU

Kyse on rakenteesta, jolla ei ole vielä geneettisesti varmennettua yhteyttä rekimetriin, jota käsitettä tässä ei siis voida käyttää. Rakenteessa on 7 nousua, mutta vain 6 laskua eli viimeinen laskuasema puuttuu. Lisäksi kesuura on muuntanut noususäkeen viimeisen laskuaseman piiloisesti anakruusiksi, joka tosin musiikissa saa selvän ilmiänsä. Sen sijaan noususäkeet alkavat aina todellisella anakruusilla. Säeparin pohjakaavana on:

- J+- +- +- +|- J+- +- +
 - J+- +- +- +|- J+- +- +

Pohjakaava palautuu jo viimeistään 1600-luvun lopulle, sillä se on ollut mm. vanhan virsikirjan virren 229 mallina, mikä voidaan todeta mm. sen säkeistöjen ensimmäisissä ja toisissa säkeissä (siis: ab ab). Siitä eteenpäin (ac acc) metri muuttuu uudeksi, ja nimenomaan sellaiseksi, jossa loppulasku kuuluu myös laskusäkeen loppuun:

Katsos kuink' Jumal' suojele, Hiskiaa kuningast'	o J+o+o+o lo J+o +o +	ab
Jonka päälle päätäns' wäänteli, Sanherib Assyriast	oo J+o+o+o+o lo J+o +oo+ ab	
Kuin asett' itsens' wäkeväst', Jerusalemin eteen	o J+o +o +o + lo J+o+o+o ac	
Niin enkell' löi kyll' winhiäst', Monta tuhatta	o J+o+o+o + looJ+oo +o +o ac	
	siittä wäest'	
Kuningas pois pääsi paeten	loof+o +o +o	c

Jos virren viimeisiä säkeitä ac acc tarkataan likemmin, voidaan huomata, että kyse onkin tutusta kaavasta VII.AnR eli anakruuttisesta rekimetristä. On mahdollista, että anakruuttisen seitseenousun ja anakruuttisen rekimetrin välillä on jokin geneettinen yhteys. Näistä kuitenkin vain jälkimmäinen on saanut eniten suosiota kansanlaulajien keskuudessa. Syy saattaa olla siinä, että suomen kielen sanat päättyvät luonnostaan laskuasemaan ja siten viimeisenä runojalkana

+o on luonnikkaampi kuin pelkkä +. Anakruuttinen seitsennousu näkyy seuraavassa muotoa AA edustavassa laulussa, jossa metrinen malli toteutuu varsin puhtaasti (SuKS II, 3619):

Tän <i>poijan heila kaunis on, se on</i> kuin enkeli	o	f+o	+o	+o	+o	f+o	+o	+
" <i>Syliisi vaivun hellästi, ja annan henkeni</i> "	o	f+o	+o	+o	+o	f+o	+o	+

Balladissa SuKS II, 4197 säkeistörakenne on tyystin toinen (ab bb b eli A Abb b), vaikka metrinen pohjakaava onkin sama kuin yllä:

Yks <i>nuori mies</i> tuli kotia, tuolta itäiseltä maalt',	o	f+o	+oo	+o	+loo	f+o	+o	+
ei <i>frallaralla</i> raa,					lo	f+o	+o	+
sun <i>i rallaralla</i> raa,					loo	f+o	+o	+
tuolta itäiseltä maalt'					loo	f+o	+o	+

VII. LasSN. LASKUPAINOINEN SEITSENNOUSU

Käsitteellä *laskupainoinen* tarkoitan sitä, että ennen kesuuraa painoasemia on vähemmän kuin sen jälkeen. Metrinen malli on kuin rekimetrimin peilikuva:

+ - + - + | + - + - +

Malliin ei kuulu anakruusia, ja viimeinen asema on laskuton (eli päättyy plussaan). Nyt en kykene sanomaan, esiintyykö mallin puhtaita toteutumia ja onko kyseessä edes mikään malli. Tässä se otetaan kuitenkin esille myöhempiä tarkistuksia varten. Sen mukaisesti on kuitenkin muodostettu mm. sävelmän SuKS II, 4501 teksti, jonka muotorakenne on aa b:

<i>Maailma on</i> niin vilkas, <i>sangen suuri</i> ja <i>rietas</i> ,	+oo	+o	+o		+o	+oo	+o		aa
<i>nuorukaisia eroittaa.</i>					+o	+oo	+o	+	b

VIII. Kahdeksannousuiset säekaavat

Riimillinen kahdeksannousuisuus on Suomessa ollut suosittu periaate, jonka varioivuudesta on seuraavassa muutamia tyypillisiä esimerkkejä. On syytä muistaa, että tässä kirjoituksessa ei suinkaan esitetä vielä mitään lopullista, joten kahdenousuisuuden esittely saattaa laajemman materiaalin pohjalta muuttua. Kokonaisanalyysi vaatisi myös säkeistörakenteiden monipuolisempaa erittelyä, mitä tässä ei ole tarkoitus tehdä. On siis mahdollista, että jotkut pohjakaavoina esitellyt rakenteet paljastuvatkin kahden eri pohjakaavan kombinaatioiksi.

VIII. øLL. LOPPULASKUTON KAHDEKSANNOUSU

Säkeen pohjakaavana on:

Kaava toteutuu mm. seuraavassa yhteiskuntakriittisessä laulussa, jonka ideologinen sisältö palautunee vuosisatamme alkuun (SuKS II, 4592):

<i>Isännälle ilkeälle tarvitsis vähän laulella,</i>	+o +o +o +o +o +oo +o +
<i>kun se maksaa huonon palkan koko vuosikaudelta</i>	+o +o +o +o +o +o +o +
<i>Yhdet vanhat tulppiraukat, kahdet kengät keveät</i>	+o +o +o +o +o +o +o +
<i>Toiset oli oivalliset, toisten suut oli leveät</i>	+o +o +o +o +o +oo +o +

Tällaisia muotoa AA AA edustavia lauluja on lukuisia (ks. mm. SuKS II, 4364, 4534 jne.), mutta monet ovat syntyneet kaavan muunnoksista. Niinpä laululla SuKS II, 3037 on seuraava rakenne:

<i>Ah voi kuinka kauheasti, suru vaivaa mieltäni</i>	+o +o +o +o +o +o +o +
<i>kun mun täytyy lähteä, ja tänne jättää kultani.</i>	+o +o +o +o +o +o +o +

Jälkikäkeessä on piiloanakruusia luova kesuura. Näyttää siltä, että tälle pohjakaavalle on yhdentekevää, onko se anakruuttinen vai ei. Ts. kesuura saattaa katkaista noususäkeen viimeisen aseman yhtä hyvin kuin olla katkaisematta: itse pohjakaava säilyy aina samana. Tilanne näkyy seuraavassa laulussa, jonka jälkikäkeen alkuun voisi lisätä vaikkapa sanan kun (merkityksessä 'koska', 'sen tähden että') ilman, että kaavan peruspoljento vähääkään häiriintyy:

<i>Ei mikään oo niin haikia, kuin rakkauden tauti</i>	o +o +o +o +o +o +o +o +
<i>[kun] siihen kuolee seljälleen, ja silmät jääpi auki</i>	[o] +o +o +o +o +o +o +o +

Sama näkyy mm. seuraavassa ja jo monimutkaisempaa säerakennetta kehittelevässä laulussa (SuKS II 2795).

<i>Nuorena tyttönä mammani kodista,</i>	+oo +oo +oo +oo
<i>mä läksin mailmalle kulkemahan</i>	lo +o +oo +oo +
<i>vaan maailman polkuja kulkemahan</i>	lo +oo +oo +oo +
<i>Mä olin tyttö vielä liian nuori,</i>	o +o +ooo +o +o
<i>vaan maailman polkuja kulkemahan</i>	lo +oo +oo +oo +
<i>Mä olin tyttö vielä liian nuori</i>	o. +o +ooo +o +o

Yllä oleva säkeistö rakenne on kiintoisa mutta tuskin erityisen harvinainen. Sille on ominaista siis *pilkkominen*: nousu- ja laskusäkeet eivät vuorottele mekaanisen säännöllisesti, vaan laulaja sirottelee niitä vapaasti. Pilkkomista on toki esiintynyt jo edellä tarjotuissa esimerkeissä. Tässä tekniikka toteutuu siten, ettei ensimmäisen säkeen jälkeen seuraakaan uuden säkeen nousu, vaan laulaja toistaa laskusäkeen muunnelman. Tilanne näkyy heti musiikillisessa muotorakenteessa. Säkeistöanalyysin mukainen muoto on nyt abb aba eli A⁺bA⁺a.

Kiintoisa on myös seuraava laulu (SuKS II, 2546), joka osasäeanalyysin avulla paljastuu sekini käsillä olevan metrisen mallin toteutumaksi. Noususäe toistuu viidesti ja laskusäe yhden kerran. Rakenne on aa aa ab (eli A^aA^aA):

Taas kävi poika kosimassa, kihlaamassa, katsomassa +oo +o +o +o | +o +o +o+o
näki siellä neidon armahaisen, kaunokaisen hih hei +ooo +o +o +o | +o +o +o+o
hih hei sen tuuli vei, hih hei sen tuuli vei +o +o +o +o | +o +o +o +

Lukija voi kysyä, miksi sanoja "hih hei" ja "hih hei sen" vastaa merkintä +o +o eikä pelkkä +o kuten voisi olettaa. Selityksenä sanottakoon, että analysoin tekstiä musiikin avulla. Kuulen kaiken aikaa musiikin ja sen kannalta on selvää, että kliseen "hih hei" voisi korvata lukemattomilla muilla kaksi- tai kolmitavuisilla kliseillä. Sanojen "hih hei sen", tilalla voi olla yhtä hyvin "hip-pu-li hei sen" (eli siis +oo +o) tai "hip-pu-li hei-sen-hei-sen" (eli +oo +ooo). Olennaista on siis se, että painoasemien määrä on vakio, samalla kun laskuasemien määrä vaihtelee tilanteesta toiseen mutta kuitenkin niin, että jokaisen painoaseman välinen aika pysyy vakiona. Mitä enemmän kahden painon väliin tulee tavuja, sitä nopeammin ne pitää lausua, jotta painot osuvat ajallisesti kohdalleen. Juuri tässä on se Pentti Leinon välillisesti esittämä ajatus, joka tulee vahvistamaan niin kansanlaulun kuin myös populaarilyriikan tutkimusta.

Otettakoon vielä muuan esimerkki, joka osoittaa, millaisin pilkkomisin lupulaskuton kahdeksannousu saattaa muodostaa säkeen (SuKS II, 727):

Voi tuota viinaa, kuinka se on kirkasta +oo +o +ooo +oo |
Voi tuota viinaa, kuinka se on kirkasta, +oo +o +ooo +oo |
Joka tekee ihmisen iloseks! | +ooo +oo +o +
Joka tekee ihmisen iloseks! | +ooo +oo +o +

Kyse on siis muotoamisen varsin yksinkertaisesta ja riimillisessä traditiossa tavanomaisesta periaatteesta: noususäe (a) toistuu kahdesti, minkä tekee myös laskusäe (b). Täten muotorakenne on aa bb eli A^aA^b.

VIII.Tsas. TSASTUSKA

Itäkarjalaisen riimillisen tradition muuan merkittävä laji on ollut venäläisperäinen *tsastuska* (*harageine* tms.). Se on rakenteeltaan samanlainen kuin juuri edellä esitelty VIII.øLL. Koska tsastuska kuitenkin on geneettisesti ja alueellisesti erillinen perinnelajinsa, sille annetaan oma tunnuksensa ja nimensä. Säkeen pohjakaava on:

+ - + - + - | + - + - +

Lajin puhtaita edustajia en löytänyt SuKS II:sta - niitä toki voi siinä olla - joten annettakoon siitä esimerkkinä muuan nuotti, jonka Ahti Sonninen kirjoitti muistiin Paatenen Selkissä Fenja Kirikovin laulun mukaan v. 1943 (Leisiö 1978, 79-80):

Laulun kahden säkeistön teksti kuuluu seuraavasti:

Sellin järvi, syvä järvi, keskijärvellä kivy on, +o +o +o +o | +o +o +o +
siihe kivee kirjuitettu, miunda miiloi nimyt on +o +o +o +o | +o +o +o +

Ei ole aikoa, ei ole aikoa, vesikorvoa nostamoa +oo+oo +oo+oo | +o +oo +o +
Loajin aikoa, loajin aikoa, poijan polvelle istumaa +o +oo +o +ool +o +oo +o +

Ensimmäinen säkeistö seuraa orjallisesti pohjakaavaa, jälkimmäisessä laskuasemat on ladottu varsin täyteen. Kuitenkin kaava on selvä ja itse melodia on tyypillisesti jotain muuta kuin vastaavan kaavan toteutumaa Länsi-Suomessa. Puhtaan tsastuskan rinnalla on lukuisia säeasuja, jotka mitä ilmeisimmin ovat tsastuskan pilkottuja toteutuksia. Niissä suurmuotona on säepari, jossa noususäe (a) toistuu kolmasti ja laskusäe (b) esiintyy lopussa kerran.

+ - + - + - | + - + - + - a a
 + - + - + - | + - + - + - a b

Täten säeparin muotorakenne on merkittävässä myös asuun AaA. Pohjakaava muistuttaa venytettyä rekimetriä (VII.VR.), mistä se kuitenkin eroaa ratkaisevasti viimeisen plussan vuoksi. Esimerkkinä olkoon SuKS II, 3629:

Pietariin mie kerran läksin, kotoain pois edemmäksi +o +o +o +o | +o +o +o +o
että pravta, että pravta, että pravta sepulo. +o +o +o +o | +o +o +o +

VIII.An. ANAKRUUTTINEN KAHDEKSANNOUSU

Vaikuttaa siltä, että pohjakaava olisi todellinen, mutta seikkaa pitää vielä tarkistaa. Kyse olisi siis kaavasta, jossa kesuura jakaa noususäkeen viimeisen aseman. Täten noususäe näyttää alkavan anakruusilla, joka kuitenkin on valeanakruusi, joskin sellainen, että se musiikissa toteutuu kohosävelenä. Olennaista on lisäksi se, että säkeen viimeisestä asemasta puuttuu lasku, eli kaavan säerakenteessa viimeisenä symbolina on pelkkä plussa:

(-) | + - + - + - | + - + - +

Mm. laulu SuKS II, 1896 edustaa ilman noususäettä alkavaa anakruuttista kahdeksannousua:

Minä olen poikainen, ihana nuorten neitojen, +o +o +o +lo]+o +o +o +
Vaan en tiedä varmahän, mistä mä valittuni saan. +o +o +o +lo]+o +o +o +

Kaava toteutuu täysanakruuttisena seuraavassa arkkiveisussa (SuKS II 4185):

On tuokin kumma tapaus, kauhea myöskin kertomus' o] +o +o +o +lo]+o +o +o +
kun Ranskan maalla nähtiin, vedessä kala niin kauheo]+o +o +o +lo]+o +o +o +

Rakenne on melko tavallinen ja toteutuu myös laulussa SuKS II, 1895, joka sekin lienee julkaistu alkuperin arkkiveisuna. Tällaisten esimerkkien pohjalta voisi esittää hypoteesin, että musiikillisen rakenteen ja metrin väliltä löytyy jokin kiintoisa yhteys:

Turkkien joukko raivoisa, kiljuvan veren himossa o]+o +o +o +lo]+o +o +o +
hyljännyt hengen pyhimmän, ja rauhan isän ylimmän. o] +o +o +o +lo]+o +o +o +

Laulussa SuKS II, 4183 ensimmäisenä säkeenä on leikkilisesti koottu johdanto, jonka rakenteellisena muovaajana on kuitenkin ollut jälkikäkeessä toteutuva osanakruuttinen pohjakaava:

Maa maa maa, mutta la la la, mutta maa mutta la [+o +oo +o +loo]+oo +o]
mutta maalattu on lattiat ja seinät kullanuskeat oo]+o +o +o +lo]+o +o +o +

On myös sellaisia lauluja, joissa pohjakaava on pilkottu siten, että ensin on kaksi peräkkäistä noususäettä, sitten kaksi peräkkäistä laskusäettä. Tätä voisi pitää omana itsenäisenä kaavanaan, mutta toistaiseksi lasken sen osanakruuttisen rakenteen muunnokseksi, joka toteutuu mm. laulussa SuKS II, 201:

Vuonna kuusikymmentkuus, +o +o +o +l
tuli Suomeen laki uus, +o +o +o +l
kun viinaa kielttiin keittämäst, o] +o +o +o +lo
ja juomapäiviä viettämäst]+o +oo +o +

VIII.PAn. PIILOANAKRUUTTINEN KAHDEKSANNOUSU

Säkeen pohjakaavan rakenne on

+ - - - + -]+o +o +o +

SuKS II 2990 edustaa nähdäkseni juuri tätä pohjakaavaa:

*Kun mä menin sinnepäin, ystäväni tänne jäi,
siinä meni onneni, hän oli paras turvani.*

+o +o +o + | +o +o +o +
+o +o +o + | +oo +o +o +

XI. Yksitoistanousuiset säekaavat

Yksitoistanousuisuus on otettava toistaiseksi hypoteesina, mutta ilman laajempaa materiaalia nimettäköön sellainen omaksi rakenteekseen.

XI.P. 11-NOUSUINEN POLSKAJOHDOS

Säkeen kaavana olisi: +- +- +- | +- +- +- | +- +- +- | +- +-

Rakenne on esim. seuraavassa polskassa:

<i>Vaikka vanhan kullan olis Pirut viäny</i>	+o +o +o +o +o +o
<i>kum minä oon jo kerran uuren saanu,</i>	+oo +o +o +o +o
<i>viiren paremman ja kuuren komiamman</i>	+o +o +o +o +o +o
<i>pojjan viäres oon jo maata saanu</i>	+o +o +o +o +o

Myös alla oleva polskalaulu (SuKS II, 3470) on yksitoistanousuinen kokonaisuus:

<i>Silakan kintut ja niin laihat posket mutta</i>	+oo +o +o +o +o +o
<i>ompa emännillä myydä voita</i>	+o +o +o +o +o

Toinen tulkintamahdollisuus olisi tietenkin se, että kyse onkin *pilkotusta viisinousuisudesta*: säeparin noususäe toistuu kolmasti ja lopussa kaksinousuinen laskusäe esiintyy vain kerran. Yksitoistanousuisessa tulkinnassa säkeen rakenteena on aaab, pilkonta-tulkinnassa taas aa ab, eli kyse olisi jo säeparista. Ylipäätään näyttää siltä, että myös polskan perusrakenteita tulisi vielä tarkentaa.

XVI. Kuusitoistanousuiset säeparikaavat

Tämäkin rakenne on toistaiseksi epävarma. Esitettäköön se kuitenkin tietyin varauksin.

XVI.Jen. JENKKA

Jenkka on siis tansittavan jenkan mukainen laulu, jonka säeparissa on 16 nousua ja 15 laskua. Pohjakaavana on:

+ - + - + - | + - + - + -
+ - + - + - | + - + - + -

Esimerkkinä olkoon yksi vanhimmista jenkkamaisista lauluistamme, SuKS II, 4604:

Laula kukko, laula kukko, laula laula laula kukko +o +o +o +o | +o +o +o +o
Laula kukko, laula kukko, laula laula laula vaan +o +o +o +o | +o +o +o +
Laula, laula, laula kukko, laula kukko, laula kukko, +o +o +o +o | +o +o +o +o
Laula, laula, laula kukko, laula kukko, laula vaan +o +o +o +o | +o +o +o +

Jenka edustaa jo suhteellisen modernia rakennetta, jonka kaltaisia on enenevässä määrin tehty oman vuosisatamme aikana. Muotorakenne on monimutkainen: aa ab aa eli A^aA A^aA. Olisi tietenkin loogista määrittää laji loppulaskuttoman kahdeksannousun pilkotuksi toteutumaksi. Kenties näin tullaan tulevaisuudessa tekemäänkin. Ensin analyysiä on kuitenkin tarkennettava ja tulokset kytkettävä säikeistöanalyysiin.

4. Lopuksi

Edellä ei suinkaan ole esitelty kaikkia kiinteitä pohjakaavoja, vaan tarkoitus on esitellä ajatusta ja jatkaa sen pohjalta tarkempaan erittelyyn. Kiintoisaa on kuitenkin havaita mm. se, miten tällaisen analyysitavan avulla voidaan lähestyä yhtä lailla kansanlaulua kuin oman vuosisatamme populaarirytmistä, jonka yhdistäminen vanhaan perintöön tuntuu aina hankalalta. Esim. niinkin hankalan runoilijan kuin Kari Peitsamon laulurunous saa uuden ulottuvuuden aina, kun sen voi havaita istuvan vanhassa traditiossa hieman uudella tasolla. Otettakoon vaikka hänen antologiastaan *Taas koirat nuo nään kävelyllä* laulu nimeltään *Fetsi* (ks. Peitsamo 1978, 55). Se on muuan niistä Peitsamon runoista, jotka paljastavat hänen viehtymyksensä täyttää kuusipainoisten mittojen laskut runsailla tavumäärillä. Fetsin metrinen pohja on lähellä virttä Sen suven suloisuutta (ks. VI.An. anakruuttinen kuusinousu):

Sä luulet olevasi *hauska* kun *päässäsi* on *pieni fetsi* o | +o +ooo +o lo | +ooo +o + o
 mut *beibi tunnen* sua *liikaa* en *siitä* vastausta *etsi* o | +o +ooo +o lo | +o +ooo +o

On *päässäsi* vain *fetsi siksi* että *tahdoit* o | +o +o +o | | +o +o +o
 kerran *tulla teekkariksi* loo | +o +o +o

Tältä kannalta voisi olla kiintoisaa tutkia mm. sitä, miksi juuri punk sai rokin kuulostamaan rokilta myös suomen kielellä. Mitä tapahtui? Oivalsivatko suomalaiset punkkarit saman, jonka oivallettuaan Beatlesit - lähinnä John Lennon - sai brittiläisen rokin kuulostamaan rokilta myös Englannin englanniksi?

Toisaalta tämän kaltainen analyysi saattaa herättää monia kysymyksiä piiloisista rakennetekijöistä. Voitaisiin vaikkapa kysyä, miksi monet pohjakaavat toteutuvat niin, että sanan prominentti tavu osuu usein laskuun - ilmiö, joka kuitenkin rekimetrissä on melkoisen poikkeuksellista. Seikkaan ei tässä ole tilaa

puuttua. Sen sijaan pohdiskelen erästä toista näkökulmaa. Tiedämme, että *polska* on vanha rakenne, mutta meillä saattaa olla perin hämärä kuva siitä, minkälaisia polskaksi kutsutut rakenteet ovat olleet eri aikoina. Niin ikään arvelemme, että *rekimetrin* ja *kalevalanmittaisen nelipolvitrokeen* välillä on jokin geneettinen yhteys. Emme tiedä täsmälleen minkälainen ja miten vanha, tai onko sellaista lainkaan ollutkaan. Tässä esitelty menetelmä nostaa esille jälleen uuden yllättävän kytkennän. On kysyttävä, miksi jotkut oletettavasti vanhat polskatekstit ja rekimetrin varhaiset toteutumasi esiintyvät yhdessä (vrt. Leisiö 1986, 9).

Samuli Paulaharju kirjasi 1900-luvun alun Kurikassa laulun SuKS II, 2312 seuraavalla tavalla:

Körön Maijua, Körön,
 Körön Maijua, Körön.
 Koska Maiju äidin edestä,
 lypsämähän menöö?

Jos yrittää asettua tämän tuutulaulun esittäjän asemaan, joutuu kysymään, mitä malleja laulajalla oli ollut käytössään. Ensimmäiseksi mieleen nousee polska. Mutta miksi? Sen vuoksi, että tuutulaulun melodia on muuan sävelmän *Yksi kaksi kolme neljä* monista muunnoksista (ks. seuraavaa nuottiesimerkkiä). Jos tämän (myös *Lampaan polskan* nimellä tunnetun) sävelmän tekstiä yrittää saada sijoittumaan johonkin metriseen pohjakaavaan, mahdollisuuksia on monia:

<i>Yksi kaksi kolme neljä, anna iloinen olla</i>	+o +o +o +o +o +o +o +o
<i>koska suru tulee, anna hänen mennä</i>	+o +o +o +o +o +o

Tällainen pohjakaava ei kuitenkaan loppuun saakka tyydytä, koska sitä ei voida lainkaan sijoittaa saman melodian erilaisiin säemuotoihin kuten:

Barmat ne laulaa, neljä hijrtä hyppel[e]
 kissi lyöpi Trummun päälle, koko maailma pauhaa

Ilmeisesti 1600-luvun varhainen polskamainen laulu on ollut metriseltä pohjakaavaltaan toinen kuin nykyinen, jonka voi asettaa säeparin rakennetta ohjailevaan ja paljolti käytettyyn anakruusittomaan kaavaan:

+o +o +o +o +o +o
+o +o +o +o + + +

Tälle on yhtäältä ominaista sama kuusinousuisuus, joka esiintyy Lampaan polskan jälkikäkeessä (siis: +- +- +- | +- +- +-). Toisaalta kaavalle leimallista on jälkikäkeen omalaatuinen laskusäe, joka päättyy kahteen laskuttomaan nousuun (siis: +- + +). Tällaista ei tietääkseni esiinny missään muualla suomalaisen kansanlaulun metriikassa. Ilmeisestikään traditio ei ole syntynyt 1800-luvulla, vaan se palautuu ajassa kauemmas. Jos laskuttomien nousujen periaatetta sovelletaan lauluun *Yksi kaksi kolme neljä*, sen tekstin metriikan voidaan ajatella

jo muinoin olleen lähellä itse melodian metriikkaa. Tällöin metrinen pohjakaava olisikin varhemmin ollut seuraavassa asussa:

+-- +-ø | +-- +-ø
 +-- +-ø | +-- +-ø

Tässä kaavassa leimallista on nelipainoisuus siten, että sekä nousu- että laskusäikeissä yhtä painoa seuraa kaksi painotonta osaa. Leimallisinta on lopulta se, että merkillä ø osoitetuissa vaiheissa on todellinen nollavaihe, jolloin musiikissakin on tauko. Leikillisesti laskemalla kaava saisi muodon:

(TAUKO) (TAUKO)
 yy kaa koo *nee* vii kuu | yy kaa koo *nee* vii kuu
 + — — + — ø | + — — + — ø

Tämä voitaisiin siis pelkistää yksinkertaiseen asuun

+oo +oø | +oo +oø

jossa merkki ø tarkoittaa todellista ja metrisesti olennaista taukoa. Tällaiseen pohjakaavaan voidaan helposti sijoittaa sävelmän Yksi kaksi kolme neljä tekstivariaatiot kuten myös yllä esitetyn Kõrõn Maijua -laulun teksti. Viimeksi mainitun jälkisäkeen noususäikeessä on laajentuma: tauon ø tilalla onkin kaksi tavua (-des-tä). Ne sopivat metriseen kaavaan, mutta ovat epäsovinnaisia. Voitaisiin sanoa, että kyse on vanhan tradition degeneraatiosta: laulaja ei enää ollut täysin selvillä alkuperäisestä metriikasta. Kun 1800-luvun lopun laulupolska oli siis ollut kuusipainoinen, sitä varhaisempi näyttäisi olleen nelipainoinen. Yllä esiintyvä kaava voisi siis palautua jopa 1600-luvun jälkipuolelle saakka. Tältä kannalta katsottuna jo runsaasti aiemmin esitelty nelinuouspolskan pohjakaava (ks. IV.P.)

+-- +- | +-- +-

joutuisi uuteen valoon ja se voitaisiin korvata asulla

+-- +-ø | +-- +-ø.

Tässä voitaisiinkin nyt tarkastella uudelleen nelinuouspolskan yhteydessä esiteltyä laulua SuKS II, 3688, ja kirjoittaa se uuteen asuun. Sitä skandearrattaessa on hyvä hyrällä polsken Yksi kaksi kolme neljä melodiaa:

Pu-, *pu-*, *pukinsarvi*, *pukki löi rumpuu* +ooo +oø | +oo +oø
maailma pauhaa, pienet linnut laulaa +oo +oø | +ooo +oø.

Ero aiemmin esitettyyn kaavaan ei ole suuri, mutta ratkaiseva. On kaksi syytä, miksi en vielä nelinuouspolskan yhteydessä tarjonnut tätä tulosta. Ensinnäkin esimerkki paljastaa, miten oleellinen tekijä melodia on kansanlaulun metriikkaa

utkittaessa. Toisaalta se myös osoittaa, että metriikan analysoinnissa on vielä paljon tehtävää, eivätkä asiat ole mitenkään lopullisella kannalla.

Palatkaamme lopulta kysymykseen rekimetrin ja polskan välisestä yhteydestä. Tällä haavaakaan en kykene sanomaan, onko tässä sattumaa vaiko ei. Joka tapauksessa kytkennät ovat varhaisista dokumenteista ja syystä eli toisesta ne polskan osalta keskittyvät ennen kaikkea sävelmään Yksi kaksi kolme neljä. Juuri edellä esitin mahdollisuuden, että Körön Maijua, körön olisi jonkinlainen degeneroituma, jonka esittäjä ei ollut tietoinen laskusäkeiden \emptyset -vaiheen tauonomaisuudesta. Näin voi olla. Asialle on kuitenkin annettavissa toinenkin selitys. Laulun ensimmäinen säe (esisäe) on puhtaasti nelinuouspolskan mukainen. Sen sijaan jälkisiä ei ole. Jos unohtamme polskan, voimme havaita, että säe noudattaa rekimetrin mallia VII.R.:

Koska Maiju äidin edestä, lypsämähän menöö? +o +o +o +oo | +o +o +o

Tässä voi olla sattumaa, jolla ei yksinkertaisesti ole mitään todellista yhteyttä rekimetrin syntyyn. Koska samaiseen polskayhteyteen viittaa toinenkin dokumentti, esitän hypoteesina, että näillä kahdella on olemassa jokin yhteys. Ennen kaikkea sävelmädokumentteja on tavattoman vähän, joten mihinkään varmaan ei tässä ole mahdollista yltää. Totean siis vain sen minkä tiedän ja tuon sen sellaisen hypoteesin tueksi, ettei rekimetri ole syntynyt suoraan kalevalaisesta laulusta. Sen sijaan tämä metri on kehitetty ja kansanomaistunut polskaa taitaneiden länsisuomalaisten keskuudessa. He taisivat vielä kalevalanmitan mutta polskalauluissa he pyrkivät myös virsissä tutustumaansa riimillisyyteen. Tätä tietä syntyi tavattoman suosittu riimillinen rekimetri. Miten kaikki todellisuudessa on tapahtunut, jää tällä haavaa arvailujen varaan. Sen sijaan varmaa on se, että mm. savolainen Paavo Korhonen, Saarijärven *Vihta-Puavo*, julkaisi v. 1801 arkkivirtenä *Häälaulun*, jonka hän oli kirjoittanut hyräilemällä sävelmää Yksi kaksi kolme neljä (ks. Laurila 1956, 93-99). Laulu alkaa seuraavasti:

Mä sanon suuren kijtoxen, ja kijtoxia paljon o | +o +o +o +lo | +o +o +o
Se on mun velvollisuuden, ja mielellän sen sanon o | +o +o +o +lo | +o +o +o
Vaan se on sitä värkkiä, Kuin itse kukin tietä o | +o +o +o +lo | +o +o +o
Ettei se täytä säkkiä, Vaikk sitä paljon pietän o | +o +o +o +lo | +o +o +o

Paavo Korhonen tarjosi heterogeeniselle ja arvaamattomalle ostajakunnalleen tämän nyt jo 185-vuotiaan runon laulettavaksi anakruuttisesti *seitsenpainoisella* rekimetrillä, jonka noususäe katkesi aina kesuuraan! Kuitenkin sävelmä perustui tekstiltään *nelipainoiseen* metriin, jota samalla voidaan musiikin metrin kannalta pitää *kolmijakoisena*. Ristiriita on aivan ilmeinen. Asiaa havainnollistakoon oheinen nuottiesimerkki.

MÄ SANON SUUREN KIUTOXEN, JA KIUTOXIA PALJON
 SE ON MUN YELYOLLISUUDEN, JA MIELELLÄN SEN SANON
 VAAN SEON SITÄ YÄRKKIÄ, KUIN ITSE-KUKIN TIETÄ
 ETTEI SE TÄYTÄ SÄKKIÄ, VAIKK SITÄ PALJON PIETÄN

MÄ SANON SUUREN KIUTOX-EN, JA KIUTOX-I-A PAL-JON
 SE ON MUN VELVOL-LI-SUUD-EN, JA MIE-LE-LÄN SEN SA-NON
 VAAN SEON SI-TÄ YÄRKKI-Ä, KUIN IT-SE-KU-KIN TIE-TÄ
 ETTEI SE TÄYTÄ SÄK-KI-Ä, VAIKK SI-TÄ PALJON PIE-TÄN.

Tässä esimerkissä on ensin Paavo Korhosen häälaulun tekstin ensimmäinen säkeistö sijoitettuna hänen ilmoittamansa laulun *Sist när på ljuflig blomsterplan* (eli Lampaan polskan) sävelmään. Alempana sama teksti on sijoitettu tunnettuun melodiaan *Taivas on sininen ja valkoinen*, joka on tyypillinen rekilaulusävelmä.

Korhoselle ei ole voinut sattua kömmähdyistä, vaan - hypoteesini mukaan - hän oli seurannut aikansa virtauksia ja luonut häälaulunsa tietoisesti "kapitalistisesti" (eli rahaa ansaitakseen). Arkin taustaa en tunne, mutta tuskinpa (hää)laulujaan kaupitteleva runoilija loisi muodollisesti tai melodisesti mitään niin radikaalia, ettei kukaan tarvitsija hänen tuotteitaan ostaisi. Tästä katsomosta on ilmeistä, että 1700-luvun lopulla ainakin Etelä-Pohjanmaan, Keski-Suomen ja läntisen Pohjois-Savon maaseutuväestö (eli kansallisromantikkojen "kansa") hallitsi laulupolskan metrin - mitä se sitten olikaan. Toisaalta voidaan olettaa, että samaisen 1700-luvun lopussa rekimetri alkoi tulla niin suosituksi, että sen avulla oli mahdollista - yhä tosin (lähinnä) polskan melodiikkaa seuraamalla - tienata rahaa. Kuka tietää? Mielestäni monet "selvät", "ilmeiset" ja "luonnolliset" seikat on otettava pohdittaviksi ja arvioitaviksi uudelleen. Kirjoittajana suurin ongelmani on se, etten tässä voi tarjota menetelmää tekstianalyysin ja musiikkianalyysiin yhdistämiseksi sen tehokkaammin kuin säeanalyysin ja säkeistöanalyysinkään yhdistämiseksi. Niinpä siis moni asia on jätettävä tuonemmaksi.

Kuitenkin lyhyesti on otettava vielä esille kysymys, miten hallita tällä säeanalyysillä säkeistöjä?

Kansanlauluthan eivät juuri ole olleet muotorakenteiltaan monimutkaisia. Säkeistöt ovat usein muodostuneet pelkästä säeparista. Eri vuosisatoina esiintyneiden rakenteiden analyysissä lähdän liikkeelle siitä hypoteesista, että juuri papiston edustajat ovat rakentaneet vanhimmat riimilliset suomenkieliset tekstinsä saksalaisten ja ruotsalaisten mallien pohjalta. Tekstien sävelmätkin lainattiin samoista lähteistä. Kun maamme läntinen luterilainen väestö oppi - lopullisesti kai 1700-luvun alkuun mennessä - virsitradition ulkoa, se oli samalla jo sisäistänyt kulttuuriinsa valmiudet luoda riimillisiä säkeistorakenteita ja tonaalista melodiikkaa, jonka sävelistö ylsi ohikin oktaavin. Täten siis on sama, tutkitaanko tällä menetelmällä papiston "alkuperäisiä" runoja vaiko niiden johdannaisia eli siis kansanlaulujen tekstejä, joita talonpojat loivat yhtäältä itse, toisaalta käänsivät suomeksi mm. ruotsin kielestä. Mutta "alkuperäiset" laulut - esim. virret ja niitä edeltäneet arkkiveisut - olivat usein muotorakenteiltaan paljonkin monimutkaisempia kuin myöhemmät kansanlaulut.

Annettakoon esimerkki. Alun kolmatta vuosikymmentä Pictoriuksen edellä mainitun arkkikoraalin ilmestymisen jälkeen Pertuli Hordel julkaisi Tukholmassa painetun arkin nimeltään *Passio*. Se on: *Meidän Herran Jesuxen Christuxen pijnan Historia virdexi sovitettu ja Suomalaisten [sic] tarpehexi Julystettu/ Pertuli Hordelilida. v.[eisataan] c.[uin]. Auta mua Jumalan täsä t[uscas]. Pretetty Stockholmisa/ Ignatius Meurerildä/ Anno 1636.* (Hordel 1636). Tämän virren pohjakaavana on yllä esitetyn analyysitavan mukaan

∫ + - + - + - + - ∫ + - + -

eli kyseessä on VII.AnR., anakruuttinen rekimetri. Sen toteutumistapa näkyy selvästi jo ensimmäisen virren ensimmäisestä säkeistöstä, joka analyyseineen on seuraava: (Koska säkeet ovat hyvin pitkiä, joudun jakamaan ne kahdelle riville.)

O, Ichminen muistel syndeis pääll,	o∫ +oo +o +o +l	a
Jong tächden Jumalan poica tääll,	o∫ +o +oo +o +l	a
syndyi mailma[a]n meihex.	o∫ +o +o +o	b
Puchtast neidhest miehuden ott,	o∫ +o +o +o +l	a
Se poicans synnit mailman tuott	o∫ +o +o +o +l	a
Hän meill tuli välimiehex.	o∫ +oo +o +o	b
Cuollet hän herätt haudoista,	o∫ +o +oo +o +l	a
Sairat paransi taudeista,	o∫ +o +o +o +l	a
Syndisill armons annoi,	o∫ +o +o +o	b
Hengens ristin päll cannoi.o	∫ +o +o +o	b

Muotorakenne on siis aab aab aabb, eli tässä on käytetty tehokkaasti pilkkomistekniikkaa: a ja b on siroteltu symmetrisesti kolmeksi säeyhdistelmäksi, joka voidaan muuntaa seuraavaksi säkeistömalliksi:

∫ + - + - + - + - ∫ + - + - + - ∫ + - + - aab = a+A
 ∫ + - + - + - + - ∫ + - + - + - ∫ + - + - aab = a+A

-f + - + - + | -f + - + - + | -f + - + -
 | -f + - + -

aabb = A²

Koska edellä on sovittu, että a tarkoittaa noususäettä ja b laskusäettä, säkeiden analyysitapa johtaa kaavaan

VII.AnR. aab aab aabb (tai VII.AnR. a+A a+A A²)

Emme voi varmuudella sanoa, miten teksti on laulettu. Vuodelta 1624 on kuitenkin säilynyt ns. Kangasalan koraalikirja, jossa näillä sanoilla alkaneen virren nuotti on säilynyt. T.I.Haapalaisen mukaan teksti on tullut Ruotsista, jonne se oli sävelmineen lainattu 1500-luvun puolivälissä julkaistusta saksalaisesta virrestä *HERR Gott in deinem hoechsten thron* (Haapalainen 1976, 160). Virrestä suorastaan työntyy esiin anakruuttisen rekimetrin noususäe:

-f+o +o +o +l.

Oheisen nuottiesimerkin yläriveillä on ensin Kangasalan nuottikirjan sävelmäsu ja niiden alapuolelle on sijoitettu kokeenomaisesti (ja luterilaista virsityyliä ajatellen) rekonstruktio siitä, miten 1600-luvun laulajat olisivat voineet tätä arkkiveisua laulaa

O, ihminen muistel synteis pääl, jong tähden Jumalan poika tääl, syn-
 Rih-tast neidhesi me-huuden ot', Se paikans syn-nin-mailmaantuet, Hän
 dyi ma-il-mas mei-heks, mie-heks, kuol-let hän herät haudoista, Sai
 rat paransi taudeista, syn-tisil armonis annoi, hen-
 gens ris-tin pääl kan-roi

Yllä esitettyjen ajatusten avulla säerakenteetkin voitaisiin koota samanlaisiksi typologioiksi kuin säkeiden pohjakaavat. Säkeistötypologia tulisi järjestää kahdella rinnakkaisella periaatteella.

Yhtäältä perusmuuttujana olisi säkeen pohjakaava, toisaalta säkeistön pohjakaava. Toisin sanoen toisen typologian mukaan kootaan ensin yhteen kaikki sellaiset esim. säkeen pohjakaavaa VII.AnR. edustavat sävelmät, jotka säkeistötasolla toteutuvat muotona aab aab aabb.

Sen rinnalle muodostetaan toinen typologia, johon ovat koottuna kaikki esim. säkeistömuotoa aab aab aabb olevat laulut, jotka taas järjestetään alaryhmiin säkeiden pohjakaavan mukaan. Tällaisessa järjestelmässä säetason analyysi on siis vain muuan välivaihe, ei lopullinen päämäärä ja itse järjestelmä on suhteellisen helppo muodostaa tietokoneohjelmien avulla. Vasta tätä kautta voidaan sitten ryhtyä tarkastelemaan melodioita, jotka perimmäisen hypoteesini mukaan ovat aina yhteydessä tekstin pohjakaavaan. Kun asiaa tarkastellaan hyvin yleisesti ja monen vuosisadan kannalta, voitaisiin olettaa, että ensin melodioita omaksuttiin sellaisenaan esim. saksalaisesta traditiosta, sitten talonpojat alkoivat luoda omiakin melodioitaan, mikä kehitys kiihtyi lainaamistekniikan rinnalla 1800-luvulla. Omana vuosisatanaamme suomalaiset ovat omaksuneet alituisesti uusia musiikillisia tyylejä, ja kyyenneet muuntamaan ne nopeasti omiksi traditioikseen - mm. tangoksi ja humpaksi - koska invarianttina elementtinä on säilynyt tuttu metrinen pohjakaavasto. Tältä kannalta lauluja ei ole mielekäästä analysoida ilman vankkaa tekstianalyysiä. Mutta sävelmämuuttujan ottaminen mukaan on jo uuden pohdinnan aihetta.

Lähteet

Haapalainen, T.I.

1975 "Carolus Pictoriuksen suomenkieliset virret vuodelta 1622". *Suomi* 118:1. Helsinki (SKS).

1976 "Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624". *Acta Academiae Aboensis, Ser.A., Vol. 53 Åbo.*

Hordel, Pertuli

1636 *Passio*. Helsingin yliopiston kirjaston arkiveisukokoelma. D-sarja, I - 13.

Laurila, Vihtori

1956 *Suomen rahvaan runoniekat sääty-yhteiskunnanaikana*. SKS:n Toimituksia 249. Helsinki.

Leino, Pentti

1982 *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. SKS:n toimituksia 376. Helsinki.

Leisiö, Timo

1978 *Ahti Sonninen ja hänen kansansävelmäkokoelmansa sisältö, tausta ja ideologia*. (Käsikirjoitus. Helsingin yliopisto.) Sonnisen tallentamien sävelmien nuotinnokset ovat Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkistossa.

1986 "Cosc' suru suulla laulelen". *Kansanmusiikki* 1.

Peitsamo, Kari

1978 *Taas koirat nuo nään kävelyllä*. Johanna Kustannus. Tampere.

Summary

The metric systems of the Finnish rhyming folk song texts

Since the distant past Finnish and Karelian singers have used *alliteration* and *assonance* in their songs. The two techno-stylistic means form one of the main structural basis of the Kalevala song but they still have a basic appeal e.g. in slogans for advertisements. It was during the 16th century when a new kind of artistic thinking - rhyming - was gradually introduced. It is well known that the first men trying to form rhymes in Finnish encountered resistance for about two centuries. My own hypothesis is that Lutheran Psalm singing forced priests to create a Finnish rhyming tradition during the 16th and 17th century and, moreover, this very process was the beginning of diatonically heptatonic music patterned with stanza structures. We must keep in mind that the *Kalevala* poetry was sung without any stanzas at all.

From this point of departure it may be claimed that the western Finns learnt many textual and musical structures either directly from German-speaking Middle Europe or from Sweden. Here lies the crux of this paper's argument: the ancient pentatonic and alliterated Kalevala tradition was destroyed by new Middle-European forms. The people had to learn simultaneously three new levels of thinking: a new tonality and handling of melody; rhyming and singing according to stanzas; and recreating new songs connecting new melodies with new kinds of text patterns. From these postulates two questions arise: is it still possible to find out some melodic and metric systems that have some positive or negative correlation with each other; if it is, what can they tell us about the past, and what are their effects on popular music - e.g. rock in the present century?

This paper aims to discover a system to classify metric models of the text. The classical units (iamb, trochaic etc) are neglected and each textual line is defined to correspond to a melodic line. Every line (or strophe) is analyzed by two concepts introduced by Professor Pentti Leino in his revolutionary book on the metrics of the Finnish language (Pentti Leino: *Language and metre*. Helsinki: The Finnish Literature Society, 1987). The point is to define each strophe according to the amount of its stressed and unstressed phases. There can be only one syllable in one stressed phase while there may be one, two or three syllables in any unstressed phase. The analysis has two types of notation: 1) the basic pattern is defined by plus and minus marks (+ and -), 2) the adaptations of the pattern are shown by plus and zero marks (+ and o). The plus mark always refers to the stress, minus and zero marks to the absence of the stress. It is easy to operate with the two because the Finnish language is essentially dynamic by nature. The study is rather a tentative one, and the construction of the method is only in its early stages but, according to the random sample used here, some basic patterns quite common to the Finnish tradition became apparent. The most

important patterns found are as follows. (The symbols for the patterns are the same as those used in the original Finnish text.)

1. VI.An. Anacrusic six-stress (i.e. an anacrusic pattern with 6 stresses).
2. VII.R. *Reki* -meter (with 4+3 stresses; this is a typically Finnish meter).
3. VII.An.R. Anacrusic *reki* -meter (the same as above with anacrusis).
4. VII.An. Anacrusic seven-stress (which, from the historical and patter point of view, is an other model than the *reki* -meter).
5. VIII.ø.LL. The eight-stress without the final unstressed phase
6. VIII.Tsas. Tshashtushka (which is of Russian origin and known in Karelia).
7. VIII.An. Anacrusic eight-stress.
8. XI.P. Eleven-stressed polska (polska dance song with 3+3+5 stresses).

To give a couple of examples from the English tradition, here are some childrens' songs:

I saw three <i>ships</i> come sailing by	o +o +o +o + or	- + - + - + = a
come sailing by, come sailing by,	o +o +o +o + or	- + - + - + = a
I saw three <i>ships</i> come sailing by	o +o +o +o + or	- + - + - + = a
on New Year's day in the morning.	o +o +oo +o or	- + - + - = b

The underlying pattern is
$$a \qquad b$$

$$-| + - + - +| - | + - + - = ab$$

and the actual realization of the pattern is *aa ab*. The anacrusis (corresponding to a musical up-beat) is quite obvious in this example. The pattern corresponds to the Finnish *reki* -meter (VII. An.R.) but it is put into quite a different musical structure. Looking at the next song the up-beat can be seen only on the fourth line:

<i>Round and round the village</i>	+o +o +o	or	+ - + - + - = a
<i>Round and round the village</i>	+o +o +o	or	+ - + - + - = a
<i>Round and round the village</i>	+o +o +o	or	+ - + - + - = a
<i>As we have done before</i>			