

Pirjo-Liisa Niinimäki

KIRJAPAINOSTA KANSANLAULAJALLE ***Pramean piian veisu* arkkivihkoissa ja** **laulajien esityksissä**

Kirjoitukseni on saanut alkunsa niistä hämmästyksistä, joihin olen joutunut kansanmuusiikin opiskelijana ja tutkijana arkkiveisujen äärellä. Muistan tarkkaan ensimmäisen kansanlauluanalyysini, jonka sain tehtäväkseni yli 20 vuotta sitten Tampereen yliopistossa. Tarkoituksena oli harjoitella arkiston käyttöä ja arkistoaineiston analyysiä, ja sattuman oikusta sain kuunneltavakseni erään version *Pramean piian veisusta*¹. Laulu sai kokemattoman opiskelijaneitosen epätoivon valtaan: siinä ei tuntunut olevan selviä säkeistöjä, ei loppusointuja eikä muotoa, sävellajista puhumattakaan.

Vapaana vellova laulumateriaali oli vaikuttava, mutta se ei vastannut odotuksiani kansanlaulusta. Olin odottanut säännöllistä kahdeksan tahdin mittaista sävelmää, jonka olisi voinut helposti määritellä duuriksi tai molliksi ja jonka sanat olisivat sievästi niputetut loppusointuihin.

Yhtä suuri oli hämmästykseni, kun väitöskirjaa tehdessäni aloin vertailla eri laulajien versioita veisusta ja kaivoin vihdoin esille myös 1700-luvun puolivälissä julkaistun ensipainoksen arkkivihkosesta *Yhden Ylpiän Pijan, ja Köyhiä Wanhembians wastan Ynsiän Tyttären, Pommerissa ja Sibbaun wähässä Caupungisa, Surkiasta Rangais-tuxesta, Saatuen sanomain jälkeen cocoonpandu merkillinen Wirsi* (HYK arkkiveisut D-sarja IV mf Rv 5759 1/5 ja B-sarja I mf Rv 5752 2/8). Kirjallisuudentutkijat olivat 1800-luvulta lähtien moittineet arkkiveisujen kehnoa runomittaa, mutta tässä tapauksessa laulun epämääräinen ja muodoltaan vapaa säkeistö rakenne ei näyttänyt johtuvan arkkivihkosesta; julkaistu tekstiversio oli metrisesti säännönmukainen. Jopa loppusoinnut olivat tarkkaa tekoa. Mitä *Pramean piian veisu* voisi kertoa suomalaisen laulun metriikan kehityksestä? Ja mitä arkkiveisulle tapahtui, kun painettu lauluteksti sai kuulonvaraisesti välittyneen melodian sävelmäkseen ja alkoi elää omaa elämäänsä muistinvaraisena perinteenä?

Piika, jonka maa nielaisi

Pramean piian veisusta on kirjoitettu paljon (Asplund 1994: 613–14; Leisiö 1986: 3–9; Petäjä 1956: 130–142; Salokas 1923: 117–118), joten tyydyn tässä mahdollisimman tiiviiseen historiaan. Tarina koreilunhaluisesta, leipää halveksineesta tytöstä saatiin Suomeen ruotsalaisesta arkkiveisusta tuntemattomaksi jääneen suomentajan kääntämänä. Ruotsiin laulu oli kulkeutunut Saksasta (varhaisin ruotsalaispainos v. 1759). Kyseessä oli varoittava ja valistava laulu, joka opetti vaatimattomuutta sekä kunnioitusta leipää, vanhempia ja esivaltaa kohtaan. Tarinan mukaan köyhä palvelustyttö ei halunnut avustaa vanhempiaan. Häneltä ei liennyt ropoa edes isänsä hautajaiskuluihin. Emännältä saamansa leivät tyttö laski kuraisella tiellä maahan astuakseen niiden päälle kauniilla kengillään. Rangaistukseksi tyttö tarttui jaloistaan kiinni maahan ja upposi maan poveen.

Kertomus on elänyt kansanperinteessä arkkilauluna ja suorasanaisena tarinaperinteenä. Ensimmäinen suomalainen arkkijulkaisu on tiettävästi vuodelta 1761. Sen jälkeen veisusta julkaistiin ainakin 40 painosta eri puolilla Suomea vuoteen 1914 saakka. Ne olivat paria poikkeusta lukuun ottamatta saman arkin uusintapainoksia.² Arkkiveisuna *Pramean piian veisu* oli lajinsa tyyppiesimerkki, oikea arkkiveisujen arkkityyppi. Moralisoivat ja opettavaiset kertomalaulut olivat arkkiveisuissa luonteenomaisia ympäri Eurooppaa. Myös tietty yliluonnollisuus (kuten maan uumeniin vajoaminen tässä laulussa) kuului arkkiveisujen lajiipiirteisiin. Vaikka arkkiveisuina kautta aikojen julkaistiin runsaasti mm. paikallisiin tapahtumiin liittyneitä uutislauluja, yhtä tavallista oli, että tietyt tarinatyytit – tai kuten tässä tapauksessa käännöslainana levinnyt laulu – lainautuivat maasta toiseen.

Sävelmäviitteenä *Pramean piian veisun* arkkipainatteissa on *Vanhan virsikirjan* virsi *Ach Herra älä wihasas* (1702: 28; Ruotsissa vastaavasti GK 27 *Ack Herre straffa icke mig*). Myös arkistotallenteiden sävelmät ovat tämän melodian johdannaisia. *Pramean piian veisusta* on säilynyt poikkeuksellisen paljon arkistomateriaalia, Anneli Asplundin (1994: 623–624) kartoituksen mukaan nelisenkymmentä tallennetta. Suurimmassa osassa on pelkkä tekstiversio tai -fragmentti, mutta sävelmätoisintojakin on puolentusinaa. Tämä on sikäli poikkeuksellista, että 1800-luvun aikana ja 1900-luvun ensi vuosikymmeninä perinteenkerääjät eivät yleensä olleet kiinnostuneita arkkiveisuista. Niistä teki ”epäperinnettä” toisaalta kirjallinen alkuperä, toisaalta se, että lauluja pidettiin ”vain” ulkomaisina käännöslainoina, ei alkuperäisenä suomalaisena kulttuurina. *Pramean piian veisu* oli kuitenkin elinvoimainen ja ylitti sekä 1700-luvun julkaisukynnykset että myöhemmät perinteenkerääjien rajoitukset. Kun viisusta otettiin uusintapainoksiakin vielä myöhään, elinvoima uusiutui. Vahvan suullisen tradition ansiosta laulun taitajia löytyi Suomessa aina 1960–1970-luvuille saakka.

Tarkastelen lähemmin Puolangalla v. 1908 syntyneen Lempi Rämön ja Isossa-kyrössä v. 1873 syntyneen Miina Miikkulan laulamia viisuja. Kumpikin ilmoitti oppineensa laulun sävelmineen omalta äidiltään. Rämöä haastattelivat vuonna 1972 Anneli Asplund sekä Leena Koivu ja Miina Miikkulaa vuonna 1955 Erkki Ala-Könni.³ Nämä ovat täydellisimmät laulusta säilyneet äänitteet, jotka sisältävät sekä sävelmän että tekstin. Vertailumateriaalina olen käyttänyt Asplundin balladikirjassa (1994) julkaistuja nuotinnoksia ja sen toisintoluettelossa mainittuja tekstitoisintoja.

Metriikan ääri viivoja suomalaisessa laulussa

Metriikantutkimus on lyhyesti ilmaistuna mitallisen runouden tai laulun rakenteiden – esimerkiksi säkeiden, säeparien, säkeistorakenteiden sekä alku- ja loppusointujen – tarkastelemista; sen tutkimista, millaisten periaatteiden mukaan painolliset ja painottomat tavut, tauot ja muu kielellinen aines on järjestetty säkeisiin. Metriikantutkimuksen suomalaisiin uranuurtajiin lukeutuvan Pentti Leinon (1982: 12–13) mukaan metri on pintatekstin taustalla vaikuttava rytmiä säätelevä invariantti; runon tai laulun muuttumaton selkäranka, jonka varassa laulu voi rytmisesti toteutua hyvinkin monella eri tavalla. Rytmii ja metri kuuluvat myös musiikin käsitteistöön. Laulussa tekstin ja sitä vastaavan sävelmän metrinen rakennetaso kietoutuvat yhteen, mutta eivät välttämättä toisiaan alleviivaten. Metrinen suhde laulun rytmiseen pintatasoon voi olla myös kontrastoiva. (Niemi 2000: 26–27.)

Suomalaisten perinteinen metrinen järjestelmä nojasi aina 1500-luvun lopulle asti kalevalamittaan, joka koostui nelinuisuisista, painollisella tavulla alkavista säkeistä. 1500-luvun lopulta lähtien luterilainen virsirunous alkoi mullistaa suomenkielistä laululyriikkaa. Virret toivat mukanaan länsimaisia runomittoja sekä mm. germaanisten mallien mukaisen, painottomalta asemalta alkavan kohotavusäkeen. Uusien mittatyyppien omaksuminen vei aikaa vuosisatoja, ja niiden soveltaminen suomen kieleen synnytti mahdollisesti joitakin omaperäisiä ratkaisujakin.

Ruotsinvallan aikaisia arkkiveisuja tutkiessani olen hahmotellut väljästi kolme metriikan kehityskautta:

1. 1600-luvun vapaamitalliset arkkiveisut, joissa jäljiteltiin länsimaisia runomittoja tarkkaan, mutta joissa säännöllinen pulssi saattoi puuttua ja säkeen pituus oli joustava
2. 1700-luvun metrisesti ankan säännönmukaiset arkkiveisut
3. 1700-1800-lukujen vaihteen monitulkintaiset arkkiveisut, joissa heijastuu mm. tanssisävelmien vaikutus

Hahmotelma vastaa osittain kirjallisen runon metriikassa (Viikari 1987: 73–103) sekä ruotsinvallan aikaisissa virsissä ja erityisesti kansankoraaleissa (Jersild & Åkeson 2000: 161–173) vastaavana aikana tapahtunutta kehitystä. Arkkiveisut, kuten muukin kansanomaiset laulanta, saivat kuitenkin vaikutteita muualtakin. Kuten Leino (1982: 314, 322–326) toteaa, puhuttu ja laulettu kieli kehittyivät rinnakkain. Lauluissa metriset säännöt olivat kuitenkin väljempinä tai niitä sovellettiin toisin kuin kirjallisessa runossa tai vaikkapa sananparsissa.

Pramean piian veisu edustaa syntyaikansa perusteella 1700-luvun puolivälin ankaran säännönmukaista metriikkaa, ja painetusta alkutekstistä tämä käykin selvästi ilmi. Lauluesityksissä metrinen säännönmukaisuus kuitenkin murtui. Näitä painetun tekstin ja elävän lauluesityksen eroja käyn selvittämään seuraavissa kappaleissa. Säkeiden kuvaustapa sekä esimerkiksi ”laulujalan” ja ”laulumitan” nimitykset perustuvat Heikki Laitisen (2003: 209, 221–233, 301–311) käyttämään malliin.

Säerakenteet Pramean piian veisussa

Pramean piian veisun painetussa arkkitekstissä tekstimetri on puhdasta jambia ilman ainuttakaan liikataivua. Säkeet alkavat kohotavulla, ja jokaista nousuasemaa eli nousutavua (N) seuraa yksi painoton tavu, laskutavu (L). Metrinen pohjakaava toteutui siis kaksitavuisina laulujalkoina. Poikkeuksena olivat nelinousuiset säkeet; neljäs nousuasema päättyy nousuun. Seitsemän säkeen mittainen säkeistö sisältää nelirivisen ydinsäkeistön (säeparit 4+3, 4+3 nousutavua) sekä niitä seuraavan säekolmikön (443). Kohotahdille oli sijoitettu yksi (painoton) tavu. Säkeenloppujen kaava on NLNL NNL ja riimikaava abab ccd.

	k	1	2	3	4	
1.	Kosk'	suru-	suulla	laule-	len	k4N
	Ran-	gaistu-	xesta	raskast':		k3L
	Niin	seisah-	da ja	kuulde-	le	k4N
	Ja	tutkis-	tele	tarkast:		k3L
	Kuing'	Bennen	rannall	Pomme-	ris	k4N
	Ja	Sibbaon	kyläs	kauni-	his	k4N
	On-	netoin	oli	asia.		k3L
2.	Siell'	yhdell'	köyhäll'	Miehel-	lä	
	Mond	Lasta	oli	joita		
	Hän	Kerjull,	työll' ja	hiel-	lä,	
	E-	lättää	pyys' ja	hoita;		
	Waan	Wanhin	Tytär	erons	ott'	
	I-	säst ja	Äitist	kulki	koht	
	Pois	muita	palve-	lemaan. ⁴		

Esimerkki 1. Pramean piian veisun säkeistörakenne, arkkipainos vuodelta 1788. Painolliset tavut on lihavoitu.

Suomenkielinen teksti seurasi yhtäältä ruotsalaisen arkkiveisun esikuvaa, toisaalta veisuuohjeeksi annetun sävelmäviitevirren rakennetta. Ruotsalaisissa virsissä jambisäkeiden kaksitavuisuus oli ollut niin ehdotonta, että sikäläiset koraalintutkijat ovat viime vuosiin asti perustaneet virsien metriset luokitukset tavujen lukumäärälle (esim. Göransson 1992, Hansson 1992). Merkitsen seuraavan säkeistön jälkeen näkyviin kunkin säkeen kokonaistavumäärän, sillä palaan aiheeseen jäljempänä:

1.	Med	sorgse	ton jag	sjunga	will	8
	Om	ett för-	färligt	under:		7
	Du	som det	hör, märk	noga	till,	8
	Och	mins det	alla	stunder.		7
	I	Sibbau	By wid	Bene	Strand	8
	I	Pomme-	ren det	wäna	land,	8
	Är	denna	saken	händer.		7
2.	En	fattig	Bonde	bodde	der.	
	Och	Barn han	hade	många,		
	Som	gjorde	honom	stort be-	swär,	
	Om	bröd han	nödgas	gånga;		
	Men	äldsta	Dottren	afsin	Far	
	Samt	Mor och	Syskon	afsked	tar,	
	Och	ger sig	bort att	tjena.		

Esimerkki 2. Ruotsinkielinen Pramean piian veisu, Med sorgse ton jag sjunga will (Jersild 1975: 24).

Esimerkkisäkeistöissä voi yhdellä silmäyksellä havaita eron germaanisten kielten ja suomen kielen välillä. Suomen kielen ominaispiirteisiin kuuluu pitkäsanaisuus, siis yksi- ja kaksitavuisten sanojen vähyys ja vähintään kolmi-, neli- tai viisitavuisten sanojen runsaus. Ruotsalaisessa veisussa kohotavuna on poikkeuksetta yksitavuinen sana, eivätkä sanat esimerkkisäkeistöissä jakautuneet useamman laulujalan alueelle kuin kolmessa (1:2, 1:6 sekä 2:3) säkeessä.⁵

Suomenkielisessä veisussa kohotavulle on sijoitettu kaksi kertaa kolmitavuisen sanan ensimmäinen tavu, kerran kaksitavuisen sanan ja kerran viisitavuisen sanan ensi tavu (säkeet 1:2, 1:7, 2:4 ja 2:6). Kolmi- ja nelitavuinen sana on levitetty kahden laulujalan alueelle 14 kertaa, ja kohotahdilta alkanut viisitavuinen sana *rangaistuksesta* levittäytyi kolmen laulujalan alueelle. Nelinousuisen säkeen päättävä kolmitavuinen sana levittyi kahdelle laulujalalle aina, lukuun ottamatta toisen säkeistön viimeistä säekolmikkoa.

Sanojen täydentäminen

Pysyn vielä hetken tavumäärissä, vaikka muistinvaraisina säilyneiden kansankoraalien sekä arkkilaulujen rytmisessä monipolvisuudessa oli kyse paljolti muusta kuin tavujen lukumääristä. Miina Miikkulan ja etenkin Lempi Rämön viisuissa tavumäärä painottomissa asemissa vaihteli eri säkeistöissä huomattavasti. Syitä voi etsiä kahtaalta. Toisaalta kyse saattoi olla muistamiseen ja tarinankerrontaan liittyvistä seikoista, toisaalta laulutyylistä.

Kertomalauluissa laulajalla on epäilemättä ollut halu kuljettaa tarinaa eteenpäin, jolloin melodia ja rytmi ovat saaneet sopeutua sanojen vaatimuksiin. Säestyksettömmässä soololaulussa laulajalla on periaatteessa täysi vapaus muuntaa rytmiä sanojen mukaan; hän ei ole sidoksissa säestyssoittimiin eikä esimerkiksi tanssin rytmiin.

On myös helppo väittää, että käyttämissäni arkistotallenteissa muisteleminen tai silkka muistamattomuus on voinut vaikuttaa säerakenteisiin. Ainakaan Lempi Rämöllä laulu ei kuulunut aktiivirepertoaariin. Hän lauloi tavallisimmin piirileikkilauluja ja kertoi kopioineensa nuoruudessaan niiden sanoja mustakantisiin vihkoihinkin. *Pramean piian veisun* tekstiä Rämö ei ollut kirjoittanut muistiin, koska viisua pidettiin tuohon aikaan (1910–20-luvulla) vanhojen ihmisten lauluna. Hänen äitinsä oli laulanut sitä kehrätessään, ja hyvämuistiselle tyttärelle sanat ja sävel jäivät kerrasta mieleen (SKSÄ 99, 1972 Anneli Asplund, Leena Koivu). Myös Miina Miikkula korosti laulun olevan äidiltään oppima, erityisen vanha ja Miikkulan arvion mukaan jo harvinainen (TayKA A-K 873:11/1955).

Yhtä hyvin voidaan kuitenkin puhua vanhojen virsien ja vanhojen kertomalaulujen laulutyylistä, jossa sanojen ja tekstin yhteensovittamisen taito oli keskeisellä sijalla. Laulaja pystyi muuntelemaan laulun pintatason rytmikkaa esimerkiksi täydentämällä katkaistuja sanoja (Kontio 2001: 86–89; Järvinen 1992: 163; Laitinen 2002: 101). Laulun metrinen pohjakaava tai pulssi ei tästä muuttunut, mikäli laulaja vastaavasti tihensi rytmiä eli lauloi ”lisätavut” niin nopeasti, että metristen pääiskujen välinen aika pysyi vakiona. Tavallaan laulu muovautui ja syntyi lopulliseen muotoonsa vasta esitystilanteessa – riippumatta siitä, missä muodossa teksti oli ollut painetussa lauluvihkossa tai virsikirjassa. Jonkinlaiset rajat muuntelulle ja metriselle venymisellekin olivat kuitenkin olemassa, ja juuri näistä rajoista on kyse, kun puhutaan tietyn aikakauden metrisestä tietoisuudesta tai metrisistä säännöistä.

Jotta syntyisi käsitys laulajien tavasta täydentää sanoja, olen laskenut muutamista *Pramean piian veisun* säkeistöistä säkeiden tavumäärät. Miina Miikkula lauloi nauhalle viisi ensimmäistä säkeistöä, Lempi Rämö yksitoista. Olen laskenut tavumäärät Miikkulan säkeistöistä 2–5 ja niitä sisällöllisesti vastaavista Rämön säkeistöistä 1–4.⁶ Vertailun vuoksi muistutettakoon, että ruotsalaisten ja suomalaisten painettujen arkitekstien tavumäärät olivat kaikissa säkeistöissä 8787 887.

Miina Miikkulan tavumäärät:

(1:	9,7,8,7,	9,8,8)
2:	11,8,8,8,	8,9,7
3:	8,7,8,11,	8,9,8
4:	8,7,8,8,	9,9,7
5:	8,8,9,11,	8,9,7

Lempi Rämön tavumäärät:

1:	10,7,11,8	9,10,7
2:	11,7,10,11	10,9,8
3:	10,9,9,10	10,9,9
4:	8,7,9,10	9,10,10
(5:	9,7,10,8	11,7,9,10,8)

Taulukko 1. Säkeiden tavumäärät Miina Miikkulan ja Lempi Rämön laulamassa Pramean piian veisussa.

Tavulaskureista näkyy, että Miina Miikkula pitäytyi lähempänä alkutekstiä ja metristä pohjakaavaa, mutta Lempi Rämöllä oli lähes joka säkeessä 1–3 ”ylimääräistä” tavua sijoitettavana metriseen pohjakaavaan. Seuraavassa on kuvattu yksi Lempi Rämön laulama säkeistö, jossa laulaja on tihentänyt rytmiä täydentämällä katkaistuja sanoja lähes joka säkeessä.

k	1.	2.	3.	4.	
Ei	suvusta	sielusta	Juma-	lasta	k4L
ei	huoli-	nut hän	mistää		k3L
Vaan	keno-	kaulassa	kama-	lassa	k4L
pyysi	itsensä	ramiana	pitää.		k3L
Pois	peräti	hylkäsi	Jeesuk-	sen	k4N
mutta	kustan-	nuksen	koreu-	teen	k4N (ko-reu-teen laulettu 3-tavuisek- si)
hän	kaiken	palkkansa	pani.		k3L

Esimerkki 3. Lempi Rämö täydensi katkaistuja sanoja lähes joka säkeessä. Täydennetyt tavut alleviivattu.

Kohotavujen ja kohotahtien laulaminen

Kohotahti ja laulettu kielen sovittaminen siihen oli yksi suomalaisen laulurunouden kehityksen kulmakivistä 1600–1700-luvuilla. Trokeinen kalevalamitta oli aikojen

kuluessa sopeutunut suomen kieleen, jossa sanan luontainen paino on monitavuisen sanan ensimmäisellä tavulla. Länsimaisen virsirunouden, germaanisista kielistä suomennettujen arkkiveisujen sekä muiden säkeistölaulujen levittäytyminen Suomeen muuttivat suomalaisten metristä tietoisuutta. Esimerkiksi virsirunoudessa sanan painoton ensitavu ja musiikissa vastaavasti kohotahti olivat enemmän sääntö kuin poikkeus. Miten virsisävelmiä käyttävä 1700-luvun arkkiveisukirjailija suhtautui ilmiöön ja miten myöhemmät laulajat käsittelivät kohotahtejaan?

Lempi Rämön säkeistössä (esimerkki 3) näkyy, että hän lauloi toisinaan myös yksitavuisen kohotahtin aikana kaksitavuiseksi täydennetyn sanan. Rämön laulussa oli 75 säettä, joista 30 alkoi kaksitavuisella kohotahtilla. Yksitavuisen kohotahtin Rämö lauloi 27 säkeessä. Kirjallisessa runossa jambisäkeen alussa olevaan laskuasemaan kuuluisi mitan mukaisesti sijoittaa yksitavuinen sana. Etenkin vanhassa virsirunoudessa, mutta myös 1800-luvun ja osin 1900-luvun runoudessakin oli kuitenkin yleistä aloittaa kohotavulla alkava säe kaksi- tai useampitavuisella sanalla, joka jatkui ensimmäiselle laulujalalle (*En-/keli /taivaan /lausui /näin*). Tällaisia säkeitä kutsutaan inversiosäkeiksi (Leino 1982: 179).

Jambinen inversio esiintyi Lempi Rämöllä 20 säkeessä, joista neljässä on kaksitavuinainen sana (*pap-/pein, pii-/ka, mik-/sis, muis-/ta*). Kerran esiintyy nelitavuinainen sana (*kil-/jun-nal-la*), loppuissa on kolmitavuinainen sana (*pääs-/ty-vään*). Miina Miikkulan 35 säkeestä viidessä esiintyy kaksitavuinainen sana kohotahtina. Tavallisimmin Miikkula lauloi yksitavuisen sanan kohotavuna, kaikkiaan 20 säkeessä. Jambinen inversio esiintyi 10 säkeessä. Tavallisin oli kolmitavuinainen sana. Kaksitavuinainen sana oli inversiossa kolme kertaa, neli- ja viisitavuinainen kumpikin kerran.

Sekä Rämön että Miikkulan esityksissä kaikki säkeet olivat joka tapauksessa selvästi kohotahtillisia. Sen sijaan Ahti Sonnisen nuotintamassa Elsa Jaatisen esityksessä (SKS KRA Sortavala, Ahti Sonninen 965.1968/Asplund 1994: 623) joka säkeistön toinen ja kuudes säe lauletaan ilman kohotahtia/-tavua – joskin yksitavuisen sanan voisi halutessaan milloin vain lisätä kohotavuksi⁷ (nuottiesimerkki 3).

Painetussa arkkiveisussa kohotavusääntö oli näitä ankarampi. Suomenkielisen arkkipainoksen kirjoittaja on mahdollisimman usein pyrkinyt sijoittamaan kohotahtille yksitavuisen sanan. 20-säkeistöisessä laulussa oli kolme säkeistöä, joissa kaikki säkeet alkoivat yksitavuisella sanalla. Kolmitavuinainen inversiosäe esiintyi 26 kertaa, 2-tavuinen 14 kertaa ja 5-tavuinen kerran.

esittäjä	1-tavuinen kt	2-tavuinen kt	inversiosäe	ei kt.
Lempi Rämö	27 (35%)	30 (39%)	20 (26%)	–
Miina Miikkula	20 (57%)	5 (14%)	10 (29%)	–
Elsa Jaatinen	44 (48%)	5 (5%)	17 (19%)	26 (28%)
arkkiveisu 1761	99 (71%)	–	41 (29%)	–

Taulukko 2. Kohotavujen (kt) ja inversiosäkeiden esiintyminen arkkiveisussa ja laulun muistinvaraisissa toisinoissa.

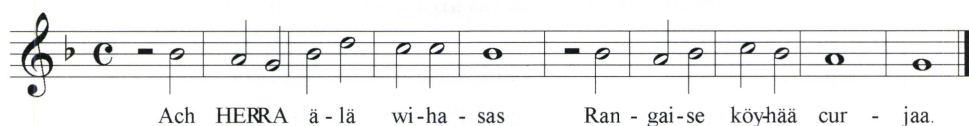
Lempi Rämö suosi 2-tavuisia kohotahteja. Sen sijaan Miina Miikkula ja Elsa Jaatinen lauloivat mieluiten yksitavuisia sanoja kohotahtille, mikä oli myös arkkitekstin yleisin kohotavutyyppe. Jaatinen kuitenkin mieluummin jätti koko kohotavun laulamatta kuin aloitti säkeen jambisen inversion tuottavalla monitavuisella sanalla (26 kohotavutonta säettä, 17 inversiosäettä).

Kohotavun laulaminen pitkänä

Vanhassa (1600-luvun) pohjoismaisessa virsityylissä oli ollut tavallista laulaa kohotahdit pitkänä. Tämä kuului vielä myöhään kansankoraaleissa (Jersild & Åkesson 2000: 171), mutta saman voi nähdä myös *Pramean piian viisun* taustalla olevan koraalin nuotinnoksista. Kangasalan koraalikäsikirjoituksessa (1624) melodiasäkeet alkoivat muita nuottiarvoja kaksi kertaa pidemmällä sävelkestoilla. Vuoden 1702 koraalikirjassa kohotavut olivat lyhentyneet, kuten sen esikuvana olleessa ruotsalaisessa vuoden 1697 koraalikirjassakin oli ollut.



Nuottiesimerkki 1. Kangasalan koraalikäsikirjoituksessa 1624 (tekstiin: Jos ej Herra rakenna huonetta) kohotahdit olivat pitkiä.



Nuottiesimerkki 2. Vuoden 1702 koraalikirjassa kohotahdit olivat lyhyet.

Jää pohdittavaksi, oliko kyse vanhan virsityylin jäänteestä vai ehkä suomalaiskansallisesta tavasta ”vetää kohotahti sisään” ja aloittaa laulusäe pääpainollisella tavulla, mutta pitkäksi laulettuja kohotavuja esiintyi *Pramean piian veisun* toisoinnoissa.⁸ Elsa Jaatisen esityksessä pitkät ja lyhyet kohotahdit vuorottelivat: laulun 1. 3. 5. säkeiden (eli esisäkeiden) kohotavat olivat pitkät, 4. ja 7. säkeiden (eli jälkisäkeiden) lyhyet. Toisesta ja kuudennesta säkeestä kohotahdit ja -tavut puuttuivat kokonaan. Vaihtelu on omiaan hämärtämään laulun säerakennetta. Laulun nuotintaja Ahti Sonninen oli kirjoittanut sävelmän alkuosan ilman kohotahtia 3/4- ja 2/4-tahtilajien vaihteluna.



Tekstimetri kuitenkin paljastaa kohotahdin, vaikkei se toteudu joka säkeessä.

Nuottiesimerkki 3. Kolmannen säkeen kohotavu on Elsa Jaatisen esityksessä pitkä, neljännen lyhyt (Asplund 1994: 621).

Lempi Rämö lauloi säkeistön päättävän seitsemännen säkeen ensimmäisen tavun kaksi kertaa muita pitempänä, mikä antoi lisäpainoa säkeistön päättävälle säkeelle. Samalla metrinen pohjakaava kuitenkin hämärtyi, sillä pitkä kohotavu kuulostaa itse asiassa painolliselta asemalta eli nousulta. Säkeistöarakenteen mukaisen kolminousuisen säkeen sijasta päätössäkeen voikin tulkita neli- tai jopa viisinousuiseksi. Viisinousuisessa säkeessä pitkä kohotavu ja venytetty toiseksi viimeinen laulujalka voidaan selittää ainakin kahdella tavalla. Timo Leisiö (2000: 18–24) on korostanut, että laulun metri on aina sidoksissa aikaan. Hän käyttää puheen tai musiikin peruspuolusyksiköstä foneetikoilta lainattua nimitystä moora. Säkeiden väliin jäävää ajallista (tyhjää) tilaa Leisiö nimittää metriseksi tyhjiöksi. Heikki Laitinen (2003: 228–233) on puolestaan

laulumitan mukaisessa säeanalyysissään käyttänyt säkeensisäisestä yksitavuhtadista nimitystä ”laskuton laulujalka”. Sellainen syntyy esimerkiksi rekilaulun jälkisäkeessä, kun kaksitavuinen sana lauletaessa levitetään kahden laulujalan alueelle. Lempi Rämön esityksessä pitkä kohotavu ja venytetty toiseksi viimeinen laulujalka olisivat juuri tällaisia laskuttomia laulujalkoja tai Leisiön termin metrisiä tyhjiöitä. Yhteistä Leisiön ja Laitisen tulkinnoille on huomio, että metriset tyhjiöt tai laskuttomat laulujalat voivat eri säkeistöissä joko säilyä laskuttomana (*kans(Ø)*, *jo(Ø)*) tai täyttyä laskutavulla (*joista*, *sillä*). Rämöllä esiintyi kohotahdeissa kumpaakin.



tekstin pohjakaava: Kans mui - ta pal - ve - le - maan.

	o	+	o	+	o	+	o
laulumitan	o	+	o	+	o	+Ø	+Ø
vaihtoehdot:	+Ø	+	o	+	o	+Ø	+Ø

Nuottiesimerkki 4. ”Pitkä” kohotahti 7. säkeen alussa Lempi Rämön esityksessä.

Riimiparit

Pramean piian veisun riimikaava oli arkkipainoksessa muotoa abab ccd. Viimeistä säettä lukuun ottamatta jokainen säkeenloppu oli siis loppusointuparina jollekin toiselle säkeelle. Selvimmin loppusointujen olemassaolon voi nähdä ruotsinkielisessä tekstissä (esimerkki 2). Nelinousuissa säkeissä (1., 3., 5. ja 6. säe) riimiparina olivat yksitavuiset sanat *will – till*, *Strand – land*, *där – swär*, *Far – tar*. Kolminousuisissa jälkisäkeissä (2. ja 4. säe) oli kaksitavuinen riimipari *under – stunder*, *många – gånga*.

Suomenkielisessä arkkitekstissä (kuten myös sävelmäviitevirressä *Ach Herra älä wihassas*) loppusoinnut noudattivat samaa kaavaa, mutta niiden laatu oli vapaampi, kuten aikakauden suomalaisessa virsi- ja arkkiveisurunoudessa yleensäkin. Joissakin säkeistöissä riimit olivat puhtaammat, toisissa vajaammat (esimerkki 1). Nelinousuisissa säkeissä oli usein riimiparina kolmitavuinen sana, (*laulelen – kuuldele*, *Pommeris – kaunihis*), joskus 2-tavuisen ja 1-tavuisen yhdistelmä (*erons ott – kulki koht*) ja toisinaan ”sekamuotoja” (*liiax jää – äitiä*, *te muld saat – haudatkaat*).

Kolminousuisten jälkisäkeiden (2. ja 4. säkeen) riimipari oli aina kaksitavuinen sana (esimerkki 1: *raskast – tarkast*, *joita – hoita*) tai poikkeuksellisesti useampi-

tavuisen yhdyssanan 2-tavuinen jälkiosa (*näki – Kirkko-wäki, edestuada – luoda*). Myös säkeistön viimeinen kolminousuinen säe päättyi yleensä kaksitavuiseen sanaan, vaikka se olikin riimipareista irrallaan (4 monitavuiseen sanaan päättyvää säettä, 16 kaksitavuista).

Pramean piian viisun tiivis riimikaava oli 1700-luvun virsille ja arkkiveisuille tyypillinen: kaikki säkeet oli pyritty sitomaan loppusoinnuilla pareiksi tai säekolmi-koiksi. Etenkin 1600-luvulla oli ollut tavallista koristaa vielä säkeenpuolikkaatkin loppusoinnuilla, jolloin syntyi monenkertaisia loppusointuketjuja ja säkeistörakenteet näyttivät pilkotuilta.

Muistinvaraisessa perinteessä tällainen moninkertainen taiturointi loppusoinnuilla ei tullut kyseeseen. *Pramean piian veisun* arkistotallenteissakin on havaittavissa loppusointujen väljentymistä etenkin 1. ja 3. säkeessä. Nelisäkeisessä ydinsäkeis-tössä laulajien tyyli läheni siis rekilaulun rakennetta: painokkaimmat loppusoinnut vakiintuivat jälkisäkeiden kaksitavuisille sanoille (riimikaava abcb). Esimerkiksi Elsa Jaatisen laulamassa säkeistössä (Asplund 1994: 622) esisäkeet eivät ole loppu-soinnussa (*kirkossa – apua*), mutta jälkisäkeet ovat (*näki – väki*). Säkeistön lopussa olevassa säekolmikossa (443) rinnakkaiset nelinousuiset säkeet sen sijaan säilyttivät loppusointunsa (*jaksanut – maksanut*).

Tää	hyvä	pappi	kirkos-	sa	a
	ihmeit	oppi ja	 näki		b
Siin	piika	pyytää	apu-	va	c
ei	koko	kirkko	 väki		b
sen	nostaa	jalkoja	 jaksa-	 nut	d
	vaik ois	paljon	 maks-	 nut	d
sill	synti	raskaasti	painoi.		e

Esimerkki 4. Elsa Jaatisen toisinnossa loppusoinnut painottuvat 2. ja 4. säkeelle, kuten rekilaulussa. Säkeistön lopussa olevassa säekolmikossa (443) loppusoinnut ovat säilyneet nelinousuisissa säkeissä. Riimikaava on abcb dde.

Loppusointujen painottuminen 2. ja 4. säkeeseen näkyi erityisesti Lempi Rämön ja Elsa Jaatisen toisunnoissa. Miina Miikkula sen sijaan seurasi tarkimmin tiheästi loppusoinnutettua arkkitekstiä.

Rekilaulun tunnusomaisimpiin piirteisiin kuului jälkisäkeen kaksitavuisen riimisanan laulaminen muita pidempänä, yleensä kaksi kertaa pitemmällä aika-arvolla kuin muut tavut (Laitinen 2003: 284). *Pramean piian veisun* lauletuissa tallenteissa esiintyi

erilaisia säkeenlopon tulkintoja. Miina Miikkula lauloi kaksitavuiset riimisanat aina lyhyinä, Lempi Rämö venytti säkeenlopot rekilaulun tapaan pitkiksi eli lauloi laskutoman laulujalan. Samoin Elsa Jaatisen nuotinnoksessa ydinsäkeistön ”riimijalat” on merkitty pitkiksi.

Loppusoinnun lisäksi *Pramean piian veisussa* esiintyy huomattavan paljon alkusointua. Sitä on sekä painetussa arkkitekstissä että muistinvaraisissa toisinoissa. (*Kiljunnall koreus katosi / manderen mustan alle*). Niinpä tämäkin 1700-luvun arkki-veisu voidaan nähdä sekamuotoisena lauluna, jossa runolaulun ja läntisen virsilaulun piirteet sulautuvat toisiinsa. Muistitukena ja esteettisenä lisänä toimiva alkusointuisuus voi myös osaltaan selittää laulun suosiota sekä sen säilymistä muistinvaraisena perinteenä.

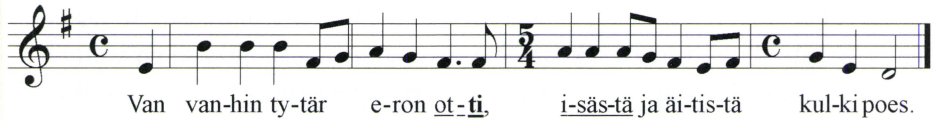
Säerajan hämärtyminen

Edellä kuvattu loppusointurakenteen muuttuminen korosti säeparien merkitystä nelisäkeisessä ydinsäkeistössä. Ensimmäinen ja kolmas säe menettivät loppusointujen mukana osan itsenäisestä merkityksestään ja alkoivat toimia lähinnä johdattelijoina jälkisäkeiden painokkaille loppusointupareille. Esisäkeen ja jälkisäkeen välinen raja hämärtyi. Lempi Rämön toisinnossa piirrettä vahvisti se, että hän täydensi usein nelinousuisen säkeen päättävän sanan.⁹ Kun nelinousuinen säe olisi normaalimuodossa päättynyt nousutavuun, Rämö lauloi sen perään vielä laskutavunkin. Kun myös seuraava kohotahti sisälsi monitavuiseksi täydennetyn sanan, säkeiden väliin muodostui tihennetyllä rytmillä laulettu sanaryöppy – vaikkei metriseen pohjakaavaan varsinaisesti olisi mahtunut lisää tavuja.

Vaan	keno	kaulassa	kama-	lassa	o +o +oo +o +o
pyysi	itsensä	ramiana	pitää		oo +oo +ooo +o

Esimerkki 5. Lempi Rämön tihennetty sanarytmi 3. ja 4. säkeen rajalla.

Vastaavaa säerajan hämärtymistä esiintyi Rämön toisinnossa myös kahden nelinousuisen säkeen välissä (443-säekolmikossa). Sama ilmeni E. Levónin Kuusamosta lähettämässä nuotinnoksessa (SKS KRA Kuusamo. E. Levón 247. 1902/Asplund 1994: 617–618). Laulaja ikään kuin varasti 6. säkeen kohotahtin laulaakseen sen aikana täydennetyn sanan edellisen säkeen loppuun. Näin 6. säe näytti alkavan ilman kohotahtia.



Nuottiesimerkki 5. Viidennen ja kuudennen säkeen raja Lempi Rämön laulussa. Tekstisäe ”isästä ja äitistä kulki poes” alkaisi normaalimuodossa kohotahdilta. Laulaja täydentää kohotahdin aikana edellisen säkeen viimeisen katkaistun sanan (ot’[ti]). Siksi seuraava tekstisäe tuntuu alkavan musiikin pääiskulta.

Esisäkeen ja jälkisäkeen välisen rajan häilyvyys oli yksi 1800-luvun rekilaulun tärkeimmistä tunnusmerkeistä. Toinen tunnusmerkki oli painottomien tavujen määrän vaihtelu säkeen ja säkeistöjen sisällä ja kolmas – tärkein – loppusointujen sijoittuminen kaksitavuisille sanoille toisen ja neljännen säkeen lopussa. Kaikkia näitä piirteitä esiintyi *Pramean piian veisun* muistinvaraisissa toisinoissa. Arkkiveisujen verraten nuorista arkistotalenteista on kuitenkin vaikea päätellä, olivatko piirteet ehkä jälkeen päin lainautuneet arkkiveisuun rekilaulusta, vai olisiko rekilaulu voinut kehittyä edellä esiteltyjen muutosten kautta virsi- ja arkkiveisumetriikasta.

Säkeistorakenteen murtuminen

Olen edellä kuvannut *Pramean piian veisun* säkeistorakenteen 7-säkeiseksi säkeistöksi, joka muodostui nelirivisestä ydinsäkeistöstä ja sitä seuranneesta säekolmikosta: 4343 443. Muistinvaraisissa toisinoissa nelirivinen ydinsäkeistö ja säekolmikko vuorottelivat toisinaan epäsäännöllisessä järjestyksessä. Esimerkiksi yksinäinen säekolmikko 443 esiintyi niin monen sävelmätoisinnon aloituksena ja itsenäisenä lopetussäkeistönä, ettei sitä voi pitää pelkkänä vahinkona.

Lempi Rämö aloitti laulunsa säekolmikolla, joka sisältönsä perusteella kuului ensimmäisen säkeistön loppuun; laulaja jätti säkeistöstä pois johdattelevan 4-rivisen alkuosan *Kosk suru suulla laulelen/ rangaistuksesta raskaast// Niin seisahdu ja kuuntele / ja tutkistele tarkast* ja iski suoraan asiaan: *Oli Pengen rannalla Pomperessa / Siipain kylässä kauniissa / onneton oli asia*. Samalla tavalla alkoi ainakin neljä toisintoa (SKSäv II 2819 ja SKSäv II 4441 sekä tekstimuistiinpanot SKS Pieksämäki M. Nyberg 9, 1890 ja Muurla V. Saariluoma 1084, 1914/Gustava Sandell). Neli- ja kolmiriviset säkeistönpuolikkaat esiintyivät toisinaan vaihtelevassa järjestyksessä myös laulun sisällä. Esimerkiksi Gustava Sandellin säkeistöjärjestys oli tekstimuistiinpanosta päätellen seuraavanlainen (Asplund 1994: 618–619):

- 1: 443
- 2: 4343
- 3: 443
- 4: 4343
- 5: 4343
- 6: 443
- 7: 4343
- 8: 443
- 9: 4343
- 10: 4343
- 11: 443
- 12: 443
- 13: 443

Lempi Rämön esityksessä oli aloitussäkeistö mukaan lukien kolme poikkeavan muotoista säkeistöä. Niiden muoto rakentui käyttämällä säekolmikkoa ja säepareja erilaisissa järjestyksissä.

- 1: 443 4343 443
- 5: 434343 443
- 11: 443

L.Soinin vuonna 1901 Kerimäeltä tallentamassa toisinnossa (SKSäv II 4441 *Siellä Pöömaan rannalla Pomperess' ja Liipolan kylässä kaunihis'*) säkeistö muodostui laulamalla kahteen kertaan säepari 4+4. Laulaja on sovitellut viimeisen säkeen tekstiä musiikin mukaiseksi; pelkän tekstin perusteella säkeistön muodoksi hahmottuisi 4443. Tekstisisältö ja myös melodian kaari kuuluivat lähinnä laulun jälkimmäiselle säkeistönpuolikkaalle, joka oli normaalisti muotoa 443. Kun sävelmämuistiinpanossa ei ole enempää tekstisäkeistöjä, on vaikea päätellä, mikä metrinen malli laulajalla on ollut mielessään.

Pramean piian veisun sävelmällä eli Pommerin piian nuotilla sepitettiin 1800-1900-luvuilla uusia viisuja. Muutamien säkeistorakenne oli etäänäntynyt vanhasta virsisävelmän kaavasta. Arkkiveisukauppias A. A. Bäckeng julkaisi vuonna 1885 Porissa vankeuslaulun¹⁰, jonka 8-riviset säkeistöt rakentuvat laulamalla nelirivinen ydinsäkeistö kaksi kertaa (4343+4343). Säekolmikko 443 oli hävinnyt kokonaan. Ei ole tiedossa, minkälainen Pommerin piian nuotti Bäckengin mielessä on ollut, mutta mikä tahansa rekilaulun sävelmäkin sopisi hänen runoonsa.¹¹

Tekstin ja melodian suhde

Arkkiveisun sävelmäviitteenä ollut koraali *Ach Herra älä wihasas* oli saksalainen lainasävelmä. Joseph Klugin virsikirjassa (*Geistliche Lieder* 1533) julkaistu sävelmä tunnettiin Suomessa ilmeisesti jo 1500-luvun lopussa. Se esiintyi Loimijoen koraalikäsikirjoituksessa n. vuonna 1600 sekä Kangasalan koraalikäsikirjoituksessa 1624 (tekstiin *Jos ej Herra rakenna huonetta*) Teksti *Ach Herra älä wihasas* ilmestyi suomennettuna vasta vuonna 1673 nuotittomassa *Åbo psalmbokenissa* (Haapalainen 1976 n:o 62; Virsitieto 1988 n:o 605). Kiinnostavaa kyllä, *Ach Herra älä wihasas*-virrestä tuli yksi 1700-luvun käytetyimmistä arkkiveisujen sävelmäviitteistä. Sen sijaan samaa sävelmää hyödyntäneeseen vanhempaan virteen 1702:86 ei viitattu.¹² Ei voi olla kysymättä, miksi suomalaiset veisaajat ja arkkiveisukirjailijat ihastuivat juuri tähän käänösvirteen. Timo Leisiö (1986: 4–5) on kiinnittänyt huomiota myös siihen, ettei sävelmä ollut muuttunut vuosisatojen saatossa paljonkaan.

Miina Miikkulan toisinto vastasi tarkimmin vuoden 1702 koraalikirjan sävelmää, joskin Miikkula koristeli lauluun pienin korusävelin eli niekuin. Yhteistä Miikkulan, Rämön ja Jaatisen toisinoille oli virsisävelmän mukainen melodiarakenne: Laulun nelirivinen alkupuolisko oli muotoa ABAB, joka sai säekolmikossa 443 jatkokseen uutta sävelmämateriaalia. Miikkulalla se oli muotoa CC¹B, Jaatisella CDE ja Rämöllä ACD. Kaikissa toisinoissa asteikko rajoittui kuuden sävelen alueelle.

1702:28	ABAB CDB ¹
Miikkula	ABAB CC ¹ B
Jaatinen	ABAB CDE
Rämö	ABAB ACD ¹³

1500- ja 1600-lukujen virsitekstit olivat monasti olleet metrisesti löyhiä ja monitulkin-
taisia, sillä säkeiden tavumääriin tai tavujen painollisuuteen ei tuolloin kiinnitetty huomiota. 1600-luvun kuluessa Ruotsista levisi Suomeen uusi ajattelutapa virsirunoudessa. Sen mukana virsien tekstin ja melodian välille alkoi kehittyä suuntaus kohti täydellistä kongruenssia. Säkeiden tavumäärät tulivat entistä täsmällisemmiksi ja metriset painoasetmat pyrittiin osuttamaan luonnollisen sanapainon kanssa yhteen. Myös musiikin metri ja tekstimetri yhtenäistyivät, sillä uudet virret olivat usein syllabisia: yhtä tavua vastasi yksi nuotti. 1700-luvun kuluessa kirkkoveisuun tempo hidastui hidastumistaan. Tässä on nähty yksi syy kansankoraalien koristeellisuuteen ja rytmiseen rikkauteen: kansa alkoi veisata pitkien sävelten väliin omia pieniä niekkujaan eli melismoja, jotka tekivät laulusta mielenkiintoisemman ja auttoivat osaltaan pitämään sävelmää ”koossa” (esim. Vapaavuori 1997: 96–105). Solistisessa säestyksettömässä veisuussa – jollaisena virsien käyttö arkkiveisusävelminä on nähtävä – koristelun mahdollisuudet olivat suurimmillaan. Vanhalle laulutyyliä olikin ominaista toisaalta yksinkertaisten sävelmien koriste-

leminen “monimutkaisiksi”, toisaalta vanhojen, tavuluvultaan epäsäännöllisten virsien sovittaminen sävelmään milloin sanoja tihentämällä, milloin harventamalla. Veisaajat ovat nimittäneet tätä sanojen ja tekstin sovittelutyötä “kuljettamiseksi” tai “laskostamiseksi”, eikä siihen ole olemassa yhtä ainoaa oikeaa tapaa. Usein kyse oli kuulonvaraisesti opitusta perinteisestä taidosta (Kontio 2000: 51–62, 2001: 66–73, 88).

Ach Herra älä vihasas -virren voi sanoa edustaneen uutta, täsmällistä tavulukua suosintua virsityyliä. Poikkeamia syllabisesta tasatahdista aiheuttivat vain muutamat “liikatavut”, esimerkiksi 1. säkeistön 4. säkeessä (*minun syndin monda nurjaa*). Koronpolkua ilmeni kuitenkin usein, koska jambisäe voitiin aloittaa monitavuisella sanalla. Tällöin musiikin isku osui painottomalle tavulle ja iskuton sävel painolliselle tavulle.

Margareta Jersild (Jersild & Åkesson 2000: 162–170) käytti käsitettä “tids-textlig kongruens” kuvatessaan, miten kansanomaisissa koraaleissa yhdistettiin tekstiä ja melodiaa. Etenkin aksentoiduissa, tavuluvultaan säännöllisissä virsissä melodian pulssi ja tekstimetri olivat aina yhteneväiset. Aika pääpainolliselta tavulta seuraavalle pääpainolliselle tavulle pysyi jotakuinkin samana läpi laulun. Sen sijaan esimerkiksi jambia ja daktyyliä yhdistelevissä säkeissä sekä ylipäänsä vanhoissa, tavuluvultaan vaihtelevissa virsissä esiintyi Jersildin mukaan additiivista tyyliä: laulaja ei tihentänyt rytmiä, vaan pysyi tavu per pulssin isku -periaatteessa, jolloin kongruenssi hävisi ja fraasin pituus muuttui. Jersild (Jersild & Åkesson 2000: 172–173) piti kansankoraalien additiivista tyyliä sekä tekstin ja melodisen pulssin vapaata käsittelyä jäänteinä vanhas- ta laulutavasta, joka oli säilynyt kansankoraaleissa ja joissakin vanhoissa balladeissa. Ne edustivat musiikkityyliä, joka ei ollut sidoksissa tanssiin ja joka oli muotoutunut ennen säännöllisten tahtilajien ja aksentoidun tekstin vaatimusta.

Pramean piian veisun laulajilla oli tekstin ja melodian sovittamisessa runsaasti vaihtoehtoja, koska muistinvaraisissa toisoinnoissa säkeiden tavumäärä oli vaihteleva. Kaksi yleisintä tapaa käsitellä “liikatekstiä” olivat rytmin tihentäminen tai säkeen laajentaminen. Kumpaakin käytettiin.

Esimerkiksi ensimmäisen säkeistön säekolmikton (443) viimeisessä säkeessä olevan sanan “a-si-a” laulamiseksi oli eri tulkintoja. Elsa Jaatinen sekä Lempi Rämö lauloivat säkeen päättävää yksinäistä nousutavua lukuun ottamatta joka neljäsosanuotille tasaisesti kaksi tavua. Näin kolminousuinen tekstisäe laajenikin nelinousuiseksi.

On - net - to - mi - a a - si - oit.
laulumitta: 0 + 0 + 0 + 0 +

*Nuottiesimerkki 6. Elsa Jaatinen 3-nousuisen tekstisäkeen laajentaminen nelin-
iskuseksi. (Asplund 1994, 621.)*

Miina Miikkula lauloi vastaavan kolminousuisen säkeen (*onneton oli asia*) tihentämällä melodian rytmiä, jolloin säe pysyi kolminousuisena:

On - ne - ton o - li - a - si - a. - - -
 laulumitta: o + o + o + o Ø

Nuottiesimerkki 7. Miina Miikkula lauloi kolminousuiseen säkeeseen lisätävun tihentämällä rytmiä.

Kolminousuisen, laskuun päättyvän tekstisäkeen (k3L) laulaminen nelinousuiseksi oli verraten yleistä *Pramean piian veisun* arkistotallenteissa. Esimerkiksi Ilmari Krohnin ja Mikael Nybergin vuonna 1890 Pieksämäeltä tallentaman toisinnon (Asplund 1994: 615–616) kaikki säkeet voi laulumitan mukaan tulkita nelinousuisiksi (k4N). Säkeistön muoto noudattaisi siis kokonaan erilaista säepituuksien kaavaa ja erilaista metristä mallia kuin muissa toisinnossa: k 4444 444 NNNN NNN. Pelkästään tekstiä tutkimalla säkeistön rakenne on vakiomuotoinen k 4343 443 NLNL NNL.

Hän ker-juul-la, työl-lä, hi-el-lä, E - lät-tää pyy-si ja hoi - taa.
 tekstin pohjakaava: o + o + o + o + o + o + o + o + o + o + o
 laulumitta: o + o + o + o + o + o + o + o + o + Ø +

Nuottiesimerkki 8. Ilmari Krohnin 1890 Pieksämäeltä tallettamassa toisinnossa kaikki säkeet on laulettu nelinousuisina (Asplund 1994: 615–616).

Lempi Rämön toisinnossa kuudes säe on rytmisesti polveileva ja antaa leimansa koko esitykselle. Tekstin metrisessä pohjakaavassa kuudennessa säkeessä on normaali-muodossa neljä nousutavua. Noin puolet säkeistä Rämö lauloikin kohotahdillisina ja nelinousuisina, esimerkiksi 3. säkeistössä:

niin |muis-ta |i-sää ja |äi-ti |ä o|+o +oo +o +

Neljännessä säkeistössä vastaavan tekstisäkeen metrinen pohjakaava olisi:

ken- |gil-lä ja |ko-reil-la |vaat-teil- |la o| +oo +oo +o +

Lempi Rämö lauloi säkeen kuitenkin ilman kohotahtia. Sama toistui ainakin neljässä säkeistössä; myös sellaisissa säkeissä, jotka alkoivat yksitavuisella sanalla. Toisinaan se johtui edellisen, viidennen, säkeen loppuun laulettuun sanatäydennyksestä, joka söi kohotavun tilan (ks. nuottiesimerkki 5). Joskus taas kuulosti siltä, että laulaja vältti jambista inversiota ja aloitti monitavuisen sanan puherytmin mukaisesti mitan pääiskulta.

ken - gil - lä ja ko - reil - la vaat - teil - la
+ o + o + o o + o +ø

Nuottiesimerkki 9. Ilman kohotahtia ja kohotavua laulettu säe Lempi Rämön toisinnossa.

Jos säeparin mitta tulkitaan tällä tavalla, nelinösuinen säe muuttuu viisinsuiseksi. Lisäksi aika nousuasemasta seuraavalle on eri laulujaloissa eri mittainen: Toisessa laulujalassa vain kahden kahdeksasosan mittainen, muissa kaksi neljäsosaa.

ken-gil-|lä ja |ko-reil-la|vaat-teil- |la +o +o +oo +o +

Tekstisäkeen voi halutessaan nähdä normaalina eli nelinösuisena, jos nousuasemiksi tulkitaan 1.– 3. laulujaloissa vain sanojen pääpainolliset tavut (**kengillä ja koreilla vaatteilla**). Aika ensimmäiseltä nousutavulta toiselle on silloin pitempi kuin muualla laulussa. Margareta Jersildin termiä käyttäen ajan ja tekstin yhtenäisyys¹⁴ katoaa. Melodian pulssi ei alleviivaa tekstin nousu- ja laskuasemia, vaan muodostaa sille vastavoiman.

Tavallisempaa kuin säkeen laajentaminen oli kuitenkin tekstin ja rytmin tihentäminen, mikä tapahtui usein säveltoistolla (kuten nuottiesimerkissä 7 *onnetoin oli asia*). Laulun peruspulssi ja metrinen pohjakaava pysyivät näin vakioina, vaikka säkeen tavumäärä olisikin ollut suurempi kuin normaalimuodossa. Margareta Jersild (Jersild & Åkesson 2000: 169) kutsui ilmiötä (virsi)laulun modernisaatioksi.

Yhteenveto

Olisiko virsilaululla voinut olla yhteyttä rekilaulun syntyyn Suomessa? *Pramean piian veisussa* hyödynnettiin virsisävelmää, jonka nelirivinen ydinsäkeistö 4343 NLNL on läheistä sukua rekilaulun mitalle (Laitinen 2003: 260; Leisiö 1987: 61). Pohdittavaksi jää, ovatko virsirakenteet todella olleet mallina myöhemmille kansanlauluille, vai onko metristen rakenteiden samankaltaisuus vain omalta osaltaan vahvistanut toisaalla syntyneen säkeistömallin leviämistä. Tässä esittämäni tutkimustuloksen perusteella en väitä suuntaan enkä toiseen; olen vain kuvannut, minkälaisia yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia virsilaulun ja rekilaulun rakenteilla oli ja miten ilmiöt tulivat esiin arkkiveisutoisinnoissa. Tiivistän havaintoni vielä yhteen:

- 1) Kaksitavujalkoina kirjoitettu (ja tavu per sävel laulettu) arkkiveisu muuttui kansanlaulajilla rytmisesti tiheämmäksi sanatäydennysten ja melodian koristelun takia. Osaltaan oli kyse kansanveisuusta vaikutteita saaneesta laulutavasta, jossa laulu muovautui lopulliseen asuunsa vasta esitystilanteessa.
- 2) Arkkitekstin pääasiassa yksitavuiset kohotahdit korvautuivat kaksitavuisilla kohotavusanoilla. Jambinen inversio oli melko yleinen sekä painetussa arkkitekstissä että laulajien toisinnoissa.
- 3) Kansanlaulajat lauloivat toisinaan lyhyitä kohotahteja (Miikkula aina), toisinaan pitkiä (esim. Lempi Rämö säkeistön viimeisessä säkeessä ja Elsa Jaatinen 1., 3. ja 5. säkeessä). Pitkät kohotahdit voi tulkita myös haluksi aloittaa säe pääpainollisella tavulla ja musiikillisella pääiskulla, jolloin kohotahti onkin ”vedetty tahdin sisään”.
- 4) Vanhan virsikirjan loppusointumallia noudattaneen arkkiveisutekstin ”riimipakko” oli väljentynt muistinvaraisissa toisinnoissa. Loppusoinnut vakiintuivat 2. ja 4. säkeen kaksitavuisille sanoille kuten rekilaulussa. Lempi Rämö lauloi riimitavut rekilaulun tapaan painokkaasti pitkillä nuottiarvoilla, Miikkula lyhyinä.
- 5) Säeraja hämärtyi etenkin esi- ja jälkisäkeen välissä (= 1. ja 2. säkeiden sekä 3. ja 4. säkeiden välissä) ja läheni rekilaulun riimikaavaa. Säerajaa hämärsivät
 - a) loppusointumuutokset
 - b) esisäkeen päättävän laulujalan ja sitä seuraavan kohotahdin täyttäminen monilla painottomilla tavuilla
 - c) nousuun päättyvän esisäkeen sanatäydennys, jos täydennystavu laulettiin vasta seuraavan kohotahdin aikana.
- 6) Säkeistorakenne murtui, kun nelirivistä ydinsäkeistöä (4343) ja säkeistön päättävää säekolmikkoa (443) laulettiin mielihohteisessa järjestyksessä.
- 7) Säkeistön sisällä säerakenne laajeni, mikäli laulaja käytti ns. additiivista tyyliä eli lauloi ”liikatavuillisessa” säkeessä tavun per sävel sen sijaan että olisi tihentänyt rytmiä.

Monistettu musiikki – muuttumaton musiikki?

Arkkiveisut olivat sekä julkaisuvälineinä että laulugenrenä suullisen ja kirjallisen kulttuurin rajalla. Suullinen esitystapa ja muistinvaraisesti välittyneet sävelmät edustivat vanhaa perinnettä. Painokoneen kautta paperille saatettu teksti taas oli uutta kirjallista kulttuuria, joka oli 1700-luvulta lähtien alkanut saavuttaa myös suomalaisen rahvaan.

Lukutaidon ja kirjapainon vaikutuksesta kansankulttuuriin on erilaisia näkemyksiä, joista toiset painottavat murrosta, toiset jatkuvuutta. Usein ajatellaan, että painettu teksti yhtenäisti ja kangisti esimerkiksi kansanomaisen balladin muotoja ja vähensi suulliselle perinteelle ominaisten rakennemallien ja formulatekniikan käyttöä (esim. Asplund 1994: 26). Matti Kuusi (1978: 209–225) ja Pentti Leino (2002: 276) ovat jopa esittäneet, että kalevalamitan häviäminen Suomesta oli kytköksissä suullisen tradition vaihtumiseen kirjalliseksi. Kalevalamitta oli sekä runokielen mittajärjestelmä että muistitekniinen apuneuvo, joka oli aikojen kuluessa kehittynyt rakenteeltaan optimaaliseksi. Vasta kirjallisten dokumenttien tunkeutuminen kulttuuriin ja suomenkielisen kirjallisuuden nousu tekivät muistitekniikan ja sitä myöten koko mitan tarpeettomaksi.

Peter Burke (1983: 287–288) puolestaan kyseenalaisti ajatuksen tradition katkoksesta. Hänen mielestään kirjapainotaito ennemminkin säilytti ja levitti perinteistä kansankulttuuria – kuten balladeja – kuin hävitti sitä. Hänen mielestään arkkiveisujen sisältökin oli yllättävän traditionaalista ja se oli usein valikoitunut suullisen perinteen joukosta.

Arkkiveisujen julkaiseminen oli pieni siivu siitä prosessista, joka liittyi tiedon monistettavuuteen ja levitettävyyteen. Kirjapaino on ollut suosittu tutkimuskohde mm. tekniikan mentaalihistoriassa, sillä kirjapainotaidon syntyä on pidetty suorastaan lähtölaukauksena teolliselle tavarantuotannolle. Toisaalta kirjapaino liittyi yhteiskunnallisen vaikuttamisen keinoihin; lisääntyvä lukutaito valmisti tietä modernille kansalaisyhteiskunnalle (esim. Salmi 1996: 51–77).

1600–1700-lukujen Suomessa maan harvat kirjapainot muistuttivat usein enemmän nyrkkipajoja kuin teollisen vallankumouksen airuita (esim. Perälä 2003:14–16). Siitäkin huolimatta uskon, että arkkiveisut ilmentävät jonkinlaista henkistä murrosta, joka tapahtui juuri suullisen ja kirjallisen kulttuurin rajankäyntinä. Ensimmäinen näkyvä muutos oli tietenkin se, että arkkiveisuina painetut laulut olivat säkeistölauluja, jotka alkoivat työntää suullisena levinneitä kalevalamittaisia lauluja tieltään pois. Kun suomenkielinen väestö sitten oli omaksunut säkeistölaulun, voisi ajatella että rajankäynti suullisen ja kirjallisen kulttuurin välillä ilmeni enemmänkin asenteiden ja arvostusten muutoksina kuin muutoksina laulujen rakenteissa tai esitystavoissa sinänsä. Olen kuitenkin osoittanut, että painettu arkkiteksti ja suullisena laulettu arkkiveisu poikkesivat toisistaan; ne olivat kuin saman teeman kaksi muunnelmaa. Yleisemmin

voidaan puhua monistetun musiikin ja suullisen tradition välisestä rajasta. Onko suullinen perinne aina muuntelevaa ja muuttuvaa – vastakohtana musiikille, joka on talletettu äänilevyille, dvd:lle, arkkivihkoon tai laulukirjaan yhteen muotoon ja muuttumattomaksi? Ja onko monistettu musiikki sittenkään aina jäykän muuttumatonta, yhteen muotoon kipsattua? Mikä olisi harmaa alue suullisen tradition ja monistetun musiikin välissä?

Uutta luova suullinen perinne ja mekaanisen ulkomuistin varassa oleva sekundaaritraditiohan eivät välttämättä ole vastakohtapari, vaan raja niiden välillä on liukuva. Näiden väliin jää vielä kolmas muistamisen muoto, kirjallista tietä muistinvaraiseksi muuttunut perinne eli verbaalitradiatio (Asplund 1994: 26). Tässä jatkumossa arkkiveisut edustaisivat verbaalitradiotiota; ne ovat vastaavanlaista ”paperista laulamista” kuin kansanomaisen virrenveisuu oli ollut. Jotkut lauloivat ulkomuistista, toiset vilkaisivat ehkä välillä sanoja kirjasta.

Arkkiveisutuotannon alkuaikoina 1600–1700-luvuilla lukutaito alkoi Suomessa vähitellen yleistyä, etenkin Länsi-Suomessa. 1700-luvulla ensimmäiset koulujakäymättömät kansanmiehetkin saivat julkaistua runojaan arkkiveisuina. Lukutaito ja osallisuus kirjalliseen kulttuuriin saattoivat joskus olla myös tapa erottautua muusta rahvaasta, kuten Ilkka Mäkinen (1997: 68–70) arvelee olleen asianlaita 1700-luvun herätysliikkeiden kannattajien keskuudessa. Arkkiveisujen laulajille lukutaito ei edes ole ollut välttämätöntä. Riitti, että joku luki tai laului ääneen, muut kuuntelivat. Rajaa kirjallisen ja suullisen kulttuurin välillä oli omiaan hälventämään se, että suosituimmat arkkiveisut liukuivat osaksi muistinvaraista perinnettä ja jatkoivat elämäänsä verbaalitradiationa ilman veisuvihkosen tukeakin. Näin tapahtui myös tässä käsitellyn *Pramean piian veisun* kohdalla. Lempi Rämö ja Miina Miikkula sanoivat oppineensa viisun vanhemmiltaan, siis muistinvaraisesti. Miikkula mainitsi myös viisuvihkon olemassaolosta, mutta Lempi Rämö kertoi, ettei ollut koskaan edes nähnyt arkkiveisua. Silti kumpikin seurasi arkkivihkon tekstiä melko tarkkaan.

Molemmilla laulajilla melodiatyyppi vastasi *Vanhan virsikirjan* koraalisävelmää (1702: 28). Kumpikin laului vanhalla koristeellisella laulutyyllillä, jossa melismat ja liukumat säveleltä toiselle olivat yleisiä. Lempi Rämön laulussa vallitsevana oli melodiasäe, joka koraalikirjassa kuului 5. säkeelle eli säkeistön B-osan alkuun. Säkeistön jälkipuoliskon (eli säekolmikon 443) vallitsevuus näkyi myös siten, että Rämöllä, kuten useissa muissakin toisoinnoissa, sekä aloitus- että lopetussäkeistönä oli pelkkä säekolmikko ilman varsinaista nelirivistä ydinsäkeistöä. Lievän melodisen yksitoikkoisuuden vastapainoksi Lempi Rämön toisinnossa oli leimaa-antavaa rytmistä muuntelua, joka rikkoi laulun säännönmukaisen ”laatikkomaisen” säkeistorakenteen etenkin 6. ja 7. säkeessä.

Pramean piian veisun muistinvaraisissa toisoinnoissa laulutapa sekä melodisen pulssin vapaa käsittely muistuttivat 1600-luvun arkkiveisujen vapaamittaista tyyliä,

vaikka arkkiveisu itsessään – painettuna versiona – edusti 1700-luvun ankaraa metristä käytäntöä. Yhteistä arkkiveisujen esityksille ja vanhalle veisuutyyliille oli mm. edellä mainittu melodian koristelu, rytmin käsittely, säkeen pituuden joustavuus sekä katkaisu-
tujen sanojen täydentäminen. Toisaalta lauluissa kuului monia rekilaululle tyypillisiä piirteitä. Virsisävelmän ja arkkiveisun nelirivinen ydinsäkeistö (k 4343 NLNL abab) muistutti metriseltä pohjakaavaltaankin rekilaulun rakennetta. Arkkiveisuesitysten ja rekilaulun yhtäläisyyksiä olivat riimikaavan samankaltaisuus, säerajan hämärtyminen ja kohotavujen laulaminen vapaasti mielen mukaan.

Virsisävelmä taipui siis viisuksi, jonka metrisiin rakenteisiin oli puolestaan mahdollista sovittaa rekilaulun piirteitä. Painettu arkkivihko yhtenäisti *Pramean piian veisun* tekstisisältöä, mutta se ei estänyt laulun leviämistä muistinvaraisena verbaalitra-
ditiona eikä se myöskään pystynyt kahlitsemaan kansanlaululle tyypillistä variaatiota, jota esiintyi erityisesti laulun muotorakenteissa ja melodiassa.

Viitteet

- 1 Viisun nimi on kansantoinnoissa esiintynyt monissa muodoissa, mm. Pramea piika, Pomperin piika, Pommerin piika, Ramian piian veisu, Pumpuri piian virsi jne. Usein käytettiin myös laulun alkusanoja *Kosk suru suulla laulelen*. Ruotsinkielisissä toisoinnoissa ja sävelmäsuosituksissa viitattiin usein laulun alkusanoihin *Med sorgse ton jag sjunga vill*.
- 2 Poikkeavat julkaisut olivat: *Aiwan merkillinen Wirsi yhden ylpiän piian elämän waihetukset köyhiä wanhepiansa kohtaan...*Jyväskylä 1875, Hengellisiä Wirsii 1870-75, 34 (Rv 5845 4/4) sekä *Ramian piian Weisu, Tapaus Pommerista*, Hämeenlinna 1882, Lauluja 1882, 29 (Rv 5863 3/-). Jälkimmäisen kirjoittajaksi ilmoitettiin Jaakko Karvonen. Eroavaisuudet ovat vähäisiä murteellisuuksia sekä sanajärjestyksen muutoksia. Näitäkin vähäisempiä ovat kirjoitusasun muutokset 1700-luvun painoksiin verrattuna julkaisussa *Yhden köyhiä wanhepiansa vastaan ynsiän tyttären surkiasta rangaistuksesta*. Lauluja 1914-15, 6 (Rv 5961/1-).
- 3 Rämö = SKSÄ 100 1972, Anneli Asplund, Leena Koivu. Myös Finnlevy SFLP 8566. Miikkula = Tay KA A-K 873:11 1955 / Erkki Ala-Könni.
- 4 Käytetty tekstiversio on painojäljen selvyuden vuoksi vuodelta 1788 (HYK arkkiveisut, D-sarja IV, 6 mf. Rv 5759 1/5). Erona varhaisempaan (ilmeisesti vuodelta 1761 olevaan) painokseen on c-kirjainten korvautuminen k-kirjaimella. Myös pitkät vokaalit sanoissa ”elättää” ja ”palwelemaan” on kirjoitettu näkyviin. Varhaisemmassa painoksessa ne olivat ”elättä” ja ”palweleman”.
- 5 Vastaavia esimerkkejä suomenkielisen laulun erityisluonteesta myös Laitinen 2003:224-226. Siihen, kuinka eri kieliin on kotiutunut juuri kyseiseen kieleen sopeutuvia mittoja, viittaa tutkimuksessaan Pasi Lankinen (2001:30).
- 6 Lempi Rämö lauloi veisun varsinaisesta ensimmäisestä säkeistöstä vain kolme viimeistä säettä.
- 7 Ahti Sonninen on nuotinnoksessaan merkinnyt kohotahdeiksi vain lyhyet 1/8-nuotin kestoiset kohotavut/-tahdit. Pitkinä (neljäsosanuotteina) laulettu kohot hän on kirjoittanut 3/4-tahtilajin sisään pääiskuiksi. Tekstimetri kuitenkin paljastaa, että kyseessä on kohotahti – ainakin heijastumana.
- 8 Ainakin SKSÄ 100 1972, Anneli Asplund, Leena Koivu; SKS KRA Sortavala Ahti Sonninen 965 1968 (Asplund 1994, 623) ja SKS KRA Pieksämäki I. Krohn 151, 1890 (Asplund 1994, 615-616).
- 9 Katkaistu sana oli täydennetty 12 säkeenlopussa 44:stä eli noin neljäsosassa nousuun päättyivistä säkeistä.
- 10 *Yksi ihan uusi Wangeus-laulu, sekä ajallisesta wangeudesta että myös ljanikaikkisesta helwetin wangeudesta*[...]Kirjoittanut omakätisesti A.A. Bäck'eng, istuessaan löysyyden wangeutta. Porissa, Axel Bergbom'in kirjapainossa 1885. – Pommerin piian nuotilla. Lauluja 1885 Mf 5779 6/6.
- 11 Kohotahdin/kohotavun olemassaolo ei ole helppo päätellä pelkästä tekstistä. Loppusuinnut painottivat 2.,4.,6. ja 8. säkeiden loppuun, yleensä 2-tavuiselle sanalle – kuten rekilaulussa.
- 12 Erkki Tuppurainen (2001, 332 ja 327) on päätellyt, että koraalisävelmän 1702:28 esikuvana oli ollut ruotsalainen GK 1697, kun taas 1702:86:n sävelmä- ja rytmiasu noudatti suomalaisten käsi- ja kirjokirjoitusten mallia.

- Mahdollisesti 1702:28:aan oli helpompi seipittää uusia lauluja, koska se oli rytmisesti yksiselitteinen eikä tekstissäkään ollut ”liikatavuja”. Myös sanoma (*Ah Herra älä vihassas rankaise köyhää kurjaa*) lienee ollut koskettava ja sen takia suosittu.
- 13 Muiden sävelmätöisintojen melodioidiin verrattuna Rämön toisinnon muoto olisi oikeammin: CDCD CEF, sillä vallitsevana oli melodiakaari, joka muilla kuului säkeistön päättävän säekolmikron alkuun.
- 14 Ruots. ”tids-textlig kongruens”.

Lähteet ja kirjallisuus

Helsingin yliopiston arkkiveisukokoelma (HYK arkkiveisut):

Yhden Ylpiän Pijan, ja Köyhiä Wanhembians wastan Ynsiän Tyttären, Pommerissa ja Sibbaun wädhässä Caupungisa, Surkiasta Rangaistuxesta, Saatuen sanomain jälken cocoonpandu merkillinen Wirsi D-sarja IV (mf Rv 5759 1/5) ; B-sarja I (mf Rv 5752 2/8) ; C-sarja (mf Rv 5754 5/20).

*Aiwan merkillinen Wirsi yhden ylpiän piian elämän waihetukset köyhiä wanhempiansa kohtaan...*Jywäskylä 1875, Hengellisiä Wirsiä 1870-75, 34 (Rv 5845 4/4)

Ramian piian Weisu, Tapaus Pommerista, Hämeenlinna 1882, Lauluja 1882, 29 (Rv 5863 3/-).

Yhden köyhiä wanhempiansa vastaan ynsiän tyttären surkiasta rangaistuksesta. Lauluja 1914-15,6 (Rv 5961/1-).

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Äänitearkisto 100:1972, Anneli Asplund, Leena Koivu; Rämö Lempi. Lauu myös äänilevyllä *Suomalaista kansanmusiikkia 2. Arkkiveisuja*. Finnlevy SFLP 8566.

Tampereen yliopiston Kansanperinteen arkisto A-K 873:11 1955/Erkki Ala-Könni; Miikkula Miina.

Asplund, Anneli (1994) *Balladeja ja arkiveisuja. Suomalaisia kertomalauluja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 563.

Burke, Peter (1983) *Folklig kultur i Europa 1500-1800*. Malmö.

Göransson, Harald (1992) *Koralpsalmboken 1697. Studier I svensk koralhistoria*. Hedemora: Gidlund.

Haapalainen, T.I. (1976) *Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624. Die Melodien und ihre Herkunft*. Åbo: Acta Academiae Aboensis ser. A humaniore, vo. 53.

Hansson, Karl Johan (1992) *Palmcronns sångspsaltare. En svensk 1600-tals handskrift, dess ursprung, innehåll och plats i spänningfältet mellan reformert och luthersk tradition*. Åbo: Åbo Akademis förlag.

Jacobus Francisci (1976) [1624] *Kangasala 1624*. Näköispainos ns. Kangasalan koraalikäsikirjoituksesta, toim. T.I. Haapalainen. Tampere.

Jersild, Margareta (1975) *Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800*. Stockholm: Svenskt visarkivs handlingar 2.

Jersild, Margareta & Åkesson, Ingrid (2000) *Folklig koralisång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken*. Stockholm: Skrifter utg. av Svenskt visarkiv 14.

Järvinen, Sinikka (1992) ”Veisuun ehdot. Virsitekstin ja sävelmän keskinäisestä riippuvuudesta herännäisveisuussa”. Toim. Erkki Pekkilä. *Etnomusikologian vuosikirja* 4. Helsinki, Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 158-182.

Kontio, Sinikka (2000) ”Krohnin veisuunuottien henkiinherättelyä” – *Krohn-symposium 1999*. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja. Ss. 51–62.

Kontio, Sinikka (2001) *Veisuun mahti. Vanha virsikirja ja kansanveisuun tyyli- ja muotoilun sovellus omissa musisoinnissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston julkaisuja 7.

Krohn, Ilmari (1932–1933) *Suomen kansan sävelmiä. Toinen jakso. Laulusävelmiä III ja IV*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kuusi, Matti (1978) ”Kalevalakielen kysymyksiä” *Virittäjä* 82. Helsinki: Kotikielen Seura. Ss. 209–225.

Laitinen, Heikki (2002) ”Vaana vahva virta vapaa. Aleksis Kivi Wanhan Wirsikirjan veisaajana”. *Äidinkielen merkitykset*. Toim. Ilona Herlin, Jyrki Kalliokoski, Lari Kotilainen & Tiina Onikki-Rantajääskö. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 98–113.

Laitinen, Heikki (2003) ”Runo, mitta, musiikki. Kansanlaulun säkeistömetriikka”. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis 943. Ss. 205–311.

Lankinen, Pasi (2001) *Ajatus kuluttaa kiveä. Mitän eroosio Juha Mannerkorven lyriikassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Leino, Pentti (1982) *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 376.

Leino, Pentti (2002) ”Metriikan anti kielentutkimukselle”. *Mittoja, muotoja, merkityksiä*. Toim. Liisa Tainio, Aki

- Ontermmaa, Tapani Kelomäki & Minna Jaakola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 257–289.
- Leisiö, Timo (1986) ”Cosc’ suru suulla laulelen eli Yhden Ylpijän Pijan Wirsi”. *Kansanmusiikki 1:1986*, ss. 3–9.
- Leisiö, Timo (1987) ”Riimillisen kansanlaulun metriset systeemit”. *Etnomusikologian vuosikirja 1986*. Toim. Vesa Kurkela & Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 33–65.
- Leisiö, Timo (2000) ”Metri, rytmi, metrinen tyhjiö ja musiikillinen aika.” *Musiikin suunta 2/2000*, ss. 14–24.
- Mäkinen, Ilkka (1997) *Nödvändighet af Laina Kirjasto: Modernin lukuhulun tulo Suomeen ja lukemisen instituutiot*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 668.
- Niemi, Jarkko (2000) ”Potkua suomenkielisen populaarimusiikin sanoitusten tutkimukseen?” *Musiikin suunta 2/2000*, ss. 25–41.
- Petäjä, Kaija (1956) ”Pommerin piika”. *Kalevalaseuran vuosikirja 36*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 130–142.
- Perälä, Anna (2003) *Tiedon ja taidon kuvat. Suomalaisten painotuotteiden puupiirroksia ja niiden tekijät 1647–1713*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 923.
- Salmi, Hannu (1996) *Atoomipommilla kuuhun! Tekniikan mentaalihistoriaa*. Helsinki: Edita.
- Salokas, Eino (1923) *Maallinen arkkirunoutemme Ruotsin vallan aikana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tuppurainen, Erkki 2001 (toim.). *Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja. Vuoden 1702 painettu virsisävelmistö*. Näköispainos ja kriittinen editio. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 826.
- Vapaavuori, Hannu (1997) *Virsilaulu ja heräävä kansallinen kulttuuri-identiteetti. Jumalanpalveluksen virsilaulu ja –sävelmistöä koskeva keskustelu Suomessa 1800-luvun puolivälistä vuoteen 1886*. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 173.
- Viikari, Auli (1987) *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Virsitieto* (1988) *Käsikirja virsikirjan käyttäjälle*. Toim. T.I. Haapalainen, Pentti Lempiäinen, Reijo Pajamo & Seppo Suokunnas. Helsinki: Kirjapaja.

LYHENTEET

- GK = ”Gammal Korabok”, Ruotsin vuoden 1697 koraalikirja
 HYK arkiveisut = Helsingin yliopiston arkiveisukokoelma
 1702 = Yxi Tarpelinen Nuotti Kirja, vuoden 1702 painettu koraalisävelmistö
 SKS KRA = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkisto
 SKSÄ = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Äänitearkisto
 SKSäv = Suomen Kansan Sävelmiä, toim. Ilmari Krohn
 TayKA = Tampereen yliopiston Kansanperinteen arkisto