

Muutoksen ja pysyvyyden tarkastelua vienalaisissa runolauluissa

Miten runolaulun musiikillinen ilmaisu muuttuu, kun kulttuurinen ympäristö jossa laulajat elävät, kokee mullistuksia? Onko runolaulussa kyse ikaikaisesta kesto- viestinnän menetelmästä (Kuusi 1985, 185), joka ei muutu maailman muuttuessa ympärillä? Tässä artikkelissa pohdin muutaman Vienan Karjalasta¹ tallennetun esimerkkilaulun kautta, miten laulukulttuurin ja elinolosuhteiden muuttuminen on vaikuttanut runolauluun. Laulukulttuurin muuttumisella tarkoitan, että Vienan Karjalan laulukulttuureista osa on hiipunut viimeisen sadan vuoden aikana, ja laulun uusia lajeja on rantautunut alueelle. Muutos kytkeytyy myös kielen vaihtumisprosessiin, joka on edelleen käynnissä. Artikkelissa käsittelen sitä, onko runolaulu säilynyt Vienan Karjalassa ja millaisena se on säilynyt. Vieläkö runolaulua osataan ja mitä sen taitaminen tarkoittaa? Pohdin myös, millä tasoilla runolaulun musiikillista ilmaisua voitaisiin tarkastella muutoksen näkökulmasta. Kuinka muutokset tulevat esiin valitsemassani laulettuun materiaalissa? Miten eri aikoina eläneiden laulajien runolaulu eroaa toisistaan, kun laulua analysoidaan eri näkökulmista?

Vienan Karjalan alueella puhutut vienalaismurteet² ovat olleet aktiivisten kieli- kontaktien kohteena ainakin viimeiset kaksisataa vuotta³. Vienan Karjalan asutushis-

¹ Vienan Karjalan asutushistoriaa tutkineen Matti Pöllän (1995) mukaan Vienan Karjala jakautuu kulttuurisesti kahteen toisistaan eroavaan alueeseen, Länsi-Vienaan ja Itä-Vienaan. Tässä valossa Vienan Karjala on kulttuurialuetta määrittävänä terminä liian laaja. Musiikin tai kulttuurintutkimuksen alalla ei ole vielä ilmestynyt tutkimuksia, jotka kattavasti kuvaisivat esim. Länsi-Vienaa perinnealueena suullisen perinteen tai musiikin näkökulmista. Tarkemman tiedon puutteessa, käsittelen Vienan Karjalaa yhtenä maantieteellisesti rajattuna alueena.

² Artikkelissani käytän Vienan Karjalassa puhutusta karjalasta nimitystä vienalaismurteet, jota muun muassa Pertti Virtaranta (1958, 803) on käyttänyt. Vienalaismurteet voidaan lukea kuuluviksi suomen kieleen, mutta ne voidaan käsittää myös itsenäiseksi murreryhmäksi. Jälkimmäistä tapaa noudatan tässä artikkelissa. Virtaranta käyttää nimenomaan monikollista termiä, tehdäkseen selväksi erot vienan puhumisessa Vienan Karjalan eri alueilla.

³ Aikaperspektiivini kielikontaktien suhteen on tässä artikkelissa suppea. Se käsittää vain 1800-luvun ja 1900-luvun. Timo Leisiön mukaan slaavilaisten väestöjen kieliin ja laulukulttuureihin ovat itämerensuomalaiset kielet vaikuttaneet vahvasti jo satoja vuosia sitten. (Leisiö 1999, 46.) Myös Pöllä (1995, 59) viittaa venäläisten ja karjalaisten likeiseen asumiseen jo 1600–1700-luvuilla.

toriaa tutkineen Matti Pöllän (1995) mukaan sen länsiosiin siirtyi asumaan suomalaislähtöisiä sukuja 1600-luvulla. Vienalaiset kävivät laukkukauppaa Suomessa 1600-luvulta lähtien aina 1920-luvulle asti. Venäjän Karjalan etnistä koostumusta rikastuttivat myös vuosina 1931–1935 sinne muuttaneet amerikansuomalaiset ja suomalaiset (Laine 1998, 211–222.) Suomen kieli ja vienalaismurteet ovat siis olleet tiiviissä kontaktissa usean sadan vuoden ajan. Suomalaislähtöisten sukujen määrä Vienan Karjalan länsiosissa oli 1600-luvulla jopa karjalaissukuja suurempi (Pöllä 1995, 105). Länsi-Vienassa puhuttu karjala on edellä mainitusta syystä ollut ilmeisen lähellä suomea. Suomen ja Neuvostoliiton välisen rajan sulkeuduttua 1920-luvulla kontakti suomen ja karjalan kielten välillä katkesi useiksi kymmeniksi vuosiksi. Edelleen suomalainen ymmärtää vienalaismurteita ainakin jollakin tavalla, vaikka sanastoissa on jonkin verran eroja. Vienalaismurteissa on venäläisiä lainoja joita ei suomessa esiinny.

Venäjän kieli yleistyi Vienan Karjalassa, kun metsänhakuutyömaille siirtyi huomattava määrä työvoimaa muualta Neuvostoliitosta vuonna 1928. Valtaosa tästä työväestä oli venäläisiä (Laine 1998, 211–222.) Karjalaiset oppivat venäjän myös evakkomatkoillaan Arkangelin ja Komin alueille, joissa selviytyminen pakotti uuden kielen omaksumiseen (Lesonen/haastattelu 24.1.2001). Mieshävikki Venäjän Karjalassa oli suuri Stalinin vainojen ja sotien jälkeen, joten seka-avioliitot venäläisten kanssa alkoivat yleistyä. Pienten kylien hävittämisen jälkeen vienalaiset muuttivat taajamiin, joissa venäjän puhuminen alkoi yleistyä myös muun muassa seka-avioliittojen myötä (Remsujeva 1996, 43). Venäjän ja karjalan kielen rinnakkaiselo on ollut huomattavan tiivistä Vienassa viimeiset 80 vuotta. Näyttää siltä, että venäjä on saamassa yliotteen Vienan Karjalankin alueella. Monet nuorista vienalaisista eivät enää osaa karjalaa. Myös vienalaismurteet ovat muuttuneet niistä päivästä, jolloin Lönnrot matkasi keräämässä runoja kylissä. Vienassa puhuttu karjalan kieli muuttuu jatkuvasti. Miten on laulettu karjalan laita?

Runolaulujen säilymisestä Vienan Karjalassa

Runolaulujen laulaminen on ollut oleellinen osa siirtymäriittejä ja muuta sosiaalista yhdessäoloa. Niiden laulaminen häirituaaleissa väheni sotien jälkeen 1940-luvulla siksi, että evakkomatkat hajauttivat karjalaiset kauaksi kotikylistään ja sotien jälkeen eivät kaikki rituaaliset tavat enää palanneet käyttöön. Myös monet lahjakkaat laulajat menehtyivät evakkomatkoilla (Stepanova 1996, 219). Runolauluja osaavia tapaa vielä harvakseltaan Vienan Karjalassa. 1800-luvulla ja viime vuosisadan alussa runolauluja tallennettiin yleensä miehiltä (Virtanen 1968, 12). Kenttätutkimusta Kiestingin kylässä vuodesta 1972 alkaen tehneelle Nina Lavoselle (1990, 39) runolauluja laulaneista informanteista miltei kaikki olivat naisia. Perinteen ylläpito on siis tältä osin jo pitkään ollut naisten harteilla.

Miten laulajat sitten osaavat runolauluja, kun monet sosiaaliset laulutilanteet ovat jo väistyneet? Nina Lavosen mukaan (1990, 39) runolaulun taitajat vuonna 1982 olivat 70–80-vuotiaita ja heistä miltei kaikki kertoivat oppineensa laulunsa nuoruusvuosinaan. Hän arvelee heidän repertoaarinsa säilyneen noista ajoista miltei muuttumattomina. Informantit siis olivat eläneet aikaa, jolloin runolaulujen laulaminen oli vielä yleistä rituaalisissa yhteyksissä, esimerkiksi häissä. Eepinen traditio oli säilynyt haastateltavilla Lavosen mukaan monitasoisena. Useimmat heistä muistivat yhden tai kaksi laulua tai katkelmaa. Hää- ja lastenlaulut olivat säilyneet muistissa eepisiä lauluja paremmin. Omat kenttätyökokemukseni ovat yhteneviä Nina Lavosen kanssa. Parhaiten muistetaan juuri hää- ja lastenlauluja. On kuitenkin vaikeaa arvioida, ovatko runolaulut säilyneet laulajien muistissa muuttumattomina. Joka tapauksessa niiden esitystilanteet ovat muuttuneet, ja voi olla, että nykyään niitä lauletaan lähinnä haastattelijoiden pyynnöstä. Tradition uusiutuminen saattaa olla vaikeaa ilman toistuvia yhteisöllisiä laulutilanteita.

Runolaulujen kanssa yhtä aikaa Vienan Karjalassa elivät itkuvirret, Pää- ja Tuoppajärvien alueella myös joiut, ja 1900-luvun alussa yleistyivät monet riimilliset laulut, joita on laulettu suomeksi, karjalaksi ja venäjäksi. Venäjänkielisten laulujen laulaminen on lisääntynyt samalla, kun kielen puhuminen on tullut jokapäiväiseksi. Tämän päivän vienalaista laulukulttuuria ei ole tutkittu kokonaisuutena. Siksi on vaikeaa arvioida sitä, kuinka paljon ja minkälaisia venäjänkielisiä lauluja alueella nykyään lauletaan. Miten erilaisten laulunlajien rinnakkaiselo olisi voinut vaikuttaa runolauluihin?

Esimerkkilaulut ja laulajat

Olen valinnut analysoitavakseni neljältä laulajalta kultakin yhden runolaulun. Laulajien valinnassa olen kiinnittänyt huomiota heidän elinaikaansa ja tallennuksen ajankohtaan. Kaksi laulajista on syntynyt 1800-luvun puolella ja kaksi 1900-luvun ensimmäisellä ja toisella vuosikymmenellä. Laulut ovat Anni Kiriloffilta (s.1886) Kymminlinnassa vuonna 1922 tallennettu Kantele. Anni Tennisovalta (1878–1956) vuonna 1952 tallennettu Väinämöisen polvenhaava, Santra Remsujevalta (s. 1914) vuonna 1999 tallennettu (haastattelu 24.1.1999) Kokkovirsi ja Maria Feodorovalta (1909–2000) vuonna 1998 tallennettu Anni-tyttö. Kantele ja Väinämöisen polvenhaava on julkaistu *The Kalevala Heritage* -levyllä (Asplund 1995) ja Anni-tyttö *Laulustahan mua lakehen vei ja muita Maria Feodrovan lauluja* -levyllä (Niiranen 2001).

Laulajista Kiriloff oli kotoisin Vuokkiniemen kylästä, Tennisova Vuonnisesta, Remsujeva Vuokkiniemestä ja Feodorova oli kotoisin Akonlahdesta, mutta viettänyt pisimpään elämästään Uhtualla. Kaikki laulajista olivat asuneet lähellä Suomen rajaa

olevissa länsivienalaisissa kylissä. Laulajien elämänvaiheisiin tai historiaan laulajina en tässä puutu. En myöskään analysoi tilanteita, joissa runolaulut oli nauhoitettu. Mainitsen ainoastaan sen, että Kiriloffin Kanteleen tallennustilanteessa tapahtuu jotakin, loppupuolella esitystä tallennus on ilmeisesti katkennut ja aloitettu uudestaan. Ei ole varmaa, että tallenne on kokonaisuudessaan samaa esitystä. Maria Feodorovalta tallennetussa esityksessä laulun loppuratkaisu paljastuu vahingossa liian aikaisin, kun laulajalta lipsahtaa leipämies kultamiehen tilalle. Feodorovalla oli siis laulun alussa koko juonellinen rakenne mielessään.

Analysoitaviksi valitsemistani sävelmistä Väinämöisen polvenhaava, Kantele ja Anni-tyttö ovat eeppeisiä lauluja ja Kokko on häälaulu. Häälauluja oli esitetty Vienassa perinteisesti myös yhteislauluina (Leisiö 1976, 238). Kyseistä häälaulua Remsujeva muistaa esitetyn häissä ja hän pystyy myös kuvailemaan tarkasti ne häärituaaliin kuuluvat tilanteet, joissa laulua oli laulettu (MD1001). Valitsin analysoitavakseni häälaulun, koska pidin esitystä hyvänä ja mielenkiintoisena. Toinen syy valintaani oli se, että viime vuosina eeppeisiä runolauluja ei ole juuri ollut mahdollista tallentaa Vienan Karjalasta. Tähän on syynä Nina Lavosen mainitsema seikka, että häälauluja muistetaan muita eeppeisiä lauluja paremmin. Eeppeisiä lauluja on laulettu monissa eri tilanteissa. Leea Virtanen (1968, 15–21) mainitsee iltapuhteet, lapsen tuudittamisen, muun työn-teen ja juhlat. Maria Feodorova (7.7.1999) mainitsi haastattelussaan edellisten lisäksi laulamistilanteiksi muun muassa nuottakalastuksen ja yleensäkin venematkoilla laulamisen.

Laulajien kieliympäristöt olivat erilaisia johtuen kunkin elinaikana vallinneista kielipoliittisista tilanteista, jotka sanelivat muun muassa sen, millä kielellä sai opetusta ja virallisia palveluja. Anni Kiriloffin ja Anni Tennisovan elinaikana länsivienalaiset kylät olivat olleet mitä ilmeisimmin karjalankielisiä. Venäjää oli kuultu satunnaisesti jos ollenkaan. Suomeen taas rajakylillä oli kiinteät suhteet ja suomea kuultiin myös lähipiirissä siirtolaisten puhumana. Siitä, kuinka karjalankielisessä ympäristössä Remsujeva ja Feodorova olivat eläneet, on haastatteluaineiston perusteella mahdollista antaa jonkinlaisia arvioita. Kummankin äidinkieli oli ollut karjala ja lapsuutensa he olivat eläneet karjalankielisissä kylissä. Molemmat heistä olivat myös eläneet aikana, jolloin venäjän kielen läsnäolo oli vahvistunut voimakkaasti kaikkialla Vienan Karjalassa. Evakkomatkoilla molemmat laulajista oppivat venäjää. Tiedotusvälineiden ja palvelujen kielenä venäjä oli yleistynyt heidän elinaikanaan. Feodorova puhui kotonaan karjalaa kuolemaansa saakka. Remsujevan kotikielestä minulla ei ole täysin varmaa tietoa, mutta hänen lapsensa taitavat hyvin karjalaa, joten ilmeisesti kotikielenä on karjala. Vuokkiniemessä, jossa Remsujeva asuu, on muutenkin karjalan kielen puhuminen säilynyt hyvin ainakin vanhojen ihmisten keskuudessa.

On ilmeistä, että venäläistyneet nuoremmat sukupolvet eivät laula enää karjalaksi runolauluja. Näiden laulujen taitajat ovat ennen sotia syntyneitä, nyt jo iäkkäitä naisia. Tästä poikkeuksena ovat venäjää äidinkielenään puhuvat kansanlaulukuo-rojen jäsenet,

jotka laulavat karjalankielisiä lauluja kuoroissa. Kuorojen ohjelmistoissa on runolaulujen sijasta uudempia riimillisiä lauluja, mutta Jyskyjärven kansanlaulukouros esitti vuosikautia häänäytelmää, jossa oli mukana runolauluja (Nikolajeva/ haastattelu 11.4.1999).

Kaikki esimerkeiksi valitsemani laulajat ovat eläneet jossakin vaiheessa elämäänsä kyläyhteisössä, jossa karjalan kielellä laulaminen oli ollut jokapäiväistä. Kaikilla laulajista oli ollut jonkinlainen suhde vielä rituaalisiin tilanteisiin, joissa on laulettu runolaulua, vaikka Remsujevan ja Feodorovan elinaikana muut laulunlajit, etenkin säkeistölliset uudemmat kansanlaulut, yleistyivät runolaulujen kustannuksella myös esimerkiksi häärituaaleissa (Remsujeva/haastattelu 24.1.1999). Karjalaisen identiteettinsä ja kotitaustansa vuoksi kukaan laulajista ei ehkä karakterisoi selkeästi kulttuurin muutosta, joka alkaa syntyä, kun uusi kieli ja uudet tavat valtaavat alueella olleen kulttuurin.

Analyysin lähtökohdat

Tarkastelen runolauluja tekstin, sävelmän sekä tekstin ja sävelmän yhdessä muodostaman kokonaisuuden näkökulmista. Erityisesti tarkastelen mitan suhdetta musiikkiin eli sitä, miten kalevalamitta toteutuu musiikillisena ilmaisuna. Kaikki samankin laulajan runolauluesitykset ovat erilaisia. Verratessani eri esittäjien yksittäisiä lauluja toisiinsa olen ottanut lähtökohdaksi tarkastella lauluja tietyn säänneltyyn mittasysteemin näkökulmasta, tässä tapauksessa kalevalamitan. Vaikka ei ole kiinnostavaa, miten huolellisesti kukin laulaja hallitsee tietyn mitan laulutilanteessa, on kiinnostavaa verrata sitä, onko mitan toteuttamisessa ratkaisevia eroja laulajien välillä. Taustalla olevana ajatuksena on tällöin kieliympäristön muutosten ja kahden tai useamman kielen rinnakkaiselon vaikutus laulettuun kieleen.

Yksittäisten laulujen vertaaminen toisiinsa ei anna tarkkaa kuvaa siitä, millaisia eroja laulajien välillä on tai millaisin variaatioin kukin laulaja toteuttaa kalevalamittaa. Suppean aineiston analyysin avulla voidaan kuitenkin saada käsitys siitä, mihin asioihin kannattaisi kiinnittää huomiota aiottaessa pureutua vastaaviin kysymyksiin suu-remmalla aineistolla.

Runolauluesityksen yksi analyysikeino on nuotintaminen. Olen nuotintanut kaikki edellä mainitsemani laulut⁴. Olen transponoinut esittäjän laulukorkeuden nuotinnoksissa niin, että kaikki neljä laulua ovat vertailtavissa keskenään. Analyysin perusteella olen määrittänyt käytetyn sävelikön ja perussävelen. Olen käyttänyt nuotinnoksissani tahti-

⁴ Päätoimittaja on osallistunut nuotinnosten muokkaamiseen.

viivoja, koska kaikissa sävelmissä säkeiden rajat ovat selkeitä. Kaikissa muissa sävelmissä paitsi Kokkovirressä tahtiviivat rajaavat säkeet toisistaan eli säe muodostuu yhdestä tahdistä. Yksisäkeisissä lauletuissa sävelmissä tekstisäe vastaa siis musiikillista säettä. Kaksisäkeisten sävelmien melodiasäkeet olen kirjoittanut peräkkäin samalle riville. Näissä sävelmissä musiikillinen yksikkö, säe, sisältää kaksi tekstisäettä. Runolaululle ominaista muuntelua analysoin vain siltä osin kuin se analyysini perusteella vaikuttaa mitallisiin seikkoihin, joita tässä tutkimuksessani selvittelen.

Tekstianalyysistä

Kiinnitän tekstin analysoimisessa huomiota säetyyppeihin ja tavupainojen toteutumiseen lauletuissa kielessä. Runojalkojen⁵ pituuksiin kiinnitän huomiota silloin kun säkeessä on enemmän kuin kahdeksan tavua. Virheetön kalevalamitta on tutkijoiden luoma käsite. Se on muodostunut yleistysten perusteella, jotka on saatu vertailtaessa suurta määrää kansanrunoutta laajalla maantieteellisellä alueella (Huttu-Hiltunen 1999, 199). Kalevalamitta on enemmänkin yleistermi alueellisille mitallisille variaatioille itämerensuomalaisella alueella (Niemi 2000, 28).

Kalevalamitta on kielen säännelty mittasysteemi. Pentti Leino (1982, 46) kutsuukin kalevalamittaa perustaltaan syllabiseksi, eli tavujen lukumäärään perustuvaksi mittajärjestelmäksi. Mitassa on Niemen (2000, 28) mukaan merkittävää myös tavujen laajuus ja paino, joten siinä on myös jälkiä dynaamisesta ja durationaalisesta mittatyyppistä. Leino (1982, 20) jakaa kalevalamittaisissa runoissa esiintyvät tavut kolmeen kategoriaan. Hän nimittää pääpainollisia ja pitkiä tavuja vahvoiksi, lyhyitä pääpainollisia tavuja heikoiksi ja neutraaleiksi pääpainottomia tavuja. Pääpainottomat tavut sopivat kalevalaisessa mittassa sekä nousuun että laskuun. Kalevalamitta on muutakin kuin tavupainoja. On tarkkaan määritelty, kuinka pitkiä tavumääriä voi mahdollistaa mihinkin runojalkaan. Ensimmäisessä runojalassa saa olla kaksi, kolme tai neljä tavua, muissa kaksi tavua. Kalevalamittaan sisältyvät myös muut tyylilliset kriteerit, joita ovat alkusointu ja kerto (Rintala 1999). En huomioi kyseistä aineistoa analysoidessani kahta viimeistä kriteeriä.

Lauletuissa runokielessä säe muodostaa oman rytmisen kokonaisuutensa (Leino 1982, 14). Kalevalamittaiset trokeesäkeet voidaan jaotella normaali- ja murrelmasäkeisiin. Trokeella tarkoitetaan runojalkaa, joka on nousutavun ja sitä seuraavan laskutavun yhdistelmä. Sekä normaali- että murrelmasäkeet siis koostuvat trokeista. Normaali-säkeessä tavupaino noudattaa suomen kielen yleistä sääntöä, jossa pääpaino on aina

⁵ Pentti Leino (1982, 50–51) pitää runojalan käsitettä ongelmallisena, sillä runojalka ei hänen mukaansa vastaa mitään kielellistä yksikköä ja se on käsitteenä liian epätarkka kuvamaan tavujen suhteita. Leino pitääkin runojalkaa turhana metriselle analyysille.

sanan ensimmäisellä tavulla. Murrelmasäkeissä vähintään yhden sanan ensitavu ei saa painoa. (ks. esim. Rintala 1999, 23). Ilmiötä, jossa normaalisti painoton tavu saakin laulettuessa runokielessä painon, eli painolliseen asemaan asetuu painoton tavu, kutsutaan koronpoluksi (Laitinen st. 12.2.1999). Tällöin musiikillinen paino ja sanapaino eivät mene yksiiin.

Timo Leisiön (2000, 18) mukaan nelipolvitrokeeta voisi nimittää neliaskeliseksi trokeeksi. Hän kritisoi metriikan tutkijoita siitä, että he eivät ota analyyseissään huomioon aikaa. Runojalka tai runopolvi etenee niin lausuttuna kuin laulettunakin ajassa. Neliaskelinen trokee sisältää Leisiön mukaan ajatuksen runon askeltamisesta ajassa. Neliaskelinen trokee sisältää kahdeksan mooraa, eli yksi askel on kahden mooran mit-tainen. Moora on runoudessa ajallinen peruspulssi, jolla askeltaminen tapahtuu. Havainnollistan Leisiön ajatusta esimerkkilauseella. Ylin rivi ilmoittaa moorat, siitä seuraavaksi alempi painollisen (+) ja painottoman (0) tavun:

1	2	3	4	5	6	7	8
+	0	+	0	+	0	+	0
koil-	ta	il-	moin	al-	ta	tai-	von

Moora on Leisiön mukaan myös musiikkianalyysin käsite. Se on musiikissa kuten myös runoudessa ajallinen perusyksikkö. Jos musiikillisena metrinä on 5/4, kuten kolmessa analysoimassani sävelmässä, mooran musiikillisen ajan perusyksikkönä on 1/8-kesto. Kyseisessä sävelmätyypissä viimeisen runojalan tavut saavat kumpikin tosin kahden mooran keston.

Laulutekstin analyysi

Jos tarkastellaan kalevalamitan toteutumista esimerkkilauluissa pelkästään tekstin ta-solla, voidaan säkeet määrittää tavujen mukaan kahdeksantavuisiin ja sitä useampita-vuisiin säkeisiin. Seuraavassa taulukossa tavujen mukaiset säetyypit on ilmoitettu luku-määriensä perusteella:

Säkeet	Kiriloff Kantele	Tennisova Polvenhaava	Remsujeva Kokko	Feodorova Anni
10-tavuiset	2	2	–	–
9-tavuiset	16	11	9	19
8-tavuiset	41	66	58	24
7-tavuiset	1	2	–	–
kaikkiaan	60	81	67	43

Kahdeksantavuisia säkeitä on kaikissa lauluissa eniten. Kovin merkittäviä eivät ole Kiriloffin ja Tennisovan muutama seitsemäntavuinen säe, joissa on ”mittavirhe”. Teksti-analyysin olen tehnyt Kiriloffin ja Tennisovan osalta *The Kalevala Heritage* -levyn kansivihkossa olevien litteraatioiden perusteella. Kuten taulukosta käy ilmi Feodorovalta ja Remsujevalta ei löydy seitsentavuisia säkeitä. Näiden laulajien kohdalla olen analysoinut tekstiä nauhalta litteroimani käsikirjoituksen perusteella. Merkillä pantavaa on se, miten seitsentavuisiksi litteroidut säkeet toteutuvat laulettuina. Palaan tähän kysymykseen esitellessäni laulutekstejä ja musiikillista ilmaisua yhtenä kokonaisuutena.

Anni-tytössä kiinnitti huomiotani yhdeksäntavuisien säkeiden suuri määrä. Feodorovalla on hyvin usein säkeen alussa yksittäinen tavu, esim. *ka, ta, no* tai *a'*. Nämä tavut tekevät kahdeksantavuisesta säkeestä yhdeksäntavuisen. Yksitavulla alkavia tekstisäkeitä Feodorovan laulamista kaikista säkeistä on 54%. Kuinka määritellä runojalan painoasemia, jonka alussa on yksitavu. Onko ensimmäinen yksittäinen tavu painollinen vai painoton? Aulis Rintala (1999, 31) sivuuttaa yksittäisten tavujen olemassaolon ensimmäisen runojalan alussa. Hän kehottaa unohtamaan yhdeksäntavuisen säkeen alussa olevan yksitavun ja mieltämään sen ylimääräiseksi esitahdiksi, jonka jälkeen trokeinen rytmi pääsee toteutumaan.

Edellä kuvattu ongelma syntyy tekstiä analysoitaessa irrallaan sävelmästä. Sävelmää nuotinnettaessa yksittäiset tavut asettuvat kuin itsestään edellisen tekstisäkeen perään. Leisiön (2000, 19) rytmisen tihentämisen käsite tulee avuksi ymmärtämiseen. Leisiön käyttämä mooran käsite voi toteutua yhdellä tai useammalla tavulla. Oleellista on että halutut tavut sisältyvät mooran kestäväseen aikaan. Mitä useampia tavuja halutaan ilmaista yhden mooran sisällä, sitä nopeammin ne on laulettava. Alla on esimerkkilause *Anni-tytöstä*, jossa tihennetty aika tapahtuu kahdeksannessa moorassa:

1	2	3	4	5	6	7	8
kul-	ta	kir-	ves	kelk-	ka-	ses-	sa no

Edellä kuvatun esimerkin kaltaisesti samassa ajassa missä laulaja pääsääntöisesti laulaa vain yhden tavun, hän laulaakin kaksi tavua, eli hän sitoo säkeen loppuun yksittäisen ”ylimääräisen” tavun. Tässä tapauksessa yhdeksäs tavu siis sijoittuu viimeiselle mooralle, ei säkeen ensimmäiseen runojalkaan. Kaikki yhdeksäntavuiset säkeet *Anni-tytössä* muutamaa lukuun ottamatta noudattavat edellä kuvattua. Myös *Kokkoverressä* on muutama esimerkissä demonstroidun kaltainen säe, jossa laulaja tihentää aikaa säkeen lopussa. *Kokkoverren* ensimmäisessä säkeessä on sama ilmiö, mutta koska edellä ei ole säettä, yksittäinen tavu on ikään kuin kohotahti. Leisiön (2000, 20) mukaan runosävelmissä ei ole kohotahteja, mikä johtuu siitä, että kahdeksan mooran säe jatkuu välittömästi seuraavaan. Myös *Kanteleessa* on yksi säe, jonka lopussa laulaja tihentää rytmiä ja lisää tavun, jonka jälkeen hän pitää lyhyen tauon.

Edellä kuvatun kaltaisia yhdeksäntavuisia säkeitä, joissa yhdeksäs tavu on viimeisen mooran lopussa on pääsääntöisesti vain kahdella laulajalla. Seuraavasta taulukosta ilmenee kahden erilaisen yhdeksäntavuisen säkeen esiintyminen kahden laulajan lauluissa:

Säetyypit	Kokkovirsi	Anni-tyttö
9. tavu säkeen lopussa	4	16
9. tavu säkeen alussa	5	3

Vaikka kaikki tekstit noudattavat kalevalamittaa, yhdeksän- ja kymmentavuisten säkeiden kohdalla ensimmäisen runojalan painollisuus täytyy selvittää ennen lopullista säe-analyysia. Ensitavun painon lisäksi monitavuisten sanojen seuraavilla parittomilla tavuilla on sivupaino, joka mahdollistaa kyseisten tavujen sijoittamisen metrisesti painolliseen asemaan (Niemi 2000, 28). Ensimmäisessä runojalassa voi olla kaksi, kolme tai neljä tavua eli nelipolvinen trokee toteutuu kahdeksän-, yhdeksän- ja kymmentavuisena.

Seuraavasta taulukosta ilmenee laulujen yhdeksäntavuisten säkeiden ensimmäisen runojalan ensimmäisen sanan tavumäärä niiden säkeiden osalta, joissa laulaja ei tihennä aikaa:

	Kiriloff Kantele	Tennisova Polvenhaava	Remsujeva Kokko	Feodorova Anni
3-tavuiset	10	6	–	–
2-tavuiset	5	5	2	–
1-tavuiset	–	–	3	3
yhteensä 9-tav.	15	11	5	3

Alla on puolestaan esitettyä kymmentavuisten säkeiden ensimmäisen runojalan ensimmäisen sanan tavumäärä:

	Kiriloff Kantele	Tennisova Polvenhaava
3-tavuisia	1	2
2-tavuisia	1	–
1-tavuisia	–	–
yhteensä 10-tav.	2	2

Kuten yllä olevista taulukoista voi summata, laulujen runotekstin pohjamuodon mahdollisuudet ovat monituiset riippuen yhdeksän ja kymmentavuisten säkeiden painottamisesta ensimmäisessä runojalassa. Seuraavassa esittelen ensimmäisen runojalan painotuksissa esiintyvät variaatiot 10-tavuisten säkeiden osalta. Analyysissani olen tukeutunut siihen, mitä edellä mainitsin useampitavuisten sanojen sanapainosta. Yksitavuiset sanat säkeen alussa olen analysoinut painollisiksi tavuiksi. Taulukossa plus-merkki tarkoittaa painollista tavua ja ympyrä painotonta tavua. Rastilla olen merkinnyt ne painotustyyppit, joita on kussakin laulussa:

Säkeessä tavuja	painotukset	Kiriloff Kantele	Tennisova Polvenhaava
10 tav.	+ o + +	x	x
10 tav.	+ o + o	x	–

Taulukko kertoo sen, että ensimmäisessä runojalassa voi olla useampi kuin yksi painollinen tavu, eli nousu kymmentavuisissa säkeissä. Yhdeksäntavuisilla säkeillä, joissa yhdeksäs tavu sijoittuu ensimmäiseen runojalkaan ei juuri ensimmäisen runojalan tavujen painotuksissa ole variaatioita. Painotus menee ensimmäisten runojalkojen osalta siten, että ensimmäisellä tavulla on paino ja kolmannella tavulla on sivupaino, eli siis paino. Vain *Anni-tytössä* on kaksi säettä, joissa on poikkeuksellisesti kaksi painollista tavua peräkkäin. Molemmat säkeet alkavat sanalla *eik'*, jonka olen tulkinut yhdeksi painolliseksi tavuksi.

Kun analysoidaan kaikkien laulujen koko säemäärästä murrelmasäkeet, saadaan seuraavanlainen jakauma:

Murrelma	Kiriloff Kantele	Tennisova Polvenhaava	Remsujeva Kokko	Feodorova Anni
10-tavuiset	–	–	–	–
9-tavuiset	4	6	4	11
8-tavuiset	20	33	16	8
7-tavuiset	1	–	–	–
yhteensä	25	39	20	19
% kaikista säkeistä	42%	48%	30%	41%

Murrelmasäkeitä on siis kaikissa lauluissa suurin piirtein saman verran, mutta *Kokko-virressä* hiukan vähemmän.

”Mittavirheitä” on jonkin verran kaikissa lauluissa. Niistä yleisin on sellainen, jossa lyhyt tavu on pitkän tavun paikalla painollisessa asemassa. Ainoastaan Tennisovalla on pitkä tavu muutaman kerran painottomassa asemassa. Seuraavassa tällaisten tapausten suhteellinen jakauma eri lauluissa:

Kiriloff Kantele	1,6%
Tennisova Polvenhaava	14,8%
Remsujeva Kokko	10,4%
Feodorova Anni	26,1%

Feodorovan laulamassa *Anni-tytössä* mittavirheitä on eniten, mutta, koska sama teksti toistuu laulettuna useaan kertaan, mittavirheiden määrä kertautuu suhteessa säkeiden lukumäärään. Kalevalamitta elää laulettuna varioimalla mitan mukaisesti ja myös siitä välittämättä.

Runolaulu musiikkina

Olen transponoinut kaikki laulettu sävelmät niin, että g^1 on perussävel, jolloin sävelmiä on helpompi vertailla keskenään. Kuvaan kaikki säveliköt ylimmästä sävelestä alaspäin. Laulujen sävelikköjen määrittämien osoittautui etenkin Remsujevan esityksen osalta hankalaksi. Tähän on syynä se, että esityksen pohjalla oleva sävelikkö ja sen käytännön toteutus ovat kyseisessä esityksessä kaukana toisistaan.

Remsujevan Kokkovirren sävelikkö (transponoituna) on g :hen päättyvä pentakordi: $d^2-c^2-h^1/b^1-a^1-g^1$. Säkeen voi aloittaa g^1 tai gb^1 ja sen päätössäveliä voivat olla f^1 tai $f\#^1$ (gb^1). Laulaessaan Remsujeva käy toistuvasti eb^2 :ssä ja jopa sen yläpuolisessa f^2 :ssä, jotka olen tulkinnut korkeiksi d^2 -säveliksi. Tulkintani mukaan siis hän periaatteessa laulaa pentakordin rajoissa, mutta ei aina saavuta tavoittelemansa sävelkorkeutta, vaan liukuu sen ohi. Tämä on vain yksi esimerkki siitä, että edellä esittämäni sävelikkö kertoo sävelmästä vain sen, millaiseen runkoon sävelmä pohjautuu. Remsujevan esityksessä se toteutuu erityisen polveilevana tyylinä ja epätarkkoina sävelkorkeuksina. Remsujevalle sävelkorkeudet eivät tunnu kyseisen esityksen perusteella olevan laulamisessa pääasia. Tosiasiallinen säveltaso laskee laulun kuluessa puolissävelaskelen verran ($e^1 \rightarrow d\#^1$).

Kanteleessa sävelikkö on heksakordi $e^2-d^2-c^2-h^1-a^1-g^1$. Soivan esityksen perussävel on a^1 .

Polvenhaavassa sävelikkö on heptakordi $eb^2-d^2-c^2-b^1-a^1-g^1-f^1$. Soivan esityksen perussävel on e^1 .

Anni-tytössä sävelikkö on heksakordi $d^2-c^2-b^1-a^1-g^1-e^1$. Soivan esityksen perussävel on a^1 .

Polvenhaavassa ja Annissa melodia voi siis mennä myös perussävelen alapuolelle. Kiriloffilla ja Remsujevalle esityksen säveltaso nousee ja laskee esityksen kuluessa kokosävelaskeleen verran. Esitän seuraavassa vielä kootusti taulukossa, mitä perussävel tekee kussakin sävelmässä.

Laulut	Perussävel (soiva taso)	Perussävel (transpon.)	Perussävelen asema sävelmässä:
Kantele	g^1	g^1	Säe voi alkaa perussävelellä ja päättyä siihen. Näin ei kuitenkaan tapahdu aina. Pidemmät kerronnalliset jaksot päättyvät aina perussäveleen.
Polvenhaava	e^1	g^1	Säe A' alkaa useimmiten perussävelellä. Säe B päättyy aina perussäveleen, mutta ei koskaan ala sillä.
Kokko	e^1	g^1	Säe alkaa ja päättyy perussäveleen. Perussävel on aina myös keskellä säettä.
Anni	a^1	g^1	Säe A' alkaa perussäveltä. Säe B' päättyy aina perussäveleen.

Olen tulkinnut muut sävelmät metriltään 5/4:ksi, mutta Kokko-virren kolmijakoiseksi. Tässä tapauksessa esitän sen 3/4-tahtiosoituksella, joka viittaa metrisen tyyppin tulkin-

taan, ei niinkään sävelten kestoan. Vienan Karjalassa kolmijakoisuus on ollut hääsävelmille yleistä (Asplund 1981, 25). Armas Launis (1930) on tulkinut *Suomen kansan sävelmiä* -kokoelmassaan Kokko-virttä muistuttavan sävelmätyypin metrisesti $3/4 + 6/8$ yhdistelmätahtilajiksi. Sävelmän metrinen pohjakaava on kolmijakoinen. Sävelmä on tallennettu Kivijärveltä 1877. E-pentakordiin perustuva sävelmä on melodisesti lähellä tallentamaani Kokko-virttä. (ks. Launis 1930, Vienanredaktio n:o 96., 97., 100.–109., 111.–113., 118.)

Musiikilliselta kokonaisuudoltaan sävelmät ovat joko yksi- tai kaksisäkeisiä. Säkeiden rajat ovat selkeitä. Kokkovirsi ja Kantele ovat yksisäkeisiä ja Anni-tyttö sekä Polvenhaava parisäkeisiä. Niissä esisäettä A' seuraa jälkisiä B' ja molemmat säkeet eroavat jonkin verran toisistaan sävelmiltään. Kaikki sävelmät ovat muodoltaan jonomaisia. Esimerkki kunkin laulun sävelmästä alla.

Esimerkki 1. Kokko.

ka Kok - ko len - si ko - il - ta il - moin,
 koil - ta il - moin, al - ta tai - von,
 ha - vu - lin - tu hal - ki il - man.
 Len - te - leik - se lii - te - leik - se,
 len - te - leik - se lii - te - leik - se.
 Lii - ti lin - nan ik - ku - nal - la,
 sei - näl - lä se - le - nä sul - ka,

Esimerkki 2. Kantele.

"a1" = al-g1

1. Tuo - pa se vii - sas Väi - nä - möi - ni, 2. läh - tööp on he - vo - sen et - tsoh,
 3. su - vi - kun - nan kuun - te - loi - ge, 4. ot - ti oh - jak - set o - lal - le,
 5. peä - ty tuol - la mät - tä... häll - lä, 6. peä - ty päi - vän rin - ki - sel - lä,
 7. kuu - li pur - ren it - kö - väk - se, 8. va - lit - ti ve - no pu - na - ni,
 61. kie - lin kan - nel - vo pa - ka - si, 62. tuo - pa han met - sän i - sän - tä,
 63. harp - pa - si ha - ko - ha - vul - ta, 64. lyk - ke - liu - tu lym - mys sii - he.

Esimerkki 3. Polvenhaava.

A B
 Van - ha vaa - ri Väi - nä - möi - ni, ves - ti vuo - rel - la ven - het - tä,
 A B
 kol - kut - te - li kal - li - vol - la. Kil - pes - ty kir - ves ki - ve - he,
 A' B
 pol - ve - he po - jan po - lo - sen, van - han vua - rin Väi - nä - möi - sen.
 A' B
 Läh - ti - pä hiän et - si - mä - hä, ve - ren tul - van tuk - ki - jo - a.
 A' B
 En - sim - mäis - tä tie - tä myö - ti, en - sim - mäi - se - he ta - lo - ho.
 A' B
 Uk - ko uu - nil - ta pu - hu - ve, van - ha vaa - ri vai - pan al - ta.

Esimerkki 4. Anni.

An - ni tyt - tö ai - nut nei - ti, is - tui tuo tu - rin ko - rol - la,
 tu - run ko - ron kor - va - sel - la, ta vuot - ti mies - tä mie - le - his - tä, ta
 sul - hais - ta su - lo - sa nais - ta. Ka nou - si lei - pä...
 nou - si kul - ta - mies me - res - tä,
 kul - ta suus - sa, kul - ta kiäs - sä, kul - ta - ket - jut kor - ma - nos - sa,
 kul - ta - kelk - ka ni jä - les - sä, ta kul - ta - kir - ves kelk - ka - ses - sa. No
 jo - ko tu - let, An - ni tyt - tö, An - ni tyt - tö ai - nut nei - ti?
 En - pä tu - le en - kä o - le, eik' o - le siät - ty, eik' o - le kiät - ty,
 eik' o - le kois - ta - ni tu - vat - tu. [A...]

Kaksisäkeisissä melodioissa eli Väinämöisen polvenhaavassa ja Anni tytössä jälkisäkeen päätössävel on sama kuin esisäkeen aloitussävel. En paneudu tässä kuitenkaan yksityiskohtaisemmin sävelmien melodiakaarroksiin tai muunteluun.

Musiikillisessa kokonaisuudessa on havaittavissa *Kanteleessa* jononaisuuden lisäksi se, että laulaja rytmittää kokonaisuuden selvästi erottuviin osiin. Pienempänä erottuvana muotona on kolmen tai useimmiten neljän säkeen muodostamat yhdellä hengityksellä laulettu kokonaisuudet. Nämä osat päättyvät aina säkeen lopussa yksitällisillä tavuilla laulettuihin pitkiin säveliin, mutta poikkeuksena muutaman kerran laulaja ei vedä hengityksen lopussa säkeen loppua pitkäksi. Tällaisia kokonaisuuksia, joissa hengityksen lopussa olevan säkeen loppu on kaikkiaan kymmenen. Yhden kokonaisuuden jälkeinen säe alkaa usein käytetyn sävelikön korkeimmalta säveleltä. Taitteet ovat juonen kerronnallisesti merkittävissä kohdissa. Ei voida puhua säkeistömuodosta, mutta kokonaisuus pilkkoutuu pienempiin tarinankerronnallisiin osiin.

Myös *Kokkovirressä* laulaja tauottaa kokonaisuutta pitämällä taukoja, jolloin hän puhuu. Laulaja selittää tallentajille jo ennen laulamaan ryhtymistään, ettei laulua laulettu kokonaisuudessaan yhdessä tilanteessa, vaan tietty kokonaisuus laulettiin häämenojen tietyssä ja toinen toisessa vaiheessa. Hengityspaikat sen sijaan ovat aina säkeen jälkeen.

Musiikillinen vuoropuhelu on kuultavissa *Anni-tytössä*, jossa kaksi melodisesti toisistaan poikkeavaa säettä vuorottelee. Esisäkeenä melkein aina esiintyvää sävelikön ensimmäiseltä asteelta alkavaa säettä seuraa sävelikön korkeimmalta säveleltä alkava jälkisiä. Säkeiden A' ja B' välillä laulaja pitää aina hengitystauon, jonka pituus vaihtelee. Laulun ensimmäiset kaksi säettä ovat myöhemmin vakiintuvista esi- ja jälkisiä-tyypeistä poikkeavia. Samoin poikkeavat tarinan kerronnalle oleellisiin taitekohtiin sijoittuvat säkeet, eli ne, missä Anni tyttö kieltäytyy kosinnasta. Vakiintuneista säkeistä poikkeavia ovat laulun kaksi viimeistä säettä, joissa säe muuntuu melodisesti kauimmas alkuperäisestä hahmosta. Nimeän esisäkeen tässä säe a:ksi ja jälkisiäkeen säe b:ksi. Tekstin sisällön kannalta säkeet kuitenkin ryhmittyvät seuraavasti. Anni tytöstä kertova säe alkaa aina A'-säkeellä kun taas Annia kosimaan tulleista miehistä kertova säe alkaa aina B'-säkeellä. Laulajan täytyy osata tarinan logiikka täydellisesti, ettei hän aloita sopimattomalla säkeellä tarinaa.

Myös Polvenhaavassa melodiasäkeet ovat jaettavissa esisäkeeksi, joka alkaa sävelikön ensimmäiseltä säveleltä ja jälkisiäkeeksi, joka voi alkaa joko b, c tai d-säveleltä. Laulaja hengittää kahden säkeen (A' ja B') säkeen jälkeen. Melodiahahmon kannalta A:lla on kaksi variaatiota, joista toinen etenee pienin sävelaskelin ja toisessa on heti alussa sekstihyppy. Tämä A:n muunnelasäe esiintyy vain kaksi kertaa laulussa. Kun se jälkimmäisen kerran ilmenee, tarinassa on ratkaiseva kohta: veren seisautussanat löytyvät.






Teksti ja sävel yhdessä

Mielenkiintoisia näkymiä musiikin ja tekstin välisiin suhteisiin syntyy tarkasteltaessa, miten musiikin ja tekstin analysoiminen yhdessä muuttaa käsitystä, joka syntyy pelkkää tekstiä analysoitaessa. Mikä musiikillisen keston yksikkö vastaa runojalkaa? Miten eri aika-arvot ja tavupainot yhtenevät? Miten sanapaino kuuluu musiikissa, vai kuuluuko se mitenkään? Ja lopulta, millaisia painotuksia musiikki tuo tekstiin?

Kanteleessa, *Polvenhaavassa* ja *Anni-tytössä* yhtä tavua vastaa musiikillisena keston kahdeksasosa tai neljäsosa. Tavut saavat neljäsosakestoja säkeiden lopuissa. Edellä mainituissa lauluissa viimeisen runojalan molemmat tavut saattavat siis olla musiikilliselta kestoaltaan kaikkia muita tavuja pidempiä. *Kokkovirressä* tavua voi vastata myös pisteellinen kahdeksasosa ja säe päättyy usein puolinuottiin. Kaikki muut sävelmät, paitsi *Kokkovirsi* pääsääntöisesti etenevät syllabisesti, yksi sävel vastaa yhtä tavua.














Niin ei ole tietenkään melisoiden kohdalla, joita lauluissa esiintyy. Tällöin yksi tavu vastaa useampaa säveltä. *Kokkoverressä* yhtä tavua kohti on yksi sävel, mutta säkeen keskellä tavu ikään kuin venyy vastaamaan useampaa säveltä.

Kun tarkastellaan painollisia tavuja suhteessa musiikilliseen keston saadaan seuraavanlaisia tuloksia:

musiikillinen kesto	Kiriloff Kantele	Tennisova Polvenhaava	Remsujeva Kokko	Feodorova Anni
	–	–	x	–
	x	x	–	x
	–	–	x	–
	x	x	x	x
	x	–	–	x

Kuten taulukosta nähdään, painolliset tavut ilmenevät laulettuina eri pituisina. Painollisen tavun musiikillinen kesto jo yhdellä laulajalla vaihtelee läpi laulun. Kaikilla laulajilla myös painolliset ja painottomat tavut saivat kuitenkin sekä lyhyempiä että pidempiä kestoja. Ne voivat olla joko kuudestoistaosia, kahdeksasosia tai neljäsosia ja kahden laulun osalta myös pisteellisiä kahdeksasosia. Tavun painoasema ei siis suoraan vaikuta siihen, kuinka pitkänä jokin tavu lauletaan. Pitkät painolliset tavut eivät saa laulettuina myöskään mitään selkeää melodista tai rytmillistä erityispiirrettä missään kyseisistä lauluista.

Runojalat, jotka koostuvat yhdestä painollisesta tavusta ja yhdestä tai useammasta painottomasta tavusta vastaavat alla olevan taulukon mukaisesti musiikillisia kestoja. Numerot ylärivissä ovat runojalkoja.

	1.	2.	3.	4.
Kiriloff Kantele				
Tennisova Polvenhaava				
Feodorova Anni				
Remsujeva Kokko				

Kanteleessa, *Väinämöisen polvenhaavassa* ja *Anni-tytössä* ensimmäistä, toista ja kolmatta runojalkaa 8-tavuisissa säkeissä vastaa neljäsosa. Viimeistä runojalkaa vastaa

kaksi neljäsosaa. *Kokkovirressä*, joka on kolmijakoinen sävelmä, runojalat saavat kahdeksasosia vastineikseen.

Muutamissa seitsentavuiseksi litteroiduissa säkeissä, joista mainitsin artikkelin alkupuolella, laulaja tekee ikään kuin päinvastoin. Hän lisää tavuja laulaessaan, jotta saa säkeeseen kahdeksan tavua. Kiriloff lisää *Kanteleessa* tavun painollisen sanan ensimmäiseen tavuun, Tennisovalla ylimääräinen tavu tulee painottomalle tavulle, eli säkeen laskuun. Mikäli litteroija olisi kirjoittanut säkeet sellaisina kuin ne on laulettu, niihin olisi siis tullut kahdeksan tavua.

Kokkovirsi käsittelee rytmiä suhteessa tekstiin mielenkiintoisesti. On yhdeksän rytmyksikköä eli tavua käsittäviä tekstisäkeitä ja kahdeksan tavua käsittäviä säkeitä. Sävelmä pitää sisällään ”ilmaa” toisessa tahdissa, jossa laulaja voi halutessaan laulaa ylimääräisen tavun, eli juuri yhdeksännen tavun tekstisäkeeseen. Näin käy kuitenkin vain kaksi kertaa esityksen aikana. Vastaavanlainen mahdollisuus on myös Lähteenkorvan Viananedaktioissa (ks. edellä).

Kun tarkastelee melodiakaarta *Kokkovirressä*, näyttää siltä, että tekstisäe jakautuu kahtia melodian avulla. Sama melodia-aihe, jonka laulaja laulaa kahden ensimmäisen runojalan aikana, kertaantuu ikään kuin uudelleen kolmannessa runojalassa. Sama intervallihyppy kertaantuu ensimmäisessä ja toisessa runojalassa.

Niissä lauluissa, joissa säkeet päättyvät neljäsosiin, eli *Kanteleessa*, *Polvenhaavassa* kaksi viimeistä tavua lauletaan pitkinä, mutta *Polvenhaavassa* parisäkeen jälkimmäisessä säkeessä on hengitystauko. *Anni-tytössä* pitkiä neljäsosia on säkeiden toiseksi viimeisillä tavuilla. Kun painottomatkin tavut voivat saada pitkiä aika-arvoja musiikillisessa ilmaisussa, ne kuulostavat pitkiltä ja painollisilta. Laulun rytmi ei kuulijalle synny tavujen laajuuseroista eikä sanapainon vaihtelusta (Suutari & al. 1999, 9). Rytmii syntyy musiikin peruspulssista ja laulajan tavasta painottaa sanoja, joka on osin melodialle alisteinen. Edellä mainituissa lauluissa siis painoton viimeinen tavu saa musiikillisessa ilmaisussa painon. Tällöin on kyse koronpolusta.

Sävelmissä, joiden metrinä on 5/4, paino on yleensä kullakin viidestä neljäsosasta. Kuitenkin kaikissa 5/4-metrisissä esimerkkilauluissa peruspulssi jakautuu kahdeksasosiin. Tällöin sävelmän painotukset osuvat ensimmäiselle, toiselle ja kolmannelle kahdeksasosalalle ja kolmessa lauluista kahdelle viimeiselle neljäsosalalle. Kaikki muun pituiset kuin kaksitavuiset sanat aiheuttavat koronpolkua säkeiden sisällä. Koronpolkua voi olla sävelmässä millä tahansa painollisista asemista eli kaikilla painollisilla kahdeksas- ja neljäsosilla. Murrelmasäkeet aiheuttavat koronpolkua 5/4-rytmillä laulettuihin melodioihin. Koronpolkua muodostuu kuitenkin myös trokeesäkeiden kolmannen runojalan jälkimmäiselle tavulle, joka 5/4-sävelmässä saattaa saada painon.

Kokkovirressä säkeet loppuvat puolinuottiin. Ensimmäinen runojalka saa musiikillisena kestonä neljäsosakeston, toinen kaksi neljäsosaa ja loput kaksi kolme neljäsosaa. Säkeen lopussa oleva puolinuotti ja painoton tavu osuvat aina samaan kohtaan, eli säkeen loppuun syntyy koronpolkua. Myös tässä laulussa kaikki murrelmasäkeet

aiheuttavat koronpolkua.

Sävelmän ja tekstin painotuksen erot aiheuttavat kaikissa lauluissa ilmiön, jossa joitakin tavuja säkeen sisällä venytetään, jotta teksti saadaan ”riittämään” melodiasäkeeseen. Venyviä tavuja ovat *Kanteleessa*, *Väinämöisen polvenhaavassa* ja *Anni-tytössä* ovat kaksi viimeistä tavua. Sen sijaan *Kokkovirressä* venyy aina kolmannen runojalan ensimmäinen tavu.

Lopputulokset

Artikkelin alussa mainitsin Vienan Karjalan laulukulttuurin muuttuneen ja myös kieliolojen olevan parhaillaankin muutoksille alttiina. Alun perin asettamani tutkimustehtävät pyrkivät selvittämään onko runolaulu säilynyt vienalaisilla ja millaisena runonlaulun taitaminen on säilynyt. Toisena keskeisenä tutkimustehtävänä oli tarkastella runolaulua muutoksen näkökulmasta. Näkyvätkö runolaulussa laulukulttuuriset tai kielelliset muutokset? Kolmantena tehtävänäni oli tarkastella sitä, miten muutosta voisi tutkia musiikillisessa ilmaisussa.

Tutkimukseni lähtökohtana oli analysoida eroja varhemmin syntyneiden laulajien ja myöhemmin syntyneiden laulajien runolauluesityksissä. Aineistosta löytyi yksi merkittävä eroavaisuus laulajien välillä. Suurin poikkeavuus oli Maria Feodorovan tapa lisätä yksittäinen tavu säkeen loppuun ja kahdeksanteen mooraan niin, että säkeistä muodostui yhdeksäntavuisia. Tämän kaltaisten yhdeksäntavuisien säkeiden laulaminen oli kyseisellä laulajalla hyvin yleistä, yleisempää kuin muiden säkeiden laulaminen. Muutamia vastaavia säkeitä oli myös Remsujevan laulamassa *Kokkovirressä*. Leisiön mukaan yhdeksännen tavun sijoittuminen viimeiselle mooralle on nuorempi rakenteellinen ilmiö kuin sellainen yhdeksäntavuisuus, jossa ylimääräinen tavu sijoittuu ensimmäiseen runojalkaan. Hänen mukaansa tavun sijoittuminen kahdeksanteen mooraan on nuorehkoa venäläistä vaikutusta. Tätä näkökantaa puoltaisi ainakin se seikka, että Feodorova ja Remsujeva ovat eläneet aikaa, jolloin venäjän kielen vaikutus on ollut voimakkainta Vienan Karjalassa. Myös vienalaismurteissa käytetään *a'*-partikkelia esimerkiksi kysymyslauseen alussa: *a' konsa työ tuletta?* (Milloin te tulette?) Piirteen tarkasteleminen laajemmalti esimerkiksi Maria Feodorovalta tallennetusta, moneen genreen kuuluvia lauluja sisältävästä ohjelmistosta vaatisi oman tutkimuksensa.

Analyysini perusteella kalevalamitta ja runolaululle ominainen laulutapa ovat säilyneet äskettäin tallennettujen esitysten perusteella hyvin. Runolaulujen sanasto, kieli ja mitta ovat edelleen laulajilla hyvin hallussa. Sekä Feodorova että Remsujeva laulavat muuntelevasti runolaulua. Molemmilla edellä mainituista laulajista on tarinankerronnallista otetta, joka tulee esiin myös Kiriloffilla. Laulajat muistavat edelleen hyvin esityskontekstiin liittyvä tietoutta. Remsujeva kykenee selittämään häirituaalin

ja siihen liittyneet laulut ja tavat yksityiskohtaisesti. Laulajat myös ymmärtävät laulettuun sisällön, kuten käy ilmi siitä, miten Remsujeva kuvailee häiritäaalien kulkua suhteessa lauluun ja siitä, että Feodorova kommentoi laulamisen jälkeen innokkaasti laulun juonnellista loppuratkaisua.

Miksi runolaulu on sitten pitänyt pintansa suurilla kulttuurisilla muutoksilla kokeneiden ihmisten muistissa? Runolaululle ominainen vahva mitta on ilmeisen hyvin muistiin painuva ja ulkopuolisia vaikutteita torjuva. Se on Matti Kuusen sanoin ikaikainen muistamisen apukeino. Laulut, joita vielä nykylaulajatkkin muistavat, ovat mitä ilmeisimmin sisältäneet yhteisölleen elintärkeää tietoa. Yksilön näkökulmasta huomio kiinnittyy niihin yhteisöllisiin tilanteisiin, joissa runolauluja on laulettu. Monet lapsuuden ja nuoruuden laulamistilanteista ovat varmasti olleet laulajille niin merkittäviä, että he haluavat vielä vanhanakin palata niihin. Toisaalta laulajia on ainakin uusimmissa tallennustilanteissa pyydetty laulamaan runolaulua ja he ovat pyrkineet vastaamaan tallentajien toiveisiin.

Tässä artikkelissa selostamani tutkimus avasi monia uusia tutkimuskysymyksiä. Analyysini ei kerro paljon laulukulttuurin muutoksesta Vienan Karjalassa. Kielen tai kulttuurin muuttumista ja niiden vaikutuksia laulamiseen tarkemmin selvittäessä pitäisi analysoida laajempaa sävelmäkorpusta ja valita mukaan lauluja myös äidinkielenään venäjää puhuvilta laulajilta. Tällöin lauluaineistoon tulisi valita myös muita kuin runolauluja, sillä äidinkielenään venäjää puhuvat harvemmin osaavat runolauluja. Myös varhemmin tallennettujen lauluaineiston laajamittainen vertaaminen tuoreempaan aineistoon tuottaisi selkeämpiä vastauksia siihen, mikä on muuttunut ja mikä säilynyt. Voi olla että notaatio ei ole loppujen lopuksi paljastavin analyysitapa muutosten havaitsemiseksi, vaan ne saattavat näkyä huomattavasti voimakkaammin esimerkiksi laulusoundeissa. Hedelmällistä olisi toki tehdä vertailua runolaulun ja muita mittoja noudattavien laulun lajien kuten tšastuškojen tai bylinoidien kesken.

Lähteet

Painetut lähteet

- Asplund, Anneli 1981. Kalevalaiset laulut. *Kansanmusiikki*, toim. Anneli Asplund ja Matti Hako. SKS. Helsinki. Ss. 18–43.
- Huttu-Hiltunen, Pekka 1999. Anni Lehtosen runolauluoppi. *Tuulen jäljillä. Kirjoituksia kansanperinteestä ja kulttuurihistoriasta*. KsV 77–78, toim. Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki. Helsinki: SKS.
- Kuusi, Matti 1985. Kalevalakielestä. *Perisuomalaista ja kansainvälistä*. Helsinki: SKS. Ss. 184–197.
- Laakso, Johanna 1991. Karjalaiset. *Uralilaiset kansat*. Juva: WSOY. Ss. 56–67.
- Laine, Antti 1998. Venäjän Karjala 1900-luvulla. *Karjala. Historia, kansa, kulttuuri*, toim. Pekka Nevalainen & Hannes Sihvo. Helsinki: SKS. Ss. 207–249.
- Launis, Armas 1930. *Runosävelmiä. II Karjalan runosävelmät*. Suomen kansan sävelmiä. Neljäs jakso. Helsinki: SKS.

- Lavonen, Nina 1990. Kiestingin laulut ja laulajat. *Runo, alue, merkitys. Kirjoituksia vanhan kansanrunon alueellisesta muotoutumisesta*. toim. Pekka Hakamies. Joensuun yliopisto, Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja. N:o 92. Joensuu. Ss. 29–56.
- Leino, Pentti 1982. *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Helsinki: SKS.
- Leisiö, Timo 1999. Karjalan hääsävelmistön tyylhistoriaa. *Musiikin suunta*. 3/ 1999, ss. 45–69.
- Leisiö, Timo 1976. Kalevalaisen kansanlaulun ulottuvuuksia. *Juhlakirja Erik Tawaststjernalle 10.X.1976*, toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura. Ss. 273–300
- Niemi, Jarkko 2000. Potkua suomenkielisen populaarimusiikin sanoitusten tutkimukseen? *Musiikin suunta* 2/2000, ss. 25–41.
- Pöllä Matti 1995. *Vienan Karjalan etnisen koostumuksen muutokset 1600–1800-luvulla*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 635. Helsinki: SKS.
- Rintala, Aulis 1999. *Kalevalamitan opas urbaanille runoniekalle*. Kalevalaisen runokielen seura. UNO-SOFT, materiaalia koulujen äidinkielen opetukseen vuodesta 1990.
- Remsujeva, Raija 1996. *Riimillinen kansanlaulu Vienan Karjalassa. Näkökulmia karjalaiseen perinteeseen*, toim. Pekka Hakamies. Helsinki: SKS. Ss. 39–70.
- Stepanova, Aleksandra 1996. Itkuvirsien keruutyöstä Karjalassa. *Näkökulmia karjalaiseen perinteeseen*, toim. Pekka Hakamies. Helsinki: SKS. Ss. 211–228.
- Suutari, P., Krogerus T. & Knuuttila S. 1999. Kalevalaisen musiikin paradokseja. *Musiikin suunta* 3/1999, ss. 4–12.
- Virtanen, Leea 1968. *Kalevalainen laulutapa Karjalassa*. Helsinki: SKS.
- Virtaranta, Pertti 1958. *Vienan kansa muistelee*. Porvoo: WSOY.

Äänitteet

- Asplund, Anneli (toim.) 1995. *The Kalevala Heritage*. Runolauluja Suomesta, Karjalasta ja Inkeristä. (ODE 849–2) Ondine.
- Niiranen, Elina (toim.) 2001. *Laulustahan mua lakehen vei ja muita Maria Feodorovan lauluja*. 2001. Juminkeko ja Kuhmon musiikkiopisto. (JUMCD 1)

Painamattomat lähteet

- Laitinen, Heikki. Seminaariesitelmä Kalevalaisen musiikin seminaarissa Joensuussa 12.2.1999.

Haastattelut

- Feodorova, Maria (s. 1909). Haastattelu Uhtualla 7.7.1999. Haastattelijana Elina Niiranen. MD3014. Juminkeon arkisto.
- Lesonen, Maria (s.1915). Haastattelu Vuokkiniemessä 24.1.1999. Haastattelijana Elina Niiranen. MD3000. Juminkeon arkisto.
- Nikolajeva, Svetlana (s.1944). Haastattelu Jyskyjärvellä 11.4.1999. Haastattelijana Riitta Huttunen. MD1008. Juminkeon arkisto.
- Remsujeva, Santra (s.1914). Haastattelu Vuokkiniemessä 24.1.1999. Haastattelijoina Riitta Huttunen ja Pekka Huttu-Hiltunen. MD1000 ja MD1001. Juminkeon arkisto.