Pekka Huttu-Hiltunen

Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla

Kuuden runolaulajan laulutyylin kulttuurisensitiivinen musiikkianalyysi

SIBELIUS-AKATEMIA

JUMINKEKO

Pekka Huttu-Hiltunen
Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla : Kuuden runolaulajan laulutyylin kulttuurisensitiivinen musiikkianalyysi

ISBN 978-952-329-204-8 (PDF)
http://urn.fi/URN:ISBN978-952-329-204-8

Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla

Tämä kirja on Juminkeko-säätiön ja Sibelius-Akatemian yhteisjulkaisu. Kirjan julkaisemiseen on saatu tukea Juminkeko-säätiön Runolaulun juuret ja versot (Tacis) -hankkeelta.

This book has been produced with the financial assistance of the European Union, the Neighbourhood Programme of Euregio Karelia, Tacis project The Roots and the Shoots of Runic Song. The contents of this document are the sole responsibility of Juminkeko Foundation and can under no circumstances be regarded as reflecting the position of the European Union.

Данная книга является совместным изданием Фонда «Юминкеко» и Академии Сибелиуса. На ее издание была получена финансовая поддержка из осуществляемого Фондом «Юминкеко», финансируемого за счет средств Европейского Союза проекта «Корни и побеги рунопения» (Тасис). Фонд «Юминкеко» несет всю ответственность за содержание книги, и оно ни при каких условиях не может рассматриваться как отражающее позицию Европейского Союза.

Pekka Huttu-Hiltunen

LÄNSIVIENALAINEN RUNOLAULU 1900-LUVULLA

Kuuden runolaulajan laulutyylin kulttuurisensitiivinen musiikkianalyysi

SIBELIUS-AKATEMIA

JUMINKEKO

Kuhmo

Juminkeon julkaisuja, nro 73
Juminkeko-säätiön kansanmusiikin julkaisuja numero 10
Sibelius-Akatemian Studia Musica -sarjan julkaisu numero 34

ISBN 978-952-5385-46-5
ISBN 978-952-5531-46-6
ISSN 1797-9838
ISSN 0788-3757
http://www.juminkeko.fi/julkaisut.html
http://www.runolaulu.fi/kansanmusiikki/kirjat.php

Taitto Pirkko Mähönen

Gummerus Kirjapaino Oy 2008.

Sisällys

1 JOHDANTO 10
1.1 Tutkimuksen lähtökohdat 12
1.2 Aikaisempi tutkimus 13

2 METODOLOGIA 17
2.1 Musiikkiantropologinen metodi 18
Kerronta kokemuksen merkityksellistäjänä 19
2.2 Tutkimusongelmat 20
2.3 Tutkimuksen keskeiset käsitteet 21
Runolaulu ja runosävelmä 21
2.4 Tutkimusmenetelmän toteuttaminen 23
Tutkimusmatkat 24
Haastattelut ja muu aineisto 26
Haastatteluaineiston analyysi 26
Musiikkianalyysi 27
Tutkimusvälineistö 29
Arkistomateriaalin hyödyntäminen 29

3 SUOMALAISUUS, KARJALAISUUS JA RUNOLAULU 31
3.1 Runolaulun esihistoriaa 32
Eriäviä käsityksiä 34
Väinö Kaukosen kritiikki 35
Vaellusteoria ja suomalainen metodi 36
Klingen luonnos 38
Heikki Kirkisen näkemys 39
3.2 Läntisen Vienan Karjalan asuttaminen 40
Suomen vienalaiset kylät 42
Saamelainen kulttuurivaikutus 42
Länsivienalainen identiteetti 43
Länsivienalainen kieli 45
3.3 Perinteen säilyminen Länsi-Vienassa 46
3.4 Runolaulun kulttuurinen merkitys 49
Runolaulu mediana 51
Kulttuurin sisäiset käsitykset laulamisesta 53
3.5 Laulun oppiminen ja laulaminen 56
Formulateoria 59

4 LÄNSIVIENALAISEN PAIKALLISKULTTUURIN MUUTOKSET 1900-LUVULLA 62
4.1 Länsi-Viena vuosisadan alussa 65
Laukkukauppa elinkeinona 65
Sukukeskeinen kyläkulttuuri 66
Perheiden koko 67
Vienankarjalainen pihapiiri 68

Perifeerisyys ja kulttuurikontaktit 70
Kirkko 72
4.2 Modernisaatiotekijät, 1900-luvun murroskaudet 74
Koulu 74
Kirkot tuhottiin 76
Kolhoosien perustaminen 1930-luvulla 77
Yhteydet Suomeen 78
Poliittisia vainoja 1930-luvulla 79
Sota 81
Sodan jälkeen 82
4.3 Länsi-Viena vuosisadan lopulla 84
4.4 Länsivienalaista runolaulua etsimässä 85
Vienalainen kylämaisema 86
Vienalainen ihminen muuttuvassa maisemassa 92
Maria Feodorova 96
Veikko Pällinen 97
Ilmi Bogdanov 99
Vienankarjalaisen ihmisen elämismaailma 100
Jouki Peksujeva 100

5 RUNOLAULU JA RUNOLAULAJA 106
5.1 Anni Lehtonen 110
Nälkä ajoi mierontielle 110
Anni Lehtosen oma käsitys laulamisesta 113
Juho Ranta kansanmusiikin kerääjänä 117
Runosävelmiä y.m. Wenäjän Karjalasta 118
Tarkastelun lähtökohdat 122
Runosävelmien muoto 123
Anni Lehtosen runosävelmien rytmi 124
Anni Lehtosen runosävelmien melodiat 128
Runosävelmien asteikkorakenne 132
Muuntelu runolaulussa 134
Moniäänisyyttä 135
Laulajan repertoaari 136
Sävel ja sana yhdessä 137
Venepuun etsintä 137
Runomitan toteutuminen 138
Kertaus, kerto ja alkusointu 140
Yhteenveto 141
5.2 Domna Huovinen 144
Domna Huovisen laulut arkistoissa 145
Nuotinnoksista ja muista analyysin apuna käytetyistä kuvauksista 146
Hienovarainen laulutapa 149
Domna Huovisen asteikko 152
Vapaamittaisia säkeistöjä 165
Lemminkäisen virren kolmas toisinto 166
Sävelmän kantamuodot Lemminkäisen virressä 168
Astu surma soita myöten 170

Muut toisinnot ja muut laulugenret 173
Lunastettava neito 174
Häälaulutyyppi 176
Domna Huovisen runokieli ja -mitta 179
Alkusointu ja kerto 182
5.3 Anni Tenisova 186
Erittäin hyvä laulaja 187
Runolaulun polyfonia 188
Tarkasteltavat laulutoisinnot 188
Anni Tenisovan laulamisen tapa 191
Anni Tenisovan sävelasteikko 192
Laulujen asteikoista, nuotinnoksista 195
Anni Tenisovan eeppisten runolaulujen sävelmätyypit, niiden kantamuodot ja variaatiot 199
Esisäkeet 200
Jälkisäkeet 201
Lemminkäisen virsi 203
Anni Tenisovan laulujen nuotinnoksista 203
Jälkisäkeet 211
Säetihentymiä 212
Esi- ja jälkisäetyyppien korrelaatio 213
Vapaamittaisia säkeistöjä 214
Muut eeppiset laulut 217
Eeppisten laulujen ryhmät 221
Rytmiset muunnokset 224
Muut kuin eeppiset laulut 225
Laululoitsut 225
Lastenlaulut 226
Lyyriset laulut eli tunnelmalaulut sekä Hämehessä härkä synty 227
Häälaulutyyppi 228
Runon ja sävelen yhdistelmä 230
Laajuussäännöt 233
Alkusointuisuus 234
Kerto 235
Yhteenveto Anni Tenisovan laulutyylistä 236
5.4 Maria Feodorovan runolauluoppi 238
Maria, Ortjon tyttö 239
Kaksi sävelmätyyppiä 241
Laulusävelmien asteikoista 242
Yleistyypin sävelmä 246
Yleistyypin runolaulusävelmän formulat Maria Feodorovan lauluissa 250
Häälaulutyyppi 250
Häälaulun sävelmäformulat 253
Laulettu lastenloru 258
Jonomainen muoto 259
Runolaulun metriikasta 263
Maria Feodorovan melodiikasta 264

Maria Feodorovan runokieli ja -mitta 264
Yhteenveto Maria Feodorovan laulusta 265
5.5 Santra Remsujeva 266
Santra Remsujevan lyhyt elämäkerta 267
Elämäntarinasta paljastuvat arvot 268
Sukujuuret Suomessa 268
Naisen asema kulttuurisissa murroskohdissa 268
Työ 269
Evakossa Onegan rajoonassa 270
Käsityksiä laulamisesta 270
Häälauluja 271
Laaja repertoaari 273
Santran runolauluoppi 275
Santra Remsujevan sävelmäformulat 285
Santran laulujen runot 285
Laulujen funktiosta 288
5.6 Jussi Huovinen, runolaulaja ja muusikko 289
Jussi Huovinen 290
Jussin lauluista 291
Yleistyypin laulut 293
Muuntelu ja muistaminen 294
Jussi Huovisen häälaulutyypit 298
Yhteenveto Jussi Huovisen runolauluista 307
5.7 Runolaulu entiteettinä 308
Kaksi sävelmätyyppiä 308
Yleistyypin sävelmä 309
Häälaulutyyppi 310
Sävelmätyyppien kantamuodot ja muuntelu 311
Lauletun runon mitta, muoto ja tyylikeinot 315
Muuttuvat merkitykset ja niiden tulkitseminen 318

6 YHTEENVETO 321
6.1 Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla 321
6.2 Länsivienalainen runolaulu 2000-luvulla 323

EPILOGI 327

KÄYTETYT LYHENTEET 332
AINEISTOLUETTELOT 332
Luettelo kuvista ja kaavioista 332
Luettelo nuotinnoksista 334
Luettelo diagrammeista 335
Luettelo taulukoista 336
Luettelo musiikkianalyysiin aineistoista 338
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS 343
Arkistolähteet 343
Painetut lähteet ja kirjallisuus 346
Verkkojulkaisut 357
Seminaariesitelmät 357
CD:t 357

HENKILÖHAKEMISTO 358

LIITTEET 362
Liite 1. Esimerkki tutkimusmatkan keruusuunnitelmasta 362
Liite 2. Esimerkki matkapäiväkirjasta 365

Abstract
RUNOSONG IN WESTERN VIENA IN THE 20th CENTURY 374
Starting points for the research and a few basic concepts 374
Runosong tradition in Viena Karelia 376
Research questions 377
Runosong and tune 378
The discursive nature of ideas referring to national culture 380
On the prehistory of runosong tradition 380
Viena Karelia as a cultural environment in the 20th century 382
Runosong as an entity of its own 382
Two types of tunes 383
General type of tune 383
Wedding song type 385
Basic formulas of tune types and variation 386
The metre, form and stylistic characteristics of sung poems 390
Changing meanings and their interpretation 393
Runosong of Western Viena in the 20th century 395
Runosong of Western Viena in the 21st century 398
Epilogue 401

Резюме
ЗАПАДНОБЕЛОМОРСКО-КАРЕЛЬСКОЕ РУНОПЕНИЕ В XX ВЕКЕ 404
Отправные точки исследования и основные понятия 404
Рунопение в Беломорской Карелии 407
Вопросы исследования 408
Рунопение и рунонапев 409
Дискурсивный характер представлений, касающихся национальной культуры 410
Из праистории рунопения 412
Беломорская Карелия как культурная среда в XX веке 413
Рунопение как энтитет 414
Два типа напева 415
Напев общего типа 415
Свадебнопесенный тип 417
Инварианты типов напевов и варьирование 419
Размер, форма и стилистические средства поющейся руны 423
Изменяющиеся значения и их интерпретация 426
Рунопение Западной Беломорской Карелии в XX веке 428
Рунопение Западной Беломорской Карелии в XXI веке 431
Эпилог 434

KIITOKSET 438

1 JOHDANTO

Tutkimukseni tarkoitus on selvittää länsivienalaisen runolaulun musiikillisia piirteitä, kulttuuritaustaa ja kulttuurisia merkityksiä sekä niissä 1900-luvulla tapahtuneita muutoksia. Kutsun sitä kulttuurisensitiiviseksi musiikkianalyysiksi. Tutkimus on siten lähtökohdiltaan etnomusikologinen, musiikkiantropologinen.[1] Pyrin holistiseen tutkimusotteeseen, joka tuottaa (näennäisen) paradoksin: tutkimusmetodiani voidaan parhaiten jäsentää tutkimukseni aiheen ja tutkimusasetelman osatekijöistä käsin. Tutkimuksessani limittyvät yhtäältä musiikin- ja erityisesti lauluntutkimuksen yleiset musikologiset ja folkloristisen tutkimuksen peruskäsitteet ja menetelmät, toisaalta historiantutkimuksen, erityisesti sen narratiivisen tutkimussuuntauksen menetelmät ja analyysitavat.[2] Lähestyn runolaulua ennen kaikkea lauluna, inhimillisen kommunikaation soivana, persoonakohtaisena suullisen perinteen muotona. Lokaalis-diakroninen orientaatio, eli pyrkimys valottaa tietyllä kulttuurialueella kokonaisen vuosisadan aikana tapahtunutta muutosta, edellyttää väistämättä moniäänistä diskurssia, jossa oma osansa on yhtäältä yleisillä, kanonisoiduilla kulttuuria, historiaa ja kulttuurihistoriaa koskevilla käsityksillä ja toisaalta yksilöllisillä kokemuksilla ja niiden merkityksellistämisellä.

Tutkimusotteeni valintaan on keskeisesti vaikuttanut se, että olen vieraillut Vienan Karjalassa jo kahden vuosikymmenen ajan, ensi alkuun uteliaana turistina ja muusikkona, nyt jo yli kymmenen vuoden ajan tutkijana. Olen yrittänyt päästä mahdollisimman lähelle tutkimuskohdettani. Tämä on merkinnyt henkilökohtaista runolaulun opiskelua ja jokseenkin pitkäaikaista vuorovaikutusta vienalaisessa kulttuuripiirissä eläneiden ihmisten kanssa. Uskoakseni toiseuden[3] ongelma koskettaa minuakin, mutta hieman vähäisempänä kuin yleensä: en ole katsonut Länsi-Vienan paikalliskulttuuria pelkästään ulkopuolisena.

> Vuonniseen saavuttuamme menimme ruokailemaan kahteen eri taloon. Jostakin syystä porukka jakautui siten, että minä olin ainoa suomalainen, joka tuli Kieleväisen taloon. Muut olivat vuokkiniemeläisiä ja kostamuslaisia, jotka lähes kaikki tunsin ennestään. Istuimme pöytään johon oli katettu teetä ja lättyjä. Hetkisen jo kerkesimme porista, kun emäntä sanoi rennon oloisesti lättyjä jakaen: "Oliki hyvä, kun tultih vai meikäläiset nii voimma pakista rauhassa" Lähes heti, kun emäntä oli sanonut tämän, hänen piti ojentaa minulle lätty. Hänen silmänsä heilahtivat minun silmiini. Sekunnin ajan hän katsoi: mikä tuo mies on? Pitäisikö peruuttaa sanoja? Vai onko tuo mies meikäläinen? Lätty ojennettiin ja keskustelu

---

1 Antropologia-termin kreikankieliset kantasanat ovat *anthropos* (ihminen) ja *logos* (tieto, järki). Antropologia on siis ihmistiede. Sen perimmäisenä tarkoituksena on inhimillisen kulttuurin kartoittaminen ja ymmärtäminen. Musiikkiantropologia tutkii ja tulkitsee musiikkia osana ihmisen sosiaalisia, kielellisiä ja materiaalisia valmiuksia ja ratkaisuja eri kulttuureissa sekä ihmisen, musiikin ja hänen elinympäristönsä suhdetta. Ks. tarkemmin luku 2.

2 En siis tee varsinaisesti narratiivista (historian)tutkimusta, käytän ainoastaan joitakin narratiiviselle tutkimukselle tyypillisiä menetelmiä.

3 Ks. esim. Knuuttila & Paasi 1995 sekä Kaartinen 1993.

> jatkui. Itse tunsin lämpimän läikähdyksen siitä, että olin jo muuttunut – ainakin vähän – heikäläisestä meikäläisen suuntaan. Ehkä olin jo ovenpielessä.[4]

Edellä sanottu heijastuu tutkimuksen kielessä ja käsitteissä. Vaikka lopullinen analyysi perustuukin yleisiin etnomusikologisen tutkimuksen käsitteisiin, pidän tärkeänä, että tutkimuksen kohteena oleva ilmiö ja siitä kertovat henkilöt saavat puheenvuoron.[5]

Kulttuuri (ja sen johdetut alakategoriat, esimerkiksi runokulttuuri, runolaulukulttuuri, kyläkulttuuri jne.) on yksi tämän tutkimuksen keskeisistä käsitteistä. Palaan käsittelemään kulttuurin käsitettä myöhemmin tarkemmin, mutta tässä vaiheessa on syytä viitata kulttuurin jatkuvuuteen: kulttuuri ei milloinkaan kuole jäännöksettömästi pois. Se kyllä voi joiltakin osin nopeasti muuttua, uusiutua, ammentaa voimansa uudenlaisista kokemuksista ja vaikutteista, mutta uusi kantaa aina jotakin entisestä sisällään, sillä on oma jatkuvuutensa. Kun tässä tutkimuksessa puhun runolaulun tutkimisesta sen kulttuurisessa kontekstissa, tämä *ei* tarkoita sitä, että yrittäisin sijoittaa 1900-luvun ilmiöitä siihen (staattiseen) kuvaan, mikä meillä on menneiden vuosisatojen aikana vallinneesta runolaulukulttuurista. Se *ei* myöskään tarkoita sellaista arvoasetelmaa, jossa haikaillaan viimeisen "aidon" runolaulajan perään. Katson, että romanttiset käsitykset runolaulajaheeroksista olivat oman aikansa tuote, jolle oli tilausta suomalaisessa kansallisessa projektissa, ja siinä mielessä ne ovat varmaan tehtävänsä jo täyttäneet.[6]

Kulttuurin sisäisten käsitysten voi ajatella muuttuvan kulttuuri-ilmiöiden kanssa samaan suuntaan, käsi kädessä mutta ei aina tasatahtia. Muutokset seuraavat toisiaan monipolvisena ja "epätahdistettuna" ketjureaktiona, jossa valtavirran ohessa voi nähdä myös pyörteitä ja akanvirtoja.[7] Jatkumon voi nähdä jostakin alkavaksi ja johonkin suuntaan eteneväksi[8] ilman, että tähän muutosprosessiin otetaan arvottavia kantoja. Diakronisella tutkimusasetelmalla ainoastaan pyritään tekemään tätä muutosta näkyväksi.

Monet kulttuuri- ja aatehistorioitsijat korostavatkin kulttuurin käsitteeseen läheisesti liittyvän *mentaliteetin*[9] muuttumisen hitautta suhteessa kulttuurin muihin rakenteisiin[10]. Tällöin mentaliteettia kuvataan jopa "pitkän keston vankilana", joka hitaasti muuttuessaan muodostaa esteitä ja rajoituksia uuden omaksumiselle.[11]

---

4 JumA Matkapäiväkirja PHH, Vuonninen, 8 (Marja-Makoveina)/1999.

5 Mielestäni tämä on tärkeää jo siitä syystä, että informanttien kommunikointi, puhe ja laulu ilmentävät tutkimuksen kohteena olevan kulttuurin sisäisiä käsityksiä. Ks. myös Honko 1990.

6 Tietyssä mielessä samoihin kansallisromanttisiin kehyksiin ripustaisin myös käsityksen siitä, että runolaulu on kuollut. Runolaulu elää monessa muodossa vielä nykyisin: lauluna, meidän kaikkien mentaalisessa – viittaan tässä itämerensuomalaisiin – orientaatiossa, monenlaisina uusina kansanlauluina, nykykansanmusiikkina jne.

7 Ks. myös Siikala 1999, 29.

8 Tässä kohdassa lienee tarpeellista sanoutua irti myös ohjelmallisesta evolutionismista, käsityksestä, että kaikki kehittyisi aina alkeellisemmasta kehittyneempään. Muutoksen prosessiluonteen havaitseminen ja tulkitseminen on vain yksi tutkimusnäkökulma ilman kaikenkattavaa käsitystä evoluutiosta.

9 Mentaliteetilla viitataan Siikalan mukaan yleensä "yhteisesti jaettuihin ajattelun ja kokemisen malleihin, elämänasenteisiin, arvoihin ja tunteisiin" sekä tiedostettuihin ja tiedostamattomiin, arkipäivän toimintoja ohjaaviin "mielensisältöihin". Siikala 1999, 25.

10 Manninen 1989, 60. Le Goff 1978.

11 Peltonen 1988, 277.

Anna-Leena Siikalan mukaan "kulttuurin erilaiset rakenteet muuttuvat eri tahtiin, vaikkakin toisiinsa vaikuttaen."[12]

Tarkasteluni kohteena ovat siis 1900-luvulla Länsi-Vienassa vallinneen kulttuuriympäristön tilanne, kulttuurissa tapahtuneet muutokset ja runolaulu *siinä* kontekstissa. Tutkimusraportti jakautuu kuuteen lukuun, joista kolme ensimmäistä liittyy temaattisesti yhteen. Ensimmäisessä luvussa kartoitan tutkimuksen lähtökohtia ja aiheeseen liittyvää tutkimuskirjallisuutta, toisessa esittelen metodisia lähtökohtiani, ja kolmannessa luvussa esittelen runolaulua koskevia käsityksiä suomalaisen (lähinnä historian ja folkloristiikan) tutkimuksen valossa. Näihin alkulukuihin pelkistyvät käsitykseni tutkimuksen alkuasetelmasta.

Neljäs ja viides luku ovat tutkimuksen empiirinen osa. Niissä keskeistä on pelkistetyn ja kokemusperäisen kokonaiskuvan luominen, neljännessä luvussa länsivienalaisesta kulttuuripiiristä ja viidennessä luvussa runolaulusta ja laulamisesta. Kuudes luku on kaikkeen edeltävissä luvuissa kuvattuun aineistoon perustuva yhteenveto, kokonaisanalyysi länsivienalaisesta runolaulusta 1900-luvulla.

Runolaulu on entiteetti. Siinä voidaan kuitenkin nähdä monta tasoa ja merkitysulottuvuutta. Ensinnäkin runolaulussa on runo ja laulu (sävelmä, musiikki). Toiseksi runolaulua voidaan tutkia kulttuurisesti symbolisena viestintänä, jolloin siitä löytyy kolme erillistä mutta toisiinsa kietoutunutta aspektia: viestin materiaalinen aspekti (auditiivis-temporaalinen), muodon aspekti (syntaktinen) ja merkitysten aspekti (symbolien välittämät viestit). Tässä tutkimuksessa pyritään holistiseen otteeseen, jossa kaikki tasot ja ilmiötä selittävät aspektit on huomioitu. Kuitenkin painotus on enemmän materiaalisessa ja muodon aspektissa, koska kysymys on etno*musikologisesta* tutkimuksesta. Kiinnitän jo tässä vaiheessa huomiota siihen, että musiikki on ennen kaikkea muotoa. En osaa ajatella että kysymyksessä olisi "pintatason" ja "syvämerkityksen" erottaminen toisistaan, ainakaan kategorisesti siten, että edellisen (materiaalisuuden ja muodon) tutkiminen olisi pinnallista ja jälkimmäisen (merkityksen) tutkiminen olisi syvällistä. Oppihistoriallisessa diskurssissa painotetaan eri aikoina eri asioita, mutta mielestäni kaikki tasot, kaikki elementit ja piirteet, materiaaliset, muodolliset ja merkitystä luovat komponentit ja aspektit ovat tärkeitä kokonaisuuden kannalta. Ne ovat sitä paitsi kietoutuneet toisiinsa hyvin moninaisella tavalla: materiaaliset ja muodolliset aspektit synnyttävät (tiedostettuja ja tiedostamattomia) merkityksiä ja päinvastoin. Kaikki runolaulun tasot ja tarkastelun aspektit ovat osa instituution asemaan noussutta kulttuuri-ilmiötä ja siksi kokonaisuuden kannalta yhtä merkityksellisiä.

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Vienan Karjala on ollut suomalaiselle kulttuurille[13] tärkeä, mutta samalla kontradiktinen alue. Sieltä on kerätty keskeinen osa kansalliseepoksemme Kalevalan runolauluaineksista, vaikka se itse ei koskaan ole kuulunut valtiollisesti – kolmea pientä kylää lukuun ottamatta – Suomeen. Siellä puhutaan kieltä (murteita), joka

12 Siikala 1999, 27.

13 Kulttuuri ymmärretään tässä samoin kuin Jürgen Habermas (1994, 87) kommunikaatioteoriassaan esittää: "Kulttuuriksi kutsun sitä tietovarastoa, josta kommunikaatioon osallistuvat varustavat itsensä tulkinnoilla pyrkiessään yhteisymmärrykseen jostakin maailmassa."

on hyvin lähellä suomea, mutta sen sanotaan kuitenkin olevan karjalan kieltä. Se on ollut mitä jyrkimpien Suur-Suomesta haaveilevien intoilijoiden luvattua maata, mutta yhtä peruuttamattomasti se (pääosa siitä) on ollut ja edelleenkin on osa suurta Venäjää.

Viimeisen sadan vuoden aikana alue on ollut suurten muutosten kohteena, jos kohta perifeerinen[14] sijainti on ollut sille tietyssä mielessä pelastus. Vienan alkuperäisen – tarkoitan tässä sellaista, millainen se oli 1600-luvulta 1900-luvun alkuun saakka – kyläkulttuurin piirteitä on säilynyt, vaikka paljon on myös muuttunut.

Keskeinen osa muun muassa Kalevalan sisältöön vaikuttaneista lauluista tulee Vienan Karjalasta, sen läntisistä osista. Tärkeimmät runolaulajat, Arhippa Perttunen, Ontrei Malinen ja monet muut, asuivat rajan pinnassa, Latvajärven ja Vuonnisen kylissä. Viime vuosisadan merkittävimpinä runolaulajina voitaneen[15] pitää Muarie Remsua (1862–1943) Kivijärvestä, Anni Lehtosta (1866–1943) Vuonnisesta, Domna Huovista (1878–1963) Kuivajärveltä, Anni Tenisovaa (1878–1956) Vuokinsalmesta, Tatjana Perttusta (1881–1963) Latvajärvestä sekä Jouki Hämäläistä (1882–1959) ja Maria Mihejevaa (1884–1969) Alajärvestä. Samaan ryhmään luen myös outlankalaislähtöisen Marina Takalon, jonka muistitietoa, aivan viime aikoina myös laulamista, on tutkittu.[16] Rajan takana on vanhan perinteen taitajia, esimerkiksi Santra Remsujeva (s. 1914). Tämän tutkimuksen aikana olen tutustunut useisiin muihin laulajiin, joista nostan edellisten rinnalle vain yhden, Maria Feodorovan (1909–1999). Nykyisin ainoa minun tiedossani oleva, edellä mainittuihin rinnastuva runolaulaja Suomen puolella on Jussi Huovinen (s. 1924) Suomussalmen Hietajärveltä.

1920-luvun alkupuolelta aina 1980-luvulle saakka Venäjän-puoleisiin karjalaisiin kyliin eivät suomalaiset, sotavuosia lukuun ottamatta, juuri päässeet. Kansanperinteen tallennusta alueella on kuitenkin koko ajan tehty. Karjalaisista tutkijoista varsinkin Unelma Konkka, Aleksandra (Santra) Stepanova ja Niina Lavonen sekä jo edesmennyt Viktor Jevsejev ovat kartuttaneet Venäjän tiedeakatemian Karjalan Tutkimuskeskuksen Kielen, kirjallisuuden ja historian instituutin äänitearkiston kokoelmia edellä mainittujen vuosikymmenien aikana.

Rajojen avauduttua 1990-luvulla myös suomalaisten tutkijoiden on ollut mahdollista päästä vanhoihin runokyliin.

1.2 Aikaisempi tutkimus

Keskityn tässä tarkastelemaan lyhyesti sitä tutkimuskirjallisuutta, joka kohdistuu välittömästi oman tutkimukseni keskeisiin aiheisiin, runolauluun tai runolaulukulttuuriin Vienan Karjalassa. Se tutkimuskirjallisuus, joka liittyy tutkimukseeni välillisesti tai joka on vaikuttanut tutkimukseni metodiin, esitellään kulloinkin käsiteltävän aihekokonaisuuden sisällä.

---

14 Lotte Tarkka aivan oikein huomauttaa, että "periferisyys on keskuksesta määritelty projektio". Tässä viitataan juuri siihen, eli etäisyyteen Venäjän ja Suomen valtakeskuksista. Tarkka 2005, 32.

15 Tässä "merkittävyys" liittyy siihen, että näiltä laulajilta on tallennettu lauluja ja heidän nimensä esiintyvät alan kirjallisuudessa muita useammin. Olen vakuuttunut siitä, että vastaavan tasoisia laulajia olisi löytynyt muitakin, jos tutkimus tai keruu olisi ollut kattavampaa.

16 Pentikäinen 1971. Käppi 2007.

Suomessa on tehty runolaulun tutkimusta yli 200 vuotta (H. G. Porthan 1766–1778, julk. 1983, Z. Topelius 1822–1831 ym.). Viime vuosisadan varhaisimpia runolaulun tutkijoita ovat olleet Armas Launis, joka julkaisi virolais-suomalaisista runosävelmistä väitöskirjan *Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnische-finnischen Runenmelodien* vuonna 1910, Armas Otto Väisänen ja Samuli Paulaharju.

A. O. Väisänen teki kaksi tutkimusmatkaansa Vienan Karjalaan vuosina 1915 ja 1918. Näiden matkojen kuvaukset ja Väisäsen muidenkin matkojen keruumateriaalin perusteella laatimat kuvaukset runolaulun esitystavoista ja myös runosävelmistä ovat erittäin mielenkiintoisia ja myös jatkuvasti tutkimuksenkin kohteena.[17] Matkakuvausten lisäksi keskeisiä runolauluja käsitteleviä artikkeleita ovat Kalevalaseuran vuosikirjassa julkaistut *Runolaulajat ja runosävelmät (vk 23–24, 1943–44), Kalevalanmitallisten runojen esitystavat (vk 27–28, 1947–48), Lyökäme käsi kätehen* ja *Kalevalan sävelmä (vk 29, 1949)* sekä Virittäjässä vuonna 1944 julkaistu *Kalevalamitta ja runosävelmät.* Näissä artikkelit ovat perusteellisia, monipuolisia ja kokoavia katsauksia runolaulun sävelmään, laulutapoihin, sävelmien rytmi- ja melodiatyyppeihin sekä muotorakenteeseen. Artikkelit ovat myös oppihistoriallisesti mielenkiintoisia, eikä vähiten siksi, että muun muassa artikkelissaan *Kalevalan sävelmä* Väisänen – maantieteellis-historiallisen koulukunnan hengessä – käy voimakassanaista keskustelua oman aikansa tutkijoiden (Launis, Andersson, Krohn) kanssa kansansävelmien piirteiden "lainautumisesta" muista musiikkikulttuureista, idästä tai lännestä.

Kalevalaseura julkaisi vuonna 1924 Samuli Paulaharjun laajan vienalaiskulttuuria esittelevän teoksen *Syntymä, lapsuus ja kuolema.*[18] Teos sai aikanaan nuivan vastaanoton, koska Paulaharjun tutkimusmenetelmiin ei luotettu.[19] Muun muassa Paulaharjun piirrokset ja valokuvat, jotka selventävät tekstiä, piti jättää julkaisusta pois. Nyt, yli kuusikymmentä vuotta ensimmäisen painoksen julkaisemisen jälkeen, teoksen merkitys ymmärretään aivan toisin.

1900-luvun jälkipuoliskolla Erkki Ala-Könni on tehnyt merkittävän työn kansanmusiikin tallentajana ja tutkijana. Hän on muun muassa äänittänyt runsaasti Domna Huovisen lauluja ja kertomuksia.

Tämän tutkimuksen aihetta sivuaa Ilkka Kolehmaisen *Kalevalasävelmän musikologista syntaksia* vuodelta 1977. Se on pro gradu -tutkielma musiikkitieteessä ja sivulaudaturtyö suomalaisessa ja vertailevassa kansanrunoudentutkimuksessa ja perustuu tilastollisiin tarkasteluihin.

Viime vuosina on kansanmusiikin, myös runolaulun, tutkimus kokenut uuden nousukauden. Uusin runolaulua koskeva tutkimus sekä syventää teoreettista tietämystä (esimerkiksi Lippus 1995) että tarkentaa paikallisesti runokylien ja niiden asukkaiden tuntemusta (esimerkiksi Tarkka 1989 ja 2005 sekä Pöllä 1995 ja 2001).

Lippuksen tutkimus *Linear Musical Thinking*[20] on mielenkiintoinen, koska se avaa yleisemmän näkökulman runolaulun musiikillisiin piirteisiin. Tutkimuksessa käsitellään kaikenlaisia runosävelmiä samassa korpuksessa: eeppisiä, lyyrisiä, vienalaisia, suomalaisia, aunuslaisia ja inkeriläisiä sekä Viron eri kansanryhmien lauluja.

---

17 Ks. esim. Kallberg 2004.

18 Paulaharju 1995.

19 Miten paljon kysymyksessä on ollut tutkijakollegoiden keskinäinen kateus, jäänee arvoitukseksi. Laaksosen (1995) mukaan Paulaharjun perusteellista työskentelytapaa ei ymmärretty. Sitä luonnehdittiin sananparsien keräyksen yhteydessä muun muassa "hupaisan naiviksi ennätyshulluudeksi" (ks. emt. 243–247).

20 Lippus 1995.

Runolaulututkimus on painottunut runouden tutkimukseen, jossa suomalaista tutkimuspanosta onkin pidettävä mittavana. A. A. Boreniuksen, Julius Krohnin, Kaarle Krohnin, A. R. Niemen, Martti Haavion, Matti Kuusen, Väinö Kaukosen ja muidenkin johdolla on rakennettu perustaa suomalaiselle identiteetille. Juha Pentikäisen tuotanto, ja erityisesti yhteistyö runolaulaja Marina Takalon kanssa, muodostaa osaltaan lähtökohtaa myös tälle tutkimukselle.[21]

Albert Lordin *Singer of Tales*[22] -tutkimusta voidaan pitää yhtenä käänteentekevänä tutkimuksena, joka muutti suomalaistakin kuvaa runolaulajasta ja -laulusta. Toki aikaisemminkin oli käsitelty muuntelua osana runolaulua, mutta Lordin teos avasi uuden näkökulman. Aikaisemmin mm. Martti Haavio oli painottanut, että "runolaulaja ei ole luova runoilija" vaan "perinteen kantaja".[23] Lordin mukaan formuloihin tukeutuva muuntelu kuului taitavan laulajan peruskompetenssiin[24].

Leea Virtasen *Kalevalainen laulutapa Karjalassa*[25] käsittelee osittain samoja teemoja kuin tutkimuksenikin.

Pertti Virtaranta on teoksessaan *Polku sammuu*[26] selvitellyt eräiden länsivienalaisten runokylien, muun muassa Rimmin kylän, Hietajärven, Kuivajärven, Vuokinsalmen ja Niskajärven, asutuksen vaiheita ja sukulaissuhteita. Selvitys päättyy 1960-luvun alkuun.

Timo Leisiön artikkeli *Kahdeksantavuinen säe pohjoisen Euraasian laulustossa*[27] sekä eräät muut artikkelit[28] sivuavat läheltä omaa tutkimustani.

Matti Pöllän tutkimukset, erityisesti *Vienan Karjalan etnisen koostumuksen muutokset 1600–1800 -luvulla*[29] ja *Vienankarjalainen perhelaitos 1600–1900*[30] ovat erinomainen tausta-aineisto myös tälle tutkimukselle.

Petroskoilainen tutkija Eino Karhu julkaisi vuonna 2002 monipuolisen yleisteoksen *Isien sanoma*[31], joka laajentaa hienolla tavalla tämän tutkimuksen näkökulmaa. Se tuo mukaan karjalaisten ja venäläisten tutkijoiden käsityksiä kansankulttuurista ja sen tutkimuksesta Karjalan tasavallassa.

Heikki Laitinen käsittelee väitöskirjassaan *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*[32] kansanlaulun ja runolaulun metriikkaa sekä artikkelissaan *Anni Tenisovan Marian virsi*[33] runolaulun tärkeimpien tyylipiirteiden toteutumista yhdessä esityksessä. Varsinkin jälkimmäisessä käsitellään samoja kysymyksiä, jotka tulevat osaksi omaa tutkimustani.

Senni Timosen laaja väitöstutkimus *Minä, tila, tunne, Näkökulmia kalevalamittaiseen kansanlyriikkaan*[34] on kahden tutkimustradition, yhtäältä kalevalamittaisen runouden tutkimuksen ja toisaalta naistutkimuksen, kohtaamispisteistä avautuva,

---

21 Pentikäinen 1971, 1987, 1989, 1996, 2003.
22 Lord 1960.
23 "One fact needs to be emphasized: the rune-singer is not himself a creative poet. He is only the bearer of tradition." Haavio 1991/1952, 40.
24 Katso myös Kuusen kuvaus artikkelissaan *Anni Lehtosen runousoppi.* Kuusi 1985 (1970), 96 – 99.
25 Virtanen 1968.
26 Virtaranta 1972.
27 Leisiö 1995.
28 Leisiö 1986, 1995, 1996, 1999, 2001 ja 2001b.
29 Pöllä 1995.
30 Pöllä 2001.
31 Karhu 2002.
32 Laitinen 2003.
33 Laitinen 2004.
34 Timonen 2004.

pohdiskeleva kuvaus runolaulukulttuuriin sisältyvistä teemoista. Tämän tutkimuksen kannalta mielenkiintoinen on erityisesti luku 2 *Inkerin sävel*, jossa Timonen tarkastelee kotoperäisten lajiluokitusten ja tutkijoiden (mm. Launis, Borenius, Väisänen) typologioiden rajoja ja rajojen ylitse liukumista. Vaikka Timosen aineisto on Pohjois-Karjalasta ja Inkeristä, ennen kaikkea tutkimus- ja oppihistoriallisesti monipuolinen tarkastelu antaa ajattelemisen aihetta laajemminkin.

Kati Heinosen pro gradu -tutkielma *Armas Launiksen Fonogrammit Soikkolasta: laulutavan, runon ja laulutilanteen välisiä yhteyksiä kalevalamittaisessa runoudessa*[35] kohdistuu myös toiseen kulttuuriympäristöön (Länsi-Inkeriin) kuin oma tutkimukseni, mutta on useilta teemoiltaan samankaltainen. Heinonen tarkastelee runolaulua ja laulutapaa sekä tutkimuskirjallisuuden että äänitallenteiden kautta. Hänen pohdintansa keruuhistorian ja todellisuuden välisestä ristiriidasta ovat huomion arvoisia myös tämän tutkimuksen näkökulmasta. Olen itse pohdiskellut todellisuuden ja totuudellisuuden teemaa erityisesti luvussa 4.

Lotte Tarkan *Rajarahvaan laulu, tutkimus Vuokkiniemen kalevalamittaisesta runokulttuurista 1821–1921*[36] ehti ilmestyä ennen oman tutkimukseni lopullista valmistumista. Se antaa erinomaisen lähtökohdan myös oman tutkimukseni kulttuurikontekstin kuvaukselle ja tarkastelulle, koska sen kohdealue on maantieteellisesti lähes sama mutta ajallisesti eri. Tarkan fokus on runokulttuurissa, sen tekstilähtöisessä tulkinnassa. Hänen aineistokorpuksessaan Anni Lehtosen osuus on merkittävä, noin 40 %.[37] Lehtonen on oman tutkimukseni runolaulajista varhaisin, joten tälläkin tavalla Tarkka lopettaa siihen, mistä minä aloitan.

Pekko Käpin pro gradu -tutkielma *"Kelpaiko lauluiks" – Musiikkianalyyttinen katsaus Marina Takalon kalevalamittaisiin lauluihin*[38], joka ilmestyi hieman ennen tutkimukseni valmistumista, käsittelee hyvin pitkälti samoja teemoja kuin oma tutkimuksenikin. Käpin tarkastelussa ovat yhden pohjoisvienalaisen laulajan, Marina Takalon, laulut.

Oman ryhmänsä muodostaa Virossa tehtävä runolaulututkimus, joka poikkeaa jonkin verran suomalaisesta tutkimusperinteestä: siellä sävelmätutkimus näyttää olevan, enemmän kuin Suomessa, luonteva ja merkittävä osa runolaulututkimusta[39]. Tutkijoista ja tutkimuksista on erityisesti mainittava Herbert Tampere (mm. *Eesti rahvaviiside antologia*), Ingrid Rüütel (mm. *A Method for Distinguishing Melody Types and Establishing Typological Groups*[40]; yhdessä Koit Haugasin kanssa), Urve Lippus (*Musical linear thinking*), Janika Oras (*Muhu regilaulu rütmid ja uusimpana Viie 20. sajandi naise regilaulumaailm*) ja Taive Särg (*Vanemate rahvalaulutekstide ja -viiside seosed Karksi kihelkonna kalebdrilauludes*).

Janika Oraksen tutkimus valmistui, kun oma tutkimukseni oli aivan loppuvaiheessa, joten en ole voinut ottaa sitä huomioon siinä määrin, kuin se olisi ansainnut. Nopean tutustumisen jälkeen vaikutelma on, että virolaisen ja länsivienalaisen runolaulun vertaileva tutkimus saattaisi olla erittäin mielenkiintoista.[41]

---

35 Heinonen 2005.

36 Tarkka 2005.

37 Tarkka 2005, 35.

38 Käppi 2007.

39 Tosin artikkelissaan (2001) Jaan Ross viittaa siihen, että myös Virossa sävelmät ovat usein jääneet taustalle. Ross 2001.

40 http://www.folklore.ee/folklore/vol6/ruutel.htm.

41 Virolaisessa tutkimusperinteessä on mielenkiintoinen nuotinnoksiin ja sitä kautta musiikkianalyysiin liittyvä piirre: siellä runolaulusävelmien nuotinnoksissa palkituksilla osoitetaan säkeen

2 METODOLOGIA

Tutkimusotteeni eli tutkimusstrategiani on holistinen. Pyrin tarkastelemaan runolaulua kokonaisena kulttuuri-ilmiönä paikallisesti rajautuvassa mutta ajallisesti dynaamisessa, toisin sanoen lokaalis-historiallisessa, diakronisessa perspektiivissä. Voidaan puhua etnomusikologisesta *makrostrategiasta*, joka tässä tutkimuksessa värittyy aikajanalle konstruoidulla kulttuurihistoriallisella kontekstilla.

Kulttuuri välittyy ensisijaisesti kokemuksellisena, kommunikatiivisesti välittyvien käsitysten ja tulkintojen kautta, niiden summana. Näitä käsityksiä ja tulkintoja pyrin lähestymään informanttieni niille antamien merkitysten kautta. Haastattelujen ja keskustelujen tuottamien *narratiivien* sisältöön vaikuttaa oleellisesti myös oma kokemukseni ja tulkintani. Näin tuotettu kerronta on siis huomattavassa määrin haastattelijan ja haastateltavan yhteistyön tulos. Pyrin näyttämään tätä merkityksenannon moninaisuutta pitämällä itseni kontekstissa mukana.

Kuva 1: Maria Feodorovan syntymäkodin, eli Ortjon pirtin rauniot Lytässä 2006. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.

---

niin sanotut normaali- tai murrelmamuodot (ks. esimerkiksi Oras 2008, 156). Suomalaisessa tutkimusperinteessä sävelmä tavallisesti merkitään edellä kuvatusta piirteestä erillään ja laulun murrelmapitoisuutta tarkastellaan erillisenä ilmiönä. Virolaisessa tutkimuksessa on havaittu (Oras viittaa Urve Lippuksen tekemään havaintoon Risanda Kravtsovin lauluista), että viisisävelisen normaalisäkeen jälkeen runolaulun jälkisäe alkaisi yleensä neljänneltä asteelta, kun taas murrelmasäkeen jälkeen alkaminen tapahtuisi useimmiten viidenneltä asteelta. Laulaja tajuaisi murrelmasäkeen rytmiikan jännittyneemmäksi ja tämä vaikuttaisi siten, että jälkisäkeen aloitus siirtyisi korkeammalle ja muuttuisi intensiivisemmäksi (Oras 2008, 155–156).

Tutkimukseni *mikrostrategia* rakentuu konkreettisten tutkimuskysymysten, -mahdollisuuksien ja -olosuhteiden asettamien rajoitusten puitteissa. Kuvaan tässä luvussa tutkimusmenetelmääni edellä kuvatussa asettelussa. Lähden makrotasolta, yleisten metodisten lähtökohtieni esittelystä. Sen jälkeen esittelen tutkimuskysymykseni, tarkennan metodiani konkreettisella tiedonhankinta- ja analyysiprosessini kuvauksella ja päädyn tutkimusperspektiiviäni koskevaan, pohdiskelevaan kuvaukseen. Esittelen tässä luvussa menetelmääni ja ajatteluani pelkistetysti. Sen mukaisesti, kuin on tarpeen, pyrin tarkentamaan menetelmäkuvaustani myös asianomaisissa kohdissa myöhemmin.

2.1 Musiikkiantropologinen metodi

Tässä tutkimuksessa lähtökohtana ovat olleet merriamilaisen[42], musiikkiantropologisen tutkimusperinteen asettamukset Donnerin[43], Moisalan[44] Myersin[45], Herndonin ja McLeodin[46] sekä Kurkelan[47] ja Pentikäisen[48] esittämien käsitysten

---

42 Alan Merriam esittelee teoksessaan *Anthropology of Music* kolmeen analyyttiseen tasoon perustuvan musiikintutkimuksen teoreettisen mallin. "The model proposed here is a simple one and yet seems to fulfil these requirements. It involves study of three analytic levels – conceptualization about music, behaviour in relation to music, and music sound itself. The first and third levels are connected to provide for the constantly changing, dynamic nature exhibited by all music systems." (Merriam 1964, 32.)

43 Philip Donner on artikkelissaan *The Frame of Reference of Music – Two Realities* kehittänyt merriamilaista mallia eteenpäin. Hän raportoi mallin toteuttamisesta todellisessa tutkimustilanteessa siten, että tutkija menee tutkittavan ilmiön toteuttamiseen mukaan, muusikoksi, jolloin hänen on mahdollista saada todellista tietoa tutkittavan ilmiön kaikilta tasoilta: käsitteistä ja käsityksistä (*conceptualisation*), käyttäytymisestä (*behaviour*) ja toiminnan lopputuotteesta (*product*). (Donner 1984.)

44 Suomalaisista tutkijoista myös Pirkko Moisala on esittänyt samansuuntaisia toivomuksia. Artikkelissaan *Muistinvaraisen musiikin kulttuurisensitiivinen metodi* hän esittelee tavan tutkia musiikkia niin, että sen omia sisäisiä painotuksia kunnioitetaan. Tässä metodissa lähdetään liikkeelle musiikin sisäisistä käsityksistä. Tämä on (Moisala viittaa Merriamin käsitykseen) jopa välttämätöntä, jotta itse musiikillisesta lopputuotteesta voitaisiin sanoa jotakin relevanttia. (Moisala 1990).

45 Helen Myers käsittelee toimittamassaan *Ethnomusicology*-antologiassa monipuolisesti etnomusikologian tehtävää. Hän toteaa, että jotkut tutkijat haluavat tutkia musiikkia kulttuurina, *music as culture,* toiset määrittelevät tekevänsä musiikkikulttuurien vertailevaa tutkimusta, *comparative study of musical cultures,* ja kolmannet ilmoittavat tekevänsä ihmisen musiikillisen käyttäytymisen hermeneuttista tutkimusta, *the hermeneutic science of human behavior* (Myersin mukaan Merriam, Nettl, Helser). Myös muita uusia lähestymistapoja (psykologisia, kielitieteellisiä, biologisia jne.) esitellään. Samassa artikkelissa Myers päätyy yhteenvetoon: "After a century of work, certain fundamental issues still occupy centre stage in ethnomusicology. Ethnomusicologists generally study non-Western and folk music, and are particularly interested in the match of cultural context to musical style. /-/, ethnomusicologists have resorted to methods and theories from various allied disciplines." (Myers 1992, 15.)

46 Ethnomusicology is the study of music, either past or present, of all who participate in music as creators, performers, or hearers of sound patterns; taking into account all factors which lead to a better understanding of this particular type of creative, human display. (Herndon ja McLeod 1981, 14.)

47 Vesa Kurkela pohdiskelee artikkelissaan *Etnomusikologian historiattomuus ja nykyajan haasteet* modernin etnomusikologian tunnuspiirteitä ja yllyttää tutkijoita käyttämään sekä suullisia että kirjallisia lähteitä (Kurkela 1996, 86–101).

48 Juha Pentikäinen kuvaa tutkimuksessaan *Marina Takalon uskonto*, miten folkloristiikassa on pe-

suuntaisesti toteutettuina. Runolaulua tutkitaan kulttuuriin liittyvänä ilmiönä. Olen lähtenyt siitä, että vaikka tutkimuksen ytimessä tarkastelu kohdistetaan kolmeen tasoon (*käsitykset* ja *käsitteet, käyttäytyminen* sekä itse *musiikki*), tutkimusprosessi on kuitenkin dynaaminen entiteetti, jossa kaikki nämä tarkastelun tasot ovat mukana kaiken aikaa. Jako kolmeen on tarpeellinen metodisena lähtökohtana, koska se auttaa kohdistamaan huomion oleellisiin asioihin. Se ei saa muodostua pakkopaidaksi, joka kahlitsee avointa tutkimusotetta. Päämääränä on luonnollisesti sellainen metodi, joka pyrkii mahdollisimman hyvään musiikin ymmärtämiseen.[49] Marcia Herndon ja Norma McLeod ovat ilmaisseet tämän saman määritelmässään, jossa he korostavat, että kaikki, mikä auttaa paremmin ymmärtämään musiikkia, kuuluu etnomusikologian piiriin.[45]

Tutkimus perustuu pääosaltaan omaan havainnointiini ja materiaaliini. Olen käyttänyt työssä myös arkistomateriaalia, erityisesti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkistosta, Tampereen musiikintutkimuksen laitokselta ja Juminkeon äänitearkistosta. Muiden tutkijoiden materiaalia, muuta kuin äänitallenteita, olen käyttänyt lähteenä hyvin vähän.[50] Keruuta olen toteuttanut järjestelmällisen ennakkosuunnittelun, ongelmanasettelun ja teknisen valmistautumisen pohjalta.

Erityistä huomiota olen kiinnittänyt siihen, että itse musiikki ja toisaalta musiikkiin viittaava kirjallisuus (sävelmäkokoelmat, toimitetut nuotinnokset) ovat kaksi eri asiaa. Jälkimmäinenkin on tutkimukselle tärkeä lähde, mutta itse musiikkiin ei sen avulla vielä pääse tutustumaan.

Siitä huolimatta, että Merriam argumentoi sitä vastaan, olen lähtenyt tutkimusstrategiani määrittelyssä siitä, että lähestymistapa on pääasiassa deskriptiivinen.[51] Mielestäni näin voidaan tehdä ymmärtämällä merriamilaista ajattelua, perehtymällä ikään kuin kontekstisensitiivisesti tai kohdesensitiivisesti tähän (erityiseen) tutkimusasetelmaan: kyseessä on (vienankarjalainen) kulttuuri ja (runo)laulutapa, joiden on jo moneen kertaan julistettu kuolleen. Ennen kuin voidaan ryhtyä asettamaan tutkimuksen lähtökohdaksi miksi-kysymyksiä, on oltava riittävä määrä vastauksia mitä-kysymyksiin. Deskriptiivinen painotus tulee kuitenkin kulttuurin tutkimuksen yleisestä luonteesta, eikä se estä myös musiikin funktioiden pohtimista.

Kerronta kokemuksen merkityksellistäjänä

Humanistisissa tieteissä alettiin 1990-luvulla puhua *narratiivisesta käänteestä,* jolla tarkoitettiin sitä, että huomion kohteeksi nousivat kertomukset tiedon rakentajina. Mielestäni tämä on erityisen sopivaa etnomusikologiselle, kulttuuriantropologiselle tutkimukselle kahdesta syystä. Ensinnäkin, kun lähdetään siitä, että kulttuuri on kommunikaation välityksellä yhteisesti jaettua tulkintaa, ymmärrystä tai käsityksiä maailmasta, mikä olisikaan parempi tapa päästä käsiksi tähän *tietovarastoon*[52] kuin

---

rinteisesti kiinnitetty huomio perinneteksteihin ja ignoroitu perinteenkannattajia. Silloinkin, kun luova yksilö on päässyt mukaan, häntä on tarkasteltu yhteisöstä irrallaan. (Pentikäinen 1971).

49 Suomen kielen sana *ymmärtää* on tässä erityisen sopiva. Tarkoitus on käydä runolaulun ympäri ja tarkastella, millaista se on ja millainen merkitys sillä on ihmisille ja kulttuurille.

50 Valitsemani tutkimustapa edellyttää, että nojaan omiin havaintoihini. Jokainen tutkija tulkitsee tilannetta eri tavalla, mikä vaikuttaa tuloksiin hyvin paljon.

51 Merriam 1964, 41–42 ja 209.

52 Habermas 1994, 87. Ks. myös luku 6.

kerronta? Toiseksi, kun Alan Merriam pelkisti musiikkiantropolgisen tutkimusmetodinsa kolmijakoon *consepts – behavior – product* ja siinäkin kerronnan on helppo nähdä ilmentävän ainakin käsityksiä, puhe (kerronta) on osittain myös toimintaa.[53]

Olen nähnyt tärkeäksi myös omien käsitysteni kuvaamisen, siitäkin syystä, että informanttieni kerronta on tietenkin syntynyt yhteistyön tuloksena, interaktiivisesti. Omia käsityksiäni heijastavat paitsi kysymykset haastattelutilanteissa, myös välittöminä vaikutelmina kirjatut havainnot matkapäiväkirjoissa. Käsittelen niitäkin eräänlaisina *narratiiveina*, eli kerrontana.

2.2 Tutkimusongelmat

Tutkimuksen taustalla on nähtävissä kaksi toisiinsa limittyvää peruskysymystä:

1. Onko läntisen Vienan Karjalan alueella edelleenkin löydettävissä runolaulua?
2. Millaista länsivienalainen runolaulu on?

Ensimmäinen peruskysymys, joka viittaa aikaan, paikkaan, kulttuuriin ja kulttuurissa eläviin ihmisiin, jäsentyy seuraaviksi osakysymyksiksi:

1.a. Mitä selittäviä tekijöitä on löydettävissä sille,
että läntisen Vienan Karjalan runolaulukulttuuri on ollut olemassa?
1.b. Miten länsivienalainen runolaulukulttuuri on muuttunut 1900-luvulla?
1.c. Millaisia ovat tämän vuosisadan runolaulajat?
Millainen on heidän maailmansa ja maailmankuvansa?
1.d. Miltä runolaulun tulevaisuus näyttää
vuosituhannen vaihtuessa?

Toinen peruskysymys, joka liittyy runolaulun ilmenemismuotoihin, jäsentyy seuraavasti:

2.a. Millaista runolaulu on musiikkina ja runona (mittaa toteuttavana tekstinä) sekä näiden yhdistelmänä?
2.b. Miten runolaulu on muuttunut 1900-luvulla?
2.c. Millainen analyysi kunnioittaa laulajien omia käsityksiä laulamisesta?
2.d. Voiko runolaulu elää uudella vuosituhannella?

---

53 Viittaan tässä niin sanottuun puheaktiteoriaan, jonka mukaan sanominen voi olla myös teko. Viittaan myös puheen performatiivisuuteen. Austin 1990, 94–120.

2.3 Tutkimuksen keskeiset käsitteet

Runolaulu ja runosävelmä

Laulaen esitettyä, runomittaista suullista perinnettä on esiintynyt tai esiintyy kaikkialla maailmassa. Se on ilmeisesti ihmiselle tyypillinen tapa ylläpitää ja uusintaa kulttuurisia merkityssisältöjä suullisesti. Runomitta yhdessä laulamisen kanssa auttaa (pelkistetyn) merkityssisällön toistamisessa. Niinpä kaikkialta maailmasta tavataan tai on tavattu laulettuja eepoksia.[54] [55] [56]

Itämerensuomalaisella alueella on oma, vanhakantainen kahdeksantavumittainen runolaulutraditionsa. Perinteisesti siitä on tutkimuskirjallisuudessa Suomessa käytetty kahta rinnakkaista termiä, *runonlaulu* ja *runolaulu*. Edellistä käyttävät ennen kaikkea kansanrunouden ja folkloristiikan, tutkijat, esimerkiksi Virtaranta[57], Virtanen[58], Kuusi[59] ja Kaukonen[60] ja Tarkka.[61] Jälkimmäistä muotoa esiintyy kansanmusiikin tutkijoilla, esimerkiksi Porthan[62] (toim. Kajanto)[63], Krohn[64], Launis[65], Väisänen (toim. Pekkilä)[66], Ala-Könni[67] ja Laitinen.[68] Kuitenkin myös musiikintutkijoiden[69] käyttämänä esiintyy runonlaulu-muotoa. Kysymys on myös oppihistoriasta. 1950-luvulta alkaen runolaulututkimusta hallitsi kansanrunouden tekstilähtöinen tutkimus, ja termistö johdettiin sieltä käsin. Mielenkiintoista tässä yhteydessä on se, että, Heikki Laitisen mukaan, kustantajat eivät aina kunnioita kirjoittajan omaa formulointia, vaan pyrkivät "oikeakielistämään" alkuperäistä tekstiä.[70]

Näiden lisäksi varsinkin arkikielessä puhutaan *kalevalaisesta laulusta* tai *vanhamuotoisesta kansanlaulusta*. Johdannaisina esiintyvät muun muassa *runolaulanta, kalevalasävelmä, runo laulanto, lauluruno*. Terminologia ei ole täysin vakiintunutta[71], vaikka runolaulu onkin 2000-luvulle tultaessa tullut yhä laajemmin hyväksytyksi.

Mainittakoon lisäksi, että Runo(i) lienee alun perin suomalaisessa runolaulussa ja myös vanhimmassa kirjallisuudessa tarkoittanut jokseenkin samaa kuin laulaja (nomen agendis)[72]. Runo(i) lienee kuitenkin ollut hieman erityislaatuinen laulaja, koska

---

54 Honko ja Nyman 2001.
55 Mainittakoon, että muun muassa Raamatun eräiden osien on tulkittu lähtökohtaisesti olleen suullista perinnettä, todennäköisesti laulettuja, runomittaisia. Ks. esim. Dundes 1999.
56 Ks. Ayla Albayrak, Helsingin Sanomat 27.3.2008 "Runonlaulajat ovat Turkin kurdien muisti".
57 Virtaranta 1968.
58 Virtanen 1968.
59 Kuusi 1985.
60 Kaukonen 1990.
61 Tarkka 2005.
62 Henrik Gabriel Porthania on toki pidettävä ennen kaikkea historiantutkijana.
63 Porthan 1983.
64 Krohn 1911.
65 Launis 1930.
66 Väisänen 1990.
67 Ala-Könni 1986.
68 Laitinen 1991.
69 Asplund 1981, Pekkilä 1990, Leisiö 1988.
70 Suullinen haastattelulausunto 6.11.1996.
71 Ks. esim. Virtanen 1968, 7.
72 Haavio 1967, 319–321.

hänet voidaan mainita myös erikseen, veisaajien ja laulajien rinnalla. Esimerkiksi vuoden 1642 Raamatun-käännöksessä Tobiaan kirjan alkulauseessa mainitaan seuraavasti: "Siellä heillä on sangen jaloja miehiä ollut: nijncuin Prophetaita, weisaita, Runoja ja sencaltaisita".[73] Myöhemmin tapahtunut merkityksen muutos lienee kuitenkin tehnyt vaikeaksi, jollei jopa mahdottomaksi, alkaa käyttää uudestaan Runonimitystä laulajasta. Nykyisessä kielessä termi runonlaulu näyttäytyy ensisijaisesti runon (eli mittaa noudattavan tekstin) laulamisena, kun taas termi runolaulu on mielestäni kiinteämpi genrenimitys.

Tässä tutkimuksessa käytän analyyttistä käsitettä **runolaulu**, jolla tarkoitan siis itämerensuomalaista, kahdeksantavumittaista runolaulua. Mielestäni tämän termin oikeutus tulee kahdelta suunnalta. Ensinnäkin, käyttämäni termi eksplikoi sen, että runolaulu on yksi kokonaisuus. Kysymyksessä ei siis ole runo, joka tarvittaessa voitaisiin lausuakin. Runolaulun piirteiden ymmärtämisen kannalta laulun ja runon *yhdessä* muodostaman kokonaisuuden ymmärtäminen on välttämätöntä. Näin siitä huolimatta, että sekä runon että sävelmän tasolla variointi on runsasta. Toiseksi, termi *runonlaulu* on syntynyt enemmän kansanrunouden tekstilähtöisen tutkimuksen piirissä. Tämä lähestymistapa on yksipuolinen silloin, kun tarkoituksena on tarkastella ilmiötä kokonaisuudessaan, myös musiikkina, kansanlauluna.

Runolaulussa on runo ja sävelmä. Kun tarkastelen pelkkää sävelmää, saatan selvyyden vuoksi käyttää myös termiä runosävelmä. **Sävelmän** peruselementtejä ovat rytmi, melodia[74], harmonia ja muoto.

Määritelmä: Runolaulu on laulua, jossa runo on kahdeksantavumittaista niin sanottua kalevalakieltä[75]. Kahdeksantavumittaiselle runolle ovat nelitrokeisen runomitan lisäksi tyypillisiä alkusointu, hallittu sanajärjestys ja säkeen ylitys sekä kerto.[76]

Funktiolla tarkoitetaan tässä tutkimuksessa sitä merkityssisältöä tai tarkoitusta, joka on kulttuurisysteemin kannalta, kulttuurin sisäisesti oleellinen. Funktio ei *aina* ole sama kuin käyttötarkoitus, jolla viittaan näkyvään, tiedostettuun tarkoitukseen.[77]

Formula-käsitettä käytän osittain Milman Parryn tarkoittamassa mielessä siten, kuin sen esittelee Albert B. Lord teoksessaan *The Singer of Tales*.[78] Formulat ovat vakiintuneita säkeitä tai säkeen osia, joita laulaja luovasti käyttää laulaessaan. Tarkennan tässä tutkimuksessa käsitettä siten, että formulalla voidaan viitata myös sävelmään tai sen osaan. Silloin, kun selvyyden vuoksi on tarpeellista, käytän termiä **sävelmäformula,** joka on siis sävelmän tai sen osan (useamman sävelen muodostama) vakiintunut perusmuoto, eräänlainen sävelmän **kantamuoto**, joka (mahdollisesti) löytyy musiikkianalyysissä. Samaa tarkoittava käsite on esiintynyt myös Helen Robertsilla[79], muodossa *habit-form*. Pekkilä puhuu samassa yhteydessä *paradig-*

---

73 Haavio 1967, 320.

74 Tutkimuskirjallisuudessa näkee usein, että melodia-termiä käytetään samassa merkityksessä kuin tässä termiä sävelmä. Minulle ne ovat kaksi eri asiaa. Sävelmä on kaikkien musiikillisten parametrien muodostama kokonaisuus, melodia taas on musiikin linja.

75 Ks. esim. Kuusi 1985. Olen päätynyt mieluummin käyttämään *kahdeksantavumittaa* kuin kalevalamittaa, koska jälkimmäinen kiinnittää vanhan itämerensuomalaisen runomitan liiaksi Kalevalaan, ikään kuin se olisi Kalevalasta syntynyt.

76 Kuusi 1985, 184–197.

77 Ks. Merriam 1964 ja erityisesti Bengtson 1982, 29–48.

78 Lord 1960, 30–67. Katso myös tämän tutkimuksen luku 3.5, alaotsikko Formulateoria, s. 46.

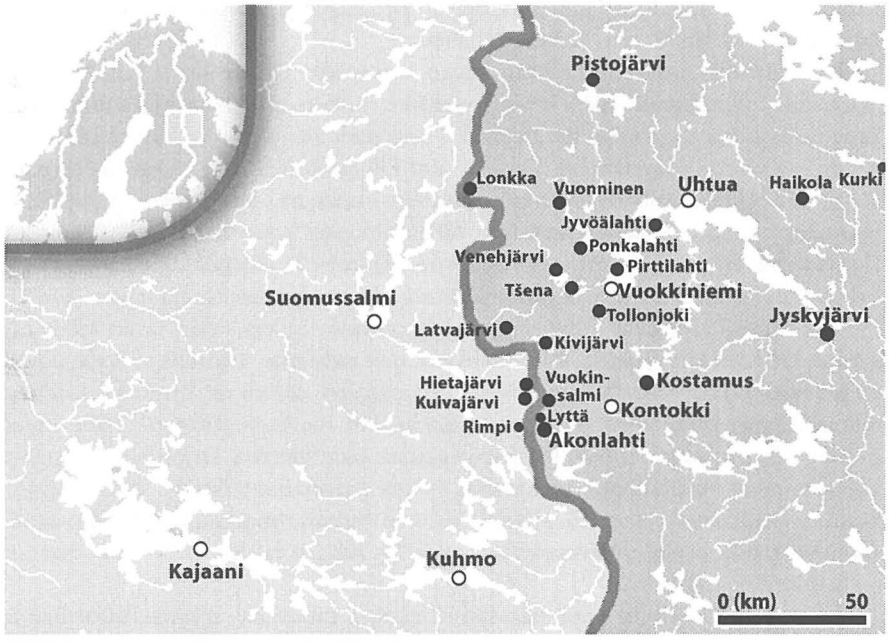
79 Roberts 1932.

maattisesta muuntelusta, josta on kysymys silloin, kun muuntelussa ei kajota sävelmän syntagmaattiseen rakenteeseen.[80]

Tutkimuksessa käytettävät muut (esimerkiksi kulttuuri- tai musiikkianalyysin) käsitteet pyritään selvittämään käytön yhteydessä.

2.4 Tutkimusmenetelmän toteuttaminen

Tässä tutkimuksessa Länsi-Vienan rajat ovat lännessä ortodoksisen ja luterilaisen kulttuuripiirin länsiraja, jonka itäpuolelle (sisäpuolelle) jäävät Kuivajärven, Hietajärven ja Rimmin kylät Suomesta, sekä valtakunnan rajan takaiset kylät nykyisestä Kalevalan ja Kostamuksen piireistä. 1900-luvun alussa alue muodostui Kontokin, Vuokkiniemen ja Uhtuan kunnista ja Pistojärven kunnista (ks. myöhemmin luku 3.2). Tällöin kulttuuripiirin eteläraja kulkee Kiitehenjärven eteläpuolelta Jyskyjärvelle ja siitä Haikolan ja Kepan kylien itäpuolitse (Kalevalan piirin hallinnollista rajaa pitkin) kohti pohjoista ja kaartaa sieltä kohti valtakunnan rajaa Kuusamon korkeudella.



Kuva 2. Länsi-Vienan runokylät. Tutkimusmatkoja on tehty Lonkkaa ja Pistojärveä lukuun ottamatta kaikkiin kartassa mainittuihin kyliin, mutta myös kartan kuvaaman alueen ulkopuolelle, etelässä Paateneen alueelle, idässä Kemin alueelle (mm. Paanajärvi ja Sompa) ja pohjoisessa Kiestingin–Oulangan alueelle. Tutkimus keskittyy kuitenkin Länsi-Vienan alueelle. Kartasta kannattaa panna merkille, kuinka pienellä maantieteellisellä alueella keskeiset länsivienalaiset runokylät ovat. Etäisyys Akonlahden alueen kylistä Uhtualle on noin 100 km (Kartta muokattu Juminkeon verkkosivuilta http://www.juminkeko.fi/viena/kartta.html).

80 Pekkilä 1988.

Tutkimusmatkat

Olen tehnyt vuosina 1996–2007 tutkimusmatkoja kaikkiin asuttuihin läntisen Vienan Karjalan kyliin (ks. kuvan 2 kartta edellisellä sivulla), jolloin olen tavannut ja haastatellut useita kymmeniä, jopa yli sataa henkilöä. Suurin osa haastatteluista on liittynyt kyläkulttuurin piirteiden selvittämiseen ja kylien ja ihmisten vaiheisiin 1900-luvun aikana. Runolauluun liittyvä laulujen ja perinnetiedon keruu on keskittynyt noin kahdenkymmenen henkilön haastatteluiksi.

Suomen puolella kohteenani on ollut Hietajärvi ja siellä Jussi ja Enni Huovinen. Venäjän puolella olen tehnyt haastatteluja Uhtualla, Vuonnisessa, Latvajärvessä, Venehjärvessä, Vuokkiniemessä, Akonlahdessa, Kostamuksessa, Kepassa ja Jyskyjärvessä sekä varsinaisen tutkimusalueen ulkopuolella Repolassa, Paanajärvessä, Kiestingissä, Sohjanassa, Kananaisessa, Niskassa ja Petroskoissa. Keskeisiä informantteja rajantakaisessa Vienan Karjalassa ovat olleet Uhtualta Maria Feodorova, Anni Ivanova, Jelena Pirhonen, Jouki Peksujeva, Kristiina Lipkin, Aino Ivanova, Veikko Pällinen, Nikolai Lesojev ja Viktor Melentjev, Vuonnisesta Darja Šahtarina, Vuokkiniemestä Santra Remsujeva, Muarie Lesonen, Roosa ja Aleksi Lesonen, Kostamuksesta Valentina Gobuleva, Mikko Artemjeff ja Valentina Karhunen sekä Jyskyjärveltä Helmi Rekina ja Vera Meteleva.

Haastattelutilanteista saa oikean kuvan katsomalla tämän kirjan kansikuvaa. [81] Sen tilanne on tutkimukselleni hyvin tyypillinen. Informantti (Santra Remsujeva) on kattanut kotiinsa teepöydän antimineen. Haastattelutilannetta voi kuvata rentoutuneeksi ja arkiseksi. Haastattelija (Pekka Huttu-Hiltunen) keskittyy enemmän suoraan kommunikointiin informantin kanssa, tilanteessa mukana oleva toinen tutkija (Riitta Huttunen) kuuntelee keskittyneesti ja kirjaa tärkeiksi kokemiaan asioita muistiin. Haastattelun edetessä kysymysvuoro luovutetaan toiselle tutkijalle. Haastattelun ennakkovalmisteluista saa oikean kuvan liitteissä olevista keruusuunnitelmista (liite 1).

Sen lisäksi, että olen tehnyt valmisteltuja haastatteluja, olen tavannut useita kymmeniä vienankarjalaisia ihmisiä hyvin monenlaisissa tilanteissa, kyläjuhlissa eli pruasniekoissa, valtiollisissa juhlissa, arkipäivänä kotona ja koulussa. Kaikista tutkimusmatkoistani olen pyrkinyt kirjoittamaan matkapäiväkirjan[82] välittömien vaikutelmien tallentamiseksi. Matkapäiväkirjaa olen yleensä kirjoittanut nopeasti käsin, muiden muistiinpanojen lomaan. Nämä päiväkirjamerkinnät olen mahdollisuuksien mukaan jo samana päivänä, osittain tutkimusmatkan jälkeisinä päivinä, siirtänyt tietokoneelle. (Matkapäiväkirjoista ks. luku 4 ja esimerkki kokonaisesta matkapäiväkirjasta liite 2.)

Tutkimuksen aikana olen päässyt läheiseksi tuttavaksi monen informantin kanssa. Marraskuun 16. päivänä vuonna 1999 astelin noin 20 asteen pakkasessa tapaamaan Maria Feodorovaa, 90-vuotiasta runolaulajaa:

> Tulin perille noin klo 19.00 ja olin iloinen, kun Anni toivotti minut tervetulleeksi ja kutsui Marian toisesta huoneesta paikalle sanomalla: "Katsoppa kuka on tullut Sinulla vierahaksi." Maria tuli hitaasti kädet ojossa halaamaan minua, puristi lämpimästi ja sanoi: "Vielä elävänä tavattih." Sen jälkeen istuimme vajaan tunnin heidän

81 Kuva on otettu Vuokkiniemessä Tammikuussa 1999. Kuvaaja on Juhani Karvonen. Kuvan tekijänoikeudet ovat Kainuun Sanomilla/Alma Medialla.

82 Esimerkki matkapäiväkirjasta. Liite 2, s. 365-372.

> pöydässään nauttien tilanteesta, teestä ja pienestä määrästä vodkaa, jonka Anni ehdottomasti vaati minut juomaan, "pakkasen takia".
> Maria oli hieman heikkokuntoisen näköinen. Hän valittikin huonoa vointia, sydäntään ja pääkipuaan. (...) Kerroin omista suunnitelmistani tehdä hänen lauluistaan kirja. Sain Marian luvan käyttää videokuvaa valmistamissani ohjelmissa. Hän antoi minulle luvan käyttää hänen laulujaan ja kuvaansa omissa töissäni.[83]

Kaikille informanteille olen kertonut tekemästäni tutkimuksesta ja saanut heidän lupansa käyttää haastattelua työssäni. Muutamia kertoja on sattunut, että informantti pyytää esiintyä nimettömänä. Luonnollisesti olen tällaisessa tapauksessa noudattanut hänen toivomustaan.

Lauri Honko on artikkelissaan kuvannut kulttuurintutkijan kolmenlaista roolidimensiota.[84] Hänessä on ensinnäkin persoonallinen, ei-niin-tutkimuksellinen henkilökohtaisten ihmissuhteiden ulottuvuus. Toiseksi hänessä on välineellinen, tieteelliseen vertaisryhmään liittyvä tutkimustyön pelisääntöjen ja normien ulottuvuus, ja kolmanneksi hänessä on myös velvoitteellinen, tutkimuksen rahoittajan tai valvojan asettama suorittamisen ulottuvuus.

Haastattelutilanteissa, erityisesti silloin, kun on kyseessä pitkäkestoinen vuorovaikutussuhde, aktualisoituvat kaksi ensimmäistä dimensiota. Niiden tunnistaminen auttaa tutkijaa toteuttamaan omaa tehtäväänsä, mutta samantapainen roolijako toimii myös haastateltavien kohdalla. Myös he ottavat perinteenkantajan tai laulajan roolin tietoisesti.[85] Näin Hongon kuvaama tilanne on mahdollinen:

> Tästä roolista käsin tutkija pyrkii luomaan interaktiokentän itsensä ja tutkimansa kulttuurin väliin siten, että tuon kulttuurin edustajia, informantteja, siirtyy samalla tuolle kulttuurienväliselle ei-kenenkään maalle.[86]

Kenttätutkimusmatkat on toteutettu vienankarjalaisen Arhippa Perttusen säätiön palveluihin tukeutuen. Säätiö on yhdessä kuhmolaisen Juminkeko-säätiön kanssa järjestänyt kuljetukset ja majoituksen sekä neuvonut minua monissa tutkimuksen toteuttamiseen liittyvissä kysymyksissä.

Keruuta olen toteuttanut sekä ovelta ovelle -keräyksenä että etukäteen saatujen yhteystietojen varassa. Osassa haastatteluita mukana on ollut muitakin tutkijoita, muusikkoja tai perinteenkerääjiä, esimerkiksi Markku Nieminen, Pekka Laaksonen, Anna-Kaisa Liedes, Maari Kallberg, Riitta Huttunen, Elina Niiranen, Taito Hoffrén, Veera Voima, Salla Seppä ja Janne Seppänen sekä Valentina Mironova, Ljudmila Ivanova, Arina Timonen, Svetlana Tujunen ja Impi Kieleväinen, sekä joissakin tapauksissa eri yliopistojen ja ammattikorkeakoulujen opettajia, jatko-opiskelijoita tai opiskelijoita. Yleensä tällöin työtä on tehty työparina tai työryhmänä siten, että toinen (osa ryhmästä) on keskittynyt video- ja nauhoitinlaitteisiin, toinen varsinaiseen haastatteluun.

---

83 JumA Matkapäiväkirja, PHH, Uhtua 11/1999.
84 Honko 1977, 116.
85 Ks. myös Pentikäinen 1971, 43.
86 Honko 1977, 116.

Haastattelut ja muu aineisto

Tutkimusstrategiaksi valitsemani musiikki- ja kulttuuriantropologisen, pääosiltaan emisistisen ja induktiivisen lähestymistavan mukaisesti keskeisen osan tutkimusmenetelmääni muodostavat haastattelut sekä laulutilanteiden tallentaminen ja kuvaaminen. Tärkeätä on ollut päästä lähelle informanttien omaa elämänpiiriä.

Tärkeimpiä kysymyksiä kenttähaastatteluissa ovat olleet (runo)laulujen[87] laulaminen, runolaulun oppimisen kuvailu ja se, ketkä runolaulua lauloivat, missä vanhemmat ihmiset lauloivat, millaisia ajatuksia runolaulu kuulijassa herätti, millainen merkitys runolaululla, eri näkökulmista katsoen, on ollut ja on länsivienalaiselle väestölle ja vienankarjalaiselle ja suomalaiselle kulttuurille ja niin edelleen. Olen tehnyt myös kulttuurikontekstiin väljemminkin liittyviä haastatteluja. Tämän tarkoituksena on ollut kokonaiskuvan saaminen länsivienalaisesta todellisuudesta.

Haastatteluja on ollut kolmenlaisia: a) vapaasti eteneviä teemahaastatteluja, b) strukturoituja teemahaastatteluja sekä c) projektiiviseen assosiointiin perustuvia haastatteluja. Olen erityisesti kiinnittänyt huomiota siihen, että en anna informantille omia käsityksiäni ja käsitteitäni, vaan annan hänen ilmaista itseään omin sanoin. Tällöin voidaan mielestäni puhua jopa analyyttisten käsitteiden syntymisestä haastattelun aikana. Jos informantti on oma-aloitteisesti alkanut puhua "ammoisista lauluista", "loruista", "uinotuslauluista" tai vaikka "Väinämöisen lauluista", olen jatkanut haastattelua näillä käsitteillä. Etukäteen olen käynyt läpi edellisen keruumatkan materiaalia ja suunnitellut seuraavan haastattelun sisältöä sen pohjalta. Esimerkkinä ovat suunnitelmat vuosilta 1996 ja 2004 (liite 1).

Haastatteluja on tehty vuosina 1996–2007 sekä rajantakaisissa kylissä että Suomen puolella. Arkistomateriaalia olen saanut Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkistosta ja äänitearkistosta, Tampereen yliopiston kansanperinteen laitoksen äänitearkistosta, Juminkeon äänitearkistosta ja Venäjän tiedeakatemian Karjalan Tutkimuskeskuksen Kielen, kirjallisuuden ja historian instituutin äänitearkistosta.

Musiikkianalyysissä olen pyrkinyt siihen, että länsivienalaisesta laulutyylistä voitaisiin sanoa jotakin oleellista, uutta ja todellista. Musiikilliseen kuvailemiseen olen kiinnittänyt runsaasti huomiota, koska tähän asti päähuomio on kohdistettu vain runoihin.

Haastatteluaineiston analyysi

Haastatteluaineistoa ja matkapäiväkirjojani (samoin kuin soveltaen myös joitakin arkistolähteitä) olen tarkastellut narratiiviseen tutkimukseen liittyvillä analyysitekniikoilla. Tämä on se tapa, jolla olen saanut informanttieni puheen, samoin kuin oman henkilökohtaisen kokemukseni, mahdollisimman muuttumattomana kuulumaan tässä tutkimuksessa. Omat matkapäiväkirjani muodostuvat myös aineistoksi, jolle esitän kysymyksiä. Narratiivinen analyysi korostuu erityisesti tutkimukseni neljännessä luvussa, mutta käsittelytapa heijastuu muihinkin lukuihin.

---

87 Olen yleensä kysynyt vain lauluja. Olen välttänyt käsitteiden syöttämistä informantille.

Narratiivisessa tutkimuksessa tarkastellaan, miten merkityksellisiä (tai merkitykselliseksi koettuja) yksilöllisiä kokemuksia jäsennetään eli *merkityksellistetään* kerronnassa. Tällöin "tutkimuksen tehtävänä on antaa lisää tietoa periaatteessa jo tutusta ja tutkitustakin asiasta uuden näkökulman kautta. Tällaisena pidetään usein 'tutkittavan äänen' esille saamista; yksilöiden omat kokemukset tuodaan näkyviin kvantitatiivisten tutkimusten ja kirjallisuuden rinnalle sekä vertailtaviksi niiden kanssa."[88] Tarkoitus ei siis ole hylätä käsillä olevaa tietoa, vaan sitä täydennetään, siihen tuodaan uusia näkökulmia ja ulottuvuuksia narratiivisen analyysin keinoilla. Katson, että kulttuurin (ja kulttuuriin liittyvässä) tutkimuksessa tämä on itse asiassa välttämätöntäkin sen vuoksi, että kulttuuri elää yksilöiden kautta, heidän ajattelussaan ja tajunnassaan: ainoastaan tarkastelemalla yksilöiden kerrontaa analyyttisesti päästään itse asiaan eli kulttuurisiin käsityksiin ja arvostuksiin.

Olen tässä tutkimuksessa soveltanut narratiivisen tutkimuksen menetelmiä seuraavasti: Olen kuunnellut haastatteluaineistot läpi ja litteroinut sieltä valikoidusti merkitykselliseksi kokemiani kohtia ennakkokäsitykseni mukaisista teemoista. Teemat olen valinnut siten, että ne kuvaavat yleisesti tiedossa olevia kulttuurisia murroskohtia Vienan Karjalassa (esim. vallankumous, kirkkojen tuhoaminen, maatalouden kollektivisointi, sota, jälleenrakennusaika, kylien tyhjeneminen, perestroika) tai informantin oman elämän oletettuja kehitysvaiheita (esim. varhaislapsuus, elämä ja toimeentulo lapsuuden kodissa, vanhempien tai isovanhempien kasvatus, koulu, laulujen oppiminen lapsena, avioliiton solmiminen, sodanaikaiset kokemukset, paluu kotiseudulle sodan jälkeen, omien lasten kasvatus, kuolema jne.). Rinnakkain informanttieni kerronnan kanssa kuljetan omia kokemuksiani, jotka välittyvät matkapäiväkirjoistani. Analyyttinen tutkijanääneni on kolmas "ääni" tässä kokonaiskuvauksessa.[89]

Tässä tutkimuksessa siis myös informantit puhuvat. Olen pyrkinyt säilyttämään heidän puheensa alkuperäisenä, en ole murteellistanut sitä. Joissakin tapauksissa olen jättänyt pois turhia takerteluita ja toistoja. Silloin kun puheen tai matkapäiväkirjan kirjoituksesta on poistettu jotakin, se on merkitty (...)-merkinnällä. Sama emisistisesti painottuva käsittelytapa toteutuu myös lauluissa. Niissäkin olen pyrkinyt pääsemään lähelle laulajaa ja laulutilannetta.

Musiikkianalyysi

Vaikka pyrinkin kokoavaan tulkintaan runolaulusta, tutkimukseni painopiste on kuitenkin musiikkianalyysissä.[90] Tämä johtuu siitä, että runolaulun kokonaisuudessa juuri se puoli on yleensä laiminlyöty tai ohitettu kokonaan. Tämän tutkimuksen

88 Hovi 2007, 17.

89 Eräät tutkijat ovat korostaneet, että tutkimusotteen luonteeseen kuuluu se, että tutkijaa ja hänen ääntään ei yritetäkään häivyttää näkymättömiin tutkimuksen raportoinnissa. Connelly ja Clandinin (1996) jopa korostavat, että tutkimuksen epistemologisen uskottavuuden kannalta tutkijan läsnäolo tulee tiedostaa tematisoinnissa ja tulkinnassa. Tutkimusteksti tulee kirjoittaa siten, että tutkijan oma tarina on siinä mukana. Datan sijaan tulisikin puhua kenttäteksteistä (field texts). Tutkijan ei tulisi koota aineistoa vain objektiivisesti nauhoittamalla keskusteluja haastateltavien kanssa, vaan hänen tulisi tehdä muistiinpanoja koko kenttäkokemuksestaan sekä niistä suhteista, jotka muodostuvat tutkijan ja kunkin haastateltavan välille. Connelly & Clandinin 1996.

90 Tutkimukseni painopiste heijastuu myös työni alaotsikossa.

tarkoituksena on erityisesti selvittää, millaista runolaulu on *lauluna*, musiikin muotona. Tästä lähtökohdasta johtuu se, että en ole määritellyt runolaulua musiikillisen muodon kautta (ks. luku 2.3), koska tarkoitus on juuri tutkia, millainen se on.

Eräitä keskeisimpiä lähtökohtia musiikkianalyysille ovat ensinnäkin se, että runolaulu on entiteetti, yksi kokonaisuus, ja se, että se on olemassa vain laulettuna. Se on siis lähtökohtaisesti suullista ja kuulonvaraista. Kaikki kirjallisessa muodossa olevat kuvaukset ovat tulkintaa, ja sen vuoksi tutkimus ei voi ensisijaisesti nojata niihin. Kirjallisessa muodossa olevat kuvaustavat voivat kyllä olla analyysin välivaiheita, joilla pelkistetyssä muodossa voidaan kuvata *joitakin* piirteitä (myös musiikillisia) tutkittavasta ilmiöstä.

Useat nykyiset musiikin ja kulttuurin tutkijat, muun muassa Walter J. Ong[91], Peter Jeffery[92] ja Lars Lilliestam[93], ovat esittäneet musiikin ja 'kirjoituksenvaraisen musiikin' välistä suhdetta koskevia näkemyksiä, joista olen hyvin pitkälle samaa mieltä. Ong esittää uskottavalla tavalla teesinsä siitä, että kirjoittaminen on *teknologia*, joka on muuttanut ajatteluamme.[94] Mielestäni silloin, kun tutkimuksen kohteena on niin selkeästi suullisesti ja kuulonvaraisesti välittyvä musiikin muoto kuin runolaulu ensisijaisesti on ollut meidän päiviimme saakka, tämä on otettava uskottavassa musiikkianalyysissä huomioon. Sellaisiin musiikkianalyysin muotoihin, jotka ensisijaisesti perustuvat kirjallisiin kuvaustapoihin, on mielestäni suhtauduttava kriittisesti.

Olen asettanut analyysille seuraavia vaatimuksia: Käyttötarkoitukseltaan erilaisia lauluja ei analysoida samassa korpuksessa. Sävelmän musiikillisten parametrien, melodian, rytmin ja muodon, sekä niiden alakäsitteiden lisäksi pyritään kuvamaan myös esitystapaa, mahdollista runon ja musiikillisen toteutuksen suhdetta, muuntelun esiintymistä ja niin edelleen. Tarkoituksena on kehittää uudenlaista kulttuurisensitiivistä tai kontekstisensitiivistä, kuvailevaa musiikkianalyysiä. En täysin hylkää perinteistä, länsimaiseen nuottikirjoitukseen ja musiikin teoriaan pohjautuvaa tarkastelua, mutta en myöskään tyydy pelkästään siihen. Olen käyttänyt analyysissäni paljon Oswald Kollerin[95] alun perin kehittämää numeroihin perustuvaa sävelmän merkitsemistapaa, kuitenkin tulkitsemalla sitä omalla tavallani.

Kollerin numeronuotinnosmenetelmän etuna on ensinnäkin se, että sen voi tulkita olevan sävellajin ja käytetyn sävelasteikon suhteen neutraali. Se ei määrittele laulamisessa ilmenevää asteikkoa, ellei nuotintaja tai koodaaja sitä erikseen halua merkitä. Perinteisessä nuottikirjoituksessahan diatoninen sävellajijärjestelmä tulee ikään kuin annettuna, sävelmän ja asteikon standardina. Toiseksi, numeronuotinnoksilla voi mielestäni riittävän tarkasti merkitä myös rytmit, muuttamalla fonttikokoa tai jättämällä numerosarjaan välilyöntejä. Musiikkianalyysin ja nuotinnosten suhteesta kerron tarkemmin luvussa 5.2 (s. 134–136).

Jokaisen runolaulajan aineisto analysoidaan luvussa 5 erillisenä ja vielä alaluvussa 5.7 yhteenvedonomaisesti yhdessä. Analyysiä on pyritty selkeyttämään siten,

---

91 Ong 2001 [1982].
92 Jeffery 1992.
93 Lilliestam 1995.
94 Ong 2001 [1982], 81.
95 Kansainvälisen musiikkiseuran aikakauskirjassa julistettiin vuonna 1900 kaikkien tutkijoiden kesken kilpailu siitä, mikä olisi paras menetelmä kansan- ja kansanomaisten sävelmäin sanakirjalliseksi järjestämiseksi sävelellisen (ei tekstillisen) laadun mukaan. Kilpailun voitti Oswald Kollerin menetelmä, joka perustui numeroihin. Sävelmän perussävel merkitään numerolla 1, seuraava sävel numerolla 2 jne., alaspäin taas johtosävel VII, seuraava VI jne. Väisänen 1990.

että keskeiset löydökset käsillä olevista aineistoista on koottu tiivistelmiin, jotka myöhemmin, luvussa 6, kootaan uudessa kokonaisanalyysissä yhteen. Tällöin lukijan on helpompi jäljittää johtopäätösten perusteita ja rekonstruoida tutkimuksessa esitettyjen näkemysten syntyminen.

Tutkimusvälineistö

Alkuvaiheessa haastattelut ja keskustelut nauhoitettiin Sony Walkman -nauhurilla C-kasetille. Tämä väline osoittautui monessa tilanteessa hyvin käyttökelpoiseksi ja luotettavaksi. Talvikausina 1997–1999 Venäjän puoleisessa Vienan Karjalassa, erityisesti pienissä kylissä, oli jatkuvasti sähkökatkoksia, jolloin paristokäyttöiset nauhurit olivat ainoat, jotka toimivat.

Tutkimuksessa olen vähitellen pyrkinyt hyödyntämään nykyaikaisempaakin tekniikkaa. Heti alusta lähtien matkojen aikana olen kirjoittanut yksityiskohtaisia matkapäiväkirjoja kannettaville tietokoneille. Päiväkirjojen merkitys on ollut siinä, että niihin saadaan tallennettua tutkijan tuntemukset ja ajatukset tuoreeltaan sekä sellaista tapahtumien kuvausta, jota muuten ei dokumentoida.

Vuoden 1998 lopusta lähtien käytössäni on ollut minidisc-nauhuri ja digitaalinen videokamera. Näiden välineiden helppokäyttöisyys on ollut ratkaiseva kriteeri niiden käyttöön ottamiselle. Luonnollisesti olen pitänyt mukanani myös valokuvausvälineistöä.

Loppuvaiheessa, vuodesta 2003 lähtien, olen täydentänyt aineiston analyysiä tietokoneohjelmien, lähinnä Solo Explorerin avulla. Tällöin olen voinut varmentaa kuulonvaraista analyysiä ja tarkastella laulajan käyttämää asteikkorakennetta.

Tallenteet ja tiedostot on alun perin arkistoitu Kuhmon musiikkiopiston[96] kansanmusiikin tutkimus-, tallennus- ja elvytysprojektin väliaikaiseen arkistoon, josta ne myöhemmin on siirretty Juminkeon ääni- ja kuva-arkistoon.

Arkistomateriaalin hyödyntäminen

Strategian mukaisesti olen hyödyntänyt tutkimusmateriaalina myös arkistojen aineistoja. Pelkästään kirjallisen materiaalin perusteella olen tutkinut Anni Lehtosen runolaulua, josta Juho Ranta on kirjoittanut kuvausta ja nuotinnoksia vuonna 1913.

Äänitemateriaaliin olen nojautunut laajasti. Merkittävimmät määrät tallenteita olen saanut käyttööni Tampereen yliopiston kansanperinteen laitokselta, muun muassa kopiot Anni Tenisovan ja Domna Huovisen runolaulumateriaalista. Myös Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistoista ja Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksesta olen saanut arkistomateriaalia käyttööni. Venäjän Tiedeakatemian Karjalan Tutkimuskeskuksen Petroskoin Kielen, Kirjallisuuden ja Historian

96 Kuhmon musiikkiopisto muutti nimensä vuonna 2004 Kuhmon musiikki-instituutiksi. Tällä on sellainen vaikutus, että alkuperäinen arkistomerkintänä saattaa olla KmoÄa tai KmiÄa, jotka kumpikin viittaavat siis samaan, väliaikaiseen arkistoon. Uusi tunnus on JumA.

Tutkimuslaitoksen äänitearkistosta olen saanut erityisesti 1950- ja 1960- luvuilla tallennettua materiaalia.

Äänitallenteet, jotka olen tutkimukseni varsinaiseen aineistoon sisällyttänyt (Anni Tenisovalta kaikki Tampereen yliopiston kansanperinteen laitoksen tallenteet, Domna Huoviselta kaikki SKS:n äänitearkiston tallenteet), ovat mielestäni edustava ja täysin riittävä otos kaikesta kyseisiltä laulajilta tallennetusta lauluista. Mainituissa arkistoissa, samoin kuin Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen arkistossa on äänitallenteita, jotka eivät sisälly analysoimaani aineistoon, ja olen kuunnellut myös näitä nauhoitteita. Käsitykseni on, että ne eivät muuttaisi kokonaiskuvaa millään tavalla.

Markku Nieminen on luovuttanut käyttööni merkittävän määrän erityisesti Jussi Huoviselta tallentamaansa äänitemateriaalia.

Omien kenttämatkojeni yhteydessä tallennettu materiaali on määrältään ja laadultaan tässä tutkimuksessa tärkeintä lähdeaineistoa.

Esittelen jokaisen laulajan aineiston yksityiskohtaisemmin kunkin laulajakuvauksen yhteydessä.

3 SUOMALAISUUS, KARJALAISUUS JA RUNOLAULU

Runolaulu sellaisena, kuin se tässä tutkimuksessa on määritelty (ks. edellä), on koko itämerensuomalaisella alueella toteutuva tai toteutunut ilmiö. Sillä on sekä aiheidensa että funktionsa osalta runsaasti yhtymäkohtia Euraasian alueen suulliseen perinteeseen.[97] Tarkastelen seuraavassa, lyhyesti ja pelkistetysti, miten on selitetty runolauluperinteen syntymistä ja sen siirtymistä Vienan Karjalaan ja miksi se juuri Länsi-Vienassa on säilynyt 1900-luvulle saakka paremmin kuin missään muualla itämerensuomalaisessa kulttuuripiirissä.

Sanomattakin on selvää, että runolaulua, suomalaisuutta ja karjalaisuutta koskevassa keskustelussa on väistämättä osittain kysymys myös fiktiosta. Stuart Hallin mukaan kansalliset kulttuurit eivät muodostu vain kulttuurisista instituutioista vaan myös symboleista ja representaatiosta:

> Kansallinen kulttuuri on *diskurssi* – tapa rakentaa merkityksiä, jotka suuntaavat ja järjestävät sekä toimintaamme että käsityksiämme itsestämme. Kansalliset kulttuurit rakentavat identiteettejä tuottamalla merkityksiä "kansakunnasta" johon voimme *identifioitua.* Nämä merkitykset sisältyvät tarinoihin, joita kansakunnasta kerrotaan, muistoista, jotka yhdistyvät nykyhetken kansakunnan menneisyyteen, ja kuvista, joita siitä konstruoidaan.[98]

Hall kuvaa viisi representaatiostrategiaa, joita käytetään rakentamaan käsityksiä kansallisesta yhteenkuuluvuudesta ja identiteetistä. Nämä viisi strategiaa ovat seuraavat: Ensiksikin on *kansakunnan kertomus* sellaisena, kuin sitä kerrotaan kansallisissa historioissa, kirjallisuuksissa, mediassa ja populaarikulttuurissa. Toiseksi painotetaan *alkuperää, jatkuvuutta, traditiota ja ajattomuutta.* Kansallinen identiteetti esitetään joksikin alkuperäiseksi, joka on aina ollut olemassa osana asioiden luonnetta. Kolmas, diskursiivinen strategia on *tradition keksiminen.*[99] Neljäs esimerkki kansallista kulttuuria koskevista kertomuksista liittyy *perustamismyyttiin*: tarinaan, joka paikantaa kansakunnan, kansan ja niiden kansallisen luonteen alkuperän niin varhaiseen aikaan, että se katoaa "todellisen" sijasta "myyttisen" ajan usvaan. Viidenneksi: kansallinen identiteetti perustetaan usein symbolisesti myös ajatukseen *puhtaasta, alkuperäisestä kansasta.*[100]

Hallin tyypittelemät strategiat voi havaita myös suomalaisesta diskurssista. Itse asiassa tyypittely ja sen tueksi esitetty käsitys kulttuurista selittää hyvin pitkälle myös niitä tendenssejä ja ristiriitaisia käsityksiä, joita Vienan Karjalaa koskevas-

---

97 Kirkinen 1988, 52–54, Honko ja Nyman 2001.
98 Hall 1999, 47.
99 Tässä kohdassa Hall viittaa Hobsbawmiin ja Rangeriin.
100 Hall 1999, 47–51.

sa keskustelussa ilmenee: jokaisella historioitsijalla on oma näkökulmansa, jonka pönkittämiseksi haetaan "todellisuudesta", eli habermasilaisittain *maailmasta*, aineksia.[101] Tämän havaitseminen ja tiedostaminen ei silti vähimmässäkään määrin tarkoita sitä, että maailman selittäminen olisi turhaa. Se antaa ainoastaan näkökulman, josta käsin kriittinen tarkastelu on mahdollista.

3.1 Runolaulun esihistoriaa

Itämerensuomalaisen kulttuurin juuret ovat vakiintuneen käsityksen mukaan[102] Suomusjärven kulttuurissa (n. 7000–4000 eaa), jonka aikana ensimmäiset keräilijäkalastajat vaelsivat Litorinameren rannikolle heti jääkauden jälkeen. Tältä aikakaudelta on arveltu periytyvän vanhimpien aihepiirien, muun muassa karhun ja hirven metsästykseen sekä maailman syntyyn liittyvien myyttien, joita runolaulupohjaisessa kansanperinteessämme esiintyy.[103] Seuraavien vuosituhansien varhaisen kampakeramiikan (n. 4000–3300 eaa) ja kampakeramiikan (n. 3300–2500 eaa) aikana muodostui kivikautinen suomalais-ugrilainen väestö ja kulttuuripiiri, joka sai seuraavalla aikakaudella, nuorkeraamisen eli vasarakirveskulttuurin (n. 2500–2000 eaa) aikana, myös läntisiä vaikutteita ja väestöainesta. Tuohon aikaan alkoi ilmetä myös eriytymistä alueen länsi- ja itäosien kesken, mikä vähitellen johti suomalaisen ja karjalaisen kulttuuripiirin eroihin. Läntiset kontaktit ja myös lisäväestön saapuminen Ruotsista ja Baltiasta vaikuttivat kulttuuripiirteitä erilaistavasti Lounais-Suomessa ja itäinen lisäväestö vastaavasti Itä-Karjalassa pronssikauteen, eli 1500–500-luvuille eaa, saakka.[104] Tälle aikakaudelle on ajoitettu kantasuomen ja kantasaamen kielten erkaantuminen.[105] Samalla aikakaudella oletetaan myös vanhamittaisen runolaulun muotoutuneen.[106]

Vanhimmat myyttiset ja šamanistiset[107] aiheet runolaulussa ovat siis todennäköisesti ainakin 6 000 vuotta vanhoja, ja niiden voidaan osoittaa liittyvän yleismaailmallisiin ikiaikaisiin myytteihin.[108] Keräily, kalastus ja varsinkin metsästys edellyttivät sosiaalista kanssakäymistä ja yhteistä tietoisuutta maailman synnystä, luonnon ilmiöistä ja kiertokulusta sekä metsästykseen ja kalastukseen liittyvästä käyttäytymisestä. Nämä yhteisölliset tarpeet yhdessä kantasuomen kielen rakenteen kanssa synnyttivät runolaulun, joka toimi keskeisenä kulttuuria ylläpitävänä elementtinä vuosituhansia eteenpäin.

Yhtäaikaisesti elinkeinojen kehittymisen kanssa muovautuivat myös runolaulun sisällöt ja teemat. Alkusankarin, Väinämöisen, rinnalle tulivat pronssikaudella Lemminkäinen ja uuden ammatin harjoittaja seppä Ilmarinen. Sitä, kuinka kehitty-

---

101 Puhuessaan maailman käsitteestä Habermas (1994, 79) viittaa tässä kohdassa myös Fregeen ja Wittgensteiniin.

102 Ks. esimerkiksi Sarmela 1994, 17. Viimeaikaiset uudet käsitykset suomalaisten juurista (mm. Kyösti Julku 2002, Kalevi Wiik 2004) eivät muuta tässä esitettyä, vallitsevaa käsitystä. Näiden (uusien tulkintojen) kärki kohdistuu paljon vanhempaan aikaan, ja lisäksi niiden perusteita on kyseenalaistettu. Ks. esim. Raimo Anttila ja Petri Kallio 2002 sekä Jaakko Häkkinen 2004.

103 Kirkinen 1988, 26, 39, Sarmela 1994, 17.

104 Kirkinen 1984, 1988, Sarmela 1994.

105 Kirkinen 1984, 63.

106 Sarmela 1994, 18.

107 Ks. Siikala 1999, 14–15.

108 Haavio 1967.

nyttä varsinkin laajoja kokonaisuuksia yhdistävä eeppinen runolaulu oli kantasuomalaisella ajalla, ei ole kiistattomasti osoitettu. Myöhäisemmällä ajalla kerätyt runot ovat sekä sisältöainekseltaan että muodoltaan vuosituhantisen kehityksen läpikäyneitä, ja uudet vaikutteet ovat saattaneet muokata ikivanhoja aiheita ja teemoja sekä esitystapaa uudenlaisiksi kokonaisuuksiksi. Toisaalta juuri runomitta ja laulutapa ovat niitä, jotka auttavat sisältöaineksen hallitsemisessa, joten ne saattavatkin olla syy siihen, että perinne on säilynyt vanhamuotoisena vielä silloinkin, kun alkuperäinen kulttuurimerkitys on kadonnut.

Rautakaudella (500 eaa–800 jaa) maanviljely, jota oli vähitellen alkanut esiintyä rannikolla jo parin tuhannen vuoden ajan, vakiintui ja alkoi levittäytyä myös sisämaahan. Oli muodostunut niin sanottu viljelevä eräkulttuuri, joka vähitellen työnsi edeltään Sisä-Suomen pyyntikulttuuria harjoittavaa väestöä, josta osa oli saamelaista, osa itäiseen kulttuuripiiriin kuuluvaa kantasuomalaista väestöä. Kaski- ja peltoviljely tuli vähitellen pääelinkeinoksi rannikolla. Eräkulttuuri säilyi vielä pitkään sisämaassa säilyttäen alkuperältään kantasuomalaista runolauluperinnettä. Uuden ajan vaikutteet kuitenkin liittyivät kaupankäynnin ja muun kanssakäymisen vaikutuksesta myös osaksi Sisä-Suomen kulttuuria. Aikakautta voidaan nimittää itämerensuomalaisen runouden ajaksi.[109] Tälle kaudelle on ajoitettu runolauluteemojen muotoutuminen Sampo-runoiksi. Maanviljelyn yleistymiseen liittyvät ohran ja oluen syntyä selittävät laulut sekä ison härän myyttinen aihe.

Viikinkiaikana (800–1000 jaa) asutus, peltoviljely ja vähitellen myös uusi uskonto levisivät lounais- ja länsirannikolla, mikä heikensi vanhamuotoisen perinteen elinvoimaa näillä alueilla. Syrjäseuduilla, Hämeessä ja Järvi-Suomessa, vanha perinne jatkui ja kehittyi edelleen. Karjalainen kulttuuri oli jo tuolloin kehittynyt omaleimaiseksi heimokulttuuriksi, joka sekin kehitti kantasuomalaisen kulttuurin piirteitä omaan suuntaansa.[110] Tähän ajanjaksoon sijoitetaan sammon ryöstö -runon samoin kuin monen muunkin seikkailu- ja sankarirunon muotoutuminen.[111]

Ristiretkiaikaa (1100–1300 jaa) pidetään aikana, jolloin "*kalevalainen runotaide kehittyi suureen kauneuteen ja kypsyyteen*".[112] Itäinen, karjalais-inkeriläinen runoperinne erottui entistä selvemmin läntisestä, virolais-suomalaisesta. Länteen tuli uusia germaanisia vaikutteita, mikä johti legendojen ja balladien kehittymiseen. Itäinen perinne säilytti selvemmin suomalais-ugrilaista perinneainesta. Tällä aikakaudella on ollut käytössä kantele.

Pähkinäsaaren rauhan raja vuonna 1323 jakoi karjalaisen kulttuuripiirin kahtia: läntinen osa jäi Ruotsi-Suomen yhteyteen ja itäinen osa liittyi osaksi ortodoksista kulttuuripiiriä. Kirkisen mukaan karjalainen kulttuuripiiri laajensi vaikutusaluetta aina Pohjois-Pohjanmaalle saakka. Tällöin sekin väestö, joka myöhemmin, 1500–1700-luvuilla, siirtyi Suomesta Vienan Karjalaan, olisi pääosin karjalaislähtöistä.[113]

---

109 Kirkinen 1988, 43.
110 Kirkinen 1988, 54.
111 Ks. myös Klinge 1984.
112 Kirkinen 1988, 76.
113 Kirkinen 1988, 97–105. Ks. myös Kuusi 1978, 60.

Eriäviä käsityksiä

Matti Kuusi olettaa kalevalakielen[114] siirtyneen väestön siirtymisen mukana Suomesta 800-luvulla Laatokan luoteisrannikolle, josta se säteili myöhemmin moneen suuntaan, muun muassa savolaisten keskuuteen. Hänen mukaansa muuten on mahdotonta selittää, että kalevalaperinne jokseenkin täysin puuttuu vepsäläisiltä, lyydiläisiltä ja itäisimmiltä vienalaisilta.[115]

Kirkinen lähtee siitä olettamuksesta, että vepsäläiset olisivat erkaantuneet karjalaisista jo ennen runomitan vakiintumista ja tämä selittäisi perinteen puuttumisen heidän osaltaan. Tällöin karjalainen asutus olisi jatkunut Laatokan rannoilla yhtäjaksoisesti kantasuomalaiselta ajalta saakka ja se olisi omaksunut vakiintuvan runomitan samanaikaisesti hämäläisten kanssa.[116]

Molemmissa tapauksissa, sekä Kirkisen että Kuusen kuvauksessa, läntinen kulttuurivaikutus vähitellen syrjäytti vanhamuotoisen runolaulun Suomen länsiosissa ja tilalle tuli riimillinen, uusimuotoinen kansanlaulu. Kirkinen täydentää kuvaa toteamalla, että sama kehityskulku tapahtui myös idässä. Venäläisen kulttuurin ekspansio hävitti vähitellen runolauluperinteen Äänisen Karjalassa ja Vienanmeren rannalla.[117] Syrjäisemmillä seuduilla sekä Suomessa että Karjalassa runolaulukulttuuri jäi kuitenkin elämään.

Oman mielenkiintoisen lisänsä tähän käsitysten risteyskohtaan tuo Eino Karhu[118], joka käsittelee erityisesti Korelanmaan eli Laatokan luoteisrannikon muuttoliikkeitä. Hän kuvaa, kuinka, vallitsevan käsityksen mukaisesti, Tverin karjalaisten joukkomuutto liittyi laajaan pakolaisaaltoon 1580-luvulta lähtien 1600-luvun puoliväliin saakka. Mahdollisesti asutusta siirtyi samanaikaisesti myös Vienan Karjalaan. Kuitenkaan Tveristä ei ole tavoitettu vastaavaa runolauluperinnettä, mitä Karhu kummastelee. Selitykseksi jää Karhun mukaan ehkä se, että Tverin karjalaiset olisivat olleet enemmän alttiina venäläiselle vaikutukselle.

Palaan myöhemmin tarkastelemaan läntisen Vienan Karjalan kulttuuripiirteiden muotoutumista. Vaikka tässä yhteydessä ei ole tarkoitus lopullisesti ottaa kantaa "kalevalaisen" kulttuuriperinnön ja runolaulun kehittymisen ja periytymisen yksityiskohtiin, voidaan edellä kuvattuun tukeutuen todeta seuraavat seikat:

Runolaulun nähdään edustavan muotonsakin puolesta vähintäänkin kantasuomalaista, yli 2 500 vuotta vanhaa kulttuuria, eräiden aiheiden osalta huomattavasti vanhempaakin itämerensuomalaista ja jopa 7 000–9 000 vuoden takaista suomalais-ugrilaista kulttuuria.

Runolaulun oletettu kukoistuskausi sijoittuu ajanjaksoon, jolloin kristinusko ei vielä ollut juurtunut itämerensuomalaiselle kulttuurialueelle. (Ks. taulukko 1.)

---

114 Termi on Matti Kuusen esittämä, samoin kuin samassa kappaleessa esiintyvä *kalevalaperinne*. Mielestäni Kalevala-alkuiset termit ovat ongelmallisina silloin, kun niillä viitataan ilmiöihin, jotka ovat syntyneet tai toteutuneet jopa tuhansia vuosia ennen Lönnrotin eepoksen ilmestymistä. Kalevalakielen tilalle en kuitenkaan esitä omaa termiäni. Toisaalla tässä tutkimuksessa käytetään, Kuusen *kalevalamitan* tilalla, termiä *kahdeksantavumitta*.

115 Kuusi 1980, 23.

116 Kirkinen 1988, 49–50.

117 Kirkinen 1988, 98.

118 Karhu 2002, 12–18 ja 59–64.

Taulukko 1. Nykyinen käsitys runolaulun esihistoriallisista kehitysvaiheista Heikki Kirkisen[119], Matti Sarmelan[120] ja Matti Kuusen[121] tutkimuksiin nojaten.

Kirkiseen ja Sarmelaan nojaten	Kuuseen nojaten
Suomusjärven kulttuuri n. 7000–4000 eaa – vanhimmat aihepiirit, karhun ja hirven metsästys – maailman synty	1. Esisuomalaiset runoaiheet – alkusointu – myyttiepiikkaa – rituaalitekstejä
Varhainen kampakeramiikka n. 4000–3300 eaa	
Kampakeramiikka n. 3300–2500 eaa	
Nuorakeraaminen eli vasarakirveskulttuuri 2500–2000 eaa – suomalaisen ja karjalaisen kulttuuripiirin eriytymisen alku	2. Varhaiskalevalainen runo-kulttuuri – trokeenelimitta
Pronssikausi n. 1500–500 eaa – kantasuomen ja kantasaamen erkaantuminen – vanhamittaisen runolaulun muotoutuminen	
Rautakausi 500 eaa–800 jaa – Sampo-runot – ohran ja oluen synty – ison härän myyttinen aihe	3. Sydänkalevalainen kausi – klassinen kalevalakieli
Viikinkiaika 800–1100 – sammon ryöstö – sankari- ja seikkailurunous	4. Keskiajan kalevalainen kerrostuma
Ristiretkiaika 1100–1300 – lännessä legendat ja balladit – idässä suomalais-ugrilainen perintöaines – kanteleen synty	5. Myöhäiskalevalainen kerrostuma
Myöhäiskeskiaika 1300–1500 – piispa Henrikin surmavirsi	

Väinö Kaukosen kritiikki

Kaikki tutkijat ovat yksimielisiä siitä, että runolaulukulttuuri ei ole voinut syntyä Vienan Karjalassa, ei ainakaan Länsi-Vienassa, koska se on asutettu pääasiassa 1500-luvun jälkeen. Tätä mieltä oli myös Väinö Kaukonen, joka muutoin kritisoi ankarasti alan, erityisesti Matti Kuusen, tutkimuksia. Kaukonen kirjoittaa:

> Suomen kirjallisuuden I osan kontradiktisen "kirjoittamattoman kirjallisuuden" kuvauksessa Matti Kuusi on tyylikausijaottelunsa kytkenyt Kalevalaan ja siten luonut vastamyytin Lönnrotin mielessä syntyneelle muinaisten "Kalevalan runojen" kuvitelmalle, ja näin on tapahtunut ensimmäisen kerran runoelman jo pitkän historian aikana. Historian aikakausijaotuksia myötäillen Kuusi on erotellut seuraavanlaisia tyylikausia: "esisuomalainen runous", "varhaiskalevalainen ru-

119 Kirkinen 1984, 1988.
120 Sarmela 1994.
121 Kuusi 19978

> nous", sydänkalevalainen epiikka ja lyriikka", "keskiajan kalevalainen runous" ja Myöhäiskalevalainen runous" välttämättä vähääkään siitä, mitä Lönnrot tarkoitti "Kalevalan runoillaan". Kalevalaan viittaaminen antaa siten lukijalle väärän kuvan siitä runoudesta mitä ilmeisesti tarkoitetaan.[122]

Kaukonen myös toistaa eräitä keskeisiksi kokemiaan perusasioita: "Runoa ei ole ilman tekstiä"[123] ja " Vanhin suomalainen runo on Mikael Agricolan aapisen alkuun (1542) kalikkasäkeellä sepittämä (...) Sitä vanhempaa suomalaista runoutta ei ole – muuta kuin symbolisessa mielessä."[124]

Vaikka Kaukonen arvostelee jyrkästi useiden muiden tutkijoiden hypoteeseja ja muotoilee lauseensa usein maksiimeiksi, ei hänkään sentään väitä vanhan kansanrunouden alkaneen tyhjiöstä. Hänelle vain ovat tärkeitä oikeat, hänen itsensä käyttämät käsitteet ja termit. Hän useissa kohdissa kirjoittaakin siitä, kuinka käsitteiden hämärtyminen johtaa kirjoittelun "Hyvää päivää! Kirvesvartta!" -tasolle.[125]

Kaukonen ei siis hyväksy kalevalainen-nimitystä muussa yhteydessä kuin silloin, kun sillä viitataan Lönnrotin kirjoittaman eepoksen tekstiin tai siihen viittaavaan tekstiin. Hänelle runolaulu on sanataidetta. Hän kuitenkin hyväksyy sen, että tutkimuksen kohteena on vanha kansanrunous, jopa sen tausta. Niinpä hän vuonna 1987 esitelmöidessään Napolissa ja Roomassa kristinuskon vaikutuksesta Kalevalaan tosiasiallisesti lähenee kuvauksessaan Kuusen typologiaa:

> Runoelman esikirjallinen aineisto on pääosiltaan pakanuuden ajoilta periytyvää myyttistä sekä myös myöhempiin aikoihin kuuluvaa maanpäällistä profaania runoutta. Siihen verrattuna kristillisperäinen kansanrunous on kuitenkin Kalevalassa niin merkittävä osatekijä, että ilman sitä eepos olisi tullut rakenteeltaan perin toisenlaiseksi ja jäänyt sisällykseltään köyhemmäksi.[126]

Vaellusteoria ja suomalainen metodi

Elias Lönnrotin runolauluun perustuva Kalevala ymmärrettiin alkuvaiheessa, 1800-luvun puolivälissä, kansan luomaksi eepokseksi. Vaikka Lönnrotin suurtyö sai arvostusta, se sai osakseen myös arvostelua ja epäilyjä. Pisimmälle menevissä arvosteluissa epäiltiin koko Kalevalan olevan väärennös. Tässä ilmapiirissä syntyi tarve jatkaa runolaulun keräämistä ja tutkimista, jotta muun muassa voitaisiin osoittaa Lönnrotin työn arvo. Keskeisimmin tätä keruuta tuli toteuttamaan Axel August Borenius. Hän teki 1870–90-luvuilla kahdeksan kansanperinteen, erityisesti runolaulun ja kansanmusiikin keruumatkaa, joista kaksi ensimmäistä olivat Kalevalankin kannalta merkittävimmät. Hän muun muassa osoitti Kalevalan "todenperäisyyden" eli sen, että Kalevala pohjautui elävään runolauluperinteeseen. Elämänsä aikana Borenius keräsi yhteensä noin 1 000 runoa ja 820 sävelmää. Sävelmistä valtaosa oli runosävelmiä.

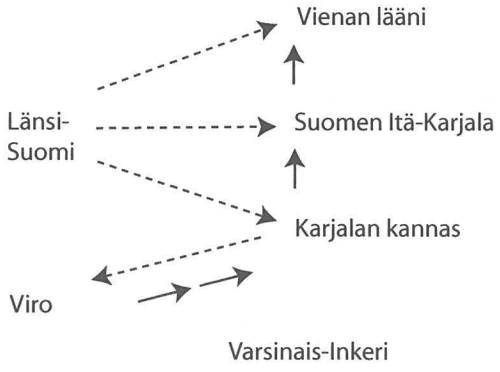
---

122 Kaukonen 1979.
123 Mm. Kaukonen 1983, 1987.
124 Kaukonen 1987.
125 Kaukonen 1979.
126 Kaukonen 1988.

Vuonna 1873 Borenius julkaisi Suomen Kuvalehdessä erityisen merkittävän tutkielman *Missä Kalevala on syntynyt.* Tässä tutkielmassa hän sekä runokielen ja -sanaston että asutushistoriasta keräämiensä tietojen perusteella päätyi esittämään, että "runo Venäjän Karjalaan on tullut lännestäpäin, Suomesta, eikä päinvastoin sieltä ole levinnyt yli Suomen niemen".[127] Näkemyksensä Borenius perusteli kielitieteellisillä, historiallisilla ja kansatieteellisillä perusteilla.

Boreniuksen jälkeen kansanrunoudentutkijoiden keskuudessa kehittyi erityinen maantieteellis-historiallinen eli suomalainen metodi, joka keskittyi tarkastelemaan runojen kulkeutumista paikasta toiseen ja sitä, miten ne muuttuivat sekä maantieteellisen kulkeutumisen että historiallisen, sukupolvelta toiselle periytymisen vaikutuksesta. Metodin luojina voidaan pitää Julius Krohnia ja hänen poikaansa Kaarle Krohnia. Lyhyesti kuvaten, Kaarle Krohn katsoo tutkimuksessaan *Kalevalan runojen historia* (1903–1910), että runot ovat syntyneet pääasiassa kahdessa paikassa, Länsi-Suomessa ja Virossa, ja ovat näistä kahdesta lähtöpaikastaan kulkeutuneet Karjalaan. Pääasiallisen kulkeutumissuunnan ohella on ollut vähäisempi vastaliike, jossa länsisuomalaisia runoja ja runoaiheita on kulkeutunut Suomenlahden ympäri Karjalankannaksen kautta Viroon.

Kaarle Krohn esittää seuraavan kaavion:[128]



Kaavio 1: Kaarle Krohnin käsitys "Kalevalan runojen" kulkeutumisesta Itämerensuomalaisella kulttuurialueella[129].

Krohn selittää, että "jokaisessa yhtymäkohdassa, missä länsisuomalainen runovirta tapasi Virosta tulleen, tempasi jälkimmäinen voimakkaampana osan edellisestä matkaansa".[130] Ajoituksessa Krohn esittää aluksi, että "Kalevalan runojen alkuluonnokset läntisillä ja eteläisillä runoalueilla ovat enimmäkseen syntyneet katolisella keskiajalla, ja niiden kehitys itäisillä ja pohjoisilla runoalueilla on tapahtunut pääasiallisesti uudella ajalla". Myöhemmin Krohn teoksessaan *Kalevalakysymyksiä*[131] muuttaa ajoitustaan aikaisemmaksi. Hän selittää runomitan olevan virolaisille ja

127 Itkonen 1936, 38.
128 Hautala 1954, 230–231.
129 Hautala 1954, 230-231.
130 Hautala 1954, 230–231.
131 Krohn 1918.

länsisuomalaisille yhteisen ja tästä päätellen sen on täytynyt syntyä ennen virolais-suomalaisten yhteyksien katkeamista. Samaan aikakauteen Krohn sijoittaa "kalevalanaiheisen kertomarunouden" synnyn, ja hän katsoo sen kertovan todellisista historiallisista henkilöistä ja todellisista historiallisista tapahtumista myöhemmällä rautakaudella. Sampo-runon hän katsoo kertovan "suomalaisten viikinkien" hyökkäyksestä Gotlantia vastaan.

Kaarle Krohnin jälkeen suomalaiset kansanrunouden ja historian tutkijat ovat, eräitä täydentäviä huomautuksia lukuun ottamatta, pääosin pysyneet samalla kannalla, ainakin 1960-luvulle saakka. Luonnollisesti mukaan on tullut myös kritiikkiä, jossa on kiinnitetty huomiota ennen kaikkea runojen pystysuoraan periytymiseen (Setälä) sekä siihen, että muu kansanperinneaines, muun muassa laulaminen, musiikki, jää huomiotta (A. R. Niemi). Selvästi poikkeavia näkemyksiä ovat esittäneet kuitenkin Väinö Salminen, jonka mielestä koko vaellusteoria rakentuu hataralle pohjalle,[132] ja karjalaisten osuutta korostava Heikki Kirkinen.[133]

Martti Haavio esittää tärkeän huomautuksen, kun hän toteaa:

> Ei voida myöskään kysyä, missä nämä runot ovat syntyneet, jo senkään takia, että ne ovat eri aikakausilla eläneiden runoilijoiden luomia – ja uudelleen luomia, – mutta varsinkaan siksi, että täytyy olettaa olleen mahdollista sepittää niitä kaikkialla, missä olosuhteet ovat olleet suotuisat, yhtä hyvin esim. Laatokan-Karjalan kuin Länsi-Suomen muinaisissa asutus- ja kulttuurikeskuksissa.[134]

Haaviokaan ei kokonaan hylkää vallitsevaa käsitystä, vaan pitää runojen miljöötä länsisuomalaisena.

Klingen luonnos

Matti Klinge piirtää teoksessaan *Muinaisuutemme merivallat*[135] kuvan kahdesta Itämeren merivallasta, joiden olemassaolo ajoittuisi likimääräisesti vuosiin 800–1200. Klingen – hän kutsuu kuvaustaan luonnokseksi – mukaan läntinen yhteiskunta, Suethiod, josta yhdessä Gautlandin kanssa myöhemmin tuli Ruotsi, ulotti vaikutuspiirinsä jo varhain nykyisen Suomen alueelle, Uudenkaupungin ja Kalannin tienoolle. Niinpä noin vuonna 1156 toteutettu niin sanottu ensimmäinen ristiretki ei olisikaan ollut puhtaasti ruotsalainen operaatio suomalaisia pakanoita vastaan vaan ruotsalais-kalantilainen operaatio toista merivaltaa, suomalais-virolaista vennien eli vendien eli fennien yhteiskuntamuodostumaa vastaan.[136]

Itäisempi kahdesta merivallasta, jota siis kutsuttiin Vendeiksi, Venneiksi tai Fenneiksi, muodostui nykyisen Suomenlahden molemmille puolille, tärkeinä tukialueinaan Saarenmaa, Hiidenmaa, Länsi-Viro ja Turun saaristo. 1100-luvulle saakka vendien hallitsema valta kykeni puolustautumaan läntisiä valtapyrkimyksiä vastaan, mutta kun tanskalaiset valtasivat Viron 1200-luvulla, murtui merivalta myös pohjoisesta. Niinpä ruotsalais-kalantilainen piispanistuin siirrettiin piispa Tuomaksen

---

132 Salminen 1934.
133 Ks. esim. Kirkinen 1988.
134 Ks. Hautala 1954.
135 Klinge 1983.
136 Klinge 1983, 24.

aikana, noin vuoden 1229 tienoilla, Nousiaisista Turkuun.[137] Vendien eli itämerensuomalaisten valta mureni asteittain rannikkoa pitkin niin, että 1200-luvun loppuun mennessä myös (etelä)karjalaiset oli liitetty Ruotsin vaikutuspiiriin.[138] Ruotsi säilytti alueet hallinnassaan tai vaikutuspiirissään lähes meidän päiviimme saakka.

Suomenlahden eteläpuoliset alueet ovat 1200-luvulta lähtien olleet vaihtelevasti Tanskan, Saksalaisen ritarikunnan, Ruotsin ja 1600-luvulta lähtien Novgorod-Venäjän ja Puola-Liettuan hallitsemina. Meidän kannaltamme tärkein huomio tässä vaiheessa kiinnittyy siihen, että tiivis yhteys Suomenlahden ylitse katkesi, koska hallinnolliset ja kirkolliset asiat sekä kaupankäynti eriytyivät omille suunnilleen.

Vendien merellinen yhteiskuntamuodostuma oli siis, Klingen luonnoksen mukaan, suomalainen sanan laajassa merkityksessä. Siihen on luettava mukaan liiviläiset, virolaiset, inkeriläiset, karjalaiset ja (varsinais)suomalaiset, eli juuri ne kansat, joiden keskuudessa on tavattu runolaulua, kahdeksantavumittaista lauluperinnettä.

Klinge antaa myös oman selityksensä sille, miksi suomalaiset kutsuvat itäisiä naapureitaan venäläisiksi: muinainen vendi-nimitys vain siirtyi ruotsalaiseen kulttuuripiiriin liittymisen tai liittämisen yhteydessä tarkoittamaan niitä vendejä, jotka asuivat idempänä ja joita siis vielä ei ollut saatu alistettua. Ruotsin itäpuolella asuivat siis vendit eli venäläiset.[139]

Heikki Kirkisen näkemys

Edellä on jo viitattu siihen, että Heikki Kirkisen näkemyksen mukaan runolaulukulttuuri on siirtynyt keskeisiltä osiltaan karjalaisten mukana "itäistä reittiä" Vienan Karjalaan. Toisaalta hän ei kiistä läntisiäkään vaikutteita.[140]

Karjalainen asutusliike toi mukanaan karjalaiset kulttuuriperinteet, jotka säilyivät erityisen hyvin Vienan Karjalan syrjäisissä oloissa ja elämäntavassa. Niihin sisältyivät myös vanhat eräkulttuurin myytit ja riitit sekä kalevalaisen runouden perusteemat, joita kehiteltiin edelleen luonnon ja oman elämänpiirin jatkuvan vaikutuksen alaisena.[141]

Kirkinen pitää täysin mahdollisena, että runolaulujen merelliset teemat ovat voineet syntyä paitsi Laatokan, myös Vienanmeren ympäristössä.[142] Vienan Karjalan perinteen suomalaiset piirteet hän näkee uudella ajalla tapahtuneen kanssakäymisen ja siirtolaisasutuksen mukanaan tuomina lisäpiirteinä, jotka rikastuttivat perinnettä.

Näkemyksensä tueksi Kirkinen viittaa sekä runojen tyyli- ja sisältökuvauksiin että asutushistoriaan ja runolaulajasukujen karjalaiseen taustaan.[143] Tarkastelen seuraavassa luvussa tarkemmin muun muassa asutushistoriaa.

---

137 Klinge 1983, 63.
138 Klinge 1983, 62.
139 Ks. myös Lönnrot 1980 (1832), 133.
140 Kirkinen täsmentää artikkelissaan vuodelta 2006: "Kalevalaisen runoperinteen juuret ulottuivat hyvin kauas sekä itään että länteen." Kirkinen 2006, 54.
141 Kirkinen 1988, 98.
142 Kirkinen 2006, 36-55.
143 Kirkinen 1988, 91–105. Ks. myös Pöllä 1995.

3.2 Läntisen Vienan Karjalan asuttaminen

Vienan Karjalan asutushistoriaa on tutkittu määrällisesti vähän. Ainoan kattavan kuvauksen on tehnyt Matti Pöllä, joka perustaa tutkimuksensa ennen kaikkea nimistöntutkimukseen. Pöllän mukaan Länsi-Viena eli Repolan pohjoispuolinen alue oli 1500-luvun alussa lähes asumaton. Repolan asukkaiden mukaan siellä asui vain "Kuolanlinnan kastamattomia lappalaisia".[144] Vuoden 1597 Lapin pogostain valvontakirjan mukaan alueella oli ainakin yksi kylä, Uhtua, jonka kolmessa talossa asui neljä verovelvollista eli aikuista miestä. Alueen karjalaisasutuksen vahvuudeksi voidaan arvioida tällöin 20–24 henkeä. Lisäksi alueella asui viisi lappalaista, eli koko seudun asukasluku oli arviolta 45–54 henkeä.[145]

Pöllä tarkastelee yksityiskohtaisesti alueen väestön sukunimien lähtöalueita 1670-luvulla ja toteaa alueen 109 sukunimestä 20:n olevan karjalaisia, 26:n ortodoksisia, 22:n levinnältään savokarjalaisia, 21:n savolaisia, 15:n pohjalaisia ja yhden länsisuomalaisen sekä 4:n alkuperältään tuntemattomia sukunimiä.[146] Ortodoksisten sukunimien osalta on vielä huomattava, että niiden sukujen lähtöalue on epäselvä. Pöllän mukaan oletettavasti enemmistö ortodoksinimisistä oli karjalaisperäisiä. Nimivertailun perusteella Pöllä jättää avoimeksi kysymyksen siitä, muodostivatko 1670-luvulla Länsi-Vienan asujaimiston enemmistön karjalaiset vai suomalaiset uudisasukkaat. Joka tapauksessa suomalaislähtöisen asutuksen osuus on ollut huomattava, nimistöstä päätellen noin puolet.

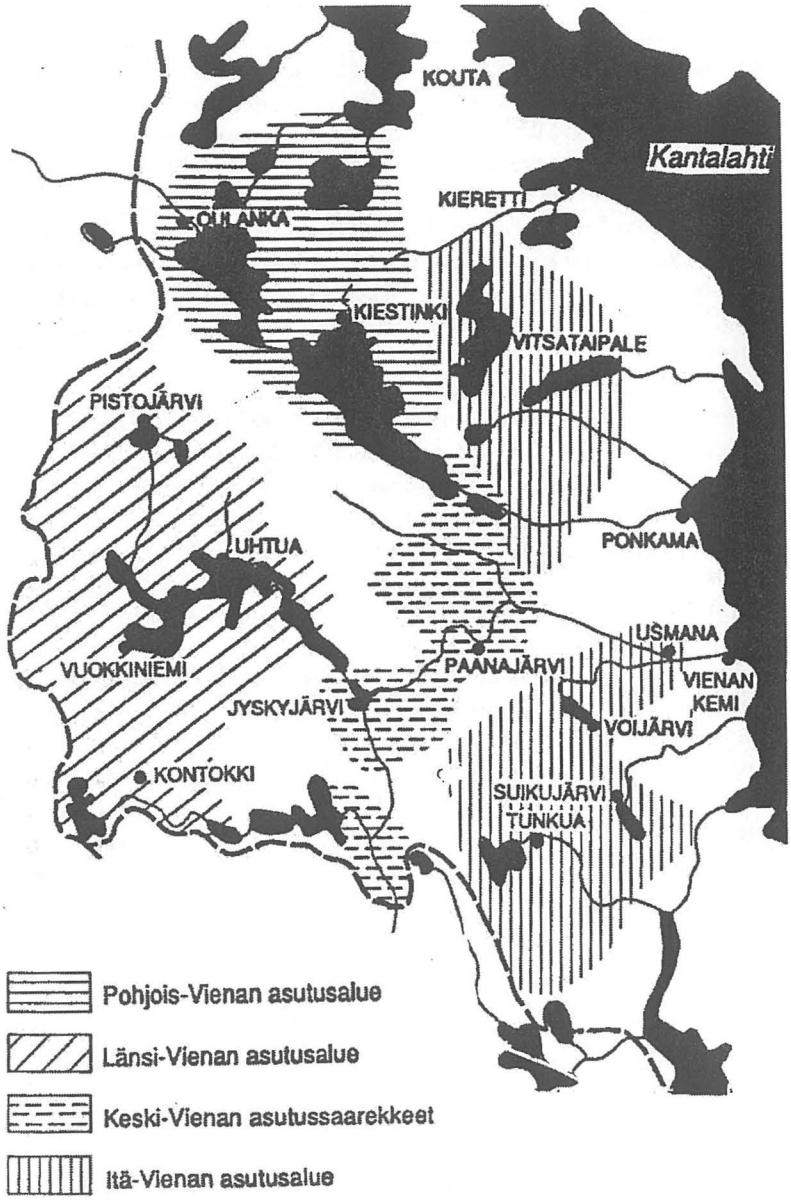
Olavi Suorsa on tarkastellut kainuulaisten ja pohjalaisten vaelluksia Vienaan 1500–1700-luvuilla ja päätynyt esittämään, että ajoittain jopa satoja perheitä käsittänyt muuttoliike on ratkaisevasti vaikuttanut kalevalaisen kulttuurin säilymiseen Vienan Karjalassa.[147] Muuttoliike, joka perustui pääasiassa sotaväenottojen pakoiluun, suuntautui paitsi Länsi-Vienaan, myös Repolan pitäjään.

Pöllän mukaan 1800-luvulla Vuokkiniemen, Uhtuan ja Kontokin kunnissa asuneet, sukunimeltään tunnetut 160 sukua jakautuivat lähtöalueittain siten, että 31 oli ortodoksisia sukunimiä, 23 Suomen Karjalasta tulleita, 5 idempää Vienasta tulleita, yksi Pohjois-Aunuksesta, 10 savolaislähtöisiä, 34 kainuulaislähtöisiä, 19 pohjalaislähtöisiä, 2 kuusamolaislähtöisiä, 6 muita suomalaislähtöisiä, 18 karjalais-savolaisia ja 12 alkuperältään tuntemattomia sukunimiä. Mainittakoon, että sukunimet on otettu vertailuun vain yhden kerran riippumatta siitä, kuinka monta taloa tai perhettä sukunimeä on käyttänyt. Pöllän mukaan on kuitenkin oletettavaa, että nimien perusteella voi tehdä suuntaa-antavia päätelmiä myös väestön lukumääräisestä jakautumasta etnisiin ryhmiin. Tällöin Länsi-Vienan etelä- ja keskiosassa näyttäisi asuneen lähes tasavahvat suomalaislähtöiset ja karjalaislähtöiset väestönosat sekä pieni, edellisiin vähitellen sulautunut lappalaisväestö. Suomalaislähtöinen väestö muodosti enemmistön muun muassa Vuokkiniemen ja Latvajärven väestöstä ja vähintään kolmasosan Vuonnisen asukkaista.[148]

Matti Pöllä päätyy esittämään Länsi-Vienan määrittelemistä maantieteellisesti Pistojärven, Vuokkiniemen, Kontokin ja Uhtuan kuntien alueista (kuva 3). Tällä

144 Pöllä 1995, 76. Korhonen 1938, 255.
145 Pöllä 1995, 77.
146 Pöllä 1995, 104.
147 Suorsa 1989, 89–113.
148 Pöllä 1995, 158–160.

alueella on omaleimainen kulttuuri, joka selvästi poikkeaa itäisemmästä ja pohjois-vienalaisesta kulttuurista.[149]



Kuva 3: Vienan Karjalan kansankulttuurin osa-alueet 1800-luvun jälkipuoliskolla. (Kuva Pöllän tutkimuksesta kirjasta Vienan Karjalan etnisen koostumuksen muutokset 1600-1800 -luvulla. SKS. Sivu 301.)[150]

149 Pöllä 1995, 300–301.
150 Pöllä 1995, 301.

Suomen vienalaiset kylät

Oman kokonaisuutensa länsivienalaisessa kulttuuripiirissä muodostavat Kuivajärven, Hietajärven ja Rimmin kylät, jotka ovat Suomen puolella. Näiden kylien asutuksen syntyhistoriaa tunnetaan melko tarkkaan 1700-luvun loppupuolelta saakka. Kuivajärven vienalaisasutus on lähtenyt liikkeelle Lari Huovisesta, joka oli syntynyt vuonna 1761.[151] Hän oli muistitietojen mukaan lähtöisin Tunkuan alueelta, Kaakkois-Vienan eteläosasta, ja muutti Kuivajärvelle sotilaskarkurina eli piekloina.[152] Muutettuaan nimensä Lari Huoviseksi hän avioitui Latvajärveltä kotoisin olleen Toarien kanssa. Ennen Tomettei-Lari Sikov-Huovista Kuivajärvellä asui jo Aalipei-niminen piekloi, jonka kerrotaan olleen samalta lähtöalueelta kotoisin.[153] Rytkölä tosin arvelee, että Aalipei Ahtonen oli mahdollisesti Kuhmosta lähtöisin oleva Eskil Ohtonen, joka olisi ensin siirtynyt Venäjälle ja palannut sieltä myöhemmin takaisin Ahtosena.[154]

Kuiva- ja hietajärvisten kantaäidiksi mainitun Toarien sukunimeksi on arveltu Perttusta, jolloin hän olisi mahdollisesti jopa Arhippa Perttusen sisar. Heikki Rytkölä esittää omassa tutkimuksessaan kaksi muutakin vaihtoehtoa: sukunimi on voinut olla myös Ahonen tai Lesonen.[155] Latvajärven Perttusten on jokseenkin pitävästi osoitettu siirtyneen Vienan Karjalaan Suomesta, Muhoksen Laitasaaresta, oletettavasti 1680-luvulla.[156] Sikov-nimeä hyvin lähellä olevat nimet Tšigojev ja Siikonen taas esiintyvät Jyvälahdessa, Länsi-Vienan alueella, ja Pöllä yhdistää nimen paltamolaiseen Sikanen-nimeen, jonka haltija näyttää muuttaneen noin vuoden 1600 tienoilla pois Paltamosta.[157]

Heikki Rytkölän tutkimus, jossa tukeudutaan perusteellisesti arkistoista löytyviin asiakirjatietoihin, viittaa siihen, että Kuivajärven, Hietajärven ja Rimmin asutus olisi edellä kuvattua voimakkaamminkin syntynyt Suomesta käsin tapahtuneista asutusliikkeistä.[158] Kulttuurisesti kylät kuitenkin olivat osa Lounais-Vienan, "Miinoasta ja Luvajärveltä lähelle Vuokkiniemen keskuskylää ja Vuonnista" ulottunutta, omintakeista aluetta.[159]

Saamelainen kulttuurivaikutus

Kulttuuri- ja väestökomponentti, joka usein unohdetaan laajemmastakin suomalais-karjalaisesta kulttuuri- ja asutushistoriasta, on saamelaisten vaikutus. Nykyisen käsityksen mukaan saamelainen väestönosa vähitellen sulautui suomalaiseen ja

---

151 Virtaranta 1972, Rytkölä 2005.

152 Virtaranta 1972, 50. Rytkölä esittää kuitenkin toisenlaisen käsityksen. Hänen mukaansa asiakirjatiedot ja Suikujärven kylästä olevat muistitiedot eivät tue käsitystä.

153 Virtaranta 1972, 50–54.

154 Rytkölä 2005, 141.

155 Rytkölä 2005, 18, 246.

156 Suorsa 1987, 175.

157 Pöllä 1995, 142.

158 Rytkölä sanoo jopa, että "kahtalaiset vaikutteet muokkasivat ajan saatossa Hietajärven ja Rimmin kainuulaiskylien asukkaista vienankarjalaisia, joissa näkyi 'ruotsien' vaikutus". Rytkölä 2005, 285.

159 Rytkölä 2005, 287.

karjalaiseen väestöön.[160] Vienan Karjalassa, varsinkin Länsi- ja Pohjois-Vienassa, saamelaisen väestönosan kulttuurivaikutus on näkyvissä. Vienankarjalainen joiku, jota on tavattu näillä alueilla, lienee saanut vaikutteita saamelaisilta, vaikka varsinaista tutkimustietoa tästä ei ole.[161] Myös runolauluperinteeseen saamelaisuudella on voinut olla vaikutusta. Saamelaisen vaikutuksen merkkejä voidaan nähdä myös elinkeinoissa, jopa väestön ulkoisessa habituksessa. Länsi-Vienan alueella tällaisiksi saamelaistaustaisiksi kyliksi mainittiin 1900-luvulla erityisesti Häme ja Ohta, osittain myös Vuonninen.[162] Saamelaisen kulttuurivaikutuksen merkkejä voi olla myös šamanistisessa käyttäytymisessä ja uskomuksissa.

Länsivienalainen identiteetti

Identiteetti ei nykyisen käsityksen mukaan ole pysyvä olotila: sitä uusinnetaan ja uudelleentulkitaan jatkuvassa prosessissa[163]. Stuart Hallin mukaan identiteetti muodostetaan "siinä epävakaassa pisteessä, missä 'ääneenlausumattomat' subjektiviteettiä koskevat tarinat tapaavat historian ja kulttuurin kertomukset".[164] Tähän prosessiin osallistuvat yksilöt ja yhteisöt, eli identiteettiä myös tietoisesti rakennetaan valtapoliittisia tarkoituksia varten. Vienan Karjalan osalta identiteetin ja identifioitumisprosessin tarkastelu on tärkeätä kahdesta syystä: Ensinnäkin on yritettävä päästä stereotypioiden ja poliittisesti värittyneiden mielikuvien yläpuolelle. Toiseksi vienankarjalaisen identiteetin tarkempi tarkastelu sinänsä on tärkeätä, koska – näin väitän – runolaulu on keskeisesti mukana sekä suomalaisessa että karjalaisessa identiteettidiskurssissa.

Vienan Karjalaa ja sen asukkaita koskevassa *suomalaisessa* diskurssissa on pinnalta katsoen ristiriitaisia elementtejä. Näyttää siltä, että kaikkein vanhimmissa kuvauksissa 1800-luvun alkupuolelta voidaan identiteettiä käsitellä jokseenkin viileästi:

> Nyt lienee paikallaan vähän puhua näistä suomalaisista ylipäätänsä, jotka ammoisista ajoista ovat olleet Venäjän alamaisia ja luultavasti Vladimir Suuren ajoilta alkaen kreikanuskoisia. He itse sanovat itseään venäläisiksi, joka nimi ennen muinoin luultavasti oli yksinomaan näillä suomalaisilla, jos kohta sillä nykyään Suomessa ymmärretään koko Venäjän kansaa. He sanovat Suomen puolella rajaa asuvia suomalaisia ruotsalaisiksi ja koko maatamme Ruotsiksi tai Ruotsin maaksi.[165]

Jo 1800-luvun loppupuolella vienalaisten sieluista käydään kamppailua, joka liittyy erittäin selvästi suomalaiseen kansalliseen projektiin. Hallin tyypittelemistä representaatiostrategioista ensimmäisen, *kansakunnan kertomus* -strategian, mukaisesti

---

160 Carpelan 1994.

161 Joikua on viimeksi tutkinut Maari Kallberg (2004).

162 Olen saanut tiedon suullisesti Vienassa usealta informantilta. Mm. Maria Feodorovan mukaan Hämeessä ja Ohtassa asui "aivan lappalaisia". Mainittakoon, että Alpo Räisänen pitää Vienan Vuonnis-nimiä joko 'lahtea' tarkoittavasta pohjoissaamelaisesta *vuodna*-sanasta tai 'hiekkaa' merkitsevästä saamelaisesta *vuontes*-sanasta johtuvina. Ks. Räisänen 2005, 351. Ks. myös Kortesalmi 1999, 285.

163 Itse asiassa identiteettejä onkin monta, tai ainakin identiteetti on nähtävissä fragmentoituneena, moninaistuneena ja epävakaana. Hall 1999, 19–28. Ks. myös Suutari 2000, 19–25.

164 Hall 1999, 11.

165 Lönnrot 1980 (1832), 133. Vrt. myös edellä Klinge.

luonto otetaan vahvasti mukaan, ikään kuin todistamaan. Ervasti on kirjoittanut seuraavan kuvauksen teoksessaan *Muistelmia matkasta Venäjän Karjalassa 1879:*

> Tämä oli viimeinen asumus meidän puolella, sillä lammen koillispäähän päästyämme aukeni eteemme ensin kaakkoa, sitten luodetta kohti neljän sylen levyinen linja: se oli Suomen ja Venäjän raja. Kun en ennen ollut itärajallamme käynyt, jäin hetkeksi katselemaan tätä linjaa, joka suorana ja mahtavana kulkee hiljaisten erämaitten halki, mutta kumppalit olivat tavallisella vikkelyydellään jo alkaneet nousta lammen rannalta kohoavaa kankaanrinnettä ylös, ja heidän peräänsä täytyi kiirehtiä. Maan laatu oli tuolla puolen ihan samanlaista kuin meidänkin, mutta vaikka Karjalaa olin tottunut pitämään Suomenmaana, tahtoi se ajatus ensin kuitenkin tunkea mieleen, että nyt oltiin muka vieraassa maassa. Virstan kuljettuamme saavuttiin Miinoanjärven rantaan, jolloin kumppalit päästivät riemuhuudon: rannalla oli näet vene. Se kohta lykättiin vesille ja niin lähdettiin järven päässä näkyvää kylää kohti soutamaan. Samanlaiset ajatukset kuin minussa näkyivät matkakumppanissani B:ssäkin liikkuvan, sillä kun kaikki olimme veneeseen hyvästi asettuneet, hän lausui: "Vai niin, vai nyt ollaan Venäjällä!" Mutta tuskin oli hän nämä sanat saanut sanoneeksi, ennen kuin karjalaiset yhteen ääneen vastasivat: "Ei Venähellä, vaan Karjalassa!" Tämä vastaus oli yhtä odottamaton kuin ilahduttava ja karkoitti paikalla mielestäni sen arvelevaisuuden, minkä omasta maasta muka lähteminen oli tuokioksi synnyttänyt; en kuitenkaan rohjennut ruveta tarkemmin tutkimaan vielä ainoastaan vähän tuttujen kumppalieni kansallisia käsitteitä, etten ehkä havaitsisi erehtyneeni, riemuitsin vain sydämessäni.[166]

Ervastin kuvauksesta voi nähdä, että hän itse pitää "karjalaiseksi" itsensä identifioivia "kumppaleitaan" (lähes) suomalaisina. Se, minkä hän lukee *toiseudeksi*, on nimenomaan venäläisyys ja Venäjä. Hänelle itselleen karjalaisuus ei siis ole tasavertainen, vaan suomalaisuuteen sisältyvä alakategoria. Samantapaiset asenteet olivat yleisiä Suomessa vielä 1900-luvun alkupuolella. Myöhempien kareliaanien ja ennen kaikkea vuosina 1917–1923 heimosoturien toiveena olikin se, että vienankarjalaiset hakeutuisivat innokkaasti suomalaisten yhteyteen. Asia oli kuitenkin paljon mutkallisempi. Ilmari Kianto, Samuli Paulaharju, A. O. Väisänen ja monet muut saattoivat todeta Vienan Karjalan asukkaiden suhtautuvan epäluuloisesti myös suomalaisiin. Niinpä vuonna 1918 merkittäväksi osoittautunut kansankokous Uhtualla vaati Vienan Karjalan itsenäisyyttä, ei Suomeen liittämistä, mikä oli ankara pettymys suomalaisille Karjala-entusiasteille (Paulaharju, Kianto, Väisänen jne.) ja Suomeen muuttaneille emigranttikarjalaisille (Paavo Ahava, Vilho Jyrinoja).

Vienankarjalaisilla ihmisillä karjalaisuus ja suomalaisuus ovat tasavertaisia identiteettejä; ihminen on jompaakumpaa. Tärkeätä on huomata, että kieli ei tässä muodosta identifioitumisen kannalta keskeisintä kulttuurielementtiä. Niissäkin tapauksissa, joissa havaitaan suomen kielen ja oman äidinkielen olevan lähes sama, tehdään suomalaisuuden ja karjalaisuuden välille ero:

> PHH: Sillon kun koulussa opetettiin suomen kieltä...tai suomen kielellä (VL: suomen kielellä!), niin se opetus tapahtu ihan samalla murteella mitä Vuokkiniemellä on puhuttu, niinkö?
> VL: Ihan suomeksi!

166 Ervasti 1918.

PHH: Se oli vielä vähän eri?
VL: Ei ku ihan suomen kielellä!
PHH: Mutta jos se oli niin lähellä, että sitä ei oikein erottanutkaan kumpi oli karjalan kieltä...
VL: (keskeyttää): Emmä me ajatellun sitä ollenkana! No, se oli siksi lähellä. Jotta, myö.. kun.. juttelimma, niin kun Vuokkiniemen kieltä... Se on Vuokkiniemen kieli vielä erikseen kun... se alkaa Jyskyjärvestä tuonne...etelään päin (PHH: Niin on), se on kokonaan jo oma murteeh', No, ja Vepsä vielä (epäselvä sana: huus ?), (PHH: Kyllä.). A' meillä oli lähemmäks suomen kieltä... tai laulut, tai...no mitä oli, niin ihan suomeksi.[167]

Tässä haastattelukatkelmassa keskeisintä on se, että informantti ei lievästi ahdistettunakaan samasta omaa kieltään suomen kieleen. Katson, että merkittävämpi aspekti kuin kieli sinänsä, on identiteetti, joka ohjaa käsitystä.

Vienankarjalaisella kirjailijalla Ortjo Stepanovilla (1920–1998) oli leikillisesti tapana ehdottaa aina tilaisuuden tullen Suomen valtion haastamista Haagin kansainväliseen oikeuteen siitä, että suomalaiset olivat varastaneet karjalaisilta kirjakielen, kansalliseepoksen muodossa.

Vienankarjalainen tutkija Santra Stepanova kertoi vuonna 1997, että Kalevalan juhlavuonna 1985 heidän ollessaan Suomessa vieraana häntä ja hänen kumppaniaan Nina Lavosta häiritsi se, että karjalaisten osuutta eepoksen syntyyn ei huomioitu juuri mitenkään. Kaikkialla vain korostettiin Kalevalan suomalaisuutta. Pertti Virtarannan hän mainitsee poikkeuksena, sillä Stepanovan mukaan hän oli lähes ainoa, joka mainitsi karjalaiset suomalaisten ohella eepoksen synnyttäneenä kansana.[168]

Vienankarjalainen identiteetti perustuu siis kokonaisuuteen, jossa kieli on yksi tekijä. Eron tekeminen suomalaisuuteen (samoin kuin venäläisyyteen) rakentuu vienankarjalaisten ajattelussa kokonaisuudelle, jossa oleellisia ovat etninen[169] syntyperä, ortodoksinen uskonto ja (venäjän) karjalaisten yhteiset kokemukset.[170]

Länsivienalainen kieli

Länsi-Viena on siis saanut enemmän vaikutteita suomalaiselta kieli- ja kulttuurialueelta kuin muu Vienan Karjala, puhumattakaan Aunuksesta tai Laatokan Karjalasta. Vaikutus ilmenee kielessä ja kulttuurissa, myös musiikissa. Alueella on ollut myös itäistä ja eteläistä reittiä, Vienan meren rannikon ja sisämaan vesistöreittien kautta, saapunutta karjalaista väestöä, jolla on hyvin todennäköisesti ollut omaa runolauluperinnettään. Länsi-Vienassa nämä kaksi perinnettä ovat kohdanneet ja yhdessä muodostaneet suhteellisen lyhyenä aikana, vasta 1600-luvulta alkaen, sen omaleimaisen kyläkulttuurin ja runolaulun, jonka runokerääjät Sjögrenistä alkaen löysivät 1820-luvulla ja joka antoi ratkaisevan panoksen Kalevalan synnylle.

Vienan Karjalassa on katsottu puhuttavan karjalan kielen pohjoisia murteita, joita yhteisesti kutsutaan myös varsinaiskarjalaksi.[171] Vienan Karjalan sisällä kulkee

---

167 Varvara Lukjanovna, s. noin 1910, JumA c9031.
168 JumA C9044.
169 Tarkoitan tässä sosiaalistumisen kautta rakentuvaa etnistä identiteettiä.
170 Ovat tietenkin "kertomuksia".
171 Zaikov 2006, 267. Myös Karjala – kieli, murre ja paikka. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 129. http://kaino.kotus.fi/www/verkkojulkaisut/julk129/karjala_kaksi.shtml.

selkeä murreraja. Länsi- ja Pohjois-Karjalassa puhutun murteen monet piirteet ovat Pertti Virtarannan mukaan karjalan kieltä puhtaimmillaan.[172] Murreraja kulkee eteläosastaan pääosin edellä esitettyä Länsi-Vienan itärajaa pitkin Uhtualle saakka edeten sieltä kohti koillista, jolloin Pohjois-Viena kuuluu samaan murrealueeseen.[173]

Kirkisen mukaan Suomen kulttuurin kahtiajaon juuret ovat kantasuomalaisen kielialueen kehittymisessä kahteen pääsuuntaan: itäiseen ja läntiseen. Itäiseen ryhmään kuuluvat vepsän, inkerin ja karjalan kielet, läntiseen viron, liivin, suomen ja vatjan kielet. Jakautuminen on alkanut jo Baltiassa ja jatkunut asutuksen siirtymisen seurauksena Suomen alueella satoja, jopa tuhansia vuosia.[174]

Pöllän mukaan virolainen kielentutkija Tiit-Rein Viitso on itämerensuomalaisissa murteissa toteutuvaa astevaihtelua tutkiessaan päätynyt esittämään ajatuksen siitä, että varsinaiskarjalan murteet, pohjoiskarjala ja eteläkarjala, olisivat erilähtöisiä. Pohjoiskarjala kuuluisi samaan ryhmään kuin suomi, inkeroinen ja vatja, eteläkarjala samaan ryhmään kuin aunus, lyydi ja vepsä. Pohjois- ja eteläkarjalalle ominaiset yhteiset piirteet selittäisi kyseisiä murteita puhuvien väestöryhmien pitkälle edennyt yhteen sulautuminen.[175]

Tässä tutkimuksessa ei ole tarvetta eikä mahdollisuuttakaan paneutua syvemmälle kielitieteeseen, riittänee, että todetaan Länsi-Vienassa puhutun kielen olevan hyvin lähellä suomen kieltä. Lähellä on ajatus, että kieli on karjalaistunutta suomen kieltä, jonka suomalaislähtöinen väestönosa on tuonut mukanaan ja joka on saanut vaikutteita myös idän ja etelän suunnasta saapuneen karjalaislähtöisen väestön puhumasta kielestä. Näin Kirkinen ja Viitso olisivat molemmat oikeassa. Kielenkin perusteella Länsi-Vienaa voitaisiin siis pitää suomalaisen (ts. savolais-pohjalais-kainuulaisen) ja karjalaisen kulttuurin kohtauspaikkana.

3.3 Perinteen säilyminen Länsi-Vienassa

Tärkein syy siihen, että runolauluperinne säilyi monipuolisena nimenomaan Vienan Karjalassa, ja vielä sen rajaseudulla kaikkein parhaiten, aikana, jolloin se oli jo voimakkaasti heikentynyt muualta itämerensuomalaiselta alueelta, oli seudun perifeerinen asema nousevien valtakulttuurien, sekä suomalaisen että venäläisen, näkökulmasta. Syrjäinen sijainti mahdollisti ensinnäkin elämäntavan ja elinkeinojen säilymisen luonnonläheisenä sekataloutena. Läntisessä ja eteläisessä Suomessa siirryttiin peltoviljelyyn ja sen mukana kyläkulttuuriin, jota säätelivät toisenlaiset yhteisölliset tarpeet.[176]

Idästä päin katsottuna perustelu on vieläkin ilmeisempi: venäläinen kulttuurivaikutus ei ulottunut vielä 1900-luvulle tultaessa Länsi-Vienan metsiin. Mielestäni on todennäköistä, että myös kahden kulttuurin (yhtäältä suomalais-karjalaisen ja toisaalta venäläisen) ja kielen jyrkkä erilaisuus esti tai ainakin hidasti sulautumista.

Jäljelle jää vielä kuitenkin kysymyksiä. Ensinnäkin vastausta vaille jää, miksi 1800-luvulla runolaulualueiden länsiraja on niin selvä. Miksi Suomen puolella runoalueen raja näyttää tekevän mutkan Ilomantsin kohdalla? Toiseksi myös

---

172 Virtaranta 1972.
173 Zaikov 2006, 267-270.
174 Kirkinen 1984, 23–25.
175 Pöllä 1995, 216.
176 Sarmela 1994, 190.

Vuokkiniemi, Uhtua ja Repola olivat jo 1800-luvun alkupuolella oikeita kirkonkyliä, joissa oli vilkas sosiaalinen elämä. Miksi juuri nämä kylät olivat keskeistä runolaulualuetta, jos kerran yhteisöllisyys oli lännessä syy runolaulun harvinaistumiseen? Samalla kun kysytään, miksi perinne säilyi toisaalla, on kysyttävä, miksi se oheni Suomesta.[177]

Tarjoan edellä jo mainittujen sosioekonomisten selitysmallien[169] rinnalle, sekä yleistä ruotsalaista kulttuurivaikutusta[178] täydentämään, ehkä jopa väkevämmäksi tekijäksi, sosio-uskonnollista selitystä.

Läntinen kirkko on viimeistään uskonpuhdistuksesta lähtien, ja erityisesti herätysliikkeet kuten pietismi 1700-luvulla ja lestadiolaisuus 1800-luvulla[179], vaatinut uskoviltaan hyvin henkilökohtaista suhdetta keskeisiin sakramentteihin. On korostettu, että ainoastaan omakohtainen, ajatusten tasollekin ulottuva elävä yhteys Jumalaan tuo pelastuksen. Uskontoa on jo satoja vuosia harjoitettu kansan kielellä. Papisto, joka on ollut enimmäkseen ruotsinkielistä ja -mielistä, on myös valvonut, että kansa luopuu vanhoista epäjumalistaan, loitsuistaan ja uskomuksistaan. Läntisen uskonnollisen kulttuurin piirissä elävällä ja sen sisäistäneellä ihmisellä ei ole enää käyttöä runolaulun, erityisesti eeppisen lauluston sisältämälle maailmanselitykselle ja mielikuville. Ne on joko koettu suorastaan haitallisiksi, pakanallisiksi, tai vähintäänkin niiden julkilausuttu käyttötarkoitus, funktio, on muuttunut toiseksi. Uudessa tilanteessa ne ovat *vain* perinnettä. Elämänjärjestystä ylläpitävät arvot, käsitykset oikeasta ja väärästä, on ensisijaisesti saatu kirkon penkissä, rippikoulussa, kinkereissä tai seuroissa, ja niitä on siirretty sukupolvelta toiselle virsien tai hengellisten laulujen välityksellä.

Luterilaisen kirkon ja erityisesti sen piirissä syntyneiden herätysliikkeiden toimintaan liittyy voimakkaasti sanan julistaminen, evankeliointi ja lähetystyö. Yksilötasollakin tämä on merkinnyt porautumista syvälle ihmisen mieleen ja ajatteluun.

Idässä on ollut toisin. Lönnrot kuvaa kolmannen matkansa matkakertomuksessa:

> Paitsi staarostaa on tavallisesti yksi pappi kussakin pitäjässä. Kuitenkin muutamat pitäjät useita vuosia saattavat olla papitta, kuten esimerkiksi tätä nykyä on Vuokkiniemen laita, jonne Paanajärven pappi matkustaa jonkin kerran vuodessa. Pappien virantoimitus näyttää heillä olevan helpompi kuin meillä. Pari kertaa vuodessa hän kiertää pitäjällä, ja silloin kastetaan, vihitään ja haudataan kaikki puolen vuoden varalta.[180]

Mainittakoon tässä yhteydessä, että runolaulukulttuuriin läheisesti liittyvät vienankarjalaiset häät ovat kokonaan ilman kirkon läsnäoloa toteutettava toimitus. Tosin Vienassakin nuoripari saattoi saada myös kirkollisen vihkimisen, mutta se ei ollut kulttuurisesti kovinkaan merkitsevä.

Ortodoksinen usko on myös huomattavan suvaitseva, ainakin käytännön tasolla. Se salli edelleen säilyttää ja vaalia myös omaa kulttuuria, eikä kansanperinnettä

---

177 'Harvinaistumisella' ja perinteen 'ohenemisella' viittaan siihen, että runolaulu ei sentään kokonaan kadonnut, jäihän sitä mm. lasten tuutulauluihin ja vastaaviin tarkoituksiin, jossakin määrin.

178 Ks. Asplund 2006, 109 – 128.

179 Ks. myös Suorsa 1989, 111–112.

180 Lönnrot 1980, 136, 137.

ja kansanuskomuksia pyritty kitkemään pois. Ne jäivätkin elämään uuden opin rinnalla. Lönnrot toteaa kolmannen matkansa kertomuksen loppupuolella Repolaan viitaten:

> Papisto lienee täälläkin vastustanut näitä lauluja, koska useat pitävät niiden viljelemistä syntinä (räähkänä), ei kuitenkaan sitä suurempana, kuin että se vähäisellä ripillä varsin hyvin oli sovitettavissa.[181]

Uskonnolliset kiistat ortodoksien keskuudessa vielä lisäsivät hajaannusta. Erityisesti Pohjois-Vienassa vaikuttanut vanhauskoisuus oli omiaan etäännyttämään kansaa papeista ja virallisen uskonnon edustajista.

Kun vielä muistetaan, että pappi oli tavallisesti venäjänkielinen eikä edes osannut karjalaa ja että jumalanpalvelukset olivat venäjänkielisiä (kirkkoslaavin kielisiä) eikä ollut virsikirjoja, ei kansankielisiä hengellisiä lauluja ja niin edelleen, on johtopäätös selvä: ortodoksisen uskonnon piirissä asuvilla karjalaisilla oli käyttöä ja tilaa vanhoillekin lauluille. Ne edelleenkin voivat antaa käsityksiä oikeasta ja väärästä, niiden avulla edelleenkin hahmotettiin maailmaa. Kahdeksantavumitan, keskeisen koodin, tuntemus säilyi paitsi runolaulussa, myös loitsuissa ja sananlaskuissa, joiden funktiota ortodoksisen uskonnon opetus ei päässyt horjuttamaan.

Uskonnon vaikutus näkyy myös sillä tavalla, että eeppinen runolaulu, joka sisälsi runsaasti maailmankatsomuksellista ainesta, karsiutui molemmilla puolin rajaa ensimmäisenä. Sen sijaan lyyriset laulut, kehtolaulut ja esimerkiksi häälaulut säilyivät paremmin, koska ne eivät astuneet uskonnon varpaille[182].

Läntisen uskonnollisuuden, luterilaisuuden ja sen eri lahkojen, käännytystyö jatkuu tänäkin päivänä Vienan Karjalassa ja Pohjois-Aunuksessa. Itselleni oli mieleenpainuva kokemus syyskuussa 2002 olla mukana Repolassa suomalaisten organisoimissa seuroissa. Siellä saarnamies totesi tyypillisen, henkilökohtaista kääntymystä korostavan puheensa kohokohdassa, kuinka hänkin oli ennen kiinnostunut kaikenlaisista lauluista, mutta henkilökohtaisen kääntymyksen jälkeen "laulut vaihtu!", niin kuin hän painokkaasti totesi. Vaikka hän puhuikin maallisen nykymusiikin vaihtumisesta hengellisiin lauluihin ja virsiin, jotenkin samaan tapaan kirkon vaikutus on tapahtunut ennenkin. Entiseen elämään ja elämänkatsomukseen liitetyt laulut ja uskomukset ovat vaihtuneet luterilaisiin virsiin jo vuosisatojen ajan lännestä käsin tapahtuneen käännytyksen mukana.

Uskonnollinen tai uskonnollis-sosiaalinen selitys loksauttaa kohdalleen tarkat rajat runolaulun esiintymiselle. Läntisen kirkon vaikutuksen itärajasta muodostui myös runolaulukulttuurin läntinen raja. Alun perin (siis 2 000–1 000 vuotta sitten koko Suomessa ja karjalaisella kulttuurialueella, vielä 1500-luvulla Keski- ja Itä-Suomessa ja Karjalassa) yhteinen perinne jäi eloon ainoastaan kapealla kaistaleella, ortodoksisella rajaseudulla.

Onko siis oikein sanoa, että karjalaiset säilyttivät runolaulun? Kyllä, niin voi sanoa. Runolaulua on esiintynyt kaikilla itämerensuomalaisilla, mutta karjalaiset sen säilyttivät paremmin ja pitempään kuin muut. Ehkä voisi jopa sanoa myös näin: runolaulu säilytti karjalaiset. Tämä väitteeni perustuu siihen, että suullisena perimä-

---

181 Lönnrot 1980, 142.

182 Toisaalta mielenkiintoista on loitsujen suhteellisen hyvä säilyminen. Nehän usein ovat (periaatteessa) ristiriidassa kristillisen maailmankatsomuksen kanssa. Toisaalta loitsuissa tapahtui runsaasti kristillistymistä.

tietona sukupolvelta toiselle periytyvä, monipuolinen ja kielellisesti rikas perinne hyvin tehokkaasti ehkäisi ulkoapäin tulevia kielellisiä ja kulttuurisia muutospaineita. Onhan tiedossa, että laulamiseen ja runomittaan sidottu kieli on konservatiivista, jopa siihen mittaan saakka, että se voi sisältää sanoja ja ilmaisuja, joita esittäjät eivät enää edes ymmärrä, saati käytä arkikielessä.

On mahdollista, niin kuin useat tutkijat ovatkin olettaneet, että runolauluperinne ei ainoastaan säilynyt, vaan jopa rikastui Vienan Karjalassa[183], koska sille oli siinä kulttuuriympäristössä tilausta. On mahdollista, että muualta pääasiassa muuttoliikkeen mukana saapuneet runoainekset ja aiheet kokoontuivat entistä laajemmiksi kokonaisuuksiksi alueella, jossa laulutapa oli aktiivisesti käytössä. Sitä voitiin soveltaa myös uuteen ainekseen.

3.4 Runolaulun kulttuurinen merkitys

Kulttuuri on tässä tutkimuksessa määritelty habermasilaisittain tietovarastoksi, josta kommunikaatioon osallistuvat varustavat itsensä tulkinnoilla pyrkiessään yhteisymmärrykseen maailmasta.[184] Hieman toisenlaisia aspekteja painottaen, ilman että itse käsitteen määritelmää horjutetaan, voidaan myös pitää kiinni suomalaisen historioitsijan Pentti Renvallin klassiseksi muodostuneesta määritelmän omaisesta kiteytyksestä[185]: *kulttuuri aivan olennaisesti on sitä, että menneisyys elää meissä.* [186]

Renvallin kiteytyksessä viitataan jatkumoon, tiedon, taidon ja ymmärryksen ylisukupolviseen traditioon, joka muodostaa laajan viitekehyksen, ajatuksellisen avaruuden, jossa elämme. Erittäin oivaltavasti siihen on kirjoitettu myös se, että kulttuuri on yhtä aikaa kollektiivista (se muodostuu kulttuurisesta valtavirrasta, *menneisyydestä*) ja yksilöllistä (se on olemassa vain *meissä*, yksilöissä). Kolmas merkitysaspekti, jonka määritelmästä voi lukea, liittyy siihen, että menneisyys elää. Se ei siis ole pysähtyneessä, kuolleessa tilassa olevia muistoja, vaan jotakin elävää, uudelleen järjestäytyvää ja uudelleen tulkittavaa ja ymmärrettävää.

Johan Fornäs korostaa myös kulttuurin prosessiluonnetta:

> Kulttuuri on alinomaa jakautuvien, yhdistyvien ja toisiaan risteävien virtojen verkko.(...) Kulttuuriset prosessit ovat kommunikatiivisia käytänteitä. Me emme passiivisesti mukaudu ennalta olemassa oleviin kehyksiin, sääntöihin ja koodeihin, vaan muovaamme ja luomme uudelleen itseämme, toinen toisiamme, maailmojamme ja symbolisia muotojamme prosessissa, joka ainakin periaatteessa on luonteeltaan avoin, aktiivinen ja luova.[187]

---

183 Mm. Anna-Leena Siikala on kirjoittanut runoperinteen rikastumisesta Vienassa artikkelissa The singer ideal and the enrichment of poetic culture: why did the ingredients for the Kalevala come from Viena Karelia? *The Kalevala and the world's traditional epics*. Helsinki: Finnish Literature Society 2002.

184 Habermas 1994, 87.

185 On kuitenkin muistettava, että Renvall itse kirjoitti aihetta käsitellessään, että hänellä ei ole tarkoitus esittää määritelmää. Renvall 1983, 398–400.

186 Renvall 1983, 400. Ks. myös Lapin yliopiston kulttuurihistorian professorin Marja Tuomisen virkaanastujaisesitelmä 2005: http://www.ulapland.fi/?deptid=18144.

187 Fornäs, 1998, 11.

Fornäsin mukaan ihmisen perusominaisuus on se, että hän pyrkii ymmärtämään ja tulkitsemaan havaintojaan ja tämä jo sinällään edellyttää symbolien tuottamista. Symbolit ovat siis tarpeellisia ajattelun apuvälineitä, joiden avulla voimme liikkua menneessä ja tulevassa, pohtia ja spekuloida. Symbolit ovat myös välttämättömiä ihmisten välisen kommunikaation kannalta, koska ihmismielet eivät voi muodostaa välitöntä yhteyttä toisiinsa. Tarvitaan yhteisesti ymmärrettäviä symboleja, joiden avulla kommunikaatio on mahdollinen. Fornäsin mukaan kulttuurin ytimen muodostaa symbolinen kommunikaatio.[188]

Jotta ihmiset voisivat kommunikatiivisessa prosessissa päästä yhteisymmärrykseen jostakin, tarvitaan siis yhteisesti tuotettuja ja yhteisesti ymmärrettäviä symboleja. Jotta kommunikaatio olisi mahdollinen, tarvitaan myös yksilöiden ulkopuolisia, symbolisen kommunikaation materiaalisia ilmauksia:

> Toinen tärkeä näkökohta subjektienvälisyydessä on se, että kulttuuriset merkitykset eivät sijaitse ainoastaan yksilöllisissä olioissa eivätkä ole vain meille subjekteille yhteisiä, vaan niillä on myös objektiivinen materiaalisuutensa. Ne ovat siis olemassa subjektien ja niiden päiden sisäpuolella, mutta myös niiden ulkopuolella – materialisoituneina tekstuaalisina ilmaisuina. Symbolit ovat täten kahdella tapaa subjektien välissä. ne muodostuvat ulkoisista olioista, jäljistä ja merkeistä, joihin siirtyy merkitystä prosessissa, jossa opimme ymmärtämään niiden viittaavan johonkin muuhun. Sosiaalisessa vuorovaikutuksessa tarvitaan symbolisia muotoja, koska ihmismielet eivät voi muodostaa suoraa, välitöntä yhteyttä toisiinsa. Kulttuuri on muutakin kuin yhteistä tajunnanvirtaa – siihen sisältyy aina ulkoinen välittäjä, koodi tai jonkinlainen kielisysteemi.[189]

Itämerensuomalaisessa kulttuuripiirissä keskeinen väline, "ulkoinen välittäjä" ja "koodi", kulttuurisesti merkittävän sisältöaineksen ylläpitämisessä ja sen siirtämisessä sukupolvelta toiselle on, ennen kristinuskoa, ollut runolaulu. Luonnollisesti kulttuurisia merkityksiä on välittynyt (ja välittyy) myös monen muun kommunikaatiomuodon kautta. Ihmisyhteisöt uusintavat itseään ja kulttuuriaan myös arkipäiväisissä toiminnoissaan, käyttäytymisessä, puheessa ja teoissa, mutta merkityksellisimmät asiat – merkityksellisimmiksi koetut asiat – pyritään kiteyttämään symbolisen kommunikaation erikoistuneisiin muotoihin. Celia Lury liittää tällaisiin erikoistuneisiin kulttuurisen kommunikaation muotoihin taiteet ja populäärikulttuurin, joiden erityisenä funktiona on merkitysten tuottaminen:

> Kulttuuri on kontekstisidonnaisten luovien käytäntöjen ja symbolisten muotojen välttämätöntä vuorovaikutusta. Laajassa mielessä käsite kuvaa kaiken inhimillisen toiminnan merkitysaspektia. Suppeammassa mielessä – erikoistuneiden käytäntöjen valikoimana – käsite viittaa 'kaikkiin niihin käytäntöihin, joiden pääasiallisena tai erityisenä funktiona on merkitysten tuottaminen; instituutioihin, jotka organisoivat tällaisia käytäntöjä, sekä toimijoihin, jotka käynnistävät ja vastaanottavat niitä', mukaan lukien taiteet, populaarikulttuuri ja muut merkitsevät käytännöt, jotka pääasiassa tähtäävät merkitysten tuottamiseen.[190]

---

188 Fornäs 1998, 11, 166, tarkista sivut!.
189 Fornäs 1998, 170.
190 Lury 1992, 369.

Runolaulu on (ollut) siis väline, välityskanava[191], eli *medium* tai *media*.[192] Toisaalta, runolaulu on itsessään elävä osa *kulttuuria*. Varsinaisten merkityssisältöjen ohella myös sen mediaominaisuudet, rakennepiirteet ja funktiot ovat jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa edellä kuvattuun kulttuuriseen valtavirtaan.[193]

Runolaulu mediana

Kirjoituksettomassa kulttuurissa maailmankuvan perusteet, eli käsitykset maailmankaikkeudesta, sen rakenteesta ja voimista, ajasta, olemassaolon perusteista, luonnollisen ja yliluonnollisen välisistä suhteista, luonnosta, ympäristöstä, ihmisen ja ihmisyhteisön suhteesta niihin, ihmisestä itsestään ja ihmiselämän vaiheista, onnesta, elämästä ja kuolemasta, omaksuttiin, uusinnettiin ja siirrettiin suullisesti. On oletettu[194], että kahdeksantavumittainen runolaulu olisi syntynyt noin 3 000 vuotta sitten ja että sen primääri merkitys olisi juuri siinä, että runokieli on sisältöainesta säilyttävä. Olettamus on laajennettava koskemaan tietenkin myös runolaulua musiikin muotona: runomitta ja runolaulu syntyivät samanaikaisesti saman ilmiön rakennetekijöinä. Oleellista oli arvokkaaksi koetun perintöaineksen toistettavuus, muistin tukeminen kerrontateknisillä apuvälineillä, eli vakiintuneella runomitalla, tyylillisillä apukeinoilla (esim. alkusointu, kerto jne.) sekä tietyntyyppisellä sävelmällä laulamisella.

Matti Kuusi liittää kalevalamitan vakiintumisen suomalais-balttilaiseen kauteen, eli 5 000–2 500 vuoden takaiseen kauteen, jolloin nämä kaksi kielikuntaa, itämerensuomalainen ja balttilainen, olivat läheisessä vuorovaikutuksessa keskenään[195]. Hänen tulkintansa mukaan alkuvaiheessa "Lyriikka ja epiikka viihtyivät rituaalinäytelmän ainesosina, osana elinkeinollisten toimien, taikatapojen, syömisen ja juomisen, itkun ja ilveilyn, tanssin ja musiikin, reaalisen ja symbolisen, luonnollisen ja yliluonnollisen rekvisiitan luomaa kirjavaa joukkosuggestiota".[196] Kuusi siis näkee, että mitta olisi kehittynyt yleiseksi koodiksi jo alusta lähtien.

Matti Sarmela toteaa, että vanhimmissa, pohjoisilla alueilla (eli Vienassa) säilyneissä runoissa on kaskikulttuurin aineksia jäljellä[197].

Timo Leisiö on esittänyt ajatuksen siitä, että runolaulu olisi syntynyt sakraalikielen koodiksi, josta se sittemmin on levinnyt muihinkin yhteyksiin. Tällöin runolaulusta olisi tullut "kulttuurinen markkeri siinä mielessä, että yhteisöjensä jäsenet ovat oppineet erottamaan ne kulttuurinsa muista laulunlajeista". Leisiö olettaa ru-

---

191 Vrt. Pentikäinen 1971, 11–15.

192 Latinankielinen sana *medium* tarkoittaa jotakin, joka on keskellä tai välissä. Sen monikollinen muoto on *media*. Mielestäni runolaulun kohdalla molempia muotoja voidaan käyttää, ja tällöin mm. kontekstista johtuen painotetaan hieman eri aspekteja. Olen päätynyt käyttämään tässä *media*-muotoa kahdesta syystä: Ensinnäkin, *mediaa* käytettän suomenkielessä lähes yksikköllisesti. Toiseksi, runolaulu on itsessään monimuotoinen, moneen viestintään taipuva väline, joten monikollinen muoto on käyttökelpoinen. Ks. aiheesta enemmän mm. Mikko Lehtosen verkkoartikkeli *Mediun/media,* osoitteessa. http://www.m-cult.net/mediumi/article.html?articleId=89&page=1.

193 Vrt. Merriam 1964, 32.

194 Mm. Kuusi 1980,.

195 Kuusi 1963, 129.

196 Kuusi 1963, 126.

197 Sarmela 1994, 189.

nolaulun mahdollisesti liittyvän maanviljelyskulttuurin syntymiseen, joka merkitsi "uudenlaista maailmankuvaa jumalauskoineen, uusine ajanlaskutapoineen ja magian uusine sisältöineen. Tähän kompleksiin on hyvinkin saattanut kuulua pyrkimys hallita maailmankaikkeutta uudella tekniikalla, metriin sidotulla *maagisella* laulutekstillä."[198]

Erilaiset sosiaaliset tarpeet synnyttivät omat suullisen perinteen lajinsa. Myyttiset, maailmankuvaa jäsentävät eeppiset laulut muodostuivat omaksi genrekseen, jolla oli omat tyylipiirteensä. Tilannesidonnaisemmat lyyriset laulut, loitsut ja sananlaskut kehittyivät omaan suuntaansa. Lukuisat kuvaukset humalaisista laulajista laulamassa käsi kädessä "Kalevalan lauluja sekasin"[199] eivät riko kuvaa itse laulutavan alkuperäisestä merkityksestä, vaan pikemminkin täydentävät sitä: humalapäissään hoilattiin niitä lauluja, mitä osattiin, ehkä rehvakkaasti omia säkeitä lisäten.

Koska keskeinen funktio eeppisessä runolaulussa oli kulttuuristen merkityssisältöjen ylläpitäminen ja välittäminen, musiikillinen formaatti pysyi muodoltaan yksinkertaisena. Monimutkainen muoto olisikin vain haitannut ensisijaisen funktion toteutumista. Niinpä en pidä jo Porthanin 1700-luvulla tekemää havaintoa ollenkaan vääränä. Itse asiassa huomio on tarkka:

> Heidän käyttämänsä sävel on aina yksi ja sama, vailla miltei kaikkea vaihtelua, erittäin yksinkertainen ja ikivanhalta vaikuttava.[200]

Se, että Porthanin, 1700-luvun säätyläisen, mielestä, runolaulun sävelmä vaikuttaa yksinkertaiselta, johtuu vain siitä, että hän arvioi sävelmää omien *musiikkia* koskevien *käsitystensä* kautta. Porthanin aikaan oli jo alkanut musiikin *esittämisen* aika, jolloin huomio alkoi kiinnittyä enemmän esittäjän tai säveltäjän taitoihin.

Tässä tutkimuksessa tarkasteltavan vuosisadan alussa, vuonna 1902, Armas Launis, silloin 18-vuotias ylioppilas, oli Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran organisoimalla kansansävelmien keruumatkallaan Kainuussa ja pistäytyi Vienan Karjalassa Kuhmon korkeudella, Kiitehen järven rannalla sijaitsevassa Vornan kylässä.[201] Hän kuuli runolaulua mutta ei merkinnyt sitä muistiin. Hän kirjoitti:

> Sain heti pyydettyäni talon väen laulamaan, mutta nuotti nuljahteli sinne tänne, niin etten saanut siitä selvää. Sanat olivat Kalevalan runomittaan.[202]

Myöhemmin Launis kirjoitti Suomi-aikakauskirjassa siitä, kuinka vaikeaa runolaulusta oli saada selvää, koska "harvoin he lauloivat kahta kertaa samalla tavalla."[203]

Edellä olevissa kommenteissa hauska yksityiskohta on se, että Porthan kuvaa laulamisen olevan "vailla miltei kaikkea vaihtelua" ja Launis sanoo sen olleen jatkuvasti muuntelevaa. Vaikka kommenttien välillä on yli 100 vuotta aikaa ja Porthanin kuulema laulaminen lienee tapahtunut Lounais-Suomessa, uskoisin, että laulaminen on tapahtunut jokseenkin samanlaisena: sävelmältään yksinkertaisen tehokkaa-

198 Leisiö 1995, 42–48.
199 Iivana Malinen, SKS KRA Krohn 1884, 0071.
200 Porthan 1982, 81.
201 Kylää ei enää ole. Se sijaitsi Vornanniemessä, Tetriniemen eteläpuolella.
202 Minna Riikka Järvinen ja Janne Seppänen 2008.
203 Kommentti liittyy Inkerin keruumatkaan vuonna 1903, mutta voinee kuvata runolaulua yleisemminkin. Ks. Heinonen 2005, 38 sekä Järvinen ja Seppänen 2008.

na, jatkuvasti yksityiskohdissa muuntelevana. Kuulijan omasta (tutkimus)intressistä riippuu, miten hän kokee kuulemansa.

Tulkitsen Launiksen ilmoittaman "nuljahtelun" tarkoittavan paitsi sitä, että laulussa oli muuntelua, ennen kaikkea sitä, että siinä ei ollut tarkasti määräytyvää asteikkorakennetta. Kommentti on erittäin valaiseva.

Meidän aikanammehan esittävän soitinmusiikin estetiikka on läpäissyt kaikki kansankerrokset. Runolaulua pidetään yksinkertaisena, jopa yksitoikkoisena.[204]

Runolaulu menetti maailmankuvaa välittävän media-asemansa vähitellen kristinuskolle ja kirkon ylläpitämälle virsilaululle. (Tässäkin mielessä tuntuu oikealta ajoittaa niin sanottu sydänkalevalainen kausi juuri kristillistämistä edeltäville vuosisadoille, kuten Matti Kuusi tekee.) Kaikki runolaulun genret eivät silti kadonneet tai korvautuneet yhtäaikaisesti, vaan ensiksi vaihtuivat, tai muuttuivat, tietenkin myyttiset laulut. Tilalle saattoi tulla kristillisiä runolauluversioita, tai vanhat laulut yksinkertaisesti jäivät pois käytöstä.

Lyyriset laulut ja erilaiset tilannesidonnaiset käyttölaulut, kuten esimerkiksi häälaulut, kehtolaulut ja metsästys- ja kalastusperinteeseen liittyvät laulut, säilyivät paremmin.

Kysymys siitä, miksi loitsut säilyivät kohtuullisen hyvin[205], on mielenkiintoinen. Nehän olivat uskonnollisesta näkökulmasta katsoen vaarallisia ja aikalaistodistustenkin mukaan paheksuttuja tai jopa kiellettyjä[206]. Yhtäältä kysymys oli varmaankin siitä, että loitsut vastasivat akuuteissa tilanteissa ilmeneviin tarpeisiin (sairaudet, onnettomuudet, karjan päästäminen laitumelle, metsästysonni, ihmissuhteen ongelmat jne.), joita ihmisillä oli jatkuvasti. Tällöin perinteen jatkumo pysyi elossa sitkeästi. Toinen asiaan mahdollisesti vaikuttava seikka on se, että loitsuihin liitettiin kristillistä ainesta ja näin sille hankittiin oikeutus, ainakin omassa ja lähipiirin *elämismaailmassa*[207].

Kulttuurin sisäiset käsitykset laulamisesta

Runolaulukulttuuri oli tietoinen, ainakin vielä 1800-luvulla, maailmankuvaan liittyvästä funktiosta. Niinpä laulamista pidettiin syntinä, *räähkänä* tai *riähkänä*. Tunnettu on muun muassa Miihkali Perttuseen liitetty käsitys, että hän "oli laulamalla tehnyt paljon syntiä"[208]. Anni Lehtonen pohdiskeli 1900-luvun alussa omaa kohtaloaan:

> Kyllä mie jouvun helvettih ne viö alimmaiseh helvettih imehnisen, sanovat.[209]

---

204 Mielenkiintoisella tavalla asetelma on nykyisin lähes päinvastainen kuin 1700-luvulla, jolloin säätyläiset väheksyivät rahvaan laulutapaa. Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla 1996 runolaulaja Jussi Huovinen sai ansaittua arvostusta musiikin ammattilaisilta, mutta ns. suuren yleisön joukosta kuului myös kommentteja, joissa laulamista arvosteltiin yksitoikkoiseksi.

205 Mm. Anni Lehtosella huomattavan suuri osuus tallennetusta perinteestä on loitsuja.

206 Aleksandra Stepanova 2007, suullinen tiedonanto. JumA Matkapäiväkirja PHH Vuokkiniemi, Sompa, Paanajärvi 6/2007.

207 "Elämismaailma on niin sanoakseni transsendentaalinen puoli siitä missä puhuja ja kuulija kohtaavat, missä he vastavuoroisesti asettavat johonkin maailmaan sopivia lauseita (ulkoinen, sisäinen ja subjektiivinen maailma) ja missä he voivat kritisoida ja vahvistaa em. väitteitä, sovittaa erimielisyydet ja saapua yhteisymmärrykseen." Habermas 1994, 126.

208 SKVR I,4, 1079.

209 SKS KRA. Paulaharju, Samuli 9635, 1915.

Juha Pentikäinen kertoo *Marina Takalon uskonto* -tutkimuksessaan, että erityisesti niin sanotut vanhauskoiset, mutta muutkin Oulangan vienankarjalaiset pitivät runolaulua räähkänä.

> Siellä Karjalassa sanottiin, että lauluista tulee räähkä. Aina puhuttiin, että niitä ei saisi laulaa. Meillä isä oli vihainen kaikesta. Siksi minäkään, kun tätivainaja (Olonja Nikitin) niitä lauloi, en uskaltanut perässä laulaa. Minä en tyttönä ollessa isän ja äidin kuullen koskaan laulanut; en muualla kuin siellä missä yksin olin.[210]

Marina Takalo oli oppinut kaikki runolaulunsa, häälauluja lukuun ottamatta, isänsä tädiltä, Olonja Nikitiniltä, ollessaan alle 8-vuotias.[211] Takalo itse suhtautui runolauluihin sallivammin, sisällön mukaan valikoidusti. Esimerkiksi Maailmansyntyruno oli "Jumalan laulu", josta "ei tietysti tule räähkä, kun siinä linnusta lauletaan". Sen sijaan esimerkiksi Lunastettava neito tuo räähkän, koska siinä tyttö aikoo kostaa äidilleen.[212]

Pentikäisen mukaan funktio näytti muuttuneen siten, että rituaalinen tai maailmankatsomuksellinen funktio oli useimmissa lauluissa (Pentikäinen käyttää termiä *runot*) vaihtunut ajanvietefunktioon. Maailmankatsomuksellista merkitystä näyttivät säilyttäneen sellaiset runot tai laulut, joilla oli vastaavuutta yksilön omakohtaisiin biografisiin vaiheisiin. [213]

1940- ja 1950-luvuilla Neuvostoliitossa runolaulua valjastettiin uuden ajan maailmankuvan ja -katsomuksen muovaajaksi. Runolaulajat Maria Mihejeva, Tatjana Perttunen ja Jouki Hämäläinen pantiin sepittämään runoja kommunismin voitosta. Se, missä määrin kysymys oli laulamisesta, on epäselvää. Ainakin Maria Mihejevaan liittyen olen törmännyt muistitietoon, että runot syntyivät hyvin voimakkaasti hänen poikansa vaikutuksesta.[214] Toisaalta tämä on ymmärrettävääkin, sillä poika osasi kirjoittaa, äiti ei. Mielenkiintoisella tavalla kuitenkin tämäkin vaihe – siis se, miten runolaulu tuli osaksi neuvostofolklorea – viittaa runolaulun alkuperäiseen, maailmankuvan ja maailmankatsomuksen välittäjän funktioon.

1900-luvun lopulle tultaessa alkuperäinen maailmankuvaa muovaava merkitys, ainakin tiedostetussa mielessä, on kadonnut. Jussi Huoviselle runolaulu on arvokasta esivanhemmilta saatua perinnettä. Hänellä on kuitenkin käsitys alkuperäisestä funktiosta:

> Se oli samalla kertaa koulu ja kirkko. Siinä opetettiin miten asiat oli[215].

Suhteellista merkitystään, viimeistään 1800-luvun loppupuolelta lähtien, todennäköisesti jo ennen sitä, on kasvattanut tietoinen käsitys runolaulusta arvokkaana perinteenä. Kontradiktisesti tämä käsitys on kahdella tavalla edistänyt runolaulun harvinaistumista elävänä kulttuuri-ilmiönä. Yhtäältä se on merkinnyt vähittäistä runolaulun jäämistä pois arkipäiväisestä käytöstä, eräänlaiseksi juhlavaksi perinnereliikiksi: se, mikä ennen oli rahvaan laulua, onkin nyt korkeakulttuuria. Toisaalta runolaulun kohtaloksi tuli päätyä kirjallisuuden piiriin luetuksi ilmiöksi: vielä ny-

---

210 Pentikäinen 1971, 350 Marina Takalon kertomana.
211 Pentikäinen 1971, 348.
212 Pentikäinen 1971, 350.
213 Pentikäinen 1971, 346.
214 JumA md4012. Myös matkapäiväkirja, JumA, PHH , Uhtua 11/1999.
215 Jussi Huovisen suullinen lausunto 28.2.1995.

kyisinkin kuulee puhuttavan kansanrunoudesta, vaikka ilmeisesti viitataan perinteiseen runolauluun.

Olen viime aikoina päätynyt entistä enemmän pohtimaan sitä, olivatko tosiaan esimerkiksi 1500- ja 1600-lukujen ihmiset aivan erilaisia olentoja kuin me. Eikö heilläkin ole ollut tarvetta ylläpitää historiantajua menneisyyttä koskevilla kertomuksilla ja tarinoilla? Todennäköisesti on ollut; juuri heille näillä menneisyydestä kertovilla lauluilla olikin merkitystä, koska asioita ei voitu tarkistaa kirjasta. Tällöin viittaaminen esi-isien toimintaan lauluissa, ja ennen kaikkea isiltä ja esivanhemmilta opittujen laulujen toistaminen ja eteenpäin opettaminen, on todennäköisesti ollut tietoista toimintaa jo silloin. Niinpä puhuttaessa funktioista tässä mielessä täytyy muistaa, että eri funktiot (maailmankatsomuksellinen ja perinteen vaalimisen funktio) voivat toteutua samanaikaisesti. Näinhän on vielä tänäkin päivänä: todennäköisesti harva meistä tietoisesti muistelee *Kotimaamme ompi Suomi* -laulun sanoja omaa maatamme koskevia mielikuvia kysyttäessä. Useimmille meistä laulu edustaa nostalgiaa, alaluokilla koulussa opittuja asioita. Kuitenkin laulun kuvat ovat hyvin todennäköisesti vaikuttamassa meidän kaikkien mielikuviimme ja laulun kulttuurinen funktio on ilmeinen.

Santra Remsujeva kutsuu runolauluja loruiksi:

> Se laulo lapsia tuuvittaessa jotta käski siitä kuunnella suurempienki meän jotta kuunnella siinä, siitä kun hiän laulo näitä. (...) Olihan niitä hänellä [= ämmöllä] niitä loruja. Ja Hah-han, ka ihan sillä kun näitä teillä pitäy tykö näitä tyhjän loruja suaha tietäh, niin sitähä miula nakrattau, ei mitänä muuta.[216]

Maria Feodorova käytti samaa *loru*-termiä. Laulua muistellessaan hän sanoi "On se se,– vaan sehän on semmonen loru" (kenttämuistiinpano vuodelta 1998).[217]

Vaikka Santra Remsujevan nauramisesta ja sanavalinnasta saattaisi päätellä toisinkin, ei termillä ole vienalaisessa kielenkäytössä samanlaista vähättelevää merkitystä kuin nykyisin suomen kielessä. Ilmeisesti vienankarjalaisessa sanastossa *loru* tarkoittaa suurin piirtein samaa kuin suomen nykykielessä *runo*. Toinenkin tulkinnan mahdollisuus on: Maria kaiveli muististaan laulua antamani ärsykkeen perusteella. Tällöin hän muistaessaan laulun totesi, että "sehän on semmonen loru", (≈ minä kun luulin, että sinä etsit niitä *oikeita* lauluja!).

Runolaulun sävelmä koettiin vähemmän oleelliseksi, tai ainakin sen rakennepiirteet kuvattiin yksinkertaisiksi. Darja Šahtarina totesi vuonna 2003 Anni Lehtosen laulamista muistellessaan: "Sillähän oli melkein kaikki laulut samanlaisia."[218] Samansisältöisen lausunnon antoi myös vienankarjalainen musiikkimies Veikko Pällinen vuonna 1999. Sävelmää koskevia päätelmiä voi tehdä myös siitä, että Anni Tenisova ja Maria Feodorova lauloivat samaa runolaulua uudestaan kysyttäessä muuntuneella tai jopa toisella sävelmällä.

Häälaulujen ja muidenkin lyyristen laulujen, samoin kuin lasten uinotuslaulujen ja lyhyiden käyttölaulujen säilyminen pitkiä kertovia lauluja paremmin liittyy myös funktion vaihtumiseen. Ajanvietefunktio säilytti näitä lauluja paremmin, koska siihen oli tarvetta myös muuttuneissa olosuhteissa.

---

216 JumA C9035.
217 JumA Matkapäiväkirja PHH 11/1998.
218 JumA Matkapäiväkirja 6/2003.

Mielestäni funktioiden tarkastelussa on muistettava myös se, että ajanviete-funktio ja maailmankatsomuksellinen funktio (niin kuin muutkaan tarkoitukset tai "syyt"[219]) eivät ole toisiaan pois sulkevia. Ne esiintyvät melkein kaikessa laulamisessa, mutta kyllä hierarkkisessa suhteessa toisiinsa. Kulttuurinen konteksti ja sosiaalinen virittäytyminen ratkaisevat suurelta osin sen, miten laulaminen koetaan, mikä funktio on tärkein. Kysymys on aivan samasta ilmiöstä, kuin jos meidän aikanamme veisataan virttä kirkossa ja sama virsi veisataan lapselle kotona unilauluksi tai sitä tapaillaan yksinäisinä hetkinä ajanvietteeksi. Saattaapa jokin esitystilanne tai sosiaalinen viritys synnyttää myös mielikuvan rienaamisesta. Tilanne runolaulun kohdallakin on tällainen: kun ajatellaan ensisijaista funktiota, nähdään, että 1900-luvun aikana alkuperäinen funktioiden välinen hierarkia on vähitellen muuttunut toiseksi. Maailmakuvan muodostamisen funktio on pitkässä muutosprosessissa tullut toissijaiseksi, tai piileväksi, ja merkitystään on nostanut käsitys laulamisesta arvokkaana perinteenä, jonka kautta koetaan yhteyttä esivanhempiin ja aikaisempiin sukupolviin. Ajanvietelauluja on laulettu kaikkina aikoina, eikä tällainen laulaminen sulje pois muita kulttuurisia merkityksiä.

3.5 Laulun oppiminen ja laulaminen

Leea Virtanen kuvaa tutkimuksessaan *Kalevalainen laulutapa Karjalassa*[220] seikkaperäisesti tutkimuskirjallisuudesta löytyviä kuvauksia laulamistilanteista. Vienan Karjalaa koskevia havaintoja hallitsee kuva vanhemmista tai isovanhemmista laulamassa lapsilleen tai lapsenlapsilleen. Sama toistuu omissa haastatteluissani. Lähes kaikki haastateltavani ovat kuvanneet joko *tuaton*[221], *muamon*[222], *ämmön* tai *ukon*[223] laulaneen talvi-iltoina lapsilleen tai vunukoilleen.

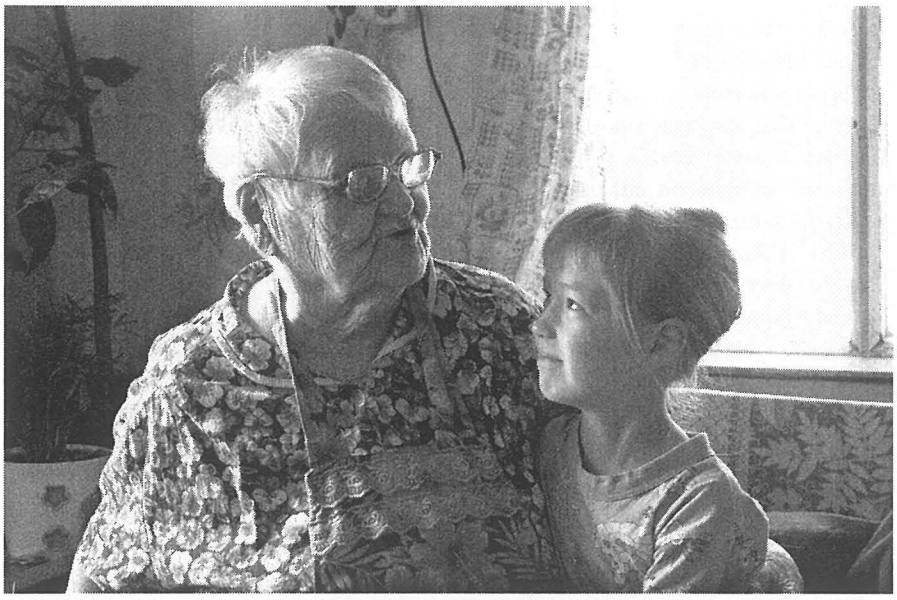
Lähisukulaiset ovat olleet keskeisin perinnetiedon lähde, mutta eivät ainoa. Arhippa Perttusen kuuluisassa laulukuvauksessa hänen isänsä ja "eräs mies Lapukasta" olivat laulaneet "käsi kädessä" nuottamatkalla ja nuotion äärellä Arhippa oli "pojan hutjakkana" kuunnellut ja oppinut lauluja. Lönnrotin todistuksen mukaan Arhippa oli arvellut, että hänen pojistaan ei kenestäkään tule laulajaa: *Af mina söner blir efter min död ingen songare.*[224] Jukka Saarinen on Miihkalin ja Arhipan runoja tutkiessaan päätynytkin havaintoon, että Miihkalin eräät runot ovat sisällöltään lähempänä alueen muiden laulajien runoja.[225]

Maria Mihejevan isä, Iivana Korkkojev oli kotoisin Vuonnisesta, Ontrei Malisen sukulainen, joka eli laukkukaupalla. Matkoillaan Suomeen hän usein yöpyi muun muassa Latvajärvessä, missä hänen kerrottiin oppineen monia runolauluja. Mihejevan äiti kuoli varhain, ja niinpä viisipäinen lapsikatras kasvoi Okku-mummon hoidossa. Maria Mihejeva itse kertoi oppineensa omat laulunsa ja starinansa paitsi yleisenä kodin ja kotiseudun perintönä, pääasiassa kahdesta lähteestä: isältään

---

219 Ks. Anni Lehtonen, s. 110.
220 Virtanen 1968.
221 Maria Feodorova, JumA md4003.
222 Jussi Huovinen, JumA C9000.
223 Santra Remsujeva, JumA C9035, Šahtarina 1986. JumA, Päiväkirja PHH Uhtua 6/2003.
224 Lönnrot 1835. Alun perin Helsingfors Morgonblad 1835:56–60. Tässä Majamaa 1993, 122.
225 Jukka Saarinen esitelmässään Arhippa Perttunen symposiumissa Kuhmossa 25.4.2004. Ks. myös Saarinen 1988, 215–220.

pitkillä yhteisillä kalareissuilla ja ämmöltään, jota hän lapsena usein kotinsa piisin lämmössä kuunteli.[226]



Kuva 4: Iro kuuntelee ämmönsä runolaulua Vuokkiniemessä 2007. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.

Lotte Tarkka on tilastoinut vuosien 1821 ja 1921 välisenä aikana Vuokkiniemen pitäjästä keskeisiin suomalaisiin arkistoihin[227] kerättyjen runojen lähteitä, ja tilasto paljastaa mielenkiintoisia seikkoja erityisesti sen vuoksi, että siinä on eritelty miehiltä ja naisilta tallennetut runot erikseen. Runojen lähteet (tässä yhteydessä Tarkan *runon* voi samastaa *runolauluun*) näyttävät nimittäin olevan voimakkaasti sukupuolisidonnaisia, vaikka runojen lajit näyttävät toteutuvan yllättävänkin samanlaisina molemmilla sukupuolilla. Miehiltä tallennetuista runoista yhtä lukuun ottamatta kaikki (98,6 %) on ilmoitettu opitun miespuoliselta lähteeltä (isältä 31,5 %, isoisältä 8,2 %, muilta miessukulaisilta 24,7 % ja muilta miehiltä 34,2 %). Kaikkien 73 runon joukossa on ainoastaan yksi (1 kpl), joka on ilmoitettu opitun naispuoliselta henkilöltä, isoäidiltä!

Naisilta tallennettujen runojen lähteenä (98 kpl) ovat vastaavasti olleet 74,5-prosenttisesti naiset (äidiltä opittuja 27,6 %, isoäidiltä 12,2 %, muilta naissukulai-

226 Mihejeva 1951 ja 1987.
227 Tarkka 2005, 32.

silta 5,1 %, muilta naisilta 29,6 %). "Muilta miehiltä" on opittu 18,4 % runoista ja isältä ainoastaan 7,1 %[228].

Tilasto kattaa ainoastaan pienen osan runoista (ilmeisesti vain ne, joiden lähde on ilmoitettu), ja sen vuoksi otoksen pienuus antaa mahdollisuuden epäillä lukujen vinoutuneen jostakin syystä: ehkä keruuhistoria ja vienalainen kertomisen kaanon on suosinut sitä, että lähteeksi on ilmoitettu saman sukupuolen edustaja. Tendenssi on kuitenkin niin voimakas, että sen täytyy heijastaa, ainakin osittain, myös todellisuutta. Ainakin se antaa mahdollisuuden tulkita tästä perspektiivistä myös sitä, miksi 1900-luvulla laulajat ovat useimmiten naisia. Naisten elämänpiiri on säilynyt vallankumouksen, sotien ja yleisen modernisaation myllerryksissä vähäisemmillä vaurioilla, kun taas miesten puolella jatkumo on tyrehtynyt edellä mainittujen tekijöiden vaikutuksesta nopeammin. Ainakin osittain sukupuoleen leimautunut tradition jatkumo on ehkäissyt perinteen tasaantumista molemmille sukupuolille uudessa tilanteessa.

Oma lukunsa, oppimisenkin kannalta, ovat häälaulut, joita laulettiin joukolla. Tällöin oppiminen tapahtui tietenkin suvuittain ja kylittäin. Häälauluista tuli muita lauluja vakiintuneempia myös sävelmältään.

Uudempiin laulutilannekuvauksiin, 1900-luvulla, liittyy myös laulujen esittäminen. Niinpä 1940- ja 1950-luvulla Maria Mihejevaa, Tatjana Perttusta ja Jouki Hämäläistä laulatettiin julkisesti yleisissä juhlatilaisuuksissa. Uusi neuvostovalta pyrki tietoisesti rakentamaan kuvaa elävästä kansankulttuurista, joka jatkui uusissa yhteiskunnallisissa oloissa. Pääpaino tässä runolaulun erityismuodossa oli runon yhteiskunnallisessa sisällössä. Veikko Pällinen kertoi vuonna 1999 Maria Mihejevan ja muidenkin 1940-luvun laulajien, Jouki Hämäläisen ja Tatjana Perttusen, keksineen koko ajan uusia runoja ajankohtaisista aiheista. Muusikkona Pällinen myös rallatti muistinvaraisesti Maria Mihejevan laulun säeparin, joka kuulosti rytmiltään ns. yleistyyppiseltä[229], melodisesti liikkuvalta, isoja intervalleja sisältävältä. Panin merkille, että aloitussävel oli asteikon kolmas sävel[230]. Venäjän tiedeakatemian Karjalan Tutkimuskeskuksen Kielen, kirjallisuuden ja historian instituutin folkloreosaston äänitearkiston ääninauhalta[231] löytyy Maria Mihejevan laulua, jossa sävelmän kantamuoto on 33 12 34 2 23/45 34 20 11.

Neuvostoaikana myös vienankarjalaisissa kylissä pyrittiin voimakkaasti ylläpitämään kansankulttuurin piirteitä, joiden katsottiin vahvistavan kylien identiteettiä ja karjalaisuutta. Tällöin jokaiseen isompaan kylään perustettiin niin sanottuja folkloreryhmiä, jotka ottivat ohjelmistoonsa myös jonkin verran runolaulua. Erityisesti häälaulut ja hääkuvaelmat olivat otollista ainesta ryhmien esitettäviksi. Helmi Rekina (s. 1924) on kertonut, miten Jyskyjärvellä 1950-luvulla esitettiin häänäytelmää ja opeteltiin häälauluja. Opettajina toimivat vanhat naiset, jotka olivat oppineet häälauluja nuoruudessaan. Huomiota kannattaa kiinnittää siihen, että vaikka lauluja opeteltiin, "opassuttiin", ne perustuivat kuitenkin kylien omaan traditioon.[232]

---

228 Tarkka 2005, 502.

229 yleistyyppi on A.O. Väisäsen antama nimitys. Väisänen 1990, 105–106. Ks. myös tämän tutkimuksen sivu 113.

230 JumA Matkapäiväkirja PHH Uhtua 11/1999.

231 Venäjän tiedeakatemian Karjalan Tutkimuskeskuksen Kielen, kirjallisuuden ja historian instituutin äänitearkisto (Fon Illh of KarRC RAS), Kirja K 1, Nauha, N 4, 8 ja 9. Maria Mihejeva. Tallentaja Victor Jevsejev. Petroskoi 1948.

232 JumA Matkapäiväkirja PHH, Jyskyjärvi ja Kepa, 9/2003.

Kautta runolaulututkimuksen historian on pohdittu sitä, miten laulajat voivat muistaa ja omaksua laajoja eeppisiä lauluja ilmeisen lyhyessä ajassa. On lukuisia kuvauksia siitä, kuinka laulaja olisi kuullut laulun vain lapsena, jopa vain yhden kerran, ja kykenisi sen laulamaan vuosikymmenien kuluttuakin uudestaan.[233]

Runolaulun alkuperäinen, kulttuurisesti tärkein funktio oli siis alun perin maailmankatsomuksellinen, ja silloin se luonnollisesti koettiin erittäin merkitykselliseksi. Jo 1800-luvulla, mutta erityisesti 1900-luvun laulajilla alkuperäinen funktio onkin hämärtynyt ja merkitystään on kasvattanut toinen funktio: lauluihin liittyy omakohtainen, voimakas kokemus suvun ja sukulaisten perinteen jatkamisesta.[234] Tämä antaa perustan ja mielekkyyden oppimiselle ja on tärkeä edellytys koko oppimisprosessille sinänsä. Laulaja kokee olevansa kosketuksissa menneiden sukupolvien kanssa, kosketuksissa *muamoonsa* tai *tuattoonsa* laulujen kautta.[235]

Kuitenkin jäljelle jää vielä kysymys siitä, miten opitun uudelleen mieleen palauttaminen ja muistaminen tapahtuvat. 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella suomalaisessa kansanrunoustutkimuksessa katsottiin, että laulut opittiin sellaisenaan, niin sanotusti ulkoa, ja ne toistettiin tai yritettiin toistaa sellaisena kuin muistettiin.[236] Arveltiin, että olisi olemassa jokin (runoilijan sepittämä[237]) alkumuoto, joka levisi ympäristöönsä, eli aikansa ja lopulta "katosi jäljettömiin 'kuin aalto rannan hiekkaan'".[238] 1960-luvulta lähtien tuli myös uusia näkemyksiä.

Formulateoria

Albert Lordin *Singer of Tales*[239] toi suomalaiseen keskusteluun voimakkaasti kysymyksen laulun *uudelleen tuottamisesta* tiettyjen muistinvaraisten tekniikkojen – niin sanotun formulatekniikan – avulla. Tällöin laulaja ei varsinaisesti muistaisi laulua ulkoa, vaan hän muistaisi ainoastaan laulun juonen (tai "rangan", *skeleton*in[240]). Tämän juonen perusteella hän tuottaisi laulun käyttäen apunaan *formuloita*, kiinteitä sanaryhmiä tai säkeitä, joita hän taitavasti varioiden olisi oppinut käyttämään. Näin jokainen uusi esityskerta muodostuisi, jos ei suorastaan ainutkertaiseksi, ainakin jossakin määrin erilaiseksi kuin aikaisemmat saman laulun esitykset. Albert Lordin ohella kyseisen *oral formulaic* -teorian keskeisiä kehittäjiä oli Milman Parry.

1960-luvulla ja sen jälkeen oral formulaic -teoriaa on täydennetty ja varioitu käyttäen lähtökohtana eteläslaavilaista (Parry, Lord), muinaisenglantilaista (Fry) ja muinaiskreikkalaista eli homeerista runoutta (Russo, ym.). Suomessa siihen ovat ottaneet kantaa muun muassa Matti Kuusi (Anni Lehtoseen liittyen) ja ennen kaikkea Lauri

233 Mm. Pentikäinen 1971.
234 Mielestäni mm. Arhippa Perttusen siteeratuimmat kommentitkin alleviivaavat tätä. Hän puhuu erityisen merkityksellisinä asioina isänsä laulutaidosta ja samassa yhteydessä valittelee poikiensa laulutaitoa.
235 Ks. myös Tarkka 2005, 392–393.
236 Ks. Salminen 1934, 171–181.
237 Salminen 1934, 204.
238 Salminen 1934, 221.
239 Lord 1960.
240 Ks. Harvilahti 1992.

Harvilahti, joka huomauttaa kirjassaan *Kertovan runon keinot*, että Parryn ja Lordin formula-käsite on itse asiassa hyvin lähellä meillä käytettyä kliseen käsitettä.[241] [242]

Lotte Tarkka on kirjoittanut Kalevalaseuran vuosikirjaan 81[243] monella tavalla mielenkiintoisen artikkelin *Raja rauhatta eläpi*, jossa hän tarkastelee yksityiskohtaisesti Martiska Karjalaisen niin sanottua *Porolaulua*, sen taustaa ja syntytapaa. Karjalainen oli runolaulaja, jonka Lönnrot tapasi niin sanotulla viidennellä runonkeruumatkallaan Lonkan kylässä 17. huhtikuuta vuonna 1834. Lönnrot kertoo matkakertomuksessaan, kuinka mieheltä, jonka oli kerrottu olevan "oivallinen runonlaulaja", ei "puuttunutkaan sanoja":

> ...puuttunutkaan sanoja, vahinko vain, etteivät ne hänellä olleet paremmassa järjestyksessä. Enimmästi hän siirtyi toisesta runosta toiseen, niin että se, minkä häneltä panin muistiin, tosin kelpasi täydentämään ennen keräämiäni, mutta ei tarjonnut mitään täydellisiä runoja.[244]

Tarkka kuvaa artikkelissaan seikkaperäisesti Lönnrotin suhtautumistapaa – samanlainen suhtautumistapa oli yleinen sen ajan tutkijoille ja pitkään myöhemminkin – jossa etsittiin *"täydellisiä runoja"* ja suhtauduttiin vähättelevästi *"runopätkiin"* tai *"sekaviin muodostelmiin"* sekä myös sitä, miten Martiska Karjalainen rakentaa laulunsa (*Porolaulu* ja *Kello poron kallosta*):

> Martiska Karjalaisen Porolaulu on rikas esimerkki kalevalamittaisen runon perinnelajien välisistä strategioista: se yhdistelee epiikkaa, lyriikkaa, köllistöä ja loitsua. Runo on hybridi, joka kertoo runokielen elinvoimasta ja ilmaisumahdollisuuksista.[245]

Se, mitä Tarkka artikkelissaan kuvaa, kaiken muun mielenkiintoisen ohella, on lähikuvaus formulatekniikasta. Martiska Karjalainen, joka oli siis hyvä runolaulaja, on rakentanut omaelämänkerrallisen laulunsa käyttämällä aihelmia, eli valmiita, tilanteeseen sopivia formuloita. Laulun aloitus tapahtuu seuraavasti (kappalejako Tarkan):

Kieli kummoa sanoopi,
sitä korvat kuunteloo,
suu hyvän pakaeloo,
sitä mieli muisteloo.
Mies paha pahoin tekeepi,
jälestä paranteloo.
Ain on muita muistelem[me],

---

241 Harvilahti 1992, 130.

242 Käsitteenä formula oli Milman Parryn kehittämä. 1980- ja 1990-luvuilla on myös lukuisia muita tutkijoita, jotka ovat kehittäneet oral formulaic -teoriaa, erityisesti kuitenkin John Miles Foley. Ks. mm. Foley, John Miles 1985: Oral-formulaic theory and research: an introduction and annotated bibliography. New York: Garland, 1985. Foley, John Miles 1990: Oral-formulaic theory: a folklore casebook. New York: Garland.

243 Tarkka 2002.

244 Lönnrot 1902, 205–206; ks. myös Majamaa 1993, 112.

245 Tarkka 2002, 260.

tuot en mä tokahtukaan,
suurt on surmoa J[uma]lan,
kovaa luojan kuolemoa.
Jos ma laulan laps[en] laul[u]n,
panen parempiaki.[246]

Tarkka kertoo, kuinka sama aloitus on muun muassa lukuisissa sananlaskuissa ja myös Karjalaisen metsästysloitsussa.

Kieli kummoa sanoopi,
Sitä korvat kuunt[eloopi],
Suu hyvän pakaeloopi,
Sitä mieli muisteloopi.
Milloin minusta mies tulee,[247] [248]

Laulu alkaa siis tutulla runoformulalla, sitä seuraa kaksi (tässä) jäljittämätöntä säettä *Mies paha pahoin tekeepi, jälestä paranteloo* (pidän hyvin mahdollisena, että niillekin on vastineet länsivienalaisessa laulustossa), joiden jälkeen siirrytään muun muassa Luojan virressä (esim. SKVR 2/1105; ks. SKVR I 2/1123) esiintyvään formulaan. Laulukatkelman lopussa siirrytään hyvin yleisiin – siis formulamaisiin *Jos mie laulan lapsen laulun, panen parempiaki* – säkeisiin.

Lotte Tarkka käy koko laulun läpi säe säkeeltä ja osoittaa, että Martiska Karjalainen on käyttänyt läpi laulunsa tuttuja formuloita, jotka esiintyvät myös muissa alueelta tallennetuissa lauluissa, loitsuissa ja sananlaskuissa. *Porolaulu* on todellakin taitavan, formulatekniikkaa käyttävän laulajan luomus, eikä tekniikka rajoitu pelkästään tuttujen runosäkeiden ymppäämiseen tarinan juoneen (*skeletone!*). Laulajan keinovarat ulottuvat säkeiden muokkaamiseen vaihtamalla yksi sana, tyylinmukaiseen parallelismiin sekä tunnelmien ja *merkitysydinten*[249] korostamiseen. Etsimättä tulee mieleen lordilainen, uutta luova runolaulaja.

Mielestäni formulatekniikka selittää parhaiten myös runolaulun mahdollisen rikastumisen Länsi-Vienan alueella 1600–1700-luvuilla, jolloin alue on pääasiassa asutettu. Elävä laulamisen tapa, jossa lainattiin runoilmauksia ja aihelmia monista lähteistä, synnytti myös uusia lauluja. Tässä yhteydessä herää uusia kysymyksiä:

Onko Kalevalan vaikutus niin suuri, että arvotamme edelleenkin runolaulutoisintoja sen mukaan, ikään kuin Kalevala toisessa kädessä? Ehkä ”sekavia muodostelmia” -osasto SKVR:ssa kannattaisi tutkia juuri tässä mielessä. Se voikin olla elävintä ja produktiivisinta runolaulua. Kuinka ”alkuperäisiä” ovat ne toisinnot, joita tallennettiin Arhippa Perttuselta? Eikö voisi olettaa, että erityisesti ne olisivat Tarkan tarkoittamia hybridejä, joihin on yhdistelty monenlaisia runoaihelmia. Ehkä Arhipan isä, Suuri Iivana, olikin varsinainen hybridien mestari?

---

246 Tarkka 2002, 260 (alkup. SKVR XV, 417).
247 (SKVR I,4 1123).
248 Kannattaa panna merkille, että loitsutoisinnossa kahdeksantavumitta on täydellinen, porolaulussa vajaa. Arvelen, että kyseessä on laulun sanelemisesta johtuva ilmiö. Laulettaessa säkeet ovat todennäköisesti olleet täydet myös porolaulussa.
249 Tarkka 2002, 268–.

4 LÄNSIVIENALAISEN PAIKALLIS-KULTTUURIN MUUTOKSET 1900-LUVULLA

Lotte Tarkka toteaa tutkimuksessaan *Rajarahvaan laulu*, että "Runokulttuurin haurastuminen oli hidas ja monimuuttujainen prosessi" ja että "runokulttuurin kuolemaan vaikuttivat sekä yleiset modernisaatiotekijät että kulttuuriset rakenteet ja historialliset käänteet, jotka olivat ominaisia juuri vienankarjalaiselle paikalliskulttuurille". [250]

Palaan käsittelemään runokulttuurin haurastumista ja kuolemista vielä erikseen luvussa 6. Tässä luvussa pyrin valottamaan yleisen modernisaatiokehityksen toteutumista Vienan runokylissä, kulttuurisissa rakenteissa tapahtuneita muutoksia ja niitä historiallisia käänteitä, jotka 1900-luvulla selittävät myös runokulttuurissa eläneiden ihmisten ajattelussa tapahtuneita muutoksia. Tästä kehityksestä ja kulttuuripiirin sisällä eläneiden ihmisten kokemuksista ja käsityksistä lähtien on mahdollista yrittää ymmärtää itse runolaulussa ja runolaulukulttuurissa[251] tapahtuneita muutoksia.

Miten kertoa menneestä ajasta toisessa kulttuurissa totuudellisesti ja oikein? Millainen oli länsivienalaisten ihmisten todellisuus viime vuosisadalla? Miten heidän tapansa käsittää ja ilmaista todellisuutensa poikkeaa meidän tavastamme, ja vielä erityisesti minun tavastani?[252] Mistä aineksista koostuu 1900-luvun vienankarjalainen mentaliteetti?

Historioitsija Jorma Kalela kirjoittaa teoksessaan *Historiantutkimus ja historia*, miten historiantutkijan tuloksien on oltava "kaksinkertaisesti"[253] todenmukaisia, vastattava "samanaikaisesti hänen oman yleisönsä ja hänen tutkimuskohteenaan olevien ihmisten käsitystä todenmukaisuudesta".[254] Tutkija käy kuvitteellista dia-

---

250 Tarkka 2005, 374 ja 375.

251 Runolaulukulttuurin (samoin kuin runokulttuurin) käsitettä käytettäessä on muistettava, että se on tutkijoiden luomus. Tavalliset vienalaiset ihmiset eivät ole tiedostaneet sen olemassaoloa. Mikä tahansa kulttuurinen piirre tulee yleensäkin havaituksi vain ulkopuolelta, ulkopuolisin silmin.
Itse tarkoitan runolaulukulttuurilla sitä, että runolaulu oli keskeinen (ei silti ainoa) kulttuuristen käsitysten ja merkityssisältöjen välittäjä. Kulttuurilla tarkoitan "sitä tietovarastoa, josta käsin kommunikaatioon osallistuvat varustavat itsensä tulkinnoilla pyrkiessään yhteisymmärrykseen jostakin maailmassa". Habermas 1994, 87.

252 Viittaan tässä siihen, että tutkijan oma todellisuus ja tutkimuskohteena olevien ihmisten todellisuus täytyy ymmärtää yhtä lailla tulkintaan ja tutkimuksen tuloksiin vaikuttaviksi viitekehyksiksi. Kalelan mukaan "tahattomat anakronismit ovat seurausta juuri siitä, että historiantutkija rajaa oman kulttuurinsa järjestelmällisen erittelyn huomaamattaan tutkimusprosessin ulkopuolelle. Kun tutkija ei nimenomaisesti arvioi omaa käsitystään todellisuudesta ja omaa kieltään, niistä tulee helposti arvottamisen malleja." Ks. Kalela 2000, 106.

253 Kalela 2000, 197.

254 Kalela 2000, 196.

logia sekä yleisönsä että tutkimuksensa kohteena olevien ihmisten kanssa. Myös dialogin on onnistuakseen oltava "kaksinkertaista": historioitsija on tehnyt työnsä hyvin vasta sitten, kun on päässyt "yhteisymmärrykseen sekä tutkimiensa ihmisten että yleisönsä kanssa". Näin historioitsija voi toimia "kahden kulttuurin välisenä tulkkina".[255] Tulkkaus on onnistunut, jos hänen lukijansa havahtuvat suhteuttamaan omaa kulttuuriaan vieraisiin kulttuureihin. Näin he oppivat ymmärtämään paremmin omaa kulttuuriaan, omaa elämäänsä. Tässä on, Kalelan mukaan, historiantutkimuksen "syvin mieli".[256]

Kalelan kuvaus rinnastuu Anna-Leena Siikalan artikkelissa *Toisiinsa virtaavat maailmat*[257] esittämään kuvaukseen. Hänen mukaansa "Etnografisen kenttätyön ehkä merkittävin piirre on dialogin maailmalle ominainen 'välillä oleminen'.[258] Siikala toteaa, että pelkästään dialogin esittäminen sellaisenaan ei ole mielekästä, koska "menneet keskustelut eivät avaudu mielekkäinä niille, jotka eivät ole olleet tapahtumissa osallisina". Hänen mukaansa tästä huolimatta ei tarvitse pyrkiä eroon dialogimuodosta, vaan "Toisen läsnäolon varmistaminen silloinkin, kun käytämme antropologisen diskurssin keinoja, vaatii Toisen kanssa käytävän keskustelun jatkamista tekstin kaikilla tasoilla, ei pelkästään keskustelun uudelleen tuottamista".[259]

Tämän tutkimuksen 4. luvun tarkoitus on osaltaan antaa totuudellinen[260] kuvaus kulttuurisesta muutoksesta. Kysymys on yhtäältä runolaulun kulttuurisesta kontekstista, joten se on tämän tutkimuksen fokuksessa, ei kuitenkaan keskellä. Pääpaino koko tutkimuksessa on toki itse runolaulussa.

Toisaalta tässä luvussa on kysymys myös tutkimuksen kontekstualisoinnista siinä merkityksessä, johon myös Lotte Tarkka viittaa. Kysymys on siitä, että "tutkija artikuloi tekstin asemoitumista vuorovaikutus- ja merkitysympäristöön, jossa teksti käyttäjälleen eli".[261]

Rekonstruktiossani yritän yhdistää kolme kerronnan tasoa: historiantutkimuksen yleinen taso, siten kuin se on tavoitettavissa kirjallisuudesta ja dokumenteista, tutkijan (subjektiivisen) näkökulman taso ja tutkimuksen kohteena olevien, länsivienalaisen (runolaulu)kulttuurin edustajien kerronnan taso.[262] Valinta, kuvauksen kompositio[263] ja painotukset ovat luonnollisesti minun, ja yksityiskohdissaan kuvaus voisi olla myös toinen. Ensisijainen tavoitteeni, johon tällä asetelmalla olen pyrkinyt, on tuoda länsivienalaisessa kulttuurissa eläneet ihmiset dialogiin mukaan. Uskon, että tällainen esitystapa tuo – sen lisäksi, että se kunnioittaa perinteenkantajien omia käsityksiä – myös uutta tietoa ja tavoittelee oikeudenmukaisuutta.[264]

---

255 Kalela 2000, 245.
256 Kalela 2000, 199–200 ja 246.
257 Siikala 1997.
258 Siikala 1997, 48. (Hän viittaa tässä Teldockiin 1979, 388.)
259 Siikala 1997, 49–50. (Siikala viittaa Fabianiin 1991, 218–219.)
260 Ks. Kalelan pohdiskelu totuudesta, sen monista ulottuvuuksista: 2000, 136–166.
261 Tarkka 2005, 55.
262 Kyseiset kolme tasoa voi liittää myös siihen, mitä Kalela sanoo totuuden prosessiluonteesta: se on tutkijan, hänen yhteisönsä ja tutkimuskohteena olevien ihmisten välinen prosessi. Kalela 2000, 217–218.
263 Kompositio on Kalelalle tärkeä käsite; se on enemmän kuin "kertomus" tai "juoni" tai "jäsentely". "Komposition suunnittelu onkin tilanne, jossa historiantutkijan on määritettävä lopullinen kantansa argumentaation ja rekonstruktion ristiriitaan. Hänen on kehitettävä esitykselleen sellainen rakenne, joka tekee mahdolliseksi kaikkien tähän perusristiriitaan palautuvien jännitteiden ratkaisemisen tekstiä kirjoitettaessa johdonmukaisella ja sisäisesti ristiriidattomalla tavalla." Kalela 2000, 210–211.
264 Kalelan oikeudenmukaisuuden tavoite on "kiistattomasti" oikein. Kalela 2000, 55.

Informanttien muistelukset ovat tietenkin muovautuneet myöhemmin kerrotun historiallisen kaanonin vaikutuksesta: jokainen sijoittaa henkilökohtaisen kokemuksensa laajempaan kuvaan, jota tulee tarkastella lähdekriittisesti. Kaikki on "totta", mutta ei välttämättä koko totuus. Olen kompositiossani kuitenkin pyrkinyt siihen, että kokonaisuudesta tulisi oikeudenmukaisesti totuudellinen. Käyttämässäni kompositiossa olen nostanut informanttien avainrepliikit, eräänlaiset merkitystihentymät, esille. Jättämällä avainrepliikkien asiayhteyden näkyviin olen tähdännyt siihen, että jokainen voi halutessaan rekonstruoida kokonaiskuvaa uudestaan, tarkistaa argumentoinnin pätevyyttä. Kalelan mukaan "jos historioitsija onnistuu saavuttamaan kestävää tietoa, hänen rekonstruktionsa on onnistunut, ja jos hän on pystynyt vakuuttamaan lukijansa tulostensa hyväksyttävyydestä, hän on argumentoinut vakuuttavasti". [265]

Tämän luvun viimeisessä alaluvussa 4.4 tavoittelen sitä, että lukija voisi saada käsityksen tutkimusmatkojeni kokemuksellisesta puolesta: pyrin siinä paljastamaan oman katseeni suunnan. Vaikka alaluku onkin kooste usean matkan kokemuksista, olen pyrkinyt siihen, että sitä voidaan lukea kuin yhden matkan kertomuksena.

Palaan tässä luvussa esiintyvien kulttuurin sisäisten tulkintojen ja kulttuurien välisen diskursiivisen dialogin analyysiin uudelleen luvussa 6.

Kuva 5. Mari Perttunen (oik.), Latvajärvi, Vuokkiniemi. SKS 5382. Kuvaaja Väinö Kaukonen 1942.

265 Kalela 2000, erityisesti sivut 164-165. Yhteenvedon on tiivistänyt Markku Hyrkkänen Filosofian Aikakauslehden numerossa 4/01. Hyrkkänen 2001.

4.1 Länsi-Viena vuosisadan alussa

Laukkukauppa elinkeinona

1800-luvulla Vienan Karjalasta kuljettiin ahkerasti laukkukaupalla. Itse asiassa laukkukauppiaiden ansiosta Zachris Topelius vanhempi aikoinaan tutustui runolauluun ja levitti siitä sanaa tunnetuin seurauksin. 1900-luvun alussa kauppa jatkui, vaikka sen merkitys asteittain väheni. Naakka-Korhonen kertoo tutkimuksessaan[266], että vuonna 1907 maassamme kierteli noin 2 000 kauppamiestä, joista yli puolet oli Vienan Karjalasta. Pöllän mukaan yksin Vuokkiniemestä kaupankäyntiä harjoitti samana vuonna 544 henkilöä eli aikuisten miesten valtaenemmistö.[267] Kysymys oli siis merkittävästä elinkeinosta.[268] Laukkukauppiaat hankkivat usein myyntiartikkelinsa suomalaisilta tai jopa ruotsalaisilta tukkukauppiailta (kankaat, langat tai valmisvaatteet). Markkinoille vietiin myös turkiksia, kaloja ja lintuja, joita saatiin omista kylistä ja myös Vienanmereltä.[269]

Tuomisinaan kulkukauppiaat toivat jauhoja, suolaa ja muita elintarvikkeita. Joskus laukkukauppiailla oli renkejä, jotka rahtasivat kauppiaalle täydennystä ja toivat paluumatkalla tuomiset useampaankin taloon.[270] Rajan ylitse tapahtuva kaupankäynti tyrehtyi lopullisesti 1920-luvun alussa.

> PHH: Vieläkö työ muistatta että rajasta pääsi yli Suomeen päin? ML: En mie ole käyny. PHH: Mutta tiijättäkö että joku oli käyny siellä? ML: Oli siellä. *Sillon oli reppukauppias*. Hyö käytih' Suomessa, tultiin tänne kaupalla taas, mentii jälellääh' Semmosia oli... semmoinen oli aika. PHH: Ketä niitä oli täältä Vuokkiniemestä ketkä kulki? ML: Oli minun tietä oli ainaki... yksi oli minun tiätä. (...setä, aha). Iivana oli, mi on nimi, no. Kun läksi tiältä, reppuh' kera ta, ammuttih', tapettih'. PHH: Rajalla, vai? ML: No. Siell' on ... kaikemmoista.[271]

Laukkukauppa oli hyvin organisoitua toimintaa, ja siihen osallistuivat käytännössä lähes kaikki työikäiset miehet. Osa kulki kauppamatkoilla lähialueella tilapäisesti, lisätienestiä hankkien, mutta paljon oli myös ammattikauppiaita, joilla oli vakiintuneet asiakassuhteet ja joille muut kyläläiset toimivat alihankkijoina.[272]

> Ansalla oikein äijän saatiin lintuja. *Taaseh kun käytii Kuhmossa, nii taase Kuhmoh vietii niitä lintuja.* Niitä talvella pyörähytettih että ei pilauvu kun kylmäh heitettii. Oli, sitä metsästystä oli. Lintua siellä oli oikein äijän.[273]

---

266 Naakka-Korhonen 1989, 265.
267 Pöllän antamien tilastollisten lukujen valossa laukkukauppaa näytti harjoittavan jopa (lähes) 80 % alueen aikuisista miehistä. Pöllä 2001, 148.
268 Pöllä 2001, 145–150.
269 Naakka-Korhonen 1989, Heinänen 2006, 122-127.
270 Naakka-Korhonen 1989, 204.
271 Mari Lipkina, s. 1909, JumA c9049.
272 Heinänen 2006, 123.
273 Maria Feodorova, s. 1909, JumA c9027.

> Papall oli yksityini – silloin annetih – lehmie oli paljo, viisie lehmie, kaksiekymmenie lampahie, kaksie heposie. Viljan kasvatti vuuven, ta metsätöissä kävi, siitä Suomessa kävi ta toi niitä kaikkie, tätä, mitä oli. Lintuja hän tappoi että riittäy. Mi se oli paikka mihi se lintuja vei, kun se?.. Vatsun Iivanalle! Hän kulki aina, että vaikka oli Iivan, nii se ukko oli Vatsu, nii sen Vatsun Iivanan kautta kutsuttih...kaikki että Vatsun Iivan. Sen tiettii Suomessa joka talossa, jotta Vatsun Iivana kun kulkou. Oli hot mitä oli semmoista, mitä rahvas piti nii sitä vietii, jotta saaha elikeinoa. Kaikkie, tuota. Lintua vietii ja... tuota... olihan siellä kaupat, ta kaik otettii, jotta semmonen yhtenäisyys, kauppasopimus synty. Näill reppukauppiailla. Heposilla talvella. Ja venehillä mistä piästii, mistä ei nii maisin...no. Ja sillä keinoin.[274]

Luonnollisesti laukkukauppiaiden tuomisiin sisältyi myös kulttuurivaikutteita. Miehet oppivat Suomessa liikkuessaan lauluja, jotka näin levisivät Vienan Karjalaan. Nykyisinkin tavattava jokseenkin runsas riimillisten suomalaisten laulujen perinne Länsi-Vienassa on mielestäni paljolti tästä lähtöisin. Oman lisänsä toivat varmasti myös amerikansuomalaiset 1930-luvulla. Sitä on sitten täydentänyt radion ja äänilevyjen aikakaudella, siis pääosin 1940-luvulta lähtien, tapahtunut kehitys. Neuvostoyhteiskunnassa kiinnitettiin paljon huomiota kansankulttuuriin, organisoitiin kulttuuritalojen ja klubien verkosto ja järjestettiin iltamia ja näytelmiä.

Joissakin arvioissa on pohdiskeltu myös sitä, olisivatko monet länsisuomalaisuudet, ennen kaikkea kielelliset ilmaukset, voineet siirtyä laukkukauppiaiden vaikutuksesta runolauluun. Tämän pohjalla olisi käsitys, että itse perinne olisi karjalaislähtöistä mutta kielikontaktit olisivat muuttaneet nimenomaan länsivienalaista runolaulua lähemmäksi suomen kieltä. (Ks. esim. Kirkinen luvussa 3.)

Samaan aikaan, kun parhaassa työiässä olevat miehet olivat kaupalla, naiset hoitivat kotitaloutta. Naiset olivat myös kulttuurisesti konservatiivisempia. Ei olekaan vaikea arvioida, että kodin ja oman kyläkulttuurin piirissä pysyttelevillä naisilla runolaulu säilyi pitempään aktiivisessa käytössä. Niinpä 1900-luvulta ei Länsi-Vienan kylistä tunneta kovinkaan monta hyvää miespuolista runolaulajaa, naisia sentään useita kymmeniä.

Sukukeskeinen kyläkulttuuri

Vienan Karjalan vanhaa, 1800-luvun paikalliskulttuuria on kuvattu sukukeskeiseksi erotuksena läntisestä, kyläkeskeisestä kulttuurista.[275] 1900-luvun alussa vanhat sukukeskeisyyden ilmenemismuodot ovat alkaneet muuttua lähemmäksi kyläkeskeisyyttä, vaikka häätavoissa ja perhetalouksien organisoitumisessa sukukeskeisyys on ollut vielä vuosisadan alussa selkeästi näkyvissä.[276] Kaskitalouden päättyminen, uudenlaisen vaihdantatalouden asteittainen lisääntyminen ja 1800-luvun lopulla tapahtuneet katovuodet synnyttivät sosiaalista liikkuvuutta ja monimuotoisempia

274 Jelena Pirhonen, s. 1913, JumA c9020.
275 Sarmela 1994, 17–37.
276 Pöllä 2001, 565–567. Pöllä itse asiassa korostaa perhelaitoksen pysyvyyttä.

sosiaalisia rakenteita myös kyläyhteisöissä.[277] Uuden vuosisadan alussa vallinnutta tilannetta voitaneen tässä suhteessa kuvata *sukukeskeiseksi kyläkulttuuriksi.*

Länsi-Vienan[278] alueella (pois lukien Suomen puoleiset kylät) oli vuonna 1926 väestönlaskennan mukaan yhteensä 217 kylää tai asutusta ja niissä yhteensä noin 8 800 asukasta. Lähes kaikki (n. 98 %) olivat karjalaisia tai suomalaisia.[279]

Kylien koossa oli suuria eroja. Uhtua oli kaikkein suurin, asukkaita (kun välittömässä yhteydessä olevat kylänosat otetaan huomioon) oli noin 1 000, Vuokkiniemessä noin 500 ja sitä pienemmissä kylissä tasaisesti siitä alaspäin. Kylien lukumäärään sisältyy 53 yhden talon muodostamaa asutusta. Mainittakoon, että kaikkein maineikkain runokylä, Latvajärvi, on yksi suurimmista kylistä (164 asukasta itse Latvajärven keskuskylässä, Kivijärven kyläneuvoston alueella yli 700 asukasta).

Kaikki Suomen ja Venäjän rajan tuntumassa olleet kylät siis eivät suinkaan olleet pieniä vielä 1900-luvun alussa. Lyttä, Maria Feodorovan kotikylä, oli kuitenkin yksi pienimmistä. Siellä oli 1930-luvulla neljä taloa.[280]

Perheiden koko

Vienan Karjalan väestökehitystä tarkastellut Matti Pöllä on kiinnittänyt huomiota voimakkaaseen väestönkasvuun 1800-luvulla. Hän arvelee tärkeimmäksi syyksi luonnollista väestönlisäystä.[281] Vuoden 1926 väestönlaskennan tietojen mukaan Länsi Vienassa oli 1 586 taloa, joten keskimääräiseksi talokohtaiseksi asukasluvuksi tulee 5,5 henkilöä.[282] Vanha suurperheen asumismuoto heijastuu luvuissa edelleenkin, vaikka sen ekologinen merkitys kaskitalouden tuotantoyksikkönä ja myös verotuksen ja asepalveluksen vaikutuksesta syntyneenä[283] olikin poistunut: aikaisemmin verot ja asepalvelus määrättiin taloa kohti, jolloin oli edullista asuttaa samassa talossa useampaa perhettä. Jussi Huovinen kertoo, että vielä 1930-luvulla hänen kotitalossaan asui kaksi veljestä perheineen.

> PHH: Elikö koko suku samassa talossa semmosessa suurperheessä vai asuko ne isovanhemmat ja muut erillään?
> JH: No meillä oli miun lapsuuvessa oli, niin kun, miun isä ja sitten setä. Nämä oli veljeksiä, niin ne asu siinä yhessä talossa. *Kaks perhettä siinä oli, samassa talossa.* Ja sitte myöhemmin, miulla sitte vähä ennen tätä, talvisotaa ne sitte erosivat vasta. Että usein oli että niin kun kaks veljestä asu samassa talossa.[284]

277 Pöllä 2001, 89, 93.
278 Tuohon aikaan kysymys oli Uhtuan piiristä. Sodan jälkeen piirijakoa on muutettu useita kertoja, joten tarkkoja vertailutietoja ei ole.
279 Karjalan ASNT:n väestölaskennan tiedot osoitteessa www.genealogia.fi/hakem/asnt1926. Ks. myös Kuusi 1968.
280 Anni Ivanovan käsikirjoitus 1996, JumA.
281 Pöllä 1995, 114.
282 Luku on yhtäpitävä Yury Shikalovin artikkelissa 2006 ilmoittamien tietojen kanssa. Shikalov 2006, 59-83, erityisesti 82.
283 Ks. esimerkiksi Pöllä 2001, 474.
284 Jussi Huovinen, s. 1924, JumA c9000.

Perheissä oli yleensä, keskiarvoluvuista huolimatta, paljon lapsia. Maria Feodorovan kotona oli kahdeksan lasta, Santra Remsujevan kotona oli kymmenen, Jelena Pirhosen kotona kahdeksan lasta. Kostamuksen Suojärvestä lähtöisin oleva Tatjana Vasiljeva, o.s. Peksujeva, kertoo, että heillä oli 16 henkeä samassa taloudessa.

> TV: /.../ Vielä 26-vuotena, myö vielä elimmä yhessä, kaksi vellestä. *A, meill oli yhteh aikaa 16 henkie perehessä.* No, Anni tietysti siitä meni naimisiin, ja Iro serkku myös naimisiin. No niitähän väheni. No, siitä lisyöhän niitä tuli, kahella veljellä. Siitä vähitelle se meillä... talo rakennettih, toiselle vellelle, ja myös sitte siihe rinnale rakennettih uusi talo, ja myö elimmä siinä. Annin pereh jäätiih siih vanhaah taloh.[285]

Perheissä oli usein kolme sukupolvea yhtä aikaa, jolloin isovanhempien osaksi tuli lasten hoitaminen sillä aikaa, kun aktiivisessa työiässä olevat vanhemmat olivat poissa.

> *Lehtiä riivittih, minun aikana, konsa minä olin pikku tyttönä – äitillä ei ollun aikaa – mummon kanssa,* mutta mummo se ei joikunu. Hän oli jo melko vanha niin myö hänen kanssa lehtiä leikkasimma ja myö kävelimä silellä jälessä hänen. Ja sitte ku mummo sairastu, niin me lapset yksinää...isä ja äitihän olivat heinätöissä siellä kolhoosilla ja mezässä, ei ne kotona joutanu olomah. Ei sitä kolhoosin aikana joutanu enämpi, paljo levähtelömäh. Mi oli lepopäivä nii se oli sitte niitä kotitöitä täysi.[286]

Martta Leontjeva kertoo tässä 1930-luvulla vallinneesta tilanteesta, joka oli runolauluperinteen jatkumon kannalta ratkaisevan tärkeä. Isovanhemmat toimivat usein lastenlastensa lähikasvattajina ja samalla siirsivät runolaulun yhden sukupolven ylitse. On hyvin tavallista, että informantti kertoo *ämmön* laulaneen *näitä lauluja.*

Vienankarjalainen pihapiiri

Vienan kylät olivat köyhiä ja pellot pieniä, eikä tervanpolttoakaan voinut harjoittaa, koska metsiä ei omistettu. Rajan sulkeuduttua 1920-luvulla[287] kylät jatkoivat elämäänsä keskeisiltä osiltaan entiseen tapaan, vaikka laukkukauppa loppuikin. Anni Ivanova o.s. Melentjeva (s. 1924), jota olen haastatellut useasti vuodesta 1997 lähtien, kirjoitti muisteluksessaan[288], miten kalastus oli keskeinen elinkeino. Keväällä kudun aikana saatuja kaloja suolattiin ja kuivattiin. Kesällä pyydystettiin kalaa verkolla, ongella ja uistimella eli *pyrrillä.* Syksyllä vedettiin nuottaa. Talvella siika pyydettiin verkolla jään alta, kun oli vielä vähän lunta ja jää ohuempi. Kylistä myös ajettiin rahtia hevosilla Kemiin asti, vietiin torille voita ja metsän antimia. Kotikylään tuotavaksi ostettiin muun muassa suolaa, teetä, tulitikkuja, paloöljyä ja

285 JumA C9020.
286 Martta Leontjeva, s. 1927, JumA C9029.
287 Käsittelen myöhemmin lyhyesti vuosien 1918–1922 tapahtumia.
288 Anni Ivanovan käsikirjoitus 1996, JumA.

jauhoa. Myöhemmin, 1930-luvulta lähtien, näitä tavaroita oli saatavana paikallisessa kaupassa.[289]

Anni Ivanovan ja Maria Feodorovan kotitalo, Ievan Ortjon talo, oli Lytän kylän suurin. Se oli tyypillinen karjalainen kolmiosainen talo, jossa asuinrakennus oli eteläpäässä, keskellä *tanhut* ja kolmantena *liävä*. Asuinrakennus oli korkea, sen *eläntäpertin* alla oli *karsina*, jossa säilytettiin joitakin taloustarpeita, muun muassa jauhinkivi, jolla käsin jauhettiin jyviä jauhoksi ja ryyniksi. Karsina oli niin korkea, että siellä voi kävellä suorana. Varsinaisessa asuinrakennuksessa oli *suuri eläntäpertti, toini pertti* ja *gornitsa* sekä aputiloiksi luokiteltavat *sintsa* eli eteinen, *valkie aitta* maitotuotteita varten ja *musta aitta* kalaa, sientä ja muita valolta suojattavia ruokatarpeita varten. Tanhuan (Anni Ivanova käyttää yhdistelmänimitystä *tanhut-talli* tai *talli-tanhut*) yläpuolella oli *tallinyliset* eli *saraja*. Sarajassa muun muassa survottiin huhmareessa *kuivattuja kalan ruotien kera petäjälevyjä lehmille*. Nälkävuosina survottiin petäjää myös ihmisille syötäväksi.

Talon pihapiirissä oli viisi pienempää rakennusta, jotka sijaitsivat kaikki talosta katsoen alarinteessä, talon ja järven välisellä alueella. *Ulkoaitassa* eli *peltoaitassa* säilytettiin viljatuotteet ja marjat sekä *kaikkie talven varustuksie*. Heinälato oli harva, hirrestä veistetty. *Rantalato* sijaitsi aivan järven rannassa. Siellä parkittiin eläinten nahkoja suurissa tynnyreissä. Nahkat liotettiin ennen parkitsemista järvessä. Sauna eli *kyly* oli sisäänlämpiävä. Vesi lämmitettiin kivien avulla. *Kiukoassa* lämmitettiin kivet kuumaksi ja laitettiin vesiastioihin, *pieneh tynnyrih*. Peseytymistä varten vesi laitettiin pieniin koverrettuihin puuastioihin.[290]

Elämä oli hyvin samanlaista rajan molemmilla puolilla vuosisadan alussa. Tuntuu jopa siltä, että Suomen puolella, Hietajärvessä ja Kuivajärvessä, perinteinen elämäntapa jatkui pitempään kuin rajan takana.[291] Vielä 1940-luvun lopulla heinät niitettiin suopelloilta ja vedettiin talvella kelkalla eläinten syötäväksi.

> JH: No, sehä oli Karjalassa yleensäkin, köyhää...(Paro Lettijeva: Työtä piti tehä kovasti!), köyhää se elämä, ja ainaki niin ku minun lapsuuvessa. Sehä oli, pienet peltotilkut oli ja niissä kasvatettii niin ku pottua ja vähä osroa ja niin ku (Paro. Hevosia pijettii...) juurikasveja ja nakrista ja (Paro: kaikemmoista) ja sitten, muutama lehmä oli. Meilläki oli semmoni kolmen lehmän talous. Ja sitte metästä piti, parhaasta, se heinä tehä. Siellä soilla ja puron varsilla. Ja sitten, lehenleikkuuhan se oli, lehtimetässä käytiin ja...siitä sitte niin kun sitä, lisärehua. Ja,.sitten, hevoista ei ollut kaikissa taloissa. Se oli yksi, kaksi hevoista (Paro: Sehän Pappisessa oli...) ...niin siellä, mutta kun minä niiku omasta kylästä...(Paro: Niin, sano, sano). Ja sitte, se kalanpyynti, siitä piti pyytää talveksi ja. Siihe ne, sykysyllä marjat, kaikki tämmönen. Tämä se oli se pääasiallinen toimeentulo, ja. siitä vielä oli tämä metästä, lintuja ja, sitte niin kuin, orava ja ...tämmösie, kärppä ja näitä tämmösie.
> PHH: No niitä turkiksia myytiin?
> JH: Niitä turkiksia siite myytiin ja siitä, rahapuolta saatiin.
> PHH: No sitä rahaa sitte, miten se käytettiin?
> JH: No, se oli parhaimmillaan niin kun, ruokaan. Sitä ku ei ollu, niin ku, jauhoja ei ollu omasta takoa, ta, yli vuojen. Se oli se jauho ostettava. Ja suola, kahvi ja tee,

289 Anni Ivanovan käsikirjoitus 1996, JumA.
290 Anni Ivanovan käsikirjoitus 1996, JumA.
291 1930-luvulla alkanut maatalouden väkivaltainen kollektivisointi muutti kylien elämän hyvin perusteellisesti.

> ja nämä tämmöset. Ja, vaatteisiin sitä ei juuri riittäny, että se oli vain, tuota, hyvin semmosta, jos ajatellaa niin ku nykypäivää että sitä ei tiijä mistä ottaa minkä. Että ihan, lapsilla sitte, enimmästään sitte, vanhempien, nuista, vaatteista sitte, tekivät housuja ja...sillä lailla vaa. Ja sitte, talvella, kellä ei ollu hevosta, käyvä heinät metsästä mitä oli tehty, ne oli siitä kelkalla vejettävä ite, perässä ne heinät sieltä, karjalla. Ja samat, polttopuut, sitte vejettii kelkalla. Sitä oli niin ku kaks henkie, rinnan, vejettiin toinen toisesta narusta. Ja aika isoja kuormia. *Ja vielä sovan jälkeenki nyt nii, ku tultii sieltä evakkoreissulta, nii tuota. Mie sen elämänkaverin kanssa, niin tuota, sillä lailla me vielä, tuota, heinät sinne tehtii ja sitte vejettiin kelkalla ja.* Puut vejetii ja. Tämmöstä se oli, että, ei mitenkää semmosta... että hyvin mukavat muistot, ja miellyttävät on jääny kaikki se siitä.[292]

Kuvauksesta voi nähdä tärkeimpiä sukukeskeisen kyläkulttuurin piirteitä: Elanto hankittiin pääasiassa perheen omin ponnistuksin, mutta hevonen oli kylällä yhteisessä käytössä. Metsästämällä hankittuja vaihdannan kohteita kaupattiin kauppiaiden toimesta, ja paluukuormassa tuotiin hyödykkeitä.

Perifeerisyys ja kulttuurikontaktit

Lotte Tarkka kiinnittää oivallisella tavalla huomiota siihen, että Vienan Karjalan runokulttuuria hieman virheellisesti selitetään "periferisyydellä ja siitä johdettavilla ominaisuuksilla kuten muutosvastaisuudella".[293] Hän, aivan oikein, selittää, että "periferisyys on keskuksesta määritelty projektio".[294]

Länsi-Viena oli sekä pitkässä historiallisessa tarkastelussa (koko asutushistoria huomioon ottaen) että lyhyessä, 1900-luvun ensimmäisiä vuosikymmeniä koskevassa tarkastelussa monenlaisten vaikutteiden risteyskohdassa. Laukkukauppiaat kulkivat itään ja länteen. Perifeerisyyden käsitettä ei mielestäni kuitenkaan voi kokonaan hylätä, vaan se tulee nähdä oikeassa valossa: perifeerisyys eli pitkä maantieteellinen etäisyys nousevista valtakeskuksista antoi suojaa ulkopuolisia vaikutteita vastaan, mutta oman kulttuuripiirin sisällä oltiin innovatiivisia ja aktiivisia. Ulkopuoliset vaikutteet kulkeutuivat Länsi-Vienaan eräänlaisen "pistekuormituksen" muodossa. Kulttuurikontaktit oman kulttuurialueen ulkopuolelle tulivat tietoisten ja tiedostettujen, alueelta ulospäin suuntautuneiden tai alueelle suuntautuneiden *vierailujen* kautta. Vieras tai *Toiseus* ei asettunut kyliin asumaan, ainakaan vielä 1920-luvulle tultaessa. Oma kulttuuripiiri oli riittävän vahva absorboimaan ulkopuoliset vaikutteet. Tällöin ne ainoastaan rikastuttivat aktiivista ja produktiivista paikalliskulttuuria.

Oman kulttuuripiirin sisällä, kylissä ja kylien välillä sosiaalinen elämä oli vilkasta. Jokaisella kylällä oli omat praasniekat, jotka jäivät nuorten mieleen.

> PHH: Oliko siellä kisoja?
> MF: Ihan kaikitsi kisatii, ihan kaikitsi kisatii... No siellä kun oli. ennen... sitä... vallankumousta, eli mi aika se oli, kun oli siellä oikein siliä kankas. Suuri kangkas, siellä. Siinä ei ollut mitänä muuta kun se oli tyjä vain kankas. Nii aina, kun on se

292 Jussi Huovinen, s. 1924, JumA C9000.
293 Tarkka 2005, 32 ja 375–376.
294 Tarkka 2005, 32.

> Petrun päivä – työ tiijättä Petrun päivän? *No, Petrun päivä, se oli Akonlahen pruasniekka.* Ennen vet oli kaikki pruasniekat jaettu kyliä myöten. Kylie myöten, ken niitä loajittii, sitä myö emmä tiijä. Niin meän kylällä, sillä Akonlahella oli annettu Petrun päivä. Keikkin paras kesänen päivä! No, siih pruasniekkaah tuli oikein joka paikasta rahvasta. Kun taase vet ollah kaukana, no, Kivijärven – tiijättäkö työ tuolla (PHH: tiijän) tuolla. Tuo, Ponkalahet, Jyskyjärvet, tuolta, siitä tulta Miinoasta, tuolta ken mistä päin, jokapaikasta tultih. Ihan näin astumalla. Eihän sillon mitänä transporttie ollut.[295]

Maria Feodorova kertoo, miten praasniekkaan kokoonnuttiin innokkaasti siitä huolimatta, että se sijoittui heinäntekoaikaan. Hän oli ollut lapsena seuraamassa taivasalla tapahtuvaa *kisaamista*. Illalla oli menty sisätiloihin, ja tansseja jatkui aamunkoittoon saakka.

> Myö olimma siitä vielä lapsena ta, ei meistä ollu oikein vielä kisoajaksi nii. Siitä särkällä ku menemmä siitä katsomah kus se kaunehelta näyttäy kun se, rahvasta täysi. Ta sitä soitut, kaikenmoiset soitetaa, tanssitaa, oi-joi-joi, kun se oli mukavua ta iloista. *A, siitä illalla, illalla mäntii siitä klubiih. Illalla mäntiih siitä huoneheh.* Siitä huonehessa tanssittih koko yö. Jo päivä paisto, huomeneksella, korkiella. Vielä tanssittih. No. Oikein iloista se oli kaikki. Se oli niin iloista, ei sitä… teitysti kun ei ken ole, että… voi ymmärtää. No se oli semmoista oikein huvittavoo.[296]

Praasniekoissa oli tapana ruokkia ja majoittaa toisista kylistä tulleet vieraat. Kyseessä oli vastavuoroisen vieraanvaraisuuden periaate, koska lähikylien kesken oli sovittu praasniekkapäivät eri aikoihin. Näin ylläpidettiin tärkeitä sosiaalisia ja kulttuurisia siteitä.[297]

> Se kun oli siitä se, Petrun päivä… se praasniekka, se oli semmoinen malli siitä jotta siitä kun tultih ulkokylistä ta joka paikasta ni, vaikka ei tunnetut rahvahat, tuntomattomat rahvahat. Nii jokahini siitä omah kotih pyritti päivälliselle, tuntomattomie rahvahie. *Ne laitettih se päivällini, jotta siitä otettih niitä vastah.* Siitä niitä syötettiih ta juotettih, ta viinoa kyll ei oltu, mutta muuta ruokoa kaikki oli. Kalan pyyäntie jo eeltäpäin laitettii kaloa, siitä kaloa soaritii, kalakukkoa loajittii, siitä limpora… siitä kalittoa laitettii. Sultsinoa ta kakkaroa ta kaikkie ta siitä syötettii, ta olihan kaikkie. Siitä huonehet ta pestih siitä, netäli eeltäpäin pestii ta puhistettii ne talot jotta. Ne oli siinä puhtahat. Oikein siellä oli hauska, oikein hauska.[298]

Vaikka vienankarjalainen paikalliskulttuuri perustuikin paljolti sukuun ja perheeseen, oli kylissä 1900-luvulla myös muuta sosiaalista kanssakäymistä. Anni Ivanovan ja Maria Feodorovan mukaan Lytässä vanhat ukot vierailivat usein iltaisin toistensa luona ja keskustelivat maailman menosta. Jouki Peksujeva kertoo, että Tollonjoella naiset keräytyivät usein yhteen, tekivät käsitöitä ja lauloivat iltojen iloksi yhteislauluja.

---

295 Maria Feodorova, s. 1909, JumA C9028.
296 Maria Feodorova, s. 1909, JumA C9028.
297 Ks. myös Sarmela 1994, 91.
298 Maria Feodorova, s. 1909, JumA C9028.

Jouki Peksujeva: Vanhat ihmiset, kaikki laulo suomen kielellä. Niin kuin sen Tammerkosken sillalla, sehän on suomalainen laulu. (Laulaa sen).
PHH: Tämänkö te siellä ikkunan takana kuulitta?
JP: ka, Ei! tämän myö kuulimma, siellä Tollonjovella keräyvyttin kaikki yksiin taloihin illoin ta. Ja sehän oli se mainittava se piisi, tuossa hellan nurkassa se, miksi häntä sanotah', siinä palo tuli. (PHH: niih'). Se oli tässä hellan nurkassa, kiukoan.. uunin nurkassa, tällainen (näyttää), (PHH: Joo.) , ja siihen pantiin sitte tervaspuita. (niin). ja sehän lämmitti.. ja valotti. *Ja sittehän ne ihmisillä oli siellä Tollonjovella sellainen tapa, että nehän kerätty illoilla kaikki yksiin taloihin.* Niin sitte ne, käsitöitä laitto. (PHH: tikutti?). Tikutti, kehräs, ken mitä! (mm). Kellä mitä piti. (PHH: ja siinä laulettih'?) No, ja siinä ne sitten laulettih' (PHH: Yhteislauluja aina?). Yhteislauluja!
PHH: Lauloko joku yksin, joskus?
JP: No,... yksin?... mie muistan vain siitä, kun yhessä laulo![299]

Kirkko

Ortodoksisuus oli keskeinen osa karjalaista identiteettiä vuosisadan alussa. Kirkkoja oli Akonlahdessa, Vuokkiniemessä, Kontokissa, Jyskyjärvessä ja Uhtualla. Pienemmissä kylissä oli tsasounat. Olipa keskeisten kulkureittien varteen rakennettu matkamiehen ristejäkin molimista (rukoilemista) varten.

PHH: No kuinka paljon se ortodoksinen kirkko vaikutti siellä Lytän kylässä ennen vallankumousta?
MF: Ka, myö kävimmä kirkkoh. (PHH: Missä se oli?). Kirkko oli viijen kilometrin piässä, kylällä siellä. Akonlahessa, keskuksella. Ka, sieltä kun ken piäsi, niin ku nii, siitä käytiih, niin ku sanomma pääsiäinen, äijänpäivä meillä sanotah. Nii se äijänpäivä yönä siitä, ne papit siitä kaikkih käytii siitä kirkoh sinne. Nii siitä meän niemeltä toosa, kun ken piäsi, niin kun oli voimassah, naiset ta kell ei ollu lapsie ta pienien i, hyö käytih siitä kirkkoh. *Se oli niin kun, oikein suuresta merkityksestä.* Käytii siellä. No, loittona kun oli nii eihän sinne aina piässyt. Eihän siellä ollu transporttia muuta ku sukset jalkah ta kesällä astumalla.[300]

Suurin kirkkopyhä oli pääsiäinen, mutta kirkossa käytiin muulloinkin. Kauempana olleista kylistä ei joka sunnuntai päässyt.

PHH: Käytiinkö muuloin kun pääsiäisenä? Käytiinkö pyhänä muuten?
MF: Käytiih! *Pyhinä päivinä muuten, käytii kirkoo.* Ka, miehän sanon, kun olimma viijen kilometrin piässä ni, ei sitä aina jaksat käyvä sinne. Se oli vaikieta piässä. A, ken piäsi nii käytii kirkoo, se oli... suuressa merkityksessä kirkko oli sillon.Ostetiih niitä tuohuksie, pantii sinne palamaa. Niin kun se kuuluuki olla.[301]

Uskonnollisuus oli myös osa kodin arkea. Pirtin nurkassa oli ikoni, jolle kumarrettiin aina pirttiin tultaessa.

---

299 Jouki Peksujeva, s. 1928, JumA C9030.
300 Maria Feodorova, s. 1909, JumA C9028.
301 Maria Feodorova, s. 1909, JumA C9028.

PHH: Siellä oli ikonit ja?
MF: Ikonit oli kaikki siellä kirkossa ta, oikein kunnossa kai se oli, hyvin.
PHH: Oliko kotona kaikilla?
MF: Kaikilla kotona ikonat! Ja vielä kaksin. No. Meillä kun oli se näet pirtti... tämä peräpuoli suurempi, siitä se soppipuoli pienempi. Sanottii.. se naisien puoli pienempi oli. Nii meillä oli tuossa nurkassa oprasa, se suuri se, ikona. Siitä oli vielä tässä puolessa ikona, tässä naisien puolessa. Joka paika... *Ja taloh kun tultih, nii silmäh ristittii heti, kun tuli toisesta kylästä ihmine.* Heti ristitii silmä, siitä vasta ruvetii kättelemää ta tervehtimäh.[302]

Jumalanpalvelusmenoihin kuuluivat luonnollisesti myös kirkkolaulut, joita tosin kaikki eivät osanneet. Papin hahmo oli etäinen.

PHH: Jumalanpalvelukset ku oli kirkossa nii siellä laulettiin myöskin niitä kirkkolauluja?
MF: Ka, laulettii! *Kirkkolauluja laulettih, ken..ne..ken suatto niitä ta niijen, olihan niitä, niitä kirkon ruatajia, ketä siell oli.* Kaikki laulettii, ta pappihan siellä oli suuri ta kaunis mies, ta... ne kaikki papin... (Marian ääneen on ilmaantunut pientä huvittuneisuutta, ehkä sarkasmia. Anni keskeyttää kysymällä kirkon muuttamiseksi klubiksi).[303]

Kuva 6. Haastattelen Anni Ivanovaa Uhtualla kesäkuussa 2003. JumA. Kuvaaja Janne Seppänen.

302 Maria Feodorova, s. 1909, JumA C9028.
303 Maria Feodorova, s. 1909, JumA C9028.

4.2 Modernisaatiotekijät, 1900-luvun murroskaudet

Yleisillä modernisaatiotekijöillä tarkoitan tässä suurta, useamman vuosikymmenen tai jopa vuosisadan ajalle sijoittuvaa rakennemuutosta suhteellisen omavaraisesta perhe- ja kyläkulttuurista kohti valtiollisella tasolla ohjattua, pääasiassa rahatalouteen perustuvaa yhteiskuntaa.[304] Modernisaatiokehitys on länsimaisia yhteiskuntia koskeva suuri kehityslinja, jonka ytimessä on usko järkeen, tieteeseen ja edistykseen. Sen konkreettiset toteutumismuodot voivat erilaisissa yhteiskunnissa toteutua eri teitä, ristiriitaisestikin. Kaikkia länsimaisia[305] yhteiskuntia koskevana megatrendinä se oli kuitenkin väistämätön, ja sen keskeisiä elementtejä ovat kansanvalistus (koulut), uskonnollisuuden ja kirkon vaikutusvallan heikkeneminen ja valtiollisella tasolla tapahtuvan ohjauksen lisääntyminen, yhteisöllisyyden merkityksen väheneminen ja vastaavasti yksilöllisyyden merkityksen lisääntyminen.

Vienan Karjalassa 1900-luku on nimenomaan modernisaation vuosisata. Edellä pelkistetysti kuvattu vuosisadan alun yhteiskunta nojasi sukukeskeiseen kyläyhteisöllisyyteen, omavaraiseen luonnon- tai sekatalouteen ja suullisesti uusinnettuun perinteiseen elämäntapaan. Sen tilalle astuivat vähitellen moderni koululaitos, teollisuustuotannosta perusideansa saanut kollektiivimaatalous ja yleisemminkin yhteiskunnallisesti ohjattu tuotantotapa. Samanaikaisesti kirkot tuhottiin ja uskonnollisuus pyrittiin kitkemään pois. Kommunistinen ideologia oli konkreettisimmillaan juuri uskonnon vastaista taistelua.

Sosialistisessa yhteiskuntamallissa mentiin (tai ajateltiin mentävän) ehkä kaikkein pisimmälle modernin idean toteuttamisessa kaikilla elämänaloilla. Vienan Karjalan kohdalla se merkitsi voimakasta murrosta kaikissa keskeisissä paikalliskulttuurin ominaispiirteissä.

Koulu

Vienan Karjalassa, myös Länsi-Vienassa, annettiin Venäjän valtion ja ortodoksisen kirkon organisoimana pappien toimesta satunnaista venäjänkielistä koulutusta jo 1800-luvun puolivälissä. Organisointi oli kuitenkin hajanaista, ja paikallinen karjalainen väestö osallistui alkuvaiheessa koulutukseen vain vähäisessä määrin. 1900-luvulle tultaessa koulu, jonka opetus ilmeisesti tapahtui osittain karjalan tai suomen kielellä, toimi kuitenkin säännöllisesti muun muassa Vuokkiniemellä.[306]

Länsi-Vienan ensimmäinen suomenkielinen kansakoulu perustettiin Kivijärveen vuonna 1889.[307] Koulu kuitenkin lakkautettiin melko pian, koska venäläiset pelkäsivät sen suomalaistavaa vaikutusta. Kivijärvi, joka oli aivan rajan pinnassa, oli myöhemminkin Vienan Karjalan kansansivistystyön keskus. Siellä oli 1910-luvulla opettajana Iikka Pirhonen, joka oli muun muassa soittanut kan-

304 Yhteiskunnaksi kutsun habermasilaisittain "niitä legitiimejä järjestyksiä, joiden välityksellä kommunikaatioon osallistuvat säätelevät kuuluvuuttaan sosiaalisiin ryhmiin ja turvaavat siten solidaarisuuden". Habermas 1994, 87.

305 Tässä "länsimaisella" yhteiskunnalla tarkoitan kulttuurisesti samoja perustrendejä noudattavia yhteiskuntia, myös venäläistä yhteiskuntaa.

306 Iljuhin 2006, 234–237.

307 Naakka-Korhonen 1989.

teletta ja laulanut runolaulua.[308] Kivijärvessä on toiminut myös venäläinen koulu vuosisadan vaihteessa.[309] Kansansivistystyö, jota organisoitiin myös Suomesta käsin[310], alkoi siis jo ennen vallankumousta, mutta keskeytyi useiksi vuosiksi koko Länsi-Vienan alueella.

Neuvostovallan vakiinnuttua kouluja perustettiin kaikkien kyläneuvostojen alueelle. Lytän lapset saivat käydä kansakoulua Akonlahdessa. Opetus annettiin suomen kielellä. Aluksi koulu toimi entisessä pappilassa.[311] Uusi koulurakennus tehtiin vuonna 1935. Maria Feodorova ei ehtinyt käydä sitä, mutta hänen nuoremmat sisarensa ehtivät.

Kaukaisemmista kylistä olevat lapset asuivat viikon asuntolassa. Monet muistelevat 1930-luvulle ajoittuvaa lapsuusaikaansa onnellisena:

> Ja kun kasvon vähän suuremmaksi, *olin niin onnelinen* jotta voin alottaa siellä koulunkäynnin. No, Akonlahen kylässä, ei Lytässä, kun nell'ä taloa on. Sehän kuulu kyläneuvoston alueelle, Akonlaksi. /.../ Myö kaikki, meän sukupolvi voi käyvä siellä koulua. *Opastumma suomenkielellä.* Karjalaiset myö opastumma suomenkielellä, koulu oli suomenkielellä. Se meitä ei haitannu ei yhtänä, että kumpasella kielellä.[312]

Siitä huolimatta, että lapsen kokemus koulunkäynnistä oli myönteinen, koulunkäynti on merkinnyt ratkaisevaa muutosta sosialisaatioprosessissa: se mikä ennen opittiin kodin, suvun ja kylän keskuudessa vanhemmilta ihmisiltä perimätietona, opittiin nyt koulutetuilta opettajilta, joita innosti uuden yhteiskunnan rakentamisprosessi. Ensimmäisiä Neuvostoliitossa koulutuksensa saaneita karjalaisia opettajia oli muun muassa legendaarinen, Kivijärvestä lähtöisin ollut Matti Pirhonen.[313]

Kalevalaan tutustuttiin koulussa, ja ilmeisesti joissakin tapauksissa opeteltiin laulamaan siitä joitakin säkeitä. Mari Lesonen eli Pikku-Muarie matki tätä tapaa ja kertoi, että koulussa juuri sillä tavalla opeteltiin. Oli näytelmiä, joissa esitettiin katkelmia Kalevalasta. Useat haastateltavat, jotka eivät osanneet laulaa runolaulua, kertoivat, että Kalevalasta oli ollut puhetta koulussa. Aivan ilmeisesti opetus oli jäänyt ulkokohtaiseksi, koska juuri kukaan tällä tavalla opetusta saanut ei osannut runolaulua ollenkaan. Kivijärveläinen Jelena Pirhonen, o.s. Lesonen, oli tässä suhteessa poikkeus.

Koulun opetus saa arvostelua nimenomaan kielikysymyksessä. Aluksi kouluissa opetettiin suomen kielellä, joka olikin hyvin lähellä Länsi-Vienan murteita. Varvara Lukjanovna, joka oli ollut Tollonjoella opettajana 1930-luvulla, kertoi, että opetus tapahtui omalla kielellä eikä heidän tarvinnut edes ajatella, oliko kysymyksessä suomen vai karjalan kieli.

> PHH: Sillon kun koulussa opetettiin suomen kieltä...tai suomen kielellä (VL: suomen kielellä!), niin se opetus tapahtu ihan samalla murteella mitä Vuokkiniemellä

---

308 Jelena Pirhonen, JumA C9020.
309 Virtaranta 1972.
310 Nevalainen 2006, 256–259.
311 Anni Ivanovna, JumA md3013.
312 Anni Ivanovna, JumA md3013.
313 Opettaja Matti Pirhonen valmistui Peroskoin opettajaopistosta vuonna 1926, vain 18-vuotiaana. Häntä voidaan pitää erittäin merkittävänä kulttuurivaikuttajana Vienan Karjalassa 1900-luvulla. Matti Pirhosen oppilaita olivat monet Karjalan kirjailijat, mm. Jaakko Rugojev, Ortjo Stepanov, Nikolai Laine ja Pekka Perttu. Ks. Nieminen 1985, 43-45.

on puhuttu, niinkö?
VL: Ihan suomeksi!
PHH: Se oli vielä vähän eri?
VL: Ei ku ihan suomen kielellä!
PHH: Mutta jos se oli niin lähellä, että sitä ei oikein erottanutkaan kumpi oli karjalan kieltä...
VL: (keskeyttää): Emmä me ajatellun sitä ollenkana! No, se oli siksi lähellä. Jotta, myö.. kun.. juttelimma, niin kun Vuokkiniemen kieltä... Se on Vuokkiniemen kieli vielä erikseen kun... se alkaa Jyskyjärvestä tuonne...etelään päin (PHH: Niin on), se on kokonaan jo oma murteeh', No, ja Vepsä vielä (epäselvä sana: huus ?), (PHH: Kyllä.). *A' meillä oli lähemmäks suomen kieltä*... tai laulut, tai...no mitä oli, niin ihan suomeksi.[314]

Ennen sotaa kouluihin yritettiin kuitenkin istuttaa keinotekoinen karjalan kieli, joka ei siis ollut mikään paikallinen murre. Sen lähtökohtana olivat pääasiassa Aunuksen murteet, ja siinä kirjaimistona olivat kyrilliset kirjaimet. Vielä nykyisinkin joillekin vanhoille ihmisille on helpompaa lukea kyrillisillä kirjaimilla kirjoitettua karjalan kieltä, ja mahdollisesti se osittain liittyy 1930-luvulla annettuun opetukseen. Todennäköisesti tämä kuitenkin pääasiassa johtuu siitä, että he ovat oppineet venäjän kielen yhteydessä käytettävän kirjaimiston paremmin. Vienan Karjalassa kokeilu oli tuomittu epäonnistumaan.

Oli se, 37 tai -8 kai se oli se, nässoanta, mie olin kolmannella luokalla, ni. Niitä mie en siitä, sitä snetskun karjalan kieltä opastettu. Mie en siihen antautunu, oon aina kironnu. Mie lähti jo koulusta poisa jo...Mie ku omalla karjalan kielellä juttelin, millä meillä jutellaa... A, se ois pitän sillä heän kielellä mutta eihän me osattu! *Se on niin vaikeata se kieli että oi-joi-joi.* Meil on paljo helpompaa se suomen kieli jo kun se...a hyö... Nyt tuossa ku vepsää...niitä ratiossa...paistah, humeneksella kun jutellah, nii emmähä myö ymmärrä että mitä hyö juttelee. Se on niin vaikeata se heän kieli jotta...[315]

Kirkot tuhottiin

Neuvostovallan vakiinnuttua 1920-luvun alussa kirkot muutettiin yleisesti klubeiksi. Vanhemmat ihmiset eivät olisi millään hyväksyneet muutosta, mutta nuorison joukossa oli myös toisenlaista mieltä.

AI: Kirkko hävitettih, muutettii klubiksi. Minä vuotena?
MF: En mie muista minä vuotena...muutettii.
AI: Se oli klubina, mie tiijän vain klubina.
MF: No, miekun en muista niitä vuosia, en vaikka hos kuin...AI: Neuvostovallan aikana.
MF: Neivostovallan aikana muutettii klubiksi jo. Ihan Leeninan aikana se, ne ylähänä kun oli ne, katon peällä ne ristit, suuret. Ta siitä se kello, mi soitettii siellä, ylhä-

314 Varvara Lukjanovna, s. n. 1910, JumA C9031.
315 Martta Leontjeva, s. n.1927, JumA C9029b.

nä. Se kellon soitanta kuulu sinne Jehrimänvuaralle, kolme kilometrie, sinne kuulu ku soitettii. Niin ku pyhinä päivinä kirikköh kutsuttii, soitettih. Ta, ka, ja siitä. Mie en tiijä miksi se niin kävi. Se, mie kaikitsi sitä ajattelej jotta. Viärin se oli se kaikki. Ta. Muitahan Leenin hyvin ruato, ta kaikkie hän sai.. ta suatto, no siinä hän luati suuren (?)otsikkan (epäselvä sana?). Kaikki myö olimma jotta (?)voino(?) hän ensimmäiseksi kirikön hävitti!
PHH: Olivatko kaikki sitä mieltä että se oli virhe se kirkon hävittäminen?
MF: *Vanhempi puoli kaikki oli sitä mieltä. Kumpa ne ymmärsi sen. No. No nämä hulivilit, kumpaset nuoret kasvavat, nehän ei tiietty sinne eikä tänne.* No, a vanhempi kaikki oli netovoina siitä. Jotta se sai olla kirikko paikollah, sit ei ois pität liikuttaa.[316]

Uskonnollinen elämä ei tietenkään lakannut kirkon tuhoamisen yhteydessä. Akonlahdessa säilyi tsasouna, jossa vanhempi väki kävi molimassa sodan jälkeiseen aikaan saakka.

PHH: Oliko ihmisillä sitten joku muu paikka johon ne kokoontu sitte, vai loppuko se..?
MF: *Oli se tsässöyna se. Tsässouna oli.* No, Tsässouna on niin ku pienempi.. ottielo se, se obriki toisella puolen järven sous, se tsässouna.
PHH: Ja se pysy pystyssä, että sitä ei kukkaan...?
MF: Sitä ei liikutettu ei ken. Se oli oikein suuren kuusen juurella se tseässouna, sen yhen talon luona. Nii uskokkoa s elkeä, nii yhen kerran siinä aina viime vuosina, konsa se ukkosen seä kun tuli nii a... löi siih suureh kuusee, nii se tseässouna palo sen yhteyvessä siitä No. A, se oli siitä jälkeeh. A Tsässounassa käytii, samon ostettii tuohuksie, Akat ossolta ne vanhempi puoli keräyvyttii niin kun ...pruasniekkapäivinä, niinä juhlina, ta kaikki sieltä käytih tsässöynää, vietii tuohuksie ta siellä...ristittii silmiä, meillä vet silmiä ristitii, molittii. Siellä käytih, käytih. Se oli yksi otstela vain.
PHH: Se jatku sitte, että ihmiset vielä 50-luvullaki voi käyvä siellä, vai millon se palo?
MF: Ka, se palo vasta viime aikoina, se, se oli koko ajan, se palo vain (PHH: sovan jäljeen?)...ihan jälkeeh sovan.[317]

Kolhoosien perustaminen 1930-luvulla

Kolhoosit tulivat Vienan Karjalaan vasta 1930-luvun loppupuolella. Maria Feodorova kertoo olleensa tuolloin jo Akonlahdessa. Kolhoosiin liittyminen oli periaatteessa vapaaehtoista, mutta todellisuudessa pakollista. Kaikki pelkäsivät vangitsemisia ja liittyivät kolhoosiin. Omaan käyttöön jäivät pienet peltotilkut talojen ympärillä.

PHH: Kun se kolhoosi tuli, niin heijän piti liittyä siihen kolhoosiin kuitenki, vai saiko ne pitää omat pellot siellä?
MF: ka, pellot ne annettih omat. Annettii ne piteä pellot. Ei sitä peltoja ottat kolhoosa. Heän vaan otti sen irtaimiston, niin ku sanomma oli kaksi lehmää,

316 Maria Feodorova, s. 1909, JumA C9028.
317 Maria Feodorova, s. 1909, JumA C9028.

nii toine otettiih kolhoosaah. ja heponen ku oli nii hepone otettii kolhoosah. Kolhoosassaha piti olla hepoini! No. pellot ne jäi siih, ku ken voinee niitä muokata ta hoitoa ta viljellä. Pellot ne jäi siih, ne hot ei voi matkaan lähe, se jäi paikkollah. Siitä ken minkä verran sai tuloksia pellosta. Pelto se oli hyvänä apuna kaikilla siellä. Ei sitä ollu millä ostaa kaupasta, vaikka kauppa meillä oli viijen kilometrin piässä. Siell oli kaikkie.
PHH: Vielä tämä kolhoosiin liittyminen. Oliko se vapaaehtosta? Oliko sellasia ihmisiä jotka halusi olla ulkopuolella ja joille annettiin vapaasti olla ulkopuolella?
AI: Ei pakotettu....MF: Ka, vapaa se totta oli. Vapaa se totta oli siinä mielessä, jotta tuota, se huö itse ymmärrettih. *Jotta jos hyö, tuota, vastah ollaa kolhoosie nii, siitä voipi käyvä pahoin.* Potomusta se oli oikein suuri se vankitsenta-aika. Oikein äijän vankitiih rahvasta. Vaikka ei ollut mitänä syytä, ei mitänä syytä ollut! Nii semmosia oli huhupuheita nii mitä, jotta muka se rajan kera eli mitä yhteyttä ni. Ne pelättih oikein, ne liityttih kaikki kolhoosih.
PHH: Semmosia ei ollu, jotka ois jääny ulkopuolelle?
MF: Ei ollut ni ketää! Ei nii ketää ollut siitä, kolhoosan ulkopuolella. Kaikki ne siih mäntii, siitä ken mitä voi ruatoa siellä ni. Samoja töitähän ne oli kolhoosassa kuin ne muissa...Siit ne ruattii, ken navetassa, ken missä. No navettahan se oli se suurin, suurin tulos, kun lehmie oikein äijä tuli. Kerätii kylästä, nii navettamiehet oli vakituiset. Maitoaha sit, voita ta kaikkia suatii siitä.[318]

Yhteydet Suomeen

Suurin osa haastateltavista kiistää jyrkästi tietävänsä mitään siitä, että yhteyksiä olisi salaa pidetty Suomen puolelle rajan sulkeutumisen jälkeen. Maria Feodorovan isä oli vangittu juuri tästä syystä, Marian mielestä täysin aiheettomasti. Suurin osa niistäkin ihmisistä, joilla oli sukulaisia Suomessa, ei todellakaan saanut eikä yrittänytkään pitää yhteyttä, koska se oli vaarallista.

Yövyin vuonna 1997 Kostamuksessa Akonlahdesta kotoisin olevan miehen luona. Hän ei halunnut tulla nimetyksi, mutta kerron hänen tarinansa anonyymisti. Mies oli kotoisin Tetriniemestä, Kiitehen järven Suomen puoleiselta rannalta. Heidän perheellään oli lähisukulaisia Suomen puolella, Rimmin kylässä, joka olikin vain noin 10 kilometrin päässä. Rajan sulkeuduttua yhteyttä pidettiin. Vaikeimpina nälkäaikoina perhe oli saanut ratkaisevaa ruoka-apua Rimmin Palakalta, joka oli huolehtinut heistä. Palaka oli tullut sukulaisiaan tapaamaan vielä 1950-luvulla, jolloin hän oli tuonut taloon siemenperunat. Viimeisellä matkallaan hän oli joutunut piiloutumaan sillan alle rajasotilaiden kulkiessa siltaa pitkin. Mies, joka tämän kertoi minulle, oli joutunut Akonlahden tyhjentämisen jälkeen siirtymään Uhtualle, jossa hän eli äitinsä kanssa pienessä kylmässä lautahökkelissä, koska heidän perheensä oli tullut leimatuksi kansanviholliseksi. Isä oli vangittu ja tapettu 1930-luvun lopulla.

Myös toinen haastateltava, K. L., joka oli asunut Ponkalahdessa ennen sotia, kertoi vastaavasta tapauksesta. Siinä perhe oli lopulta joutunut karkotetuksi yhteyksien paljastuttua.

---

318 Maria Feodorova, s. 1909, JumA C9028.

PHH: Muistattako semmoista aikaa mitenkää, että pääsi rajasta yli Suomeen?
KL: En mie muista, en mie muista, kuule hyvin. Vain mie tiijän jotta niin oli. Meillä oli kaksi perettä, se saman nimini mi oli se, anto musikoille sen sapiskan. (PHH: Niin) Nii käytijh Suomessa! Mie jo olin, kun oltiin toisella puolella...lapset vet ei niitä niih ruttoh muista. Ta siitä oli tähä... lähempänä, Huotarin puoleksi sanottii, ne oli läsnä meitä. *Ne käytiin! Käytiin Suomessa.* Tuotih sieltä kaikkie. Ta vielä siitä talosta, mi on niitä lähempänä, mulla annettin näin pitkävartiset...(epäselvä sana) sputnik, kak sivajet? Kak se suomeksi sanotah?
PHH: Onko ne saappaat vai? KL: Ei saappaat, kun ne... nauhakenkät. Pität, nä! Miula ihan potarkaksi annettih, siel oli tyttö, ...kaks tyttöä oli heillä aikuista. Nii se...oikein meitä luubittiin, meitä kolme tyttöä oli yhemmoista, Pirhosen Matin tsitvortaja klassalla. Me suuret tytöt, meitä oikein luubittiin, ta siitä tanssautettiin, ta suurilla pojilla sanottih, jotta nämä tytöt oikein hyvin soattaa tanssia. Tyttöjä oli vähä, poikia jäi ja... Sitte ku myö otettih suuret pojat ja tanssima, nii noin vapisimma käsissä, oi-joi. No, ne käytiih Suomessa, ja tuotiih suomesta raukka äijän. No, ei niitä (epäselvä sana) taarmo annettu, ostettih, vuatetta tuotih. No sitte heijä karkotettih. Hietä karkotettih, silloin, montako...kolmtoista vuottako miulla oli ku heitä karkotettiin.[319]

Yksittäistapauksissa yhteyksiä siis pidettiin salaa. Myös Maria Feodorova tiesi tällaisesta tapauksesta Jyskyjärvellä.[320] Akonlahden tyhjentäminen vuonna 1958 perusteltiin huolto-ongelmilla, mutta todellisuudessa kylmän sodan aikaan suoritetun operaation syynä lienee ollut "spiooni"-uhka.[321] Ehkä näistä salaa tapahtuneista yhteyksistä olikin sellaista näyttöä, joka riitti Neuvostoliiton viranomaisille ihmisten joukkosiirron perusteeksi.

Poliittisia vainoja 1930-luvulla

Jelena Pirhonen kehuu, miten 1930-luvulla heillä oli kylässä kaikenlaista, varsinkin kun tuli amerikansuomalaisia. Heidän vaikutuksensa kylien elämänmenoon on ollut suuri, vaikkakin lyhyt. Informantin kertoman mukaan heidät kaikki karkotettiin kylistä vuonna 1936.

JP: *No niih, silloin ammutiin niitä. Kun silloin se oli luokkataistelu, suuri grubnoi, siitä no.* Siitähä vankittih.. kuulehan kun, niitä Ameriikan suomalaisie tuli oikein paljo, no. Nii meillä oli Valo Alma. Tuota, internaatin, teknikumin johtajana. No, ta siitä, miestä oli kaikkia, äijän oli meillä täällä, oikein paljon suomalaista ta Oikein hyviä ta Oikein ystäviä. No siitä, mie olin kaupassa stahanovilainen, tiät sie mi on stahanovilainen? (PHH: Kyllä tiijän) No, ensiluokkainen ruataja kauppa-alalla. No en ikinä loatin (epäselvä sana) ratsatsa enkä mitän. Ja minua siitä että, jotain pitäisi olla jotta...jotta ei kun teknikumih vai. Siinä valmihtettii niitä opettajiksi jo. Meill oli teknikumit, meill oli teatterit, suomen kielen teatterit, ratiokomitietat. Kaikki meill

319 K. L., s. 1916, JumA C9024.
320 JumA C9026.
321 Asiasta liikkuu Vienassa suullinen tieto, että Akonlahden tyhjentämisestä tekaistiin jälkikäteen protokolla, jonka mukaan kyläläiset olisivat itse vaatineet kylien tyhjentämistä.

> oli tuoho orgasi...ihan kaikki. Nousi(?) he oli joka opetti, tuota, musiikkia. Tiälä ta paljo oli suomalaisia meillä, hyviä opettajia tiällä. Ta, amerikkalaisia, englannin kielellä, kaikki. Sillon ku milma pantii sinne, koululla töihi. Ta, kaikki uskolliset! Ja siitä raukat, kuule miehet vietii, ja siitä naiset kaikki karkotettii täältä pois.
> PHH: Millon se tapahtu, se karkotus?
> JP: 36.[322]

Vienan Karjalaa kohtasivat poliittiset vainot raskaina, koska yhteisen kielen ja sukulaissuhteiden vuoksi epäilyt yhteydenpidosta ja epälojaalisuudesta syntyivät helposti. Pelko elää vieläkin, 1990-luvun lopulla, vanhoissa ihmisissä.

> Mie oon menny ensimmäisellä miehellä, no, milma erotettiin valtijon puolesta. (yhm) No. Jotta se oli tuota, karjalan poika, taatto ta muamo...taatto ta, ne, veljet vankittiih. Se ukko meni Suomeeh ja jätti toisen tänne. Ja mie menin sinne, perheet oli, nämä lapset oli viattomat. Kätkyih jäätii, vielä tuota. No. Mie menin siitä. Mutta sitte hän vankittih ta sitte ammutih.
> JP: *No, kun, mihän mie sanon...eihän siitä ole mitäänä vaaraa, mitä mie sanon?* (osoittaa mikrofooniin). PHH: Ei ole mitään vaaraa!
> JP: No, nekun vietii niitä vankeja, nii ko Nikolai lakki läksi, siltä miun miehelt. (PHH: Niin) Nii, hän läksi juoksomah siihe jälkeen, nii siitä ammuttih. Heän luuli että karkoa. Heän juoksi lakkie. Komie mies, suuri. Sieltä Pistojärveltä. No. Ja siitä mie, tuota, milma pantiih siitä heti pois, kun hyö oltiih jotta, ei luotetut ihmiset. No, ta minut siitä pantii pois.[323]

Maria Feodorova kertoi, että hän oli jopa jättänyt menemättä uudestaan naimisiin, koska oli kokenut poliittiset vainot niin uhkaavina. Hänen vuodatuksestaan voi löytää keskeiset, kärsimystä aiheuttaneet elementit 1900-luvulla: vangitsemiset, sodat, kylien likvidoinnit ja pahat ajat.

> MF: Viel se siitä tuli semmoinen aika, meän kylässä. Oli se vissih Suomessa. Siellä oikein paljo rahvasta vankittih! Vankittih, ihan nuorie poikia vankittih! Ei pität olla syytä, ei mitänä. Jos sattu pikkaraine virhe, ni. Oikein oli se vaikie elämä! *Eikä sitä uskaltat enämpi mennä naimisii, eikä se kannatat mennä,* se oli nii...
> VV: Se oli ennen sotia, vai mitä? MF: Ennen sotia.
>
> MF: Mie olen vanha ja vaipunut, ta kaiken kärsinyt elämässäni, kaikenmoisie. Kaikenmoiset kun on oltu pahat ajat, kaikki on: sovat, kaikki...on kylät loputtu... kaikki muututtu. No, semmoista, ihmisten vankitttu... vankittu ihmisie, ja kiusaus...ksien eika se oli, oikein paljon. *Pahoja aikoja mie olen elät ikäni ihan.*[324]

322 Jelena Pirhonen, s. 1912, JumA c9020.
323 Jelena Pirhonen, s. 1912, JumA C9020.
324 Maria Fodorova, s. 1909, JumA md6700, haastattelija Veera Voima.

Sota

Talvisodan aikana rajantakaisissa kylissä asuttiin. Suuret sotilaskuljetukset pantiin merkille, olihan Latvajärvi läpikulkupaikka kuuluisalle Raatteen tielle. Asukkaat evakuoitiin hieman rajasta kauemmaksi vasta sodan jo alettua.

> Mie oli tyttönä. Ta, tiijättä kun 34 –vuotena olen syntyn, se, -39:kö se alko, niin silloinhan kaikki muistat. No. Miulla oli nukke. Se oli ikkunalla. A, se kirposi, *kun sotilahia niin äijän tuli meijän pirttiih. Myö kiukoalla niin kun hüret olimma siellä.* No, siitä miun nukke kirposi lattialle. Sotilas tultih. Hyö oli meijän sotilahia, tuli ta sano jotta, käski poikes. No, se kun oli kirvonnu lattialle. No, eihän siitä jääny kun likanen ripakko. *Vain kyllä miulla itku piäsi!* Eihän sillion meillä ollun mitänä leluja eikä mitänä kun, kiätyötä voip olla, niitä semmosie. A, siitä kun se sota alko, nävin kun siellä niin äijä tuotii havottunei…ei kun kuollehia. Se oli oikein pakkanen! Muistan kun tälläkeinon räpytettih ta koputettih niitä jalkoja. Se oli oikein pakkani. Haav…niitä, tuotih, kuolleita, niitä, pantihi yhteh hautaa. Vot nem molen muistan. A, siitä meät toisena peänä vietih Vuoksajärveh, sieltä poikes, omasta talosta. Meät pantih turkkih, tsunah…ei, rekeh, rekeh. Kiärittih turkkih jottei me kylmäis. No, ja Vuoksajärveh myö elimmä. Siell olimma sen talven.[325]

Jatkosota, jota kutsutaan Vienassa nimityksillä ”tämä sota”, ”isänmaallini sota” tai ”saksan sota”, alkoi massiivisilla evakuoimisilla. Vuonnisessa asunut Santra Bogdanova kertoi, miten Vuonnisesta piti lähteä tunnin varoitusajalla yön selkään. Kylän asukkaat oli ilmeisesti etukäteen luetteloitu mahdollista pakomatkaa varten.[326] Yli 50 kilometrin matka Vuonnisesta Uhtualle kuljettiin jalan, mukana olivat myös kotieläimet.

> PHH: Olittako te siellä Vuonnisessa sillon ku sota alko?
> SB: Olin. Yöllä, meillä kun ilmotettih, rajalla jo tulet leimutettih. Taivahalla näyttih tulet, nosti kun se, bokranitsikat, se (epäselvä sana) tsjaateltat, kun niiltä jäi ne asunnot, otraatat, kun ne palettih. (PHH: Nii?) Ne talot, missä hyö elettii, bokra… nämä. Rajavartiolaiset. Nii, meillä näky jo …30 kilometriä matkaa oli, taivahalla nousi ne liekit. Ja meillä tuli sitte sanomah, tämä puheenjohtaja, tästä kyläneuvostosta, että *”tunti aikoa, keräytykkää kaikki!”* A, ykstoista yöllä, sano. No, meillä niin. Ja mie olin nuorisoliittolaine, miulla oli sisko, kolm..viisi oli nuorisoliittolaista meillä. No, kun olimma köyhät, kaikki nuorisoliittoon liitymä. Meän piti lähteä kylällä, nostattamaa rahvasta. He jo ruvettih muate, 11 työasuu, rahvas aikasta ruvettih. A, meän piti kaikki nostattaa se kylä. A, kylässä oli 758 henkie. Miehän sen loajin sen luettelon, sen sovetan kukinnan(?) mukah. Ja tunnin sisällä piti kaikkien männä sinne, sinne navettojen, missä oli lehmät, navettojen pihalla, keräytyy kaikki siih. Ja elukat jälekee. Lampahat, lehmät, koirat, kaikki. Ja lapset selkäh. Ja 51 kilometriä tänne piti tulla siitä, astumalla. Kävelemällä. Ja lapset vaipuu. Isä kahto kahta lasta, konsa yhellä olkapeällä, konsa toisella. Toisia vetimä myö pienemmät, a mie olin

325 Ilmi Bogdanov, s. 1934, JumA md2053.

326 Tähän vaikutelmaan tulin haastattelutilanteessa. Myöhemmin on tullut mieleen, että luettelo on voitu laatia muutakin tarkoitusta varten hieman ennen sotaa. Se vain oli nyt äkillisessä tilanteessa käyttökelpoinen.

opettajana silloin. Olin opettajana jo. Työ oli opettajana vielä siihe aikaan. No. Ja sitten tulimma tönne Kaleva...tänne, tämä oli ennen Uhtua. Tänne.[327]

Samantapainen tilanne oli lähes kaikissa Länsi-Vienan kylissä. Joissakin kylissä evakuoiminen jäi suorittamatta kokonaan, joissakin osittain. Tällainen oli tilanne Vuokkiniemellä ja Tollonjoella. Ne, jotka evakuoitiin, joutuivat tavallisesti Uralille tai Arkangelin alueelle. Evakkoaika oli monelle vanhemmalle ihmiselle ylivoimainen koettelemus.

PHH: No sitten isoisä eli Tollonjovella ja kuoli?
JP: Tollonjovella eli, ei, *hän kuoli tuonne, Uralilla, se kun...sovan aikaan.*[328]

Niillä karjalaisilla, jotka olivat jääneet sodan ajaksi Vuokkiniemeen ja Tollonjoelle, ei ole pahoja muistoja suomalaisista. Suhtautuminen saksalaisiin on jo toinen asia, vaikka käsityksiin on mahdollisesti vaikuttanut myös jälkikäteen annettu virallinen kuva. Informanttien kuvauksissa on myös vivahteita siitä, että haastattelijan kanssa halutaan olla samalla puolella. Saksalaisten syyllisyys esiintyy kertomuksissa annettuna, itsestäänselvyytenä.

JP: Sota-aikana olimma myös Tollonjovella.
PHH: Suomalaiset oli siellä?
JP: Suomalaiset oli silloin.
PHH: No, minkälaista siellä oli ku suomalaiset oli?
JP: No, emmä myö voi sitä sanoa pahaksi. *Suomalaiset eivät olleet pahat.* Ei hän meitä liikuttaneet ei, auttovat missä voivat. *Mutta, mutta. Saksalainen (koputtaa merkitsevästi pöytään sormella).*
PHH: Oliko siellä saksalaisia?
JP: Vuokkiniemessä. (aha) Vuokkiniemessä oli saksalaisia, ja Tollojovella ei ollun. No, ja saksalaise ei voi kiittää. (hmm) Suomalainen meit ei liikuttan. Autto millä voi. (ymhm). Kaikella. Mutta saksalainen ei auttanu mutta ku saksalainen vielä selkään anto. Jos suoraan sanon. (yhm) ja me niitä pelkäsimmä.[329]

Sodan lopussa osa länsivienalaisten kylien asukkaista siirtyi Suomeen, osa jopa Ruotsiin saakka. Heidän joukossaan oli muun muassa Tollonjoella tuolloin asunut Anni Tenisova.

Sodan jälkeen

Evakosta palaavia asukkaita ei aluksi päästetty heti sotatoimialueelle. Nuoria, jopa lapsia, koulutettiin miinanraivaajiksi, ja he yrittivät parhaansa mukaan etsiä kylistä miinoja.[330] Melkein kaikki kylät oli poltettu.

---

327 Santra Bogdanov, s. 1918, JumA C4025.
328 Jouki Peksujeva, s. 1928, JumA C9030.
329 Jouki Peksujeva, JumA C9029b.
330 Santra Bogdanova, JumA C4025.

AP: Tiältä Jyskyjärveltä, musikka. Se siitä – oli siellä missä lienöy virassa ollun – tuli siitä ja sano meille jotta: "Ekyä hätäilköä, jotta emmä voi viijä teitä, ennen ku tie on kiinni. Sillä, autoako ei ole yhtänä millä myö mennä tänne, Kemit, tämän matan." No, jotta, hehän näitä (epäselvä sana) poltanoita, sanotti jotta: "Ei sinne teitä enne ei viijä, jotta *kylät kun on poltettu nii ei saa mennä."* Myö memmä ennen tietän, kun tänne tulimma Uhtuah taase. 45-vuotena tulimma siitä, syksyllä. Nii siitä vasta katellaa kun tuli tähä. Sovjettaa raikon olo Toivoni Rohkima. He siitä sano jotta. "naiset, elkyä hommautuu Kontokkiin, ta sinne Ponkalahteh ta Vuokkiniemeen ta tuonne Latvajärviin ta kaikkie, ta ei meillä siellä tiloa, jotta. Emmä voi viijä." Siitä myö vasta...tässä vielä vuuven roatomma tässä Uhtuassa. (epäselvää puhetta) Jotta. Kolhoosi kun alko tässä Lamminpohjassa, paharaiska kain se oli.[331]

Kepalla, joka oli ollut koko sodan ajan omien sotilaiden hallussa, asuminen aloitettiin korsuissa.

JH: *Me tulimma asumah tänne että ei ollu muuta ku mettä. Maakuopat.*
PHH: Sovan jäläkee heti?
JH: Sitten me alkoma töitä tehä, lämmitellä niitä maakuoppia. Tulivat kaikki kansalliset sitte. Tulivat parin viikon päästä tulivat kaikki tänne sitten. Sittehä se alko, metsätyöt, lujasti. Ja nelläkymmentä seitsemän vuotena, kun alettih ne maakuopat lanketa, nii herrat sano meillä, pitää alkaa tehä taloja. Laitettih parakkia, suuria taloja. Ja sitte sanotti; työ oletta nuoria miehiä, laittakkaa itselle mökkijä. Ja tämän talon myö laittama miun isännän kanssa.[332]

Osa niistä asukkaista, joiden alkuperäinen kotikylä oli ollut Vuokkiniemessä tai sitäkin lännempänä, jäi Kepalle tai Uhtualle.

JH: Mie olen siitä Pitästäperästä. PHH: Mitä? JH: Mie ole Jyvöälahesta sieltä Pitä...natsivajet, kutsutah sitä paikkoa, Pitkäperä. PHH: Aha! JH Sieltä Vuokkiniemestä kun tulet niin se ensimäiseksi on talot. PHH: Joo, joo. JH: Mie olen sieltä.
PHH: Ja työ asutta siellä sotahan suate?
JH: Asuvat siellä rahvas, no. *Miun kohtaan kävi niin onnettomasti, että minä sinne en halunnu matkustaa.* Minulla äiti meni, miinaan räjähi nii että ei jääny kappaletta. Ei voinu hauvata.
PHH: Tapahtuko se sodan aikana vai sodan jälkeen?
JH: Jälkeen sovan. Se oli 46...45 vuotena.[333]

Vähitellen elämä palasi kyliin, vaikka oli kovaa. Kaikesta oli puutetta. Monissa tapauksissa valaistuskin oli päreen varassa, kun ei ollut edes lamppuöljyä.[334] Länsi-Vienassa metsätyöt sivuelinkeinoineen ja kolhooseissa tapahtunut maanviljelys olivat alueen talouden perustana. 1960-luvulla käynnistettiin "perspektiivittömien

331 Anni Peksujeva, s. 1912, JumA C9027.
332 Jouki Huovinen, s. 1926, JumA C4014.
333 Jouki Huovinen, s. 1926, JumA C4014.
334 JumA c 9027.

kylien likvidoimispolitiikka", jolloin asutusta ohjattiin siirtymään Vuokkiniemeen, Uhtualle ja Jyskyjärveen.

> SR: Siitähän se vielä, kun se alkoi se tuli se siitä, kun ne *pienet kylät hävitettih, kaikki. Ta yksih näihen kylih kuletettih, kaikki siitä.* Tähänki, nii se Vuokkiniemeh niin kun, kuin monesta kylästä kuletettih, tähä yhteh kyläh?. Eihän siinä ollun tiloa rahvahalla missä elyä, eikä se menestyn, siitä semminkänä.
> PHH: Millon se tapahtu? Millon ne tuli?
> SR: Miekö se muistan? Enhän mie muista hos?
> Aleksi R: Kuuskymmentä, alusta.
> SR: Ka, kuulehan, kuuskymmentä vuuen puolivälistä, ei, jälestä! Myö kun tulimma tänne Vuokkiniemeh, niin eikö se ollun jo, kuuskymmentä...kuuskymmentä kaheksan. Kuuskymmentä kaheksanko se oli vain seitsemän vuosi oli kun tulimma, no. Nii siitähän niitä (Aleksi: Ennen jo alko!) kyliä, tuota, (Aleksi: sehän alko jo..) lopettaa niitä pieniä kyliä poikes.
> MN: Kuuskymmentä kolme jo Venehjärvi likvidoitiin, että...[335]

Osaan kylistä kiellettiin kokonaan palaamasta, osa kylistä tyhjeni, koska niihin oli vaikea järjestää palveluja. Venehjärven kylä oli esimerkiksi tällainen.

> IL: No eihän tänne kiellety tulomasta. Mehän aina kävimmä täällä. (Nii). Tämä oli meijän kotipaikka ja lomapaikka ja kotitalo, ja. Tuo oli tuo aitta, me siirtimä kalakämpäksi. Me oltii kaikki veljekset, yritettin saaha loma samaan aikaan ja, tultiin aina tänne viettämään lomaa ja kalastelemaan ja metsästämään. Venehjärvelle. *Ei se ollun kiellety, mutta sitten nämä...vaikeuksia, että työpaikat ja kaikki koulut.* Ja vaikka nytki on siirrytty, se on paljo vaikeuksia.[336]

4.3 Länsi-Viena vuosisadan lopulla

Vuosisadan kahdelle viimeiselle vuosikymmenelle tultaessa asutus oli keskittynyt voimakkaasti. Edelleenkin Uhtua oli suurin kylä, siellä asui noin 4 000 asukasta, joista noin puolet karjalaisia. Jyskyjärven asukasluku oli noin 1 000, Vuokkiniemen noin 500, ja molemmissa enemmistö asukkaista oli karjalaisia. Näiden lisäksi karjalaisia asui Kostamuksen kaupungissa noin 2 000. Jälkimmäisessä luvussa ovat mukana kaikki karjalaiset. Muita varsinaisia asuttuja kyliä ei Länsi-Vienassa ollut 1990-luvun alussa. (Arviot perustuvat haastattelutietoihin vuosina 1987–2005.)

Ainakin jälkikäteen muistellen 1960–1980-luvut olivat ihmisten elämässä hyvää aikaa. Perestroika, joka alkoi 1980-luvun lopulla, saa kuitenkin asukkailta lähes yksimielisen tuomion:

> MP: Alussa meillä oli (sodan jälkeen) ensivuosi vaikie. Oikein oli vaikie. A, siitä meillä alko olla hyvä elämä. Siitä myö alkoma ruatamaa, vanhempi sisko jo ruato, mie vielä koulua kävin. Siitä mie kesällä, Kuitilla saatoin kesällä roatoa, kolhoosi-

335 Santra Remsujeva, s. 1914, JumA C9036. Mukana hänen poikansa Aleksi sekä Markku Nieminen.

336 Iivana Lesonen, s. 1953, JumA C9032.

loissa. Siit oli meillä hyvin, yleh elämä. *Perestroikkah suate myö elimmä hyvin. Siitä ko perestroikka alko mennäh alas ja alas.*[337]

Maatalous perustui kollektiivitiloihin, joita oli kaikissa asutuissa kylissä. Pienten kylien pellot olivat edelleen käytössä, vaikka vakituisia asukkaita ei niissä enää ollut. Hyvin keskeisellä sijalla koko Karjalassa oli myös metsätalous. Sukukeskeisestä kyläkulttuurista oli siirrytty valtiollisesti ohjattuun kollektiivitalouteen. Vanhukset asuivat 1980-luvulla jo enimmäkseen yksin omissa mökeissään. Tyypillinen perhe muodostui työssäkäyvästä pariskunnasta ja lapsista, jotka viettivät päivät lastentarhassa tai koulussa. Koulutus tapahtui vuodesta 1956 lähtien pelkästään venäjän kielellä, ja niinpä nuori vienankarjalainen sukupolvi, nimenomaan 1950-luvulla ja sen jälkeen syntyneet, on suuressa määrin luopunut alkuperäisen äidinkielensä käyttämisestä.

Vähitellen kollektiivitalouden tehottomuus ja yleinen neuvostoyhteiskunnan stagnaatio alkoi näkyä myös Vienassa, ja 1990-luvun taitteeseen tultaessa edessä oli romahdus. Valtio ei enää kyennyt maksamaan palkkoja ja eläkkeitä. Tilanne oli kriittisin 1990-luvun alkuvuosina, jolloin yhteiskunnallistettu tuotantokoneisto oli lamaantunut mutta uusia tuotantorakenteita ei vielä ollut syntynyt. Vienan Karjalan kylissä tilanne oli kuitenkin hieman parempi kuin monissa Venäjän kaupungeissa, koska ihmisillä oli omat perunamaat ja oli mahdollista kalastaa.

Yksityistäkin maataloutta yritettiin elvyttää 1990-luvun loppupuolella, mutta toimintaa oli hyvin pienessä mitassa, eikä sitä ole saatu kunnolla kannattavaksi. Ongelmat liittyvät ennen kaikkea maataloustuotteiden keräilyyn ja markkinointiin.

Perestroika avasi kuitenkin suomalaiselle kulkijalle Vienan Karjalan portit. Nyt oli mahdollista mennä kyliin ja kokea omakohtaisesti, millainen on läntinen Vienan Karjala.

4.4 Länsivienalaista runolaulua etsimässä

Tutkimus on hyvin pitkälle tulkitsemista. Tutkijan henkilökohtaiset motiivit ja valinnat, hänen tapansa nähdä, kuulla ja kokea vaikuttavat tulkintaprosessiin. Mielestäni tutkimukselle on eduksi, jos tutkija "kirjoittaa itsensä tekstiin" ja kykenee reprodusoimaan tutkimusraporttiin vaikutelmansa ja olosuhteet, joissa hän on tutkimuskohteensa kohdannut.[338]

Olen täysin vakuuttunut siitä, että käsitykseni runolaulusta olisi hyvin erilainen, todennäköisesti joko romanttisempi tai kyynisempi, mutta joka tapauksessa pinnallisempi, ilman tutkimusjakson aikana tehtyjä tutkimusmatkoja ja henkilökohtaista kokemusta länsivienalaisesta aikalaistodellisuudesta. Olen jonkin verran oppinut tuntemaan iäkkäiden vienankarjaisten ihmisten käyttäytymistä heidän omassa elinympäristössään. Se auttaa suhteuttamaan heidän kertomuksensa, heidän tapansa puhua ja reagoida, ja tietenkin myös heidän tapansa laulaa, heidän todellisuuteensa. Heidän elämismaailmansa, se kokemuksellinen ja huomattavalta osaltaan tiedostamaton todellisuuden taso, johon he käyttäytymisensä ja käsityksensä perustavat, on vielä 2000-luvulle tultaessa eheämpi ja kokonaisvaltaisempi, kuin meidän (suoma-

337 Maikki Peksujeva, s. 1926, c9032.
338 Selänniemi 1994 ja 1996, Petrisalo 2001.

laisten) jälki-modernien ihmisten vieraantunut elämismaailma on. Näille ihmisille, ja monille nuoremmillekin ihmisille Vienan Karjalassa, säästä keskustelemiseen todella liittyy tästä ja lähimmistä seuraavista päivistä selviämisen aspekti. Perunan kasvaminen pellossa, pouta ja sade, ovat oikeasti heidän elämässään vaikuttavia tekijöitä, samoin kuin se, saadaanko järvestä kalaa ja metsästä marjoja.

Toisaalta Venäjän puolella Vienan Karjalassa yhteiskunnalliset muutokset tapahtuvat nopeasti ja limittäin, ja tämä synnyttää monenlaisia todellisuuden tasoja yhteiskunnan sisälle.

Yhteiskuntatieteilijä Sinikka Sassi kuvaa väitöskirjassaan *Verkko yhteiskunnan käytössä*[339] yhteiskuntien modernisaatiokehitystä kolmen vaiheen kautta: Esimodernin yhteiskunnan piirteitä ovat syklisyys ja paikallisuus, samoin kuin ihmisen ja teknologian suhdetta hallitsee ihmisen ja erillisen työvälineen suhde. Moderniin yhteiskuntaan Sassin mukaan kuuluu lineaarinen aikakäsitys ja liikkuvuus, teknologiasuhdetta hallitsee ihmisen ja koneen suhde. Modernille yhteiskunnalle on ominaista myös systeemin kasvu ja keskitetyt järjestelmät. Myöhäismodernille yhteiskunnalle ominaisia ovat hajautuvuus ja tosiaikaisuus, teknologiaa hallitsee ihmisen ja koneen välisen rajan hämärtyminen, ja yhteiskunnan toimintamekanismit ja uusi teknologia häivyttävät keskitetyt rakenteet ja yhteiskunnan voimakeskukset näkymättömiin.[340]

Nämä kaikki kolme Sassin kuvaamaa modernisaation vaihetta ovat vuosituhannen vaihtuessa näkyvissä Vienan Karjalassa samanaikaisesti. Vanhat ihmiset – ne, joita pääasiassa olen haastatellut ja tavannut – elävät vielä esimodernin yhteiskuntamuodon tulkintahorisontissa. Samanaikaisesti venäläinen yhteiskunta myös Vienan Karjalassa on jo pitkään elänyt modernin yhteiskunnan logiikan mukaan. Kolmantena vaiheena käynnissä on, joskin vasta alkuvaiheessa, Vienan Karjalassakin siirtyminen myöhäismoderniin yhteiskuntaan, ja osa aikalaistodellisuudesta sijoittuu jo sinne.

Olen kulkenut Vienan Karjalassa siis yli kymmenen vuoden ajan säännöllisesti ja kirjoittanut useimmilla matkoilla päiväkirjaa, jotta voisin jälkeenpäin tarkistaa tuoreet vaikutelmani. Tässä luvussa nostan valitsemiani päiväkirjamerkintöjä esille. Teen sen siinä mielessä, että niiden avulla tutkimukseni omakohtainen, elämyksellinen ja subjektiivinen taso tulee näkyväksi. Olen valinnut päiväkirjoista katkelmia, jotka mielestäni selittävät toisaalla tutkimuksessa esitettyjä arvioita ja johtopäätöksiä tai ovat muutoin tutkimuskohdettani kuvaavia. Jäsennän kuvaukseni hieman samalla tavalla, kuin tutkimusmatkoillanikin on tapahtunut: aloitan maiseman kokemisesta ja etenen kohti ihmistä ja hänen elämismaailmaansa. En ole muuten koskenut alkuperäisten päiväkirjojeni teksteihin, kuin ainoastaan korjannut ilmeisimmät kirjoitusvirheet.

Vienalainen kylämaisema

Ensimmäisten vuosien päiväkirjamerkinnöistä havaitsee, että paitsi kylämaiseman yleinen kirjaaminen, myös puhutun kielen kommentoiminen on tuntunut alusta lähtien tärkeältä. Aivan ilmeisesti käyn kuvauksessa keskustelua aikaisempien mieli-

339 Sassi 2000.
340 Sassi 2000, 17–23.

kuvieni kanssa. Mökkien pienuuden korostamisen taustalla ovat olleet ennen kaikkea I. K. Inhan kuvaamat isot ja komeat karjalaiset talot, karjalan kieltä koskevan kommentin muistan liittyneen lievään hämmennyksen tunteeseen siitä, että kielen korostettiin olevan karjalan kieltä, ei suomea. Karjalan tasavallassa käytiin tuolloin keskustelua siitä, minkä kielen varaan kansankielistä tiedonvälitystä tulisi rakentaa. Vienankarjalaiset kirjailijat, joita tunsin henkilökohtaisesti, olivat voimakkaasti sillä kannalla, että Vienassa tulisi lähteä suomen kielen pohjalta.[341]

Myös ruoka on ollut huomion kohteena: 1990-luvun puolivälissä Venäjällä oli puutetta monesta ruokatarvikkeesta, mutta se ei pienissä kylissä juuri näkynyt: pöytä oli katettu oman kylän parhailla antimilla (mäti, haudutettu maito, leivonnaiset).

Kylät olivat kaikista ongelmistaan huolimatta eläviä, ja kosketus ihmisiin oli jollakin tavalla välitön. Erittäin voimakkaan vaikutuksen minuun teki hautajaissaattueen kohtaaminen jo ensimmäisellä matkalla, minkä huomaa päiväkirjamerkinnästäkin.

Torstai 5.12.1996

Tulimme Vuokkiniemen kylään n. klo 14.30. Kiertelimme autolla hieman kylää, jossa on asukkaita noin viisisataa. Lähes kaikki heistä ovat karjalaisia, ja puhuvat siis vienankarjalaa, joka käytännössä on suomen kieltä. Kylän talot ovat enimmäkseen pienehköjä mökkejä, jotka ovat sekavasti ryhmittyneet järven rantaan, pelloille, metsänreunaan, mäkiin ja notkopaikkoihin. Yksi Vanhimmista ja suurimmista on Ontsin talo keskellä kylää, joka aiotaan palauttaa alkuperäiseen käyttöönsä majataloksi.

Kuva 7. Vuokkiniemi kesällä 1997. Kylämaisema on säilynyt hyvin samanlaisena, kuin se oli 100 vuotta sitten, I. K. Inhan aikana. Kuvassa näkyvä kirkko oli juuri uudestaan rakennettu entiselle paikalleen. Kuva: PHH.

341 Esim. Ortjo Stepanov ja Jaakko Rugojev.

Menimme majapaikkaamme Roosa ja Aleksei Remsun taloon. Mökki oli pienehkö, ulkomitoiltaan n. 6m x 9m. Sisällä oli pirtti ja kaksi kamaria. Pirttiä hallitsi suuri uuni, kiukoa. Ruokapöytä oli katettu päätyikkunoiden eteen. Söimme erittäin hyvän aterian: lihakeittoa, leipää, voita, muikun mätiä, teetä, haudutettua maitoa ja sankieta. Lähdimme Santran luokse heti ruokailtuamme, n. klo 16.[342]

Perjantai 6.12.1996

Lesosten asuttamaan, kauniiseen Venehjärveen tullaan metsän reunasta, vienalaisittain suuren peltoaukean halki, ohi ikivanhan tsasounamännikön, kauniin järven rantaan. Keskeistä taloa, joka on jo I. K. Inhan kuvissa, asuu Santeri Lesonen, yksi kylien elvytyksen voimahahmoja, perheineen. Talo on hänen syntymäkotinsa.

Kuva 8. Lesosen talo Venehjärvellä 1996. JumA. Kuvaaja PHH.

Tullessamme talon pihaan Santeri ja hänen veljensä Viktor olivat vetämällä käynnistämässä pientä kuorma-autoa. Pihalla, jossa tervehdimme Iivana Lesosta, oli kaksi muutakin autoa ja kolme koiraa. Tervehdittyämme Santeria ja Viktoria siirryimme pirttiin.

Lämmittelimme hellan ääressä. Talon keskellä oli suuri uuni, jossa oli neljä tulipesää: suuri leivinuuni, johon olisi mies mahtunut sisälle, hella, piisi, lähinnä valaistustarkoituksiin uunin nurkassa ja varaava tulisija kamarissa. Uunin päällä oli makuutila, jossa kerrottiin vanhojen ihmisten ennen maanneen. Uunin vieressä on kosino, jonka Santeri olikin itse rakentanut suureksi ja komeaksi (kuva). Pirtissä oli myös muita koristeluita vanhaan tyyliin Juttelimme talonväen kanssa koirista, koska talossa oli niitä useita, jopa hieman pelottavia. Santeri kertoi, että koira on tarpeen jo petojen takia.[343]

342 JumA Matkapäiväkirja PHH Vuokkiniemi ja Kostamus 12/1996.
343 JumA Matkapäiväkirja PHH Vuokkiniemi ja Kostamus 12/1996.

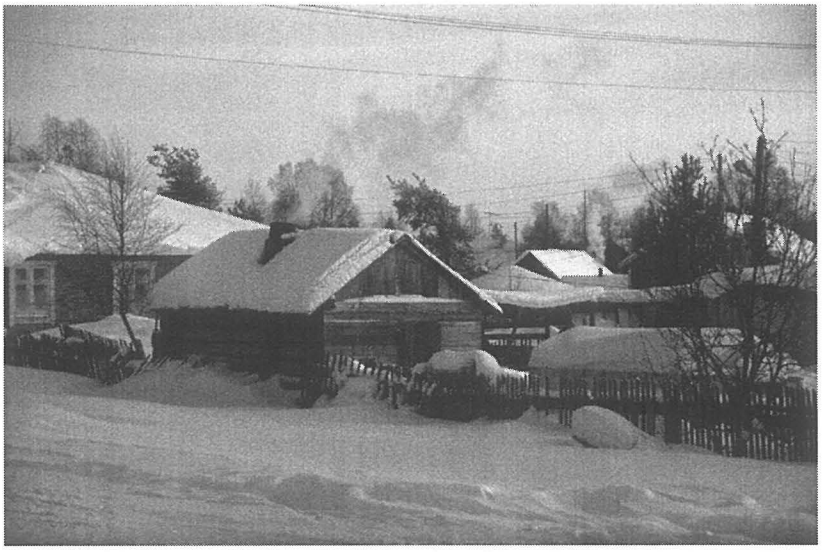
Lauantai 8.2.1997

Vuokkiniemen kalmismaan jälkeen meitä vastaan tuli hautajaiskulkue. Sandra Perttunen – Arhippa Perttusen jälkeläisiä ja itsekin runolaulaja – oli kuollut. Hiljaisina seisoimme tienvarressa, kun saattoväki ja avonainen arkku kulkivat ohitse. Tervehdimme monia tuttuja kulkueessa. Edellisellä matkallamme joulukuussa olimme yrittäneet tavata Sandra Perttusta, mutta hän oli ollut silloin jo sairas. Jälleen siis yksi runolaulaja oli siirtynyt tuonilmaisiin. Tunsin tilanteessa voimakasta symboliikkaa: olemme todellakin viimeisillä hetkillä liikkeellä, jos ja kun haluamme tallentaa sellaisten ihmisten runolaulua, jotka ovat eläneet 20- ja 30-luvuilla nuoruuttaan.

Jotenkin hautajaiskulkue oli myös osoitus elinvoimasta. Vainajan pojat kulkivat etumaisina seppeleiden kanssa, vainaja oli avonaisessa arkussa matalan auton lavalla ja saattoväkeä oli kymmeniä. Kulkue lähestyi Vuokkiniemen kalmismaata hartaana ja kiireettömänä. Hautajaistunnelma oli mielestäni elämän merkki tässä karjalaisessa kylässä.

Uhtualle tulimme hieman puolen päivän jälkeen, ehkä n. klo 13.30. Heti ensivaikutelma oli pieni yllätys. Kylä on iso, paljon isompi kuin Vuokkiniemi, johon sitä olin mielessäni ennen rinnastanut. Talot olivat tyypillisiä pohjoisvenäläisiä puutaloja, joukossa kuitenkin myös karjalaisia hirsirakennuksia. Talot ja pihat olivat venäläisittäin siistejä, lumityöt oli tehty kaikilla pihoilla silmiinpistävän hyvin ja kaikkialla oli väkevä elämän tuntu.

Koska oli lauantai-iltapäivä, kylyt olivat lämpiämässä. Samalla kyläaukeamalla saattoi nähdä jopa satojen kylyjen savut nousemassa pakkassäässä ja jäämässä leijumaan kylän yläpuolelle.[344]



Kuva 9: Kylyt lämpiävät Uhtualla 1996. Kuva: Markku Nieminen.

344 JumA Matkapäiväkirja PHH Kostamus, Uhtua ja Kiestinki 2/1997.

Vähitellen päiväkirjoihin alkaa tulla myös kriittisiä havaintoja ympäristön rapautumisesta. Tutkijankatseeni kohdistuu entistä enemmän ihmisiin, joita tapaan. Teen myös jatkuvasti huomioita omasta keruumetodistani. Päiväkirjamerkinnöistä havaitsee myös sen, että olen yrittänyt tavata mahdollisimman monta ihmistä yhden matkan aikana.

Keskiviikko 4.6.1997

Katselin jälleen taloja ja kylänraitteja Kostamuksessa, Vuokkiniemellä, Vuonnisessa ja Uhtualla. Syntyi mielikuva, että paikat olivat ehkä hieman jälleen ränsistyneet edellisen käyntini jälkeen. Tämä vaikutti masentavalta. Kostamuksen kaupunki muuttuu raunioiksi parissakymmenessä vuodessa, ellei kehityksen suunta muutu. Myös Vuokkiniemi ja Vuonninen vaikuttivat sotkuisilta ja ränsistyneiltä. Uhtua, varsinkaan vanha Likopään alue ei ollut niin sotkuinen, kuin edelliset paikat. Toivottavasti myös runolaulusaalis on Uhtuassa hyvä. Suunnittelen tapaavani seuraavana päivänä ennen kaikkea Jelena Pirhosta, Maria Artemjevna Fedorovaa ja mahdollisesti Vieno Nikuljevaa.[345]

Kuva 10. Näkymä Likopäässä, Uhtualla kesäkuussa 1997. JumA. Kuvaaja PHH

345 Jelena Pirhonen 1996.

Perjantai 6.6.1997

Kävelin Jelena Pirhosen asunnolle kaupan kautta. Ostin sieltä hänelle pihlajanmarjavodkaa tuliaiseksi. Jelena oli makuamassa, kun tulin mökkiin sisälle. Heti hän nousi ylös ja ehdotti ruokailua. Kieltäydyin, koska olin syönyt edellisessä paikassa. Jelena kertoi, että oli väsynyt, koska oli ollut panemassa potakkaa ja pudonnut ojaan. Muiden oli pitänyt auttaa hänet sieltä ylös. Sovimme jo, että siirtäisimme haastattelun seuraavaan päivän, mutta kun olin ovella, hän kuitenkin ehdotti, että ottaisin häneltä kaksi vallankumouslaulua. Minähän tietenkin olin valmis, ja niin istuuduimme teepöytään.

Jelena lauloi minulle vielä monta muutakin laulua. Jälleen poislähtöä tehdessäni hän kysyi, haluaisinko saada sen "Anni-tyttö, ainut neiti -laulun". Minä totesin, että sitähän minä jo olen odotellut, ja kaivoin vieläkin nauhurin esille. Laulamisen jälkeen hän vielä kävi hakemassa minulle Anni Melentjevan osoitteen, Lamminpohja 5, jossa voisin käydä. Kävin matkalla ostamassa jälleen pihlajanmarjavodkaa tuliaiseksi, ja kävelin sen pari-kolme kilometriä kohti uutta osoitetta.

Kysyttyäni matkan varrella osoitetta parista paikasta, tulin viimein sillan korvaan, jossa oli kyseinen osoite ja vanha hirsitalo. Aidatulla pihalla oli kuitenkin vihainen koira irti, joten jäin kuikuilemaan tielle. Talosta tuli pian nuorehko nainen, joka ei osannut karjalaa. Hän kuitenkin pyysi minut seuraamaan, ja meni viereisen talon eteen, josta huusi äitiään, noin kuudenkymmenen ikäistä naista tien varteen. Tämä nainen oli syntyperäinen uhtualainen ja tunsi etsimäni henkilön. Hän neuvoi minulle myös kolme muuta mahdollisesti mielenkiintoista mummoa.

Menin osoitettuun taloon, jossa pihalla oli kaksi nuorta ihmistä. Kysyessäni heiltä etsimääni henkilöä, he kertoivat olevansa hänen vunukoitaan ja olevani oikeassa osoitteessa. Sisällä vanha Anni-mummu ponnisteli vuoteesta ylös, ja vaikutti hauraalta ja heikolta. Hänellä oli valloittava yhden hampaan hymy ja ilmeikkäät kasvot.

Lauluja Anni Peksujeva (sanoi, että ei koskaan ollut rekisteröinyt avioliittoaan, ja siksi on edelleen tyttönimellään) ei oikein ruvennut laulamaan. Vasta miniänsä, Jyvöälahdesta kotoisin olevan naisen kanssa hän lauloi pari uudempaa laulua.. Nauhurista alkoivat jo pariston loppua, joten en ollut varma, että laulut tulivat kunnolla nauhalle, mutta en kuitenkaan keskeyttänyt laulamista, koska he viimeinkin alkoivat laulamaan. Keskustelin myös Annin vävyn, Huoti Huotarin (Fedorov) kanssa, koska hän oli ollut sodan aikana Akonlahdessa ja Suomessakin.

Kävelin kotimatkan pitkin patotietä Likopäähän. Matkalla pysähdyin ottamaan valokuvan potakan panijoista, jotka osoittauivat olevan Akonlahtelainen perhe. Otin miehestä vielä valokuvan. Hän kutsui minua kovasti tulemaan Akonlahden pruasniekkaan 12. heinäkuuta. Puolittain lupasin tulla.

Kuva 11. Potakanpanijoita Uhtualla Likopäässä kesäkuussa 1997. (Melentjev) JumA. Kuvaaja PHH.

> Majapaikassa minulla oli kirjallinen viesti, että ruoka odottaa hellalla. Söin. Isäntäväki tuli kohta kotiin potakan panosta, ja pääsin saunaan. Se olikin todella tarpeen pitkien kävelyreissujen jälkeen. Saunan jälkeen join pari kaljatölkkiä, kävin teellä ja kirjoittelin tämän päiväkirjan loppuun. Sitten nukkumaan![346]

Vienalainen ihminen muuttuvassa maisemassa

Vienalaiset ihmiset tuntuivat olevan jotenkin hämmentävällä tavalla avoimia kaikelle uudelle ja sen vuoksi haavoittuvia. Silloin, samalla tavalla kuin jälkeenkinpäin, olen monta kertaa joutunut pohtimaan, onko valtakunnan rajan avaaminen pelkästään hyvä asia. Rajan yli kun kulkeutuvat yhtä lailla sekä hyvät että huonot elämän ilmiöt, niin kuin päiväkirjamerkinnöissäni pohdin.

Olen taipuvainen ajattelemaan, että kokemus "vilpittömyydestä" ja "avoimuudesta" saattaa johtua siitä, että minä postmodernin ja vieraantuneen kulttuurin edustajana koen asiat eri tavalla. Meidän kokemisentapamme, meidän sosiaalinen kokemusmaailmamme on niin erilainen. Olemme rakentaneet itsemme ja maailman väliin jonkinlaisen kuoren tai suodattavan kerroksen, jonka takaa asioita on mahdollista tarkkailla itse valitsemaltaan etäisyydeltä. Vienalaiselle ihmiselle elämä näyttäytyy jotenkin kokonaisena, lähellä olevana ja merkityksellisenä.

---

346 JumA Matkapäiväkirja PHH Uhtua 6/1997.

Lauantai 8.2.1997

Illalla vielä haastattelimme emäntäämme. Hän lauloi useita lauluja, myös runomittaista laulua. Loppuillasta istuimme teekuppien ääressä ja nautimme muutaman kupillisen vodkaa. Iiro vaati, että minä miehenä tarjoilen. Karjalassa on kuulemma tapana, että mies tarjoilee vodkan. Erikoisin juoma oli kuitenkin sieniuute, jota minäkin siemaisin kupillisen. Se maistui aivan kuin kaljan ja siman sekoitukselta. Vasta juotuani näin millaisessa astiassa sitä valmistui: lasipurkissa oli sienirihmastoa, joka kellui nesteessä ja kasvoi sinne itsestään. Nesteeksi lisättiin kuulemma teetä. Itsekseni totesin, että mikäli olisin nähnyt purkin etukäteen, juominen olisi ollut varmasti vaikeampaa, niin epämääräisen näköistä se oli!

Irina oli saanut useita tuttavia Suomesta, mm. metropoliitta Leon ja Terttu Kolinvuoren. Iiro esitteli terveyskirjoja. Joita hän oli saanut ystäviltään. Pientä närkästystä meissä herätti se, että kuulimme helluntailaisten tulleen Kiestinkiin käännyttämään kiestinkiläisiä pois ortodoksisesta uskonnosta. Emäntämmekin oli käynyt aluksi helluntailaisten kokouksissa, mutta kun he olivat ehdottaneet hänelle kastamista, hän oli sanonut, että "minut on jo pienenä kastettu". Olimme kaikki sitä mieltä, että helluntailaisten touhu on tuomittavaa.

Nukkumaan menimme n. klo 01.00. Yö oli kylmä. Heräsin useita kertoja ja yritin maata aivan kippurassa, jotta en palelisi. En noussut lisäämään vaatteita, sinnittelin aamuun asti.[347]

Sunnuntai 9.2.1997

Palasimme Iiron mökille. Pakkanen tuntui hieman kiristyneen. Söimme iltapalaksi madekeittoa, paistinperunoita ja keitettyä haukea ja siikaa. Otimme pakolliset 2–3 vodkaryyppyä ja juttelimme. Sitten päätimme soittaa naapurissa asuvalle inkeriläismummolle, että hänkin tulisi käymään.

Mummo tuli melko pian naapurista. Hän oli nimeltään Salme Sinkevits, omaa sukua Martikainen, syntynyt Tosnan piirissä lähellä Pietaria. Hän oli hyvin uskonnollinen ja kiitti kaikissa keskustelun käänteissä Jumalaa. Lauloimme hänen kanssaan virsiä ja keskustelimme uskonnosta ja uskonnon harjoittamisesta. Hänen kertomuksensa vahvisti sen, että helluntailaiset ovat tunkeutuneet Karjalaan hyvin kyseenalaisin keinoin. Ihmisiä houkutellaan heidän tilaisuuksiinsa sanomalla, että "tämä on Suomen kirkko". Onneksi on vielä Salmen kaltaisia vanhoja ihmisiä, jotka muistavat luterilaisen kirkon tapoja Inkeristä.

Salme kertoi, että ennen laulettiin Inkerissä "liekkulauluja". Mielestäni ne ovat ainakin osittain olleet runolauluja. Hän ei muistanut niitä. Sovimme palaavamme asiaan seuraavana päivänä. Hän lupasi yrittää muistella liekkulauluja siihen mennessä.

Poislähtöä tehdessään Salme alkoi päivitellä vuolaasti nykyisiä aikoja. "Miksi meille nyt näin huono aika tuli? Kun ei makseta palkkoja moneen kuukauteen." Salme

347 JumA Matkapäiväkirja PHH Kostamus, Uhtua ja Kiestinki 2/1997.

katsoa napitti suoraan silmiin, otti kädestä kiinni ja kysyi: "Millä me nyt elämmä? Itsestä ei ole niin väliä, mutta huoli on lapsista. Miten me nyt elämmä?"

Teki pahaa olla siinä kuuntelemassa, kun ei voinut antaa vastausta. Ei voinut sanoa, että kaikki järjestyy, kun tiesi, että näköpiirissä ei ole pienintäkään merkkiä olojen paranemisesta, tai edes pysymisestä nykyisellä tasolla. Kaikki viittaa siihen, että edessä on vielä suurempi taloudellinen katastrofi, joko rahatalouden romahtamisen kautta tai poliittisina mullistuksina. Maksamattomat palkat kasautuvat ja patoavat suurta tyytymättömyyttä jonka on pakko purkautua jotenkin. Ehkä venäläiset talouden toimijat ovat luomassa tilannetta jossa palkanmaksua lykätään, ja sitten rysäytetään rahareformi, joka poistaa palkkaongelman. Entisten palkkasaatavien ruplamäärät muuttuvat arvottomiksi suuren devalvaation kautta.

Illalla unta odotellessa tuli pakahduttava tunne näiden ihmisten umpikujasta. Täällä pohjoisessa talvi jo on niin ankara, että asuntojen lämmityskin vaatii rahaa ja työtä. Iiro kertoi, että kaksi autokuormaa halkoja maksaa n. 250 000 ruplaa, mikä vastaa kuukauden eläkettä. Se ei edes riitä koko talveksi, vaan polttopuuta pitää saada lisää. Onneksi hänen poikansa on töissä metsäfirmassa ja voi huolehtia siitä, että kuljetukset tapahtuvat. Monilla, joilla kuljetuksia ei ole, ei puita ole tullut vieläkään, vaikka he ovat tilannet ne jo syksyllä. Heidän on tultava toimeen edelliseltä vuodelta säästyneillä puilla.

Illalla taivaalla oli erittäin komeat revontulet. Ne loimottivat pohjoisen taivaan halki monivärisinä, kun kävin iltatupakalla ja -pissalla. Yritin piirtää muistiinpanoihin kuvan revontulista.

10.2.1997 (4. matkapäivä)

Edellisenä iltana olin jo todennut, että mummot olivat "tiliviisarin" orjia. Kerrankin tälle ilmiölle voi antaa jokseenkin positiivista sisältöä. Jopa sokea Anni Kundozera oli sanonut katsovansa "kinoa". Kun ihmettelimme, miten hän sokeana voi sitä katsoa, hän ilmoitti vain kuuntelevansa venäjänkielistä dubbausta! Oma majoittajaemäntämmekin seurasi aamupalan aikana "santabarbaraa" oven raosta ja kommentoi meille juonen käänteitä.[348]

Koska olen pyrkinyt tapaamaan aina vanhoja ihmisiä, olen luonnollisesti kohdannut myös sairaita ja huonokuntoisia. Vienassa on kuitenkin – en tiedä, onko se jälleen jälkimodernin ihmisen romanttista kaipuuta eheämpään elämään – pääosin hyvä vanhojen ihmisten elää: usein he pienessä mökissään, hankaluuksien keskellä, elävät täysipainoista elämää niin kauan, kuin sitä riittää. Näen melkein silmissäni, mitä tapahtuisi, jos heidät vietäisiin kerrostaloihin toimettomana makaamaan. Mielestäni suomalaisella yhteiskunnalla olisi jotakin opittavaa näiltä ihmisiltä heidän sitkeydestään ja levollisuudestaan elämän suurten kysymysten suhteen.

Vienassa, vaikka ollaan jotenkin avoimempia ja suorempia, on selkeitä, kulttuurisidonnaisia käyttäytymissääntöjä, jotka on hyvä tuntea. Yksi niistä on vaatimatto-

348 JumA Matkapäiväkirja PHH Kostamus, Uhtua ja Kiestinki 2/1997.

muus ja omien taitojen vähättely. Kaikki haastateltavat laidasta laitaan kertovat aina aluksi, että eivät osaa laulaa. Silti monet heistä osaavat.

Toinen havaitsemani sääntö on, että nuoremmat naiset pelkäävät sitä, että mies käy heitä tapaamassa. Melko tuttujenkin ihmisten kesken tällaista varotaan.

6.6.1997

Haastateltavani asumus ja olemus oli matkani suurin pettymys. Hän asui yhdessä nuorempien kanssa todella rähjäsesti. En kunnolla uskaltanut kunnolla edes laittaa takkia naulaan, mutta pakkohan se oli. Istuin varovasti likaisen sohvan reunalla ja yritin jututtaa mummoa, joka oli todella sairaan näköinen. Hänen toinen silmänsä oli selvästi sokea, suun ja silmien ympärillä oli vihreät leveät reunukset. Hän kertoikin itse olleensa hiljattain oikein sairas. Minusta tuntui siltä, kuin katselisin kuolemansairasta ihmistä. Lopettelin nopeasti haastattelua, vaikka hänellä olisi ollut ainakin uudempia lauluja. Kiittelin ja lähdin pois.[349]

Perjantai 1.8.1997

Illansuussa lähdin vielä käymään uudessa Paanajärvessä tapaamassa ystäväni Ludmilan vanhempia. Pyysin majapaikkani emäntää ensin soittamaan sinne, jotta varmistettaisiin heidän olevan paikalla. Puhelinyhteys saatiinkin nopeasti, mutta väki tuntui hieman arastelevan minun ottamistani vieraaksi näin myöhään. Selitettiin, että perheen isäntä oli poissa kotoa. Halusin kuitenkin käydä nyt illalla, koska muuten vierailu jäisi tekemättä. Olisihan se noloa sanoa Ludmilalle, että olen käynyt Paanajärvessä, mutta en hänen kotonaan.

Sovimme lopulta, että tekisin pikavierailun. Emäntäni tulisi vastaan katujen risteykseen. Harpoin joutuisasti suoalueelle tehtyä siltaporrastusta pitkin parin kilometrin matkan. Emäntäni oli luvatussa paikassa odottamassa. Hän olikin yllättävän nuori. Siellä minulle vasta selvisi, että Ludmilan vanhemmat olivat kuolleet jo kauan sitten, ja nuorehko sisko (hänkin oli kyllä jo isoäiti, ehkä n. 45-vuotias) ujosteli vieraan miehen kyläilyä aviomiehen poissa ollessa.

Kohteliaasti tein vierailustani mahdollisimman lyhyen. Istuimme keittiössä. Tytön poika Roman oli reippaasti mukana. Söimme lättyjä ja joimme teetä. Lähdin noin puolen tunnin kuluttua takaisin hillopurkki kainalossa.

Takaisin palatessani parahtelin jälleen melkein ääneen tien varrella näkyvää surkeutta: Kaikki oli rempallaan. Kadut kuoppaisia ja hoitamattomia, roskaisia, siellä täällä koiran ja lehmän paskoja, talot homeisia hökkeleitä, humalaisia aikuisia, muutamia lapsia ja nuoria, klubitalolta kantautui jäljittelemättömän äklöttävän ruma neuvostodiscohumppa. Kontrasti vanhaan Paanajärveen oli valtava.[350]

---

349 JumA Matkapäiväkirja PHH Uhtua 6/1997.
350 JumA Matkapäiväkirja PHH Uhtua, Paanajärvi ja Jyskyjärvi 7/1997.

Maria Feodorova

Olin saanut Santra Stepanovalta useiden henkilöiden nimiä Uhtualta, ja toteutin kesällä 1997 yksinäisen matkan. Tapasin Maria Artemjevna Feodorovan, josta tuli kahden vuoden ajaksi tärkein informanttini.

Torstai 5.6.1997

Emäntä herätti minut vasta puoli kymmeneltä. Söin nopeasti ja lähdimme koko porukalla autolla, he hautausmaalle, minä Maria Fedorovan luokse. Hän oli tähänastisen keruuhistoriani ehkä paras laulaja, Jussi Huovisen jälkeen. Sain häneltä runolauluja ja uudempia lauluja., tarkkoja kuvauksia Lytän elämästä ja asutuksesta. Hänen sisarensa oli myös tehnyt kirjallisen selvityksen karttakuvineen Lytän asutuksesta. Olin todella tyytyväinen.

Kuva 12. Maria Feodorova kesällä 1997. Kuva: Markku Nieminen.

Maria Fedorova oli syntynyt 1909, joten hän oli nyt 88 vuotta vanha. Iästään huolimatta hän muisti vielä hyvin Lytän kylän elämää ja vanhoja lauluja, joista osa oli myös runomittaisia. hän kertoi että tuatto oli heille lapsille ennen paljon laulanut. Nauhoitin häneltä noin kolme tuntia lauluja ja puhetta. Kun huomasin, että hän alkaa vähän väsyä, ehdotin, että tulen takaisin vielä seuraavana päivänä. Sovimme, että tulen kymmenen aikaan. Söin Maria Artemjevnan ja hänen sisarensa Anni Artemjevnan kanssa kaalikeittoa ja makkarapottua. Molemmat naiset olivat erittäin avoimia ja ystävälisiä. Koko Lytän kylä alkoi tuntua hyvin kiinnostavalta.

Mielenkiintoista oli, että Maria kertoi, että ei ollut viitsinyt laulaa moniakaan lauluja, koska nauhoituksen aikana pirtissä vieraili kolmas nainen, joka "ei ole niin hyvä ihminen". Sovimme vielä ovensuussa, että hän laulaisi seuraavana päivänä lisää.

Sain Anni Artemjevnalta mukaani hänen käsin kirjoittamansa Lytän kylän esittelyn. Kävelin parin kilometrin matkan postille, jossa sain kopiot kaikista vihkon sivuista. Kävin katsomassa myös Vienan Viestin toimituksen taloa, mutta siellä oli iso riippulukko ovella.[351]

Veikko Pällinen

Yksi niistä haastatteluista, jotka ovat jääneet viimeisiksi, vaikka olisin toivonut toisin, oli tapaamiseni Veikko Pällisen kanssa. Hän oli legendaarinen musiikkimies, opettaja, säveltäjä ja kuoron ja orkesterin johtaja. Hänen laulujaan lauletaan koko Karjalassa, ei ainoastaan Vienassa. Maineensa hän on saavuttanut ennen kaikkea sen vuoksi, että 1950- ja 1960-lukujen vaihteen tienoilla Karjalassa järjestettiin folkloreryhmien katselmuksia ja kilpailuja, joissa Uhtuan ryhmät saivat lukuisia ensipalkintoja. Veikko Pällinen oli tullut tutuksi monien suomalaisten musiikin merkkihenkilöiden, muun muassa Toivo Kärjen ja Martti Pokelan, kanssa. Yhteiset, eri puolilla rintamaa koetut sotakokemukset olivat taustana ystävystymiselle.

18.11.1999

Ollessani menossa Veikko Pällisen kotia kohti, tuli vanha mies potkurin kanssa vastaan. Potkurissa oli kävelykeppi. Arvelin hänen olevan Veikko Pällinen, mutta kysyin tietenkin vain kohteliaasti, asuuko tässä lähellä Veikko Pällinen. Hän vastasi leikkisästi että "lähellä on". "Missä päin" kysyin itsekin leikkiin yhtyen. Hän vastasi: "Tässä."

Hän kertoi olevansa menossa käymään postissa. Kysyin saisinko kävellä mukana ja samalla kysellä häneltä asioita. Hän myöntyi. Kävelimme sitten hitaasti kylmässä viimassa postille ja takaisin. Palelin kovasti, koska olin ollut kylmän seinän vieressä jo aikaisemmassa tilaisuudessa.

Veikko Pällinen vaikutti selkeäsanaiselta mieheltä, vaikka olikin jo vanha. Joissakin

351 JumA Matkapäiväkirja PHH Uhtua 6/1997.

kohdissa hänen puheessaan oli katkelmia muista, kuin puheena olevista aiheista. Ensimmäinen selvä epäilys muistin sekoilemisesta oli siinä, missä hän kertoi Maria Mihejevan olevan pieni nainen. Myöhemmin tarkistin Ainolta asiaa ja hän oli sitä mieltä, että Jouki Hämäläinen oli pienikokoinen ja Joukin mies oli ollut lappalainen.

Veikko oli Uhtuan musiikkielämän organisaattori, säveltäjä, kuoronjohtaja, harmonikansoittaja. Selitti, että on suvusta, jonka nimi on alun perin ollut Arhippainen. Noin sata vuotta sitten suku on muuttanut nimensä Pälliseksi, koska heidän talonsa on sijainnut Uhtuajoen rannalla suistomaalla, penkalla, jollaisia on vanhassa suomen kielessä kutsuttu pällisiksi.

Kertoi olevansa Vaasila Kieleväisen pojanpojan tytön poika. Suvussa on myös Malisia, Ontrein sukua, joita on kutsuttu myös Malikineiksi. Nähnyt viisikielisen kanteleen pienenä poikana Malikinin talossa Vuonnisessa. Hänen oli annettu pitää sitä kädessään, mutta kovasti oli varoitettu rikkomasta sitä, koska se oli suvun arvoesine, Siinä oli ollut viisi vaskikieltä, joissa oli ollut vähän niin kuin hometta.

Kertoi olleensa koko Uhtuan ja Kalevaan piirin musiikkitoiminnan johtaja 10.7.1947 lähtien, jolloin tuli opiskeluajan jälkeen Uhtualle. Opiskeli vuosina 30–37 Uhtuan keskikoulussa. Kutsuttiin vuonna 1938 Leningradin teatterikouluun musiikkia opiskelemaan, mutta kun lähtö tuli, Petroskoihin oli juuri perustettu musiikkikoulu, johon siirtyi. Opiskeli siellä vuoteen 1941 ja sodan jälkeenkin edelleen. Muitakin opiskelijoita oli Uhtualta ja muualtakin Vienan Karjalasta.

Kertoi runolaulajia olleen Likopäässä ennen useita Jouki Hämäläinen, Tatjana Perttunen ja Maria Mihejeva. kertoi, että he lauloivat "kalevalaisella melodialla", tapailikin minulle sitä, lähinnä 33115522-44332211-tyyppi. Kysyessäni laulujen sisällöstä hän sanoi, että he tekivät koko ajan lauluja elämästä ja ajankohtaisista asioista. Hänen mukaansa se oli tavallista. Kysyessäni millainen laulaja Maria Mihejeva oli, hän kertoi tämän olleen "pieni nainen" jolla mies oli lappalainen Kysyin tätä asiaa vielä toisenkin kerran, mutta hän epäröimättä kertoi näin asian olleen. Kysyessäni olisiko joku nuotinanut Maria Miehejevan lauluja, hän arveli nuotinnoksia olevan olemassa hänen omassaankin kirjahyllyssä. Keskustelussa edelleen hän sanoi "Kalevalan" laulutyyppejä olevan parikymmentä. Kyselessäni jatkuvasta muuntelusta hän myötäili epävarmasti.

Haastattelu piti lopettaa kun saavuimme hänen kotitalonsa lähettyville.

Erittäin merkittävää oli se, että Veikko Pällinen kertoi nähneensä pienenä viisikielisen kanteleen Malikinan pirtin seinällä.

Haastattelun lopussa lupasin soittaa hänelle, voisinko tulla vielä tulla viiden aikoihin. Soitin silloin ja peruin tuloni. Hänkin sanoi olevansa "ylös otettu". Lupasin käydä myöhemmin ja lupasin myös kertoa terveisiä Martti Pokelalle.[352]

352 JumA Matkapäiväkirja Uhtua 11/1999.

Ilmi Bogdanova

Olen kirjoittanut päiväkirjaani Ilmi Bogdanovasta, että hän oli "hyvin mielenkiintoinen henkilö". Hän poikkesi tavanomaisesta jo siinä, että ilmoitti avoimesti osaavansa laulaa ja jopa ilmoitti halukkuutensa laulaa meille. Hän luuli aluksi isokokoista mikrofonia kameraksi ja esiintyi sen mukaisesti.

Ilmi Bogdanovan tavatessani jäin miettimään hänen kertovan laulunsa taustaa: olisiko kyseessä eräänlainen heijastuma eeppisen runolaulun perinteestä, tavasta muuttaa kertomus lauluksi. Jälkeenpäin muistan ajatelleeni ihan samaa asiaa myös Anni Malikinan laulamisesta. Hänkin oli kotoisin Latvajärvestä ja lauloi noin 120 eri laulua kahtena peräkkäisenä päivänä. Anni samoin kuin Ilmi odottivat, että joku tulee heidän laulujansa keräämään.

> Me menimme tapaamaan Ilmi Bogdanovaa, joka olikin mielenkiintoinen henkilö. Heti ovella hän sanoi, että saisimme "varmasti hyvää materiaalia". Hän korosti puheessaan hieman r-kirjainta. Ilmi oli kotoisin Latvajärvestä, joten odotuksemme olivatkin korkealla.
>
> Pöydän ääressä hän hätäili ja hermoili. Sanoi, että "ei vielä laiteta tuota päälle." Hän haki välillä lakin päähänsä ja paikan harteille. Ensiksi hän kuitenkin kertoi sadun, joka kertoi kahdesta pienestä linnusta. Sitten tuli laulun vuoro. "Laulu meidän talosta" oli pitkä, melko suorasanainen kertomus kauniiseen sävelmään tyypiltään rekilaulun AB-muotoinen sävelmä) sovitettuna. Laulua seurasi toinen. Ja kolmas jne. samalla sävelmällä.

Kuva 13: Sulo Bogdanov ja Ilmi Bogdanova kesäkuussa 2003. JumA. Kuvaaja PHH.

> Eräiden laulujen välissä tuli ilmi, että laitteemme pöydällä ei ota kuvaa, ainoastaan äänittää. Hän oli hämmästynyt ja närkästynyt. Selitin, että kamera on nyt toisilla, jotka ovat vanhainkodilla kuvaamassa. Ilmi oli närkästynyt: "Ette saa mistään niin hyvää kuin täältä!" Hampaat kiristyivät.
>
> Harmittelin, että olimme antaneet kameran toisille. Jatkoimme laulujen tallentamista. Lopulta Janne ja Taito tulivat vanhainkodilta. Otimme silloin kameran käyttöön ja filmasimme koko repertoaarin vielä filmille. Tuli hienoa materiaalia.
>
> Ilmi oli Latvajärvestä, omaa sukua Karhu. Jälleen ajattelin, onko Latvajärvellä erityinen laulamalla kertomisen tapa, koska niin monta kertaa olen törmännyt hyviin laulajiin, jotka tulevat sieltä. Ehkä laulamalla kerrotut tarinat kuuluvat kyläkohtaiseen alakulttuuriin. Tällainenhan selittäisi sekä vanhaa runolauluperinnettä että uudempaa laulamista, jota Ilmi edusti. Kauniilla äänellä hän lauloi laulujansa.[353]

Vienankarjalaisen ihmisen elämismaailma

Jouki Peksujeva

Kuten tämän luvun alkupuolella sanoin, käsitykseni runolaulusta olisi todennäköisesti huomattavan erilainen, jos en olisi päässyt matkustamaan kylissä niin paljon. Luonnollisesti kokemuksia on karttunut myös venäläisestä yhteiskunnasta ja ihmisistä laajemmin, kuin edellä valitsemissani päiväkirjoissa olen kuvannut. Uskoakseni nämä kaikki kokemukset ovat jollakin tavalla puhdistaneet minua ainakin kahdella suunnalla vaanivista harhakäsityksistä.

Ensinnäkin, kokemukset ovat vapauttaneet minut kyynisyydestä: olisi niin helppo vedota siihen, että kaikki on jo menneisyyttä, kadotettu. Tällöin voisi keskittyä arkistoista löytyviin lähteisiin ja kirjallisuudesta tavoitettaviin kuvauksiin.

Toiseksi, kokemus kylien ja ihmisten arjesta auttaa palauttamaan romanttiset tai romantisoidut mielikuvat arjen yläpuolella eläneistä poikkeusyksilöistä takaisin maan pinnalle. Kysymys on – silloinkin kun kohtaamme vanhoja uskomuksia, loitsuja tai "tietohuisia" – arkipäiväisestä tavallisten ihmisten toiminnasta heidän omassa käsite- ja kokemusmaailmassaan. Minulle tässä suhteessa merkityksellistä oli muun muassa Jouki Peksujevan kohtaaminen kesällä 1997. Hän lauloi myös runolaulua, mutta merkittävämpi oli hänen kuvauksensa uskomusperinteestä. Oheisesta litteroinnista toivottavasti välittyy se innostus, joka tutkijallakin oli. Muistan, että mielessä pyörivät Lemminkäisen virrestä tutut kuvat, joissa Päivölän isäntä "hiero kahta kämmentänsä, hymmerti molompiaha":

> JP: Käsissä miull on se..semmoinen, niin se voima, jotta näitähän mie lapsia... omia lapsia,...näitä..(PHH: Te ootta oikein Tietäjä!) näitä niin kun omia lapsia, niin kun...(PHH: parantaja!) näin kun, näitä hieron, näitä käsiä, vastakkai, (hieroo)

---

353 JumA Matkapäiväkirja PHH Paanajärvi, Kemi, Kiestinki, Oulanka, Uhtua 6/2003.

Kuva 14. Jouki Peksujeva kotinsa pihalla Uhtuan Lamminpohjassa 1997. JumA. Kuvaaja PHH.

nämä tulou oikein kuumaksi, (taputtaa käsiä) joo. Ja jos ne miulla…vilustuu vähän, mie kun panen näin, (näyttää) (PHH: Ja sillä lähtee sitten?) lähtee…!
JP: Näitä mie olen, kun v..vihua näitä kun..(PHH: Niin) lapsilta näitä, napoa täältä,…lääkäri ei tiijä. Lääkäri ei parenna, se vaan leikkaa! (yhm) Leikkoa se! (hmm)
PHH: Kyllä minä oon kuullu tällasista karjalaisista tietäjistä ja se vaan tulee joillekin (JP: Joo!) ihmisille sitte semmonen taito.
JP: Joo! Ja mie kun…otan, panen lapsen…tyynyllä…toinen pitää, ja mie sitte luven. Se on täämöni se luku. Ja veitsen käteh' , ja: En mie sitä kuluta ku näin vain veitsel painelen jotta…
PHH: No minkälaisia ne on ne luvut?
JP: Ka, tätä ku vihua, niin tämä on..(miettii)..*"Syön syöjät, puren purijat omalta lapselta." Kolme kertaa pitää sanoa ja tällä veitsellä näin, painella.* (mm).
PHH: No mihinkä se auttaa?
JP: Se, Syön syöjät, puren purija omelta lapselta…Kuin on tämä veitsi leikannun, niin leikatkah tämän…se venäjäksi tuleu niin kun kriisa se, vihuanta…kriisan, alla nahkan…kuulumattomaksi, piällä nahkan näkymättömäksi…no…ja sillä kun veitsellä sittä painelet, sitä napua, tuoltahan mie tein, löy… se, kuka toi tänne teijät nii hänen tytön vasta parennin.[354]

354 Jouki Peksujeva (1928), JumA C9030.

Jouki Peksujevalla, joka tätä kirjoitettaessa elää edelleen Uhtualla, on myös näkijän taito. Hän on perinyt taidot isoisältään, joka oli myös osannut ennustaa. Jouki Peksujevan kotona oli ollut erityinen aamuhetki, hämärätunti, jolloin isoisä tietoisesti oli opettanut maailmankatsomuksen perusteita koko perheelle. Samantapaisia kertomuksia olen kuullut useampia, vieläpä samalla *hämärätunnin* nimikkeellä kuvattuna.[355] Pimeään vuodenaikaan hämärän hetki, jolloin ulkona oli pimeä ja sisällä valaisi ainoastaan piisin tuli, oli otollinen vanhempien ja isovanhempien starinoille ja lauluille:

> JP: No en mie nyt muista sit. Se kun miulla niin jäi se...ei ..ei oikein se piähä. Hän kun tykksi... se isoisä meille...kun se. Illasta hän oikein varhain nukkumah' kävi. ja kaikki meillä. Mutta aamusta se oli sitte neljän aikana jo ylhääll...ylös. ja sitte se laitto...keitti ja .. *ja sitte oli se hämärätunti.*
> Varoja ja.. että ku ne ei uskon ku mitä heitä kielletih' tehä. Jotta ei pie koskaan vastah, tuota, laittaa. Jotta jos mitä vanhat ihmiset sano, se pitää niin laittaa jotta ei pie laittaa omah pääh mukah. Niistä se, hän tykkäsi niistä kertoa.
> PHH: No miten se oli mahollista että hän kerto siitä uskonnosta, kun kuitenkin oli jo neuvostoaika.
> JP: Neuvostoaika oli, no hän meille lapsille kerto. Lapsille hän kerto ja sano jotta tätä ette saa kertoa kellen... muuten tämä...teiltä isoisä vankitah.
> PHH: (yhm) No sitä ei kukaan kertomu?
> JP: Ei sitä, me emme uskaltan kellen mitän kertoa. Hän meille kerto niistä kaikista kerto. ja miten on ihmiset tultu, että me on tultu... että jumala loi. Ja ihmiset...ja niistä se on lähteny, juuret ja kaikki.
> PHH: No oliko teillä Tollonjovella mitään tsäsounaa tai sellaista?
> JP: Ei. Ei, Vuokkiniemessä vain.
> PHH: No kävittäkö työ siellä tsäsounassa?
> JP: ka, eihän sit ollun, konsa mie olen syntyn. (PHH: Ei ollu enää?) Ei, ei ei. (PHH: Eikö ollu missään enää?) Ei, ei ollun kun se isoisö vain meille niistä kaikista kerto, tästä siitä Jeesuksen syntymisestä kerto, (yhm). No hän kerto näin, jotta se Maria tyttö söi tämän...omenan. (PHH: Niin?) ja siitä synty Jeesus, no meillä se lapsilla...meistähän on samantekevä...no, jotta siitä synty tämä... Jumalan poika... hän niin kerto meillä aina. Että siitä synty Jumalan poika. ja häntä siitä kun vihattii.. ja hänet ristiih naulittii.. ja tiijättäkö työ jotta mintäh meillä silmiä ristitäh? Vanhat? No, jotta silmiä ristitäh sentäh, no, jotta Jumalan poika on naulittu... ristih. sa sen piti... vanhat ihmiset kun syömäh ruvettih, ja syömästä päästih, ja aamulla ja illoilla nei nukkumaa ruvettu enne kun ei jos nei silmiä ristih.. ja molittu sitä. No,
> PHH: No se säily neuvostovallasta huolimatta?
> JP: Se säily.. se säily. Eihän siellä ollun ketänä omassa kylässä ku nämä vanhat ihmiset.
> PHH: eikä niitä kukaan kytänny?
> JP: Ei, ei, ei. Ei niistä kukaan. No. ja vanhoilla ihmisillä se oli, se, ja nehän pyhitti vielä sitte sitä, että ei kaikkie syöty niih ja niih aikoih. Se oli, no niitä mie en muista. Sen vain muistan jotta se oli yksi väli oikein pitkä, jotta sitä ei syöty ei maitoa ja sen sellaista. Ja sitte isoisä niistä tykkäsi meillä kaikilla kertoa. Ja sen sano aina, jotta: Jumala anto kymmenet käskyt. Joo. ja jos ken ne käskyt rikkoo, sillon se saa suu-

355 Ainakin Santra Bogdanova (s. 1918) JumA C4025. Myös Kainuussa on käytetty hämärän tunti tai muita samantapaisia nimityksiä. Suullinen tiedonanto, Maire Rusanen 2008.

ren synnin. ja sano ne käskyt, nyt mie en muista, ei pie varstaa, ei pie valehella, ei pie... pahoa laittoa, ei pie toisena no kerto se ne kaikki. Jotta siitä, niistä... Jumala rankasou. Hän oli.. uskovainen. Nih. Näin sano, no hän ei näyttän sitä kellän, hän ei näyttän. No hän, en tiijä lukiko hän... hän saatto lukia.. no jotta lukiko hän sitä, niistä vai mistä hän oli saanu, no sitä en mie voi sanoa.[356]

Kuten olen johdannossa todennut, eräät kulttuuri- ja aatehistorioitsijat korostavat kulttuurin käsitteeseen läheisesti liittyvän mentaliteetin[357] muuttumisen hitautta suhteessa kulttuurin muihin rakenteisiin.[358] [359] Niinpä mentaliteettia kuvataan jopa "pitkän keston vankilana", joka hitaasti muuttuessaan muodostaa esteitä ja rajoituksia uuden omaksumiselle.[360] Anna-Leena Siikalan mukaan "kulttuurin erilaiset rakenteet muuttuvat eri tahtiin, vaikkakin toisiinsa vaikuttaen".[361]

Rinnastan tässä mentaliteetin käsitteen elämismaailman käsitteeseen. Vanhojen vienalaisten ihmisten elämismaailmassa on paljon vanhan vienalaisen kulttuurin piirteitä jäljellä. Vanhat käsitykset elävät rinnakkain uuden maailman mukanaan tuomien modernin yhteiskunnan käsitysten kanssa. Tilanne on mielestäni analoginen sen kanssa, että myös vanhat ja uudemmat laulut elävät ja ovat eläneet jo pitkään rinnakkain.

Vienan Karjalassa vanhoilla laulajilla ei yleensä ollut selkeästi omaa kategoriaa runolaululle. Yleiskategoriana oli suomalainen laulu, joka saattoi jakautua alakategorioihin. Näitä olivat piirileikkilaulu, lastenlaulu tai lapsille laulettava laulu, häälaulu ja määrittelemätön vanhojen laulujen luokka. Runolaulua esiintyy kolmessa jälkimmäisessä luokassa rinnan muiden suomalaisten laulujen kanssa.

PHH: laulettiinko tätäkin siellä iltatöissä vai oliko tämä piirileikkilaulu?
JP: Iltatöissä!... tämä oli piirileikkilauluja. Piirileikkilaulu on ta iltatöissä, siellähän ne niitä laulo, tällaisia lauluja, aina laulettih' nii, sieltähän mie niitä muistan.
(...)
JP: No evakon jälkeen se vähän niin kun yritteli olla tiällä. No, mutta siitähän se siihi... no oli meillä täällä kun oli se...kulttuuritalo nii sinnehän me kävimmä sitten tannsimaan ja, sehän oli. No ei se silloin niin tanssittu kuin nyt! Ei ku hypitää vain! Niin (mm) Silloinhan ne vakavasti tanssi.
(...)
JP: Se oli ..., suomalaisia lauluja lauloivat, vanhat ihimiset. Vanhat ihmiset ei osannu venäjäksi!
PHH: Mistä ne? Oliko ne Suomesta tullu nämä laulut, vai? Mistä kautta ne oli kulkeutunu?
JP: En mie tie.., ne on varmasti Suomesta ne tullun, ennen niitä, toisilta aina, vanhemmilta.[362]

---

356 Jouki Peksujeva, s. 1928, JumA C9030.
357 Mentaliteetilla viitataan Siikalan mukaan yleensä "yhteisesti jaettuihin ajattelun ja kokemisen malleihin, elämänasenteisiin, arvoihin ja tunteisiin" sekä tiedostettuihin ja tiedostamattomiin, arkipäivän toimintoja ohjaaviin "mielensisältöihin". Siikala 1999, 25.
358 Manninen 1989, 60.
359 Le Goff 1978, 257.
360 Peltonen 1988, 277.
361 Siikala 1999, 27.
362 Jouki Peksujeva, s. 1928, JumA C9030.

Maria Feodorovalle kysymys laulamisesta liittyy toisaalta kertomusperinteeseen, toisaalta eri laulamisen lajeista ainakin joiku ja itku ovat erillisinä lajeina tiedostettuja:

> PHH: Jos vielä palataan siihen Lytän kylään, silloin kun olitta lapsi. Muistatteko, oliko se sellainen laulukylä se Lyttä?
> MF: No ei siinä oikein ollu sitä laulajoa. Miun toatto, se lapsilla vain laulo. Miun toatto oli semmoni, oikein...niin ku sanomma...rehellinen musikka, nii hän oikein tykkää lapsie, niin hän jo lapsien kera laulo. A, ei siinä ollut sitä laulajoa. Ne oli, yksi ukko, akko, ne oltih, akka oli kuurni, se ei kuulu nii mitä. A, ukko oli vanha. A, siinä Ontropassa toosa, ei sitä ollu sitä laulajoa. En mie sitä muista heän lauluja. Sanottih sitä starinoa, meillä starinoa sanottih. Nii se Ontropan naini sano aina starionoa, sanoo jotta: "Aamulla arvautellah, illalla sanotah starinoa!", heän meillä lapsilla aina sano. Sanoo "Ruvetkoa muate". Myö vielä kävimmä siitä öitse, toisien lapset lapsien luona. Heän siitä meilä sano starnoita. No ei sitä ollun suurempaa laula...laulantoa. Toatto se meillä lapsilla vain laulo.
> PHH: Minkälaisia laulja se tuatto laulo?
> MF: ka kun, niitä pikkaraisia vain.[363]

> PHH: No, oottako te kuullu semmosesta kun karjalaisesta joiusta?
> MF: Joikua? Ka, olen mie. Sitä mie justii olisin siulla olisinki sanot, ka, en soattat. Jotta niit on kahta mallie: ta, iänellä itku ta siitä joikunta. (Aha). No, mutta sitä joikuntoa mie olen oikein vähän kuullut. Tolkko kuulin ratiossa. Ratiossa kun pohjoselta akat, tuolla, joikuttih, mie kuuntelin sitä. (yhm). No ei siitä saa selvää, mitäpä nuista heh, heh, se on semmoista se on se joikunta. A, iänellä itku se on tietty, itellä se...se... huonot hermot panou itkemäh, ta iänellä itku, kyllä se liikuttaa ihmistä! Oi-joi.[364]

Erittäin mielenkiintoista on, että Maria Feodorova lukee häälauluihin sekä Kokko-virren että Sä kasvoit neito kaunoinen -laulun. Seuraavan katkelman edellä hän on selostanut, että Kokkovirttä lauletaan, kun sorokkaa laitetaan morsiamen päähän. Hän laulaa katkelman Kokkovirttä ja siirtyy eteenpäin:

> MF: (Laulaa Kokkovirttä). Semmoini se oli se laulu, että (PHH: No niin!) En mie saata sitä....
> PHH: No hyvinhän se kuitenki tuli!
> MF: Ei, se tullu hyvin, kun mie en ole...ennen, sitä soattat. On se siitä toine laulu...se Kasvoit sä neito kaunoinen isäsi majassa...Se on toose, sitä lauletah, siinä häissä.[365]

Jelena Pirhoselle ja Santra Remsujevalle ovat tuttuja käsitteet häälaulu ja itettäminen. Niihin liittyy myös käsitys perinteen muinaisuudesta:

> JP: Tuota, tietenki oli.(...) Miulla vet oli ämmöki Petroskoissa, laulamassa ta näitä, vanhoja ja muit, niinku häälauluja ja kaikkie. Itekettämässä, kuin he itetetäh

---

363 Maria Feodorova, s. 1909, JumA md4003
364 Maria Feodorova, s. 1909, JumA C9026.
365 Maria Feodorova, s. 1909, JumA md4010.

> sitä morsienta itetetäh kaikki. No mie olin silloin lapsi, (yhm), no, enkä mie niistä ollun. No tämä täti, Hämäläinen, hän vet oli semmonen, niitä muinais ihmisen... (Jouki Hämäläinen?), Jouki Hämäläinen, muinaisihminen.[366]

Useat haastattelemani ihmiset ovat olleet myös muiden kerääjien haastattelemia, ja Vienassa yleinen tietoisuus laulujen ja runojen keräämisestä on levinnyt laajalle. Kerääjää ei sinänsä ihmetellä, vaan tilanne on valmiiksi pohjustettu. Jonkin verran tämä saattaa haitatakin tutkimustilannetta: kerääjä ohjataan vain sellaisten ihmisten puheille, joita joku toinenkin on haastatellut. Informantti saattaa myös jättää mainitsematta asioita, jotka on jossakin toisessa tilanteessa tulkittu vähemmän merkittäviksi.

Usein runolaulua ja yleensä vanhojen ihmisten "tietohuisia" kunnioitetaan niin paljon, että heidän läsnä ollessaan ei ruveta laulamaan tai kertomaan. Tämän olen myös kohdannut monta kertaa. Sama asia saattaa tulla vastaan myös käänteisenä: jos kerron haastateltavalleni kuulleeni jonkin asian edellisessä paikassa joltakin nuoremmalta ihmiseltä, saattaa reaktiona olla harmistunut ja vähättelevä tuhahtelu. Myös samanikäisillä ihmisillä on useasti hyvin selkeä käsitys toistensa kompetenssista perinteen suhteen.

Kuva 15: Darja Šahtarina ja muita naisia Vuonnisessa 14.8.1999. Kuvaaja PHH.

366 Jelena Pirhonen, s. 1912, JumA c9020.

5 RUNOLAULU JA RUNOLAULAJA

Kuva 16: Anni Lehtonen Oulussa. SKS 5413. (Ei kuvausaikaa, n. 1910-1915). Kuvaaja Samuli Paulaharju.

Käsitteenä runo(n)laulaja on tutkijoiden luomus, joka ilmaantuu kirjallisuuteen pysyvästi vasta 1910-luvulla. Sitä aikaisemmin oli pääasiassa vain laulaja. SKVR I osan esipuheessa vuodelta 1908 puhutaan johdonmukaisesti runojen laulajista. Noin sadan vuoden aikana nähdyt kehitysvaiheet käsitteen runojen laulaja – runonlaulaja – runolaulaja muodostuksessa heijastanevat myös asteittain tarkentuvaa käsitystä tutkittavasta ilmiöstä.[367]

Runolaulajat ovat olleet ja ovat tavallisia kuolevaisia ihmisiä. Se ympäristö, jossa ihmiset ovat eläneet, on ratkaissut sen, millaisia lauluja on opittu. Kirjoituksettomassa kulttuurissa, jollainen suomalainenkin kansankulttuuri on ollut 1800-luvun loppupuolelle saakka ja vienalainen vielä pitempään, runolaulun avulla on siirretty tietoa, ymmärrystä ja maailmankuvaa seuraavalle sukupolvelle. Runolaulaja ei välttämättä ole ollut ammattilainen. Monissa kuvauksissa todetaan, että kaikki ovat osanneet laulaa, miehet ja naiset, nuoret ja vanhat.[368] Toisaalta taitavalla laulajalla on voinut kyllä olla kapea-alaisempia sosiaalisia rooleja, esimerkiksi itkijänä tai hääseremonian taitajana tai jopa Päivölän pitojen tapaan taitavimpana runona, joten erikoistumistakin on ollut havaittavissa.

Oman tarkastelunsa ansaitsee myyttinen ja romanttinen käsitys Viimeisistä Runolaulajista.[369] Lönnrotista alkaen aina meidän päiviimme saakka kaikilla tutkijoilla ja kerääjillä on lähes yhteneviä kuvauksia siitä, kuinka juuri nyt ovat käsillä viimeiset mahdollisuudet kuulla alkuperäistä runolaulua. Kuitenkin aina on löytynyt uusia laulajia, joita voidaan nimittää "viimeisiksi" runolaulajiksi.

Toisaalta myös käsitys runolaulun vähittäisestä katoamisesta perustuu todellisuuteen. Kehitys ei vain ole kulkenut niin jyrkästi, kuin Lönnrot aikalaisineen pelkäsi. Elinympäristön muuttuminen ja tapojen, kielen ja sosiaalisen kanssakäymisen muotojen vaihtuminen toisenlaisiksi heijastuvat tietenkin lauluissa ja niiden merkityksessä. Viime vuosisadalla ehdottomasti merkittävin vedenjakaja on ollut toinen maailmansota ja sen jälkeen Neuvostoliitossa tapahtuneet raja-alueen väestönsiirrot. Niiden jälkeen ei enää ole ollut entisenlaista vienalaista kyläkulttuuria, joka toimisi runolaulun kasvualustana.

Vielä vuosina 1942–1943 Väinö Kaukonen saattoi tavata useita kymmeniä[370] taitavia runolaulajia[371] Akonlahdessa, Kostamuksessa, Pirttilahdessa, Latvajärvessä, Sappovaarassa ja muissa Länsi-Vienan pikkukylissä, joita ei enää ole kulttuuriympäristönä olemassa.

Kuusi runolaulajaa, joita käsittelen tässä luvussa, on valittu harkiten tarkastelun pohjaksi. Keskeisimpiä kriteerejä on ollut ensinnäkin se, että heidän elinkaarensa osuvat 1900-luvun eri vaiheisiin ja että he ovat oppineet laulutapansa Länsi-Vienassa. Korostan tässä yhteydessä sitä, että laulut ilmentävät keruuajankohtansa laulamista. Tällöin aineistossa on laulua 1910-luvulta, 1950-luvulta ja 1990-luvulta. Toiseksi, heiltä on tallennettu (omana aikanaan, Länsi-Vienan alueelta) määrällisesti eniten lauluja. Olen itse haastatellut tutkimusalueella noin 15:ttä sellaista laulajaa, jotka ovat osanneet runolaulua. Usein laulut ovat kuitenkin olleet ainoastaan katkelmia, tai jokseenkin vähäinen määrä lauluja.

---

367 Ks. aikaisemmin luku 2.

368 Fellman 1906, 496–497. Myös Jelena Pirhonen, JumA C9020.

369 Haavio 1943.

370 Kaukonen 1942, SKS KRA. Kaukonen, Väinö 1769. 1943, Kaukonen kirjoittaa keruukertomuksessaan: "Matkani aikana haastattelin 60–70 henkilöä, joilta yli kolmeltakymmeneltä kirjoitin muistiin kansantietoutta. Runojen säemäärä on yhteensä noin 5.500."

371 Kaukonen 1980, 223.

Näiden kuuden laulajan kautta on mahdollista kattaa koko vuosisata, pohtia länsivienalaiseen runolauluun liittyviä yleisiä kysymyksiä ja muutosta sekä samanaikaisesti luoda jokaisesta henkilökuva runolaulajana, heidän oma runolauluoppinsa. Taulukon 2 kaaviosta näkee, miten laulajien elämänkaari sijoittuu 1900-luvun eri vaiheisiin ja milloin heidän laulamistaan on tallennettu ja dokumentoitu.

Taulukko 2. Kuuden valitsemani runolaulajan elämänkaaren ajoittuminen 1900-luvulle ja heiltä tallennetun, tutkimuksessani käytetyn aineiston keruuajankohta.

NIMI (s.)	1900	1950	2000
AL (1866)	---------- /-*13*/----------(1943)		
DH (1878)	---------- /- *50-l.*/-----(1963)		
AT (1872)	---------- /-*50-l.*/--(1956)		
MF (1909)	---------- /*90-l.*/(1999)		
SR (1914)	---------- /*90-l.*/---		
JH (1924)	----------/*90-l.*/---		

Kaaviosta voi nähdä, että laulajien elämänkaaret ja keruuajankohdat kattavat hyvin koko vuosisadan, joskin laulujen oppiminen on painottunut vuosisadan alkupuolelle. Otan tämän johtopäätöksissä huomioon, mutta laulut ovat ensisijaisesti kuitenkin keruuajankohtansa laulamista.

Anni Lehtonen (kuva 16) on tavoitettavissa enää kirjallisten dokumenttien kautta, Domna Huovinen ja Anni Tenisova myös ääninauhoilta. Maria Feodorovan, Santra Remsujevan ja Jussi Huovisen olen tavannut itse. Lehtonen lauloi Samuli Paulaharjulle ja Juho Rannalle 1910-luvulla, Domna Huovista ja Anni Tenisovaa on dokumentoitu 1950-luvulla. Maria Feodorovaa sain haastatella 1990-luvulla ja Santra Remsujevaa ja Jussi Huovista 1990- ja 2000-luvuilla.

Olen kuunnellut muidenkin laulajien äänitallenteita muun muassa Karjalan Tutkimuskeskuksen Kielen, kirjallisuuden ja historian instituutin arkistossa ja tullut silläkin tavalla, samoin kuin suomalaisten arkistojen ja oman keruukokemukseni perusteella, siihen tulokseen, että uusien laulajien sisällyttäminen otokseen ei toisi mitään varsinaisesti uutta johtopäätöksiini.

Kaikkien kuuden laulajan syntymäkoti ja elinympäristö on Länsi-Vienan alueella.[372] Anni Lehtonen syntyi ja asui Vuonnisessa. Domna Huovinen syntyi Vuokinsalmessa ja eli siellä lapsuutensa ja nuoruutensa. Naimisiin mentyään

372 Ks. kartta s. 21.

hän asui elämänsä loppuun saakka Kuivajärven kylässä, Suomen puolella. Anni Tenisova syntyi Vuokinsalmessa, mutta muutti jo lapsena Niskajärven kylään. Hän kuuli laulamista todennäköisesti kaikissa näissä kylissä, mutta hän itse kertoi oppineensa laulamista sekä niskajärveläisistä lähteistä että Latvajärven perinnealuetta edustavalta Miihkali Perttuselta.[373] Maria Feodorova syntyi Lytän kylässä ja muutti nuorena Akonlahteen. Sieltä hän siirtyi sodan jälkeen lyhyeksi aikaa Jyskyjärvelle ja myöhemmin Uhtualle. Santra Remsujeva syntyi ja on asunut lähes koko elämänsä Vuokkiniemen alueella, Kyyrölän kylänosassa tai Tollonjoella sekä kirkonkylässä. Jussi Huovinen syntyi ja asuu edelleenkin Hietajärvellä, Suomen puoleisessa vienalaisessa kylässä.

Laulajien muodollinen laulutaito, sellaisena kuin me nykyisin sen tavanomaisimmin ymmärrämme (esimerkiksi musiikillisen muodon vakiintuneisuus tai vakiintumattomuus tai ennakkokäsitys laulajan musikaalisuudesta tai epämusikaalisuudesta), ei ole välittömästi vaikuttanut laulajavalintaani, pikemminkin päinvastoin: olen pyrkinyt analyysissäni tavoittamaan sellaisia laulamiseen liittyviä tyylipiirteitä, jotka ilmenevät kaikilla laulajilla. En siis ole pyrkinyt ensisijaisesti kuvaamaan kenenkään yksittäisen laulajan omaa tyyliä, vaan olen etsinyt kuuden laulajan repertoaareista muodostetun otoksen kokonaisuudesta yleisempiä runolaulun tyylipiirteitä ja laulamisessa 1900-luvun aikana tapahtuneita muutoksia.

Välillisesti laulajien valikoitumiseen on vaikuttanut ympäristön käsitys heidän hyvästä laulutaidostaan, koska heitä kaikkia on omana aikanaan tallennettu hyvinä laulajina. Tällöin pääosa huomiosta on kuitenkin kiinnitetty laulujen ja laulettujen runosäkeiden määrään.

Laulajien joukossa on viisi naista ja yksi mies. Heidän joukossaan on kaksi Suomen puolella pääosan elämäänsä elänyttä ja neljä Neuvostoliiton (Venäjän) alueella elänyttä laulajaa. En usko, että lisäämällä laulajien määrää tai vaihtamalla tilalle jonkin toisen laulajan laulamista lopputulos voisi tällä kysymyksenasettelulla olla kovinkaan erilainen. Mahdollisesti analyysi olisi voinut tällöin tarkentua koskemaan vieläkin rajatumpia alueellisia tai sukukohtaisia laulutapoja. Sen sijaan jonkun laulajan jättäminen aineistosta pois olisi voinut vaikuttaa johtopäätöksiin. Pidän siis näiden kuuden laulajan otosta asettamieni kysymysten valossa vähäisimpänä määränä, jonka varaan johtopäätöksiä voi luotettavasti yleistäen tehdä.

Olen tarkoituksellisesti pyrkinyt käsittelemään jokaista laulajaa hänen yksilöllistä laulajanlaatuaan kunnioittaen. Näin laulajien käsittely ei aina ole samanlaista, eikä voikaan olla. Laajimman ja perusteellisimman musiikkianalyysin teen Anni Tenisovan laulamiseen liittyen, koska häneltä tallennetun lauluaineiston laajuus antaa siihen parhaan mahdollisuuden. Uusimpien laulajien kohdalla korostuvat havainnot, joita olen voinut tehdä laulamisen tavasta ja kerronnasta.

Luvussa 4 olen tarkastellut länsivienalaista kylää ja siellä eläneitä ihmisiä. Tässä luvussa keskitytään runolauluun musiikillisena, soivana tuotoksena. Kokonaisanalyysi, joka ottaa huomioon luvussa 4 esitellyn kulttuurikontekstin ja kokoaa yhteen tässä luvussa esiteltävän runolaulun musiikillisen muodon, tehdään tämän luvun lopussa, alaluvussa 5.7.

373 Kper AK/0122. 1952.

5.1 Anni Lehtonen

Matti Kuusi kiinnittää artikkelissaan *Anni Lehtosen runousoppi* huomiota laulajan improvisointitaitoon, hänen tapaansa tuottaa uutta runoa ja uusia sanalaskuja annetuista aiheista:

> Paulaharju c 9580–9687 osoittaa riidattomasti, millaisesta ehtymättömyydestä on kysymys Anni Lehtosen kohdalla: kalevalaisesta kielitaidosta, huippuunsa kehittyneestä perinnepohjaisen improvisoinnin valmiudesta.[374]

Kansanrunoudentutkijana Kuusi kiinnittää tietenkin huomiota Anni Lehtosen ehtymättömään kykyyn tuottaa uutta, traditioon pohjautuvaa runoutta, mutta musiikintutkijakin voi täydellä sydämellä yhtyä hänen toteamukseensa:

> Nykytutkija maksaisi paljon, jos saisi esittää Anni Lehtoselle pari lisäkysymystä.[375]

Kuusen luonnehdinnassa voidaan nähdä yhtymäkohta myös siihen, mistä Paulaharjua on kritisoitu: häntä on syytetty epäsopivista menetelmistä, jopa ennätyshulluudesta sananparsien keräyksen yhteydessä. Tellervo Venho viittaa artikkelissaan[376] myös siihen, että huomattava osa Lehtosen lauluista on loitsuja, lastenlauluja ja muita lyhyitä lauluja. Vertailussa muihin runolaulajiin on myös otettava huomioon, että monista muista poiketen Lehtonen oli vuosikausia kerääjänsä kanssa kosketuksissa, joten häneltä on todennäköisesti saatu talteen lähes kaikki runomuotoinen perinnetieto, jonka hän osasi.

Joka tapauksessa Anni Lehtosen kohdalla voidaan puhua erittäin laajasta perinneaineistosta. Häneltä on tallennettu 8 000 sananpartta, yli 200 itkuvirttä, satoja loitsuja, häärunoja, satuja, tarinoita, uskomuksia, tuutulauluja, leikkilauluja ja uudempia kansanlauluja. Anni Lehtosen runoja on julkaistu vuosina 1919–1921 ilmestyneissä Suomen Kansan Vanhojen Runojen Vienan-osissa 4 500 säettä.[377]

Nälkä ajoi mierontielle

Lehtosen elämänvaiheita on selostettu suomalaisessa alan kirjallisuudessa[378], viimeisimpänä ja täydellisimpänä Pekka Laaksosen (1995) toimittaman *Syntymä, lapsuus ja kuolema* -teoksen jälkisanoissa. Esitän tässä ainoastaan pääkohdat.

Anni Lehtonen syntyi Tšiitari Bogdanovin ja Okahvie o.s. Malisen perheeseen Vuonnisen Saarelle vuonna 1866. Hänen äitinsä isoisä oli Ontrei Malinen, ja suvussa on useita muitakin keskeisiä vienalaisia tietäjiä ja lauluperinteen taitajia.

Olosuhteet, joissa Anni Lehtonen eli, olivat ankarat: köyhyyttä, sairauksia ja kovaa työtä. Hänellä oli kuusi lasta, joiden huoltamisesta hän vastasi miehensä Kliimon kuoltua lavantautiin vuonna 1905. Anni etsi toimeentuloa

---

374 Kuusi 1985, 92. Artikkeli on julkaistu ensiksi Virittäjässä 1974, 293 – 303.
375 Kuusi 1985, 96.
376 Venho 1968.
377 Laaksonen 1995.
378 Mm. SKVR I,4, 1921, Haavio 1943, Venho 1968.

Muurmannin rautatieltä, ja työn perässä hän tuli Suomeenkin, Ouluun, jossa hän pesi kaupungin rouvien pyykkejä, raatoi rakennuksilla ja teki kaikkea tarjolla ollutta työtä (kuva 17).

Kuva 17. Anni (vas.) ja Matro Lehtonen ensimmäistä kertaa Oulussa syksyllä 1910. SKS 5416. Kuvaaja Samuli Paulaharju.

Elämänolosuhteet heijastuvat myös hänen lauluissaan. Darja Šahtarina, joka lapsena 1930-luvulla asui Anni Lehtosen perheessä, muisteli vielä 1980-luvulla hänen laulaneen "heleällä tasaisella äänellään" seuraavaa, tyypillistä huolilaulua.[379]

Nousin aikain uamusella,
heräsin kun hepo hirnu.
Alkoi kiireh, ta alkoi kiireh.

379 Šahtarina 1986, 104.

Paikkain housut pojusella
pesin paijan pienosella.
Oi, kuin on kiireh, ta oi kuin on kiireh
Lapsi itköy kätkyessä,
leivoin leivät syötäväksi.
Niin on kiireh, ta niin on kiireh.
Pesin pytyt, kiulut kannut,
suurusta en suuhu pannun.
Niin on kiireh, ta niin on kiireh.
Lapsi itköy kätkyessä,
lehmä ammou kytkyessä.
Oi, kuin on kiireh, ta oi, kuin on kiireh.
Päivän pitkän pyykkie pesin,
vejin vejet, hakkain halot.
Yhä on kiireh, ta yhä on kiireh...

Haastattelin Darja Šahtarinaa viimeisen kerran kesäkuussa 2003, jolloin hän oli jo hyvin huonokuntoinen.[380] Sain kuitenkin houkuteltua hänet laulamaan tuota laulua. Hän totesi: "Sillähän oli melkein kaikki laulut samanlaisia. 'Nousin aikain uamusella, heräsin kun hepo hirnu..." Sävelmä oli tyypiltään 55 33 55 22 / 55 33 22 11.[381].

Samuli Paulaharju tapasi Anni Lehtosen sattumalta. Kaksi naista oli kävellyt Oulussa syksyllä 1909 ja kysynyt vastaantulijalta, Paulaharjulta, tietä johonkin lähiosoitteeseen. Lyhyen keskustelun aikana tuli ilmi, että naiset olivat vienalaisia. Paulaharju oli jo kääntynyt pois, kun hänen mieleensä juolahti, että naiset ehkä osasivat vanhoja runoja. Hän kiiruhti takaisin naisten perään ja kysyi asiaa. Anni Lehtonen väitti aluksi, että hän ei taida runoja, mutta hänen kumppaninsa totesi: "Tämä kyllä osaa."[382] Tapaamisesta alkoi Anni Lehtosen ja Samuli Paulaharjun monivuotinen ja läheinen yhteistyö. Lehtonen vieraili talvi-iltoina Paulaharjuilla ja lauloi isännälle ja talon lapsille. Ahti Paulaharju muistelee:

> Isä laulatti häntä, äiti huolehti ruoasta ja vanhin tytär Lyyli opetti lukemaan. Lapset kutsuivat häntä Karjalan tädiksi; istuin hänen sylissään illat toisensa jälkeen nauttien siitä runoudesta ja niistä loitsuista yms., mitkä hän kertoi isälleni monena talvena.[383]

---

380 Tapasin Darja Šahtarinan kaksi kertaa, ensiksi Vuonnisen Praasniekassa 14.8. (Marja Makoveina) vuonna 1999. Tällöin hän haastattelussa vahvisti oheisen kuvauksen Hovatta-ukon ja Anni Lehtosen perheen lauluhetkistä. (Darja Šahtarinesta kuva 15 sivulla 105).

381 JumA Matkapäiväkirja PHH Paanajärvi, Kemi, Kiestinki, Oulanka, Uhtua 6/2003. Kannattaa panna merkille, että myöhemmin esiteltävien runosävelmien joukossa ei ole tarkalleen ed. kaltaista säettä, lähes samanlaisia on.

382 Haavio 1943, 26.

383 Harju 1989.

Keväällä Anni Lehtonen palasi yli 300 kilometrin matkan Vuonniseen. Šahtarina kertoo hänen vetäneen kelkassaan talven aikana hankkimansa hyvyset (tuliaiset, tuomiset), mutta todellisuudessa matka lienee taittunut ainakin hevosen reessä. Tuohon aikaan Vienan Karjalasta kuljettiin Suomessa yleisesti talvella hevosilla, kesällä veneellä.[384] Suuressa köyhyydessä elänyt lapsikatras oli keplotellut talven ylitse sukulaisten ja Annin lähettämien rahalähetysten avulla.

Lehtonen meni uusiin naimisiin pikkuserkkunsa Hovatta Malisen kanssa, todennäköisesti vuonna 1921.[385] Hovatta oli myös taitava laulaja. Sukulaistyttö Darja Šahtarina, joka asui 1930-luvulla heidän kodissaan, kuvaa elämää köyhäksi mutta kodikkaaksi. Šahtarinan muisteluksen, johon on tosin saattanut vaikuttaa muisteluajankohta ja hänen taustansa nuorisoliittolaisaktivistina, arvokkainta antia ovat laulutilanteiden kuvaukset.

> Muistan kun pitkinä talvi-iltoina piisin lämmössä Hovatta-ukko kertoi toinen toistaan mukavampia tarinoita ja lauloi vunukalleen lauluja ja runoja. (Saimi).. joka mielellään istui ukon vatsan päällä ja kätösillään piteli kiinni ja silitteli ukon partaa. Ukko lauloi. Kun laulu päättyi, tyttönen pyysi: – Ukko, laula vielä. Ja ukko lauloi. (...) Illan kuluksi lauluun yhtyi hänen elämänkumppaninsa Anni ja poikansa Hilvana. Muodostui kokonainen kuoro.[386]

Kuvaus rinnastuu Ahti Paulaharjun kuvaukseen Oulusta ja kertoo jotakin hyvin oleellista. Runolaulu, samoin kuin muukin suullinen perinne, omaksuttiin yleensä yhden sukupolven yli, isovanhemmilta vunukoille. Omilla vanhemmilla ei työkiireiden vuoksi yksinkertaisesti ollut aikaa lapsilleen. Runolaulu opittiin yleensä hyvin varhaisessa lapsuudessa.

Anni Lehtosen elämä päättyi evakkotaipaleella Arkangelin alueella vuonna 1943. Hänen lapsenlapsiaan asuu edelleen Uhtualla, Kepalla ja Luusalmella.

Anni Lehtosen oma käsitys laulamisesta

Erääät kansanrunoudentutkijat, muun muassa Tellervo Venho[387] ja Pentti Leino[388], ovat vähätelleet Paulaharjun sananlaskukokoelmia. Heidän mielestään keruumenetelmä on ollut epäluotettava, koska Paulaharju on käyttänyt apunaan A. V. Koskimiehen sananlaskukokoelmaa[389]. Paulaharju itse on kertonut, että hän on todellakin käyttänyt kokoelmaa hyväksi, ja kirjeessään 14.1.1915 selostanut, että hän on karttanut itse sananlaskun sanomista ja sanonut ainoastaan sananlaskun ajatuksen. Anni Lehtonen on näin johdateltuna sitten tuottanut oman sanontansa käsillä olevasta aiheesta.[390]

Voi olla, että kaiken tällä tavalla tuotetun materiaalin määritteleminen vuonnislaiseksi sananlaskuksi onkin hataralla pohjalla. Toisaalta, näkökulmaa vaihtamal-

---

384 Naakka-Korhonen 1988.
385 Šahtarina 1986.
386 Šahtarina 1986, 103.
387 Venho 1968, 59.
388 Leino 1970, 249.
389 Koskimies, A. V. 1906.
390 SKS KRA. Paulaharju, Samuli. Sidos c 7555–9840, esipuhe. 1915.

la kokoelma osoittautuu erittäin arvokkaaksi. Paulaharjun menetelmä muistuttaa järjestelmällisyydessään antropologisessa tutkimuksessa käytettyjä projektiivisia tekniikoita, joissa haastateltavan käsitykset tulevat läpivalaistuiksi.[391] Paulaharju on merkinnyt viitteen alkuperäisestä ärsykesananlaskusta näkyviin ja luokitellut erikseen ne sanonnat, jotka haastateltava on tuottanut ilman erillistä, uutta johdatusta.

Tietenkään kaikkea tällä tekniikalla tuotettua materiaalia ei voi myöskään pitää pelkästään informantin omana käsityksenä käsiteltävistä aiheista. Osa on todellakin yleisiä sanontoja, mutta silloin, kun haastateltava irtautuu alkuperäisestä ärsykkeestä uuteen aihepiiriin tai jopa kääntää alkuperäisen ajatuksen päinvastaiseksi, hänen voidaan olettaa ilmaisevan itseään.

Laulamista koskevia sanontoja on kokoelmassa yli sata. Lisäksi moniin liittyy kommentteja ja selvennyksiä, jotka ovat erittäin informatiivisia. Esimerkiksi Koskimiehen sananlasku X:1.80 "Laulu laiskana pitääpi, virret työtä viivyttääpi"[392] on tuottanut seuraavat sanonnat:

> 9674: Työstä se lauluki käypi
>
> 9675: Ei ole laulu laisan työ.
>
> 9676: Laulu kyll! on lystie, vain ei sitä aina voi laulaa.
>
> 9677: Ahkeran! olla pitää, kun mieli lauluun oppii.[393]

Anni ei siis ole suinkaan yhtynyt ärsykesananlaskun ajatukseen, vaan hänen mielestään laulaminen on arvokasta, työhön verrattavaa toimintaa, johon pitää paneutua kunnolla. Yhdistämällä "lystin" ja "laulun" samassa lauseessa toteamukseen, että "ei sitä aina voi laulaa", hän ilmeisesti viittaa mielentilaan, jonka laulaminen vaatii. Laulamista pitää hänen mukaansa myös harjoitella ahkerasti, jos sen aikoo kunnolla oppia.

Sanalaskun X:1.11 aihepiiri on innoittanut tuottamaan 25 numeroa[394] sanontoja, joissa nopeasti siirrytään alkuperäisestä aihepiiristä pois erittelemään hyvän ja huonon laulajan, hyvän ja huonon laulun eroja. Kuvatakseni Lehtosen assosiointia esitän pitkähkön lainauksen. Jätän kuitenkin välistä pois sellaisia sanontoja, jotka ainoastaan kertaavat edellistä ajatusta. Sanontoihin liittyvät kommentit olen kursivoinut. Alkuperäisessä Paulaharjun käsikirjoituksessakin ne ovat erillään, omina sisennettyinä kappaleinaan.

Käsillä olevaan katkelmaan liittyy vielä eräs tulkinta, jonka olen tehnyt: Paulaharjun käsikirjoituksen mukaan näyttäisi siltä, kuin sananlasku X:1.10 "Pärehessä päivän jatko, veisuussa vähän oluen" olisi tuottanut myös numerot 9595–9620. Tarkemmin tarkasteltuna käsikirjoituksesta voi nähdä, että haastattelija on alun perin kirjoittanut viitteen seuravasta sananlaskusta jo numeron 9592 alle, mutta viivannut sen sittemmin ylitse. Koska numero 9595 alkaa täsmälleen samoilla sanoilla kuin seuraava ärsykesananlasku, "Silloin laulan, konsa joudan ja kykenen; kun en konsa joudakkaan, niin en silloin laulakaan"[395], jota ei myöhemmin viitteissä esiinny, voi olettaa, että haastateltava reagoi juuri siihen.

---

391 Ks. esimerkiksi Pelto ja Pelto 1978, 89–98.

392 Koskimies 1906, 297.

393 SKS KRA. Paulaharju, Samuli 9674–9677. 1915.

394 Arkistossa sanonnat ja muut lausumat on numeroitu, jolloin niitä voidaan käsitellä "numeroina".

395 Koskimies 1906, 295.

9595: Silloin laulan konsa laitan, kyllä taijanki, jos vain tahonki.

9596: Ei se ole laulu lappamiseks, lappamini on aivan toista, laulamini on aivan toista, laulamini ei ole lappelemista, laulamini on latelomista.

9597: Ei ole siinä laulajaa, kenessä ei ole latelijaa.

9598: Kyllä niit! on lappajii, vain vähä on latelijii.

9603: Lausu laulut kun lauvan peästä, pane sana sanan peällä, sävele jatkoks jamele, siitä rupie vasta laulamah, kun ensin latelet.

9604: Elä rupie laulamah, et ole laulajan sukuo.

9605: Kyllä soatan, kun ruvennen, olen laulajan sukuo, olen lapsi lappalaisen. Vain mureh on eäneni muuttan, laitto miun eäneni lankettan, vieronat on jo virteni viety, itku on iloni lopettan.

Latelomini = pitää tietää, mitä lajie sie laulat ja mistä asiesta ja mi on syy, mi soattaa laulamah, ja millä sävelellä. Lappamini on sitä kun vyyhtie keritäh, kun se on sekon. Kyllä sitä jokahini soattaa lapella ja sevottaa. Laulussa ei soa sevottaa. Laulu pitää olla selvöä., kun rupie laulamah. Älä rupie laulamah, kun et kunnon soata. Hyvie laulajie etsitäh loajemmaltaki, etsitäh niitä, ken on laulajan sukuo. Ken on lapsi lappalaisen. Laulamisessa pitää olla paljon enämpi materjoo kuin lappelomisessa.

9606: Ken ei kehu, se soattaa laulaa.

9607: Ei se hyvä laulaja kehu konsana.

9608: Ken hyvin kohvasteloo, ei siin ole laulajoa.

9609: Laulut kulkoo sukuja myöten, sanat rotuja myöten.

9610: Viisasta on sukuo, viisasta on rotuo, viisasta on polvikuntaa. *Sanot hyvästä laulajasta.*

9611: Syy soattaa laulamah, syy sanelemah.

9612: Suru mun soattaa suulla laulamah, tuulipa se oallotki soattaa veillä pauhoamah.

9613: Ei se suu laulais, vain suru laulaa, ei se itse huhuois, vain huoli huhuo, ei se itse itkis, vain ikävä itköö, ei se itse valittais, vain vaivat ne valittaa, ei se itse läksis, vain köyhyys käsköö lähtömäh.

Nuo on kaikki miun mielipiteitäni. Niitä mie olen räknännyn omassa itsessäni. Ne on minun sisimmäiset periaatteeni. Sekä:

9614: Kurjuus kun tuloo vierahiks niin se ei lähe ennen pois, vain emännän pitää lähtie.[396]

Anni näyttää olevan tietoinen ja ylpeä omasta sukupuustaan. Tähän viittaavat erityisesti sanonnat 9604 ja 9605 sekä kommentti hyvästä laulajasta, jota etsitään

396 SKS KRA. Paulaharju, Samuli 9595–9598, 9603–9614. 1915.

laajemmaltikin, jos hän on "laulajan sukuo". Erittäin mielenkiintoinen on kahteen kertaan esiintyvä laulajan suvun yhdistäminen lappalaiseen. Molemmilla kerroilla ilmeisen suullinen (puhuttu) ilmaisu saa voimakkaasti runokielen sävyjä: "olen laulajan sukuo, olen lapsi lappalaisen" ja "ken on laulajan sukuo, ken on lapsi lappalaisen". Löydöstä voi selittää kahdella tavalla. Ensinnäkin kysymyksessä voi olla kahden säkeen mittainen runokielen klisee, runoformula, joka nousee kokonaisena laulajan alitajunnasta ja jolla ei tällöin olisi suoraa sidosta reaaliseen todellisuuteen. Jos lausuma tulkitaan näin, Anni Lehtosen sukutaustasta (tai hänen tuntemiensa hyvien laulajien taustasta) ei oikeasti tarvitse etsiä saamelaisperimää. Kyseessä olisi siis myyttinen käsitys.

Toinen mahdollisuus on, että laulaminen on käsitetty erityisesti lappalaisiin (ts. saamelaisiin) liittyväksi ominaisuudeksi. Tällekään selitykselle ei perusteita tarvitse hakea kaukaa: Vuonnisessa (itse kylän nimen etymologia palautuu saamen kieleen[397]) saamelaisen asutuksen vaikutus on hyvin mahdollinen. Vuonninen on myös maantieteellisesti lähellä Pistojärven aluetta, jossa muun muassa Pöllän mukaan (Pöllä viittaa Zolotarjovin tutkimuksiin) "Pistojärven asukkaat muista ryhmistä erottavat piirteet (...) saavat selityksensä seudun lappalaisen substraattiväestön voimallisesta vaikutuksesta sen asujaimiston antropologisiin ominaisuuksiin 1920-luvulla."[398] Lotte Tarkka tulkitsee hyvän laulamisen assosioinnin lappalaisiin liittyvän tietäjälaitokseen: "Saamelaiset tunnettiin vuokkiniemeläisperinteessä seudun vanhoiksi asukkaiksi, jotka olivat kuuluisia noitumistaidostaan."[399]

Sanonnat 9606–9608 ilmentävät mielestäni vienalaista käyttäytymisnormistoa, jonka mukaan omia taitoja pitää vähätellä. Se, joka kehuu itseänsä, ei – tämän mukaan – ole hyvä laulaja. Hyvä laulaja ei "kohvastele" taidoillaan. Oman keruukokemukseni perusteella voin todeta, että tämä käyttäytymisnormi on edelleen voimakas Vienan Karjalassa. Muistettakoon, että Paulaharjun kuvauksen mukaan myös Anni Lehtonen ilmoitti hänelle heidän ensitapaamisessaan, että hän ei osaa lauluja. Vasta matkakumppanin, Matro Lehtosen, ilmoitus auttoi asiassa eteenpäin.[400]

Erittäin mielenkiintoista on myös latelemisen ja lappamisen eritteleminen. Taitavana improvisoijana (sic!) pidetyn Lehtosen mielestä hyvän laulajan pitää tuntea laulun laji, sisältö ja sävel ja vieläpä syy, joka saattaa laulamaan. Lappamisen ja latelemisen voi nähdä käsiteparina, dikotomiana, jossa molemmat puoliskot saavat selityksen toisistaan.[401] Lappaminen on sevottamista, toisin sanoen runosisällöt menevät sekaisin. Lateleminen taas tapahtuu kuin lauvan peästä, toisin sanoen selkeästi, ilman epäröintiä, varmasti. Anni Lehtosen kuvauksen huipentuma on kuitenkin siinä, että runolaulu kuvataan kaikkien osatekijöidensä summana: siinä on runo "pane sana sanan peällä" ja sävelmä "sävele jatkoks jamele", jotka täytyy molemmat hallita. Tämä ei kuitenkaan vielä riitä, vaan täytyy tietää laulun laji, asia, josta lauletaan, ja syy, koska (tämän voi implisiittisesti päätellä) ne vaikuttavat siihen, millä sävelellä lauletaan. Tässä yhteydessä kannattaa kiinnittää huomiota erityisesti

---

397 Vuonnisen kylä sijaitsee pitkän järven lahden rannoilla ja pohjukassa. Kylän nimen kantasana lienee sama kuin saamen kielen pohjoisissa murteissa esiintyvä Vuodnâ, joka tarkoittaa juuri pitkää, kapeata meren tai järven lahtea. SSA 3. 2000, 474.

398 Pöllä 1995, 297–298. Alun perin Zolotarjov 1929.

399 Tarkka 2005, 127. Tarkka viittaa tässä myös KRA Paulaharju 56:b)18571,1932 (1916) sekä Niemeen 1921, 1122.

400 Haavio 1943, 26.

401 Lotte Tarkka (2005) viittaa (alaviite 765) tähän esittämällä kriittisen arvion aikaisemmasta kuvauksestani.

siihen, että laulun sävel on tiedettävä. Oikeassa laulamisessa on enemmän matrejoo kuin lappamisessa, toisin sanoen laulun sisältö on loogista ja tiivistä.

Numerossa 9613 Anni Lehtonen palaa ilmeisen traumaattiseen kokemukseensa lasten jättämisestä sukulaisten huomaan, kun emännän on ollut lähdettävä leivän perässä maailmalle. Kuvaus voidaan ymmärtää myös tietoisena pyrkimyksenä laulujen funktioiden eli laulamisen taustalla olevien todellisten syiden ymmärtämiseen. Käyttötilanteethan eivät aina sitä kerro. Omaa lauluaan Anni kuvaa kukkumiseksi:

> 9635: Anni kun laulaa, se on kuin käki kukkuu.
>
> *Sanottu sanelijasta Anni Lehtosesta. Ei päässyt kisat alkamah jos mie en ollun laulamas. Kyllä mie jouvun helvettih ne viö alimmaiseh helvettih imehnisen, sanovat. Sill mie itse tahtosin oppie lukomah. En mie uso mitä muut sanoo. -Kyllä miun ajatukseni niin lentää, jot ne lentää ympäri imperiöitä yhellä hetkellä.*[402]

Lehtonen pohtii siis uskonnollisen ahdasmielisyyden aiheuttamaa painetta häntä itseään kohtaan, koska hän on ollut kisoissa laulamassa. Toisaalta hän ei usko ihmisten puheisiin ja haaveilee lukemisesta maailmankuvan laajentajana.

Juho Ranta kansanmusiikin kerääjänä

Kansanperinteen suurkerääjä Samuli Paulaharju (1875–1944), joka löysi Anni Lehtosen, oli varsinaiselta ammatiltaan kansakoulunopettaja ja perinteentutkijana itseoppinut. Hänen tavaton ahkeruutensa ja perusteellisuutensa oli ihailtavaa. Hän keräsi kansanperinnettä yli 40 vuoden ajan, ja häneltä on julkaistu 21 teosta.[403] Paulaharju osasi itsekin auttavasti merkitä myös kansanlaulujen sävelmiä muistiin, mutta Lehtosen lauluja hän ei ole itse nuotintanut, vaan sen on tehnyt Oulun tuomiokirkon kanttori-urkuri Juho Ranta (1867–1953), säveltäjä Sulho Rannan isä, joka itsekin oli monipuolinen musiikkimies, säveltäjä ja lehtimies.[404] Hän oli syntyperältään pohjalaista pelimannisukua ja yleisemminkin kiinnostunut kansanmusiikista, mitä osoittavat paitsi nyt tarkasteltavana olevat runosävelmät, myös lukuisat kansanlauluista tehdyt kuorosovitukset. Ranta julkaisi 1910- ja 1920-luvuilla musiikkiaiheisia artikkeleita muun muassa Uusi Säveletär -lehdessä ja Suomen musiikkilehdessä.

Rannan musiikkia koskevista käsityksistä saa hyvän kuvan Kotiseutu-lehdessä vuonna 1912 julkaistusta artikkelista *Paimenten soitanto Ilmajoella 30–40 vuotta sitten*, jossa kirjoittaja muistelee lapsuudessaan soittamiansa paimensävelmiä. Hän on muistanut paimensävelet Haydnin Luomisen esitystä kuunnellessaan ja on vakuuttunut vanhojen kansansävelmien keräämisen tarpeellisuudesta. Kirjoituksessaan Ranta kuvailee tarkasti sekä soittimen, tanotorven, ja sen valmistuksen että sillä soitettavia sävelmiä:

---

402 SKS KRA. Paulaharju, Samuli 9635. 1915.
403 Harju 1989.
404 Suomen Säveltäjiä 1945, 620.

> Ne 'polskat', joita tuolla soittimella puhallettiin, olivat siis viisisävelisiä. Mutta kun paimenpojilla ei ollut aavistustakaan ääniopin laeista ei ääniaalloista, ei heilahdusluvuista, ei puoli- eikä kokosävelistä, sattui luonnollisesti vain ani harvoin tokkopa milloinkaan, että nuo viisi säveltä olisivat olleet esim. aivan tarkoin duurin tai mollin viisi ensimäistä. Tämä selittää sen, etten kuullut milloinkaan soitettavan, enkä yrittämälläkään kyennyt itsekään saamaan aikaan mitään tonaalia sävelmiä, lauluja tai muita.[405]

Artikkelissaan hän esittelee muistamansa sävelmän nuotinnoksen, ensin duurin viidelle sävelelle kirjoitettuna, sitten alkuperäistä paremmin vastaavana versiona, jossa sävelmä liikkuu fanfaarin omaisena sointukuviona perussävelen yläpuolella vähennetyn kvintin alueella. Lopussa molemmat sävelmät laskeutuvat puhtaan kvartin perussävelen alapuolelle. Toisesta versiosta hän sanoo, että

> polska vielä oli, (...) sellainen, että yksinomaan meidän säveljärjestelmäämmekin tottunut voi sitä sietää. Rumempi oli se jos kukin sävel oli esim. puoli astetta toistaan korkeammalla. Mutta voipa sattua niinkin, että intervallit eivät ollenkaan sopineet meidän säveljärjestelmäämme, eivätkä siis ole meidän nuottikirjoituksellamme merkittävissä.
> Kun mitkään harmoniiat eivät tulleet kysymykseen ja kun sen sijaan rytmissä, vaikka sen yleinen luonne olikin sama, voi saada eri säveliä sitomalla tai eroittamalla melkein rajattomiin käyvää vaihtelua, voivat ne siltä asianomaisille soittajille itselleen vieläpä muillekin tuottaa todellista nautintoa. Ja varsinkin tanotorvella soitettaessa teki juhlallisen vaikutuksen tuo kaikuva ja pitkään venytetty alakvartti, joka luonnollisesti oli aina puhdas, olivatpa muut intervallit sitten minkälaisia tahansa.[406]

Artikkelin perusteella voi sanoa, että Juho Ranta ymmärsi kansanmusiikin tutkimuksessa ilmeneviä ongelmia ja osasi ottaa ne nuotinnoksissaan myös huomioon.

Runosävelmiä y.m. Wenäjän Karjalasta

Anni Lehtosen lauluista tehtyjä nuotinnoksia voidaan siis pitää, ammattimuusikon kyseessä ollessa, musiikillisesti luotettavina. Niihin sisältyy paljonpuhuvia reunahuomautuksia. Kokoelman otsikko on *Runosävelmiä y.m. Wenäjän Karjalasta* (Vuonninen). Kokoelman alkulehdelle on lisäksi kirjoitettu: Anni Lehtosen laulamina muistiin merkinnyt Oulussa talvella 1913–1914 J. Ranta. Oikeassa marginaalissa on seuraava sanallinen kuvaus:

> *Huomautuksia!*
> *Laulaja ei milloinkaan laula samaa säettä toistamiseen samalla tavalla. Jos saman runon pyytää eri kerralla laulaa, on sillä jo usein kokonaan toinen sävelmätyyppikin. Kun laulajan korva ei sitä paitse ole aivan varma, eivät nämä muistiinpanot ole ehkä*

405 Kotiseutu 1912, nro 7, 107.
406 Kotiseutu 1912, nro 7, 109–110.

mitään erikoisia. Kustakin tyypistä olen koettanut säilyyn panna muutamia kantamuotoja. Toisintoja laulaa laulatettava miten paljon hyvänsä. Usein käy niin, että jotakin runolaulua alotettaessa, on sävelmä aina uusi, mutta kun laulaja hetken improviseeraa - sellaista hänen laulunsa on - voi hän horjahtaa ent. tuttuun sävelmään takaisin.[407]

Vaikka Ranta epäilee muistiinpanojensa erikoisuutta, voidaan huomautusta sinänsä pitää erittäin informatiivisena laulamisen ja laulutavan kuvauksena. Ranta antaa paljon aineksia omien nuotinnoksiensa tulkitsemiselle.

Merkillepantavaa on ensinnäkin, että "laulaja ei milloinkaan laula samaa säettä toistamiseen samalla tavalla". Kuitenkin, kuten edellä on todettu, Anni Lehtosen mielestä "pitää tietää /.../millä sävelellä". Tästä voi päätellä, että "sävelellä" viittaa väljään sävelmän rakennekehikkoon, jonka puitteissa laulaminen tapahtuu jatkuvasti muunnellen.

Toinen kuvauksesta esille nouseva piirre on Juho Rannan käsitehierarkia: Yläkäsitteenä on runolaulu, josta on olemassa useampia sävelmätyyppejä. Sävelmätyyppien sisällä on säkeen kantamuotoja. Kantamuoto-nimitykseen sisältyy implisiittisesti ajatus moninaisesta muuntelusta.

Kolmanneksi huomautuksen laulajan korvasta, "joka ei sitä paitse ole aivan varma", voi ottaa joko kirjaimellisesti tai sen voi katsoa heijastavan sitä, että runolaulun olemukseen ei kuulu niin sanottu tarkka sävelkorkeuksien laulaminen.

Neljäs huomio kiinnittyy siihen, että Ranta kuvaa laulamisen muuttumista laulun aikana: "alotettaessa on sävelmä aina uusi, mutta kun laulaja hetken improviseeraa /.../ voi hän horjahtaa ent. tuttuun sävelmään takaisin". Tällainen on oman keruukokemukseni mukaan hyvin tyypillistä laulajille. Usein laulusävelmät poikkeavat tyypillisimmistä säkeen muodoista eniten juuri ensimmäisten säkeiden aikana.

Rannalla on myös toisinto-käsite, jonka tulkitsen tässä tarkoittavan saman runolaulun uutta esityskertaa. Koska toisintoja koskevaa kommenttia seuraa improvisointia koskeva kommentti, ikään kuin jatkona "Usein käy niin...", ajatuksellisesti ne liittynevät yhteen. Tällöin viittaus "ent. tuttuun sävelmään" voi tarkoittaa kahta asiaa. Joko niin, että sävelmä horjahtaa edellisessä laulussa käytettyyn sävelmään, tai – mitä pidän todennäköisempänä – se liittyy nimenomaan siihen, että sävelmän kantamuodoilla on tietty pysyvyys tietyssä runolaulussa. Muutenhan ei olisi mitään "ent. tuttua" sävelmää.

Kolmelle viivastoarkille kirjoitettu kokoelma käsittää 23 sävelmää, yhteensä 162 säettä. Esitän taulukossa 3 kootusti perustiedot Rannan nuotinnoksista.

---

407 SKS KRK. Ranta, Juho VK 79. 1914.

Taulukko 3. Runosävelmiä y.m. Wenäjän Karjalasta. Luettelo Juho Rannan nuotinnoksista.[408]

Nro	Luokka/Nimi	Sanat	Asteikko	Tahtilaji	Pituus
16	Häävirsi	alkus.	molli	3/4	5 sä
17	Paimenvirsi	on	duuri	4/4	6 sä
18	Paimenvirsi	ei	molli	5/4	6 sä
19	Lastenlaulu	on	duuri	4/4	6 sä
20	Lastenlaulu	alkus.	häilyvä	5/4	4 sä
21	Lastenlaulu	on	duuri	2/4	6 sä
22	Lastenlaulu	on	duuri	4/4	11 sä
23	Joiku	ei	duuri	4/4	3 sä
24	Karhuntappovirsi	ei	duuri	5/4	4 sä
25	"Osmotar olosen ..."	ei	duuri	5/4	4 sä
26	"Hämehestä härkä.."	ei	duuri	5/4	6 sä
27	Uudempi laulu	on	duuri	2/4	8 sä
28	Uudempi laulu	on	duuri	3/4	12 sä
29	Pajatus	ei	duuri	7/4	3 sä
30	Pajatus	ei	molli	6/4	10 sä
31	Pajatus	ei	häilyvä	4/4	12 sä
32	Pajatus	ei	häilyvä	7/4	8 sä
33	Runosävelmä	ei	molli	5/4	4 sä
34	Runosävelmä	ei	molli	5/4	8 sä
35	Runosävelmä	ei	molli	5/4	2 sä
36	Runosävelmä	ei	häilyvä	5/4	10 sä
37	Runosävelmä	ei	duuri	5/4	6 sä
38	Runosävelmä	ei	häilyvä	5/4	18 sä

Alkus.: Sävelmään tai sen nimen yhteyteen on kirjoitettu alkusanat yhden säkeen mittaisesti.
On: Nuotinnoksessa on sanat.
Ei: Nuotinnoksessa ei ole mitään viittausta sanoihin.
Häilyvä: Tonaliteetiltaan häilyvä, tai muu kuin selvästi duuri tai molli.
Sä: Säkeiden lukumäärä.

Taulukosta 3 huomataan, että Ranta ei oikeastaan ole luokitellut sävelmiä. Osa on nimetty alkusanojen mukaan (sävelmät 25 ja 26), osa käyttötarkoituksensa mukaan (sävelmät 16–22 ja 24) ja osa genren mukaan (23, 27–38).

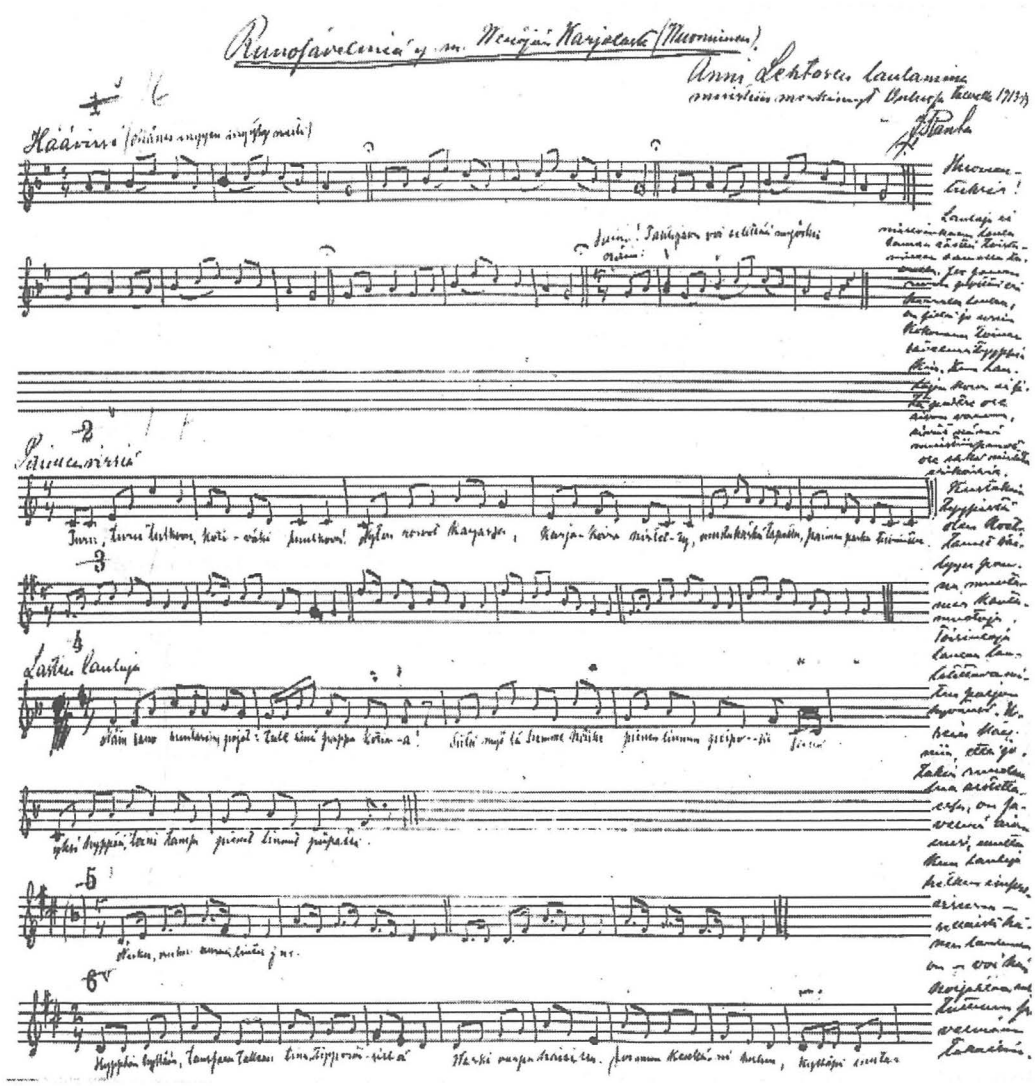
Sanojen osalta on olemassa kolmenlaisia lauluja. Ensinnäkin on niitä, joihin sanat on kirjoitettu (sävelmät 17–22 sekä 27 ja 28). Toiseksi, on sellaisia sävelmiä, joiden yhteydessä ei ole minkäänlaista viittausta sanoihin. Kolmannen ryhmän muodostavat laulut 25 ja 26, joiden nimi on ilmoitettu laulun alkusanoina, ja laulu 16, josta on nimen yhteydessä ilmoitettu alkusanat. Tästä voi tehdä seuraavia johtopäätöksiä: Laulut, joiden sanat on kirjoitettu, ovat kaikki sellaisia, joissa sanoitus on vakiintunutta ja liittyy tähän nimenomaiseen sävelmään. Näistä lauluista on yleensä kirjoitettu säeparia pitempiä yhtenäisiä jaksoja, ehkä koko laulu tai ainakin yksi säkeistö.

---

408 Todennäköisesti Ranta ei ole numeroinut sävelmiään, vaan ne on numeroitu arkistossa. Ensimmäinen merkintä alkaa numerosta 1, mutta myöhemmin aineisto on SKS:n arkistossa yhdistetty muihin Rannan aineistoihin ja numeroitu uudestaan. Tämän seurauksena Anni Lehtosen nuotinnosten virallinen arkistonumerointi alkaa numerosta 16.

Sävelmä 20, josta on kirjoitettu vain alku, kuuluu samaan ryhmään sävelmien 16, 25 ja 26 kanssa. Todennäköisesti niissä laulun aloitus on jokseenkin vakiintunut, jolloin sävelmän nimeäminen on voinut tapahtua alkusanojen perusteella. Muuten muuntelu on ollut jatkuvaa, jolloin vain tyypillisimpiä säepareja on voitu merkitä muistiin.

Sävelmät, joissa ei ole mitään viittausta sanoihin, ovat todennäköisesti sellaisia, että niitä on voitu käyttää useammassakin laulussa.

Edellä mainitun reunahuomautuksen lisäksi sävelmän 23 (joiku) perään on kirjoitettu: "Rytmiä vaikea määritellä." Sävelmän 38 (runosävelmä) kohdalla on huomautus: "Huom! Wähitellen häipyy mielestä alkuperäinen sävellaji ja sävelmätyyppikin."

Kuva 18. Esimerkki Juho Rannan nuotinnoksesta (pienennetty).

Kuten kuvasta 18 voidaan huomata, käsikirjoituksessa lähes kaikki runosävelmät esitellään säepareina, jotka erotellaan toisistaan kaksoisviivalla. Usein kaksoisviivan päälle on merkitty fermaatti.

Tarkastelun lähtökohdat

Tässä luvussa (5.1) tarkastelun keskiössä ovat Anni Lehtosen runosävelmät J. Rannan nuotinnoksina. Käytän vertailuaineistona jonkin verran muidenkin vienankarjalaisten runolaulajien lauluja. Kaikki muut kuin Rannan nuotinnokset ovat omiani, ja ne on laadittu joko arkistonauhoista tai omista tallenteistani.

Tarkastelen lyhyesti myös Lehtosen laulujen runoja, mutta ainoastaan voidakseni yhdessä elämäkertatietojen ja muun kontekstimateriaalin kanssa sanoa jotakin yleispätevää Anni Lehtosen runolaulusta.

Olen tietoinen siitä, että länsimaisen taidemusiikin käsitteet ja käsitykset musiikin struktuureista ja parametreista eivät välttämättä sovi runolaulun kuvaamiseen. Krohnilainen käsitys rytmistä iskualoineen ja tahtilajeineen ja asteikon ja melodian kuvaaminen diatonisena järjestelmänä eivät tee oikeutta ikivanhalle laululle. Vaikka Ilmari Krohn aloitti tutkijanuransa kansanmusiikin tutkijana, hänen viisiosaista musiikkitieteellistä pääteostaan *Musiikinteorian oppijakso* (1911–1937) on pidettävä taidemusiikin, tai oikeastaan kaikenlaisen musiikin, yleisteoriana, joka pyrkii kulttuurisidonnaisuuksista riippumattomaan kokonaisnäkemykseen.[409] Lähtökohta on lähes vastakkainen etnomusikologian periaatteille, joiden mukaan musiikkia tulisi aina tutkia sen synnyttäneen kulttuurin osana[410] ja myös tutkimuksen käsitteistö olisi mahdollisuuksien mukaan johdettava sieltä, tai ainakin kulttuurin omia käsityksiä analysoiden.[411]

Käsillä olevasta aineistosta on kuitenkin todettava, että se on jo taidemusiikkilähtöisen ajattelun mukaan nuotinnettu. Vaikka runolaulun analyysi voitaisiinkin tehdä toisenlaisin käsittein, J. Rannan nuotinnokset täytyy analysoida ja tulkita nuotintajan käsitteistä lähtien. Tulkintaa voidaan sitten tarvittaessa laajentaa runolaulukulttuurin omaleimaisten piirteiden suuntaan silloin, kun se näyttää olevan mahdollista. Lisäksi on todettava, että Ranta onneksi merkitsee monia yksityiskohtia nuotinnoksiinsa paremmin kuin monet muut vuosisadan alun nuotintajat.

Analyysini keskittyy musikologisten perusrakenteiden pelkistettyyn kuvaamiseen. Aloitan muodosta ja etenen rytmin, melodian ja asteikkorakenteen tarkastelusta Anni Lehtosen repertoaariin ja muunteluun. Loppupuolella tarkastelen lyhyesti myös Lehtosen runokieltä.

Olen luokitellut sävelmät uudelleen, nyt vain genren perusteella, taulukkoon 4.

---

409 Krohn 1911, 5–8, Huttunen 1993, 130–157.
410 Merriam 1964, 7.
411 Ns. emic-taso.

Taulukko 4. Juho Rannan nuotintamien Anni Lehtosen sävelmien uusi luokitus.

Genre	Numerot	Säkeitä
Runosävelmä	16, 18, 20, 24–26, 33–38	yht.77
Välimuoto	17	6
Laululoru	21, 22	yht. 17
Uudempi laulu	19, 27, 28	yht. 26
Joiku	23	3 säettä 3
Pajatus	29–32	yht. 33

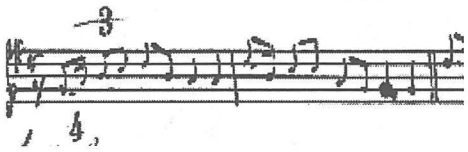
Kuten huomataan, runosävelmissä on yhteensä 77 säettä eli muistiin merkityistä noin puolet. Keskityn tässä pelkästään runosävelmiin. Tarkastelun ulkopuolelle jäävät runolaulun ja uudemman kansanlaulun välimuoto, lorut, uudemmat kansanlaulut, pajatukset ja joiku. Lyhyesti todettakoon vain, että lorut ovat lasten viihdyttämiseksi laulettuja tai luettuja ketjumaisia rallatuksia. Usein laululorut ovat kahdeksantavumittaisia, mutta näissä nuotinnoksissa eivät.

Uudemman kansanlaulun leimallisimpana piirteenä ovat säkeistömuoto ja tekstissä loppusoinnut. Sävelmä 17, paimenvirsi, on runolaulun, uudemman kansanlaulun ja lorun välimuoto, koska siinä käytetään sekä alkusointua että loppusointua. Paimenvirressä ei myöskään ole kahdeksantavumittaa.

Pajatukset ovat venäläisvaikutteisia, rekilauluun rinnastettavia riimillisiä lauluja, pajoja.[412] Vienan Karjalassa pajatuksena tunnetaan myös laulumuoto, jossa tanssi- tai piirileikkisävelmiä on laulettu tai rallatettu venäjänkielisillä sanoilla, joiden merkitystä laulajat eivät ole tienneet.[413] Joiut ovat Vienan Karjalassa esiintyneitä lauluja, joissa on mitaltaan vapaat, kertovat sanat, joskus kahdeksantavumittaisetkin, mutta joihin on tavallisesti liittynyt myös joikusanoilla ja -tavuilla hehettäminen.[414]

Runosävelmien muoto

Kahdestatoista analyysissä mukana olevasta varsinaisesta runosävelmästä yksitoista rakentuu kahden säkeen muodostamista säepareista (kuva 19).



Kuva 19. Esimerkki säeparista ja niitä erottavasta kaksoisviivasta (SKS KRA. Ranta, Juho VK 79/18).

412 Virtanen 1968, 173–174.
413 Haastattelulausunto, Jussi Huovinen 1996. Kysymys on nimenomaan laulajalle merkityksettömistä, jopa itse keksityistä sanoista.
414 Väisänen 1990, Kallberg 2004.

Ranta on erottanut säeparit kaksoisviivalla, jonka päälle hän on joissakin lauluissa merkinnyt fermaatin. Tällä hän lienee viitannut siihen, että säepareja ei välttämättä ole laulettu peräkkäin. Kuten hän ilmoittaa reunahuomautuksessaankin, säeparit edustavat vain "kantamuotoja", joita laulaja on käyttänyt vapaasti.

Ilkka Kolehmainen on tutkimuksessaan päätynyt siihen, että yksisäkeisyyttä esiintyy Vienan Karjalan "kalevalasävelmissä" 29,8 %:ssa hänen aineistonsa säkeiden lukumäärästä.[415] Vaikka Kolehmaisen tutkimus perustuukin toisenlaiseen sävelmämateriaaliin eikä sitä senkään vuoksi voi suoraan verrata oman määritelmäni mukaisiin runosävelmiin, näyttää Rannan esittelemän aineiston perusteella siltä, että johtopäätös on samansuuntainen: selvä enemmistö runolaulusävelmistä muodostuu säepareista.

Koska aineisto esittelee useimmat runosävelmät ainoastaan säepareina, lopullista muotorakennetta koskevat päätelmät täytyy tehdä osittain implisiittisesti. Minkäänlaista merkkiä säkeistömuodosta ei ole missään esitellyistä 12 runosävelmästä, ja koska siitä ei ole mitään mainintaa Rannan reunamerkinnöissä, voidaan pitää todennäköisenä, ettei sitä ole Rannan käsityksen mukaan ollut itse laulussakaan. Aineistossa ei ole myöskään minkäänlaista viittausta säkeen kertaamiseen tai refrengiin. Pitkissä runolauluissa kokonaismuoto on selvästi jonomainen. Säeparissa (yleistyyppi) ja säkeessä (yksisäkeinen häälalulutyyppi) esitellään kaikki sävelmän rakennepiirteet, joten ne ovat tärkeimmät tarkasteluyksiköt.

Anni Lehtosen runosävelmien rytmi

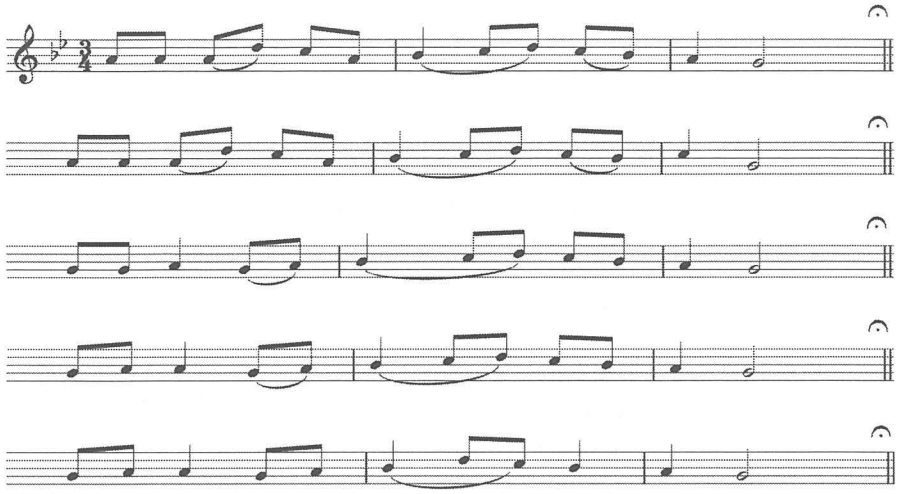
Musiikissa rytmi on ajan jaksottamista. Elävässä musiikissa rytmi hahmotetaan elämyksellisesti. Kuulija kokee musiikillisten tapahtumien toistumisen hahmoina, jotka muodostuvat painollisten ja painottomien elementtien vuorottelusta. Länsimaisen musiikin rytmiopissa näin syntyviä elementtejä, jotka sisältävät siis yhden painollisen ja yhden tai useampia painottomia osia, kutsutaan Ilmari Krohnin mukaan iskualoiksi. Iskualat voivat yksinkin muodostaa tahteja, mutta tahti voi muodostua myös useammasta iskualasta. Kun tahdit toistuvat säännöllisesti, niistä muodostuu tahtilaji, joka ilmoitetaan murtolukuna (esim. 4/4, 12/8 jne.) nuotinnoksen alussa. Tahti, samoin kuin nuotit relatiivisesti sidottuine aika-arvoineen, liittyy musiikin peruskäsitteenä erottamattomasti kirjoitettuun musiikkiin. Usein tahtilajin määritteleminen elävästä musiikista on vaikeaa. Sama koskee myös nuottien aika-arvoja. Edellisistä poiketen säe on varsinkin lauletussa musiikissa selvästi erottuva kokonaisuus.

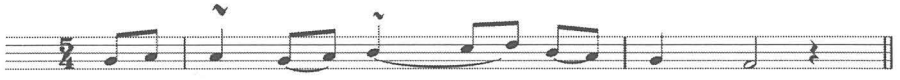
Puhtaan elämyksellisyyden lisäksi rytmin kokemiseen vaikuttavat oleellisesti myös opitut asiat: kuulija ikään kuin standardisoi kuulokuvansa vastaamaan koulutuksensa tai kokemuksensa mukaista mielikuvaa kyseisestä musiikin lajista. Tällöin voi joutua tekemään valintoja kahden, joskus useamman vaihtoehdon väliltä. Tämä näkyy myös käsillä olevasta materiaalista. Kaikkien muiden runosävelmiksi luokiteltujen sävelmien tahtiosoitukseksi Ranta on merkinnyt 5/4, paitsi sävelmän numero 16 (alun perin numero 1), jossa tahtiosoitus on ¾. Nuotinnos 1. Sävelmä 16.

---

415 Kolehmainen 1977, 40.

Mukaelma Juho Rannan käsivaraisesta nuotinnoksesta. (Sävelmä on alkuperäisenä muistiinpanona kuvassa 18, sivu 119.)[416]

Häävirsi (Mänes myyen myyty neiti)

Huom. Tahtijaon voi selittää myös näin:



Nuotinnos 1. Juho Rannan nuottiesimerkki numero 16. Nuotinnos Juho Ranta.

Rannan ehdottama vaihtoehtoinen ratkaisu on niin poikkeuksellinen, että aluksi itsekin pidin sitä harhaanjohtavana ja kirjoitinkin niin vuonna 1999:

> Tähänkin sävelmään Ranta on tosin merkinnyt vaihtoehtoisen tulkinnan 5/4 ,vaikka alkuperäinen tulkinta näyttää sopivammalta. Vaihtoehtoisen tahtilajin merkitseminen näkyville lienee seurausta siitä, että nuotintajalla on ollut mielikuva runolaululle tyypillisestä tahtilajista ja hän on sen vuoksi ollut epävarma, vaikka kuulokuva on ollut jokseenkin selvä.[417]

Olen muuttanut kantaani. Ennen kaikkea oma keruukokemukseni Maria Feodorovan kanssa on viemässä siihen suuntaan, että Rannan ilmoittama vaihtoehtoinen tahtijaon merkitsemistapa saattaa jopa olla oikeampi[418] [419]. Tärkeää on

---

416 SKS KRA. Ranta, Juho VK 79/16. 1914.

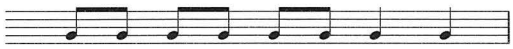
417 Huttu-Hiltunen 1999, 190.

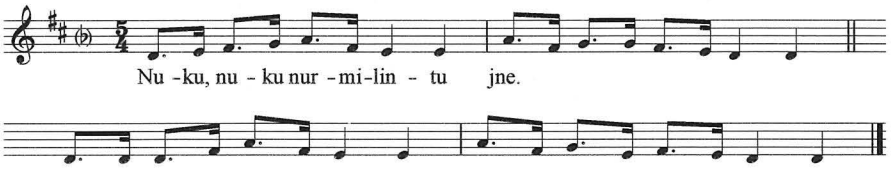
418 Kysymys olisikin siis toisin päin kuin aikaisemmin ajattelin: Ranta on ehkä merkinnyt ¾-tahtilajin, koska on nähnyt niin tehtävän yleisesti, mutta kuunnellut silti avoimin korvin ja – onneksi – merkinnyt näkyviin sen, mitä on kuullut.

419 Olen päätynyt ajattelemaan, että useat erilaiset runosävelmät, jotka sävelmäkokoelmiin

huomata nuotinnokseen sisältyvät aksenttimerkit, jotka yhdessä tahtiviivojen kanssa merkitsevät rytmin paremmin kuin yleisesti käytetty ¾-tahtilaji. Palaan tähän asiaan tarkemmin Maria Feodorovan kohdalla, luvussa 5.4.

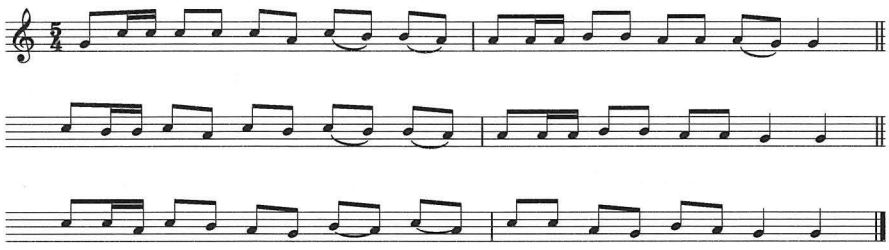
Se, että hääsävelmätyyppi niin selkeästi erottuu omaksi sävelmätyypikseen, on varmaankin sidoksissa siihen, että sitä on laulettu yhteislauluna. Yhteislaulun onnistuminen edellyttää, että sävelmä on jokseenkin vakiintunut.

Kaikki runosävelmien 5/4-tahtilajiin kirjoitetut säkeet ovat sisäiseltä rytmirakenteeltaan muotoa

tai sen variaatioita. A. O. Väisänen nimittää tällaista rytmityyppiä yleistyypiksi.[420] Variaatioissa kahdeksasosaparit voivat olla niin sanotusti alkupitkiä, melismoituja, tai säkeen lopun neljäsosarytmit jakautua kahdeksi kahdeksasosaksi. Ensimmäisestä on hyvä esimerkki sävelmä numero 20.



Nuotinnos 2. Sävelmä 20.[421]

Runosävelmässä 37 säkeen lopun neljäsosat melismoituvat. Ranta on yhdistänyt kahdeksasosaparit kaarella, joten tekstissä niitä on vastannut yksi tavu. Kyseessä on siis melodinen, ei rytminen variaatio.



Nuotinnos 3. Sävelmä 37.[422]

---

on merkitty, ovat enemmän sidoksissa nuotintajan käsityksiin kuin laulettuun sävelmään. Mielestäni mm. Boreniuksen sävelmäkokoelmia kannattaisi pohtia tältäkin kannalta.

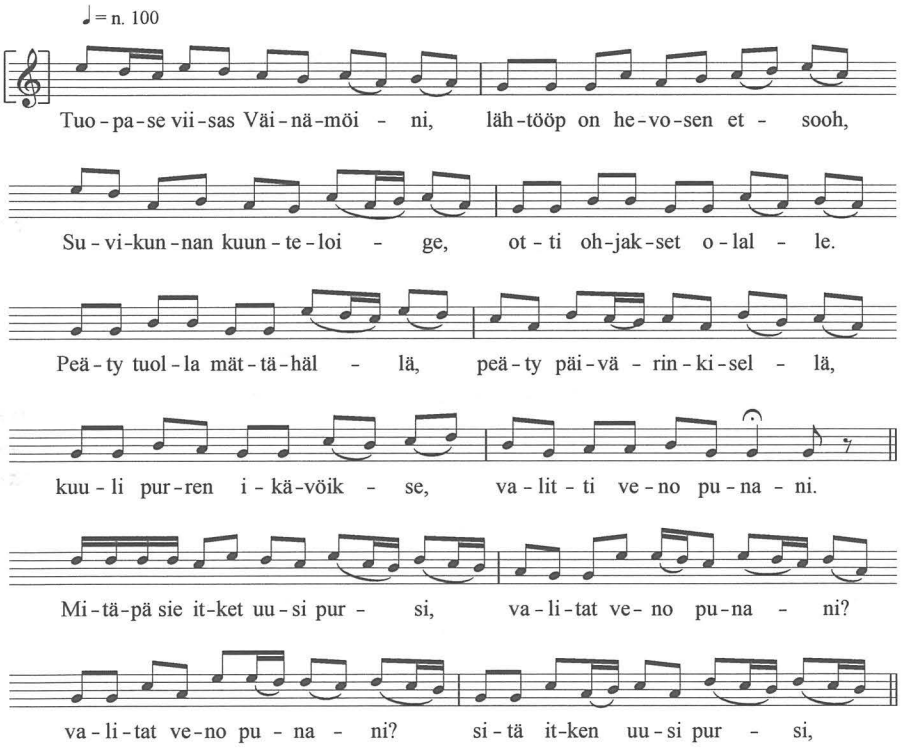
420 Väisänen 1990, 105–106.

421 SKS KRA. Ranta, Juho VK 79/20. 1914.

422 SKS KRA. Ranta, Juho VK 79/37. 1914.

Melismaattisuudessaan ja muutenkin sävelmä muistuttaa toista tunnettua ääninauhalle laulettua toisintoa, nimittäin Anni Kiriloffin vuonna 1922 Kyminlinnan pakolaisleirillä fonografirullalle laulamaa Kanteletta. Anni Kiriloff (o.s. Torohveijoff), Anni Lehtosen aikalainen, oli myös kotoisin Vuonnisesta, joten laulurepertoaari on varmaankin ollut paljolti samanlainen.

Kirilloffin laulama Kantele on musiikkianalyysin kannalta mielenkiintoinen, sillä pitkässä laulussa kaikki 84 säettä ovat keskenään erilaisia! Etsimättä tulee mieleen Anni Lehtosen "improviseeraus", jota Ranta suorastaan ylisti. Oheisessa nuotinnoksessa on katkelma laulun alusta.

Kantele
Anni Kirilloff

Nuotinnos 4. Katkelma Anni Kirilloffin laulusta SKSÄ 72:1–2.423. Nuotinnos PHH.

423 SKSÄ 72:1–2. Nauhoittaja Doegen, Wilhelm / Setälä E. N. Berliini / Helsinki. Nauhoitusaika 28.9.1923. Nauhoituspaikka Kyminlinna.

Anni Lehtosen runosävelmien melodiat

Samat länsimaisen käsitteistön standardisoivat vaikeudet, joihin viittasin jo rytmin yhteydessä, koskevat myös melodiaa, musiikin horisontaalista linjaa, joka syntyy peräkkäisistä sävelkorkeuksista. J. Ranta on viitannut näihin vaikeuksiin valittaessaan laulajan epävarmasta korvasta.[424] Tässäkin kohdassa hän on poikkeuksellisen arvokkaalla tavalla ilmoittanut laulajan laulutapaan liittyvästä havainnostaan. Palaan myöhemmin siihen, olisiko "epätarkkojen" sävelkorkeuksien laulaminen jopa tyylinmukainen piirre runolaulussa.

Kahdestatoista analyysissä mukana olevasta varsinaisesta runosävelmästä yksitoista muodostuu kahden säkeen muodostamista säepareista, joita on yhteensä 36.

Koska kaikki 5/4-tahtilajissa olevat runosävelmät ovat rytmityypiltään samanlaisia, voidaan melodiikan analyysiä helpottaa koko säeparin osalta numeroimalla sävelkorkeudet Oswald Kollerin menetelmän mukaisesti[425] siten, että asteikon perussävel saa arvon 1, toinen sävel arvon 2, perussävelen alapuolinen sävel VII jne. Näin saadaan säkeet muutettua numerosarjaksi. Asteikon perussävel on määritelty etumerkinnän ja säeparin päätössävelen perusteella. Taulukko 5 paljastaa ennen kaikkea melodisen liikkeen, melodiahahmon.

Taulukko 5. Melodiahahmon kuvaajia Juho Rannan nuotinnoksissa Anni Lehtosen runolauluista.

18:D	A: 12 34 53 2 2	B: 53 44 21 1 1
	A: 53 42 33 2 2	B: 53 45 32 1 1
	A: 12 34 53 2 2	B: 45 43 21 1 1
20:H	A: 12 34 53 2 2	B: 53 44 32 1 1
	A: 11 13 53 2 2	B: 53 42 32 1 1
24:D	A: 12 34 53 2 5	B: 53 24 32 1 1
	A: 12 34 53 2 2	B: 42 13 21 1 1
25:D	A: 11 12 31 2 5	B: 52 13 2VII 1 1
	A: 11 12 31 2 2	B: 33 21 32 1 1
26:D	A: 53 12 34 2 5	B: 53 12 32 1 1
	A: 12 34 51 2 5	B: 42 13 2VII1 1
	A: 53 12 34 2 2	B: 32 12 32 1 1
33:M	A: 53 45 53 4 5	B: 34 22 32 1 1
	A: 55 43 55 3 2	B: 33 34 21 1 1
34:M	A: 12 34 53 4 5	B: 34 44 31 1 1
	A: 53 45 53 4 5	B: 55 53 45 3 1
	A: 53 45 53 1 5	B: 44 44 34 1 1
	A: 55 55 53 4 5	B: 34 44 31 1 1
35:M	A: 55 11 23 5 1	B: 55 11 1VII1 1

424 SKS KRA. Ranta, Juho VK 79.
425 Väisänen 1990, 105.

36:H	A:1VII VV VIVII 1 1	B:21 VIIVI VV 1 1
	A:1VII VIV VIVII 1 2	B:32 1VII VIVII 1 1
	A: 53 45 53 3 1	B: 44 43 31 1 1
	A: 53 45 53 3 1	B: 43 31 21 1 1
	A: 53 45 55 3 1	B: 43 31 22 1 1
37:D	A: 14 44 42 3 2	B: 22 33 22 1 1
	A: 43 42 43 3 2	B: 22 33 22 1 1
	A: 42 43 21 2 2	B: 44 21 321 1
38:H	A: 11 VV VIVII 1 1	B: 21 VIIVI VIIVII1 1
	A: 2VII VV VIVII 1 1	B: 31 1VII VI VII 1 1
	A: 13 31 VIVII 1 1	B: 32 1VII VI VII 1 1
	A: 13 53 21 1 1	B: 13 21 VII1 1 1
	A: 13 53 32 2 2	B: 22 1VII VIVII 1 1
	A: 13 53 32 2 V	B: 23 32 1VII VI VI
	A: 14 46 45 5 6	B: 23 45 64 5 6
	A: 11 13 32 2 1	B: 31 2VII 12 2 2
	A: 14 44 31 2 1	B: 44 31 22 1 1

A = esisäe, B = jälkisäe

Yleisin melodinen liike esisäkeessä on ylöspäin suuntautuva kaarros, jossa melodia käy asteikon kolmannessa, neljännessä tai viidennessä sävelessä ja palaa sieltä takaisin toiselle asteelle, joskus perussäveleen. Tällaisia esisäkeitä on 12. Yleisiä ovat myös säkeet, joissa melodia laskeutuu viidenneltä (tai neljänneltä) säveleltä alaspäin (9 kpl). Edellisten loppunousullisia variantteja on molempia viisi. Kolmas, selkeästi oma kantamuotonsa näyttäisi olevan perussävelen alapuolelle suuntautuva kaarros, joita esisäkeissä on viisi. Aineistossa on vain neljä täysin samanlaista esisäettä, ja kaikki säeparit ovat keskenään erilaisia.

Yleisin melodinen liike jälkisäkeessä on polveileva laskeutuminen sävellajin perussäveleen (24 kpl). Kahdeksan kertaa jälkisäe liikkuu perussävelen alapuolella, ja yleensä samassa säeparissa esisäekin on tehnyt niin. Kaksi kertaa jälkisäe tekee ylöspäin suuntautuvan kaarroksen, ja kaksi jälkisäkeeksi merkittyä säettä päättyy muuhun kuin perussäveleen. Melodiset liikkeet ovat yleensä joko asteittaisia tai terssihyppyjä. Laajempia intervalleja esiintyy harvoin.

Melodiahahmoja tarkasteltaessa huomio kiinnittyy myös toistuvaan 53-hahmoon, joka on yleinen, yhteensä 37 kertaa toistuva. (Lisäksi sävelmän 23 seitsemännessä säeparissa esiintyy kaksi kertaa 64-hahmo, joka voidaan tulkita samaksi 53-intervalliksi). Asteikon viides sävel esiintyy aineistossa muuna kuin säkeen päätössävelenä 62 kertaa. Toiseksi yleisin asteikon viidettä säveltä seuraava sävel on itse 5 eli säveltoisto. Ainoastaan kahdeksassa tapauksessa seuraava sävel on muu kuin 3 tai 5. Voitaisiin puhua Anni Lehtosen runosävelmälle tyypillisestä 53-motiivista.

Toinen huomionarvoinen seikka on se, että esisäkeiden joukossa on runsaasti asteikon perussävelelle päättyviä säkeitä. Palaan tähän aiheeseen jäljempänä.

Runosävelmien melodioissa vaihtelu on siis huomattavasti runsaampaa kuin rytmeissä. Taulukoissa 6 ja 7 on kuvattu säkeen alkusävelet ja päätössävelet esisäkeen ja jälkisäkeen osalta erikseen. Asteikko on tulkittu koko säeparin osalta samaksi, koska säeparithan muodostavat yhden melodisen kokonaisuuden.

Taulukko 6. Esisäkeiden alku- ja päätössävel Juho Rannan nuotinnoksissa Anni Lehtosen runolauluista.

Ast.sävel	V	1.	2.	3.	4.	5.	6.	Yht.
Aloitussävel	-	21	1	-	2	12	-	36
Päätössävel	1	11	11	3	2	7	1	36

Yleisin aloitussävel esisäkeissä on selvästi asteikon ensimmäinen sävel ja päätössävelen osalta asteikon ensimmäinen ja toinen sävel ovat yleisimpiä, mutta viidenteen säveleen päättyvät säkeet ovat lähes yhtä yleisiä.

Anni Lehtosella näyttää olleen huomattavan paljon esisäkeitä (11 kpl 36:sta, eli noin 30 %), jotka päättyvät asteikon perussäveleen. Useimmat niistä todella näyttävät myös olevan esisäkeitä, minkä voi havaita tarkastelemalla (laulamalla!) koko säeparin (lauluista 35 ja 36 ja useimmat säeparit laulusta 38). Ainoa säepari, jossa laulettuna syntyy mielikuva mahdollisesta esisäkeen ja jälkisäkeen virheellisestä tulkinnasta, on laulun 38 toiseksi viimeinen säepari. Siinä jälkisäkeeksi merkitty säe päättyy esisäkeenomaisesti asteikon toiselle sävelelle ja esisäkeeksi merkitty asteikon perussävelelle. Tulkintaa ei voi tarkistaa, koska Anni Lehtosen laulua ei ole tiettävästi tallennettu soivaan muotoon. Mahdollista tulkintavirhettä huomattavasti tärkeämpi on kuitenkin havainto näin runsaasta määrästä asteikon perussävelelle päättyviä esisäkeitä.

Yhdessä esisäkeessä päätössävel on todellakin asteikon kuudes sävel. Säe esiintyy säeparissa, jonka jälkisäe myös päättyy asteikon kuudenteen säveleen. Omankin keruukokemukseni perusteella voi olettaa, että kyseessä on länsimaiseen asteikkoajatteluun hankalasti sovitettava piirre: laulaja tuntuu joskus innostuessaan laulavan "epäpuhtaasti". Joka tapauksessa löydöstä on pidettävä sinänsä luotettavana.

Yhdessä esisäkeessä päätössävel laskeutuu alapuoliseen kvinttiin. Kyseessä on muutoinkin poikkeuksellinen säepari, sillä siinä jälkisäe laskeutuu alapuoliseen sekstiin eli mollin perussävelelle.

Aineiston perusteella mitään merkkiä siitä, että aloitussävel selvästi korreloisi jonkin päätössävelen kanssa, ei ole. Esimerkiksi sellaisia esisäkeitä, joissa lähtösävel on asteikon ensimmäinen sävel ja päätössävel asteikon toinen sävel, on aineistossa vain yhdeksän.

Jälkisäkeen (taulukossa 7) alkamissävelenä ovat melko tasaisesti asteikon toinen, kolmas, neljäs ja viides sävel (7–10 kertaa). Vain yhden kerran aloitussävelenä on asteikon perussävel.

Taulukko 7. Jälkisäkeen alku- ja päätössävel Juho Rannan nuotinnoksissa Anni Lehtosen runolauluista.

Ast.sävel	VI	1.	2.	3.	4.	5.	6.	Yht.
Aloitussävel	-	1	7	10	9	9	-	36
Päätössävel	1	33	1	-	-	-	1	36

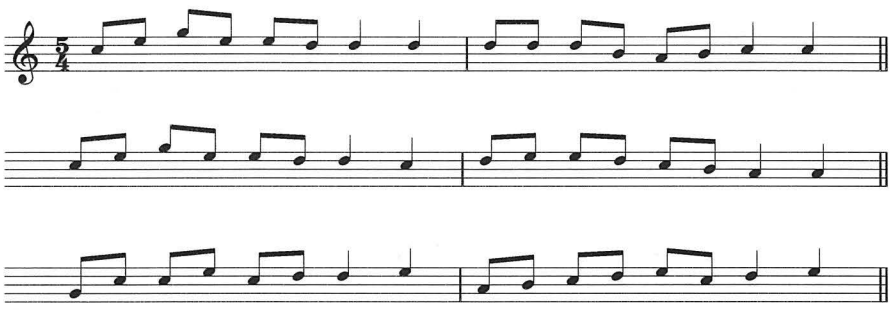
Jälkisäkeen päätössävelenä on 33 kertaa asteikon ensimmäinen sävel, ja kerran jälkisäe päättyy perussävelen alapuoliselle asteikon kuudennelle sävelelle. Kerran päätössävel nousee asteikon kuudennelle sävelelle ja kerran toiselle sävelelle. Viimeksi mainitussa tapauksessa jälkisäe voisikin tarkemmassa tarkastelussa paljastua esisäkeeksi (ks. edellä). Oma keruukokemukseni osoittaa, että ei ole niinkään tavatonta, että laulaja laulaa kaksi jälki- tai esisäettä peräkkäin. Palaan tähän asiaan muuntelua koskevassa luvussa.

Jälkisäe, jossa päätössävel näyttääkin olevan asteikon kuudes sävel, ansaitsee lähemmän tarkastelun. Kyseessä lienee säe, joka osaltaan on ollut syynä Rannan huomautukseen: "Kun laulajan korva ei sitäpaitse ole aivan varma...". Kyseessä saattaa olla, länsimaisen musiikin termein ilmaistuna, liian korkeaksi laulettu asteikon viides sävel. Viidennen sävelen esiintyminen taas olisi selitettävissä siten, että laulaja laulaakin kaksi esisäettä peräkkäin. Yhdessä säeparissa jälkisäe muuntuu molliasteikkoiseksi ja laskeutuu siis mollin perussäveleen. Johdonmukaisuuden vuoksi en ole kuitenkaan hajottanut tätäkään säeparia asteikon osalta erilleen.

Ambitusta, sävelalaa, kuvattaessa olen käsitellyt säepareja kokonaisuutena, koska ne muodostavat sävelmän perusyksikön. Yksisäkeisen häälaulun säkeet ovat mukana tarkastelussa, joten tarkasteluyksikköjen lukumääräksi tulee yhteensä 41.

Taulukko 8. Säkeiden ja säeparien sävelala Juho Rannan nuotinnoksissa Anni Lehtosen runolauluista.

Ambitus	3 säv.	4	5	6	7	8	Yht.
Säepari	1	5	22	6	1	1	36
Säe (hääl)	-	-	5	-	-	-	5
Yht.	1	5	27	6	1	1	41

Selvästi yleisin näyttää olevan viisisävelinen asteikko, joskin neljä- ja kuusisävelisiäkin on muutamia. Yhtä lukuun ottamatta (johon olen jo viitannut säkeiden alku- ja päätössävelien yhteydessä) kaikissa ambitukseltaan viisisävelisiä laajemmissa säepareissa melodia liikkuu perussävelen alapuolelle. Ambitukseltaan laajimmassa, kahdeksansävelisessä säeparissa esisäe liikkuu duurikolmisointua ylös ja laskeutuu säkeen lopussa perussävelen alapuoliseen kvinttiin. Jälkisäe vaihtaa sävellajin molliin ja laskeutuu siis asteikon kuudennelle sävelelle. Seuraavassa nuottikuvassa 5 on kolme peräkkäistä säeparia sävelmästä 38.

Nuotinnos 5. Kolme säeparia sävelmästä 38.

Runosävelmien asteikkorakenne

Viime vuosisadan alun etevimmillä musiikkitieteilijöillä, esimerkiksi Ilmari Krohnilla, oli vankka käsitys musiikin asteikkorakenteista. Hänen mukaansa "käy ilmeiseksi, että kaikkien aikojen ja kansojen musiikissa sävellajeja on todella vain kaksi: duuri ja molli".[426] Poikkeavat säveljärjestelmät ovat niiden muunnoksia.[427]

Juho Ranta on ollut huolellinen ja tarkkaavainen nuotintaja. Hän ei ole tyytynyt standardin mukaiseen merkintätapaan, vaan on ilmoittanut kommenteissaan "epävarmasta korvasta" ja "improviseerauksesta", miten nuotinnoksia on tulkittava. Tässä mielessä Ranta on ollut aikaansa edellä, ja hänen nuotinnoksistaan voidaan vielä jälkeenkinpäin – uusiin tulkintatapoihin nojaten – löytää uusia piirteitä.

Rannan alkuperäisnuotinnosten tarkastelu osoittaa myös, miksi toimitettuihin sävelmäkokoelmiin tulee suhtautua kriittisesti: Armas Launiksen Suomen kansan sävelmiä[428] sisältää *Karjalan runosävelmiä* -osassa Juho Rannan nuotinnoksista sävelmät 16, 17, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 33, 34, 35, 36, 37 ja 38. Sävelmässä 20, jossa alkuperäislähteessä on sekä duurin että mollin etumerkintä, mollin merkintä on jätetty pois. Sävelmässä 36, jossa alun perin on merkitty siirtyminen duurista enharmoniseen molliin (tällöinhän perussävel säilyy samana ja sävelmän siis voi sanoa häilyvän duurin ja mollin välillä), Launis on siirtänyt molliosan rinnakkaissävellajiin, jolloin etumerkintä on voinut säilyä samana. Näin alun perin häilyvä melodia on muuttunut diatoniseksi. Edelleen, lähes kaikki kaksoisviivat säeparien välissä on jätetty pois, ja siksi lukijalle tulee virheellinen mielikuva säeparia laajemmasta melodisesta kokonaisuudesta. Kaarituksia ei ole, vaan niitä on korvattu palkituksella, joka sekään ei ole johdonmukainen. Sävelmässä 35 on melodiassa selvä virhe ja niin edelleen. Ainoastaan sävelmät 24, 25, 26, 33 ja 34 on merkitty jokseenkin alkuperäistä vastaavalla tavalla.

Ranta on kirjoittanut kaikki sävelmäesimerkkinsä viivastolle siten, että nuotin päät tulevat viivaston alueelle. Samalla hän on pyrkinyt mahdollisimman vähäiseen määrään ylennys- tai alennusmerkkejä. Tällaisen esitystavan vuoksi absoluuttisesta säveltasosta ei voi sanoa mitään. Yhtään tilapäistä muunnemerkkiä ei aineistoon

426 Krohn 1963, 469.
427 Krohn 1963, 481.
428 Launis 1930.

sisälly, mutta yhdessä runosävelmässä (sävelmä 20) on sekä D-duurin että suluissa d-mollin etumerkintä. Sävelmässä 36 on kahdessa säeparissa G-duurin etumerkintä ja seuraavilla riveillä kolmessa säeparissa g-mollin etumerkintä. Taulukossa 9 on jokaisen sävelmän asteikkorakennetta tarkasteltu yhtenä kokonaisuutena. Sävelmät luokitellaan kolmeen ryhmään, duuriin ja molliin sekä häilyviin, johon on sijoitettu kaikki muut kuin duuri- ja molliasteikkoiset melodiat.

Taulukko 9. Runosävelmien jakautuminen duuri-mollitonaliteetin mukaan Juho Rannan nuotinnoksissa Anni Lehtosen runolauluista.

(Tonalit)	Hääl.	Lastenl.	Muut rst	S yht.
Duuri	-	-	18, 24, 25, 26, 37	26
Molli	16	-	33, 34, 35,	19
Häilyvä	-	20	36, 38	32
Yht.(kpl)	1	1	10	77

Huomio kiinnittyy taulukossa kahteen seikkaan. Ensinnäkin sekä sävelmiä että säkeitä on duurissa enemmän kuin mollissa. Tämä löydös poikkeaa yleisestä mielikuvasta, joka on syntynyt aikaisemmista tutkimuksista. A. O. Väisänen tarkastelee tutkielmassaan vuodelta 1949 A. Launiksen runosävelmäaineistoa ja toteaa enemmistön sekä yksisäkeisistä että kaksisäkeisistä melodioista olevan mollisävelmiä.[429] Samoin toteaa Ilkka Kolehmainen tilastollisessa kalevalasävelmiä koskevassa tutkimuksessaan.[430]

Toinen huomionarvoinen seikka on se, että säemäärältään suurin ryhmä ovat tonaliteetiltaan häilyvät. Mielestäni löydös on merkittävä.

Tässä vaiheessa on kuitenkin muistettava, että kaikki kuvaukset perustuvat Rannan käsikirjoitukseen, sen esiintymisfrekvensseihin. Emme voi tietää, miten usein erilaiset säkeet ovat esiintyneet itse laulamisessa. Sama ongelmahan on kaikissa sävelmäkokoelmiin tukeutuvissa tutkimuksissa: se, montako kertaa jokin sävelmäsäe esiintyy jossakin julkaisuissa tai muistiinpanoissa, ei vielä osoita sen esiintymistiheyttä itse laulussa. On täysin mahdollista, että laulaja on laulanut enemmistön lauluista vakiintuneilla sävelmäsäkeillä, jotka juuri tyypillisyytensä vuoksi ovat sävelmäkokoelmissa vähemmistönä.

429 Väisänen 1990, 109.
430 Kolehmainen 1977, 88.

Muuntelu runolaulussa

Muuntelusta on tullut tutkijoiden mielenkiinnon kohde viimeistään Albert B. Lordin esitettyä, Milman Parryyn nojaten, tunnetun teoriansa siitä, että laulaja säveltää laulaessaan käyttäen lähtökohtanaan formuloita, tradition mukaisia aihioita.[431]

Juho Rannan kuvaus runolaulusta on hämmästyttävän samankaltainen. Hän vain kirjoitti kuvauksensa 50 vuotta ennen Lordia! Itse asiassa Rannan käsitehierarkia on aivan käyttökelpoinen vielä tänäänkin (ks. kommentti edellä, s. 104): Yläkäsitteenä on runolaulu. Siinä esiintyy sävelmätyyppejä (esim. yleistyyppi ja häälaulutyyppi), joissa on kantamuotoja (sävelmäformuloita). Laulaja "improviseeraa" (muuntelee) erityisesti laulun alussa, mutta laulun edetessä sävelmä tukeutuu enemmän kantamuotoihin. Toisinto tarkoittaa Rannalle saman laulun uutta esityskertaa.[432]

Mielestäni edellä kuvatuista Anni Lehtosen yleistyypin runosävelmistä nousee esiin viisi (vaihtoehtoisen tulkinnan mukaan kolme) esisäkeen sävelmäformulaa ja kaksi jälkisäkeen sävelmäformulaa (taulukko 10).

Taulukko 10. Anni Lehtosen runolaulun yleistyypin sävelmäformulat Juho Rannan nuotinnoksissa Anni Lehtosen runolauluista.

Esisäeformulat	
1. kaareva	1—-(3-5)-22
1b. kaareva + loppunousu	1—(3-5)—5
2. laskeva	(54)----2(1)2
2.b. laskeva + loppunousu	(54)---------5
3. alaspäin kaareutuva	1-(VII-V)-11

Jälkisäeformulat	
1. laskeutuva	(54)--------11
2. alaspäin kaareva	2—(VII-V)-11

Esittelen myöhemmin seikkaperäisemmin käsitystäni sävelmäformulasta. Tässä viittaan vain yhteen äänitallenteeseen, Anni Tenisovan (s. 1878 Vuokinsalmessa) Väinämöisen polvenhaavaan.[433] [434] Siinä Tenisova laulaa 84 säkeen (40 esisäettä, 44

431 Lord 1960, 30–45.

432 Mielenkiintoista tässä yhteydessä on myös se, että siitä huolimatta, että Lord tarkastelee laulussa pääasiassa vain runoa, hänen (ja Parryn) kehittämänsä analyyttiset käsitteet sopivat myös laulun musiikillisen muodon analyysiin. Saman on todennut myös ruotsalainen Lars Lilliestam. Ks. Lilliestam 1995, 15.

433 SKSÄ A 195/426.

434 Tarve viitata Tenisovan toisintoon johtuu siitä, että Lehtoselta ei voida enää saada "elävää"

jälkisäettä) pituisen laulun siten, että sekä esisäkeistä että jälkisäkeistä on löydettävissä kantamuodot, joiden puitteissa muuntelu tapahtuu. Täsmälleen samanlaisena esisäe toistuu 13 kertaa, lähes samanlaisena 25 kertaa. Jälkisäkeissä kantamuoto on vieläkin pysyvämpi, 18 kertaa täsmälleen samanlaisena ja 39 kertaa lähes samanlaisena. Suurimmat melodiset muutokset tuntuvat tapahtuvan silloin, kun laulaja epäröi, hidastelee ja toistaa runosäkeen samanlaisena.

Eräs muuntelutapa on kahden esi- tai jälkisäkeen laulaminen peräkkäin. Tätä tuntuu ilmenevän Tenisovalla selvästi sellaisissa paikoissa, joissa laulaja haluaa palauttaa kerronnan totuttuihin uomiin, toisin sanoen laulun aikana usein kertautuvat tekstisäkeet palautetaan tällä tavalla totutuille paikoilleen säeparin alku- ja loppusäkeiksi. Tämä voi selittää myös, ainakin osan, Lehtosen sävelmissä melko usein esiintyvistä poikkeamisista tyypillisistä jälkisäkeen päätössävelistä.

Nuotinnostenkin perusteella (23:n eri sävelmän kuvauksen perusteella) voi tehdä sen johtopäätöksen, että Anni Lehtonen pysyttelee sävelmätyyppien kantamuodoissa, vaikka muuntelu yksityiskohdissa onkin jatkuvaa. Rytminen muuntelu on pientä: niissäkin lauluissa, joissa alun kahdeksasosapari on muuttunut pisteelliseksi tai kahdeksasosa-kuudestoistaosapariksi tai joissa säkeen loppu on melismoitunut, muunnos näyttää pysyvän sävelmässä kauttaaltaan. Melodian osalta havainto on samansuuntainen: melodiikka pysyy yleensä samanlaisena kaikissa saman sävelmän säepareissa.

Vaikka muuntelu laulamisen aikana ilmeneekin pääasiassa sävelmätyyppien puitteissa, tapahtuu J. Rannan reunahuomautuksen mukaan muuntelua myös siten, että toisella kerralla lauluun voidaan valita uusi sävelmätyyppi.

Moniäänisyyttä

Muuntelun kannalta mielenkiintoinen on sävelmä 16, häälaulu. Yleisempää tämänkin laulun osalta lienee ollut yksin laulaminen, koska laulua on käytetty myös tunnelmalauluna, mutta häissä koko hääväki on laulanut sitä morsiamen lähtövirtenä, yhteislauluna. Tällöin pienet muunnelmat saavat suuremman merkityksen kuin tavallisesti.

Laulatin vuonna 1996 Kostamuksessa Jussi Huovista (s. 1924) ja Paro Lettijeviä (s. 1920) yhtä aikaa saadakseni kuulokuvan yhteislaulusta. Tällöin kiinnitin huomiota hetkelliseen moniäänisyyteen, joka ilmeni tavallisesti säkeiden loppupuolella. Aluksi oletin sen olevan seurausta siitä, että serkukset olivat eläneet vuonna 1924 sulkeutuneen rajan molemmin puolin 70 vuotta erossa toisistaan eivätkä enää muista oikeaa laulutapaa tarkasti.[435] Laulattaessani vuonna 1997 Maria Feodorovaa (s. 1909) havaitsin jälleen pientä muuntelua samassa melodian kohdassa. Niinpä päädyin ajattelemaan, että todellinen tilanne onkin ollut sellainen, että osittainen moniäänisyys on ollut luonteenomaista häävirressä.

Sama moniäänisyys on kuultavissa Anni Tenisovan ja Domna Huovisen laulamana nauhalla.[436] Melodian koristeleminen lisäkaarroksella on tapahtunut säkeen jälki-

---

laulamista, jossa formuloiden toistuminen laulamisen aikana olisi kuultavissa.

435 Ks. tämän tutkimuksen luku 5.6.

436 SKSÄ A 197/447a.

puoliskolla, tekstin kolmannella tai neljännellä painollisella tavulla. Vienalaisessakin runolaulussa on siis moniäänisyyttä.

Anni Lehtosen häälaulusäkeissä selkeät, tarkoitukselliset muunnelmat ilmenevät oheisten nuotinnosten ensimmäisen tahdin puolivälin jälkeen, samoin kuin toisen tahdin puolivälissä. Säkeen alkusävelen pieni vaihtelu voi johtua tahattomasta vaihtelusta. Kannattaa huomata, että selkeiden melodisten muunnosten jälkeen kaikki säkeet palaavat samalle sävelkorkeudelle jokaisen tahdin lopussa. Yhteislaulettuna siten, että kaikkia tässä esitettyjä muunnelmia lauletaan yhtä aikaa, saadaan mielenkiintoinen heterofoninen kudos.

Laulajan repertoaari

Anni Lehtosen kohdalla lähes kaikki päätyvät ihmettelemään häneltä tallennetun perinneaineiston valtavaa laajuutta. Myös laulurepertoaaria voidaan pitää hyvin laajana. Tässä tarkasteltavat runosävelmät sisältävät eeppistä ja lyyristä runolaulua, häälaulua, lastenlauluja ja paimenlauluja. Rannan nuotinnoksissa on lisäksi loruja, joikuja, pajatuksia ja uudempia kansanlauluja sekä runolaulun ja uudemman kansanlaulun välimuotoja. Lehtoselta on tallennettu myös itkuvirsiä.

Omilla keruumatkoillani Vienan Karjalassa olen huomannut, että yleensä laulajat tiedostavat erillisiksi laulamisen lajeiksi joiun, itkun ja pajatuksen, mutta kaikki muu suomen- tai karjalankielinen laulusto on heidän mielessään joko yhtenä joukkona vanhoja lauluja tai korkeintaan käyttötilanteen mukaisesti luokiteltuna. Niinpä yleensä häälauluja pyydettäessä osataan sekä Kokkovirsi että Sä kasvoit neito kaunoinen, eivätkä kaikki laulajat tee näiden kahden laulun välille mitään tyyppierottelua. Edes sitä, kumpi on vanhempi laulu, ei tiedetä.[437]

Samantapainen on tilanne ollut jo Lönnrotin aikana. Vanhoja runolauluja ja uudemmantyyppisiä riimillisiä lauluja on laulettu rinnakkain. Myöhemmin karjalaisen väestön elinolosuhteissa tapahtuneet suuret vallankumouksen, sotien, evakkotaipaleen ja kylätalouden luhistumisen aiheuttamat mullistukset ovat vähentäneet vanhojen laulujen käyttötilanteita ja laulajia. Mielestäni runolaulun ja uudemman kansanlaulun esiintyminen rinnakkain saman laulajan repertoaarissa kannattaa kuitenkin panna merkille. Onhan usein sanottu runolaulun "väistyneen"[438], "korvautuneen" tai "vaihtuneen[439] riimillisen, uudemman kansanlaulun tieltä. Tosin esimerkiksi Asplund korostaa sitä että runolaulun rinnalle syntyi uudentyyppisiä lauluja.[440] Sekä Anni Lehtosen repertoaarin että uudempien keruukokemusten perusteella voi vahvistaa sen, että uusi kansanlaulu ja runolaulu voivat esiintyä hyvinkin pitkään rinnakkain.

---

437 Maria Feodorova JumA md4010.
438 Hako 1981, 207,
439 Ks. esim Sarmela 1994, 188.
440 Asplund 1981, sekä erityisesti Asplund 2006, 108 – 159.

Sävel ja sana yhdessä

Runolaulu muodostuu yhtäältä runosta (sanoista) ja toisaalta sävelmästä (musiikista). Nämä kaksi asiaa ovat Lönnrotin mukaan "alusta sisaria" eikä "oikiassa laulussa pitäisi kumpaisenkaan, ei sanan eikä nuotin, yksipuolisesti vallita, vaan keskinäisessä sovussa ja yhteydessä toistensa kanssa elämän".[441]

Kahdeksantavumittaista muinaisrunoutta on alkuperäisissä käyttötilanteissa esitetty vain laulaen tai, loitsujen yhteydessä, sopottamalla tai sanoja painottaen käskemällä. Lausumalla esittäminen, deklamointi, on nykyaikainen esitystapa, joka on kansanperinteellemme täysin vieras.[442] Laulamisen on todettu ratkaisevasti auttavan sisällön muistamisessa.[443] Eräät kansanrunoudentutkijat ovatkin päätyneet siihen, että esitystapa on vaikuttanut myös runon kieleen.[444] A. O. Väisänen tarkastelee esitettyjä näkemyksiä sävelmien vaikutuksesta runon sääntöjen syntyyn poleemisesti artikkelissaan *Kalevalamitta ja runosävelmät*, mutta jättää itse kysymykseen vastaamisen tulevan tutkimuksen varaan.[445] Pentti Leino ei täysin hyväksy Ravilan ja Sadeniemen kantaa siitä, että mitan sääntö lyhyen pääpainollisen tavun sijoittumisesta runojalan laskuun johtuisi esitystavasta, siis laulamisesta[446], mutta hänkin myöntää, että "Kalevalamitta pyrki kehittämään omaa metristä syntaksiaan, osaksi ehkä sävelmien vaikutuksesta".[447]

Mikäli hyväksytään se, että laulaja ei pelkästään toista aikaisemmin opittua laulua sana sanalta vaan ainakin jossakin määrin luo laulunsa uudelleen, joudutaan heti seuraavaksi kysymään, miten hän sen tekee.

Venepuun etsintä

Lehtoselta on julkaistu Suomen Kansan Vanhoissa Runoissa yhteensä noin 4 500 säettä. SKVR1,4:ssä on lueteltu yhteensä 460 runoa, loitsua, sananlaskua tai muuta sanontaa. Keskimääräiseksi julkaistun runon tai sanonnan pituudeksi tulee siis noin kymmenen säettä. Lyhyimpiä ovat I,4: 2091 ja 2111, jotka ovat yhden sanan mittaisia: Amin! (= aamen, joka sanotaan, kun tähti kirpoaa taivaalta, tai ukkosta kuullessa).

Pisin on häälaulu, I,3:1697, jossa on 205 säettä. Lukumääräisesti suurimmaksi ryhmäksi nousevat loitsut, joita on noin 270. Leikkilukuja on 40, muita mielialoja kuvastavia runoja 39, opettavaisia runoja 31, viihdyttäviä runoja 27, häälauluja 12 ja tuutulauluja 12. Kalevala-aiheisiksi luokiteltuja runoja on 8, muita kertovia runoja 10. Lisäksi on joitakin työ-, lasten- ja paimenlauluja. Huomattakoon, että valtaosa säkeistä, myös loitsuista, on kahdeksantavumittaisia.

Missä määrin Anni Lehtonen noudattaa niin sanotun klassisen kalevalakielen eli kahdeksantavumitan normeja? Kysymykseen vastaaminen edellyttäisi kattavan sel-

441 Lönnrot 1840.
442 Virtanen 1968, 44.
443 Virtanen 1968, 42.
444 Ravila 1935, Sadeniemi 1951.
445 Väisänen 1990, 95–103.
446 Leino 1974 ja 1982.
447 Leino 1982, 329.

vityksen tekemistä koko runoaineistosta. Tässä tarkastelen vain yhtä laulua, 115 säkeen mittaista Venepuun etsintää, jonka Anni Lehtonen lauloi Paulaharjulle vuonna 1909. Tarkastelen lyhyesti runomitan toteutumista, säkeiden murrelmapitoisuutta, runoaineksen kertaamista ja alkusointuisuutta. Jokaista osa-aluetta vertaan aikaisempiin tutkimuksiin, lähinnä kuitenkin Kuusen *Sampo*-tutkimukseen[448] ja *Maria Luukan laulut ja loitsut* -tutkimukseen[449] sekä Pekka Hakamiehen artikkeliin[450].

Runomitan toteutuminen

Laulajalla on laulaessaan samanaikaisesti käytössä useita eritasoisia sekä runoon ja sävelmään että niiden yhteensovittamiseen käytettäviä sääntöjä, tapoja ja tyylikeinoja. Osa niistä on tiedostamattomia kielen ja mitan normeja, jotka toteutuvat laulamisprosessissa automaattisesti, vähän niin kuin kieliopin säännöt puhutussa kielessä. Osa säännöistä tai laulamistavoista voi olla tiedostettuja. Kun viittaan tässä yhteydessä runomitan toteutumiseen tai virheettömyyteen, ainoastaan vertaan Anni Lehtosen kerääjälleen laulamista tai sanelemista runoista tehtyjä muistiinpanoja yleisiin kahdeksantavumitan sääntöihin. Sanomattakin on selvää, että niin sanottu virheetön runomitta on tutkijoiden oma luomus, yleistys suuresta määrästä kansanrunoutta laajalla maantieteellisellä alueella. Kuten Pekka Hakamies[451] on todennut, eivät perinteentaitajat ole laulaneet oikein tai väärin, vaan kullakin on oma traditionsa.

Samanlaiset lähdekriittisyyden piiriin kuuluvat ongelmat, joihin olen viitannut sävelmien yhteydessä, koskevat myös runoja. Kerääjät ovat saattaneet standardisoida kuulemaansa. He ovat saattaneet jättää pois sellaista, mikä voisi olla itse esittämistavan, laulamisen, kannalta kiinnostavaa. Esimerkiksi Samuli Paulaharju on jättänyt joitakin Lehtosen lauluja kesken liittämällä loppuun merkinnän 'jne'. Kielen muuttuminen alkuperäisestä poikkeavaksi on ollut helposti mahdollista myös muistiinpanotekniikasta johtuen. Lauluja on jouduttu kerääjää varten sanelemaan, jolloin kieli on muuttunut puheenomaisemmaksi, murteellisemmaksi.

Kahdeksantavumitan (eli kalevalamitan) laajuussääntöjen kolme keskeisintä sääntöä kuuluvat seuraavasti: (1) Pitkä pääpainollinen tavu esiintyy vain runojalan nousussa. (2) Lyhyt pääpainollinen tavu esiintyy vain runojalan laskussa. (3) Ensimmäinen runojalka on poikkeus. Siinä eivät edellä mainitut kaksi sääntöä päde; lisäksi siinä voi olla kolme tai jopa neljä tavua.[452]

Pentti Leino on artikkelissaan[453] tarkastellut niin sanottujen rahvaanrunoilijoiden, kolmen vienalaisen 1900-luvulla eläneen runolaulajan (Maria Mihejeva, Jouki Hämäläinen, Tatjana Perttunen) ja oppineiden runoilijoiden runomitan sääntöjen toteutumista ja verrannut niitä muun muassa Arhippa Perttusen runoihin. Laajuussääntöjen osalta hän on laskenut, että vienalaiset ja oppineet runoilijat (tässä kaikki 1700-luvun runoilijoita) rikkovat laajuussääntöjä huomattavan paljon. Arhipalla niin sanottuja virheitä olisi 1,6 %, rahvaanrunoilijoilla 3,1 %, mutta oppi-

448 Kuusi 1949.
449 Kuusi 1983.
450 Hakamies 1990.
451 Hakamies 1990, 93.
452 Sadeniemi 1951, 78, Leino 1975.
453 Leino 1975.

neilla runoilijoilla 13,2 % ja vienalaisilla peräti 13,8 % tarkastelun kohteena olleista tavuista.[454] Selitykseksi hän tarjoaa sitä, että vienalaisille on kehittynyt oma kalevalamitan 1900-luvun variantti.

Anni Lehtosella esiintyy Venepuun etsintä -runolaulussa yksi niin sanottu virheellinen säe (istuutu rautasen rahin kesellä). Siinä on 11 tavua. Laulettaessa laulajalla on tällaisessa tapauksessa kaksi mahdollisuutta: joko tihentää runoa toisessa iskualassa (runojalassa) tai pidentää sävelmäsäettä siten, että siinä on viisi iskualaa.

Lieviä mittavirheitä (lyhyt pääpainollinen tavu on runojalan nousussa) on neljä. Tällöin edellä mainitun Leinon tarkastelun kanssa vertailukelpoiseksi prosenttiluvuksi tulee 1,8.

Edellä sanottu huomioon ottaen Anni Lehtosen Venepuun etsintä noudattaa erittäin hyvin kahdeksantavumitan yleisiä säännönmukaisuuksia. Kuusen 6 000 Sampo-säkeen analyysiin verrattaessa tulos on samansuuntainen.

Taulukossa 11 on rinnakkain säetyyppifrekvenssit Kuusen aineistosta ja Lehtosen Venepuun etsinnästä. Kahdessa laitimmaisessa sarakkeessa on järjestysluvulla ilmaistu säetyypin yleisyys, Sampo-runoissa ensin ja Lehtosen runossa oikealla.

Taulukko 11. Säetyyppifrekvenssin vertailua Anni Lehtosen runolaulussa ja Matti Kuusen analysoimissa Sampo-runoissa.

Tyyppi	Kuusen %	Lehtosen %	Yleisyys	
224	27,1	14,8	1.	1.
44	14,8	9,6	2.	3.
233	14,2	10,4	3.	2.
2222	6,8	9,6	4.	3.
1124	5,3	4,3	5.	7.
35	5,2	2,6	6.	10.
323	2,7	9,6	7.	3.
332	2,5	1,7	8.	15.
1232	2,3	2,6	9.	10.
422	1,9	2,6	10.	10.
125	1,8	-	11.	Ei
1133	1,7	-	12.	Ei
11222	1,6	4,3	13.	7.
26	1,5	0,9	14.	18.
53	1,4	-	15.	Ei
1223	1,4	5,2	16.	6.
2132	1,3	4,3	17.	7.

Taulukosta puuttuu Lehtosella usein esiintyvä säetyyppi 223 (Pani nuoret soittamah), joka voidaan tulkita murteelliseksi 224-säkeeksi. Näitä säkeitä on Lehtosella

454 Leino 1975, 30.

4,3 %. Kun ne lasketaan samaan joukkoon kuuluviksi, ollaan lähempänä Sampo-runojen frekvenssejä. Yleisenä linjana näyttää silti olevan, että Lehtosen lauluissa erityyppiset säkeet jakautuvat tasaisemmin kuin Kuusen aineistossa. Sampo-runoissa kolme yleisintä säetyyppiä kattaa 56,7 % kaikista säkeistä, kun Lehtosen materiaalissa vastaavaan säemäärään tarvitaan kuusi yleisintä säetyyppiä. Tässäkin voitaneen viitata Anni Lehtosen muuntelukykyyn.

Taulukko 12. Normaali- ja murrelmasäkeet Anni Lehtosen runolauluissa.

Normaalisäkeitä 64 kpl = 55,65 %
Murrelmasäkeitä 51 kpl = 44,35 %

Murrelmapitoisuutta laskiessani olen tulkinnut laulajan tavoin[455] mitasta poikkeamiset. Kolme mitaltaan lievästi virheellistä säettä on tulkittu seuraavasti: "Eikä ollun sitä metsässä" on murrelmasäe, jossa säkeen alku tihentyy. "Jaloin neljän juoksevoo" ja "Siivin kaksin siukajoo" ovat normaalisäkeitä, joissa juok- ja siu-tavut venyvät runojalan mittaisiksi. Tulos on lähellä Kuusen Sampo-runojen Malis-redaktion jakaumaa, jossa murrelmasäkeitä on 42,5 %.[456]

Kertaus, kerto ja alkusointu

Laulajan ajattelussa runomitta on ikään kuin kielioppi, jonka säännöistä ei tarvitse laulamisen aikana olla tietoinen. Sekä muistamisen että laulamisen aikana tapahtuvan varioinnin kannalta keskeinen tyylipiirre, kertaaminen, lienee pääosin tietoista. Omien keruukokemusteni ja omakohtaisen laulamiskokemukseni perusteella oletan, että laulaja muistaa eli pitää lauluaineksen koossa osittain kertaumien ja toistojen avulla.

Yleistä runolaulussa on useampien säkeiden ja säeparien muodostaman jakson kertaaminen hieman muunnettuna. Toinen kertauksen tyypillinen muoto on niin sanottu säeparallelismi, jossa säe saa peräänsä sisältöä ja muotoa kertaavan paralleelisäkeen, esimerkiksi "Pissyn peukalon pituni / Kolmen sormen korkehuini". Säkeen sisäisestä kertautumasta on kysymys silloin, kun sana tai sanapari saa synonyymin tai analogisen vastineen saman säkeen sisällä, esimerkiksi "Tinapäitä neitosie" tai "Kirves uusi, varsi vanha".

Venepuun etsintä -laulussa Anni Lehtonen käyttää jakson kertaamista jokseenkin vähän. Alkuosassa on kolmen säkeen muodostama kysymys: "Oisko puuta tässä puussa / Purreksi pojan pätösen, / Veneheksi Väinämöisen", johon vastataan välittävän säkeen jälkeen: "Ei ole puuta...", ja edelleen jakso kertautuu kolmannen kerran hieman myöhemmin: "Kyllä on puuta..." Laulussa esiintyy myös "Soitti nuoret, soitti vanhat / soitti nainehet urohot" ja hieman myöhemmin "Tanssi nuo-

455 Vrt. Kuusi 1983, 189.
456 Kuusi 1949, 103.

ret..." Jakson kertaaminen ei siis näytä olevan samalla tavalla hallitseva tyylikeino kuin Sampo-runoissa.

Säeparallelismia esiintyy runsaasti. Runon 105 säkeestä 36 on paralleelisäkeitä. Tyypillistä on myös paralleeliketjujen esiintyminen. Esimerkiksi "Nuoret souti, airot notku" saa peräänsä viisi paralleelisäettä. Säkeen sisäinen kerto on sen sijaan jokseenkin vähäistä. Sitä esiintyy kuudessa säkeessä.

Kuusen Sampo-analyysissä koko aineiston vertailukelpoiset kertautumisprosentit olivat 41,4 ja 5, joten jakauma on samansuuntainen.

Alkusointuisuutta pidetään yhtenä keskeisenä niin sanotun kalevalakielen piirteenä, ja sen merkitys lienee myös oppimista ja muistamista helpottava. Lord viittaa sanojen sointuisuuteen *The Singer of Tales* -teoksessaan:

> In these pre-singing years, together with a sense of new arrangements of ideas and the words which express them, the boy's ear records the repetitions of the sounds of the words. His instinctive grasp of alliterations and assonances is sharpened. One word begins to suggest another by its very sound; one phrase suggests another not only by reason of idea or by a special ordering of ideas, but also by acoustic value.[457]

Taulukossa 13 tyyppi 0 on säe, jossa ei ole alkusointua: "Kirves on uusi olkapeällä", tyypissä 1 alkusointu on kahdessa säkeen sanassa: "Kirves uusi, varsi vanha" ja tyypissä 2 kolmessa (eli kaikissa) sanassa "Pissyn peukalon pituni". Alkusointuisuuteen en ole lukenut pelkästään vokaalien toistumisesta aiheutuvaa sointuisuutta, eli "Kolmen sormen korkehuini" on luettu tyyppiin 1 kuuluvaksi.

Taulukko 13. Alkusointuisuus Anni Lehtosen runolaulussa.

Tyyppi	Lukum.	%
0	36	31,3
1	64	55,7
2	15	13,0

Alkusoinnun käyttö on siis hyvin yleistä. Jälleen tulokset ovat varsin samansuuntaiset kuin Kuusen Sampo-runoissa.

Yhteenveto

Anni Lehtonen on ollut runolauluperinteen ja laajemminkin vienankarjalaisen kulttuurin tietoinen kantaja. Hänellä on ollut selvä kuva laulun lajeista ja niiden tyylipiirteistä ja käyttötilanteista ja jopa pyrkimystä laulamisen funktioiden ymmärtämiseen.

---

457 Lord 1960, 32–22.

Hänen mukaansa laulamista on kahta lajia: latelemista ja lappamista. Hyvä laulaja on hänen mielestään sellainen, joka tuntee perinteen, "lajin", ja tarkemman sisältöaineksen, "mistä asiesta", tunnistaa laulun tarkoituksen, jopa sen kulttuurisen funktion, "syy", tuntee laulun musiikillisen syntaksin, "millä sävelellä", ja osaa sen puitteissa "ladella" eli laulaa varmasti ja johdonmukaisesti. Lappaminen taas on hänen mukaansa sellaista laulamista[458], jossa sisältöaines on epäjärjestyksessä, "sekon", ja edellä luetellut hyvän laulamisen ehdot eivät täyty.

Runolaulussa runo sijoitetaan perinteen mukaiseen melodiikkaan. Muuntelua ja improvisointia tapahtuu sekä musiikillisessa kompositiossa että runossa. Anni Lehtosen runolaulun sävelmien asteikkorakenne ei vastaa duuri-mollitonaalisen asteikon rakennetta, vaan pääasiallinen vaikutelma on häilyvä asteikkorakenne. Tarkoitan tällä sitä, että laulaminen kyllä perustuu sävelasteikkorakenteeseen, mutta sävelten korkeudet eivät ole absoluuttisen tarkkoja, vaan tärkeintä on suhde edellä (ja jäljessä) laulettuihin sävelkorkeuksiin.[459] Tässä mielessä voitaisiinkin ehkä puhua sävelkorkeuksien sijasta sävelasteista. Palaan tähänkin kysymykseen tarkemmin muiden runolaulajien yhteydessä, jossa sitä on helpompi havainnoida äänitallenteiden perusteella.

Yleisin runosävelmä Anni Lehtosella ja Vienan Karjalassa yleisesti on 5/4-tahtilajiin merkitty niin sanottu yleistyypin sävelmä (käsittelen tarkemmin yleistyyppiä, niin kuin muitakin runosävelmätyyppejä, luvussa 5.7), varsinaiselta laajuudeltaan viisisävelinen ja muodoltaan säepareittain jonomainen, mutta senkin sisällä muuntelu on jatkuvaa. Ambitus voi olla viisisävelistä suppeampi tai joskus laajempikin. Laajempi se on varsinkin sellaisissa sävelmissä, joissa liikutaan asteikon perussävelen alapuolelle.[460] Häälaulut erottuvat muista runolauluista rytmin ja harmonian osalta omaksi ryhmäkseen.

Runon osalta Anni Lehtosen voidaan sanoa hyvin edustavan kaikkia keskeisiä Vienan Karjalan kahdeksantavumittaisen, niin sanotun kalevalakielisen, runon tyylipiirteitä. Hän käyttää monipuolisesti alkusointua ja erilaisia kertauksen muotoja. Kieli on vivahteikasta ja monipuolista, mitaltaan varmaa. Myös muunteluvalmius näkyy monipuolisina variointitapoina runomitan sisällä.

Luvussa 5.7 palaan tarkemmin myös Anni Lehtosen laulamisen keskeisimpiin piirteisiin.

---

458 Lotte Tarkka (2005, 117–118) kysyy, ilmeisesti viitaten "Ei se ole laulu lappamisek, lappamini on aivan toista, laulamini ei oel lappelemista, laulamini on latelomista" -lausuntoon, onko lappaminen laulamista ollenkaan. Mielestäni kysymys on siitä, että Lehtonen asettaa hyvän ja huonon laulamisen vastakkain: "Älä rupie laulamah, kun et kunnon soata." (Harvennus PHH.)

459 Perustan käsitykseni Rannan reunahuomautuksiin, nuotinnosten etumerkintöjen piirteisiin ja omaan keruukokemukseeni.

460 Palaan käsittelemään runolaulajan asteikon laajuutta myöhemmin, erityisesti luvussa 5.7.

Kuva 20. Näkymä Vuonnisesta, Jyrkisen törmältä eli siltä paikalta jossa Ontrei Malisen talo sijaitsi. Taustalla näkyy Ylä-Kuittijärvi. Kuva on vuodelta 1997. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.

5.2 Domna Huovinen

Kuva 21. Domna Huovinen. Rajattu kuvasta SKS VRTA 1994:154. Kuvaaja Heikki Kalima.

Domna Huovinen syntyi 20.1.1878 Vuokinsalmen kylässä, Venäjän puolella. Kylä sijaitsi Hietajärven ja Vuokkijärven rannalla. Nämä kaksi järveä ovat yhteydessä toisiinsa kapean salmen kautta. Molempia järviä halkoo valtakunnan raja, joka vielä 1920-luvulle saakka oli sekä kielikuvan tasolla että konkreettisestikin veteen piirretty viiva. Suomen puoleisella vastarannalla olivat Hietajärven ja muutaman kilometrin päässä etäämpänä Kuivajärven kylät.

Vuokinsalmessa oli parikymmentä taloa. Talot olivat yleensä pieniä. Yksi varakkaimmista oli Siitarin talo, jota Ilmari Kianto kuvaa:

> Vuokinsalmen hajallinen kylä repalehtii siinä heti toisella rannalla, kylä jonka savuja kaikkiaan kuuluu olevan seitsemäntoista. Sekin on köyhää ja ränsistynyttä, mutta joukossa kohoaa sentään muhkeampikin ihmisasumus, esimerkiksi Siitarin talo, jossa pistäysimme. Siinä oli puhdas pirtti, korkea kornitsa, nuori miniä ja valkopartainen mykkä vanhus.[461]

Siitari Karhusen suku oli perimätiedon mukaan tullut Kuusamosta kaksi sukupolvea aikaisemmin. Siitarin vaimoksi tuli Marppa, joka oli joko Vuonnisesta tai Vuokkiniemestä. Heillä oli viisi lasta, joukossa Hilippä, Domnan isä, joka jäi kotitaloa asumaan, sekä Hot'ei, Anni Tenisovan[462] isä.[463]

Molempien, siis Domnan ja Anni Tenisovan, alkuperäinen sukunimi oli Karhunen. Domnasta tuli Huovinen, kun Hietajärven kylästä kotoisin oleva Hilippä haki nuorikkonsa vuonna 1895, ja Annista tuli Tenisova, kun tollonjokinen Huoti Tenisov sai hänet vaimokseen vuonna 1897. Molemmat serkukset olivat syntyneet samana vuonna, keväällä 1878.

Domna Huovisen ja Anni Tenisovan laulutavassa on selkeitä eroja, minkä arvelen johtuvan siitä, että Anni muutti jo pienenä lapsena toiseen kylään ja ammensi lauluoppinsa eri suunnalta.[464]

Domna Huovisen laulut arkistoissa

Domna Huovista on haastateltu paljon. Muiden ohella Erkki Ala-Könni ja Pertti Virtaranta haastattelivat häntä vuosikymmenten varrella ja saivat tallennettua paljon itkuvirsiä, runolaulua, starinoita ja muisteluksia rajakylien elämästä. Ala-Könnin muistokirjoituksessa vuodelta 1963 on luetteloitu yli kaksikymmentä laulua (nimistä päätellen lähes kaikki kahdeksantavumittaisia), 25 itkuvirttä, loitsuja, loruja ja huhuiluja.[465]

Tässä tutkimuksessa olen käyttänyt otoksena Domna Huovisen kaikkia laulutallenteita tai muita haastatteluja, jota löytyvät SKS:n kansanrunousarkiston kokoelmista.[466] Ne koostuvat Jouko Hautalan ja Lauri Simonsuuren, Yleisradion ja Toivo

461 Kianto 1913.
462 Ks. luku 5.3.
463 Virtaranta 1972.
464 Virtaranta 1972, 189–191.
465 Ala-Könni 1963, 226–229. Myös Kalevalaseuran vuosikirja 44 vuodelta 1964, s. 221–228.
466 SKSÄ A 196–198, SKSÄ A 911/16, SKSÄ A 526/1, SKSÄ FONKOP 113:numero/, SKSÄ 247:13-21. 1968.

Rasilaisen sekä A.O. Väisäsen nauhoituksista. Yksityiskohtainen aineistoluettelo on sivulla 338-342.

Tällä tavalla rajaamassani aineistossa on 12 runolaulutoisintoa, joista seitsemän on yleistyypin sävelmällä tapahtuvaa laulua. Niistä kuusi on eeppiseksi luokiteltavaa runolaulua (kolme on Lemminkäisen virttä, kaksi Meren kosijat -laulua *Annikkinin suaren neito* ja yksi Surman virsi). Niiden lisäksi on yksi lastenlaulutoisinto *Miepäs se laulan lapsen kaksin,* neljä toisintoa Häälaulusta ja yksi häälaulusävelmällä laulettu eeppinen laulu *Oli ennen nellä neittä* (Iso Tammi). Runolauluissa on yhteensä 727 säettä. Analyysini perustuu tähän aineistoon.

Nuotinnoksista ja muista analyysin apuna käytetyistä kuvauksista[467]

Runolaulu on ollut ennen kaikkea suullista, muistinvaraista perinnettä. Se ei ole ollut "esikirjallista", koska sen tarkoitus ei milloinkaan ole ollut tulla kirjoitetuksi tai kirjallisuudeksi. Kaikki kirjalliseen muotoon koodatut kuvaustavat ovat vajaita, ja ne kantavat joukon sivumerkityksiä tai antavat ainakin mahdollisuuden sivumerkityksiin, joita alkuperäinen kuvauksen kohde ei ole sisältänyt. Erityisesti tämä vaara koskee nuottikirjoitusta, joka on kehittynyt kokonaan toisenlaisen musiikin kuvaamisen tarpeista.[468]

Etnomusikologian piirissä nuotinnosten ongelma on tiedostettu kauan, ja siihen on etsitty vastauksia eri suunnilta. Useat ratkaisuyritykset ovat kuitenkin johtaneet siihen, että uudesta notaatiomenetelmästä on tullut liian monimutkainen. Tällainen oli esimerkiksi Ivan Gilmanin kehittämä 45-viivainen nuottiviivasto, johon voitiin merkitä tarkasti neljäsosa-askelia ja graafisia merkkejä.[469]

Erich M. von Hornbostel ja Otto Abraham esittelivät 1900-luvun alussa oman ehdotuksensa nuotinnosten ja transkriptioiden lähtökohdaksi. Siinä pyritään kompromissiin helppolukuisuuden (*fluent legibility*) ja objektiivisen tarkkuuden (*objective precision*) välillä, ja se sisälsi yksityiskohtaisia ohjeita notaation eri aspekteista.[470] Metodista tulikin yleinen lähes koko vuosisadan ajaksi, ja se on toimiva edelleen, tietyin varauksin. Menetelmää on horjutettu lähinnä kahdesta suunnasta: Yhtäältä tallennus- ja analyysiteknologian kehitys 1900-luvun lopulla johti siihen, että se, mikä aikaisemmin oli korvakuulolta merkittävä ja tulkittava, voitiin nyt tehdä koneellisesti. Uusilla menetelmillä voitiin saada paljon yksityiskohtia näkyville. Samalla kuitenkin ajauduttiin helposti ratkaisuihin, joissa kokonaisuus uhkasi kadota. Toisaalta länsimaiseen musiikkikäsitykseen pohjautuvaa nuotinnustapaa arvosteltiin. Erityisesti Charles Seeger kyseenalaisti länsimaisen notaation käyttämisen sen vuoksi, että se painotti länsimaiselle musiikille tyypillisiä piirteitä vieraassa kult-

---

467 Esitän tässä kuvauksen periaatteista, joita sovellan omiin nuotinnoksiini. Juho Rannan nuotinnokset olen luonnollisesti säilyttänyt sellaisenaan. Tämä on myöskin syy siihen, että esitän nuotinnusperiaatteeni vasta tässä.

468 Musiikintutkija Peter Jeffery on kärkevästi mutta osuvasti kirjoittanut: "Oral transmission is not a particular feature of some music at certain times, but rather a universal charasteristic of almost all music at almost all times. [...] We modern Westerners are the ones who do things differently, and our preference for writing is our handicap." Jeffery 1992, 124.

469 Ks. Helen Myers 1992.

470 Abraham & Hornbostel 1994 (1904).

tuurissa.[471] Samanaikaisesti kehitettiin useiden eri tekniikoiden yhdistelmiä, joissa oli mukana perinteistä nuotinnusta ja koneellista transkriptiota.[472] Vähitellen 1900-luvun lopulla etnomusikologien mielenkiinto suuntautui entistä enemmän musiikin kulttuurisiin aspekteihin, jolloin notaation tai transkription ongelmaa ei enää nähty niin keskeisenä. Itse problematiikka on kuitenkin jäljellä. Miten siis nuotintaa runolaulua siten, että samalla sen ominaispiirteet säilyvät optimaalisen[473] alkuperäisinä?

Tässä tutkimuksessa olen päätynyt siihen, että kuvaan runolaulua myös nuotinnoksina. Se on kuitenkin, puutteista ja vajavaisuuksista huolimatta, nopea ja helppo tapa kuvata musiikkia pelkistetysti niin, että nuotinlukutaitoiselle lukijalle syntyy jonkinlainen "soiva" mielikuva laulamisesta. Runolaulu (sen paremmin kuin sitä ylläpitäneet itämerensuomalaiset kansat) ei myöskään ole *niin* kaukana eurooppalaisesta musiikkikulttuurista, etteikö nuottiviivastolle kirjoitettu nuotinnos olisi mahdollinen. Sitä on vain tulkittava oikeiden tietojen varassa.

Nuotinnokset eivät ole analyysin lähtökohta vaan lopputulos, eräissä luokitteluissa kuitenkin myös välivaihe, jolla saadaan pelkistetyt piirteet, esimerkiksi säkeiden kantamuodot, näkyviksi. Nuotinnoksia tulkittaessa on erityisesti varottava tulkitsemasta niitä duuri-mollijärjestelmänä. Sen vuoksi olen omiin nuotinnoksiini merkinnyt lähes aina[474] hakaset nuottiavaimen molemmin puolin[475] (Nuotinnos 6).

Nuotinnos 6. Nuottiavain, jota käytetään nuotinnoksissa.

Uskon pääseväni tämän merkintätavan avulla siihen, että jokaisen nuotinnoksen alussa ei tarvitse muistuttaa, että kyseessä ei (tarkkaan ottaen) ole duuri eikä molli eikä muukaan diatoninen asteikkorakenne. Hakasulkeiden merkitys tässä yhteydessä on viittaus myös SKVR:n merkintätapaan, jolla runolaulujen runomuistiinpanoja on täydennetty. Sama merkintätapa on yleinen myös tutkimuskirjallisuudessa, ja sillä viitataan siihen, että hakasulkeissa oleva merkki, sana, kuvaus tai ilmiö ei ole alkuperäisessä tekstissä, mutta asian ymmärrettävyyden vuoksi on siihen lisätty.

Muut nuotinnoksia (transkriptiota) koskevat lähtökohdat ovat lähellä Hornbostelin ja Abrahamin ohjeita: Pyrin samanaikaisesti tarkkuuteen[476] ja helppolukuisuuteen[477].

---

471 Seeger 1958, 170.

472 Mm. Mantle Hood 1971.

473 Kysymys on siis koko ajan kompromissista luettavuuden ja selkeyden sekä toisaalta tarkkuuden välillä.

474 Silloin, kun hakasulkeita ei nuotinnoksissani ole, se merkitsee sävellajin tunnustamista.

475 Olen lainannut merkintätavan Richard Widdesiltä, joka käyttää sitä intialaisia Ragoja koskevassa tutkimuksessaan. Widdes 1995.

476 Tarkkuudella tarkoitan tässä yhteydessä mm. sitä, että kirjoitan laulun "niin kuin laulaja sen lauloi". Tämä merkitsee mm. pitkissäkin lauluissa läpinuotintamista.

477 Helppolukuisuuden vaatimus edellyttää, että nuotinnosten pikkutarkkuudessa ei mennä liian pitkälle, varsinkaan sellaisissa asioissa, jotka hyvin todennäköisesti laulajalle itselleenkin ovat merkityksettömiä tai tahattomia.

Laulut nuotinnetaan niin, että viivastoon tulee mahdollisimman vähän muunnemerkkejä. Nuotinpäät yritetään saada viivaston alueelle. Tärkeää on, että lukijalle muodostuu kokonaisuutena mahdollisimman oikea kuva laulun tärkeimmistä piirteistä. Asteikkokuvauksiin merkitsen Hornbostelin ohjeen mukaisia +- ja – -lisämerkkejä, joskus nuoliakin. Sen sijaan nuotinnoksiin en niitä yleensä merkitse. Jälleen on kysymys kompromissista luettavuuden ja tarkkuuden välillä.[478] Yritän erillisessä asteikkokuvauksessa selostaa asteikon tarkemman rakenteen ymmärrettävästi.

Sama menettely koskee rytmiä, fraseerausta ja muita musiikin muuttujien kuvaustapoja. Pyrin ennakkoon kiinnittämään huomiota seikkoihin, jotka liittyvät käsillä olevaan toisintoon tai laulutyyliin. Kuvaukset kannattaa siis ehdottomasti lukea ennen nuotinnosten tarkempaa läpikäymistä tai varsinkaan laulamista.

Laulujen runon pyrin merkitsemään mahdollisimman autenttisena eli sillä tavalla, kuin sen kuulen. En murteellista tai yleiskielistä laulajan kieltä.

Nuotinnosten lisäksi pyrin käyttämään muitakin koodaustapoja, joista ehdottomasti käyttökelpoinen on Kollerin numeromerkintätapa omana sovelluksenani.[479] Sen paras puoli on se, että lähtökohtaisesti se ei sisällä viittausta mihinkään sävellajiin tai musiikkikulttuuriin. Numeromerkintätapa, näin tulkittuna ja tässä yhteydessä, on siis sävellaji- ja kulttuurineutraali.

Kollerin merkintätapa säilyttää sen, mikä runolaulussakin on oleellista: laulajalla on oma asteikkonsa.[480] Asteikon tärkeimmät ominaisuudet liittyvät siihen, että sävelkorkeudet saavat merkityksensä suhteessa asteikon muihin sävelkorkeuksiin.

Kollerin menetelmän ongelmaksi on koettu se, että sillä on vaikea ilmaista rytmejä. Mielestäni tämä ei ole ratkaisevan suuri ongelma runosävelmissä varsinkaan, koska nykyaikaisella tekstinkäsittelyohjelmalla voidaan muuttaa numerosymbolin kokoa ja tällöin päästään ainakin tyydyttävään tarkkuuteen. Kun samanaikaisesti välilyönnillä voi ilmaista metristä jakautumista esimerkiksi välilyönneillä, tuloksena on esimerkiksi numerosarja 12 34 55 22, joka kuvaa neli-iskuista niin sanottua yleistyypin säettä. Nopeammat aika-arvot (1/8-nuotit) on merkitty pienillä numeroilla, ja pitemmät aika-arvot on merkitty isommilla numeroilla[481]. Numerojen kokoa muuttamalla voidaan tarvittaessa merkitä myös tihentymät, esimerkiksi 112 34 53 24. Menetelmän ansiosta myös häälaulutyypin sävelmä on mahdollista merkitä numeroilla. Esimerkiksi 34 55 5-45 65' on tyypillinen häälaulun esisäe. Numerosymbolin perässä oleva viiva merkitsee saman sävelkorkeuden toistamista kaarella sidottuna. Lopussa oleva heittomerkki ilmaisee säkeen rytmiikkaan oleellisesti kuuluvan tauon. Menetelmään on mahdollista yhdistää asteikkoa kuvaava merkki, esimerkiksi m (molli) tai d (duuri) silloin, kun se on relevantti tarkasteltavan musiikillisen piirteen kannalta.

---

478 Kattava kokoelma erilaisia lisämerkintätapoja on esimerkiksi venäläisen Igor Matsijevskin kirjassa Muzyka kak fenomen kultury (2007).

479 Oswald Koller kehitti 1900-luvun alussa menetelmän, joka perustui numeroihin. Sävelmän perussävel merkitään numerolla 1, seuraava sävel numerolla 2 jne., alaspäin taas johtosävel VII, seuraava VI jne. Väisänen 1990.

480 Lähtökohtaisesti Kollerin menetelmään liittyy etumerkintä D tai M sen mukaan, onko kyseessä duuri- vai mollisävelmä. Jättämällä tämä merkintä pois vapautetaan numerosarjat tarkoittamaan mitä tahansa annettua asteikkoa.

481 Silloin kun säkeen rytminen jakautuminen on ilmeisen selvä ilman fonttikoon muutosta, sitä ei mielestäni ole välttämätöntä tehdä. Usein tällainen tilanne on yleistyypin runolaulussa.

Hienovarainen laulutapa

Ääninauhalta välittyy hauraan herkän, syvimpiä tuntojaan myöten vilpittömän ihmisen ääni. Itkuvirsiä Domna Huovinen oli oppinut äidiltään Tatjanalta, joka oli alun perin kotoisin Akonlahdesta, ja miehensä veljen vaimolta, joka oli niin ikään syntyisin Akonlahdesta.

> TR: Osasiko Teidän äitinne myös laulaa vanhoja runoja?
> DH: No vähän se osasi, se oli iänellä itkijä, miun äiti. Se oli hyvä itkijä.
> TR: Siis itkuvirsien esitt...DH: Niin itkuvirsien. TR: esittäjä? DH: Niin, itkuvirsien esittäjä.[482]

Haastattelukatkelmasta voi havaita, miten eri tavalla haastattelija kokee "*esittämisen*". Sama asia ilmenee haastattelun aikana parissa muussakin kohdassa. Domna Huoviselle esittäminen tarkoitti ilmeisesti kodin ulkopuolella tapahtuvaa, erikseen järjestettyä (yleisölle) laulamista. Kotona laulaminen ei ollut esittämistä.

Domna itki Hietajärven ja Kuivajärven hautajaisissa ja häissä aina 1950-luvulle saakka, ja hänen ystävänsä Muarie Karhunen on kertonut, että hän itki muulloinkin. Hän itki ilosta, kun mieluinen vieras tuli taloon, ja ikävästä, kun vieras lähti.[483]

Runolaulunsa Domna oli oppinut *ämmöltään*, isänsä äidiltä, Marppa Karhuselta, jonka syntymäpaikka on epävarma.[484] Hänestä Domna Huovinen kertoi:

> Mie opin isän äitiltä. Isän äiti oli vanha, se oli kaheksannella kymmenellä. Niin se aina siinä kotona hyräili niitä, sano "Näitä ennen laulettih". Vanha kansa. Myö ei niistä välitetty, vaan jonkun sanan aina sieltä ja ottima ja ottima ja, niihän nuo sinne väänty vain tuonne piähän jotta, nyt vain niitä työnnän ulos.[485]

Lauluja ei "esitetty", vaan niitä laulettiin kotona. Poikkeuksena ovat häälaulut, joita luonnollisesti laulettiin häissä yhteislauluna. Domnan mielestä tämä on yksi syy siihen, miksi häälaulu on säilynyt muita laulunlajeja paremmin.

> En ole missänä laulat. Häissä laulettih, joitai nuita runolauluja se, häissä laulettihin, sehän se parahittain...pisty piässä, hiävirret. [486]

Omasta laulamisestaan Domna Huovinen kertoi, että ei ollut Kalevalan riemuvuoden 1935 juhlallisuuksien lisäksi laulanut missään, millä hän tarkoitti aivan ilmeisesti seremoniallista "esittämistä".

Domna Huovisen laulamista voidaan kuvata monipuoliseksi ja hienovaraiseksi. Monipuolisuus liittyy ennen kaikkea siihen, että hän osaa monia laulutyyppejä. Laulutyypin sisällä muuntelu on vähäistä. Esimerkiksi vuonna 1952 Toivo Rasilaiselle laulamassaan 115 säettä pitkässä Lemminkäisen virressä Domna käyttää, ensimmäistä säeparia lukuun ottamatta, lähes yksinomaan yhtä esisäettä, 32 12 34 22, ja kahta jälkisäettä, 42 33 21 11 ja sen muunnosta 44 33 21 11. Ensimmäinen

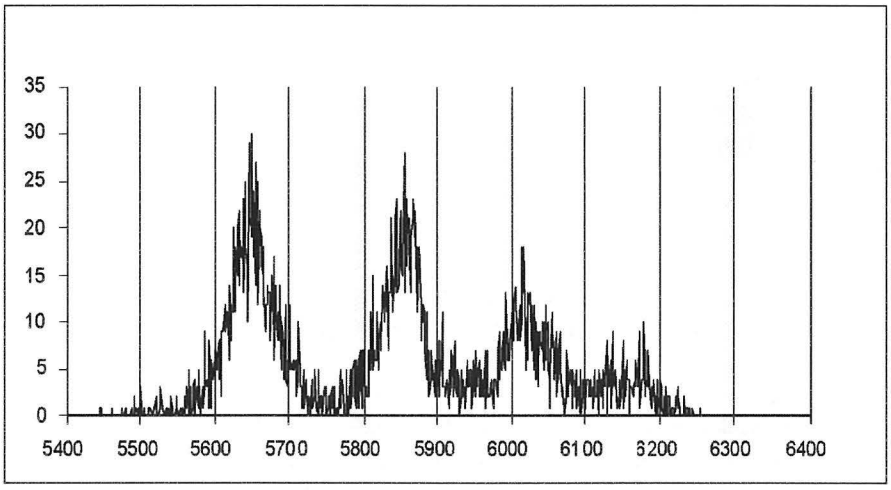
---

482 SKSÄ A 911/16.
483 Virtaranta 1972, 66.
484 Virtaranta 1972, 66 ja 185.
485 SKSÄ A 911/16.
486 SKSÄ A 911/16.

säepari, joka on yleisestikin hyvin altis poikkeamille, on muotoa 11 44 42 34 / 33 21 22 11. Yhden kerran esisäe on muotoa 11 12 34 22, kaikki muut ovat edellä kuvatun kaltaisia perusrakenteeltaan.

Hienovarainen, herkkä muuntelu ilmenee pienissä korukuvioissa, joita on kuultavissa tavallisimmin jälkisäkeen toisessa iskualassa, ja esisäkeen loppuun sijoittuvassa melodisessa nousussa kohti jälkisäkeen alkusäveltä. Domnan hauras ääni, joskus hieman astmaisenkin tuntuinen, lisää herkkävireistä tunnelmaa.

Kuvan diagrammissa 1 on tietokoneen analyysi Domna Huovisen laulun sävelkorkeuksista Lemminkäisen virressä, toisinnossa A 196/ vuodelta 1952.



Diagrammi 1. Sävelkorkeudet Domna Huovisen Lemminkäisen virressä vuonna 1952 (otos 57 sekuntia laulun alusta).

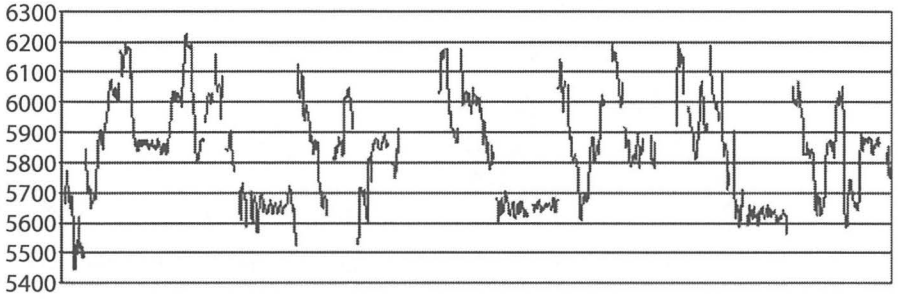
Kuvaa tulkitaan seuraavasti: Diagrammin alalaidassa on sävelkorkeuksia kuvaava luku, jossa lähtökohtana on c1, jonka lukuarvo on 6 000 (centtiä). Jokainen puolisävelaskel on jaettu 100 centtiin, niin että d1 on 6 200 centtiä, h on 5 900 centtiä jne.[487] Kuvan oikeassa reunassa on sävelkorkeuksien esiintymisfrekvenssiä ilmoittava asteikko. Sävelkorkeutta on mitattu sekunnin sadasosan välein. Niinpä enimmillään yhden sävelkorkeuden kohdalle (siis yhdelle puolisävelaskeleen sadasosalle) on sattunut otoksessa noin 30 esiintymää.

Kuva kertoo selkeästi, että Domna Huovisella on Lemminkäisen virressä käytössään nelisävelinen asteikko. Sen yleisin sävelkorkeus on arvossa 5 648 centtiä eli absoluuttisina korkeuksina a:n ja as:n puolivälissä. Sen vieressä on myös arvolla 5 645 c lähes yhtä monta esiintymää. Niiden alueelle sijoittuu asteikon perussävel. Diagrammin pylväiden muodosta (ne ovat samanlaisia) voi päätellä, että vähäinen

487 Lähtökohtana kuvaustavassa on siis oktaavin jakaminen 1 200 centtiin. Asteikon kuvauksessa voidaan viitata myös ns. puhtaaseen asteikkoon, jolloin intervallit eivät aina ole täsmälleen 100 tai 200 centtiä. Esim. puhdas kvintti on 702 centtiä, puhdas kvartti 498 centtiä, suuri terssi hieman suppeampi kuin tasavireisessä (386 c) ja pieni terssi vastaavasti laajempi (316) kuin tasavireisessä järjestelmässä. Otan tarkastelussa kantaa myös ns. puhtaan virityksen mukaisiin intervalleihin, silloin kun siihen on aihetta.

siirtymä koko asteikossa todennäköisesti selittää hajontaa osittain, toisaalta merkittävässä määrin on kyse vibratosta. Toiseksi yleisin sävelkorkeus on arvon 5 854 c ympärillä. Se on asteikon toinen sävelkorkeus, reilun kokosävelaskeleen päässä perussävelestä. Kolmas sävelkorkeus on 6 017 c:n tienoilla, eli se on siis noin 30 senttiä matalampi kuin niin sanottu tasavireinen suuri terssi (pieni terssi olisi tässä 5 948 ja suuri terssi 6 048). Kolmannen sävelkorkeuden pylväs on hieman enemmän pullistunut oikealta laidaltaan, mikä on merkki suuremmasta hajonnasta ylöspäin. Neljäs sävelkorkeus sijoittuu arvojen 6 128 ja 6 181 välille, ja siinä on eniten hajontaa. (Niin sanottu puhdas kvartti olisi tässä ympäristössä 6 148, johon verrattuna hajontaa on siis molempiin suuntiin.)

Diagrammin 1 kanssa samanaikaisesti kannattaa katsoa sävelkorkeuksista piirtyvää diagrammia 2, josta näkee lisää yksityiskohtia.



Diagrammi 2. Domna Huovisen laulun sävelkorkeudet Lemminkäisen virren alussa (katkelma).

Kuvassa on laulusta kolme ja puoli säeparia. Sävelmän perussävel näkyy 5 600 ja 5 700 centin väliin sijoittuvana tiheänä sahalaitakuviona. Vibrato on ensimmäisen säeparin lopussa jopa 100 centin laajuinen, toisesta säeparista lähtien selvästi vähäisempi, ainoastaan noin 30–60 centin alueelle ulottuva. Runolaulussa ensimmäinen säepari poikkeaa muista lähes aina. Sen lopussa nähdään lisää selityksiä sävelkorkeuksien hajonnalle: laulussa on niekkuja.

Pitemmälle menevä koneellinen nuotinnos on mahdollista, mutta ei järkevää. Olen tehnyt koneellisia nuotinnoksia Domna Huovisen laulamisesta, ja lopputulos on joko epäselvä tai ilmeisen väärä. Koneen ongelma on se, että se ei ymmärrä[488] kuulemaansa; se ei jousta sävelkorkeuksien suhteen laulajan mukana, se ei osaa erottaa niekkuja, hidastuksia tai edes vibratoa merkityksellisistä sävelkorkeuksista samalla tavalla kuin ihmiskorva. Sen vuoksi koneellinen nuotinnos elävän laulamisen nuotinnoksessa voi olla vain apukeino, jolla voidaan täydentää sitä kuvausta, jonka parhaalla tavalla tekee ihmiskorva.[489]

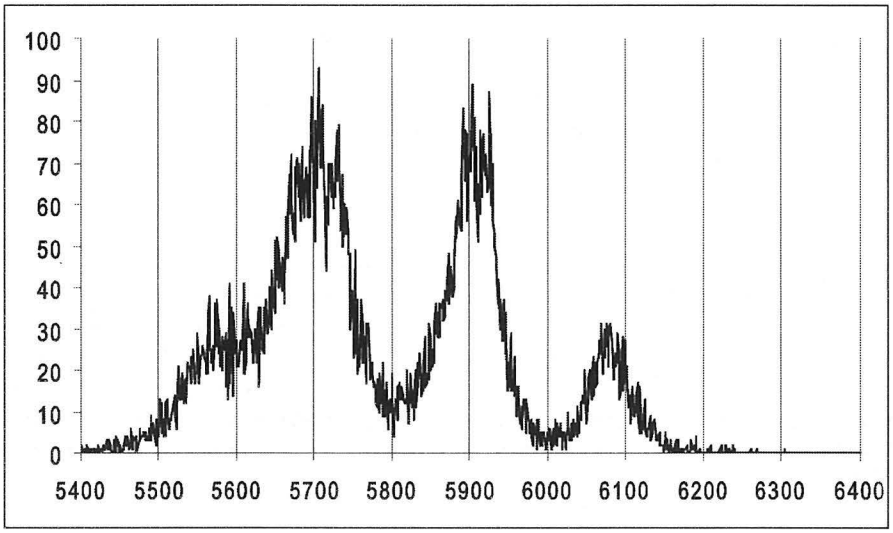
---

488 Toisaalta tässähän koneellisen tarkastelun mielekkyys juuri on: vertaamalla kuulonvaraista tulkintaa koneen suorittamaan mekaaniseen tulkintaan päästään jonnekin näiden välimaastoon eli tulkintaan, jossa molempien tulkintatapojen parhaat puolet voidaan yhdistää ja huonot puolet jättää sivuun.

489 Ingmar Bengtson puhuu artikkelissaan *Musiikin ymmärtämisestä* (käännös Eero Tarasti) erittäin osuvasti ymmärtämisestä dynaamisena ja aktiivisena dialogina: ”Ytimenä tässä näkökulmassa

Domna Huovisen asteikko

Edellä on jo esitelty diagrammi Domna Huovisen käyttämistä sävelkorkeuksista Lemminkäisen virressä (SKSÄ A 911/16). Diagrammissa 3 on koneellinen analyysi Häävirrestä.



Diagrammi 3. Domna Huovisen Häävirressä käyttämät sävelkorkeudet (Lenti Kokko koillisesta, SKSÄ A 196/438–439).

Kuvasta näkyy, että asteikko on selkeä eli (koko asteikon alueelle ulottuvaa) horjumista on vähän. Perussävelen huippu on arvossa 5 705 centtiä (hyvin lähellä absoluuttista a-säveltä). Toinen sävelkorkeuden huippu on arvossa 5 903 eli melko tarkalleen kokosävelaskeleen päässä perussävelestä. Nämä kaksi sävelkorkeutta ovat selvästi muita sävelkorkeuksia merkittävämmät. (Tässä diagrammissa sävelten kesto eli duraatio on merkitsevä.)

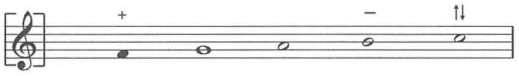
Kolmas pylväs syntyy arvojen 6 068 c, 6 077 c ja 6 081 c ympärille. Niiden alueella on asteikon kolmas sävelkorkeus. Häälaulun asteikko on siis näiden sävelten osalta täsmälleen samanlainen kuin Lemminkäisen virressä. Perussävelen alapuolella on arvojen 5 564 c ja 5 609 c alueella sävelkorkeuksia runsaasti (selvästi enemmän kuin asteikon kolmannen sävelkorkeuden osalla), mutta ne eivät muodosta selkeää pylvästä. Sille alueelle, samoin kuin perussävelen läheisyyteen, sijoittuu runsaasti laulettuja säveliä, joilla ei ole yhtä tarkkaa sävelkorkeutta kuin kolmella muulla sävelellä. Tällöin herää kysymys, onko sävel asteikkoon kuuluva, olemukseltaan häilyvä sävel vai asteikon ulkopuolinen koriste- tai karaktäärisävel.

---

on se, että ymmärtäminen koskee sanomien tarkoitettua, intentoivaa sisältöä tai merkitystä ja että ymmärtämisakti on tulos kohtaamisista, joissa sanan laajassa mielessä syntyy dialogeja." Bengtson 1982, 37.

Asteikko syntyy niistä sävelkorkeuksista, joita laulaja (pääasiassa) käyttää laulaessaan. Asteikon ulkopuolisiksi sävelkorkeuksiksi jäävät sellaiset, joilla vain käväistään korukuviossa tai korukuvion tapaisessa melodisessa liikkeessä. Domna Huovisen aineistossa tällainen rajanveto on vaikeata. Asteikon perussävelen alapuolinen sävelkorkeus ei esiinny *Lemminkäisen virressä* tai muissakaan yleistyypin sävelmissä, mutta se esiintyy häälaulutyypissä. Häälauluissa hän käyttää asteikon perussävelen alapuolista sävelkorkeutta (sävelastetta), useimmiten korusävelen omaisena käväisynä iskualan painottomalla osalla, sen lopussa. Se on myös absoluuttiselta korkeudeltaan huomattavan häilyvä. Sävel kuitenkin esiintyy häälaulussa niin usein (lähes jokaisessa säkeessä), että sen luokitteleminen asteikon ulkopuoliseksi säveleksi tuntuisi sekin väärältä ratkaisulta. Tämän vuoksi lasken sen asteikkoon kuuluvaksi, mutta ominaisuuksiltaan poikkeavaksi säveleksi.

Domnan laulutavassa pieniä korusäveliä on lisäksi yleistyypin jälkisäkeen toisessa iskualassa, jossa asteikon kolmannelta säveleltä käväistään nopeasti ylempänä. Joskus tämä koru jää todella nopeaksi häivähdykseksi, ja tulkitsenkin niin, että edellä asteikkoanalyysidiagrammissa 1 kolmannen sävelkorkeuden kuvaajan pullistuma ylöspäin on seurausta juuri tästä.

Analyysin perusteella näyttää Domna Huoviselle olevan tyypillinen viisisävelinen, neutraali asteikko, jossa on neljä perussävelen yläpuolista säveltä ja ainoastaan häälaulussa käytettävä perussävelen alapuolinen sävel. Asteikko voidaan merkitä nuottiviivastolle nuotinnoksessa 7 esitetyn mukaisesti.

Nuotinnos 7. Domna Huovisen viisisävelinen sävelasteikko runolauluissa.

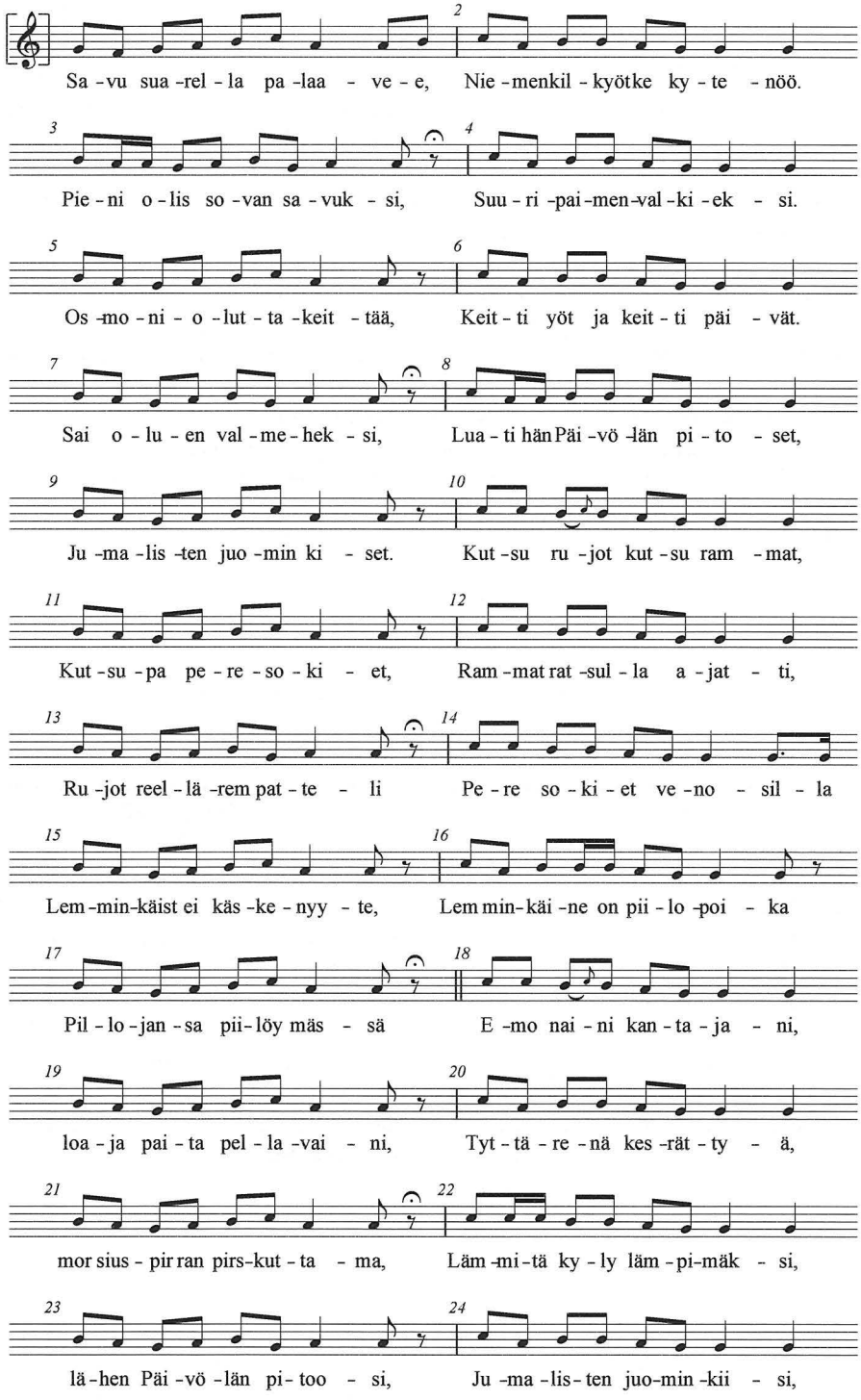
Seuraavilla sivuilla on nuotinnoksina kaksi toisintoa samasta laulusta. Olen halunnut sijoittaa näiden kahden laulutoisinnon nuotinnokset rinnakkain, aukeaman molemmin puolin, jolloin toisintojen yksityiskohtainen vertaileminen on mahdollista. Domna Huovinen lauloi oikeanpuoleisen toisinnon (SKSÄ A 911/16, nuotinnos 9) edellä mainitussa haastattelussa huhtikuussa 1952. Hän oli laulanut vasemmanpuoleisen toisinnon (SKSÄ A 196/435b-436 nuotinnos 8) jo aikaisemmin, saman vuoden maaliskuussa Jouko Hautalan ja Lauri Simonsuuren haastattelemana.

Nämä kaksi laulutoisintoa[490] ovat hyvin samanlaisia. Domna Huovinen on siis tässä mielessä erilainen laulaja, kuin Anni Lehtonen oli: hän ei "improviseeraa" ja horjahda toiseen sävelmätyyppiin. Sävelmän tai runon tasolla tapahtuva muuntelu on vähäistä. Rinnakkainen tarkastelu antaa kuitenkin mahdollisuuden tarkastella laulamista prosessina: miten laulaja jäsentää laulamisen, miten runolaulun elementit ja merkitysulottuvuudet vaikuttavat laulun tuottamiseen.

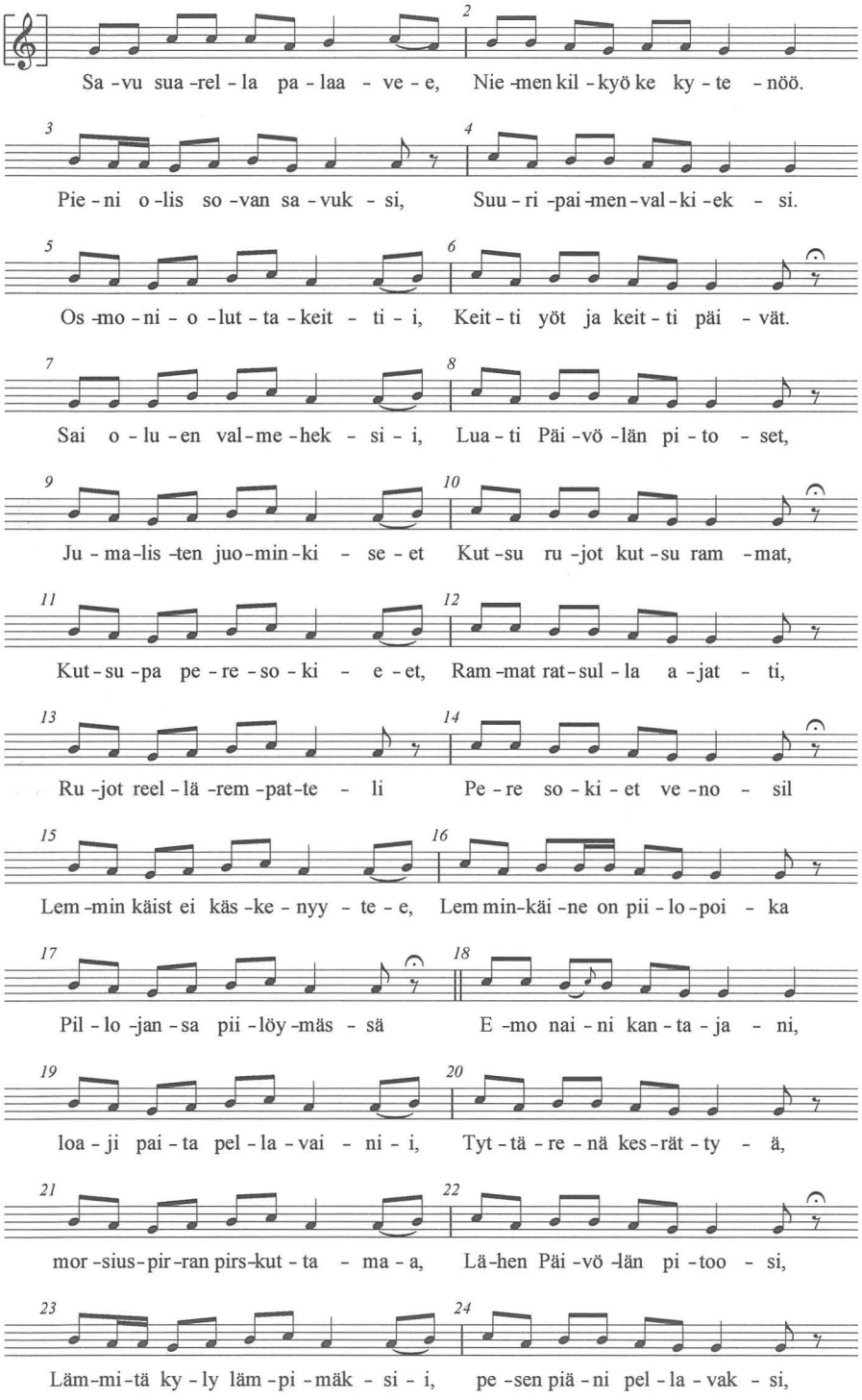
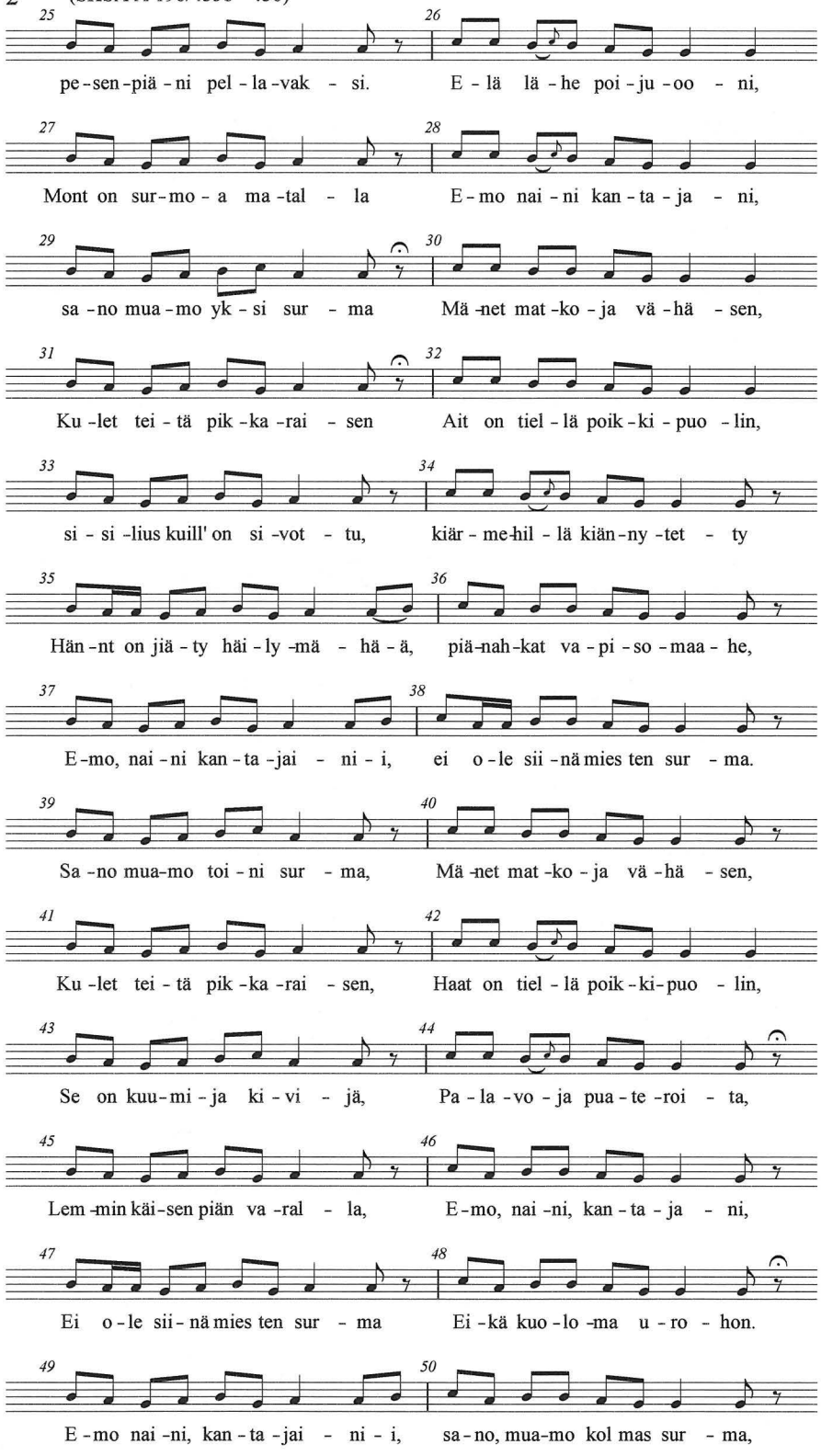
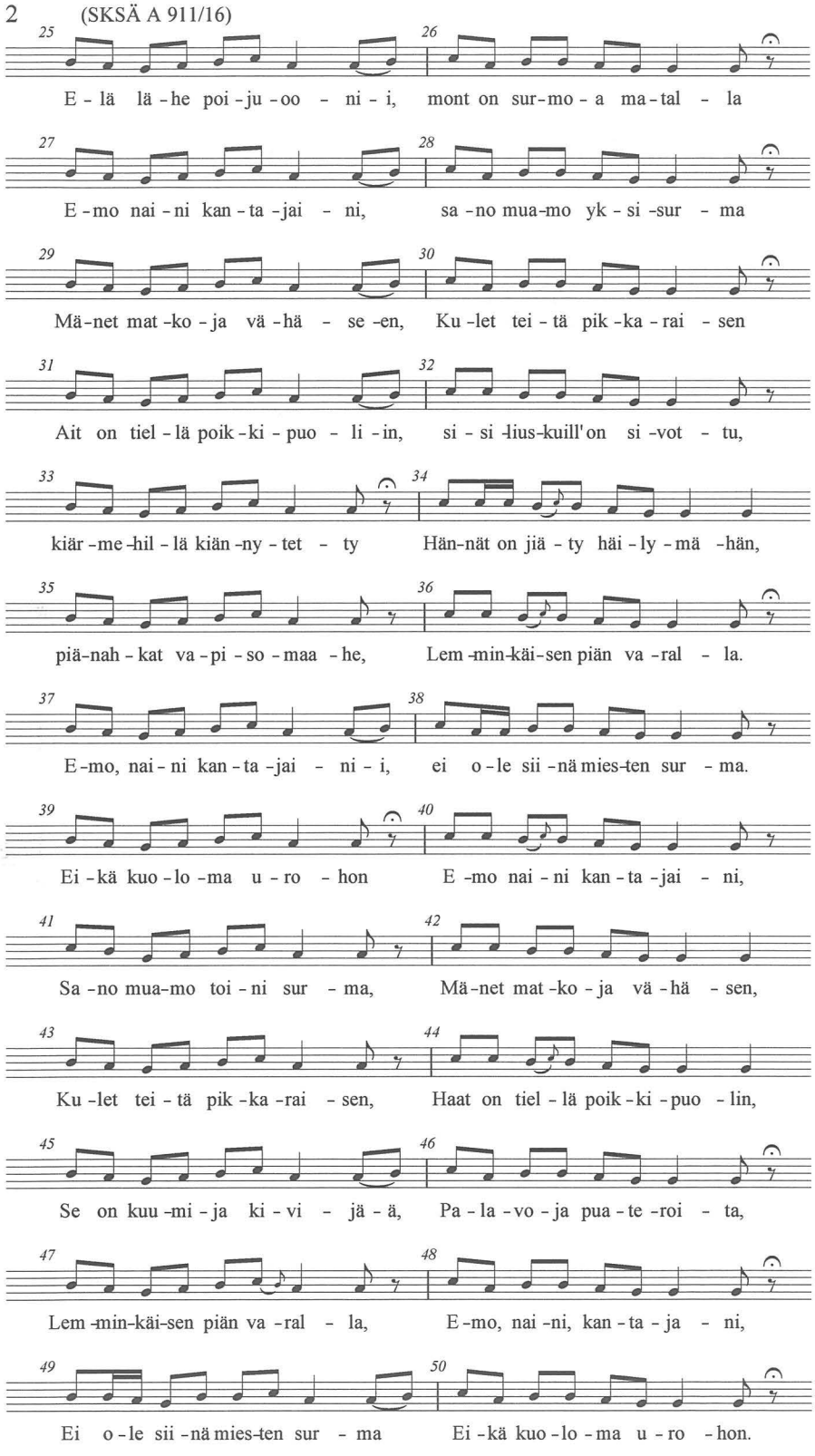
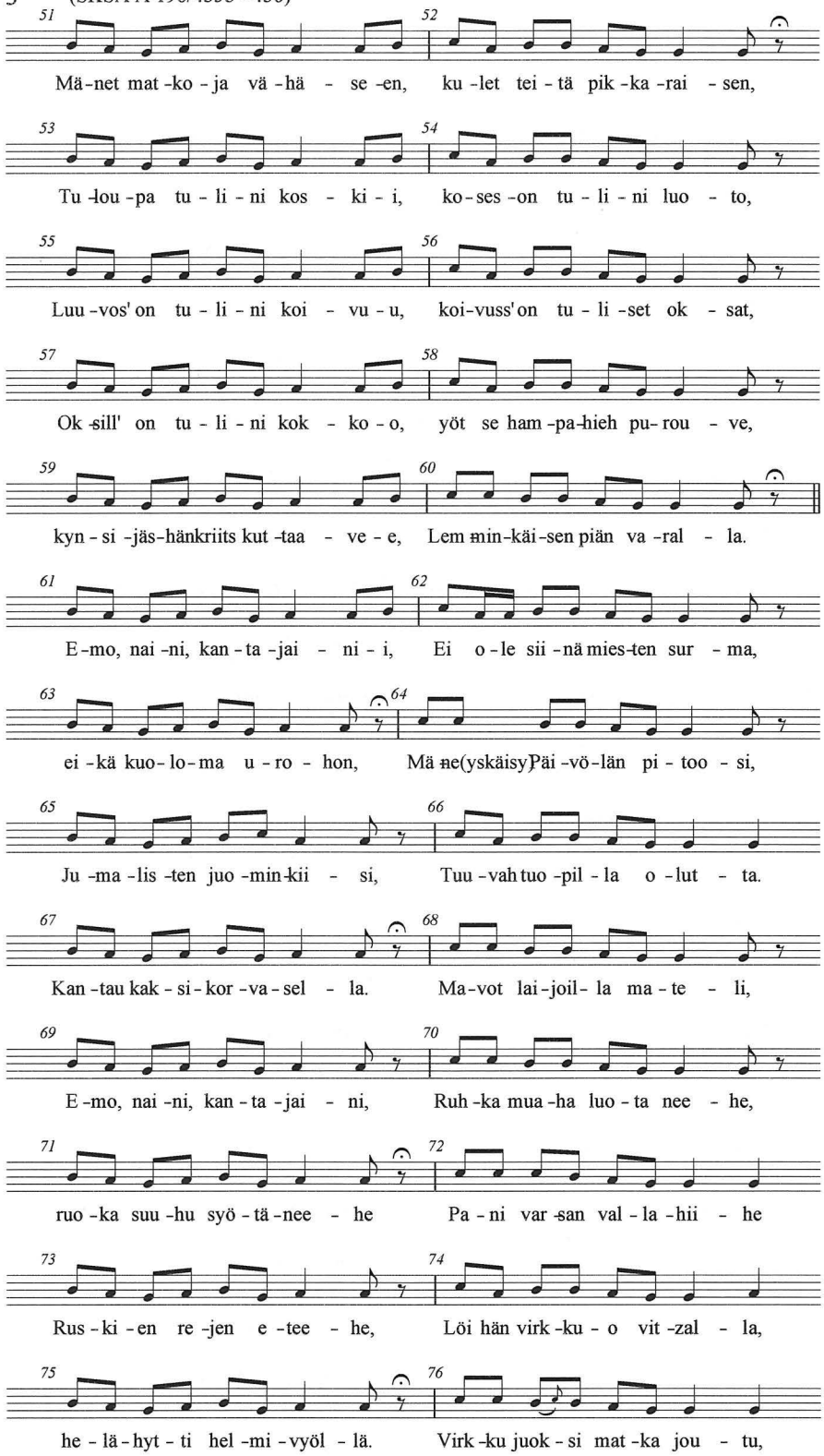
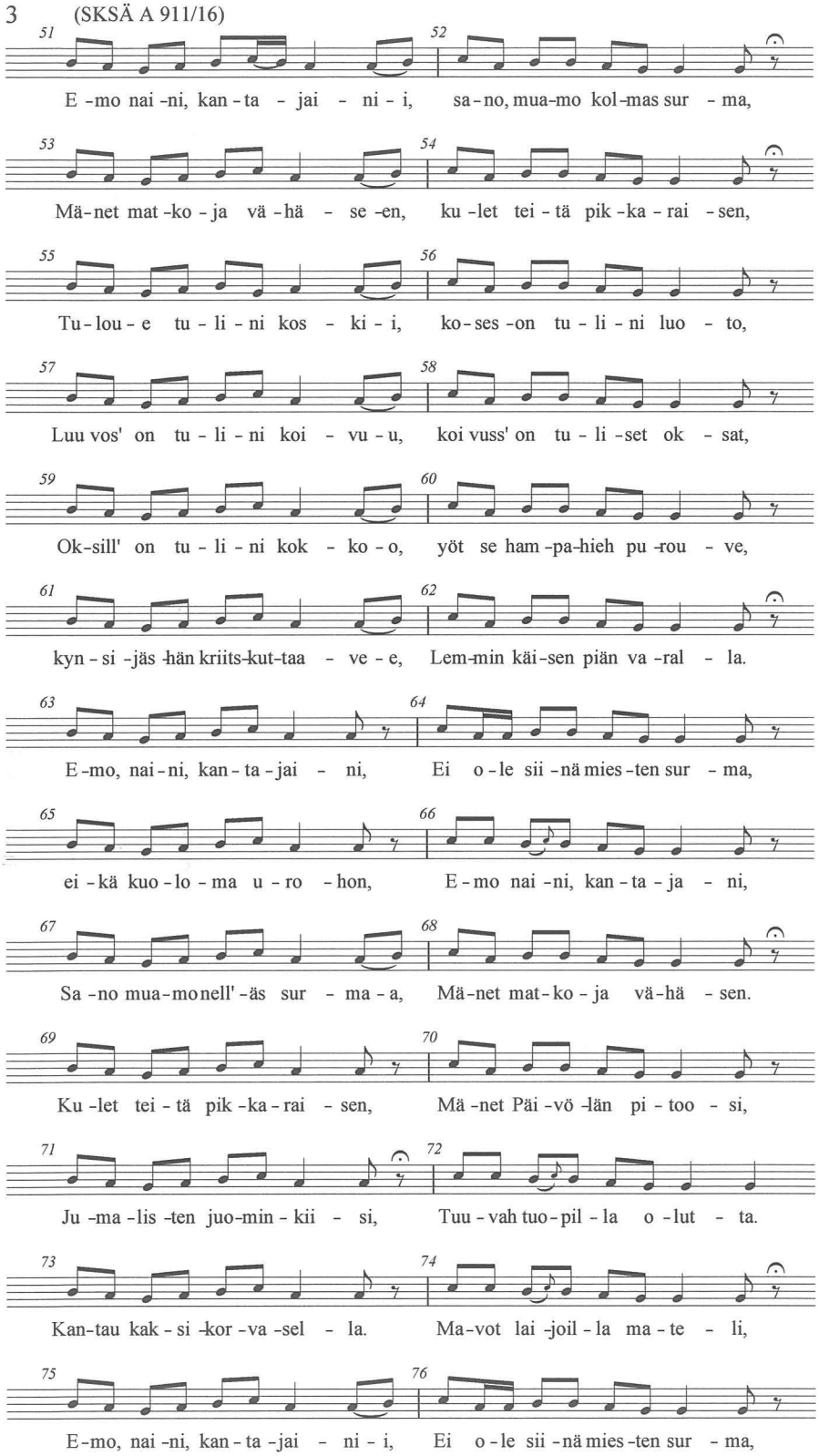
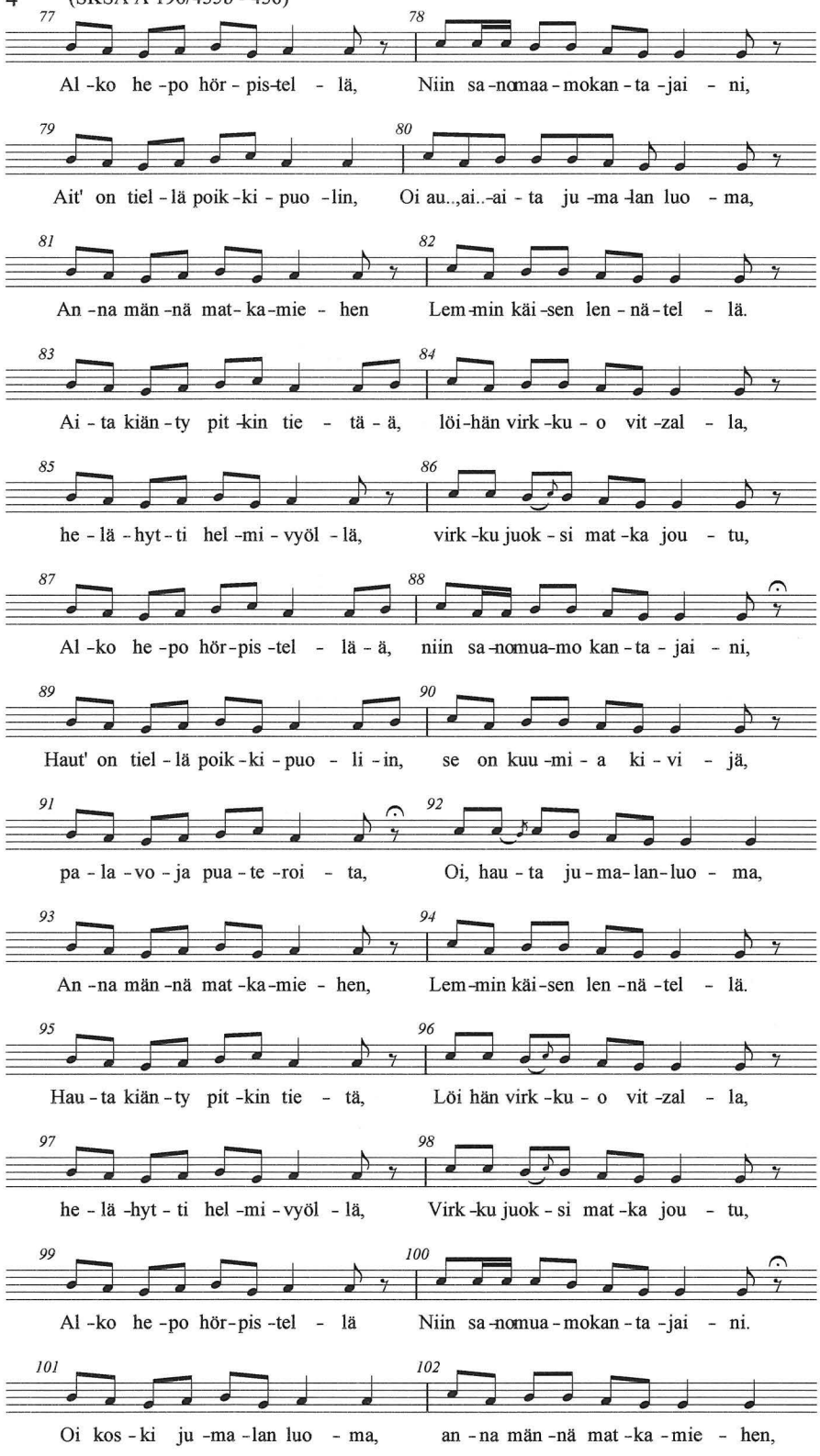
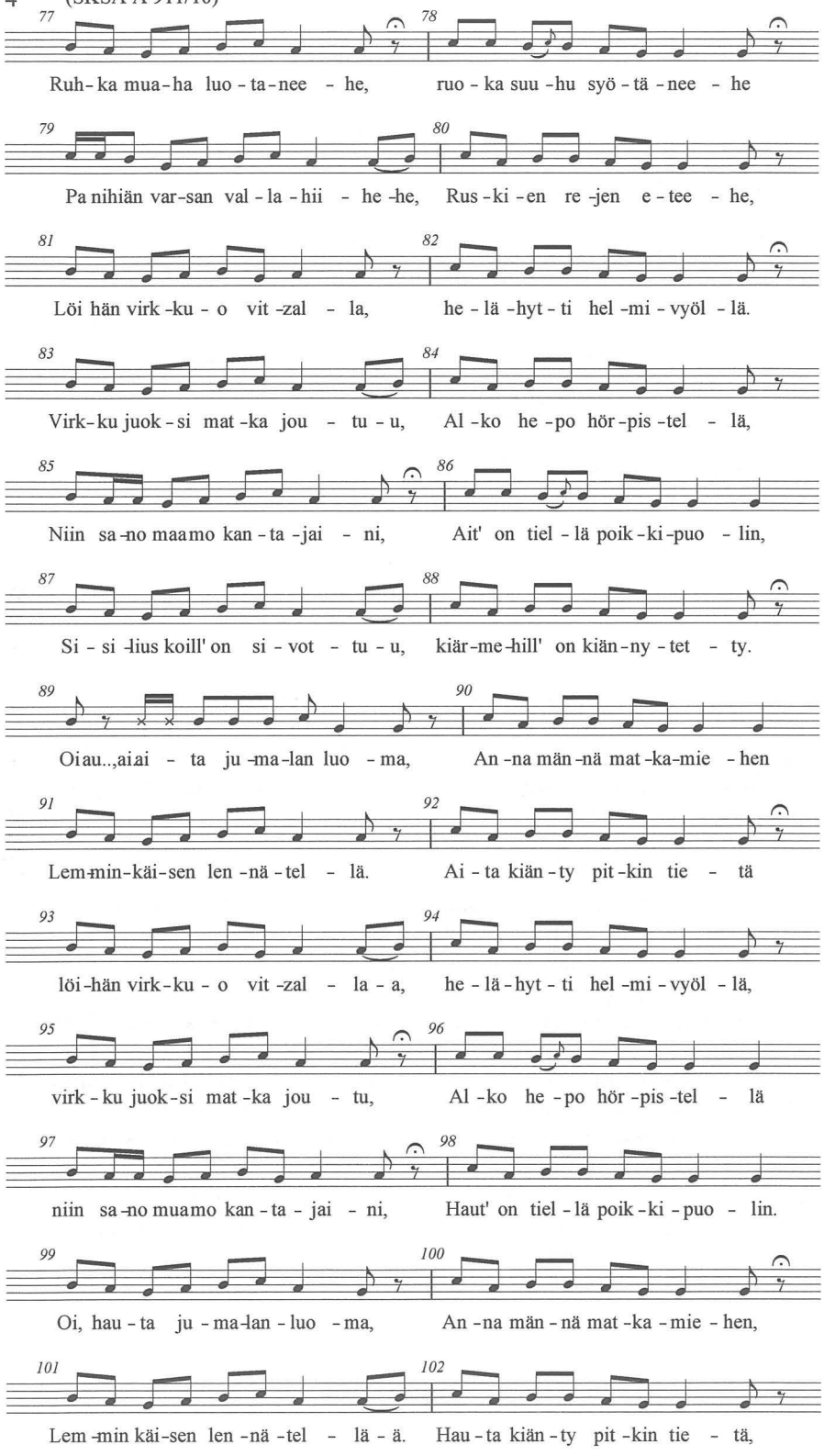
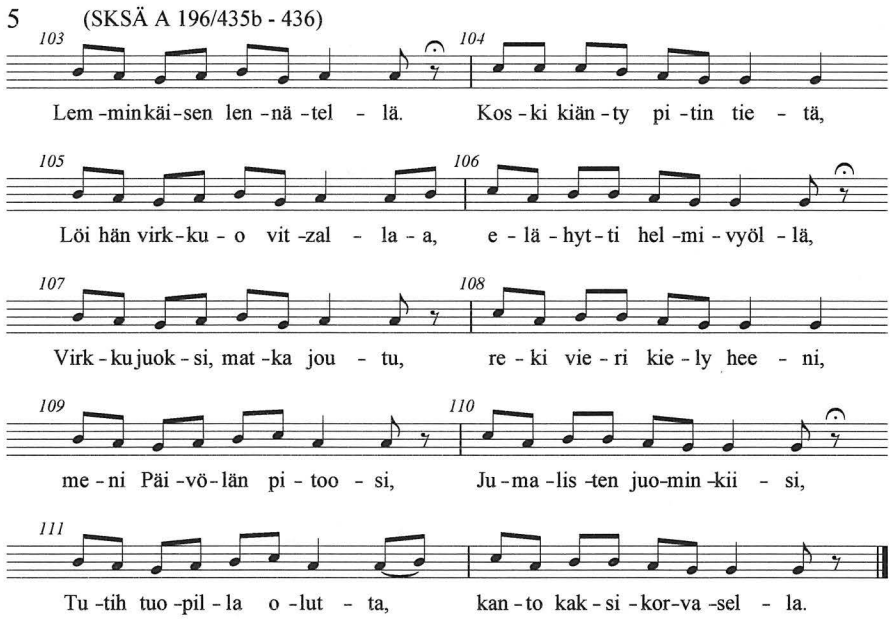
490 Domna Huovisella on kolmaskin toisinto Lemminkäisen virrestä, joka poikkeaa jonkin verran näistä kahdesta. Se on esitelty välittömästi näisen toisintojen käsittelyn jälkeen, sivulla 167.

Lemminkäisen virsi

Domna Huovinen

SKSÄ A 196/435b-436

Lemminkäisen virsi

Domna Huovinen

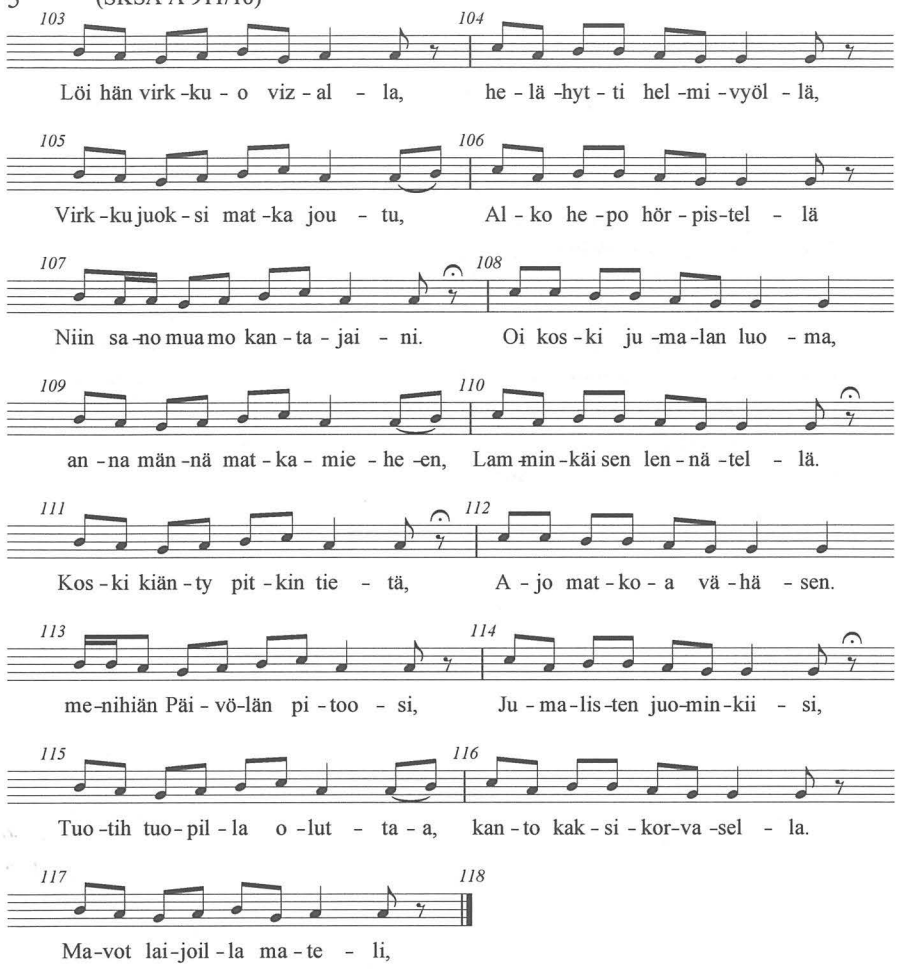
SKSÄ A 911/16

2 (SKSÄ A 196/435b - 436)

2 (SKSÄ A 911/16)

3 (SKSÄ A 196/435b - 436)

3 (SKSÄ A 911/16)

4 (SKSÄ A 196/435b - 436)

4 (SKSÄ A 911/16)



Nuotinnokset 8 ja 9 (viisi aukeamaa sivuilla 154 – 163): Kaksi Domna Huovisen laulamaa Lemminkäisen virren toisintoa vasemmanpuoleisilla sivuilla Jouko Hautalan ja Lauri Simonsuuren Helsingissä 17.3.1952 tallentamana[491] ja oikeanpuoleisilla sivuilla Toivo Rasilaisen haastattelussa 20.4.1952 Yleisradion tallentamana[492]. Nuotinnokset PHH.

Kahden toisinnon tarkastelu paljastaa ensinnäkin sen, että vaikka runolaulu on yksi kokonaisuus, Domna Huovisella siinä on kuitenkin kaksi erillistä tasoa, runon ja sävelmän taso. Hän lauloi näissä toisinnoissa molemmilla kerroilla 21 ensimmäistä säettä samassa järjestyksessä. Säkeet 22 ja 23 ovat molemmissa toisinnoissa, mutta eri järjestyksessä. Säe 24 on vasemmanpuoleisessa toisinnossa, A 196/435b-436, "ylimääräinen" paralleelisäe, ja siksi seuraavat runosäkeet ovat kahdessa eri toisinnossa erilaisilla paikoilla säkeiden 24–36 ajan. Yhden säeparin ajaksi toisintojen säkeet palaavat samoille sävelmäsäkeille. Oikeanpuoleisessa toisinnossa A 911/16, on kaksi "ylimääräistä" säettä (39–40), minkä jälkeen säkeet jatkavat samanlaisissa paikoissa aina säkeisiin 63 ja 65 saakka. Sen jälkeen vasemmanpuoleisessa versiossa ohitetaan kyselykohtaus ja mennään suoraan Päivölän pitoihin.[493] Itse ohitusta tärkeämpi havainto on jälleen se, että runosäkeet joutuvat erilaisille paikoille ilman, että laulaminen siitä häiriintyy.

---

491 SKSÄ A 196/435b-436.
492 SKSÄ A 911/16.
493 Kahdesta toisinnosta voisi yhdistämällä saada 124 säkeen pituisen version.

5 (SKSÄ A 911/16)

Toiseksi, huomio kannattaa kiinnittää jaksotukseen, jota olen merkinnyt fermaatilla. Vaikka suuri osa selittyykin hengitystauoilla (Domna Huovisella on hieman astmaisen kuuloinen hengitys, ja hän tarvitsee tauon hengittämistä varten), kannattaa huomata, kuinka runsaasti hän pitää taukoja esisäkeen ja jälkisäkeen välissä.[494] Myös tämän katson viittaavan siihen, että sävelmän taso ja runon taso ovat Domna Huoviselle jokseenkin autonomisia. Esisäkeen ja jälkisäkeen merkitysero ei ohjaa laulamista. Se jää ikään kuin taustalle, merkitykseltään runon narratiivista rakennetta vähäisemmäksi.[495] Tämä käsitys vahvistuu myös muissa lauluissa.

494 Fermaatit on merkitty tauon paikalle silloin, kun tauko on pitempi kuin tauon aika-arvo. Luonnollisesti tällöin fermaatillistenkin taukojen joukossa on eripituisia taukoja. Yhden merkinnän olen kuitenkin lisännyt vielä: erityisen selviin taitekohtiin, joissa kerronta pysähtyy, olen merkinnyt lisäksi kaksoisviivan.

495 Täysin merkityksetön se ei kuitenkaan ole, mikä paljastuu myöhemmin kahden eri toisinnon yhteisiä taitekohtia tarkasteltaessa. 26 taitekohdassa hän lopettaa jakson 19 kertaa jälkisäkeelle ja 7 kertaa esisäkeelle. Uusi jakso alkaa vastaavasti 19 kertaa esisäkeellä ja 7 kertaa jälkisäkeellä.

Laulaminen kyllä aina alkaa esisäkeellä, mutta laulun muu jaksotus ei ole riippuvainen tästä vaihtelusta. Jaksottamisen merkiksi tulkitsemiani taukoja on vasemmanpuoleisessa toisinnossa 21, ja niistä esisäkeen jälkeen esiintyviä on 13, jälkisäkeen lopussa 8. Oikeanpuoleisessa toisinnossa (nuotinnoksissa fermaatilla merkittyjä) taukoja esisäkeen perässä on 10 kertaa, jälkisäkeen perässä 23 kertaa, yhteensä siis 33 taukoa.[496]

Ensimmäinen selkeä taitekohta on molemmissa lauluissa tahdin 17 lopussa. Jakso päättyy samaan (esi)säkeeseen molemmissa toisinnoissa ja jatkuu samalla (jälki)säkeellä jaksotauon jälkeen säkeessä 18.

Myöhemmissä jaksotuksissa tauoilla on tendenssi syntyä runon narratiivisiin taitekohtiin. Molemmille toisinnoille yhteisiä taitekohtia on kahdessa toisinnossa 13 kpl (edellä kuvattu ensimmäinen taite mukaan lukien). Olen koonnut toisintojen yhteiset taitekohdat taulukkoon 14. Siitä voidaan nähdä, että ensimmäinen taite on 17 säettä, seuraava 12 (11), kolmas 2 (2), neljäs 13 (16), viides 4 (4), kuudes 4 (4), seitsemäs 8 (8), kahdeksas 11 (16), yhdeksäs 4 (4), kymmenes 13 (15), yhdestoista 12 (10), kahdestoista 3 (3), kolmastoista 7 (4) ja lopputaite 2 (3) säettä.

Taulukko 14. Domna Huovisen laulamisen taitekohdat Lemminkäisen virren toisinnoissa SKSÄ A 196/435b-436 ja SKSÄ A 911/16.

Taitteen päättävä runosäe	Taitteen alkava runosäe	toisinto 196	toisinto 911
pillojansa piilöymässä	Emo naini kantajani	js17//es18	js17//es18
sano muamo yksi surma	Mänet matkoja vähäsen	es29//js30	js28//es29
kulet teitä pikkaraisen	Ait' on tiellä poikkipuolin	es31//js32	js30//es31
palavoja puateroita	Lemminkäisen piän varalla	js44//es45	js46//es 47
eikä kuoloma urohon	Emo naini kantajani	js48//es49	js50//es51
kulet teitä pikkaraisen	Tulloupa (Tuloue) tulini koski	js52//es53	js54//es55
Lemminkäisen piän varalla	Emo naini kantajani	js60//es61	js62//es63
ruoka suuhun syötänehe	pani (hiän) varsan vall'ahiihe(he)	es71//js72	js78//es79
helähytti helmivyöllä	Virkku juoksi matka joutu	es75//js76	js82//es83
niin sano muamo kantajani	Haut' on tiellä poikkipuolin	js88//es89	es97//js98
niin sano muamo kantajani	Oi koski jumalan luoma	js100//es101	es107//js108
Lemminkäisen lennätellä	Koski kiänty pitkin tietä	es103//js104	js110//es111
jumalisten juominkiisi	Tuotih tuopilla olutta	ja110//es111	js114//es115

496 Kuulovaikutelman perusteella taukojen lukumäärä on oikeanpuoleisessa toisinnossa suurempi sen vuoksi, että Domna Huovinen oli siinä väsyneempi. Hän tarvitsi enemmän hengitystaukoja. Tällä ei kuitenkaan ole merkitystä analyysissä esittämäni johtopäätöksen kannalta: Domna Huovinen ei jaksota laulua säepareina vaan runosäkeistä muodostuvana kertomuksena.

Vapaamittaisia säkeistöjä

Edellä olevassa jaottelussa tarkasteltiin siis vain kahden toisinnon yhteisiä eli samoille runosäkeille sattuvia jaksotustaukoja. Molemmissa toisinnoissa on toki edellisten lisäksi myös muita jaksottavia taukoja. Niinpä aloitustaitteen sisällä toisinnossa A 196[497] on kolme tauolla erotettua jaksoa, samoin toisinnossa A 911 on kolme jaksoa. Toisessa taitteessa taukoja on yksi ja kaksi. Neljännen taitteen aikana toisinnon A 196 runo etenee suoraviivaisemmin, ilman jaksotustaukoja. Toisinnossa A 911 on kolme jaksotustaukoa, joissa on se mielenkiintoinen piirre, että kahteen niistä liittyy runosäe *Emo naini kantajani*, joka on kolme kertaa myös yhteisten jaksorajojen kohdalla uutta jaksoa aloittava runosäe. Myös muualla jaksotuksissa ilmenee tuttuja säkeitä.

Mielestäni tämänkaltainen jaksottelu viittaa tapaan, jolla laulaja jäsentää ja palauttaa laulun mieleensä laulamisen aikana. Hän ei muista koko laulua sana sanalta, vaikka usein lauletut säkeet tietenkin vakiintuvat samoiksi. Laulaja muistaa sen sijaan narratiiviset tapahtumat. Hän etenee tapahtumasta toiseen avainsäkeiden avulla *Niin sano muamo kantajani, Emo naini kantajani* ja niin edelleen. Avainsäkeet ovat tarpeellisia muodon hallitsemisessa, ja lisäksi ne antavat laulajalle aikaa päästä kiinni seuraavaan tapahtumajaksoon, sen yksityiskohtiin.

Edellä hahmotellut vapaamuotoiset säkeistöt voi sisällöllisesti nähdä seuraavasti:

1. säkeistössä kuvataan alkutilanne eli Päivölän pitojen valmistelu. Säkeistö päättyy siihen, että Lemminkäistä ei kutsuta, koska hän on sellainen kuin on.
2. säkeistössä kertojaminä on Lemminkäinen, joka aikoo lähteä pitoihin, ja äiti ryhtyy estelemään.
3. säkeistö on lyhyt välisäkeistö, yhden säeparin mittainen, ja sen avulla ainoastaan siirrytään varsinaisiin tapahtumiin. (Tämän voisi myös tulkita seuraavan säkeistön aloitukseksi.)
4. säkeistössä kuvataan ensimmäinen ja toinen koettelemus (*sisiliuskut* ja kuumista kivistä tehdyt *Haat*).
5. ja 6. säkeistö ovat molemmat välikkeenomaisia, tutuilla säerakenteilla tapahtuvia siirtymäjaksoja.
7. säkeistö sisältää tiheän limittäiskertojakson muodossa kuvauksen kolmannesta koettelemuksesta eli kosken luodossa kynsiänsä hiovasta kotkasta.
8. säkeistö sisältää kysymyksen neljännestä *surmasta* (kysymys vain toisinnossa A196) ja vastauksen siihen.
9. säkeistössä Lemminkäinen lähtee hevosella matkaan,
10. säkeistössä kohdataan ensimmäinen koettelemus ja selvitään siitä,
11. säkeistössä kohdataan toinen koettelemus ja selviydytään siitä,
12. säkeistössä pyydetään koskea kääntymään,
13. säkeistössä koski kääntyy ja
14. säkeistössä kohdataan neljäs koettelemus.

---

497 Tästä eteenpäin käytän toisinnosta SKSÄ A 196/435b-436 tekstin sisällä lyhyempää merkintää A 196 ja toisesta tarkasteltavasta tallenteesta SKSÄ A 911/16 muotoa toisinto A 911, joissakin tapauksissa (em. taulukko 14) jopa merkintää toisinto 196 ja toisinto 911.

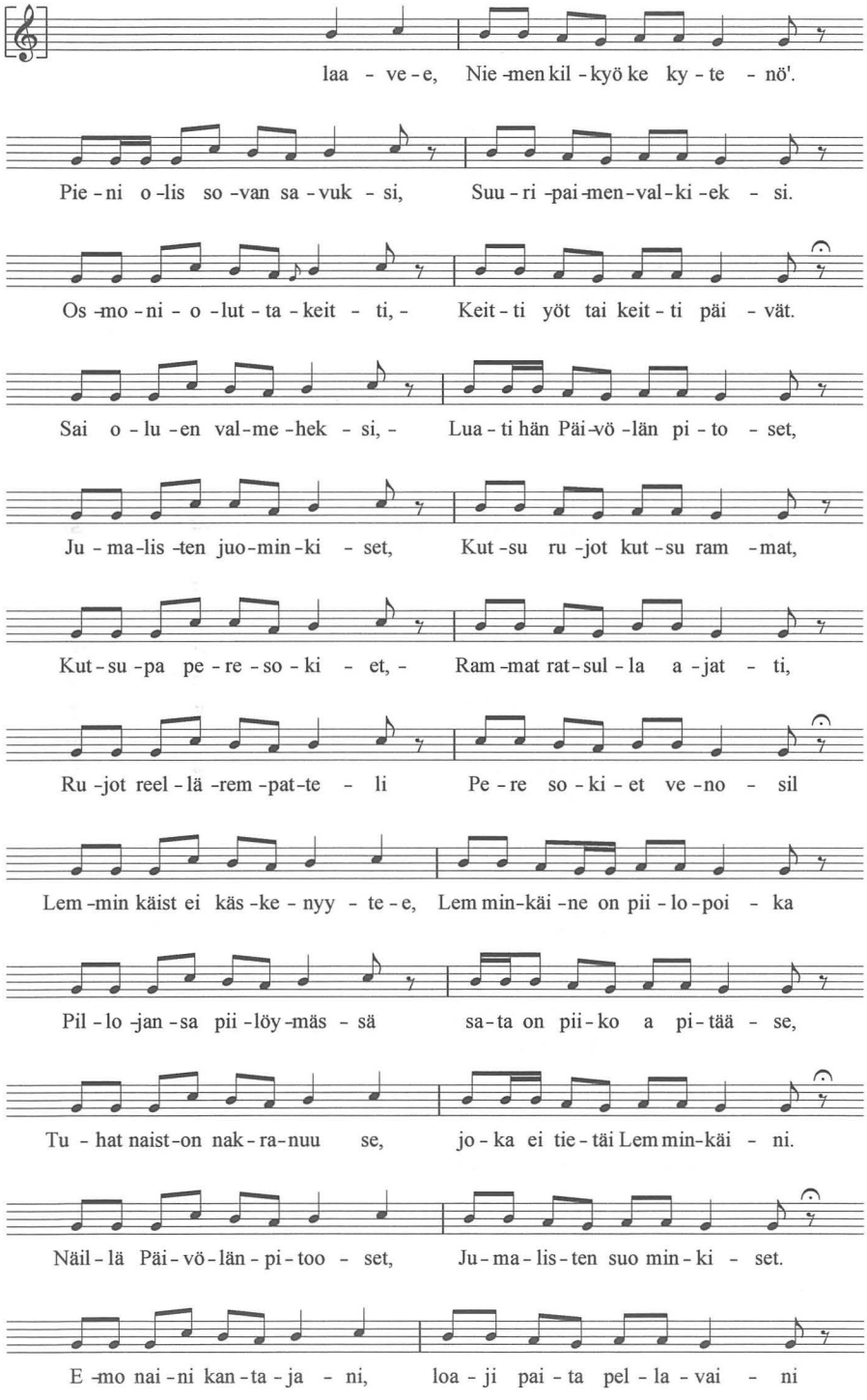
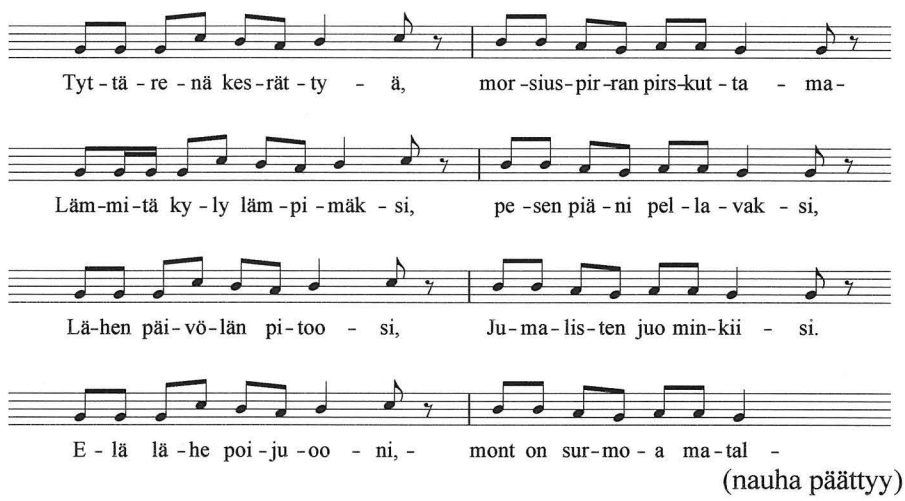
Laulaminen jaksottuu siis sisällöllisten tapahtumien ohjaamana; runon tai sävelmän syntaktiset säännöt eivät säeparia suurempien kokonaisuuksien muotoutumiseen vaikuta. Jaksottuminen on myös laulajan vapaasti valittavissa, tilanteen ja muistamisen mukaan. Tarvittaessa tapahtumia voidaan laventaa tai supistaa (vertaa toisinnon A 196 säkeet 61–64 ja toisinnon A 911 säkeet 63–70).

Lemminkäisen virren kolmas toisinto

Äänitallenteelta SKSÄ A 526/1b, joka on fonogrammikopionauha, löytyy kolmas toisinto Lemminkäisen virrestä. Se on kahta edellä käsiteltyä toisintoa selvästi lyhyempi (31 säettä) ja äänitallenteena heikkolaatuisempi. Siinä Domna käyttää toisenlaista sävelmäformulaa esisäkeesssä 11 14 32 34, ja jälkisäkeessä vallitsevana on nyt edellä A 911/16 toisinnossa vilahtanut 33 21 22 11. Nämä selvästi hallitsevat laulamista, minkä katson viittaavan siihen, että laulaja, tyylinmukaisesti laulaessaan, valitsee sävelmäformulan, jossa hän pyrkii pysymään koko laulun ajan.

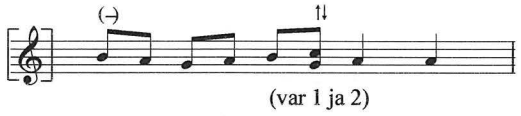
Myöskin jaksotus poikkeaa hieman edellä kuvatuista kahdesta toisinnosta, vaikka tämän toisinnon ollessa niin lyhyt, asiasta ei voi tehdä varmoja johtopäätöksiä. Pienet hidastelut laulamisessa toteutuvat myös tässä toisinnossa, mutta eri kohdissa kuin aikaisemmin. Tämä vahvistaa käsitystä siitä, että jaksottaminen tapahtuu vaistomaisesti laulun aikana, ja vaihtelee laulukerrasta toiseen.

Mielenkiintoisinta tässä kolmannessa toisinnossa kahteen edellä kuvattuun toisintoon verrattuna on kokonaan uuden, narratuista naisista kertovan jakson ilmaantuminen lauluun. Tässä jaksossa, joka on tässä viiden säkeen mittainen, Domna hieman hidastelee kaksi kertaa (fermaatit nuotinnoksessa). Mielestäni hän selvästi tekee siitä oman vapaamittaisen säkeitsön, jonka jälkeen laulaminen jatkuu "Emon" puhuttelulla, eli samalla säkeellä, joka on jo edellä todettu yhdeksi avainsäkeeksi, jolla kerrontaa viedään eteenpäin.

Lemminkäisen virsi
Domna Huovinen



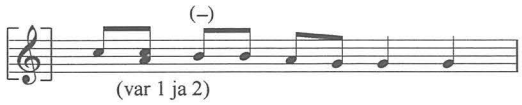
Nuotinnos 10: Domna Huovisen Lemminkäisen virren toisinto SKSÄ A 526/1b. Nuotinnos PHH.

Sävelmän kantamuodot Lemminkäisen virressä

Sävelmätyyppi kaikissa kolmessa laulutoisinnoissa on niin sanottua yleistyyppiä, ja sävelmätyypin kantamuodotkin ovat selkeät. Kahdessa ensiksi esitellyssä (A 196/435b – 436 sekä A 911/16) toisinnossa, esisäkeen kantamuoto alkaa asteikon kolmannelta säveleltä alaspäin suuntautuvalla liikkeellä. Sävelmä kaartelee loivasti, ja säkeen kolmannessa iskualassa, painottomalla osalla toteutuu selvästi kaksi perusvariaatiota. Säkeen päättävälle toiselle sävelkorkeudelle mennään joko ylhäältä, neljännen sävelasteen kautta (variaatio A1), tai alhaalta (variaatio A2), perussävelen kautta.

Nuotinnos 11: Domna Huovisen yleistyypin runolaulun esisäkeen kantamuoto A ja sen kaksi variaatiota A1 ja A2.

Kolmannessa A 526/1 –toisinnossa esisäe alkaa perussäveleltä ja alussa on kaksi säveltoistoa. Sen jälkeen tehdään hyppy neljännelle sävelkorkeudelle, josta pienen alaspäin suuntautuvan kaarroksen jälkeen edetään säkeen lopetukseen neljännelle asteelle.

Nuotinnos 12: Domna Huovisen yleistyypin runolaulun esisäkeen kantamuoto B.

Jälkisäkeet alkavat A 196 ja A 911 toisinnoissa asteikon neljänneltä säveleltä, laskeudutaan joko loivasti kaarrellen tai loivasti laskeutuen perussävelelle.

Nuotinnos 13: Domna Huovisen yleistyypin runolaulun jälkisäkeen kantamuoto J ja sen kaksi variaatiota J1 ja J2. Nuotinnos PHH.

Kolmannessa Lemminkäisen virsi –toisinnossa (A526/1) jälkisäe alkaa kolmannelta sävelkorkeudelta, josta siirrytään alaspäin perussävelelle asti, käydään kolmannessa iskualassa toisella sävelkorkeudella ja lopetetaan säe (ja säepari) perussäveleeseen ja sen toistoon.

Nuotinnos 14: Domna Huovisen yleistyypin runolaulun jälkisäkeen kantamuoto K. Nuotinnos PHH.

Kantamuotojen puitteissa tapahtuva muuntelu tapahtuu pienillä melodisilla ja rytmisillä muunnoksilla, joita on sittenkin runsaasti (ks. jäljempänä). Asteikko on nelisävelinen ja niin sanotusti neutraaliterssinen.[498]

Kantamuodot hallitsevat laulutoisintoja kauttaaltaan, sillä niistä selvästi poikkeavat vain toisintojen ensimmäiset esisäkeet. Molemmista esisäkeen kantamuodon A variaatioista A1 ja A2 on samanlaisia muunnelmia[499]: loppunousullinen, jossa viimeisen iskualan toinen sävel melismoituu ja liikkuu kohti jälkisäkeen aloitussäveltä, ja pari rytmistä muunnelmaa ensimmäisessä iskualassa.

Säeparien tasolla edellä mainituista säkeen kantamuodoista ja niiden variaatioista saadaan kuusi erilaista säeparia, joissa niissäkin havaitaan selvää koherenssia. B

498 Tässä käytän termiä neutraaliterssinen, vaikka sekin on käsitteenä ongelmallinen. Se tuntuu kantavan jonkinlaisen "välillä olevan" merkityksen, vaikka tosiasiassa tällainen käsitys on duuri-mollidikotomian suunnasta kehitetty projektio. Käsitykseni on, että Domna Huoviselle sävelkorkeus on oikea ja ongelmaton, ei siis jotakin "välillä olevaa". Kokemukseni mukaan ns. neutraali terssi (tässä) tuntuu kuulonvaraisesti (meidän aikamme länsimaiseen musiikkiin tottuneesta henkilöstä) olevan lähempänä ns. pientä terssiä, vaikka mitattu sävelkorkeus on lähempänä ns. suurta terssiä. Ehkä havaitsemme, että se ei ole "duuri", jolloin vaistomaisesti luokittelemme sen molliksi?

499 Tarkastelen muuntelua monitasoisena ilmiönä. Muuntelun merkityshierarkia muodostuu seuraavista tasoista: **sävelmätyyppi** (valitaan tavallisesti ennen laulamista ja säilyy yleensä samana koko laulun ajan); **kantamuoto** (joita voi toisinnossa olla useampia, antaa/antavat koko laulutoisinnolle leimansa); kantamuotojen **variaatiot** (ovat selkeiden kantamuotojen vakiintuneita, erityisesti ko. kantamuotoon liittyviä muunnoksia); **muunnelmat** (ovat kaikissa kantamuodoissa ja niiden variaatioissa mahdollisia muunnelmatyyppejä); **tilapäiset poikkeamat** ovat luonteeltaan tilapäisiä, jopa sattumasta aiheutuvia muunnoksia. Tällaisella muunteluhierarkialla saadaan jatkuvan muuntelun tarkastelemiselle looginen perusta. Ilman sitä kaikkia muunnoksia olisi pidettävä samantasoisina muuntelun ilmenemismuotoina, mitä ne eivät ole.

ja K esiintyvät (lähes) yksinomaan toistensa pareina. Säepari A1/J1, esiintyy kahden ensiksi esitellyt toisinnon säkeissä eniten (40 vertailukelpoisista 108 säeparista), A2/J1 (26 säeparia), A1/J2 (25 säeparia) ja A2/J2 (15 säeparia).

Erittäin hyvän kuvan pienimuotoisesta, kantamuotojen avulla ja kantamuotojen sisällä tapahtuvasta muuntelusta saa tarkastelemalla kahden keskenään vertailukelpoisen, 196 ja 911 -toisintoja säeparien tasolla. Taulukossa 15 olen merkinnyt pienet indeksit ilmaisemaan esisäkeen loppunousua (L) ja melismaattista (M) tai rytmistä muunnelmaa (R).

Taulukko 15. Kantamuotojen variaatioiden ja niiden muunnosten järjestys Domna Huovisen kahdessa Lemminkäisen virren toisinnossa (10 ensimmäistä säeparia)

Toisinto A 196	Toisinto A 911/16
2eL / J1	B /K1
A2R / J1	A2R / J1
A1 / J1	A1L / J1
A2 / J1R	3eL / J1
A1 / J2M	A1L / J1
A1 / J2	A1L / J2
A2 / J2R	A1 / J2
A1 / J1R	A1L / J1R
A1 / J2M	A1 / J2m
A1 / J1	A1L / J1

Tarkastelu näyttää, että kymmenen ensimmäisen säeparin joukossa on sävelmältään kolme tai neljä samanlaista säeparia kummassakin toisinnossa. Otokseen ei satu yhtään sellaista säeparien esiintymää, jossa peräkkäiset säeparit olisivat samanlaisia. Toisinnoissa kyllä on otoksen ulkopuolella sellainen kohta, A 911/16 säkeet 45–54 ja 57–64. Moninaisuus on siis rikasta, ja se olisi vieläkin runsaampaa, jos säkeiden lopuissa oleva tauko tai sen puuttuminen otettaisiin huomioon.

Tarkastelussa havaitsee myös tavan, jolla laulun alkaminen ja myös loppuminen on kuultavissa sävelmäsäkeissä. Molemmissa toisinnoissa ensimmäiset säeparit poikkeavat selvästi muista säepareista, ja molemmissa toisinnoissa kaksi viimeistä säeparia ovat mitä tavallisimmat: A1 (tai A1L) / J1.

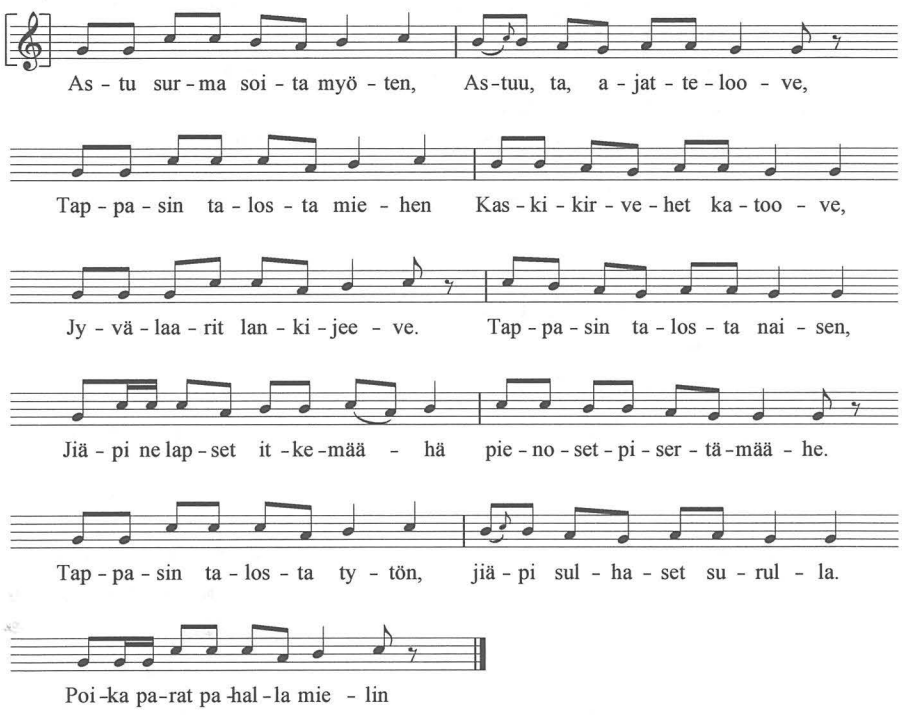
Astu surma soita myöten

Seitsemän eeppiseksi luokitellun laulutoisinnon joukossa on yksi, joka edelleen tarkentaa Lemminkäisen virren kolmen toisinnon perusteella syntynyttä kuvaa kantamuotojen avulla tapahtuvasta laulamisesta. Kyseessä on *Astu surma soita myöten*[500]

500 SKS A 196/438.

(tunnetaan nimillä Hiihtävä surma tai Surman virsi), jota voidaan runosisältönsä puolesta pitää epiikan ja lyriikan rajamaastoon sijoittuvana lauluna.

Sen sävelmä on lähellä edellä kuvatuista Lemminkäisen virren kolmatta (A 526/16) toisintoa, mutta poikkeaa siitä esisäkeen osalta.

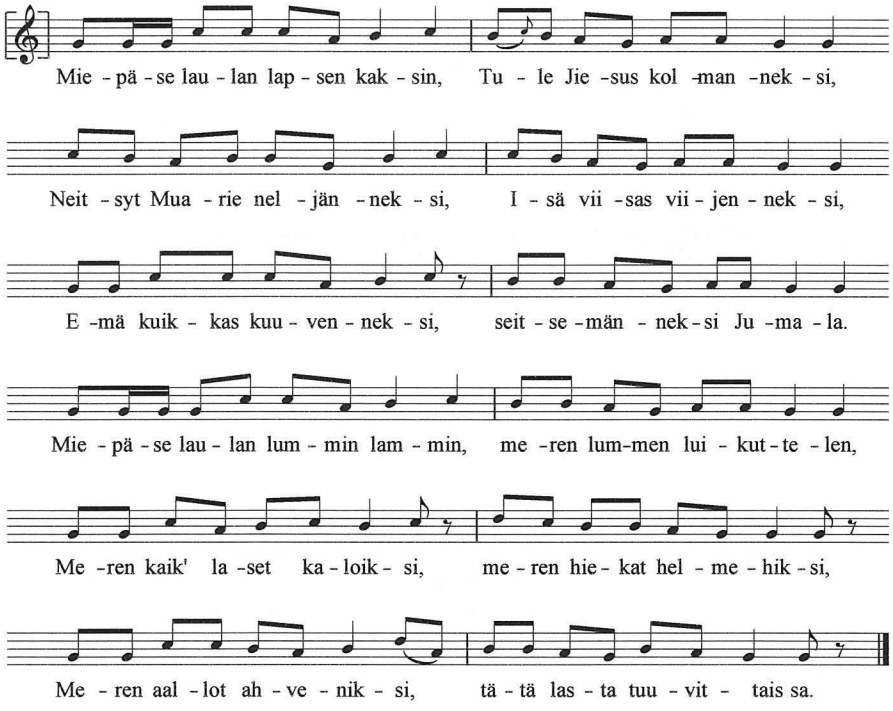
Astu surma soita myöten
Domna Huovinen

Nuotinnos 15. Domna Huovisen Astu surma soita myöten, SKSÄ A 196/438. Nuotinnos PHH.

Toisinnossa on yhteensä 11 säettä, kuusi esisäettä ja viisi jälkisäettä. Kaikissa esisäkeissä tapahtuu hyppäys perussäveleltä lauluasteikon korkeimmalle (neljännelle) sävelelle heti ensimmäisen ja toisen iskualan rajalla. Samanlainen esisäe esiintyi myös Lemminkäisen virren toisinnossa (SKSÄ A 911/16) ja lastenlaulussa Miepä se laulan lapsen kaksin (SKSÄ A 196/438a). Tämä esisäkeen muoto on kuitenkin selvästi sukua aikaisemmin esitellylle kantamuoto B:lle, koska siinä on samanlainen säveltoisto alussa, jota seuraa hyppy neljännelle asteelle. Sen vuoksi pidän sitä Domna Huovisen yleistyypin runolaulun esisäkeen kantamuodon B variaationa.

Nuotinnos 16: Domna Huovisen yleistyypin runolaulun esisäkeen kantamuodon B variaatio B2. Nuotinnos PHH.

Tästä esisäkeen kantamuodosta on lauluissa useampia muitakin muunnelmia, joissa intervallihyppy tapahtuu joko ensimmäisen iskualan aikana, ensimmäisen ja toisen iskualan rajalla (yleisin) tai toisen iskualan aikana.

Käsillä oleva aineiston perusteella näyttää siltä että yleistyypin kantamuodot eivät ole riippuvaisia laulun (runon) lajityypistä. On todennäköistä, että laulamistilanteeseen liittyvät satunnaistekijät ovat vaikuttaneet siihen, että samalla haastattelukerralla (17.3.1952) tallennetuissa laulutoisinnoissa Domna Huovinen käyttää samaa sävelmäsäkeen kantamuotoa ja toisilla laulukerroilla tallennetuissa toisinnoissa toista kantamuotoa. Se, että A-esisäkeet liittyvät J-jälkisäkeisiin ja B-esisäkeet K-jälkisäkeisiin, näyttää kuitenkin hyvin selvältä. Lastenlaulussa Miepä se laulan lapsen kaksin vallitsevina ovat B/K-kantamuodot.

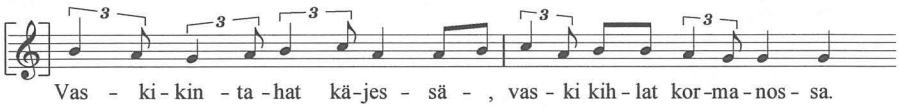
Miepä se laulan lapsen kaksin
Domna Huovinen

Nuotinnos 17: Domna Huovisen Miepä se laulan lapsen kaksin, SKSÄ A 196/438a. Nuotinnos PHH.

Muut toisinnot ja muut laulugenret

Kuten edellä on todettu, Domna Huovinen on ollut monipuolinen laulaja. Hänen repertoaariinsa kuuluu runsaasti itkuvirsiä, useantyyppisiä runolauluja ja myös uudemmantyyppisiä lauluja.

Runolauluissa Domna Huovinen käyttää kahta erilaista sävelmätyyppiä (yleistyyppi ja jäljempänä esiteltävä häälaulutyyppi). Niistä on edellä esitelty runolaulun yleistyypin esi- ja jälkisäkeiden kantamuodot (molemmissa säemuodoissa kaksi) ja niiden variaatiot, jotka kattavat lähes kaikki Domna Huovisen laulamat yleistyypin runolaulutoisinnot. Näiden kantamuotojen ulkopuolelle jää eeppisissä runolauluissa muutamia säkeitä, jotka on harvinaisuutensa vuoksi määriteltävä poikkeustapauksiksi. Yksi lähes säännönmukainen poikkeama vallitsevista säkeiden kantamuodoista ovat laulujen aloituksissa ilmenevät poikkeukselliset säkeet. Niissä esisäe usein alkaa perussäveleltä (myös edellä nuotinnetuissa kahdessa toisinnossa) ja hienoinen poikkeuksellisuus voi vaikuttaa koko säeparin ajan (vrt. em. toisinnot). Yleensä viimeistään toinen säepari on jo kantamuotojen mukainen.

Edellä kuvattujen kantamuotojen puitteissa tapahtuvaan muunteluun kuuluu lisäksi myös rytminen muuntelu. Eräissä lauluissa (esim. Annikkini suaren neito, SKS A 196/436) Domna Huovisen laulu on huomattavasti nopeampaa ja rytmikkäämpää. Kun laulu pääsee vauhtiin, rytmi tuntuu muuttuvan kolmimuunteiseksi seuraavassa kuvassa esitetyllä tavalla.

Annikkini saaren neito
Domna Huovinen

Nuotinnos 18. Esimerkki rytmisten muunnelmien esiintymisestä laulussa Annikkini suaren neito, SKSÄ A 196/436. Katkelma. Nuotinnos PHH.

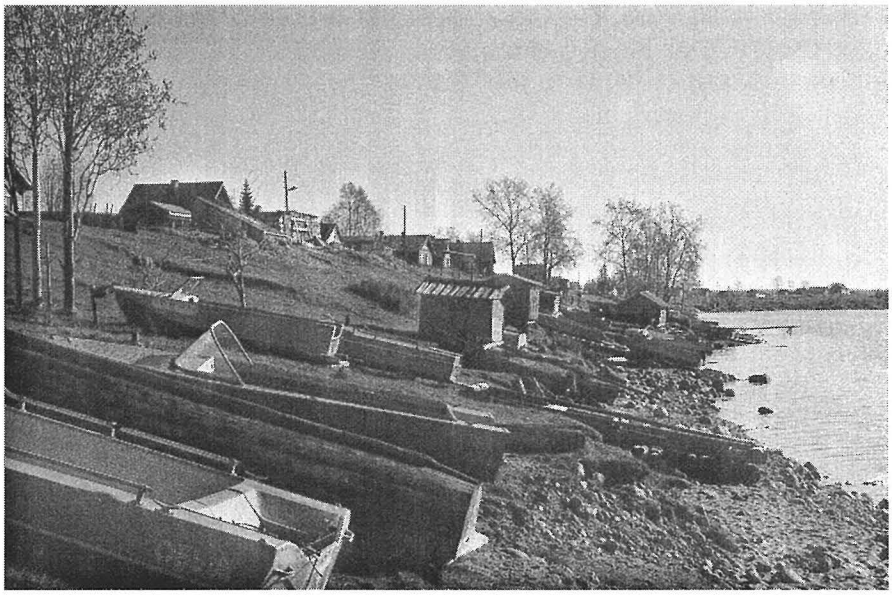
Huomattakoon, että rytmityyppi on joustava. Kuvassa olevassa katkelmassakin sana "kih-lat" on laulettu tasapitkinä, vaikka ympäristö tuntuu suosivan alkupitkiä rytmikuvioita. Rytmityyppi tuntuu myös leimaavan laulamista koko laulun ajan, joten tässä mielessä se muistuttaa sävelmän kantamuotoa. Muuntelua tapahtuu joustavasti valitun kantamuodon ja rytmimuodon puitteissa.

Yleistyypin lauluissa on siis löydetty kaksi esisäkeen kantamuotoa ja kaksi jälkisäkeen kantamuotoa. Eeppisissä lauluissa Domna käyttää enemmän A-esisäkeitä sekä J-jälkisäkeitä. Lastenlauluissa Domnalle ovat tyypillisimpiä B- ja K-kantamuotojen variaatiot. Mikäli havainto pitää paikkansa, se on erityisen mielenkiintoinen siinä mielessä, että runolaulun eri genret tulevat näin merkityksellisiksi kategorioiksi myös sävelmän osalta.

Lunastettava neito

Heikki Laitinen viittaa artikkelissaan Runo, mitta, musiikki siihen mahdollisuuteen, että ns. rekimitta[501] olisi asteittain murtautunut esiin, jolloin uuden mitan piirteitä olisi vähitellen siirtynyt runolauluun.[502] Seuraava esimerkki tuntuu viittaavan samaan suuntaan. Lastenlaulussa Miepä se laulan lapsen kaksin käytettävä yleistyypin kantamuoto B tuntuu olevan suoraan siirtynyt Lunastettava neito -lauluun. Lunastettava neito (SKS A 196/437) ei Domna Huovisen laulamana ole runolaulu. Luokittelisin sen runolaulun ja rekilaulun rajatapaukseksi kahdesta syystä: Ensinnäkin runomitta on jonkinlainen sekamitta, jossa on piirteitä sekä kahdeksantavumitasta että rekimitasta (runosäkeistä 14 on kahdeksantavuisia, 6 seitsemäntavuisia ja 2 kuusitavuisia). Toiseksi, myöskään sävelmätyyppi ei ole yleistyypin mukainen, vaikka säkeistöjen viimeiset säkeet sitä muistuttavatkin.

Mainittakoon, että tätä laulua lauletaan Vienan Karjalassa myös yleistyypin sävelmällä ja kahdeksantavumittaisella runomitalla.

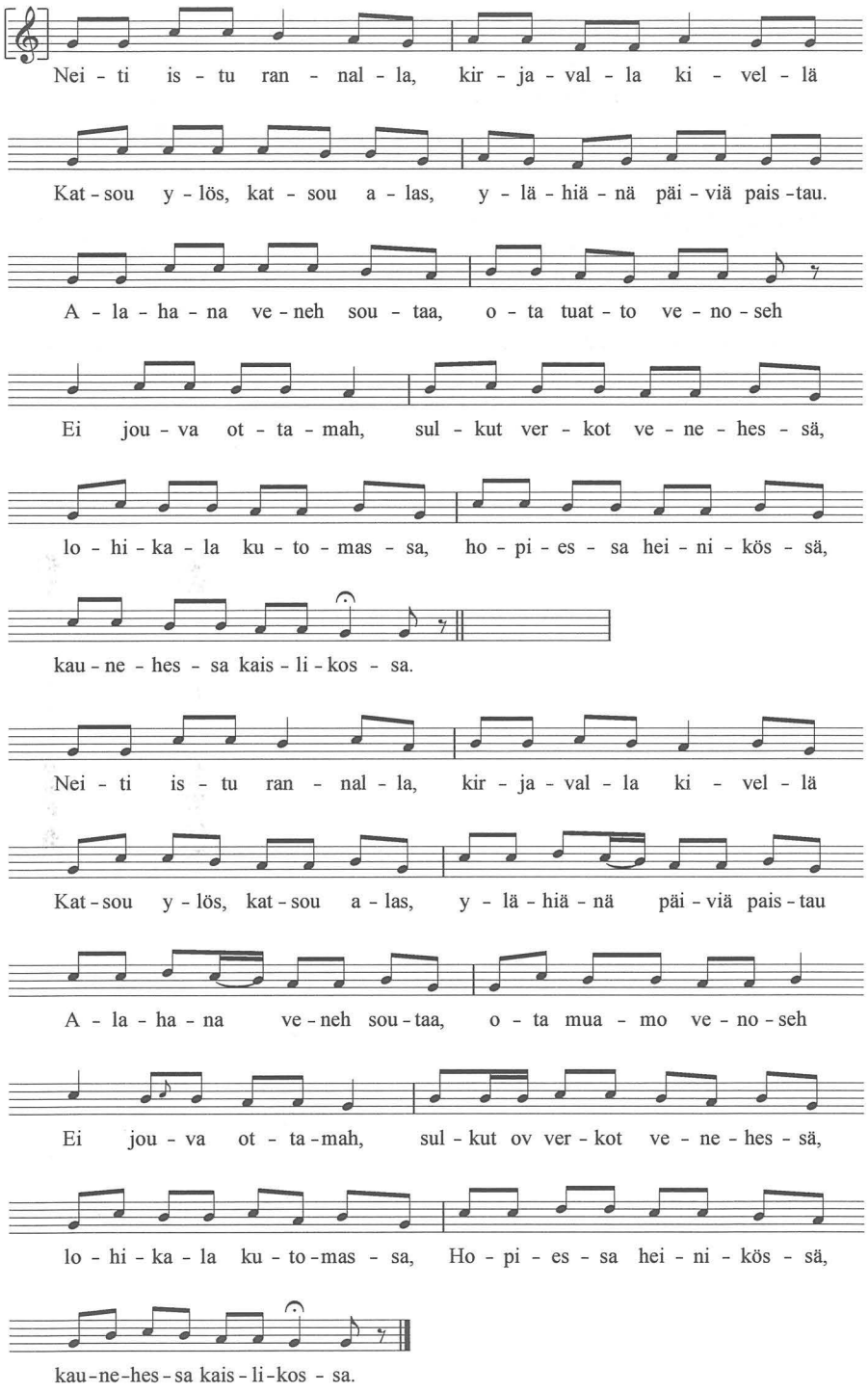


Kuva 22. Veneitä Kuittijärven rannalla kesäkuussa 1996. JumA. Kuvaaja PHH.

---

501 Rekimitalla tarkoitan säkeistölaulun mittaa, jossa yhden säkeistön muodostavat kaksi keskenään loppusoinnullista säeparia, joissa kummassakin on seitsemän runojalkaa. Laurila 1956, 105 sekä Laitinen, 2003, 232. Rekilaulu-nimitystä ei pidä sekoittaa vironkieliseen, runolaulua tarkoittavaan regilaul –termiin. Asplund 1981, 95 – 124.

502 Laitinen 2003, 219. Ks. myös Asplund 2006: Asplund kirjoittaa, että muutosprosessin aikana tapahtui "kalevalamittaisen runolaulun normien vähenemistä" (s. 118) ja että "Samanaikaisesti saatettiin viljellä sekä alku- että loppusointua" (s. 119).

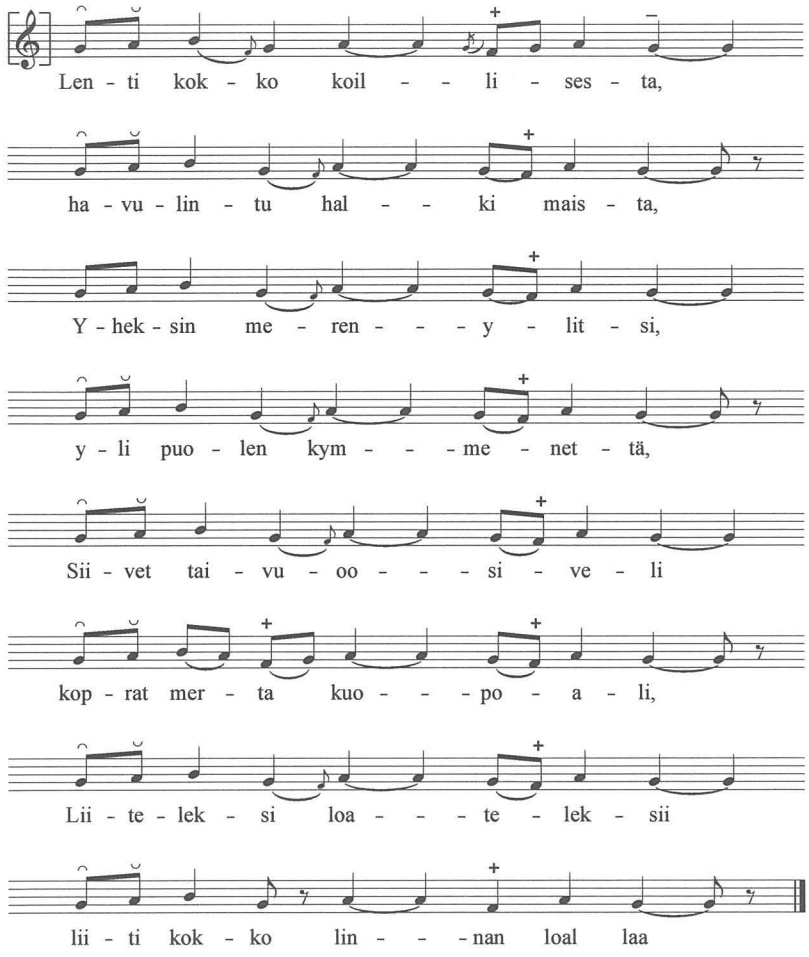
Lunastettava neito
Domna Huovinen

Nuotinnos 19. Domna Huovisen Neiti istu rannalla, SKSA 196/437. Nuotinnos PHH.

Häälaulutyyppi

Domna Huovinen laulaa SKS:n arkistoäänitteissä A 196–198 useita pitkiä häälauluja. Häälaulun sävelmät merkitään tavallisesti ¾-tahtilajiin, jolloin yhteen säkeeseen tulee kolme tahtia. Tämä kirjoitustapa peittää kuitenkin alleen sen, että laulajalle säe tuntuukin jakautuvan neljään osaan. Eräiden laulajien (ks. Maria Feodorova luvussa 5.4) laulutavassa on piirteitä, jotka tuntuvat suorastaan liioittelevan neljää asteittain harventuvaa laulujalkaa.[503]

Domnankin häälaulussa on kuultavissa selvästi neljä laulujalkaa. Aikaisemmin yleistyypin sävelmää koskien olen jo viitannut siihen, että Domna Huovisella sävelmätyyppien kantamuotojen hienovarainen muuntelu tapahtuu jälkisäkeen toisessa iskualassa (korukuvio) ja esisäkeen lopussa. Muunnelmia esiintyy myös esisäkeen ensimmäisen laulujalan laskussa. Häälaulutyypissä (Domnalla häälaulutyypin sävelmä on yksisäkeinen) muunnelmat näyttävät esiintyvän toisessa ja kolmannessa iskualassa. Seuraavassa nuotinnoksessa on katkelma Domna Huovisen Kokkovirren alusta.

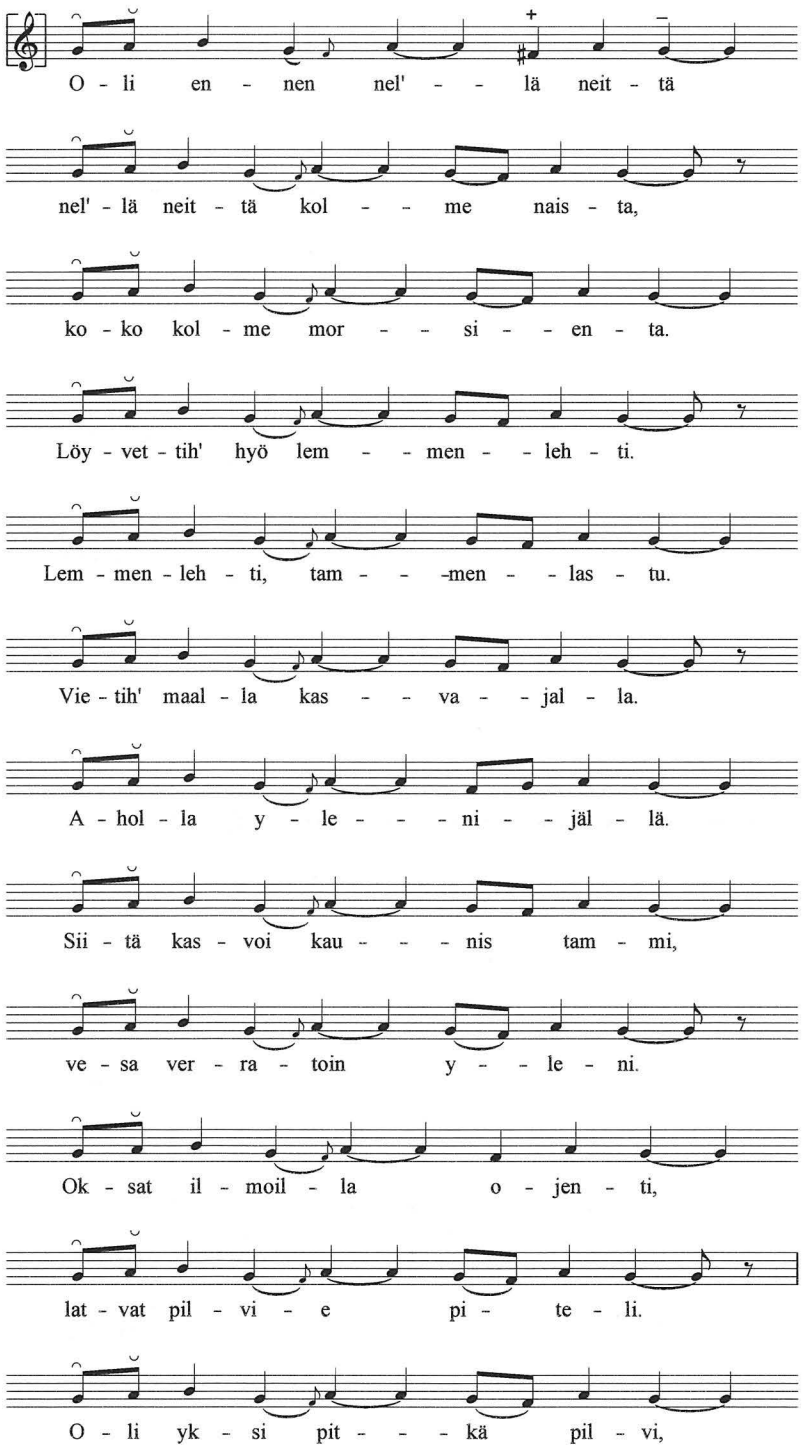
503 Vrt. Heikki Laitinen 2003, 221.

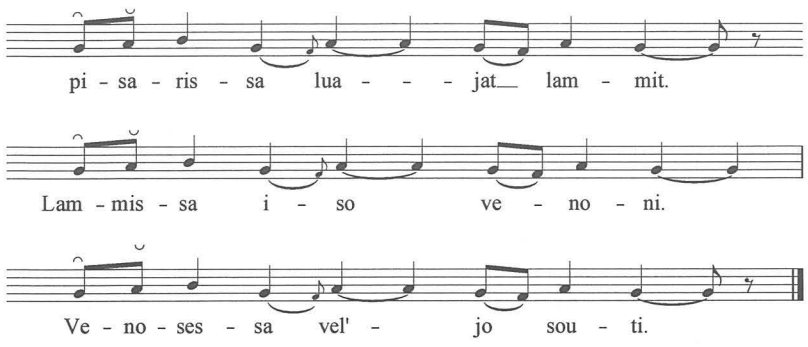
Kokkovirsi
Domna Huovinen

Nuotinnos 20. Domna Huovisen laulu Lenti kokko koillisesta (katkelma), SKSA Ä 196/438c-439. Nuotinnos PHH.

Erittäin merkillepantavaa on, että häälaulusävelmää käytetään myös eeppisten runolaulujen laulamiseen (ks. nuotinnos 21 seuraavalla sivulla). Häälaulutyypin tarkastelu vahvistaa havaintoa: pienet muunnelmat tapahtuvat pääasiassa heikoilla tahdinosilla. Sama toteutuu myös runossa, minkä voi havaita esimerkiksi taulukosta 14. Siinä esiintyvät runosäkeiden muunnelmat on merkitty sulkeisiin. Ne esiintyvät kaikki laulujalan heikolla osalla. (Ks. tältä osin lukua 5.7)

Iso tammi

Domna Huovinen





Nuotinnos 21. Domna Huovisen laulu Oli ennen nell'ä neittä. SKSÄ A196/437. Nuotinnos PHH.

Domna Huovisen runokieli ja -mitta

Matti Kuusi korostaa, että kalevalakieli on enemmän kuin runomitta. Kyse on paitsi mitasta, myös tyylikein oista, joustavuudesta, tarkkuudesta ja moni-ilmeisyydestä. Tärkeimpiä mitattavia tyylikeinoja ovat alkusointu ja kerto.[504]

Jätän tässä arviossa sivuun sen, että laulajan oma, henkilökohtainen panos laulettuun kieleen ja runomittaan saattaa kuitenkin olla vähäinen sen vuoksi, että suurin osa lauluista opitaan kuuntelemalla toisia laulajia. Tällöin ei voida varmasti havaita, mikä on mitan ja tyylin hallintaa, mikä muistinvaraista toistamista. Jossakin määrin kysymys aina on kummastakin.

Koska runolaulu toteutuu erilaisten laulutyyppien osalta hieman erilaisena, olen valinnut analyysimenetelmäni siten, että tarkastelen kieltä ja mittaa ensin eeppisen laulun osalta (siinä kieli on ehkä eniten lauluhetkellä tuotettua) ja sitten vertaan sitä häälauluihin ja muihin lauluihin. Näistä kaikista yritän muodostaa kokonaiskuvan.

Edellä kuvatuissa Lemminkäisen virren toisinnoissa on yhteensä 229 säettä. Niistä 202 on kahdeksantavuisia ja 27 yhdeksäntavuisia. Melkein kaikki yhdeksäntavuiset säkeet tihentyvät ensimmäisen runojalan heikolla osalla, mikä on mittasääntöjen mukaan mahdollista: *Pie – ni o – lis – so – van – sa – vuk – se, Läm – mi-tä – ky – ly – läm – pi – mäk – si, ei – o-le – sii – nä – mies – ten – sur – ma, niin – sa-no – mua – mo kan – ta – jai – ni, Lua – ti-hiän – Päi – vö – län – pi – to – set.*

Toisessa runojalassa tihentymä esiintyy yhden kerran kummassakin toisinnossa: *Lem – min – käi – ne-on – pii – lo – poi – ka.* Tällaista mitasta poikkeamista lienee pidettävä todella lievänä kolmesta syystä. Ensinnäkin lisätavu ilmenee runojalan heikolla osalla. Toiseksi lisätavulla tuodaan kerrontaan elävyyttä ja vaihtelua. Kolmanneksi lisätavuna esiintyy on-sana, jota usein käytetään lisäsanana kahdeksantavuisissa säkeissä. Se ei siis paiskaudu korvalle.

Yhden kerran, toisinnon 911/16 säkeessä 79, tihentymä esiintyy ensimmäisen runojalan alussa eli vahvassa asemassa: *Pa-ni – hiän – var – san – val – la – hii – he,* mikä onkin ensimmäisessä runojalassa mahdollista.

504 Kuusi 1978 ja 1985.

Vahvoilla osilla toisessa, kolmannessa tai neljännessä runojalassa esiintyy lyhyitä pääpainollisia tavuja yhteensä 15. Kaksi niistä on merkityksettömiä täytetavuja *ke* (säkeissä 2), jotka voidaan yhtä hyvin tulkita yksitavuisiksi sanoiksi, jolloin niiden ei katsota poikkeavan mitasta. Muut säkeet ovat lievästi mittasääntöjen vastaisia: *Kut – su – ru – jot – kut – su – ram – mat, läm – mi-tä – ky – ly läm – pi – mäk – si, E – lä – lä – he – poi – ju – o – ni, al – ko – he – po – hör – pis – tel – lä.* Yksi säe on selvästi mitasta poikkeava (esiintyy vain toisinnossa 196): *pe – re – so – ki – et – ve – no – sil – la.* Viimeisessä säkeessä on ylimääräinen, mitan vastainen tavu viimeisessä runojalassa. Laulua kuunnellessa tulee sellainen tuntu, että Domna todellakin tekee säkeen lopussa vahingossa "virheen" kiirehtiessään aloittamaan seuraavan säkeen. Yleensä hän tällaisessa paikassa jättää yksinkertaisesti viimeisen tavun laulamatta, esimerkiksi toisinnossa A 911/16 säkeen viimeinen sana on *ve – no – sil.*

Murrelmasäkeissä esiintyy näennäinen mitan vastaisuus ainoastaan säkeessä *Löi – hän – virk – ku – o – viz – sal – la,* joka esiintyy toisinnoissa yhteensä seitsemän kertaa. Kyseessä on kuitenkin piirre, jota ei tule pitää varsinaisena mitasta poikkeamisena, koska vienankarjalaisessa murteessa *vitsa (vitza)* jakautuu tavuihin *vi – tsa.* (Sama koskee vastaavasti sanoja *metsä, katso* jne.) Tällöin laulujalan heikolle osalle sijoittuva painollinen tavu on todellisuudessa lyhyt. Pentti Leinon[505] tutkielmaan rinnastaen saadaan seuraava taulukko 16.

Taulukko 16: Poikkeamiset laajuussäännöistä Domna Huovisen runolaulussa verrattuna eräisiin muihin laulajiin (prosenttia tarkasteltavista pääpainollisista tavuista).

Arhippa Perttunen	1,6 %
Anni Lehtonen	1,8 %
Domna Huovinen	1,8 %

Tyylikeinoista tehokkain on trokeesäkeen (sanojen tavuluvun mukaan säkeet 224, 2222, 1124, 422, 11222 tai 26) ja murrelmasäkeen (tavuluvut 233, 35, 323, 332, 1232, 125, 1133, 53, 1223 tai 2132) vaihtelu. (Usein tämä katsotaan jopa mittasäännöksi.) Olen taulukkoon 17 laskenut tavuluvun Domna Huovisen *Lemminkäisen virren* kahdesta toisinnosta, kaikista säkeistä. Yhdeksäntavuiset säkeet ovat mukana. Samaan taulukkoon olen vertailuaineistoksi lisännyt säefrekvenssit Anni Lehtosen *Venepuun etsinnästä* ja Matti Kuusen Vienan Karjalan Sampo-runoista.

Taulukosta 17 huomaa, että Domna Huovisen *Lemminkäisen virrestä* saatu säkeiden tavujakauma poikkeaa hieman molemmista vertailuaineistoista. Erityisesti yhdeksäntavuisten säkeiden mukanaolo vaikuttaa poikkeamaan. (Taulukosta huomattakoon, että osa Lehtosen ja Kuusen aineiston vähemmän tyypillisistä säetyypeistä puuttuu vertailusta.) Tässä kohdassa on syytä pysähtyä ajattelemaan keruu- ja tallennushistoriaa. On todennäköistä, että käsimuistiinpanoja tehtäessä pienet mitasta poikkeamiset helposti jäävät merkitsemättä kahdesta syystä. Ensinnäkin kerääjän on vaikea niitä kuulla. Runomittaan tottunut korva oikaisee helposti esimerkiksi säkeen *pieni olis sovan savukse* muotoon *pieni ois sovan savukse.* Toiseksi, käsin muistiin merkitsemällä joutuu kerääjä varmaankin saneluttamaan laulajaa. Tällaisessa epä-

505 Leino 1975.

luonnollisessa tilanteessa kielikin muuttuu toisenlaiseksi. Lennosta heitetyt muunnelmat karsiutuvat pois.

Taulukko 17. Säetyyppien frekvenssi Domna Huovisen laulussa verrattuna kolmeen muuhun aineistoon.

Tyyppi	Lukum.	Domnan %	Lehtosen %	Kuusen %	Miina Huovisen %
224	45	19,6	14,8	27,1	21
44	33	14,4	9,6	14,8	13
233	31	13,5	10,4	14,2	18
2222	25	10,9	9,6	6,8	20
1133	13	5,7	-	1,7	-
1124	8	3,5	4,3	5,3	-
2132	8	3,5	4,3	1,3	-
413	8	3,5	-	-	-
12222	7	3,1	-	-	-
26	6	2,6	0,9	1,5	-
1224	6	2,6	-	-	-
1232	6	2,6	2,6	2,3	
323	2	0,9	9,6	2,7	7
332	4	1,7	1,7	2,5	4
35	4	1,7	2,6	5,2	1
314	3	1,3	-	-	-
2124	3	1,3	-	-	-
134	2	0,9	-	-	-
324	2	0,9	-	-	-
414	2	0,9	-	-	-
2213	2	0,9	-	-	-
2223	2	0,9	-	-	1
2133	2	0,9	-	-	
21122	2	0,9	-	-	
125	1	0,4	-	1,8	
34	1	0,4	-	-	
53	1	0,4	-	1,4	
yhteensä	229	100 %			

Vertailun vuoksi tarkistin SKVR:n aineistosta samasta laulusta samalta runoalueelta saatuja toisintoja. Hietajärvisen Miina Huovisen laulamana on vuonna 1904 tallennettu *Lemminkäisen virsi*, jossa ensimmäisen sadan säkeen aikana esiintyy 9 kpl

eli 9 % tavuluvultaan kahdeksantavumitasta poikkeavia säkeitä. Tämä siitä huolimatta, että kyseessä on käsin kerätty runo. Muistettakoon tässä yhteydessä jälleen se, mitä aikaisemmin olen jo todennut mittasäännöistä (ks. luku 3.2).

Murrelmasäkeiden frekvenssi on hyvin lähellä Kuusen Malis-redaktion (42,5 %) ja Anni Lehtosen *Venepuun etsinnän* (44,35 %) lukuja ja vastaa niin sanotun klassisen kalevalakielen ihannetta.

Taulukko 18. Trokee- ja murrelmasäkeet Domna Huovisen Lemminkäisen virressä.

Trokeesäkeitä	135 kpl = 58,95 %
Murrelmasäkeitä	94 kpl = 41,05 %

Tavujakaumataulukosta voi tehdä päätelmiä myös sekä niin sanotun viskurilain toteutumisesta että kesuurasta ja säkeen päättävästä sanasta. Viskurilaki määrää, että lyhyet sanat sijoittuvat mielellään säkeen alkuun, pitkät säkeen loppuun. Domna Huovisen tässä tarkastelluista säkeistä 88,2 % on sellaisia, joissa säkeen viimeinen sana on sen pisin sana. Kesuuraa ei ylitetä (esim. 242-säkeellä). Kaikki säkeen päättävät sanat ovat vähintään kaksitavuisia.

Alkusointu ja kerto

Suomen kieleen alkusointu sopii erittäin hyvin jo sen vuoksi, että suomi on agglutinoiva kieli.[506] Se siis liimaa erilaiset päätteet sanavartalon perään. Tällöin sanan alku pysyy muuttumattomana. Myös sanan sisäinen vokaalisointu on suomen kielelle tyypillistä. Pidän mahdollisena, että nämä kielen ominaisuudet ovat ohjanneet runokieltä kehittymään nimenomaan alku-, ei loppusointuisuuden suuntaan. Loppusoinnut, riimit, olisivat tulleet suomenkieliseen laulustoon vasta sitten, kun germaanisten kielten ja läntisen laulutavan vaikutus on ollut riittävän laajaa.[507]

Alkusointuisuuden osalta, taulukossa 19, olen tarkastellut ainoastaan niin sanottua vahvaa alkusointua eli sekä konsonantin että vokaalin yhtäaikaista sointuisuutta. Koska kahdessa *Lemminkäisen virren* toisinnossa on jokseenkin samat runosäkeet, olen rajannut aineiston vain toisintoon 196. Tällöin säkeiden kokonaismäärä on 112.

Taulukossa 0 tarkoittaa säettä, jossa ei esiinny vahvaa alkusointuisuutta, 1 sellaisia säkeitä, joissa kahden sanan välillä on vahva alkusointu, ja 2 luokkaa, jossa vähintään kolmessa sanassa on vahva alkusointu. Samaan tapaan luokiteltu Anni Lehtosen aineisto on vertailuaineistona mukana.

---

506 Mm. Laakso 1999.
507 Ks. Asplund 2006, 109–128.

Taulukko 19. Runosäkeiden niin sanottu vahva alkusointuisuus Domna Huovisella.

Luokka	Lkm.	Domnan %	Lehtosen%
0	45	40,2	31,3
1	47	42,0	55,7
2	20	17,9	13,0

Aineistona on siis *Lemminkäisen virsi.* Yleensä eeppistä runolaulua ei pidetä kaikkein altteimpana alkusointuisuuden viljelylle. Tulokset osoittavat kuitenkin, että Domna Huovisen laulussa on runsaasti alkusointuisuutta (samoin kuin Anni Lehtosellakin). Domna Huovinen on ollut taitava itkijä, ja itkuvirsissä alkusointuisuus on vieläkin korostuneemmassa asemassa kuin runolaulussa. Mikäli vokaalisointuisuus otettaisiin huomioon, kasvaisivat prosentit vielä voimakkaasti. (Tosin tällöin luokitteluakin pitäisi kehittää monipuolisemmaksi, jotta tiedolla olisi analyyttistä merkitystä.)

Domna Huovisen runolaulussa käytetään erittäin runsaasti paralleelisäkeitä, joissa pääsäkeen sisältö kerrataan synonyymilla tai antiteettisella tai analogisella aineksella: *Savu suarella palauve / Niemen kylkyöt ke kytenoo, Pieni olis sovan savuksi / suuri paimenvalkieksi, Tuttärenä kesrättyä / Morsiuspirran pirskuttama, Mänet matkoja vähäsen, Kulet teitä pikkaraisen, Sisiliuskuill' on sivottu / Kiärmehillä kiännytetty.*

Lemminkäisen virressä esiintyy myös säeketju, jossa seuraava säe alkaa edellisen säkeen viimeisellä sanalla: *Kosess' on tulini luoto / Luuvoss' on tulini koivu / Koivuss' on tuliset oksat / Oksill' on tulini kokko.*

Laulussa esiintyy myös kolmen kerran dialogikertausta. Emo kieltää kolmesti: *Elä lähe poijuoni / mont' on surmoa matalla.* Lemminkäinen pyytää: *Sano muamo yksi (toini, kolmas) surma.* Emo kertoo jokaisella kerralla: *Mänet matkoja vähäsen, kulet teitä pikkaraisen.* Kuultuaan surman laadun Lemminkäinen aina vastaa: *Emo naini kantajani, ei ole siinä miesten surma, eikä kuoloma urohon.*

Lemminkäinen lähtee Päivölän pitoihin: *Pani varsan vall'ahiihe, löi hän virkkuo vizalla, helähytti helmivyöllä. Virkku juoksi, matka joutu, Alko hepo hörpistellä.* Kolmeen kertaan kohdataan luvatut vaikeudet, jotka voitetaan Emon rukouksella. *Aita* (hauta, koski) *kiänty pitkin* (pitin) *tietä*, minkä jälkeen kertautuu jälleen Lemminkäisen hurja meno: *löi hän virkkua vizalla, helähytti helmivyöllä.*

Säkeen sisäistä kertausta esiintyy 12 säkeessä, joista säe *Emo naini, kantajani* toistuu seitsemän kertaa. Kolme kertaa *virkku juoksi, matka joutu.* Vaikka säkeen *Osmoni olutta keitti* jälkeen esiintyy myös limittäiskerto eli ahtokulku *keitti yöt ja keitti päivät* olutta ja Osmo *kutsu rujot, kutsu rammat* pitoihinsa, Lemminkäistä hän ei pitoihin käskenyt!

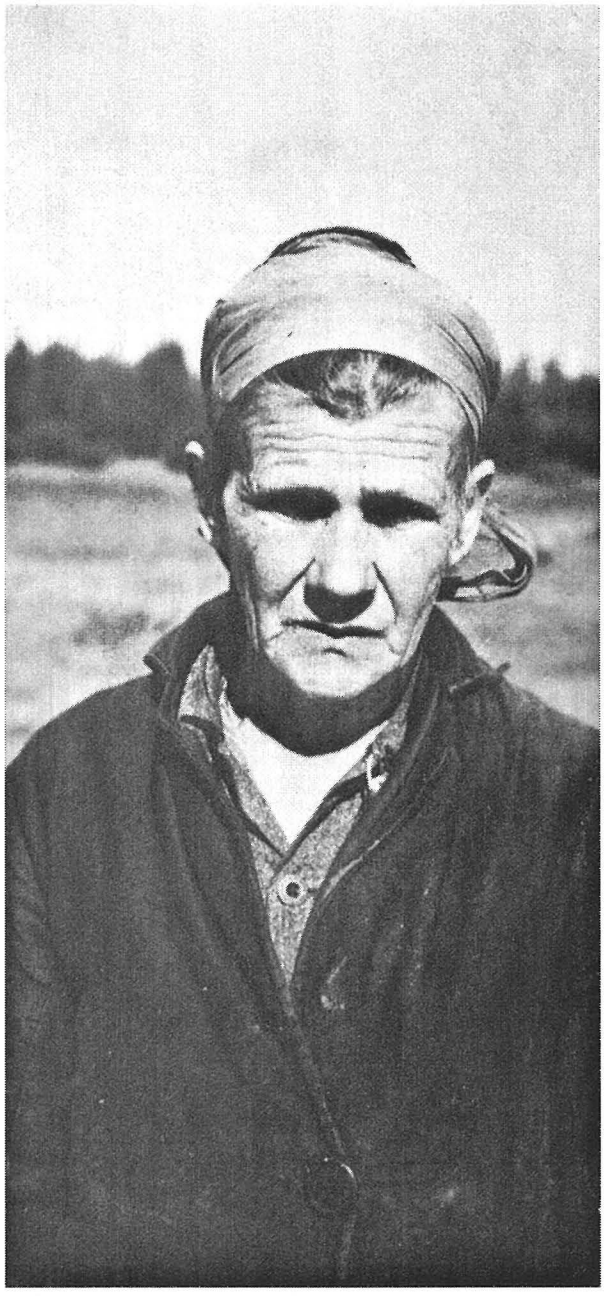
Runsaasta kertauksesta huolimatta kerronta ei laahaa paikoillaan. Rauhallisemmat jaksot, *sano muamo yksi surma. Mänet matkoa vähäsen, kulet teitä pikkaraisen,* ikään kuin lataavat tunnelmaa, palauttavat tarinan aina perustalleen, minkä jälkeen tapahtumat ryöpsähtävät dramaattisina: *Tuloupa tulini koski, kosess' on tulini luoto, luovoss' on tulini luoto, luovoss' on tulini koivu, koivuss' on tuliset oksat, oksill' on tulini kokko. Yöt se hampahieh purouve, kynsiänsä kriitskuttaauve, Lemminkäisen piän varalla.*

Domna Huovisen *Lemminkäisen virressä* käyttämä kieli on vivahteikasta. Samat tyylikeinot kuin *Lemminkäisen virressä* ovat käytössä myös muissa Domna Huovisen lauluissa. Häälauluissa on myös huumoria:

Ei sovi sorokka piähe,
Varsin sanssuri vakauhu,
Patvaskall'on paita piällä,
Ussakka utuni vyöllä,
Suajannaisen suu somani,
Niinkun suomen sukkulaini,
Suajannaisen peä on piitty,
Niikun piitty pilvenkokka,
Suajannaini, syöjännaini,
Söi sian sukahinehe,
Mussan koiran karvoinehe,
sekä Ken miun lauluni kiittänöyve,
Sillä poika syntykkähe,
meren korttehen korkehuse,
meren kaislan kaunehuse,
ken miun lauluni moittinouve,
sillä tytär syntykköhe,
Tyvipölkyn tyyvevyse,
Kuikoan otsan mustevuuse,
Tervapartsan paksevuuse

Kuva 23. Näkymä Vuokinsalmen kylästä, Vuokkijärven suuntaan vuonna 1997. Taustalla, rantapuiden takana häämöttää kalmosaari. Suomen ja Venäjän raja kulkee saaren halki. Saaren takana häämöttää Suomen puoleinen ranta, lähellä Hietajärven kylää. Kalmosaareen on viimeisenä Hietajärven kylän asukkaana haudattu 1920-luvulla Jussi huovisen veli Johannes Huovinen. Jussi kävi äitinsä pyynnöstä viemässä paikalle ristin 1980-luvulla. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.

5.3 Anni Tenisova



Kuva 24. Anni Tenisova. SKS 2239. Kuvaaja Erkki Ala-Könni

Erittäin hyvä laulaja

Väinö Kaukonen tapasi syyskuussa 1942 laulajan, josta hän kirjoitti muistiinpanoihinsa: *Anni [Tenesseinen] oli parhaimpia Vienassa tapaamiani laulajia.*[508] [509] Kaukonen sai häneltä yli 1 000 kahdeksantavumittaista runosäettä, enimmäkseen runolauluja. Vaikka Kaukonen tunnisti hyvän laulajan, sodan jälkeen Anni jäi kymmeneksi vuodeksi unohduksiin ja löytyi uudestaan vasta, kun hän itse ilmoittautui. Anni oli kuullut radiosta serkkunsa Domna Huovisen laulavan ja otti yhteyttä Domnaan ja tutkijoihin.

Anni Tenisova (o.s. Karhunen, esiintyy kirjallisuudessa ja arkistoissa myös nimillä Tenisov, Tenisseinen ja Denisova, hautakivessä Denisoff) oli syntynyt Vuokinsalmessa vuonna 1878[510] ja joutunut isänsä kuoltua lapsena muuttamaan Niskajärveen yhdessä äitinsä kanssa. Sillä hän oppi lauluja muun muassa Lesoni Hovatalta. 16-vuotiaana Anni meni palvelukseen Kivijärveen Paavilaisen taloon. Talon isäntä oli Miihkali ja Palaka Perttusen poika ja siis Arhippa Perttusen pojanpoika. Anni Tenisova oli oppinut runolaulua myös äidiltään Tatjana Karhuselta (o.s. Lesonen Kivijärvestä), miehensä äidiltä Moarie Tenisovalta (o.s. Lesonen Kivijärvestä) ja mahdollisesti ämmöltään Marpalta ja äitinsä sisarelta Outilta.[511]

Miihkali Perttunen vieraili usein poikansa luona, ja Anni kylvetti ja huolsi sokeata miestä. Anni oppi Miihkali Perttuselta paljon lauluja. Anni kertoi haastattelussa itse:

> Olihan se, kyllä mie häntä aina ruokin ja, saunah käytiin ja, kaikki. Eihän miulla mikään ollu, miula oli hän…Sitä kun lähti poikes, tultih sieltä Latvajärvestä se poikah hakemah sitä hevosella, se oli niin kauan, että hevoiskeli tuli. Niin sitä se jutteli, pihalla sitä rekeh vietih, sano jotta: "Onko se Anni suatolla?" Mie sanon: "Joo, kyllä mie olen." "Oikein paljo", sano "kiitoksie kaikkie Annilla", kun mie

508 SKS KRA. Kaukonen, Väinö 1769. 1943. Koska Anni Tenisovan henkilötiedoissa ja laulutiedoissakin on eri lähteissä erilaisia tietoja (ks. esim Virtaranta 1972, 189-193), on syytä avata Kaukosen matkakertomusta hieman tarkemmin. Kaukonen kirjoittaa varsinaisessa keruukertomuksessaan, että Anni Tenesseinen olisi laulanut "yhteensä noin 600 säettä". Toisaalla, ns. kertojien luettelossa, on seuraava tieto: "Tenesseinen , Anni (Kuva 11), Tollonjoki, 70-vuotias, o.s. Karhunen, syntynyt Vuokinsalmella. Kuullut runoja miehensä äidiltä Moarielta, o.s. Lesonen. Nuorena hän oli ollut kaksi vuotta Paahkomienvaaran Paavilaisen talossa joutuen hoitamaan mm. Miihkali Arhippaista hänen siellä käydessään. Anni oli parhaimpia Vienassa tapaamiani laulajia. Hän esitti minulle Kalevalanaiheisia kertovia runoja: Väinämöisen polvenhaavarunon (172), Lemminkäisen virren (200) ja katkelman Ison tammen runoa (203), Luojan virren (175), runon Lunastettavasta neidosta (173) ja Vedenkantaja Annista (174), useita tuutulauluja ja kymmenkunta loitsua."

509 Virtaranta 1972, 191.

510 Anni Tenisovan syntymäajasta on kaksi erilaista tietoa. Mm. hänen hautakivessään on syntymävuodeksi merkitty 1872. Samaan viittaisi edellä selostettu Kaukosen keruukertomus vuodelta 1942. Toisaalta hän on Aili Simonsuuren (SKS KRA 3531) mukaan itse ilmoittanut talvella 1953: "Toukokuun lopus jiäp yks viikko, siit tulee 75 täytee". Huomattakoon myös, että oheisessa haastattelulausunnossa (tällä sivulla) Anni kertoo olleensa naimisissa vuoden, kun Miihkalin sanottiin kuolleen (mikä oli tapahtunut vuonna 1899). Tämäkin sopii paremmin yhteen syntymävuoden 1878 kanssa, ja on yhtäpitävä Virtarannan tiedon kanssa, jonka mukaan Anni "avioitui Huoti Tenesseisen eli Tenisovin kanssa 19-vuotiaana". Virtaranta 1972, 190. Myös nauhalla Kper AK/0876 Erkki Ala-Könni toteaa "Syntynyt oman ilmoituksensa mukaan 1872, mutta todellisuudessa hän lienee syntynyt kuitenkin vasta -78."

511 Virtaranta 1972, 190–192.

> häntä syöttelin ja käyttelin ja, siinä polonisen (?) kolme viikkua ku mie olin, niin "oikein paljo" "Joo, kyllähän mie olen."
> No miehän ku siitä jouvuin naimisiin niin en mie häntä muista, kyllä, vielä se kyllä vuuen eli, kun mie naimisiin menin, kun sanottih, jotta Miihkali on kuollun.
> Laulohan se näitä samoja, sitä Lemminkäisen ja Vanhan Vänämöisen ja... niitähän se laulo.[512]

Pertti Virtaranta on tavannut Vuokkiniemellä vuonna 1968 tollonjokisen Paro Remsun, joka oli asunut Anni Tenisovan naapurina vuosina 1926–1936. Paro Remsun mukaan Anni Tenisova oli ollut Tollonjoen tunnettu laulaja, itkijä ja starinan sanoja. "Annist ei voi mitänä pahoa sanuo ei kenkänä. — Ei kenkänä peällä kantan vihoa konsana." Suomalaiset tutkijat, jotka tapasivat Anni Tenisovan, kutsuvat häntä sielukkaaksi romantikoksi (Ala-Könni) ja nöyräksi, vaatimattomaksi ja herkäksi (Aili Simonsuuri). Sekä Simonsuuri että Ala-Könni kertovat myös, että Anni Tenisova ei kyennyt sanelemaan laulujensa säkeitä, koska oli tottunut ne aina laulamaan.[513] [514]

Runolaulun polyfonia

Heikki Laitinen on artikkelissaan *Anni Tenisovan Marian virsi*[515] kuvannut runolaulua seitsemästä itsenäisesti polveilevasta linjasta muodostuvaksi alati muotoaan vaihtavaksi polyfoniseksi kudokseksi. Kun kyseessä on Anni Tenisova, Laitisen kuvaus ei totisesti ole liioitteleva. Tenisovan laulutapa on tyyliltään horjahtelematonta ja koherenttia ja kuitenkin monia itsenäisesti muuntuvia rakenne-elementtejä samanaikaisesti hyödyntävää.

Tarkoitukseni on käsitellä Anni Tenisovan laulamista tässä luvussa paneutuen erityisesti sen musiikilliseen rakenteeseen, sävelmiin ja runoon sekä niiden yhdistelmään eli lauluun. Pyrin avaamaan tätä polyfoniaa näkyväksi, ja uskon, että se auttaa ymmärtämään monivivahteisen laulutavan eri puolia. Runolaulun kokonaisanalyysi tulee väitöskirjan luvussa 6. Tässä yritän ainoastaan vastata kysymykseen, millaista oli Anni Tenisovan runolaulu soivana lopputuotteena. Laulajan laaja repertoaari ja riittävän suuri äänitallenteiden määrä antavat siihen erinomaisen mahdollisuuden. Käsittelen erikseen laulamisen tapaa, laulujen melodista rakennetta, rytmiä, muotoa, harmoniaa ja tämän kaiken yhteydessä myös runoa ja sen keinoja.

Tarkasteltavat laulutoisinnot[516]

Taulukossa 20 (seuraavalla aukeamalla) ovat kaikki Anni Tenisovan runolaulujen toisinnot, jotka löytyvät äänitallenteina Tampereen yliopiston Ala-Könni-kokoel-

---

512 Kper AK/0122:10. 1952, myös Kper AK/175:02. 1954.
513 Virtaranta 1972, 192–193.
514 Implisiittisesti Virtarannan kirjaama piirre siis ilmoittaa, että sanelemalla kirjoittaminen oli tavallista.
515 Laitinen 2004.
516 Toisinnolla tarkoitan tässä yhdellä laulamiskerralla laulettua runolaulua. Joissakin yhteyksissä

masta. Lauluja on yhteensä 47 toisintoa 27 eri laulusta. Anni Tenisovan laulutallenteita on muuallakin, esimerkiksi SKS:n äänitearkistossa, Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen arkistossa ja todennäköisesti myös Yleisradion arkistossa. Tässä käsiteltävä laulusto on kuitenkin riittävän laaja, jotta sen perusteella voi tehdä päätelmiä sekä lauluista että laulamisesta.

Tässä tutkimuksessa Anni Tenisovan lauluaineistoon sisältyvät kaikki taulukossa 20 mainitut 47 toisintoa 27 eri runolaulusta, yhteensä 1 440 säettä. Toisinnoista 18 (1 133 säettä) on luokiteltu kertoviksi, 13 toisintoa (189 säettä) laululoitsuiksi, 8 toisintoa (66 säettä) lastenlauluiksi, 5 toisintoa (25 säettä) tunnelmalauluiksi ja 2 (19 säettä) häälauluiksi, yksi laulu riittilauluksi (8 säettä). Kaikki genret on tarkoitus käsitellä erikseen, jotta voidaan havaita niiden mahdolliset eroavaisuudet. Tällöin voidaan ehkä tehdä päätelmiä myös luokittelun merkityksellisyydestä laulajan kannalta.

Taulukossa olen käyttänyt Kollerin menetelmän mukaista asteikon kuvausta samaan tapaan kuin Heikki Laitinen[517], eli siten, että asteikon perussävelen alapuolisesta sävelestä käytän merkkiä 0. Silloin, kun perussävelen alapuolella käydään muilla kuin 0-sävelellä, se on merkitty alkuperäisen Kollerin merkintätavan mukaisesti roomalaisella järjestysnumerolla.

käytetään samaa tarkoittaen esitys-termiä. En halua käyttää sitä, koska se viittaa mielestäni selvästi esittämiseen, mikä tuntuu äänitallenteiden yhteydessä ongelmalliselta.

517 Laitinen 2004.

Taulukko 20. Anni Tenisovan runolaulujen toisinnot genren mukaan lajiteltuina. Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitoksen kansanperinteen laitoksen A-K:n kokoelmat.[518]

	Nimi	Alkusanat	1. säe	Säkeitä	Genre	Yleisin es. / Yleisin js.
1.[519]	Luojan virsi	Marjani mäjeltä huuti	11665353	117*	eepp	11555322 / 24332011
2.	Paimenen virsi	Olihan Kanervon poika	11553322	19	eepp	11555322 / 25524311
3.	Paimenen virsi	Olipa Kanervon poika	11555322	18	eepp	11555322 / 24532011
4.	Luojan virsi	Marjani mäjeltä huuti	11665353	114*	eepp	12323453 / 24332211
5.	Nell'ä neittä	Oli ennen nell'ä neittä	11654341	18	eepp	15514322 / 65524311
6.	Väinämöisen kosiomatka	Läksi vanha Väinämöini	11456453	16	eepp	10323453 / 54310011
7.	Väinämöisen polvenhaava	… vanha Väinämöini	--345345	73	eepp	10323454 / 54310011
8.	Luojan virsi	Marjani mäjeltä huuti	11654353	119	eepp	10323454 / 54332011
9.	Lemminkäisen virsi	Savu soarella palauve	11555341	106	eepp	10323454 / 54310011
10.	Paimenen virsi	Olipa Kanervon poika	11123522	21	eepp	24423322 / 65453211
11.	Lemminkäisen virsi	Savu soarella palauve	12345322	134	eepp	24423322 / 65453211
12.	Surman virsi	Surmapa juoksi suota myöten	1552343211	24	eepp	24423322 / 24453211
13.	Väinämöisen polvenhaava	Vanha vaari Väinämöini	11456453	71	eepp	24423322 / 65453211
14.	Lemminkäisen virsi	Savu suarella palauve	11456453	132	eepp	24423522 / 65453211
15.	Väinämöisen polvenhaava	Vanha vaari Väinämöini	11665453	62	eepp	24423522 / 65524311
16.	Väinämöisen polvenhaava	Vanha vaari Väinämöini	11555322	58	eepp	32123122 / 55524311
17.	Vanha väinämöini (katk)	…vanha Väinämöini	--323453	5	eepp	32123522 / 25523211
18.	Surman virsi	Surma juoksi suota myöti	11323453	26	eepp	32123522 / 25524311
19.	Hiiri juoksi	Hiiri juoksi hirttä myöten	11543231	3	lastenl	** / **
19b.	Hiiri juoksi	Hiiri juoksi hirttä myöten	11555341	3	lastenl	** / **
20.	Repo juosta reyretteli	Repo juosta reyretteli	113220VIVI	7	lastenl	12311322 / 25524311
21.	Neitsyt Maria	Neitsyt Maria emoni	12355322	6	lastenl	12355322 / 24453211
22.	Neitsyt Muaria	Neitsyt Muaria emoni	2552343211	9	lastenl	24423322 / 65524311
23.	Tuuti tuuti	Tuutipa tuuti Tuomen kukka	11555322	12	lastenl	24523322 / 65453211
24.	Hyvä lapsi	Hyvä on lapsi laisan vaimon	2255234311	14	lastenl	25524322 / 65524311
25.	Tuuvitti emoni milma	Tuuvitti emoni milma	115545322	12	lastenl	25524322 / 65453211
26.	Mato musta	Mato musta muan alani	11555322	11	loitsu	** / 65453211
27.	Heru heru Hermikkini	Heru heru Hermikkini	25545322	6	loitsu	** / 24453211
28.	Karhun virsi	Lähetäh´ On ovilla	11555341	20	loitsu	11545322 / 54332011
29.	Souva souva	Souva souva soutajaisen	11444322	16	loitsu	11555322 / 24532011
30.	Karhun virren jatkoa	Joko tiäll´on pirtit pesty	12323453	6	loitsu	12323453 / 54310011
31.	Meheläini ilman lintu	Meheläini ilman lintu	14443211	9	loitsu	14532011 / **
32.	Karhun virsi	Lähenpä Ohon ovilla	11444653	16	loitsu	10323454 / 54332011
33.	Lasken lehmäni leholle	Lasken lehmäni leholle	11544353	37	loitsu	10323454 / 54310011
34.	Heru heru Hermikkini	Heru heru Hermikkini	25545322	7	loitsu	24423322 / **
35.	Tuulen synty	Kyllä tiijän tuulen synnyn	25524311	11	loitsu	24423322 / 24453211
36.	Lasken lehmäni leholla	Lasken lehmäni leholla	11555353	28	loitsu	24423522 / 54310011
37.	Tuulen ukko	Tuulen ukko, tuulen akka	2552343211	6	loitsu	25524322 / **
38.	Karhun virsi	Lähenpä Ohon ovilla	11555322	16	loitsu	25524322 / 24532311
39.	Hämehessä härkä syntyi	Hämehessä härkä synty	232101V	8	riittilaulu	** / VV332011
40.	Jauhajan virsi	…ole miussa miehen naista	-0321542	4	lyyr	** / **
41.	Juopon laulu	Voi milma popoista poikaa	32345522	8	lyyr	** / **
42.	Jauhajan virsi	Ei ole miussa miehen naista	4325543211	3	lyyr	** / **
42b.	Jauhajan virsi	Ei ole miussa miehen naista	11432653	4	lyyr	** / **
43.	Nuoret miehet naimattomat	Nuoret miehet naimattomat	25523322	6	lyyr	25523322 / 65524311
44.	Kukus kultani käköni	Kukus kultani käköni	356543534321	8	hääl	34 5654 353 21'
45.	Lenti kokko	Lenti kokko koilta ilmoin	123453554231	11	hääl	34 5654 353 21'

518 Koko Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitoksen kansanperinteen laitoksen Anni Tenisova -aineisto on kuvattu aineistoluetteloissa, s. 338-342. Aineistossa oleviin tallenteisiin sisältyy runsaasti samojen laulutoisintojen kopioita. Tässä luettelossa toisinnot on otettu huomioon vain yhden kerran. Ks. myös toisintokohtainen analyysi jäljempänä.

519 Nauhat ovat katkonaisia, ja on mahdollista että toisinto 1 onkin alun perin sama, kuin toisinto 4. josta on runsaasti muitakin kopioita. Nauhojen katkoskohdat ovat hieman erilaisia. Vaikka kyseessä olisikin saman toisinnon kaksoiskappale, ei sillä ole käyttämässäni tarkastelutavassa sellaista merkitystä, että se muuttaisi johtopäätöksiä.

Anni Tenisovan laulamisen tapa

Ääninauhalta kuulen ikääntyneen naisen laulamista ja kerrontaa. Ääni on soivaa ja varmaa. Laulaja ei horjahtele valitusta sävelköstä missään kohdassa.[520] Erityisen selväksi tämä käy, kun kuuntelee hänen rekimittaisia laulujaan ja pajatuksiaan, joita on samoilla nauhoilla, joilla edellä kuvattu runolauluaineistokin on. Kaikki melodiakaarrokset ja tarkat rytmit – joita sisältyy erityisesti tšastuška -tyyppisiin lauluihin – ovat täsmällisiä ja varmoja. Tässä mielessä hän lienee ollut ainakin jossakin määrin erilainen laulaja kuin Anni Lehtonen oli. Hänestähän Juho Ranta kirjoitti: "Kun laulajan korva ei sitäpaitse ole aivan varma."[521] Tenisovan korva on "aivan varma".

Laulaminen on perusilmeeltään kiireetöntä, ei hidasta tai nopeaa, vaan nimenomaan levollisen varmaa. Anni Tenisova käyttää laulaessaan sekä yhden että kahden säkeen (eli säeparin) mittaisia hengitysfraaseja. Pienet hengitystauot otetaan rauhallisesti luontevissa paikoissa, ja jos tarvitaan, laulamista hieman hidastetaan säeparien lopuissa uuden säkeen mieleen palauttamista varten. Tulee sellainen mielikuva, että laulua ei "muisteta ulkoa" sellaisenaan, vaan se muodostetaan lopulliseen muotoonsa laulamisen aikana.

Hyvin usein laulu aloitetaan reippaasti, ensimmäiset säkeet eivät yleensä ole sävelmältään tyypillisimpiä. Tuntuu siltä, että laulaja "löytää" laulun edetessä hänelle tyypillisimmät sävelmäsäkeiden muodot, joissa on kuitenkin muuntelua hyvin paljon.

Laulujen absoluuttinen sävelkorkeus sijoittuu melkein aina alueelle d–e1, joissakin lauluissa käydään tilapäisesti hieman alempana. Yleisin runolaulun asteikon perussävelen sävelkorkeus on f.

Nyt tarkasteltava aineisto sisältää eeppisiä eli kertovia lauluja, lyyrisiä eli tunnelmalauluja, lastenlauluja, jotka voivat olla sekä lapsille laulettavia uinotuslauluja (tuutulauluja) että lasten itsensä laulettaviksi ajateltuja lauluja (sellaisiksi tulkittuja), laululoitsuja ja häälauluja. Laulamista kuunnellessani olen päätynyt epäilemään, että edellä kuvattu luokitustapa ei välttämättä olekaan laulamisen kannalta relevantti. Ehkä tarkempi tarkastelu antaa tähänkin osviittaa.

Joka tapauksessa olen jäsentänyt tarkasteluni edellä kuvatun luokituksen mukaiseksi ja jopa, kuten myöhemmin ilmenee, pienempiin osaluokkiin. Tämä sen vuoksi, että molemmilla tarkastelukulmilla on sekä hyvät että huonot puolensa. Suurella aineistolla saadaan yleispätevää tietoa, mutta toisaalta aineisto voi myös kätkeä sisäänsä tärkeitä piirteitä. Laulaminenhan toteutuu vain yksi laulutoisinto kerrallaan, ja eri toisintojen piirteet voivat kumota toisensa tai ainakin hajaannuttaa kokonaiskuvaa tarpeettomasti, jos toisintoja ei tarkastella myös yksi kerrallaan.

---

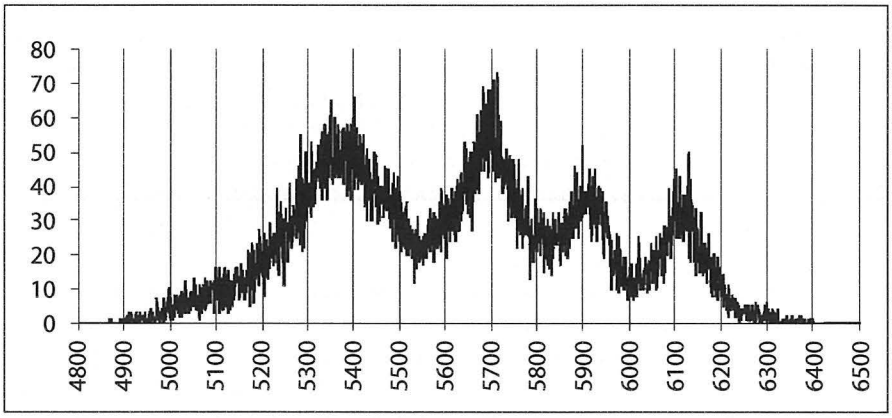
520 Palaan myöhemmin asteikon rakenteeseen tarkemmin.
521 SKS KRA. Ranta, Juho VK 79.

Anni Tenisovan sävelasteikko

Käsittelin nuotinnoksiin liittyviä kysymyksiä jo aikaisemmin Domna Huovisen laulamista käsittelevässä luvussa (5.2). Tässä on syytä ainoastaan lyhyesti viitata eräisiin seikkoihin aiemmin esitetyn lisäksi.

Runolaulun piirteiden tutkimisessa on perinteisesti käytetty nuotinnoksia (transkriptioita), joko tutkijan itsensä tekeminä tai jonkun toisen tutkijan (kerääjän, toimittajan) kirjoittamina. Analyysi on sitten kohdistettu lähes pelkästään näihin nuotinnoksiin, mikä ei ole ongelmatonta: nuotinnokset ovat aina ilmiön pelkistetty kuvaus, jossa suuri osa tutkittavan ilmiön ominaispiirteistä jää merkitsemättä (tai tulee kuvatuksi standardisoidulla, viitteellisellä tavalla). Nauhoituslaitteiden ilmestyminen kansanmusiikin tutkimukseen 1900-luvulla merkitsi harppausta eteenpäin, koska nuotinnokset voitiin tarkistaa ja 1960-luvulta lähtien jopa mitata koneellisesti. Vaikka uudet menetelmät merkitsevät edistysaskelta, silloin kun niitä oikein käytetään, ne eivät syrjäytä kuulonvaraista analyysiä. Koneellista analyysiä vaivaavat samat perusongelmat vielä suuremmassa määrin kuin kuulonvaraista analyysiä: kone tulkitsee annettujen analyysikaavojen mukaisesti, siis kaavamaisesti (sic!), eikä kykene ihmisen tavoin ymmärtämään esimerkiksi tempon vaihteluita, tonaalisia suhteita, liukumisia, niekkuja ja vibratoa. Tästä huolimatta koneellinen analyysi voi merkittävästi lisätä tietoa, nimenomaan laulajakohtaisesta asteikkorakenteesta.

Diagrammissa 4 on koneellisesti mitattu laulun sävelkorkeuksia yhdessä Anni Tenisovan laulutoisinnossa.

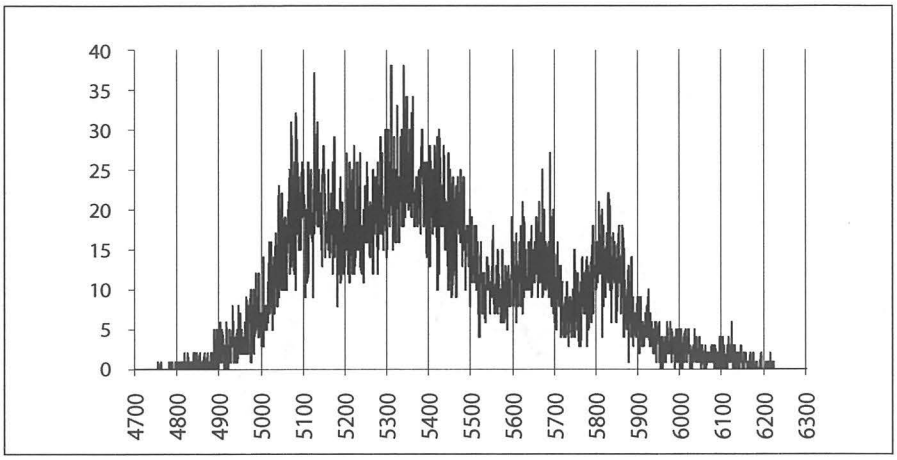


Diagrammi 4. Anni Tenisovan käyttämät sävelkorkeudet Lemminkäisen virren toisinnossa 9 (katkelma, Kper AK/0069:01. 1954.).

Kuvasta voi nähdä seuraavia asioita: Koko sävelkorkeuksien alue on arvojen 4 900 c ja 6 400 c välissä. Absoluuttisina arvoina tämä vastaa pienen oktaavin c# ja yksiviivaisen oktaavialan e1 väliä. Yleisimmät sävelkorkeudet tässä laulussa ryhmittyvät likimääräisesti arvojen 5 400, 5 700, 5 900 ja 6 100 c ympärille. Niistä kohdista löytyvät laulamisessa (tässä toisinnossa) käytettävän sävelasteikon yleisimmät sävelkorkeudet. Yllättävänkin korkeita frekvenssejä saavat myös huippujen väliin sijoittuvat sävelkorkeudet, esimerkiksi välillä 5 400 ja 5 700, ja asteikon 2. sävel varmaan sijoittuu sinne. Tässä toisinnossa laulaja on todellakin käyttänyt asteikon 2. säveltä suhteellisen vähän. Se, samoin kuin jakautuman alapään loiva laskeutu-

minen (tälle alueelle sijoittuu asteikon perussävelen alapuolinen sävelkorkeus), kannattaa panna merkille.

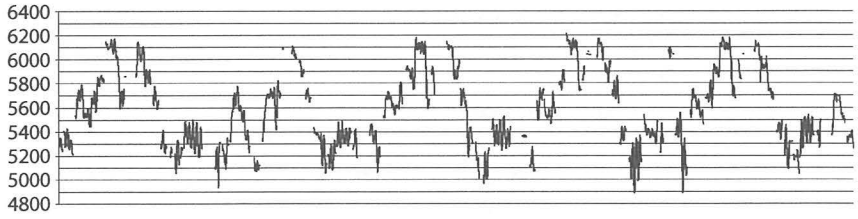
Koska Anni Tenisovalle on tyypillistä käyttää saman toisinnon aikana enimmäkseen vain tiettyjä säetyyppejä, on syytä tarkastella samanlaista kuvaa myös toisesta toisinnosta. Diagrammissa 5 on vastaava kuvaus toisinnosta 15.



Diagrammi 5. Anni Tenisovan käyttämät sävelkorkeudet toisinnossa 15 (Kper AK/0174:12. 1954.).

Kuvasta näkyy nyt hieman toisenlainen asteikko. Perussävel on jonkin verran matalammalla, likimääräisesti hieman arvon 5 100 c yläpuolella (diagrammin ilmoittama yleisin arvo perussävelelle olisi 5 126 c[522]), asteikon toinen sävel on nyt yleisin sävel, hieman 5 300 c:n yläpuolella (arvot 5 311 ja 5 340 c), kolmas sävel on likimääräisesti hieman 5 400 c:n yläpuolella (arvo 5 426 c), neljäs sävel likimääräisesti arvon 5 700 c alapuolella (arvot 5 690 ja 5 671 c), viides sävel likimääräisesti 5 830 c:n ympärillä (arvot 5 807, 5 831 ja 5 864 c) ja kuudes sävelkorkeus näyttää jakautuvan laajalle alueelle arvon 6 020 c yläpuolelle, aina arvon 6 123 c tienoille saakka.

Ennen kuin mennään tarkempaan asteikkorakenteen analyysiin, on syytä tarkastella sävelkorkeuksia tarkemmin, pienemmältä alueelta. Diagrammi 6 on laulutoisinnon 9 alkupuolelta, ei kuitenkaan ihan alusta. Kuvassa on koneellisesti piirretty sävelkorkeuksia kuvaava käyrä.

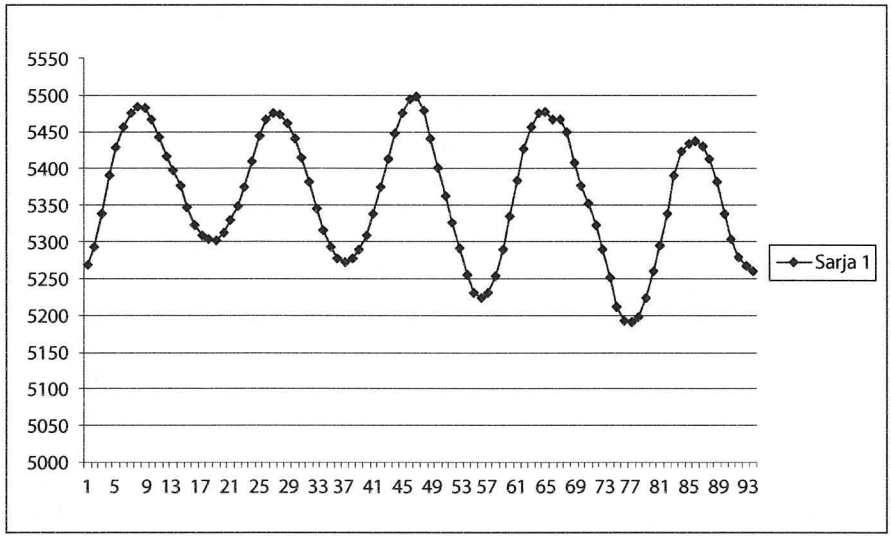


Diagrammi 6. Sävelkorkeuksien kuvaus Anni Tenisovan Lemminkäisen virrestä, toisinto 9. (Kper AK/0069:01. 1954. Katkelma).

522 Diagrammin ilmoittama tarkka arvo on kuitenkin mittausmenetelmästä johtuen hieman sattumanvarainen. Tärkeämpi on likimääräinen tarkastelu (ks. jäljempänä).

Seuraavasta diagrammista näkee hieman yllättäen, että merkittävä syy sävelkorkeuksien hajanaiseen jakautumiseen onkin laulajan vibrato, joka on huomattavan laaja, ajoittain jopa 1½ sävelaskeleen laajuinen.

Diagrammissa 7 on noin yhden sekunnin mittainen jakso säeparin päättävästä sävelestä. Vasemmalla, pystyakselilla, on sävelkorkeus centteinä. Korkein arvo on 5 500 senttiä ja matalin 5 190 senttiä eli absoluuttisiksi arvoiksi muutettuna reilu 1½ sävelaskelta.



Diagrammi 7. Anni Tenisovan perussävelen vibrato. (Kper AK/0069:01. 1954. Katkelma.).

Se, minkä korva kuulee kauniisti soivana, varmana laulamisena, onkin koneen tulkitsemana laajalle alueelle ulottuvaa huojuntaa! Korvin kuunneltuna selkeä perussävelen alapuolelle sijoittuva sävelkorkeus peittyy siis diagrammissa näkyvän vibraton ja luonnollisen sävelkorkeuden liukumisen alle.

Kuuntelin (kuuntelimme yhdessä tutkijakollegani Janne Seppäsen kanssa) perussäveltä ja muitakin säveliä hidastettuna, jolloin havaitsimme, että korva kuulee merkitsevänä sävelkorkeutena pääasiassa vibraton yläpään. Tosin runotavujen äänteiden ominaisuudet ja mahdollisesti laulajan intonaation (prosodinen) tilapäinen vaihtelukin vaikuttavat siihen.

Vaikka koneellisen tarkastelun anti on mittarin vajavaisuuden vuoksi vähäinen, voitaneen tehdä joitakin johtopäätöksiä: Anni Tenisovan käyttämä asteikko on kuudelle perussävelen yläpuolelle ja yhdelle sen alapuolelle sijoittuvalle sävelelle (sävelasteelle) rakentuva.[523] Asteikon kuudes sävel ja perussävelen alapuolinen sävel ovat korkeudeltaan häilyviä.

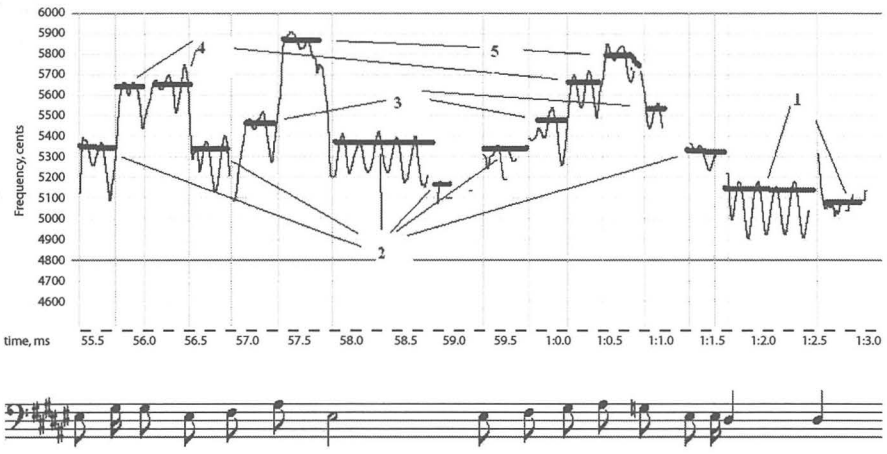
---

523 Heikki Laitinen (2004) on oivaltavasti käyttänyt artikkelissaan tästä sävelestä analyysimerkintää 0, minkä tulkitsen siten, että hän epäsuorasti ottaa etäisyyttä käsitykseen, että kysymyksessä olisi diatonisen asteikon 7. sävel.

Laulujen asteikoista, nuotinnoksista

Olin omissa nuotinnoksissani alun perin luokitellut ainoastaan yhden toisinnon neutraaliksi, muut lähinnä pieniterssisiksi. Myös koneellisen analyysin tulos vahvistaa vaikutelmaa, jonka mukaan Anni Tenisovan lauluissa näyttäisi vallitsevana olevan likimääräisesti pieniterssinen asteikko. Mielestäni asteikkoa ei voi kutsua molliasteikoksi kahdesta syystä. Ensinnäkin koska se ei ulotu oktaavin alueelle (asteikon perussävelen alapuolinen sävel ei siis mielestäni ole asteikon 7. sävel, vaan sen funktionaalinen paikka on ainoastaan perussävelen alapuolella), ja toisaalta sen vuoksi, että useat asteikon sävelkorkeudet ovat molliasteikosta poikkeavia. Poikkeama on suurin asteikon perussävelen alapuolisen sävelen ja 6. sävelen osalta, mutta erittäin merkitsevä se on myös asteikon 3. sävelen osalta.

Laulua kuunnellessa ei minkään sävelen osalta tule sellaista vaikutelmaa, että laulaja horjuisi epämääräisesti tai "epävireisesti". Kyseessä on siis vakiintunut, tyylinmukainen asteikko. Seuraavassa (diagrammit 8, 9 ja 10) tarkastelen asteikkoa vielä kerran kuvien avulla.



Diagrammi 8. Asteikon sävelet yhdessä säeparissa, toisinnossa 15. (Kper AK/0174:12. 1954. Katkelma.).

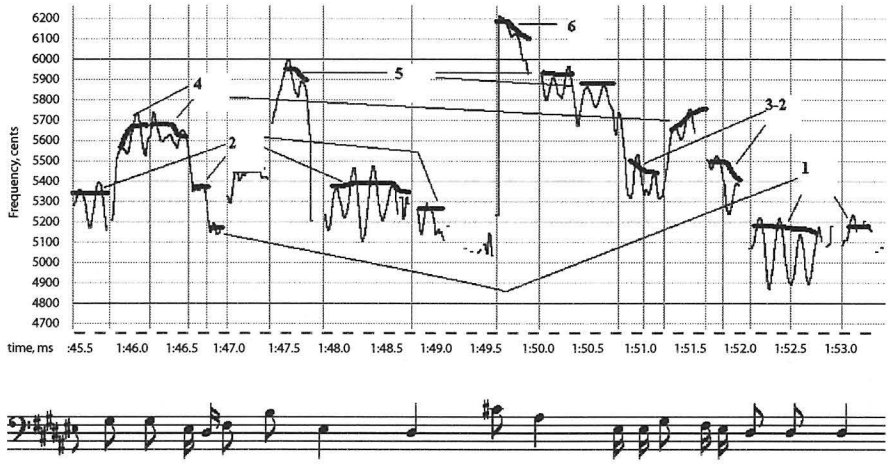
Kuvassa näkyy (ohut, aaltoileva viiva) koneellisen analyysin tuottama sävelkorkeutta kuvaava käyrä, jonka päälle olen vahvemmalla viivalla merkinnyt sävelkorkeuksia selventävän viivan (ks. edellä, mitä kirjoitin vibratosta). Kuvassa olen myös havainnollistanut sitä, miten tulkitsen asteikon sävelkorkeuksien toteutuvan tässä säeparissa.

Asteikon perussävel (säeparin lopussa) saa tässä säeparissa vahvalla tahdinosalla likimääräisen arvon 5 140 c, heikolla tahdinosalla selvästi alemman arvon, noin 5 090 c. Toinen sävel on esisäkeessä pääasiassa noin arvoissa 5 350–5 370 c.

Kolmannen sävelen korkeudet ovat noin 5 470, 5 485 ja (jälkisäkeessä) 5 530 c. Neljäs sävel on 5 650–5 670 c. Asteikon viides sävel on esisäkeessä noin korkeudella 5 870 c, mutta jälkisäkeessä korkeudella 5 800 c.

Asteikossa suurin huomio kannattaa kiinnittää 3. ja 5. sävelen korkeuksiin. Diatonisen molliasteikon kolmannen sävelen sävelkorkeus olisi tässä ympäristössä noin 5 440 c, duuriasteikon terssi noin 5 540 c. Anni Tenisovan terssi sijoittuu vaihtelevasti niiden väliselle alueelle. Asteikon 5. sävel on leimallisen tuntuisesti myös kahdella eri korkeudella. Niin sanottu puhdas länsimainen kvintti olisi tässä ympäristössä noin 5 840 c, joten Anni Tenisovalla asteikon viides sävel sijoittuu tässä säeparissa sen molemmille puolille.

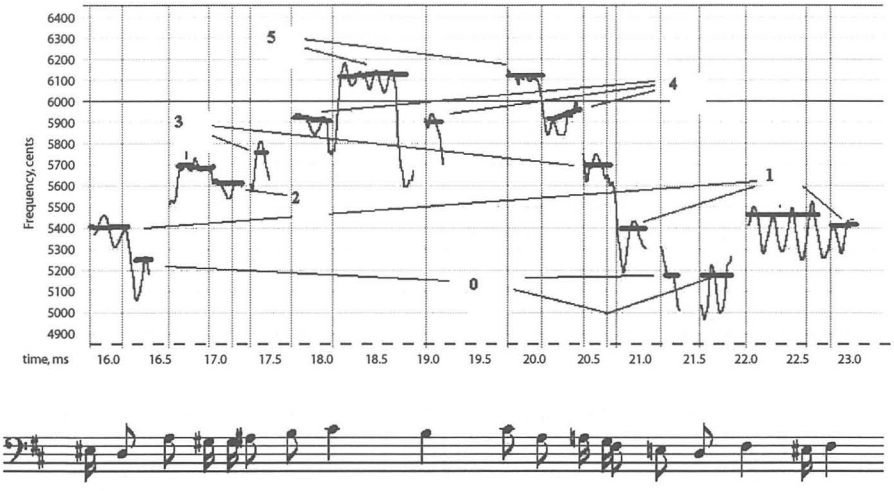
Saman toisinnon toisesta säeparista tehty kuva on diagrammissa 9.



Diagrammi 9. Yhden säeparin sävelkorkeudet, toisinto 15. (Kper AK/0174:12. 1954. Katkelma.).

Tässä säeparissa perussävel sijoittuu noin 5 180 c:n korkeudelle, toinen sävel korkeudelle 5 360–5 400 c (poikkeus jälleen heikolla tahdinosalla 5 270 c), kolmas sävelkorkeus, joka esiintyy vain nopeina käväisyinä tässä säeparissa, noin 5 500 c. Neljäs sävelkorkeus sijoittuu korkeudelle 5 690–5 720 c. Viides sävel on korkeudella 5 890–5 950 c. Kuudes sävelkorkeus, joka aloittaa jälkisäkeen, on liukuva ja sijoittuu 6 200–6 100 c:n korkeudelle. Tästä säeparista kannattaa erityisesti panna merkille 6. sävelen suhteellinen korkeus (150–300 senttiä korkeammalla kuin 5. sävel) ja liukuma.

Kuvassa 11 näkyy asteikon alapuolelle sijoittuva sävelkorkeus. Se saa tässä arvot 5 180–5 250 c (perussävel on noin 5 400–5 450 c). Sävel on siis 150–300 senttiä perussävelen alapuolella.



Diagrammi 10. Sävelkorkeudet säeparissa B / J. Toisinto 8 (Kper AK/0069:03 – 04. 1954. Katkelma.).

Samat piirteet toistuvat kautta laulamisen. Asteikon kuudennet ja perussävelen alapuoliset sävelkorkeudet ovat siis ominaisuuksiltaan poikkeavia, ja ne myös esiintyvät muita säveliä selvästi harvemmin. Sävelten esiintymisfrekvenssit koko aineistossa ovat taulukon 21 mukaiset.

Taulukko 21. Anni Tenisovan runolaulussa käyttämien sävelkorkeuksien esiintymisfrekvenssi.

Asteikon sävel	Lukumäärä kpl	Osuus aineistossa %
0. sävel	522 kpl	5,8 %
1. sävel	2 018 kpl	22,4 %
2. sävel	2 127 kpl	23,6 %
3. sävel	1 855 kpl	20,6 %
4. sävel	1 138 kpl	12,6 %
5. sävel	1 237 kpl	13,7 %
6. sävel	127 kpl	1,4 %
Yhteensä	9 024 kpl	100 %

Taulukkoa 21 tulkittaessa täytyy muistaa, että se ilmaisee ainoastaan esiintymisfrekvenssiä (eli kun sävelkorkeus saa yhden runotavun osakseen), ei duraatiota eli sävelten kestoa. Jos sekin otettaisiin huomioon, 1. ja 2. sävel kasvattaisivat suhteellista osuuttaan voimakkaimmin, juuri kuudensien ja perussävelen alapuolisten sävelkorkeuksien kustannuksella.

Toisinnossa 10 asteikon kolmannen sävelen vaihtelu kuulostaa erityisen suurelta. Taulukossa 22 ovat sen viiden ensimmäisen säeparin sävelkorkeudet centteinä.

Taulukko 22. Anni Tenisovan käyttämät likimääräiset sävelkorkeudet centteinä toisinnossa numero 10 (Kper AK/0172:08. 1956. Katkelma.) viiden ensimmäisen säeparin aikana.

	Yleisin	Alin	Ylin
0.	(ei rek.)	-	-
1.	n. 5 200	n. 5 150	n. 5 300
2.	n. 5 400	n. 5 350	n. 5 400
3.	n. 5 580	n. 5 500	n. 5 580
4.	n. 5 700	n. 5 700	n. 5 800
5.	n. 5 900	n. 5 850	n. 6 000
6.	n. 6 100	n. 6 050	n. 6 200

Taulukko 22 näyttää kumoavan korvakuulolta tehdyn havainnon: terssin vaihtelu ei ole sen suurempaa kuin muidenkaan sävelkorkeuksien. Ehkä duuri-mollitonaalisiin asteikkorakenteisiin tottunut korva vain havaitsee sen vaihtelun tarkemmin kuin muiden sävelkorkeuksien vaihtelun. Toinen merkille pantava seikka on asteikon perussävelen ja 5. sävelen hajonta. Tämä tuntuu olevan sen periaatteen vastainen, että asteikon merkittävimmät sävelet ovat vakaampia kuin muut asteikon sävelet.[524] Ainakin Anni Tenisovalla näissä sävelissä on vaihtelevuutta yhtä paljon ja joskus jopa enemmän kuin muissa sävelissä.

Edellä kuvatun valossa selvää on, että Anni Tenisovan runolaulussa käyttämä sävelasteikko ei ole molli- eikä duuriasteikko. Sen perusominaisuuksiin kuuluu kolmannen sävelen, samoin kuin muidenkin yleisimpien sävelten, vähäinen, alle 100 centin vaihtelu jopa yhden säeparin aikana sekä asteikon reunasävelien, kuudennen ja perussävelen alapuolisen sävelen, voimakkaampi, jopa noin 150 centin vaihtelu soivassa sävelkorkeudessa.

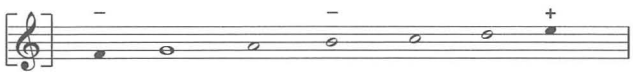
Reunasävelten, eli asteikon 6. ja 0-sävelten, osalta ymmärrän myös sellaista tulkintaa, jossa ne katsottaisiin asteikon ulkopuolisiksi karaktäärisäveliksi. Tällekin tulkinnalle olisi perusteita: sävelet esiintyvät tendenssisävelinä (6. sävel aloittaa aina jälkisäkeen, 0-sävel rakentaa kadenssia) ja ne esiintyvät laulussa selvästi harvemmin kuin muut sävelet.

Olen kuitenkin päätynyt pitämään niitä asteikon sävelinä seuraavilla perusteilla: Ne esiintyvät laulussa myös painollisina, kuudes sävel useimmiten jopa säkeen alussa. Niiden esiintymisfrekvenssi on vähäisyydestään huolimatta kuitenkin riittävä, varsinkin toisintokohtaisesti. Näiden sävelten poikkeavat ominaisuudet kannattaa kuitenkin panna merkille.

Näyttäisi siis siltä, että Anni Tenisovalla on eeppisessä runolaulussa käytössään seitsensävelinen asteikko, jonka runkona on viisi säveltä ja jota täydentävät asteikon molemmissa päissä esiintyvät, hieman muista sävelistä poikkeavat reunasävelet. Asteikon eri sävelten sävelkorkeudet voivat vaihdella ilman, että sävelten funktionaalinen asema asteikossa hämärtyy. Asteikon kolmas sävelkorkeus vaihtelee yhden säeparin sisälläkin noin 100 centin alueella, 300–400 centin etäisyydellä perussävelestä.

Nuoteille piirrettynä asteikkoa voisi kuvata nuotinnoksen 22 mukaisesti.

---

524 Vrt. esim. Lippus 1995, 69–72.

Nuotinnos 22. Anni Tenisovan seitsensävelinen runolaulun sävelasteikko.

Avain nuottiviivaston päässä ilmaisee likimääräiset intervallisuhteet. Sijoittamalla etumerkintä sulkeisiin ilmaistaan, että kyse on likimääräisestä viitekehyksestä, ei tarkoista sävelkorkeuksista tai asteikkorakenteesta. Koska asteikon perusrakenteeseen kuuluu 300–380 centin etäisyydellä perussävelestä vaihdellen toteutuva terssi, sitä ei tarvitse enää nuottikirjoitukseen merkitä.[525] Nuotinnosten tärkein informaatio, jonka ne ilmaisevat tarkasti, on sävelten (funktionaalinen) tunnistaminen asteikkorakenteen sisällä, suhteessa toisiinsa. Niinpä esimerkiksi säkeen päätössävelenä ilmenevä asteikon 2. sävel esisäkeessä (tai perussävel jälkisäkeessä) ja sen toisto saattavat joissakin säkeissä olla sävelkorkeutta mekaanisesti mittaamalla kahdella eri korkeudella, mutta todellisuudessa (= siinä todellisuudessa, minkä laulaja synnyttää ja ymmärtävä kuulija kokee oikeaksi) ne ovat samoja asteikon säveliä.

Anni Tenisovan eeppisten runolaulujen sävelmätyypit, niiden kantamuodot ja variaatiot

Eeppisissä lauluissa (18 toisintoa) on yhteensä 1 133 säettä, joissa on 248 sävelmältään erilaista. Vajaita tai ylipitkiä on 5. Ehjissä säkeissä[526] (1 128 kpl) on 244 sävelmältään erilaista säettä. Sävelmäsäkeiden erilaisuutta on tarkastelu tässä vain kahdeksantavumittaisen yleistyypin perusrytmin mukaan, eli tiheämmät rytmit[527], niekut ja korukuviot tai useammalla sävelellä tehdyt 16-osaliikkeet on jätetty tarkastelun ulkopuolelle. Tiheämmät kuviot on luokittelussa purettu arvioimalla merkityksellisiksi säveliksi perusrytmin mukaisella iskulla tai iskuttomalla paikalla ensimmäisenä oleva sävel. Yksittäinen sävelmäsäe toistuu siis koko aineistossa samanlaisena keskimäärin vain 4,6 kertaa. Sävelmissä on erittäin runsaasti melodista muuntelua.

Sellaisia sävelmäsäkeitä, jotka esiintyvät vähintään 10 kertaa, on 32. Ne kattavat yhteensä 704 säettä eli lähes 2/3 kaikista säkeistä. Näiden sävelmäsäemuotojen joukossa on 18 esisäkeeksi tulkittavaa (kattavat yhteensä 340 säettä) ja 14 jälkisäkeeksi tulkittavaa (kattavat 364 säettä). Melodinen muuntelu on siis molemmissa säetyypeissä runsasta, mutta hieman vähäisempää jälkisäkeessä. Yhteensä esisäkeiksi tulkitsemiani on 546, jälkisäkeiksi tulkitsemiani (päättyvät 11-lopukkeeseen) 582.

525 Joitakin lisämerkkejä (esim. nuolia) voidaan käyttää silloin, kun kuvattava piirre havaittavalla tavalla poikkeaa yleisestä vaihtelun tasosta.

526 Tästä eteenpäin frekvenssejä laskettaessa on lähtökohtana ollut aina ehjien säkeiden lukumäärä, 1 128 säettä.

527 Rytmistä ja metriikasta on erillinen tarkastelu on jäljempänä, sivulla 224. Katso myöskin s. 263.

Esisäkeet

Yleisimmät esisäkeet ovat taulukon 23 mukaiset. Huomio kiinnittyy yleisimpien säkeiden osalta siihen, että yleisin ja neljänneksi yleisin ovat lähes samanlaisia, samoin viides ja seitsemäs. Tulkitsen ne saman säetyypin varianteiksi.

Taulukko 23. Yleisimmät esisäkeen sävelmät Anni Tenisovan eeppisiksi luokitelluissa runolauluissa.

Yleis.	Sävelmän rak.[528]	Lkm., kpl	%-os.
1.	24 42 33 22	(44)	8,1
2.	10 32 34 54	(33)	6
3.	11 55 53 22	(31)	5,7
4.	24 42 35 22	(26)	4,8
5.	32 12 35 22	(22)	4
6.	12 31 13 22	(21)	3,8
7.	12 32 34 53	(21)	3,8

Tutkimustani varten teen luokittelun, jossa kaikista eeppisten laulujen säkeistä seulottujen yleisimpien sävelmäsäkeiden ympärille hahmottuvat variaatiomuodot tyypitellään uudelleen, sävelmän rakenteen ja karaktäärin[529] perusteella. Haluan korostaa sitä, että luokittelu perustuu sekä rakenneanalyysiin että kuulonvaraiseen karaktäärin arvioimiseen. Sisällytän luokitukseen erillisen viittauksen säkeen lopukkeeseen, jotta sen merkityksen arvioiminen syntaksissa olisi mahdollista. Tällä tavalla menettelemällä saan tutkimiseen tarvittavan työkalun. Luokitus synnyttää myös eräänlaisen työhypoteesin: tällaisella luokituksella voidaan ehkä havaita laulamisessa ilmeneviä säännönmukaisuuksia (jos niitä on) ja löytää säkeen tai jopa säeparien alueelle ulottuvia sävelmäformuloita.

Taulukossa 24 on ensimmäisenä symboli (esim. A) ja sen alla kaikkien siihen luettujen säkeiden määrä. Seuraavassa sarakkeessa on sävelmätyypin perusmuoto ja sen alla suluissa perusmuodon esiintymien määrä. Variaatiot-sarakkeessa on lueteltu kaikki perusmuodon eri variaatioihin lasketut, tyyppiin sisältyvät säkeen muodot. Suluissa on ryhmitelty vielä erikseen säkeen lopukkeen perusteella erikseen huomioitavat variaatiot. Kaikki suluissa ilmoitetut luvut sisältyvät kokonaislukuihin.

---

528 Tässä taulukossa numerosymbolit on ryhmitelty iskualojen (laulujalkojen) mukaisesti. Jatkossa luovun siitä, samoin kuin fonttikoon muuttamisesta, koska iskualojen määrä ja keskinäiset laajuussuhteet ovat kaikissa tarkastelluissa säkeissä aina samat.

529 Karaktäärillä viittaan melodisen liikkeen synnyttämään vaikutelmaan. Käsite on hyvin lähellä ilmiötä, jota kutsutaan myös tonaaliseksi funktioksi.

Taulukko 24. Anni Tenisovan eeppisten yleistyypin runolaulujen esisäkeiden kantamuotojen luokitus rakenteen ja karaktäärin perusteella.

Tyyppi	Perusmuoto	Variaatiot
A: 108 kpl (19,4 %)	24423322 (44 kpl)	24423522, 24523322, 24513322, 24524322, 24523422, 25523322, 25545322, 22545322, 23423522, 25523522, 25524322, 25545322
	(Ab, 2 kpl)	22334653, 24456452
B: 67 kpl (12,2 %)	10323454 (33 kpl)	10323453, 10321034, 10321354, 10345344 10321353, 10345345,
	(Ba, 4 kpl)	10321322, 10123122, 10123522
	(Bc, 3 kpl)	10345341
C: 91 kpl (17,1 %)	11555322 (31 kpl)	11553322, 11545322, 15533222
	(Cb, 32 kpl)	11544354, 11544353, 11543353, 11543454, 11654353, 11665353 11665453,
	(Cc, 4 kpl)	11555341, 11645341, 11543541
D: 80 kpl (14,5 %)	32123522 (22 kpl)	32123122, 32123322, 32123422, 32102122, 32321322, 32345322, 32345524, 32345533, 34523322, 21012522 21012322
	(Db, 22 kpl)	32123453, 32123454, 32103453, 32103454, 32223453, 32311354, 32323454, 32334653, 32344652, 32345343, 33334653, 21323453
	(Dc, 2 kpl))	32345341
E: 100 kpl (18 %)	12311322 (21 kpl)	12311222, 12311324, 12312322, 12313322, 12321322, 12313325, 12323322, 12323522, 12335322, 12345322 12355322, 12355422,
	(Eb, 29 kpl)	12323453, 12321353, 12323454, 12321354, 12323452, 12334653, 12345653,
F: 79 kpl (14,5 %)		11123322, 11123122, 11123422, 11133322, 11123522, 11234322, 11244322, 11255322, 11245322, 11313322, 11321322, 11323322, 11355322, 11444322, 11445322,
	11323453, (18 kpl) (Fb, 32 kpl)	11323454, 11223454, 11223542, 11234652, 11321354, 11434654, 11456453,
G: 22 kpl (4 %)	00323454 (8 kpl)	00323453, 00321354 00321034, 00333453,
	(Ga, 2 kpl)	01245522, 00321033
	(Gc, 1 kpl)	00345341
H:	(2 kpl) (0,4 %)	54332322, 64354322,

Yhteensä 546 säettä Yhteensä 119 variaatiota

Jälkisäkeet

Yleisimmät jälkisäkeet ovat muotoa 54 31 00 11 (52 kpl), 65 45 32 11 (49 kpl), 54 33 20 11 (41 kpl), 24 53 20 11 (31 kpl), 45 33 20 11 (28 kpl) ja 65 52 43 11 (25 kpl). Näissäkin ensimmäinen ja kolmas sekä toinen ja viides näyttävät olevan saman tyypin variantteja. Sävelmäsäetyypin 54---0 11 variantteja löytyy aineistosta yhteensä 105 eli noin 18 %. Kun aineistoa laajennetaan siten, että kriteerinä on vain sävelmän loppuosan motiivi, eli ----- 0 11, löytyy tällaisia säkeitä aineistosta kaikkiaan 245 eli noin 42 % mahdollisista. Muita jälkisäkeen lopukkeita ovat 211 (224 kpl, 39 %), 311 (90 kpl, 15,5 %) ja 111 (20 kpl, 3,5 %). Muunlaisia lopukkeita ei jälkisäkeissä ole.

Taulukossa 25 on luokiteltu jälkisäkeet samoilla perusteilla, kuin edellä on tehty esisäkeille.

Taulukko 25. Anni Tenisovan eeppisten yleistyypin runolaulujen jälkisäkeiden kantamuodot.

Tyyppi	Perusmuoto	Variaatiot
J:	54310011	54532011, 54340011,
192 kpl	(52 kpl)	54342011, 54332011,
(Jb: 110 kpl)		54312011, 54303211,
(33,1 %)		53240011, 53210011,
		53132011, 52132011,
(Ja, 81 kpl)		55543111, 55523311,
		55453211, 55343211,
		55253211, 54653111,
		54433211, 54343211,
		54332211, 54313211,
		54244211, 54243211,
		54123211, 53243211,
		53244311, 53143211,
		53113211,
K:	65453211	66524311, 65543211,
99 kpl	(49 kpl)	65543111, 65542111,
(15,8 %)	65524311, 65524211,	
		65523311, 65452311,
		65432211, 65423211,
		65413211, 65343211,
		64453211,
(Kb, 1 kpl)		65542011
L:	24532011	25543011, 25542011,
185 kpl	(31 kpl)	24432011,24422011,
(Lb, 69 kpl)		24332011, 23332011,
(32,6 %)		34532011, 34332011,
		34310011, 33430011
		33432011, 23332011
(La, 119 kpl)		25545311, 25543211,
		25543111, 25542311,
		25542211, 25534311,
		25532111, 25524311,
		25524211, 25523211,
		25453211, 25453111,
		25332211, 24532311,
		24532211, 24453211,
		24443211, 24423311,
		24332311, 24332211,
		24332111, 23532311,
		23453211, 22543211
		35332311, 34343211,
		33453211, 33343211
		22543211
M:	45332011	45532011, 44532011,
54 kpl	(28 kpl)	43210211, 44332011
(9,4 %)	(Ma, 18 kpl)	46543111, 45332311,
		45332211, 45243211,
		44332211, 44243211,
		43243211
N:	32100011	31012011, 32103211,
20 kpl	(5 kpl)	33012011, 33200011
(3,1 %)		33210011, 32352011,
		32012011
O:	00332011	00012011, 00343011,
20 kpl	(7 kpl)	00320011, 00323011,
(3,5 %)		00321011, 00132011
(Oa, 4 kpl)		00343211
P:	(12 kpl)	11123511, 11332011,
	(2 %)	12312311, 12310011,
		12321211, 15532111,
		10312011, 10321011,
		10343211, 10012011,
		21012211, 11343211,

Yhteensä 582 säettä Yhteensä 125 variaatiota

Säkeen tasolla näyttäisi siltä, että vaikka muuntelu ja moninaisuus on erittäin runsasta, selvästi muita yleisempiä säkeen sävelmätyyppejä löytyy. Tässä vaiheessa, ilman tarkempaa tarkastelua, ei kuitenkaan ole mahdollista sanoa, onko kyseessä säkeen mittainen sävelmäformula vai formulanomaisista sävelmotiiveista rakentuva säe. On mahdollista, että suuressa aineistossa ilmenevä hajonta sumentaa kokonaiskuvaa. Laulaminenhan toteutuu aina yksi laulutoisinto kerrallaan. Tarvitaan siis myös laulu- ja toisintokohtaista tarkastelua.

Lemminkäisen virsi

Anni Tenisova lauloi vuonna 1956 Erkki Ala-Könnin haastattelemana toisinnon[530] Lemminkäisen virrestä (taulukossa 20 toisinto numero 11. Kper AK/0172:07. 1956.) Toisinnossa on yhteensä 134 säettä, joista esisäkeitä on 65 ja jälkisäkeitä 69.

Toisinnon yleisin esisäe on 24 42 33 22, joka on sama kuin koko eeppisten runolaulujen aineiston yleisin yksittäinen esisäe (A). Se esiintyy sellaisenaan 15 kertaa. Sen kahta muunnosta on 7. Yhteensä, variantteineen, A-tyypin sävelmäsäkeet kattavat lähes 34 % toisinnon kaikista esisäkeistä.

Toiseksi yleisin esisäetyyppi on 10 32 34 54 (8 kpl, symboli Bb). Sille löytyy myös kaksi varianttia, joita on 5. Yhteensä tämä esisäetyyppi esiintyy 20 %:ssa toisinnon esisäkeistä. Kolmanneksi yleisin esisäetyyppi (tyyppi E) ovat 12 3 -alkuiset, joita on yhdeksän erilaista varianttia, yhteensä 13 kpl eli 20 %. Neljättä (D-tyyppiä) on yhteensä 9 ja viidenneksi yleisintä eli C-tyyppiä (115-alkuisia) on 4.

Viiden säetyypin ulkopuolelle jää laulusta vain neljä esisäettä, kaksi F-tyyppiin lukeutuvaa ja kaksi G-tyyppiin lukeutuvaa. Taulukossa 26 on vertailtu esisäkeiden esiintymistä toisinnossa 11 ja koko eeppisten laulujen aineistossa. Taulukosta[531] voi havaita, että yhdessä laulussa säkeen sävelmätyypit keskittyvät voimakkaammin kuin koko aineistossa. Kaksi yleisintä tyyppiä kattaa yli puolet esisäkeistä, kun koko aineistosta (samalla luokituksella laskettuna) kaksi yleisintä esisäetyyppiä kattaa vajaan kolmanneksen.

Taulukko 26. Yleisimmät esisäkeen sävelmät koko Anni Tenisovan eeppisten runolaulujen aineistossa ja laulussa 11.

Nimi	%, laulu 11	%, koko aineisto
1. A	33,8	19,4
2. B	20,0	12,2
3. E	20,0	18
4. D	13,8	14,5
5. C	6,2	17,1

Anni Tenisovan laulujen nuotinnoksista

Edellä olen jo todennut, että Anni Tenisovan käyttämä sävelasteikko ei ole diatonisen säveljärjestelmän mukainen. Tämän kirjoittaminen nuottikuvaan "tarkasti" etumerkinnällä ja tilapäisillä muunnemerkeillä johtaisi mielestäni kuitenkin vielä kauemmaksi totuudesta, kyseessä kun eivät ole ylikorkeaksi lauletut intervallit, vaan aivan tyylin mukaiset intervallit. Nuottikirjoituksen konventio ja sen synnyttämä mielikuva diatonisesta asteikosta on väärässä, ei laulaja.

---

530 Käytän toisinto-termiä, jolla tarkoitan sitä, että jokainen tallennettu lauluesitys (laulamiskerta) on oma toisintonsa. (Kansanrunoudentutkijoiden piirissä toisinnolla tarkoitetaan hieman muuta.)

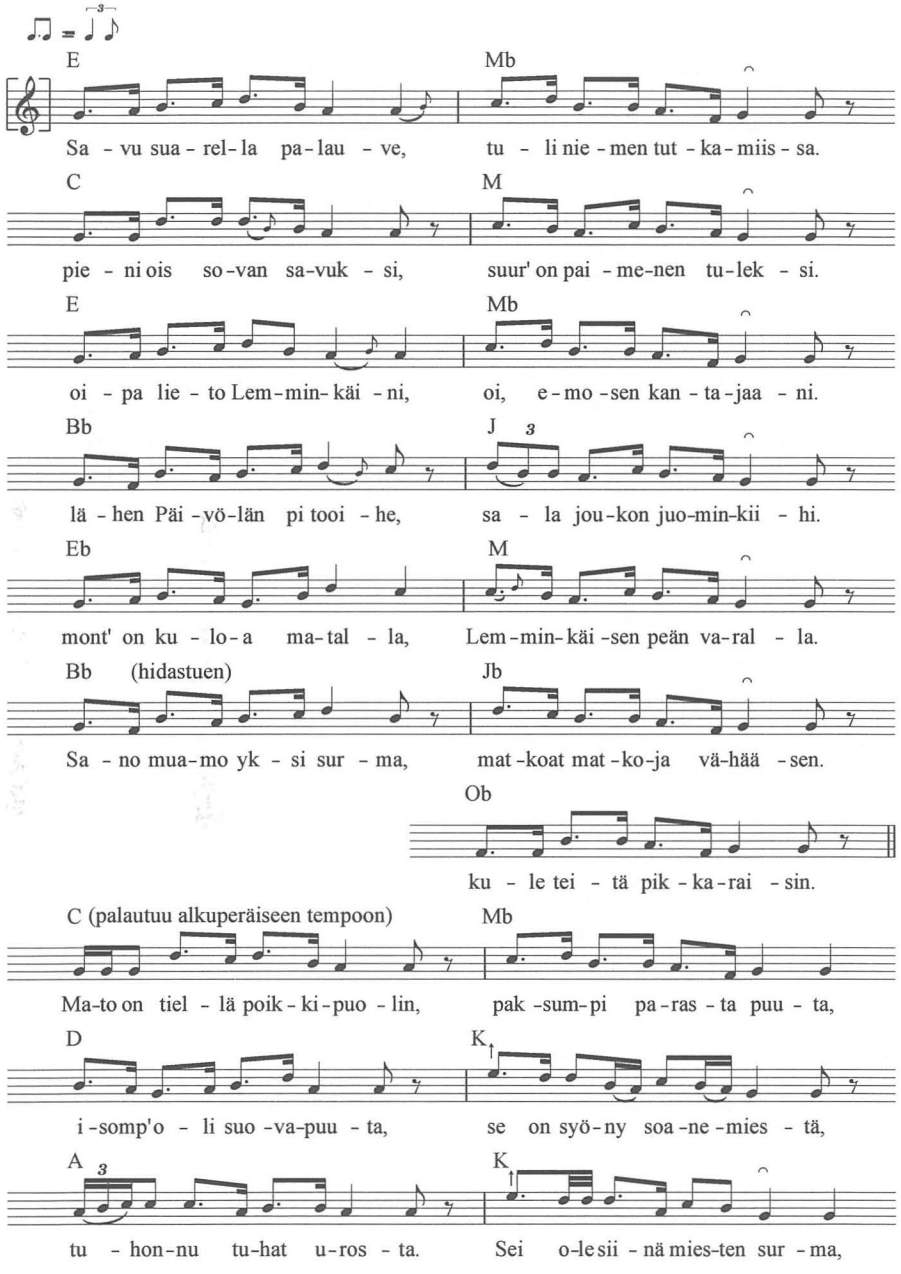
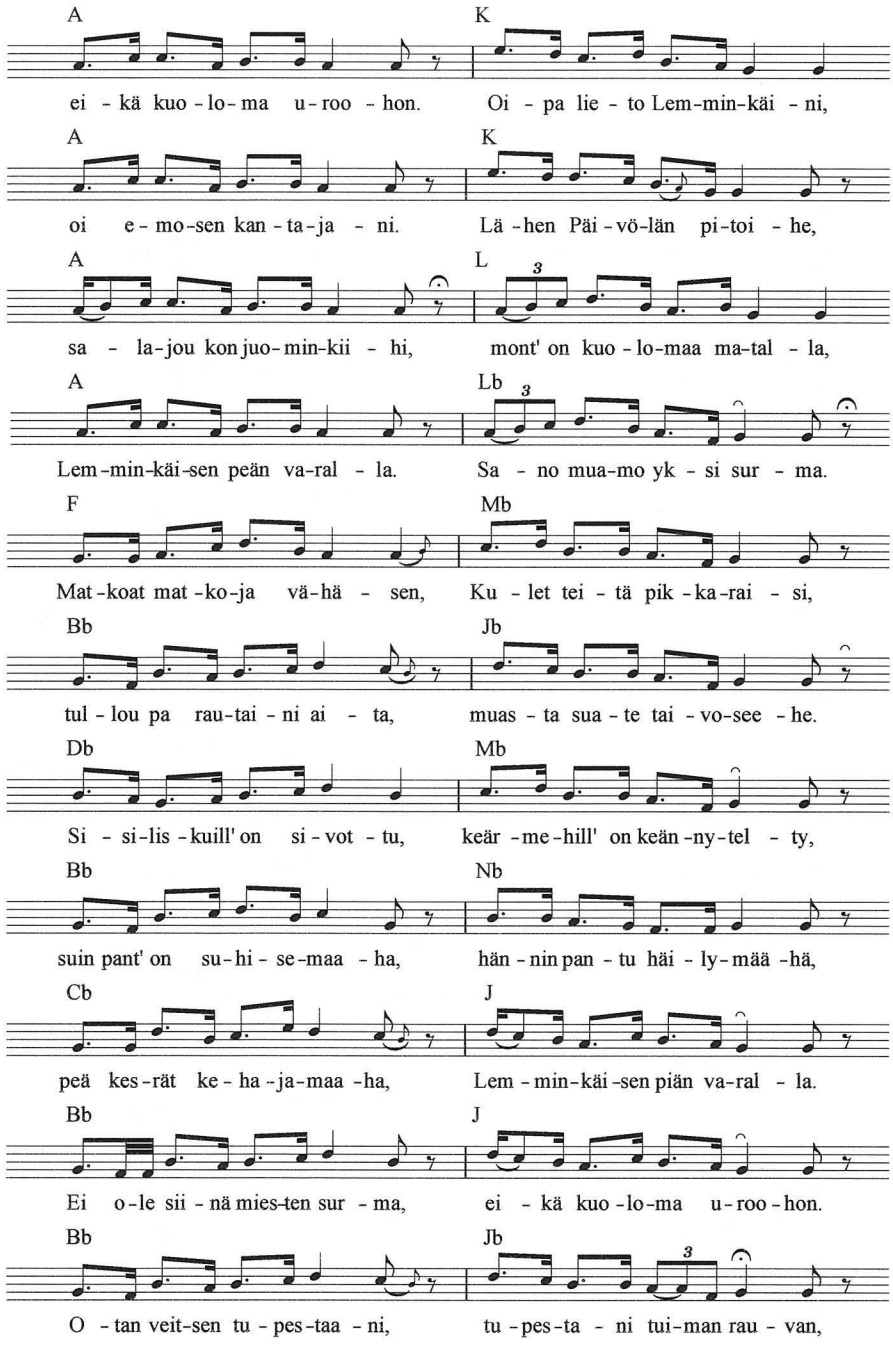
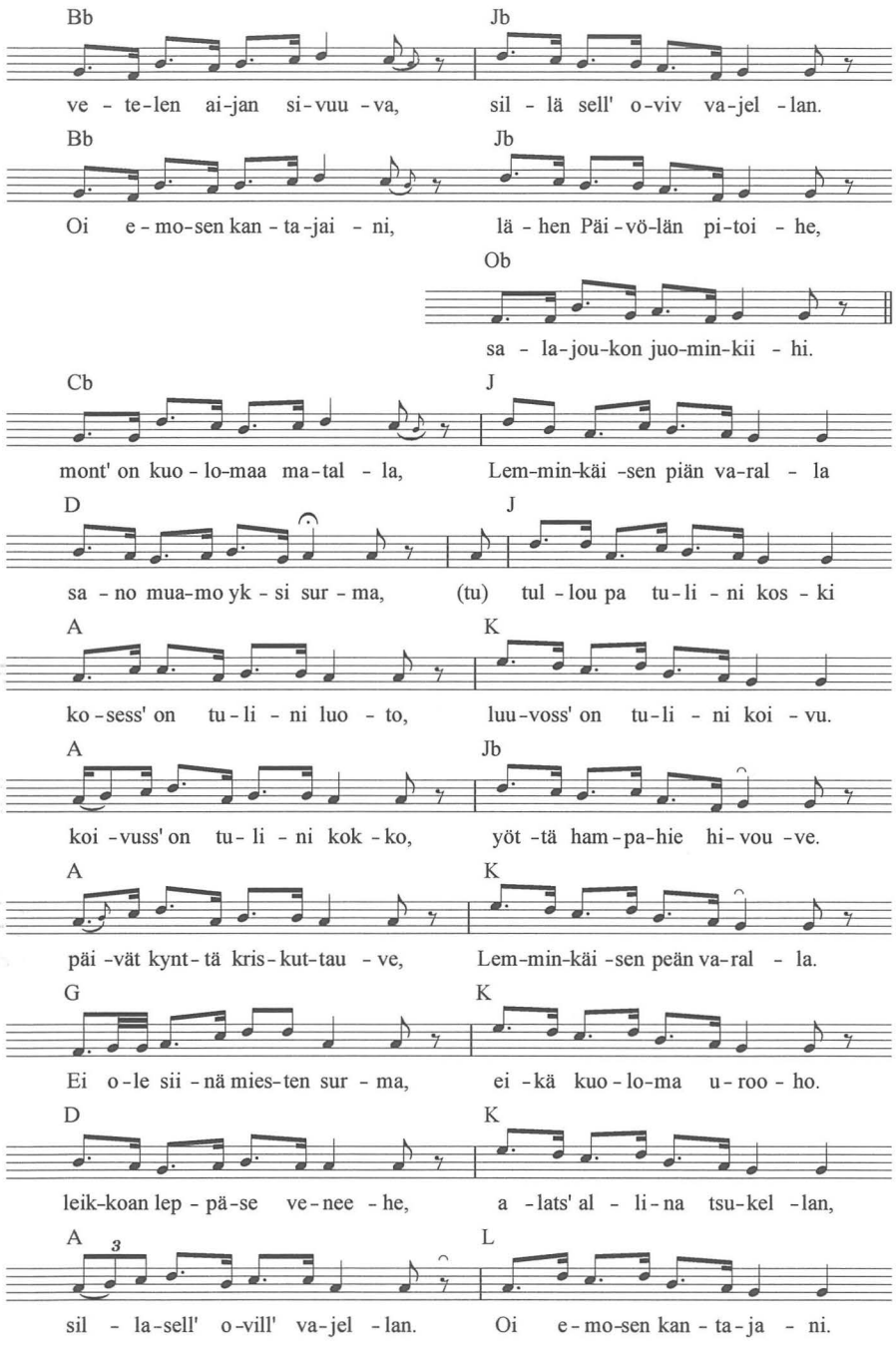
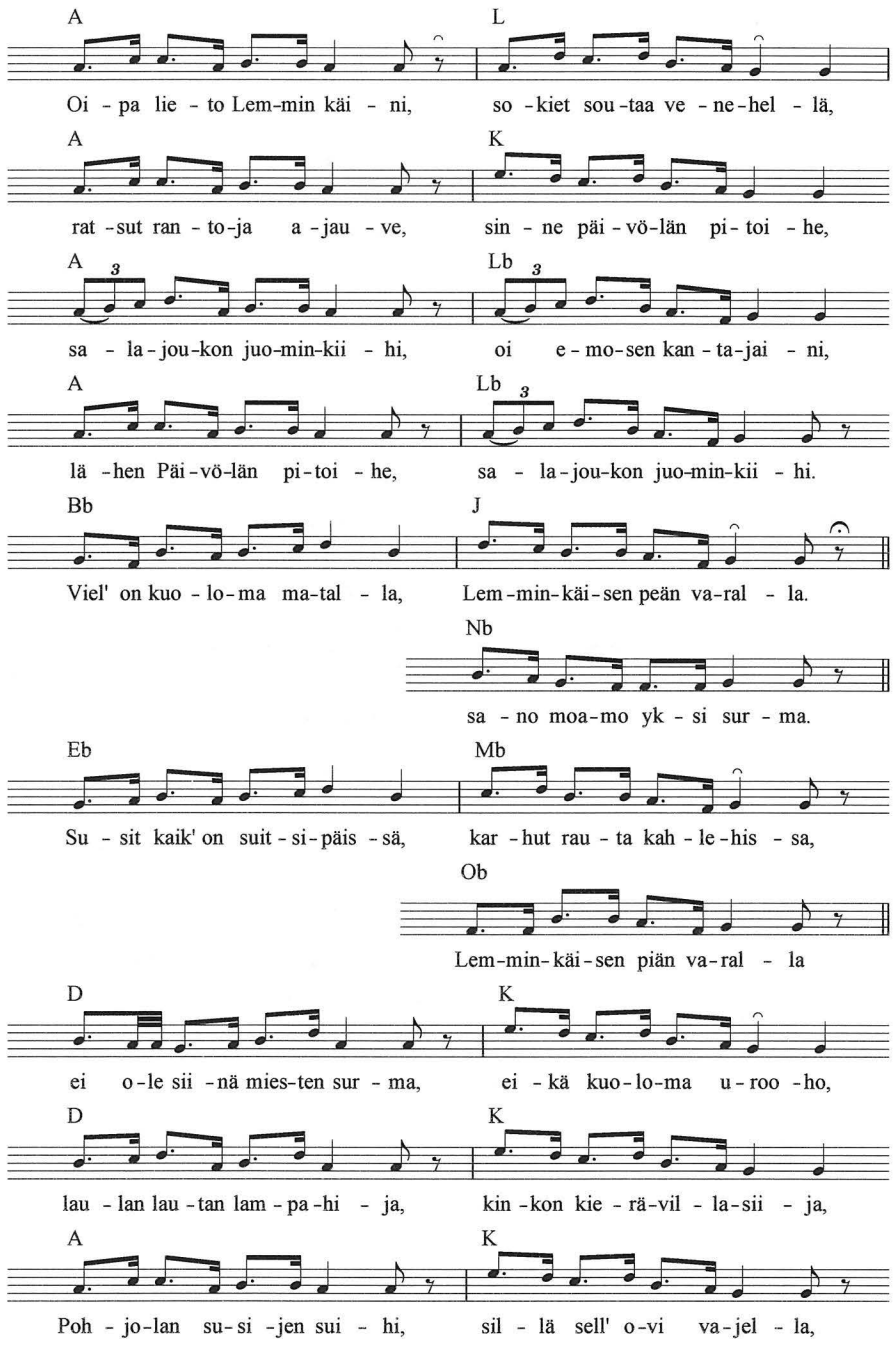
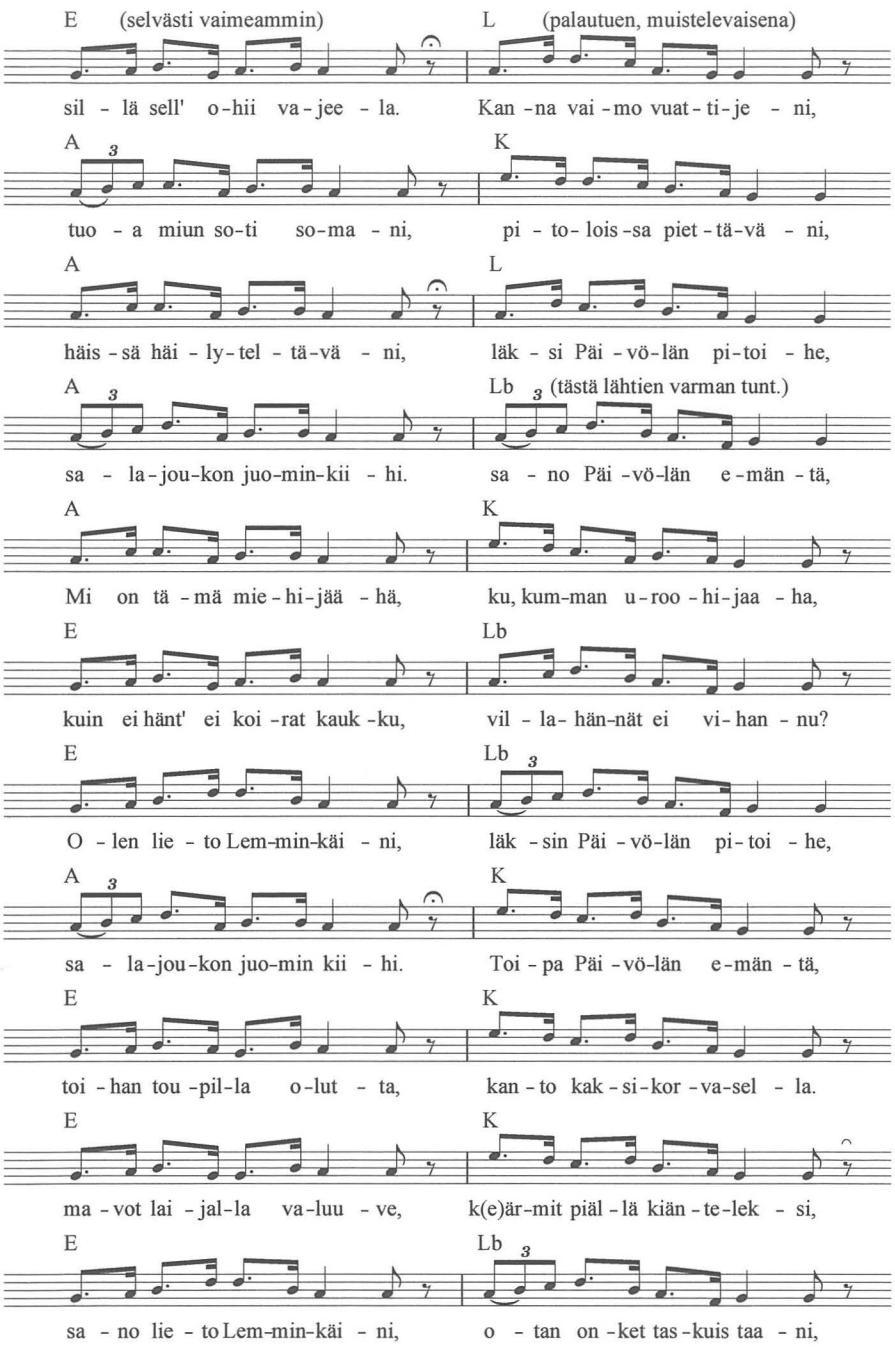
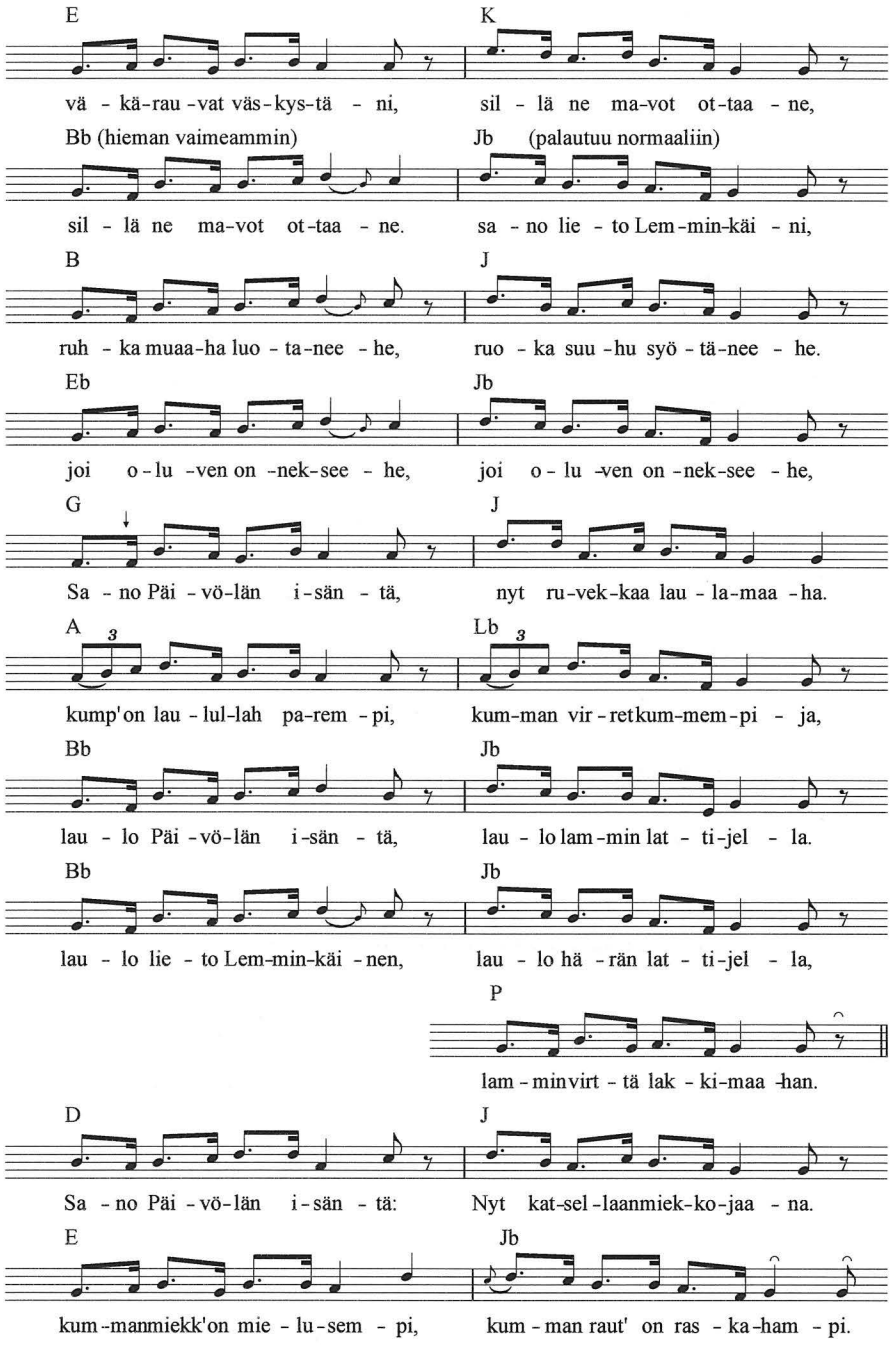
531 Taulukon luokitus on toisinnon 11 mukainen. Variaatiot sisältyvät prosenttilukuihin.

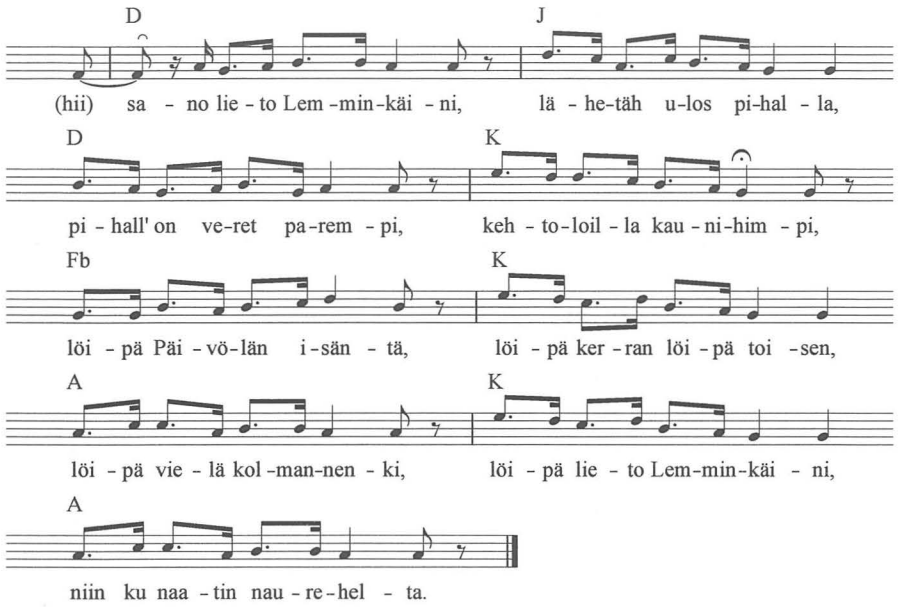
Nuotinnoksen 23 (toisinto 11) tulkitsemiseen liittyy lisäksi myös toinen huomautus. Laulun fraseeraus on kolmimuunteisen ja alkupitkän välillä, pääasiassa kolmimuunteinen. Olen kuitenkin valinnut nuottikirjoitukseen pisteellisen kirjoitustavan ilmaisemaan näitä molempia sen vuoksi, että laulajallekaan näiden kahden välinen erottelukynnys ei tunnu olevan merkityksellinen ja toisaalta kolmimuunteisen merkitseminen olisi nuottikuvassa raskaampi toimenpide. Oleellista on, että rytmityyppi ei ole tasainen.

Kuva 25. Vienankarjalaisia lapsia laulamassa. Hepokatti-ryhmä Uhtuallla 2004. JumA. Kuvaaja PHH.

Lemminkäisen virsi

Anni Tevisova

gl=c
m=n.90

A
K
ei - kä kuo - lo - ma u - roo - hon.
Oi - pa lie - to Lem-min-käi - ni,
A
K
oi e - mo-sen kan - ta-ja - ni.
Lä - hen Päi - vö-län pi-toi - he,
A
L
3
sa - la-jou kon juo-min-kii - hi,
mont' on kuo - lo-maa ma-tal - la,
A
Lb
3
Lem-min-käi-sen peän va-ral - la.
Sa - no mua-mo yk - si sur - ma.
F
Mb
Mat-koat mat-ko-ja vä-hä - sen,
Ku - let tei - tä pik - ka-rai - si,
Bb
Jb
tul - lou pa rau-tai - ni ai - ta,
muas - ta sua - te tai - vo-see - he.
Db
Mb
Si - si-lis - kuill' on si - vot - tu,
keär - me-hill' on keän-ny-tel - ty,
Bb
Nb
suin pant' on su-hi - se-maa - ha,
hän - nin pan - tu häi - ly-mää -hä,
Cb
J
peä kes-rät ke - ha - ja-maa -ha,
Lem - min-käi-sen piän va-ral - la.
Bb
J
Ei o-le sii - nä mies-ten sur - ma,
ei - kä kuo - lo-ma u-roo - hon.
Bb
Jb
3
O - tan veit-sen tu - pes-taa - ni,
tu - pes-ta - ni tui-man rau - van,

Bb
Jb
ve - te-len ai-jan si-vuu -va, sil - lä sell' o-viv va-jel -lan.
Bb
Jb
Oi e - mo-sen kan - ta-jai - ni, lä - hen Päi-vö-län pi-toi - he,
Ob
sa - la-jou-kon juo-min-kii - hi.
Cb
J
mont' on kuo - lo-maa ma-tal - la, Lem-min-käi -sen piän va-ral - la
D
J
sa - no mua-mo yk - si sur - ma, (tu) tul - lou pa tu-li - ni kos - ki
A
K
ko-sess' on tu-li - ni luo - to, luu-voss' on tu-li - ni koi - vu.
A
Jb
koi -vuss' on tu- li - ni kok - ko, yöt -tä ham-pa-hie hi-vou -ve.
A
K
päi -vät kynt-tä kris-kut-tau - ve, Lem-min-käi -sen peän va-ral - la.
G
K
Ei o-le sii -nä mies-ten sur - ma, ei -kä kuo - lo-ma u-roo - ho.
D
K
leik-koan lep - pä-se ve-nee - he, a -lats' al - li-na tsu-kel -lan,
A
3
L
sil - la-sell' o-vill' va-jel -lan. Oi e-mo-sen kan - ta-ja - ni.

A
L
Oi - pa lie - to Lem-min käi - ni, so - kiet sou-taa ve - ne-hel - lä,
A
K
rat - sut ran - to-ja a - jau - ve, sin - ne päi - vö-län pi - toi - he,
A
Lb
sa - la - jou-kon juo-min-kii - hi, oi e - mo-sen kan - ta-jai - ni,
A
Lb
lä - hen Päi - vö-län pi-toi - he, sa - la-jou-kon juo-min-kii - hi.
Bb
J
Viel' on kuo - lo-ma ma-tal - la, Lem-min-käi-sen peän va-ral - la.
Nb
sa - no moa-mo yk - si sur - ma.
Eb
Mb
Su - sit kaik' on suit - si-päis - sä, kar - hut rau - ta kah - le-his - sa,
Ob
Lem-min-käi-sen piän va-ral - la
D
K
ei o - le sii - nä mies-ten sur - ma, ei - kä kuo-lo-ma u - roo - ho,
D
K
lau - lan lau - tan lam - pa-hi - ja, kin - kon kie - rä-vil - la-sii - ja,
A
K
Poh - jo-lan su-si - jen sui - hi, sil - lä sell' o-vi va-jel - la,

E (selvästi vaimeammin)
L (palautuen, muistelevaisena)
sil - lä sell' o-hii va-jee - la. Kan-na vai-mo vuat-ti-je - ni,
A
K
tuo - a miun so-ti so-ma - ni, pi - to-lois-sa piet-tä-vä - ni,
A
L
häis-sä häi - ly-tel - tä-vä - ni, läk - si Päi-vö-län pi-toi - he,
A
Lb (tästä lähtien varman tunt.)
sa - la-jou-kon juo-min-kii - hi. sa - no Päi-vö-län e-män-tä,
A
K
Mi on tä-mä mie-hi-jää - hä, ku, kum-man u-roo-hi-jaa - ha,
E
Lb
kuin ei hänt' ei koi-rat kauk-ku, vil - la-hän-nät ei vi-han - nu?
E
Lb
O - len lie - to Lem-min-käi - ni, läk - sin Päi-vö-län pi-toi - he,
A
K
sa - la-jou-kon juo-min kii - hi. Toi - pa Päi-vö-län e-män-tä,
E
K
toi - han tou-pil-la o-lut - ta, kan-to kak-si-kor-va-sel - la.
E
K
ma-vot lai - jal-la va-luu - ve, k(e)är-mit piäl-lä kiän-te-lek - si,
E
Lb
sa - no lie - to Lem-min-käi - ni, o - tan on-ket tas-kuis taa - ni,

E
K
vä - kä-rau -vat väs-kys-tä - ni,
sil - lä ne ma-vot ot-taa - ne,
Bb (hieman vaimeammin)
Jb (palautuu normaaliin)
sil - lä ne ma-vot ot-taa - ne.
sa - no lie - to Lem-min-käi - ni,
B
J
ruh - ka muaa-ha luo - ta-nee - he,
ruo - ka suu -hu syö - tä-nee - he.
Eb
Jb
joi o - lu -ven on -nek-see - he,
joi o - lu -ven on -nek-see - he,
G
J
Sa - no Päi - vö-län i-sän - tä,
nyt ru-vek-kaa lau - la-maa -ha.
A
Lb
kump'on lau - lul-lah pa-rem - pi,
kum-man vir - retkum-mem-pi - ja,
Bb
Jb
lau - lo Päi -vö-län i-sän - tä,
lau - lo lam-min lat - ti-jel - la.
Bb
Jb
lau - lo lie - to Lem-min-käi -nen,
lau - lo hä -rän lat - ti-jel - la,
P
lam - minvirt - tä lak - ki-maa -han.
D
J
Sa - no Päi - vö-län i-sän - tä:
Nyt kat-sel -laanmiek-ko-jaa - na.
E
Jb
kum -manmiekk'on mie - lu-sem - pi,
kum - man raut' on ras - ka-ham - pi.



Nuotinnos 23. Anni Tenisovan Lemminkäisen virsi. (Kper AK/0172:07. 1956. Tässä tutkimuksessa toisinto numero 11.). Nuotinnos PHH.

Jälkisäkeet

Tämän toisinnon jälkisäkeissä yleisin on 65 45 32 11, joita on 16 kpl eli 23,2 %. Saman tyypin variantteja on lisäksi viisi, eli yhteensä K-tyypin jälkisäkeitä on toisinnossa 30,4 %. Muita yleisiä ovat J-tyypin variantit, samoin 30,4 %. Seuraavassa taulukossa 27 on jälkisäkeiden osalta vertailu koko aineistoon.

Taulukko 27. Yleisimmät jälkisäkeet koko Anni Tenisovan eeppisten runolaulujen aineistossa ja toisinnossa 11.

Nimi	%, toisinto 11	%, koko aineisto
J	30,4	33,1
K	30,4	15,8
L	18,8	32,6
M	11,6	9,4
O	4,3	3,5
N	2,9	3,1
P	1,4	2

Taulukosta 27 näkyy, että jälkisäkeiden osalta poikkeama yleisestä linjasta on ainoastaan K-tyypin ja L-tyypin kohdalla. Tässä toisinnossa K-tyyppi on esillä selvästi keskimääräistä enemmän, L-tyyppi keskimääräistä vähemmän.

Kun tarkastellaan yksityiskohtaisesti nuotinnosta, havaitaan tietty säännönmukaisuus säkeiden sijoittumisessa lauluun. Säetyypit näyttävät esiintyvän tihentyminä. Seuraavassa taulukossa 28 on koottu koko laulusta säeparit edellä kuvatun tyypittelyn mukaiseen taulukkoon.

Taulukko 28. Säeparit Anni Tenisovan toisinnossa 11. (Kper AK/0172:07. 1956)

1. E / Mb	18. Cb/ J	35. Bb/ J / Nb	51. E / K
2. C / M	19. Bb/ J	36. Eb/ Mb /	52. Bb/ Jb
3. E / Mb	20. Bb/ Jb	Ob	53. Bb/ J
4. Bb/ J	21. Bb/ Jb	37. D / K	54. Eb/ Jb
5. Eb/ M	22. Bb/ Jb / Ob	38. D / K	55. G / J
6. Bb/ Jb / Ob	23. Cb/ J	39. A / K	56. A / Lb
7. C / Mb	24. D / J	40. E / L	57. Bb/ Jb
8. D / K	25. A / K	41. A / K	58. Bb/ Jb / P
9. A / K	26. A / Jb	42. A / L	59. D / J
10. A / K	27. A / K	43. A / Lb	60. E / Jb
11. A / K	28. G / K	44. A / K	61. D / J
12. A / L	29. D / K	45. E / Lb	62. D / K
13. A / Lb	30. A / L	46. E / Lb	63. Fb/ K
14. F / Mb	31. A / L	47. A / K	64. A / K
15. Bb/ Jb	32. A / K	48. E / K	65. A / -
16. Db/ Mb	33. A / Lb	49. E / K	
17. Bb/ Nb	34. A / Lb	50. E / Lb	

Taulukon muotoiluun liittyy seuraava valinta: Mielestäni "ylimääräiset" jälkisäkeet tulevat oikealla tavalla tulkituiksi, kun ne liitetään edellisen säeparin perään. Ne eivät siis ole vajaita säepareja, vaan edeltävän säeparin perään liittyviä lisäsäkeitä.

Säetihentymiä

Yleisin esisäe tulee laulussa ensimmäisen kerran vasta 9. säeparissa (18. säkeenä). Sen jälkeen se on esisäkeenä säeparissa 10, 11 ja 13. Välissä olevan 12. säeparin esisäe on sekin A:n variaatio. Tätä säetihentymää seuraa yli kymmenen säeparin jakso, jossa yleisin esisäe ei esiinny. Sen sijaan vallitsevaksi näyttävät tulevan B-säkeet, säepareissa 15–22. A ilmaantuu uudestaan 25. säeparissa ja esiintyy sitten 30.–34. säepareissa ja edelleen 39., 41.–44., 47., 56., ja 64. säepareissa sekä laulun viimeisenä yksittäisenä säkeenä. Vastaavanlaisia tihentymiä on E- ja D-säkeissä. Neljä viimeistä säettä ovat koko toisinnon yleisimpiä.

Jälkisäkeiden kohdalla voi havaita saman ilmiön. Yleisin jälkisäe esiintyy laulussa ensimmäisen kerran 8. säeparissa. Sen jälkeen se esiintyy välittömästi kolmessa seuraavassa säeparissa sekä 25. säeparin jälkeen 27–29, 32, 37–39, 40, 44, 47–49, 51 ja 62–64 säeparissa. Myös J-tyypin jälkisäkeet muodostavat tihentymiä, esimerkiksi säepareihin 20–22 ja 52–58.

Esi- ja jälkisäetyyppien korrelaatio

Selviä viitteitä korrelaatiosta on havaittavissa säeparien tasolla[532]: A-tyypin esisäkeet näyttävät korreloivan erityisesti K- ja L-tyyppisten jälkisäkeiden kanssa. J-tyypin jälkisäe, joka on sentään toiseksi yleisin jälkisäetyyppi tässä toisinnossa, esiintyy vain kerran A-esisäkeen perässä, M-tyyppi ei kertaakaan.

Selvä korrelaatio on myös B-tyypin esisäkeen ja J-tyypin jälkisäkeen välillä.[533] Muiden esisäetyyppien jälkeen tulevat jälkisäkeet näyttävät jakautuvan tasaisemmin.[534]

Nopeasti tarkasteltuna saamme taulukon 29 mukaiset säeparityypit.

Taulukko 29. Esi- ja jälkisäetyyppien välinen yhteys toisinnossa 11. (Kper AK/0172:07. 1956.).

Säepari	kpl
A + K	11 kpl
B + J	9 kpl
A + L	9 kpl

Vaikuttaako esisäkeen lopetus seuraavaan jälkisäkeeseen? Koska yleisin esisäe on aina 22-muotoa ja toiseksi yleisin aina 54-muotoa (tai 53, kerran myös 52), tarkastelu kannattaa tehdä ilman niitä. Muutoin niiden painoarvo vaikuttaisi kokonaisuuteen siten, että olisi vaikea sanoa, kumpi dominoi, lopuke vai koko esisäe. Sen vuoksi tarkastelen vain 30:tä muuta esisäettä. Niiden joukossa on 23 kpl 22-muotoisia ja 7 viidenneltä säveleltä alkavia muotoja.

Jälkimmäisien, eli 54-, 53- ja 52-lopukkeisten esisäkeiden jäljessä on kolme J-tyyppiä (kaikki alkavat 5. säveleltä laskulla), kolme M-tyyppiä (kaksi alkaa 4. säve-

---

532 A-tyypin esisäkeitä (22 kpl) seuraa 11 kertaa Ka-tyypin jälkisäe. Muita A-tyypin seuralaisia ovat yhdeksän kertaa L-tyyppi (viisi Lb- ja neljä La-tyyppiä) ja vain yhden kerran J-tyypin säe. Yhden kerran A-tyypin esisäe on ilman jälkisäettä (toisinnon viimeinen säe).
Melkein kaikki L-tyypin jälkisäkeistä (viisi kahdeksasta Lb- ja neljä viidestä La-tyypin säkeestä) ovat A-tyypin esisäkeen perässä.
Toisin päin tarkasteltuna: K-tyyppiä (21 kpl) edeltää 11 kertaa A-tyypin esisäe. Loput kymmenen K-tyypin jälkisäettä ovat viisi kertaa D-tyypin ja kolme kertaa E-tyypin esisäkeen perässä. Yhden kerran esisäkeenä ovat harvinaiset G- ja F-tyyppi.

533 B-tyypin esisäkeitä (13 kpl) seuraa kaksitoista kertaa J-tyyppinen jälkisäe ja vain kerran harvinainen Nb-tyypin jälkisäe. J-tyyppisten jälkisäkeiden (21 kpl) esisäkeenä on kaksitoista kertaa B-tyypin esisäe, kolme kertaa D-tyypin säe, kaksi kertaa C-tyyppi ja kaksi kertaa E-tyypin säe. Yhden kerran sitä edeltävät A- ja G-tyypin säkeet.

534 E-tyypin esisäkeitä (13 kpl, joista Eb-tyyppiä on kolme) seuraa neljä kertaa M-tyypin jälkisäe, neljä kertaa L-tyyppi, kolme kertaa K-tyyppi ja kaksi kertaa J-tyyppi. L-tyyppisiä jälkisäkeitä (13 kpl) edeltävät yhdeksän kertaa A-tyypin säkeet ja neljä kertaa E-tyypin esisäkeet. D-tyypin esisäkeitä (9 kpl) seuraa yleisimmin K-tyypin jälkisäe (viisi kertaa), kolme kertaa Ja-tyyppinen ja yhden kerran Mb-tyypin jälkisäe. E muodostaa kaksi kertaa säeparin J-tyypin kanssa ja kaksi kertaa M-tyypin kanssa.

leltä alaspäin, yksi nousee) ja yksi Ka-tyyppi, joka laskeutuu kuudennelta säveleltä. Edellisten, 22-muotoisten jälkeen seuraa seitsemän Ka-tyyppistä säettä, kuusi Mb-säettä, viisi J-säettä ja neljä L-tyypin säettä. Ainoa huomionarvoinen säännönmukaisuus näyttää olevan se, että jälkisäe alkaa vähintään samalta korkeudelta, johon esisäe päättyy, yleensä korkeammalta. Milloinkaan säeparin jälkisäe ei ala esisäkeen päätössäveltä alemmalta sävelkorkeudelta. Tästä seuraa, että jälkisäetyyppi L (joka alkaa yleensä 24- tai 25-liikkeellä) esiintyy vain 22-lopukkeisten esisäkeiden jälkeen.

"Ylimääräiset" jälkisäkeet sen sijaan voivat alkaa, ja tavallisesti alkavatkin, edellisen säkeen päätössäveltä matalammalta, mikä tarkoittaa usein 0-säveltä.[535]

Vapaamittaisia säkeistöjä

Ryhmiytyminen, josta oli puhetta yksittäisten säkeiden kohdalla, näyttää toteutuvan myös säepareittain. Heikki Laitinen käyttää näin syntyvästä ryhmästä tai taitteesta nimitystä *vapaamittainen säkeistö*.[536]

Tässä Lemminkäisen virren toisinnossa ensimmäinen vapaamittainen säkeistö näyttääkin selvästi muodostuvan 13 ensimmäisestä säkeestä. Säkeistöä tyypittävät E / M -säeparit, joita on kuudesta säeparista puolet. Ne ovat kauniisti 1., 3. ja 5. säepari, joten välissä olevat C- ja B-alkuiset säeparit luovat vaihtelua. Säkeistö päättyy ylimääräiseen jälkisäkeeseen, joka tuntuu alleviivaavan jakson päättymistä. Vaikutelmaa lisää laulun hidastaminen säkeistön viimeisissä säkeissä.

Seuraavassa säkeistössä on reipas aloitus C-tyypin esisäkeellä. Myös laulaminen palautuu alkuperäiseen, ripeämpään tempoon. Seuraa pääasiassa A / K -säepareista muodostuva, jouheasti etenevä jakso, jonka loppupuolella ilmestyvät L-tyypin jälkisäkeet valmistelevat säkeistön loppua. Se tulee jälleen hieman hidastuvassa Lb-tyypin jälkisäkeessä.

Kolmas säkeistö alkaa hieman tunnustellen F / Mb -säeparilla, mutta vauhtiin päästyä seuraa luontevasti etenevä B / J -säepareittain etenevä jakso, jonka lopussa on ylimääräinen jälkisäe, voimakkaasti kadensoivaa Ob-tyyppiä.

Jälleen uuden jakson aloituksessa on reipas C-esisäe. Säkeistö, jossa A / J- ja A / K -säeparit tyypittävät, päättyy esisäkeelle. Viimeistä säettä edeltää jälleen laulun hidastaminen. Viimeinen säe on harvinaista G-tyyppiä, joka alkaa perussävelen alapuolelta. Uuden säkeistön säeparien enemmistö on leppoisasti etenevää A / L -tyyppiä. Lopussa on jälleen selvä hidastuminen ja tulee ylimääräinen jälkisäe, tällä kertaa Nb-tyyppiä. Seuraa kolmen säkeen mittainen välisäkeistö, jossa ensimmäinen säe on asteittain perussävelestä viidennelle sävelelle nouseva C-tyypin variaatio,

---

535 Säeparien ulkopuolelle jää kuusi yksittäistä säettä. Ne ovat selvästi laulamisen taitekohdissa, ja se kuuluu myös sävelmässä (toisinnon viimeistä esisäettä lukuun ottamatta). Viidestä yksinäisestä jälkisäkeestä kolme on luokiteltu O-säkeiksi, joiden tunnusmerkkinä on säkeen alkaminen asteikon alapuolisesta sävelestä. Myös runon säkeet päättävät näissä kohdissa yhden tapahtumajakson, ja niitä seuraavissa säkeissä alkaa uusi tapahtuma. Yksi ylimääräinen jälkisäe (toisinnon 73. säe) on muotoa Nb, jossa siinäkin on lopukkeenomaisena tunnusmerkkinä tavanomaista pitempi viipyminen perussävelen alapuolella.

536 Laitinen 2004, 163–165.

jota seuraa heti lopetusta valmisteleva Mb-säe. Seuraa jälleen ylimääräinen, voimakkaasti kadensoiva lopetussäe Ob.

Seuraava säkeistö on taas lyhyt, vain 7 säkeen mittainen, ja päättyy esisäkeelle. Kolmesta säeparista kaksi on D / K -tyyppiä. Säkeistön päättää E-tyyppiä oleva hidastuva esisäe, jossa on kertautuva runosäe. Seuraava säkeistö alkaa La-tyyppisellä jälkisäkeellä (jonka alku on A-tyypin esisäkeen kaltainen) reippaasti. Neljän säkeen jakso on kuitenkin oma (väli)säkeistönsä ja päättyy hieman hidastuen A-esisäkeelle. Seuraavassa pitemmässä säkeistössä hallitsevana ovat E-alkuiset säeparit, joissa jälkisäkeissä vuorottelevat L- ja K-tyypin jälkisäkeet. Säkeistö tuntuu päättyvän jälleen esisäkeelle, tällä kertaa Bb-tyyppiselle, jossa runosäe kerrataan, mutta kesken säkeen laulaja kiihdyttääkin vauhtia. Hän ohittaa runossa olevan dialogin aloituksen vauhdikkaasti. Seuraavassa viiden säkeen mittaisessa säkeistössä on kolme J-tyyppistä jälkisäettä. Uusi säkeistö alkaa poikkeavalla G-tyyppisellä esisäkeellä. Säkeistössä on enemmistö B / J -säepareja, ja se päättyy poikkeukselliseen P-tyypin ylimääräiseen jälkisäkeeseen.

Seuraavaan 13 säkeeseen sisältyy vielä kaksi säkeistöä. Toiseksi viimeisessä säkeistössä on kolme D-tyypin esisäettä ja kolme J-tyypin jälkisäettä. Säkeistön lopetus sattuu nyt jälkisäkeeseen, ja sen merkkinä on ainoastaan pieni hidastaminen. Viimeisessä säkeistössä hallitsevat A / K -säeparit. Koko toisinnon viimeisenä säkeenä on esisäe.

Yhteenvetona vapaamittaisista säkeistöistä, niiden koherenssista ja runosisällöstä taulukko 30.

Taulukko 30. Vapaamittaiset säkeistöt Anni Tenisovan Lemminkäisen virren toisinnossa 11. (Kper AK/0172:07. 1956).

Säkeistö 1: 13 säettä (6 säeparia + ylimääräinen js.).
- Vallitseva sävelmäsäepari: E / M
- Sisältö: tilannekuvaus ennen äidin neuvoja.

Säkeistö 2. 14 säettä (7 säeparia).
- Vallitseva säepari: A / K
- Sisältö: Ensimmäisen koettelemuksen kuvaus ja Lemminkäisen vakuutus selviämisestä, lopussa uusi kysymys.

Säkeistö 3. 19 säettä (9 säeparia + ylimääräinen js.).
- Vallitseva säepari: B/ J
- Sisältö: Toisen koettelemuksen kuvaus, Lemminkäisen vakuutus selvitä siitä.

Säkeistö 4. 11 säettä (5 säeparia + esisäe).
- Vallitseva säepari: A / J ja A / K
- Sisältö: Kolmas koettelemus ja Lemminkäisen vakuutus.

Säkeistö 5. 16 säettä (js + 7 säeparia + ylim. js).
- Vallitseva säepari: A / L

- Sisältö: Lemminkäinen kertoo, miten selviää kolmannesta koettelemuk sesta, aikoo edelleen lähteä, mutta kysyy vielä yhtä koettelemusta.

Säkeistö 6. 3 säkeen mittainen välike (sp + ylim. js).
- Vallitseva säepari: C / M
- Sisältö: Neljäs koettelemus.

Säkeistö 7. 7 säkeen mittainen (3 säeparia + es).
- Vallitseva säepari: D / K
- Sisältö: Lemminkäisen selostus, miten hän selviää neljännestä koettele muksesta.

Säkeistö 8. 4 säkeen mittainen (es + sp + es).
- Vallitseva säepari: A / K.
- Sisältö: Lemminkäisen pyyntö vaatteista.

Säkeistö 9. 29 säettä (es + 14 säeparia). Pisin säkeistö.
- Vallitseva säepari: E / L ja E / K
- Sisältö: Tapahtumat Päivölässä.

Säkeistö 10. 5 säettä (2 säeparia + ylim js).
- Vallitseva säepari: B / J
- Sisältö: Lemminkäisen ja Päivölän isännän ensimmäinen yhteenotto laulamalla.

Säkeistö 11. 8 säettä (4 säeparia).
- Vallitseva säepari: D / J
- Sisältö: Viimeinen dialogi miekkojen katselusta ja ulos lähtemisestä.

Säkeistö 12. 5 säettä (2 säeparia + esisäe).
- Vallitseva säepari: A / K
- Sisältö: Miekalla lyömiset.

Vaikka vapaamittaisen säkeistön ajatus näyttää tässä laulutoisinnossa muodostuvan runosisällön perusteella, aivan kuten Domna Huovisellakin, se vaikuttaa selvästi myös sävelmään. Anni Tenisovalle esi- ja jälkisäkeellä tuntuu olevan suurempi merkitys kuin Domna Huoviselle, mikä ilmenee vapaamittaisten säkeistöjen lopuissa. Sinne sijoitetaan poikkeuksellisen kadensoivia säkeitä tai jopa ylimääräinen jälkisäe. Yleensä näin syntyvillä säkeistöillä on myös oma karaktäärinsä, joka syntyy vallitsevista säetyypeistä ja säepareista. Laulun viimeinen säe on kuitenkin esisäe, mikä edellä kerrotun valossa on hieman ristiriitaista. Ehkä laulun sisällä, vapaamittaisten säkeistöjen taitekohdissa tarve saattaa kerronta loppupisteeseen on suurempi kuin laulun lopussa, jossa uutta säkeistöä ei enää tarvitse aloittaa?

Muut eeppiset laulut

Käsitys Anni Tenisovan laulutavasta tarkentuu muiden eeppisten laulujen yksityiskohtaisessa melodisen rakenteen analyysissä. Aivan kuten oli odotettavissa, tietyt sävelmätyypit ja säeparien muodostelmat hallitsevat yksittäisiä lauluja selvemmin kuin koko aineistossa. Koko laulukorpuksessa erityyppiset sävelmätyypit ja niiden kantamuotojen esiintymisfrekvenssit tasoittavat, koska mukana on erityylisiä toisintoja. Tarkastelen seuraavassa jokaisen toisinnon sävelmäsäkeitä. Tarkastelu on puuduttavaa, mutta tarpeellista, jos haluaa olla varma eeppisten laulujen sävelmätyyppejä koskevista johtopäätöksistä.

Toisinto 1 *Luojan virsi* (Kper AK/0153:16. 1956.) on 110 säkeen mittainen. Nauhakopiossa on kaksi katkosta. Vaikutelma on kuitenkin sellainen, että laulaja on yskinyt ja se on aiheuttanut katkoksen.

Esisäkeitä on yhteensä 56, joista yleisimmät ovat C-tyyppiä (17 kpl) Lähes yhtä yleinen on E-tyyppi, joita on 16. Yleisiä ovat myös F-tyypin variaatiot, joita on 13. (Mainittakoon, että kaikki edellä luetellut esisäetyypin alkavat asteikon perussävelestä eli sillä tavalla muistuttavat toisiaan.) D-tyypin eri variaatioita on 9 ja A-tyyppiä 1 esisäe.

22-loppuisia esisäkeitä on yhteensä 34, ja 53-loppuisia (harvoin 54 tai 53) esisäkeitä on 20. Yhden kerran lopuke on 42- ja 52-muotoinen.

Jälkisäkeistä (54 kpl) yleisin tyyppi on L, joita on 31. Yleisiä ovat myös J-tyyppi (16 kpl) ja M-tyyppi (6 kpl). Näiden lisäksi toisinnossa on yksi K-tyyppinen jälkisäe.

Säeparien osalta havaitaan, että 115-alkuiset esisäkeet liittoutuvat mielellään 24-alkuisten jälkisäkeiden kanssa. Kaikista kuudestatoista 115-alkuisesta C-tyypin esisäkeestä (jotka päättyvät 22-lopukkeeseen) yhdeksän saa peräänsä 24-alkuisen jälkisäkeen, yhden kerran 35-alkuisen, yhden kerran 25-alkuisen ja yhden kerran 45-alkuisen jälkisäkeen. Yleisin säepari on siis muotoa C / L. Tulee sellainen vaikutelma, että esisäe on tässä toisinnossa energinen, jälkisäe lempeämpi.

Toisinto 2 *Paimenen virsi* (Kper AK/0370:08. tuntematon ja AK/0377:10. 1957.) on hieman katkonainen kopio myös. Siinäkin on yskimistä, joten se on todennäköisin syy kahteen katkokseen. Samasta laulusta (Paimenen virsi) on aineistossa kaksi muutakin toisintoa, jotka ovat jokseenkin samanmittaisia.

Toisinnossa on 19 säettä. Kymmenestä esisäkeestä neljä on C-tyyppiä, kolme E-tyyppiä, kaksi F-tyyppiä ja yksi A-tyyppi. Jälkisäkeistä seitsemän on L-tyyppiä ja kaksi M-tyyppiä. Yleisin säeparityyppi on C / L.

Toisinto 3 Paimenen virsi (Kper AK/0718:13. 1954.) on sama laulu kuin edellä (mutta toinen toisinto). Siinä on 17 säettä, yhdeksän esisäettä ja kahdeksan jälkisäettä. Neljä C-, kaksi F- ja E- sekä yksi A-tyypin esisäe. Jälkisäkeistä seitsemän on L-tyyppiä, yksi J-tyyppinen. Yleisin säepari (3 kpl) on muotoa C / L.

Toisinto 4 *Luojan virsi* (Kper AK/0265:08. 1956, myös AK/0174:27 – 175:01. 1954, sekä AK/0383:12. 1955?, ja vielä AK/0381:07. 1955, sekä myös AK/0386:19. tuntematon.) on 111 säkeen mittainen laulu. Saman tallenteen kopioita on viidellä arkistonumerolla. Toisinnon eri kopioita vertailemalla havaitsee, että joissakin kopioissa olevat katkokset ovat syntyneet editoinnin tuloksena, laulu on laulettu yhdellä kerralla alusta loppuun.

Esisäkeistä (55 kpl) yleisin on E-tyyppi, joita on 27. Muita esisäetyyppejä ovat C-tyyppi

(18 kpl), D-tyyppi (9 kpl) ja A-tyyppi (1 kpl). Jälkisäkeistä yleisin on L-tyyppi, joita on 33. J-tyyppiä on 14, M-tyyppiä 6 ja K-tyyppiä 2 säettä.

Säepareissa E / L ja C / L esiintyvät molemmat 11 kertaa. Seitsemän kertaa on E / J, kuusi kertaa D / L, viisi kertaa C / M, neljä kertaa F / L ja F / J, kaksi kertaa D / J sekä yhden kerran muita yhdistelmiä.

Toisinnon alkupuolta leimaa karaktäärinen C-tyyppi, jonka yhteydessä yleensä esiintyy lempeä M- tai L-tyyppi. Loppupuolta leimaa loivapiirteinen E-tyyppi yleensä yhdessä lempeän L-tyypin kanssa.

Toisinnon 5 Vienan neitoset (Kper AK/0878:14. 1954, myös AK/0386:22. Tallennusvuosi tuntematon.) yleisin esisäetyyppi on A, joita on yhdeksästä esisäkeestä viisi. Lopuissa kolmessa on kaksi C- ja yksi F- ja E-säettä. Yhdeksästä jälkisäteestä kuusi on K-tyyppiä, kaksi L-tyyppiä ja yksi N-tyyppi. Yleisin säepari on A / K.

Toisinnossa 6 Väinämöisen kosiomatka (Kper AK/0068:21. 1954, AK/0386:20. 1950-l ja AK/0773: 04. 1954) on seitsemän esisäettä ja yhdeksän jälkisäettä. Esisäkeistä yleisin on muotoa 10 32 34 53, joka sellaisenaan esiintyy kaksi kertaa, variaatioineen neljä kertaa. Muut kolme esisäettä ovat 11-alkuisia, yhden kerran 11 54 53 22-, yhden kerran 11 45 64 53- (ensimmäinen säe) ja yhden kerran 11 64 53 41 -muotoinen. Jälkisäkeistä yleisin on 54 31 00 11, joka esiintyy kolme kertaa, kaksi kertaa 45 33 20 11, yhden kerran 33 43 20 11, 43 24 32 11, 32 01 20 11 ja 10 32 10 11. Kaksi viimeksi mainittua ovat ylimääräisiä jälkisäkeitä. Toisinnossa on siis vallitsevana esisäetyyppinä B ja jälkisäetyyppinä J. Säeparien osalta yhdistelmä B / J on tyypillinen, vaikka se esiintyykin vain kolme kertaa. Toisinto on lyhyt ja katkelmainen. Oikeastaan laulaminen jatkuu kunnolla vain kolmen säeparin ajan ja tällöin säeparina on nimenomaan B / J.

Toisinnossa 7 Väinämöisen polvenhaava (Kper AK/0068:22. 1954 sekä AK/0773:05. 1954) on 73 säettä, joista esisäkeitä on 33, jälkisäkeitä 40. Esisäkeissä vallitseva piirre on 54- tai 53-lopuke, joka on 27 esisäkeessä. Yhden kerran lopuke on 45, 44, 34 tai 41 ja ainoastaan yhden kerran 22. Yleisin esisäe, yhdessä D-tyypin kanssa, on G-tyypin säe, joka alkaa 00-aloituksella. Niitä on 10 kumpaakin. B esiintyy seitsemän kertaa ja C viisi kertaa. Jälkisäkeistä ylivoimaisesti yleisin on J-tyyppi, jota on 25 jälkisäettä. Säepareina vallitseva on B / K.

Erityisen huomion ansaitsee se, että asteikon perussävelen alapuolinen sävel on niin yleinen. Se esiintyy toisinnossa 110 kertaa, eli lähes yhtä paljon kuin asteikon perussävel. Jos jätetään jälkisäkeen viimeiset "pakolliset" sävelet pois, 0 on ylivoimaisesti yleisin sävelkorkeus tässä toisinnossa. Se antaa leimansa koko toisinnolle.

Toisinto 8 *Luojan virsi* (Kper AK/0069:03 - 04. 1954 sekä AK/0772:09. 1954.) on yhtäältä mielenkiintoinen, toisaalta ongelmallinen tarkasteltava. Siinä on säkeitä yhteensä 116–120 riippuen tallennetta koskevista johtopäätöksistä: nauhassa on kaksi katkosta. Ensimmäisen katkoksen kohdalla jää epäilys, että laulaminen mahdollisesti olisi aloitettu uudestaan. Toinen katkos puuttuu jälkimmäisen arkistonumeron kopiosta, joten ainakin siinä laulaminen on siis tapahtunut keskeytyksettä ja katkos on vain kopioinnin aiheuttama.

Erillään tarkasteltuna 27 ensimmäisen säkeen aikana kaikki esisäkeet (12 kpl) päättyvät 53- tai 54-lopukkeeseen. Neljä on B-tyyppiä, neljä C-tyypin variantteja ja kaksi 3. säveleltä alkavaa D-tyyppiä (jotka käyvät perussävelen alapuolella) ja yksi F-tyyppi. Alkupuolen jälkisäkeet (15 kpl) ovat J-tyyppiä (9 kpl), M-tyyppiä (3 kpl), N-tyyppiä (2 kpl) ja O-tyyppiä (1 kpl). Laulutapa on dominoivasti Bb / J(b) -säepareihin perustuvaa.

Katkoksen jälkeen jäävissä 90 säkeessä on 44 esisäettä ja 46 jälkisäettä. Esisäkeissä hallitsevana on 22-lopuke (29 kpl), ja säetyypeistä yleisimmät ovat D ja B, joita on molempia 14. C-tyypin 22-loppuista varianttia on 11, F-tyyppiä 5 ja E-tyyppiä 4 sekä A-tyyppiä 1. Selvä vähemmistö loppuosan esisäkeistä (13 kpl) on 54- tai 53-loppuisia.

Jälkisäkeiden kohdalla on tapahtunut sama muutos samaan suuntaan: lukumääräisesti suurin ryhmä on on edelleen J-tyyppi (24 kpl), mutta toiseksi on noussut L-tyyppi (24- tai 25-liikkeellä alkavat), joita on 13. M-tyyppiä on 6 ja O-tyyppiä ja K-tyyppiä kumpaakin 1.

Säepareittain tarkasteltaessa löydetään selvästi korrelaatiota: melkein kaikki B-tyypin esisäkeet (viisitoista kahdeksastatoista) saavat peräänsä J-tyypin jälkisäkeen. Toiseksi yleisintä, D-tyypin esisäettä (16 kpl) seuraa yleisimmin J-tyypin jälkisäe (8 kertaa), kolme kertaa M- ja L-tyypin säkeet ja yhden kerran esisäe. C-tyyppien kanssa esiintyy tasaisesti M-, L- (molempia neljä) ja J-tyyppejä (kolme).

Analyysin tulos ei kuitenkaan ole sinänsä mitenkään poikkeava, vaikka toisinnon esisäkeissä tapahtuu muutos ensimmäisen katkoksen yhteydessä. Säetyypit näyttävät esiintyvän tihentyminä joka tapauksessa: esimerkiksi tämän toisinnon kymmenestä peräkkäisestä säeparista (21. säeparista 31. säepariin) lähes kaikki ovat muotoa B / J. Sitä seuraavasta kymmenestä säeparista vain yksi on muotoa B / J.

Toisinnossa 9 Lemminkäisen virsi (Kper AK/0069:01. 1954 sekä AK/0773:06 – 0774:01. 1954) on 130 säettä, joista esisäkeitä 57 ja jälkisäkeitä 73. Esisäkeissä vallitsevia ovat B-tyyppi ja C-tyypin 1154- (tai 1153-) variaatio. Edellisiä on 24, jälkimmäisiä 20. Jälkisäkeissä vallitsee odotusten mukaisesti J-tyyppi 43 säkeellä. Erikoisen paljon toisinnossa on 00-toistolla alkavia jälkisäkeitä (14 kpl), mikä johtuu ylimääräisistä jälkisäkeistä. Vallitseva säepari on B tai C / J.

Toisinnossa 10 *Paimenen virsi* (Kper AK/0172:08. 1956, myös AK/0383:11. 1955? ja AK/0880:08. 1954.) on 21 säettä. Tyypillisimmät esisäetyypit ovat A (5 kpl) ja sitä lähellä olevat F- ja E-tyyppien muunnelmat (4 ja 1 kpl). Yksi esisäe on D-tyyppiä.

Jälkisäkeistä L-tyyppiä on viisi, J-tyyppiä yksi, M-tyyppiä yksi ja K-tyyppiä kolme.

Säeparien tasolla A esiintyy kahdesti L:n kanssa, kerran J:n ja K:n kanssa. F esiintyy kahdesti L:n, kerran M:n ja kerran K:n kanssa.

Toisinto 11 *Lemminkäisen virsi* (Kper AK/0172:07. 1956, myös AK/0383:10. 1955?, sekä AK/0880:07. 1954) on käsitelty edellä yksityiskohtaisesti (nuotinnos 23).

Toisinto 12 *Surman virsi* (Kper AK/0174:21. 1954 sekä AK/0880:01. 1954) sisältää 23 säettä. Kaikki esisäkeet (11 kpl) päättyvät 22-lopukkeeseen. Yleisin on A-tyyppi, jota on kuusi, loput viisi ovat F-tyypin (4 kpl) tai E-tyypin variaatioita. Jälkisäkeet ovat kahdeksan kertaa L-tyyppiä, kaksi kertaa M-tyyppiä ja yhden kerran J- ja K-tyyppiä. Säepareissa A esiintyy aina L-tyypin jälkisäkeen kanssa (kuusi kertaa), F-tyyppi esiintyy kahdesti M:n kanssa kerran L:n ja J:n kanssa. Merkille kannattaa panna, että 1112-alkuinen C:n variaatio saa peräänsä 55-alkuisen J-tyypin säkeen. Yleisilmeestä hieman poikkeava 12 34 53 22 / 65 45 32 11 eli C / J -säepari esiintyy toiseksi viimeisenä. Merkille kannattaa panna myös se, että toisinto alkaa jälkisäkeellä.

Toisinto 13 *Väinämöisen polvenhaava* (Kper AK/0718:10. 1954), joka sisältää 70 säettä, 35 esisäettä ja 35 jälkisäettä, on jälleen selkeäpiirteinen. Hallitsevana ovat esisäkeissä A-tyyppi (18 kpl), E-tyyppi (9 kpl) ja F-tyyppi (6 kpl). Jälkisäkeissä selvästi yleisin on K-tyyppi (23 kpl). Lopuissa on kuusi L-tyyppiä, neljä M-tyyppiä ja kaksi J-tyyppiä.

Säepareista yleisin on A / K, joita on 14. Muita yleisiä ovat E / K (6 kpl) ja A / L (3 kpl).

Toisinto 14 *Lemminkäisen virsi* (Kper AK/0261:18. 1953) on toisinto samasta laulusta kuin edellä tarkimmin kuvattu toisinto 11. Arkistomerkinnän mukaan se on tallennettu pari kolme vuotta aikaisemmin kuin toisinto 11, joten se ansaitsee tulla tarkastelluksi myös suhteessa siihen.

Tässä toisinnossa on yhteensä 129 säettä, joista kaksi on vajaata. Esisäkeet (63 kpl) jakautuvat loivapiirteisten A- (23 kpl), E- (17 kpl) ja F- (16 kpl) tyyppien kesken. Toisinnossa on lisäksi neljä D-tyypin (samoin loivapiirteistä), kolme B-tyypin ja kaksi C-tyypin esisäettä. Jakauma poikkeaa toisinnosta 11 siinä, että B-tyypin säkeiden osuus on selvästi pienempi.

Jälkisäkeitä (66 kpl) on eniten K-tyyppiä (26 kpl) ja L-tyyppiä (23 kpl). J-tyyppiä on yhdeksän, M-tyyppiä kuusi. Kaksi on P-tyyppiä. Toisinnon kolme yleisintä jälkisäetyyppiä ovat samat kuin toisinnossa 11, mutta yleisyysjärjestys on muuttunut. Toisinnossa 11 yleisin J-tyyppi on nyt kolmanneksi yleisin.

Säepareissa (63 kpl) yleisin on A / L -yhdistelmä, joita on 12. Muita yleisiä säepareja ovat F / K (8 kpl), A / K (7 kpl) ja E / K (7 kpl).

Toisinnon alkupuolella esiintyy usein myös E / J -säepari, joita on koko laulussa kuitenkin vain neljä. Ne ovat kaikki seitsemän ensimmäisen säeparin joukossa.

Toisinto 15 *Väinämöisen polvenhaava* (Kper AK/0174:12. 1954, AK/0383:13. 1955? ja AK/0718:07. 1954.) on tavallista "ehjempi" laulu. Toisinnossa on yhteensä 62 säettä, joista puolet on esisäkeitä ja puolet jälkisäkeitä. Säejärjestys ei muutu kertaakaan toisinnon aikana. Yleisin esisäe on tyyppiä A (24 kpl), joka yksin kattaa siis 77 % kaikista esisäkeistä. Loput esisäkeet ovat joko F:n, E:n, C:n tai D:n eri variaatioita. Ensimmäinen säe on jälleen muista poikkeava 1166-aloituksellaan.

Jälkisäkeinä esiintyy useimmiten (16 kertaa) K-tyypin jälkisäe, kahdeksan kertaa L-, kuudesti J- ja yhden kerran M-tyyppi.

Säepareina toteutuu useimmiten A / K, peräti 12 kertaa. Laulun lopussa on kuuden säeparin jakso, jossa laulaja pysyttelee yleisimmässä säeparissa. Viimeisenä säeparina on yhdistelmä A / M.

Toisinnossa 16 *Väinämöisen polvenhaava* (Kper AK/0122:11. 1956, myös AK/0175:03. 1954 ja AK/0370:07. tuntematon sekä AK/0377:09. tuntematon.) on 56 säettä, esisäkeitä on 28 ja jälkisäkeitä 28. Esisäkeissä yleisimpiä ovat tasaisesti 32----22-tyyppinen eli D-tyypin (9 kpl) ja 123---22-tyyppinen eli E-tyypin esisäe (8 kpl). Yleisiä ovat myös 115-alkuiset eli C-tyypin (6 kpl) ja 1112-alkuiset F-tyypin variaatiot (5 kpl), jotka molemmat päättyvät 22-lopukkeeseen. Kaksi esisäettä on E-tyypin 53-loppuista variaatiota, ja yksi esisäe tekee 15 hypyn jo ensimmäisen iskualan aikana. Melkein kaikki (26 kpl) esisäkeet päättyvät siis 22-lopukkeeseen.

Jälkisäkeissä yleisimpiä ovat L-tyyppi (14 kpl) ja J-tyyppi (12 kpl), joista 11 on 555-alkuisia J-tyypin variaatioita. Kaksi jälkisäettä on M-tyyppiä.

Säepareista löytyy mielenkiintoisia yhdistelmiä, sillä vaikka yleisin esisäe (D-tyyppi) liittoutuu tasaisesti 24- ja 555-alkuisten jälkisäkeiden kanssa, näyttää siltä, että 111-alkuiset esisäkeet houkuttelevat peräänsä 555-alkuisen jälkisäkeen. 1155-alkuisia esisäkeitä taas seuraa mieluusti 24-alkuinen jälkisäe. Näitä tapauksia löytyy säepareista neljä (viidestä mahdollisesta). Myös ainoa 15-alkuinen esisäe saa peräänsä 24-alkuisen jälkisäkeen.

F / J -säepareja on toisinnossa viisi, eli kaikki mahdolliset. Yhdistelmä F / J on

yleisin yhdessä C / L- ja D / L -säeparien kanssa. Niitä kaikkia on viisi. Muita yleisiä ovat D / J ja E / L (molempia 4 kpl).

Toisinto 17 *Vanha Väinämöini* (Kper AK/0153:15. 1956, myös AK/0175:03) on niin lyhyt (viisi osittain katkonaista säettä), että sitä ei kannata analysoida yksityiskohtaisesti. Kokonaisaineistoonkin siitä on otettu mukaan vain kaksi ehyttä säettä, esisäe 32 12 35 22 ja jälkisäe 25 52 32 11.

Toisinto 18 *Surman virsi* (Kper AK/0153:12. 1956.) alkaa kolmella 11 32 34 53-esisäkeellä, ja sen jälkeen toisinnon loppuun saakka vaihtelevat vuorotellen D-tyypin esisäe 32 12 33 22 ja E-tyypin esisäe 123—322. Alun 53-loppuiset esisäkeet saavat peräänsä kaikki K-tyypin jälkisäkeen 54 33 20 11. D- ja E-tyypin esisäkeet saavat aina peräänsä 25- (tai 24-) alkuisen eli L-tyypin jälkisäkeen, useimmiten 211-loppuisena, kaksi kertaa 011-loppuisena.

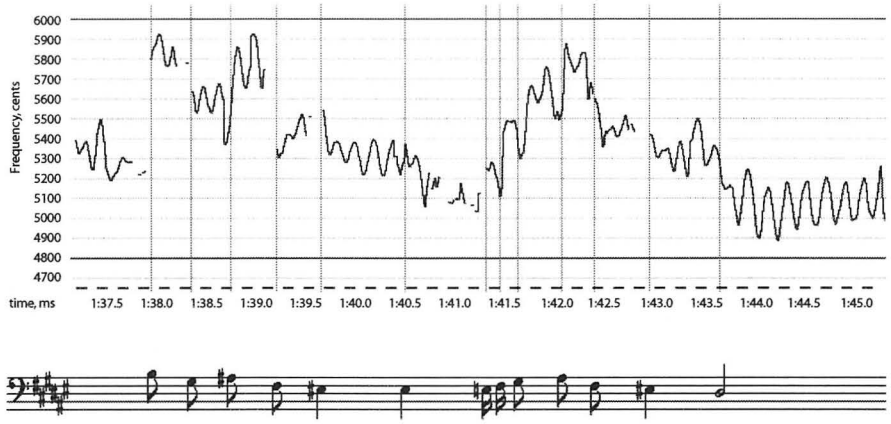
Säepareissa on viisi D / L-, neljä E / L-, kolme F / J- ja yksi D / M -yhdistelmä.

Eeppisten laulujen ryhmät

Eeppisten laulujen joukosta erottuu sävelmätyyppien luokittelun kautta kaksi ryhmää: Isompi ryhmä on ACD-tyypin ryhmä, johon kuuluvat C / L -säeparin dominomat 1–4-toisinnot, A / K- tai A / L -säeparien dominoimat toisinnot 5 ja 10– 15 ja D / L- (C / L- ja F / L-) säeparin hallitsemat tosinnot 16–18. Mielestäni ACD-ryhmää on pidettävä yhtenä ryhmänä, koska lähes kaikissa ryhmän lauluissa on runsaasti muitakin saman ryhmän säepareja. Toinen on voimakkaammin profiloituva B-tyypin dominoima ryhmä, johon kuuluvat toisinnot 6–9.

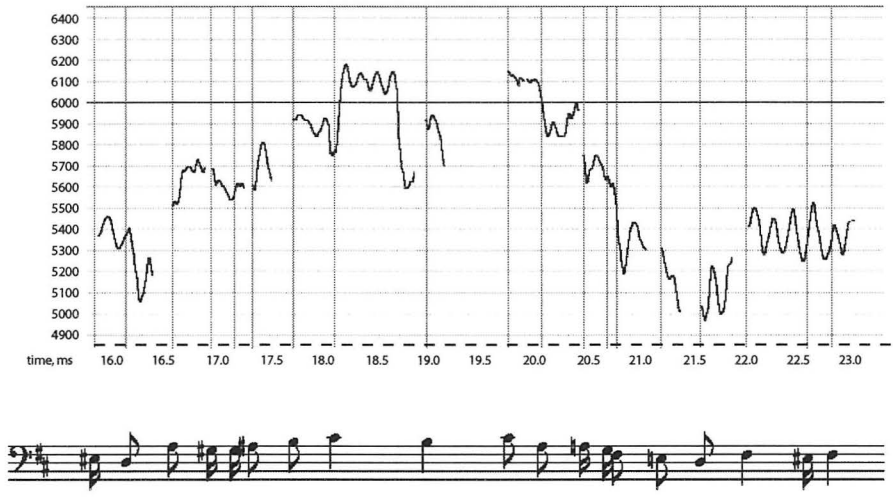
Eri ryhmissä on samojen laulujen eri toisintoja, joten käytetyt sävelmätyyppien kantamuodot eivät ole laulukohtaisesti määräytyviä. Sen sijaan kantamuodot esiintyvät toisintokohtaisina tyylillisinä valintoina.

Diagrammeissa 11 – 14 on tarkemmat esittelyt näistä säeparityypeistä, joita pidän sävelmien kantamuotoina, eräänlaisina sävelmäformuloina. Esittelen jokaisesta säeparista myös graafisen kuvauksen. Jokaisen viivakuvauksen alahelmassa on myös koneellinen nuotinnos. Se on mukana näissä kuvissa ainoastaan kuriositeettina, eräänlaisena osoituksena siitä, miten koneellinen nuotinnos tietyillä asetuksilla toteutuu.



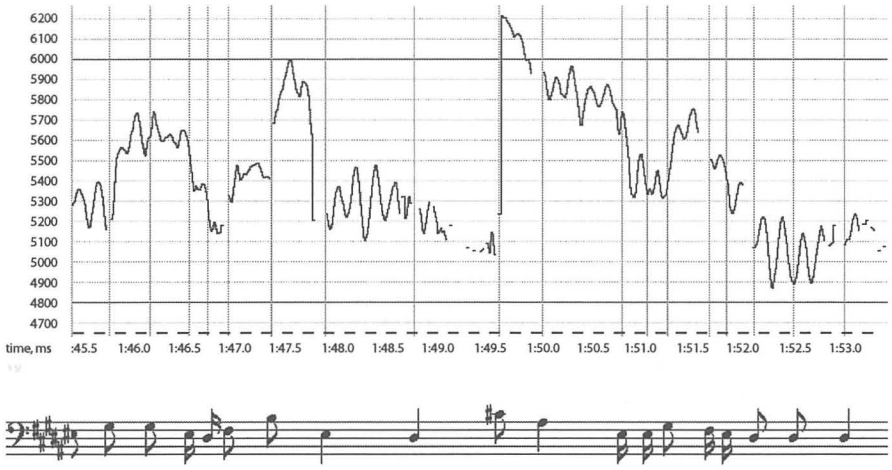
Diagrammi 11. Säeparityyppi A / L.

- Koko eeppisten laulujen aineistossa 59 säeparia (noin 11 %).
- Esiintyy tarkassa perusmuodossaan 24 42 35 22 / 25 54 31 11 vain 4 kertaa aineistossa. Lukuisia lähivariaatioita (mm. kuvassa) on molemmissa säemuodoissa.
- Omassa ryhmässään yleinen: esimerkiksi toisinnossa 12 yli puolet kaikista säepareista ja toisinnoissa 14 ja 11 lähes 20 %.



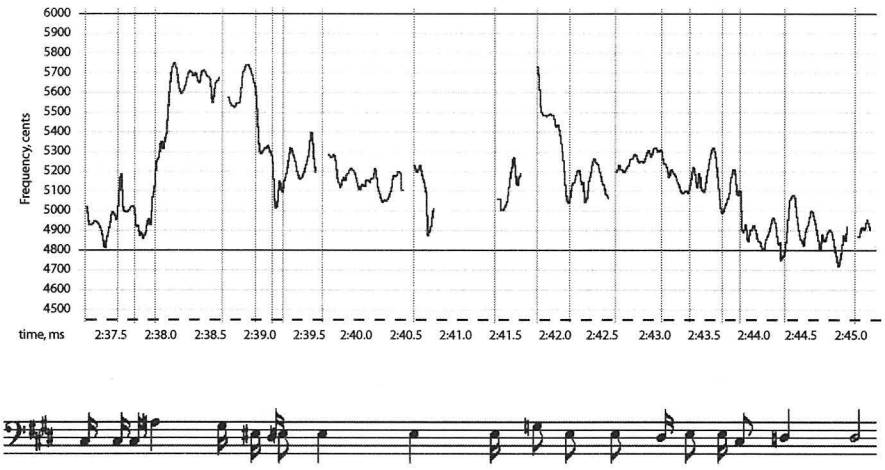
Diagrammi 12. Säeparityyppi B / J (voimakkaasti profiloituva).

- Koko eeppisten laulujen aineistossa 56 säeparia (yli 10 %).
- Perusmuoto 10 32 34 54 / 54 31 00 11 sellaisenaan 13 kertaa koko aineistossa.
- Omassa ryhmässään huomattavasti yleisempi: esimerkiksi toisinnoissa 8 ja 9 tämän säeparin osuus kaikista säepareista lähes 40 %.



Diagrammi 13. Säeparityyppi A / K.

- Koko eeppisten laulujen aineistossa 50 säeparia (lähes 10 %).
- Perusmuoto 24 42 3322 / 65 45 32 11 sellaisenaan 12 kertaa aineistossa.
- Omassa ryhmässään huomattavasti yleisempi: esimerkiksi toisinnoissa 13 ja 15 säepari on noin puolet kaikista säepareista.



Diagrammi 14. Säeparityyppi C / L.

- Koko eeppisten laulujen aineistossa 36 säeparia, noin 6,6 %.
- Osassa aineistoa huomattavasti enemmän esiintyvä: esimerkiksi toisinnoissa 1 ja 2 lähes 30 %.

Rytmiset muunnokset

Metrisesti tarkasteltuina eeppiset laulut ovat jonomaisia, säepareina toteutuvia lausekkeita. Säeparit muodostuvat kahdesta neli-iskuisesta (ts. neljään iskualaan tai laulujalkaan jakautuvasta) säkeestä. Laulut voidaan kirjoittaa 5/4-tahtilajiin, jolloin kolme ensimmäistä iskualaa ovat keskenään samanmittaisia, viimeinen näitä kaksi kertaa pitempi (harvempi). Iskualat muodostuvat kahdesta osasta, painollisesta (eli iskusta) ja painottomasta (eli iskuttomasta).

Enemmistö iskualoista on sellaisia, joissa painollinen ja painoton osa ovat jokseenkin samanpituisia. Nyt käsiteltävistä 18 eeppisen laulun toisinnosta 15 on rytmiseltä käsittelyltään tällaisia. Kolme on sellaista (toisinnot 10, 11 ja 14), joissa painollinen iskualan osa on pitempi kuin painoton (ei kuitenkaan säkeen viimeisessä, harvennetussa iskualassa, jossa osat ovat yhtä pitkiä). Pituusero on hieman vaihtelevasti kolmimuunteisen mukainen, eli 2:1 (Krohnin mukaan voidaan nimittää myös trokeeksi), tai niin sanotusti alkupitkän mukainen, eli 3:1. Toisintoja vertailtaessa huomataan, että saman laulun eri toisinnot (Lemminkäisen virsi, toisinnot 9, 11 ja 14) voivat olla kumpaakin rytmityyppiä.

Oleellisempaa onkin mielestäni huomata, että rytmityyppi pysyy laulutoisinnon läpi samanlaisena. Se on siis tyylillinen valinta, jonka laulaja tekee vähän samaan tapaan kuin sävelmien kantamuotojen suhteen.

Toinen rytmiikkaan liittyvä muuntelu tapahtuu iskualojen osien sisällä, painosuhteita muuttamatta. Pääosa iskualoista on toki perusmuotoisia, mutta muuntelun mahdollisuuksiakin on, ennen kaikkea 1. iskualassa. Usein tapahtuu tihentymistä,

jota esiintyy erityisesti painottomalla iskualan osalla (esim. nuotinnos 23, säe 19), mutta joskus myös painollisella osalla (säe 14), joskus molemmissa (Mi-tä-pä-se it-ket…; toisinto 7).

Oma ryhmänsä rytmisiä muunnelmia ovat niekut ja melismat, joita esiintyy pitkin laulua. Nehän eivät vaikuta runon mittaan ja ovat sen vuoksi nimenomaan musiikillisia mahdollisuuksia ja keinoja. Anni Tenisovalle tyypillistä on koristella laulua 2. ja 3. iskualan painottomalle osalle (ns. laskuun) sijoittuvalla melismalla. Tällaisesta on esimerkki nuotinnoksessa 23 säkeessä 17. Melismoituminen on myös yksi niistä tyylipiirteistä, jotka helposti ryhmiytyvät eli esiintyvät lähekkäin. Niinpä edellisen esimerkin jälkeen tulevissa säkeissä 18 ja 19 esiintyy myös melismat, nyt ensimmäisessä iskualassa.

Niekun ja melisman ero ei ole selkeä, mutta melismaksi olen lukenut sellaisen melodisen muutoksen, jossa runon tavu selvästi lauletaan koko kuvion osalle. Niekusta taas on kyse silloin, kun runon tavun vaihdoksen aikana, alussa tai lopussa, vain käväistään niekkusävelellä (tai niekussa). Tällaisesta on kysymys esimerkiksi edellä mainitun laulutoisinnon 1. säkeessä tai, vieläkin tyypillisempää Anni Tenisovalle, säkeen lopussa, jossa 54-lopuke saa sisäänsä niekun, jossa käväistään 3. sävelellä (esim. säe 7, 30, 36, 40 jne.). Tällaiset niekut ovat jokseenkin tavallisia.

Rytmisenä muunnoksena voidaan pitää myös Anni Tenisovan tapaa poiketa säeparikaavasta tarvittaessa. Tällainen keino on käytössä ennen kaikkea silloin, kun runon tapahtumien jaksotus sitä vaatii. Yleisin keino on laulaa säeparin jatkeeksi kolmas säe, mikä Anni Tenisovalla on melko tavallista. Esitetyssä nuotinnoksessa tällaisia säkeitä on nähtävissä viisi, esimerkiksi säkeissä 13 ja 46. Harvemmin käytetty keino on säkeen jatkaminen, jolloin siis poiketaan myös runomitasta. Tällaiset muutokset ovat harvinaisia; niitä on kaikkien 1 133 eeppisen säkeen joukossa 9 kpl (0,8 %).

Muut kuin eeppiset laulut

Eeppiset laulut muodostavat koko runolauluaineistosta selvän enemmistön eli 79 % säkeistä. Laulutoisinnot ovat huomattavasti pitempiä kuin muissa lauluissa. Eeppisten laulujen (18 toisintoa) keskimääräinen pituus on yli 63 säettä, kun muiden pituus on keskimäärin hieman yli 10 säettä. Jo toisintojen pituus oletettavasti vaikuttaa myös sävelmän muotoutumiseen siten, että yllättävienkin muunnelmien suhteellinen osuus kasvaa, koska sävelmän ei tarvitse olla narratiivisen kerronnan tukena. Lyhyt laulu on helppo muistaa muutenkin.

Tarkastelen seuraavassa lyhyesti kaikkien muiden runolaulun alalajien musiikillista hahmoa vertaamalla sitä edellä esittämiini havaintoihin eeppisestä laulusta.

Laululoitsut

Loitsuja, nimenomaan laulaen esitettyjä eli laululoitsuja, on aineiston laulutoisinnoista toiseksi eniten, yhteensä 13 toisintoa, joissa on 189 säettä. Loitsujen tunnuksena on tässä pidetty sitä, että runosisältö viittaa laulajan toivomukseen (tai uskomukseen voivansa) vaikuttaa tuleviin tapahtumiin (metsästyksessä, karjan lai-

dunnuksessa, kalastuksessa jne.). Loitsujen ja eeppisten laulujen raja on liukuva. Esimerkiksi Väinämöisen polvenhaava -laulua on luokiteltu myös loitsuksi. Tässä aineistossa se on sijoitettu eeppisten laulujen luokkaan.

Kolmentoista toisinnon joukossa on kahdeksan laulua tai laulettua katkelmaa, niistä karjan loitsuja on kaksi (Lasken lehmäni leholle, Heru heru hermikkini), metsästysloitsuja kaksi (Lähenpä Ohvon ovilla, Joko tiäll' on pirtit pesty), sääloitsuja kaksi (Tuulen synty, Tuulen Ukko), kalastusloitsuja yksi (Souva souva soutajaise) ja yksi lapselle lankeamisen jälkeen laulettava parannusloitsu (Meheläini ilman lintu).

Sävelmien melodiselta tai rytmiseltä ainekselta laululoitsut eivät eroa mitenkään siitä yleisestä kuvasta, mikä on syntynyt eeppisten laulujen tarkastelussa. Kuudessa toisinnossa hallitseva on säeparityyppi A / L, kolmessa B / J, lopuissa esiintyy useita muita, esimerkiksi C / L, E / J ja A / J. Rytmiikassa on sama piirre kuin eeppisissäkin. Enemmistö lauluista fraseerataan jokseenkin tasaisesti, yksi on kolmimuunteinen.

Muodon osalta laululoitsuissa on merkille pantava poikkeama: kolme toisintoa alkaa jälkisäkeellä ja niistä yksi myös päättyy esisäkeeseen. (Näiden lisäksi yksi toisinto päättyy esisäkeeseen.)

Jälkisäkeellä alkavat kaksi sääloitsua ja ainoa lapsen lankeamisloitsu. Nauhalta kuunneltuna Anni Tenisova ei tunnu antavan merkitystä säejärjestyksestä poikkeamiselle.[537] Tässä haastattelussa (todennäköisesti toisinnot on saatu yhdellä haastattelurupeamalla, mihin viittaa sekä arkistonumero että kuulokuva) laulaja on ollut hyvällä tuulella ja laulutoisinnot tulevat nopeampina kuin muulloin. Olisiko kysymyksessä sattumalta laulamiseen putkahtanut tyylikeino, jolla ei olisi sen suurempaa merkitystä? (Tosin Tuulen Ukko -toisinnossa voisi ajatella jopa, että ensiksi Ukkoa puhutellaan, vasta sitten maanitellaan!)

Lastenlaulut

Lastenlauluja, siis lapsille laulettavia lauluja ja lasten laulettavaksi sopivia lauluja, on aineistossani kahdeksan toisintoa, kuusi laulua, yhteensä 66 säettä. (Oikeastaan toisintoja on vain seitsemän, koska kolmen säkeen mittainen *Hiiri juoksi* lauletaan kahteen kertaan peräkkäin. Olen säeparianalyysissä laskenut sen yhdeksi toisinnoksi.)

Näissäkin lauluissa melodinen aines on samanlainen kuin eeppisissä lauluissa. (Tosin yhdessä laulussa, Repo juossa reyretteli, laulaja selvästi horjuu "väärälle" sävelkorkeudelle eli pois tutusta sävelliköstään.) Yleisin säepari on neljässä toisinnossa A / K, yhdessä toisinnossa E / L, C / M ja E / M.

Näissäkin lauluissa on yksi toisinto, joka alkaa jälkisäkeellä ja päättyy esisäkeeseen, ja yksi, joka pelkästään alkaa jälkisäkeellä. Laulut on laulettu todennäköisesti edellä mainitussa samassa haastattelussa, koska kaikki ovat arkistonumerolla 174/1954.

---

537 Tämä koskee siis tässä aloitussäettä. Hieman samaa ilmenee joskus myös laulujen lopuissa. Sen sijaan laulun keskellä esi- ja jälkisäkeellä tuntuu olevan eri merkitys, koska ainoastaan se tekee ylimääräiset jälkisäkeet ymmärrettäväksi.

Lyyriset laulut eli tunnelmalaulut sekä Hämehessä härkä synty

Tunnelmalaulujen ja eeppisten laulujen luokitteleminen erilleen ei myöskään ole itsestään selvää. Luokittelua vaikeuttavat edelleen sellaiset käsitteet kuin "lyyrinen epiikka" tai "eeppis-lyyrinen", joita voi tavata kansanrunouden tutkimuksessa. Tässä tutkimuksessa olen halunnut nimenomaan tarkastella musiikin (laulamisen) kannalta, vaikuttaako kansanrunouden tutkimuksen kautta käsitteistöömme omaksuttu luokittelu siinä. Olen siis luokitellut tunnelmalauluiksi eli lyyrisiksi runolauluiksi sellaisia lauluja, joissa runo heijastelee subjektiivista, sisäistä, tunteiden maailmaa. Ryhmään kuuluu viisi toisintoa kolmesta laulusta, yhteensä 25 säettä.

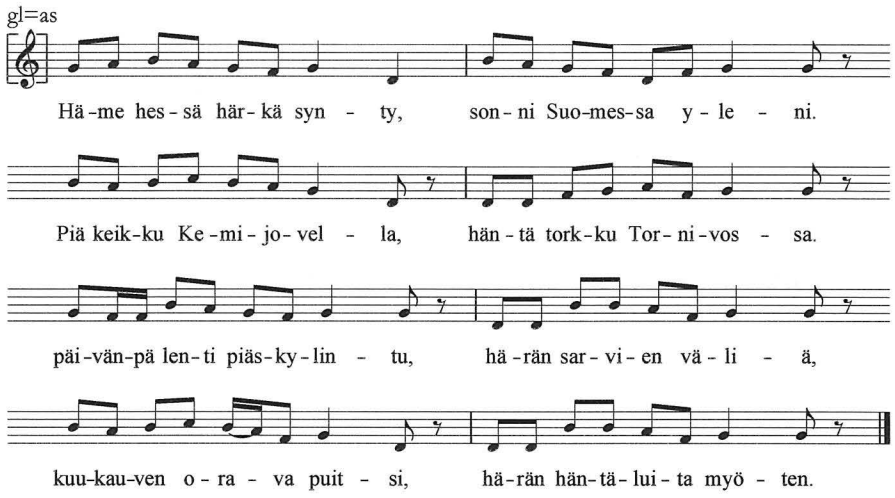
Kaksi laulutoisintoa on jokseenkin eeppisten laulujen kaltaisia, eli toisinto 41 (Juopon laulu) ja toisinto 43 (Nuoret miehet naimattomat). Juopon laulussa vallitsevana on D / K -säepari, Nuoret miehet -laulussa A / K -säepari. Viimeksi mainitussa laulussa (oikeastaan laulun katkelmassa; yhtäältä kysymyksessä on katkelma Vienan neitosista; Anni Tenisovalle se on kuitenkin erillinen laulujakso) on havaittavissa myös tavallista runsaammin rytmisiä muunnelmia.

Suurimmat poikkeamat koskevat kolmea Jauhajan laulutoisintoa. Niissä liikutaan selvästi erilaisessa sävelasteikossa, luonnollisessa mollissa, jossa käydään perussävelen alapuolisessa kvintissä. Selkeästi sävelmältään samaan ryhmään Jauhajan laulutoisintojen kanssa kuuluu Hämehessä härkä synty –laulu, jonka olen luokitellut riittilauluksi.[538] Seuraavalla sivulla, nuotinnoksessa 24 Hämehessä härkä synty.

Edellä olevasta ei voi tehdä sitä johtopäätöstä, että lyyriset laulut (yhdessä Ison härän laulun kanssa) musiikillisesti muodostaisivat s e l k e ä s t i oman ryhmänsä. Osa toisinnoista on sävelmältän hyvin samanlaisia, kuin eeppiset laulut. Merkille voi kuitenkin panna sävelmien heterogeenisyyden. Mahdollisesti lyyrisissä ja riittilauluissa syntyy helpommin sävelmällisiä muunnoksia ja uusia innovaatioita. Mahdollisesti juuri näissä lauluissa on vaikutteita rekilauluista?

538 Matti Kuusi määritteli sen varhaiskalevalaiseksi riittirunoksi (Kuusi 1963, 161 – 164.). Myös Anni Tenisova nauhatallenteessa Kper AK/0386:23 (Tallennusvuosi tuntematon) liittää laulun epäsuorasti teurastamisrituaaliin. Välittömästi laulun jälkeen hän toteaa: "Se ku härkä lahattiin, ni siiä pitää sanoa nii 'viisi venettä verta tuli, sata syltä makkaraa'".

Hämehessä härkä synty
Anni Tenisova



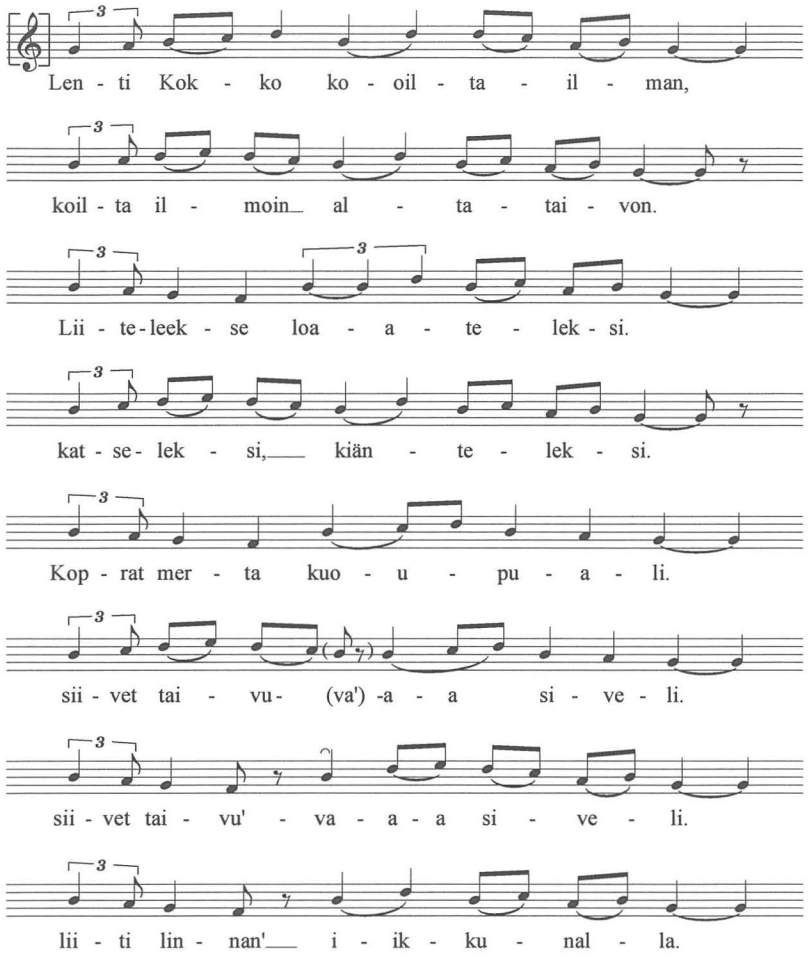
Nuotinnos 24. Anni Tenisovan Hämehestä härkä synty. Kper AK/0386:23. Tallennusaika tuntematon, sekä Kper AK/0878:13. 1954. Nuotinnos PHH.

Häälaulutyyppi

Anni Tenisova on laulanut huomattavan vähäisen määrän häälaulutyypin lauluja, ainoastaan kaksi toisintoa, yhteensä 19 säettä. Toinen niistä on varsinainen häälaulu, Kokkovirsi (Nuotinnos 25), ja toinen Käen kukuttamislaulu (nuotinnos 26). Häälaulussa on yleistyypin runolauluun verrattuna sellainen ero, että sitä on laulettu yhteislauluna. Tämä on luonnollisesti pakottanut vakiinnuttamaan sävelmää aivan eri tavalla kuin yksin laulettavissa eeppisissä lauluissa.

Sävelmätyypissä kannattaa panna merkille, että kolmas, viides ja seitsemäs säe tekevät kahdessa ensimmäisessä iskualassa kaarroksen alaspäin molemmissa häälaulutyypin lauluissa.

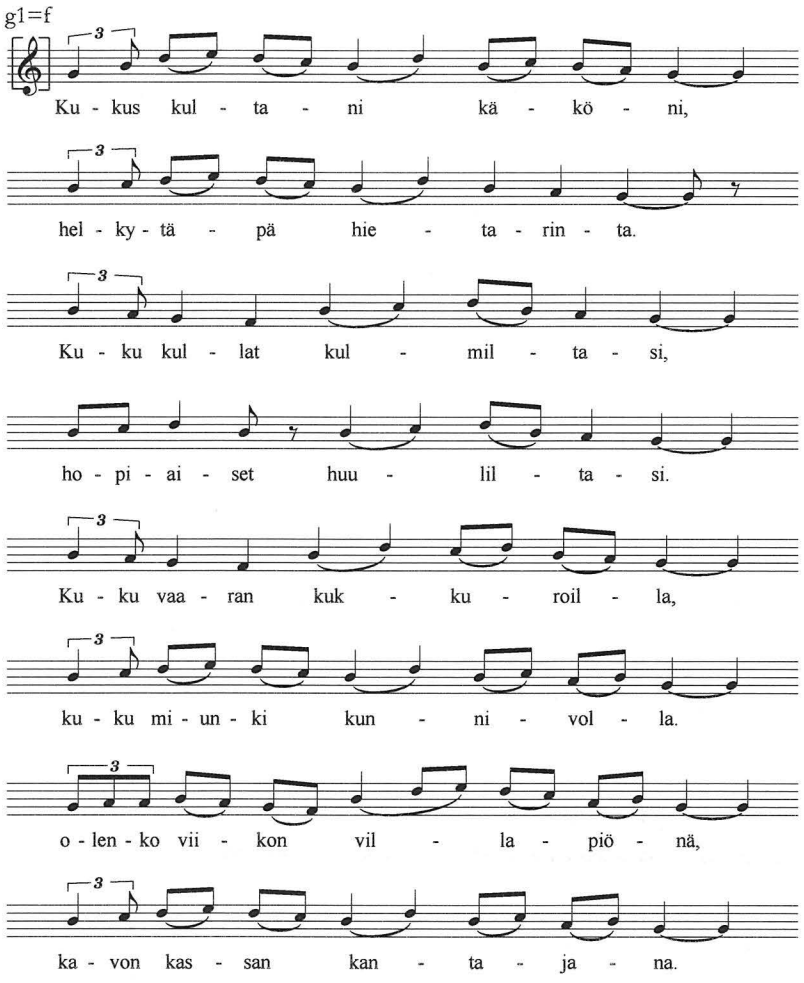
Lenti kokko koilta ilman
Anni Tenisova



Katkoksia nauhassa!
(yhteensä noin 11 säettä)

Nuotinnos 25. Anni Tenisova: Lenti kokko koilta ilman. Kper AK/0261:19. 1953. Nuotinnos PHH.

Kukus kultani käkönen
Anni Tenisova



Nuotinnos 26. Anni Tenisovan Kukus kultani käköni. Kper AK/0174:07 vuodelta 1954. Nuotinnos PHH.

Runon ja sävelen yhdistelmä

Yksi keskeisimmistä tyyliä luovista elementeistä runolaulussa on runon ja sävelmän moninainen, monista yksityiskohdista koostuva punelma. Anni Tenisovalla runomitta on hyvin lähellä Arhippa Perttusen lauluista analysoitua runomitan toteumaa. Ensinnäkin tasasäkeiden (ns. normaalisäkeiden) ja murrelmasäkeiden jakauma on edellä kuvatussa eeppisten laulujen korpuksessa lähes tasan (otos: toisinnot 6, 7, 9 ja 11; jakauma: normaalisäkeet 51,4 %, murrelmasäkeet 48,6 %). Näyttää siltä,

että pitkissä eeppisissä lauluissa murrelmasäkeiden osuus on hieman suurempi kuin lyhyissä.

Loitsuissa murrelmapitoisuus on 48,6 %, lastenlauluissa 34,8 % ja lyyrisissä lauluissa 43,8 %. Kun ottaa huomioon näiden pienehkön määrän, voi sanoa murrelmapitoisuuden olevan lähellä eeppisten laulujen pitoisuutta. Sen sijaan häälalutyypissä murrelmapitoisuus on alhaisempi, 21 %. Vaikka säkeiden määrä onkin pieni eikä sen vuoksi kannata tehdä liian pitkälle meneviä johtopäätöksiä, voi havainnon panna merkille.

Virolaisessa runolaulussa on ainakin eräiden laulajien osalta tultu siihen johtopäätökseen, että runon tasolla esiintyvä muuntelu, erityisesti murrelmasäkeiden laulaminen, on yhteydessä sävelmän muunteluun. Murrelmat aiheuttaisivat enemmän muuntelua myös sävelmässä, ikään kuin tekisivät laulamisenkin intensiivisemmäksi. Murrelmamuotoisen esisäkeen jälkeen jälkisäkeellä olisi taipumus alkaa ylempää kuin tasasäkeen jälkeen.[539] Tässä Anni Tenisovan aineistossa ei esiinny tällaista piirrettä. Esimerkiksi intensiivisin jälkisäkeen muoto, 6. säveleltä aloittava K-jälkisäe (21 kertaa [540]edellä kuvatussa Lemminkäisen virressä AK/0172/1956), esiintyy aivan tasaisesti normaalisäkeiden perässä (10 kpl) ja murrelmasäkeiden perässä (11 kpl).

Murrelmasäkeiden ja tasasäkeiden vaihtelu on vapaata. Olenkin sitä mieltä, että vanhamuotoinen runolaulu on saattanut kehittyä tyylipiirteiltään kahdeksantavumittaiseksi yksinkertaisesti sen vuoksi, että suomen kielen sanoista muodostuu optimaalisen pituisia lauseita sen puitteissa. Näin murrelmapitoisuus olisi luontevan kielen ominaisuus, jolla ei sinänsä ole erityistä merkitystä laulajalle. Se on vain osoitus luontevasta laulamisesta. Sen vastakohdaksi voi ajatella sana sanalta runomittaan sanojansa sovittavaa laulajaa (jolloin mitta köyhtyy ja kangistuu) tai enemmän ulkoa opittua laulua (kuten esimerkiksi häälaulut).

Runon sanarytmien jakaumaa on tutkittu eri laulajilla Matti Kuusen tutkimukseen rinnastaen. Sanojen tavuluvuistahan määräytyy hyvin pitkälle tasasäkeiden ja murrelmasäkeiden esiintyminen. Tavulukujen jakaumista voi tarkkailla myös niin sanotun viskurilain toteutumista. Aikaisemmissa, myös Kuusen, kansanrunouden alaan sijoittuvissa tutkimuksissa on hieman häiritsevänä se piirre, että tavulukuja on muokattu runomittaan sopiviksi. Itse olen taulukkoon 31, ja analyysiini, kirjannut tavuluvut sellaisina, kuin laulaja ne laulaa. Jos hän laulaa kymmentavuisen säkeen, se löytyy myös analyysistä. Lähes poikkeuksetta lisätavut löytyvät ensimmäisestä laulujalasta, jossa se on siis mittanormienkin mukaista. Myös poikkeavan tavuttamisen olen kirjannut, esimerkiksi läh – ti –im - pä et - si - mää – he on tavuluvultaan 44 . Nämä tulkinnan erot tulee ottaa huomioon sarakkeita vertailtaessa.

Olen laskenut tavulukuja Anni Tenisovan eeppisistä lauluista kahden toisinnon perusteella: tässä luvussa muutoinkin esillä olevan Lemminkäisen virren (toisinnon 11) ja Väinämöisen polvenhaavan (Kalevala Heritage, Ondine 1995, äänitys Kajaanissa 1952) perusteella. Otoksessa on yhteensä 218 säettä ja 682 sanaa.

539 Oras 2008, 155–158.
540 Kuusi 1947.

Taulukko 31. Säkeiden tavuluvut Anni Tenisovan runolaulussa.

Tyyppi	Lkm. otoksessa	% säkeistä AT:n lauluissa	% säkeistä Kuusen tutkim.
224	45	20,6	27,1
233	40	18,3	14,2
44	18	8,3	14,8
2222	11	5,0	6,8
323	10	4,6	2,7
413	10	4,6	-
134	9	4,1	-
2123	8	3,7	-
1133	7	3,2	1,7
125	5	2,3	1,8
422	5	2,3	1,9
26	5	2,3	1,5
332	5	2,3	2,5
333	4	1,8	-
35	4	1,8	5,3
2124	4	1,8	-
12222	4	1,8	-
11222	3	1,4	1,6
2114	3	1,4	-
2132	3	1,4	1,3
53	2	0,9	1,4
324	2	0,9	-
314	2	0,9	-
1124	2	0,9	5,3
234	1	0,5	-
424	1	0,5	-
3124	1	0,5	-
215	1	0,5	-
1115	1	0,5	-
111122	1	0,5	-
Yht.	218	100	

Taulukosta ei voi tehdä yksityiskohtaisia päätelmiä jonkin säemuodon esiintymisestä, ainoastaan yleisiä, juuri edellä kuvaamani tulkintaeron ja otoksen pienuuden vuoksi. Tenisovalta näyttävät puuttuvat Kuusen Sampo-aineistossa 2,3 %:n osuudella esiintyvä 1232-säetyyppi ja 1,4 %:n osuudella esiintyvä 1223-säe (jotka siis eivät ole taulukossa.). Toisaalta taulukosta näkee, että Kuusen aineistosta näyttävät puuttuvan (tai niiden määrä on ollut ainakin vähemmän kuin 1,4 % koko aineistosta) Tenisovalle melko tavalliset 413- (Lem – min – käi - sen piän va – ral - la), 134- (oi e – mo – sen kan – ta – jaa – ni) ja 2123-säetyypit (pie – ni ois so – van sa – vuk – si). Palaan säkeiden tavuluku -aiheeseen myöhemmin, samassa yhteydessä kaikkien muidenkin runolaulajien vastaavien tietojen kanssa. Luulen kuitenkin, että suurin ero Kuusen Sampo-aineiston ja Anni Tenisovan laulutavan välillä, joka ilme-

nee 224-muotoisten säkeiden kohdalla, johtuu osittain tulkinnallisista eroista. Ehkä Kuusi on lukenut joukkoon niin sanottuja murteellisia tai muutoin virheellisiksi tulkitsemiaan säkeitä.

Viskurilaki, jonka mukaan lyhyet sanat mielellään sijoitetaan alkuun ja pitkät loppuun, näyttää pitävän paikkansa: 224-säetyyppi on yhdeksän kertaa yleisempi kuin 422-säe ja 233-säe on neljä kertaa yleisempi kuin 323-säe. Samoin 35-säetyyppi on kaksi kertaa yleisempi kuin 53-säe. Sama toistuu 125-säkeiden ja 215-säkeiden ja monen muunkin säetyypin kohdalla. Oikeastaan ainoa poikkeus on tässäkin kohdassa 413-säe, joka on yleisempi kuin 134-säe. Tämäkin saattaa olla viite siitä, että 413-säe on tässä aineistossa hieman enemmän esillä kuin suuremmassa aineistossa keskimäärin.

Myös niin sanottua kesuurasääntöä, joka koskee vain tasasäkeitä, voidaan tarkastella säkeiden tavulukujen pohjalta. Säännön vastaisia olisivat esimerkiksi säkeet 242 ja 1142, joita ei esiinnykään aineistossa. Tiukasta kahdeksantavumitasta poikkeavia säemuotoja ovat kuitenkin yhdeksäntavuiset 333-, 2124-, 12222-, 324-, 234-säkeet ja kymmentavuiset 424- ja 3124-säkeet. Kaikki ne syntyvät ensimmäiseen laulujalkaan sijoittuvasta tihentymästä. Sinänsä murrelmasäkeiden hallittu kesuuran ylittäminen tuo lauluun moninaisuutta, joka on aivan olennainen osa runolaulun polyfoniaa. Tasaisesti, mutta vaihtelevalla tavalla esiintyessään erilaiset säkeet tuovat laulamiseen rytmistä ilmettä, joka korostuu erityisesti sävelmän rakennetta vasten. Anni Tenisovalla tasasäkeet ja murrelmasäkeet esiintyvät säännöttömästi, mutta tasaisesti. Huomattakoon, että sekä tasasäkeitä että murrelmasäkeitäkin on monenlaisia. Kaikki murrelmasäkeet eivät ylitä kesuuraa.[541]

Olen laskenut sanarytmien toteutumisen myös muissa runolaulun lajeissa, mutta koska toisintojen ja vertailusäkeiden määrät ovat niin pienet, ei tuloksia ole mielekästä sijoittaa taulukkoon. Yhden havainnon voi kuitenkin todeta: Eeppisissä lauluissa kahdeksantavumitta toteutuu tiukempana kuin muissa laulutyypeissä. Kun eeppisissä lauluissa esiintyy 9- tai 10-tavuisia säkeitä (tavallisesti ne ovat tihentymiä) 7,8 %:ssa säkeistä, on vastaava prosenttiluku loitsuissa 10,8, lastenlauluissa 13 ja lyyrisissä lauluissa 18,8. Häälaulut ovat jälleen omana ryhmänään, koska siellä kaikki säkeet ovat kahdeksantavuisia.

Laajuussäännöt

Runomitan keskeisimpiä sääntöjä tavujen lukumäärän jälkeen ovat niin sanotut laajuussäännöt. Anni Tenisovalla laajuussääntö ei toteudu 3,2 %:ssa pääpainollisista tavuista eeppisissä lauluissa (otos edellä mainitut kaksi toisintoa, 218 säettä).

Muista runolaulun alalajeista on jokseenkin vähän lauluja, mutta jotakin merkitystä voi olla sillä, että häälauluissa ja lyyrisissä lauluissa ei ole yhtään poikkeusta laajuussäännöstä, lastenlauluissa vain kaksi kertaa. Loitsuissa säännöstä poiketaan eniten, mikä johtuu pääasiassa kertautuvasta säkeestä *muut-pa-ne/pa-nee/pai-me/ni-a, mie-pä/pa-nen/pai-me/net-ta, pa-nen/pa-jun/paimenekse, jos ei / pa-ju / pai-me-/nek-se.* Mitan vastaisia pääpainollisia tavuja on Lasken lehmäni leholle -loitsussa 7,3 %.

541 Ks. myös Laitinen 2004, 168–169.

Laajuussäännön toteutumista laskiessa tulee mieleen, että elävässä runolaulussa tutkijoiden jälkikäteen konstruoimista säännöistä väistämättä poiketaan joskus. Pitkässä eeppisessä laulussa on improvisoitava laulun aikana.

Sen sijaan vakiintuneisiin säkeisiin kiteytynyt laulu (Anni Tenisovalla esim. häälaulu) menee aina samalla tavalla.

Alkusointuisuus

Olen taulukkoon 32 laskenut kahdesta eeppisestä toisinnosta alkusointupitoisuuden oman luokitukseni mukaan, jota käytin jo Anni Lehtosen kohdalla. Siinä alkusointuisuutta on tutkittu vain ns. vahvan alkusoinnun osalta, eli vähintään kaksi säkeen sanaa alkaa samalla konsonantilla tai samalla vokaalilla. Luokkia on kolme: 0 = ei alkusointua (suur on paimenen tuleksi), 1 = alkusointu kahdessa sanassa (savu soarella palauve) ja 2 = alkusointu vähintään kolmessa sanassa (paksumpi parasta puuta). Aineistona on edelleenkin kaksi edellä mainittua eeppistä laulua (Lemminkäisen virsi 134 säettä ja Väinämöisen polvenhaava 84 säettä), yhteensä 218 säettä.

Taulukko 32. Alkusointuisuus Anni Tenisovan eeppisissä runolauluissa.

Tyyppi	Lkm., kpl	Anni T., %	Domna H., %	Anni L., %
0	70	32,1	40,2	31,3
1	106	48,6	42,0	55,7
2	42	19,3	17,9	13,0
Yht.	218	100	100	100

Muiden laulutyyppien alkusointuisuudessa on eroja, joskin otoksen pienuus estää voimakkaiden johtopäätösten tekemistä. Taulukossa 33 on kaikkien Anni Tenisovan laulujen alkusointuisuus rinnastettuna, käyttämälläni tavalla (vain vahva alkusointu) laskettuna.

Taulukko 33. Alkusointuisuus Anni Tenisovan runolauluissa (%-osuuksina genren mukaan laskettuna).

Tyyppi	Eepp.	Loit.	Last.	Lyyr.[542]	Hääl.
0	32,1	18,9	11,5	17,6	5,3
1	48,6	67,6	69,2	82,4	78,9
2	19,3	13,5	19,2	0	15,8
Yht. %	100	100	100	100	100

542 Lyyristen laulujen ryhmässä on riittilaulu Hämehessä härkä synty.

Jälleen havainto on samansuuntainen kuin muutoinkin runon tyylikeinojen osalta: Anni Tenisovan runolaulun eri genret poikkeavat toistaan siten, että loitsut ja lastenlaulut näyttävät olevan lähempänä eeppisiä lauluja ja lyyriset laulut ja häälaulut muodostavat molemmat omat ryhmänsä myös runomitan ja sen tyylikeinojen osalta.

Kerto

Laulamisen kannalta eräs hyvin keskeinen kysymys ohitetaan usein kansanrunouden tutkimuksessa, nimittäin se, kuinka runsaasti laulaminen sisältää säkeen kertaamista sellaisenaan. Laulajalle nimenomaan tällä on suuri merkitys, koska laulun tuottamisen prosessi hidastuu ja tällöin, kertautuvan säkeen aikana, ehditään jopa miettiä vaihtoehtoisia säkeitä, joilla laulamista jatketaan. Anni Tenisovan eeppisissä lauluissa tällaista kertaamista esiintyy, mutta harvoin. Laulutoisintoja keskenään vertailtaessa havaitaan, että tavallisesti kysymys on todellakin ajan ottamisesta tai säkeistön lopettamisesta.

Kaikista 1 440 runosäkeestä sellaisenaan kerrattuja säkeitä on 26. Selvästi eniten tällaista kertaamista tapahtuu eeppisissä lauluissa (20 kertaa), lastenlauluissa yhden kerran, loitsuissa neljä kertaa, lyyrisissä lauluissa ei kertaakaan ja häälauluissa yhden kerran. Selvästi tehokeinona kertaamista käytetään vain Luojan virressä, jossa toisinnon 1 (Kper AK/0153:16. 1956.) dialogissa ensin tie vastaa: *tiijän en, en vain en sano / tiijän en vain, vain en sano.* Tämän kohtauksen jälkeen kysytään kuulta, joka vastaa: *kyllä tiijän vain en sano* ilman kertausta. Kolmannen kerran samaa asiaa kysytään päivältä, joka vastaa: *Kyllä tiijän tai sanone / kyllä tiijän tai sanone.* Samanlainen kertautumisen tehokeino on käytössä myös toisinnossa 4 (A-K 175/1954), jossa tie vastaa: *Tiijän en,en vain en sano / tiijän en vaan vain en sano.* Kuu vastaa jälleen kieltävästi vain yhdellä säkeellä ja päivä myöntävästi kahdella: *Kylläpä tiijän tai sanone / kyllä tiijän tai sanone.* Edellä kuvatusta huolimatta saman laulun kolmannessa toisinnossa 8 (A-K 68/1954) kaikki dialogit tapahtuvat ilman säkeen kertaamista.

Muutoin Anni Tenisovan runolauluissa on hyvin kattavasti erilaisia säkeen runosisällön kertaamisen muotoja: synonyymikertauksia: *Ukko uunilta puhuuve / vanha vaari vaipan alta,* paralleelikertauksia: *sokiet veneellä soutaa / ratsut rantoja ajauve,* antiteettisia kertauksia: *ruhka maaha luotaneehe / ruoka suuhu syötäneehe* limittäiskertausta: *jotapa eylen hautasiimma/ hautasimma, hakkasiimma / mintäpä on siun silmät suuret / silmät suuret, leuka laaja,* ja analogiakertoa: *Surmapa juoksi suota myöten / tauti talvitietä myöten.* On myös jaksojen kertautumista samoilla tai analogisilla runosäkeillä. Muissa kuin eeppisissä lauluissa kerrataan usein yksi paralleelisäe ja siirrytään seuraavaan runokuvaan. Eeppisissä lauluissa kerronta on vaihtelevaa: välissä on yksittäisiä, kertaamattomia säkeitä ja sitten säekertausjaksoja, joissa on ketjussa kolme neljä säettä.

Laulamisen kannalta kertaaminen helpottaa huomattavasti muistamista, koska samalla kertaa mieleen juolahtaa kertausmahdollisuuksien ketju, jonka sisällä voi vielä valita ja muunnella. Tässä mielessä runon kertaamisen eri mahdollisuudet muistuttavat sävelmän muuntelua formuloiden eli kantamuotojen pohjalta.

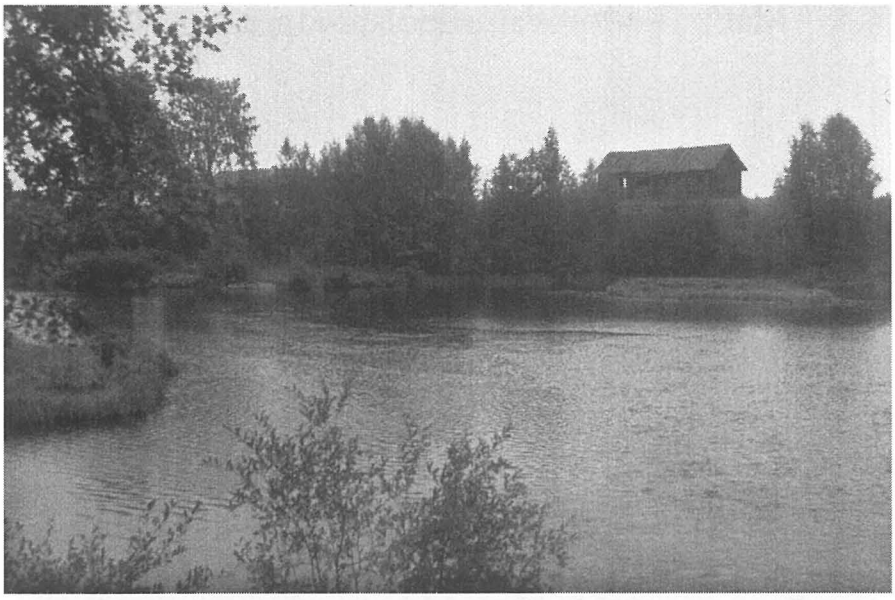
Yhteenveto Anni Tenisovan laulutyylistä

Anni Tenisovan laulutyyli on erittäin monipuolista, varmaa ja vaihtelevaa. Hän on selvästikin "laulajan sukua". Hänen repertoaarinsa on laaja, vaikka jääkin Anni Lehtosen repertoaarista jälkeen. Mielestäni suuri merkitys voidaan kuitenkin panna sille, että Lehtosen kohdalla keruuhistoria on poikkeuksellinen. Mahdollisesti Anni Tenisova olisi tässäkin suhteessa ollut yhtä kyvykäs laulaja, jos joku olisi kerännyt häneltä vastaavalla tavalla usean vuoden ajan kaiken merkityksellisen ja vähemmän merkitykselliseksi koetun.

Yllättävin havainto, jonka laajaan lauluaineistoon nojaten voi tehdä, on se, että eri laulugenret mahdollisesti eroavat myös sävelmältään toisistaan: eeppiset laulut ja loitsut näyttävät olevan samanlaisia, sävelmältään koherentteja, tarkasti sävelmätyyppien mukaan toteutuvia, kun taas lyyriset ja muut yleistyypin laulut voivat poiketa sävelmätyyppien peruskaavasta. Tunnelmaa voidaan ehkä tehdä myös sävelmää muuttamalla.

Häälalulutyypissä Anni Tenisovan osalta on vaikea määritellä, onko hänellä kaksi sävelmän kantamuotoa vai onko kyseessä kaksisäkeinen, säepareittain toteutuva sävelmätyyppi. Joka tapauksessa hänellä esiintyy häälaulussa omaperäinen, erityisen kaunis alaspäin suuntautuvan melodisen liikkeen sisältävä säe.

Palaan muun muassa repertoaaria koskevaan tarkasteluun Anni Tenisovan osalta uudelleen luvussa 5.7.



Kuva 26. Näkymä Tollonjoen kylästä vuonna 1986, jolloin kylä oli jo autio. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.

4.4 Maria Feodorovan runolauluoppi

Kuva 27. Haastattelen Maria Feodorovaa Uhtualla 1998. Kuva otettu videofilmiltä JumA vi4001.

Maria, Ortjon tyttö

Maria Feodorova, o.s. Melentjeva, oli syntynyt vuonna 1909, oman kertomansa mukaan keväällä. "Passiin ei ole merkitty päivää i ei kuukautta. Kevähällä se on ollun, helmi-maalis-huhtikuussa."[543] Hän oli perheensä kolmanneksi vanhin lapsi, yhteensä lapsia syntyi yhdeksän. Pieni Lytän kylä, jossa Manu-tyttö syntyi, oli vain muutaman kilometrin päässä rajasta. Lyttä kuuluu Akonlahden alueeseen. Lukuisat kansanrunouden kerääjät, muun muassa Borenius, Berner, Marttinen, Karjalainen ja Paulaharju, ovat tallentaneet Omenaisten eli Lyttäisten eli Melentjevien lauluja 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa.[544] Vuonna 1911 siellä vieraili myös Ilmari Kianto, joka kirjoitti:

> Tuossa on sievän metsäjärven töyräällä hiljainen Lyttä. Ajetaan kaaressa Orton uuteen taloon, paiskataan jäkälää petrojen eteen ja itse istutaan samovaarin ympärille. Siihen kokoontuu uuninpankolle kylän naikkosia meitä ihmettelemään. Eipäs mitänä erikoista, olla öllötetäh vaan. Orton "naini" paljastaa rintansa ja imettää kolmikuista lasta - - niin se on, kuten jo ennen sanottu, täällä ei kursailla sitä, mikä on luonnollista. Suloisessa Suomessamme häpeämällä hävetään vierasten nähden imettämästä lasta – Lytässä ollaan "omenaisia" (sukunimet).[545]

Kiannon kuvaama talo oli Maria Feodorovan kotitalo, Ortjo oli hänen isänsä ja "Orton naini" oli Marian äiti, Toarie. Imetettävä lapsi oli Marian pikkuveli Risto (Grigori), joka myöhemmin kaatui sodassa.[546] Koska Maria itse oli syntynyt vuonna 1909, hän lienee katsellut Kiannon kuvaamassa tilanteessa imettävän äitinsä selän takaa ihmetellen turkiksiin pukeutuneita porourheilijoita.

Maria oli tavatessamme jo vanha, 88-vuotias. Hän asui sisarensa Anni Ivanovan, o.s. Melentjeva, kanssa Uhtualla. Heti ensitapaamisesta lähtien, kesäkuussa 1997, tiesin kohdanneeni poikkeuksellisen hyvän laulajan. Vierailin hänen luonaan seuraavien kahden ja puolen vuoden aikana noin kymmenen eri kertaa. Hän lauloi minulle vierailujen aikana lähes sata laulua, joista suurin osa oli riimillisiä lauluja, mutta joukossa oli myös useita runolauluja.

Maria Feodorovan lapsuus oli hyvää aikaa. Hän itse oli syntynyt savupirttiin, mutta vuoden 1910 tienoilla (ks. mm. Kiannon kuvausta) Ortjo-tuatto oli omin käsin rakentanut perheelleen uuden komean talon. Isä oli paitsi elannon hankkijana pystyvä – puuseppä, laukkukauppias ja rahdinajaja – hän myös hoiti lapsiaan ja mikä tärkeintä, lauloi heille. "Tuatto käveli reppuryssänä, (...) toi aapisia. Tuatto itse luki raamattua. Hiän ei ollu käyny koulua, mutta tiesi raamatun."[547] "Tuatto laulo näitä lauluja." Lähes kaikki runolaulut, joita Maria minulle lauloi, olivat isältä opittuja.[548] Häälaulut tekevät ainoan poikkeuksen.

Maria myös opetteli lauluja jo lapsena, koska joutui suuressa perheessä hoitamaan nuorempia sisaruksiaan. Hän kertoi oppineensa jo silloin lukuisia lastenlau-

---

543 JumA md4003:03.
544 SKVR I,4, 1921, 1148–1150.
545 Kianto 1913, 163.
546 Anni Ivanovan kertomus, JumA Matkapäiväkirja PHH Paanajärvi, Kemi, Kiestinki, Oulanka, Uhtua 6/2003.
547 JumA md4003:43
548 JumA md4003:43.

luja. Marian äiti Toarie ei ollut juurikaan laulanut, ja isovanhemmat olivat kuolleet jo aikaisemmin. En milloinkaan ehtinyt tarkemmin selvittää Marian kanssa hänen sukutaustaansa, mutta pidän mahdollisena, että kuuluisa Mikihvoara[549] eli "Lytän Mikki" oli hänen isoisänsä isä, Mikkini Iivana oli hänen isoisänsä ja Ievan Ortjo siis hänen tuattonsa.[550] Niinpä isän laulamiselle löytyy perusteita sukutaustasta.

Yksi lapsuusajan muistoista liittyy 1920-luvun alun kapinaan. Lytän asukkaat olivat paenneet Suomussalmelle, jossa vietettiin puolisen vuotta. Kevättalvella oli tullut tieto, että kaikki voivat palata takaisin eikä paenneita rangaista, ja niinpä Ortjon perhekin oli palannut tyhjään taloon. Evakkoreissulla olivat olleet myös talon lehmät (3–4) ja hevonen. Ne palasivat ihmisten kanssa, mutta pääosa tavaroista jätettiin evakkopaikkaan odottamaan kesää. Kuitenkin kesän tullessa raja oli mennyt kiinni ja omaisuus jäi pysyvästi rajan taakse.

Marian elämä jatkui Lytässä yksityistalonpojan perheessä. Isä oli kodin ulkopuolella metsätöissä ja rautatien rakentamisessa. Ilmeisesti kysymyksessä oli jonkinlainen pakkotyö[551], koska Marian kertoman mukaan isä oli lähettänyt sieltä kotiin seuraavan kirjeen:

> *Uhtuan kylästä rakkaalle vaimolleni Darjalle. Oli oma koti mulla kaunis ja ihana, josta en olisi voinut mielelläni erota. Sen viheriäinen metsä ja sileä nurmikko ja pienen pellon päässä kukkiva marjikko. Lähteä nyt täytyy mierolla kulkemaan ja Sinua, en tiedä, näenkö milloinkaan. Hyvästi minä heitän tällä kerralla ja kuljen pitkin teitä turvassa Jumalan.*[552]

Isä oli kuitenkin tuolloin palannut vielä kotiin. Elämä muuttui vuosina 1930–31, jolloin alkoi maatalouden kollektivisointi. Ortjo Melentjevin perhekin liittyi yhteiseen talouteen ja Anni Melentjevan (s. 1923) mukaan jatkoi ahkerasti työtä yhteiseksi hyväksi. "Isä teki rekijä, veneitä ja kaikenlaisia taloustarpeita."

Vuonna 1932 sitten perheen isä vangittiin, ja perheen olot huononivat. Isä kuoli pian vankilassa. Marian kertoman mukaan syynä ei ollut se, että häntä olisi pidetty kulakkina (vaikka heillä olikin ollut jopa neljä lehmää 1920-luvulla), vaan se, että häntä syytettiin yhteyden pitämisestä Suomeen. Vielä nytkin, 1990-luvulla, Maria kiivaasti selostaa, kuinka mieletön tuollainen väite oli.

Maria itse "meni miehelle" Akonlahden kirkonkylään Tulliniemeen jo 19-vuotiaana, eli vuonna 1928, mutta hänenkään perheonneaan ei kestänyt kauan. Mies työskenteli kyläneuvostossa ja joutui tässä tehtävässään matkustelemaan. Yhdellä Uhtualle suuntautuneella kokousmatkalla hän kylmettyi, sai keuhkokuumeen ja lyhyen sairastamisen jälkeen kuoli. Maria jäi alle vuoden naimisissa olon jälkeen

---

549 Ks. SKVR I,4, 1148.

550 Marian sisar Anni vahvistaa käsitystäni. Annoin hänelle artikkeliluonnokseni tarkastettavaksi keväällä 2004, ja hän vastasi tätä koskevaan kysymykseeni: "Niinhän se on, kun sinä olet kirjuttanun. Kyllä se niin oli." (JumA Matkapäiväkirja PHH Uhtua, Kepa Jyskyjärvi 5/2004.) Tieto on ristiriidassa sen kanssa, mitä Pertti Virtaranta kertoo (Virtaranta 1972, 183).

551 Marialla ja hänen sisarellaan Annilla oli käsitys, että kyseessä oli pakkotyö. Karjalainen tutkija Aleksandra Stepanova on arvellut, että kyseessä on kuitenkin saattanut olla tavanomainen työmaa, jollaiset tuohon aikaan olivat pitkien taipaleiden takana. (Santra Stepanovan suullinen lausunto 2002.)

552 Isän kirje Maria Feodorovan sanelemana 1997. JumA md4003.

leskeksi, ja hän odotti lasta. Poika eli vuoden ja kahdeksan kuukautta ja kuoli kurkkumätäepidemiaan vuonna 1931. Kiitehenjärven ympäristön kylissä kuoli 30 lasta samaan tautiin.[553]

Maria eli Tulliniemessä ja työskenteli klubilla. "Kirikkö pantiin klupiksi. Ikonit pantiin pois. Mie siinä ruavoin. Lämmitin ta siivosin."[554] Todennäköisesti hänen laajan lauluvarastonsa yksi selitys onkin se, että hän oli osa kollektiivia, joka valmisteli myös iltamaohjelmia ja tansseja. Marian kertoman mukaan häntä käytiin kahdesti pyytämässä Petroskoin teatteriin työhön, ensin hänen ollessaan naimisissa ja toisen kerran, kun hän jäi leskeksi.[555]

Sotien aikana Maria oli evakossa. Sen jälkeen hän meni lyhyeksi aikaa Outi-sisarensa perheeseen Jyskyjärveen asumaan ja hoitamaan lapsia, minkä jälkeen hän muutti Uhtualle Anni-sisaren perheeseen. Myös Uhtualla hän työskenteli lastentarhassa hoitajana sekä ruokaloissa.[556]

Maria Feodorova ja hänen sisarensa Anni olivat ystävällisiä ja avoimia ihmisiä. Maria kyseli aina tapaamisemme alussa tarkasti haastattelijan kotiasiat ja kuulumiset. Pois lähtiessäni he pyrkivät huolehtimaan matkamiehen syömisestä ja kyydistä. Marian toinen silmä oli vammautumisen seurauksena lähes jatkuvasti kiinni, mutta katse oli siitä huolimatta empaattinen ja lämmin. Vaikka Anni ei enää kuullut kovin hyvin, hän hienotunteisesti varmisti aina, että haastattelut sujuivat ongelmitta. Sisaruksilla oli myös erittäin lämmin suhde toisiinsa. He nauroivat, että kun "toinen on kuuro ja toinen sokia, niin hyvin sovitaan yhteen". Anni nuorempana huolehti kotitalouden askareet. Maria vilpittömästi kiitti sisartaan hyvästä huolenpidosta, vaikka tällä itsellä oli kipuja ja särkyjä.

Maria Feodorova kuoli kotonaan Uhtualla helmikuussa 2000.

Kaksi sävelmätyyppiä

Vaikka Anni kertookin heidän perheestään, että "Voipi sanoa, että meillä kotona kaikki osasivat lukea ja kirjoittaa, vaikka eivät olleet käyneet koulua"[557], Maria Feodorova oli lähes luku- ja kirjoitustaidoton. Myös hänen näkökykynsä oli heikko. Eräät piirteet hänessä viittasivatkin siihen, että vähäisellä lukutaidolla saattoi olla osuutta hänen laulutaitoonsa. Hämmästystä herätti muun muassa se, että hän muisti eri haastattelukerroilla, jopa vuodenkin kuluttua, mitä lauluja oli minulle aikaisemmin laulanut.[558]

Laulua muistellessaan Maria usein painoi silmänsä kiinni, kallisti päätään hieman alaspäin ja painoi kädellään otsaansa. Hän "kaivoi" laulun muistinsa kätköstä. Joskus hän saattoi höpistä sanoja itsekseen vähän aikaa[559], mutta yleensä laulu

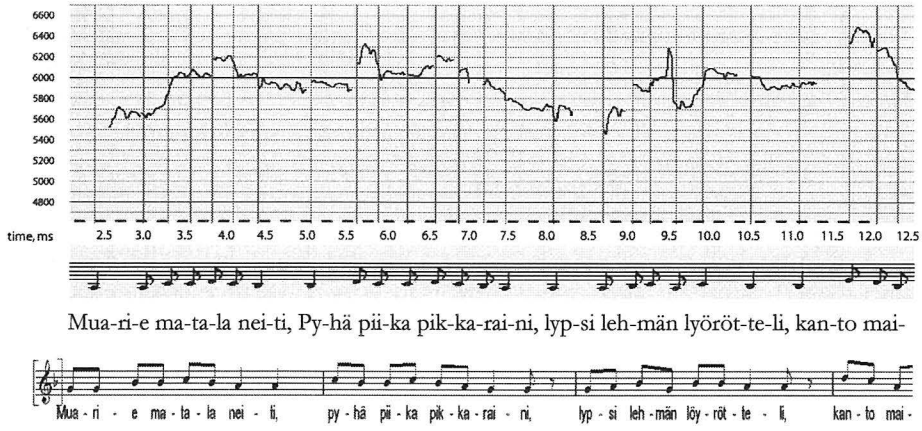
553 JumA md4003:12.
554 JumA md4003:23.
555 JumA md4003:14.
556 JumA c9032.
557 JumA md4003:43.
558 Mielestäni lukutaidon – siis että kykenee lukemaan ja kirjoittamaan – ja muistinvaraisuuden välillä ei ole automaattista toisiaan pois sulkevaa suhdetta. Enemmän on kysymys lukemisen ja kirjoittamisen aktiivisesta käyttämisestä. Henkilö, joka käyttää lukutaitoaan ensisijaisena tiedonomaksumisvälineenä ja mm. laulamisen apukeinona, menettää vähitellen muistinvaraiselle ihmiselle ominaisen taidon painaa mieleen suuriakin määriä yksityiskohtaista muistitietoa.
559 Esimerkiksi mm. JumA md4003:32.

lähti suoraan. Muistikatkot olivat harvinaisia. Parin vuoden aikana, noin kymmenellä haastattelukerralla, muistan vain yhden kerran, jolloin laulu selkeästi katkesi. Kyseessä oli uudempi, neuvostoajan iskurilaulu, joten se oli ehkä omaksuttukin eri tavalla kuin perinteisemmät laulut. Tällöin hän yritti palauttaa sanoja mieleen laulamalla alkupuolelta uudelleen.[560] Hänen muistinsa siis toimi siten, että edellinen säe laulettuna palautti mieleen seuraavan säkeen.

Runolaulussa Maria Feodorovalla oli kaksi vakiintunutta sävelmätyyppiä, kuten useilla muillakin laulajilla: *yleistyyppi* ja *häälaulutyyppi*. Maria Feodorova käytti molempia sävelmien perustyyppejä jokseenkin yhtä usein. Hän lauloi häälaulutyypin sävelmällä myös kertovia lauluja ja lastenlauluja.

Laulusävelmien asteikoista

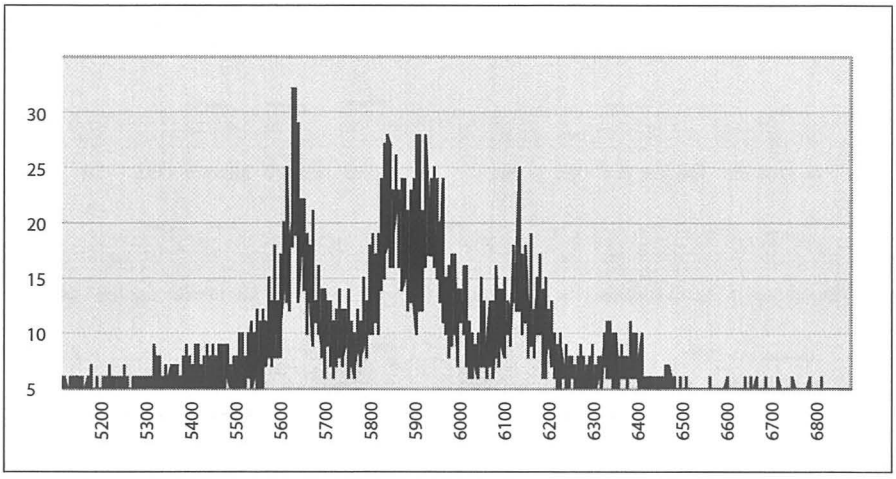
Diagrammissa 15 esitetty tietokoneohjelman piirtämä kuva on hyvin samanlainen kuin sen alla oleva kuulonvarainen nuotinnos. Kuvasta kannattaa huomata, että sävelkorkeutta ilmaisevan diagrammin mukaan laulu käväisee toisen säkeen alussa (sanan *py*-hä kohdalla) noin 100 centtiä korkeammalla kuin edellinen, asteikon neljänneksi tulkittu sävel (sanan ma-*ta*-la kohdalla). Ehkä laulajalla on ollut siinäkin pyrkimys asteikon viidennelle sävelelle, mutta satunnainen vaihtelu, joka on usein tyypillistä laulun alussa, on vaikuttanut intervallin supistumiseen. Kone on myös tulkinnut laulun alussa tavun *Mua*-rie pitemmäksi kuin muut. Yhdeksi tavuksi se on tulkinnut *löyröt*-te-li, joten siihen kohtaan kone on piirtänyt yhden neljäsosanuotin kahden kahdeksasosanuotin sijaan. Myös käsivaraisessa nuotinnoksessa olevat tauot näkyvät diagrammissa selkeästi, vaikka ne eivät ole automaattiseen nuottikuvaan piirtyneetkään.



Diagrammi 15. Katkelma Muarie matala neiti -laulun toisinnosta JumA md4003:39, tietokoneen analyysi ja koneellinen nuotinnos.

560 JumA md4008:48. ("Stalin saattoi pienet kansat").

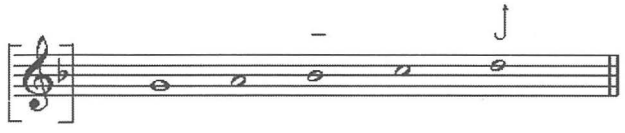
Diagrammissa 16 ovat Marian laulaman Muarie matala neiti -laulun toisinnon JumA md4003:39 kaikki sävelkorkeudet yhdessä diagrammissa.



Diagrammi 16. Muarie matala neiti -laulun kaikki sävelkorkeudet tietokoneen analysoimana (JumA md4003:39).

Kuvasta havaitaan, että asteikon useimmin esiintyvä sävelkorkeus on noin 5 722 senttiä. Se on Maria Feodorovan tässä laulutoisinnossa käyttämän asteikon perussävel. Seuraavaksi yleisimmät sävelkorkeudet ovat 5 931 c ja hieman yli 6 000 c. Ne ovat asteikon 2. ja 3. sävel. Terssi näyttää siis olevan hieman suppeampi kuin pieni terssi (tasavireinen pieni- eli molliterssi olisi noin 6 022 c, ns. puhdas vieläkin korkeampi). Neljäs sävelkorkeus löytyy arvosta 6 221 c, joka on asteikon 4. sävel, tarkalleen länsimaisen asteikon mukaisen kvartin päässä perussävelestä. Asteikon viides sävel hahmottuu arvojen 6 424 ja 6 474 c tienoille. Alemman lukeman etäisyys asteikon perussävelestä on 702 c, mikä on centin tarkkuudella yläsävelsarjan mukainen puhdas kvintti. Ylempi arvo voidaan tulkita sävelkorkeuden huojumisen piiriin. Asteikon korkein sävel on taipuvainen horjumaan ylöspäin.

Maria Feodorovan asteikko on siis lähellä molliasteikkoa. Tässä laulussa siinä näyttää kuitenkin olevan noin 20 senttiä (eli 1/10 sävelaskelta) matalampi terssi kuin standardin mukaisessa, tasavireisessä molliasteikossa.

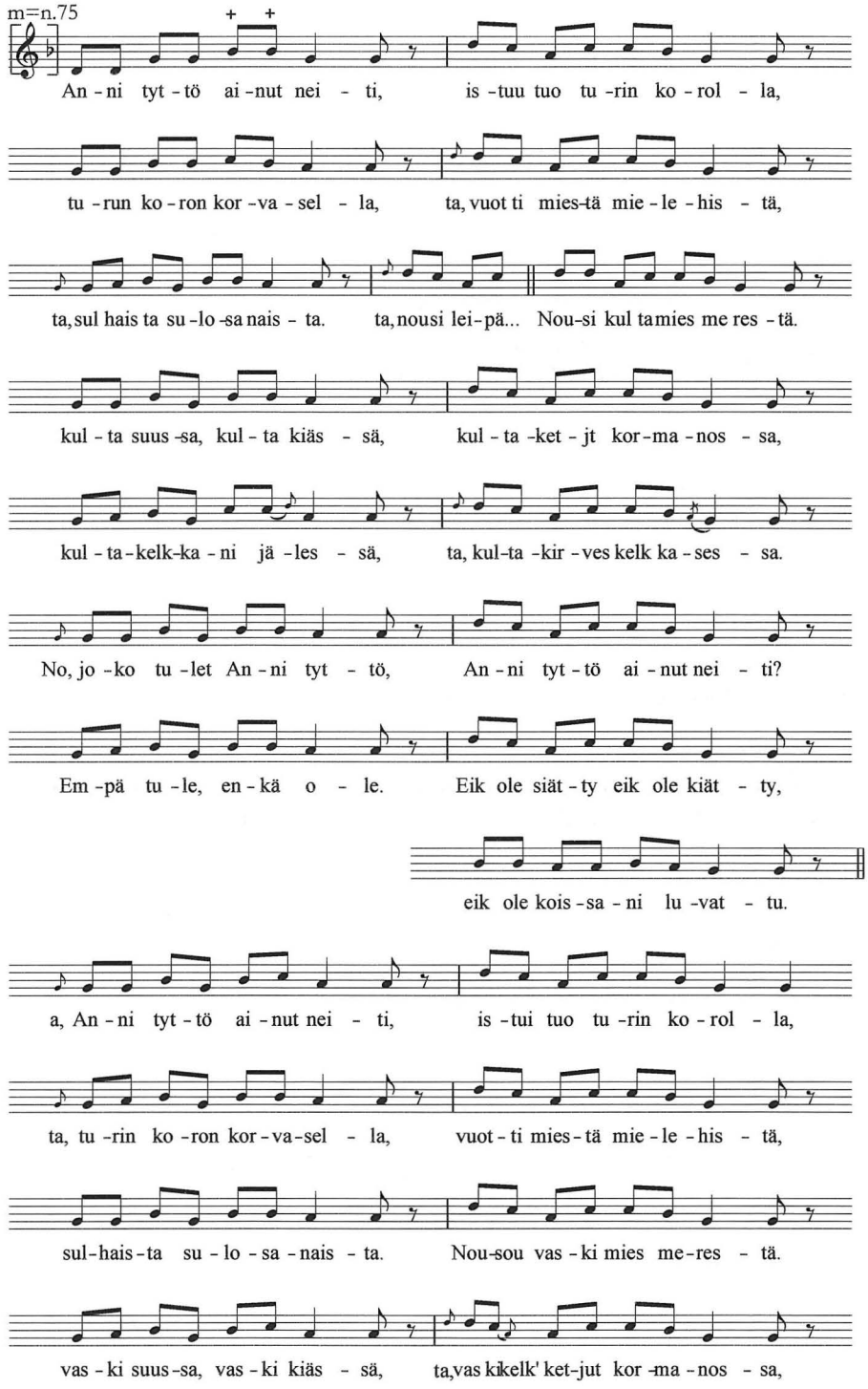
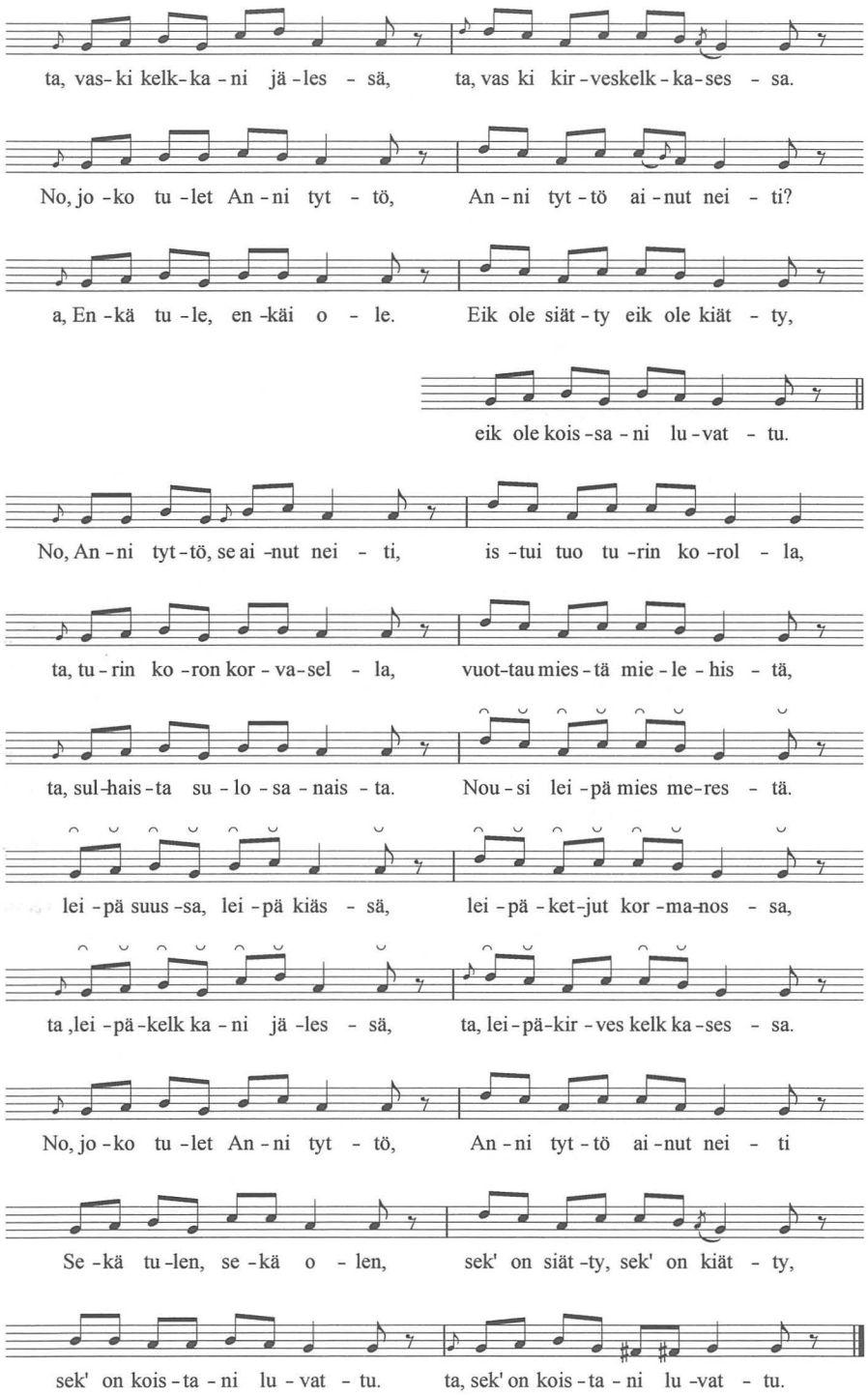


Nuotinnos 27. Maria Feodorovan asteikko.

Anni tyttö ainut neiti

Maria Feodorova

g1=g

m=n.75

Nuotinnos 28: Maria Feodorovan Anni tyttö ainut neiti. JumA md4007:41. Nuotinnos PHH.

Yleistyypin sävelmä

Joulukuun 1. päivänä vuonna 1998 Maria Feodorova lauloi runolaulun *Anni tyttö ainut neito* edellisellä aukeamalla olevan nuotinnoksen 28 mukaisesti.

46 säkeen mittaisessa laulussa on selkeät, kolmeksi (vapaamittaiseksi) säkeistöiksi tulkittavissa olevat jaksot, jotka ovat 15 säkeen mittaisia (viimeinen säkeistö on 16 säettä, koska viimeinen säe kerrataan). Kokonaismuoto on kuitenkin jonomainen, säepareittain etenevä. Laulussa on selkeitä esisäkeitä 21 ja selkeitä jälkisäkeitä myös 21 sekä niistä molemmista poikkeavia (väli- tai lopetus-) säkeitä 4.

Esisäkeiksi olen tulkinnut sellaiset säkeet, joita seuraa jälkisäe (eli jotka aloittavat säeparin) ja jotka eivät pura tonaalista jännitettä perussäveleen. Tämän toisinnon kaikki esisäkeet päättyvät 22-lopukkeeseen.[561]

Esisäkeissä hallitseva piirre on säkeen alku 1231-liikkeellä (13 kertaa). Toinen, myös yleinen aloitus on 1131-liike (5 kertaa). Alaspäin suuntautuva polveke toisessa iskualassa jää toteutumatta kolme kertaa. Ensimmäinen esisäe jää ainoaksi, joka selvästi poikkeaa kahdesta edellä kuvatusta säemuodosta, mutta melodisen liikkeen perusteella sen voi lukea samaan ryhmään 1133-alkuisten kanssa. Kolmas iskuala on usein (10 kertaa) 33-muotoinen, joskus (5 kertaa) 34- ja muutaman kerran 45-, 44- ja 43-muotoinen. Kaikissa esisäkeissä viimeiseen iskualaan laskeudutaan ylhäältä päin, yleensä kolmannelta asteelta.

Selkeitä jälkisäkeitä, joiksi olen tulkinnut sellaiset säkeet, joita edeltää esisäe ja jotka päättyvät asteikon perussäveleen, on yhteensä 21. Melkein kaikki (20 kpl) ovat muotoa 54 24 43 11. Yhden kerran jälkisäe alkaa 55-kuviolla, mikä tapahtuu kolmannessa säeparissa, muistikatkoksen yhteydessä. Kaikki jälkisäkeet tekevät matkalla aina toisessa iskualassa polvekkeen ylöspäin, ja viimeiseen iskualaan tullaan aina kolmannelta asteelta terssihypyllä.

Loput neljä säettä päättyvät asteikon ensimmäiseen säveleen. Kolmea niistä on mahdollista pitää ylimääräisinä jälkisäkeinä. Ensimmäinen ilmaantuu lauluun 14 säkeen eli 7 säeparin jälkeen. Säe päättää runossa ilmenevän tapahtumajakson, dialogin, jossa Anni-tyttö kieltäytyy lähtemästä kultamiehen matkaan. Jo säkeen alku poikkeaa normaalimuotoisesta säkeestä, koska se alkaa 33-muotoisena. Tulkitsen tämän siten, että laulaja tietää jo säkeen alussa sen olevan välisäe. Seuraavan kerran ylimääräinen jälkisäe ilmaantuu vastaavassa kohdassa, 30. säkeessä, jossa kieltäydytään lähtemästä vaskimiehen mukaan. Nyt kuitenkin alku on tavanomaisempi, 1231. Siinä laulaja mahdollisesti päättää vasta säkeen laulamisen aikana, että säe päättää tapahtumajakson, minkä vuoksi se lauletaan perussävelelle päättyväksi.

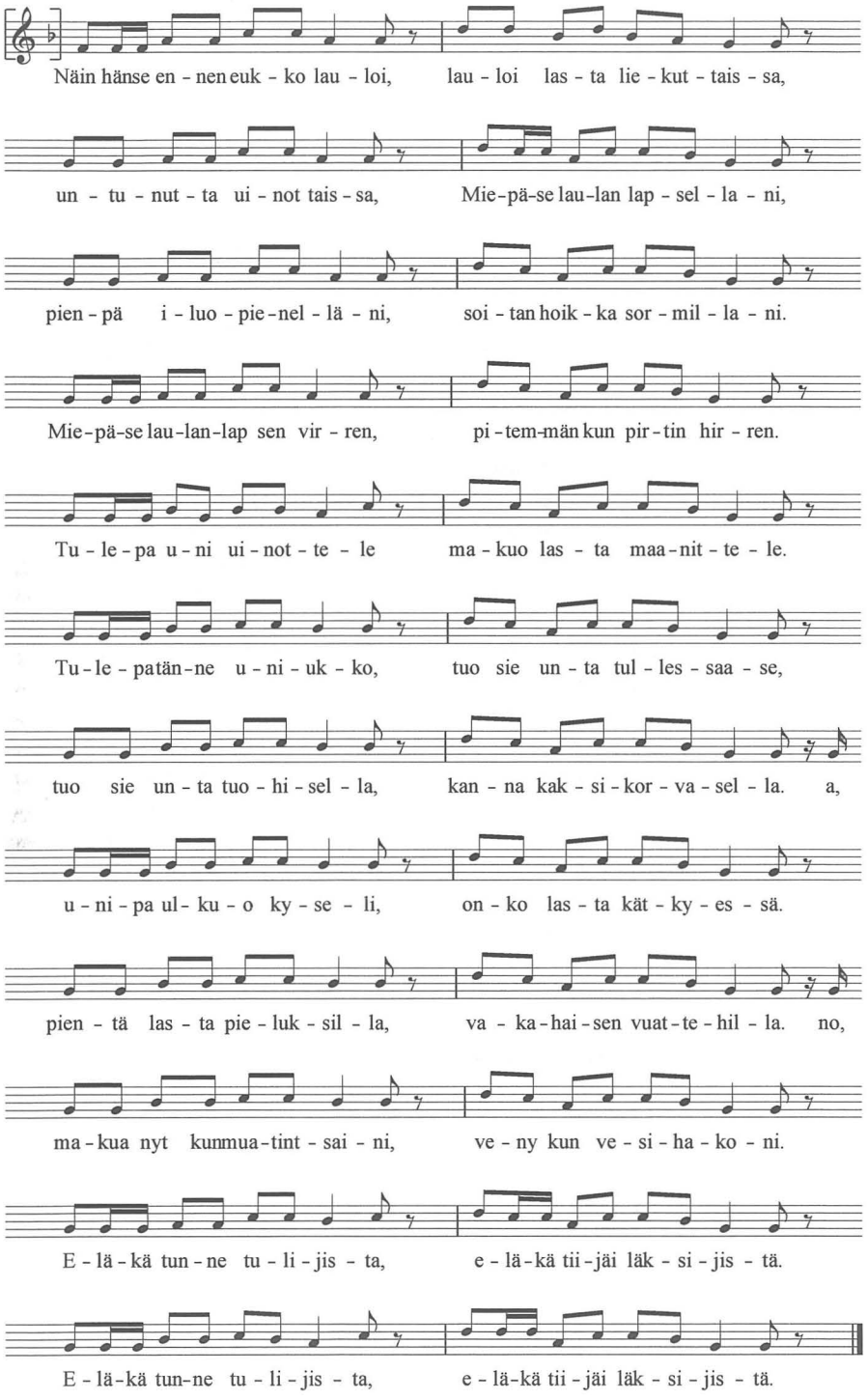
Laulun kolmannen jakson loppupuolella runosäkeen *sek' on siätty, sek' on kiätty* jälkeen tulee viimeinen runosäe *sek' on koistani luvattu*, joka vuoron mukaan olisi esisäe, mutta se onkin muotoa 33 22 32 11 (siis edellä kuvatun välisäkeen mukainen). Sitä seuraa vielä kertauksena viimeinen runosäe, jonka melodia käväisee perussävelen alapuolella ilmaisten laulun loppumista. Laulun loppua markkeerataan siis koko säeparin ajan.

Melodian osalta esisäettä voi kuvata loivasti polveilevaksi ja jälkisäettä laskevaksi yhdellä polvekkeella.

---

561 Myös ensimmäisen esisäkeen voi tulkita vastaavan tätä, koska ennen sitä ei tonaalista jännitettä ole syntynyt!

Näinhän se ennen eukko lauloi

Maria Feodorova

Nuotinnos 29: Näinhän se ennen eukko lauloi. JumA mb4003:19. Nuotinnos PHH.

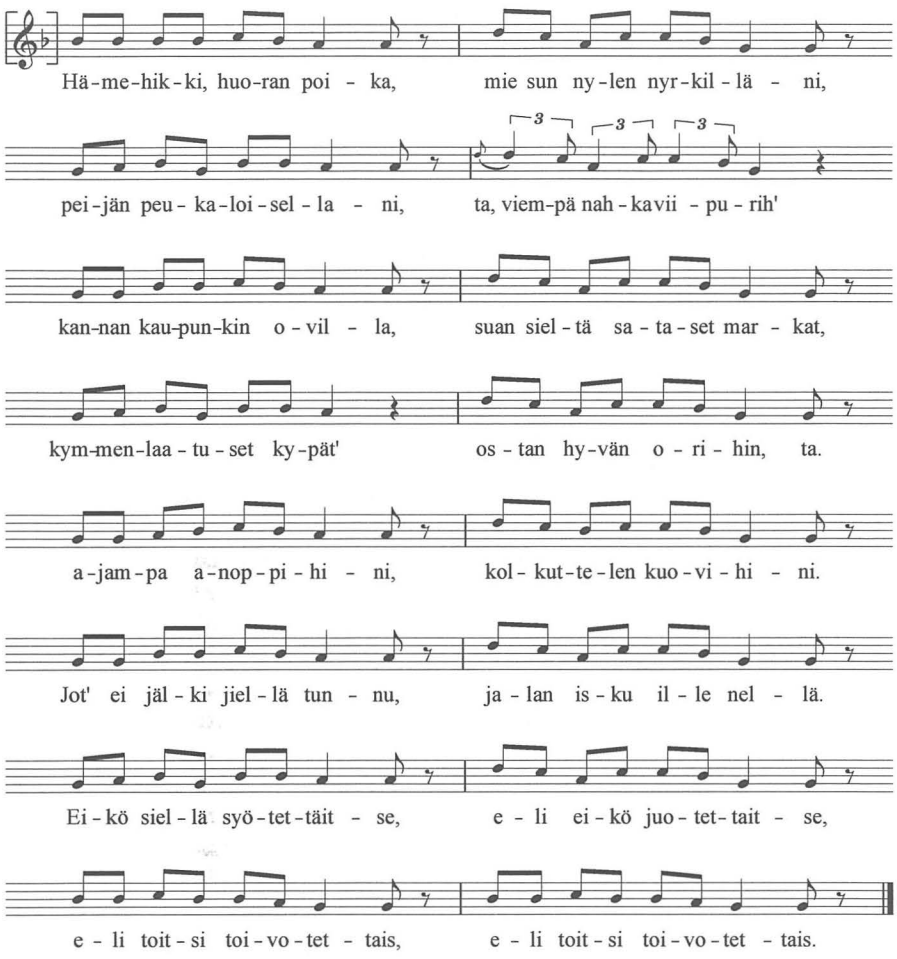
Kesäkuun 7. päivänä vuonna 1997 Maria Feodorova lauloi runolaulun *Näinhän se ennen eukko lauloi* edellisellä sivulla olevan nuotinnoksen 29 mukaisesti.

Laulussa on yhteensä 24 säettä, joista 12 esisäettä ja 12 jälkisäettä. Kymmenessä säkeessä ensimmäisen iskualan painoton osa jakautuu kahteen tavuun, mutta tällöin aina on kysymys runon muuntelusta -pa-, -pä-, -kä-lisätavujen avulla. Yleisin esisäe on melodiselta hahmoltaan loivasti kaareva 11 33 44 33 (tai sen muunnos 11 33 44 34) joita on viisi, ja toiseksi yleisin esisäkeen melodinen hahmo on myös loivasti kaareva 11 22 44 22, joita on (hieman poikkeava ensimmäinen säe mukaan lukien) neljä. Ainoastaan yhdessä esisäkeessä tehdään pieni polveke palaamalla säkeen aloitussäveleen toisen iskualan painottomalla osalla.

Kolmen esisäkeen (em. polvekkeellinen säe mukaan lukien) yhteisenä tunnusmerkkinä on säkeen lopun melodinen nousu asteikon 4. sävelelle, kahdesti 24-liikkeellä ja kerran 34-liikkeellä. Loppunousullinen esisäemuoto ilmaantuu lauluun silloin, kun jatkaminen tuntuu helpolta. Laulaja ikään kuin kiirehtii jälkisäkeen aloittamista kohti. Muutoin melodinen liike ylös- tai alaspäin toteutuu pääasiassa iskualojen rajalla. Iskualan sisällä on useimmiten säveltoisto. Yhdessäkään esisäkeessä ei käydä asteikon viidennessä sävelessä. Esisäkeen toisen iskualan sävel toistuu usein säkeen viimeisen, kadensoivan iskualan painollisena sävelenä (9 kertaa). Loppunousulliset säkeet tulkitsen kantamuodon muunnoksiksi, en omaksi kantamuodokseen. Tulkinta johtuu juuri siitä vaikutelmasta, että muunnos tuntuu syntyvän säkeen aikana. Voitaisiin pelkistää esisäkeen kantamuodon tässä laulussa olevan loivasti kaareva. Esisäkeissä on vallitsevana säveltoistoon päättyvä säemuoto, mutta siitä on myös loppunousullinen variantti.

Jälkisäkeet alkavat kaikki asteikon viidenneltä säveleltä (esisäkeen päätössäveltä korkeammalta) ja päättyvät asteikon perussäveleen. Yleisin on 54 24 43 11, joka esiintyy kymmenen kertaa. Yhden kerran jälkisäe on 55 45 23 11 (laulun ensimmäinen jälkisäe) ja yhden kerran 55 24 43 11 (laulun viimeinen jälkisäe). Ensimmäisen iskualan ja toisen iskualan rajalla usein oleva terssin lasku (eli yhden sävelkorkeuden ylittävä melodinen liike alaspäin) on todennäköisesti oikea havainto, vaikka Maria Feodorovan oman asteikon erikoispiirre (erityisen matala kolmas sävel) vaikeuttaakin tulkintaa Toisen iskualan sisällä on aina terssinousu ja kolmannen iskualan sisällä askeleen lasku. Useimmiten kolmannen iskualan päätössäveleltä on terssihyppy alaspäin. Voidaan pelkistäen sanoa jälkisäkeen olevan aina melodiselta hahmoltaan samanlainen: laskeva melodinen liike yhdellä polvekkeella.

Samat esi- ja jälkisäkeen kantamuodot esiintyvät Maria Feodorovalla muissakin yleistyypin runolauluissa, mutta mukaan tulee myös toinen esisäkeen kantamuoto. Seuraavassa laulu Hämehikki, huoran poika (nuotinnos 30).

Hämehikki huoran poika
Maria Feodorova

Nuotinnos 30: Hämehikki huoran poika. JumA md4010:34. Nuotinnos PHH.

Laulussa on yhteensä 16 säettä, 7 esisäettä ja 9 jälkisäettä. Säännöllinen säejärjestys poikkeaa laulun lopussa, jolloin tulee kolme jälkisäettä peräkkäin, kaksi viimeistä samalla runosäkeellä.

Esisäkeitä tässä laulussa on kahdenlaisia: loivasti polveilevia ja loivasti kaarevia. Kolmessa esisäkeessä melodia tekee polvekkeen toisessa iskualassa: 12 31 33 22, kolme esisäettä on kaarevia, joista kaksi on muotoa 11 33 43 22 ja yksi muotoa 11 23 43 22. Yksi (ensimmäinen esisäe), 33 33 43 22, poikkeaa muista selvästi.

Jälkisäkeet ovat melodiselta liikkeeltään pääasiassa samanlaisia, kuusi kertaa 54 24 43 11, kerran 54 34 43 11 ja kaksi kertaa hieman poikkeavia (laulun kaksi viimeistä säettä) 33 43 32 11.

Samoja yleistyypin kantamuotoja Maria Feodorova käyttää myös muun muassa Muarie matala neiti- (24 säettä) ja Reporukka reyretteli (5 säettä) -lauluissa. Näiden viiden laulun useiden toisintojen perusteella näyttää siltä, että Maria Feodorova käyttää laulaessaan yleistyypin runolaulun sävelmän rakenneaineksina säkeen kantamuotoja, eräänlaisia sävelmäformuloita[562], alla kuvatulla tavalla.

Yleistyypin runolaulusävelmän formulat Maria Feodorovan lauluissa

Maria Feodorovalla on niin sanottua yleistyypin runolaulusävelmää varten erikseen kaksi esisäkeen formulaa, loivasti poimuileva 12 31 33 22 tai loivasti kaareva 11 33 43 22, ja erikseen jälkisäkeen formula 54 24 43 11. Näiden sävelmäformuloiden pohjalta tapahtuu muuntelu, joka ei yleensä riko melodisen liikkeen suuntaa vastaan. Molemmat kantamuodot esiintyvät tavallisesti samassa laulussa, mutta toinen kantamuoto voi olla vallitseva. Jälkisäkeessä muuntelu on vähäisempää. Se toteutuu lähes aina laskevana yhdellä polvekkeella.

Ainoat selvästi vakiintuneet kantamuotojen muunnelmat liittyvät esisäkeen loppuun, johon saattaa tulla nousuhyppy viimeisessä iskualassa. Muut kantamuodon muunnelmat, joita kuitenkin esiintyy, ovat epäsäännöllisesti esiintyvää tyylinmukaista muuntelua.

Hämehikissä huomio kiinnittyy pieniin rytmisiin muunnelmiin. Laulun neljännessä säkeessä rytmi muuntuu kolmimuunteiseksi.[563] Saman säkeen alussa ilmenee ylimääräinen ta -tavu ikään kuin ylimääräisenä koruna. Säkeen lopussa jää myös viimeinen tavu laulamatta, jolloin siitä tulee seitsemäntavuinen vajaa säe. Tämä kaikki saattaa olla seurausta laulajan epäröinnistä, hetkellisestä muistikatkoksesta, mutta silloinkin se paljastaa runolaulusta oleellisia asioita: Pienet muunnelmat ovat tyypillisiä. Laulaja synnyttää sekä runon että sävelmän jokaisella laulamisen kerralla erikseen.

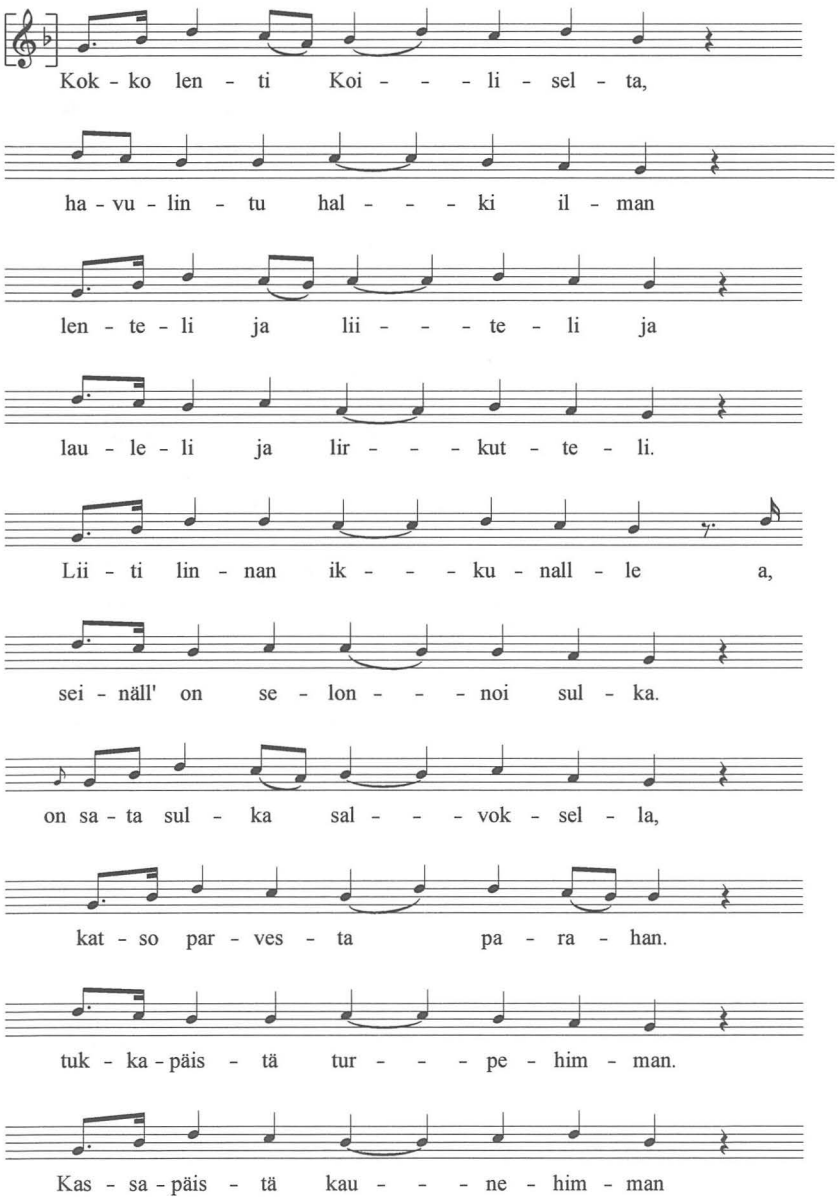
Häälaulutyyppi

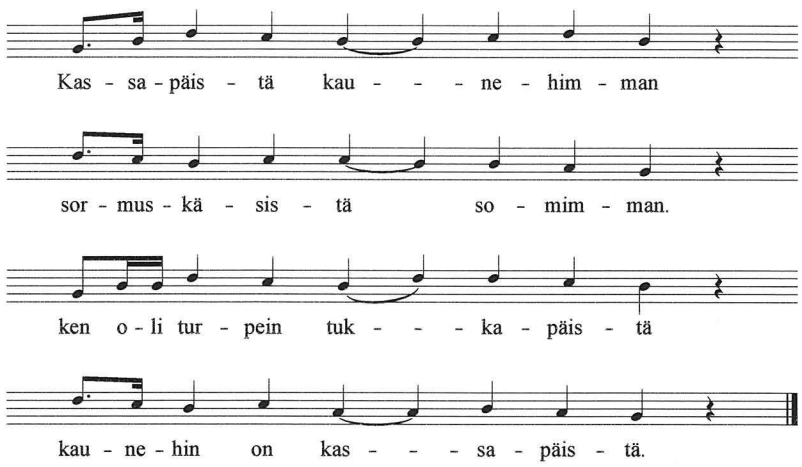
Häälauluja Maria Feodorova lauloi vain lyhyitä katkelmia. Hän kertoi olleensa nuorena useammissakin häissä, mutta 1920-luvulla lauluhäät jo loppuivat. Nämäkin laulut olivat säilyneet muistissa paremmin sen vuoksi, että niitä on laulettu myös

562 Formulalla tarkoitan säkeen tai sen osan aihiota, joka olisi laulun tuottamisen ja muuntelun lähtökohtana. Tällöin termillä sävelmäformula viitataan sävelmän rakenneosaan, joka näyttää olevan laulamisen perustana. Tutkimuskirjallisuudessa formula-käsitettä on käytetty monella tavalla. Yleisimmin sillä on viitattu runosäkeisiin tai niiden osiin. (Ks. esimerkiksi Harvilahti 1992.) Ks. Milman Parry 1931, teoksessa Albert J. Lord 1960.

563 Kolmimuunteinen rytmimuunnos saattaa olla yleinen runolaulussa. Se voi selittää sävelmäkoelmissa jokseenkin yleisen 15/8-tahtilajin käytön. Muunnoksen taustalla lienee (tahaton) painollisten tavujen venyttäminen. Itse kolmimuunteisen fraseerauksen käsitettä ei 1900-luvun alussa vielä tunnettu (ks. Krohn 1958, 86). Sinänsä runosävelmien tahtilajien ja rytmisten tulkintojen moninaisuus on osoitus kerääjien pyrkimyksestä tarkkuuteen.

muissa tilanteissa, ajanvietelauluina.[564] Nuotinnoksessa 31 kannattaa panna merkille, että siinä on todellakin selkeästi esisäkeen ja jälkisäkeen muodostamat säeparit. Sen vuoksi olen nuotinnoksessakin asettanut koko säeparin samalle riville, vaikka se hieman tihentää tekstiä.

Kokko lenti koillisesta
Maria Feodorova

564 JumA, md4010:11



Nuotinnos 31. Maria Feodorovan Kokko lenti koilliselta. JumA md4010:12. Nuotinnos PHH.

Kokkovirren sävelmätyyppi toistuu myös muissa häälauluissa, Pois pojat, ulos urohot -katkelmassa ja Mäne myyven myöty neiti -laulussa. Varsinaisissa häälauluissa melodian kaarrokset ovat vakiintuneempia kuin samalla sävelmätyypillä lauletussa muussa laulussa. Kolmessa häälaulukatkelmassa on yhteensä 27 säettä, joista selviä esisäkeitä (sellaisia, jotka päättyvät muulle sävelelle kuin perussävelelle) on 12, esi- ja jälkisäkeen välimuotoja 2, selkeitä jälkisäkeitä 13.

Kaikki häälaulun esisäkeet ja välimuodot (14 kpl) alkavat 135-liikkeellä. Tätä seuraa 4235-liike kahdeksan kertaa, kahdesti 435-liike, ja yhden kerran toteutuvat seuraavat variaatiot: 423, 434, 43 ja 54. Säkeen lopetuksessa moninaisuus vähenee. Yleisin selkeiden esisäkeiden (12 kpl) päätössävel on asteikon kolmas sävel, johon päädytään yhdeksän kertaa. Kolme kertaa päätössävel on asteikon toinen sävel. Mitään korrelaatiota viimeisen sävelen muuttumiselle ei tunnu olevan sitä edeltävissä melodisissa liikkeissä. Päätössäveleen tullaan yleisimmin asteittaisella 543-liikkeellä, joskus myös 453- tai 553-liikkeellä. Kaksi kertaa esisäevariaatioissa esiintyy lopussa rytminen muunnelma, yhden kerran liikkeenä 4232 ja kerran 5433.

Kokonaisuudessaan Maria Feodorovan häälaulun esisäkeen kantamuotona eli sävelmäformulana voidaan pitää muotoa m:13 542 35- 43'. Sellaisenaan se esiintyy kylläkin vain kolme kertaa, eli 25 %:ssa selkeistä esisäkeistä. Variaatioita on selvästi eniten säkeen keskivaiheilla, minkä tulkitsen liittyvän siihen, että perinteisessä häälaulussa, jota on laulettu joukolla yhteislauluna, on ollut hetkellistä moniäänisyyttä, heterofonisuutta.

Jälkisäkeissä (13 kpl) aloitus tapahtuu 12 kertaa asteikon viidenneltä sävеleltä. Yhden kerran jälkisäkeen aloitus tapahtuu asteikon neljänneltä sävеleltä, mutta tällöin on kyseessä laulukatkelman muutoinkin epävarmalta tuntuva viimeinen säe, joten sen poikkeuksellisuuden voi tulkita tahattomaksi horjahteluksi.

Lähes kaikki jälkisäkeet, (12 kertaa 13:sta), aloitetaan 543-liikkeellä. Yhden kerran aloitus on (em. epävarma säe) 444. Jälkisäkeen keskivaiheella tapahtuu muutoin laskevassa liikkeessä yleensä pieni, asteittainen nousu, jonka jälkeen alaspäin

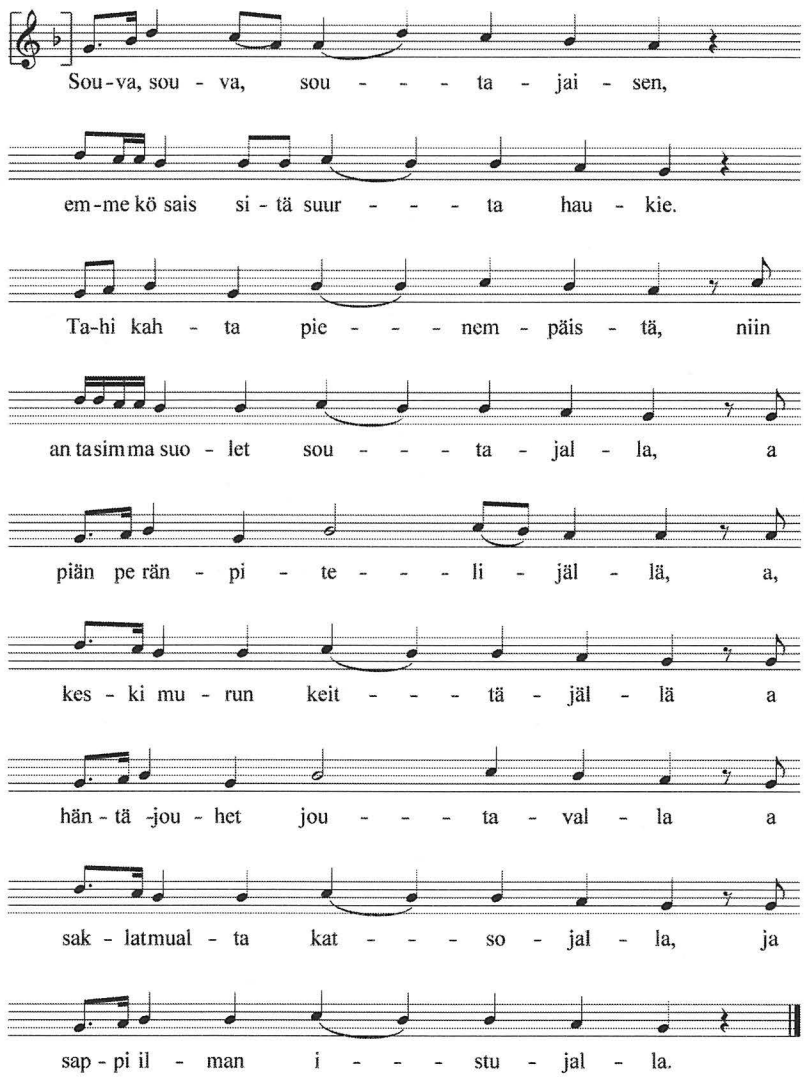
suuntautuvaa liikettä jatketaan asteittain kohti asteikon perussäveltä. Neljä kertaa se tapahtuu 343321'-liikkeellä. (Alleviivauksella tarkoitetaan samalla tavulla lauettua sävelkorkeuden muutosta, eli samaa kuin saman sävelkorkeuden toistossa viivalla. Perinteisessä nuotinnoksessa tällainen paikka merkitään fraseerauskaarella.) Neljä kertaa aloitetaan 34-321-liikkeellä. Kaksi kertaa säkeen lopetus on 42-321 ja 443321 ja kerran 521321. Viimeinen, jossa on poikkeuksellinen kvarttihyppy ja jossa käväistään asteikon perussävelellä säkeen keskellä, on edellä mainittu poikkeuksellinen, epävarmaksi tulkittu säe. Vaikka sävelmäaineisto on pieni, kannattaa panna merkille, että säkeen alku ja loppu ovat vakiintuneita. Yhtä epävarmaksi tulkittua säettä lukuun ottamatta jälkisäe on aina 54 3x xx3 21'. Muunnelmissa, jotka siis toteutuvat säkeen keskellä, toisessa ja kolmannessa iskualassa, tehdään aina melodinen kaarros, yleensä käydään asteittaisena liikkeenä neljännellä sävelellä. Muunnelmien joukossa ei ole selvästi erottuvaa, pääasiallista muotoa, joten tulkitsen muuntelemisen olevan osan formulaa. Käsitystä tukee edellä kuvattu havainto heterofoniasta.

Tällöin jälkisäkeen kantamuodoksi näyttää muodostuvan 54 3x (4)xx 21'. Yhdessä esisäkeen ja jälkisäkeen sävelmäformulat esiintyvät vain kaksi kertaa, yhden kerran Pois pojat, ulos urohot -laulussa kolmantena säeparina ja yhden kerran Mäne myyven myöty neiti -laulussa toisena säeparina.

Häälaulun sävelmäformulat

Häälaulun sävelmäformulat voidaan määritellä seuraavasti: Maria Feodorovalla häälaulun esisäkeen sävelmäformula on m:13 542 35- 43' ja jälkisäkeen sävelmäformula m:54 3x (4)xx 21'. Yhdessä ne esiintyvät niin harvoin, että ei voida muodostaa säeparin formulaa. Muuntelu säkeen keskivaiheilla kuuluu olennaisena osana kantamuotoon. Muuntelu ei riko melodisen liikkeen suuntaa vastaan, vaan synnyttää yhteislaulussa hetkellistä moniäänisyyttä.

Mielenkiintoista on tarkastella, muuttuuko häälaulutyypin sävelmä silloin, kun lauletaankin muuta kuin varsinaista häälaulua. Tällaisesta esimerkkinä ovat lapsille laulettavat *Souva, souva soutajaisen* ja *Miepä laulan lapselleni.* Jälkimmäistä on syytä verrata myös *Näinhän se ennen eukko lauloi* -lauluun, jossa on sama runo.

Souva souva soutajaisen
Maria Feodorova

Nuotinnos 32. Maria Feodorovan Souva souva soutajaisen. JumA md4010:03.

Souva, souva soutajaisen -laulun sävelmä on lähellä häälaulun sävelmää, mutta näyttää poikkeavan siitä jonkin verran. Säkeen rytmiikka tuntuu erilaiselta. Huomiota ei voi tehdä suoraan nuotinnoksesta, vaan se perustuu kuulohavaintoon: tuntuu kuin jokainen säe alkaisi tiheällä rytmillä, joka asteittain laventuu ja rauhoittuu säkeen loppua kohti. Tavallisestihan häälaulun säkeet merkitään jakautuvaksi kolmeen kolmijakoiseen iskualaan, mikä sopii auttavasti myös Marian laulamiin

häälauluihin.[565] Laulu melkeinpä pakottaa kokeilemaan säkeen jakamista neljään iskualaan, joista ensimmäinen olisi tiheä tasajakoinen ∏, toinen harvennettu tasajakoinen | | ja kaksi viimeistä olisivat kolmijakoisia: | | |+ | | |.

Kaikki esisäkeet, joita on neljä, alkavat ensimmäiseltä säveleltä ja päätyvät asteikon toiselle sävelelle. Laulun alussa, ensimmäisessä säkeessä, on melodinen 135-liike, joka ei toistu myöhemmin laulussa. Muistettakoon, että kaikki varsinaisten häälaulujen esisäkeet alkoivat 135-liikkeellä. Souva, souva -laulun kolme esisäettä neljästä ovat jokseenkin samanlaisia: 12 31 3-4 32' tai 12 31 3-43 22'. Melodisesti esisäettä voisi luonnehtia loivasti polveilevaksi.

Jälkisäkeistä (viimeistä lukuun ottamatta) kaikkien voi tulkita alkavan asteikon viidenneltä säveleltä, vaikka säkeiden alkuihin sijoittuu muitakin säveliä. Ne ovat kuitenkin täytesanoja ja -säveliä, jotka laulaja sijoittaa säkeiden rajalle. Melodisesti tärkeämpi on 543-liike, jonka jälkeen vielä käväistään neljännessä sävelessä ja sieltä tullaan asteittain perussäveleen. Jälkisäkeen perustyyppi eli sävelmäformula on siis 54 33 433 21', joka on sama kuin häälaulussa.

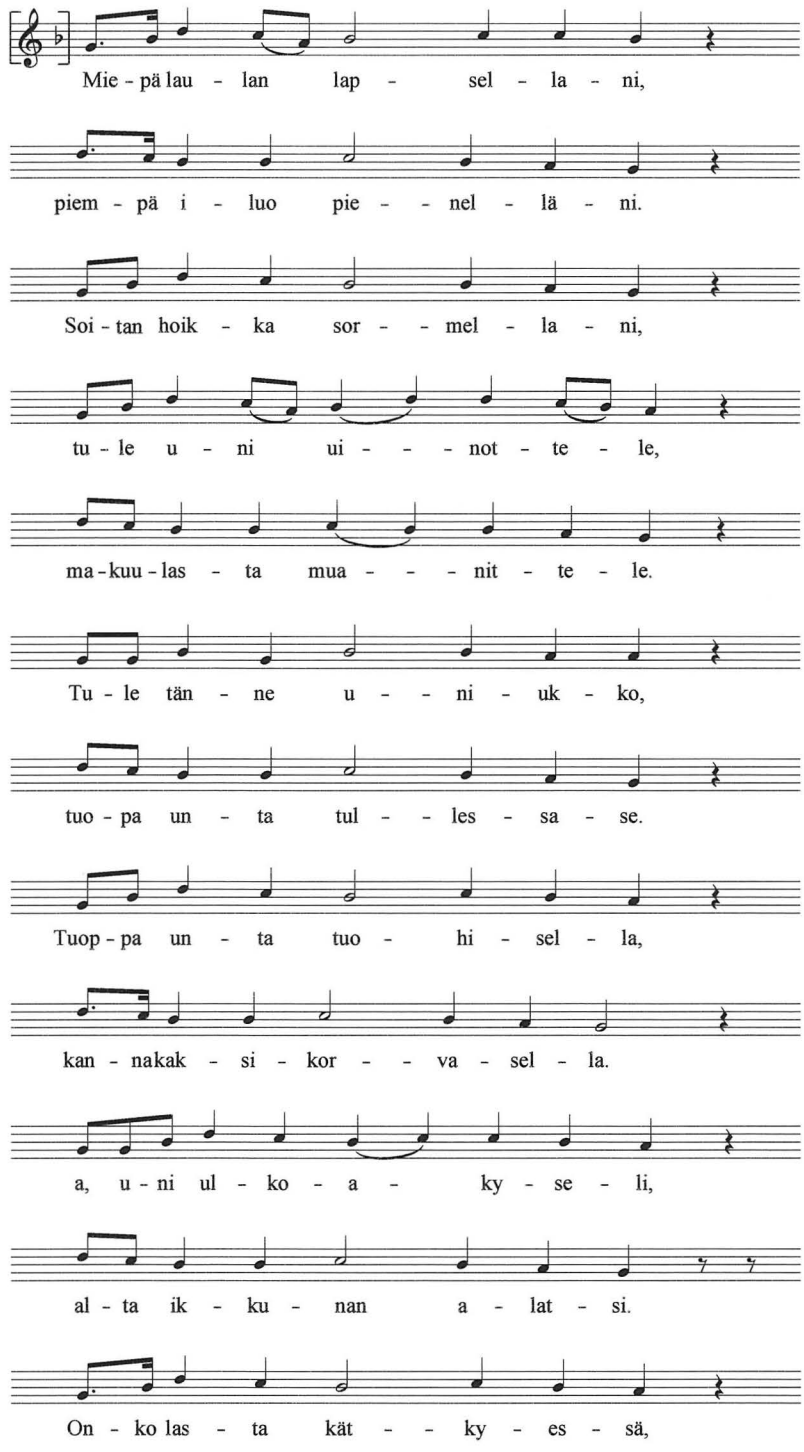
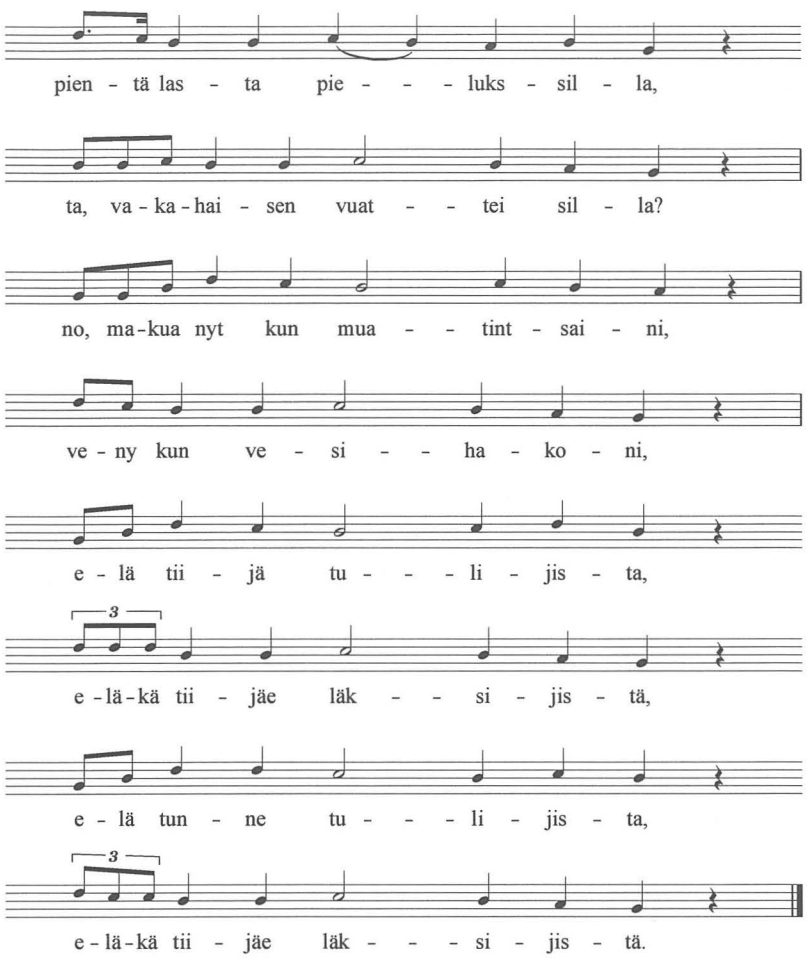
Nuotinnoksen 33 Miepä laulan lapselleni -laulussa (seuraavalla sivulla) on 20 säettä, joista yhdeksän esisäettä, kymmenen selkeää jälkisäettä ja yksi välimuoto. Kahdeksan esisäettä ja välimuotoiseksi tulkittu säe alkavat 135-liikkeellä. Tässä mielessä ollaan lähellä häälaulun esisäkeen formulaa. Esisäkeiden keskivaiheella tosin esiintyy 42-intervalli vain kaksi kertaa. Yhdeksässä esisäkeessä on seitsemän erilaista variaatiota. Kolme esisäettä on muotoa 13 54 3-4 32'. Yhden kerran esiintyvät 13 542 3-4 43', 13 542 355 432', 13 54 344 32', 13 54 3-4 53' ja 13 55 4-3 43'. Yksi esisäe, joka ei käy asteikon viidennessä sävelessä lainkaan – muistuttaa siten Souva, souva -esisäkeitä – on muotoa 11 31 3-3 22'.

Jälkisäkeissä yleisin muoto on 54 33 4-3 21', joka esiintyy kuusi kertaa. Yhden kerran esiintyvät 54 33 433 21', 54 33 432 31', 55 33 4-3 21' ja 34 33 4-3 21'.

Sävelmätyyppi on kaikissa kolmessa laulussa selvästi sama (kuva 3).

565 Tässä on yksi esimerkki siitä, miksi perinteinen nuottikirjoitus saattaa johtaa harhaan ja miksi aina mielestäni pitäisi pyrkiä mieluummin "niukkaan" nuotinnokseen silloinkin, kun sellaista ylipäätään tarvitaan.

Miepä laulan lapsellani

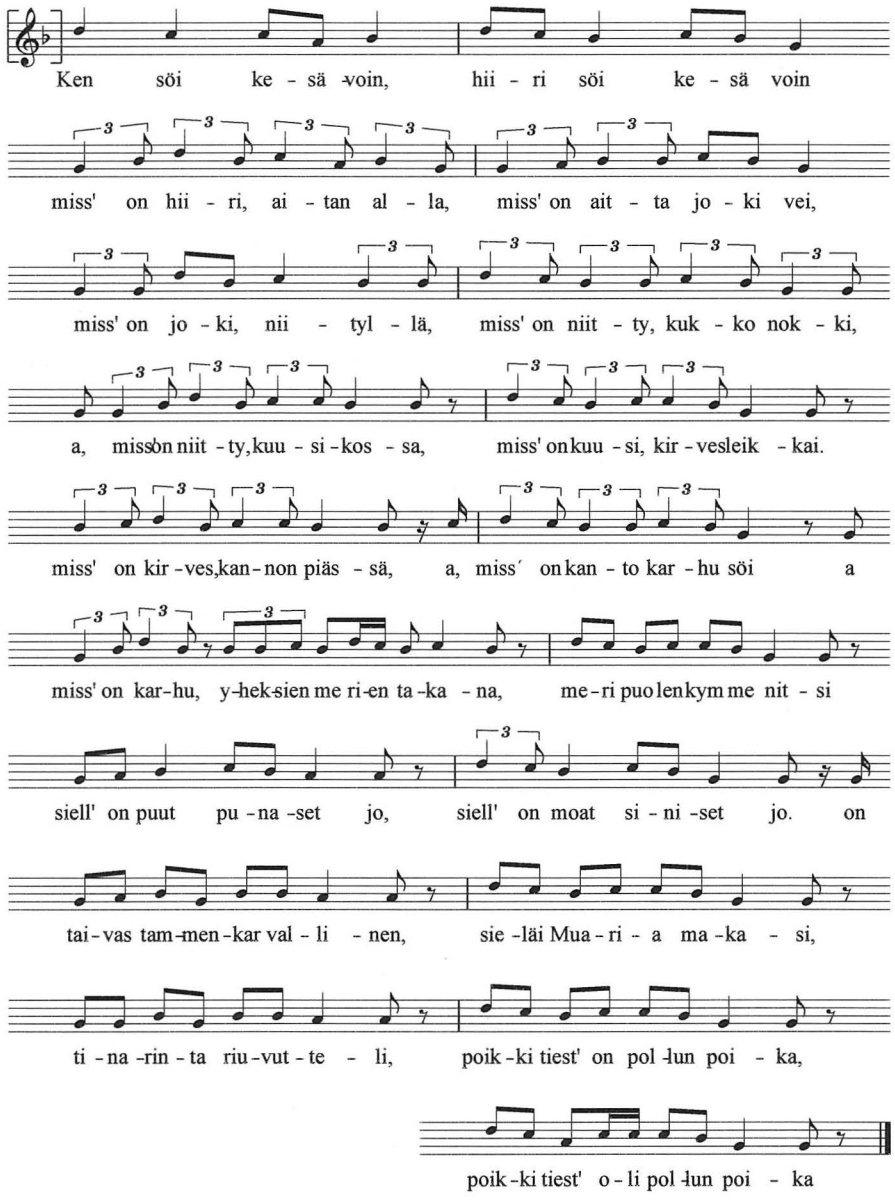
Maria Feodorova

Nuotinnos 33. Maria Feodorovan Miepä laulan lapsellani. JumA md4010:24. Nuotinnos PHH.

Laulujen loppuun liittyy pieniä sävelmämuunteluita, jotka on syytä panna merkille: *Miepä laulan* -lauluissa kahdessa viimeisessä esisäkeessä tapahtuu liikahdus ylöspäin, ensin 453-liike säkeessä 17 ja sitten 343-liike säkeessä 19. Samantapainen ylöspäinen liike oli havaittavissa yleistyypin lauluissa, esimerkiksi *Näinhän se eukko enne lauloi* -laulun viimeisissä esisäkeissä, kerran myös keskellä laulua.

Luulisin, että kaikissa näissä tapauksissa on kysymys siitä, että laulaja tietää jo laulaessaan jatkon olevan selvä. Tällöin laulamiseen tulee lisää varmuutta ja innokkuutta. Tämä ilmenee ylöspäin suuntautuvana melodisena liikkeenä. Laulujen lopetuksessa esiintyvät muunnokset (molemmissa lauluissa viimeiset säeparit ovat edellisten säeparien kertausta) voi tulkita myös eräänlaisiksi markkereiksi, kadensaalisiksi lopetuksiksi.

Laulettu lastenloru

Kaikkien lapsille laulettujen lorujen mitta ei noudattanut kahdeksantavumittaa, kuten *Ken söi kesävoin* -laulu (ks. nuotinnos 34) osoittaa.

Ken söi kesävoin
Maria Feodorova

Nuotinnos 34. Maria Feodorovan Ken söi kesävoin. JumA md4010:32. Nuotinnos PHH.

Laulu alkaa kahdella tasajakoisella säkeellä, joissa runon mitta on vajaa verrattuna kahdeksantavumittaan. Säkeestä 3 alkaen runomitta on (lähellä) kahdeksantavumittaista. Sävelmäsäkeet 3–6 ovat neli-iskuisia, iskualat pääosin kolmimuunteisia. Säkeestä 7 lähtien sävelmän rytmiikka muuntuu yleistyypin runosävelmän kaltaiseksi, neli-iskuiseksi, jossa viimeinen iskuala on edellisiä pitempi. Säkeessä 11 on kolmetoista tavua, jolloin siinä sävelmä muuntuu runomitan poikkeaman mukana, joustavasti tulkittuna, viisi-iskuiseksi. Säkeet 13, 14 ja 15 osoittavat, miten joustavasti sävelmä mukautuu runon mitan mukana.

Laulun asteikko on viisisävelinen niin kuin Marian lähes kaikissa muissakin runolauluissa. Muotokin on lähes säännöllinen, säepareista koostuva jonomainen muoto. Esisäkeissä liikutaan tavallisesti neljän sävelen alueella ja päädytään asteikon toiselle sävelelle, ja jälkisäe alkaa tavallisesti asteikon viidenneltä säveleltä ja laskeutuu yhden ylöspäisen polveutuman kautta perussävelelle. Lopussa esiintyy Maria Feodorovalle tyypillinen kertaus, joka alleviivaa laulun lopetusta.

Jonomainen muoto

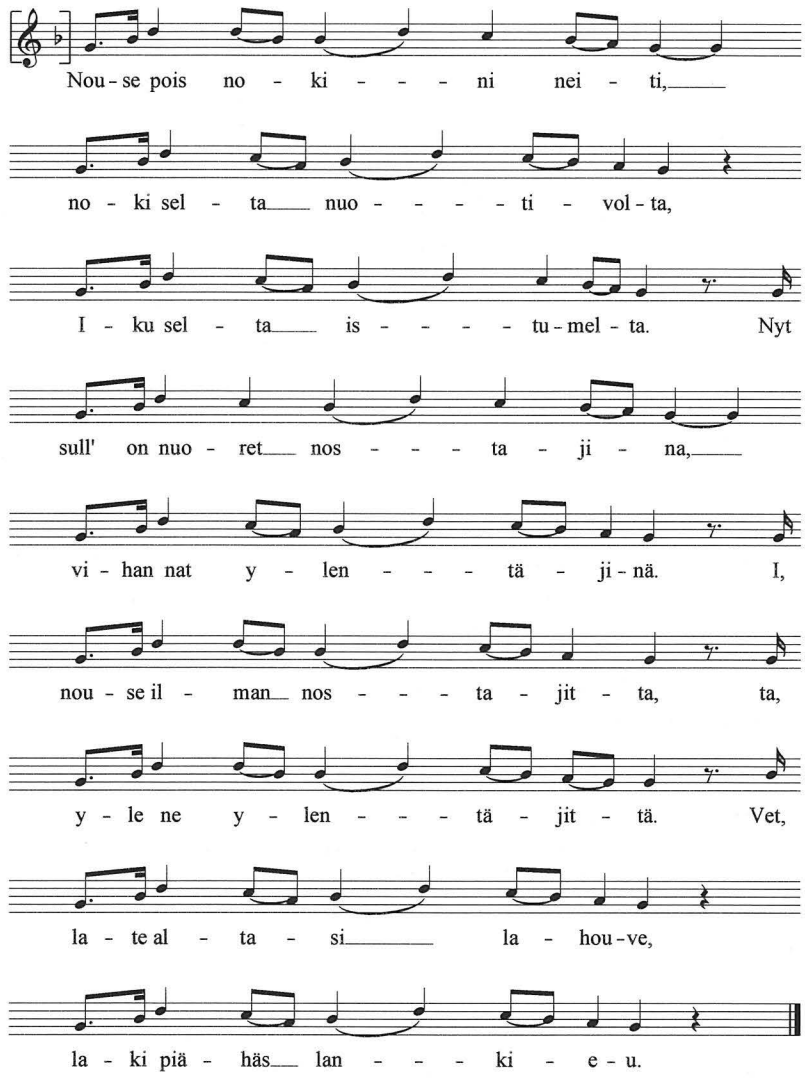
Maria Feodorovan runolaulussa jonomainen, säepareina toteutuva muoto on tavallisin, kuten nuotinnoksista 28 – 34 ilmenee. Säeparien vuorottelu on selkeätä, ja siitä poiketaan jokseenkin harvoin, mutta silti lähes kaikissa lauluissa tapahtuu pieni poikkeama. Useimmissa lauluissa (nuotinnokset 28, 29, 30, 33 ja 34) säeparien vuorottelusta poiketaan laulun lopussa, jolloin joko kerrataan viimeinen runosäe (nuotinnokset 28 30 ja 34) tai säepari (nuotinnokset 29 ja 33). Maria Feodorovalla on selvästikin tapana merkata laulun loppuminen vähintäänkin säkeen kertaamisella, joskus myös säeparin kertaamisella.

Mielestäni laulun tuottamisen tapaan liittyvät myös toinen poikkeus. Anni tyttö ainut neiti -lauluusa (nuotinnos 28) Maria Feodorova laulaa ylimääräisiä jälkisäkeitä kesken laulun. Tällöin kyseessä on kaikissa tapauksissa sellainen kohta laulussa, jossa runon kerronnan tasolla yksi tapahtumakuvaus päättyy. Seuraavassa säkeessä alkaa uusi tapahtumasarja, joka aloitetaan esisäkeellä. Laulaja siis jäsentää laulun tapahtumina. On mahdollista, että Maria Feodorova laulaisi laulun uudestaan laulettuna on hieman erilaisena, (niin kuin hän on tehnytkin), mutta tapahtumien jatkumo pysyy samana.

Mielenkiintoisia ovat tässäkin suhteessa laulut 29 ja 33, jotka ovat saman laulun variantteja. Laulussa 29 on 24 säettä, ja laulussa 33 on 20 säettä. Runosäkeitä verrattaessa löytyy yhteensä 25 erilaista säettä, joista siis 19 on molemmissa varianteissa, viisi vain laulussa 29 ja yksi vain jälkimmäisessä variantissa.

Maria Feodorovan laulamien laulujen joukossa on yksi (nuotinnos 35), jossa jonomainen muoto toteutuu yksisäkeisenä. Kyseessä on laululoitsu *Nouse pois nokini neiti*, jolla Maria Feodorovan kertoman mukaan herätettiin karhu talvipesästään, ja silloin se voidaan ampua.[566]

566 JumA C9026:20.

Nouse pois nokini neiti
Maria Feodorova

Nuotinnos 35. Maria Feodorovan Nouse pois nokini neiti. JumA c9026:19. Nuotinnos PHH.

Laulussa on yhdeksän säettä. Sävelmä on häälaulusävelmän tyyppiä, mutta muoto on yksisäkeinen, jonomainen. Jokainen säe päättyy asteikon perussäveleen.

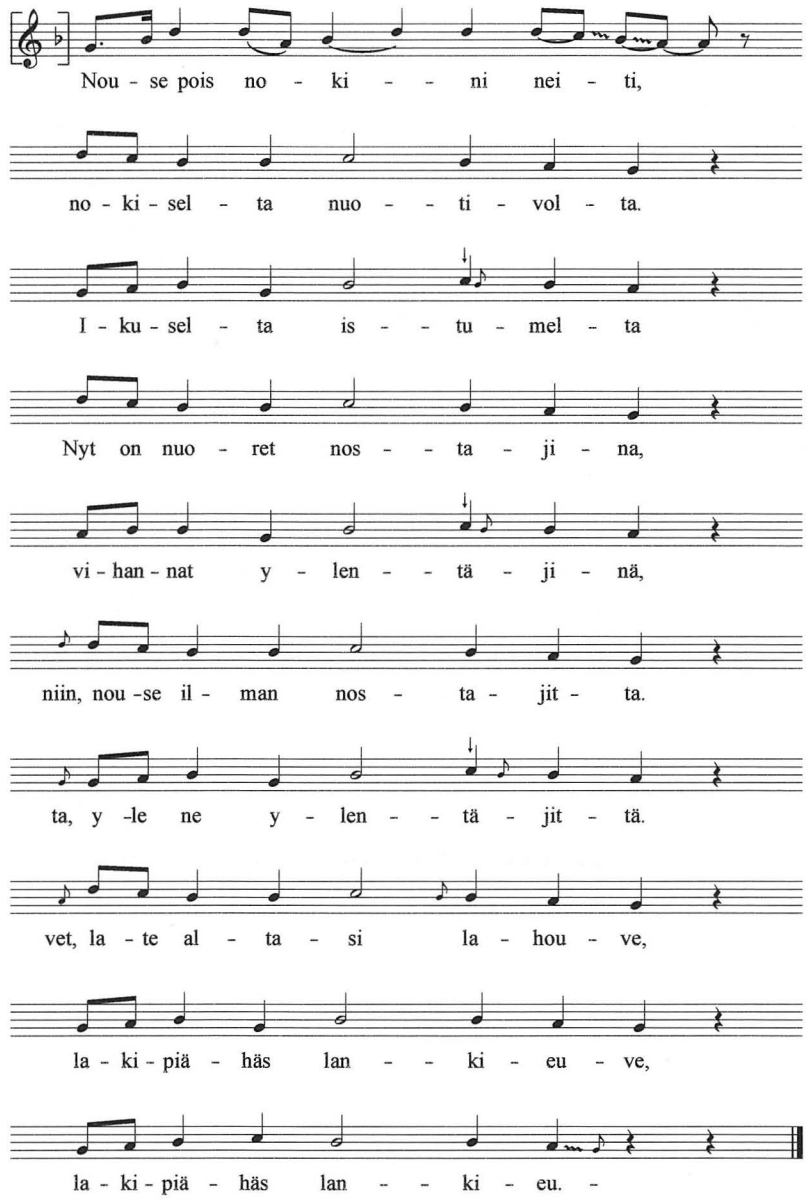
Ennen kuin lähden tarkemmin analysoimaan sävelmäsäkeitä, on sanottava, että Maria Feodorova lauloi tämän laulun hieman hätäisen tuntuisesti, keskellä haastattelua. Puhuimme varsinaisesti metsästämisestä ja sen merkityksestä vienankar-

jalaisessa kylässä, ja hän selittäessään tätä asiaa muisti yhtäkkiä laulun. Sen vuoksi laulaminen oli nopeampaa kuin joissakin muissa tilanteissa

Laulun säkeistä yleisin (4 kpl) on muotoa 13 542 3543 21'. Muut säkeet (5 kpl) ovat kaikki hieman erilaisia. Melodinen liike toteutuu kaikissa kuitenkin samanlaisena. Pienet muutokset sävelkorkeuksissa tai rytmeissä tuntuvat yhtäältä siltä, kuin ne voisivat syntyä vahingossa (ks. edellä) tai, mikä on vielä todennäköisempää, ne kuuluvat laulajan normaaliin laulutapaan mahdollisuuksina, jotka tulevat niin sanotusti selkäytimestä. Toisen iskualan sisällä toteutuu viisi kertaa liike 553, kolme kertaa 542 ja yhden kerran 54. Kolmannen iskualan merkityksellinen melodinen liike on alkunousu, joka on aina 35, mutta iskualan viimeinen kolmannes voi olla joko 43 (6 kertaa) tai pelkkä 4. Vastaavasti viimeinen iskuala laskeutuu aina asteittain perussäveleen, riippuen siitä, mihin edellisen iskualan lopussa jäätiin. Niissä kolmessa tapauksessa, joissa edellisen iskualan lopussa on pelkkä 4, viimeinen iskuala on muotoa (3)21' tai (3)21. Niissä kuudessa tapauksessa, joissa edellinen iskuala päättyy 43-liikkeeseen, viisi kertaa laskeudutaan rauhallisesti pelkällä 21'-liikkeellä säkeen loppuun ja yhden kerran olen tulkinnut tapahtuvaksi (2)11'-liikkeen. Tämän viimeisen melodisen liikkeen voi, jälleen, panna kiirehtimisen tiliin, mutta sekin on siis keinovarojen puitteissa mahdollista.

Yksisäkeisen laulun säe on yhdistelmä häälaulutyypin esi- ja jälkisäkeestä siten, että alkupuoli on tarkalleen esisäkeen sävelmäformulan mukainen kolmannen iskualan loppupuolelle saakka. Kun häälaulun esisäkeessä tavallisinta on pysytellä asteikon viidennellä asteella, eli korkealla, yksisäkeisessä sävelmäsäkeessä aloitetaan laskeutuminen kohti perussäveltä. Viimeisen iskualan iskullisen sävelen aikana täytyy, tyylin mukaisessa säkeessä, ehtiä asteikon toiselle asteelle, jotta säkeen loppu voisi olla rauhallinen. Pari kertaa peräkkäiset säkeet lauletaan samalla hengityksellä, jolloin viimeisen iskualan tauko jää tietenkin pois.

Samasta *Nouse pois nokini neiti* -laulusta löytyy myös säepareina laulettu versio. Maria Feodorova lauloi vuonna 1999 Veera Voiman haastattelemana nuotinnoksen 36 mukaisesti.

Nouse pois nokini neiti (2)
Maria Feodorova

Nuotinnos 36. Maria Feodorovan Nouse pois nokini neiti (2). JumA c9026:19. Haastattelija Veera Voima. Nuotinnos PHH.

Laulussa on samat yhdeksän runosäettä ja kymmenen laulusäettä, jolloin viimeinen runosäe kerrataan. Esisäkeistä yleisimmin toteutuu loivempi muoto, 12 31 3-4 32', eli sama kuin *Souva, souva* -laulussa. Jälkisäe on sama kuin häälaulussa.

Sävelmätyyppi on siis selvästi sama, häälaulutyyppinen. Se, että tästäkin laulusta on sekä yksi- että kaksisäkeinen versio, osoittaa, että sävelmätyypin sisällä laulajalla on mahdollisuus valita vapaasti kumpi tahansa.

Runolaulun metriikasta

Musiikin on sanottu olevan "olemassa vain sillä hetkellä kun se esitetään".[567] Tämä aivan erityisesti, vähintäänkin kaksinkertaisesti, koskee runolaulua. Kaksinkertaisesti juuri siksi, että runolaulu lähtökohtaisesti on muistinvaraisen, suullisesti välittyvän kulttuurin tuote (tai kommunikaation muoto). Runolaulusta tehdyt nuotinnokset ovat parhaimmillaankin pelkistetty kirjallinen tulkinta, joka jättää paljon tilaa väärinymmärrykselle ja virhetulkinnoille. Usein sävelmäkokoelmissa julkaistut nuotinnokset ovat vielä moneen kertaan toimitettuja eli uudelleen tulkittuja. Siksi niihin perustuvaan tutkimukseen voi sisältyä merkittäviäkin väärinymmärryksiä

Yksi melko yleinen, mielestäni virheellinen käsitys koskee runolaulun metristä tulkintaa. Maria Feodorovan laulujen perusteella esitän teesin runosävelmän neliiskuisuudesta: lähtökohtaisesti runolaulussa on neli-iskuinen, usein vaihtojakoinen sävelmä. Niin sanottu yleistyypin sävelmä on viisivaihtoinen. (Säkeen ja tahdin sisäinen jakautuminen iskualoihin on ¼ + ¼ + ¼ + ½, jolloin ½ tarkoittaa ns. harvennettua iskualaa. Kaikki iskualat ovat tasajakoisia.) Häälaulutyypin sävelmä on yhdeksänvaihtoinen (¼ + ¾ + ¾ + ¾, eli kaksi tasajakoista, keskenään eripituista iskualaa, joiden keskinäinen suhde on 1:2, ja kaksi kolmijakoista iskualaa).

Ilmari Krohnin *Rytmiopissa* esitetään lukuisia perusteluja ja argumentteja, jotka sinänsä viittaisivat neli-iskuisuuteen.[568] Johtopäätös jätetään kuitenkin tekemättä. A. O. Väisänen kyllä tapailee neli-iskuisuutta[569], mutta päätyy viisi-iskuiseen, viisitasaiseen. Heitä seuraten käsitys viisi-iskuisuudesta on ilmeisen vakiintunut.[570] Se, että neli-iskuista, tasajakoisiin tahtilajeihin merkittyä runolaulua esiintyy myös, ennen kaikkea virolaisessa ja inkeriläisessä laulustossa, on kyllä tunnettua. Rajoitankin

---

567 Väite viittaa siihen, että nuotinnokset eivät ole musiikkia.

568 Runoudessa vastaa iskualaa ns. runojalka (Krohn 1958, 25). "Lauluissa tavataan harvennettuja iskualoja eteenkin päätössäkeissä, usein vain säkeen jälkimmäisessä iskuparissa" (s. 120).

569 "Miten on 'Kalevalan sävelmä' tahtilajisesti selitettävä? Julkaisuissa on tässä suhteessa erilaisia merkintätapoja. Tavallisesti on osoituksena 5/4, toisinaan 2/4 3/4 tai 3/4 2/4. Kun kyseessä on kaksi- ja kolmiluvun yhtyminen samassa säkeessä, olisi merkintä $\frac{2+3}{4}$ asiallinen ja havainnollinen. Tällä seikalla on kuitenkin vähemmän merkitystä kuin sillä, miten on tulkittava säkeen jälkiosalle lankeava rytmi. Yleisesti käytännössähän 3/4 tarkoittaa sekä ns. masurkka- että ns. poloneesirytmiä. Edelliseen tahtiin sisällytetään kaksi, jälkimmäiseen kolme iskua. Jos 3/4 käsitetään rytmityyppimme yhteydessä kolmivaihtoiseksi, on säe 4-iskuinen, jos taas kolmitasaiseksi, joksi poloneesirytmiä olen nimittänyt, se on 5-iskuinen. (...) Tapauksia, joissa kaksijakoinen iskupari ja kolmitasainen tahti liittyvät toisiinsa, kuten "Kalevalan sävelmässä" ym. 5-iskuisuutta edustavissa tyypeissä, on paikallaan tahtilajisestikin määritellä. Olen näistä käyttänyt nimitystä viisitasainen tahtilaji (saks. Fünfgleicher Takt)." (Väisänen 1949, 408.)

570 Käsitys on yleinen. ks. esimerkiksi wikipwedian artikkelia: http://fi.wikipedia.org/wiki/Kansans%C3%A4velm%C3%A4

teesini tässä vaiheessa koskemaan länsivienalaista, niin sanottua yleistyypin ja häälaulutyypin runolaulua[571], ja palaan myöhemmin tähän kysymykseen tarkemmin.[572]

Sen käsityksen, että runolaulussa ensisijaisesti olisi kysymys viisi-iskuisuudesta (samoin kuin häälaulutyypin kohdalla käsityksen kolmijakoisuudesta) on täytynyt syntyä nuotinnosten perusteella. 1900-luvun alussa tutkijoilla oli yleisesti usko ja pyrkimys musiikin universaaleihin lakeihin, mikä johti pyrkimykseen kohti standardiin puristettuja nuotinnoksia.[573]

Maria Feodorovan melodiikasta

Kun tarkastellaan Maria Feodorovan runolaulusävelmiä melodisesti, irrallaan rytmistä, havaitaan ilmeisiä yhtäläisyyksiä kaikissa runolaulusävelmissä: Esisäkeet alkavat kaikki ensimmäiseltä asteelta, jälkisäkeet viidenneltä. Esisäkeissä melodiset liikkeet ovat hyvin samanlaisia: yleistyypissä joko loivasti polveileva yhdellä polvekkeella tai loivasti kaareva, toiselle asteelle päättyvä, häälaulutyypissä polveilevasti kaareva toiselle tai kolmannelle asteelle päättyvä. Kaikkein mielenkiintoisinta on kuitenkin tarkastella jälkisäkeitä. Kaikissa laulutyypeissä, jopa lorumaisessa Ken söi kesävoin -laulussa, jälkisäe on melodisesti aina hyvin samanlainen! Onko tämä ainoastaan Maria Feodorovalle ominainen piirre? Ovatko häälaulutyypin ja yleistyypin sävelmät tosiaankin melodisesti samoja?

Maria Feodorovan runokieli ja -mitta

Maria Feodorovan ainoassa eeppisessä runolaulussa on yhteensä 46 säettä. Näistä niin sanottuja normaalisäkeitä on 30 ja murrelmasäkeitä 16 eli noin 35 %. Murrelmapitoisuus on siis hieman alhaisempi verrattuna Anni Lehtosen, Domna Huovisen tai Anni Tenisovan eeppisiin lauluihin. Muissa kuin eeppisissä lauluissa murrelmasäkeitä on vielä huomattavasti vähemmän, noin 18 %.

Laajuussääntöjen toteutumisessa toteutuu sama tendenssi. *Anni tyttö ainut neiti* -laulussa ei ole varsinaisia mittavirheitä. Sen sijaan muissa lauluissa on joitakin vajaita säkeitä: *viem-pä nah-ka vii-pu-rih', kym-men laa-tu-set ky-pät'*. Muutaman kerran Maria Feodorova täydentää vajaaksi jäävän mitan lisätavulla tai -sanalla: *os-tan hyvän o-ri-hin, ta, len-te-li ja lii-te-li, ja*. Lyhyitä pääpainollisia tavuja esiintyy vahvassa

---

571 Väisäsen artikkelit vuosilta 1944 ja 1949, joissa metriikkaa käsitellään perusteellisesti, etsivät itämerensuomalaiselle runolaululle ("kalevalasävelmälle") yleistä teoreettista perustaa, alkukotia ja kehityskaarta. Käsittelytapa peittää alleen alueelliset ja laululajikohtaiset erot. Väisänen 1990, 95–120.

572 Ks. myös Laitinen 2006, 67–73. Käsittelen metriikan kysymystä tarkemmin luvussa 6.

573 Vaikka Ilmari Krohn aloitti tutkijanuransa kansanmusiikin tutkijana, hänen viisiosaista musiikkitieteellistä pääteostaan Musiikinteorian oppijakso (1911–1937) on pidettävä taidemusiikin tai oikeastaan kaikenlaisen musiikin yleisteoriana, joka pyrkii kulttuurisidonnaisuuksista riippumattomaan kokonaisnäkemykseen. (Krohn 1911, 5–8, Huttunen 1993, 130–157). (Vrt. Ilmari Krohnin käsitys asteikoista: "Käy ilmeiseksi, että kaikkien aikojen ja kansojen musiikissa sävellajeja on todella vain kaksi: duuri ja molli." Krohn 1963, 469.)

asemassa esimerkiksi *Näinhän se ennen eukko lauloi* -laulussa: *Pien-pä i-luo pie-nel-lä-ni, Tu-lepa u-ni ui-not-te-le, Tu-lepa tän-ne u-ni-uk-ko.*

Täysin vertailukelpoisia laajuussääntöjen vastaisia esiintymisfrekvenssejä ei liene mahdollista saada, mutta edellä mainituissa seitsemässä laulutoisinnossa (kaikkia lastenlauluja ei ole laskettu moneen kertaan, koska ne ovat paljolti saman laulun variantteja) 137 säkeessä esiintyvät kuusi mittavirhettä tuottavat prosenttiluvuksi noin 1,5.

Maria Feodorovan laulujen erikoispiirre on se, että hän sijoittaa säkeiden rajoille usein painottomia *ta-, ka-, no*-tavuja, mikä tekee laulamisesta joustavamman tuntuista, elävöittää sitä. En ole ottanut näitä ylimääräisiä tavuja huomioon mitan toteutumista arvioidessani, koska nehän eivät sitä riko, ainoastaan rikastuttavat laulamista.

Yhteenveto Maria Feodorovan laulusta

Enemmistö Maria Feodorovan runolauluista oli lastenlauluja. Tämä varmasti johtuu siitä, että hän oli ollut lastenhoitajana sekä sisartensa perheissä että työssään Uhtuan lastentarhassa. Lastenlaulujen lisäksi hän osasi katkelmia häälauluista, yhden eeppisen laulun, *Meren kosijat,* ja karhunnostatusloitsun *Nouse pois nokini neiti.*

Merkille pantavaa on erityisesti se, että hänen laulaessaan eri haastattelukerroilla uutta toisintoa, saattoi sävelmätyyppikin olla toinen, aivan samalla tavalla kuin Anni Lehtosella kerrotaan olleen.

Maria Feodorovan repertoaari on selvästi suppeampi kuin Anni Tenisovan tai Domna Huovisen, puhumattakaan Anni Lehtosesta. Laulamisen tapa, sävelmän musiikillinen perusrakenne on keskeisiltä piirteiltään kuitenkin hyvin samanlainen. Todennäköisesti tämä viittaa siihen, että sävelmän ja runon muodostama kokonaisuus runolaulussa on erittäin vahva, monenlaisia mitta- ja tyylisääntöjä sisältävä kokonaisuus, joka tehokkaasti estää laulun muuntumisen toisenlaiseksi.

5.5 Santra Remsujeva

Kuva 28. Santra (Aleksandra) Remsujeva Vuokkiniemessä elokuussa 1993. (Rajattu suuremmasta kuvasta). JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.

Santra Remsujevan lyhyt elämäkerta

Santra Remsujeva on rutinoitunut perinteentaitaja, joka osaa jäsentää kertomuksensa ilman eri kehotusta. Hän kertoi minulle ensimmäisellä haastattelukerralla, talvella 1996, hyvin johdonmukaisesti oman "elämäkertansa", niin kuin hän itse sanoi. Esittelen tässä lyhennelmän siitä ja nostan sen jälkeen esille eräitä tärkeäksi kokemiani seikkoja hänen tarinastaan.

Aleksandra (Santra[574]) Remsujeva o.s. Kirillof syntyi Vuokkiniemen Kyyrölän kylässä vuonna 1914. Perimätiedon mukaan hänen sukunsa oli tullut aikoinaan Suomesta, Kuhmosta, Vuokkiniemelle.

> SR: Vanhat rahvas paisti jotta siih on tullun ensimäiset eläjät Kuhmosta, ensin kaksi vellestä. No. Jotta niistä se on lähten. Siinä oli miun pienenä ollessa jo seitsemen talou siinä. Jokivartta myöten, ne oli kaikki niitä samoja Kyyrösie. No tiälä meillä oli se sukunimi Kirillof vissihki se kun se, pantih niitä tuota tiälä niitä sukunimiä nii se pantih se esi-isän, esi-isän nimellä se Kirilloviksi jotta se oli ollun Kirilä. Kirilästä sieltä Kuhmosta tuli ja oli ollun se Kirilä siitä se. No. Eikö niitä Petri Pervoin aikana kai niitä pantih vasta tiällä Venäjällä niitä sukunimiä nin se on pantu siitä se.[575]

Perheessä oli kymmenen lasta. Vuonna 1918 Santra pakeni äitinsä mukana sisällissodan alta Suomeen, Kyminlinnan pakolaisleirille. Sieltä palattiin vasta 1922. Vanhaan vienankarjalaiseen tapaan Santra meni nuorena, 17-vuotiaana, naimisiin vuonna 1931. Nuori perhe hankki toimeentulonsa metsätöistä. Heille syntyi kolme lasta, joista ensimmäinen kuoli jo nuorena.

> A, siitä mie, ei ollun täyttä seisentätoista kun mänin tuonnen Tollonjovelle naimisih, siellä elin siitä. No. Metsäkaateriloiks kun siitä rupeima, metsätyöläiseksi sen miehen kera kun mie menin naimisih, kolmekymmentä yksi vuotena nin tuota, sielähä myö metsäpunktija myöten ni kävelimmä. Eikä se miula se ensimmäini mies elänkänä kun seitsemen vuotta, siitä kuoli. Siitä jäi kolme lasta. Ensimäinen poika kuoli ta, kaksi jäi siitä miulla lasta siitä ensimäisestä miehestä. No.[576]

Santra Remsujeva on ollut kolme kertaa naimisissa, toisen kerran ennen talvisotaa ja kolmannen kerran 1950-luvulla. Talvisodan ja jatkosodan aikana hän oli perheineen evakossa Arkangelin alueella. Sodan jälkeen elämä jatkui Tollonjoella 1960-luvulle saakka, jolloin kylä likvidoitiin "perspektiivittömänä" ja asukkaat siirtyivät Vuokkiniemen keskuskylälle.

> Niijen kera mie siitä elelelin ta, olihan miula siitä siinä talvisovan iellä jo venäläinen mies vähäsen aikoa jotta siitä sain tytön, vielä kolmas lapsi tuli siitä...ukrainalaini

---

574 Vienan Karjalassa etunimet tavallisesti lyhennetään kansankielisiin käyttömuotoihin, jolloin Aleksadrasta tulee Santra, Svetlanasta tulee Sveta jne. Lyhentäminen voi koskea myös sukunimeä, varsinkin jos nimi perustuu alkuperältään suomenkieliseen sanaan.. Tällöin esimerkiksi Remsujevasta tulee Remsu. Tässä tutkimuksessa pyrin käyttämään tavallisinta muotoilua, eli Santra Remsujeva.

575 JumA c9035:1.

576 JumA c9035:1.

> se oli se mies. Ukrainalaine. No. Siitä kun tuli se evakkoh lähtö, sielä olimma sielä Arhankelin läänissä Onjekan rajoonassa, Onjekajoven varrella. Kaunis paikka oli. Sekujeva oli sen nimi, sen kylän missä myö olimma. No siellä sai olla sekä nälässä jotta ilman nälkyäki kaikemmoista sai siinä ku, mänimmä sinne, nelläkymmentä yksi vuotena nin, oli jo...nelläkymmentä kuus vuosi vasta siitä kun...äijällä päivällä tänne Tollojovella tulimma. Äijällä päivällä siitä Tollojovella, siitä mie tulin, sen lapsijoukkoni keralla sinne Tollojovella ihan tuota, elämäh, olomah ta niin kolhoosissa siinä siitä ruavoin, kolhoosissa ruavoin ta välillä kauppihana ta...mitä sattu vastah, sitäi ruavoin. Semmoista oli se elämäkerta.[577]

Elämäntarinasta paljastuvat arvot

Santra Remsujevan tiivistetystä elämäntarinasta voi nähdä, millaisille asioille hän itse antaa erityisen merkityksen: käsitys suomalaisesta syntyperästä, miehelle meno, työ, lasten syntymiset, toinen avioliitto, sota, paluu kotiseudulle, työ. Näistä aineksista voidaan tulkita hänen elämänsä arvoja ja käsityksiä.

Sukujuuret Suomessa

Sen, että Santra melko seikkaperäisesti puhuu omasta suomalaisesta syntyperästään, voi tulkita kahdesta seikasta johtuvaksi. Ensinnäkin on merkille pantavaa, että hänen suvussaan on todella tällainen perimätieto säilynyt, eli se on koettu säilyttämisen arvoiseksi. Tietohan ulottuu yli 300 vuoden, siis ainakin 10 sukupolven taakse. Huomiota kannattaa kiinnittää siihen, että tällaista puhui Santran mukaan "vanha rahvas", toisin sanoen perimätietoa ei todennäköisesti voi liittää osaksi 1900-luvun aikana tapahtunutta liikehdintää, ainakaan siten, että se olisi silloin syntynyt. On mielestäni mahdollista, että elämänvaiheissa, jossa Suomen ja Venäjän rajan yli on kuljettu molempiin suuntiin ja omia valintoja perheen ja suvun piirissä on jouduttu pohtimaan (1920-luvun alussa ja 1939–41), aihepiiri on aktualisoitunut ja siksi ollut keskusteluissa mukana ja siksi se edelleen muistetaan.

Toinen seikka, jota tosin Santra Remsujevan kohdalla ei voi pitää mitenkään ilmeisenä mutta joka haastattelutilanteessa voi vaikuttaa, on haastattelijan oletettu kiinnostus: suomalaiselle tutkijalle helposti muistetaan mainita kontakteista suomalaisiin, vaikka ne jossakin toisessa tilanteessa eivät saisikaan erityistä merkitystä.

Naisen asema kulttuurisissa murroskohdissa

Vienan Karjalassa käytetään yleisesti naimisiin menemisestä ilmausta *miehelle menèminen*. Santra Remsujeva käyttää tässä ensin ilmausta "mänin tuonnen Tollonjovelle naimisih". Myöhemmin hän poikkeaa uudelleen tavanomaisimmasta kuvauksesta ilmoittamalla, että "olihan miula siitä siinä talvisovan iellä jo venäläinen mies".

---

577 JumA c9035:1.

Naisen asemaan perheensä elättäjänä liittyy myös haastattelukatkelmassa ilmenevä miesten katoaminen kertomuksesta taustalle. Miehen merkitys supistuu pelkistetyimmillään siihen, että "vielä kolmas lapsi tuli siitä". Itsenäistä asemaa korostaa kertomuksen minä-muoto: "mie tulin, sen lapsijoukkoni keralla" ja "kolhoosissa ruavoin ta välillä kauppiahana".

Santran puheesta saa muutoinkin käsityksen, että hän on tavanomaista itsenäisempi omassa elämässään ja että hän arvostaa omaa itsenäistä rooliaan. Uskon, että Santra on henkilönä, yksilönä, tavanomaista itsenäisempi ja oman arvonsa tunteva, mutta hänen kuvauksessaan voi kuulla yleisempiäkin tendenssejä.

Avioliittoon meneminen tarkoittaa siis perinteisesti "miehelle", miehen suvun piiriin menemistä, jota ilmentää osaltaan myös Santran kertomus, kun hän kertoo menneensä naimisiin *Tollonjoelle*. Kuitenkin naisten rooli 1900-luvun vienalaisen elämänpiirin suurissa muutoksissa on ollut suuri, usein suurempi kuin miesten. Miehet ovat vuosisadan alkuaikoina kulkeneet kaupalla, käyneet sotia, olleet poliittisesti aktiivisia, joutuneet vainojen kohteeksi, kuolleet alkoholismiin ja sairauksiin ja niin edelleen. Naiset ovat pitäneet perheen koossa, kasvattaneet lapset ja huolehtineet usein miehenkin toimeentulosta. Mielestäni Santran kuvauksessa naisen asema ja merkitys kulttuurisen jatkuvuuden kannalta tulee hyvin esille ja herättää kysymyksiä: Onko kysymys vain 1900-luvun aikana tapahtuneesta ilmiöstä vai ovatko Vienan Karjalan naiset olleet aina vahvoja? Onko vastaavia kehityskulkuja mahdollista nähdä muissa kulttuureissa, kulttuurin murroskohdissa?

Työ

Kuvauksessa korostuu *työ* keskeisenä elämän sisältönä. Santra korostaa, niin kuin vienankarjalaiset ihmiset menneistä ajoista puhuttaessa yleensä tekevät, kovaa työtä toimeentulon mahdollistajana, sosiaalistumisen väylänä ja myös eräänlaisena arvokkaan ihmisen mittana. Hän kertoo, kuinka pellot olivat kivikkoisia ja kuinka kovasti piti tehdä työtä. Matti-Ukko oli ollut kova "ruatamah". Hän nousi aamulla aina neljän viiden aikoihin, pani päreen palamaan ja murkinoitsi. Sitten lähdettiin töihin. Metsätyöt ja tukinuitto olivat työmaita, joista sai palkkaakin. Sillä ostettiin Kemistä muun muassa vaatteita, sokeria, vehnäjauhoja, ryyniä ja rinkeliä. Viinaakin ostettiin, mutta 3–4 pulloa riitti keväästä muikun kutuun saakka myöhään syksyllä. Kalaa pyydettiin ja syötiin paljon. Muikkua säilöttiin suurissa korvoissa. Nuottaa vedettiin syksyllä, kesällä ja keväällä pääasiassa verkolla ja rysällä. Santra on ollut paljon ukkinsa kanssa rysällä keväällä.

Myös ensimmäinen avioliitto 1930-luvulla määrittyy työn kautta: "Metsäkaateriloiks kun siitä rupeima, metsätyöläiseksi sen miehen kera kun mie menin naimisih." Työtä kuvataan vienalaisissa kertomuksissa usein myös synkin värein, raskaana ja uuvuttavana. Uskon, että erityisesti kollektiivitalouden synnyttämisen aikaan 1930-luvulla, samoin kuin jälleenrakennusaikana 1940- ja 50-luvuilla, tämä on ollut ehdottomasti totta millä mittapuulla tahansa mitattuna, vaikka Santra Remsun kuvauksessa se ei korostukaan.

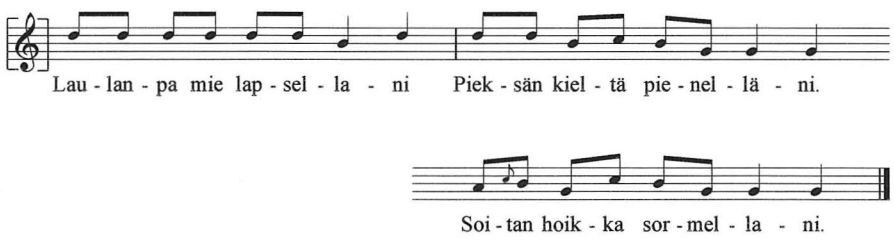
Evakossa Onegan rajoonassa

Yllättävän suopean kuvauksen Santran kertomuksessa saa evakkoaika Arkangelin läänissä, Onegan rajoonassa. Siellä, "kauniissa" *Sekujevan* kylässä, oli oltu "nälässä" ja "ilman nälkyä". Tavallisesti vienalaiset evakossa olleet haastateltavat kuvaavat evakkoaikaansa kärsimyksenä. Selvästikään Santralle ei ollut jäänyt suurta katkeruutta tästä elämän vaiheesta, vaikka ilmeisiä lähtökohtia katkeruuteen olisi ollut. Olihan hän kolmen pienen lapsen kanssa evakuoitunut tilanteessa, jossa osa sukulaisista, muun muassa hänen äitinsä, oli jäänyt suomalaisten puolelle ja sodan jälkeen emigroitunut Suomeen.

Myöhemmin haastattelussa vahvistuu kuva, että Santra on jokseenkin tyytyväinen elämänsä valintoihin. Hän on elänyt pitkän ja vaiheikkaan elämän itsenäisenä ihmisenä Vuokkiniemen pitäjässä.

Käsityksiä laulamisesta

Santran mukaan nuoriso tapasi toisiaan entisaikaan klubilla, jossa harjoiteltiin ohjelmia iltamiin. Laulua tai starinoita ei saanut edes mainita. Siihen aikaan niiden sanottiin olevan hölynpölyä. Kotonakin laulettiin hyvin vähän.

> PHH: Minkälaisia lauluja laulettiin lapsia tuudittaessa? SR: Ka, mi konsa sattu, mi konsa sattu..., vaikka mitä lauluo voi lauluo. Laulohan jotta:

Nuotinnos 37. Katkelma Santra Remsujevan lastenlaulusta. JumA c9035:1. Nuotinnos PHH.

> *Laulanpa mie lapsellani*
> *Pieksän kieltä pienelläni,*
> *Soitan hoikka sormellani...*
>
> En muista enämpyä mie heitä en. Mitä hiän konsakin laulo.[578]

578 JumA c9035:1.

Hyvin todennäköisesti Santra, sanoessaan, että "vaikka mitä lauluo voi lauluo", viittaa siihen, että edellisen kaltaisella sävelmällä on voitu laulaa hyvin monenlaisia, tilanteessa tuotettuja säkeitä. Sekä sävelmän että runon osalta vakiintuneempia lauluja olivat häälaulut, joita Santran "Ämmö" eli isoäiti oli laulanut myös lapsia tuudittaessaan.

Häälauluja

Häälaulut ovat eri runolaulun lajeista parhaiten säilyneet ihmisten mielissä. Ilmeisesti tähän on vaikuttanut kaksi seikkaa. Ensinnäkin häät olivat mieleenpainuvia, isoja juhlia vielä 1920-luvulla. Santran mukaan häitä tanssittiin ja juhlittiin jopa kaksi viikkoa. Häiden sosiaalinen merkitys sukukeskeisessä kyläkulttuurissa olikin juuri tuotantoyksikön laajentaminen ja sen jatkuvuuden turvaaminen.

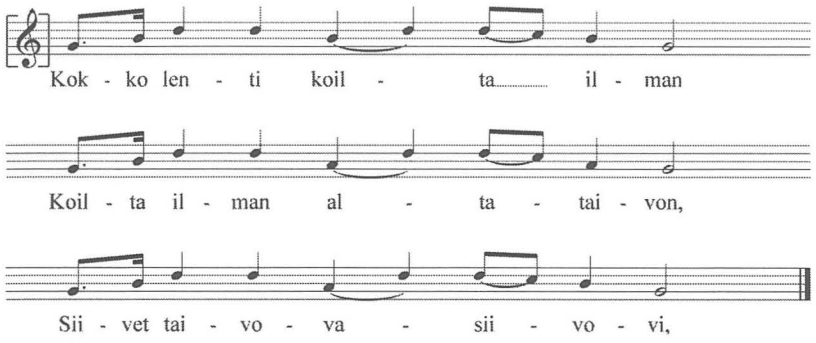
Toinen keskeinen syy häälaulujen muistamiseen on siinä, että niitä laulettiin muulloinkin kuin häissä. Vanhemmat ja isovanhemmat käyttivät niitä tuudituslauluina ja muinakin ajanvietelauluina.

Santran lapsuudenaikaisessa kotitalossa oli ollut iso käytävä, johon koko kylän nuoriso kokoontui kisaamaan häiden ajaksi ja muulloinkin. Häissä musisoitiin muutenkin kuin pelkästään laulamalla. Vuokkiniemellä soittajana oli ollut mies Ontsin talosta. Hän oli soittanut harmonikkaa.[579]

Santra Remsujevan mukaan ei Vuokkiniemellä ollut mitään erityisiä laulajia, joita olisi kutsuttu häihin, muuta kuin naapurin naiset: "Naiset ne laulo enimmäkseen. Ei kukana opettanut erikseen, aina vain samoja lauluja laulettiin ja siitä opittiin."

PHH: Minkälaisia lauluja laulettiin häämenoissa?
SR: Totta se pitäy minun laulaa se Kokko lenti. Sehän se oli se hiälaulu.

Hiälaulu
Santra Remsujeva



Nuotinnos 38. Katkelma Santra Remsujevan häälaulusta. JumA c9035:2.

579 Mainittakoon, että hänen sosiaalinen roolinsa oli selkeästi eriytynyt, mikä ilmeni mm. siinä, että vain hänelle annettiin viinaa, muille ei.

Kokko lenti koilta ilman,
Koilta ilman alta taivon.
Siivet taivova siivovi,
Koprat merta kuopovapi.

Kokko lenti koilta ilmoin,
Havulintu halki ilman,
Lenteleksi liiteleksi
Liiti linnan ikkunalla

Seinällä selenä sulka
Satasulka salvoksella.
Katsou parvesta parasta,

Tukkapäistä turpehinta,
Kassapäistä kaunehinta
Sormuskäsistä sominta.

Ka, mistä tiesit telkamoine,
Kuulit kultani käköni
Tämän neijen syntyvöksi,
Syntyvöksi kasvavaksi,
Ilmoilla ylenöväksi,

Ka, savu nousi nuorasena,
Noki paksuna pakeni,
Neijen kuuluisan kotova,
Aivoin ammo aikasuopo,
Neijen kuuluisan kotona.

Ka, mit issut isosi poika,
Velles vanhin valvattelet
Issutko isän hyvyttä,
Eli emon kaunehutta,

Et issu ison hyvyttä,
Etkä emon kaunehutta,
Istut impyven hyvyttä
Kanavarren kaunehutta,

No siitä siinä on välie.. No siitä aletah laulaa siitä sitä. Sitä kun ruvetah suorittamaan, niin siitä aletah laulua jotta

Ka, vuotit viikon vuota vielä,
Ei ole valmis valvattisi...[580]

580 JumA c9035:2.

Santran mukaan häälauluja laulettiin yhteislauluna, johon osallistuivat kaikki naiset "kuka osasi". Miehet eivät hänen mukaansa osallistuneet laulamiseen.

> PHH: Kuka tätä laulo?
> SR: Kuka osasi, naiset ne laulo.
> PHH: Eikö miehet?
> SR: Ei, en mie ole kuullun miesten laulavan.[581]

Laaja repertoaari

Santra Remsujeva osaa selostaa tarkasti laulujen tarkoitusta häiden eri vaiheissa ja laulaa (samalla sävelmällä) useita häälaulutoisintoja. Santra osaa myös pitkän balladin Titanicin tuhosta[582]. Sävelmä on horjuva, intervallit toteutuvat liioiteltuina. Hänestä voi sanoa, kuten J. Ranta sanoi Anni Lehtosesta, että "korva ei ole kovin tarkka".

Santra ilmoitti useaan otteeseen, että *"Kun mie en ole kuullut sitä kalevalamittaista laulua. Meillä ei sitä laulettu."* Tämä onkin keruukokemukseni perusteella hyvin tyypillinen tilanne, ja luulisin sen olevan heijastumaa kulttuurin sisäisistä normeista, kulttuurisesta kaanonista: Vienan Karjalassa itsensä kehumista pidetään pahana ja omien kykyjen vähättely on lähes sääntö.[583] Laulujen sitkeä kyseleminen erilaisilla lähestymistavoilla tuottaa melko usein hyvän tuloksen. Kontekstitietojen kyselemisen jälkeen Santrakin lauloi minulle jo ensimmäisellä haastattelukerralla runolauluja, lähinnä häälauluja ja muitakin kahdeksantavumittaisia lauluja, yhteensä 7–8 toisintoa. Erittäin mielenkiintoisia olivat myös arkkiveisu Titanicin tuhosta ja monipolvinen Jatsisävelmä, mutta mieleenpainuvimpia olivat *Marjani mäjeltä huuti* (Luojan virsi), jonka Santra oli oppinut ämmöltään ja jonka hän epäili olevan hyvin vanha, jopa "pakanuuven ajalta", ja *Oli ennen neljä neittä* (Vienan neitoset).

> SR: Laulanenko minä sen Marjanen ku mäjeltä huutau. Eiköhän ollun jo pakanauskosilta kulkeutun se laulu. Mummo se sitä joskus laulo, mummo se laulo:

581 JumA c9035:3.
582 Titanikin tuhosta kertova laulu levisi alun perin arkkiveisuna. Asplund 1994, 767-768.
583 Ks. esim. Anni Lehtosen sanonta: "Ei se hyvä laulaja kehu konsana!" SKS KRA. Paulaharju, Samuli 9607. 1915.

Marjani mäjeltä huuti (Luojan virsi[584])

(Rytmityyppi: Π Π Π | |)

E[585]: *Marjani mäjeltä huuti,*	11665324
J: *Polukaini kankahalta.*	66443111
E: *Tule neito poimimahan,*	11566325
J: *Tinarinta riipomahan,*	66443111
E: *Vyövaski valitsomahan,*	11655311
E: *Ennenku etona syöpi,*	11146624
J: *Mato musta muikovapi.*	66443111
E: *Muariepa matala neiti,*	11166544
J: *Pyhä piika pikkaraini,*	66443111
E: *Suoritsetse vyötitsekse,*	11115445
J: *Sinisukkahan suvekse,*	55334213
J: *Vaskibakloihin panekse,*	55334111
SJ: *Läksi marjan poimentahan.*	11342111
S: *Ka, jo on marjain puuhun noussun,*	1,1113421-1
E: *Laski hän helmah hempijätti,*	111116554
J: *Vakavasti vuattijensa,*	66443111
E: *Tule marja helmoillani,*	11116555
J: *Helmoiltani vyöni piällä,*	66443111
E: *Vyöni piältä huulillani,*	11116554
J: *Huuliltani kielelläni,*	66443111
SJ: *Siitäpä vatsaha valuupi.*	11112551-1
E: *Tuost on turpun tuost on täyty,*	11116554
SE: *Mont on kohtuva kovoa*	664433 34
J: *Vatsan täyttä vaikevutta.*	6644311-1

Muamo häneltä siitä kysy jotta:

E: *Mipä se on meijän Marjatalla,*	111116432
J: *Ku on meän kotikanalla,*	65543111
E: *Kun hän pimijöissä piileksitäy*	1111115445
J: *Suojissa somenteleekse,*	66413111
E: *Kun hiän vöittä völlehtiytäy*	11115524
J: *Suojissa somenteleekse.*	55323111[586]

(Laulu jatkuu ... Yhteensä Santran laulussa on 122 säettä.)

---

584 SKVR:n käyttämä nimitys.

585 E: likimääräinen esisäe
J: likimääräinen jälkisäe
SE: hahmoltaan epämääräinen, enemmän esisäkeen kaltainen
SJ: hahmoltaan epämääräinen, täytesäe, loppu jälkisäkeenomainen
S: hahmoltaan epämääräinen
EX: poikkeaa mitaltaan täysin

586 JumA c9035:10.

PHH: Sehän oli komia laulu. Missä tätä on laulettu?
SR: Ämmö se laulo tätä, ämmö se laulo tätä, ämmö. Miun isän äiti. Se on sieltä, se on sieltä, pienenä olen kuullun. Virtarannallahan minä lauloin tuola Petroskoissa nyt erähätsin. Silloin mie vielä enämmän muissin, Nyt jo unohtuu, alkaa unohtua.
PHH: Ja se ämmö laulo tätä, lauloko se lapsille?
SR: Se laulo lapsia tuuvittaessa jotta käski siitä kuunnella suurempienki meän jotta kuunnella siinä, siitä kun hiän laulo näitä.
PHH. No lauloko se ämmö muita sillä samalla tavalla, samantapasia lauluja?
SR: Oli sillä niitä tämänä siitä kun ei juohu kaikki mieleh. Olihan niitä hänellä niitä loruja.[587]

Santran runolauluoppi

Santran laulutapa on touhukas. Eräällä haastattelukerralla hän hymyili laulaessaan ja jopa lähes nauroi. Kun kysyin, mikä siinä nauratti, hän vastasi, että *"Hah-han, ka ihan sillä kun näitä teillä pitäy tykö näitä tyhjän loruja suaha tietäh, niin sitähä miula nakrattau, ei mitänä muuta."* Melodisesti laulut eivät ole täysin vakiintuneita. Laulajan innostuessa säveltaso nousee ja tempo kiihtyy. Samoin kuin puhuessa, Santra kiirehtii eteenpäin myös laulaessa. Pienikin muistikatkos säkeiden rajalla saattaa keskeyttää laulun; tuntui kuin laulu imisi laulajaa eteenpäin ja jos ote irtoaa, imu loppuu heti.

Häälaulussa Santra Remsu käyttää selvästi vakiintuneempaa asteikkoa kuin Luojan virressä. Tällöin nuottikuva on käyttökelpoinen yhtenä laulun kuvauksena. Se, että häälauluissa yleensäkin laulu on melodisesti ja rytmisesti vakiintunutta, johtuu siitä, että näitä lauluja on alun perin laulettu yhteislauluina. Tällöin esitystapa ei ole voinut vaihdella kovin paljoa.

Toisin on *Luojan virressä*, jossa Santran laulutapaa voi mielestäni kutsua horjuvaksi. Intervallit ovat tonaaliseen mielikuvaan verrattuna laajoja. Diagrammin 17 analyysissä olen pyrkinyt merkitsemään laulajan omat "laajat" intervallit ulos, esimerkiksi 11 66 53 24[588], enkä ole väkisin vääntämällä tulkinnut sitä 11 55 43 24-säkeeksi. Tästä huolimatta olen joutunut tekemään kompromisseja merkintätavan puitteissa, tulkitsemaan koko materiaalin valossa laulajan tarkoitusta. Niinpä asteikon ensimmäisen ja toisen sävelen väli on usein suurta sekuntia selvästi laajempi. Laulajan ajautuminen pois alkuperäisestä sävelkorkeudesta (sävellajista) säkeiden rajalla tai kesken säkeenkin on jätetty merkitsemättä analyysiin, koska olen tulkinnut sen tässä merkityksettömäksi.

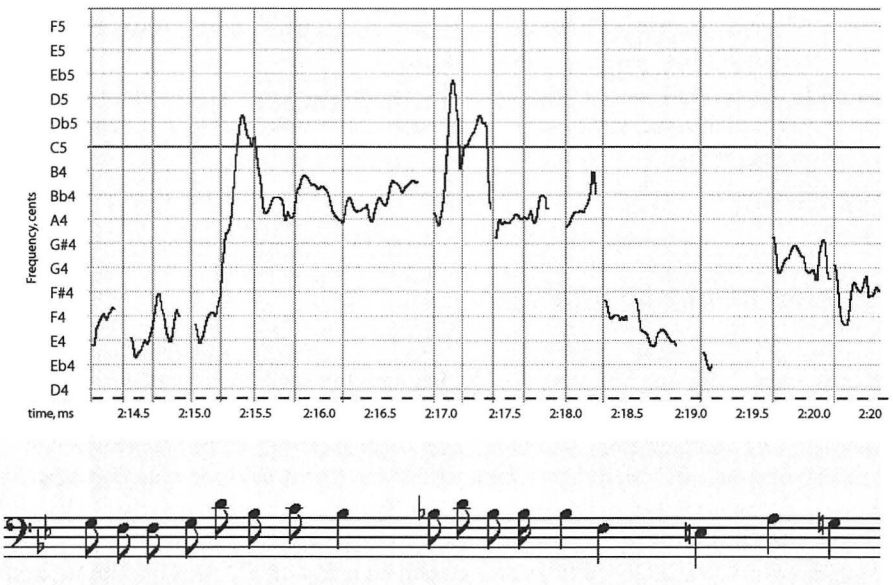
Esisäkeet ja jälkisäkeet eivät seuraa säännöllisesti toisiaan, vaan kaikenlaiset yhdistelmät ovat mahdollisia. Lisäksi laulussa on useita säkeitä, joita on vaikea luoki-

587 JumA C9035:11.

588 Asteikko on kuvattavissa duuriasteikkoa lähellä olevaksi, likimääräiseksi ja häilyväksi, ja siinä intervallit ovat tavanomaista laajempia. Omana muunnoksenani Kollerin menetelmään olen kokeillut tässäkin, voisiko merkkikokoa muuttamalla ilmaista myös rytmisiä asioita. Tällöin säkeen lopun pidemmät aika-arvot saavat isokokoisemman numeron. Kyseessä on siis 5/4-tahtilaji, jossa on neljä iskualaa.

tella selvästi kumpaankaan kuuluvaksi. Näin näyttää olevan vaikeasti muistettavissa kohdissa ja kohdissa, joissa laulun jaksotus on päättymässä. Jakson päättyessä laulaja on kuitenkin pyrkinyt laulamaan viimeisen säkeen jälkisäkeenä.

Diagrammista 17 näkee eräitä huomionarvoisia piirteitä Santran laulusta.



. On sau-na sa-ra-jo-vel--la, he-von huo-ne honki-kos--sa.

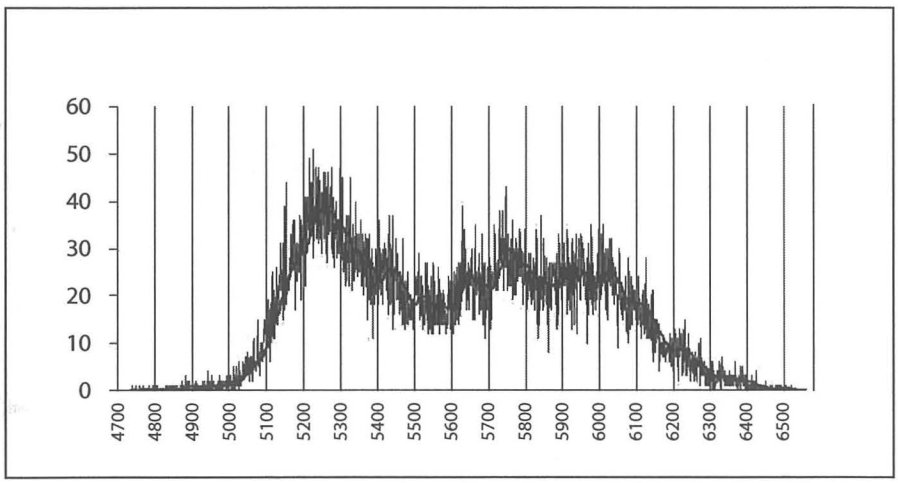
Diagrammi 17. Santra Remsujevan On sauna Sarajovella, Hevon huone honkikossa. JumA c9035:10.

Korvakuulolta analysoitaessa olen merkinnyt säkeen 11 11 54 44 / 66 44 41 11. Analyysin yhdistetään nuottikuvaan seuraavasti (1 = F4): Korva kuulee neljä ensimmäistä sävelkorkeutta samoina, vähän niin kuin grafiikastakin voisi päätellä. Sitten tulee hyppy, joka nuottikuvan perusteella näyttäisi menevän D5:hen, mutta korvakuulolta jää kvinttihypyksi ja siis C5:hen. Seuraavat sävelkorkeudet ovat korvalla kuultuna, niin kuin graafisessa janassakin, keskenään samankorkuisia, asteikon neljänsiä säveliä. Lisäksi laulajan käyttämä aika tavulla -vel- on sen verran lyhyt, että kone luokittelee sen kahdeksasosanuotin mittaiseksi, korva neljäsosanuotiksi.

Jälkisäkeessä on useita huomauttamisen aiheita: Alussa kone erehtyy terssillä ottaessaan sävelkorkeuden alkuniekun alusta. Todellisuudessa laulaja laulaa kaksi jokseenkin samankorkuista säveltä, eli 66, sitten kaksi selvää neljättä säveltä, kolmannenkin jokseenkin samalta korkeudelta (grafiikassa näkyy piikki). Koneelliseen nuottikuvaan on tullut neljäsosanuotti, vaikka grafiikasta voi havaita, että oikeampi olisi kahdeksasosanuotti. Edelleen samaan aika-arvoon ja sävelkorkeuteen on tungettu kaksi tavua *-ki-kos-*, ja viimeinen, hyvin lyhyeksi jäävä *-sa*-tavu on mitattu neljäsosanuotin mittaiseksi.

Diagrammissa 18 ovat kaikki Santran vuonna 1996 laulaman Luojan virren sävelkorkeuksien frekvenssit. Jakaumasta näkyy, että yleisin on noin 5 250 centin taajuudelle sijoittuva sävelkorkeus (F4), jota voidaan pitää Santran asteikon perussävelenä. Toiseksi yleisin sävelkorkeus on noin 5 750 c, joka on neljäs sävelkorkeus (500 centin päässä perussävelestä). Sen kanssa lähes yhtä usein esiintyvät (noin 5 950 c ja 6 050 c) viides ja kuudes sävelkorkeus. Kolmas sävelkorkeus (terssi), jonka mukaisesti hahmotamme duuri-mollitonaliteettia, on hieman useammin suuren terssin puolella.

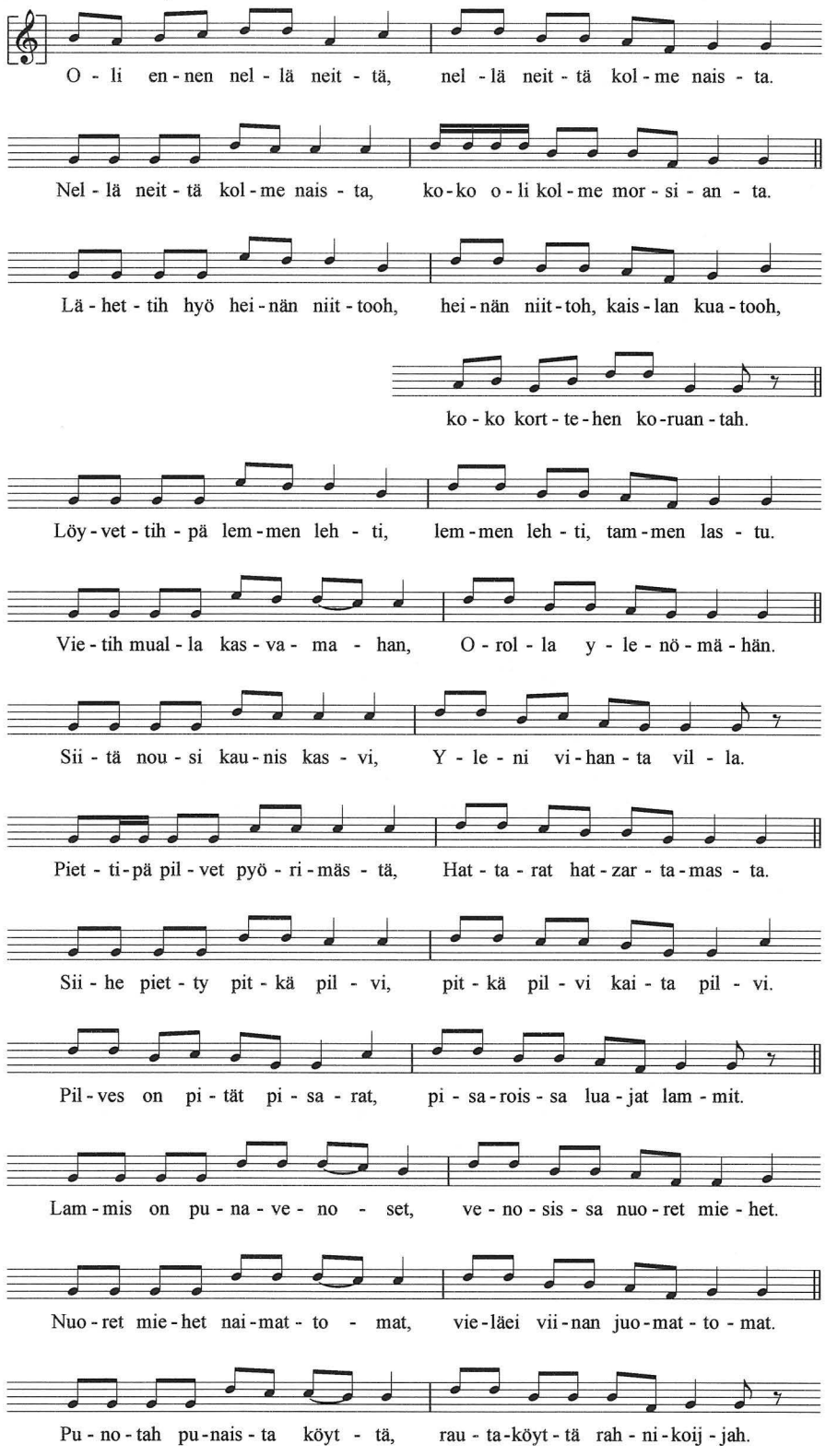
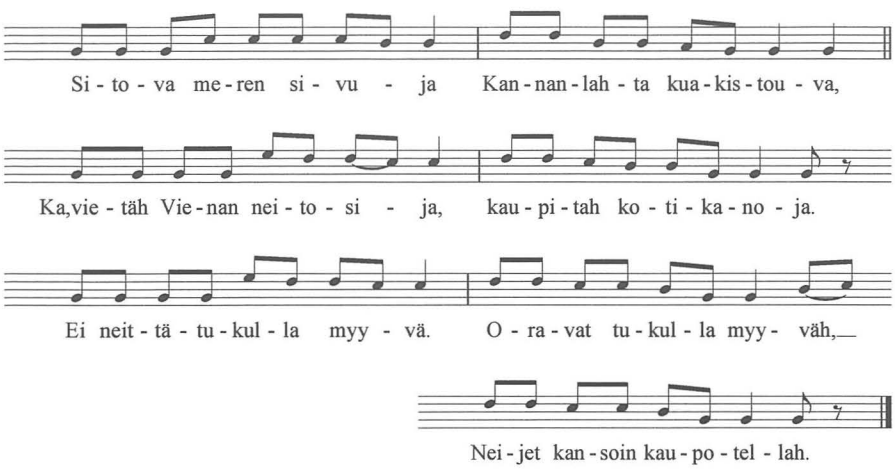
Jakaumasta näkee myös laulun horjumisen. Sävelikön alimmat sävelet löytyvät 4 700–4 800 centin alueelta, mikä on perussäveleksi tulkittua F4:ää kvartin alempana. Vaikka Santra tosiaankin laulussaan menee tarkoituksellisestikin perussävelen alapuolelle, suurin osa tänne sijoittuvista sävelistä on kuitenkin tilapäisestä horjahtelusta ja niekuista aiheutuvia. Sama koskee myös sävelikön yläpäätä. Kaikkiaan laulettuja säkeitä on aineistossa 121.



Diagrammi 18. Santra Remsujevan Luojan virren sävelkorkeuksien frekvenssit. JumA c9035:10.

Diagrammin 18 tulkitsemisesta on sanottava pari varoitusta. Ensinnäkin, koska laulaja horjuu sävellajissa, ei voida varmasti, pelkästään tämän kuvan perusteella, tehdä lopullisia päätelmiä laulajan asteikon rakenteen yksityiskohdista. On käytettävä sekä yhden säkeen tarkkuudella tehtävää analyysiä että suuresta joukosta tehtävää analyysiä rinnakkain ja yhdistettävä ne vielä korvakuulolta tehtävään "ymmärtävään" analyysiin.

Oli ennen nell'ä neittä

Santra Remsujeva



Nuotinnos 39. Santra Remsujevan Oli ennen nellä neittä. JumA c9035:12.

Oli ennen nellä neittä,
Nellä neittä kolme naista.
Nellä neittä kolme naista,
Koko oli kolme morsianta.

Lähettih hyö heinän niittooh
Heinän niitoh kaislan kuatooh
Koko korttehen koruantah

Löyvettihpä lemmen lehti,
Lemmen lehti tammen lastu,
Vietih mualla kasvamahan,
Orolla ylenömähän,

Siitä nousi kaunis kasvi,
Yleni vihanta villa
Piettipä pilvet pyörimästä,
Hattarat hatzartamasta

Siihi pietty pitkä pilvi,
Pitkä pilvi kaita pilvi,
Pilves on pität pisarat,
Pisaroissa luajat lammit.

Lammis on punavenoset,
Venosissa nuoret miehet,
Nuoret miehet naimattomat,
Vieläei viinan juomattomat.

Punotah punaista köyttä,
Rautaköyttä rahnikoija,
Sitova meren sivuja
Kannanlahta kuakistouva,

Ka, vietäh Vienan neitosija,
Kaupitah kotikanoja,
Ei neittä tukulla myyvä,
Oravat tukulla myyväh,
Neijet kansoin kaupotellah.[589]

PHH: No niin, sekinhän oli oikein hyvä laulu.
SR: Hyvin vältti?[590]

Hieman yllättäen Santran laulutapa Vienan neitosissa on tarkempi, stabiilimpi kuin Luojan virressä. Esi- ja jälkisäkeiden järjestys vaihtuu 32 säkeen mittaisessa laulussa vain kaksi kertaa. Viidennen säkeen jälkeen tuleekin toinen esisäe, jonka jälkeen jakson lopettaa jälkisäe. Kuudennen säkeen voi tulkita myös siten, että se alkaa esisäkeenä, mutta muuttuu kadenssissa jälkisäkeeksi. Lopussa 31. säe, jonka vuoron mukaan tulisi olla jälkisäe, muuntuu esisäkeeksi, jota seuraa laulun lopettava jälkisäe.

Laulun säkeiden ryhmiytyminen[591] on ilmeistä. Tässä laulussa säeryhmät ovat noin neljän säkeen mittaisia, mutta Luojan virressä seitsemän, jopa kahdeksan säkeen mittaisia. Ilmiön voi ajatella liittyvän siihen, että laulajalla on muistissaan laulujen sisällöt eräänlaisina kokonaisina tapahtumina tai tapahtumasarjoina. Kun laulaja huomaa tapahtuman lähestyvän lopetussäettä, hän sovittaa edelliset säkeet (tai säkeen lopun) siten, että loppuun tulee jälkisäe. Kyse on siis samasta ilmiöstä, joka oli havaittavissa muun muassa Domna Huovisen lauluissa (ks. luku 5.2).

Tässä laulussa Santra Remsu laulaa yhteensä 32 säettä, joista selviä esisäkeitä on 14, selviä jälkisäkeitä 13, esi-jälkisäkeitä (alkaa esisäkeenä, päättyy jälkisäkeenä) 1 ja jälki-esisäkeitä 4. Niin kuin lähes kaikilla runolaulajilla, jälkisäkeessä on vähemmän muuntelua kuin esisäkeessä. Kaikki jälkisäkeet alkavat asteikon viidennestä sävelestä ja päätyvät perussäveleen. Kaikkien voi siis sanoa olevan samaa jälkisäetyyppiä. Yleisin jälkisäe käy asteikon perussävelen alapuolella kolmannessa iskualassa.[592]

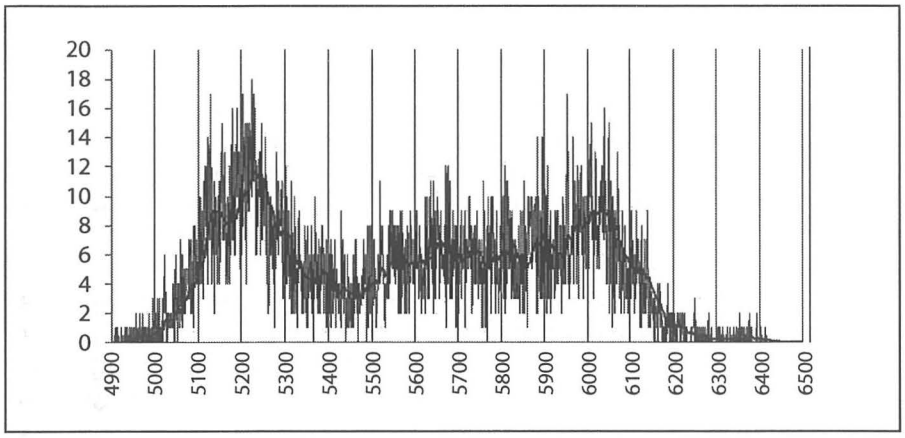
---

589 JumA c9035:12.
590 JumA c9035:13.
591 Ryhmät on eroteltu nuotinnoksessa kaksoistahtiviivalla, Koller-analyysissä riviväliliä. Laulaja pitää säeryhmien vaihtuessa pienen tauon
592 Säerakenne 55 33 20 11 esiintyy neljä kertaa, 55 33 30 11, 55 33 21 11 ja 55 43 31 11 kaksi kertaa

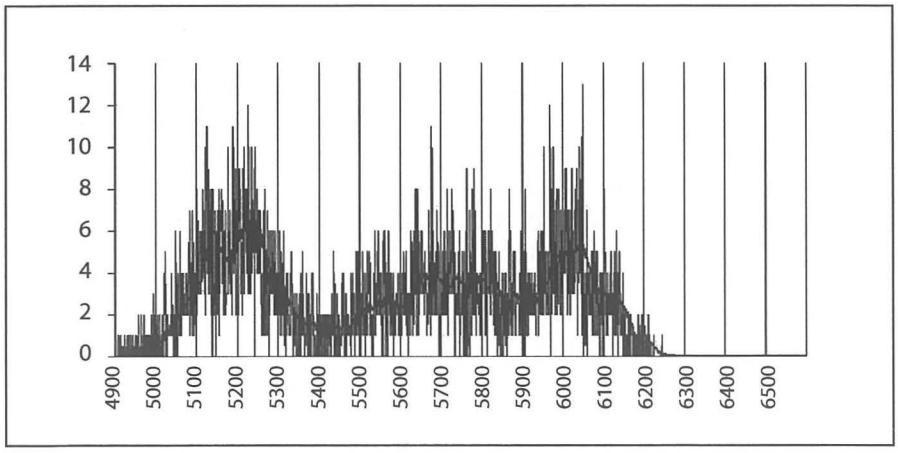
Kuulonvaraisessa analyysissä esisäkeet alkavat ensimmäistä säettä lukuun ottamatta asteikon ensimmäiseltä säveleltä. Säkeet päättyvät 44- tai 54-kuvioon neljä kertaa, 53-intervalliin kolme kertaa, kaksi kertaa intervalliin 14 sekä 24-intervalliin kerran. Yleisin esisäkeen päätössävel on siis asteikon neljäs sävel (jota seuraa jälkisäkeen aloittava asteikon viides sävel).

Pieni ongelma erityisesti runolaulun merkitsemisessä on se, miten paljon laulajan muuntelua voidaan panna tilapäisen horjahtelun (ns. epätarkan sävelkorvan) tiliin ja miten paljon "horjuminen" kuuluu tyylillisenä piirteenä laulutapaan. Seuraavien kolmen tietokoneen analyysikuvan avulla voidaan tarkastella lyhyesti tätä ongelmaa.

Diagrammit 19 – 21 ovat kaikki erilaisella otoksella otettuja näytteitä samasta *Vienan neitoset* -toisinnosta. Kuvassa 4 ovat mukana kaikki säkeet, kuvassa 5 reilu puolet säkeistä (alku ja loppu poistettu, koska niissä yleensä tapahtuu horjumista tai ajelehtimista) ja kuvassa 6 yhden säeparin sävelkorkeudet.



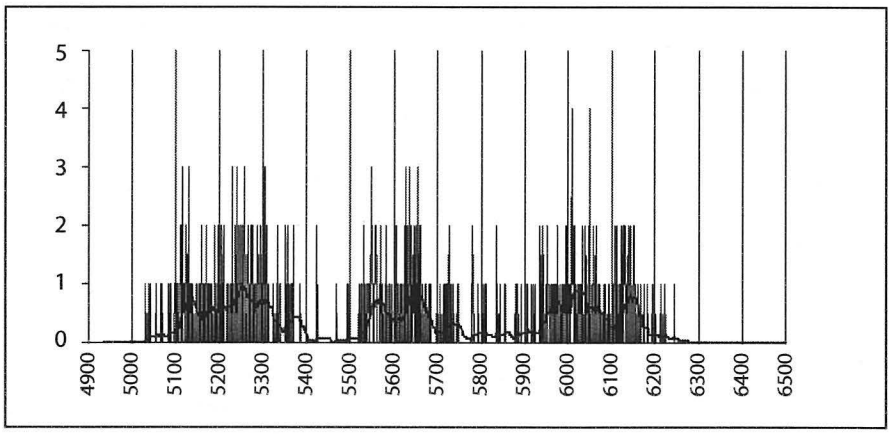
Diagrammi 19. Sävelkorkeuksien frekvenssit koko Vienan neitoset -laulussa. JumA c9035:12.



Diagrammi 20. Sävelkorkeuksien frekvenssi katkelmasta (reilu puolet) Vienan neitoset -laulua. JumA c9035:12.

---

ja 55 34 21 11, 55 44 31 11 ja 55 33 20 01 yhden kerran.



Diagrammi 21. Sävelkorkeuksien frekvenssi Vienan neitoset -laulun yhdestä säeparista. JumA c9035:12.

Diagrammeista voidaan päätellä, että alkuperäinen vaikutelma "laajoista"[593] intervalleista on oikea, eli todennäköisesti se on oikein tapa kuvata asteikkoa suhteessa diatoniseen asteikkoon. Diagrammissa 19 tärkeimmät sävelet ovat perussävel (noin 5 225 centin tienoilla) ja asteikon korkein sävel (noin 6 050 c:n tienoilla). Näiden sävelkorkeuksien välinen etäisyys on 825 centtiä, 1/8 sävelaskelta niin sanottua pientä sekstiä laajempi etäisyys.

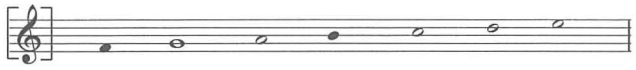
Diagrammin 20 näytteistä on jätetty tarkoituksellisesti alku ja loppu pois. Tällä on siis pyritty välttämään epäröinnistä ja loppuhuipennuksesta johtuvat poikkeamat laulajan perusasteikkotyypistä. Kuvasta kannattaa huomioida ainakin kaksi uutta piirrettä: Suhteellista merkitystään on kasvattanut perussävelen alapuolinen sävel, noin 5 125 centtiä. Merkitystään edelleen on vähentänyt sävelkorkeus noin 5 400 centin tienoilla, joka on noin yhden sävelaskeleen päässä oletetusta perussävelestä.

Diagrammi 21 tarkentaa tulkintaa edelleen. Yhden säeparin sisällä suurin intervalli onkin (kun lasketaan likimääräinen keskiarvo perussävelen ja huippusävelen ympärillä pyöriville sävelkorkeuksille) 3,75 sävelaskelta, eli 1/4 sävelaskelta laajempi kuin standardin mukainen diatoninen kvintti. Edelleen, asteikon kuudes sävel löytyykin nyt likimääräisesti suuren sekstin kohdalta perussävelestä lukien, mutta asteikon viidennestä sävelestä lukien reilun puolisävelaskeleen päästä. Mielestäni laulajan intervalleja voidaan perustellusti kuvata laajoiksi. Oman huomionsa jälleen ansaitsee kolmas sävelkorkeus, jonka kohdalla näyttää olevan painottumista suureen terssiin, mutta samassa säeparissa on myös selkeästi pieni terssi. Perinteisesti merkityksellisenä kadenssisävelenä esiintyvä asteikon toinen sävel esiintyy tässä säeparissa todella heikosti. Koska suunta sen sävelen osalta on samankaltainen kaikissa kuvissa, voinee väittää, että asteikon toinen sävel on tässä laulussa Santra Remsujevalla vähiten merkitsevä.[594]

---

593 Lainausmerkit tarkoittavat sitä, että ne ovat laajoja meidän asteikkokäsityksestämme päin tarkasteluina, eivät laulajalle.

594 Asteikon toinen sävelkorkeus esiintyy harvoin muissakin runolauluissa, ks. esimerkiksi aikaisempaa häälaulun kuvausta ja muidenkin laulujen analyyttisiä kuvauksia.

Lopputuloksena on seitsemänsävelinen asteikko, joka voidaan likimääräisesti kuvata nuottiviivastolla nuotinnoksen 40 mukaisesti.

Nuotinnos 40. Santra Remsujevan asteikko.

Muuntelun kannalta on paljastavaa verrata eri aikana laulettuja lauluja keskenään. Seuraavassa asetelmassa on verrattu vuonna 1996[595] ja 1997[596] laulettuja (katkelmia alusta) Marjatta matala neiti -laulun toisintoja. (Tässä Koller-numeroanalyysissä säkeen lopun fonttikoko on koko säkeen ajan sama, rytmiikan harveneminen ilmaistaan muulla tavalla.)

Kuvauksen kirjasymbolilla viitataan tulkintaan siitä, onko kyseessä esisäe, jälkisäe vai jokin muu.

Kuva 29. Kuvasarja Santra Remsujevan ilmeikkäästä laulamisesta vuodelta 2007. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen

595 JumA C9035:10.
596 JumA C9046:2.

Toisinto 1996[597] [598]

E: Marjani mäjeltä huuti, 116653 2 4
J: Polukaini kankahalta. 664431 1 1
E: Tule neito poimimahan, 115663 2 5
J: Tinarinta riipomahan, 664431 1 1
E: Vyövaski valitsomahan, 116553 1 1
E: Ennenku etona syöpi, 111466 2 4
J: Mato musta muikovapi. 664431 1 1

E: Muariepa matala neiti, 111665 4 4
J: Pyhä piika pikkaraini, 664431 1 1
E: Suoritsetse vyötitsekse, 111154 4 5
J: Sinisukkahan suvekse, 553342 1 3
J: Vaskibakloihin panekse, 553341 1 1
SJ:Läksi marjan poimentahan. 113421 1 1

S: Ka, jo on marjain puuhun noussun, 1,111342 1- 1
E: Laski hän helmah hempijätti, 1111165 5 4
J: Vakavasti vuattijensa, 664431 1 1
E: Tule marja helmoillani, 111165 5 5
J: Helmoiltani vyöni piällä, 664431 1 1
E: Vyöni piältä huulillani, 111165 5 4
J: Huuliltani kielelläni, 664431 1 1
SJ: Siitäpä vatsaha valuupi. 1111255 1- 1

E: Tuost on turpun tuost on täyty, 111165 5 4
SE: Mont on kohtuva kovoa 664433 3 4
J: Vatsan täyttä vaikevutta. 664431 1- 1

(Muamo häneltä siitä kysy jotta:) (puhuen)

E: Mipä se on meijän Marjatalla, 1111164 3 2
J: Ku on meän kotikanalla, 655431 1 1
E: Kun hän pimijöissä piileksitäy 11111154 4 5
J: Suojissa somenteleekse, 664131 1 1
E: Kun hiän vöittä völlehtiytäy 111155 2 4
J: Suojissa somenteleekse. 553231 1 1

E: Mi on meijän Marijalla, 111153 5 4
J: Kun ei syö kutukaloja, 553341 1 4

Toisinto 1997[599]

E: Marjani mäjeltä huuti, 556653 2 4
J: Polukaini kankahalta. 664431 1 1
E: Tule sie neito poimimahan, 11123552 3
SE: Tinarinta riipimähän, 664442 2 4
J: Vyövaski valitsomahan, 553231 1 1
E: Ennenku etona syöpi, 111366 3 2
J: Mato musta muikoapi. 664431 1 1

E: Marjattaa matala neiti, 111166 5 4
J: Pyhä piika pikkaraini, 664431 1 1
E: Suoritsekse vyötitsekse, 111166 5 3
J: Sinisukkahan suveksi, 553242 1 4
J: Vaskibakloihin panekse, 222464 2 2
J: Läksipä marjan poimentahan. 1111241 11
J: Ka, jo on marjain puuhun noussun, 42145111

E: Heitti helmah hempijästi, 111165 4 4
J: Vakavasti vuattijensa, 665542 2 2
J: Tule sie marja helmoillani, 1111464 1 1
E: Helmoiltani vyöni piällä, 111465 2 4
J: Vyöni piältä rinnoillani 664431 1 1
E: Rinnoiltani huulillani, ta 111154 445
J: Huuliltani kielelläni, 664431 1 1

E: Sitäpä turpu siitä täytty, 1111165 54
SE: Mont on kohtuva kovoa 664453 3 4
J: Vatsan täyttä vaikevutta. 664431 1 1

E: Mi on meijän Marjatalla, 111165 5 3
J: Ku on meän kotikanalla, 555332 2 2
E: Kun hiän vöittä völlehtiytäy 1111544 5
J: Pimijöissä piileksiytäy 664432 2 4
J: Suojissa somenteleeksi, 664431 1 1

E: Mi hän tuo on meijän Marjatalla, 111115444
E: Kun ei syö kutukaloja, 664431 2 4

---

597 JumA c9035:10.
598 E: likimääräinen esisäe
J: likimääräinen jälkisäe
SE: hahmoltaan epämääräinen, enemmän esisäkeen kaltainen
SJ: hahmoltaan epämääräinen, täytesäe, loppu jälkisäkeenomainen
S: hahmoltaan epämääräinen
EX: poikkeaa mitaltaan täysin
599 JumA c9046:2.

Laulu on molemmilla kerroilla hyvin samanlainen, horjuva, ja intervallit tuntuvat ylisuurilta. Sävelmä tuntuu olevan sama, jopa niin, että peräkkäin kuunnellessa laulun voisi kuvitella olevan samalla kerralla laulettu.

Ensimmäisessä säkeessä vuonna 1997 laulaja tapaili alkua hieman epäröiden, mikä selittää selvän melodisen poikkeamisen. Tämä on hyvin tavallista. Kun pitää etsiä tyypillisimpiä säkeitä, on parempi tarkastella laulamista vasta, kun se on asettunut uomiinsa.

Laulaminen on katkelmallista (rivivälit). Säkeet muodostavat säeryhmiä, joissa yleensä ryhmiytymisen perusteena on kerronnan sisältö.

Runosäkeiden osalta muuntelu on vähäistä. Lähinnä on kyse sidesanoista. Viidennessä säeryhmässä säkeet lauletaan eri järjestyksessä, mutta siinäkin tapahtumien looginen eteneminen jatkuu asiallisesti samanlaisena.

Säkeet näyttävät rakentuvan satunnaisesti, mutta tarkemmin katsottaessa löytyy yllättäviä yhtäläisyyksiä: hämmästyttävän usein samat runosäkeet ovat molemmissa toisinnoissa myös sävelmärakenteeltaan samanlaisia. Yleisin esisäe on muotoa 11 11 65 54, joita täsmälleen samanlaisena esiintyy neljä. Kolme esisäettä on muotoa 11 11 54 45, ja 1111-alkuisia esisäkeitä on kaiken kaikkiaan aineistossa 16, eli yli puolet 27 esisäkeestä. Jälkisäkeissä keskittyminen on vieläkin suurempaa, koska yleisin jälkisäe, joka on muotoa 66 44 31 11, esiintyy sellaisenaan 16 kertaa.

Aiemmin tässä luvussa kuvatussa Vienan neitoset -laulun toisinnossa on samantapainen formula sillä erotuksella, että siinä intervallit vain eivät ole niin laajoja. Tulkitsen tätä niin, että sävelmäformula, jota laulaja käyttää laulamisen aikana, voi muuntua intervallien laajuuden osalta, kunhan liikkeen suunta pysyy samana. Eri toisinnoissa käytettävät muunnokset pysyvät samankaltaisina koko toisinnon ajan.

Santra Remsujevan sävelmäformulat

Santra Remsulla on siis esisäkeen formula, jossa aloitus on muotoa 1111, sitä seuraa iso hyppy ylöspäin ja esisäe päättyy 4. tai 5. asteelle. Jälkisäe alkaa aina esisäkeen päätössäveltä korkeammalta ja laskeutuu (iskualoittain) suoraviivaisesti kohti perussäveltä.

Häälaulussa Santra käyttää hyvin vähän muunnelmia. Siinäkin intervallit tuntuvat oleva laajoja, mutta muutoin sävelmäformula on pysyvästi 13 55 2554 31'. Asteikko on jälleen lähempänä pieniterssistä, mutta intervallien horjuvuuden ja laajuuden vuoksi vaikutelma on huomattavasti siitä poikkeava. Tuntuupa joskus, että säkeen alkupuolella kolmannen sävelen korkeus on hieman korkeampi kuin säkeen loppupuolella.

Santran laulujen runot

Santra käyttää edellä kuvatuissa Vienan neitoset -toisinnossa ja Luojan virren toisinnossa (yhteensä 95 säettä) huomattavan paljon niin sanottuja normaalisäkeitä. Taulukossa 34 ovat kaikki säkeiden tavulukujen esiintymisfrekvenssit.

Taulukko 34. Santra Remsun säkeiden tavuluvut kolmessa eeppisen laulun toisinnossa.

Säkeet	Lukumäärä	%
224	17	17,9
44	15	15,8
332	9	9,5
2222	8	8,4
35	7	7,4
1124	5	5,3
422	5	5,3
53	4	4,2
1115	4	4,2
324	2	2,1
2124	2	2,1
11222	2	2,1
1133	2	2,1
215	1	1,1
233	1	1,1
323	1	1,1
333	1	1,1
1144	1	1,1
1232	1	1,1
2123	1	1,1
2224	1	1,1
3122	1	1,1
3222	1	1,1
21124	1	1,1
111124	1	1,1
112112	1	1,1
Yhteensä	95	100

Taulukossa kiinnittää huomiota, että tavallisesti toiseksi tai kolmanneksi yleisin säetyyppi 233 esiintyy niin harvoin. Palaan tarkastelemaan säkeiden tavulukujen vaihtelua ja sen merkitystä laulamiseen luvussa 6.

Talukosta nähdään, että normaalisäkeitä on yhteensä 62, murrelmasäkeitä vain 33. Prosentteina luvut ovat taulukon 35 mukaiset.

Taulukko 35. Normaali- ja murrelmasäkeiden jakauma Santra Remsujevan eeppisissä lauluissa.

Normaalisäkeitä 62 kpl	65,3 %
Murrelmasäkeitä 33 kpl	33,7 %

Säkeiden tavulukuja koskevasta taulukosta 34 näkee myös, että lauluissa on kuusi 9-tavuista ja viisi 10-tavuista säettä. Lähes kaikki nämä säkeet syntyvät ensimmäisen iskualan tihentymistä: *Mipä se on /meijän / Marja-/ talla,* tai *Piettipä /pilvet /pyöri- /mästä.* Muutaman kerran poiketaan kuitenkin kahdeksantavumitasta, ja tällöin yksinkertaisesti säkeen pituutta jatketaan: *Kun hän /pimi-/jöissä /piilek-/sitäy*, tai *Paisto/ kerran /hempij-/ästi ta/ toisen/ kerran/ lemp-/ijästi.*[600]

Laajuussääntöjä ei rikota tarkasteltavissa toisinnoissa milloinkaan. Viskurilaki toteutuu myös, vaikka 53-muotoisia säkeitä onkin joukossa. Ne ovat yleensä yhdyssanoista muodostuvia, jolloin ne voidaan tässä yhteydessä lukea myös 233-muotoisiksi, esimerkiksi *Sini-/sukka-/han su-/vekse.*

Säkeen kertaamista sellaisenaan käytetään kerran Vienan neitosissa. Sisällön kertaaminen paralleelisäkeellä on hyvin runsasta: Vienan neitosissa on 14 säettä, joilla sisältöä viedään eteenpäin, ja loput 18 säettä ainoastaan kertaavat edellisen säkeen synonyymisellä tai analogisella säkeellä. Myös säkeen sisäistä kertausta esiintyy: *Nellä neittä kolme naista* tai *Tuost on turpun tuost on täyty.* Limittäiskerto, eli eräänlainen ahtokulku, jossa säkeen viimeinen sana aloittaa seuraavan säkeen, esiintyy dramaattisessa tapahtumajaksossa, jossa neitseellinen sikiäminen tapahtuu: *Tule sie / marja / helmoil-/lani, Helmoil-/tani /vyöni / piäl-/lä, Vyöni / piältä / rinnoil-/lani, Rinnoil-/tani / huulil-/lani, Huulil-/tani / kielel-/läni.*

Alkusointuisuutta esiintyy taulukon 36 mukaisesti. (Taulukossa 0 tarkoittaa säettä, jossa ei esiinny vahvaa alkusoituisuutta, 1 sellaisia säkeitä, joissa kahden sanan välillä on vahva alkusointu, ja 2 luokkaa, jossa vähintään kolmessa sanassa on vahva alkusointu.)

Taulukko 36. Vahvan alkusointuisuuden esiintyminen Santra Remsujevan eeppisissä lauluissa.

Luokka	Lkm.	%
0	38	40,0
1	51	53,7
2	6	6,3
Yhteensä	95	100,0

Kolmen tai useamman sanan alkusointuisuutta näyttää Santra Remsujevalla olevan hieman vähemmän kuin useilla muilla runolaulajilla.

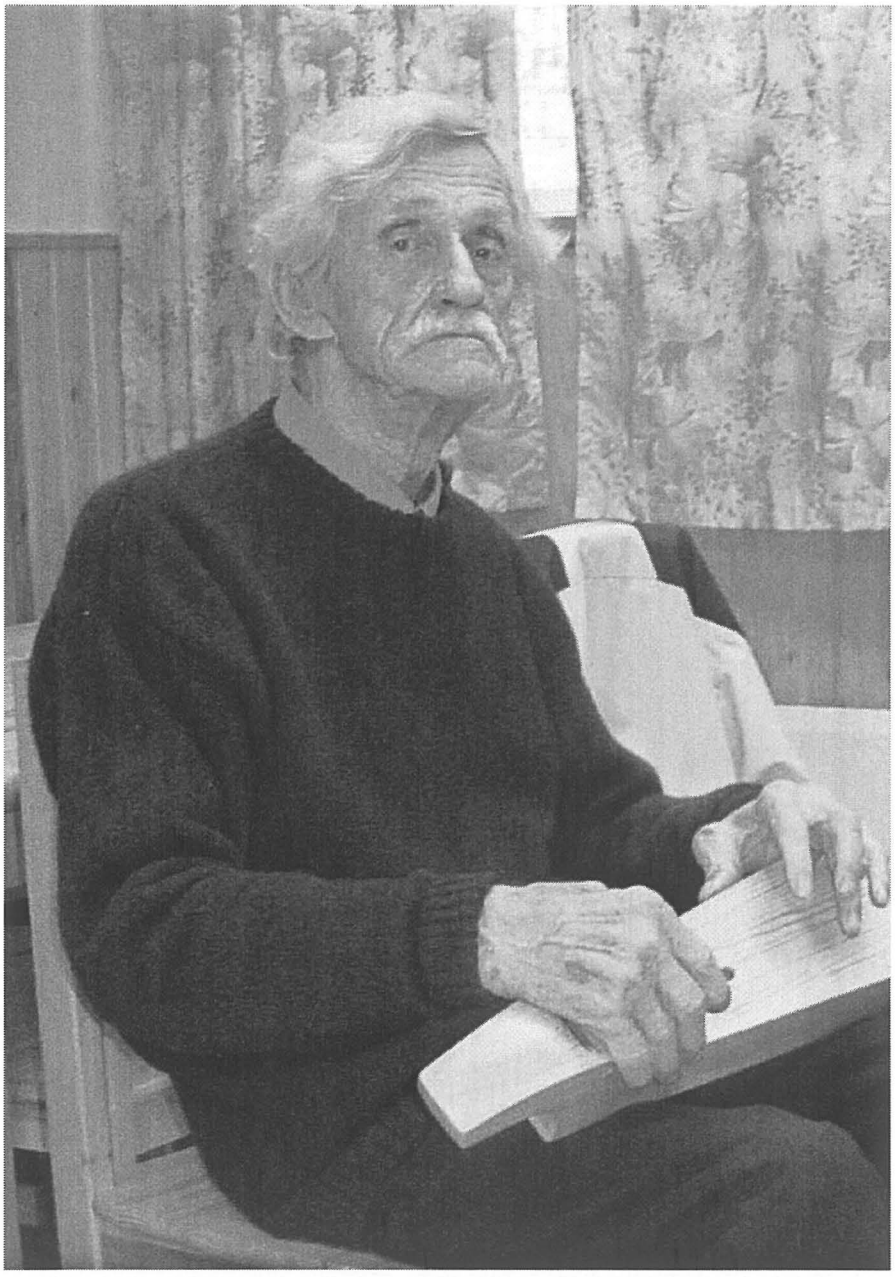
600 Tämä säe esiintyy laulussa myöhemmin. Se ei ole tavulukuja koskevassa tarkastelussa mukana.

Laulujen funktiosta

Santra Remsun laulurepertoaariin kuuluu pieni määrä lastenlauluja, useita häälauluja, Luojan virsi ja Vienan neitoset. Merkille pantavaa on, että kaikki edellä kuvatut laulut ovat leimallisesti naisten lauluja. Pidän hyvin todennäköisenä, että ne ovat säilyneet Santra Remsun repertoaarissa juuri sen vuoksi, että hänen elämänkaaressaan on vastaavuutta laulujen sisällön kanssa. Myös se, miten Santra kertoo lauluista, on samansuuntaista vastaavia elämänkokemuksia koskevan kerronnan kanssa: lastenlaulut ohitetaan omana ryhmänään, niitä laulettiin "ka mi konsa sattu". Samalla tavalla hän elämäntarinassaan kertoo lasten syntymisistä ohimennen, lähinnä lukumäärään viitaten.

Häälaulut koetaan merkityksellisinä, mutta siinäkin yhteydessä hän korostaa, että lauluja on laulettu lapsille uinotuslauluina. Kaikkein tärkeimpiä hänelle ovat leimallisesti itsenäisen, vahvan naisen kokemusmaailmassa keskeiset asiat eli nuorten etsiytyminen toistensa läheisyyteen (Vienan neitoset), raskaaksi tuleminen ja synnytys (Luojan virsi).

5.6 Jussi Huovinen, runolaulaja ja muusikko



Kuva 30. Jussi Huovinen ja kantele vuonna 2002. JumA. Kuvaaja Janne Seppänen.

Jussi Huovinen

Johannes (Jussi) Huovinen, kutsumanimiltään Ohvon Iivanan Jussi tai Ohvosen Jussi, syntyi Hietajärven kylään kevättalvella 1924. Jussi edustaa viidennessä polvessa Kuivajärven ja Hietajärven Huovisten[601] sukua. Hänen kantamuamonsa Toarie Huovinen oli lähtöisin Latvajärvestä ja mahdollisesti Arhippa Perttusen sisar. Toinen vaihtoehto perimätiedossa on se, että hän olisi Lesonen. Joka tapauksessa hän oli kotoisin Latvajärvestä ja silloin hyvin todennäköisesti Arhipan sukulainen.[602]

Monet runonkerääjät ja kansanperinteen tutkijat ovat tallentaneet Jussi Huovisen ja hänen esivanhempien lauluja ja kertomuksia. Pertti Virtarannan *Polku sammut*[603] -kirjassa on hyvin tarkkaan selostettu Huovisten sukuperinnettä ja sukulaissuhteita. Jussi Huovisen elämäntyöstä julkaistiin vuonna 2004 kirja *Etäháll' on emon'i*[604], jossa on seikkaperäisesti kerrottu hänen perhe- ja sukutaustastaan. Sen vuoksi en tässä palaa siihen yksityiskohtaisesti. Seuraavassa kaaviossa esittelen ainoastaan suoraan alenevan polven esivanhemmat ja osan heitä haastatelleista tutkijoista.

---

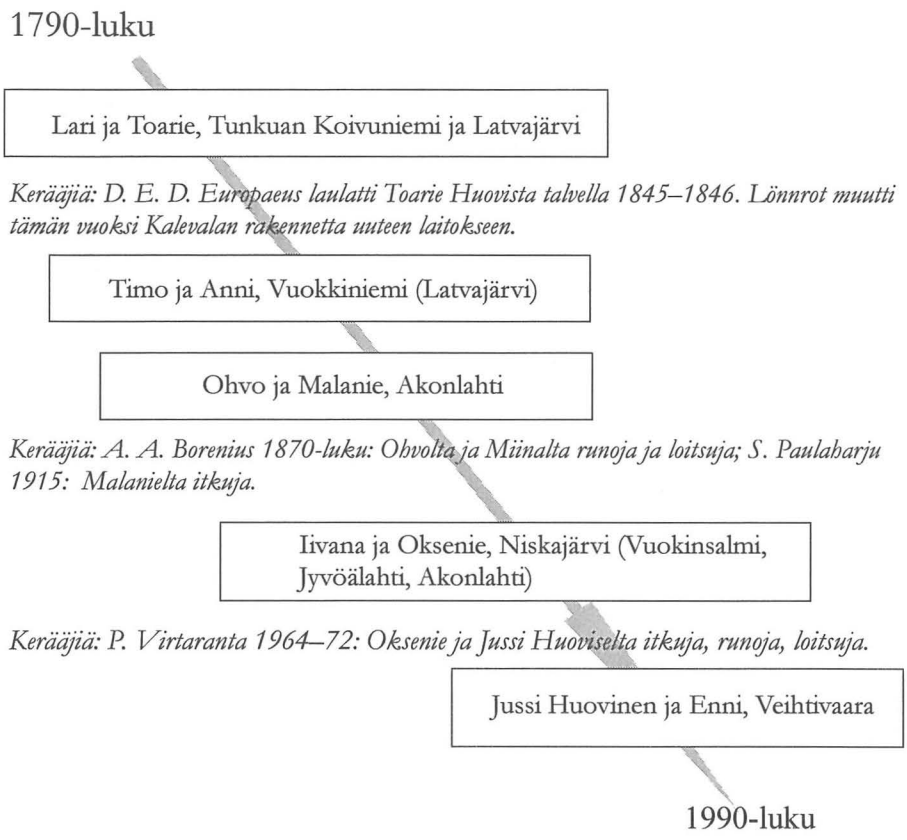
601 Kuivajärven ja Hietajärven Huoviset eriytyivät omiksi sukuhaaroikseen Lari ja Toarie Huovisen pojista. Siten esimerkiksi Domna Huovinen ei ollut Jussi Huoviselle lähisukua. Domnan mies, Hilippä ja Jussin isä, Iivana olivat pikkuserkkuja. Mahdollisesti Jussin ja Domnan välillä voisi löytää läheisemmän sukulaisuuden Jussin äidin, Oksenie os. Pappisen ja Domnan, os. Karhusen kautta. Jussi Huovisen puhelinhaastattelu 31.10.2008.

602 JumA C9000 I, 02. Myös Borenius II:34. KRA.

603 Virtaranta 1972, erityisesti sivut 50–113.

604 Vester ja Vester-Mäkinen 2004.

Kaavio 2. Jussi Huovisen sukutausta suoraan alenevassa polvessa 200 vuoden ajalta. Nimen perässä puolison syntymäpaikka. Suluissa olevat paikat viittaavat puolison vanhempien lähtöpaikkoihin.



Jussin lauluista

Jussi Huovinen on monipuolinen muusikko. Hän laulaa ja soittaa kanteletta, viulua, haitaria ja mandoliinia. Ensimmäinen oma instrumentti oli viulu, jonka Jussi hankki postimyynnistä jo ennen sotia. Jussin oman kertomuksen mukaan hän kuunteli vanhempien ihmisten lauluja ja oppi niitä silloin. Myöhemmin hän alkoi merkitä muistiin vanhemmiltaan kuulemiaan lauluja, loitsuja ja runoja. Lauluja hän on oppinut erityisesti äidiltään Oksenie Huoviselta, joka oli lähtöisin Niskajärvestä, omaa sukua Pappinen.[605] Vuosina 1996–1999 olen tallentanut Jussilta yhteensä yli 50 toisintoa noin viidestätoista eri laulusta. Näistä häälauluja tai niiden osia on seitsemän, loitsuja kolme, eeppisiä lauluja on kolme, lyyrisiä kaksi ja lastenlauluja yksi (taulukko 37).

605 JumA C9000:03.

Taulukko 37. Jussi Huovisen runolaulut.[606]

Laulun nimi t. alkusanat	Genre	Säkeitä, n.	Säetyyppi
Oli ennen nellä neittä	laululoitsu	78	yleistyyppi
Näitä laulan joita tiijän	ajanvietelaulu	52	yleistyyppi
Lemminkäisen virsi	kertova laulu	60	yleistyyppi
Neitsyt maria emoni	kertova	10	yleistyyppi
Ei ohvo olilla synny	laululoitsu	15	yleistyyppi
Lähemmä ohvon ovilla	laululoitsu	4	yleistyyppi
Souti sorsa poikineehe	hävytön/lastenl.	10/20	häälaulutyyppi
Souva, souva	ajanvietelaulu	13	häälaulutyyppi
Kokko lenti	häälaulu	38	häälaulutyyppi
Pois pojat, ulos urohot	häälaulu	5	häälaulutyyppi
Sulho viljoi veljyeni	häälaulu	8	häälaulutyyppi
Mit istut isännän poika	häälaulu	6	häälaulutyyppi
Suajan naini syöjännaini	pilkkalaulu	5	häälaulutyyppi
Vielä kiitän patvaskaisen	pilkkalaulu	5	häälaulutyyppi
Etähäll' on miun emoni	ajanvietelaulu	10	(oma)
Jänis sanoi pojallensa	lastenlaulu	9	(oma)

Jussia kuunnellessa tulee hieman samanlainen tuntu kuin Domna Huovista kuunnellessa: laulut ovat vakiintuneet tiettyyn perussävelmään liittyviksi ja laulun sisällä muuntelua on vähän. Laulusta toiseen siirryttäessä sävelmätyyppi vaihtuu kokonaan toiseksi.

Vuonna 1996 Jussi Huovinen kertoi, että lauluja laulettiin ennen työn lomassa.

> Mie ainaki muistan, että tässä huonehella, niin kun...käsitöitä tehessä. Ja...sitte oli illalla, nukkumaan mentyä, niin...tämä...starina. Sitte ei laulettu, ku sanottiin starinoa. Vaan sitte, valvonta-aikana, että ei...enne makuulle menoa, nii sitte...sielläki sitte laulettiin...Ja sitte työssä ja kalalla, ja...se oli joka paikalla.[607]

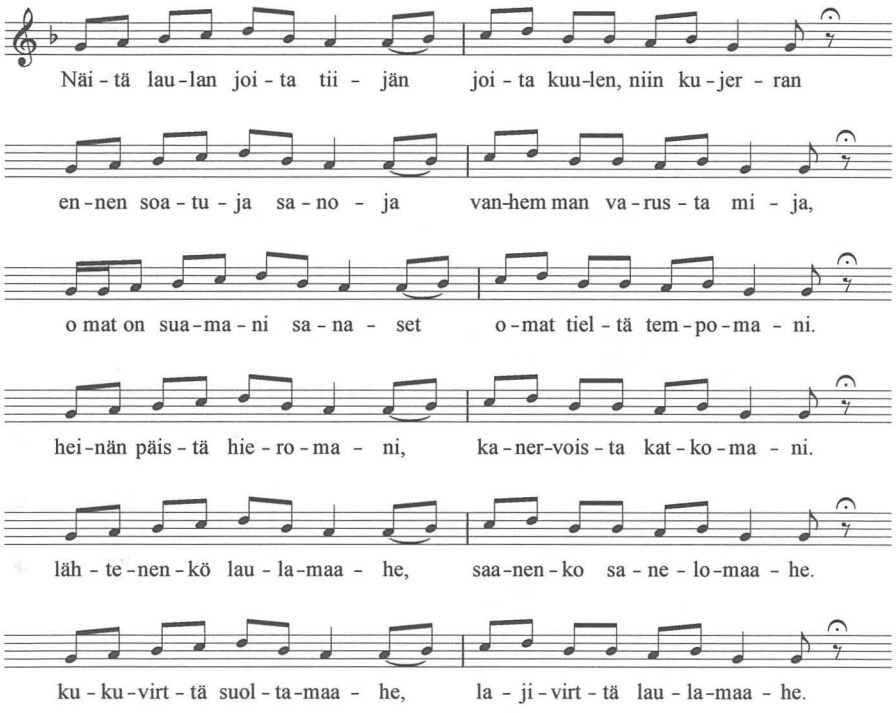
Lauluja oli siis Jussin kokemuksen mukaan laulettu työtä tehdessä, kalastettaessa ja muulloinkin valveilla ollessa. Jo pienestä pojasta asti hän oli kuunnellut vanhempiaan tarkasti ja painanut lauluja mieleen, samoin kuin muitakin asioita, esimerkiksi työtapoja ja käsitöitä.[608]

> Kotoaskareissa, kun moamo...se oli aina laulu...ja se...laulunhyrinä ja...sama toatto ja...[609]

606 Tarkka luettelo tallenteista sivulla 341-342.
607 JumA C9000:38.
608 JumA C9000:07.
609 JumA C9000:07.

Yleistyypin laulut

Eeppisissä ja pitemmissä lyyrisissä lauluissa Jussi Huovisella on käytössä yksi esi- ja jälkisäe, jotka toistuvat läpi laulun samanlaisina, ainoastaan sanarytmeistä johtuvina pieninä muunnoksina. Hyvä esimerkki on *Näitä laulan joita tiijän,* jonka Jussi on oppinut moamoltaan. (Ks. nuotinnos 41.)

Näitä laulan joita tiijän
Jussi Huovinen

Nuotinnos 41. Jussi Huovisen Näitä laulan joita tiijän (Katkelma. Jatkuu sävelmältään samanlaisena). N104:10. Nuotinnos PHH.

Laulussa on yhteensä 52 säettä, 26 säeparia. Kaikki säeparit ovat samanlaisia. Laulun esisäe alkaa perussäveleltä, nousee asteittain (molliasteikon) viidenteen säveleen, josta 532-liikkeellä palaa asteikon toiselle sävelelle. Esisäkeen päättää Jussille, samoin kuin Domna Huoviselle, tyypillinen 1/8-parin kuvio, jolla sävelmä nostetaan jälkisäkeen alkuun. Jälkisäe käy nopeasti korkeimmassa kohdassaan ja palaa rauhallisesti polveillen perussäveleen. Yleistyypin lauluissa Jussi laulaa poikkeuksetta esi- ja jälkisäkeen yhteen ja hengittää vasta säeparin lopussa. Niinpä jälkisäkeen lopussa on pieni hengitystauko.

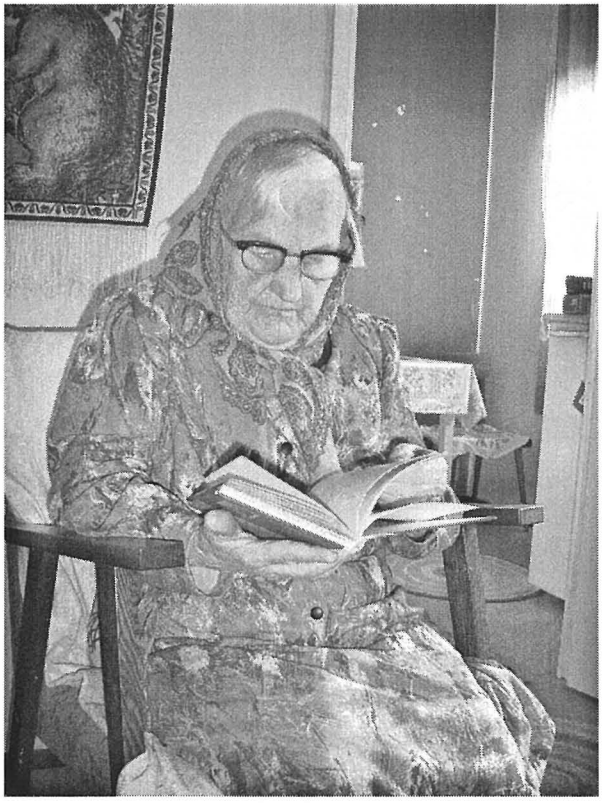
Muissa yleistyypin lauluissa (Pistosvirsi, Lemminkäisen virsi, Neitsyt Maria emoni, Hovatan karhunkaatolaulu) sävelmätyyppi on tarkalleen samanlainen. Jussi

Huovisella on säeparin mittainen, vakiintunut sävelmä yleistyypin runolaulussa: 12 34 53 223 / 45 33 23 11. Melodisesti esisäe on loivasti kaareva, ja siinä on loiva loppunousu, jälkisäe on laskeva, ja siinä on yksi polveke.

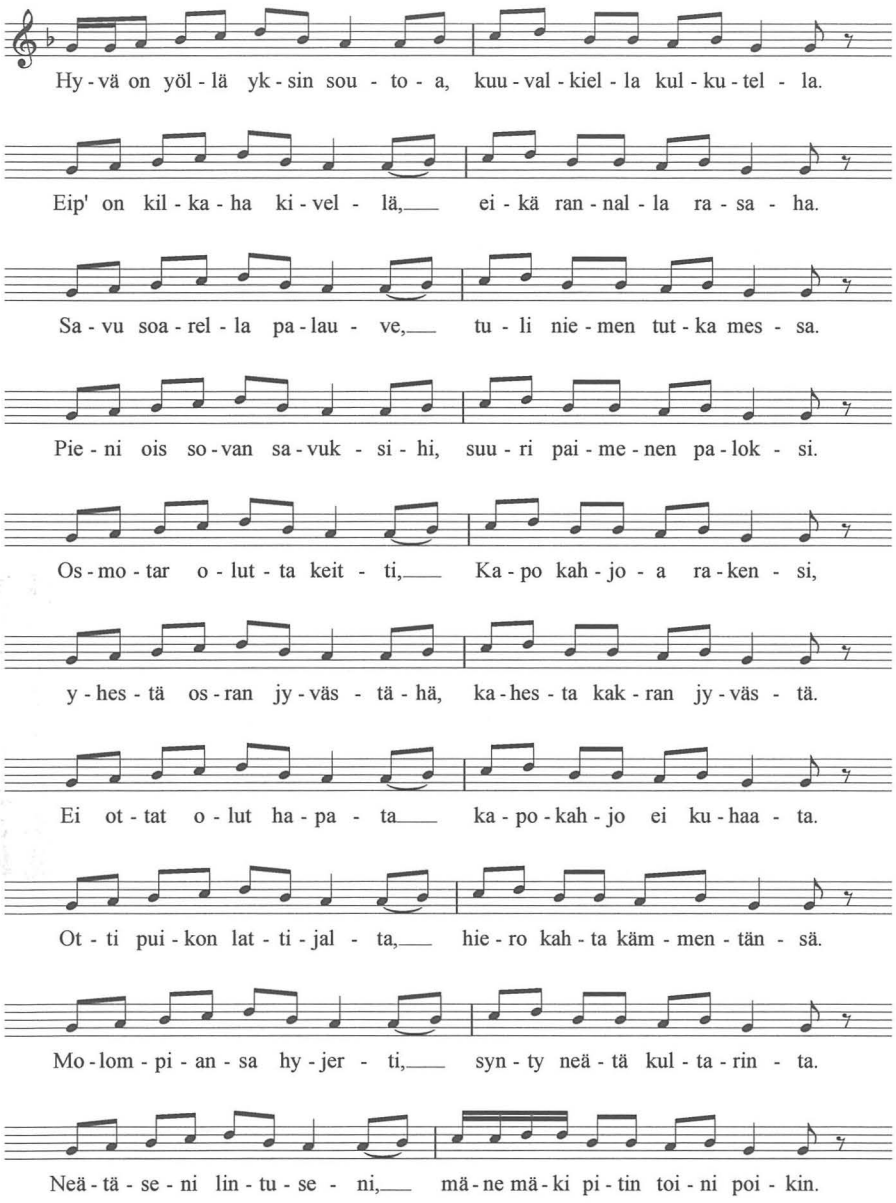
Muuntelu ja muistaminen

Jussi Huovinen tekee hyvin vähän muunnelmia sävelmätyypin sisällä. Ainoat muunnokset ovat rytmiset, sanarytmiä mukailevat tihentymät, joita esiintyy vain ensimmäisessä iskualassa.

Runon tasolla muuntelua tapahtuu, ja sitä voi tarkkailla vertailemalla saman laulun eri aikaan laulettuja toisintoja. Joulukuun 7. päivänä 1996 Jussi Huovinen lauloi Kostamuksessa Lemminkäisen virren nuotinnoksen 42 mukaisesti.



Kuva 31. Paro Lettijeva Kostamuksessa vuonna 2004. JumA. Kuvaaja PHH.

Lemminkäisen virsi
Jussi Huovinen

Nuotinnos 42. Jussi Huovisen Lemminkäisen virsi. JumA c9000:36.

Laulu jatkuu sävelmältään samana. Olen merkinnyt seuraavassa laulun pienet katkokset ja välisanat näkyviin, jotta laulajan ajattelu olisi nähtävissä.

Kolmas on vähä vinaaha / Tulou kolme korpikuusta
ota kuusesta käpyjä / petäjästä helpehijä
Tuop' on Osmolla oluvoh / ei ottat olut hapaata,
Otti puikon lattijalta / hiero kahta kännentänsä,
Molompiansa hykerti / synty orava kultarinta
Oravaisen lintuseeni / mäne mäki pitin, toini poikin,
Kolmas on vähä vinaaha / siellä tammat tappelouve,
Orihit tasoin panouve / lähtö vaahti varsan suusta,
Kino ilkien kijasta / tuopa Osmolla oluuvo,
Jopa nousi nu...hetkinen.

(nopeasti sopottaen*: tuo osmolla oluen*).

Jopa nousi nuori juo... (Tuossa nyt menöy vähä sekasin...nousi se juoma ja... kahjo...)

/ kahjo kultani kuhaata.
Jopa nousi nuori juoma / O..Osmo kutsu pitoloihe,
Kutsu rujot kutsu rammat,/sokiet so...venehin soutau
Rammat ratsahin ajauve / vain ei yhtä Lemminkäistä
Lemminkäini on lieto poika / tuo on kaikitsi toraasa
Osmo sano muamollaahe / tuop' on miun sotisopaani,
kanna vainovuatteheeni / lähen Päivölän pitoihe.
suuren joukon juominkeihe / emo kieltää vaimo käsköy,
Monta on...montaa on s...

Mont' on surmaa miehen tiellää / sata surmoa...

(monton... No nyt menöy vähän sekasi...) / sata surmoa uroohon,
Tuhat miehen kuolomoaahee / ...ei ole surma miehen surma,

(...e..)

Kumma kuoloma uroohon / sy..syli puuta vuakasa vettä,
Asel paikkova pahoova....

> (Puhuen) Tuossa meinasi joku sana jäähä, siinä...kahessa kohtaa. Se kultani kajo... kajo...Kahjo kultani kuhata – siinä ja sitte tässä...Monta on surmoa miehen tiellä, sata surmoa urohon, se ois pitänynii olla, ett Monta on surmoa miehen tiellä sata surmoa urohon, miulla siinä vähä seko.[610]

Laulussa on yhteensä 60 säettä. Laulun muoto on säepareittain jonomainen. Pienet muistikatkokset ja niihin liittyvä reagointi mielestäni viittaavat siihen, että Jussi Huovinen, kouliintuneena muusikkona, haluaisi laulaa laulun kokonaisena, opitussa muodossa. Hän ei anna muistikatkosten mennä ohitse, vaan vielä laulun jälkeenkin muistuttaa niistä.

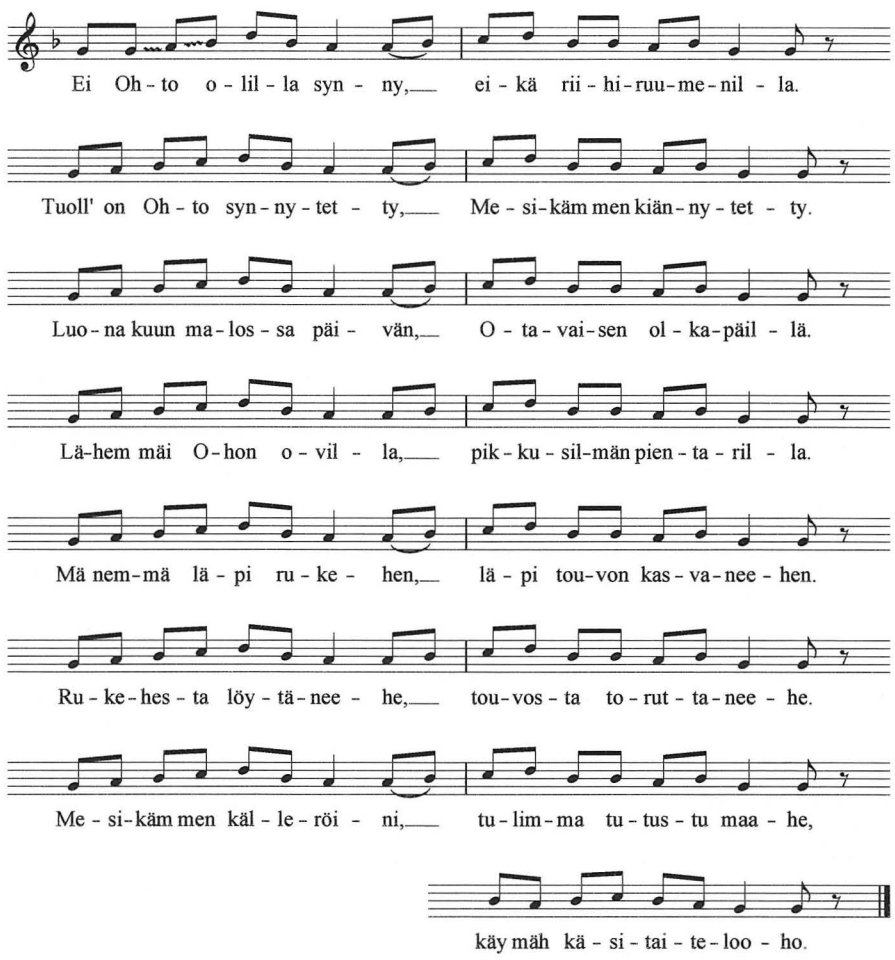
Markku Niemiselle hän oli laulanut kolmea päivää aikaisemmin, 4.12.1996, saman laulun seuraavin pienin muunnelmin: 14. säkeessä on *Kajo kahja ei raketa,* eli säkeen voi tulkita oleva samaa tarkoittava, hieman eri sanoilla. Säkeessä 17 on erilainen sanajärjestys: *hykerti molompiaha.* Säkeen 22 sana *Tulou* on aikaisemmassa toisinnossa *Siell' on,* eli tässäkin on kysymys narratiivisesta synonyymistä. Isommat muunnelmat alkavat 26. säkeessä, jossa *ei ottat olut hapata* on jäänyt laulamatta kokonaan. Tällöin *Otti puikon lattialta* on tässä toisinnossa jälkisäe ja *hiero kahta kämmentänsä* esisäe. Hetkeksi järjestys palaa samaan, koska aikaisemmasta toisinnosta puuttuu myös jälkimmäisen toisinnon 29. säe *Molompiansa hykerti.* Kohta järjestys kuitenkin muuttuu jälleen. Uudemman toisinnon 33. säe *Kolmas on vähä vinaaha* on jäänyt laulamatta edellisellä kerralla. Vastaavia eroavaisuuksia on näissä kahdessa versiossa myöhemminkin.

Edellä kuvatusta muuntelusta saman laulun eri toisintojen välillä voi tehdä sen johtopäätöksen, että vaikka sävelmäsäkeet ovat hyvin vakiintuneita ja sävelmä etenee muuttumattomina säepareina, runosäkeiden paikka säeparissa voi vaihtua. Joulukuun 4. päivän toisinnossa, jossa Jussi Huovinen ei katkaise laulamista, on 58 säettä, ja 7. päivän toisinnossa 60 säettä. Kaikkiaan 16 säettä on eri paikalla jälkimmäisessä toisinnossa, jossa on lisäksi kolme "omaa" runosäettä. Nämä kolme ovat tosin toistuvia säkeitä, jotka esiintyvät myös aikaisemmassa toisinnossa. Yksi runosäe, paralleelisäe *oma vanhempi varottau,* esiintyy vain varhaisemmassa toisinnossa. Tapahtumat etenevät siis laulamisessa omalla tasollaan, mikä onkin laulamisen tärkein taso, runosäkeet omalla tasollaan ja sävelmä omalla tasollaan.

Yhdessä laulussa, nimittäin *Hovatan karhunkaatolaulussa* (ks. aikaisemmin Paro Lettijevan kertomusta Hovatasta), joka on oikeastaan laululoitsu, viimeinen säe – Jussi on laulanut minulle laulusta useita toisintoja – muuntuu lopussa, kuten nuotinnos 43 osoittaa.

---

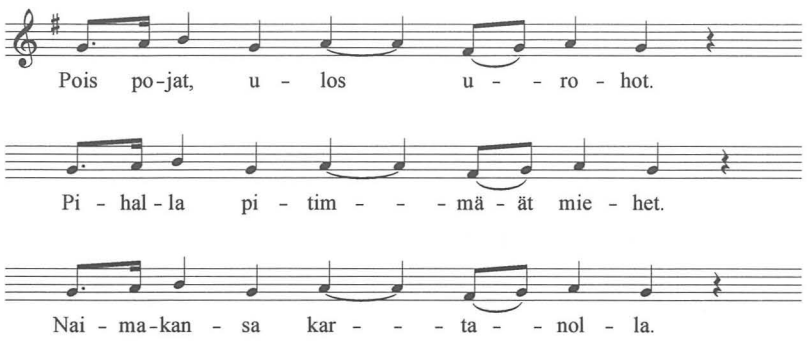
610 JumA 9000 II:.36.

Hovatan karhunkaatolaulu
Jussi Huovinen

Nuotinnos 43. Jussi Huovisen Hovatan karhunkaatolaulu. JumA N577:14b. Nuotinnos PHH.

Jussi Huovisen häälaulutyypit

Varsinaisissa häälauluissa Jussilla on yksi, melodiikaltaan yksinkertainen säe: alussa noustaan asteikon kolmannelle sävelelle, palataan perussäveleen, pitkä sävel on asteikon toisella sävelellä, sieltä käydään perussävelen alapuolisessa sävelessä, noustaan asteikon toiselle sävelelle ja laskeudutaan suoraan perussävelelle. Perushahmoltaan sävelmä on yksinkertaisempi kuin esimerkiksi Anni Tenisovalla, Anni Lehtosella tai Maria Feodorovalla. Sävelmä kuulostaa suuriterssiseltä.

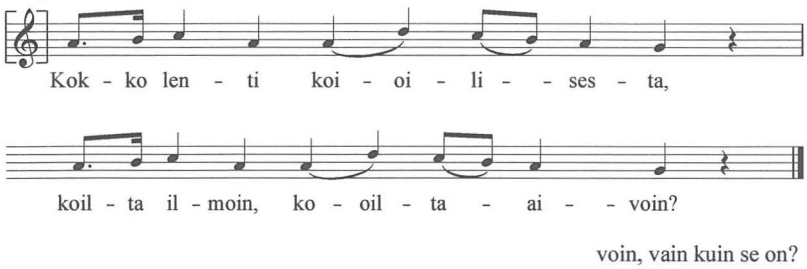
Pois pojat urohot
Jussi Huovinen



Nuotinnos 44. Jussi Huovisen häälaulua (katkelma). JumA N101:07. Nuotinnos PHH.

Mielenkiintoista oli kuulla serkusten Jussi Huovisen ja Paro Lettijevin laulavan häälaulua osittain yhteislauluna vuonna 1996. Siinä kuuli selvästi, että laulua on laulettu osittain moniäänisenä, heterofonisena. Paro myötäili Jussin laulamaa laulua yleensä säkeen alkuosassa, mutta nosti kolmannessa iskualassa sävelmän selvästi korkeammalle. Yhteislaulu kuulosti luontevalta. Uudelleen pyydettäessä Paro lauloi pienen pätkän omaa versiotaan (nuotinnos 45).

Kokko lenti koilta ilmoin
Paro Lettijeva



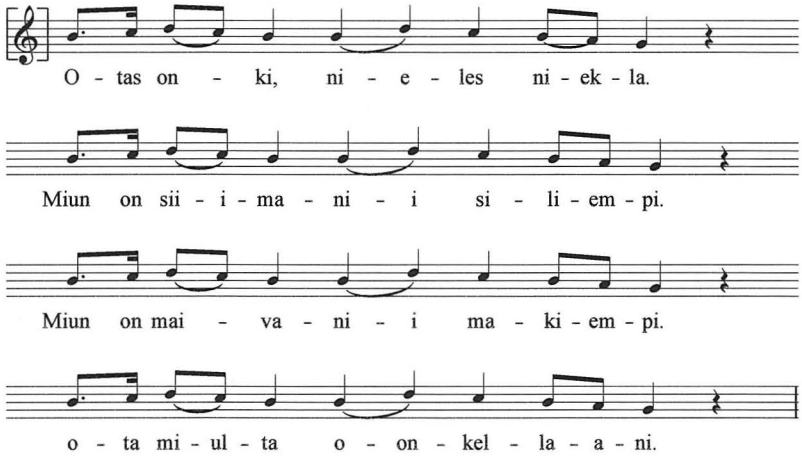
Nuotinnos 45. Paro Lettijevan häälaulua (katkelma). JumA 101:06. Nuotinnos PHH.

Paro Lettijeva, joka siis oli Jussin serkku, oli hyvä laulaja siinä mielessä, että hänellä oli, iäkkääksi naiseksi, kauniisti soiva ääni. Laulua kuunnellessa huomio kiinnittyy myös sävelmän melodisiin kaarroksiin. Ne ovat luontevan kaarevia, tavalla, jonka nuottikuva latistaa.

Seuraava haastattelukatkelma vahvistaa samoja kuvauksia, joita Jussi Huovinen edellä oli kertonut:

> Paro: No äiti sitä laulo kon olin pikkarainen, no enhän mie tietän, jotta ne...
> PHH: Äiti laulo sitä kotona?
> Paro: Aina laulo, aina, hänellä oli oikein hyvä lauluääni,äitillä. Se aina lauleli... kun lähti —myllystä, joka paikkah, niin se aina laulo...
> Jussi: Niin, se oli yleistä...
> PHH: Laulettiinko työtä tehessä?
> Paro: Laulettiih,työtä tehessä, niis...ja niitä oli omituis...(muiden äännähdyksiä), no, pellolla tai joka paikassa. Laulettih.
> PHH: No entä kalassa?
> Paro: No kala..., järvellä kun käveltih, niin aina laulettih:[611]

Otas onki, nieles niekla
Paro Lettijeva



Nuotinnos 46. Paro Lettijevan onkilaulu (katkelma). JumA c9000:22. Nuotinnos PHH.

Paro kertoo, kun kysyin miesten laulamisesta, että Hovatta, hänen isoisänsä, "aina lauleli sitä Kokko-virttä". "Me kun yhessä kävimmä onkella ja, niin se aina laulo". "Vanhemmat kun laulo kun keräyvyttiin yksih taloloih' ta siitä laulettih ta tikutettih ta kesrättih ta kartattih ta...siitä laulettih. A myö kun olimmapieniä emmähä me tietäh...

> Jussi: Joo, ne vanhemmat ne laulo. Ja sitten tuota... – ihan siinä lapsena, siinä... kymmenen ja vähän yli kymmene...sitä kuunneltiin.

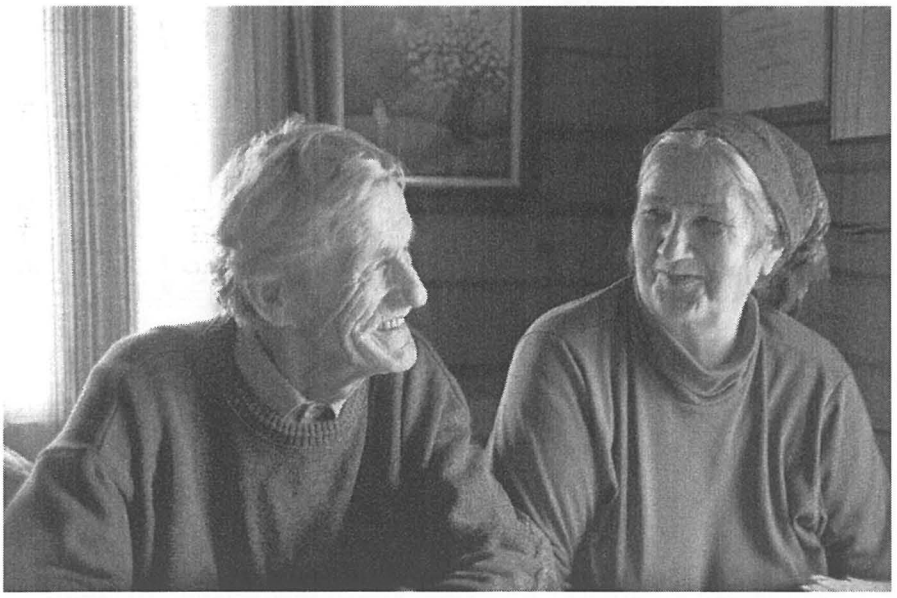
---

611 JumA c9000:21.

Paro: Kellä jäi päähä ja kellä...
Jussi: Nii, kellä jäi päähä ja sillälailla...Sitte ku alko siinä ijässä olla, että lähti sinne piirinpyörintää ja sillä lailla...niin siellä sitte nuori väkiki laulo.[612]

Jussi Huovinen on laulanut useita katkelmia häälauluista samalla sävelmällä (Kokko lenti koilta ilmoin, Pois pojat ulos urohot, Sulho viljoi vellyeni, Mit issut isoni lapsi, Suojannaini syöjännaini, Vielä kiitän patvaskaisen) sekä myös lyyriseksi tunnelmalauluksi luokiteltavia lauluja, muun muassa Souva souva soutajaisen.

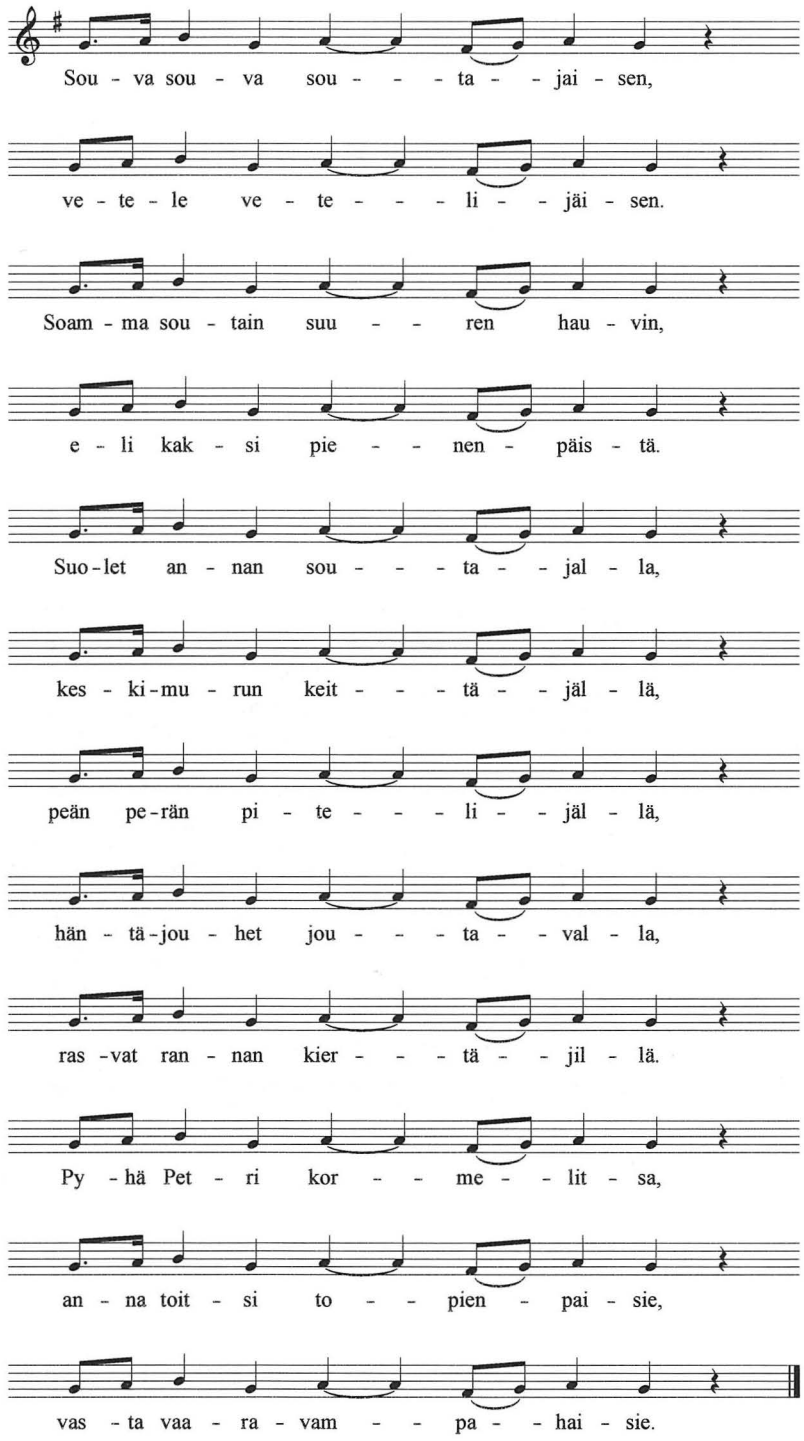
Sitte kalallahan se oli ihan vakio-kalalaulu että "Souva souva soutajaisen".[613]



Kuva 32. Jussi ja Enni Huovinen kotonaan Hietajärvessä vuonna 1998. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.

612 JumA C9000, II:21
613 JumA c9000:38.

Souva souva soutajaisen
Jussi Huovinen



Nuotinnos 47. Jussi Huovisen Souva souva soutajaisen. JumA c9000:39. Nuotinnos PHH.

Jussi Huovisella on varsinaisissa häälauluissa ja joissakin muissakin lauluissa häälaulutyyppinä yksisäkeinen, loivasti polveileva neli-iskuinen, yhdeksänvaihtoinen sävelmäformula: D: 12 31 2-01 21'. Hänellä on myös toinen yhdeksänvaihtoinen sävelmä, jota voisi nimittää häälaulutyypin variantiksi. Hän käyttää sitä *Saarelan akalta* oppimassaan pilalaulussa *Souti sorsa poikineehe.* (Ks. nuotinnos 48.)

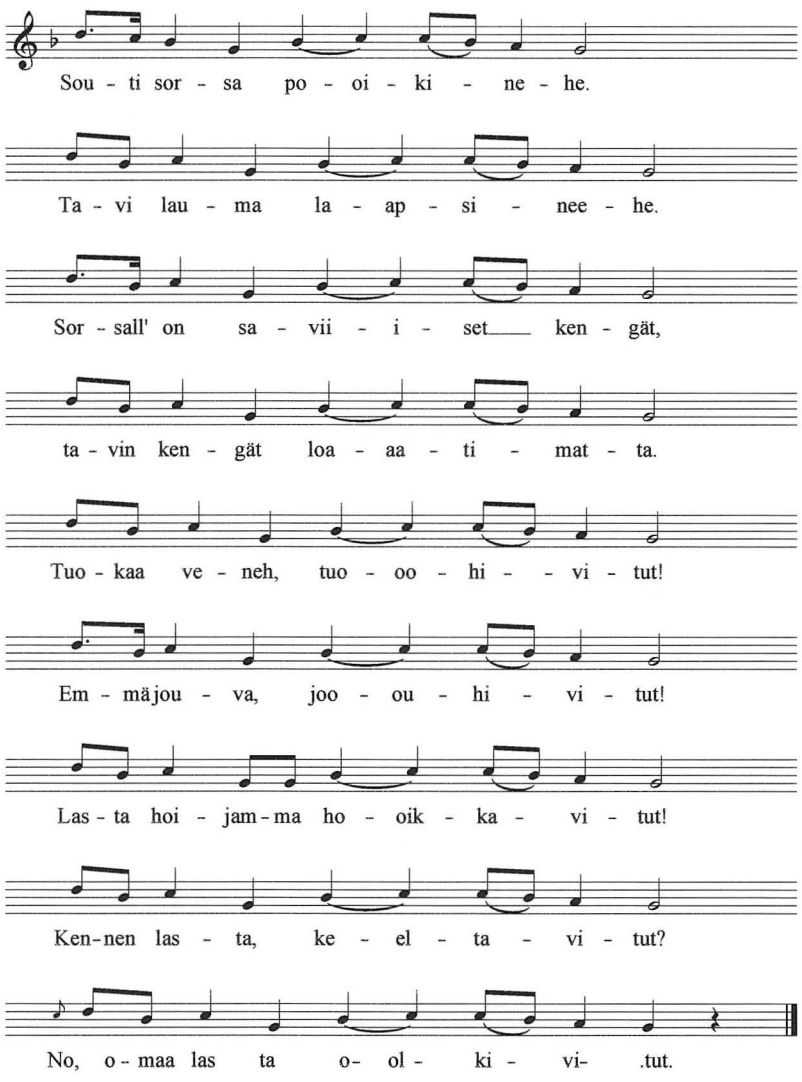
Laulu on selvästi häälaulutyypin variantti, yksisäkeinen sävelmä, jonka säe on neli-iskuinen, yhdeksänvaihtoinen. Säkeen aloitus ja sen mukana koko sävelmän sävelala poikkeavat varsinaisesta häälaulusävelmästä siten, että säe alkaa asteikon viidenneltä säveleltä, laskeutuu hyppäyksittäin ensin kolmannelle sävelelle ja siitä asteikon perussävelelle. Kolmannessa iskualassa on häälaululle tyypillinen kaarros ylöspäin 3443, ja viimeisessä iskualassa laskeudutaan asteittain perussävelelle. Asteikkotyyppi on selvästi pieniterssinen.

Sen lisäksi, Jussi Huovisella on häälaulutyypistä myös toinen, harvinaisempi variantti B, muotoa m: 54 31 3443 21'.

Se voipi näin sitä kaunistella, kaunistella sitte tämän lopun että:

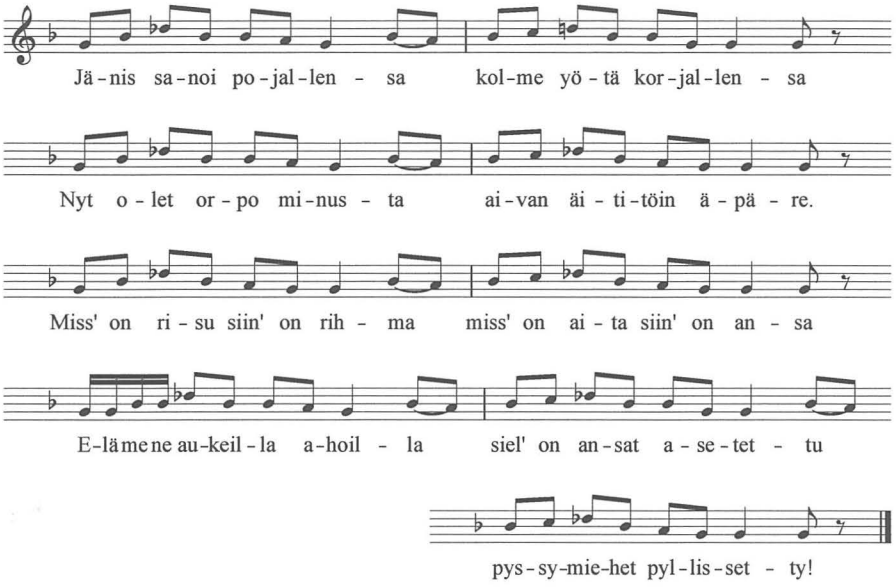
(sama sävelmä)

Tuokoa veneh tuohilaiset,
emmä jouva jouhilaiset,
mitä ruatta ruokalaiset,
lasta hoijamma hoikkalaiset,
kenen lasta keltalaiset,
omaa lasta olkilaiset.

Souti sorsa poikineehe
Jussi Huovinen

Nuotinnos 48. Jussi Huovisen Souti Sorsa poikineehe. JumA N100:03. Nuotinnos PHH.

Yksi poikkeuksellisuutensa vuoksi mielenkiintoisimmista sävelmistä on vähennetyn kvintin alueella liikkuva *Jänis sanoi pojallensa* (nuotinnos 49). Siinä esisäe ja jälkisäe ovat hyvin samanlaisia. Esisäkeet alkavat kolmen sävelen nousulla, jolloin kahdesta pienestä terssistä muodostuu vähennetty kvintti. Säkeen kulminaatiokohdasta palataan perussäveleen, esisäkeen päättyessä säkeitä välittävään 1/8-pariin, joka tekee 32-liikkeen. Jälkisäe alkaa kolmannelta säveleltä, käy ylhäällä (alennetussa) viidennessä sävelessä ja palaa asteittain perussäveleen. Vähennetty kvintti toistuu melkein jokaisessa tahdissa samanlaisena, joten kyse tuskin on epävirei-

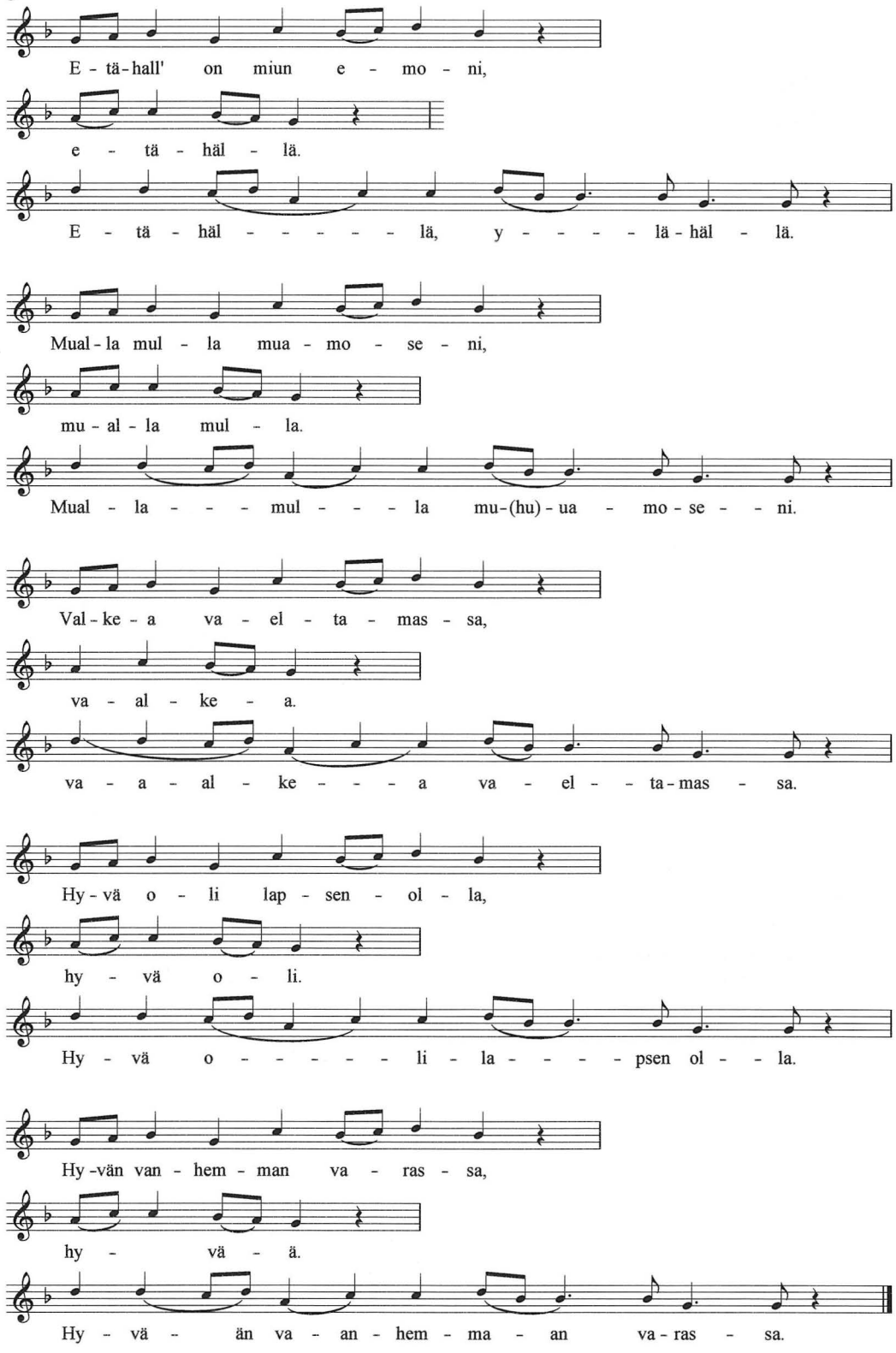
syydestä. Poikkeuksen tekee ensimmäinen jälkisäe, jossa viides sävel on puhtaan kvintin päässä perussävelestä.

Jänis sanoi pojallensa
Jussi Huovinen

Nuotinnos 49. Jussi Huovisen Jänis sanoi pojallensa. JumA N104:12. Nuotinnos PHH.

Voisi ajatella, että laulussa on lokrinen moodi, mutta oikeammalta tuntuu, että runolaulussa, joka siis on pääasiassa säestyksetöntä, muistinvaraista laulua, ei yleensäkään ole länsimaisen ajattelun mukaista asteikkoa, vaan melodiikka noudattaa omaa estetiikkaansa. Erityisen mielenkiintoiseksi asteikkotyypin tekee se, että laulaja on Jussi Huovinen, muusikko, jolla laulut yleensä ovat sävelmän osalta hyvinkin vakiintuneita. Jonkun toisen laulajan kohdalla voisi kuvitella, kuten Juho Ranta teki Anni Lehtosen kohdalla, että "laulajan korva ei ole kovin tarkka", mutta ei Jussi Huovisen kohdalla.

Palaan tämän alaluvun yhteenvedossa erikseen käsittelemään Jussi Huovisen tapaa laulaa runolaulua, mutta ennen sitä esittelen vielä yhden laulun. Kysymyksessä on *Etähäll' on miun emoni* -laulu (nuotinnos 50), joka poikkeaa perinteisistä vienalaisista runolauluista.

Etähäll' on miun emoni

Jussi Huovinen

Nuotinnos 50. Jussi Huovisen Etähäll on miun emoni. JumA c9000:15.
Nuotinnos PHH.

Tässä laulussa sävelmätyyppi poikkeaa huomattavasti kaikista muista Vienan Karjalassa tapaamistani lauluista. Kokonaismuodoltaan laulu on säkeistölaulu. Säkeistö muodostuu kolmesta säkeestä, joista ensimmäinen on runomitaltaan kahdeksantavuinen, sävelmältään neli-iskuinen, kahdeksanvaihtoinen. Iskualat näyttävät olevan 2/8 +2/4 + 2/4 + 3/4, eli se poikkeaa kolmannen iskualan osalta häälaulusävelmätyypistä. Esisäettä seuraa kaksi-iskuinen, viisivaihtoinen kertaussäe, jossa kerrataan esisäkeen alkusanoja. Sitä seuraa toinen kertaussäe, jossa kerrataan esisäkeen runosäe tai ensimmäinen sana (tai ensimmäisiä sanoja). Ensimmäisessä säkeistössä toinen kertaussäe täydennetään synonyymikertauksella. Sävelmältään toinen kertaussäe on melismaattinen, neli-iskuinen, mutta siten, että eri säkeistöissä iskualojen pituudet ovat erilaisia.

Laulu on runolaulu, koska runosisältö toteutuu kahdeksantavumittaisena esisäkeessä. Esisäkeet muodostavatkin varsinaisen runon. Jotenkin laulu, varsinkin sen toinen kertaussäe, tuo mieleen itkuvirrenomaisen tunnelman.

Jussi Huovinen on kuullut laulua laulettavan jo lapsuudessaan, 1930-luvulla. Kysymykseen, mistä hän on sen oppinut, Jussi muistelee kuulleensa sen ennen "Ennen talvisotaa joku laulo sitä täällä...". Hänellä on tiedossa, että sitä olisi laulettu "Ilomantsin puolessa" hieman toisilla sanoilla, kuin täällä. Tarkemmin kysyessä Jussi vielä varmistaa, että hän on oppinut sekä runon että sävelmän osalta laulun äidiltään, ennen talvisotaa.[614]

Yhteenveto Jussi Huovisen runolauluista

Jussi Huovisen laulamisessa heijastuu se, että hän on myös soittava muusikko. Sävelmät ovat vakiintuneita ja pysyttelevät muodon ja sävelmätyypin rajoissa. Ainoat pienet sävelmän tasolla tapahtuvat muunnelmat ovat ylimääräisen päätössäkeen ilmaantuminen laulun lopussa ja rytmiset muunnokset runon tavumäärän muuttuessa.

Jussi Huovisella on kuitenkin runolaulussa enemmän sävelmätyyppejä ja sävelmätyyppien variantteja kuin monilla muilla laulajilla: viisi selvästi toisistaan poikkeavaa sävelmää. Lauluja kuunnellessa tulee sellainen vaikutelma, että useamman erilaisen sävelmän esiintyminen laulajalla, joka on myös soittava pelimannimuusikko, johtuu siitä, että hänen musiikkikäsityksensä poikkeaa edellä kuvattujen muiden laulajien musiikkikäsityksestä[615].

614 Puhelinhaastattelu 31.10.2008. PHH.

615 Paavo Voutilaisen Carelia-lehdessä julkaistun artikkelin mukaan Jussi Huovinen olisi kertonut, että ainakin osittain hän on "tehnyt oman pään mukah näitä sävelmie." Voutilainen 1991, 63.

5.7 Runolaulu entiteettinä

Runolaulussa on sekä sävelmä että runo. Tämä lähtökohta on muistettava silloinkin, kun sävelmää tarkastellaan erillisenä runolaulun elementtinä. Sävelmän musiikillisia parametreja eli rytmiä, melodiaa, harmoniaa ja muotoa koskevat johtopäätökset on tarkastelun kaikissa vaiheissa palautettava alkuperäiseen esiintymisyhteyteensä ja ikään kuin peilattava laulamisen kautta. Pelkästään sävelmäkokoelmista tavattavia nuotinnoksia koskeva tarkastelu on yksipuolista ja mahdollistaa virheellisten käsitysten syntymisen. Runolaulu on oikeasti olemassa vain laulettuna.

Kokonaan toinen kysymys, toisenlainen tarkasteludimensio, on se, että runolaulussa on (toisiinsa kietoutuneina) sekä sisältö että muoto. Runolaulu on samanaikaisesti kulttuurisia merkityksiä kantava kommunikatiivisen toiminnan muoto ja toisaalta itsessään – sen rakenne ja muoto – alttiina kulttuurissa tapahtuville muutoksille, uudelleen tulkitsemiselle ja uudelleen ymmärtämiselle. Myös tässä suhteessa on tärkeää pitää kokonaisuus näkyvissä silloin, kun puhutaan runolaulusta. Oppihistoriallinen kriittisyys on tarpeellista, koska se, mikä tänään tuntuu merkitykselliseltä ja oikealta, onkin ehkä huomenna jo yksipuolista.

Tässä tutkimuksessa pääpaino on runolaulun muodossa. Itse asiassa runolaulu on muodon koodi, materiaalinen ilmaus, jolla merkitykselliset asiat muutetaan kommunikaation edellyttämiksi symboleiksi.

Kaksi sävelmätyyppiä

Olen aineistoni perusteella päätynyt siihen, että lähtökohtaisesti[616] länsivienalaisessa runolaulussa sävelmiä (sävelmätyyppejä) on kaksi, yleistyypin sävelmä ja häälalutyypin sävelmä. Kummallakin sävelmätyypillä voidaan laulaa kaikkia laulun lajeja, mutta siten, että eeppisiä lauluja on laulettu enimmäkseen yleistyypin sävelmällä ja häälauluja enimmäkseen häälalutyypin sävelmällä. Muita runolaulun lajeja (lyyrisiä lauluja, laululoitsuja, lastenlauluja, uinotuslauluja jne.) on voitu laulaa kummalla sävelmätyypillä tahansa. Molemmat sävelmät perustuvat neljään laulujalkaan (iskualaan). Laulujalkojen (iskualojen) määrä on sidoksissa runomittaan, runojalkojen määrään.

Yleistyypin sävelmässä vallitseva muoto on säeparien muodostama jonomainen rakenne, jossa voi olla vapaamittaisiksi säkeistöiksi hahmottuvia säeryhmiä. Yksisäkeisiä, sävelmältään yleistyypin runolauluja ei käsittelemässäni aineistossa ole yhtään, mikä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö sellaisia ole voinut esiintyä, ainakin poikkeuksellisesti.

Häälalutyypin sävelmissä on sekä yksisäkeisiä että säepareittain muodostuvia sävelmiä.

---

616 Viittaan tässä vain siihen, että joillakin laulajilla esiintyy laulutyyppejä, joiden voi arvioida olevan runolaulun ja (uudemman) säkeistölaulun välimuotoja; ks. esimerkiksi Maria Feodorovan *Ken söi kesävoin* -laulua ja Jussi Huovisen *Etäháll on miun emoni* -laulua.

Yleistyypin sävelmä

Runolaulun yleistyypin sävelmässä tärkein tarkasteluyksikkö on säepari, jonka aikana kaikki sävelmän musiikilliset parametrit ja niiden erilaiset ominaisuudet esiintyvät. Säeparin molempien säkeiden rytmi on neli-iskuinen, viisivaihtoinen rytmi, joka syntyy kahdeksantavumittaisen runon laulamisesta siten, että viimeinen (neljäs) laulujalka saa edeltäjiinsä verrattuna kaksinkertaisen ajan. Viimeinen laulujalka siis harventuu. Runomittaan oleellisesti kuuluva tasasäkeiden ja murrelmasäkeiden vaihtelu synnyttää yhdessä sävelmän perusrytmin kanssa vaihtelevasti synkopoivan kudoksen.

Yleistyypin runolaulussa on tavallisesti 4–7 sävelkorkeuden (sävelasteen) alueelle liikkuva melodia.[617] Koska yleistyypin sävelmällä laulettava runolaulu on ollut säestyksetöntä[618] ja se on ensisijaisesti ollut yksinlaulua, sillä ei ole tarkasti määräytyvää asteikkorakennetta.[619] [620] Sävelkorkeuksien (asteiden) modaalisena funktiona on ensisijaisesti koherentin, ymmärrettävän melodisen liikkeen synnyttäminen, ja tällöin tarkkoja sävelkorkeuksia merkityksellisemmäksi muodostuu perussävelen ja muiden sävelkorkeuksien välinen (tonaalinen) suhde.[621] Melodisesti yleistyypin runolaulua voidaan kutsua minimalistiseksi: se sisältää yksinkertaisen ja tehokkaan perusmelodian, jossa on runsaasti pieniä muunnelmia.

Minimalistinen muuntelu koskee myös iskualojen rytmistä käsittelyä. Perusrytmiä voidaan muunnella pidentämällä painollisia rytmiyksikköjä, jolloin sykkeestä tulee kolmimuunteinen tai jopa niin sanotusti alkupitkä (iskualan sisäiset painosuhteet ovat 2:1 tai jopa 3:1). Tämä muuntelumahdollisuus, joka siis koskee yleistyypin sävelmässä vain kolmea ensimmäistä iskualaa, on yleensä koko laulutoisintoa koskeva, joustava tyylillinen keinovara.[622]

---

617 Omassa aineistossani (Anni Lehtonen pois lukien) esiintyy laulajakohtaisesti 5–7-sävelisiä asteikkoja. Toisintokohtaisesti sävelasteita on kuitenkin yleensä 4–6. Enemmistö esimerkiksi Domna Huovisen lauluista on neljälle sävelkorkeudelle perustuvia. Anni Lehtosen asteikosta ei voi tehdä varmoja päätelmiä, koska nuotintajan oma käsitys sävelmästä on saattanut vaikuttaa merkitsemistapaan. Hyvin todennäköisesti hänkin on laulanut 5–6 sävelkorkeuden asteikolla.

618 Olen tutkimustyöni aikana jonkin verran pohtinut kanteleen mahdollista käyttämistä runolaulun säestyssoittimena. Jussi Huovinenhan käyttää sitä, mutta hän onkin laulajan profiililtaan, soittavana muusikkona, hieman muista laulajista poikkeava. Olen osallistunut usein keskusteluihin Ontrei Malisen kanteleesta, ja mieleenpainuva oli myös Veikko Pällisen haastattelulausunto, jossa hän kertoi kanteleesta, joka riippui pirtin seinällä. Pidän todennäköisenä, että myös entisaikaan soittavat vienalaiset muusikot (siis mm. Ontrei Malinen) ovat tilapäisesti säestäneet runolauluaan myös kanteleella, vaikka tällaista ei olekaan, tietääkseni, missään kunnolla dokumentoitu. Runolaulun asteikkorakenteen luonteeseen vapaasti kotona viritettävä kantele on voinut vaikuttaa jonkin verran, mutta keskeisin havainto sävelasteiden absoluuttisesta liikkuvuudesta sopii myös tähän yhteyteen.

619 Samaan on päätynyt myös Jarkko Niemi nenetsien musiikkia tutkiessaan. Niemi 2004, 39.

620 A. O. Väisänen on kirjoittanut jo vuonna 1944 julkaistussa artikkelissaan tästä samasta ilmiöstä, ei tosin vienalaiseen laulajaan, vaan suistamolaiseen Iivana Mišukkaan liittyen: "Edellisenä kesänä hän lauloi sävelmänsä duurissa (terssi korkea), mutta seuraavana vuonna mollissa (terssi matala), vaikka kummallakin kerralla säestävässä kanteleessa oli sama duuriviritys." Väisänen viittaa kuvauksensa lopuksi "kansanlaulajan kehittymättömään tonaalisuustajuun". Väisänen 1944, 177-178.

621 Tässä modaalisuudella ja moodilla tarkoitan sävellajiin verrattavaa järjestelmää (tai sfääriä), kun taas tonaalisuus viittaa sävelkorkeuksien väliseen jännitteeseen. Kumpaakaan ei tässä yhteydessä pidä tulkita pelkästään länsimaisen, diatonisen musiikin sävellajisysteemeihin viittaavaksi.

622 Runolaulussa on siis hyvin paljon samankaltaisia piirteitä, joita mm. Jarkko Niemi ja Marko

Muodoltaan yleistyypin sävelmällä laulettava runolaulu on jonomainen, mutta siten, että kokonaismuodon sisään tavallisesti muodostuu vapaamittaisia säkeistöjä. Näiden säkeistöjen tai vapaamittaisten säeryhmien syntyminen on seurausta runolaulun narratiivisesta, kertovasta luonteesta: riippumatta genrestä (eeppinen, lyyrinen jne.) runolaululle on hyvin tavallista, että se kertoo tarinan. Tällöin laulaja tuottaa laulunsa siten, että musiikillinen muoto, jonomainen muotorakenne, joustaa ja mahdollistaa tarinan luontevan kerronnan. Muutoinkaan runolaulussa musiikillinen muoto ei yleensä peitä laulamiseen oleellisesti kuuluvan, runomittaan sovitetun tarinan kerrontaa.

Länsivienalainen runolaulu on, muiden kuin häälaulujen osalta, lähtökohtaisesti yksin laulettua. Tällöin sävelmään sisältyvät vertikaaliset rakennetekijät liittyvät lähinnä vain siihen, että säeparin aikana syntyy tavallisesti tonaalinen jännite, joka jälkisäkeen aikana puretaan perussäveleen. Tietyssä mielessä tämä on yleistyypin sävelmän rakennetekijöistä kaikkein keskeisin, koska se esiintyy kaikilla laulajilla ja kaikissa laulutyypeissä.[623]

Häälalutyyppi

Häälalutyyppiä käytetään Länsi-Vienassa yksinomaisena sävelmätyyppinä häälauluissa ja sen lisäksi myös, yleistyypin ohella, lastenlauluissa ja laululoitsuissa sekä (harvemmin) myös muissa runolaulun lajeissa. Sävelmätyyppi on rytmirakenteeltaan neli-iskuinen, yhdeksänvaihtoinen. Yhdessä säkeessä on kolmenlaisia laulujalkoja: säkeen aloittaa tiheä, tasajakoinen laulujalka, toinen laulujalka on edellistä puolet harvempi tasajakoinen ja kaksi viimeistä laulujalkaa ovat edellisestä kolmijakoiseksi laventuvia. Häälalutyyppiä esiintyy sekä kaksisäkeisenä säepareittain jonomaisena että yksisäkeisesti jonomaisena.

Melodisesti häälalutyyppi rakentuu samoista aineksista kuin yleistyypin sävelmäkin. Tavallisimmin merkityksellisiä sävelkorkeuksia on 4–7. Melodiikkaan, samoin kuin muihinkin musiikin elementteihin, on oleellisesti vaikuttanut se, että häälauluja on laulettu yhteislauluna, minkä vuoksi melodinen muuntelu on huomattavasti vähäisempää kuin yleistyypin runolaulussa. Muuntelua kuitenkin esiintyy, toisessa ja ennen kaikkea kolmannessa laulujalassa.

Sävelmätyypin kantamuotoja laulajilla on yksi (Lehtonen, D. Huovinen, Remsujeva), kaksi (Tenisova, J. Huovinen) tai kolme (Feodorova). Anni Tenisovalla esiintyy, ainoana näistä laulajista, varsinaisessa häälaulussa kaksi sävelmäformulaa, jotka vuorottelevat tasaisesti toisinnon aikana. Ensimmäinen on melodiselta liikkeeltään samanlainen kuin muillakin laulajilla, eli perussävelen yläpuolelle suuntau-

---

Jouste kuvaavat nenetsien laulujen ja saamelaisten joikujen piirteiksi. He puhuvat additiivisuudesta, joka olisi luonteenomaista synkronoimattomalle monokroniselle musiikille. Additiivisuus koskee sekä rytmiä että melodiaa. Niemi & Jouste 2002, Niemi 2004, 36–40. Samoja käsitteitä Marina Takalon runolauluun liittyen käyttää myös Pekko Käppi. Käppi 2007.

623 Tällainen ajatus synnyttää useita lisäkysymyksiä: Onko se, mitä me kutsumme tonaalisuudeksi, yleisestikin musiikin rakennetekijöistä erityisen merkittävä ja jopa "alkuperäinen"? Onko niin, että vanhoissa laulukulttuureissa (Pohjois-Amerikan intiaaneilla, inuiteilla, saamelaisilla jne.) ilmenevät samankaltaisuudet laulamisessa johtuisivat siitä, että lauletaan ensisijaisesti tonaalista jännitettä kontrolloimalla? Tällöin sävelkorkeuksien ensisijainen merkitys ei olisikaan "asteikon" synnyttäminen vaan tonaalisen jännitteen synnyttäminen ja purkaminen.

tuva, hieman polveilevasti kaareva yksisäkeinen säkeen kantamuoto. Toinen säkeen kantamuoto alkaa kolmannelta sävelasteelta ja tekee aluksi perussävelen alapuolelle suuntautuvan kaarroksen. Anni Tenisovan laulutavassa jää hieman epäselväksi, ilmentääkö kahden erilaisen säkeen laulaminen esisäkeen ja jälkisäkeen vastakohtaisuutta vai ovatko säkeet hänelle tässä mielessä tasavertaisia. Olen taulukoissa 38 – 39 (sivuilla 313 ja 314) tulkinnut alaspäin suuntautuvan sävelmäsäkeen jälkisäkeeksi.

Maria Feodorovalla häälalulutyypin sävelmä näyttää olevan varsinaisissa häälauluissa hieman erilainen kuin laululoitsuissa tai lastenlauluissa. Varsinaisissa häälauluissa (jotka hänellä rakentuvat säepareista) esisäkeen alussa noustaan nopeasti viidennelle sävelasteelle, kun loitsuissa ja lastenlauluissa alkunousu on loivempi, vain kolmannelle asteelle ulottuva.

Jussi Huovisenkin käytössä on kaksi erilaista häälalulutyypin sävelmää, joista varsinainen häälaulu on hyvin samankaltainen kuin muillakin laulajilla. Sen sijaan lasten pilkkalaulussa käytössä on asteikon viidenneltä asteelta aloittava sävelmä. Sitä kuunnellessa ensivaikutelma on, että säkeen alkuosa on "perusmuotoisen" häälaulun peilikuva. Tavanomaisen 12- tai 13-aloituksen tilalle on tullut 53-aloitus. Toisaalta kysymyksessä voisi olla muistuma jälkisäkeestä. Joka tapauksessa sävelmä yhdessä Maria Feodorovan sävelmän kanssa osoittaa, että häälalulutyypin sävelmä, silloin kun se ei liity häälauluun, poikkeaa varsinaisesta häälaulun sävelmästä, vaikka edustaakin selvästi samaa tyyppiä.

Taulukosta 38 voi havaita mielenkiintoisella tavalla, kuinka häälalulutyyppi on sävelmältään selvästi yleistyyppiä vakiintuneempi: kantamuotojen lukumäärä on vähäinen ja useat eri laulajien käyttämät kantamuodot ovat hyvin samanlaisia (mm. Domna Huovinen ja Jussi Huovinen sekä jälkisäkeen osalta Maria Feodorova ja Jussi Huovinen).

Häälauluissa on ollut myös moniäänisyyttä. Tämä ilmeni haastatellessani Paro Lettijevaa ja Jussi Huovista Kostamuksessa vuonna 1997. Havaitsin kaksiäänisyyden, mutta en osannut sitä silloin ymmärtää oikein. Luulin, että kyseessä oli kaksi erilaista sävelmää, jotka serkukset olisivat oppineet eri tavalla asuessaan lapsuudestaan saakka rajan eri puolilla. Vasta myöhemmin, kun kuulin ääninauhalta Domna Huovisen ja Anni Tenisovan laulavan häälaulua samalla tavalla kaksiäänisesti, havaitsin, että kysymys oli tyylinmukaisesta laulutavasta. Todennäköisesti tyylinmukainen joukkolaulaminen on sisältänyt enemmänkin tilapäistä moniäänisyyttä, eli heterofoniaa.

Sävelmätyyppien kantamuodot ja muuntelu

Tyypillistä perinteiselle länsivienalaiselle runolaululle on, että laulaja luo laulunsa jokaisessa toisinnossa aina uudestaan. Laulaminen perustuu sekä runon että sävelmän tasolla formulatekniikkaan, eräänlaisten runosäkeiden ja sävelmäsäkeiden aihioiden tai kantamuotojen monipuoliseen käyttöön. Sävelmän yhteydessä voidaan siis puhua säkeen kantamuodoista, joita laulajalla voi olla useita. Runojen osalta formuloihin perustuvaan laulutekniikkaan liittyvät likeisesti kliseet, lainautumat ja alluusiot. Laulamisen aikana runo muodostetaan muistissa olevan narratiivisen tarinan kehyksiin käyttämällä muistinvaraisia säkeitä, laulamisen aikana tuotettuja säkeitä ja formulasäkeitä. Häälauluissa runo on myös vakiintuneempi kuin yleistyypin

lauluissa, varsinkin eeppisessä runolaulussa. Sävelmä lauletaan yhteen tai kahteen (joskus harvoin kolmeen) esi- ja jälkisäkeen kantamuotoon tukeutuen. Silloinkin, kun säkeiden kantamuotoja on samassa toisinnossa useita, ne ryhmiytyvät laulamisessa jaksoiksi, joita yksi säkeen kantamuoto hallitsee. Tällöin laulutoisinnosta tulee koherentti, hallittu kokonaisuus.

Kantamuotojen puitteissa tapahtuva pienimuotoinen muuntelu on jatkuvaa ja monipuolista. Joiltakin laulajilta, ennen kaikkea 1900-luvun alkupuolen laulajilta, on tallennettu lähes sata säettä pitkiä laulutoisintoja, joissa ei ole yhtään sävelmältään samanlaista[624] säettä.[625] Kuitenkin näissäkin tapauksissa laulaminen on koherenttia ja varmaa: kyse on hyvin hallitusta tyylipiirteestä, ei sattumanvaraisuudesta.

Muuntelussa on suuria eroja eri laulajien välillä: Anni Lehtosen laulamista kuvattiin loputtomasti muuntelevaksi:

> Laulaja ei milloinkaan laula samaa säettä toistamiseen samalla tavalla. Jos saman runon pyytää eri kerralla laulaa, on sillä jo usein kokonaan toinen sävelmätyyppikin.[626]

Anni Lehtosella näyttää Juho Rannan nuotinnosten tarkastelun perusteella olleen yleistyypin runolaulusävelmässä ainakin[627] kolme esisäkeen kantamuotoa ja kaksi jälkisäkeen kantamuotoa.

Anni Tenisovalta olen itse analysoinut kahdeksan esisäkeen formulaa ja seitsemän jälkisäkeen formulaa, joiden suunnassa[628] laulamisen aikana toteutuva erittäin monipuolinen muuntelu tapahtuu. Santra Remsujevalla sävelmäformuloita näyttäisi olevan yksi esisäkeelle ja yksi jälkisäkeelle, mutta niiden puitteissa muuntelu on myös erittäin runsasta.

Maria Feodorovalla näyttää olevan yleistyypin laulamisessaan kaksi esisäkeen formulaa ja yksi jälkisäkeen formula. Häälaulutyypissä hänellä on kuitenkin neljä säeformulaa. Muuntelun osalta häntä voi pitää maltillisempana kuin kolmea edellä mainittua.

Vähäisintä muuntelu tuntuu olevan Domna Huovisella ja Jussi Huovisella. En osaa sanoa, onko sillä merkitystä, että he molemmat ovat Suomen puolella rajaa asuneita ja kuulleet (Domna Huovinenkin vuodesta 1895 lähtien) Kuivajärven ja Hietajärven laulajien lauluja. Ehkä laulaminen on ollut Suomen puoleisissa kylissä, tai Huovisten suvun[629] piirissä, tyyliltään vähemmän muuntelevaa? Onko laulamisessa suku- tai kyläkohtaisia tyylejä?

Domna Huovisella näyttää olevan yleistyypin runolaulusävelmässä kaksi esisäkeen formulaa ja kaksi jälkisäkeen formulaa, mutta muuntelu on muihin runo-

---

624 Luonnollisesti tarkasteluyksikköjen koko vaikuttaa arvioon "samanlaisuudesta". Tässä tarkasteluyksikköinä ovat yleisimmin nuotinnoksissa käytetyt eli iskualan neljäsosan pituiset aika-arvot (tavallisesti 1/8-nuotilla kuvatut) ja korkeussuunnassa diatonisen asteikon mukaiset puolisävelaskeleet.

625 Esimerkiksi Anni Kiriloff, SKSÄ 72.

626 SKS KRA. Ranta, Juho VK 79, 1914.

627 On mahdollista, että niitä on ollut enemmän, mutta pelkkien nuotinnosten perusteella en katso voivani väittää enempää.

628 Muuntelu tapahtuu siis formulan melodisia ja rytmisiä liikkeitä mukaillen, saman suuntaisesti muunnellen.

629 Jussi Huovinen ei ole kovin läheistä sukua Domna Huoviselle. Läheisin side on äidin kautta: Jussin äiti Oksenie oli Domnan pikkuserkku. Suku-, ja kyläyhteys Kuivajärven ja Hietajärven alueella 1900-luvun alkupuolella oli kuitenkin vahva.

laulajiin verrattuna vähäistä. Yleensä hänen laulutoisinnoissaan selvä enemmistö säkeistä on keskenään samanlaisia.

Jussi Huovisen laulutapa on muista runolaulajista poikkeava, koska hän käyttää lähes aina kanteletta säestysinstrumenttina. Muutoinkin Jussi Huovinen on paitsi runolaulaja, myös instrumentaalimuusikko, mikä heijastuu myös laulamisessa. Hän jää muuntelun osalta erityistapaukseksi.[630] Taulukossa 38 on kuvattu kaikkien laulajien runolaulun sävelmäformulat sekä yleistyypin runolaulun esisäkeiden ja jälkisäkeiden osalta että häälaulutyypin osalta.

Taulukko 38. Laulajakohtaiset sävelmäformulat.[631] [632]

YLEISTYYPPI			HÄÄLAULUTYYPPI	
Laulaja	Esisäe	Jälkisäe	(Esisäe)	(Jälkisäe)
AL:	1—(3-5)-22	(54)-----11	12 212 34543 21	
	54 2 (1)2 1-(VII-V)11	2(VII-V)-11		
DH:	32 12 34 22 11 44 42 34	42 33 21 11 43 21 22 11	12 31 201 21'	
AT:	24 42 33 22 10 32 34 54 11 55 53 22 32 12 35 22 12 31 13 22 11 32 34 54 00 32 34 54 54 33 23 22	54 31 00 11 65 45 32 11 24 53 20 11 45 33 20 11 32 10 00 11 00 33 20 11 11 12 35 11	34 5654 3534 231'	32 10 3534 321'
MF:	12 31 33 22 11 33 43 22	54 24 43 11	13 542 35-43' 12 31 34-32' 13 542 3543 21'	54 3x (4)x 21'
SR:	11 11 65 54	66 44 31 11	13 55 2554 31'	
JH:	12 34 53 223	45 33 23 11	12 31 201 21" 54 31 3443 21"	

630 Olisi hyvin mahdollista ajatella, että Jussi Huovisen kohdalla additiivisen laulukulttuurin piirteet ovat vaihtuneet divisiivisen, instrumenttipohjaisen ja enemmän kirjoituksenvaraisen musiikkikäsityksen suuntaan. Ks. esim. Niemi 2004, Niemi & Jouste 2002. Mainittakoon tässä yhteydessä, että Domna Huovisen sävelasteikon ominaisuudet – siitä huolimatta, että muuntelevuus on verrattain vähäistä – viittaavat selvästi additiivisen musiikkikäsityksen suuntaan.

631 Huom! Tässä esitetyt Anni Lehtosen sävelmäformulat eivät ole vertailukelpoisia muiden kanssa, koska ne on tulkittu nuotinnoksista. Olen merkinnyt hänen formuloissaan sulkuihin sävelkorkeudet, jotka näyttävät liikkeen suuntaa. Viivalla tai x:llä olen merkinnyt sävelkorkeuden, jossa on useita vaihtoehtoja.

632 Taulukon esisäkeitä ja jälkisäkeitä ei pidä tulkita säepariksi, koska esi- ja jälkisäkeiden formulat on analysoitu erikseen. Säeparin mittainen vakiintunut sävelmä esiintyy ainoastaan Jussi Huovisella.

Kun taulukon 38 sävelmäformuloita verrataan toisiinsa, on muistettava, että jokaisella laulajalla on oma asteikkonsa.[633] Edelleen, on otettava huomioon myös, että Anni Lehtosen sävelmäformulat on tulkittu Juho Rannan nuotinnoksista, joten ne eivät ole, ennen kaikkea lukumäärän osalta, vertailukelpoisia muiden laulajien formuloiden kanssa. Häneltä olisi todennäköisesti voitu kuvata huomattavasti suurempi määrä sävelmäformuloita, jos analyysi olisi voitu tehdä äänitallenteesta. Anni Lehtosen sävelmissä esiintyy myös suurin poikkeama yleistyypin sävelmissä: hänellä on ainoana laulajana käytössään perussävelen alapuolelle kaartavat säeformulat. Lehtosen–Rannan aineistossa tällaisia säkeitä on esisäkeissä viisi ja jälkisäkeissä seitsemän, joten ne muodostavat selkeästi oman kantamuotonsa (tai ryhmän kantamuotoja).

Jos edellä kuvattu otetaan huomioon, sen lisäksi musiikillisessa perushahmossa näyttää, ainakin näennäisesti, olevan vähän muutoksia: taulukon ensimmäinen, vuonna 1913 laulettu, ja viimeinen, vuonna 1998 laulettu laulu, ovat melkein samanlaisia. Taulukosta ei kuitenkaan näe eräitä oleellisia seikkoja. Ensinnäkin asteikon tasolla tapahtuvat pienetkin muutokset kuuluvat elävässä laulamisessa erittäin selvästi, ja toiseksi kyseessä ovat sävelmäsäkeiden kantamuodot, joiden perusteella kukin laulaja muuntelee elävässä laulussa hieman eri tavalla. Anni Tenisovan ja Anni Lehtosen lukuisien kantamuotojen sisälläkin muuntelu on runsasta.

Asteittainen muutos, jonka taulukosta voi havaita, on kantamuotojen väheneminen (Anni Lehtosella on kantamuotoja elävässä laulamisessa todennäköisesti ollut huomattavasti enemmän).

Taulukossa 39 ovat kaikkien kuuden laulajan sävelmäformuloiden lukumäärät, erikseen yleistyypin runolaulussa (Y) ja häälalulutyypissä (H). Taulukossa 40 on laulajien asteikon laajuuden ja häilyvyyden tarkastelua.

Taulukko 39. Runolaulajien sävelmäformuloiden (lyhenne ft) lukumäärät yleistyypin (lyhenne Y) ja häälalulutyypin (lyhenne H) runolaulussa.

Laulaja	Y es ft	Y js ft	H ft /	H js ft	Muita huomioita
Anni Lehtonen	3	2	1	(ei)	huom; vain nuotinnokset!
Domna Huovinen	2	2	1	(ei)	
Anni Tenisova	8	7	1	1	
Maria Feodorova	2	1	1+2	1	
Santra Remsujeva	1	1	1	(ei)	
Jussi Huovinen	1+1	1+1	2	(ei)	huom. vakiintunut sävelmä

633 Ks. lisää luvusta 5. Niemi ja Jouste puhuvat synkronoimattomasta eli monokronisesta asteikosta. Niemi & Jouste 2002, 162–166.

Taulukko 40. Runolaulajien asteikkotyypit runolaulussa.

Laulaja	Sävelasteiden lkm.	Sävelasteiden häilyminen
Anni Lehtonen	5 (8)	++
Domna Huovinen	5	+
Anni Tenisova	5 (7)	+
Maria Feodorova	5	–
Santra Remsujeva	7	+++
Jussi Huovinen	5	–

Mielestäni taulukoista 38 – 40 voi tehdä sen johtopäätöksen, että useisiin kantamuotoihin perustuvasta jatkuvasta muuntelusta on siirrytty kohti vakiintuneempaa sävelmää, vaikka laulajakohtaiset erot ovat myös hyvin suuria: Anni Tenisovan muuntelevuus yleistyypin sävelmissä ja Santra Remsujevan asteikon suuri häilyvyys rikastuttavat kokonaiskuvaa. Hyvin todennäköisesti Jussi Huovisen laulutapa ei perustu samassa merkityksessä sävelmän kantamuotoihin, sävelmäformuloihin, kuin muiden laulajien. Hänen laulutapansa on vakiintuneempaa ja perustuu kirjoituksenvaraisen musiikin vaikutuksesta syntyneeseen käsitykseen vakiintuneesta sävelmästä.

Lauletun runon mitta, muoto ja tyylikeinot

Runolaulun erottamaton peruselementti on sävelmän ohella myös runo. Kaikkien käsittelemieni laulajien runokieli on mitaltaan ehyttä, mikä onkin nimenomaan *lauletun* runon osalta luonnollista: sävelmä muodostaa mittaa rajoittavan kehyksen, johon runoilmaisu on sovitettava, jotta laulaminen onnistuisi. Koska laulajien repertoaarit eroavat toisistaan sekä laajuudeltaan ja runolaulun lajien osalta että keruuhistoriansa osalta, ei *täysin* vertailukelpoisia kuvauksia voi aineistosta tuottaa. Olen taulukoihin 41 – 45 koonnut kuitenkin suuntaa antavina eräitä runon mittaa ja tyylikeinoja koskevia vertailuja. Taulukkoja voi lukea myös siten, että ajattelee aikajanan kulkevan vasemmalta oikealle. Vasemmassa laidassa on (taulukoissa 41, 42 ja 44) Matti Kuusen Sampo-tutkimuksen lukuja, ikään kuin osoittamassa 1800-luvulla vallinnutta tilannetta. Seuraavassa sarakkeessa on 1900-luvun alkupuoli (Anni Lehtonen), keskellä 1950-luku (Domna Huovinen ja Anni Tenisova) ja loppupuolella 1990-luku (Maria Feodorova, Santra Remsujeva ja Jussi Huovinen). Ensimmäisessä taulukossa 41 on tarkasteltu yleisimpiä säetyyppejä runon sanojen tavuluvun perusteella.

Taulukko 41. Säkeiden sanojen tavuluvut kymmenen yleisimmän säetyypin osalta kuudella 1900-luvun keskeisellä runolaulajalla. Vertailutietona Matti Kuusen Sampo-tutkimuksen Malis-redaktion luvut. (Taulukon prosenttiluvut on laskettu kaikkien laulajien osalta otoksesta lauluja. Otoksen yhteenlaskettu säemäärä on suluissa.)

Tyyppi	Kuusen %	AL%	DH%	AT%	MF%	SR%	JH%
		(115)	(229)	(218)	(46)	(95)	(110)
224	27,1	14,8	19,6	20,6	13	17,9	24,5
44	14,8	9,6	14,4	8,3	13	15,8	10
233	14,2	10,4	13,5	18,3	8,7	1,1	20
2222	6,8	9,6	10,9	5,0	32,6	8,4	10
1124	5,3	4,3	3,5	0,9	-	5,3	0,9
35	5,2	2,6	1,7	1,8	6,5	7,4	1,8
323	2,7	9,6	0,9	4,6	-	1,1	2,7
332	2,5	1,7	1,7	2,3	-	9,5	1,8
1232	2,3	2,6	2,6	-	-	-	1,8
422	1,9	2,6	-	2,3	-	5,3	-

Taulukossa ensimmäiseksi havaitsee sen, että Kuusen Sampo-runojen niin sanotusta Malis-redaktiosta lasketuissa säetyypeissä yleisin säemuoto, 224, on huomattavan yleinen verrattuna tämän tutkimuksen kohteena olleisiin laulajiin. Kyseessä saattaa olla ero, joka selittyy osittain siitä, miten tavulukua tulkitaan[634] (esimerkiksi milloin säe on muotoa 224 tai 44). Pidän luotettavampana tässä suhteessa kahden yleisimmän säemuodon yhteenlaskettuja frekvenssejä.

Ainoa laulaja, joka taulukossa selkeästi poikkeaa muista, on Maria Feodorova. Häneltä vertailussa on ainoastaan yksi eeppinen laulu (Anni tyttö ainut neiti), jonka keskeiset runokliseet painottuvat 2222-luokkaan. Poikkeama selittyy sillä. Santra Remsujevan lauluissa poikkeuksellisen vähäinen 233-säkeiden määrä on myös mielenkiintoinen. Hänellä on vastaavasti enemmän 332- ja 35-säkeitä, jotka myös ovat murrelmia.

Taulukossa 42 on laskettu samalla aineistolla laulujen runojen tasa- ja murrelmasäkeiden esiintymistä.

634 Frekvensseihin saattaa vaikuttaa sekin, että olen sisällyttänyt tavulukuihin myös lisätavut ja Kuusi taas todennäköisesti ei. Säe *mipä se on meijän Marjatalla* on minulla 21124, Kuusi on todennäköisesti sijoittanut senkin luokkaan 224.

Taulukko 42. Tasasäkeiden ja murrelmasäkeiden suhde kuudella 1900-luvun keskeisellä runolaulajalla. Vertailutietona Matti Kuusen Sampo-tutkimus. (Suluissa otoksen säkeiden määrät.)

Tyyppi	Kuusi	AL	DH	AT	MF	SR	JH
		(115)	(229)	(218)	(46)	(95)	(119)
Tasasäe, %	57,5	55,7	58,9	51,4	65	65,3	52,7
Murrelmasäe, %	42,5	44,3	41,1	48,6	35	33,7	47,3

Taulukon 42 perusteella näyttää siltä, että laulujen murrelmapitoisuus on hieman vähäisempää Maria Feodorovalla ja Santra Remsujevalla. Vahva alkusointuisuus näyttää myös hieman vähentyneen 1900-luvulla, kuten taulukko 43 osoittaa.

Taulukko 43. Alkusointuisuus kuudella 1900-luvun keskeisellä runolaulajalla.

Tyyppi	AL, %	DH %	AT%	MF%	SR%	JH%
0	31,3	40,2	32,1	19,6	40,0	28,3
1	55,7	42,0	48,6	60,9	53,7	61,1
2	13,0	17,9	19,3	19,6	6,3	10,6
Yht.	100	100	100	100	100	100

Murrelmapitoisuuden ja alkusointuisuuden erot johtuvat todennäköisesti osittain otoksen pienuudesta (Maria Feodorovalla yksi laulu, Santra Remsujevalla kaksi), mutta viittaavat myös laulajakohtaisiin eroihin: Santra Remsujevan laulaminen on tyylipiirteiltään suorasanaisempaa, mikä ilmenee vahvan alkusoinnun vähäisempänä käyttämisenä.

Runokielen tyylillinen, monipuolinen kertautumisten käyttö ilmenee kaikkien laulajien osalta samantapaisena. Kaikilla on laulussaan säeparallelismeja (synonyymi-, analoginen tai antiteettinen kertaus) ja säkeensisäistä, samoin kuin jakson kertausta. Vertailua varten olen laskenut kaikilta laulajilta yhden eeppisen laulun paralleelisäkeiden ja säkeen sisäisen parallelismin määrät, ja ne ovat taulukossa 44.

Taulukko 44. Säeparallelismi kuudella laulajalla yhdessä eeppisessä laulussa.

	Kuusi	AL	DH	AT	MF	SR	JH
Paralleelisäk. %	41,4	34,3	28,6	30,6	43,5	46,9	28,3
Säkeensis. p. %	5	5,7	13,4	4,5	34,8	6,3	11,7

Jälleen taulukossa ainoana selvänä poikkeamana on Maria Feodorovan runsas säkeen sisäisten parallelismien käyttö. Hänen laulunsa Anni tyttö, ainut neiti sisäl-

tää runsaasti säkeensisäistä kertausta, ja poikkeama selittyy tässä tarkastelussa sillä. Merkille voi panna myös Domna Huovisen ja Jussi Huovisen laulamisen samankaltaisuuden. Pidän mahdollisena, että yksi selittävänä tekijänä on Kuivajärven-Hietajärven kylätraditio, aivan samoin kuin sävelmienkin osalta.

Muuttuvat merkitykset ja niiden tulkitseminen

Runolaulu on ollut, niin kuin olen jo aikaisemmin todennut, kulttuuristen merkitysten kommunikatiivinen muoto, kulttuurinen media, jolla merkityksellisiksi koettuja käsityksiä ja arvoja ylläpidettiin ja uusinnettiin. Lotte Tarkka on tutkimuksessaan *Rajarahvaan lauluf*[635] käsitellyt runokulttuuria symbolisena systeeminä, jossa sitä ylläpitäneen yhteisön käsitykset artikuloituvat. Anni Lehtonen on Tarkalle tärkeä informantti, koska häneltä tallennettujen tekstiyksikköjen määrä on tutkimuksessa ylivoimaisesti suurin. Vaikka Tarkan tutkimukseen sisältyy runsaasti muitakin perinnetekstejä kuin runolaulua, siitä välittyvä kuva pätee myös runolaulun osalta. Hänen tutkimuksensa antaa monipuolisen kuvan siitä rikkaudesta ja syvyydestä, joka tähän ylisukupolviseen suulliseen perinteeseen on kiteytynyt.

Anni Lehtosen perinnerepertoaari – viittaan tässä kaikkeen häneltä tallennettuun suulliseen perinteeseen – kattoi elämän koko kirjon syntymästä kuolemaan saakka. Laulut olivat merkittävä osa tätä perinnettä, mutta siihen kuului myös suuri määrä sananlaskuja, loitsuja, uskomusperinnettä ja muuta ei-laulettua perinnettä. Usein kyllä tämän "sanotuksi" tai "sanelluksi" ja "luetuksi" tai jopa "loihetuksi" tai "manatuksi" mainitun perinteen voi ajatella olleen läheisessä suhteessa laulettuun perinteeseen: sanonnat toistavat usein samoja runosäkeitä, joita esiintyy lauluissakin, joten niiden voi ajatella olevan runoformuloiksi kiteytyneitä kulttuurisia ilmauksia, joita tilanteen mukaan sovelletaan sekä puheessa että laulussa. Perinnelajien välinen raja on siis hyvin joustava.

Anni Lehtosen lauluista suurin osa on muita kuin eeppisiä lauluja. On paljon lyyrisiä lauluja, loitsuja, lastenlauluja ja muita tilannekohtaisia lauluja, joita on vaikea luokitella mihinkään pääluokkaan. Kokonaismäärässä (oman arvioni mukaan 123 runolaulua) hän on myöhäisempiin laulajiin verrattuna ylivertainen. Eeppisten laulujen osalta tarkasteltuna muutos myöhäisempiin 1900-luvun laulajiin verrattuna ei enää olekaan niin jyrkkä. Taulukossa 45 olen kuvannut käsittelemieni kuuden runolaulajan repertoaaria. Taulukkoa voi siis lukea siten, että aikamuuttujan voi ajatella kulkevan vasemmalta oikealle.

635 Tarkka 2005.

Taulukko 45. Laulajien runolaulurepertoaari.

	AL	DH	AT	MF	SR	JH
Kaikki runolaulut, kpl	123	12	27	7	7	16
Eeppiset runolaulut, kpl	15	7	7	1	2	2

Taulukkoa 45 voi mielestäni tulkita siten, että perinteisen runolaulun määrä, laulajakohtainen repertoaari, asteittain supistuu tässä tarkastelussa, vaikka Jussi Huovisella onkin lauluja enemmän kuin muilla 1990-luvun laulajilla.

Kun määrällisen vähenemisen ottaa huomioon, oikeastaan laulamisen muut piirteet, sävelmän ja runon muoto, näyttävätkin pysyvän yllättävän muuttumattomina. Pidän tätä seurauksena siitä, että laulaminen, ja siihen liittyen runon mitta ja muut tyylikeinot, tietyllä tavalla konservoivat muodon tehokkaasti. Laulun ja runon skeemasta ja syntaksista on vaikea poiketa elävässä laulamisessa. Sellaiset muutokset, joilla perusrakennetta muuttamatta synnytetään uusi, omakohtainen tyyli, esimerkiksi sävelasteikon vakiinnuttaminen tai muuntelun lisääminen tai vähentäminen, ovat mahdollisia ja sitä on tapahtunutkin.

Taulukkoa tulkittaessa täytyy muistaa, että Anni Lehtonen todennäköisesti oli aikalaistensakin keskuudessa tavallista taitavampi laulaja ja perinteen taitaja. Hän itse viittaa omissa, Samuli Paulaharjun muistiin merkitsemissä sanoissaan tähän:

> Ei päässyt kisat alkamah jos mie en ollun laulamas.[636]

Sen lisäksi tapa, jolla Anni Lehtoselta perinnetietoa kerättiin, oli poikkeuksellinen perusteellisuudessaan ja laajuudessaan: Paulaharju haastatteli häntä usean vuoden ajan joka talvi. Lehtosella oli jo seuraavaa talvea odotellessaan aikaa valmistautua keruutilanteeseen, palauttaa mieleensä "tietohuisia", joita Oulun-herra häneltä "tiijusti". Keruun tulokset ovat loistavia, ja tässä suhteessa Paulaharjun työ ansaitsee jatkuvaa kiitosta. Sen ei saa antaa peittää sitä tosiasiaa, että muiden laulajien, tässä tapauksessa esimerkiksi Domna Huovisen tai Anni Tenisovan, kohdalla tällaista poikkeuksellisen intensiivistä keruusuhdetta ei ollut. Kun ajattelee esimerkiksi Anni Tenisovan laulamisessa ilmenevää monipuolisuutta, on hyvin mahdollista, että toisenlaisissa olosuhteissa häneltäkin olisi löytynyt runsaasti perinnetietoa, jota kukaan ei ole tullut kysyneeksi (ei ole syntynyt olosuhteita, joissa tällainen olisi tapahtunut tai sen olisi ollut mahdollista tapahtua).

Mielestäni Anni Lehtosen erityisen lahjakkuuden näkeminen edellä kuvatussa perspektiivissä on tärkeää: muutos 1920-luvun jälkeen ei ehkä ollut kokonaisuudessaan niin jyrkkä, kuin usein kuvataan. Muutoksen suunta toki on selvästi nähtävissä, ja sen syytkin ilmenevät yhtäpitävästi sekä kulttuurin sisällä ylläpidetyissä käsityksissä että ulkopuolelta tehdyissä havainnoissa. Hieman kärjistäen: käsitys siitä, että 1800-luvulle asti runokulttuuri olisi kukoistanut jotenkin muuttumattomana mutta sitten yhtäkkiä kuollut, on mielestäni romanttisen runolaulajakuvan heijastuma. Luulen, että runokulttuurissa ilmenevät käsitykset jatkoivat sitkeästi vaikutus-

636 SKS KRA. Paulaharju 1915.

taan ihmisten mielissä pitkälle 1900-luvulle, vaikka runolaulu menettikin vähitellen asemaansa keskeisenä kulttuurisena mediana. Jokainen murroskohta, vallankumous, kollektivisointi, sodat, yleinen koulutustason nousu, perinteisen sukukeskeisen kyläkulttuurin vaihtuminen modernin yhteiskunnan työnjakoon perustuvaan valtiokeskeiseen yhteisöllisyyteen, murensi runokulttuurin perusteita, mutta jotakin jäi kuitenkin jäljellekin ja on edelleen olemassa. Runolaulu on menettänyt keskeisen asemansa vienalaisessakin arkipäivässä, mutta se ei ole kuollut. Runolaululla, ja sen ilmentämällä käsitysavaruudella laajemminkin, on edelleen tiettyä vastaavuutta vienankarjalaisten ihmisten maailmankuvassa ja kulttuurisissa käsityksissä.

Anni Lehtonen, Domna Huovinen, Anni Tenisova, Maria Feodorova, Santra Remsujeva ja Jussi Huovinen ovat kaikki jossakin määrin oman aikansa poikkeusyksilöitä, mutta niin olivat aiemmatkin runolaulajat Arhippa Perttusesta lähtien. Samalla he ovat kaikki kuitenkin (olleet) tavallisia vienalaisia eläjiä, jotka ilmentävät oman aikansa kulttuurisia käsityksiä lauluissaan.

6 YHTEENVETO

Olen tähän yhteenvetoon, luvun alkuosaan, tiivistänyt edeltävissä luvuissa, ennen kaikkea neljännessä ja viidennessä luvussa, käsittelemäni aineiston keskeiset johtopäätökset. Yhteenvedon lisäksi esitän lyhyesti käsitykseni runolaulun tulevaisuudesta.

6.1 Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla

Runolaulun kulttuurinen merkitys, sen ensisijainen kulttuurinen funktio on 1900-luvun aikana vähitellen muuttunut, mutta runolaulu ei Länsi-Vienassa ole inhimillisenä kommunikaation muotona kuollut eikä edes kokonaan kadottanut erityistä kulttuurista merkitystäänkään. Runolaulua esiintyi muistinvaraisena suullisena perinteenä läntisessä Vienan Karjalassa koko 1900-luvun ajan. Alkuperäinen, maailmankuvaa muodostava funktio on väistynyt vuosisadan loppupuolella taka-alalle, koska muut kommunikaatiomuodot ja ennen kaikkea yhteiskunnan instituutiot ovat ottaneet modernin yhteiskuntarakenteen kautta maailmankuvan muodostamisessa keskeisemmän roolin.

Jokainen vuosisadan aikana tapahtunut murros, ennen kaikkea sodat ja niiden jälkeen 1950- ja 1960-luvulla tapahtunut rakennemuutos, jossa pienten kylien sukukeskeinen kyläkulttuuri vaihtui valtiollisesti ohjattuun yhteiskuntarakenteeseen, heikensi runolaulun asemaa kulttuurisena merkityksenantajana ja kulttuuristen merkitysten uusintamiseen ja välittämiseen erikoistuneena kommunikaation muotona.

Samanaikaisesti edellä kuvatun kehityskulun kanssa on kuitenkin nähtävissä, että runolaulua opittiin ja sen merkitys ymmärrettiin nimenomaan sukuperinteenä. Koettiin, että runolaulu muodosti jonkinlaisen yhteyden esivanhempiin. Tämän vuoksi sen oppimista pidettiin arvokkaana ja säilyttämisen arvoisena asiana. Tämä todennäköisesti vaikutti siihen, että runolaulu on säilynyt muistinvaraisena laulamisena vielä 1900-luvun loppupuolellakin, vaikka määrällisesti laulaminen on harvinaistunut. Parhaiten ovat säilyneet häälaulut ja lastenlaulut, harvinaistuneet ovat nimenomaan pitkät eeppiset ja lyyriset runolaulut ja loitsut. Kaikkia näitä kuitenkin esiintyy jonkin verran myös vuosisadan loppupuolella.

Runolaulun kaksi muodon komponenttia, sen musiikillinen syntaksi ja runomitta, säilyivät Länsi-Vienassa vuosisadan ajan keskeisiltä piirteiltään lähes muuttumattomina. Runolaulun sävelmissä käytössä on koko vuosisadan ajan ollut kaksi sävelmätyyppiä, yleistyyppi ja häälaulutyyppi. Kumpikin sävelmätyyppi esiintyy jo Anni Lehtoselta tallennetuissa nuotinnoksissa hyvin samanlaisena kuin vuosisadan loppupuolella Maria Feodorovalla, Santra Remsujevalla ja Jussi Huovisella. Pidän todennäköisenä, että juuri laulaminen estää tehokkaasti muuttumista. Se säilyttää myös sisältöainesta tehokkaasti, koska laulettaessa sekä runon että sävelmän yhteen kietoutunut syntaksi muodostaa lauluun niin voimakkaan rakenteen, että sen muuttaminen ei helposti ole mahdollista.

Runomitan osalta kaikkien laulajien laulut toteuttavat erittäin hyvin kahdeksantavumitan keskeisiksi katsottuja sääntöjä ja tyylipiirteitä. Laulajakohtaisesti on kuitenkin havaittavissa, että koska laulujen määrä on vähentynyt eikä laulurepertoaari kokonaisuudessaan enää muodosta monipuolisen laulamisen mahdollistavaa runoilmausten, runoformuloiden, varastoa, laulut saavat runon osalta aikaisempaa vakiintuneemman muodon.

Sävelmät ja laulaminen toteutuvat pintarakenteeltaan muuttumattomina, vaikka laulajien musiikillisessa ajattelussa todennäköisesti onkin tapahtunut asteittainen muutos. Säestyksetön, muistinvarainen laulaminen perustui vielä vuosisadan alkupuolella synkronoimattomaan, intervallirakenteeltaan vakiintumattomaan asteikkokäsitykseen ja melodiikkaan. Vuosisadan aikana on tässä suhteessa tapahtunut siirtymistä kohti vakiintunutta, diatoniseen asteikkoon ja melodiikkaan perustuvaa laulamista. Muutos on yhteydessä laajempaan musiikillisen ympäristön muutokseen, instrumenttimusiikin yleistymiseen ja ennen kaikkea tallennetun musiikin, radion ja television kautta tulevan musiikillisen maiseman muuttumiseen.

Yleistyypin sävelmällä laulaminen perustuu Länsi-Vienassa kahteen, toisilleen tonaalisen vastakohtaparin muodostamaan säkeeseen, joista yhdessä muodostuu säepari. Laulun kokonaismuoto on säepareista muodostuva, vapaamittaisiksi säeryhmiksi tai jopa vapaamittaisiksi säkeistöiksi muotoutuva jono. Jonomainen muoto voi joustaa runosisällön edellyttämällä tavalla, jolloin voidaan laulaa yksittäisiä, säeparien jatkumoa rikastuttavia ylimääräisiä säkeitä. Taitava laulaja synnyttää loputtomasti muuntelevasta, kertovasta laulusta jatkumon, johon yksittäinen tilapäinen muuntelu, joskus jopa kahdeksantavumitan säännöistä poikkeaminen, sulautuu.

Kaikissa yleistyypin sävelmissä, joita tutkimukseni aineistoon sisältyy, säkeet ovat rytmirakenteeltaan neli-iskuisia, viisivaihtoisia säkeitä, joissa viimeinen iskuala on harvennettu. Metrisen perusrakenteen sisällä laulaminen voi toisintokohtaisesti toteutua vaihtelevasti tasapitkinä, kolmimuunteisina tai jopa alkupitkinä iskualoina.

Säeparin melodiikka pohjautuu pääasiassa 4–7 sävelasteen (sävelkorkeuden) muodostamaan asteikkoon. Esi- ja jälkisäkeen vastakohtaisuus synnytetään tonaalista jännitettä kontrolloimalla. Tällöin esisäkeen aikana synnytetään mielikuva laulun jatkumisesta jättämällä jännite purkamatta. Jälkisäkeen aikana jännite puretaan perussäveleen. Hyvin tavallista on, että jälkisäe aloitetaan esisäkeen päätössäveltä korkeammalta, millä korostetaan tonaalista jännitettä ja säkeiden vastakohtaisuutta.

Sävelmän koherenssi perustuu siihen, että vaikka muuntelu onkin jatkuvaa, se perustuu sävelmäsäkeiden kantamuotoihin. Yhdessä yleistyypin laulutoisinnossa laulajat käyttävät tavallisesti yhtä, kahta tai kolmea esi- ja jälkisäkeen kantamuotoa, joihin perustuen tyylinmukainen muuntelu tapahtuu kullekin laulajalle persoonallisella tavalla. Vuosisadan eri aikoina eläneiden laulajien laulutapojen voi havaita muuttuneen tässäkin suhteessa vähemmän muuntelevaksi. Sävelmäsäkeiden kantamuotojen määrä on vähentynyt, ja niiden puitteissa tapahtuva muuntelukin on vähentynyt, mutta toisaalta myös laulajakohtaiset erot ovat merkittäviä.

Häälalutyypin sävelmissä on Länsi-Vienassa neli-iskuinen, yhdeksänvaihtoinen, yksisäkeisenä tai säepareittain toteutuva sävelmä. Siinä ensimmäinen iskuala on nopea kaksijakoinen, toinen on sitä kaksi kertaa laajempi kaksijakoinen ja kaksi viimeistä iskualaa ovat kolmijakoisia. Sävelmätyyppiä käytetään sekä varsinaisissa häälauluissa että muissakin laulun lajeissa, lähinnä kuitenkin loitsuissa tai lastenlau-

luissa. Häälaulutyyppi on sävelmältään selvästi vakiintuneempi kuin yleistyypin sävelmä. Tämä johtuu siitä, että häälauluja on laulettu yhteislauluna, jolloin sävelmän luonnollisesti on täytynyt olla melko vakaa. Häälaulutyypissäkin on muuntelevuutta ja erilaisia sävelmän kantamuotoja. Joillakin laulajilla on erilaiset sävelmän kantamuodot varsinaisille häälauluille ja muille häälaulutyyppiin perustuville lauluille. Häälaulutyyppiin sisältyy myös se erikoisuus, että siinä on esiintynyt, yhteislauluna, heterofoniaa eli ajoittaista moniäänisyyttä.

Tutkimukseni piirissä ei ole yhtään esimerkkiä esilaulajan ja kuoron (tai puoltajan) vuorottelusta eikä edes yksin laulettaessa tapahtuvasta runosäkeen (säännöllisestä) kertaamisesta. Pidän kyllä luotettavana niitä kuvauksia, joissa kuvataan oluen nauttimisen yhteydessä tapahtuvaa kilpailemista ja siinä toteutuvaa kertaavaa laulutapaa, jossa kaksi[637] laulajaa on laulutilanteessa vastakkain, jopa käsi kädessä.[638] [639] Sen sijaan se, että yksinlaulamiseen olisi sisältynyt kertaamista, voi olla myös väärinkäsitys. Joka tapauksessa omassa tutkimusaineistossani ei ole minkäänlaista merkkiä kertaamisesta. Sen sijaan yksittäinen runosäe voidaan joissakin tilanteissa kerrata ikään kuin lauluun tai runoon sisältyvän tapahtumajakson päättymisen merkiksi tai sillä voidaan jopa hankkia lisäaikaa laulun jatkumisen varmistamiseksi.

Olen tutkimusraporttini eri kohdissa korostanut, että runolaulu on entiteetti, kokonaisuus, jonka kaikki osatekijät yhdessä tekevät siitä erityisen merkityksellisen. Laulaminen on yhtä erottamaton osa runolaulua kuin runokin. Hyvin todennäköisesti laulun ja runon yhteen kietoutunut muoto on tärkein selitys sille, että runolaulu on kyennyt kantamaan kulttuurisia merkityksiä satojen, jopa tuhansien vuosien ajan. Jos lauluja ei olisi laulettu, hyvin todennäköisesti pelkät runot tai muut sanallisen perinteen muodot olisivat kuluneet pois huomattavasti nopeammin. Jopa se, olisivatko itämerensuomalaiset kansat säilyttäneet omaperäisen kulttuurimuotonsa ja kielensä tuhansien vuosien ajan elinvoimaisena ilman laulamista, voi olla kyseenalaista. Toki muutkin, mutta ensisijaisesti länsivienalaiset runolaulajat, heidän esi-isänsä ja esiäitinsä ovat vanhan laulutavan meille säilyttäneet, ja meidän on syytä olla heille kiitollisia. Länsi-Viena on 1900-luvullakin ollut runolaulun kotipesä.

6.2 Länsivienalainen runolaulu 2000-luvulla

Runolaulukulttuurin asteittaista kuolemista on kuulutettu jo ainakin 1800-luvun loppupuolelta lähtien, ja suurelta osalta sen voi sanoa olevan totta myös Vienan Karjalan osalta, viimeistään 2000-luvulle tultaessa. Keskeisiä kulttuuria yhdistäviä käsityksiä ja merkityksiä ei enää jaeta ja uusinneta ensisijaisesti runolaulun kautta, vaan tilalle ovat astuneet toisenlaiset sosiaalistumisen muodot ja kulttuuriset mediat. Myös vienankarjalaisten kylien lapsista suurin osa kuulee ensimmäiset runolaulunsa koulussa samaan tapaan kuin muitakin lauluja opetellaan, jos kuulee sielläkään. Mahdollisesti runolaulua esitetään juhlissa estradille sovitettuna lauluna.

---

637 A. O.Väisänen päätyy pitämään miesten kaksinlaulua jopa tavallisena kertomarunojen yhteydessä, vaikka suhtautuukin kriittisesti Karjalan runosävelmät -sävelmäjulkaisun merkintätapoihin. Väisänen 1948, erityisesti 199 ja 215–218.

638 Ks. esim. Lönnrot 1902, 223.

639 Olen itsekin joutunut keruumatkallani pari kertaa tilanteeseen, jossa humaltunut mies on ottanut kädestäni kiinni ja pitänyt otteessaan laulun sanoja tapaillen.

Käsitys runolaulun – jolla tarkoitan siis eri asiaa kuin siihen perustuvaa *kulttuuria* – kuolemisesta ansaitsee kuitenkin hienojakoisemman tarkastelun. Mielestäni ensinnäkin se, että käsillä olevat runolaulajat julistetaan "viimeisiksi", on romantisoidun runolaulajakuvan heijastuma. Näiden nykyistenkin laulajien (vaikka heitä onkin lukumääräisesti vähän) jälkeen tulee uusia laulajia, jotka ovat heiltä tai heidän kaltaisiltaan laulunsa oppineet. Tässä mielessä laulaminen ei ainakaan jäännöksettömästi katkea. Toiseksi, tässä yhteydessä puhutaan usein myös laulun tai perinteen kahdesta[640] tai kolmesta elämästä[641], millä tarkoitetaan sitä, että perinteen "ensimmäinen elämä" nähdään sen ilmenemisenä alkuperäisessä merkityksessä ja muodoissa ja sitä seuraavat elämisen vaiheet olisivat perinteen jatkumista perinnetietoisuuden synnyttyä (toinen elämä) tai sen tietoista vaalimista sekä uudelleen opettelemista ja uudistamista (kolmas elämä).

Hongon ja Tenhusen käyttäminä edellä kuvatut käsitteet ovat kuvaavia, ja niiden avulla voi pelkistää myös sitä muutosprosessia, joka on tapahtunut runolaulua koskevana Vienan Karjalassa viimeisen vuosisadan aikana. Mielestäni tärkeää olisi kuitenkin nähdä, että runolaulukulttuuri on ollut elävä ja muuttuvainen menneinä-

Kuva 33. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston väkeä Vuonnisessa, Jyrkisen törmälla heinäkuussa 1997. Henkilöt oikealta: Nina Lavonen, Maria Kalaniemi, Maija Karhinen, Olli Varis, Tytti Metsä, Taito Hoffrén, Maari Kallberg, Outi Pulkkinen, Philip Donner, Outi Linnaranta, Pekka Huttu-Hiltunen. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.

640 Honko 1990.
641 Tenhunen 2006, 12–17.

kin aikoina ja runolaulutaito on ollut kulttuurin itsensä suuresti arvostamaa myös ennen. Tässä mielessä muutos ei ehkä olekaan niin jyrkkä, kuin edellä kuvattujen käsitteiden perusteella voisi luulla. Nykyisellä runolaululla on oma katkeamaton jatkumonsa, vaikka se ei keskeisiltä kulttuurisilta merkityksiltään ole samassa asemassa kuin sata vuotta sitten.

Suomessa runolaulun uudenlainen kulttuurinen merkitys on 1990-luvulta lähtien noussut jatkuvasti, ja kehitys näyttää jatkuvan 2000-luvun puolella. Osittain se liittyy yleisempään kansanmusiikin arvostuksen nousuun, joka on alkanut jo 1960-luvulta.[642] Kansanmusiikkia esitetään suurille yleisöille kansanmusiikkijuhlilla, suurimpana Kaustisen kansanmusiikkijuhla. Runolaulu on viime aikoina entistä selvemmin noussut konserttitarjonnan piiriin muutenkin.[643] Sitä opiskellaan Sibelius-Akatemiassa[644], ammattikorkeakouluissa ja erillisillä kursseilla ja kesäleireillä, jopa kansalaisopistoissa. Kiinnostus runolaulua kohtaan on lisääntynyt harrastajien ja musiikin ammattilaisten ja tutkijoiden piirissä.

Uuden vuosituhannen aikana myös perinteisen länsivienalaisen runolaulun paikallisten taitajien ja uusien, hyvän musiikkikoulutuksen saaneiden runolaulajien kohtaamisista on hyviä kokemuksia.[645] Vienan kylissä asuvat perinteiset laulajat, jotka usein ovat vuosikymmeniä eläneet hiljaista elämää, ovat positiivisesti yllättyneitä, kun akateemisesti koulutetut muusikot ovat aidosti kiinnostuneita heidän laulamisestaan ja elämästään. Myös koulutetut muusikot ovat saaneet lisää näkemystä ja omakohtaista tuntumaa perinteeseen, kun he ovat tavanneet Vienan laulajia.

Uskon, että runolaulun uudelle nousulle 1990-luvulta lähtien on myös syvällisempiä syitä kuin pelkästään se, että Neuvostoliiton romahduksen jälkeen Vienan Karjalaan jälleen pääsee. Mielestäni kysymyksessä on yleismaailmallinen, postmodernille yhteiskunnalle ominainen ilmiö, jonka liikkeellepanevana voimana on kokemus kulttuurien yhteensulautumisesta ja pysyvien (tai pysyviksi koettujen) rakenteiden horjumisesta.

Stuart Hall liittää identiteetin käsitteen nousemisen kulttuurintutkimuksen keskiöön myöhäismodernissa yhteiskunnassa meneillään olevaan maapalloistumiseen ja kulttuuristen maisemien pirstoutumiseen. Hänen mukaansa identiteetistä tulee ongelma siinä vaiheessa, kun vanhat identiteetit ovat kriisissä.

> "Ne teoreetikot, jotka uskovat modernien identiteettien olevan murtumassa perustelevat kantaansa suunnilleen seuraavasti: Omaleimainen rakenteellinen muutos muokkaa modernien yhteiskuntien muotoa 1900-luvun lopussa. Kyse on meille sosiaalisina yksilöinä aiemmin vankkoja asemia antaneiden luokan, sukupuolen, seksuaalisuuden, etnisyyden, rodun ja kansallisuuden kulttuuristen maisemien pirstoutumisesta. Nämä muodonmuutokset panevat myös henkilökohtaiset identiteettimme liikkeeseen, horjuttavat käsityksiämme itsestämme yhtenäisinä subjekteina. Tätä vakaan 'minätunnon' katoamista kutsutaan toisinaan subjektin paikaltaan siirtymiseksi tai hajakeskittämiseksi. Tämä kaksinkertaisten siirtymien joukko – joka hajakeskittää yksilöt sekä suhteessa heidän vakiintuneisiin paikkoihinsa so-

642 Asplund 2006, 507.

643 Erityisesti Taito Hoffrén on esiintynyt runolaulajana.

644 Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastossa runolaulu on kuulunut keskeisesti opetussuunnitelmaan osaston perustamisesta, vuodesta 1983 lähtien.

645 Viittaan tässä ennen kaikkea niihin tutkimusmatkoihin, joita olen ollut järjestämässä muusikoille ja musiikin opiskelijoille.

> siaalisessa ja kulttuurisessa maailmassa että suhteessa omaan itseensä – muodostaa yksilöille 'identiteettikriisin'."[646]

Hall kyseenalaistaa aikaisemmat käsitykset kansakunnasta yhtenäisenä kulttuurisena identiteettinä. Hänen mukaansa kansallinen kulttuuri on diskurssi, joka konstruoi merkityksiä ja käsityksiämme kansakunnasta ja kansallisuudesta ja näin synnyttää sen, johon identifioidumme "kansakuntana".[647] Kuitenkin kansalliset kulttuurit, vaikka ovatkin konstruoituja ja sisältävät monenlaisia ristiriitaisuuksia, ovat hallinneet identiteetin lähteenä aina 1900-luvun loppupuolelle saakka. Nyt, vuosituhannen vaihteessa (Hallin mukaan 1970-luvulta lähtien suuresti laajentuen ja kasvaen) on tapahtumassa globalisaation eli maapalloistumisen prosessi, joka tuottaa kansallisten identiteettien rapautumista ja korvautumista yhtäältä globaaleilla, mutta toisaalta myös uusilla lokaaleilla identiteeteillä (jotka kuitenkin toimivat globalisaation logiikan sisällä).[648] Niinpä "globalisaatio voi johtaa paikallisten identiteettien vahvistumiseen tai uusien identiteettien syntyyn".[649]

Vaikka Stuart Hall tarkastelee asioita brittiläisestä näkökulmasta, pääosa hänen kuvauksestaan tuntuu osuvan kohdalleen myös suomalaisessa ympäristössä: kulttuuriset muutokset 1960-luvulta alkaen (tiedonvälitys, nuorisokulttuurin muutokset) ja kiihtyvästi 1990-luvulla (Euroopan integraatiokehitys osana globalisaatiota) ovat synnyttäneet kulttuurisen vastavaikutuksensa. Kansallisista juurista ja niiden representaatiomuodoista ollaan kiinnostuneita "uudella tasolla". Enää ne eivät yhdisty ahtaan nationalistiseen maailmankuvaan[650] vaan toimivat, globaalin maailman ehdoilla, osana kulttuuridiversiteettiä, osana paikallisten, alueellisten, kansallisten ja kansainvälisten, etnisten ja hybridisten kulttuurien iloista moninaisuutta.

Uskon, että runolaulu on yksi niistä kulttuuri-ilmiöistä, joiden merkitys uudessa tilanteessa korostuu. Se tarjoaa mahdollisuuden – itse asiassa mielenkiintoisella tavalla samanlaiseen kuin mikä sen merkitys oli menneinäkin vuosisatoina – samaistumiseen ja identiteetin kokemukseen vienankarjalaisille, meille suomalaisille ja muille itämerensuomalaisille. Tämä kehitys on jo näkyvissä nousevana ja moni-ilmeisenä. Runolaulua tutkitaan ja opiskellaan perinteenä, ja se elää uutta renessanssia myös populaarimusiikissa ja -kulttuurissa.

2000-luvun runolaulu on moni-ilmeistä, niin kuin se oli aikaisempinakin vuosisatoina. Näin pitääkin olla.

---

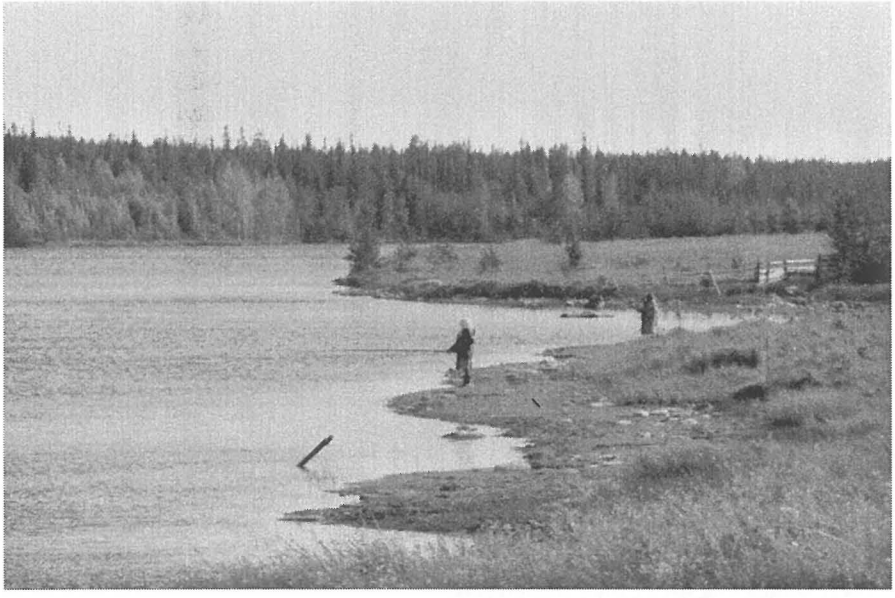
646 Hall 1999, 20.
647 Hall 1999, 45–56.
648 Hall 1999, 57–65.
649 Hall 1999, 68.
650 Itse asiassa Hall kuvaa, miten Euroopassa myös nationalistiset virtaukset voimistuvat, osana globaaleja kehitystrendejä. Hall sanoo, että "Globalisaation vaikutuksesta tapahtuvat siirtymät ja taittumat osoittautuvat moninaisemmiksi ja ristiriitaisemmiksi kuin sen kannattajat ja vastustajat olettivat". Hall 1999, 76.

Epilogi

Olin tutkimusmatkalla Uhtualla ja sen lähialueen kylissä kesäkuussa 2006. Olin etukäteen päättänyt käydä erityisesti sellaisissa paikoissa, joissa en aikaisemmin ollut käynyt, muun muassa Somman kylässä. Se oli jäänyt käymättä lähinnä sen vuoksi, että kylä oli 100 kilometriä Uhtualta itään, eli Länsi-Vienan ulkopuolella. Kylän sanottiin myös olevan käytännössä tyhjä, joten en odottanut kovin paljoa sinne mennessäni. Sain arvostamaltani kollegalta ja opastajaltani Santra Stepanovalta kylän entisen opettajan nimen. Santra arveli, että hän voisi olla kylän kesäasukas ja voisin siis kysellä kylästä lähemmin häneltä.

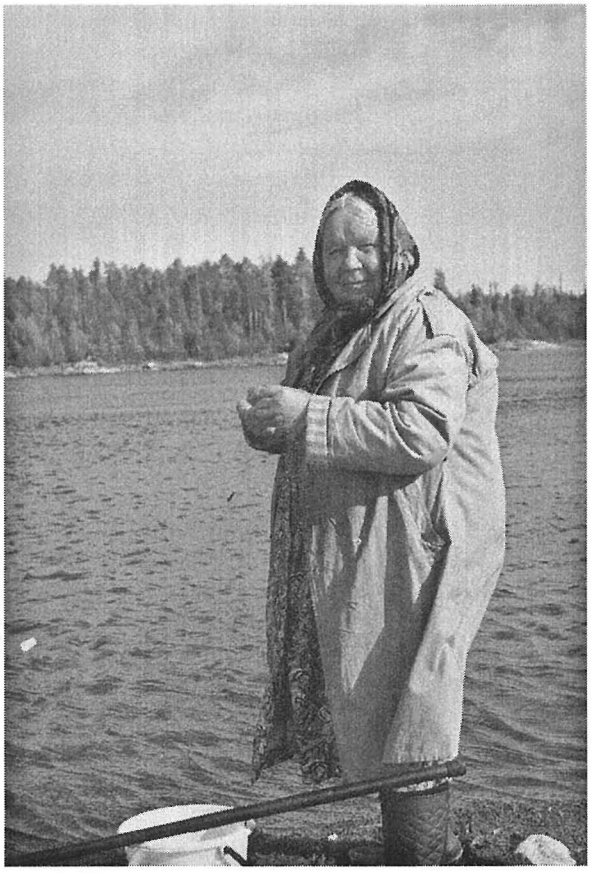
Kylään mennessäni ensivaikutelma oli jopa järkyttävä. Tien varressa oli hajoamispisteessä olevia taloja, rojua ja epäjärjestystä. Löysin kyselemällä opettajan talon, ja sainkin häneltä tietooni kaksi vanhaa kylän asukasta, Jelena Kusminan, joka asui tien varressa, ja Maria Dovitsinan, joka asui metsän laidassa (myöhemmin opin, että hänen oikea nimensä on Marina Wdovitsina). Kävin ensin Jelena Kusminan luona, ja sain häneltä lisää tietoja kylästä. Hänenkin mukaansa Marina osaisi laulaa. Itse Jelena ehdottomasti kielsi osaavansa.

Menin etsimään minulle osoitetusta talosta Marinaa, mutta ovi oli teljetty luudalla. Koira oli kotona ja luimisteli minulle. Erään toisen talon pihalla olevilta ihmisiltä kuulin, että etsimäni Marina oli mennyt kalalle. Kävelin siis niityn poikki joen rantaan ja näin siellä kaksi mummoa onkivavat kädessä. Otin valokuvan ja astelin rauhallisesti heitä kohti.



Kuva 34. Onkijat Kemijoen termalla vuonna 2006. JumA. Kuvaaja PHH.

Kuulin, kuinka he juttelivat, karjalaksi tietenkin. Koska he olivat selin minuun päin, aloin puhutella heitä jo kauempaa. En halunnut säikäyttää heitä. Kyselin kalastamisesta ja samalla tietoisen rauhallisesti jutellen kerroin, kuka olen. Kun he kuulivat, että olen kiinnostunut lauluista, Marina oikein kääntyi minua kohti ja sanoi painokkaasti: "Minä en muista niin mitänä, vanhoja lauluja. Kaikk' olen unhottan jo!" Myöntelin ja jutustelin muita asioita välillä, ja hetken kuluttua palasin varovasti laulu-teemaan. Sain entistäkin painokkaamman vastauksen: "Sinun olisi pitän tulla kun minun muamo eli. Hiän osasi lauluja, mutta mie en ossaa nii mitänä, en en!"



Kuva 35. Marina Wdovitsina Kemijoen rannalla kesäkuussa 2006. JumA. Kuvaaja PHH.

Tuolla hetkellä pääni päällä syttyi kuvaannollinen lamppu: se, että Marina viittasi äitiinsä, oli selvä merkki siitä, että hän, painokkaasta kieltämisestään huolimatta, osasi lauluja. Tiesin jo, mitä pitää tehdä.

Keskustelin mummojen kanssa Kemijoen rannalla vielä noin puoli tuntia pääasiassa kylään ja Kemijokeen liittyvistä asioista ja karttelin tietoisesti palaamasta lauluihin enää tässä keskustelussa. Toinen mummoista kertoi olevansa kylässä ainoastaan käymässä, ja hän sanoikin olevansa lähdössä linja-autolla Kepalle parin tun-

nin kuluttua. Tällöin huomasin ehdottaa hänelle, että minä veisin hänet. Säästyisi aikaa ja rahaa. Niin sovittiin, ja lähdimme rannasta hänen kanssaan kylän suuntaan. Ennen poistumista patistelin Marinalta kuitenkin lupauksen, että saisin tulla myöhemmin uudestaan häntä jututtamaan. Hän aluksi kielsi, mutta kun sanoin, että juttelemme ihan vain tästä kylästä, hän lupasi viimein. Vein Sommalta kaksi mummoa Kepalle, mistä he olivat kiitollisia.

Seuraavan kerran olin samalla suunnalla elokuun 2. päivänä eli Iljan päivänä esiintymässä Paanajärven praasniekassa. Siellä olikin iso juhla, koska kylälle luovutettiin Europa Nostra -palkinto. Luovuttajana oli edustajia Norjasta ja Tanskasta, läsnä oli myös Karjalan tasavallan korkeinta poliittista johtoa. Lauloin juhlassa runolaulua, jota olin opetellut Bernerin vuonna 1872 Tananie Lokkinalta tallentaman Lemminkäisen virren pohjalta, sitä mukaillen. Sen myöhäisemmältä ajalta en tiennyt eeppistä runolaulua kylästä tallennetun, en ainakaan ehyttä laulua.

Juhlien jälkeen (ne olivat komeat, osallistujia useita satoja juhlapukuisia ihmisiä) ajelin seuraavana päivänä Sommalle. Kontrasti kauniin Paanajärven juhlahumun jälkeen oli jyrkkä. Menin ensin Jelenaa tervehtimään, ja kiirehdin sitten tapaamaan Marinaa. Hän oli kotonaan lepäämässä ja jälleen kielsi osaavansa lauluja. Sanoi myös astman vaivaavan. Hän hengitti äänekkäästi. Juttelin hänen kanssaan ensiksi kylän menneisyydestä, sitten hänen lapsuudestaan ja Kuren kylästä, josta hän olikin alun perin kotoisin. Noin tunnin kuluttua hän jo oma-aloitteisesti lauloi pienen laulun. Sen jälkeen tuli vielä kaksi kolme laulua, joista tietenkin kiittelin kovasti. Sitten tein jotakin sellaista, mitä en tavallisesti tee. (Minulla on ollut keruumatkoilla sellainen periaate, että vältän mahdollisimman paljon käsitteiden tai nimitysten antamista informanteille. Siksi yleensä kysyn vain lauluja, vanhoja lauluja tai niitä, joita siinä kylässä ennen kuuli jne.). Hetken mielijohteesta kysyin häneltä muina miehinä: "Oliko teijän kylässä niitä Väinämöisen lauluja?" Niskakarvat nousivat pystyyn, kun Marina yhtä eleettömästi ja luonnollisesti alkoi muistella: "Oliha se, se...Väinämö venettä vesti..." Hän alkoi laulaa! Jäykistyin sohvalle ja melkeinpä lakkasin hengittämästä. Hyvänen aika! Hän laulaa Väinämöisen polvenhaavaa! Somman tyhjässä kylässä, onnettomassa olosijassa! Kuvat kulkivat mielessäni Marinan laulamisen aikana "ajo keskimmäiseheh talooho, oisko se tässä talossa, veren tuusan tukkijooa, ukko uunilta puhuuve..." Ajattelin, miksi ihmeessä en ollut tullut tähän kylään aikaisemmin! Vielä eilen olin laulanut reilun kymmenen kilometrin päässä runolaulua, jonka sanottiin olleen viimeisen tältä alueelta. Nyt edessäni oli astmainen mummo, jolla hiki valui otsalle hänen laulaessaan.

Laulun loputtua pidättelin itseäni; kehuin tietenkin hienoa laulua (ja Marina oli tyytyväinen), mutta pelkäsin, että pelästyttäisin hänet liiallisella innostuksella. Niinpä juttelin laulusta "normaalin innostuneesti", ja hetken kuluttua pyysin häntä laulamaan sen uudestaan varmuuden vuoksi. Sanoin: "Kun en ole varma kirjuttiko tämä magnetofoona sitä kunnolla, niin siksi vain." Hän lauloi laulun uudestaan, jopa hieman varmemmalla äänellä, ja loppuun tuli erillinen loitsu, sanottuna: "Muarie matala neiti, pyhä piika pikkarainen..." Loitsu päättyi kolmeen sylkäisyyn. Marina ujosteli aluksi sylkäisyjä, mutta sain hänet tekemään kaiken uudestaan, ja hieman varmemmin.

Poistuessani talosta olin erittäin iloinen, tuntui kuin kävelisin ilmassa. Ajoin nopeasti Haikolaan yöksi. Sinne oli tullut muitakin matkalaisia, venäläinen pieni filmiryhmä, joten sain itsekseni mietiskellä tapahtumia melko rauhassa.

Olin tavannut runolaulajan.

KÄYTETYT LYHENTEET

JumA = Juminkeon arkisto
KIA = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkisto
KRA = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkisto
KSVK = Kalevalaseuran vuosikirja
SKS = Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
SKST = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia
SKS KU = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kuva-arkisto
SKSÄ = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Äänitearkisto
SKVR = Suomen Kansan Vanhat Runot
SSA = Suomen sanojen alkuperä (I – III) 1992 – 2000
PHH = Pekka Huttu-Hiltunen.

AINEISTOLUETTELOT

Luettelo kuvista ja kaavioista

Kansikuva: Pekka Huttu-Hiltunen ja Riitta Huttunen haastattelevat Santra Semsujevaa Vuokkiniemessä talvella 1999. Alma Media. Kuvaaja Juhani Karvonen.
Kuva 1: (sivu 17) Maria Feodorovan syntymäkodin, eli Ortjon pirtin rauniot Lytässä 2006. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.
Kuva 2: (sivu 23) Kartta Länsi-Vienan alueesta. Kartta muokattu Juminkeon verkkosivuilta http://www.juminkeko.fi/viena/kartta.html
Kuva 3. (sivu 41) Vienan Karjalan kansankulttuurin osa-alueet 1800-luvun jälkipuoliskolla. (Kuva Pöllän tutkimuksesta kirjasta Vienan Karjalan etnisen koostumuksen muutokset 1600-1800 -luvulla. SKS. Sivu 301.)
Kuva 4. (sivu 57) Iro kuuntelee ämmönsä runolaulua Vuokkiniemessä 2007. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.
Kuva 5. (sivu 64) Mari Perttunen (oik.), Latvajärvi, Vuokkiniemi. SKS 5382. Kuvaaja Väinö Kaukonen 1942.
Kuva 6. (sivu 73) PHH haastattelee Anni Ivanovaa Uhtualla kesäkuussa 2003. JumA. Kuvaaja Janne Seppänen.
Kuva 7. (sivu 87) Vuokkiniemi kesällä 1997. JumA. Kuvaaja PHH.
Kuva 8. (sivu 88) Lesosen talo Venehjärvellä 1996. JumA. Kuvaaja PHH.
Kuva 9. (sivu 89) Kylyt lämpiävät Uhtualla 1996. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.
Kuva 10. (sivu 90) Näkymä Likopäässä, Uhtualla kesäkuussa 1997. JumA. Kuvaaja PHH
Kuva 11. (sivu 92) Potakanpanijoita Uhtuan Likopäässä kesäkuussa 1997. (Melentjev). JumA. Kuvaaja PHH.
Kuva 12. (sivu 96) Maria Feodorova kesällä 1997. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.
Kuva 13. (sivu 99): Sulo Bogdanov ja Ilmi Bogdanova kesäkuussa 2003. JumA. Kuvaaja PHH.
Kuva 14. (sivu 101) Jouki Peksujeva kotinsa pihalla Uhtuan Lamminpohjassa 1997. JumA. Kuvaaja PHH.

Kuva 15. (sivu 105) Darja Šahtarina ja muita naisia Vuonnisessa 14.8.1999. JumA. Kuvaaja PHH.
Kuva 16. (sivu 106) Anni Lehtonen Oulussa. SKS 5413. (Ei kuvausaikaa n 1910-1915). Kuvaaja Samuli Paulaharju.
Kuva 17. (sivu 111) Anni (vas.) ja Matro Lehtonen ensimmäistä kertaa Oulussa syksyllä 1910. SKS 5416. Kuvaaja Samuli Paulaharju.
Kuva 18. (sivu 121) Esimerkki Juho Rannan nuotinnoksesta (pienennetty).
Kuva 19. (sivu 123) Esimerkki säeparista ja niitä erottavasta kaksoisviivasta (SKS KRA. Ranta, Juho VK 79/18).
Kuva 20. (sivu 143) Näkymä Vuonnisesta, Jyrkisen törmältä eli siltä paikalta jossa Ontrei Malisen talo sijaitsi. Taustalla näkyy Ylä-Kuittijärvi. Kuva on vuodelta 1997. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.
Kuva 21. (sivu 144) Domna Huovinen. Rajattu kuvasta SKS VRTA 1994:154. Kuvaaja Heikki Kalima.
Kuva 22. (sivu 174) Veneitä Kuittijärven rannalla kesäkuussa 1996. JumA. Kuvaaja PHH.
Kuva 23. (sivu 185) Näkymä Vuokinsalmen kylästä, Vuokkijärven suuntaan vuonna 1997. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.
Kuva 24. (sivu 186) Anni Tenisova. SKS 2239. Kuvaaja Erkki Ala-Könni.
Kuva 25. (sivu 204) Vienankarjalaisia lapsia laulamassa. Hepokatti-ryhmä Uhtuallla 2004. JumA. Kuvaaja PHH.
Kuva 26. (sivu 237) Näkymä Tollonjoen kylästä vuonna 1986, jolloin kylä oli jo autio. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.
Kuva 27. (sivu 238) Haastattelen Maria Feodorovaa Uhtualla 1998. Kuva otettu videofilmiltä JumA vi4001.
Kuva 28. (sivu 266) Santra (Aleksandra) Remsujeva Vuokkiniemessä elokuussa 1993. Rajattu suuremmasta kuvasta. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen.
Kuva 29. (sivu 283) Kuvasarja Santra Remsujevan ilmeikkäästä laulamisesta vuodelta 2007. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen
Kuva 30. (sivu 289) Jussi Huovinen ja kantele vuonna 2002. JumA. Kuvaaja Janne Seppänen.
.Kuva 31. (sivu 294) Paro Lettijeva Kostamuksessa vuonna 2004. JumA. Kuvaaja PHH.
Kuva 32. (sivu 301) Jussi ja Enni Huovinen kotonaan Hietajärvessä vuonna 1998. JumA. Kuvaaja Markku Nieminen
Kuva 33. (sivu 324) Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston väkeä Vuonnisessa kesällä 1997. JumA Kuvaaja Markku Nieminen.
Kuva 34. (sivu 327, *401, 435*) Onkijat Kemijoen termalla vuonna 2006. JumA. Kuvaaja PHH.
Kuva 35. (sivu 328) Marina Wdovitsina Kemijoen rannalla kesäkuussa 2006. JumA. Kuvaaja PHH.
Kuva 36. (sivu 403) Marina Wdovitsina. JumA. Kuvaaja PHH.
Kuva 37. (sivu 437) Marina Wdovitsina vuonna 2006. JumA. PHH.

Kaavio 1. (sivu 37) Kaarle Krohnin käsitys "Kalevalan runojen" kulkeutumisesta Itämerensuomalaisella kulttuurialueella
Kaavio 2. (sivu 291) Jussi Huovisen esivanhemmat (isälinja).

Luettelo nuotinnoksista

Nuotinnokset 1-3 sekä 5 ovat Juho Rannan nuotintamia. Kaikki muut ovat Pekka Huttu-hiltusen nuotintamia.

Nuotinnos 1. (sivu 125) Juho Rannan nuottiesimerkki numero 16. Nuotinnos Juho Ranta.. SKS KRA. Ranta, Juho VK 79. 1914.

Nuotinnos 2. (sivu 126) Sävelmä 20. SKS KRA Ranta, Juho VK 79. 1914.

Nuotinnos 3. (sivu 126) Sävelmä 37. SKS KRA Ranta, Juho VK 79. 1914.

Nuotinnos 4. (sivu 127) Katkelma Anni Kirilloffin laulusta SKSÄ 72:1-2. Nauhoittaja Doegen, Wilhelm / Setälä E.N. Berliini / Helsinki. Nauhoitusaika 28.9.1923. Nauhoituspaikka Kyminlinna.

Nuotinnos 5. (sivu 132) Kolme säeparia Anni Lehtosen laulusta 38 Juho Rannan nuotintamana. SKS KRA Ranta, Juho VK 79. 1914.

Nuotinnos 6. (sivu 147) Nuottiavain, jota käytetään nuotinnoksissa.

Nuotinnos 7. (sivu 153) Domna Huovisen viisisävelinen sävelasteikko runolauluissa.

Nuotinnos 8. (sivut 154, 156, 158, 160 ja 162) Domna Huovisen Lemminkäisen virsi SKSÄ A 196/435b-436.

Nuotinnos 9. (sivut (155, 157, 159, 161 ja 163) Domna Huovisen Lemminkäisen virsi SKSÄ A 911/16.

Nuotinnos 10. (sivu 167-168) Domna Huovisen Lemminkäisen virren toisinto SKSÄ A 526/1b.

Nuotinnos 11. (sivu 168) Domna Huovisen yleistyypin runolaulun esisäkeen kantamuodon A variaatiot A1 ja A2.

Nuotinnos 12. (sivu 168) Domna Huovisen yleistyypin runolaulun esisäkeen kantamuoto B.

Nuotinnos 13. (sivu 169) Domnan yleistyypin runolaulun jälkisäkeen kantamuoto J, ja sen kaksi variaatiota J1 ja J2.

Nuotinnos 14. (sivu 169) Domna Huovisen yleistyypin runolaulun jälkisäkeen kantamuoto K.

Nuotinnos 15. (sivu 171) Nuotinnos laulusta Astu surma soita myöten, SKSA 196/438.

Nuotinnos 16. (sivu 172) Domna Huovisen yleistyypin runolaulun esisäkeen kantamuoto B ja sen variaatio B2.

Nuotinnos 17. (sivu 172) Domna Huovisen Miepä se laulan lapsen kaksin, SKSA 196/438.

Nuotinnos 18. (sivu 173) Esimerkki rytmisten muunnelmien esiintymisestä laulussa Annikkini suaren neito, SKSÄ A 196/436.

Nuotinnos 19. (sivu 175) Domna Huovisen Neiti istu rannalla, SKSA 196/437. Nuotinnos PHH..

Nuotinnos 20. (sivu 177) Domna Huovisen laulu Lenti kokko koillisesta (katkelma), SKSA Ä 196/438c-439.

Nuotinnos 21. (sivu 178-179) Domna Huovisen laulu Oli ennen nell'ä neittä. SKSÄ A196/437.

Nuotinnos 22. (sivut 199) Anni Tenisovan seitsensävelinen runolaulun sävelasteikko.

Nuotinnos 23. (sivut 205-211)Anni Tenisovan Lemminkäisen virsi. (Kper AK/0172:07. 1956. Tässä tutkimuksessa toisinto numero 11.).

Nuotinnos 24. (sivu 228) Anni Tenisovan Hämehessä härkä synty. Kper AK/0386:23. Tallennusaika tuntematon, sekä Kper AK/0878:13. 1954.

Nuotinnos 25. (sivu 229) Anni Tenisova: Lenti kokko koilta ilman. Kper AK/0261:19. 1953.

Nuotinnos 26. (sivu 230) Anni Tenisovan Kukus kultani käköni. Kper AK/0174:07 vuodelta 1954.

Nuotinnos 27. (sivu 243) Maria Feodorovan asteikko.

Nuotinnos 28. (sivu 244-245) Maria Feodorovan Anni tyttö ainut neiti. JumA md4007:41.

Nuotinnos 29. (sivu 247) Näinhän se ennen eukko lauloi. JumA mb4003:19.

Nuotinnos 30. (sivu 249) Hämehikki huoran poika. JumA md4010:34.

Nuotinnos 31. (sivu 251-252) Maria Feodorovan Kokko lenti koilliselta. JumA md4010:12.

Nuotinnos 32. (sivu 254) Maria Feodorovan Souva souva soutajaisen. JumA md4010:03.

Nuotinnos 33. (sivu 256-257) Maria Feodorovan Miepä laulan lapsellani. JumA md4010:24.

Nuotinnos 34. (sivu 258) Maria Feodorovan Ken söi kesävoin. JumA md4010:32.

Nuotinnos 35. (sivu 260) Maria Feodorovan Nouse pois nokini neiti. JumA c9026:19.

Nuotinnos 36. (sivu 262) Maria Feodorovan Nouse pois nokini neiti (2). JumA c9026:19. Haastattelija Veera Voima.
Nuotinnos 37. (sivu 270) Katkelma Santra Remsujevan lastenlaulusta. JumA c9035:1.
Nuotinnos 38. (sivu 271) Katkelma Santra Remsujevan häälaulusta. JumA c9035:2.
Nuotinnos 39. (sivu 278-279) Santra Remsujevan Oli ennen nellä neittä. JumA c9035:12.
Nuotinnos 40. (sivu 283) Santra Remsujevan asteikko.
Nuotinnos 41. (sivu 293) Jussi Huovisen Näitä laulan joita tiijän (Katkelma. Jatkuu sävelmältään samanlaisena). N104:10.
Nuotinnos 42. (sivu 295) Jussi Huovisen Lemminkäisen virsi. JumA c9000:36.
Nuotinnos 43. (sivu 298) Jussi Huovisen Hovatan karhunkaatolaulu. JumA N577:14b.
Nuotinnos 44. (sivu 299) Jussi Huovisen häälaulua (katkelma). JumA N101:07.
Nuotinnos 45. (sivu 299) Paro Lettijevan häälaulua (katkelma). JumA 101:06.
Nuotinnos 46. (sivu 300) Paro Lettijevan onkilaulu (katkelma). JumA c9000:22.
Nuotinnos 47. (sivu 302) Jussi Huovisen Souva souva soutajaisen. JumA c9000:39.
Nuotinnos 48. (sivu 304) Jussi Huovisen Souti Sorsa poikineehe. JumA N100:03.
Nuotinnos 49. (sivu 305) Jussi Huovisen Jänis sanoi pojallensa. JumA N104:12.
Nuotinnos 50. (sivu 306) Jussi Huovisen Etähäll on miun emoni. JumA c9000:15.

Luettelo diagrammeista

Diagrammi 1. (sivu 150) Sävelkorkeudet Domna Huovisen Lemminkäisen virressä vuonna 1952 (otos 57 sekuntia laulun alusta).
Diagrammi 2. (sivu 151) Domna Huovisen laulun sävelkorkeudet Lemminkäisen virren alussa (katkelma).
Diagrammi 3. (sivu 152) Domna Huovisen Häävirressä käyttämät sävelkorkeudet (Lenti Kokko koillisesta, SKSÄ A 196/438–439).
Diagrammi 4. (sivu 192) Anni Tenisovan käyttämät sävelkorkeudet Lemminkäisen virren toisinnossa 9 (katkelma, Kper AK/0069:01. 1954.).
Diagrammi 5. (sivu 193) Anni Tenisovan käyttämät sävelkorkeudet toisinnossa 15 (Kper AK/0174:12. 1954.).
Diagrammi 6. (sivu 193) Sävelkorkeuksien kuvaus Anni Tenisovan Lemminkäisen virrestä, toisinto 9. (Kper AK/0069:01. 1954. Katkelma).
Diagrammi 7. (sivu 194) Anni Tenisovan perussävelen vibrato. (Kper AK/0069:01. 1954. Katkelma.).
Diagrammi 8. (sivu 195) Asteikon sävelet yhdessä säeparissa, toisinnossa 15. (Kper AK/0174:12. 1954. Katkelma.).
Diagrammi 9. (sivu 196) Yhden säeparin sävelkorkeudet, toisinto 15. (Kper AK/0174:12. 1954. Katkelma.).
Diagrammi 10. (sivu 197) Sävelkorkeudet säeparissa B / J. Toisinto 8 (Kper AK/0069:03 – 04. 1954. Katkelma.).
Diagrammi 11. (sivu 222) Anni Tenisovan säeparityyppi A / L
Diagrammi 12. (sivu 222) Anni Tenisovan säeparityyppi B / J. (voimakkaasti profiloituva).
Diagrammi 13. (sivu 223) Anni Tenisovan säeparityyppi A / K
Diagrammi 14. (sivu 224) Anni Tenisovan säeparityyppi C / L
Diagrammi 15. (sivu 242) Katkelma Muarie matala neiti –laulun toisinnosta JumA md4003:39, tietokoneen analyysi ja koneellinen nuotinnos.
Diagrammi 16. (sivu 243) Muarie matala neiti -laulun kaikki sävelkorkeudet tietokoneen analysoimana (JumA md4003:39).
Diagrammi 17. (sivu 276) Santra Remsujevan On sauna Sarajovella, Hevon huone honkikossa. JumA c9035:10.

Diagrammi 18. (sivu 277) Santra Remsujevan Luojan virren sävelkorkeuksien frekvenssit. JumA c9035:10.
Diagrammi 19. (sivu 281) Sävelkorkeuksien frekvenssit koko Vienan neitoset -laulussa. JumA c9035:12.
Diagrammi 20. (sivu 281) Sävelkorkeuksien frekvenssi katkelmasta (reilu puolet) Vienan neitoset -laulua. JumA c9035:12.
Diagrammi 21. (sivu 282) Sävelkorkeuksien frekvenssi Vienan neitoset -laulun yhdestä säeparista. JumA c9035:12.

Luettelo taulukoista

Taulukko 1. (sivu 35) Nykyinen käsitys runolaulun esihistoriallisista kehitysvaiheista Heikki Kirkisen[1], Matti Sarmelan[2] ja Matti Kuusen[3] tutkimuksiin nojaten.
Taulukko 2. (sivu 108) Kuuden valitsemani runolaulajan elämänkaaren ajoittuminen 1900-luvulle ja heiltä tallennetun, tutkimuksessani käytetyn aineiston keruuajankohta.
Taulukko 3. (sivu 120) Runosävelmiä y.m. Wenäjän Karjalasta. Luettelo Juho Rannan nuotinnoksista.
Taulukko 4. (sivu 123) Juho Rannan nuotintamien Anni Lehtosen sävelmien uusi luokitus.
Taulukko 5. (sivu 128-129) Melodiahahmon kuvaajia Juho Rannan nuotinnoksissa Anni Lehtosen runolauluista.
Taulukko 6. (sivu 130) Esisäkeiden alku- ja päätössävel Juho Rannan nuotinnoksissa Anni Lehtosen runolauluista.
Taulukko 7. (sivu 130) Jälkisäkeen alku- ja päätössävel Juho Rannan nuotinnoksissa Anni Lehtosen runolauluista.
Taulukko 8. (sivu 131) Säkeiden ja säeparien sävelala Juho Rannan nuotinnoksissa Anni Lehtosen runolauluista.
Taulukko 9. (sivu 133) Runosävelmien jakautuminen duuri-mollitonaliteetin mukaan Juho Rannan nuotinnoksissa Anni Lehtosen runolauluista.
Taulukko 10. (sivu 134) Anni Lehtosen runolaulun yleistyypin sävelmäformulat Juho Rannan nuotinnoksissa Anni Lehtosen runolauluista.
Taulukko 11. (sivu 139) Säetyyppifrekvenssin vertailua Anni Lehtosen runolaulussa ja Matti Kuusen analysoimissa Sampo-runoissa.
Taulukko 12. (sivu 140) Normaali- ja murrelmasäkeet Anni Lehtosen runolauluissa.
Taulukko 13. (sivu 141) Alkusointuisuus Anni Lehtosen runolaulussa.
Taulukko 14. (sivu 164) Domna Huovisen laulamisen taitekohdat Lemminkäisen virren toisinnoissa SKSÄ A 196/435b-436 ja SKSÄ A 911/16.
Taulukko 15. (sivu 170) Kantamuotojen variaatioiden ja niiden muunnosten järjestys Domna Huovisen kahdessa Lemminkäisen virren toisinnossa (10 ensimmäistä säeparia)
Taulukko 16: (sivu 180) Poikkeamiset laajuussäännöistä Domna Huovisen runolaulussa verrattuna eräisiin muihin laulajiin (prosenttia tarkasteltavista pääpainollisista tavuista).
Taulukko 17. (sivu 181) Säetyyppien frekvenssi Domna Huovisen laulussa verrattuna kolmeen muuhun aineistoon.
Taulukko 18. (sivu 182) Trokee- ja murrelmasäkeet Domna Huovisen Lemminkäisen virressä.
Taulukko 19. (sivu 183) Runosäkeiden niin sanottu vahva alkusointuisuus Domna Huovisella.
Taulukko 20. (sivu 190) Anni Tenisovan runolaulujen toisinnot genren mukaan lajiteltuina. Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitoksen kansanperinteen laitoksen A-K:n kokoelmat.
Taulukko 21. (sivu 197) Anni Tenisovan runolaulussa käyttämien sävelkorkeuksien esiintymisfrekvenssi.

---

1 Kirkinen 1984, 1988.
2 Sarmela 1994.
3 Kuusi 19978

Taulukko 22. (sivu 198) Anni Tenisovan käyttämät likimääräiset sävelkorkeudet centteinä toisinnossa numero 10 (Kper AK/0172:08. 1956. Katkelma.) viiden ensimmäisen säeparin aikana.
Taulukko 23. (sivu 200) Yleisimmät esisäkeen sävelmät Anni Tenisovan eeppisiksi luokitelluissa runolauluissa.
Taulukko 24. (sivu 201) Anni Tenisovan eeppisten runolaulujen esisäkeiden tyyppiluokitus rakenteen ja karaktäärin perusteella.
Taulukko 25. (sivu 202) Anni Tenisovan eeppisten runolaulujen jälkisäetyypit.
Taulukko 26. (sivu 203) Yleisimmät esisäkeen sävelmät koko Anni Tenisovan eeppisten runolaulujen aineistossa ja laulussa 11.
Taulukko 27. (sivu 211) Yleisimmät jälkisäkeet koko Anni Tenisovan eeppisten runolaulujen aineistossa ja toisinnossa 11.
Taulukko 28. (sivu 212) Säeparit Anni Tenisovan toisinnossa 11. (Kper AK/0172:07. 1956)
Taulukko 29. (sivu 213) Esi- ja jälkisäetyyppien välinen yhteys toisinnossa 11. (Kper AK/0172:07. 1956.).
Taulukko 30. (sivu 215) Vapaamittaiset säkeistöt Anni Tenisovan Lemminkäisen virren toisinnossa 11. (Kper AK/0172:07. 1956).
Taulukko 31. (sivu 232) Säkeiden tavuluvut Anni Tenisovan runolaulussa.
Taulukko 32 (sivu 234) Alkusointuisuus Anni Tenisovan eeppisissä runolauluissa.
Taulukko 33: (sivu 234) Alkusointuisuus Anni Tenisovan runolauluissa (%-osuuksina genren mukaan laskettuna).
Taulukko 34: (sivu 286) Santra Remsun säkeiden tavuluvut kolmessa eeppisen laulun toisinnossa.
Taulukko 35: (sivu 286) Normaali- ja murrelmasäkeiden jakauma Santra Remsujevan eeppisissä lauluissa.
Taulukko 36: (sivu 287) Vahvan alkusointuisuuden esiintyminen Santra Remsujevan eeppisissä lauluissa.
Taulukko 37. (sivu 292) Jussi Huovisen runolaulut.
Taulukko 38. (sivu 313) Laulajakohtaiset sävelmäformulat.
Taulukko 39. (sivu 314) Runolaulajien sävelmäformuloiden (lyhenne ft) lukumäärät yleistyypin (lyhenne Y) ja häälaulutyypin (lyhenne H) runolaulussa.
Taulukko 40. (sivu 315) Runolaulajien asteikkotyypit runolaulussa.
Taulukko 41. (sivu 316) Säkeiden sanojen tavuluvut kymmenen yleisimmän säetyypin osalta kuudella 1900-luvun keskeisellä runolaulajalla. Vertailutietona Matti Kuusen Sampo-tutkimuksen Malis-redaktion luvut. (Taulukon prosenttiluvut on laskettu kaikkien laulajien osalta otoksesta lauluja. Otoksen yhteenlaskettu säemäärä on suluissa.)
Taulukko 42. (sivu 317) Tasasäkeiden ja murrelmasäkeiden suhde kuudella 1900-luvun keskeisellä runolaulajalla. Vertailutietona Matti Kuusen Sampo-tutkimus. (Suluissa otoksen säkeiden määrät.)
Taulukko 43. (sivu 317) Alkusointuisuus kuudella 1900-luvun keskeisellä runolaulajalla.
Taulukko 44. (sivu 317) Säeparallelismi kuudella laulajalla yhdessä eeppisessä laulussa.
Taulukko 45. (sivu 319) Laulajien runolaulurepertoaari.

Luettelo musiikkianalyysin aineistoista

Tässä erillisessä luettelossa ovat kaikki ne laulutoisinnot arkistoviitteineen, joita tämän tutkimuksen musiikkianalyysissä on käytetty aineistona. Lisäksi kunkin laulajan kohdalla on ilmoitettu ne tallenteet, joihin pääosa henkilökuvauksista perustuu.

Kun Anni Lehtosen sävelmäesimerkit on laskettu mukaan, aineistossa on 106 runolaulutoisintoa, yhteensä 3128 säettä.

I Juho Rannan nuotinnokset Anni Lehtosen lauluista

Aineistossa on 12 sävelmäesimerkkiä, yhteensä 77 säettä: SKS KRA. Ranta, Juho VK 79. 1914, numerot 16, 18, 20, 24 - 26 ja 33 - 38.

Nuottiesimerkit ovat sivuilla 125 (sävelmä 16), 126 (sävelmät 20 ja 37) ja 132 (sävelmä 38).

II Domna Huovisen laulutoisinnot

12 runolaulutoisintoa, yhteensä 727 säettä, sekä yksi ns. välimuotoinen laulutoisinto, seuraavilta tallenteilta: SKSÄ A 196–198, SKSÄ A 911/16, SKSÄ A 526/1, SKSÄ FONKOP 113, SKSÄ 247:13-21. 1968.

Lemminkäisen virsi. Suomussalmi. Kuivajärvi. Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri. SKSÄ A 196/435b – 436. 1952. Laulutoisinto on nuotinnettu, nuotinnos 8, sivulta 154 alkaen.

Lemminkäisen virsi. Suomussalmi. Kuivajärvi. Yleisradio, Toivo Rasilainen. SKSÄ .A 911/16. 1952. Nuotinnos 9, s. 155 alk.

Lemminkäisen virsi. Suomussalmi. Kuivajärvi. A.O. Väisänen. SKSÄ A 526/1b. 1955. (Nuotinnos 10, s 167-168.).

Meren kosijat. Suomussalmi. Kuivajärvi. Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri. SKSÄ A 196/436. 1952. Nuotinnus 18, s. 173. (katkelma).

Meren kosijat. Suomussalmi. Kuivajärvi. Yleisradio, Toivo Rasilainen. SKSÄ A 911/16. 1952. (ei nuotinnettu).

Surman virsi. Suomussalmi. Kuivajärvi. Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri. SKSÄ A 196/438b. 1952. Nuotinnos 15, s. 171.

Iso tammi. Suomussalmi. Kuivajärvi. Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri. SKSÄ A 196/437. 1952. Nuotinnos 21, s. 179.

Miepäse laulan lapsen Suomussalmi. Kuivajärvi. Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri. SKSÄ A 196/438a. 1952. Nuotinnos 17, s. 172.

Lunastettava neito. Suomussalmi. Kuivajärvi. Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri. SKSÄ A 196/437. Nuotinnos 19, s. 175). Huom: laulutoisinto ei ole runolaulu.

Häälaulu: Lenti kokko. Suomussalmi. Kuivajärvi. Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri. SKSÄ A 196/438c – 439. 1952. Nuotinnos (katkelma) 20, s. 177.

Häälaulu: Mänes myyven. Suomussalmi. Kuivajärvi. Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri. SKSÄ A 196/439. 1952. (ei nuotinnettu).

Häälaulu: Miero vuotti. Suomussalmi. Kuivajärvi. Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri. SKSÄ A 197/440. 1952. (ei nuotinnettu).

Häälaulu: (...uutta kuuta ?). Suomussalmi. Kuivajärvi. A.O. Väisänen. SKSÄ A. 526/1a. 1955. (ei nuotinnettu, epäselvä).

III Anni Tenisovan laulutoisinnot

Aineistossa on 47 runolaulutoisintoa, yhteensä 1440 säettä.

Anni Tenisovan aineistossa oleva järjestysnumero viittaa luvussa 5.3 sivulla 190 olevan taulukon 20 numerointiin. Olen jättänyt luettelosta pois laulajan kotipaikan ja tallentajan, koska ne ovat kaikissa samat, Vuokinsalmi ja Erkki Ala-Könni. Useat laulut ovat alkuperäisessä aineistossa kopioituina kahteen kertaan, osa jopa useammin, mikä näkyy luettelossa useampana arkistonumerona. Kaikki nauhakopiot on käsitelty tutkimusaineistossa yhtenä toisintona. Arkistomerkinnät ovat Kper = Tampereen yliopiston kansanperinteenlaitoksen arkisto, tallenteen arkistonumero:perinneyksikön numero. Äänitysajankohdan vuosiluku on merkitty samalla tavalla, kuin se on arkiston omassa luettelossa.

1. Luojan virsi	Kper AK/0153:16. 1956.
2. Paimenen virsi.	Kper AK/0370:08. tuntematon ja AK/0377:10. 1957.
3. Paimenen virsi.	Kper AK/0718:13. 1954.
4. Luojan virsi	Kper AK/0265:08. 1956, AK/0174:27 – 175:01. 1954, AK/0383:12. 1955?, AK/0381:07. 1955, AK/0386:19. tuntematon.
5. Vienan neitoset.	Kper AK/0878:14. 1954, AK/0386:22. tuntematon.
6. Väinämöisen kosiomatka	Kper AK/0068:21. 1954, AK/0386:20. 1950-l ja AK/0773: 04. 1954.
7. Väinämöisen polvenhaava	Kper AK/0068:22. 1954 sekä AK/0773:05. 1954.
8. Luojan virsi	Kper AK/0069:03 - 04. 1954 sekä AK/0772:09. 1954.
9. Lemminkäisen virsi	Kper AK/0069:01. 1954 sekä AK/0773:06 – 0774:01. 1954.
10. Paimenen virsi	Kper AK/0172:08. 1956, AK/0383:11. 1955? ja AK/0880:08. 1954.
11. Lemminkäisen virsi	Kper AK/0172:07. 1956, AK/0383:10. 1955? sekä AK/0880:07. 1954. Huom ! Nuotinnos 23, s. 205-211.
12. Surman virsi	Kper AK/0174:21. 1954 sekä AK/0880:01. 1954.
13. Väinämöisen polvenhaava	Kper AK/0718:10. 1954.
14. Lemminkäisen virsi	Kper AK/0261:18. 1953.
15. Väinämöisen polvenhaava	Kper AK/0174:12. 1954, AK/0383:13. 1955? ja AK/0718:07. 1954.
16. Väinämöisen polvenhaava	Kper AK/0122:11. 1956, AK/0175:03. 1954 ja AK/0370:07. tuntematon sekä AK/0377:09. tuntematon.
17. Vanha väinämöini (katkelma)	Kper AK/0153:15. 1956, AK/0175:03
18. Surman virsi	Kper AK/0153:12. 1956.
19. Hiiri juoksi	Kper AK/0875:03. 1954.
19b. Hiiri juoksi	Kper AK/0875:03. 1954.
20. Repo juosta reyretteli	Kper AK/0153:11. 1954.
21. Neitsyt Maria	Kper AK/0876:04. 1954.
22. Neitsyt Muaria	Kper AK/0876:08. 1954, AK/0174:19. 1954.
23. Tuuti tuuti	Kper AK/0876:09. 1954 ja AK/0174:20. 1954.
24. Hyvä lapsi	Kper AK/0174:17. 1954 sekä Kper AK/0876:06. 1954.
25. Tuuvitti emoni milma	Kper AK/0174:16. 1954 sekä Kper AK/0876:05. 1954.
26. Mato musta	Kper AK/0173:35. 1954 sekä Kper AK/0878:02. 1954.
27. Heru heru Hermikkini	Kper AK/0174:15. 1954 sekä Kper AK/0876:03. 1954.
28. Karhun virsi	Kper AK/0069:02. 1954, AK/0772:08. 1954.
29. Souva souva	Kper AK/0153:08. 1956.
30. Karhun virren jatkoa	Kper AK/0153:05. 1956, AK/0175:05. 1954.
31. Meheläini ilman lintu	Kper AK/0174:09. 1954, sekä AK/0718:04.
32. Karhun virsi	Kper AK/0153:04. 1956, AK/0175:04
33. Lasken lehmäni leholle	Kper AK/0068:23, AK/0772:07. 1954.
34. Heru heru Hermikkini	Kper AK/0386/24 sekä Kper AK/0878:10. 1954.
35. Tuulen synty	Kper AK/0174:22. 1954.

36. Lasken lehmäni leholla	Kper AK/0174:13. 1954, AK/0344:04. 1954, AK/0774:02 sekä AK/0879:02. 1954.
37. Tuulen ukko	Kper AK/0174:24. 1954.
38. Karhun virsi	Kper AK/0173:41 - 42. 1954 sekä Kper AK/0174:01 – 02. 1954
39. Hämehessä härkä synty	Kper AK/0386:23. tuntematon, sekä Kper AK/0878:13. 1954. Nuotinnos 24, s. 228.
40. Jauhajan virsi	Kper AK/0386:25. tuntematon.
41. Juopon laulu	Kper AK/0718:11. 1954.
42. Jauhajan virsi	Kper AK/0878:19. 1954.
42b Jauhajan virsi	Kper AK/0878:20. 1954.
43. Nuoret miehet naimattomat	Kper AK/0878:15. 1954.
44. Kukus kultani käköni	Kper AK/0174:07. 1954, Kper AK/0384:05. tuntematon, sekä AK/0718:02. 1954. Huom ! Nuotinnos 26, s. 230.
45. Lenti kokko	Kper AK/0261:19. 1953. Huom ! Nuotinnos 25, s. 229.

IV Maria Feodorovan laulut

Haastattelumateriaali on seuraavista nauhoista:

JumA c9026. Haastattelija PHH. Tallennuspaikka Uhtua. Tallennusvuosi 1997. Haastateltava Maria Feodorova (s. 1909)ja Anni Ivanova (s. 1924).

JumA c9027. Uhtua. PHH. 1997. Maria Feodorova (s. 1909) ja Anni Ivanova (s. 1924).

JumA c9028. Uhtua. PHH. 1997. Maria Feodorova (s. 1909) ja Anni Ivanova (s. 1924).

JumA c9029. Uhtua. PHH. 1997. Maria Feodorova (s. 1909) ja Anni Ivanova (s. 1924).

JumA c9032. Uhtua. PHH ja Taito Hoffrén. 1997. Maria Feodorova (s. 1909).

JumA md 4011. Uhtua PHH. 1997. Maria Feodorova (s. 1909)

JumA md4003. Uhtua. PHH. 1997. Maria Feodorova (s. 1909).

JumA md4008. Uhtua. PHH. 1998. Maria Feodorova (s.1909)

JumA md4010. Uhtua. PHH. 1997. Maria Feodorova (s. 1909) ja Anni Ivanova (s. 1924).

JumA md6700. Uhtua. PHH ja Veera Voima. 1999. Maria Feodorova (s.1909)

JumA vi4001. Uhtua. PHH ja Anna-Kaisa Liedes. 1998. Maria Feodorova (s.1909)

JumA vi4002. Uhtua. PHH ja Anna-Kaisa Liedes. 1998. Maria Feodorova (s.1909)

JumA vi4003. Uhtua. PHH ja Anna-Kaisa Liedes. 1998. Maria Feodorova (s.1909)

14 runolaulutoisintoa, yhteensä 233 säettä

Muarie matala neiti	Uhtua. PHH. JumA md4003:39.
Anni tyttö (Meren kosijat)	Uhtua. PHH. JumA md4007:41. (Myös JUMCD1. 2001:8. Laulustahan mua lakehen vei. toim. Elina Niiranen.). Nuotinnos 28, s. 244-245.
Näinhän se eukko	Uhtua. PHH. JumA md4003:19. Nuotinnos 29, 247.
Hämehikki huoran poika	Uhtua. PHH. JumA md4010:34. Nuotinnos 30, s. 249.
Reporukka reyretteli	Uhtua. PHH. JumA md4003:35.
Kokko lenti	Uhtua. PHH. JumA md4010:12. Nuotinnos 31, s. 251-252.
Pois pojat	Uhtua. PHH. JumA md4010:16.
Mäne myyven myöty neiti	Uhtua. PHH. JumA md4010: 20.
Souva souva soutajaisen	Uhtua. PHH. JumA md4010:03. Nuotinnos 32, s. 254.
Miepä laulan lapselleni	Uhtua. PHH. JumA md4010:24. Nuotinnos 33, s. 256-257.
Näinhän se eukko ennen laulo	Uhtua. PHH. JumA md4003:19.
Ken söi kesävoin	Uhtua. PHH. JumA md4010:32. Nuotinnos 34, s. 258.
Nouse pois nokini neiti	Uhtua. PHH. JumA c9026:19. Nuotinnos 35, s. 260.
Nouse pois nokini neiti	Uhtua. Veera Voima. JumA c9700:32. Nuotinnos 36, s. 262.

V Santra Remsujevan laulut

Haastattelumateriaali on seuraavista tallenteisiin:

JumA c9035, Haastattelijana PHH, Maari Kallberg, Anna-Kaisa Liedes, Markku Nieminen. Vuokkiniemi, 1996.
JumA c9036, Haastattelijana PHH Maari Kallberg, Anna-Kaisa Liedes, Markku Nieminen. Vuokkiniemi, 1996.
JumA c9037, Haastattelijana PHH Maari Kallberg, Anna-Kaisa Liedes, Markku Nieminen. Vuokkiniemi, 1996.
JumA N43, Haastattelijana PHH ja Markku Nieminen. Vuokkiniemi, 1996.
JumA N44, Haastattelijana PHH ja Markku Nieminen. Vuokkiniemi, 1996.
JumA c9046 Haastattelijana PHH ja Riitta Huttunen. Vuokkiniemi, 1997.
JumA md1000, Haastattelijana PHH ja Riitta Huttunen. Vuokkiniemi, 1997.
JumA md1001, Haastattelijana PHH ja Riitta Huttunen. Vuokkiniemi, 1997.
JumA md5079, Haastattelijana PHH ja Taito Hoffrén. Vuokkiniemi, 2004.
JumA md5080, Haastattelijana PHH ja Taito Hoffrén. Vuokkiniemi, 2004.

Musiikkianalyysi perustuu seuraaviin 5 runolaulutoisintoon, joissa on yhteensä 313 laulusäettä. Kaikissa toisinnoissa haastattelijana on Pekka Huttu-Hiltunen.

Laulanpa mie lapsellani	Vuokkiniemi. PHH. JumA c9035:1. 1996. Nuotinnos 37, s. 270.
Häälaulu	Vuokkiniemi. PHH. JumA c9035:2. 1996. Nuotinnos 38, s. 271.
Luojan virsi	Vuokkiniemi. PHH. JumA c9035:10.1996.
Luoja virsi	Vuokkiniemi. PHH. JumA c9046:2.1997.
Oli ennen nell'ä neittä	Vuokkiniemi. PHH. JumA c9035:12.1996. Nuotinnos 39, s. 278-279.

VI Jussi Huovisen laulut

Haastattelumateriaali on seuraavista tallenteista:

JumA c9000. Kostamus 1996. PHH.
JumA c9001. Kuhmo 1996. Markku Nieminen 1996.
JumA N100. Kuhmo 1996. Markku Nieminen.
JumA N101. Suomussalmi, Hietajärvi 1996. Markku Nieminen.
JumA N102. Suomussalmi, Hietajärvi 1996. Markku Nieminen.
JumA N103. Suomussalmi, Hietajärvi 1996. Markku Nieminen.
JumA N104. Suomussalmi, Hietajärvi 1996. Markku Nieminen.
JumA N105. Suomussalmi, Hietajärvi 1997. Markku Nieminen ja Pekka Laaksonen.
JumA N106. Suomussalmi, Hietajärvi 1997. Markku Nieminen.
JumA N107. Suomussalmi, Hietajärvi 1997. Markku Nieminen.
JumA N108. Kuhmo 1997. Markku Nieminen.

Musiikkianalyysi perustuu seuraaviin 16 laulutoisintoon, joissa on yhteensä 338 säettä:

Oli ennen nellä neittä	Hietajärvi. Markku Nieminen. JumA N107:17. 1996.
Näitä laulan joita tiijän	Hietajärvi. Markku Nieminen. JumA N104:10. 1996. Nuotinnos 41, s. 293.
Lemminkäisen virsi	Hietajärvi. PHH. JumA c9000:36. 1996. Kostamus. nuotinnos 42, s. 295.
Neitsyt maria emoni	Hietajärvi. PHH. JumA c9000:36. 1996. Kostamus.

Ei ohvo olilla synny	Hietajärvi. Markku Nieminen. JumA N577: 14b. 1998. Kuhmo. Nuotinnos 43, s. 298.
Lähemmä ohvon ovilla	Hietajärvi. Markku Nieminen. JumA N577: 14. 1998. Kuhmo.
Souti sorsa poikineehe	Hietajärvi. Markku Nieminen.. JumA N100:03. 1996. Hietajärvi. nuotinnos 48, s. 304.
Souva, souva soutajaisen	Hietajärvi. PHH. JumA c9000:39. 1996. Kostamus. Nuotinnos 47, s. 302.
Kokko lenti	Hietajärvi. Markku Nieminen. JumA N101:06. 1996. Hietajärvi.
Pois pojat, ulos urohot	Hietajärvi. Markku Nieminen. JumA N101:07. 1996. Hietajärvi. Nuotinnos 44, s. 299.
Sulho viljoi veljyeni	Hietajärvi. Markku Nieminen. JumA N101:08. 1996. Hietajärvi..
Mit istut isännän poika	Hietajärvi. Markku Nieminen. JumA N577:09. 1998. Kuhmo.
Suajan naini syöjännaini	Hietajärvi. Markku Nieminen. JumA N107.03. Hietajärvi.
Vielä kiitän patvaskaisen	Hietajärvi. Markku Nieminen. JumA N107:04. Hietajärvi.
Etähäll' on miun emoni	Hietajärvi. PHH. JumA c9000:15. 1996. Kostamus. nuotinnos 50, s. 306.
Jänis sanoi pojallensa	Hietajärvi. Markku Nieminen. JumA N104:12. 1996. Hietajärvi.. Nuotinnos 49, s. 305.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Arkistolähteet

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkiston käsikirjoitukset:

Kerääjäsidokset (S-sarja):
SKS KRA. Kaukonen, Väinö 1942 - 1943.
SKS KRA. Krohn, Kaarle 1884.
SKS KRA. Paulaharju, Samuli 1915, sidos 31.
SKS KRA. Paulaharju, Samuli 1932, sidos 56.
SKS KRA. Sinonsuuri, Aili 1959.

Vähäisiä keräelmiä (VK-sarja):
SKS KRA. Ranta, Juho VK 79, 1914.

Kirjallisessa tai digitaalisessa muodossa olevat Juminkeon arkistoaineistot

JumA Matkapäiväkirja PHH Vuokkiniemi ja Kostamus 12/1996
JumA Matkapäiväkirja PHH Kostamus, Uhtua ja Kiestinki 2/1997
JumA Matkapäiväkirja PHH Uhtua 6/1997.
JumA Matkapäiväkirja PHH Uhtua, Paanajärvi ja Jyskyjärvi 7/1997
JumA Matkapäiväkirja PHH Uhtua 11/1998
JumA Matkapäiväkirja PHH,Vuonninen, 8 (Marja-Makoveina)/1999.
JumA Matkapäiväkirja, PHH, Uhtua 11/1999.
JumA Matkapäiväkirja PHH Paanajärvi, Kemi, Kiestinki, Oulanka, Uhtua 6/2003
JumA Matkapäiväkirja PHH Uhtua, Kepa, Jyskyjärvi 5/2004.
JumA Matkapäiväkirja, PHH, Jyskyjärvi ja Kepa 9/2003.
JumA Matkapäiväkirja, PHH, Vuokkiniemi, Sompa, Paanajärvi 6/2007.
JumA Käsikirjoitus (kopio), Anni Ivanova 1996.

Äänitallenteet Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston äänitearkistosta

SKSÄ 72:1-2. Nauhoittaja Doegen, Wilhelm / Setälä E.N. Berliini / Helsinki. Nauhoitusaika 28.9.1923. Nauhoituspaikka Kyminlinna.
SKSÄ A 195/426, äänittäjät Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri. Äänitetty Helsingissä 21.3.1952
SKSÄ A 196/435-439, äänittäjät Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri, äänitetty Helsingissä 17.3.1952.
SKSÄ A 197/440, äänittäjät Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri, äänitetty Helsingissä 17.3.1952.
SKSÄ A 197/442-447a, äänittäjät Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri, äänitetty Helsingissä 18.3.1952.
SKSÄ A 911/16, Radio-ohjelma: Toivo Rasilainen haastattelee Domna Huovista. Äänittäjä Yleisradio / Toivo Rasilainen, Äänitetty Helsingissä 20.4.1952.
SKSÄ A 526/1 (Sama kuin SKS FONKOP 112:7/Ph 41), äänittäjä A.O.Väisänen Helsinki 1955
SKSÄ FONKOP 113:1, äänittäjä (todennäköisesti) A.O.Väisänen, Helsinki 1955.
SKSÄ 247:13-21. 1968. Äänitys Suomussalmen Kuivajärvellä 1962, äänittäjä Iines Laitinen.
SKSÄ A 197/447a. Tallennettu Helsingissä 18.3.1952, äänittäjinä Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri. (Domnan ja Annin yhteinen häälaulu)

Äänitallenteet Tampereen yliopiston Musiikintutkimuksen laitoksen Kansanperinteen äänitearkistosta:

Kper AK/0068, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0069, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0122, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1956.
Kper AK/0153, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1956.
Kper AK/0161, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1956.
Kper AK/0172, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1956.
Kper AK/0173, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954
Kper AK/0174, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0175, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0261, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1953.
Kper AK/0265, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1956.
Kper AK/0344, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0370, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. tuntematon.
Kper AK/0377, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. tuntematon.
Kper AK/0381, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1955.
Kper AK/0383, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1955?.
Kper AK/0384, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. tuntematon.
Kper AK/0386, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. tuntematon.
Kper AK/0717, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0718, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0719, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0720, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0772, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0773, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0774, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0875, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0876, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0877, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0878, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0879, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.
Kper AK/0880, Anni Tenisova, tallentaja Erkki Ala-Könni v. 1954.

Äänitallenteet Karjalan tiedekeskuksen äänitearkistosta

Venäjän tiedeakateminan Karjalan tiedekeskuksen kielen, kirjallisuuden ja historian instituutin äänitearkisto (Fon Illh of KarRC RAS), Kirja K 1, Nauha, N 4, 8 ja 9. Maria Mihejeva. Tallentaja Victor Jevsejev. Petroskoi 1948.

Äänitallenteet Juminkeon äänitearkistosta:

JumA N43, Vuokkiniemi 1996. PHH ja Markku Nieminen. Santra Remsujeva (1914).
JumA c4014, 23-40. Kepa 2004. PHH. Jouki Huovinen (s. 1926).
JumA c4025 Uhtua 2003. PHH. Santra Bogdanova (1918).
JumA c9000 I. Kostamus 1996. PHH. Jussi Huovinen (1924) ja Paro Lettijeva (1920).
JumA c9000 II. Kostamus 1996. PHH. Jussi Huovinen (1924) ja Paro Lettijeva (1920).
JumA c9001. Kuhmo 1996. Markku Nieminen. Jussi Huovinen. (1924).
JumA c9020 Uhtua 1997. PHH. Jelena Pirhonen (1918).
JumA c9024 Uhtua 1997. PHH. Kristiina Lipkina (1916).

JumA c9026. Uhtua 1997. PHH. Maria Feodorova (s. 1909)ja Anni Ivanova (s. 1924).
JumA c9026a. Uhtua 1997. PHH. Maria Feodorova (1909).
JumA c9026b. Uhtua 1997. PHH. Jelena Pirhonen (1914).
JumA c9027 Uhtua 1997. PHH. Anni Peksujeva (1912).
JumA c9027. Uhtua. PHH. 1997. Maria Feodorova (s. 1909) ja Anni Ivanova (s. 1924).
JumA c9028. Uhtua. PHH. 1997. Maria Feodorova (s. 1909) ja Anni Ivanova (s. 1924).
JumA c9029. Uhtua. PHH. 1997. Maria Feodorova (s. 1909) ja Anni Ivanova (s. 1924).
JumA c9029b. Uhtua 1997. PHH. Martta Leontjeva (1927).
JumA c9029c Uhtua 1997. PHH. Jouki Peksujeva (1928).
JumA c9030 Uhtua 1997. PHH. Jouki Peksujeva (1928).
JumA c9031 Uhtua 1997. PHH. Varvara Lukjanova (1910)).
JumA c9032 Venehjärvi 1997. PHH. Iivana Lesonen (1953).
JumA c9032. Uhtua. PHH ja Taito Hoffrén. 1997. Maria Feodorova (s. 1909).
JumA c9032b Venehjärvi 1997. PHH. Maikki Peksujeva (1932).
JumA c9035, Vuokkiniemi, 1996. PHH, Maari Kallberg, Anna-Kaisa Liedes ja Markku Nieminen. Santra Remsujeva (1914).
JumA c9036, Vuokkiniemi, 1996. PHH Maari Kallberg, Anna-Kaisa Liedes ja Markku Nieminen. Santra Remsujeva (1914).
JumA c9037, Vuokkiniemi, 1996. PHH Maari Kallberg, Anna-Kaisa Liedes ja Markku Nieminen. Santra Remsujeva (1914).
JumA c9044. Petroskoi 1997. PHH. Haastateltava tutkija Santra Stepanova.
JumA c9046 Vuokkiniemi, 1997. PHH ja Markku Nieminen. Santra Remsujeva (1914).
JumA c9049. Vuokkiniemi. 1997. PHH. Mari Lipkina (1909) ja Olga Lipkina (1919).
JumA md 4011. Uhtua PHH. 1997. Maria Feodorova (s. 1909)
JumA md1000, Vuokkiniemi, 1999. PHH ja Riitta Huttunen. Santra Remsujeva (1914).
JumA md1001, Vuokkiniemi, 1999. PHH ja Riitta Huttunen. Santra Remsujeva (1914).
JumA md2053 Uhtua 2003. PHH. Ilmi Bogdanova os. Karhu (1934).
JumA md3013 Uhtua 1999. Elina Niiranen. Anni Ivanova os. Melentjev (1924).
JumA md4003. Uhtua 1997. PHH. Maria Feodorova (1909) ja Anni Ivanova (1924).
JumA md4003. Uhtua. PHH. 1997. Maria Feodorova (s. 1909).
JumA md4007. Uhtua. 1998. PHH ja Anna-Kaisa Liedes. Maria Feodorova (1909).
JumA md4008. Uhtua 1998. PHH ja Anna-kaisa Liedes. Maria Feodorova (1909).
JumA md4008. Uhtua. PHH. 1998. Maria Feodorova (s.1909)
JumA md4010. Uhtua 1998. PHH, Taito Hoffrén ja Markku Nieminen. Maria Feodorova (1909).
JumA md4011. Uhtua 1998. PHH. Maria Feodorova (1909).
JumA md4012. Uhtua 1999. PHH ja Philip Donner. Aino Ivanova ja Nikolai Lesojev.
JumA md5079, Vuokkiniemi, 2004. Haastattelijana PHH ja Taito Hoffrén. Santra Remsujeva (1914).
JumA md5080, Vuokkiniemi, 2004. Haastattelijana PHH ja Taito Hoffrén. Santra Remsujeva (1914).
JumA md6700 Uhtua 1999. PHH ja Veera Voima. Maria Feodorova (1909).
JumA N100. Kuhmo 1996. Markku Nieminen. Jussi Huovinen. (1924).
JumA N101. Suomussalmi, Hietajärvi 1996. Markku Nieminen. Jussi Huovinen (1924).
JumA N102. Suomussalmi, Hietajärvi 1996. Markku Nieminen. Jussi Huovinen (1924).
JumA N103. Suomussalmi, Hietajärvi 1996. Markku Nieminen. 1996. Jussi Huovinen (1924).
JumA N104. Suomussalmi, Hietajärvi 1996. Markku Nieminen. 1996. Jussi Huovinen (1924).
JumA N105. Suomussalmi, Hietajärvi 1997. Markku Nieminen ja Pekka Laaksonen. Jussi Huovinen (1924).
JumA N106. Suomussalmi, Hietajärvi 1997. Markku Nieminen. Jussi Huovinen (1924).
JumA N107. Suomussalmi, Hietajärvi 1997. Markku Nieminen. Jussi Huovinen (1924).
JumA N108. Kuhmo 1997. Markku Nieminen. Jussi Huovinen (1924).
JumA N44, Vuokkiniemi, 1996. PHH ja Markku Nieminen. Santra Remsujeva (1914).
JumA vi4001. Uhtua. PHH ja Anna-Kaisa Liedes. 1998. Maria Feodorova (s.1909)
JumA vi4002. Uhtua. PHH ja Anna-Kaisa Liedes. 1998. Maria Feodorova (s.1909)
JumA vi4003. Uhtua. PHH ja Anna-Kaisa Liedes. 1998. Maria Feodorova (s.1909)

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Abraham, Otto & Erich M. von Hornbostel 1994 [1904]. Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music. *Ethnomusicology 38* (3): 425–456. [Orig. "Vorschläge für die Transkription Exotischer Melodien". Sammelhände der Internationalen Musikgesellschaft 1909–1910: 1–25.]

Ala-Könni, Erkki 1963. Domna Huovinen (1878 -1963). – *Suomen kansanmusiikki. Tutkielmia neljältä vuosikymmeneltä.* Kaustinen: Kaustisen Kansanmusiikki-instituutti. (Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 20).

Ala-Könni, Erkki 1964. Domna Huovinen. – *Kalevalaseuran vuosikirja 44*. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Albayrak, Ayla 2008. Runonlaulajat ovat Turkin kurdien muisti. *Helsingin Sanomat* 27.3.2008.

Anttonen Pertti ja Kuusi, Matti 1985. *Kalevala-lipas.* Pieksämäki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 413).

Apo, Satu 2004: Laulaen vai kirjallisesti luoden? Uuden Kalevalan valmistusprosessi Elias Lönnrotin kuvaamana. Siikala. Anna-Leena & Harvilahti, Lauri & Timonen, Senni (toim.): *Kalevala ja laulettu runo,* 273 – 278. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 958)

Asplund, Anneli & Laitinen, Heikki 1979: *Kalevalaisia lauluja. Sävelmät, sanat ja selitykset Nelipolviset-kasettiin.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Kansanmusiikin keskusliitto, Kansanmusiikki-instituutti.

Asplund, Anneli 1981: Kalevalaiset laulut. Anneli Asplund & Matti Hako (toim.): *Kansanmusiikki.*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 18–43. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 366).

Asplund, Anneli 1992: *Kansanlauluja Inkerinmaalta.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 557).

Asplund, Anneli 1992b: *Runolaulua Inkeristä.* Perinnelipas 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Asplund, Anneli 1994. *Balladeja ja arkkiveisuja. Suomalaisia kertomalauluja.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 563).

Asplund, Anneli 2002. *Lauluja Lönnrotin ajoilta.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 866).

Asplund, Anneli 2006. Kansanmusiikin paluu. Anneli Asplund – Petri Hoppu – Heikki Laitinen – Timo leisiö – Hannu Saha – Simo Westerholm. (toim.). *Suomen musiikin historia, Kansanmusiikki,* 506 – 523. Helsinki: WSOY.

Asplund, Anneli 2006. Runolaulusta rekilauluun. Anneli Asplund – Petri Hoppu – Heikki Laitinen – Timo leisiö – Hannu Saha – Simo Westerholm. (toim.). *Suomen musiikin historia, Kansanmusiikki,* 108 - 165. Helsinki: WSOY.

Asplund, Anneli ja Hako, Matti (toim.) 1981. *Kansanmusiikki.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 366).

Austin J.L. 1990 [1962]. *How to do Things with Words.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bengtson Ingmar 1982. Musiikin ymmärtämisestä. Eero Tarasti (toim.): *Musiikin soivat muodot.* Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A, Tutkielmia ja raportteja; no. 2. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Bocock, Robert and Thompson, Kenneth (ed.)1992. *Social and Cultural Forms of Modernity.* Polity. Cambridge.

Borenius, A. A. 1873. *Missä Kalewala on syntynyt? tutkimuksia suomalaisen kansanrunouden alalla.* Helsinki. SKS.

Branch, Michael 2002. A.J. Sjögren Karjalan laulumailla. – Laaksonen, Pekka ja Piela, Ulla (toim.). *Lönnrotin hengessä.* Kalevalaseuran vuosikirja 81. Helsinki: SKS.

Carpelan, Christian 1993. *Juikenttä – näkökulma saamelaiseen yhteiskuntaan.* Oulu :Oulun yliopisto.

Connelly, F. M., & Clandinin, D. J. 1996. Narrative inquiry. In J. P. Keeves (Ed.), *Educational Research, Methodology and Measurement: An international handbook* (pp. 85–89). Cambridge: Pergamon, 85.

Donner, Philip 1984. *The Frame of Reference of Music – Two Realities.* Julkaisematon artikkeli.

Dundes Alan 1999. *Holy Writ as Oral Lit. The Bible as Folklore.* Rowman & Littlefield Publichers, inc. Lanham, Boulder, New York, Oxford.

Enäjärvi-Haavio, Elsa 1949: *Pankame käsi kätehen. Suomalaisten kansanrunojen esittämistavoista.* Porvoo: WSOY.

Ervasti A.W. 1918. *Muistelmia matkalta Venäjän Karjalassa kesällä* 1879. Helsinki.

Farhat, Hormoz 1990. *The Dastgāh Concept in Persian Music.* Cambridge- New York – Port Chester – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press.:

Fellman Jacob1906. *Anteckningar under min vistelse i Lappmarken I.* Helsingfors: SKS.

Foley, John Miles 1985: *Oral-formulaic theory and research : an introduction and annotated bibliography.* New York: Garland , 1985

Foley, John Miles 1990: *Oral-formulaic theory : a folklore casebook.* New York: Garland

Foley, John Miles 1991: *Immanent Art. From structure to meaning intraditional oral epic.* Bloomington and Indianapolis.

Foley, John Miles 1995: *The Singer of the Tales in Performance.* Bloomington and Indianapolis.

Foley, John Miles 2002: *How to Read an Oral Poem?* Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Fornäs, Johan 1998. *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia.* Tampere: Vastapaino.

Foucault, Michel 1989. *The Archaelogy of Knowledge.* Transl. By A.M.Sheridan Smith. Routledge. London & New York.

Foucault, Michel 2003. *Nietzsche, genealogia, historia.* Suom. Turo-Kimmo Lehtonen & Jussi Vähämäki. Teoksessa: Foucault/Nietzsche. Helsinki: Tutkijaliitto.

Haavio, Martti 1943. *Viimeiset runonlaulajat.* Porvoo: WSOY.

Haavio, Martti 1967. *Suomalainen mytologia.* Helsinki: WSOY.

Haavio, Martti 1967b. Runonlaulajat. - Vuorela; Toivo (toim): *Perinnetietoa. Tietolipas 52.* 113 – 142. Helsinki: SKS.

Haavio, Martti 1991 (1952). A point of View. Väinämöinen, eternal sage 33 – 44. *FF Communications No. 144.* Helsinki. Suomalainen tiedeakatemia.

Habermas, Jürgen (1994). *Järki ja kommunikaatio – tekstejä 1981-1989.* Suom. Jussi Kotkavirta. Tampere: Gaudeamus.

Hakamies Pekka 1990. Runokielen ja tyylin alueellisista eroista Pohjois- ja Raja-Karjalan loitsuissa. Pekka Hakamies (toim.)*Runo, alue, merkitys: kirjoituksia vanhan kansanrunon alueellisesta muotoutumisesta*, 89 - 109. . Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja N.o 92. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Hakamies, Pekka (toim.) 1998. *Ison karhun jälkeläiset.* Helsinki: SKS.

Hakamies, Pekka 1998. Perinne, etninen identiteetti ja yhteiskunnallinen muutos. – Pekka Hakamies (toim.), *Ison karhun jälkeläiset.* Helsinki: SKS.

Hall Stuart 1999. *Identiteetti.* Suom. ja toim. Lehtonen., Mikko & Harkman, Juha.. Tampere: Vastapaino.

Hall, Stuart 1997. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices.* London: Sage&The Open University.

Harju, Marjut 1989, *Samuli Paulaharju.* Helsinki: SKS.

Harjula, Mirko 2007. *Venäjän Karjala ja Muurmanni 1914-1922. Maailmansota, vallankumous, ulkomaiden interventio ja sisällissota.* Helsinki: SKS.

Harvilahti, Lauri 1985. *Bylinat. Venäläistä kertomarunoutta.* Tietolipas 98. Helsinki: SKS.

Harvilahti, Lauri 1992: *Kertovan runon keinot. Inkeriläisen runoepiikan tuottamisesta.* Helsinki: SKS.

Hautala, Jouko 1954. *Suomalainen kansanrunoudentutkimus.* SKST 244. Helsinki. SKS.

Heikkinen, Kaija 1989. *Karjalaisuus ja etninen itsetajunta.* Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja. Joensuu: University of Joensuu.

Heinonen, Kati 2005. *Armas Launiksen fonogrammit Soikkolasta: laulutavan, runon ja laulutilanteen välisiä yhteyksiä kalevalamittaisessa runoudessa.* Pro gradu –tutkielma. Helsingin yliopisto.

Heinänen, Hannu 2006. Kaskea ja kauppaa. Elinkeinot ja toimeentulo Vuokkiniemessä vuoteen 1922. Kai Paajaste (toim.):*Tupenkolahuttajien mailla*, 112-142. Mustasaari. Vuokkiniemi-seura.

Herndon, Marcia & MacLeod Norma 1981. *Music as Culture. Darby (Pa)*: Norwood Editions.

Honko, Lauri & Timonen, Senni & Branch, Michael 1993. *The Great Bear. A Thematic Anthology of Oral Poetry in the Finno-Ugrian Languages.* Poems translated by Keith Bosley. Helsinki: SKS.

Honko, Lauri 1972: *Uskontotieteen näkökulmia.* Porvoo–Helsinki–Juva: Wsoy.

Honko, Lauri 1977. *Kulttuurintutkimuksen kohteesta ja metodista. Antropologia Suomessa 1976.* Sarmela, Matti et al. (toim.). Helsinki: Suomen Antropologinen Seura.

Honko, Lauri 1990. Folkloreprosessi. - *Sananjalka 32.*

Honko, Lauri 1998: Textualising the Siri Epic. *FFC No. 264.* Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Honko, Lauri ja Nyman Aarre 2001. *Eepoksia ja eepostutkimusta Itämereltä Intiaan.* SKST 828. Helsinki. SKS.

Honko. Lauri 2002. *The Kalevala and the world's traditional epics.* Helsinki: Finnish Literature Society

Hood, Mantle 1971. *The Ethnomusicologist. Foreword by Charles Seeger.* New York: McGraw-Hill Book Company.

Hovi, Tuija 2007. *Usko ja kerronta. Arkitodellisuuden narratiivinen rakentuminen uskonliikkeessä.* Turun yliopiston julkaisuja. Turku. Gummerus.

Huttu-Hiltunen Pekka 2004. Kansanmusiikin kenttätutkimusta. *Alusta 1/2004*, 20 – 40. Helsinki.

Huttu-Hiltunen, Pekka 1999: Anni Lehtosen runolauluoppi. Toim Laaksonen, Pekka ja Mettomäki, Sirkka-Liisa. *Tuulen jäljillä. kirjoituksia kansanperinteestä ja kulttuurihistoriasta.* Kalevalaseuran vuosikirja 77–78, 180–203.

Huttunen, Matti 1993. Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa. *Acta Musicologica ennica 18.* Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki.

Iljuhin Olga 2006. Rahvas opintiellä. Vuokkiniemen koululaitos 1800- ja 1900-luvuilla. - Kaii Paajaste (toim.): *Tupenkolahuttajien mailla.* Mustasaari. Vuokkiniemiseura ry.

Itkonen, Erkki 1936: A. A. Borenius-Lähteenkorva. Kansanrunouden kerääjä ja tutkija. *Suomi V: 18.* Helsinki: SKS

Jaago, Tiiu & Sarv, Mari (toim.) 2001. *Regilaul – keel, muusika, poeetika.* Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. Eesti Rahvaluule Arhiiv.

Jaago, Tiiu & Valk, Ülo (toim.) 2000. *Kust tulid lood minule. Artikeleid regilaulu uurimise alalt 1990.* aastatel. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Jallinoja, Riitta 1991. *Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö.* SKST 550. Helsinki: SKS.

Jeffery, Peter 1992. *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant. Chicago*: University of Chicago Press.

Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 2002. *Diskurssianalyysi liikkeessä. Vuorovaikutus, toimijuus ja kulttuuri empiirisen tutkimuksen haasteina.* Vastapaino. Tampere.

Jouste Marko & Niemi Jarkko 2002. Teesejä pohjoisen laulun analyysiin: tarkastelussa nenetsit ja saamelaiset. – *Etnomusikologian vuosikirja 14* (2002). Suomen etnomusikologinen seura, 161 – 209. Helsinki.

Jouste, Marko. 2004. Armas Launiksen vuoden 1904 Lapin matkan joikusävelmien keräys ja soiva vertailuaineisto. – *Musiikin suunta 2*, 58–81.

Julku, Kyösti (toim.) 2002b. *The Roots of Peoples and Languages of Northern Eurasia IV.* Societas Historiae Fenno-Ugricae. Oulu.

Julku, Kyösti 2002a. Suomalaisten kaukaiset juuret. - *Kaltio 3/2002.* Oulu.

Järvinen Irma-Riitta 2004. *Karjalan pyhät kertomukset. Tutkimus livvinkielisen alueen legendaperinteestä ja kansanuskon muutoksista.* SKST 962. Helsinki: SKS.

Järvinen Minna Riikka ja Seppänen Janne 2008. *Kainuun laulut.* Armas Launis ja Eino Levón Kajaanin kihlakunnassa 1902. Helsinki:SKS. SKST 1191.

Järvinen, Minna Riikka 2004: *Ummikkona Pohjan perille. – Launis, Armas: Tunturisävelmiä etsimässä. Lapissa 1904 ja 1905.* Toim. Minna Riikka Järvinen. Helsinki: SKS, 341–351.

Jääskeläinen, Väinö ja Savijärvi, Jukka (toim.) 1994. *Tieten tahtoen.* Studia Carelica Humanistica 3. Joensuu: Joensuun yliopiston humanistinen tiedekunta.

Kaartinen, Timo 1993. *Kuinka kulttuuria käännetään. Arvon tuottaminen ja antropologinen käytäntö.* Tampere: Tammer-Paino Oy.

Kaivola-Bergenhøj, Annikki 1988. *Kertomus ja kerronta.* SKST 480. Helsinki: SKS..

Kalela, Jorma 2002 (2000). *Historiantutkimus ja historia.* Helsinki. Gaudeamus.

Kallberg Maari 2004. *A.O.Väisänen ja Miitrelän Ilja. Vienankarjalaisen joiun piirteitä.* Oulu.

Kuhmon musiikkiopisto.

Karhu, Eino 2002. *Isien sanoma. Tutkielma karjalaisesta ja inkeriläisestä kansasta.* Kuhmo: Juminkekosäätiö.

Kaukonen, Väinö 1969 Vanhan runon murros Vienan-Karjalassa. – *Kalevalaseuran vuosikirja.* Porvoo – Helsinki: WSOY.

Kaukonen, Väinö 1979. *Lönnrot ja Kalevala.* SKST 349. Helsinki. SKS.

Kaukonen, Väinö 1980. Vanhasta runonlaulusta uuteen runoon. Kertojat ja kuulijat. *Kalevalaseuran vuosikirja 60.* 222-226. Helsinki: SKS.

Kaukonen, Väinö 1984. *Kansanrunon Kauko-Karjalaa ja Kalevalan synty.* Porvoo. WSOY.

Kaukonen, Väinö 1987. *Kalevala Lönnrotin runoelmana 1.* Kuopio. Kustannuskiila.

Kaukonen, Väinö 1988. *Kalevala Lönnrotin runoelmana 2.* Kuopio. Kustannuskiila.

Kaukonen, Väinö 1990. *Niit ennen isoni lauloi.* Porvoo. WSOY.

Kianto Ilmari 1913. *Poro-kirja.* Helsinki: Otava.

Kirkinen, Heikki & al 1984 - 1985. *Sukupolvien perintö I-III.* Kirjayhtymä. Helsinki.

Kirkinen, Heikki 1976. *Karjala idän ja lännen välissä.* Kirjayhtymä. Helsinki.

Kirkinen, Heikki 1988. *Pohjois-Karjalan kalevalaisen perinteen juuret.* Tietolipas 108. Helsinki. SKS.

Kirkinen, Heikki. 2006. Vienan Karjalan suuruuden aika. Vuokkiniemen seutu keskiajalla. *Tupenkolahuttajien mailla,* 36-58. Toimittanut Kai Paajaste. Mustasaari. Vuokkiniemi-seura ry.

Kiuru, Eino 1990. Kultaneidon taonta. Paikallisia eroavuuksia ja kehityshistoriaa. . –Hakamies, Pekka (toim.): *Runo, alue, merkitys. Kirjoituksia vanhan kansanrunon alueellisesta muotoutumisesta.* 149 - 192. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Klinge, Matti 1983 (ja 1984). *Muinaisuutemme merivallat: kuvitettu historiallinen luonnos.* Otava. Helsinki.

Klinge, Matti 1989. *Mikä mies Porthan oli?.* Helsinki. SKS.

Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka (toim.) 1989. *Runon ja rajan tiellä. Kalevalaseuran vuosikirja 68.* Helsinki.

Knuuttila, Seppo & Paasi, Anssi 1995, Tila, Kulttuuri ja mentaliteetti. Maantieteen ja antropologian yhteyksiä etsimässä. – Kimmo Katajala (toim.): *Manaajista maalaisaateliin. Tulkintoja toisesta historian, antropologian ja maantieteen välimaastossa.* Tietolipas 140. Helsinki – Jyväskylä: SKS.

Kolehmainen, Ilkka 1977. *Kalevalasävelmän musikologista syntaksia.* Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Korhonen, Arvi 1938. *Suomen itärajan syntyhistoriaa.* Porvoo. WSOY.

Kortesalmi, J. Juhani 1996. *Pohjois-Vienan poronhoito. Talonpoikien poronhoidon alue, ominaislaatu, ikä, alkuperä ja kehityslinjat vuoteen 1922.* Suomen muinaismuistoyhdistys. Helsinki.

Koskimies A.V. 1906. *Kokoelma Suomen kansan sananlaskuja.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki.

Kotiseutu 1912. Suomen kotiseutuliitto. Helsinki.

Krohn, Ilmari 1911-1937. *Musiikin teorian oppijakso.* Porvoo. WSOY.

Krohn, Ilmari 1958. *Musiikinteorian oppijakso 1: Rytmiop*pi. Porvoo. WSOY.

Krohn, Ilmari 1963, (2. Tarkist. Painos). *Musiikin teorian oppijakso 2*: Säveloppi (melodiikka). Porvoo. WSOY.

Krohn, Kaarle 1918. *Kalevalakysymyksiä. Opas Suomen kansan vanhojen runojen tilaajille ja käyttäjille ynnä suomalaisen kansanrunouden opiskelijoille ja harrastajille.* Suomalais-ugrilainen seura. Helsinki.

Krumhansl, C. 2000. *Rhythm and Pitch in Music Cognition.* Psychological Bulletin, Vol.(126), 1, 159–179.

Krumhansl, C. L., & Iverson, P. 1992. Perceptual interactions between musical pitch and timbre. Journal of Experimental Psychology: *Human Perception and Performance, Vol.(18),* 739–751.

Kukkurainen, Eija & Kurkela, Vesa & Leisiö, Henna (toim.) 2006. *Alussa oli laulu.* Professori Timo Leisiön juhlakirja 1946 – 2006. Tampere: Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitos ja Kansanmusiikki-instituutti.

Kurkela, K. 1990. Musiikki ja mielikuvitus. K. Kurkela (toim.), *Näkökulmia musiikkiin* (ss. 14–15, 20–22). Helsinki: Valtion painatuskeskus ja Sibelius-Akatemian Musiikin tutkimus laitos.

Kurkela, K. 1993/1997. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovanasenteen psykodynamiikkaa.* Kolmas painos. EST-julkaisusarja, n:o 1. Helsinki: Si belius-Akatemia. Solistinen osasto. Esittävän säveltaiteen tutkimusyksikkö.

Kurkela, vesa 1989. *Musiikkifolklorismi & Järjestökulttuuri. Kansanmusiikin idologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisojärjestöissä.* Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3. Jyväskylä: Gummerus.

Kurkela, Vesa 1991: Etnomusikologian historiattomuus ja nykyajan haasteet.– Pirkko Moisala (toim.): *Kansanmusiikin tutkimus.* Helsinki. VAP-kustannus.

Kusch, Martin 1993. *Tiedon kentät ja kerrostumat – Michel Foucault'n tieteentutkimuksen lähtökohdat.* Oulu: Kustannus Pohjoinen.

Kuusi, Matti 1949. *Sampo-eepos. Typologinen analyysi.* Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia XCVI. Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura.

Kuusi, Matti 1963: Kirjoittamattomasta kirjallisuudesta; Esisuomalainen runous, Varhaiskalevalainen runous; Sydänkalevalainen epiikka ja lyriikka; Keskiajan kalevalainen runous; myöhäiskaleva-

lainen runous. – Matti Kuusi (toim.): *Suomen kirjallisuus I.* Kirjoittamaton kirjallisuus. 7 – 80; 129–417. Helsinki: SKS ja Otava.

Kuusi, Matti 1967. Kalevalainen kertomarunous. - Vuorela; Toivo (toim) 1967. *Perinnetietoa.* 28 - 50. Tietolipas 52. Helsinki: SKS.

Kuusi, Matti 1978. *Suomalaista, karjalaista vai savokarjalaista? Vienan ja Pohjois-Aunuksen sananlaskut ja Kalevalan runojen alkuperäiskiista.* Helsinki. SKS.

Kuusi, Matti 1980. *Kalevalaista kertomarunoutta.* Helsinki. SKS.

Kuusi, Matti 1983: *Maria Luukan laulut ja loitsut. Tutkimus läntisimmän Inkerin suomalaisperinteestä.* SKST 379. Helsinki: SKS.

Kuusi, Matti 1985. *Perisuomalaista ja kansainväistä.* Helsinki. SKS.

Kuusi, Matti 1985/1979: Kalevalakielestä. – *Perisuomalaista ja kansainvälistä.* SKS:n Tietolipas 99. Helsinki: WSOY.

Kuusi, Matti ja Anttonen Pertti 1985. *Kalevala-lipas.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 413. SKS. Pieksämäki.

Käppi, Pekko 2007. *"Kelpaiko lauluiks" – Musiikkianalyyttinen katsaus Marina Takalon kalevalamittaisiin lauluihin.* Pro gradu –tutkielma. Tampereen yliopisto.

Laakso Johanna 1999. *Karhunkieli. Pyyhkäisyjä suomalais-ugrilaisten kielten tutkimukseen.* Helsinki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laaksonen Pekka (toim.)1995. *Syntymä, lapsuus ja kuolema.* Kirjoittanut Samuli Paulaharju. Helsinki. SKS.

Laitinen, Heikki 1991. Oma perinne vieraana kulttuurina - 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. Pirkko Moisala (toim): *Kansanmusiikin tutkimus.* Helsinki. VAPK-kustannus.

Laitinen, Heikki 1991b. Elias Lönnrot ja musiikki. – Laaksonen Pekka ja Mettomäki Sirkka-Liisa (toim.). *Kolme on kovaa sanaa. Kirjoituksia kansanperinteestä.* Kalevalaseuran vuosikirja 71. Helsinki: SKS.

Laitinen, Heikki 2003: *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa.* Tampere: Tampere University Press.

Laitinen, Heikki 2004: Anni Tenisovan Marian virsi. – Anna-Leena Siikala, Lauri Harvilahti, Senni Timonen (toim.): *Kalevala ja laulettu runo.* Helsinki: SKS, 157–193.

Laitinen, Heikki 2006. Runolaulu. . - Anneli Asplund – Petri Hoppu – Heikki Laitinen – Timo leisiö – Hannu Saha – Simo Westerholm. (toim.). *Suomen musiikin historia, Kansanmusiikki.* 14 – 79. Helsinki. WSOY.

Launis, Armas (toim.) 1930. *Suomen kansan sävelmiä IV. Runosävelmiä, II Karjalan runosävelmät.* Suomalais-ugrilaisen Seuran toimituksia 68:2. Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura.

Launis, Armas 1910. *Über Art, Entstehung und Verbreitung der Estnisch-Finniscen Runenmelodien.* Helsinki: SKS.

Laurila, Vihtori 1956. *Suomen rahvaan runoniekat sääty-yhteiskunnan aikana. I osa. Yleiset näkökohdat.* Helsinki: SKS.

Lavonen, Nina 1990. Kiestingin laulut ja laulajat. –Hakamies, Pekka (toim.): *Runo, alue, merkitys. Kirjoituksia vanhan kansanrunon alueellisesta muotoutumisesta.* 29 - 56. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Le Goff Jacques 1978. Mentaliteterna, en tvetydig historia. J.Le Goff & P.Nora (red.), *Att skriva historia. Nya infallsvinklar och objekt.* Stockholm. Pan/Norsteds.

Lehtipuro, Outi 1974. Kalevalaisen runouden tutkimus eilen ja tänään. – *Sampo ei sanoja puutu. Matti Kuusen juhlakirja,* 231 – 242. Kalevalaseuran vuosikirja 54. Helsinki.

Lehtonen, K. (1998). *Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta.*Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A:Tutkielmia ja raportteja 17.

Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia.* Tampere: Vastapaino.

Lehtonen Mikko 2001. *Post Skriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella.* Vastapaino. Tampere.

Leino Pentti 1975. Äidinkieli ja vieras kieli: rahvaanrunouden metriikkaa. –Kukkonen, Jukka & Sihvo, Hannes (toim.). *Kalevalaseuran vuosikirja 55**1975. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Leino, Pentti 1970. Wellerismin leviäminen Karjalaan. Artikkeli *Kalevalaseuran vuosikirjassa 50.* Helsinki. SKS.

Leino, Pentti 1970: *Strukturaalinen alkusointu Suomessa. Folklorepohjainen tilastoanalyysi.* SKST 298. Helsinki: SKS

Leino, Pentti 1974. Kalevalamitan ongelma. Artikkeli *Kalevalaseuran vuosikirjassa 54*. Porvoo. WSOY.

Leino, Pentti 1982: *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka.* SKST 376. Helsinki: SKS.

Leisiö Timo 2002. Laula, laula, kieli kurja. Muuan Lönnrotin nuotintama vienalaissävelmä. – Laaksonen, Pekka ja Piela, Ulla (toim.). *Lönnrotin hengessä. Kalevalaseuran vuosikirja 81.* Helsinki: SKS.

Leisiö, Timo & Niemi, Jarkko 2004: Tutkimuskohteena läntisen Euraasian lauluperinteet. – *Musiikin suunta 2*, 3–17.

Leisiö, Timo 1986. Riimillisen kansanlaulun metriset systeemit. Aiheen alustavaa hahmottelua. – Kurkela, Vesa & Pekkilä, Erkki. .). *Etnomusikologian vuosikirja 1986.* Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Leisiö, Timo 1988. *Kansanmusiikintutkijan perussanastoa, kokeilupainos.* Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.

Leisiö, Timo 1995. Kahdeksantavuinen säe pohjoisen Euraasian laulustossa. Pirkko Moisala (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 1995 (vol 7).* Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

Leisiö, Timo 1996. Metsäsuomalaisten varhaisia sävelmätallenteita Östermarkin pitäjästä, Värmlannista. – Pirkko Moisala (toim.). *Etnomusikologian vuosikirja 8.* Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Leisiö, Timo 1999. Karjalan hääsävelmistön tyylihistoria. – Pekka Suutari (toim.). *Musiikin suunte 3/1999.* Tampere: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Leisiö, Timo 2001. Läntisen Euraasian laulututkimuksen haasteita ja näköaloja. *Musiikin suunta 1/2001.* s. 97 – 119.

Leisiö, Timo 2001b. Aspects of Modality in Russian Songa of Northern Lake Onega, North-West Russia. – Jarkko Niemi (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 2001.* Helsinki: Suomen etnomusikologinen Seura.

Lilliestam Lars 1995. *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig tradering.* Göteborg: Akademiförlaget.

Lippus, Urve 1990. Kalevalamittaisen runolaulun rytmilajit. – Kurkela, Vesa & Pekkilä, Erkki (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 1989 – 90.* Jyväskylä: Suomen etnomusikologinen seura.

Lippus, Urve 1995: *Linear musical thinking: a theory of musical thinking and the runic song tradition of Baltic-Finnish peoples.* Studia Musicologica Universitas Helsingiensis VII. Tallinn.

Lord, Albert B. 1960. *The Singer of Tales.* Harvard University Press. Cambridge.

Louhivuori, Jukka 1988. *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Lury, Celia 1992. Popular Culture and the Mass Media. - Robert Bocock and Kenneth Thompson (eds.) *Social and Cultural Forms of Modernity,* Cambridge: Polity Press in association with Open University, pp. 367-416.

Lönnrot, Elias 1835. *Kalevala taikka Vanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinoisista ajoista. 1.* osa. Helsinki. Präntätty J. E. Frenckellin ja Pojan tykönä.

Lönnrot, Elias 1835. *Kalewala taikka Wanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinoisista ajoista.* SKST 2. Helsingissä. SKS.

Lönnrot, Elias 1902. *Elias Lönnrotin matkat I.* (toim. A.R. Niemi). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 98. Helsinki. SKS.

Lönnrot, Elias 1980. *Matkat 1928 – 1844.* Esipuhe Väinö Kaukonen. Espoo: Weelin+Göös.

Lönnrot, Elias 1985 (1840). *Kanteletar elikkä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä.* Karjala-kustantamo. Petroskoi.

Lönnrot, Elias 1990a. Kirjeet. *Valitut teokset 1*, toim. Majamaa, Raija. SKST 510. Helsinki. SKS.

Lönnrot, Elias 1990b. Mehiläinen. *Valitut teokset 2*, toim. Majamaa, Raija. SKST 531. Helsinki. SKS.

Lönnrot, Elias 1991. Kirjoitelmia ja lausumia. *Valitut teokset 3*, toim. Majamaa, Raija. SKST 551. Helsinki. SKS.

Lönnrot, Elias 1992. Ohjeita ja runoelmia. *Valitut teokset 4*, toim. Majamaa, Raija. SKST 566. Helsinki. SKS.

Lönnrot, Elias 1993. Muinaisrunoutta. *Valitut Teokset 5.* (Toimittanut Raija Majamaa). SKST 580. Helsinki. SKS.

Lönnrot, Elias 2005 (1833). *Runokokous Väänämöisestä.* Alkusanaset Markku Nieminen, venäjänkieliset käännökset Armas Mihin ja Eino Kiuru. Juminkeon julkaisuja nro 38. Verso.

Majamaa, Raija 1990-1993. (toim.). *Elias Lönnrotin valitut teokset 1 – 5.* (osissa kirjeet (1), Mehiläinen (2), kirjoitelmia ja lausumia (3), Ohjeita ja runoelmia (4), Muinaisrunoutta (5). SKST 510, 531, 551, 566 ja 580. Helsinki. SKS.

Manninen Juha 1989. Tiede, maailmankuva, kulttuuri. Maailmankuva kulttuurin kokonaisuudessa, toim. Markku Envall, Seppo Knuuttila ja Juha Manninen. *Aate- ja oppihistorian, kirjallisuustieteen ja kulttuuriantropologian näkökulmia (The place of world-view in culture. Approaches in the history of science and ideas, literature, and cultural anthropology),* Prometheus-sarja, Oulu. Kustannusyhtiö Pohjoinen.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology on Music.* Evaston, III.

Mihejeva, Maria 1951. *Karjalaisia kansansatuja.* Petroskoi. Karjalais-suomalaisen SNT:n valtion kustannusliike.

Mihejeva, Maria 1987. *Kultasirkka. Karjalaisia kansansatuja.* Toimittanut Elina Timonen. Petroskoi. Karjala-kustantamo.

Mironova, V.P. 2006. *Aunuksen karjalazien eeppiset pajot.* Petroskoi: Periodika.

Moisala, Pirkko 1990. Muistinvaraisen musiikin kulttuurisensitiivinen analyysimetodi. – Kurkela, Vesa & Pekkilä, Erkki (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 1989 – 90.* 132 – 149. Jyväskylä: Suomen etnomusikologinen seura.

Moisala, Pirkko 1991: Antropologinen musiikintutkimus. – Moisala, Pirkko (toim.): *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas.* VAPK-kustannus. Helsinki.

Myers, Helen (toim.) 1992. *Ethnomusicology.* Macmillan. London.

Naakka-Korhonen, Mervi 1988. *Halpa hinta, pitkä mitta.* SKST 491. Helsinki: SKS.

Nenola, Aili 2002: *Inkerin itkuvirret. Ingrian Laments.* SKST 735. Helsinki: SKS.

Nevalainen Pekka 2006. Oppia kansan kielellä. Vuokkiniemen koululaitos kansallisen heräämisen aikana. Kai Paajaste (toim.)*Tupenkolahuttajien mailla,* 256-263. Vuokkiniemiseura ry. Mustasaari.

Niemi, A.R. (toim.) 1904: *Runonkerääjiemme matkakertomuksia 1830-luvulta 1880-luvulle.* SKST 109. Helsinki: SKS.

Niemi, Jarkko & Jouste, Marko 2002. Teesejä pohjoisen laulun analyysiin: tarkastelussa nenetsit ja saamelaiset. Kärjä, Antti Ville (toim.): *Etnomusikologian vuosikirja vol. 14.* Suomen etnomusikologinen seura.

Niemi, Jarkko 1990. Nenetsien laulujen musiikilliset rakenteet. – Kurkela, Vesa & Pekkilä, Erkki (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 1989 – 90.* 112 – 131. Jyväskylä: Suomen etnomusikologinen seura.

Niemi, Jarkko 1998. *The Nenets Songs. A structural analysis of text and melody.* Acta Universitatis Tamperensis 591. Tampere.

Nieminen Hannu & Pantti Mervi 2004. *Media markkinoilla. Johdatus joukkoviestintään ja sen tutkimukseen.* Loki-kirjat. Helsinki.

Nieminen Markku 1995. *Vienan Runokylät.* Helsinki. SKS.

Nieminen, Markku 1985. Kalevalan kasvattaja. *Kulttuurivihkot 1 – 85.* 43 – 45.

Niiniluoto, I. 1980. *Johdatus tieteenf losofiaan.* Keuruu: Otava.

Niiranen, Elina 2001. Muutoksen ja pysyvyyden tarkastelua vienalaisissa runolauluissa. – Jarkko Niemi (toim.). *Etnomusikologian vuosikirja 2001.* 122 – 141. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word.* London and New York: Methuen & Co. Ltd.

Oras, Janika 2001: Muhu regilaulu rütmid. Tiiu Jaago & Mari Sarv (toim.). *Regilaul – keel, muusika, poeetika.* Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Rahvaluule Arhiiv; Tartu Ülikool

Oras, Janika 2008. *Viie 20. sajandi naise regilaulumaailm. Arkiivitekstid, kogemused ja mälestused.* Tartu. Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimitused 27.

Paajaste, Kai 2006. (Toim.) *Tupenkolahuttajien mailla. - Vuokkiniemi esihistoriasta toiseen maailmansotaan.* Vuokkiniemiseura ry. Mustasaari.

Parry, Milman 1979. *Serbo-Croatian heroic songs / collected by Milman Parry, Albert B. Lord and David E. Bynum.* Cambridge (MA): Harvard University Press.

Paulaharju, Samuli 1995. *Syntymä, lapsuus ja kuolema.* Laaksonen Pekka (toim.) Helsinki. SKS.

Pekkilä, Erkki (toim.) 1990. *Hiljainen haltioituminen. Tutkielmia kansanmusiikista.* Helsinki. SKS.

Pelto Pertti J. & Pelto, Grethel H. 1978. *Anthropological Research.* Cambridge University Press. Cambridge.

Peltonen, Matti 1988. Johtolankoja ja tiheää kirjausta. Mitä uutta mentaliteettien historia on tuomassa? *Historiallinen aikakauskirja 4.* Helsinki : Historian Ystäväin Liitto

Pentikäinen Juha 1971. *Marina Takalon uskonto. Uskontoantropologinen tutkimus.* SKST 299. Helsinki. SKS.

Pentikäinen Juha 1987. *Kalevalan maailma.* Yliopistopaino. Helsinki.

Pentikäinen Juha 1987. *Mythology and Cosmic Order.* (toim. René Gothóni ja Juha Pentikäinen) Helsinki. SKS.

Pentikäinen Juha 1990. *Suomalaisen lähtö. Kirjoituksia pohjoisesta kuolemankulttuurista.* SKST 530. Helsinki. SKS.

Pentikäinen Juha 1998. *Samaanit. Pohjoisten kansojen elämäntaistelu.* Helsinki: Etnika Oy.

Pentikäinen Juha ja Miettinen Timo 2003. *Pyhän merkkejä kivessä.* Etnika. Helsinki.

Pentikäinen, Juha 1995. *Saamelaiset – pohjoisen kansan mytologia.* SKST 596. Helsinki: SKS.

Petrisalo Katriina 2001. *Menneisyys matkakohteena. Kulttuuriantropologinen ja historiatieteellinen tutkimus perinnekulttuurien hyödyntämisestä matkailuteollisuudessa.* Helsinki. SKS.

Porthan, Henrik Gabriel 1983. *Suomalaisesta runoudesta.* (Toimittanut Iiro Kajanto). Helsinki. SKS.

Pöllä, Matti 1995. *Vienan Karjalan etnisen koostumuksen muutokset 1600 – 1800 –luvulla.* SKST 635. Helsinki: SKS.

Pöllä, Matti 2001. *Vienankarjalainen perhelaitos 1600 – 1900.* SKST 805. Helsinki. SKS.

Ranta, Juho 1912. 'Paimenten soitanto' Ilmajoella 30-40 vuotta sitten. Artikkeli *Kotiseutu* - lehdessä,nuomero 7, 1912.

Ranta, Juho 1913.1994. Käsikirjoitus VK 79. SKS:n Kansanrunousarkiston kokoelmat.

Ranta, Sulho (toim.) 1945. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta.* Porvoo: WSOY

Ranta, Sulho 1950. *Musiikin historia. Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet. I osa.* Jyväskylä: Gummerus.

Ravila, Paavo 1935. Vanhan suomalaisen runomitan probleema. *Virittäjä*, s. 35–44..

Renvall, Pentti 1983 (1965). *Nykyajan historiantutkimus.* Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY

Roberts, Helen 1932. *Melodic composition and scale foundations in primitive music. American anthropologist 43.* 79 – 107. New York.

Ross. Jaan 2001. Kommentaare eesti runolaulu mõnede varaste noodistuste juurde. Jaago, Tiiu, Sarv mari (toim.) *Regilaulu - keel, muusika, poeetika,* 83-94. Summary 366-367. Tartu. Eesti Kirjandumuuseum. Eesti Rahvaluule Arhiiv.

Rytkölä, Heikki 2005. *Karjala Kainuussa. Rajakylien vaiheita 1700-luvun lopulta 1920-luvulle.* Oulun yliopisto, Oulun Historiaseura. Oulu.

Räisänen, Alpo 2005. Saamelaisjäljet Kuusamon ja Posion paikannimistössä. *Virittäjä 3/2005*, 336 – 356.

Saarikivi, Janne 2006. Kielten elämä, kuolema ja vaihtuminen. Lectio precursoria. *Virittäjä 1/2007.*

Saarikivi, Janne 2006. *Subtrata Uralica. Studies on Finno-Ugrian substrate in northern Russian dialects.* PhD Thesis. Tartu.

Saarinen, Jukka 1988. *Variaatio Arhippa ja Miihkali Perttusen epiikassa.* Suomalaisen ja vertailevan kansanrunoudentutkimuksen pro gradu –työ. Helsingin yliopisto.

Saarinen, Jukka 1991. Miihkali Perttusen Päivölän virsi. – Laaksonen, Pekka & Mettomäki Sirkka-Liisa (toim.). *Kolme on kovaa sanaa. Kirjoituksia kansanperinteestä*, 193 – 208. Kalevalaseuran vuosikirja 71. Helsinki: SKS.

Saastamoinen, Ilpo 1987. Kolttasaamelainen leu'dd: sattuman entropiaa vai salattua järjestystä. – Kurkela, vesa & Pekkilä, Erkki (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 1986.* Jyväskylä: Suomen etnomusikologinen seura.

Sadeniemi, Matti 1951. Die Metrik des Kalevala-Verses. *FF Communications N:o 139.* Suomalainen tiedeakatemia. Helsinki.

Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu.* Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39. Kaustinen.

Šahtarina, Darja 1986. Runokylä Vuonninen. Artikkeli *Punalippu -lehdessä 1/1986.*

Salminen, Väinö 1934: *Muinaisrunojen historia I.* Helsinki: SKS.

Salminen, Väinö 1941. *Viena – Aunus. Itäkarjala sanoin ja kuvin.* Helsinki: Otava.

Sarmela, Matti & al. (toim.) 1976. *Antropologia Suomessa.* Helsinki: Suomen Antropologinen Seura.

Sarmela, Matti 1984. *Kirjoituksia kulttuuriantropologiasta.* Suomen antropologisen seuran toimituksia. Helsinki. SKS.

Sarmela, Matti 1994. *Suomen perinneatlas. Suomen kansankulttuurin kartasto 2.* SKST 587. Helsinki: SKS.

Sarv, Vaike 2004. Anna Vabarnan kertovien runojen sävelmät. – Siikala Anna-Leena & Harvilahti, Lauri & Timonen, Senni (toim.): *Kalevala ja laulettu runo,* 464 – 485. SKST 958. Helsinki: SKS.

Sassi Sinikka 2000. *Verkko kansalaisyhteiskunnan käytössä. Tutkimus Internetistä ja uusista politiikan muodoista.* Väitöskirja. Viestinnän julkaisuja 3. Yliopistopaino: Helsinki.

Seeger Charles 1958. *Prescriptive and Desciptive Music Writing.* MQ, xliv.

Selänniemi Tom 1994. *Pakettimatka pyhään paikkaan – suomalaisturistit Ateenassa.* Jyväskylän yliopisto, etnologian laitos. Tutkimuksia 25. Jyväskylä.

Selänniemi Tom 1996, *Matka ikuiseen kesään. Kulttuurianropoginen näkökulma suomalaiseen etelänmatkailuun.* Helsinki. SKS.

Seppänen Janne 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle.* Vastapaino. Tampere.

Shikalov, Yury 2006. Rajan rahvas. Vuokkiniemen väestö ja sen kehitys. *Tupenkolahuttajien mailla. Vuokkiniemi esihistoriasta toiseen maailmansotaan,* 59-87. Toimittanut kai Paajaste. Vuokkiniemiseura ry. Mustasaari

Sihvo, Hannes 1994. Karjalaisuus, Karjala ja muu Suomi. Oma ja muiden näkökulma karjalaiseen identiteettiin. - Jääskeläinen, Väinö ja Savijärvi, Jukka (toim.). *Tieten tahtoen.* 23 – 44. Studia Carelica Humanistica 3. Joensuu: Joensuun yliopiston humanistinen tiedekunta.

Sihvo, Hannes 2003/1973: *Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana.* SKST 940. [2. tarkistettu ja täydennetty painos.] Helsinki: SKS.

Siikala Anna-Leena 1997. Toisiinsa virtaavat maailmat. Viljanen, Anna Maria & Lahti, Minna (toim.): Kaukaa haettua: kirjoituksia antropologisesta kenttätyöstä. Suomen antropologinen seura. Vammala

Siikala Anna-Leena 1999. *Suomalainen šamanismi, mielikuvien historiaa.* SKST 565. Helsinki: SKS.

Siikala Anna-Leena 2000. Laulajaihanne ja runokulttuurin rikastuminen. Viena runon ja tradition kohtauspaikkana. – Julku, Kyösti (toim.) *Sammon säkeniä. Valtakunnallisten kotiseutupäivien esitelmät Suomussalmella 4. – 8. 8. 1999,* 174 – 188. Studia Historica Septentrionalia 38. Rovaniemi: Pohjois-Suomen Historiallinen yhdistys.

Siikala, Anna-Leena 1984. *Tarina ja tulkinta. Tutkimus kansankertojista* SKST 404. Helsinki. SKS.

Siikala, Anna-Leena 1990: Runolaulun käytäntö ja runoston kehitys. –Hakamies, Pekka (toim.): *Runo, alue, merkitys. Kirjoituksia vanhan kansanrunon alueellisesta muotoutumisesta.* 7 – 28. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Siikala, Anna-Leena 1994. Kalevalan Pohjola: itää vai länttä, myyttiä vai historiaa. - Jääskeläinen, Väinö ja Savijärvi, Jukka (toim.). *Tieten tahtoen.* 9 – 21. Studia Carelica Humanistica 3. Joensuu: Joensuun yliopiston humanistinen tiedekunta.

Siikala, Anna-Leena 1998. Etninen uskonto ja identiteetti: udmurttien uhrijuhlat traditiona. – Pekka Hakamies (toim.), *Ison karhun jälkeläiset.* Helsinki: SKS.

Siikala, Anna-Leena 2002. The singer ideal and the enrichment of poetic culture: why did the ingredients for the Kalevala come from Viena Karelia? Honko, Lauti (edited): *The Kalevala and the world's traditional epics.* Helsinki: Finnish Literature Society 2002, 26 – 43.

Siikala, Anna-Leena 2002. Onko kalevalaisen runouden tutkimuksella tulevaisuutta? – Laaksonen, Pekka & Mettomäki, Sirkka-Liisa (toim.): *Pyhän perintö. Kirjoituksia suomalaisesta pyhästä Kalevalassa, kansanperinteessä, luonnossa ja taiteessa,* 263 – 277. Kalevalaseuran vuosikirja 79 – 80. Helsinki.

Sorri Teo 2001. *Vienalainen pilvilinna.* Tornio: Tornion Kirjapaino Ky.

Stefani, Gino 1985. *Musiikillinen kompetenssi. Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia.* (Stefani Gino 1982. La Competenza Musicale, Cooperative Liberia. Unirsitaria Bologne.). Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no 3. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Stepanova, A.S. 2000. *Tunguon rahvahan suusanallista perinnettä.* Petroskoi: Periodika.

Stepanova, Aleksandra 1990. Etelä-Karjalan (Etelä-Aunuksen) eeppistä lauluperinnettä. . –Hakamies, Pekka (toim.): *Runo, alue, merkitys. Kirjoituksia vanhan kansanrunon alueellisesta muotoutumisesta.* 57 – 88. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Suomen Kansan Vanhat Runot I,2-I,4 1917-1921.. Helsinki: SKS.

Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja 1 – 3. 1992 – 2000. SKST 556. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 62. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus & Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Suorsa, Olavi 1987. Kalevalan runonlaulajien kainuulais-pohjalaiset sukujuuret. *Faravid. Pohjois-Suomen historiallisen yhdistyksen vuosikirja X.* Jyväskylä. Pohois-Suomen historiallinen yhdistys r.y:

Suorsa, Olavi 1989. Kainuulaisten vaellukset Vienaan ja kalevalaisen kulttuurin säilyminen. *Faravid. Pohjois-Suomen historiallisen yhdistyksen vuosikirja XII* Jyväskylä. Pohois-Suomen historiallinen yhdistys r.y:

Suutari, Pekka 2000. *Gotajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana.* Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 7. Suomen Etnomusikologinen Seura. Helsinki.

Särg, Taive 2000: Vanemate rahvalaulutekstide ja -viiside seosed Karksi kihelkonna kalendrilauludes. – Tiiu Jaago, Ülo Valk (toim.): *Kust tulid lood minule …: artikleid regilaulu uurimise alalt 1990.* aastatel. Tarto: Tartu Ülikooli Kirjastus, 277–327.

Särg, Taive 2001: Karksi regilaulude värsiehitusest esituse põhjal. – Tiiu Jaago, Mari Sarv (toim.): *Regilaul – keel, muusika, poeetika.* Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 195–238.

Särg, Taive 2004: Värsiehitusega seotud viisivariatsioonid Karksi laulikutel. – Mari Sarv (toim.): *Regilaulu – loodud või saadud?* Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. Eesti Rahvaluule Arhiiv, 123–170.

Tampere, Herbert 1935. *Eesti rahvaviiside antologia.* Eesti rahvalaule arhiivi toimitused 5. Tartu.

Tarkka, Lotte 1999. Smötkyn Riiko – mikrohistoriallinen kertomus vienalaistietäjän elämästä ja runoudesta – Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.), *Tuulen jäljillä. Kirjoituksia kansanperinteestä ja kulttuurihistoriasta.* KSVK 77-78. Helsinki. SKS.

Tarkka, Lotte 2002. Raja rauhatta elääpi. Martiska Karjalaisen mierontie – Pekka laaksonen & Ulla Piela (toim.), *Lönnrotin hengessä*, 256 – 303. Kalevalaseuran vuosikirja 81. Helsinki: SKS.

Tarkka, Lotte 2004. Viisaanpansa vieressä maannut. Genrejen välinen vuorovaikutus kalevalamittaisessa runossa – Anna-Leena Siikala, Lauri Harvilahti & Senni Timonen (toim.): *Kalevala ja laulettu runo*, SKST 958. Helsinki. SKS.

Tarkka, Lotte 2005. *Rajarahvaan laulu. Tutkimus Vuokkiniemen kalevalamittaisesta runokulttuurista 1821 – 1921.* SKST 1033. Helsinki.

Timonen, Senni 1990. Karjalan naisen Maria-eepos. . –Hakamies, Pekka (toim.): *Runo, alue, merkitys. Kirjoituksia vanhan kansanrunon alueellisesta muotoutumisesta.* 111 - 148. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Timonen, Senni 2004: *Minä, tila, tunne. Näkökulmia kalevalamittaiseen kansanlyriikkaan.* SKST 963. Helsinki: SKS.

Timonen. Elina (toim.) 1987. *Kultasirkka. Karjalaisia kansansatuja* (Mihejeva, Maria). Karjala-kustantamo. Petroskoi.

Venho, Tellervo 1968. Vuonninen. Virtaranta, Pertti, Kaukonen, Väinö, Kuusi, Matti, Virtanen, Leea (toim.): *Karjalan laulajat.* Helsinki. Kirjayhtymä..

Vester, Lippo ja Vester-Mäkinen, Tita 2004. *Etäháll' on emoñi. Johannes (Jussi) Huovisen elämäntyö.* Myllylahti. Suomussalmi.

Widdes, Richard 1995. *The Rāgas of Early Indian Music. Modes, melodies and musical notations from the Gupta period to c.1250.* Oxford: Clarendon Press.

Wiik, Kalevi 2002. *Eurooppalaisten juuret.* Atena. Jyväskylä.

Wiik, Kalevi 2004. *Mistä suomalaiset ovat tulleet?.* Pilot-Kustannus Oy. Tampere.

Virtanen, Leea 1968. *Kalevalainen laulutapa Karjalassa.* Suomi 113:1. Helsinki: SKS.

Virtaranta, Helmi ja Pertti 1986. *Kauas läksit karjalainen. Matkamuistelmia tverinkarjalaisista kylistä.* Porvoo. WSOY.

Virtaranta, Pertti & al. 1974. *Sampo ei sanoja puutu. Matti Kuusen juhlakirja.* KSVK 54. Porvoo. WSOY.

Virtaranta, Pertti 1972. *Polku sammui. Vienalaiskylien vaiheita rajan molemmin puolin.* Helsinki. Kirjayhtymä.

Virtaranta, Pertti 1978. *Vienan kyliä kiertämässä. Karjalaiskylien entistä elämää Venehjärvestä Kostamukseen.* Helsinki. Kirjayhtymä.

Virtaranta, Pertti 1989. *Suru virret suuhun tuopi. Tverinkarjalainen itkuvirsi, jonka Anna Andrejevna Šutjajeva lauloi äitinsä haudalla Uspenien päivänä 28. elokuuta 1977.* Helsinki. SKS.

Virtaranta, Pertti 1993. *Kynällä kylmällä – kädellä lämpimällä. Muistiinpanoja tapauksista ja tapaamisista.* SKST. Helsinki. SKS.

Virtaranta, Pertti et al.1968. *Karjalan laulajat.* Tampere. Kirjayhtymä.

Vladykina, Tatjana 1998. Kalendaarilaulut udmurttien perinnekulttuurissa. – Pekka Hakamies (toim.), *Ison karhun jälkeläiset.* Helsinki: SKS.

Voutilainen, Paavo 1991. Tervehyisie Jussi Huoviselta. *Carelia 2 – 1991.* 59 – 65.

Vuorela; Toivo (toim) 1967. Perinnetietoa. *Tietolipas 52.* Helsinki: SKS.

Vuoristo, Sakari 1992. *Iivo Marttinen. Vuokkiniemen kansanperinteen suurkerääjä.* Jyväskylä: Gummerus.

Väisänen, Armas Otto 1918. *Vienan Karjalan joiut. Vertailevan kansanrunouden tutkimuksen laudaturtyö.* Helsingin yliopisto. SKS KIA.

Väisänen, Armas Otto 1944. Runolaulajat ja runosävelmät. *Kalevalaseuran vuosikirja* 23-24, 1943-44. 173 – 182. Porvoo – Helsinki: Wsoy.

Väisänen, Armas Otto 1948. Kalevalanmitallisten runojen esitystavat. *Kalevalaseuran vuosikirja 27-28*, 1947-48, 184 - 243. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Väisänen, Armas Otto 1949. Lyökäme käsi kätehen ja Kalevalan sävelmä *Kalevalaseuran vuosikirja 29.* Porvoo – Helsinki: WSOY

Väisänen, Armas Otto 1990 (1944). Kalevalamitta ja runosävelmät. – Pekkilä, Erkki (toim.). *Hiljainen haltioituminen. A.O.Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista,* 88 – 102. SKST 527. Helsinki: SKS.

Zaikov, Pekka 2006. "Vuokkiniemies paissah puhasta karjalua". *Tupenkolahuttajien mailla. Vuokkiniemi esihistoriasta toiseen maailmansotaan*, 264-290. Toimittanut Kai Paajaste. Mustasaari. Vuokkiniemi-seura ry.

Мациевский, Игорь; *Музыка как феномен культуры 2007.* Алматы: Дайк-Ррecc. (Matsijevski, Iror 2007. *Myzika kak fenomen kultury.* Almaty: Daik-Press).

Verkkojulkaisut

Hyvärinen 2001. Historiatutkimuksen vaikeus ja viehätys. Filosofinen Aikakauslehti Niin & Näin 4/01. http://www.netn.fi/401/net_401_kir3.html.

Karjala – kieli, murre ja paikka. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 129. http://kaino.kotus.fi/www/verkkojulkaisut/julk129/karjala_kaksi.shtml

Lehtonen, Mikko (ei vuosilukua) Media/medium. http://www.m-cult.net/mediumi/article.html?articleId=89&page=1

Marja Tuominen 2005. Virkaanastujaisesitelmä Lapin yliopistossa 28.2.2005. Me kutsumme menneisyyttä nykyisyytemme tueksi. Näkökulmia aikoihin ja niiden kokemiseen http://www.ulapland.fi/?deptid=18144

Ong Walter J. 2001 [1982] Orality and Literacy. The Technologizing of the World. http://library.ellibs.com/login/?library=31&book=0-203-17731-2. London and New York: Taylor & Francis Group.

Rüütel, Ingrid. (ei vuosilukua)http://www.folklore.ee/folklore/vol6/ruutel.htm

Suomen Kansan Vanhat Runot haku-ohjelma. http://dbgw.finlit.fi/skvr/skvr.phtml

Seminaariesitelmät

Saarinen Jukka 2004. Arhippa perinteen taitaja. Esitelmä Arhippa Perttunen symposiumissa, Kuhmossa 25.4.2004.

CD:t

Laulustahan mua lakehen vei, ja muita Maria Feodorovan lauluja 2001. CD, JUMCD1. Niiranen Elina (Toim.). Kuhmo. Juminkeko ja Kuhmon musiikkiopisto.

The Kalevala Heritage 1995. Runonlaulua Suomesta, Karjalasta ja Inkeristä. CD, ODE 849–2. Anneli Asplund (Toim.). Helsinki: Ondine.

Vienan kansan laulajia. Jussi Huovinen 2004. CD, JUMCD6. Juminkeon julkaisuja Aaltonen, Lari ja Nieminen, Markku (Toim.). Kuhmo. Juminkeko.

Vienan kansan laulajia. Santra Remsujeva 2002. CD, JUMCD3. Juminkeon julkaisuja n:o 26. Aaltonen Lari, Honkimäki Laura, Nieminen Markku (Toim.) Kuhmo. Juminkeko.

HENKILÖHAKEMISTO

Abraham, Otto 146, 147
Agricola, Mikael 36
Ahava, Paavo 44
Ahtonen, Aalipei 42
Ala-Könni, Erkki 14, 21, 145, 186, 188, 203
Andersson, Otto 14
Anttila, Raimo 32
Arhippainen-suku 98
Artemjeff, Mikko 24
Asplund, Anneli 136
Berner, A. 329, 239
Bogdanov, Sulo 99
Bogdanov, Tšiitari 110
Bogdanova, Ilmi os. Karhu 99
Bogdanova, Santra 81
Bogdanova, Okahvie o.s. Malinen 110
Borenius, Axel August 15, 16, 36, 37, 239, 291
Donner, Philip 18, 324
Europaeus, D. E. D. 291
Feodorova, Maria Artemjevna 13, 17, 24, 25, 43, 55, 56, 65, 67-69, 71-73, 75, 77-80, 90, 96, 97, 104, 108, 109, 125, 126, 135, 136, 176, 238-265, 298, 308, 311, 312, 314-317, 320, 321
Feodorova, Toarie 239
Fry, Donald K. 59
Gobuleva, Valentina 24
Haavio, Martti 15, 38
Hakamies, Pekka 138
Harvilahti, Lauri 59
Haugas, Koit 16
Hautala, Jouko 145, 153, 162
Heinonen, Kati 16
Herndon, Marcia 18, 19
Hoffrén, Taito 25, 324
Hornbostel, Erich M. von 146, 147, 148
Hovatta, Lesoni 187
Huotari, Huoti (Fedorov) 91, 368, 370
Huovinen, Domna 13, 14, 29, 30, 108, 135, 144-184, 187, 192, 216, 234, 264, 265, 280, 290, 292, 293, 309, 311-315, 318-320
Huovinen, Enni 24, 291, 301
Huovinen, Hilippä 290
Huovinen, Iivana 290, 291
Huovinen, Jussi 13, 24, 45, 55-57, 68, 84, 88, 104, 108, 109, 289-307, 312, 314-317, 320, 321
Huovinen, Lari 42, 290, 291
Huovinen, Malanie 291
Huovinen, Miina 181, 291
Huovinen, Ohvo 291
Huovinen, Oksenie 290, 291, 312
Huovinen, Timo 291
Huovinen, Toarie 42, 290, 291
Huttu-Hiltunen, Ville 365
Huttunen, Pauli 365
Huttunen, Riitta 24, 25
Hämäläinen, Jouki 13, 54, 58, 98, 105, 138
Inha, I. K. 86, 87, 88
Ivanova, Anni, o.s. Melentjeva 24, 68. 69, 71, 73, 91, 97, 239, 240, 363, 366, 368, 369, 370, 371
Ivanova, Juulia 366
Ivanova, Ljudmila 25
Ivanov, Viktor 371
Jeffery, Peter 28
Jevsejev, Viktor 13
Jyrinoja, Vilho 44
Kajanto, Iiro 21
Kalaniemi, Maria 324
Kalima, Heikki 144
Kallberg, Maari 25, 324
Karhinen, Maija 324
Karhu, Eino 15, 34
Karhunen, Hilippä 145
Karhunen, Marppa 145, 149
Karhunen, Muarie 149
Karhunen, Siitari 145
Karhunen, Tatjana os. Lesonen 187
Karhunen, Valentina 24
Karjalainen, Kusti 239
Karjalainen Martiska 60, 61
Kaukonen, Väinö 15, 21, 35, 36, 107, 187
Kemova, Stepanie 363, 365
Kianto, Ilmari 44, 145, 239
Kieleväinen, Impi 25
Kieleväinen, Vaasila 98
Kiriloff, Anni 127
Kirkinen Heikki 33, 34, 35, 38, 39, 46, 66
Klinge, Matti 38, 39
Kolehmainen, Ilkka 14, 124, 133
Koller, Oswald 28, 128, 148, 189, 275, 283
Konkka, Unelma 13
Korkkojev, Iivana 56
Koskimies, A. V. 113, 114
Krohn, Ilmari 14, 21, 122, 24, 132, 263
Krohn, Julius 15, 37

Krohn, Kaarle 15, 37, 38
Kundozera, Anni 94
Kurkela, Vesa 18
Kusmina, Jelena 327
Kuusi, Matti 15, 21, 33, 34, 35, 36, 51, 53, 59, 110, 138, 139, 140, 179, 180, 181
Käppi, Pekko 16
Kärki, Toivo 97
Laaksonen, Pekka 25, 110
Laitinen, Heikki 15, 21, 174, 188, 214
Launis, Armas 14, 16, 21, 52, 53, 132, 133
Lavonen, Niina 13, 45, 324
Lehtonen, Anni 13, 16, 53, 55, 106-142, 153, 180, 191, 309, 310, 314, 315, 318-320
Lehtonen, Matro 111, 116
Leino, Pentti 113, 137, 138, 139, 180
Leisiö, Timo 15, 51
Leontjeva, Martta 68, 369, 371, 372
Lesojev, Nikolai 24
Lesonen, Aleksi 24
Lesonen, Iivana 88
Lesonen, Mari l. Pikku-Muarie , 24, 75
Lesonen, Roosa 24
Lesonen, Santeri 88
Lesonen, Sergei 365
Lesonen, Viktor 88
Lettijeva, Paro 69, 135, 294, 297, 299, 300, 311
Liedes, Anna-Kaisa 25
Lilliestam, Lars 28
Linnaranta, Outi 324
Lipkina Kritiina 24, 369
Lippus, Urve 14, 16
Lokkina Tananie 329
Lönnrot, Elias 35, 36, 47, 48, 56, 60, 107, 136, 137, 291
Lord, Albert B. 15, 22, 59, 134, 141,
Lukjanovna, Varvara 75
Malikina, Anni 99
Malikina, Nasto Tanelintyttö 369, 371
Malinen-Malikina -suku 98
Malinen, Hovatta 113
Malinen, Ontrei 13, 56, 98, 110, 309
Marttinen, Iivo 239
McLeod, Norma 18, 19
Melentjev, Ortjo 239, 240
Melentjev, Toarie 239
Melentjev, Viktor 24
Merriam, Alan 18, 19
Meteleva, Vera 24
Metsä, Tytti 324
Mihejeva Maria 13, 54, 56, 58, 98
Mikihvoara = Lytän Mikki 240
Mikkini, Iivana 240
Mironova, Valentina 25
Moisala, Pirkko 18
Myers, Helen 18
Niemi, A. R. 15, 38
Nieminen, Markku 17, 25, 30, 57, 89, 96, 297
Niiranen, Elina 25
Nikuljeva, Vieno 90, 366
Ohtonen, Eskil 42
Olonja, Nikitin 54
Ong, Walter J. 28
Oras, Janika 16
Paajaste, Anni 365, 368
Parry, Milman 22, 59, 134
Paulaharju, Ahti 112, 113, 114
Paulaharju, Samuli 14, 44, 106, 108, 110, 111, 112, 116, 117, 138, 239, 291, 319
Pekkilä, Erkki 21
Peksujeva, Anni 91, 370
Peksujeva, Jouki 24, 71, 100, 101, 102, 103, 368, 369, 372
Peksujev, Anni 368
Pentikäinen Juha 15, 18, 54
Perttunen, Arhippa 13, 42, 56, 59, 61, 89, 138, 180, 290, 320
Perttune,n Helmi os. Lesonen 369, 371
Perttunen, Mari 64
Perttunen, Miihkali 53, 56, 109, 187,
Perttunen, Palaka 187
Perttunen, Sandra 89
Perttunen, Tatajana 13, 54, 58, 98, 138
Pirhonen, Iikka 74
Pirhonen, Jelena 24, 67, 75, 79, 90, 91, 365, 366, 368, 370
Pirhonen, Matti 75, 79
Pokela Martti 97, 98
Pulkkinen, Outi 324
Pöllä, Matti 14, 15, 40, 41, 42, 46, 65, 67, 116
Porthan, H. G. 14, 21, 52
Pällinen Veikko 24, 55, 58, 97, 98, 309
Ranta, Juho 29, 108, 117-125, 128, 130, 132-134, 146, 273, 305, 312
Ranta, Sulho 117
Rasilainen, Toivo 146, 149, 162
Rekina, Helmi 24, 58
Remsu, Aleksei 88
Remsu, Muarie 13
Remsu, Paro 188
Remsu, Roosa 88
Remsujeva, Iro 57

Remsujeva, Santra (Aleksandra) 13, 24, 45, 55-57, 68, 84, 88, 104, 108, 109, 266-288, 312, 314-317, 320, 321
Roberts, Helen 22
Russo, Joseph A. 59
Rüütel, Ingrid 16
Rytkölä, Heikki 42
Saarinen, Jukka 56
Šahtarina, Darja 24, 55, 105, 111, 112, 113
Sarmela, Matti 35, 51
Sassi, Sinikka 86
Seeger, Charles 146
Seppänen, Janne 25, 194, 289
Seppä, Salla 25
Sergejeva, Niina 365
Siikala, Anna-Leena 12, 63, 103
Simonsuuri, Aili 188
Simonsuuri, Lauri 145, 153, 162
Stepanova Aleksandra (Santra) 13, 45, 96, 240, 327
Stepanov, Ortjo 45
Suorsa, Olavi 40
Suuri Iivana (Perttunen) 61
Särg, Taive 16
Takalo Marina 13, 15, 16, 18, 54, 310, 363, 365
Takalo Olavi 363, 365
Tampere, Herbert 16
Tarkka Lotte 14, 16, 21, 57, 60-62, 116, 318
Tenesseinen, (Tenisov) Huoti 145, 187
Tenesseinen, Moarie, o.s. Lesonen v. 187
Tenisova, Anni 13, 15, 29, 30, 55, 82, 108, 109, 134. 135, 145, 186-236, 264, 265, 298, 310-315, 319, 320
Tenisova, Moarie os. Lesonen 187
Tenisov, Hot'ei 145
Timonen, Arina 25
Timonen, Senni 15, 16
Topelius Z. 14, 65
Tujunen, Svetlana 25
Valo, Alma 79
Varis, Olli 324
Vasiljeva, Tatjana os. Peksujeva 67, 365, 368
Vatsun, Iivana 66
Venho Tellervo 110, 113
Viitso, Tiit-Rein 46
Virtanen Leea 15, 21, 56
Virtaranta, Pertti 15, 21, 45, 46, 145, 188, 291
Voima, Veera 25, 261, 262
Väisänen Armas Otto 14, 16, 21, 44, 126, 133, 137, 146, 263
Wdovitsina, Marina 327-329
Zaharov, Nikolai 367
Zinovjeva, os. Ivanova, Veera 366

LIITTEET

Liite 1.

Esimerkki tutkimusmatkan keruusuunnitelmasta

Sibelius Akatemia
Pekka Huttu-Hiltunen
27. 10. 1996

Keruusuunnitelma

Keruutyön kohde:
Runolaulu ja vienankarjalainen kulttuuri Vuokkiniemen kylässä

Keruutyön suorittaja(t):
Pekka Huttu-Hiltunen, (Maari Kallberg, Anna-Kaisa Liedes)

Keruun ajankohta:
5. - 8. 12. 1996

Keruun tavoitteet:
PHH:n osalta tavoitteena on ensisijaisesti saada kokemus järjestelmällisesti valmistellusta ja suoritetusta etnomusikologisesta haastattelusta. Muina tavoitteina ovat:
a) Saada tallennettua runolaulua ja haastattelutekstiä ainakin Aleksandra Remsujevalta.
b) Valmistella tulevia keruumatkoja Vuokkiniemen alueelle.
c) Tutustuttaa matkakumppanit Vienan nykyiseen (runolaulu)tilanteeseen.

Keruumatkan rahoitus:
Helsinki - Kuhmo välin jokainen maksaa itse. Kuhmosta eteenpäin kustannuksista huolehtii Kuhmon musiikkiopisto ja Kuhmon Kulttuurikornitsa -säätiö. Keruumatkalle osallistuvat henkilöt esiintyvät ilman eri korvausta kohdealueella mahdollisesti järjestettävissä tilaisuuksissa.

Keruumatkaan valmistautuminen:
Yhdessä matkatovereiden kanssa laaditaan varsinainen keruusuunnitelma.

Käydään läpi Vuokkiniemeä ja sen runolauluhistoriasta kertovaa kirjallisuutta, esim. Lönnrot, Inha, Kaukonen, Virtaranta, Nieminen.

Valmentaudutaan käyttämään dat-nauhuria, videokameraa, järjestelmä- ja kompaktikameraa. Erityisesti paneudutaan nauhurin toimintaan. Hankitaan tarvittavat nauhat ja filmit.

Laaditaan etukäteen kysymyslista aihepiireittäin.

Viisumianomukset Kuhmoon viimeistään 10. 11. 1996.

Hankitaan sopivia tuliaislahjoja vuokkiniemisille.

Keruun toteutuksen kuvausta:

Kohteeseen on oltu etukäteen yhteydessä, joten siellä osataan odottaa kerääjiä saapuvaksi. (ks. erillinen kysymysluettelo). Ensimmäisenä päivänä suoritetaan pääasiassa kulttuurin kuvaukseen liittyviä haastatteluja. Käydään läpi haastateltavan elämänvaiheita, kylän vaiheita. Siirrytään kohti runolaulua. Haastateltavan kokemukset, joihin liittyy laulua, oppimiskokemukset, häät, hautajaiset, runokylien elvyttämistoiminta jne.

Kontekstitietojen jälkeen siirrytään lauluihin. Jokaisesta laulusta pyritään saamaan selville kontekstitietoja, sekä laulajan ajatuksia lauluista, sen sisällöstä, tunnelmasta jne.

Kysytään myös, tunsiko laulaja muita laulajia, jotka ovat kyseistä laulua ovat laulaneet, millaisia he olivat, miltä heidän laulamisensa kuulosti. Miltä laulajan mielestä näyttää runolaulun tulevaisuus.

Kaikki haastattelutilanteet videoidaan ja (vähäisessä määrin) valokuvataan. Kameralla pyritään interiöörien ja kylän kuvaamiseen haastattelujen ulkopuolella.

Keruumateriaalin dokumentointi: Aloitetaan jo keruumatkalle lähdettäessä pitämällä keruupäiväkirjaa. Päiväkirja kirjoitetaan selkokieliseksi majapaikassa joka ilta. Huolehditaan ääninauhojen ja filmien merkitsemisestä välittömästi kuvauksen yhteydessä.

Pidetään matkakumppaneiden kesken dokumenttipalaveri välittömästi matkan jälkeisellä viikolla.

Haastattelu ja laulumateriaali siirretään CD-R :lle, josta se litteroidaan ja laulut nuotinnetaan. Päiväkirjan, valokuvien, video- ja äänitemateriaalin perusteella laaditaan raportti. Raportissa tarkastellaan tavoitteiden toteutumista.

A) Yhden laulajan haastattelu suunniteltu kestäväksi n. 1,5 - 2 tuntia.

B) Haastattelut nauhoitetaan dat-nauhalle ja videoidaan ja valokuvataan (matkatoverit avustavat ?)

C) Haastattelun aikana tehdään muistiinpanoja

D) Haastattelun alustava yhteenveto tehdään het majapaikassa samana iltana. (kannettava tietokone ?)

Alustava kysymysluettelo aihepiireittäin:

I Kontekstihaastattelu

1. Laulajan henkilötiedot:
   -Nimi, syntymäpaikka, vanhemmat, asuinpaikat, laulun oppimispaikat

2. Syntymäkylän/lapsuuden kylän elämän kuvausta:
   -Millaista elämä oli, kun laulaja oli lapsi, millaista oli jokapäiväinen elämä, mistä perhe sai toimeentulonsa, mistä kyläläiset saivat toimeentulonsa, millaisia askareita lapset suorittivat, mitkä olivat kylän ihmisten sosiaaliset suhteet, missä lapset/nuoret tapasivat toisiaan, missä he lauloivat jne.

3. Laulutilanteiden kuvausta:
   -Ketkä lauloivat, miten lauloivat (yksin, kaksin, ryhmässä, miehet, naiset, nuoret, vanhat, yksiäänisesti, moniäänisesti, voimakkaalla äänellä, hiljaisella äänellä), missä laulaja oppi laulamaan, muistaako hän hyviä laulajia, millaisa he olivat ihmisinä, tunnetiinko erityisiä "runolaulajia", joita muutkin tulivat kuuntelemaan, millaisia lauluja laulettiin (kertovat laulut, tilannelaulut, esim. hää- ja hautajaislaulut, piirileikkilaulut, loitsut, joiut, itkut jne.)

4. Miten laulut vaikuttivat:
   -Kunnioitettiinko laulajia arvostettuina kylän asukkaina, Tultiinko laulajia erityisesti kuuntelemaan, laulajan oma keskittyminen, loitsujen vaikutus, itkujen vaikutus.

5. Laulaminen eri tilanteissa tällä vuosisadalla:
   -ennen sotaa, sodan aikana, sodan jälkeen, nykyisin, tulevaisuus.

II Laulujen nauhoittaminen

1. Laulajan oma "aktiivinen" repertoaari
   -kertovia lauluja?
   -häälauluja?
   -muita lauluja?
   -loitsuja (laulettuja?), joikuja?

2. Tunteeko laulaja tällaista tapaa laulaa (esimerkki Anni Tenisovan, Anni Kiriloffin tyyleistä)?

Liite 2.

Esimerkki matkapäiväkirjasta[4]

4.6.1997

Pekka Huttu-Hiltunen

V Runolaulumatka Uhtualle

Ensimmäinen päivä, 4.6.1997

Olin saapunut Kuhmoon maanantain vastaisena yönä Villen kanssa. Olin maanantain musiikkiopistolla töissä. Valmistelin musiikkiopiston opettajavalintoja. Kaikkiin tehtävin oli hyviä hakijoita, joten mieliala oli korkealla. Tein päätökset huilunsoitonopettajasta ja kitaransoitonopettajasta.

Kesäkuun kolmantena päivänä, tiistaina kävimme koulutoimenjohtaja Pauli Huttusen kanssa Sotkamossa neuvottelemassa toimipisteen asioista. Sielläkin oli positiivinen tunnelma. Iltapäivän aikana tarkastelin musiikkiopiston oppilasvalintoja, kokeilin uutta kännykkää ja kävimme Villen kanssa ajelemassa autolla.

Lähtöaamuna satoi räntää. Soittelin vielä muutaman puhelun, sovin auton huollosta, soitin Rovaniemelle ja sovin Villen menosta sinne, kävin rehtoreiden kokouksessa, ostin viimeisiä tuliaisia, palautin kännykän Tarjalle ja pääsin lähtemään kymmeneltä, jolloin Sergei oli tullut minua hakemaan.

Ajelimme tasaista vauhtia kohti rajaa. Autossa olivat Olavi Takalo ja hänen vaimonsa, sekä Niina, joka kertoi olevansa Arhippa Perttusen säätiön kirjanpitäjä. Takalot juttelivat innokkaasti ja kertoivat Olavin äidistä, Marina Takalosta, sekä Stepanie Kemovasta, Olavin sisaresta ja heitän elämänvaiheistaan. Takalot olivat menossa Kiestinkiin.

Kostamuksessa kävimme vaihtamassa rahaa ja ostamassa tukanpesuainetta, saunakaljaa ja filmiä kameraan. Ajelimme sitten erittäin huonokuntoisia teitä Uhtualle saakka melkein yhteen menoon. Tiet olivat todellakin ihmeellisen huonokuntoisia. Pakettiautolla pääsi juuri ja juuri. Luulenpa, että omalla Volvollani maavara olisi joissakin kohdissa käynyt liian pieneksi. Noin 140 kilometrin matkaan meni yli kolme tuntia. Huonoin osuus oli Vuokkiniemestä Vuonniseen.

---

4 JumA Matkapäiväkirja PHH, Uhtua 6/1997.

Uhtualla tulimme heti majapaikkaani, Lesosten sisaruksiin kuuluvan Aino Ivanovan luokse. Söimme siellä aterian, Borsh-keittoa, tattarimössöä ja nakkeja. Jälkiruuaksi oli teetä. Takalot lähtivät jatkamaan Sergein kanssa kohti Kiestinkiä, minä jäin kirjoittamaan tätä päiväkirjaa.

Majapaikkani oli komea talo, lähinaapuruston suurin ja ainoa maalattu talo Kuittijärven rannalla. Ilma oli edelleenkin kylmä. Laitoin juuri jalkaani toiset pitkät kalsarit. Toivottavasti illaksi saan hieman lämmitettyä huonetta, jotta ei tule samanlaista kylmäkokemusta, kuin Kiestingissä edellisenä talvena.

Katselin jälleen taloja ja kylänraitteja Kostamuksessa, Vuokkiniemellä, Vuonnisessa ja Uhtualla. Syntyi mielikuva, että paikat olivat ehkä hieman jälleen ränsistyneet edellisen käyntini jälkeen. Tämä vaikutti masentavalta. Kostamuksen kaupunki muuttuu raunioiksi parissa kymmenessä vuodessa, ellei kehityksen suunta muutu. Myös Vuokkiniemi ja Vuonninen vaikuttivat sotkuisilta ja ränsistyneiltä. Uhtua, varsinkaan vanha Likopään alue ei ollut niin sotkuinen, kuin edelliset paikat. Toivottavasti myös runolaulusaalis on Uhtuassa hyvä. Suunnittelen tapaavani seuraavana päivänä ennen kaikke Jelena Pirhosta, Maria Artemjevna Fedorovaa ja mahdollisesti Vieno Nikuljevaa.

Kirjoitan tätä uudella tietokoneella ja opettelen samalla sen käyttöä. Äsken tapahtui niin, että kone ilmoitti akun varauksen olevan aivan lopussa. Kävin pirtissä kysymässä, olisiko mahdollista saada käyttää verkkovirtaa. Pirtissä olikin uusia ihmisiä. Kaksi aikuista naista Juulia ja Veera?, jotka olivat Annin tyttäriä, mies ja pieni tyttö, Veeran tytär Anna. He antoivat adapterin, jolla sain asennettua tietokoneen lataukseen.

Joimme teet, ja juttelimme. Juulia osoittautui olevan valantehnyt kielenkääntäjä. He kertoivat jutellessamme elämästään lapsena Uhtualla. Heillä oli ollut mukava lapsuus. Vanhemmat olivat tehneet kaikkensa, että lapsilla olisi ollut mukavaa. He olivat matkustelleet lapsena laajalti Neuvostoliitossa, Mustalla merellä, Siperiassa, Moskovassa ja Leningradissa jne. Karjalan kieltä oli puhuttu avoimesti, vaikka ehkä kuitenkin enemmän venäjää, koska noin puolet naapureista oli ollut venäjänkielisiä. Juulia muisti ainoastaan kerran, että joku lapsista oli haukkunut häntä tsuhnaksi. He kyllä tiesivät, että Stalinin aikana oli ollut monenlaisia suunnitelmia karjalaisten päänmenoksi.

Keskustelun aikana äiti Aino tuli pirttiin, ja kertoi myös omasta lapsuudestaan, miten koulussa kaikki opetus oli ollut suomen kielellä, kunnes viimeisellä luokalla oli yhtäkkiä vaihdettu totaalisesti venäjän kieleen. Musiikin opetusta oli silloin ollut vain alaluokilla, ja sekin venäjänkielisiä lauluja.

Keskustelun aikana soitin Jelena Pirhoselle ja sovin meneväni sinne seuraavana päivänä kymmeneksi. Puhelimessakin Jelena vaikutti pirteältä mummolta, jolla olisi ollut paljon kerrottavaa, mutta sovimme, että palaamme muistelemisiin seuraavana päivänä.

Kävin saunassa. Se oli tumma, vanhanmallinen siisti karjalaissauna, jossa oli uloslämpiävä pönttökiuas. Lämpötila oli korkea, varmaan n. 90 astetta. Nakkelin löylyä vain pari kertaa, peseydyin ja vilvoittelin pitkään saunan porstuassa. Siinä

istuessani mietiskelin ihmisen onnen kokemisen lähtökohtia. Onko meidän hyvinvointiyhteiskunnassa eläneiden ihmisten elämä sittenkään onnellisempaa, kuin näiden karjalaisten, jotka elävät täyttä elämää näennäisesti alkeellisissa olosuhteissa? Eikö sittenkin täällä eletä jotenkin "täyteläisempää" elämää. Tämäkin perhe valmistautui parhaillaan hautajaisiin, koska Juulian ja Veeran serkku oli kuollut kaksi päivää siten. Ilot ja surut, elämän menon todellisuus oli luontevaa ja vailla kaikkea vieraantumisen tunnetta.

Avoimesta ikkunasta katsoessani Kuittijärven pinta oli tumman sininen, pienoisen tuulen ja taivaalta heijastuvien tummien pilvien vaikutuksesta. Kahlekoira loikoili koppinsa katolla ja Kuittijärven törmän takaa nousi lokki. Poltin yhden savukkeen, pukeuduin ja menin takaisin pirttiin.

Tarkistin, että lataaminen oli onnistunut, ja jatkoin päiväkirjan kirjoittamista. Jossakin vaiheessa emäntä kävi pyytämässä minut teelle. Siinä juttelimme myös jonkin verran vanhoista hautajaistavoista. Hän kertoi, että Uhtualla vainaja haidataan aina neljäntenä päivänä kuolemasta. Kolme päivää hän on kotona ennen hautajaisia. Enää ei ole äänellä itkijöitä, mutta ennen niitä oli. Itkua taisivat silloin aivan tietyt ihmiset. Vainajaa muistetaan kahden, yhdeksän, neljänkymmenen päivän ja vuoden kuluttua hautaamisesta. Yhdeksän päivän jälkeinen muistaminen on "murkina". Tällöin ei yleensä haudalle enää viedä juurikaan ruokaa, otetaan vain vähän vodkaa, ja kutsutaan vainajakin murkinalle taloon. Sisällä sitten syödään muistoateria.

Anni kertoi myös vanhoista mummoista, joiden hän oli lapsena kuullut kertovan hengistä ja yliluonnollisista tapahtumista. Hän kertoi myös kuulleensa kertomuksia ja kuvauksia joiusta. Ilman minkäänlaista johdatusta minun puolelta, hän siirsi nopeasti puheen poromiehiin ja poronhoitoon, jota oli kuulemma ollut ennen Uhtuallakin. Jätin tahallani menemättä joikuun tai poronhoitoon sen tarkemmin keskustelussa, koska halusin säästää keskustelunaiheen nauhoitustilanteeseen: olen aikaisemminkin huomannut, että haastateltavat saattavat supistaa kertomustaan uudelleen siihen palatessa, jolloin nauhalle tuleekin alkuperäistä suppeampi versio.

Emäntä ja pikku Anna lähtivät saunaan. Minä siirryin kamarin puolelle kirjoittamaan päiväkirjaa ja valmistelemaan seuraavan päivän toimintoja. Illan mittaan sääkin näytti selkenevän ja tuulin tyyntyvän. Matalalta paistava ilta-aurinko valaisi järven takana näkyvän männikköisen saaren ja muutama lokki lenteli järven yllä.

Keskiviikko 5.6.

Aamulla heräsin aikaisin. Makoilin sängyssä ja mietin runonkeruutilannetta. Päässäni pyörivät myös artikkeleita koskevat ideat. Nousin ylös, ja kirjoittelin joitakin ideoita ylös. Noin kello 7 lähdin ulos, jossa olikin kaunis aamu, aurinko paistoi kirkkaana, tuuli leyhytteli kevyesti.

Noin puoli yhdeksän aikaan tulin takaisin majatalooni nauttimaan aamupalaa. Söin puroa, leipää ja join teetä. Puoli kymmeneltä perheen vävy, Nikolai vei minut Jelenan mökille. Etsiskelimme sitä jonkun verran. Samalla panin merkille, että siis-

tein kylän osa oli nimenomaan Likopään alue. keskusta oli selvästi sotkuisempaa aluetta. Kaikkialla, ennen kaikkea Likopäässä ihmiset olivat panemassa perunaa.

Jelena Pirhonen oli pirteä harmaatukkainen vanhus. Hänellä oli vieraita talossa, kun tulin sisälle. Jutustelimme hieman niitä näitä, ennen kuin laitoin nauhurin nauhoittamaan. Jelenan puheet olivat tarkemmin kuunneltuna hieman sekavia. Hän esimerkiksi puheli minulle [redacted]sta tavalla, jota en ymmärtänyt.

Nauhoituksen alkaessa huoneeseen tuli mummu, joka oli kotoisin Kostamuksen Suojärvestä. Kysyin häneltä, tunteeko hän Anni Paajastetta. Mummo ihastui heti, ja kertoi olevansa oikein hyvä tuttu Annille. Tatjana Vasiljeva os. Peksujeva lähetti nauhankin välityksellä Annille terveisiä. Hän kertoi myös olleensa sotaa ennen lyhyen aikaa naimisissa suomalaisen Harju -nimisen miehen kanssa, joka oli alunperin Vaasan seudulta, ja oli tullut Karjalaan Kanadan kautta. Mies oli sitten kuollut sodassa. Tatjana oli selvästi kiinnostunut mahdollisuudesta tavata entisen miehensä sukulaisia.

Jelenan kanssa meni monta tuntia. Hänen kertomistyylinsä oli rönsyilevä. Haastattelun puolivälissä aloin selvästi kohdentaa juttuja Kivijärveen, mikä tuottikin hyvää tulosta. Hän kertoi jokseenkin tarkasti kotikylänsä, aivan Suomen rajalla sijainneesta isohkon kylän elämästä ennen sotia.

Hämmästelin hieman haastattelun aikana, että hän ei laulanut yhtään selvästi runomittaista laulua. Kaikki olivat uudempia. Mahdollisesti tilanteeseen vaikutti se, että huoneeseen tuli jossakin vaiheessa Jelenan ystävä, joka osallistui haastatteluun myös. Puheessa vilahtelivat useammankin kerran [redacted], jotka lopulta arvasin [redacted]. En halunnut kysellä tarkemmin, pitivätkö aavistukseni paikkaansa.

Tehdessäni jo lähtöä, mainitsin, että teen tutkimusta runolauluista, ja erityisesti olen kiinnostunut, jos joku osaa laulaa Väinämöisestä tai muista sellaisista. Tällöin Jelena välittömästi lauloi pitkän eeppisen laulun. Minä kaivoin nauhurini äkkiä takaisin pöydälle ja sain sen laulun, yhden parhaista lauluistani tallennettua.

Sovin tulevani seuraavana päivänä noin kolmen aikaan uudestaan. Lähdin kävelemällä majapaikalle. Kävin keskustassa kaupassa ostamassa konjakkia ja vodkaa, poikkesin lastenkirjastossa ja saavuin majapaikkaani hieman ennen kolmea. Söin kana-makaroonikeittoa ja pääruuaksi jonkinlaista kaalikäärylettä. Ruuan päälle sain kahvia. Nukuin puolentoista tunnin päiväunet.

Aino-emäntä tuli kysymään, milloin haluan päivällistä. Totesimme yhdessä, että voisimme yrittää vielä tavata jotakin mummoa. Emäntäni tiesi yhden mummon Ponkalahdesta, joka asui lähellä. Lähdimme yhdessä sinne.

Emäntä, joka asui pienessä mökissä, tuli portailla vastaan. Hän kielteli monisanaisesti muistavansa "ei niin mitänä". Kieltäytyminen oli niin voimallista, että ajattelin jo, että ei tästä mitään tule. Onneksi myös emäntäni osasi suhtautua oikein tilanteeseen, ja niin muutaman minuutin kuluttua sain kutsun tulla sisälle. Siellä Kristiina Lipkin, kahdeksankymmentä yksi vuotias mumu alkoi näyttää käsinkirjoi-

tettuja muistovärssyjä, ja suurta aarrettaan, mieheltään rintamalta 55 vuotta sitten saamaansa käsin kirjoitettua kirjettä. Hän itse halusi lukea minulle kirjeen ääneen. Samalla, kun hän luki, kyyneleet valuivat vanhan naisen silmistä ja tunnekuohu oli suuri.

Kirjeen lukemista seurasi purkauksenomainen oman elämän vaiheden selostus, jota en voinut keskeyttää. Lopulta sain hänet myös laulamaan joitakin lauluja, ei kuitenkaan runolauluja. Parasta oli tutkimusaiheeni kannalta Ponkalahden kylän kuvaus ja myös ämmönsä laulamisn kuvaus. Hän kuulemma lauloi soutaessaan niin, että kaikki ranalla kuulivat laulun, osasi paljon "Väinämöisen virsiä ja muita vanhoja lauluja".

Palasin majapaikkaani puoli yhdeksältä. Varoin vihaista koiraa, kun seinäviertä pitkin tulin taloon. Söin pientä iltapalaa, kun talon väki palaili kotiin. Nuoret naiset olivat hyvin väsyneitä, sanoivat, että eivät ole saaneet unta, kun ovat yliväsyneitä. Ehdotin, että juomme pullon vodkaa porukalla. Niin teimmekin. Talon emäntä tosin lähti heti nukkumaan. Nuoret paistoivat vielä kalaa ja keittivät perunoita.

Toisen tytön mies, Sergei oli erittäin ystävällinen. Tytöt olivat pidättyväisempiä. Keskustelimme sekä hautajaisperinteestä, että Veran ja hänen miehensä kokemuksista Kaliningradissa, eli entisesä Göningsbergissä. Söimme paistettua haukea, nautimme verkkaisesti vodkan ja lähdimme nukkumaaan noin puolen yön aikaan.

Maria Fedorova, Perjantai 6.6.

Emäntä herätti minut vasta puoli kymmeneltä. Söin nopeasti ja lähdimme koko porukalla autolla, he hautausmaalle, minä Maria Fedorovan luokse. Hän oli tähänastisen keruuhistoriani ehkä paras laulaja, Jussi Huovisen jälkeen. Sain häneltä runolauluja ja uudempia lauluja., tarkkoja kuvauksia Lytän elämästä ja asutuksesta. Hänen sisarensa oli myös tehnyt kirjallisen selvityksen karttakuvineen Lytän asutuksesta. Olin todella tyytyväinen.

Maria Fedorova oli syntynyt 1909, joten hän oli nyt 88 vuotta vanha. Iästään huolimatta hän muisti vielä hyvin Lytän kylän elämää ja vanhoja lauluja, joista osa oli myös runomittaisia. hän kertoi että tuatto oli heille lapsille ennen paljon laulanut. Nauhoitin häneltä noin kolme tuntia lauluja ja puhetta. Kun huomasin, että hän alkaa vähän väsyä, ehdotin, että tulen takaisin vielä seuraavana päivänä. Sovimme, että tulen kymmenen aikaan. Söin Maria Artemjevnan ja hänen sisarensa Anni Artemjevnan kanssa kaalikeittoa ja makkarapottua. Molemmat naiset olivat erittäin avoimia ja ystävälisiä. Koko Lytän kylä alkoi tuntua hyvin kiinnostavalta.

Mielenkiintoista oli, että Maria kertoi, että ei ollut viitsinyt laulaa moniakaan lauluja, koska nauhoituksen aikana pirtissä vieraili kolmas nainen, joka "ei ole niin hyvä ihminen". Sovimme vielä ovensuussa, että hän laulaisi seuraavana päivänä lisää.

Sain Anni Artemjevnalta mukaani hänen käsin kirjoittamansa Lytän kylän esittelyn. Kävelin parin kilometrin matkan postille, jossa sain kopiot kaikista vihkon sivuista. Kävin katsomassa myös Vienan Viestin toimitukksen taloa, mutta siellä oli iso riippulukko ovella.

Kävelin Jelena Pirhosen asunnolle kaupan kautta. Ostin sieltä hänelle pihlajanmarjavodkaa tuliaiseksi. jelena oli makuamassa, kun tulin mökkiin sisälle. Heti hän nousi ylös ja ehdotti ruokailua. Kieltäydyin, koska olin syönyt edellisesä paikassa. Jelena kertoi, että oli väsynyt, koska oli ollut panemassa potakkaa ja pudonnut ojaan. Muiden oli pitänyt auttaa hänet sieltä ylös. Sovimme jo, että siirtäisimme haastattelun seuraavaan päivän, mutta kun olin ovella, hän kuitenkin ehdotti, että ottaisin häneltä kaksi vallankumouslaulua. Mnähän tietenkin olin valmis, ja niin istuuduimme teepöytään.

Jelena lauloi minule vielä monta muutakin laulua. Jälleen poislähtöä tehdessäni hän kysyi, haluaisinko saada sen "Anni-tyttö, ainut neiti -laulun". Minä totesin, että sitähän minä jo olen odotellut, ja kaivoin vieläkin nauhurin esille. laulamisen jälkeen hän vielä kävi hakemassa minulle Anni Melentjevan osoitteen, Lamminpohja 5, jossa voisin käydä. Kävin matkalla ostamassa jälleen pihlajanmarjavodkaa tuliaiseksi, ja kävelin sen pari-kolme kilometriä kohti uutta osoitetta.

Kysyttyäni matkan varrella osoitetta parista paikasta, tulin viimein sillan korvaan, jossa oli kyseinen osoite ja vanha hirsitalo. Aidatulla pihalla oli kuitenkin vihainen koira irti, joten jäin kuikuilemaan tielle. Talosta tuli pian nuorehko nainen, joka ei osannut karjalaa. Hän kuitenkin pyysi minut seuraamaan, ja meni viereisen talon eteen, josta huusi äitiään, noin kuudenkymmenen ikäistä naista tien varteen. Tämä nainen oli syntyperäinen uhtualainen ja tunsi etsimäni henkilön. Hän neuvoi minulle myös kolme muuta mahdollisesti mielenkiintoista mummoa.

Menin osoitettuun taloon, jossa pihalla oli kaksi nuorta ihmistä. Kysyessäni heiltä etsimääni henkilöä, he kertoivat olevansa hänen vunukoitaan ja olevani oikeassa osoitteessa. Sisällä vanha Anni-mummu ponnisteli vuoteesta ylös, ja vaikutti hauraalta ja heikolta. Hänellä oli valloittava yhden hampaan hymy ja ilmeikkäät kasvot.

Lauluja Anni Peksujeva (sanoi, että ei koskaan ollut rekisteröinyt avioliittoaan, ja siksi on edelleen tyttönimellään) ei oikein ruvennut laulamaan. Vasta miniänsä, Jyvöälahdesta kotoisin olevan naisen kanssa hän lauloi pari uudempaa laulua.. Nauhurista alkoivat jo pariston loppua, joten en ollut varma, että laulut tulvat kunnola nauhalle, mutta en kuitenkaan keskeyttänyt laulamista, koska he viimeinkin alkoivat laulamaan. Keskustelin myös Annin vävyn, Huoti Huotarin (Fedorov) kanssa, koska hän oli ollut sodan aikana Akonlahdessa ja Suomessakin.

Kävelin kotimatkan pitkin patotietä Likopäähän. Matkalla pysähdyin ottamaan valokuvan potakan panijoista, jotka osoittauivat olevan Akonlahtelainen perhe. Otin miehestä vielä valokuvan. Hän kutsui minua kovasti tulemaan Akonlahden pruasniekkaan 12. heinäkuuta. Puolittain lupasin tullla.

Majapaikassa minulla oli kirjallinen viesti, että ruoka odottaa hellalla. Söin. Isäntäväki tuli kohta kotiin potakan panosta, ja pääsin saunaan. Se olikin todella tarpeen pitkien kävelyreissujen jälkeen. Saunan jälkeen join pari kaljatölkkiä, kävin teellä ja kirjoittelin tämän päiväkirjan loppuun. Sitten nukkumaan!

Jouki Peksujeva, Lauantai 7.6.

Heräsin aikaisin aamulla, noin puoli viideltä. Makoilin vuoteessa ja odottelin aamua. Ajatukset pyörivät koti- ja työasioissa. Yhdeksältä nousin ylös katselemaan Anni Fedorovalta saamiani Lytän kylän elämästä kertovia kirjoituksia Hetken kuluttua jo emäntänikin tuli minua pyytämään aamupalalle. Menin pirtiin papereiden kanssa, ja tutkiskelin niitä puuroa syödessäni ja teetä juodessani. Melko pian tuli myös Sergei. Juttelimme päivän suunnitelmasta. Totesin, että Sergein ei tarvitse kuskata minua koko päivää, mutta pyysin häntä viemään minut Mari Fedorovan luokse ja yhdeltä viemään minut sieltä Lamminpään kaupunginosaan viimeiseen taloon. Sieltä kävelisin itse talo talolta mummoja etsimässä. Olin nimittäin edellisenä päivänä saanut vihiä kolmesta mummosta saman tien varrella.

Sergei vei minut ensimäiseen paikkaan. Siellä jatkoimme siitä, mihin edellisenä päivänä olimme jääneet. Kertailimme kirjoituksissa olleita tietoja ja Maria lauloi minulle vielä monta laulua. Otin muutaman valokuvan myös Annin pojasta, joka huuhtoi pihalla verkkoja. Sovinne pojan, Viktorin kanssa, että tuon hänelle verkon tai kaksi palkaksi, niin hän tekee minulle verkon, jossa on tuohiset kohot, käpräkset. Ostin häneltä pari tuohista rasiaa. Jouduin lainaamaan rahat Sergeiltä.

Anni teki taas ruuan. Jouduimme odottamaan sitä hieman. Puoliksi leikilläni annoin heidän neuvoa minua kalan syönnissä. Ruoka oli hyvää, kalaliemeen keitetyt perunat erityisesti.

Lähdimme likkeelle noin kahden aikaan. Minulla oli enää yksi kasetti jäljellä, joten kävimme kaupasta ostamassa kaksi 90 minutin kasettia lisää. Senkin rahan, 10.000 ruplaa jouduin lainaamaan Sergeltä.

Lamminpohjassa ensimmäinen paikka oli Helmi Perttunen, os. Lesonen. Hän osoittautui olevan kotoisin Hämeestä. Ulkoisesti voi helposti kuvitella hänessä olevan saamelaista verta, mutta itse hän ei sanonut Hämeessä olleen muita, kuin karjalaisia. Hän kieltäytyi totaaisesti laulamasta, vaikka pienen maanittelun jälkeen sanoi tuntevansa laulun "Hämehessä härkä syntyi". Hän kertoi äitinsä olleen Nasto Tanelintyttö Malikina Vuonnisesta. Yritin kysellä myös äidin lauluista. Hän lopulta sanoi, että äiti oli laulanut hyvin, mutta hän ei lapsena ollut juurikaan niitä kuullut, ainoastaan kuullut muiden siitä kertoneen.

Seuraavaksi menin läheiseen taloon, josta löysin Martta Leontjevan lehtiä riipomasta. Hän myöskin oli tumma. pienikokoinen nainen, Röhöstä kotoisin. Hän hertoi, että Röhössä oli ennen vähän ihmisiä, mutta paljon poroja. Keskustelimme hänen kanssaan poroista ja vilkkaasti myös Karjalan kielikysymyksestä. Arvelin it-

sekseni, että hän oli kiinnostuneempi, kuin muut ihmiset kielestä siksi, että hänen veljiensä oli kirjailija.

Martta Leontjeva lupasi laulaa, kunhan saisi ottaa ystävänsä mukaan laulamaan. menimme naapuriin. Siellä oli radio isolla pauhaamassa, isäntä humalassa, emäntä tekemässä ruokaa, perheen aikuinen tyttö bikineissä ja piikkikorkokengissä keikistelemässä ja lapset pihalla leikkimässä. Totesin pian, että lauluista ei tässä paikassa tulisi mitään. Kohteliaasti kuuntelin jonkin aikaa ja vetäydyin pois kiireeseeni vedoten

Seuraavassa osoitteessa oli luuta oven päällä. Avulias naapuri, venäläinen, tuli heti avukseni. Hän kertoi Jouki Peksujevan olevan saunassa naapurissa. Kaksikin naapuria lähti puolijuoksua häntä hakemaan. Yritin vakuuttaa heille, että minulla ei ole mitään kiirettä. Pian naapurin saunasta tulikin hikinen mummo.

Menimme sisälle ja istuimme pöytään. Jälleen kuuntelin kaikki estelyt ja esitin itse kaikki tavanomaiset kaarrokset ja kierrokset ja palasin aina pääasiaan. Melko nopeasti mummo alkoikin laulamaan, ja laukoikin hyvin. Sain häneltä 13 laulua, joista pari runolauluakin, Tollojoen elämänkuvausta ja lopulta hyvän kuvauksen tietäjien taidoista ja loitsuista.

Itselläni nukutti kovasti, vaikka Jouki oli ehdottomasti viikon toiseksi paras laulaja ja muutenkin hyvä löytö. Lupasin tulla hänen luokseen heinä-elokuussa uudestaan. Joukin tyttö auttoi minua löytämään seuraavan kohteen, Kiestingistä kotoisin olevan mummon, jonka luona kävimmekin, Hän kyllä sanoi, että ei ole kuullut joikua. Kiirehdime eteenpäin, koska olimme soittaneet myös [redacted]lle, joka oli ollut opettajana [redacted]lla ennen sotaa ja kotoisin [redacted]. Matkalla sinne, näin myös musiikkikoulun rakennuksen, ja ajattelin käydä siellä joskus myöhemmin.

[redacted]n asumus ja olemus oli matkani suurin pettymys. Hän asui yhdessä nuorempien kanssa todella rähjäsesti. En kunnolla uskaltanut kunnolla edes laittaa takkia naulaan, mutta pakkohan se oli. Istuin varovasti likaisen sohvan reunalla ja yritin jututtaa mummoa, joka oli todella sairaan näköinen. Hänen toinen silmänsä oli selvästi sokea, suun ja silmien ympärillä oli vihreät leveät reunukset. Hän kertoikin itse olleensa hiljattain oikein sairas. Minusta tuntui siltä, kuin katselisin kuolemansairasta ihmistä. Lopettelin nopeasti haastattelua, vaikka hänellä olisi ollut uudempia lauluja. Kiittelin ja lähdin pois.

Käveli majapaikalle väsyneenä noin yhdeksän aikoihin. Talon nuoret tervehtivät minua pihalla iloisesti. Söin borsh-keittoa, otin konjakkiryypyn, kirjoitin tämän kuvauksen ja menin saunaan.

Aino Ivanovan sauna oli lämmitetty kuumaksi, kuumemmaksi kuin kertaakaan aikaisemmin sillä viikolla. Haudutetut vastat odottivat kylpijää vadissa. Ropsuttelin itsestäni päivän liat ja samalla kävin mielessäni läpi päivän saalista. Laulusaaliskin tuntui hyvältä, ennen kaikkea Jouki Peksujevan ansiosta, mutta kuitenkin arvokkainta oli kokemus, jota olin saanut kiertämällä lähes talosta taloon.

(tähän välin vieraanvaraisuudesta)

Saunan jälkeen uinti, teetä ja nukkumaan noin puolenyön aikaan.

RUNOSONG IN WESTERN VIENA IN THE 20th CENTURY

In this English language abstract I will examine all the sections of my research, but will concentrate on presenting the findings. I will examine Chapters 1-4 with brief references. Subchapter 5.7 comprises key material for this abstract, and it contains a summary of the entire Chapter 5. Chapter 6 comprises the summary of the entire research project and it has also been translated in its entirety.

Starting points for the research and a few basic concepts

The object of my research has been to study the musicality, cultural background and cultural meanings of runosong tradition in the Western Viena region, and the changes that occurred in these three respects in the 20th century. I shall term this area of study 'culture-sensitive music analysis'. The research is therefore ethnomusicological and musical-anthropological.[1] I seek to adopt a holistic research approach which produces an (apparent) paradox: my research method can best be analysed on the basis of my subject and the elements of the research frame. In my research, the general musicological and folkloristic concepts and methods of musicology (in particular research into singing) and historical research are intertwined; in the case of historical research, the methods and analytical approaches of narrative research style were adopted.[2] I approach runosong[3] first and foremost as singing, as the personalised oral representation of human communication. Local-diachronic orientation, i.e. the attempt to highlight a change that has taken place in a specific cultural area over a century, inevitably presupposes a multi-voiced discourse, in which general canonised concepts concerning culture, history and cultural history on one hand, and individual experiences and giving them significance on the other hand, both play a part.

The selection of my research approach was influenced by my visits to Viena Karelia over a period of two decades, first as a curious tourist and musician, and for the past ten years as a reseracher. I have attempted to get as close to my research subject as possible. This has meant personal study of runosong and extended periods of interaction with people who have lived in the Viena cultural environment.

---

1 The term Anthropology originates from the classical Greek words *anthropos* (man) and *logos* (knowledge, intellect). Anthropology is therefore a science of human research. Its core intention is to chart human culture and knowledge. In musical anthropology, music is researched and interpreted as a part of man's social, linguistic and material skills and solutions in different cultures and the relationship between man, music and man's living environment. See Chapter 2.

2 I do not engage in actual narrative (historical) research; instead, I study certain methods that are typical of narrative research.

3 See page 377.

This is reflected in the language that I use in my research, and in the concepts used. Even though the final analysis is based on general ethnomusicological research concepts, I consider it important that the research subject and the personalities associated with it are given a chance to speak.[4]

Culture and its derivative subcategories (such as poetic culture, runosong culture, village culture etc) are core concepts of this research. I will return to consideration of the concept of culture later on, but at this stage it is necessary to note that culture is continuous: it will never perish without a trace. It may change in parts, renew itself, draw strength from new kinds of experiences and influences, but the new will always carry something of the old within, because the old is continuous. When in my research I discuss runosong in its cultural context, this does not mean that I try to force a 20th-century phenomenon inside the (static) image that we have of the runo singing culture of bygone centuries. Furthermore, it does *not* mean a set of values in which we yearn to find the last "genuine" runosinger. I consider the romantic ideas of heroic rune singers to have been a product of their time: they were in demand within the Finnish nationalistic project, and in that respect have most likely completed their task.[5]

The internal concepts of culture can be considered to change along with cultural phenomena, hand in hand, but not always in step. Change follows change in a multilayered and "out-of-sync" chain reaction, in which whirlpools and countercurrents may be seen alongside the mainstream.[6] The continuum can be seen to start somewhere and to progress towards a destination[7] without this process of change including evaluative opinions. A diachronic research setup merely seeks to make this change more visible.

Many historians researching culture and ideas emphasise the slowness of change in *mentality*[8] that is closely connected with the concept of culture, in relation to other structures of culture[9]. In these circumstances mentality could even be described as a "long-term incarceration", a slowly changing state which hinders and limits the adoption of anything new.[10] According to Anna-Leena Siikala, "the various structures of culture change at a differing pace, albeit influencing each other."[11]

I researched the state of the cultural environment in Western Viena in the 20th century, the changes in culture that occurred during that period, and runosong in

---

4 I consider this important for the simple reason that the communication, speech and singing of the informants express the internal concepts of the culture to be studied. See also Honko 1990.

5 In certain respects, I would also frame the idea that runosong tradition is dead in the same nationalistic-romantic framework. Runosong tradition continues to live in many forms today: in song, in the mentality of us all – I refer here to the folk cultures of the Baltic-Finnish peoples – in orientation, as diverse new folk songs, in popular music etc.

6 See also Siikala 1999, 29.

7 In this section it may be necessary to part ways with the standard version of evolutionism, according to which everything always progresses from the most primitive to the most advanced. The perception and interpretation of the chance process is but one angle to the research, without an all-encompassing idea of evolution.

8 According to Siikala, mentality is commonly referred to as "jointly divided into patterns of thinking and experience, views of life, values and feelings" and conscious and unconscious "content of thought" guiding our everyday actions. Siikala 1999, 25.

9 Manninen 1989, 60. Le Goff 1978.

10 Peltonen 1988, 277.

11 Siikala 1999, 27.

that context. My research report is divided into six chapters, the first three being thematically linked. In the first chapter I outline the starting points for the research and describe the academic literature related to the research topic; in the second chapter I present my methodological starting points; and in the third chapter I introduce concepts concerning runosong in the light of Finnish (mostly historical and folkloristic) research. These initial chapters outline my understanding of the starting point of the research.

The fourth and fifth chapters comprise the empirical part of my research. Central to these chapters is the creation of a simplified and experience-based overall picture; in the fourth chapter I concentrate on the Western Viena cultural perspective and in the fifth chapter on runosong and singing. The sixth chapter is a summary of all the above-mentioned materials, an overall analysis of Western Viena rune recitation in the 20th century.

Runosong is an entity. In it, several different levels and dimensions can be identified, however. First and foremost, runosong comprises rune and song (melody, music). Secondly, runosong can be researched as a culturally symbolic means of communication and can be seen to contain three intertwined aspects: the material aspect of a message (auditive-temporal), the shape aspect (syntactic) and the meaning aspect (messages transferred by symbols). This research seeks to adopt an integrated and holistic approach, in which all levels and aspects explaining the phenomenon have been considered. The emphasis is on the material and form aspects, however, because the project involves ethno*musicological* research. I understand music to be first and foremost a form.

In scholarly discourse, different things are emphasised at different times, but in my opinion all the levels, all the elements and features, material and formal components and aspects that generate significance, are important for the whole. Besides, they are intertwined in various different ways: the material and form aspects generate (conscious and unconscious) meanings and vice versa. All levels of runosong and aspects of observation are a part of a cultural phenomenon that has been elevated to the status of an institution, and therefore are significant to the whole.

Runosong tradition in Viena Karelia

With respect to Finnish culture, Viena Karelia has been an important, yet contradictory area[12]. Core sections of the runosong materials of our national epic, the Kalevala, were collected there, even though apart from three small villages, the area has never belonged to Finland. The language (dialects) spoken in the area is very close to Finnish, but it is however called Karelian. The area has been the "promised land" of fervent nationalists who dreamed of an expanded Finland, whilst at the same time irreversibly remaining, at least to a greater part, within the great Mother Russia.

---

12 Culture is here understood in the way that Jürgen Habermas (1994, 87) presents in his communication theory: "By culture, I refer to that store of knowledge, from which those taking part can equip themselves with interpretations when seeking to achieve mutual understanding about something in this world."

During the last hundred years the area has seen great changes, even though its peripheral[13] location has in some ways been its salvation. Features of traditional Viena village culture – the kind of culture that existed from the 17th century through to the beginning of the 20th century – have remained, although much has changed.

The key songs that influenced the content of the Kalevala originate from the western regions of Viena Karelia. The most important rune singers, Arhippa Perttunen, Ontrei Malinen and many others, lived right by the border in Latvajärvi and Vuonninen villages. Among the key rune singers of the last century are[14] Muarie Remsu (1862–1943) from Kivijärvi, Anni Lehtonen (1866–1943) from Vuonninen, Domna Huovinen (1878–1963) from Kuivajärvi, Anni Tenisova (1878–1956) from Vuokinsalmi, Tatyana Perttunen (1881–1963) from Latvajärvi and Jouki Hämäläinen (1882–1959) and Maria Miheyeva (1884–1969) from Alajärvi. I would also include in this same group Marina Takalo from Outlanka, whose recollection of oral history and of late, singing, has been researched.[15] On the other side of the border are masters of old traditions, such as Santra Remsuyeva (born in 1914). During my research I have met several other singers, one of whom, Maria Feodorova (1909-1999) is important enough to be elevated to the ranks of the above-mentioned singers. Today, the only comparable rune singer on the Finnish side of the border is Jussi Huovinen (born in 1924) in Hietajärvi, Suomussalmi.

Since the beginning of the 1920s and until the 1980s, the Karelian villages on the Russian side of the border were inaccessible to Finns, other than during the war. Folklore continued to be collected in the area throughout this period, however. Of Karelian researchers, Unelma Konkka, Aleksandra (Santra) Stepanova and Niina Lavonen in particular, and the late Viktor Jevseyev, have enriched the sound archives of the Institute of Linguistics, History and Literature at the Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences during the above-mentioned decades.

Research questions

Behind the research are two interconnecting basic questions:

1. Can runosong still be found in the Western Viena region of Karelia?
2. What is Western Viena runosong like?

The first basic question refers to time, place, culture and people who live within that culture, and it in turn can be divided into the following sub-questions:

---

13 Lotte Tarkka points out that "peripheralism is a projection that is defined from the centre". This refers to the distance from the centres of power within Russia and Finland. Tarkka 2005, 32.

14 Here "significance" refers to the fact that more songs were recorded from these singers, and their names are found in the professional publications more than others. I am convinced that other similarly skilled singers could have been found, had the research or collection been more comprehensive.

15 Particularly Pentikäinen 1971. Also Käppi 2007.

1.a What explanation can be found for the existence of Western Viena Karelian rune recitation culture?
1.b How has Western Viena rune recitation culture changed in the 20th century?
1.c What are the rune singers of this century like?
What is their world like? What is their view of the world like?
1.d What are the prospects for rune recitation in the new millenium?

The other basic question, which refers to the manifestations of runosong, could be divided as follows:

2.a What is runosong like as music and poetry
(to be measured as text) and as their combination?
2.b How has runosong changed in the 20th century?
2.c What kind of analysis respects the singers' own views of the recitation?
2.d Can runosong continue to exist in the new millenium?

Runosong and tune

The oral tradition of singing metric runes exists or has existed in all parts of the world. It is clearly a typical method for man to maintain and renew cultural meanings in an oral form. Metre and singing helps the bard to repeat the (simplified) meaning. Therefore all around the world, orally recited epics are found or have been found in the past.[16] [17] [18]

Finns in the Baltic Sea region have their own ancient octosyllabic tradition of runosong. Traditionally in Finnish research literature, this phenomenon has been called by two parallel names: *runonlaulu* (singing of runes) and *runolaulu* (runosong).

What is also worth mentioning is that the word *Runo*(i) in traditional Finnish runosong and the oldest literature may have meant more or less the same thing as singer (nomen agendis - *laulaja*)[19]. *Runo*(i) may however have been a special kind of singer, because he or she may also have been mentioned separately, alongside lamenters and reciters. The change in the meaning that occurred later may have made it well-nigh impossible to restart using the name *Runo* for a singer. In the modern language the term *runonlaulu* (singing of runes) was first used to describe the singing of poems (that is, metred text), whereas the term *runolaulu* (runosong) in my opinion indicates the genre.

In the English language (but also in other languages) the terminology used has been even more disparate than in the Finnish language. Among other terms, the following have been used: *rune song, rune singing, runic song, runic singing, runo song, runo singing*, but also *Kalevala songs*.

---

16 Honko ja Nyman 2001.
17 Let us mention that for instance certain parts of the Bible are considered to have been oral tradition, in all likelihood recited metred verse. See for instance Dundes 1999.
18 See Ayla Albayrak, Helsingin Sanomat 27.3.2008 "Rune singers are the collective memory of Turkish Kurds".
19 Haavio 1967, 319–321.

The use of all terms beginning with *rune* and *runic* is in my opinion problematic, because they create the false impression that runosong tradition and Scandinavian rune stones have something in common. Runic singing might be an illustrative term, provided that it is used to describe a global cultural means of formulating culturally important communication into metred singing. Runosong (or runo singing) would then be a part of this phenomenon, and merely in use by the Baltic-Finnish peoples.

Runo song could be a useable term overall, but if we want to emphasise, as I do in my study, the fact that runosongs is an entity, a phenomenon whose integral parts are poem and song; this can best be achieved by formulating an entirely new term, **runosong**. It corresponds closely with the Finnish term (runolaulu), and its equivalents in different languages are also useable (runosång, runolied, runopenye, runopesnya etc.).

In this study I use the analytical concept runolaulu (in English: runosong), by which I therefore mean the octosyllabic runosong by the Baltic-Finnish peoples around the Baltic Sea. In my opinion the justification for this term is backed by two sources. Firstly, the term I use explicates the fact that runosong is an entity. It therefore does not refer to a poem that could be spoken. In order to understand the features of runosong, the entity comprising song and poem (runo, rune) must be understood *jointly*. This is despite the fact that there is plenty of variation with regard to the poem and tune. Different runosongs (Lemminkäinen's song, Väinämöinen's song etc.) can be expressed with the same term without confusion. The term also generates nomination for the subject: runosinger.

Runosong contains poem and tune. When I examine the tune alone, I may for clarity's sake use the term runosong tune. The basic elements of **a tune** are rhythm, melody[20], harmony and shape.

Definition Runosong comprises singing, in which the octosyllabic runosong metre consists of what is known as the "Kalevala language"[21]. Besides the four-beat, trochaic rhythm, alliteration, managed word order, overrun of the verse and repetition are typical of an octosyllabic metre.[22]

Function in this study refers to the meaning or reason which is culturally intrinsically fundamental for the cultural system. Function is not always the same as the purpose of use, which refers to the visible, conscious reason.[23]

I use the concept of **Formula** partly in the sense intended by Milman Parry, in the way that Albert B. Lord introduced it in his book *The Singer of Tales*.[24] Formulas are established phrases or sections of phrases that the singer can use in a creative way while singing. I clarify this concept in my study by saying that the formula can also refer to the tune or part of it.

---

20 In research literature, the term *melody* is often used to refer to the same thing as the term *tune* is used here. For me, they are two different things. Tune is the entity comprising all musical parameters; melody on the other hand is a line in music.

21 See for instance Kuusi 1985. I decided to use the term *octosyllabic metre*, rather than Kalevala metre, because the latter connects the old Finnish runosong metre of the Baltic Sea region too closely with the Kalevala, as if it was born of the Kalevala.

22 Kuusi 1985, 184–197.

23 See Merriam 1964 and particularly Bengtson 1982, 29–48.

24 Lord 1960, 30–67.

The discursive nature of ideas referring to national culture

It goes without saying that the discussions relating to runosong, Finnishness and Karelianism inadvertently also contain an element of fiction. According to Stuart Hall, national cultures do not only comprise cultural institutions – they also include symbols and representations:

> National culture is a *discourse* – a way to construct meanings that focus and organise our activities and understanding of ourselves. National cultures build identities by producing ideals about a "nation" which we can *identify with*. These meanings are included in stories that are told of a nation, in memories that unite the nation's present day to the past, and in pictures that are constructed of the nation.[25]

Hall describes five representation strategies, which are used to construct our understanding of national unity and identity. These five strategies are as follows: First there is the *story of the nation* in the form that is recounted in the nation's history, in literature, in media and in popular culture. Secondly the *origin, continuity, tradition and timelessness* are emphasised. National identity is presented as something original that has always been part of the nature of things. The third, discursive strategy is the *invention of tradition*.[26] The fourth example of stories about national culture are related to the *creationism myth*: it is a story that locates a nation, people, and the origin of their national character in such a distant past that it disappears into a "mythical" mist of time, instead of being "reality". Fifthly: national identity is often founded symbolically on the concept of an *ethnically pure, genuine people*.[27]

The strategies outlined by Hall can also be found in the Finnish discourse. As a matter of fact, typecasting, and the idea of culture that it was based on, goes some way to explaining the tendencies and conflicting ideas that emerge in the discussions relating to Viena Karelia: each historian has their own viewpoint, which they seek to reinforce by seeking elements from the "reality", or according to the Habermasian theory, from the *world*.[28] The perception and acknowledgement of this does not in the least mean that explaining the world is useless. It would merely afford us a viewpoint to enable critical observation.

On the prehistory of runosong tradition

The oldest mythical and shamanistic[29] subjects in runosong probably go back as far as 6,000 years, and can be shown to belong to universally ancient myths.[30] Gathering, fishing and in particular hunting required social interaction and mutual knowledge of the creation of the world, the natural phenomena and the cycle of

---

25 Hall 1999, 47.
26 In this section Hall refers to Hobsbawm and Ranger.
27 Hall 1999, 47–51.
28 When talking of the concept of world, Habermas (1994, 79) here also refers to Frege and Wittgenstein.
29 See Siikala 1999, 14–15.
30 Haavio 1967.

life, as well as behaviour related to hunting and fishing. These social needs together with the old Finnish language structure created runosong, which functioned as a key element supporting culture for thousands of years.

The content and themes of runosong developed concurrently with the development of people's livelihoods. The original hero, Väinämöinen, was in the Bronze Age joined by Lemminkäinen and a representative of a new profession, blacksmith Ilmarinen. There is no clear proof about how developed epic runosong that covered diverse subjects was among the Proto-Finnic peoples. Poems and runes collected during later periods have gone through a thousand-year development phase with respect to content and shape; new influences may have shaped ancient subjects and themes and the presentation takes new kinds of forms. On the other hand, runosong metre and recitational style are those factors that enable the content to be managed, which may be a reason for old traditions to remain even when the original cultural significance has disappeared.

During the Iron Age (500BC-800 BC), agriculture, which over a period of some two thousand years had gradually emerged in the coastal areas, started to get established and spread into the inland areas. A cultivating wilderness culture was established and it gradually drove off the hunter-gatherer population of Inner Finland, some of whom were Sami people and indigenous Finns belonging to the eastern cultural group. Burn-beating and agriculture gradually became the main livelihoods on the coastal areas. The wilderness culture of the inland areas remained intact for a long time, thus perpetuating the runosong tradition of Proto-Finns. As a result of trade and social interaction, the influences of the new age however became an integral part of the culture of the inland parts of Finland. This period can be called the era of the Baltic-Finnish poetry.[31] The turning of runosong themes into Sampo runes has been dated to this period. Songs explaining the popularity of barley and the brewing of beer, and the mythical theme of the great bull, all relate to the emerging agriculture.

During Viking times (800-1000 AD), habitation, cultivation and gradually the recently introduced religion spread on the southwestern and western coastal areas, which diminished the vibrancy of the old traditions in these regions. In remote areas, and in Häme and lakeland Finland, the old traditions continued and developed further. Karelian culture had by then developed into a unique native culture, which in turn advanced the characteristics of the traditional Finnish culture in its own direction.[32] The emergence of adventurous and heroic runes such as the theft of the Sampo is attributed to this period.[33]

The period of the Crusades (1100-1300 AD) is considered to be the time when "art of runosong gained great beauty and maturity." [34] Eastern, Karelian-Ingrian runosong traditions are clearly different from the western, Finno-Estonian traditions. The western traditions absorbed Germanic influences, which led to the development of legends and ballads. The eastern traditions more noticeably retained elements of the Finno-Ugric traditions. During this period the *kantele* (Finnish zither) was being used.

---

31 Kirkinen 1988, 43.

32 Kirkinen 1988, 54.

33 See also Klinge 1984.

34 Kirkinen 1988, 76. To be precise, in the original Finnish text "art of runosong" is referred to as "kalevalainen runotaide", which tranlates literally "the art of Kalevalaic poetic tradition".

The Pähkinäsaari peace treaty in 1323 divided the Karelian cultural sphere into two sections: the western section was retained by Sweden-Finland and the eastern section was included in the Russian Orthodox cultural sphere. According to Kirkinen, the Karelian cultural sphere expanded as far as North Ostrobothnia. At that time the population, which later between the 16th and 18th centuries moved from Finland to Viena Karelia, according to Kirkinen, would have been of Karelian origin.[35]

Viena Karelia as a cultural environment in the 20th century

As late as the beginning of the 20th century, people in Viena Karelia lived in village communities that relied on a mixed economy for their livelihoods. Adaptability was essential in order to ensure survival in circumstances where livelihoods were comprised of hunting, fishing and small-scale agricultural cultivation (with the home-grown products sold door-to-door for extra income). In Western Viena Karelia wandering mechants were important, with nearly all adult males undertaking extended sales trips to Finland, or even as far as Stockholm and St. Petersburg. The travelling salesmen brought plenty of cultural influences to Viena Karelia and runosong can therefore not be explained as a result of the region's cultural isolation.

The cultural influences arrived in Viena Karelia as a kind of temporary influence brought in by the travelling salesmen. Women, who normally remained in their home villages, more than men, retained old cultural forms better than men.

In Viena Karelia, the 20th century can be be viewed as a century of aggressive, dramatic modernisation. During this period, the village culture gave way to a modern state-controlled socialist society. The cultural environment of the people in this region was significantly affected by the changes in the school system, the switch to collective agriculture, the diminishing impact of the church and, most of all, the wars of the 1940s. The living conditions have been affected in recent decades by the collapse of the socialist state and the rapidly advancing structural changes that followed. Today in Viena Karelia, several kinds of cultural levels can be found all at the same time. Some older people continue to live in what could be considered as pre-modern society. At the same time, Russian society in Viena Karelia has for a long time lived according to the logic of modern society. The third stage of any society is post-modernism, and so it is also in the Viena Karelian society, albeit currently in its early stages; this is the setting for a small section of the contemporary reality in the region.

Runosong as an entity of its own

Runosong contains both tune and poem. This starting point must be borne in mind when the tune is examined as a separate element of runosong. The musical parameters of a tune, i.e. the conclusions concerning rhythm, melody, harmony and form must at all stages of the examination be referred back to their original

35 Kirkinen 1988, 97–105. See also 1978, 60.

context and be, as it were, mirrored through the singing. Mere observation of written notations that can be found in a collection of tunes is too one-sided and gives rise to the emergence of erroneous conceptions. Runosong only exists when performed orally.

Another question entirely, or another kind of dimension for the examination, is the fact that runosong comprises both content and form (intertwined). On one hand, runosong is a form of communicative action that carries cultural meanings, and on the other hand – by its structure and form – it is predisposed to cultural change, repeated interpretation and renewed understanding. I consider it important in this respect also to ensure that when discussing runosong, the whole of it is visible. Scholarly critique is important in the research, because that which today feels significant and right may tomorrow already be one-sided.

In this study, I have focused on the formal stucture of the runosong. In fact, runosong is a coded form, a materialistic expression, by which significant subjects are turned into symbols that are needed for communication.

Two types of tunes

Based on my study, I have deduced that Western Viena runosong predominantly contains[36] two types of tunes (tune types), a general type and a wedding type. Each type of tune can be used to sing all categories of a songs, but in such a way that epic songs have mostly been sung with the general type and wedding songs predominantly with the wedding song type. Either tune type could be used to sing other categories of songs (such as lyric songs, incantations, children's songs, lullabies etc). Both tunes are based on four song feet (beats). The number of song feet (beats) is connected with the metre, i.e. with the number of poem feet of the line.

In a general type of tune, the dominant musical form is a variational form that comprises phrasal pairs that are integrated into free groups of phrases or even strophes. My material did not consist of any single-phrase runes of the general type, which does not necessarily mean that they did not occur, at least temporarily.

The wedding tunes include both single-phrase tunes and tunes involving phrasal pairs.

General type of tune

The key observation unit in runosong is the phrasal pair, during which all musical parameters and their different characteristics are presented. Each phrase in the phrasal pair has a compound, four-beat rhythm, of which the three first beats are even and simple, but the last is spaced in time. The last song foot is therefore

36 I merely refer to the fact that some singers have song types that could be considered to be a hybrid of the runosong tradition and the (newer) kind of singing involving stanza; see for instance Maria Feodorova's *Ken söi kesävoin* and Jussi Huovinen's *Etäháll on miun emoni* songs.

double in time value. The variation between broken and even phrases and the basic rhythm of the tune jointly create a varyingly syncopating ensemble.

The melodics of the general type of runosong is mostly based on a scale of 4-7 tones (pitches).[37] As the general type of runosong has in the past been unaccompanied[38] and has been performed solo, it has no strictly observed scale structure.[39] [40] The modal function of scales (pitches) is to create a coherent, easily understood melodic movement and more significant than accurate scales is the tonal tension between the basic tone and the other scale degrees. [41] Melodically speaking, runosong could be referred to as minimalistic: it contains a powerful yet simple basic melody with plenty of minor variations.

Minimalistic variation also refers to the rhythmic treatment of beats. The basic rhythm can be varied by lengthening the dominant rhythmic units, which makes the beat tetrameter, to the point of being what is known as archaic trochaic tetrameter (the internal ratio of emphasis being 2:1, or as much as 3:1). This variability, which in the case of general types of tunes only refers to the first three beats, is a flexible stylistic resource, which is usually applicable throughout the song version. [42]

A runosong song usually takes a variational form but in a way that enables strophes of varying lengths to be sung within the chain. The birth of these strophes or free-form groups of phrases is a result of the narrative nature of runosong: despite the genre (epic, lyric etc), runosong usually recounts an event. This means that the performer sings the song in such a way that the musical form, the chain, is

---

37 In my own material, singers (except for Anni Lehtonen), use variable scales of 5–7 tones. Depending on the version in question the number of tones (pitches) is usually 4–6. The majority of Domna Huovinen's songs are based on a scale of four. No firm deductions can be made about Anni Lehtonen's scales, because the note taker's own understanding of the melody may have influenced their decision on how to notate. It is likely that she, too, sang on a scale of 5–6 tones.

38 During my research, I have contemplated the use of the kantele (Finnish zither) to accompany runosong recitation. Jussi Huovinen does use it, but he is somewhat different to the other singers, being a performing musician. I have had discussions about Ontrei Malinen's use of the kantele, and an interview with Veikko Pällinen was also memorable; in it, he described a kantele that used to hang on the wall of an old rural kitchen. I consider it likely that in the olden days, Viena musicians (for instance Ontrei Malinen) would sometimes have accompanied themselves with a kantele during runosong recitation, although firm evidence to confirm this does not to my knowledge exist. The use of a kantele, freely adjustable at home for tune, may have influenced the nature of the scales in runosong recitation, but the key observation regarding the absolute variability of scales also fits this context.

39 Jarkko Niemi came to the same conclusion when researching the music of the Nenets people. Niemi 2004, 39.

40 A. O. Väisänen wrote about this same phenomenon as long ago as 1944 in his published article entitled: "The previous summer he sang his tune in a major key (high third), but the following summer he sang it in a minor key (low third), even though during both times the kantele was tuned in exactly the same way, in a major key." This referred not to a Viena singer, but to a man from Suistamo called Iivana Mišukka. Väisänen finishes his article by referring to the "folksinger's undeveloped tonal sense". Väisänen 1944.

41 By modality and mood I mean a system that is comparable with the standard key (or sphere), whereas tonality refers to the suspense between the pitches. Neither must be interpreted as referring merely to the tonal systems of western diatonic music.

42 Runosong shares numerous features with the yoik of the Nenets people and the Sami, as researched by Jarkko Niemi and Marko Jouste, among others. They describe the additivity that would be natural for monochronic unsynchronised music. The additivity concerns both rhythm and melody. Niemi & Jouste 2002, Niemi 2004, 36–40. Pekko Käppi used the same concepts with reference to Marina Takalo's singing in his 2007 research. Käppi, 2007.

flexible and enables the story to be told effortlessly and in a natural way. In normal circumstances, the musical form of runosong does not in any case overpower the storytelling, which has been intoned to a syllabic metric pattern.

Other than wedding songs, the Western Viena runosongs were generally sung solo. In these circumstances the vertical structural elements of the melody are connected only in the sense that the phrasal pair usually generates a tonal tension that gets defused into the basic tone during the second phrase in the pair. In certain respects this is the core element of the general type of tune because it occurs in all singers and all song categories.[43]

Wedding song type

The wedding song type is used in Western Viena as the predominant tune type in wedding songs, but it is also used, alongside the general type, in children's songs and spells, and (more rarely) in other categories of runosong. This tune type has compound four beat metre: there are three different rhythmical patterns (song feet) in a phrase. The first one is a simple quick, the second is spaced simple and the two last one are simple triple beats. The wedding song type occurs as a variational chain of phrasal pairs or single phrases.

Melodically, the wedding song type is constructed of the same elements as a general type of tune. The melodics of a wedding song are typically in a scale of 4-7. The melodics and other musical elements of wedding songs have been significantly influenced by the fact that these songs were performed communally, resulting in them being melodically more adjusted than general song types. Some variation does, however, occur in the second half of the phrasal pair, and particularly in the third song foot.

Of the runosingers, three use a single basic formula of wedding song tune type (Lehtonen, D. Huovinen, Remsuyeva), two of them use two (Tenisova, J. Huovinen) and one uses three basic formulas (Feodorova). Of all these singers, only Anni Tenisova uses two tune formulas when singing a wedding song; these alternate evenly during one singing occasion. The first of these is similar to that of the other singers with respect to its melodic movement, i.e. a basic phrase formula of a single phrase, with a slightly undulating and arched climbing and falling melody above the keynote. The basic formula of the second phrase starts on the third scale degree, making initially a melodic curve below the basic tone . The singing style of Anni Tenisova left me wondering whether the two different kinds of phrases manifests the opposite nature of the first and second halves of the phrasal pair, or whether she considers these phrases to be equal. In tables 38-39, I have interpreted the dipping phrase as the second half of the phrasal pair.

---

43 This kind of thought often creates further questions: Is that which we call tonality especially significant among the music structural factors, possibly even "original"? Is it true that the similarities emerging in the songs sung by the old song-cultures (such as the North American Indians, Inuits, Sami etc) could be attributable to the singing being controlled by tonal suspense? In these circumstances the primary reason for the pitch would not be to create a scale, but rather to control the tonal suspense.

The tune of Maria Feodorova's wedding song type seems slightly different in the actual wedding song than when she sings an incantation or children's song. Particularly in actual wedding songs (which in Maria Feodorova's case are comprised of phrasal pairs), the ascent to the fifth scale degree is rapid in the beginning, whereas in incantations and children's songs the initial rise is much less pronounced, and only reaches the third scale.

Jussi Huovinen also uses two different kinds of tunes for the wedding song type, with the actual wedding song being similar to that of the other singers. In his children's jeering rhyme, Jussi Huovinen starts from the fifth degree of the scale. When listening to it, the first impression is that the first motif of the phrase is a mirror image of that in a basic wedding song. The usual 12- or 13-opening[44] start is replaced by a new 53-opening start. On the other hand, this may be a recollection of the subsequent phrase of the phrasal pair. In any case, this tune together with that of Maria Feodorova proves that the tune of a wedding song type which is not connected to an actual wedding song differs from the tune of an actual wedding song, even though it may represent the same tune type.

In Table 38 it is possible to observe in an interesting way how the wedding song type is clearly more established than the general type: the number of basic formulas is small and several different singers use basic formulas that are similar (for instance Domna Huovinen and Jussi Huovinen, and in the case of the subsequent phrase, Maria Feodorova and Jussi Huovinen).

Wedding songs have also been sung heterophonically. This became evident when I interviewed Paro Lettiyeva and Jussi Huovinen in Kostamus in 1997. I detected polyphonic singing, but did not at the time understand its significance. I thought that the cousins were singing two different tunes in different ways, having lived on opposite sides of the border since their childhood. It was not until later when I heard Domna Huovinen and Anni Tenisova singing a wedding song in a similar fashion, polyphonically, that I understood it to be a particular kind of singing style. It is likely that mass singing has contained more temporary polyphonic singing, i.e. heterophony.

Basic formulas of tune types and variation

Typical of Western Viena runosong is the fact that the singers recreate their songs on each occasion. The singing is based on formulaic technique with regard to poetry and singing and the efficient use of basic formulations of both poem and tune phrases. With regard to tune, we can therefore talk of basic tune formulas, of which the singer may have several at their disposal. In the poems, the formulaic technique is very close to what we know about clichés, borrowed sections and allusions. During singing, the poem is formulated within the remembered narrative framework with the aid of remembered phrases, phrases produced during recitation and formulaic phrases. The poem of wedding songs is also more established than in a song of a general type song, in particular an epic song. The tune is usually

---

44 The numeric symbols refer to the tones of the scale. 1 is the base tone on the scale, 2 is the second tone etc. This method of marking is known as the Koller system, the particular benefit of which is that it is modally neutral.

sung supported by one or two (rarely three) basic formulas of opening and subsequent phrases. Even in cases where there are several basic formulas within one singing occasion, during singing these group themselves into phases, where each basic formula prevails in turn. This guarantees the coherence of the melody.

Minor variation occurring within the basic formulae is continuous and enriching. Some singers, particularly those of the early part of the 20th century, have had song versions recorded that are almost one hundred phrases in length, with not one single melodically similar phrase[45] occurring.[46] However, in these cases, the singing is coherent and assured: this is a well-managed stylistic feature, not an ad hoc event.

There are marked differences in variation between the different singers. The singing of Anni Lehtonen was described as changing continuously:

The singer never recites the same phrase twice in exactly the same way. If someone asks her to recite the same poem again, it will have even a totally different tune type.[47]

According to notation taken by Juho Ranta, Anni Lehtonen appears to have had at least[48] three basic formulas of the opening phrase and two basic formulas of the subsequent phrase when singing a song of the general type.

I myself have analysed eight opening phrase formulas and seven subsequent phrase formulas of Anni Tenisova, and still, a particularly diverse variation occurs in the songs, following the musical trends[49] of these formulas. Santra Remsuyeva appears to have one tone formula for the opening phrase and one for the closing phrase, but within the scope of these phrases, there is a lot of variation.

Maria Feodorova seems to have two formulas of the opening phrase and one formula of the closing phrase in general type songs. She can be considered more moderate than the three previously mentioned singers when it comes to variation.

The least variation occurred in the recitation of Domna Huovinen ja Jussi Huovinen. I cannot say whether it is significant that they have both lived on the Finnish side of the border and heard (Domna Huovinen since 1895) the runosingers of Kuivajärvi and Hietajärvi in action. Perhaps singing in the villages on the Finnish side of the border, or among the extended Huovinen family[50], was less variable in its style? Does runosong perhaps have styles that are specific to a family or village?

Domna Huovinen seems to have used two formulas of the opening phrase and two formulas of the closing phrase in the general type of runosong, but her variation compared with the other rune singers was almost non-existent. A great majority of the lines she usually sang were identical compared to each other.

Jussi Huovinen's singing method is a little different to that of the other singers in that he always accompanies himself with a *kantele* (zither). In other respects too, Jussi

---

45 The size of observation units naturally influences the assessment of "similarity". In the study the observation units were time values used in notation, i.e. a quarter of a beat (usually marked with a 1/8 note) and vertically semitones as per the diatonic scale.

46 For instance Anni Kiriloff, SKSÄ 72.

47 SKS KRA. Ranta, Juho VK 79, 1914.

48 It is possible that there have been more of them, but it is impossible for me to claim more purely on the basis of the notation.

49 The variation occurs according to the melodic and rhythmical movements of the formula, in the same direction.

50 Jussi Huovinen is not a close relative of Domna Huovinen. Their relationship is via his mother, Oksenie, who was Domna's second cousin. The family and village connection was however strong at the beginning of the 20th century.

Huovinen is not only a rune singer, but also an instrumental musician, which is probably reflected in his singing. He will remain a special case when it comes to variation.[51]

Table 38 describes the tune formulas of all the singers' runosong, both for opening phrases and closing phrases.

Table 38. Tune formulas per singer. 1[52]

	GENERAL TYPE		WEDDING SONG TYPE	
Singer	Opening phrase	Subsequent phrase	(Opening phrase)	(Subsequent phrase)
AL:	1—(3-5)-22	(54)-----11	12 212 34543 21	
		54 2 (1)2		
	1-(VII-V)11	2(VII-V)-11		
DH:	32 12 34 22	42 33 21 11	12 31 201 21'	
	11 44 42 34	43 21 22 11		
AT:	24 42 33 22	54 31 00 11	34 5654 3534 231'	32 10 3534 321'
	10 32 34 54	65 45 32 11		
	11 55 53 22	24 53 20 11		
	32 12 35 22	45 33 20 11		
	12 31 13 22	32 10 00 11		
	11 32 34 54	00 33 20 11		
	00 32 34 54	11 12 35 11		
	54 33 23 22			
MF:	12 31 33 22	54 24 43 11	13 542 35-43'	54 3x (4)x 21'
	11 33 43 22		12 31 34-32'	
			13 542 3543 21'	
SR:	11 11 65 54	66 44 31 11	13 55 2554 31'	
JH:	12 34 53 223	45 33 23 11	12 31 201 21'	
			54 31 3443 21'	

51 It is possible to think that in the case of Jussi Huovinen, the features of an additive singing culture have been replaced by the characteristics of an instrument-based, divisive concept of music that involves more written notation. See for instance Niemi 2004, Niemi & Jouste 2002. It is worth pointing out that the characteristics of Domna Huovinen's scale point to a clearly additive concept of music, despite the low variability of her recitation.

52 Please note! Anni Lehtonen's tune formulas presented here are not comparable with those of the other singers because they were interpreted from notation. In her formulas, I have indicated in brackets the scales that show the direction of the movement. I have marked the pitch with a line or an x, if it has several options.

When the table's tune formulas are compared with each other, it must be remembered that each singer has their own scale.[53] Furthermore, it must also be borne in mind that Anni Lehtonen's tune formulas have already been researched from the notation of Juho Ranta, and they are therefore not comparable with the formulas of the other singers, particularly with regard to volume. Quite a few more of her tune formulas could probably have been researched, had it been possible to make the analysis from a voice recording. The tunes of Anni Lehtonen also contain a large amount of variation in the general type: she was the only singer with tune formula that arched below the basic tone. In the material by Lehtonen (collected by Ranta), there were five phrases like these among the opening phrases and seven among the closing phrases, and they therefore form a clearly distinct independent basic formula (or a group of basic formulas).

If we take this into account, there seems to be little variation, at least on the surface, in the basic musical characteristics: the first tune of the table, sung in 1913, and the last tune, sang in 1998, are almost identical. A few things cannot be seen from the table, however. Firstly, even small variations occurring in live singing on the level of the scale and pitch can be heard clearly. Secondly, these are the basic formulas of tune phrases, according to which each singer varies their live singing to some degree, each in their own way. There is plenty of variation even within the numerous basic formulas of Anni Tenisova and Anni Lehtonen.

The gradual change that can be detected in the table is the diminishing of the number of formulas (Anni Lehtonen in all probability had considerably more basic formulas in live recitations.)

Table 39 contains the tune formulas of all six singers, divided between general type runosong (Y) and wedding songs (H). Table 40 contains observations related to the scope of each singer's scale and fluctuation.

Table 39. The number of tune formulas (abbreviated as ft) in general type (abbreviated Y) and wedding song type (abbreviated H) in runosong.

Singer	Y es ft	Y js ft	H ft / H js ft	Other observations
Anni Lehtonen	3	2	1 (no)	Note: notation only!
Domna Huovinen	2	2	1 (no)	
Anni Tenisova	8	7	1 1	
Maria Feodorova	2	1	2 1	
Santra Remsuyeva	1	1	1 (no)	
Jussi Huovinen	1+1	1+1	2 (no)	Note: established tune

53 See more in Chapter 5. Niemi and Jouste talk of unsynchronised, monochronic scale. Niemi & Jouste 2002, 162–166.

Table 40. The scale types in rune recitation of all the rune singers.

Singer	Number of scale degrees	Wavering of the pitch of scale degrees
Anni Lehtonen	5 (8)	++
Domna Huovinen	5	+
Anni Tenisova	5 (7)	+
Maria Feodorova	5	–
Santra Remsuyeva	7	+++
Jussi Huovinen	5	–

In my opinion, tables 38-40 can lead us to the conclude that the singers have moved from continuous variation which is based on several tune formulas to a more established melody, even though singer-specific variations are still significant: The variation in the tunes of general type by Anni Tenisova and the wavering of the scale of Santra Remsuyeva both enrich the overall picture. It is likely that the singing style of Jussi Huovinen is not based on tune formulas, as is the case with the other singers. His singing style is more stable and is based on a concept of an established tune that has been influenced by written music.

The metre, form and stylistic characteristics of sung poems

Besides tune, the basic element of runosong is the poem. The poetic language of all the singers I have researched has been pure in metre, which is natural in particular with sung poems: the tune establishes a frame in which the poetic expression must fit in order for the recitation to be a success.

As the singers' repertoires vary a lot in extent, category and collection history, it is impossible to produce descriptions that are *fully* comparative. In tables 41-45, I have collected certain comparisons of metre and style by way of an example. The tables can also be read with the image of a timeline passing on the page from left to right. On the left-hand side (tables 41, 42 and 44) are figures from Matti Kuusi's Sampo research to give us an idea of the situation in the 19th century. In the next column is the beginning of the 20th century (Anni Lehtonen), in the middle, the 1950s (Domna Huovinen and Anni Tenisova) and at the end the 1990s (Maria Feodorova, Santra Remsuyeva and Jussi Huovinen). In the first table 41 I have examined the most popular line types on the basis of the number of syllables in it.

Table 41. The number of syllables per line for the ten most popular line types of the six key runosingers of the 20th century. Comparative data provided from Matti Kuusi's Sampo study. (The percentage figures in the table were calculated from a sample of songs from all singers. The total number of lines in the sample is in brackets.)

Type	Kuusi's %	AL%	DH%	AT%	MF%	SR%	JH%
		(115)	(229)	(218)	(46)	(95)	(110)
224	27.1	14.8	19.6	20.6	13	17.9	24.5
44	14.8	9.6	14.4	8.3	13	15.8	10
233	14.2	10.4	13.5	18.3	8.7	1.1	20
2222	6.8	9.6	10.9	5.0	32.6	8.4	10
1124	5.3	4.3	3.5	0.9	-	5.3	0.9
35	5.2	2.6	1.7	1.8	6.5	7.4	1.8
323	2.7	9.6	0.9	4.6	-	1.1	2.7
332	2.5	1.7	1.7	2.3	-	9.5	1.8
1232	2.3	2.6	2.6	-	-	-	1.8
422	1.9	2.6	-	2.3	-	5.3	-

The first thing you notice in the table is the fact that the most popular line type counted from Kuusi's study, based on the materials of the so-called Malis-redaction (i.e. a collection of versions provided by the members of the runosinger family Malinen), 224, is strikingly common compared to the lines of the singers who were the subject of this study. This difference may be explained in part by how the syllable count is interpreted[54] (for instance, when the line represents shape 224 or 44). I consider the total frequencies of the two most common line types to be the most reliable criteria.

The only singer whose table entry clearly varies from those of the others is Maria Feodorova. From her, there is only one epic song (*Anni tyttö ainut neiti*), the central clichés of which placed it in the 2222 category. This explains the deviation. The unusually low number of 233 phrases in Santra Remsuyeva's songs is also interesting. From her, there are more 332 and 35 phrases, which are also so called broken verses.

In table 42, I have calculated the occurrence of lines sung in even and broken verses using the same material.

54 Frequencies may be influenced by the fact that in the syllable count, I have also included extra syllables and Kuusi in all likelihood did not do so. The phrase mipä se on meijän Marjatalla in my calculations was in the 21124 category, whereas Kuusi would probably have placed it in the 224 category.

Table 42. The ratio of even and broken verses used by six key 20th century runosingers. Comparative data from Matti Kuusi's Sampo study. (In brackets the number of lines in the sample.)

Type	Kuusi	AL	DH	AT	MF	SR	JH
	(115)	(229)	(218)	(46)	(95)	(119)	
Even line, %	57.5	55.7	58.9	51.4	65	65.3	52.7
Broken line, %	42.5	44.3	41.1	48.6	35	33.7	47.3

According to Table 42, it seems that fewer broken lines were sung by Maria Feodorova and Santra Remsuyeva. The previously powerful alliteration seems also to have decreased in frequency during the 20th century, as Table 43 demonstrates.

Table 43. Alliteration by the six key 20th century runosingers.

Type	AL%	DH%	AT%	MF%	SR%	JH%
0	31.3	40.2	32.1	19.6	40.0	28.3
1	55.7	42.0	48.6	60.9	53.7	61.1
2	13.0	17.9	19.3	19.6	6.3	10.6
Total	100	100	100	100	100	100

The differences in the usage of broken verses and alliteration can probably be explained by the small size of the sample (one song from Maria Feodorova, two songs from Santra Remsuyeva), but they also point to singer-specific reasons: Santra Remsuyeva recites in a language that is stylishly more direct and contains less alliteration.

The typical, diverse use of different repetitions is similar to all singers. They all have line parallellisms (synonym, analogue or antithetic repetition) and repetition within and of the line. To provide a possibility for comparison, I have calculated the number of phrases containing parallellism from each singer, and parallellisms within a single line; this information is in Table 44.

Table 44. Usage of phrasal parallellism by six singers (in one epic song).

	Kuusi	AL	DH	AT	MF	SR	JH
Lines containing parallellism %	41.4	34.3	28.6	30.6	43.5	46.9	28.3
Parallellism within a single line %	5	5.7	13.4	4.5	34.8	6.3	11.7

Once again, the only clear variation within the table is Maria Feodorova, whose phrases contained numerous parallellisms. Her song, *Anni tyttö ainut neiti*, contained an abundance of parallellism within lines, which explains the variation in this observation. Also worthy of note is the similarity between the singing of Domna Huovinen and Jussi Huovinen. I consider it altogether possible that one factor explaining this, and the similarity of tunes, is the village tradition of Kuivajärvi-Hietajärvi.

Changing meanings and their interpretation

As noted previously, runosong has been a communicative form of cultural meanings, a cultural medium that was used to maintain and renew ideas and values that were considered to be significant. In her study *Rajarahvaan lauluⁿ*[55], Lotte Tarkka considered poetic culture as a symbolic system, in which the ideas of the society that maintains it can be articulated. Anni Lehtonen is an important informant for Tarkka, because the number of Lehtonen's text units in Tarkka's study is by far greatest among her informants. Even though Tarkka's research contains many traditional text other than runosong, the picture that emerges also applies to runosong. Tarkka's research gives us a comprehensive picture of the riches and depth that is crystallised in this oral tradition spanning generations.

Anni Lehtonen's repertoire of tradition – and I refer to all the oral tradition that has been recorded from her – covered her entire life span from cradle to grave. The songs are an important part of this tradition, but it also contained a large number of proverbs, incantations, fables and other non-sung traditions. Often this tradition which was "spoken", "dictated", "read", or even "conjured" or "cursed" could be considered to share a close relationship with the singing tradition: phrases are repeated often using the same runosong phrases that occur in songs, which gives rise to the idea that they could be cultural expressions that have been dressed in poetic formulas, to be adapted when necessary in speech and song. The dividing lines between traditional pursuits are therefore fairly flexible.

The majority of Anni Lehtonen's runosongs involves material other than epic songs. There are many lyric songs, spells, children's songs and other situation-specific songs that are difficult to place in any main category. Anni Lehtonen is also supreme when it comes to the total number of songs (in my own estimation, some 123 runosongs) compared to the later runosingers. In the case of epic songs, the difference between her and the 20th century rune singers that followed is not so vast. In Table 45, I have described the repertoires of the six rune singers that I researched. The table can be read in as a timeline advancing from left to right.

55 Tarkka 2005.

Table 45. The singers' runosong repertoire.

	AL	DH	AT	MF	SR	JH
All songs, number	123	12	27	7	7	16
Epic songs, number	15	7	7	1	2	2

Table 45 can in my opinion be interpreted in such a way that the volume of traditional runosong, the singers' repertoire, diminishes gradually in this study even though Jussi Huovinen does have more individual songs than the other singers of the 20th century.

When the quantitative reduction is taken into consideration, the other characteristics of singing – the form of the tune and poem – seem to remain surprisingly unchanged. I consider this to result from the fact that singing, and connected with it, the metre of the poem and other stylistic aspects, in a certain way conserve the form effectively. It is difficult to divert from the scheme and syntax of the song and poem in live singing occasion. It is possible to have changes that create a new, individualistic style, for instance a stabilisation of the scale or an increase or decrease in variation, without altering the basic form.

When studying the table, it must be remembered that even among her contemporaries, Anni Lehtonen was probably more able a singer and upholder of traditions than many others. She herself refers to this in words captured by Samuli Paulaharju:

> No feast could start unless I was there to sing about it.[56]

The method by which heritage data were collected from Anni Lehtonen was exceptional in its thoroughness and scope: Paulaharju interviwed her for several years every single winter. Whilst waiting for the next winter, Lehtonen had time to prepare herself for the forthcoming heritage collection visit and remind herself of the "wisdom" that the gentleman from Oulu would be enquiring of her. The results of the collection were outstanding, and Paulaharju's work is worthy of continuous praise. This must not be allowed to obscure the fact that in the case of Domna Huovinen or Anni Tenisova, this kind of highly intensive relationship between a collector and the runosong singer did not exist. When you consider the versatility of Anni Tenisova's singing, it is highly likely that in other circumstances she too could have provided plenty of cultural heritage, but that no-one thought to ask her for this (there was no circumstance in which this occurred, or in which it would have been possible).

In my opinion, the recognition of Anni Lehtonen's particular giftedness in the earlier explained perspective is significant: the change since the 1920s has perhaps not been as steep overall as has often been described. The direction of the change is clear for all to see, as are its reasons in culturally held ideas and external observations. Consequently I would suggest that the idea that in the 19th century runosong culture thrived relatively unchanged, but then suddenly died, is in my opinion

56 SKS KRA. Paulaharju 1915.

a reflection of the romanticised idea of a "Rune Singer". I think that the concepts associated with runosong culture persisted in people's minds long into the 20th century, even though runosong gradually lost ground as a major cultural medium. Runosong culture was weakened by each turning point, revolution, collectivisation, wars, the general raising of educational attainments, the abandonment of traditional family-oriented village culture in favour of centrally planned modern society with distinct distribution of work and duties, but it was not wiped out altogether: something of it remained, and continues to thrive. Runosong has lost its central place in the daily lives of Viena people, but it has not perished. Runosong and the conceptual universe that it represents continue to feature strongly in the world view and cultural ideas of the Viena Karelians.

Anni Lehtonen, Domna Huovinen, Anni Tenisova, Maria Feodorova, Santra Remsuyeva and Jussi Huovinen are all exceptional individuals of their time, but so were the earlier runosingers, from Arhippa Perttunen onwards. At the same time, they have all been ordinary people from Viena, who expressed the cultural ideas of their own time in their songs.

Runosong of Western Viena in the 20th century

The cultural significance of runosong, i.e. its primary cultural function changed gradually in the 20th century, but as a means of human communication runosong has not become extinct in Western Viena nor has it lost entirely its specific cultural significance. Runosong persisted as oral tradition in Western Viena Karelia throughout the 20th century. By the end of the century runosong in its original function (maintaining and renewing values and the worldview), had faded into the background, as new forms of communication and, above all, social institutions had gained a more central role in formulating shared perceptions of the world through the structures of modern society.

Each turning point of the past century, particularly the wars and the subsequent structural change in the 1950s and 1960s, that brought about the shift from family-oriented village culture into state-regulated social structure, weakened the position of runosong as a bearer of cultural meanings and as a means of communication, which specialising in regeneration and transmission of cultural meanings.

Concurrently with the development described above, there are visible signs that runosong was passed down through generations and its significance was appreciated particularly as a family tradition. Runosong was considered to provide some kind of connection with the forefathers. This is why learning it was considered as something valuable and worth preserving. This is probably part of the reason why runosong prevailed as oral tradition up to the latter part of the 1900s, although fewer people practice it now. Wedding songs and children's songs are among the best preserved part of the tradition, whereas long epic and lyrical runosong songs and incantations have become rare. Nevertheless, all of these different categories of runosong are found to some extent even at the end of the 20th century.

The two structural components of runosong, its musical syntax and metre, were preserved by their main features more or less intact in Western Viena for a century. Throughout the century, two basic types of tunes featured among the runosong tunes: the general type and the wedding song type. Both types of

tunes are represented in very similar forms in the earlier notations recorded from Anni Lehtonen, and in the songs recorded at the end of the century from Maria Feodorova, Santra Remsuyeva and Jussi Huovinen. I consider it probable that it is the very act of singing that prevents change. Furthermore, it preserves content material effectively, because in the process of singing, the intertwined syntax of poem and tune forms such a strong structure for the song that it becomes difficult to make any changes to it.

With reference to the metre, the songs of all the singers comply well with the rules and stylistic features of the octosyllabic metre. With respect to individual singers, we can observe that as the number of songs has decreased and the whole song repertoire no longer forms a large reserve of poetic expressions or poetic formulas, which would enable diverse runo singing, the verses of the songs acquire more stable forms than before.

Tunes and singing are conveyed with the surface structure intact, although a gradual change has probably taken place in the musical mindset of the singers. In the early 1900s unaccompanied singing from memory was still based on conception of a nonsynchronous scale and scales with an inconstant interval structure. Within a century a shift has occurred towards singing that is based on established, diatonic scale and melodics. This shift is interrelated with universal changes in the musical environment, which have been brought about by the increasing prevalence of instrumental music and, most of all, by the change in the overall musical scenery, spreading via recorded music, radio and television.

In Western Viena, the singing of the general type of tune is based on two phrases that form a pair of tonal counterpoints that jointly form a phrasal pair. The general overall form of the song represents a variational chain of phrasal pairs that are integrated into free groups of phrases or even free strophes. The form may yield according to the poetic content of the song, thus enabling the singing of individual phrases that enrich the continuum of phrasal pairs. A proficient singer uses the endlessly varying narrative song to create a continuum that enables an occasional, temporary variation, or even a deviation from the rules of the octosyllabic metre.

In all the general-type tunes included in my research materials, the rhythmic structure of the phrases represents compound four-beat metre, of which the three first beats are even and simple, but the last is spaced in time. The last song foot is therefore double in time value. In each singing occasion singing within the basic metric structure can be accomplished by variations of steady simple, mixed triple or even spaced-out first beat.

The melodics of the phrasal pair are mostly based on a scale of 4–7 tones (pitches). The polarity between the first and second halves of the phrasal pair is created by controlling the tonal tension. Thus, during the antecedent phrase an impression of the song being continued is created by not resolving the suspense. During the second half of the phrasal pair the suspense is resolved by reaching the tonic. It is very common that the second half of the phrasal pair starts with a higher pitch than that with which the first half has ended; this accentuates the tonal tension and the polarity of the phrases.

The coherence of the tune is based to the fact that the variation, though constantly present, is always based on basic formulas of the tune. In each song version of the general-type tune the singers usually use one, two or three basic formulas in opening and subsequent phrases, on the basis of which stylistically appropriate

variations are generated in ways that are characteristic to each singer. Comparison of singers who have lived at different times of the century shows that the tendency of the singing styles has grown towards lesser variation. The number of basic formulas of tune phrases has decreased and the variation within them has declined, while on the other hand there are remarkable differences between individual singers.

The wedding-song-type tunes of Western Viena represent a compound four-beat tune, consisting of single phrases or phrasal pairs. The compound four beat tune consists of three different rhythmical patterns (song feet) in a phrase. The first one is a simple quick, the second is spaced simple and the two last one are simple triple beats. This tune type is used both in actual wedding songs and in other songs too, particularly in spells and children's songs. The wedding song type tunes are far more fixed than the general-type tunes. The reason for this is that wedding songs have been sung communally, which naturally calls for a rather steady melody. Still, the tendency for variation and the use of diverse basic tune formulas applies to wedding songs, too. Some singers have different basic formulas for actual wedding songs and for other songs that are based on the wedding song type. Another special feature, characteristic of the wedding song type, is heterophony, i.e. temporary polyphony that occurs when the song is sung communally.

Within the range of my study there is no example of a chanter and a chorus (or a co-singer) taking it in turns to sing, or even of a (regular) repetition of a single verse when sung by one singer. Nevertheless, I believe stories of competitive singing having taken place with the participants drinking beer and singing repetitiously, with the two[57] singers facing each other or even holding each other's hands.[58] [59] The allegation that solo singing would have contained repetitions may be caused by a misunderstanding. At least in my own research material, there are no signs of repetition. However, a single verse may be repeated on some occasions as a marker to indicate the end of some previously described events in the song or poem. It may also be used by the singer to play for time while they prepare for the continuation of the song.

In different sections of my research report I have emphasised that runosong is an entity, the components of which together make it so special. The singing is as inseparable a part of the runosong as the verses themselves. It is very probable that the intertwined form of singing and verse is the most essential explanation for the fact that runosong has managed to carry cultural meanings throughout hundreds of years, or even millennia. It is very likely that, had these songs not been sung, the bare verses or other forms of oral folklore would have faded away much more rapidly. Indeed, the survival of the original cultural heritage and languages of the Finno-Baltic peoples throughout the centuries might have been at stake, had there been no singing. There have been others too, but first and foremost the singers of Western Viena and their forebears are the ones who preserved the ancient style of singing and passed it on to us, and we should be grateful to them

57 A. O. Väisänen comes to a conclusion that men's duet singing is common in epic singing, although he adopts a critical attitude towards the notation marks used in the "Karjalan runosävelmät" collection. Väisänen 1948, particularly pp. 199 and 215-218.

58 See for instance Lönnrot 1902, 223.

59 A couple of times on my collecting tours I have found myself in a situation where a drunken man has grabbed my hand and held it while fumbling the words of a song.

for that. Throughout the 20th century Western Viena continued to be the home of runosong.

Runosong of Western Viena in the 21st century

The gradual demise of runosong has been feared ever since the late 19th century, and by the end of the 20th century, this had come to pass in Viena Karelia. Many central concepts and meanings that generate cultural cohesion are no longer shared and regenerated through runosong, but through other forms of socialising and cultural media. The majority of children in the Viena Karelian villages hear runosong singing for the first time at school in the same manner as they learn other songs, if ever. Runes may be sung on stage during school festivities.

The assumption of runosong (and here I refer to something other than *the culture* that is based on it) becoming extinct deserves a more thorough examination. First of all I think that declaring the contemporary runosingers as "the last ones" reflects a romanticised image of a runosinger or a Karelian bard. Even the singers of today (although few in number) will be followed by new singers who have learned their songs from the existing singers, or others like them. In this sense singing does not become extinct without leaving a mark. Secondly, in this context people often talk about the two[60] or three lives[61] of runosong tradition or cultural heritage, whereupon the "first life" of the cultural heritage is seen as its manifestation with the original meaning and forms. The subsequent life stages represent the maintenance of the traditions after we have become aware of the value of the cultural heritage (second life), or conscious cultivation of this heritage, accompanied by relearning and regeneration (third life).

These concepts, as created and used by Honko and Tenhunen, are fairly illustrative and make it possible to simplify the process of change that runosong has encountered in Viena Karelia during the past century. However, in my opinion it is important to realise that the culture of runosong has been alive and subject to change even in the past and that runosong skills were also highly respected in those olden days. In this sense the change may not have been as radical as one might think on the basis of the concepts described above. The runosong of today represents an unbroken continuum in spite of the fact that it no longer occupies the same position or bears as central a cultural significance as it did one hundred years ago.

Since the 1990s, the cultural significance of runosong has experienced a steady growth, and that development seems set to continue in the new millennium. This relates in part to the general folk music boom, which started in the 1960s.[62] Folk music is performed for large audiences at folk music festivals, with the Kaustinen festival being the biggest of them. Moreover, runosong has featured in concert programmes of late more often than ever.[63] The Sibelius Academy[64], professional

60 Honko 1990.
61 Tenhunen 2006, 12–17.
62 Asplund 2006, 507.
63 Taito Hoffrén in particular, has been an active performer of runosong.
64 Runosong has been an essential part of the curriculum of the Sibelius Academy folk music department since its foundation in 1983.

colleges and independent courses and summer camps and even adult education centres offer tuition in runosong. Music lovers, professional musicians and researchers show a constantly growing interest towards runosong.

During the first decade of the new millennium, useful experience has been gained by young singers at meetings between local masters of traditional Western Viena runosong, and training has been provided to young people with a musical education.[65] After leading a quiet life in the Viena villages for decades, traditional singers have been positively surprised when musicians with an academic education have showed genuine interest in their singing and lifestyle. Trained musicians have also gained a wider outlook and personal insight into the tradition after meeting singers in Viena.

I believe that the new blossoming of the runosong tradition that started in the 1990s has more profound reasons than the fact that thanks to the collapse of the Soviet Union, Viena Karelia once again became accessible to visitors. In my opinion, we are dealing with a universal phenomenon of a postmodern society, the moving force of which is the common experience of the confluence of cultures and the shattering of permanent structures (or structures that are conceived as such).

Stuart Hall interlinks the incursion of the concept of identity with the centre of cultural research with the concurrent globalisation and fragmentation of cultural landscapes in the postmodern society. According to him, identity becomes a problem only when the old identities are living through a crisis.

> "For those theorists who believe that modern identities are breaking up, the argument runs something like this. A distinctive type of structural change is transforming modern societies in the late twentieth century. This is fragmenting the cultural landscape of class, gender, sexuality, ethnicity, race, and nationality which gave us firm locations as social individuals. These transformations are also shifting our personal identities, undermining our sense of ourselves as integrated subjects. This loss of a stable 'sense of self' is sometimes called the dislocation or decentring of the subject. This set of double displacements - decentring individuals both from their place in the social and cultural world, and from themselves - constitutes a 'crisis of identity' for the individual."[66]

Hall questions the earlier ideas about a nation as a homogenous cultural identity. According to him, national culture should be understood as a discourse that constructs meanings and our ideas about a nation and nationality, and thus brings forth the concept with which we identify ourselves as "a nation".[67] Nevertheless, national cultures (albeit constructed and containing various controversies) have had a predominant role in forming identities up to the last decades of the 20th century. Now, at the start of a new millennium (according to Hall, starting from the 1970s, thence spreading and growing intensively) a process of globalisation is under way, producing disintegration of national identities and their substitution with global on one hand, and with new local identities on the other hand (the lo-

65 Here, above all, I refer to those research trips that I have been organising for musicians and music students.

66 Hall 1999, 20.

67 Hall 1999, 45–56.

cal identities functioning, however, within the logic framework of globalisation).[68] Thus "globalisation may lead either to intensification of local identities or to emergence of new identities".[69]

Although Stuart Hall considers this matter from a British point of view, most of his observations seem to apply also in the Finnish context: changes in the cultural environment have since the 1960s generated a cultural counter effect (communication in assorted media, changes in the youth culture). Since the 1990s, this has occurred at an accelerating speed (the European integration development being seen as a part of the globalisation process). National roots and their representative forms generate interest on a "new level". They are no longer associated with dogmatic nationalistic world views[70], but function on the terms of the global world, as a part of the cultural diversity and the rich variety of local, regional, national and international, ethnic and hybrid cultures.

I believe that runosong is one of these cultural phenomena, the significance of which will be accentuated in the new situation. Interestingly enough, it offers us an opportunity to identify ourselves and to feel that we as Finns share a common identity with the Viena Karelians and other Finnish-speaking people in the Baltic Sea region, in a very similar way to that of bygone centuries. This is already discernible as an emerging and multifaceted phenomenon. The tradition of runosong is being researched and studied, and it is also undergoing a renaissance in popular music and culture.

The runosong of the 2000s is multifaceted as it was in the earlier centuries; and that is exatly as it should be.

---

68 Hall 1999, 57–65.

69 Hall 1999, 68.

70 Hall actually describes how nationalistic tendencies are also gaining strength in Europe as part of global development trends. Hall says "Displacements and deviations, caused by globalisation, will prove to be more complex and controversial than its supporters and opposers were able to expect.". Hall 1999, 76.

Epilogue

I was in Uhtua and the neighbouring villages in the summer of 2006 researching my project. In advance of my trip, I had decided to visit places that I had not visited previously, including the village of Sompa. I had not visited it previously because it is 100 kilometres east of Uhtua, in other words outside of Western Viena. The village was also said to be empty to all intents and purposes, and I therefore did not expect much from my visit. My valued colleague and guide, Santra Stepanova, gave me the name of a former teacher of the village school. Santra thought that the teacher might continue living in the village during the summer, and I could therefore ask her about the village.

My first impression of the village was that of utter shock. The village road was lined by ramshackle houses, rubbish and general clutter. By asking around, I found the teacher's house and from her, I got the names of two elderly villagers: Elena Kusmina, who lived by the side of the road, and Maria Dovitsina, who lived by the edge of the forest (I later learned that Maria's real name was Marina Wdovitsina). I first visited Elena Kusmina and obtained more information about the village from her. According to Elena, Marina could sing. But Elena denied point-blank being able to sing herself.

I went to look for Marina at the house that had been pointed to me, but the door was shut with a broom. The dog was at home and eyed me suspiciously. A resident of a nearby house told me that Marina had gone fishing. I therefore walked across a meadow down to the river's edge and saw two elderly women with fishing rods in their hands. I took a photo of them and calmly walked towards them.

Picture 34. Fisherwomen on the banks of the Kemijoki River in 2006. JumA. PHH.

I head them talking to each other, in Karelian of course. As they were facing away from me, I started talking to them from a distance. I did not want to frighten them. I asked about fishing and then calmly explained to them who I was. When they heard that I was interested in songs, Marina turned towards me and said, emphatically: "I don't remember a single old song. I have forgotten them all!" I acknowledged this fact and spoke about other things entirely, until after a while I returned to the theme of singing, albeit carefully. The reply I got was even more emphatic: "You should have come when my mother was still alive. She could sing, but I don't know any songs, not a single one!"

At that moment, the penny dropped: the fact that Marina was referring to her mother was a clear sign that despite her emphatic denials, Marina could sing. I knew what I had to do.

I talked with these elderly ladies on the banks of the Kemijoki River for another half an hour, mostly about issues to do with the village and the Kemijoki River, and avoided returning to the subject of singing in this conversation. One of the ladies said that she was in the village visiting, and was going for the bus in a couple of hours bound for the village of Kepa. At this point I suggested that I might take her there. She would save time and money. This is what was agreed, and we left the river bank and went towards the village. Before leaving, I managed to get Marina to give me her promise that I could return at some later stage to talk with her. She first forbade this, but when I promised that we would only be talking about the village, she finally relented. I ended up taking two elderly ladies from Sompa to the village of Kepa, for which they were grateful.

I next ventured in that direction on August the 2nd, i.e. the Ilya Day, in order to perform at the Paanajärvi *praasniekka* (a Karelian musical festival). There was a big festival, because the village was being presented with the Europa Nostra prize. The prize was being awarded by representatives of Norway and Denmark, and the highest political elite of the Republic of Karelia was also present. At the festival, I sang a festive runosong that was adapted from a hymn recorded in 1872 by Berner from a recitation by Tanaie Lokkina. I knew of no other epic song about the village dating from a later period, at least not a complete song.

The day after the festival (which was a splendid occasion, with hundreds of people dressed in their festive best), I drove back to Sompa. The contrast between the village and the exciting festive atmosphere of Paanajärvi was stark. I first went to greet Elena, and then rushed over to Marina's house. She was at home resting and once again denied knowing any songs. She also said that she was suffering from asthma. She breathed noisily. I first talked to her about the past of the village, then about her childhood and the village of Kurki, from whence she originated. About one hour later she voluntarily started to sing a small song. It was followed by two or three more songs, for which I thanked her profusely. That is when I did something that I don't normally do. (On my collection expeditions, I try to avoid handing the informants concepts or terms. This is why I normally just ask for songs, old song, or songs that used to be heard in their village, etc.). On the spur of the moment, I asked her quite innocently: "Did people in your village sing songs about Väinämöinen?" I got goose pimples when Marina, equally calmly and in a natural fashion started to reminisce: "Yes, we did... Väinämöinen carved a boat..." She started to sing! I froze on the sofa and almost stopped breathing. Goodness gracious! She is singing about Väinämöinen's wounded knee! In the empty village

of Sompa, in dire circumstances! Images came to mind whilst Marina was singing "rode to the middle house, could it be at this house, someone who can stop my bleeding, the old man answered from the hearth..." I was wondering why I had not come to this village earlier! Yesterday about ten kilometres away I myself was singing a song that was supposedly the last runosong ever found in this area. Now here in front of me was an asthmatic old lady who sang with such conviction that sweat poured from her forehead.

At the end of the song I tried to contain myself: I praised the song (and Marina was happy), but I was afraid that if I showed my enthusiasm too openly, Marina might get frightened. I therefore discussed the song "with a normal amount of enthusiasm", and a short while later asked her to sing it again, just to be sure. I said: "As I cannot be sure if this magnetofone copied it correctly, for that reason only". Marina sang it again, if possibly, more assuredly, and at the end recited a separate inspell, saying: "*Muarie matala neiti, pyhä piika pikkarainen...*" The spell ended with Marina spitting three times. Marina at first felt shy about spitting, but I managed to get her to do it all again, less timidly.

As I left the house, I was really happy, and felt like I was walking on air. I drove quickly to Haikola for the night. There were other travellers there, a small Russian film crew, and I was able to spend some time considering the events of that day in my own good time.

I had met a real-life runosinger!

Translated by Kirsti Gibbs and Outi Pollari, proofread by Rosemary Kerr and edited by Pekka Huttu-Hiltunen.

Picture 36. Marina Wdovitsina. JumA. Photo PHH.

Резюме

РУНОПЕНИЕ ЗАПАДНОЙ БЕЛОМОРСКОЙ КАРЕЛИИ В XX ВЕКЕ

В данном русскоязычном резюме рассматриваются все разделы моего исследования, однако акцент делается на представлении его результатов. Реферативно рассматриваются главы 1-4. Подглава 5.7 является центральным материалом резюме и содержит основные тезисы всей пятой главы. Глава 6, в которой подводится резюме всего исследования, также переведена полностью.

Отправные точки исследования и основные понятия

Целью моего исследования было выяснить музыкальные особенности, культурную подоплеку и культурные значения рунопения Западной Беломорской Карелии, а также произошедшие в них в XX веке изменения. Я называю это культурно-сенситивным музыкальным анализом. Таким образом, исследование является по своим исходным пунктам этномузыковедческим, музыкально-антропологическим.[1] Я стремился к холистическому исследовательскому подходу, в результате которого возникает (мнимый) парадокс: использованный мною исследовательский метод удается наилучшим образом проанализировать, исходя из темы исследования и составляющих исследовательской парадигмы. В исследовании частично накладываются друг на друга, с одной стороны, общие, используемые в музыковедении и фольклористике, основные понятия и методы исследования музыки и в особенности пения, а с другой стороны – методы и способы анализа, применяющиеся в историковедении, особенно его в нарративном направлении.[2] Я рассматриваю рунопение прежде все как песню – звучащую, персональную форму устной традиции человеческой коммуникации. Локально-диахроническая ориентация, т. е. стремление осветить произошедшие на определенной культурной территории за целое столетие изменения, неизбежно предполагает полифоничный

---

1 Термин «антропология» происходит от греческих слов *anthropos* (человек) ja *logos* (учение, разум). Таким образом, антропология – это наука о человеке. Ее основной задачей является исследование и понимание человеческой культуры. Музыкальная антропология изучает и истолковывает музыку как неотъемлемую часть социальных, языковых и материальных навыков и решений человека в различных культурах, а также взаимоотношения человека, музыки и среды его обитания. Подробнее см. в главе 2.

2 Я не провожу нарративное (историческое) исследование, как таковое, а использую лишь некоторые присущие нарративному исследованию методы.

дискурс, в котором, с одной стороны, играют роль общие, канонизированные представления, связанные с культурой, историей, историей культуры, а с другой стороны – индивидуальный опыт и его означивание.

На выбор мною исследовательского подхода коренным образом повлияло то, что я посещаю Беломорскую Карелию уже в течение двух десятков лет. Поначалу я приезжал туда в качестве любопытного туриста и музыканта, а теперь уже более десяти лет – исследователя. Я попытался как можно ближе подобраться к объекту моего исследования. Это означало и личное овладение рунопением, и сравнительно долгое взаимодействие с жившими в беломорско-карельской культурной среде людьми. Вышесказанное отражается на языке и понятиях исследования. Несмотря на то, что окончательный анализ основывается все же на общих этномузыковедческих исследовательских понятиях, я считаю важным предоставить слово также выступающему в качестве объекта исследования явлению и рассказывающим о нем людям.[3]

Культура (и ее производные подкатегории: например поэтическая культура, рунопевческая культура, деревенская культура и т. д.) – одно из основных понятий данного исследования. Позже мы вернемся к рассмотрению понятия культуры более подробно, но на этом этапе стоит отметить преемственность культуры: культура никогда не умирает бесследно. Она может, конечно, в каких-то отношениях быстро изменяться, обновляться, черпать силы в новых опытах и влияниях, однако новое всегда несет в себе что-то из старого, у него есть своя преемственность. Когда я в данном исследовании веду речь об изучении рунопения в его культурном контексте, это не означает то, что я пытаюсь поместить явление XX века в ту (статическую) картину, которая имеется у нас о господствовавшей в течение прошедших столетий рунопевческой культуре. Это также не означает такой парадигмы ценностей, при которой принято сокрушаться по поводу последнего «настоящего» рунопевца. Считаю, что романтические представления о великих рунопевцах были творениями своего времени, которые имели спрос в рамках финского национального проекта и в этом смысле, свою задачу они, верно, уже выполнили.[4]

Можно полагать, что внутренние понятия культуры изменяются в том же направлении и идут рука об руку, но не всегда в ногу с культурными явлениями. Изменения следуют друг за другом в виде многосложной и «несинхронизированной» цепной реакции, в которой наряду с основным потоком можно наблюдать также водовороты и встречные течения.[5] Можно считать, что этот континуум где-то начинается и продвигается в определенном направлении[6],

---

3 По-моему мнению, это важно уже по той причине, что коммуникация, речь и пение информаторов отражают внутренние понятия являющейся объектом исследования культуры. См. также Honko 1990.

4 В определенном смысле, я повесил бы в ту же национально-романтическую рамку также представление о том, что рунопение вымерло. Рунопение живет во множестве форм и поныне: в виде песен, в нашей общей ментальной – я имею здесь в виду народные культуры прибалтийско-финских народов – ориентации, в виде разнообразных новых народных песен, современной народной музык и т. д.

5 См. также Siikala 1999, 29.

6 В этом месте стоит, наверно, также отмежеваться от программного эволюционизма, представления, что все всегда развивается от более примитивного к более совершенному. Распознание и толкование процессивного характера изменений – всего лишь одна из точек зрения исследования, не подразумевающая всеобъемлющего представления об эволюции.

не требуя того, чтобы в отношении этого преобразовательного процесса высказывались оценки. С помощью диахронической исследовательской парадигмы мы только пытаемся сделать это изменение видимым.

Поэтому многие исследователи истории культуры и идейной истории и подчеркивают, что с понятием культуры тесно связана медленность изменения *менталитета*[7] в соотношении с другими структурами культуры.[8] В этом случае менталитет изображается даже «долговременным казематом», который, изменяясь медленно, формирует преграды и ограничения к восприятию нового.[9] Согласно Анне-Леене Сийкала, «различные структуры культуры изменяются в различном темпе, хотя и оказывают влияние друг на друга».[10]

Объектами моего рассмотрения являются, таким образом, положение господствовавшей в Западно-Беломорской Карелии в XX веке культурной среды, произошедшие в культуре изменения и рунопение в этом контексте. Научно-исследовательский отчет подразделяется на шесть глав, три первых из которых тематически взаимосвязаны. В первой главе мною проводится анализ отправных точек исследования и научной литературы по теме, во второй я представляю свои методологические исходные пункты, а в третьей главе изложены представления по поводу рунопения в свете финских (в основном исторических и фольклорных) исследований. В этих первых главах упрощенно излагаются мои представления о первоначальной парадигме исследования.

Четвертая и пятая глава представляют собой эмпирическую частью исследования. Самым важным в них является создание упрощенной и основанной на опыте целостной картины: в четвертой главе – о культурной среде Западной Беломорской Карелии, а в пятой главе – о рунопении и пении в целом. Шестая глава представляет собой резюме, целостный анализ рунопения Западной Беломорской Карелии в XX веке, основанный на всем представленном в предыдущих главах материале.

Рунопение – это энтитет. Однако в нем можно просмотреть несколько уровней и категорий значения. Во-первых, в рунопении имеется стих и пение (напев, музыка). Во-вторых, рунопение может быть исследовано в культурном плане как символическое средство коммуникации, в результате чего обнаруживается три отдельных, но переплетающихся между собой аспекта: материальный аспект (аудитивно-темпоральный), форменный аспект (синтаксический) и аспект значений (информация, передаваемая символами) сообщения. В этом исследовании я стремился к холистическому подходу, в котором учитываются все уровни и объясняющие явление аспекты. И все-таки акцент делается в большей степени на материальном и форменном аспекте, так как речь идет об этно*музыковедческом* исследовании. В моем представлении, музыка – это прежде всего форма.

В науковедческом дискурсе в разные времена акцентируются разные вопросы, но, по-моему, все уровни, все элементы и черты, материальные, фор-

---

7 Под менталитетом, согласно Сийкала, подразумеваются обычно «общеразделяемые модели мышления и опыта, жизненные позиции, ценности и чувства», а также осознанные и неосознанные управляющие повседневной деятельностью «содержания души». Siikala 1999, 25.

8 Manninen 1989, 60. Le Goff 1978.

9 Peltonen 1988, 277.

10 Siikala 1999, 27.

мальные и создающие значение компоненты и аспекты являются важными с точки зрения целого. Кроме того, они чрезвычайно разнообразным образом переплетаются друг с другом: материальные и формальные аспекты рождают (осознанные и неосознанные) значения, и наоборот. Все уровни рунопения и аспекты его рассмотрения являются частью возросшего до статуса институции культурного феномена и поэтому, с точки зрения целого, одинаково значимы.

Рунопение в Беломорской Карелии

Беломорская Карелия была и является для финской культуры[11] важной, но в то же время контрадиктной территорией. Там собрана основная часть рунопевческого материала нашего национального эпоса «Калевала», хотя сама эта территория никогда не входила в государственном отношении – кроме трех небольших деревень – в состав Финляндии. Там говорят на языке (диалектах), чрезвычайно близком к финскому, но все же считается, что это карельский язык. Она была землей обетованной для самых что ни на есть радикальных фанатиков, мечтавших о великой Финляндии, но также необратимо она (основная ее часть) была и по-прежнему остается частью огромной России.

В течение последней сотни лет регион этот был объектом больших перемен, хотя его периферийное[12] расположение и явилось для него, в определенном смысле, спасением. Там сохранились еще черты исконной деревенской культуры – здесь мною подразумевается то, какой она была с XVII до начала XX века – Беломорской Карелии, хотя многое и изменилось.

Важнейшая часть рунопесен[13], повлиявших в том числе на содержание эпоса «Калевала», происходит из Беломорской Карелии, а точнее ее западных частей. Важнейшие рунопевцы, такие как Архиппа Перттунен, Онтрей Малинен и многие другие, жили у самой границы – в деревнях Ладвозеро и Войница. Наиболее значимыми рунопевцами прошлого столетия можно, вероятно, считать[14] Муарие Ремшу (1862–1943) из Кивиярви, Анни Лехтонен (1866–1943) из Войницы, Домну Хуовинен (1878–1963) из Куйваярви, Анни

---

11 Культура понимается здесь в том же значении, в каком ее представляет Юрген Хабермас (Jürgen Habermas) (1994, 87) в своей теории коммуникации: «Культурой я называю тот запас знаний, из которого участники коммуникации снабжают себя интерпретациями, стремясь достигнуть взаимопонимания о чем-то в мире». .

12 Лотте Таркка (Lotte Tarkka) совершенно правильно замечает, что «периферийность – это проекция, определенная из центра». Здесь имеется в виду именно это, т. е. удаленность от центров власти России и Финляндии. Tarkka 2005, 32.

13 Термин «рунопесня» используется в переводе по настоянию автора, ибо ранее применявшиеся в русскоязычной тематической литературе термины, по мнению автора, не корректны: термин «руна» недостаточно отражает песенную природу данных фольклорных произведений, а термин «руническая песня» необоснованно привязывает их к скандинавским руническим камням. Подобные же термины рекомендуются, по вышеуказанным причинам, к употреблению и в других языках: в английском "runosong", в немецком "runolied", в шведском "runosång" (*прим. переводчика*).

14 «Значимость» связана здесь с тем, что от этих исполнителей записывались песни и их имена употребляются в специальной литературе чаще других. Я убежден, что возможно было найти и других исполнителей такого же уровня, если бы исследование или сбор материала проводились бы более всеобъемлюще.

Денисову (в финских источниках также Anni Tenisova) (1878–1956) из Вуокинсалми, Татьяну Перттунен (1881–1963) из Ладвозера, а также Йоуки Хямяляйнен (1882–1959) и Марию Михееву (1884–1969) из Алозера. К той же группе я отношу и уроженку д. Оланга Марину Такало, устная традиция которой, а в самое последнее время и пение, похвально изучались.[15] По российскую сторону границы есть еще люди, владеющие древней традицией, например Сантра Ремшуева (род. 1914). Во время проведения этого исследования я познакомился и со многими другими исполнителями, из которых ставлю в один ряд с вышеупомянутыми только одну – Марию Федорову (Feodorova) (1909–1999). Единственный известный мне ныне рунопевец на территории Финляндии, приравнивающийся к вышеупомянутым, – это Юсси Хуовинен (род. 1924) из деревни Хиетаярви муниципального округа Суомуссалми.

С начала 20-х и до самых 80-х годов XX века финнам практически не удавалось, исключая годы войны, попасть в карельские деревни, находящиеся на российской стороне. Собирание фольклора на этой территории, однако, не прекращалось. Из карельских ученых фонды фонограммархива Института языка, литературы и истории Карельского научного центра Российской Академии наук пополняли в течение вышеупомянутых десятилетий особенно Унелма Конкка, Александра (Сандра) Степанова и Нина Лавонен, а также ныне уже покойный Виктор Евсеев.

Вопросы исследования

В контексте исследования просматриваются два частично накладывающихся друг на друга основных вопроса:

1. Можно ли до сих пор обнаружить рунопение на территории Западной Беломорской Карелии.
2. Каково рунопение Западной Беломорской Карелии?

Первый основной вопрос, который связан со временем, местом, культурой и живущими в этой культуре людьми, подразделяется на следующие подвопросы:

1.a. Какие объясняющие факторы можно найти тому, что рунопевческая культура Западной Беломорский Карелии вообще существовала?
1.b. Каким образом рунопевческая культура Западной Беломорской Карелии изменялась в XX веке?
1.c. Каковы рунопевцы этого столетия? Каков их мир и их картина мира?
1.d. Каким выглядит в начале нового тысячелетия будущее рунопения?

Второй основной вопрос, связанный с формами проявления рунопения, подразделяется следующим образом:

---

15 В особенности Pentikäinen 1971. Также Käppi 2007.

2.a. Что представляет из себя рунопение с точки зрения музыки и стиха (обладающего стихотворным размером текста), а также их совокупности?
2.b. Каким образом рунопение видоизменялось в XX веке?
2.c. Какой анализ с уважением относится к собственным представлениям исполнителей о пении?
2.d. Может ли рунопение существовать в новом тысячелетии?

Рунопение и рунонапев

Исполняемое в виде пения, обладающее стихотворным размером, устное народное творчество существовало или существует повсюду в мире. Вероятно это типичный для человека способ поддерживать и укреплять культурные смысловые содержания в устной форме. Стихотворный размер совместно с пением помогает в повторении (упрощенного) смыслового содержания. Поэтому-то во всем мире встречаются или встречались песенные эпосы. [16] [17] [18]

На прибалтийско-финской территории имеется своя, архаичная, основанная на восьмисложном размере рунопесенная традиция. Традиционно в (финноязычной – *прим. переводчика*) исследовательской литературе в отношении нее использовалось два параллельных термина: *runonlaulu* (максимально точный перевод: пение рун, стихов - *прим. переводчика*) и *runolaulu* (рунопение).

Стоит заметить, что слово «Руно(й)» (Runo(i)) возможно изначально означало в финском рунопении, а также самой древней литературе, примерно то же самое, что певец (nomen agendis)[19]. Все же Руно(й) был, вероятно, певцом несколько специфического рода, так как он может упоминаться также отдельно, наряду с псаломщиками и певцами. Произошедшее позднее изменение семантики сделало, по-видимому, трудным, если даже ни невозможным начать снова использовать именование «Руно» в отношении певца. В современном языке термин «runonlaulu» ассоциируется прежде всего с пением стиха (т. е. обладающего стихотворным размером текста), в то время как термин «runolaulu» является, по-моему, более стойким наименованием жанра.

В данной научной работе я использую аналитическое понятие **runolaulu** (в дальнейшем «рунопение» - *прим. переводчика*), под которым я, таким образом, подразумеваю прибалтийско-финскую, обладающую восьмисложным размером песенную поэзию. Правомерность использования такого термина подтверждается, по-моему, двумя аспектами. Во-первых, используемый мною термин эксплицирует то, что рунопение является единым целым. То

16 Honko и Nyman 2001.
17 Нужно заметить, что в соответствии с отдельными интерпретациями, в том числе и некоторые части «Библии» являлись изначально устным народным творчеством, вероятно песенным, обладающим размером. См. напр. Dundes 1999.
18 См. Ayla Albayrak, Helsingin Sanomat 27.3.2008 "Runolaulajat ovat Turkin kurdien muisti" («Сказители – память турецких курдов»).
19 Haavio 1967, 319–321.

есть речь не идет о стихе, который, при необходимости, можно и продекламировать. С точки зрения понимания черт рунопения, понимание совокупной целостности, образуемой пением и стихом, является обязательным. И это несмотря на то, что наблюдается множественная вариативность как на уровне стиха, так и на уровне напева.

В рунопении есть стих и напев. При рассмотрении только напева, я могу использовать для ясности также термин «рунонапев». Основными элементами **напева** являются ритм, мотив[20], гармония и форма.

Определение: Рунопесня – это песня, стих которой сложен так называемым калевальским языком, построенном на восьмисложном стихотворном размере.[21] Восьмисложному стиху, помимо размера, представляющего собой четырехстопный хорей, свойственны также аллитерация, определенно выдержанный порядок слов, а также строчный анжамбеман и параллелизм.[22]

Под функцией подразумевается в данном исследовании то смысловое содержание или предназначение, которое является существенным с точки зрения культурной системы, в самой культуре. Функция не *всегда* то же самое, что предназначение, под которым я подразумеваю видимую, осознанную цель.[23]

Понятие «**формула**» используется мною частично в том смысле, в котором его подразумевал Милман Парри (Milman Parry) так, как его представляет Альберт Б. Лорд (Albert B. Lord) в своей книге «Сказитель» (*The Singer of Tales*).[24] Формулы – это устоявшиеся строки[25] или части строк, которыми исполнитель творчески пользуется при пении. В данном исследовании я уточню это понятие таким образом, что под формулой может подразумеваться также напев или его часть.

Дискурсивный характер представлений, касающихся национальной культуры

Излишне говорить о том, что в дискуссии, касающейся рунопения, равно как и финской и карельской ментальности, речь идет неизбежно отчасти и

---

20 В научной литературе часто наблюдается использование термина «мелодия» в том же значении, в котором здесь используется термин «напев». Для меня это две разные вещи. Напев – это целостность, сформированная совокупностью всех музыкальных параметров, а мотив, в свою очередь, – это музыкальная линия.

21 См. напр. Kuusi 1985. Я пришел к выводу, что предпочтительнее будет использовать термин *восьмисложный размер*, а не *калевальский размер*, так как последний излишне привязывает прибалтийско-финский поэтический размер к «Калевале», будто бы он произошел от «Калевалы».

22 Kuusi 1985, 184–197.

23 См. Merriam 1964 и в особенности Bengtson 1982, 29–48.

24 Lord 1960, 30–67.

25 Финноязычный термин «säe» (поэтическая или музыкальная строка, стих) в данном тексте переводится как «строка», хотя в современном российском этномузыковедении в последнее время чаще используется термин «стих». Термин «стих» используется в данном тексте в значении «стихотворный, поэтический текст», т. к. по мнению автора, в рунопении нет текста, поскольку он является атрибутом письменной культуры (*прим. переводчика*).

о фикции. Согласно Стюарту Холлу (Stuart Hall), национальные культуры формируются не только из культурных институций, но также и из символов и репрезентаций:

> Национальная культура является *дискурсом* – способом строить значения, которые направляют и организуют как нашу деятельность, так и наши представления о себе. Национальные культуры выстраивают идентичности, вырабатывая значения о «нации», с которой мы можем себя *идентифицировать*. Эти значения содержатся в преданиях, которые рассказываются о нации, воспоминаниях, которые объединяют современность с прошлым нации, и представлениях, которые конструируются о ней.[26]

Холл описывает пять репрезентационных стратегий, использующихся для построения представлений о национальном единстве и идентичности. Эти пять стратегий следующие: Во-первых, имеется повествование о нации, в том виде, в котором оно представляется в национальных историях, литературах, медиа и популярной культуре. Во- вторых, акцентируются *происхождение, преемственность, традиция и вневременность*. Национальная идентичность представляется как нечто существовавшее всегда как неотъемлемая часть природы вещей. Третья, дискурсивная стратегия – это *придумывание традиции*.[27] Четвертый пример, о касающихся национальной культуры повествованиях, связан *с мифом об основании*: предании, которое датирует время происхождение нации, народа и их национального характера на такой ранний срок, что оно теряется, вместо «реального», в тумане «мифического» времени. В-пятых, национальная идентичность основывается зачастую символически также на идее о *чистокровном, коренном народе*.[28]

Типизированные Холлом стратегии можно заметить и в финском дискурсе. На самом деле, типизация и высказанное в ее обоснование представление о культуре, в достаточно большой мере объясняет и те тенденции и противоречивые представления, которые имеют место в дискуссии по поводу Беломорской Карелии: у каждого историка существует своя точка зрения, в подкрепление которой изыскиваются материалы из действительности, или, по Хабермасу, из *«мира»*.[29] Распознание и осознание этого однако ни в малейшей мере не означает то, что объяснение мира было бы тщетно, а только лишь представляет точку зрения, исходя из которой возможно критическое рассмотрение.

---

26 Hall 1999, 47.

27 В этом месте Холл ссылается на Хобсбаума (Hobsbawm) и Рангера (Ranger).

28 Hall 1999, 47–51.

29 Говоря о понятии мира, Хабермас (Habermas) (1994, 79) ссылается в этом месте также на Фреге (Frege) и Витгенштейна (Wittgenstein).

Из праистории рунопения

Самые старые мифические и шаманистские[30] сюжеты в рунопении имеют, как известно, возраст не менее 6000 лет, и их связь с общемировыми извечными мифами доказуема.[31] Собирательство, рыболовство и особенно охота предполагали социальное общение и общую осведомленность о рождении мира, явлениях и круговороте природы, а также о том, что требовалось знать о ее поведении для охоты и рыболовства. Эти общинные потребности совместно со структурой прафинского языка породили рунопение, которое в течение многих последующих тысячелетий служило основным поддерживающим культуру элементом.

Одновременно с развитием промыслов формировались также содержания и темы рунопения. В один ряд с первогероем Вяйнямейненом встали в бронзовом веке Лемминкяйнен и представитель новой профессии – кузнец Илмаринен. То, насколько развитым и, в особенности, насколько объединяющим обширные совокупности было рунопение в прафинский период, однозначно не доказано. Собранные в более поздний период руны прошли тысячелетний путь развития как по содержательному материалу, так и по форме, и новые влияния возможно изменили древние сюжеты и темы, а также манеру исполнения, превратив их в новые совокупности. С другой стороны, именно стихотворный размер и манера песенного исполнения – это то, что помогает владеть содержательным материалом, поэтому возможно именно они являются причиной того, что традиция сохраняется в старинной форме даже еще в то время, когда ее изначальное культурное значение утрачено.

В железном веке (VI в. до н. э. – IX в. н. э.) начавшее понемногу появляться на побережье уже в течение двух тысяч лет земледелие укоренилось и стало продвигаться вглубь материка. Сформировалась так называемая земледельческо-промысловая культура, которая понемногу вытесняла со своего пути население внутренней части Финляндии, занимавшиеся охотничьим промыслом, часть которого представляло собой саамское, а часть – относящееся к восточной культурной сфере прафинское население. Главным занятием населения на побережье стало со временем подсечное и пахотное земледелие. Охотничья культура еще долго сохранялась на внутренних территориях, сохраняя прафинскую по своему происхождению традицию рунопения. Влияния нового времени стали, под воздействием торговли и прочих взаимоотношений, все же частью культуры и внутренней Финляндии. Этот период можно назвать эпохой прибалтийско-финской поэзии.[32] Им датируется, по мнению некоторых ученых, принятие рунопесенными сюжетами формы рун о Сампо. С распространением земледелия связаны песни, объясняющие рождение ячменя и пива, а также мифический сюжет о большом быке.

В эпоху викингов (IX – XI вв. н. э.) население, пахотное земледелие, а понемногу и новая религия распространялись по юго-западному и западному побережью, что ослабляло жизнеспособность староформенной традиции

---

30 См. Siikala 1999, 14–15.

31 Haavio 1967.

32 Kirkinen 1988, 43.

на этих территориях. На периферии, в Хяме и Озерной Финляндии старая традиция продолжала свое существование и развивалась дальше. Карельская культура уже на тот момент обрела в результате своего развития характер самобытной племенной культуры, которая, в свою очередь, тоже развивала черты прафинской культуры в своем направлении.[33] Считается, что в этот период сформировалась руна «Похищение Сампо», а также многие другие приключенческие и героические руны.[34]

Эпоха крестных походов (XII – XIV вв. н. э.) считается временем, когда *«калевальское поэтическое искусство достигло своего великолепия и зрелости».*[35] Восточная, карельско-ингерманландская поэтическая традиция стала еще явнее отличаться от западной, эстонско-финской. На Запад проникли новые германские влияния, что привело к возникновению легенд и баллад. Восточная традиция более явно сохраняла субстрат финно-угорской традиции. В эту эпоху существовало кантеле.

Установленная в результате Ореховского мира в 1323 году граница разделила карельскую культурную территорию на две части: западная ее часть осталась в подчинении Швеции-Финляндии, а восточная стала частью православной культурной территории. Согласно Киркинену, карельская культурная территория распространила область своего влияния до самой Остерботнии. Исходя из этого, получается, что и то население, которое позднее, в XVI – XVII веках, переселилось из Финляндии в Беломорскую Карелию, было, в основном, карельским по происхождению.[36]

Беломорская Карелия как культурная среда в XX веке

Еще в начале XX века жители Беломорской Карелии жили в родовой деревенской культуре, источник существования которой можно назвать смешанным хозяйством. Важными моментами ее были приспособление к местным условиям, охота и рыболовство, в также сельское хозяйство в небольших размерах в сочетании с коробейничеством. Коробейная торговля имела в Западной Беломорской Карелии чрезвычайно большое значение, так как практически все взрослые мужчины совершали длительные торговые путешествия в Финляндию и даже в Стокгольм и Санкт-Петербург. Благодаря коробейничеству, в Беломорскую Карелию поступало множество культурных влияний, и наличие рунопения, таким образом, не может объясняться культурной изолированностью.

Культурные импульсы, однако, поступали в Беломорскую Карелию, в виде своеобразной «точечной нагрузки», прежде всего временного влияния, принесенного мужчинами. Женщины, которые обычно проводили в родной деревне больше времени, чем взрослое мужское население, сохраняли старые формы культуры лучше мужчин.

---

33 Kirkinen 1988, 54.
34 См. также Klinge 1984.
35 Kirkinen 1988, 76.
36 1988, 97–105. См. также Kuusi 1978, 60.

XX век можно считать в отношении Беломорской Карелии веком драматично быстрой модернизации. За это время в ней произошел переход от родовой деревенской культуры к модернистской, управляемой государством, социалистической общественной форме. Школы, коллективизация сельского хозяйства, уменьшение влияния церкви и прежде всего произошедшие в 40-х годах войны кардинальным образом изменили культурную среду проживавших в этом регионе людей. Последние десятилетия, крах социалистического государства и последовавшее вслед за этим ускорение темпов структурных преобразований быстро меняют требования жизни. Сегодня в Беломорской Карелии можно одновременно отыскать различные культурные уровни. Часть старых людей пребывает еще в интерпретационном горизонте домодернистской общественной формы. Одновременно русское сообщество уже давно живет и в Беломорской Карелии, следуя логике модернистского общества. В качестве третьего этапа, и в Беломорской Карелии происходит, правда находясь еще только на начальной стадии, переход к позднемодернистскому обществу, и часть современной действительности относится уже к нему.

Рунопение как энтитет

В рунопении всегда есть как напев, так и стих. Об этом исходном моменте необходимо помнить даже тогда, когда напев рассматривается в качестве отдельного элемента рунопения. Выводы, касающиеся музыкальных параметров напева, т. е. ритма, мелодии, гармонии и формы должны на всех этапах рассмотрения привязываться к изначальному контексту их фигурирования и как бы пропускаться через пение. Рассмотрение, касающееся только нотных записей имеющихся в сборниках напевов, односторонне и создает возможность возникновения ошибочных представлений. В действительности, рунопение существует лишь в песенном виде.

Совсем иной вопрос, иная дименсия рассмотрения, состоит в том, что в рунопении имеются (в переплетении друг с другом) как содержание, так и форма. Рунопение – это одновременно и несущая культурные значения форма коммуникативной деятельности, а с другой стороны, само по себе – его структура и форма – подвержено происходящим в культуре изменениям, новым интерпретациям и новому пониманию. В этом отношении важно также, когда ведется речь о рунопении, держать на виду всю совокупность. Необходима науковедческая критичность, так как то, что сегодня кажется значимым и правильным, возможно завтра будет уже считаться односторонним.

В этом исследовании основной акцент делается на форме рунопения. На самом деле, рунопение есть код формы, материальное выражение, с помощью которого значимые вещи превращаются в предусматриваемые коммуникацией символы.

Два типа напева

На основании изученного мною материала, я пришел к выводу, что следует отталкиваться оттого[37], что в рунопении Западной Беломорской Карелии напевов (типов напева) существует два: напев общего типа и напев свадебнопесенного типа. На оба типа напева могут исполняться все виды песен, однако с тем, что эпические песни пелись большей частью на напев общего типа, а свадебные песни – большей частью на напев свадебнопесенного типа. Прочие виды рунопения (лирические песни, песенные заклинания, детские песни, колыбельные и т. д.) могли исполняться на какой угодно из этих двух типов напева. Оба напева основываются на четырех песенных тактах (ударных отрезках). Количество тактов связано со стихотворным размером – количеством стихотворных стоп.

В напеве общего типа господствующей формой является образуемая двустрочиями вереницеподобная структура, в которой могут иметься группы строк, принимающие форму тирад. Рунопесен на напев общего типа, состоящих из однострочий, в рассмотренном мною материале нет совсем, что конечно не означает то, что такие не могли существовать, по крайней мере, в виде исключения.

В напевах свадебнопесенного типа имеются как однострочные, так и состоящие из попарно соединенных строк напевы.

Напев общего типа

Важнейшей единицей рассмотрения в рунопесенном напеве общего типа является двустрочие, в течение которого проявляются все музыкальные параметры напева и их различные особенности. Ритм обоих строк двустрочия представляет собой четырехударный пятидольный размер, который возникает от пения руны с восьмисложным размером таким образом, что последнему (четвертый) песенному такту отводится двойной, по сравнению с предшествующими ему тактами, период времени. То есть последний такт разрежается. Чередование ритмичных стихов и стихов с ритмической инверсией, являющееся неотъемлемым атрибутом метрики рун, создает совместно с основным ритмом напева разнообразно синкопирующее плетение.

В рунопении общего типа мелодия обычно движется в пределах 4 – 7 музыкальных тонов (музыкальных ступеней).[38] Так как рунопение, исполнявше-

---

37 Здесь я имею в виду только то, что у некоторых исполнителей встречаются типы песен, которые можно охарактеризовать как промежуточные формы между рунопением и (более новой) куплетной песней; см., например, песню Марии Федоровой «Ken söi kesävoin» («Кто съел летнее масло») и песню Юсси Хуовинена «Etähäll on miun emoni» («Далеко моя матушка»).

38 В моем материале (за исключением Анни Лехтонен) встречаются, в зависимости от исполнителя, 5–7-ступенные звукоряды. Однако обычно музыкальных ступеней 4– 6, в зависимости от варианта песни. Большинство песен, например, Домны Хуовинен основываются на четырех тонах. По поводу звукоряда Анни Лехтонен невозможно сделать однозначных выводов, так как собственное представление о напеве того, кто записывал ноты, могло повлиять на способ записи. Чрезвычайно вероятно, что она тоже

еся на напев общего типа было безаккомпанементным[39], и исполнялось прежде всего в виде сольного пения, у него отсутствует четко определяемая звукорядная структура.[40 41] Модальной функцией музыкальных тонов (ступеней) является прежде всего порождение когерентного, понятного мелодического движения, вследствие чего более значимым, чем точные музыкальные тоны, становится (тональное) соотношение основного тона и прочих тонов.[42] С точки зрения мелодии рунопение общего типа можно назвать минималистичным: оно содержит в себе простую и эффективную основную мелодию, в которой имеется большое количество различных вариаций.

Минималистичная вариативность касается также ритмической обработки тактов. Основной ритм может изменяться с помощью удлинения ударных ритмических единиц, в результате чего пульс становится «триольным» или даже, так сказать, дактильным (внутренние акцентные соотношения в такте составляют 2:1 или даже 3:1). Эта возможность вариаций, которая, таким образом, касается в напеве общего типа только трех первых тактов – гибкий стилистический прием, относящийся обычно ко всему варианту песни.[43]

По форме исполняющееся на напев общего типа рунопение представляет собой вереницу строк, однако с тем, что внутри целостной формы обычно образуются тирады. Возникновение таких тирад или групп строк является следствием нарративного, повествовательного характера рунопения: независимо от жанра (эпический, лирический и т. д.) для рунопесни совершенно обычно то, что в ней рассказывается какая-то история. Поэтому

пела в звукоряде из 5-6 тонов.

39 В течение моей исследовательской работы я в некоторой мере размышлял о возможном использовании кантеле в качестве аккомпанементного инструмента при рунопении. Ведь Юсси Хуовинен пользуется им, но он, как играющий музыкант, немного и отличается по своему профилю певца от других исполнителей. Я часто принимал участие в дискуссиях по поводу кантеле Онтрея Малинена. Запомнилось мне и то как Вейкко Пяллинен рассказал в интервью о кантеле, которое висело на стене избы. Я считаю вероятным, что и в былые времена играющие беломорско-карельские музыканты (то есть в том числе и Онтрей Малинен) временами аккомпанировали своему рунопению на кантеле, хотя это и нигде, насколько мне известно, как следует не задокументировано. Свободно настраиваемое дома кантеле могло влиять в некоторой степени на характер звукорядной структуры рунопения, однако главное наблюдение об абсолютной подвижности звуковых ступеней подходит также и к этому контексту.

40 К такому же выводу пришел и Яркко Ниеми (Jarkko Niemi), исследуя музыку ненцев. Niemi 2004, 39.

41 А. О. Вяйсянен в опубликованной уже в 1944 году статье писал о том же самом явлении, правда в отношении не беломорско-карельского певца, а Ийваны Мишукка из Суйстамо: «Предыдущим летом он пел пропел свой напев в мажоре (терция высокая), однако на следующий год – в миноре (терция низкая), хотя в оба раза в аккомпанементом кантеле была одна и та же мажорная настройка». Вяйсянен ссылается в конце своего описания на «неразвитое чувство лада у певца из народа». Väisänen 1944, NN

42 Под модальностью и модусом я имею здесь в виду систему (или сферу), сравнимую с ладом, тогда как под тональностью здесь подразумевается напряжение между высотами звуков. Ни то, ни другое не должно в данном контексте интерпретироваться как подразумевающее ладовые системы только западной, диатонической музыки.

43 Таким образом, в рунопении имеется множество черт, схожих с теми, которые в т. ч. Яркко Ниеми и Марко Йоусте (Marko Jouste) описывают в качестве черт ненецких песен и саамских йойг. Они говорят об аддитивности, которая, по их мнению, характерна для несинхронизированной монохронной музыки. Аддитивность касается как ритма, так и мелодии. Niemi & Jouste 2002, Niemi 2004, 36–40. Эти же понятия использует, в связи с рунопением Марины Такало, и Пекко Кяппи (Pekko Käppi). Käppi 2007.

певец продуцирует свою песню таким образом, что музыкальная форма, ее вереницеобразная структура, проявляет гибкость и позволяет непринужденное повествование. И вообще, музыкальная форма в рунопении обычно не перекрывает собой повествование переложенной на стихотворный размер истории, являющейся неотъемлемой частью пения.

Рунопение в Западной Беломорской Карелии, за исключением свадебных песен, как правило, исполняется в одиночку. Поэтому содержащиеся в напеве вертикальные структурные факторы связаны практически лишь с тем, что на протяжении двустрочия обычно возникает тональное напряжение, которое во время второй строки разряжается в тонику. В определенном смысле, это самый важный из структурных факторов напева общего типа, поскольку встречается у всех певцов и во всех типах рунопесен.[44]

Свадебнопесенный тип

Свадебнопесенный тип используется в Западной Беломорской Карелии в качестве единственного типа напева в свадебных песнях, и кроме этого, наряду с общим типом, в детских песнях и песенных заклинаниях, а также (реже) и в других видах рунопения. По своей ритмической структуре этот тип напева четырехударный, девятидольный. В одной строке присутствует три вида песенных тактов: строку начинает частый, равнодольный такт, второй такт – вполовину реже предыдущего, равнодольный, а два последних песенных такта удлиняются от предыдущего до трехдольных. Свадебнопесенный тип встречается как в виде двустрочного, попарностроочно вереницеобразного, так и однострочно вереницеобразного.

Мелодически свадебнопесенный тип строится из тех же самых элементов, что и напев общего типа. Значимых тонов чаще всего от 4-х до 7-ми. На мелодику, как и на другие музыкальные элементы, существенно повлияло то, что свадебные песни исполнялись в виде совместного пения, из-за чего мелодической вариативности в них значительно меньше, чем в рунопении общего типа. Вариации все же встречаются во втором и особенно в третьем песенном такте.

Инвариантов данного типа напева у исполнителей имеется один (Лехтонен, Д. Хуовинен, Ремшуева), два (Денисова, Ю. Хуовинен) или три (Федорова). У Анни Денисовой, единственной из рассматриваемых исполнителей, встречается в собственно свадебной песне две формулы напева, которые ровно чередуются на протяжении всего варианта песни. Первая по своему мелодическому движению такая же, как и у других исполнителей, т. е. направленная выше основной мелодии, немного извилисто дугообразная, однострочная. Второй инвариант строки начинается с третьей ступени и де-

---

44 Такая идея порождает множество дополнительных вопросов: Является ли то, что мы называем тональностью, и в целом чрезвычайно важным и даже «первоначальным» из структурных факторов музыки? Оказывается ли, что схожести, проявляющиеся в древних песенных культурах (у индейцев Северной Америки, инуитов, саамов и т. д.) могут быть следствием того, что пение происходит прежде всего при помощи контролирования тонального напряжения? В этом случае, первоочередным значением высоты звуков является отнюдь не порождение «гаммы», а создание и разрядка тонального напряжения.

лает сначала направленный ниже основной мелодии крюк. В манере пения Анни Денисовой невозможно до конца понять, выражается ли в пении двух разных строк контраст первой и второй строки или являются ли эти строки для нее в данном смысле равнозначными. В таблицах 38-39 направленная вниз строка напева интерпретируется мною как вторая строка.

У Марии Федоровой напев свадебнопесенного типа, похоже, в собственно свадебных песнях несколько иной, чем в песенных заклинаниях или детских песнях. В собственно свадебных песнях (которые состоят у нее из двустрочий), в начале первой строки происходит быстрый подъем на пятую ступень, тогда как в заклинаниях и детских песнях начальный подъем более плавный и доходит только до третей ступени.

Юсси Хуовинен также пользуется двумя разными напевами свадебнопесенного типа, из которых собственно свадебная песня очень схожа с теми, что поют и другие исполнители. Однако в детской сатирической песенке используется напев, начинающийся с пятой ступени звукоряда. Когда ее слушаешь, первое впечатление такое, что начальный отрезок строки представляет собой зеркальное отражение свадебной песни «основной формы». Произошла замена обычного начала 12 или 13 началом 53.[45] С другой стороны, речь может идти о реминисценции из второй строки. В любом случае, данный напев, наряду с напевом Марии Федоровой, доказывает, что напев свадебнопесенного типа, в том случае, когда он не относится к свадебной песне, отличается от собственно напева свадебной песни, хотя и явно принадлежит к тому же типу.

По таблице 38 можно любопытным образом заметить, насколько свадебнопесенный тип по своему напеву явно более устоявшийся по сравнению с общим типом: количество инвариантов незначительно и многие используемые разными исполнителями инварианты чрезвычайно одинаковы (в т. ч. Домна Хуовинен и Юсси Хуовинен, а также, по части второй строки, Мария Федорова и Юсси Хуовинен).

В свадебных песнях существовало также многоголосие. Это обнаружилось во время моего интервью с Паро Леттиевой и Юсси Хуовиненом в 1997 году в Костомукше. Я заметил двухголосие, однако не смог тогда правильно его оценить. Я думал, что речь идет о двух разных напевах, которые двоюродные брат и сестра заучили на разный манер, так как с самого детства жили по разные стороны границы. Только позднее, когда я услышал на магнитофонной пленке как Домна Хуовинен и Анни Денисова поют свадебную песню таким же образом, на два голоса, я обнаружил, что речь идет о стилевой манере исполнения. Вероятно, в традиционном коллективном исполнении содержалось еще больше эпизодического многоголосия или, иначе говоря, гетерофонии.

---

45 Цифровые символы означают тоны звукоряда. 1 – это тоника звукоряда, 2 – второй тон звукоряда и т. д. Данный способ записи известен под названием т. н. системы Коллера, особым преимуществом которой является то, что она нейтральна с точки зрения лада.

Инварианты типов напевов и варьирование

Типичным для рунопения Западной Беломорской Карелии является то, что певец при каждом исполнении создает свою песню всегда заново. Пение как на уровне текста, так и на уровне напева основывается на формульной технике, на разнообразном использовании своеобразных заготовок или инвариантов строк стиха и напева. В отношении напева можно, таким образом, говорить об инвариантах строки, которых у исполнителя может быть несколько. С вокальной техникой рунопения, которая базируется на формулах, тесно связаны клише, заимствования и аллюзии. Руна формируется на протяжении пения, заключаясь в рамки имеющегося в памяти повествования, при помощи использования строк, воспроизводимых по памяти, строк, сочиняющихся при пении, и формульных строк. В свадебных песнях текст также более устоявшийся, чем в песнях общего типа, особенно в эпическом рунопении. Напев поется, опираясь на один или два (редко иногда три) инварианта первого и второго стиха. Даже в том случае, когда инвариантов строки в одном и том же варианте песни несколько, они группируются при пении в периоды, в которых доминирует один инвариант строки. Поэтому вариант песни представляет собой в результате когерентную, выдержанную определенным образом целостность.

Происходящее в рамках инвариантов небольшое варьирование непрестанно и многообразно. От некоторых исполнителей, прежде всего от исполнителей первой половины XX века, записаны варианты песен длиной почти в 100 строк, в которых нет ни одной одинаковой[46] по своему напеву строки.[47] И все же и в этих случаях исполнение когерентно и уверенно: речь идет о хорошо выдержанной стилистической особенности, а не о случайности.

В варьировании имеются большие различия между разными исполнителями: пение Анни Лехтонен описывали как бесконечно варьирующееся:

> Исполнительница никогда не поет одну и ту же строку два раза одинаковым образом. Если в другой раз попросишь ее спеть ту же песню, то часто в ней будет уже даже совсем иной тип напева.[48]

У Анни Лехтонен, на основании исследования сделанных Юхо Ранта нотных записей, в рунопесенном напеве общего типа было, по-видимому, по крайней мере[49] три инварианта первой строки и два инварианта второй строки.

---

46 На предположение об «одинаковости» влияет, естественно, размер единиц исследования. Здесь единицы исследования – это чаще всего использованные в нотной записи, то есть равные по длине четверти такта, временные параметры (обычно описанные нотой 1/8) и, в высотном отношении, шаги полутонов в соответствии с диатоническим звукорядом.

47 Например Анни Кирилова (Anni Kiriloff), SKSÄ (Фонотека Общества финской литературы) 72.

48 SKS KRA (Общество финской литература, Фольклорный архив). Ranta, Juho VK 79, 1914.

49 Возможно, что их было и больше, но на основании нотных записей я не вижу за собой права утверждать большее.

У Анны Денисовой мною самим выделено восемь формул первой строки и семь формул второй строки, в направлении[50] которых на протяжении пения происходит чрезвычайно многообразное варьирование. У Сантры Ремшуевой формул напева, по-видимому, одна для первой строки и одна для второй строки, но в их рамках имеется также огромное количество вариаций.

У Марии Федоровой в рунопении общего типа, по-видимому, две формулы первой строки и одна формула второй строки. Эту исполнительницу можно считать, с точки зрения варьирования, более сдержанной по сравнению с тремя вышеуказанными.

Создается впечатление, что меньше всего варьирования у Домны Хуовинен и Юсси Хуовинена. Не могу сказать, имеет ли в этом значение то, что оба они жили по финляндскую сторону от границы и слышали (Домна Хуовинен уже с 1895 года) песни исполнителей из Куйваярви и Хиетаярви. Возможно, пение было в расположенных на финляндской стороне деревнях или среди рода[51] Хуовиненов менее вариативно по своему стилю? Существуют ли в пении стили, присущие определенной деревне или роду?

У Домны Хуовинен, похоже, имеется в рунопесенном мотиве общего типа две формулы первой строки и две формулы второй строки, однако варьирование, по сравнению с другими исполнителями, незначительно. В вариантах записанных от нее песен обычно явное большинство строк одинаково между собой.

Манера пения Юсси Хуовинена отлична от других рунопевцев, так как он практически всегда использует кантеле в качестве аккомпанирующего инструмента. Юсси Хуовинен и вообще не только рунопевец, но и музыкант-инструменталист, что отражается и в пении. В отношении варьирования он выделяется как исключительный случай.[52]

В Таблице 38 охарактеризованы формулы напевов рунопения всех исполнителей как в отношении первых и вторых строк общего типа, так и в отношении свадебнопесенного типа

---

50 Варьирование происходит, таким образом, посредством подражания мелодическим и ритмическим движениям формулы, варьирования их в одном направлении.

51 Юсси Хуовинен не приходится очень уж близким родственником Домне Хуовинен. Ближайшая родственная связь обнаруживается по матери: мать Юсси Оксение была троюродной сестрой Домны. Однако отношения между родственниками и односельчанами на территории деревень Куйваярви и Хиетаярви были в начале XX века тесными.

52 Вполне можно считать, что в случае с Юсси Хуовиненом черты аддитивной песенной культуры сменились в сторону дивидивного, базирующегося на инструменте и в большей степени на графической записи представления о музыке. См. напр. Niemi 2004, Niemi & Jouste 2002. Не лишним будет заметить в этой связи, что особенности звукоряда Домны Хуовинен, несмотря на то, что варьирование относительно невелико, явно указывают в сторону аддитивного представления о музыке.

Таблица 38. Индивидуальные формулы напевов у исполнителей.[53]

	ОБЩИЙ ТИП		СВАДЕБНОПЕСЕННЫЙ ТИП	
Исполнитель	Первая строка	Вторая строка[54]	(Первая строка)	(Вторая строка)
АЛ:	1—(3-5)-22 54 2 (1)2 1-(VII-V)11	(54)-----11 2(VII-V)-11	12 212 34543 21	
ДХ:	32 12 34 22 11 44 42 34	42 33 21 11 43 21 22 11	12 31 201 21”	
АД:	24 42 33 22 10 32 34 54 11 55 53 22 32 12 35 22 12 31 13 22 11 32 34 54 00 32 34 54 54 33 23 22	54 31 00 11 65 45 32 11 24 53 20 11 45 33 20 11 32 10 00 11 00 33 20 11 11 12 35 11	34 5654 3534 231’	32 10 3534 321’
МФ:	12 31 33 22 11 33 43 22	54 24 43 11	13 542 35-43’ 12 31 34-32’ 13 542 3543 21’	54 3x (4)x 21”
СР:	11 11 65 54	66 44 31 11	13 55 2554 31’	
ЮХ:	12 34 53 223	45 33 23 11	12 31 201 21’ 54 31 3443 21’	

При сравнении представленных в таблице формул напевов необходимо помнить, что у каждого исполнителя свой звукоряд.[55] Кроме того, необходимо также учитывать, что формулы напевов Анни Лехтонен интерпретированы по нотным записям Юхо Ранта, вследствие чего они не соизмеримы, прежде всего, по количеству, с формулами других исполнителей. Вероятно, у нее можно было бы записать значительно большее количество формул напева, если бы анализ мог быть произведен на основании звукозаписи. В напевах Анни Лехтонен встречается также наибольшее отклонение в напевах общего типа: она единственная из исполнителей использует строчные

53 Прим.! Представленные здесь формулы напева Анни Лехтонен не соизмеримы с другими, так как они интерпретированы по нотным записям. Я обозначил в ее формулах высоты звуков, которые показывают направление движения. Чертой или знаком «x» мною обозначена высота звука, в которой могут иметься различные варианты.

54 Первые и вторые строки в таблице не должны пониматься как двустрочия, поскольку формулы первых и вторых строк проанализированы отдельно. Устойчивый двустрочный напев встречается только у Юсси Хуовинена.

55 См. дополнительно главу 5. Ниеми и Йоусте говорят о несинхронизированном или, иначе говоря, монохронном звукоряде. Niemi & Jouste 2002, 162–166.

формулы, заходящие ниже тоники. В материале Лехтонен-Ранта таких строк имеется пять в первых строках и семь во вторых строках, так что они четко образуют свой инвариант (или группу инвариантов).

Учитывая вышеописанное, похоже, что прочих изменений в основном музыкальном облике произошло, по крайней мере внешне, мало: первая песня таблицы, спетая в 1913 году, и последняя, спетая в 1998 году песня почти одинаковы. В таблице, однако, не отражены некоторые существенные моменты. Во-первых, даже незначительные изменения, происходящие на уровне звукоряда, слышатся в живом исполнении чрезвычайно ясно, и во-вторых, речь идет об инвариантах строк напева, на основании которых каждый исполнитель варьирует при живом исполнении несколько различным образом. Даже внутри множественных инвариантов Анни Денисовой и Анни Лехтонен имеется большое количество вариаций.

Постепенное изменение, которое можно заметить по таблице, – это уменьшение количества инвариантов (у Анни Лехтонен инвариантов было, при живом исполнении, вероятно, гораздо больше).

В таблице 39 обозначено количество формул напева у всех шести исполнителей отдельно по рунопению общего типа (О) и свадебнопесенного типа (С). В таблице 40 рассматривается диапазон и устойчивость звукоряда.

Таблица 39. Количество формул напева у рунопевцев (сокращение ft) в рунопении общего (сокращение О) и свадебнопесенного типа (сокращение С).

Исполнитель	О 1c ft	О 2c ft	С ft /	С 2c ft	Прочие замечания
Анни Лехтонен	3	2	1	(нет)	прим.: только нотные записи!
Домна Хуовинен	2	2	1	(нет)	
Анни Денисова	8	7	1	1	
Мария Федорова	2	1	2	1	
Сантра Ремшуева	1	1	1	(нет)	
Юсси Хуовинен	1+1	1+1	2	(нет)	прим.: устойчивый напев

Таблица 40. Типы звукорядов рунопевцев при рунопении

Исполнитель	Количество ступеней	Устойчивость ступеней
Анни Лехтонен	5 (8)	++
Домна Хуовинен	5	+
Анни Денисова	5 (7)	+
Мария Федорова	5	–
Сантра Ремшуева	7	+++
Юсси Хуовинен	5	–

На основании таблиц X–X можно, по-моему, сделать вывод, что произошел переход от постоянного варьирования, основанного на множестве инвариантов, к более устойчивому напеву, хотя индивидуальные различия между исполнителями также чрезвычайно велики: вариативность Анни Денисовой в напевах общего типа и большая неустойчивость звукоряда Сантры Ремшуевой обогащают целостную картину. Чрезвычайно вероятно, что манера пения Юсси Хуовинена не базируется в том же смысле на инвариантах, формулах напева, как это происходит у других исполнителей. Его манера пения более устойчива и основывается на возникшем под влиянием графически записанной музыки представлении об устоявшемся напеве.

Размер, форма и стилистические средства поющейся руны

Неотъемлемым основным элементом рунопения является, помимо музыки, также стих. Поэтический язык всех рассмотренных мною исполнителей целостен, что естественно именно с точки зрения поющейся руны: напев создает ограничивающие размер рамки, в которые необходимо уместить поэтическое высказывание, чтобы пение было возможно. Так как репертуары исполнителей отличаются друг от друга как по объему и видам рунопения, так и в отношении истории собирания, то по данному материалу невозможно составить полностью соизмеримые описания. В таблицах 41-45 я все же собрал, в качестве приблизительных, некоторые сравнения, касающиеся размера и стилистических средств стиха. Таблицы можно читать также, представив, что вектор времени проходит слева направо. С левого края находятся (в таблицах 41, 42 и 44) цифровые данные из исследования Матти Кууси о Сампо, как бы показывая ситуацию, господствовавшую в XIX веке. В следующем столбце отображено начало XX века (Анни Лехтонен), по центру 50-е годы XX века и в конце – 90-е годы XX века (Мария Федорова, Сантра Ремшуева и Юсси Хуовинен). В первой таблице рассматриваются наиболее распространенные типы строк, исходя из количества слогов в словах стиха.

Таблица 41. Количество слогов в словах в десяти наиболее распространенных типах строки у шести основных рунопевцев XX века. Для сравнения приводятся цифровые данные рун в «Малиненской редакции» (под «Малиненской редакцией» подразумеваются здесь руны в том виде, в каком их, по мнению М. Кууси, исполняли рунопевцы рода Малиненов) из исследования о Сампо Матти Кууси. (Процентные данные, приведенные в таблице, вычислены в отношении всех исполнителей по выборке песен. Общее количество строк в выборке указано в скобках).

Тип	% у Кууси	АЛ%	ДХ%	АД%	МФ%	СР%	ЮХ%
		(115)	(229)	(218)	(46)	(95)	(110)
224	27,1	14,8	19,6	20,6	13	17,9	24,5
44	14,8	9,6	14,4	8,3	13	15,8	10
233	14,2	10,4	13,5	18,3	8,7	1,1	20
2222	6,8	9,6	10,9	5,0	32,6	8,4	10
1124	5,3	4,3	3,5	0,9	-	5,3	0,9
35	5,2	2,6	1,7	1,8	6,5	7,4	1,8
323	2,7	9,6	0,9	4,6	-	1,1	2,7
332	2,5	1,7	1,7	2,3	-	9,5	1,8
1232	2,3	2,6	2,6	-	-	-	1,8
422	1,9	2,6	-	2,3	-	5,3	-

В таблице первым бросается в глаза то, что самая распространенная из типов строк форма строки (224), вычисленная Кууси по так называемой «Малиненской редакции» рун о Сампо, заметно более распространена по сравнению с исполнителями, которые были объектами данного исследования. Речь может идти об отличии, которое объясняется частично тем, как интерпретируется количество слогов[56] (например, когда строка имеет форму 224 или 44). Я считаю более достоверной в этом отношении сумму частот употребления данных двух самых распространенных форм строк.

Единственный исполнитель, которая явно отличается по таблице от других, – это Мария Федорова. В сравнении использована только одна ее эпическая песня («Anni tyttö ainut neiti»), основные поэтические клише которой относятся большей частью к классу 2222. Этим и объясняется отклонение. Исключительно малое количество строк 233 в песнях Сантры Ремшуевой также вызывает интерес. У нее соответственно больше строк 332 и 35, которые тоже представляют собой ритмические инверсии.

В таблице 42 на том же материале подсчитано наличие в стихах песен ритмичных и аритмичных строк.

---

56 На частотности может влиять и то, что я включил в количество слогов также дополнительные слоги, чего Кууси, вероятно, не делал. Строка mipä se on meijän Marjatalla классифицирована мною как 21124, а Кууси, вероятно, отнес и ее к разряду 224.

Таблица 42. Соотношение ритмичных и аритмичных строк у шести основных рунопевцев XX века. Для сравнения приводятся цифровые данные «Малиненской редакции» из исследования о Сампо Матти Кууси. (В скобках количество строк в выборке.)

Тип	Кууси	АЛ	ДХ	АД	МФ	СР	ЮХ
	(115)	(229)	(218)	(46)	(95)	(119)	
Ритм. строка, %	57,5	55,7	58,9	51,4	65	65,3	52,7
Аритм. строка, %	42,5	44,3	41,1	48,6	35	33,7	47,3

На основании таблицы 42, похоже, что содержание в песнях строк с ритмической инверсией несколько меньше у Марии Федоровой и Сантры Ремшуевой. Наличие сильной аллитерации, по-видимому, так же несколько уменьшилось в течение XX века, что доказывает таблица 43.

Таблица 43. Аллитерация у шести основных рунопевцев XX века.

Тип	АЛ %	ДХ %	АД%	МФ%	СР%	ЮХ%
0	31,3	40,2	32,1	19,6	40,0	28,3
1	55,7	42,0	48,6	60,9	53,7	61,1
2	13,0	17,9	19,3	19,6	6,3	10,6
Всего	100	100	100	100	100	100

Различия в наличии ритмической инверсии и аллитерации вероятно частично объясняются малым размером выборки (у Марии Федоровой – одна песня, у Сантры Ремшуевой – две), однако указывают и на индивидуальные различия между исполнителями: пение Сантры Ремшуевой по своим стилистическим признакам более прозаическое, что проявляется и в меньшем употреблении сильной аллитерации.

Присущее поэтическому языку рун использование разнообразных стилистических повторений проявляется у всех исполнителей схожим образом. У всех имеются в пении строчные параллелизмы (синонимичные, аналогичные и антитезные повторы), внутристрочные параллелизмы, равно как и повторы периода. Для сравнения я подсчитал у всех исполнителей количество строчных и внутристрочных параллелизмов в одной эпической песне. Данные приведены в таблице 44.

Таблица 44. Параллелизм строк у шести исполнителей в одной эпической песне.

	Кууси	АЛ	ДХ	АД	МФ	СР	ЮХ
Строч. п. %	41,4	34,3	28,6	30,6	43,5	46,9	28,3
Внутристроч. п. %	5	5,7	13,4	4,5	34,8	6,3	11,7

Единственным явным отклонением в таблице опять является множественное использование внутристрочных параллелизмов Марией Федоровой. Ее песня «Anni tyttö, ainut neiti» содержит множество внутристрочных повторов, чем и объясняется отклонение при данном рассмотрении. Можно также отметить схожесть пения Домны Хуовинен и Юсси Хуовинена. Я считаю вероятным, что одним из объясняющих факторов, точно также как и в отношении напевов, является местная традиция деревень Куйваярви и Хиетаярви.

Изменяющиеся значения и их интерпретация

Как уже ранее было мною отмечено, рунопение было и есть коммуникативная форма культурных значений, культурное медиа, с помощью которого поддерживались и укреплялись считавшиеся значимыми ценности и представления. В своем исследовании «Rajarahvaan laulu» («Песни приграничного народа»)[57] Лотте Таркка рассматривает рунопесенную культуру как символическую систему, в которой артикулируются представления поддерживавшего ее сообщества. Анни Лехтонен является для Таркка важным информантом, так как количество записанных от нее единиц текста в исследовании явно превалирует. Хотя в научном труде Таркка имеется, помимо рунопения, и множество других фольклорных текстов, представление, складывающееся на его основании, верно и в отношении рунопения. Исследование Таркка дает многостороннее представление о том богатстве и глубине, которые выкристаллизовались в этой переходящей от поколения к поколению устной народной традиции.

В фольклорном репертуаре Анни Лехтонен отражалось все многообразие жизни от рождения до самой смерти. Песни составляли значительную часть этого репертуара, но в него входило также большое количество пословиц, заклинаний, поверий и прочего непесенного фольклора. Можно однако полагать, что зачастую этот фольклор, упомянутый как «сказанный», «продиктованный», «прочитанный» или даже «заговоренный» или «проклятый», был близко связан с песенным фольклором: в оборотах речи повторяются зачастую те же самые поэтические строки, которые встречаются и в рунопеснях, так что можно считать, что они представляют собой сжатые, превратившиеся в поэтические формулы культурологические выражения, которые, в зависимости от ситуации, применяются как в речи, так и при пении. Таким образом, граница между видами фольклора очень гибкая.

57 Tarkka 2005.

Большинство песен Анни Лехтонен – это неэпические песни. У нее много лирических песен, заклинаний, детских песен и прочих исполняемых по случаю песен, которые трудно отнести к какому-либо основному разряду. По общему количеству записанных от нее рунопесен (по моим подсчетам 123 рунопесни) она превзошла всех более поздних исполнителей. Если рассматривать только эпические песни, то изменение, по сравнению с более поздними исполнителями XX века, уже не выглядит настолько крутым. В таблице 45 я охарактеризовал репертуар шести рассматриваемых мною исполнителей. Таблицу можно, таким образом, читать, представляя, что переменная времени проходит слева направо.

Таблица 45. Рунопесенный репертуар исполнителей.

	АЛ	ДХ	АД	МФ	СР	ЮХ
Все рунопесни, шт.	123	12	27	7	7	16
Эпические рунопесни, шт.	15	7	7	1	2	2

Таблицу 45 можно, по-моему, истолковать так, что численность традиционных рунопесен, т. е., индивидуальный репертуар исполнителей, при данном рассмотрении, постепенно уменьшается, несмотря на то, что у Юсси Хуовинена песен больше, чем у других исполнителей 90-х годов XX века.

Если учесть численное уменьшение, то, похоже, что практически все остальные особенности, например, форма стиха и напева, сохранились в удивительно неизменном виде. Я считаю это следствием того, что пение, а в связи с этим и стихотворный размер и прочие стилистические средства, неким образом эффективно консервируют форму. При живом песенном исполнении трудно отойти от схемы и синтаксиса песни и стиха. Такие изменения, с помощью которых, не изменяя основной структуры, создается новый, индивидуальный стиль, например появление устойчивого звукоряда или добавление или сокращение варьирования, возможны и имели место.

При интерпретации таблицы следует помнить, что Анни Лехтонен, вероятно, выделялась своим песенным талантом и владением фольклором даже среди своих современников. Об этом можно судить по ее собственным словам, записанным Самули Паулахарью:

> Не могли игрища начаться, если меня там не было, чтобы петь.[58]

К тому же, способ сбора фольклорной информация у Анни Лехтонен был исключителен по своей основательности и объему: Паулахарью интервьюировал ее каждую зиму в течении многих лет. У Анни было время, уже в ожидании следующей зимы, подготовиться к записи материала, вспомнить

58 SKS KRA. Paulaharju 1915.

«знаньюшки», которые господин из Оулу у нее «выспрашивал». Результаты этого сбора великолепны, и в этом смысле труд Паулахарью заслуживает похвалы и по сей день. Однако это не должно закрывать собой тот факт, что в отношении других исполнителей, в данном случае, например, Домны Хуовинен или Анны Денисовой, такой интенсивный сбор не проводился. Если задуматься, например, над многоплановостью, проявляющейся в пении Анни Денисовой, то вполне возможно, что в других условиях у нее тоже нашлось бы множество фольклорной информации, о которой просто никто не удосужился спросить (не возникло условий, в которых это произошло бы или могло произойти).

По-моему, осознание особой одаренности Анни Лехтонен в перспективе вышеописанного чрезвычайно важно: после 20-х годов XX века изменение было, в целом, возможно, не таким уж и крутым, каким оно часто характеризуется. Направление изменения, однако, совершенно очевидно и причины его также выявляются в равной степени как в поддерживаемых в самой культуре представлениях, так и в наблюдениях, сделанных извне. Немного утрируя, можно сказать, что представление о том, что до XIX века руносенная культура процветала, якобы, каким-то образом не меняясь, а потом вдруг вымерла, – это, по-моему, отблеск романтического представления о рунопевцах. Мне кажется, что проявляющиеся в рунопении представления продолжали упорно оказывать свое влияние на сознание людей еще долго в XX веке, хотя рунопение и утрачивало понемногу свои позиции основного культурного медиа. Каждый переломный этап: революция, коллективизация, войны, повышение общего уровня образования, смена ориентированной на род деревенской культуры государственноориентированной сообщностью, базирующейся на присущем модернистскому обществу разделении труда – подрывал основы рунопения. Однако что-то все же осталось и существует и по сей день. Рунопение утратило свое существенное положение и в повседневной жизни беломорских карел тоже, но оно не вымерло. Рунопение и, в более широком смысле, отражаемое им понятийное пространство до сих пор имеют определенное соответствие в мировоззрении и культурологических понятиях беломорских карел.

Анни Лехтонен, Домна Хуовинен, Анни Денисова, Мария Федорова, Сантра Ремшуева и Юсси Хуовинен – все они являются в какой-то мере неординарными представителями своего времени, но такими были рунопевцы и до них, начиная с Архиппа Перттунена. Одновременно все они были или есть обыкновенные беломорско-карельские жители, которые отражают в своих песнях культурные представления своего времени.

Рунопение Западной Беломорской Карелии в XX веке

Культурное значение рунопения, его первоочередная культурная функция, в XX веке понемногу изменилось, однако рунопение в качестве формы человеческой коммуникации в Западной Беломорской Карелии не умерло и даже полностью не утратило своего особого культурного значения. Рунопение встречалось в Западной Беломорской Карелии в виде основанного на памяти

устного народного творчества в течение всего XX века. В конце столетия его первоначальная, формирующая мировоззрение функция отошла на задний план, поскольку прочие формы коммуникации, а также прежде всего общественные институции, стали, благодаря модернистской общественной структуре, играть более существенную роль в формировании картины мира.

Каждый происходивший в течение века перелом, прежде всего войны, а после них структурное преобразование 50-х – 60-х годов, при котором ориентированная на род деревенская культура маленьких деревень сменилась государственноуправляемой общественной структурой, ослаблял позиции рунопения как культурного означивателя и специализирующейся на укреплении и передаче культурных значений формы коммуникации.

Одновременно с вышеуказанным ходом развития однако просматривается, что навык рунопения приобретался и его значение понималось прежде всего как родовая традиция. Считалось, что рунопение представляет собой некую связь с предками. Поэтому выучивание его считалось важным и достойным сохранения делом. Это вероятно повлияло на то, что рунопение сохранялось в виде устной песенной традиции еще и в конце XX века, хотя численно и стало встречаться реже. Лучше всего сохранились свадебные и детские песни, реже стали исполняться именно длинные эпические и лирические рунопесни и заклинания. Все они, однако, встречались в некоторой мере и в конце столетия.

Два компонента формы рунопения, его музыкальный синтаксис и стихотворный размер, сохранялись в Западной Беломорской Карелии в течение целого века, по своим основным чертам, практически без изменений. В рунопесенных напевах в течение всего столетия использовалось два типа напева: общий тип и свадебнопесенный тип. Оба этих типа напева встречаются уже в нотной записи рунопесен, записанных от Анни Лехтонен, практически в том же виде, в котором они наличествуют в конце века у Марии Федоровой, Сантры Ремшуевой и Юсси Хуовинена. Я считаю вероятным, что именно пение интенсивно препятствует изменению. Оно также эффективно сохраняет содержательный материал, так как при пении переплетенный воедино синтаксис стиха и напева, образует в песне настолько мощную структуру, что изменить ее так просто невозможно.

Что касается стихотворного размера, то песни всех исполнителей чрезвычайно хорошо следуют считающимся основными в восьмисложном размере правилам и стилистическим чертам. В отношении отдельных исполнителей можно однако заметить, что, поскольку количество песен сократилось и песенный репертуар в целом более не образует собой запас поэтических выражений, т. е. поэтических формул, позволяющих разнообразное пение, то песни приобретают, по части стиха, более устойчивую форму.

Напевы и пение воспроизводятся в неизменном по своей поверхностной структуре виде, хотя в музыкальном мышлении исполнителей вероятно произошло постепенное изменение. Совершающееся без инструментального сопровождения и по памяти пение, основывалось еще в начале столетия на несинхронизированном, неустойчивом по своей интервальной структуре представлении о звукоряде и такой же мелодике. В течении столетия в этом отношении произошел переход в сторону основанного на устойчивом, диатоническом звукоряде и мелодике пения. Это изменение связано с более обширным изменением музыкальной среды, распространением инструмен-

тальной музыки и прежде всего изменением музыкального ландшафта, передающегося посредством звукозаписей, радио и телевидения.

Пение на напев общего типа основывается в Западной Беломорской Карелии на двух противоположных друг другу в тональном отношении строках, которые вместе образуют двустрочие. Общая форма песни представляет собой состоящую из двустрочий, приобретающую форму групп строк или даже тирад вереницу. Вереницеобразная форма может изменяться в соответствии требованиями содержания стиха, в результате чего могут петься одиночные, обогащающие континуум двустрочия дополнительные строки. Искусный исполнитель рождает из бесконечно варьирующейся, повествовательной песни континуум, в которой растворяется не только единичная эпизодичная вариация, но иногда даже и отступление от правил восьмисложного размера.

Во всех напевах общего типа, имеющихся в материале моего исследования, строки по своему строению четырехударные, пятидольные, с разреженным последним тактом. Пение может осуществляться внутри основной метрической структуры, в зависимости от варианта песни, попеременно в виде равнодольных, триольных или даже дактильных ударных отрезков.

Мелодия двустрочия базируется прежде всего на звукоряде, образуемом 4-мя – 7-ю тонами. Контраст первой и второй строки создается с помощью контролирования тонального напряжения. В результате этого во время первой строки, посредством того, что напряжение не разряжается, создается впечатление о продолжении пения. Во время второй строки напряжение разряжается в тонику. Очень часто вторая строка начинается с более высокого, по сравнению с тоном завершающим первую строку, тона, чем подчеркивается тональное напряжение и контрастность строк.

Когерентность напева основывается на том, что несмотря на непрестанность варьирования, оно происходит на основании инвариантов напева. В одном варианте песни на напев общего типа исполнители используют, как правило, один, два или три инварианта первой и второй строки, на основании которых индивидуальным, присущим конкретному исполнителю образом и происходит сообразное стилю варьирование. Можно заметить, что манера пения исполнителей, живших в разные периоды столетия, изменилась в этом отношении, став менее вариативной. Количество инвариантов строк напева уменьшилось и в целом, но с другой стороны, в этом наблюдаются и значительные различия между исполнителями.

В напевах свадебнопесенного типа в Западной Беломорской Карелии напев четырехударный, девятидольный, воспроизводящийся в виде одной строки или двустрочия. Первый такт в нем быстрый двудольный, второй – двудольный в два раза шире и два последних такта – трехдольные. Этот тип напева используется как непосредственно в свадебных песнях, так в других видах песен, прежде всего все же в заклинаниях и детских песнях. Эта связано с тем, что свадебные песни исполнялись в виде совместного пения, что естественно подразумевало достаточную устойчивость напева. Однако и в свадебнопесенном напеве также наблюдается вариативность и различные инварианты напева. У некоторых исполнителей имеются различные инварианты напева для собственно свадебных песен и прочих песен, основывающихся на свадебнопесенном типе. У свадебнопесенного

типа имеется еще и такая особенность, что в нем встречалась, при совместном пении, гетерофония, т. е. эпизодическое многоголосие.

В рамках моего исследования не выявлено ни одного примера чередования запевалы и хора (или подголоска) и даже ни одного примера (регулярного) повторения строки при пении в одиночку. Однако я считаю убедительными те описания, в которых рассказывается о соревновании, происходящем наряду с употреблением пива, когда два[59] певца сидят во время пения друг напротив друга и даже держат друг друга за руки.[60] [61] Однако то, что сольное пение включало в себя повторение, может быть и ошибкой. В любом случае, в моем исследовательском материале нет ни единого признака повторения. Однако отдельная строка может в некоторых ситуациях повторяться как бы в знак завершения содержащегося в песне или стихе событийного периода или даже для того, чтобы получить дополнительное время, требуемое для того, чтобы продолжить песню.

В своем научном отчете я неединожды подчеркнул, что рунопение – это энтитет, целостность, все составляющие которого вместе придают ему особую значимость. Пение – такая же неотъемлемая часть рунопения, как и стих. Вполне вероятно, что переплетенная воедино форма песни и стиха есть главное объяснение тому, что рунопение смогло нести культурные значения в течении сотен, а может быть и тысяч лет. Если бы песни не пелись, то скорее всего просто стихи или прочие формы словесного фольклора истерлись бы и исчезли гораздо быстрее. Сомнение вызывает даже то, удалось ли бы прибалтийско-финским народам без пения сохранить в течение тысячелетий в жизнеспособном виде свою самобытную форму культуры и язык. Конечно же и другие, но прежде всего рунопевцы Западной Беломорской Карелии и их предки сохранили для нас эту древнюю песенную традицию, и мы должны быть благодарны им за это. Западная Беломорская Карелия была и в XX веке родным гнездом рунопения.

Рунопение Западной Беломорской Карелии в XXI веке

О постепенном вымирании рунопесенной культуры заявлялось уже, по крайней мере, начиная с конца XIX века, и в значительной мере это оказалось правдой и в отношении Беломорской Карелии, если не раньше, то с наступлением XXI века. Центральные объединяющие культуру представления и значения не передаются и не укрепляются уже прежде всего посредством рунопения. Его место заняли другие формы социализации и культурные медиа. Большинство детей беломорско-карельских деревень тоже впервые слышат рунопесни в школе, выучивая их точно также, как и другие песни, и это

59 А. О. Вяйсянен пришел к выводу, что мужской дуэт является даже обычным способом исполнения, когда речь идет об эпических рунах, хотя и относился критически к способам записи в нотном издании «Karjalan runosävelmät» («Напевы карельских рун»). Väisänen 1948, особенно 199 и 215–218.

60 См. напр. Леннрот 1902, 223.

61 Сам я тоже оказывался в своих экспедициях по сбору материала пару раз в ситуации, когда подвыпивший мужчина брался за мою руку и держал ее, подбирая слова руны.

еще в лучшем случае. Рунопение может исполняться на праздниках в виде аранжированных для эстрады песен.

Понятие о вымирании рунопения – под которым я подразумеваю иное, чем основывающуюся на нем культуру – заслуживает все же более детального рассмотрения. По моему мнению, прежде всего то, что нынешние рунопевцы объявляются «последними», есть отражение романтизированного представления о рунопевцах. После нынешних рунопевцев (хотя их и мало по численности) тоже появятся новые исполнители, которые выучили свои песни у них или им подобных. В этом смысле рунопение не прервется, по крайней мере, без следа. Во-вторых, в этой связи часто говорится также о двух[62] или трех[63] жизнях песни или традиции, под чем подразумевается то, что под «первой жизнью» традиции понимается ее проявление в своем первозданном значении и формах, а последующие этапы жизни представляют собой продолжение традиции после ее осознания («вторая жизнь») или осознанного сохранения, а также выучивания заново и модернизирования («третья жизнь»).

Вышеописанные понятия, используемые Хонко (Honko) и Тенхунен (Tenhunen) показательны, и с их помощью можно упрощенно обозначить и тот процесс изменений, который происходил в отношении рунопения в течение последнего столетия. По-моему, важно однако понять, что рунопесенная культура была и в былые времена живой и видоизменяющейся, и что владение рунопением сильно почиталось самой культурой и раньше. В этом смысле, изменение, может быть, и не так круто, как можно было бы решить на основе вышеописанных понятий. У нынешнего рунопения есть свой непрерывный континуум, хотя по своим важнейшим культурным значениям он и не занимает уже то положение, какое было у него сто лет назад.

Новое культурное значение рунопения стало возрастать в Финляндии с 90-х годов XX века, и, по всей видимости, эта тенденция сохраняется и в начале XXI века. Частично это связано с поднятием престижа народной музыки, которое началось уже в 60-х годах XX века.[64] Множество людей съезжается послушать ее на фестивали народной музыки, самым большим из которых является Фестиваль народной музыки в Каустинен. Рунопение и в целом становится в последнее время все более видным объектом культурного предложения.[65] Его изучают в Академии Сибелиуса[66], профессиональных колледжах, на отдельных курсах и в летних лагерях. Интерес к рунопению возрос как среди любителей, так и среди профессиональных музыкантов и исследователей музыки.

В течение нового тысячелетия успешным показал себя опыт встреч местных исполнителей, владеющих традицией рунопения, и новых, получивших хорошее музыкальное образование рунопевцев.[67] Традиционные исполнители в деревнях Беломорской Карелии, которые зачастую десятилетиями жили

---

62 Honko 1990.

63 Tenhunen 2006, 12–17.

64 Asplund 2006, 507.

65 В особенности Тайто Хоффрен (Taito Hoffrén) выступает в качестве рунопевца.

66 На отделении народной музыки Академии Сибелиуса рунопение занимает важное место в учебной программе с самого момента основания отделения, т. е. с 1983 года.

67 Здесь я подразумеваю прежде всего экспедиции для музыкантов и студентов музыкальных специальностей, в организации которых я принимал участие.

тихо и неприметно, испытывают приятное удивление, когда получившие академическое образование музыканты искренне интересуются их пением и жизнью. Профессиональные музыканты получают, в свою очередь, от встреч с беломорско-карельскими исполнителями дополнительное видение и личное представление о традиции.

Я убежден, что новый подъем рунопения, который начался с 90-х годов XX века, связан отнюдь не только с тем, что после краха Советского Союза опять появилась возможность посещать Беломорскую Карелию. По-моему, речь идет об общемировом, присущем постмодернистскому обществу явлении, движущей силой которого является опыт ассимиляции культур и дестабилизации неизменных (или считавшихся неизменными) структур.

Стюарт Холл связывает то, что понятие идентичности заняло в позднемодернистском обществе центральное место в культурологии, с происходящей в настоящее время глобализацией и фрагментацией культурных ландшафтов. Согласно ему, идентичность становится проблемой на том этапе, когда старые идентичности испытывают кризис.

> «Те теоретики, которые считают, что модернистские идентичности находятся на грани разрушения, аргументируют это приблизительно следующим образом. В конце XX века модернистские общества изменяются под воздействием дистинктивных структурных преобразований. Речь идет о фрагментации классовых, половых, сексуальных, этнических, расовых и национальных аспектов культурного ландшафта, которые ранее обеспечивали нам прочное местоположение в роли социальных индивидуумов. Эти метаморфозы приводят в движение и наши собственные идентичности, дестабилизируют наши представления о себе, как о единых субъектах. Это исчезновение стабильного «самоощущения» называют иногда смещением или децентрализацией субъекта. Данная совокупность двойных перемещений – которая децентрализует индивидуумы как по отношению к их устоявшимся местам в социальном и культурном мире, так и по отношению к самим себе – вызывает у индивидуума «кризис идентичности».» [68]

Холл ставит под вопрос более ранние представления о нации как о единой культурной идентичности. Согласно ему, национальная культура – это дискурс, который конструирует значения и наши представления о нации и национальности и таким образом создает то, с чем мы идентифицируем себя как «нация».[69] И все же национальные культуры, хотя они и являются сконструированными и содержат в себе множество различных противоречий, были господствующим источником идентичности до самого конца XX века. Теперь, в начале нового тысячелетия (согласно Холлу, интенсивно расширяясь и возрастая с 70-х годов XX века) происходит процесс глобализации, который вызывает выветривание национальных идентичностей и замещения их с одной стороны глобальными, но с другой стороны также и новыми локальными идентичностями (которые все же действуют в рамках глобализаци-

68 Hall 1999, 20.
69 Hall 1999, 45–56.

онной логики).[70] Таким образом, «глобализация может приводить к укреплению местных и рождению новых идентичностей».[71]

Хотя Стюарт Холл рассматривает вопросы с британской точки зрения, основная часть его описания уместна, по всей видимости, и в отношении финской среды: культурные преобразования, происходившие уже начиная с 60-х годов (средства коммуникации, изменения в молодежной культуре) и набравшие обороты в 90-х (интеграционные процессы в Европе как проявление глобализации) породили культурное противодействие. Интерес к национальным корням и представляющим их формам проявляется «на новом уровне». Они более не совмещаются с ограниченным националистичным представлением о мире[72], а являются, на условиях глобального мира, частью культурного диверситета, частью веселого многообразия местных, региональных, национальных и международных, этнических и гибридных культур.

Я убежден, что рунопение входит в число тех культурных явлений, значение которых в новой ситуации будет возрастать. Оно предоставляет беломорским карелам, нам, финнам и прочим прибалтийско-финским народам возможность – по сути дела, любопытным образом соответствующую его значению и в прошлые века – испытать чувство тождественности и идентичности. Данная тенденция уже просматривается и носит возрастающий и многоликий характер. Проводится научное и практическое изучение рунопения как традиции, рунопение переживает новый ренессанс и в популярной музыке и культуре.

Рунопение XXI века многолико, как оно было и в предыдущие столетия. Так и должно быть.

Эпилог

В июне 2006 года я был в экспедиции в поселке Калевала и расположенных поблизости от него деревнях. Я уже заранее решил съездить особенно в те места, в которых раньше не бывал, в том числе в деревню Шомба. Побывать в этой деревне ранее не пришлось прежде всего потому, что расположена она в ста километрах от Калевалы к востоку, т. е. за пределами Западной Беломорской Карелии. Говорили также, что деревня эта практически пустая, поэтому я не питал особых надежд по поводу этого посещения. От уважаемой мною коллеги и наставника Александры Степановой я получил имя бывшей деревенской учительницы. Александра предположила, что она может жить там летом, так что я смогу более подробно разузнать у нее о деревне.

Когда я попал в деревню, первое мое впечатление было, можно сказать, ужасным. Вдоль дороги стояли готовые вот-вот развалиться дома, валялся хлам и повсюду царил беспорядок. Спросив у людей, я нашел дом учитель-

---

70 Hall 1999, 57–65.

71 Hall 1999, 68.

72 По суди дела, Холл описывает, как в Европе, как часть глобальных тенденций развития, усиливаются и националистические течения. Холл говорит, что «Происходящие под влиянием глобализации смещения и переломы оказываются более многообразными и противоречивыми, чем предполагали ее сторонники и противники». Hall 1999, 76.

ницы, и, как и предполагалось, узнал от нее о двух деревенских старожилах: Елене Кузьминой, которая жила у дороги, и Марии Довицыной, которая жила на опушке леса (позднее я узнал, что правильно ее звать Марина Вдовицына) Сначала я сходил к Елене Кузьминой, которая рассказала мне о деревне много нового. По ее словам тоже, Марина смогла бы спеть. По поводу себя Елена категорически заявила, что петь не умеет.

Я пошел искать Марину в указанном мне доме, но дверь его была заперта на метлу. Собака была дома и недобро посматривала на меня. От находившихся во дворе другого дома людей я услышал, что разыскиваемая мною Марина ушла на рыбалку. Я прошел через луг к берегу реки и увидел там двух бабушек с удочками в руках. Я сделал снимок и спокойно пошагал по направлению к ним.

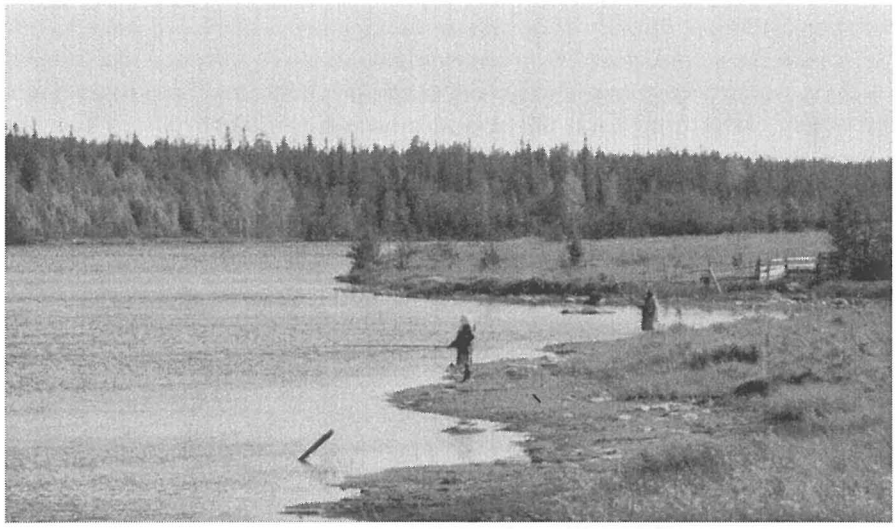


Фото 34. Рыбаки на берегу реки Кемь в 2006 году. JumA. PHH.

Я услышал, как они разговаривали, по-карельски, конечно. Так как они стояли ко мне спиной, я обратился к ним уже относительно издалека, поскольку не хотел их напугать. Я поспрашивал их о рыбалке и одновременно, беседуя намеренно спокойно, рассказал о себе. Когда они услышали, что меня интересуют песни, Марина прямо-таки развернулась ко мне и нарочито проговорила по-карельски: «Я не помню никаких старых песен. Все уже забыла!» Я соглашался и беседовал между делом о других делах, а через некоторое время осторожно вернулся к песенной теме. И получил еще более веский ответ: «Тебе надо было приехать, когда мама моя была жива. Она знала песни, а я ничего не знаю, нет, нет!»

В тот момент меня осенило: то, что Марина упомянула мать, было явным знаком того, что она, несмотря на нарочитое отрицание, знает песни. Я уже знал, что надо делать.

Я поговорил с бабушками еще около получаса в основном о том, что касалось деревни и реки Кемь, преднамеренно избегая уже возвращаться в этом разговоре к вопросу о песнях. Вторая пожилая женщина рассказала, что приехала в деревню только погостить и уже через два часа собирается поехать на автобусе в поселок Кепа. Услышав это, я сообразил предложить ей подвезти ее. Так она сэкономит и деньги, и время. На том и договорились, и мы пошли с ней с берега в сторону деревни. До того как уйти, я заставил все-таки Марину дать мне обещание, что могу приехать поговорить с ней снова, в другой раз. Сначала она запретила, но когда я сказал, что мы поговорим просто об этой деревне, то в конце концов согласилась. Я отвез из Шомбы в Кепу двух бабушек, за что они были благодарны.

В следующий раз я оказался в том же направлении 2-го августа, в Ильин день, когда выступал на деревенском празднике в Панозере. Там был по-настоящему большой праздник, потому что деревне была вручена награда «Европа Ностра». Вручать ее приехали представители из Норвегии и Дании, на торжественном мероприятии присутствовали также должностные лица из высшего политического руководства Республики Карелия. Я пел на празднике рунопесню, которую выучил на основе записанной Бернером от Танание Локкиной в 1872 руны о Лемминкяйнене, имитируя ее. Мне не было известно, чтобы в деревне были в более позднее время записаны эпические песни, по крайней мере в целостном виде.

На следующий день после праздника (просто шикарного, с участием сотен празднично одетых людей) я поехал в Шомбу. Контраст после праздничной суеты красивого Панозера был разителен. Сначала я зашел поздороваться с Еленой, а потом поспешил к Марине. Она была дома, лежала отдыхала, и опять стала говорить, что песен не знает. Сказала еще, что ее мучает астма. Она шумно дышала. Сначала я поговорил с ней о прошлом деревни, потом о ее детстве и деревне Кургиево, откуда, как оказалось, собеседница была изначально родом. Примерно через час она уже по собственной инициативе спела короткую песню. Вслед за ней последовало еще две-три песни, за которые я, конечно, горячо поблагодарил. Потом я совершил нечто, чего обычно не делаю. (В экспедициях я руководствуюсь принципом избегать, насколько это возможно, использования при разговоре с информантами понятий или названий. Поэтому обычно я спрашиваю просто песни, старые песни или те песни, которые раньше можно было услышать в этой деревне и т. д.) Мне вдруг пришло в голову, и я спросил у нее как ни в чем не бывало: «А в вашей деревне пели эти песни про Вяйнямейнена?» Мурашки пробежали у меня по спине, когда Марина так же спокойно и естественно начала вспоминать: «Да была ведь эта, эта ... «Väinämö venettä vesti…» («Вяйнямейнен строил лодку...») Она начала петь! Я замер на диване и почти перестал дышать. Боже мой! Она поет руну о том, как Вяйнямейнен поранил колено! В пустой деревне Шомба, в этом несчастном захолустье! В то время как Марина пела, у меня мыслях одна за другой вырисовывались картины «к среднему подъехал дому, есть ли в доме кто излечит, усмирит поток кровавый, старец дряхлый с печки молвит...»[73] Я подумал, и почему я не приехал в эту деревню рань-

---

73 При переводе строк рунопесни частично использован текст «Калевалы» в переводе в Э. Киуру и А. Мишина (Элиас Леннрот, Калевала: Эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен/ Переводчики Э. Киуру и А. Мишин, Петрозаводск: Карелия, 1998 г.)

ше! Еще вчера я за десять с небольшим километров отсюда пел рунопесню, про которую говорили, что она была последней в этом краю. Теперь передо мной была страдающая астмой старушка, у которой, когда она пела, катился со лба пот.

Когда песня закончилась, я постарался сдержать себя: я, конечно, похвалил замечательную песню (и Марина была довольна), но боялся, что испугаю ее своим излишним воодушевлением. Поэтому я поговорил о песне «нормально увлеченно» и через некоторое время попросил ее спеть ее еще раз, на всякий случай, сказав: «Коль я не уверен, записал ли этот магнитофон ее как следует, так только поэтому». Она спела песню снова, и даже несколько более уверенным голосом, а в конце добавила еще отдельное заклинание, проговорив его: «Муарие, малютка-дева, непорочная девица...»[74] Заговор она закончила, плюнув три раза. Марина сначала стеснялась плевков, но мне удалось уговорить ее повторить все снова и немного увереннее.

Выходя из дома, я ощущал огромную радость, казалось, просто не чуял под собой ног. Я быстро доехал до деревни Хайколя, где остановился на ночь. Туда приехали и другие путешественники, в том числе и небольшая российская съемочная группа, так что я смог вполне спокойно сам с собой обдумать произошедшее.

Я встретил рунопевца.

Перевод Мирьи Кемпинен
Kääntäjä Mirja Kemppinen

Фото 37. Марина Вдовицына в 2006 году. JumA. РНН.

74 При переводе строк заклинания частично использован текст «Калевалы» в переводе в Э. Киуру и А. Мишина

Kiitokset

Laulu ja laulaminen ovat aina olleet osa minua. Isäni ja äitini ovat molemmat hyviä laulajia. Minut, samoin kuin sisarukseni nukutettiin laulamalla, lauloimme perheen yhteisissä tilaisuuksissa, automatkoilla, sunnuntaisin kirkossa ja arkisin kotona ja koulussa. Niinpä ei ollutkaan kovin kaukaa haettua, että minusta tuli musiikinopettaja, pääaineenani laulu. Se, että jatkoin runolaulun tutkijaksi, tuntuu myös hyvin luonnolliselta. Muutto Kuhmoon 1980-luvulla merkitsi muuttoa runolaulun kotikentälle, Kainuuseen ja Vienan Karjalan välittömään tuntumaan. Oli vain ajan kysymys, milloin henkilökohtaisten taustatekijöiden ja paikkakuntakohtaisten tilannetekijöiden yhteisvaikutus oli riittävä.

Ensimmäisenä haluan kiittää työni ohjaajaa professori Heikki Laitista siitä että hän on heti alkuvaiheesta alkaen, hieman arkailevista tiedusteluistani lähtien tukenut tutkimustani ja työni valmistumista. Yhtä suuren kiitoksen osoitan kirjailija Markku Niemiselle, läheisimmälle opastajalleni vienankarjalaiseen kulttuuriin. Ilman näiden kahden henkilön tärkeätä ja vankkumatonta taustatukea en varmaankaan olisi tutkimustani voinut tehdä.

Toiseksi haluan osoittaa kiitokseni niille lukuisille, pohjaan saakka sydämellisille ihmisille, vienalaisille mummoille ja ukoille, joita olen saanut tavata. Vienan vanhoissa ihmisissä on (on ollut) sellainen määrä vilpittömyyttä, ystävällisyyttä ja elämänmyönteistä asennetta, että sitä ei usko ellei itse ole sitä kokenut! Erityisesti kiitän Maria Feodorovaa, Santra Remsujevaa ja Jussi Huovista, jotka ovat tutkimukseni päähenkilöitä. Heidän lisäkseen tärkeitä informanttejani ovat olleet mm. Maria Lesonen, Jelena Pirhonen, Anni Melentjeva, Anni Ivanova, Aino Ivanova, Aino Törmänen, Enni Huovinen, Jouki Peksujeva, Helmi Rekina, Vera Meteleva, Marina Wdovitsina ja Jelena Kuzmina, sekä monet, monet muutkin. Nöyrin kiitokseni teille kaikille.

Osoitan vilpittömän kiitokseni Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolle, josta olen saanut paitsi opetusta ja ohjausta, myös ystävä- ja tutkijakollegapiirin. Kiitokset erityisesti Anna-Kaisa Liedekselle, Arja Kastiselle, Sinikka Kontiolle, Juhani Näreharjulle, Hannu Tolvaselle, Maari Kallbergille, Riitta Huttuselle, Taito Hoffrénille, Kristiina Ilmoselle sekä lukuisille muillekin työtäni tukeneille opettajille, jatko-opiskelijoille ja opiskelijoille. Kiitän Philip Donneria tärkeästä tuesta työni alkuvaiheessa. Edellisten ohella kiitän myös Elina Niirasta, Janne Seppästä ja Salla Seppää hyvästä tutkijatoveruudesta ja yhteisistä tutkimusmatkoista.

Karjalan tasavallan tutkijoista kiitän erityisesti Aleksandra (Santra) Stepanovaa, joka on opettanut minua, ohjannut oikeiden ihmisten luokse ja antanut arvokasta apuaan monessa asiassa. Kiitän myös Eino Kiurua avusta jota hän on Petroskoissa minulle antanut. Karjalan tutkimuskeskuksen tutkijoista kanssani on työskennellyt useimmin Valentina Mironova, jolle lämpimät kiitokset. Myös Ljudmila Ivanova, Natalia Tsiskina, Svetlana Tujunen, Svetlana Staskoit, Valentina Saburova ja Arina Timonen ovat olleet useammallakin tutkimusmatkalla mukana, ja heille kiitos hyvästä tutkijatoveruudesta.

Petroskoin konservatorion tutkijoilta olen saanut kannustavaa tukea, josta kiitokset Tamara Krasnopolskajalle, Vjatsheslav Kalaberdalle, Vera Shevtsovalle ja Svetlana Kosyrevalle sekä heidän kauttaan kaikille petroskoilaisille kansanmusiikin tutkijoille ja vaikuttajille.

Osoitan kiitokseni myös suomalaisille musiikintutkijoille, erityisesti Pekka Suutarille, Vesa Kurkelalle ja Heikki Valpolalle, joilta olen saanut kannustavaa palautetta. Väitöskirjani kielen tarkastamisesta kiitän Marjo-Riitta Näyhöä, englanninkielisen abstraktin kommenteista Frogia ja John Shaw'ta, sekä venäjänkieliseen tiivistelmään liittyvistä kommenteista Vera Shevtsovaa ja Svetlana Kosyrevaa. Kiitän myös kääntäjiäni Outi Pollaria, Kirsti Gibbsiä ja Mirja Kemppistä hyvästä työstä. Suuren kiitoksen osoitan myös Pirkko Mähöselle, joka on voimiaan säästämättä suorittanut kirjani taittamisen.

Suuren kiitoksen osoitan työni esitarkastajille Anneli Asplundille ja Risto Blomsterille, jotka ovat ehdotuksillaan ja huomautuksillaan merkittävästi auttaneet väitöskirjani viimeistelyssä.

Kiitoksen osoitan myös Kuhmon kaupungille sekä Juminkeolle, joiden merkitys tutkimustyöni taustalla on ollut suuriarvoista. Samassa yhteydessä kiitän myös muita johtamieni hankkeiden tukijoita, Sotkamon ja Suomussalmen kuntaa, Kalevalan piiriä, Oulun lääninhallitusta, Karjalan tasavallan kulttuuriministeriötä ja Euregio Karelia-hallintoa kokonaisuudessaan. Tässä tutkimuksessa käytetty aineisto on osittain kerätty ja tallennettu EU: rakennerahastohankkeiden (Interreg ja Tacis) tuella.

Suomen Kulttuurirahasto on tukenut tukimustyötäni kahdella apurahalla, vuonna 1997 ja 2005. Sibelius-Akatemia on tukenut myös apurahalla, vuonna 2000. Kiitokset arvokkaasta tuesta.

Hyvästä, pitkäaikaisesta yhteistyöstä ja ystävyydestä kiitän Sirpa Niemistä, Valentina Karhusta, Ljudmila Tihonovaa, Santeri Remsua, Valentina Golubevaa, Raija Ribakovaa sekä Sergei ja Iivana Lesosta, jotka ovat monen monta kertaa käytännössä avustaneet majoitus- ja kuljetusjärjestelyissä.

Omasta laulamisesta kiitän erityisesti vanhempiani, Aira ja Veikko Huttu-Hiltusta. Kiitän alkuvaiheen tuesta tutkimustyöhön suuntautumisessa myös entistä vaimoani Anne-Mari Ylipahkalaa. Kiitän lapsiani Liisaa ja Villeä, joiden tuki työlleni on ollut paitsi henkistä, myös hyvin konkreettista. Lukuisia öitä olen nukkunut Helsingissä heidän opiskelijabokseissaan. Viimeisimpänä, mutta ei todellakaan vähäisimpinä, kiitän rakasta vaimoani Mari Mäntylää ja Emmaa jatkuvasta tuesta ja väsymättömästä kannustuksesta.

Omistan tutkimukseni Vienan Karjalan mummoille.

Kuhmossa 19.12.2008

Pekka Huttu-Hiltunen

Runolaulu on ollut keskeinen itämerensuomalaisen kulttuurialueen maailmankuvaa ja kulttuurisia merkityksiä välittävä ja uusintava kommunikaation muoto, kulttuurinen media. Viimeisen sadan vuoden aikana sen alkuperäinen kulttuurinen funktio on asteittain vaihtunut toiseksi ja laulaminen on harvinaistunut myös läntisessä Vienan Karjalassa. Laulu ei kuitenkaan ole kokonaan sammunut.

Kuuden runolaulajan, Anni Lehtosen, Domna Huovisen, Anni Tenisovan, Maria Feodorovan, Santra Remsujevan ja Jussi Huovisen runolaulujen analyysi osoittaa, että vaikka määrällisesti laulaminen 1900-luvun aikana on vähentynyt, siinä on sekä musiikillisen muodon että runomitan toteutumisen osalta selkeästi oma jatkuvuutensa.

Musiikkiantropologisessa tutkimuksessaan *Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla* Pekka Huttu-Hiltunen on käyttänyt aineistona käsikirjoituksia ja äänitteitä perinnearkistoista, mutta runsaasti myös omia haastattelutallenteitaan ja päiväkirjamerkintöjään tutkimusmatkoilta noin kymmenen vuoden ajalta.

SIBELIUS-AKATEMIA