

# Satasarvi

VOL 2 / NRO 2



Satasarvi 2.  
Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja –  
Finnish Journal of Folk Music Research 2024

UNIARTS  
HELSINKI

✦ SIBELIUS ACADEMY



# **SATASARVI 2**

## **Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja Finnish Journal of Folk Music Research 2024**

### **Toimituskunta**

Professori, MuT Kristiina Ilmonen, päätoimittaja  
Tutkija, MuT Maari Kallberg, toimittaja  
Lehtori, MuT Pauliina Syrjälä, toimittaja  
FM Juhani Näreharju, julkaisupäällikkö

### **Toimitusneuvosto**

Professori emeritus, FT Heikki Laitinen  
Dosentti, arkistotutkija, FT Risto Blomster

### **Toimituksen osoite**

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia  
Kansanmusiikin koulutusohjelma  
PL 30, 00097 Taideyliopisto  
[uniarts.fi/kansanmusiikki](http://uniarts.fi/kansanmusiikki)

### **Taitto**

Jimmy Träskelin

### **Kannen valokuva**

Kanteleensoittaja Mikko Mishujev Syrjänen  
Aunus, Itä-Karjala, Kuujärvi, Syrjä  
Kuvaaja Aino Puosi 1943–44  
Museovirasto, suomalais-ugrilainen kuvakokoelma SUK1357:2.13

Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 39

Kesäkuu 2024

ISSN 2984-116X

ISBN 978-952-329-363-2

ISSN 2489-8163

## **Kirjoittajat**

### **Risto Blomster**

FT, arkistotutkija, dosentti, Helsingin yliopisto ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

### **Jari Eerola**

FT, tutkija, Tampereen yliopisto

### **Maari Kallberg**

MuT, kansanmusiikin tutkija

### **Anneli Kont**

MuM, väitöstutkija, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

### **Erkki Pekkilä**

FT, dosentti, Helsingin yliopisto ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

### **Anna-Liisa Tenhunen**

FT, kansanmusiikin tutkija

### **Pauliina Syrjälä**

MuT, lehtori, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

### **Anneli Asplund**

FL, MuT (h.c.), folkloristiikan ja kansanmusiikin tutkija

### **Heikki Laitinen**

FT, professori emeritus, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

### **Hanna Ryyänen**

MuM, lehtori (ma.), Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

## Hyvä lukija!

Kansanmusiikkia on ollut mahdollista opiskella Sibelius-Akatemiassa lukuvuodesta 1983–84 lähtien, ensin korkeakoulutasolla ja myöhemmin osana Taideyliopistoa. Tämä Satasarven toinen numero on mukana juhlimassa kansanmusiikin koulutuksen neljää vuosikymmentä. Julkaisussa näkyy konkreettisella tavalla, millaista taiteilijuutta, ajattelua ja tutkimusta on syntynyt neljänkymmenen vuoden toiminnan seurauksena. Juhlavuoden kunniaksi Satasarvessa julkaistaan tekstimuotoisena kansanmusiikin koulutusohjelman ensimmäisen lehtorin Heikki Laitisen virkaanastujaisesitys hänen aloittaessaan kansanmusiikin professorina 2001. Esityksessään Laitinen avaa myös kansanmusiikin koulutusohjelman perustamisen taustaa.

Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja Satasarven ensimmäisen numeron ilmestymisestä joulukuussa 2020 on vierähtänyt jo useampi vuosi. Tänä aikana Satasarvea on kuitenkin kehitetty monin tavoin. Suurin edistysaskel on se, että lehdessä julkaistaan nyt ensimmäistä kertaa myös vertaisarvioituja artikkeleita. Kansanmusiikin tutkimus nähdään tässäkin julkaisussa laajana kirjona, johon halutaan sisällyttää sekä nyt että tulevaisuudessa erilaisten tekijöiden ääniä. Satasarvessa julkaistaan siis edelleen monenlaisia kansanmusiikkia käsitteleviä tekstejä. Tässä numerossa on neljän vertaisarvioidun artikkelin lisäksi myös vapaamuotoisempia kirjoituksia. Satasarvinen runsaus jatkuu!

Vertaisarviointi eli referee-käytäntö tarkoittaa sitä, että artikkeleiden arvioinnissa käytetään myös toimituksen ulkopuolisia asiantuntijoita. Vertaisarviointi on tieteen laadunvarmistuskeino, ja siihen liittyy käytänteitä, joita myös Satasarven toimitus on Tieteellisten seurain valtuuskunnan myöntämän vertaisarviointitunnuksen saamisen myötä sitoutunut noudattamaan. Satasarvessa vertaisarviointi toteutetaan yksinkertaisena sokkoarviointina (single-blind review), jossa arvioija tietää kirjoittajan henkilöllisyyden, mutta kirjoittajalle arvioijan henkilöllisyyttä ei kerrota. Tämä mahdollistaa myös sen, että arvioijan esteellisyys voidaan arvioida. Vertaisarvioinnin myötä Satasarvessa julkaistava tutkimus saa lisää painoarvoa, ja se tulee toivottavasti laajemmin huomatuksi musiikintutkimuksen moninaisella kentällä. Vertaisarvioidut artikkelit erottuvat muista niiden kohdalla näkyvän vertaisarviointitunnuksen avulla.

Satasarven toinen numero julkaistaan Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kansanmusiikin koulutusohjelman hallinnoimalla Etno.net-alustalla pelkästään sähköisenä julkaisuna. Näin toivomme julkaisun tavoittavan laajan lukijakunnan.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kansanmusiikin koulutusohjelma on vuodesta 2015 lähtien järjestänyt yhteistyössä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kanssa Kansanmusiikintutkijoiden symposiumia Helsingissä. Tässä Satasarven numerossa on satoa Kansanmusiikintutkijoiden symposiumeista vuosilta 2015, 2016 ja 2023, sisältäen viisi näissä kuultua esitelmää artikkeleiksi jalostettuna.

Tämä numero sisältää neljä vertaisarvioitua artikkelia ja kaksi muuta artikkelia, joista toinen on englanninkielinen. Lisäksi lehdessä on lektio, virkaanastujaisesitys, kirja-arvio sekä puheenvuoro. Kirjoitusten aiheet sisältävät hyvin moninaisia teemoja historiallisemmista ilmiöistä nykypäivään. Yksi artikkeleista käsittelee Suomen romanivähemmistön musiikkia, ja tarkastelun kohteena on myös erilaisia kansanmusiikkiperinteitä Suomen lähialueilta. Satasarvea perustettaessa nähtiin tarve etenkin tutkivan muusiikon näkökulman esiin tuomiselle kansanmusiikin tutkimuksessa, ja mukana onkin nyt useampia tekstejä, joissa on keskeisessä roolissa taiteilijan kokemusperäinen tieto.

Risto Blomster avaa englanninkielisessä artikkelissaan 1970-luvulla aktiivisesti toimineen Hortto Kaalo -romaniyhtyeen vaiheita. Yhtye oli hyvin suosittu, ja se teki romanimusiikin näkyväksi ja tunnetuksi myös valtaväestön keskuudessa. Pohtiessaan syitä yhtyeen saavuttamaan suosioon Blomster nostaa muiden näkökulmien ohella esiin myös yhteiskunnalliset ilmiöt, kuten romanien ihmisoikeuksia edistäneen liikkeen.

Jari Eerola kirjoittaa vertaisarvioidussa artikkelissaan siitä, millaisena itämerensuomalaisiin kansoihin lukeutuvien vepsäläisten keskuudessa elänyt beseda- eli illanistujaisperinne näyttäytyy vepsäläisissä *lihüdpajoissa* eli nelisäkeisissä lyhyissä lauluissa. Eerola on vuosien varrella tehnyt vepsäläiskyliin monia kenttämatkoja, joten hänen kirjoituksensa nojaa osaltaan näihin kokemuksiin. Kirjoituksessaan Eerola kuvaa myös venäläistymisen myötä tapahtunutta vepsäläisen besedaperinteen hiipumista.

Maari Kallberg esittelee vertaisarvioidussa artikkelissaan laulajan työkaluja ja esittämisen tapoja aunuksenkarjalaisessa runolaulussa. Artikkelin näkökulma on musiikkianalyttinen, ja siinä on runsaasti nuottiesimerkkejä havainnollistamassa aihetta lukijalle. Kirjoituksessa on kuitenkin vahvasti läsnä myös kirjoittajan oma kansanlaulujen laulajana hankittu kokemusperäinen tieto, laulajan ääni.

Anneli Kont pureutuu vertaisarvioidussa artikkelissaan Viron Kuusalun pitäjältä eri pelimanneilta tallennettuihin, viululla ja säkkipillillä soitettuihin *Kivikasukas*-tanssi-

sävelmän versioihin. Kont analysoi sävelmän rakennetta tarkastellen sitä suurempana kokonaisuutena sekä yksityiskohtaisemmin tahtimotiivien avulla. Lisäksi hän pohtii kappaleeseen liittyvän tanssin vaikutusta sävelmän rakenteeseen.

Emeritusprofessori Erkki Pekkilä taustoittaa vertaisarvioidussa artikkelissaan Ilmari Krohnin, suomalaisen kansanmusiikintutkijan ja musiikkieteilijän luomaa rytmiteoriaa ja sen syntyä. Krohnin mielestä liike oli olennainen osa rytmiä, ja hänen *Rytmioppi*-kirjansa ensimmäinen painos sisälsikin kuvallitteen, jossa esiteltiin erilaisia liikeharjoituksia, joiden tarkoituksena oli helpottaa rytmien oppimista. Pekkilä pohtii artikkelissaan, mitä Krohn tiesi ja ajatteli luodessaan teoriaansa ja mitkä seikat ohjasivat hänen päättelyään.

Anna-Liisa Tenhunen kertoo kattavaan historialliseen sanomalehtiaineistoon perustuen 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa Raja- ja Pohjois-Karjalassa järjestetyistä kantelekilpailuista ja niissä esiintyneistä soittajista. Kanteleensoiton hiipumisesta oltiin tuolloin huolissaan, ja tilannetta yritettiin kilpailujen avulla parantaa. Tenhunen luo artikkelissaan katsauksen siihen, miten kilpailuista ja niihin osallistuneista soittajista kirjoitettiin tuon ajan lehdissä.

Pauliina Syrjälä esitti taiteellisen tohtorintutkintonsa ”Hytkypolka ja hyppivä puuhevonen – Kansanmusiikko säveltävänä perinnesoittajana” tarkastustilaisuudessa loka-kuussa 2020 *lectio praecursorian*, joka sisälsi sekä soittoa että puhetta. Tässä lektion puheosuuksiin pohjautuvassa tekstissä Syrjälä valottaa näkemyksiään kansanmusiikon työskentelytavoista, ja ottaa kantaa myös kansanmusiikin merkitykseen ja olemukseen tässä ajassa.

Sibelius-Akatemian kunniatohtori Anneli Asplund on kirjoittanut kattavan kirja-arvion kolmesta arkkiveisuja käsittelevästä tietoteoksesta, jotka on julkaistu Ruotsissa vuonna 2019. Kirjat tuovat esiin paljon uutta tietoa arkkiveisujen teknisestä toteutuksesta, sävelmistöstä ja tematiikasta. Kirjoituksessaan Asplund avaa laajalti teosten aihepiirejä, ja kytkee niitä myös suomalaisen arkkiveisuperinteeseen ja sen tutkimukseen.

Kansanmusiikin emeritusprofessori Heikki Laitinen aloitti ensimmäisenä kansanmusiikin professorina Sibelius-Akatemiassa ja ylipäätään Suomessa vuonna 2001. Koska professuuri oli taiteellinen, Laitinen piti virkaanastujaisesityksensä esityksen muodossa. Se sisälsi runolaulua ja tarinankerrontaa Elias Lönnrotin keräystyöstä kalevalamittaisen runouden parissa. Kirjoituksessaan Laitinen kertoo kansanmusiikin koulutuksen perustamiseen liittyneistä tapahtumista ja nostaa esiin kansanmusiikin olemuksen kannalta perustavanlaatuisia teemoja, kuten hiljaisen tiedon, muistinvaraisuuden ja jokaisen ihmisen oikeuden luovuuteen.

Kansanmusiikin koulutusohjelman alumnin puheenvuorossa Hanna Ryyänen reflektoi maisteriopintojensa keskeisiä teemoja. Pääinstrumenttinaan kanteleita soittava Ryyänen kuvailee kirjoituksessaan suhdettaan erilaisiin kanteleisiin, improvisaatioon ja perinteeseen. Ryyänen tuo myös esiin oivalluksiaan kehollisen vapautuneisuuden vaikutuksesta taiteelliseen ilmaisuun laajenemiseen. Yhtenä kiinnostavana teemana ovat myös taiteilijan itsensä kanssa käymät sisäiset keskustelut ja niissä ilmenevät erilaiset äänet.

Satasarven toimituskunta kiittää lämpimästi kaikkia artikkelin kirjoittajia, vertaisarvioijia ja toimitusneuvostoa! Kiitos myös Jimmy Träskelinille taitosta ja kannen suunnittelusta, Petja Kaupille suomenkielisten tekstien oikoluvusta ja Alec Havinmaalle verkkojulkaisun teknisestä toteutuksesta Etno.net-alustalle.

Helsingissä 10.6.2024

Pauliina Syrjälä ja Maari Kallberg

Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirjan toimittajat

## Dear reader,

This is the second issue of *the Finnish Journal of Folk Music Research Satasarvi*. This time, it is published online only, and it is available on the Etno.net online platform. Etno.net is the website of the Sibelius Academy Folk Music Department, the publisher of *Satasarvi*.

This second volume of *Satasarvi* also includes peer-reviewed articles, being marked with the peer-review label. However, we want to keep the publication open for versatile voices, and this issue offers the readers a variety of texts from altogether 10 writers.

The editors of *Satasarvi* want to extend warm thanks to the authors, peer-reviewers and other professionals who have contributed to publishing this second issue.

Helsinki, 10 June 2024

Pauliina Syrjälä, Maari Kallberg

Editors of *Satasarvi 2 – Finnish Journal of Folk Music Research 2024*



RISTO BLOMSTER

# Popularizing ethno music: the first years of the Finnish Roma band Hortto Kaalo

On 9th October 2012, the radio programme information provided by the Finnish national broadcasting company Yleisradio included a grand title: ‘Hortto Kaalo was the first to popularize ethno music’.<sup>1</sup> The title was about the Finnish Roma group Hortto Kaalo (‘The Real Gypsy’) celebrating their 40-year career on the main stage of the Finnish National Theatre with a full house. Since its establishment in 1969, Hortto Kaalo had been the most visible representation of Roma and Roma culture in Finnish popular music. Despite emphasizing the elements of famous Roma bands and artists abroad in their music, they also took advantage of, and in their own words, ‘estrادized’ (i.e., transferred to the stage/*Estrada*) Finnish Roma songs.

This article aims to explore the tendencies of Roma agency in Finnish popular music and examine the first years of the career of the Finnish Roma band Hortto Kaalo. The article will provide an overview of the beginning of Hortto Kaalo’s career and discuss how their popularity relates to the Roma civil rights movement, folk music revival, and the countercultural movements in Finland at the turn of the 1970s. The sources of the article include data on Hortto Kaalo, such as written biographical texts and prior studies,<sup>2</sup> and, most importantly, biographical and life historical interviews with members of Hortto Kaalo.<sup>3</sup>

The article defines the terms ‘Roma performer’ and ‘Roma ethnic popular music’ in their Finnish context pragmatically. Conditions for fitting categories are clear: Roma performers are individuals generally recognized to have ethnic Roma background who publicly create their self-produced artist images as Roma musicians, while Roma ethnic popular music emphasizes elements from different genres, contemporary popular music, music and style of performing adapted from known popular Roma bands from the 1960–1970s (often French, Hungarian and Russian), as well as the traditional song repertoire of Fin-

---

<sup>1</sup> Yleisradio 2012.

<sup>2</sup> Blomster 2010 & 2012; Forss 2019; Henriksson 2014; Hill 2014; Jalkanen & Kurkela 2003; Virtanen 2011; Åberg 2012.

<sup>3</sup> Feija Åkerlund’s interview 1985; interviews and radio programs in Finnish Literature Society: SKSÄ RN 320.2000; SKSÄ RN 102.1970; SKSÄ RN 115.1970 & SKSÄ 4.2016.

nish Roma. Important features, when compared with Finnish Roma's own song culture, are that Roma ethnic popular music in Finland is mostly accompanied by different instruments and mediated through the common channels of popular music in general: audio record publications, radio, TV, concerts, etc. As with the popularization of vocal styles in general, these aspects are significant factors of change in music performance, too.

## Background of the visibility of Roma music in Finland

The visibility of Finnish Roma in public music life in Finland was rather low until the early 1960s. The 'gypsy romanticism' that had affected European art life and the Roma population since the 18th century appeared in Finland only just in the 19th century. That was probably mostly due to Finland's relative geographical and cultural isolation, and the known examples of performing Roma musicians in the early 1900s are few.<sup>4</sup> The Roos family, with a Roma background, had their Roma band from the 1900s to the 1920s in Southwest Finland playing dance music popular in rural areas. Violinists Ferdinand 'Gaaloo' Nikkinen (1894–1971) and Aleksander 'Chaaro' Åkerlund (1893–1941) played romances in cafés and independently organized evenings, while singers Ida 'Cingardy' Blomerus (1890–1953) and Mimmi 'Dinalo Zhai' Borg (active in the 1920s) performed in restaurants. In contrast, the *Kaale* songs of Finnish Roma, traditional Roma songs that often drew inspiration from Finnish folk music, were mostly kept and sung within the Roma population.

Since the 1960s, the Roma have become visible in a completely new fashion in the Finnish music scene, first especially as singers of the tango songs.<sup>5</sup> The tango was, according to record sales statistics from the early 1960s, one of the most popular music genres in Finland in its nativized versions, namely Finnish tango. Broadly speaking, the tango became popular because of the gravitation towards nostalgia brought about by societal changes and migration from rural to urban areas, which occurred in Finland only after World War II. In this new situation, Roma musicians became a dual symbol in the Finnish popular culture: on the one hand, a symbol of the imagined and rapidly vanishing Finnish countryside and old way of life; on the other hand, a symbol of exoticized otherness. The tango wave in Finland propelled several Roma singers into fame, to name a few:<sup>6</sup> Markus Allan (Allan Isberg, 1945–) and Taisto Tammi (Lundberg, 1945–1979),<sup>7</sup> who were known above all as tango singers, and Anneli Sari (Anneli Lundberg, 1947–).<sup>8</sup> The 1970s included the tango and schlager singer Taisto Ahlgren (1943–2008) – and the main character of this article, the Roma group Hortto Kaalo (formed 1969). The 1990s saw the second boom for Roma artists

4 Blomster 2011; Blomster & Roman 2022.

5 Djupsjöbacka 2019; Forss 2016; Padilla 2009; Palm 2019.

6 See Appendix 1: The Roma artists in the top ten of single and album sales in the 1960–1970s.

7 Blomster 2022b.

8 Jalkanen 2006.

in Finnish popular music. Key figures of this phase were singer Rainer Friman (1958–) and the Pelimannet band (est. 1993). The name Pelimannet is a humorous combination of the words *pelimanni* (folk musician) and the vernacular term *manne* for the Roma.

Alongside the dual symbolism of Roma musicians in Finland from the 1960s as mentioned earlier, other tendencies and agencies can also be observed, especially when inquiring directly with the musicians themselves. Subsequent interviews and newspaper articles featuring members of Hortto Kaalo illustrate how they perceived themselves as a revolutionary ‘barricade band’ and as providers of folksy entertainment with a so-called ‘*rillumarei*-attitude’.<sup>9</sup> This term refers to the popular genre of schlager songs and the attitude prevalent in Finnish schlager music from the post-war period of World War II until the 1970s. This internal dichotomy — being a barricade band with a *rillumarei*-attitude — serves as a general concept that highlights two contrasting themes for the group: serious socio-political commentary and light entertainment. In essence, even in their most entertaining performances, Hortto Kaalo was implicitly advocating for Roma interests, simply by virtue of their existence and their chosen mode of expression.

In the next chapter, further analysis will be conducted on various agencies by highlighting the first three perspectives or frameworks through which Hortto Kaalo becomes visible as a protagonist in its early stages: children and counterculture, folk music revival, and the Roma rights movement. After that, we will look at the self-assessment of the band members in the later years.

### **Children’s culture and counterculture, the Roma rights movement and the folk music revival**

The story of Hortto Kaalo’s origins is recorded in the archives through several consistent accounts.<sup>10</sup> According to the interview material, Marko Putkonen, who worked as a janitor at the national broadcasting company *Yleisradio*, received a call to the radio station from a listener asking for information about Roma music and musicians. Putkonen sought advice from *Mustalaislähetys* (Gypsy Mission), an evangelical Roma organization established in 1906, and obtained the contact information for the brothers Taisto Lundberg and Feija Åkerlund. In an interview given by Åkerlund in 1985, he describes how Lundberg found him “at some potato market” and informed him that “there’s this guy who’s putting together a group, and we’re supposed to play some Gypsy music.” According to Åkerlund, they had no knowledge of Roma music or bands from other countries, and to them, Roma music meant the Finnish *Kaale* songs, which are orally transmitted

<sup>9</sup> Expression ‘*rillumarei*’ comes from the theme song of the Finnish film *Rovaniemen markkinoilla* (‘At the Rovaniemi Fair’) 1951.

<sup>10</sup> Feija Åkerlund’s interview 16.4.1985, SKSÄ RN 320.2000, SKSÄ RN 102.1970 & SKSÄ RN 115.1970; Blomster 2010.

songs of Finnish Roma. That night, as the highlighted story tells us, the turntable was playing the record *The Gypsy and I* by the Russian Roma actor and musician Yul Brynner (1920–1985) with Armenian Aliosha Dimitrievitch. According to Åkerlund, the men immediately started to play and sing the songs by ear. As Åkerlund continued, their enthusiasm was far greater than their language skills; when they attempted to mimic Dimitrevitch's Russian, the songs were performed and recorded in gibberish.

The story above can surely be considered an idealized birth story, which has acquired significance partly as an afterthought assessment. However, one can also glean some key elements from the perspective of this article. As can be clearly seen, the band members, coming from various backgrounds, were actively networking and cooperating with the surrounding society and many key figures in the cultural life of Finland. This can be considered a serious uplifting force for Hortto Kaalo in general.

During the years 1970 and 1971, three significant events occurred in the career of Hortto Kaalo:

1. Members of Hortto Kaalo appeared on the album *Iso mies ja keijukainen* ('Big Man and the Fairy', 1970), an album that revolutionized the Finnish children's music scene as a part of wider youth and counter-cultural movements in Finland during the 1960s.
2. Hortto Kaalo's first single record *Miksi ovet ei aukene melle?* ('Why don't the doors open for us?' 1970) was released, and the song quickly became an anthem of the Finnish Roma Civil Rights Movement in the 1970s.
3. The band's first album *Hortto Kaalo* (1971) became the first best-selling folk/ethnic album in Finland. Instantly, Hortto Kaalo entered the cutting edge of the Finnish folk music revival.

The songs of the album *Iso mies ja keijukainen* ('Big Man and the Fairy', 1970) were originally composed for the children's program *Lastenradio* (Children's Radio) produced by *Yleisradio*. Composer Pekka Jalkanen, a student of history and musicology, was a journalist in *Lastenradio* at the time. Jalkanen had gotten to know members of the upcoming Hortto Kaalo band in his neighbourhood first in his free time, and then through joint projects. Jalkanen even was a member of Hortto Kaalo during its first years. Together with M. A. Numminen, a pioneer in the Finnish underground music scene, he was mainly responsible for the music on the record, which mixed folk, rock, and art music. Alongside the musical aspect, new perspectives on children's music were also sought in the album's lyrics. On the album, the direction of the adult gaze towards children and culture was no longer top-down, guiding, and instructive. Now, children were given their own voice, and their accounts of their own lives and expressions were listened to. An alternative method of shifting the perspective, now focusing on things from the Roma standpoint, later became evident in Hortto Kaalo's own musical activities.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Jalkanen also wrote some ground-breaking articles on Roma music in Finland: Jalkanen 1976 & 1981; Blomster 2022a.



**Photo 1:** Members of Hortto Kaalo performing at a children’s concert at the Old Student House of Helsinki University in 1970. From left to right: Feija Åkerlund (vocals), Ari Salin (guitar), Marko Putkonen (guitar), Taisto Lundberg (mandolin), Reima Nikkinen (tambourine, dance), and Pekka Jalkanen (recorder). Photo by Simo Rista. (*Helsingin kaupunginmuseo/Helsinki City Museum*).

The part played by Hortto Kaalo’s musicians on the album was recognizable. Their performances already included elements that later became familiar in Hortto Kaalo’s performances: they were fully acoustic, featuring guitars, an accordion, a violin, and a mandolin; strong singing in harmonies was embellished with alternating solos and intermittent shouts. Additionally, rhythmic singing and increasing tempos made the music catchy. The album *Iso mies ja keijukainen* embraced by the young urban culture scene in the major cities of Finland and was awarded by the Finnish Critics’ Association in 1971.<sup>12</sup>

Secondly, the same year *Iso mies ja keijukainen* was released, Hortto Kaalo’s first single record *Miksi ovet ei aukene meille?* (‘Why don’t the doors open for us?’, 1970) also appeared. The song, written by the band members themselves, was radical and flamboyant in many ways. In terms of music, the song and the style of performance were far from the manners of traditional Roma songs in Finland, while at the same time, the performance was close to the popular folk/rock music styles of the 1970s. In that respect, one can argue that the message of the song was mainly directed to non-Roma audiences. But at the same time, the lyrics were very clearly addressed to both non-Romas and Romas. The

<sup>12</sup> SKSÄ 4.2016; Virtanen 2011, 153.

song included segments sung both in Finnish Romani<sup>13</sup> and Finnish, which was and still is very exceptional in the popular music of the Finnish Roma. It is noteworthy that in the song, both groups, Roma and non-Roma, were addressed not only in their own language but also with their own vocabulary and speech patterns. In the Finnish text section of the song, the idea of race is emphasized (“Why are the doors closed to us, is it the fault of our race?”), while in the Romani language text section, the way of life and hair colour are emphasized (“Why are the doors closed to us, is it the colour of our hair, why is there no justice, is the way that we live wrong, my brother, this I wonder”).

The song’s lyrics can be read as a clear statement on the cultural change that the Roma population faced, as did the whole of Finnish society, after World War II, especially in the form of urbanization and industrialization, which brought about the loss of traditional professions. While the song’s message in Finnish is a tight and precise ethnopolitical statement, the same thing is expressed more poetically and veiledly in Romani. The song describes in Finnish Romani the Roma life as life on the move, symbolizing the carts as a vehicle travelling between past and present (“The wagon travels on the road to the future, wheels turning towards the past, carrying on a sombre tune, my gaze on the road ahead”).

To summarize, this song succinctly encapsulated the Roma perspective, brilliantly addressing the agenda and objectives of the Roma civil rights movement.<sup>14</sup> It symbolizes the concrete reality: the majority population’s deplorable attitude towards them resulted in actual closed doors. In retrospect, the ‘door’ has proven to be an excellent metaphor for discussing Roma rights. It is continuously used in new contexts, such as in media and research, to symbolize cultural boundaries.

---

13 I would like to thank Miritza Lundberg and Feija Åkerlund for their assistance in translating the Romani language text passages.

14 Roma movements and ethnopolitical debate in Finland: see Pulma 2006 and Stenroos 2019; in Europe, see Selling 2020.



**Photo 2:** Hortto Kaalo with members of the Hungarian Balógh Roma band performing at Hotel Torn restaurant in Helsinki in 1971. From left: three members of the Hungarian Balógh band (violin, cymbal, double bass), Taisto Lundberg (vocals, mandolin), Anneli Sari (Lundberg; vocals, dance), Feija Åkerlund (vocals, guitar), Pekka Jalkanen (guitar), and Marko Putkonen (vocals, guitar). Photo by Simo Rista. (*Helsingin kaupunginmuseo/Helsinki City Museum*)

The third significant uplifting force in the first years of Hortto Kaalo was their connections with the international folk music revival in the 1960s and 1970s. The model for the folk music revival in Finland especially came from Hungary, although the same agenda was becoming relevant in the neighbouring countries of Estonia and Sweden. The folk music revival in the popular music scene promoted the music of Roma and other minorities in Finland and other countries alike.<sup>15</sup> In the Finnish music scene, as told by Feija Åkerlund himself (1985), artists emphasizing their cultural heritage also included Marion Rung of Jewish ancestry, as well as Nils-Aslak Valkeapää and Jaakko Gauriloff, who were both of Sámi ancestry.

The international folk music revival emphasized Roma's own cultural identity, which can also be heard in Hortto Kaalo's musical choices. This is clearly audible, for example from their first LP record *Hortto Kaalo* (1971), in the adaptation of Finnish traditional Roma i.e. *Kaale* songs into Hortto Kaalo's repertoire. In that respect, two songs, featured on the

<sup>15</sup> On the connections between Roma music and civil rights movements: in Hungary, see Kovalcsik 2003 and Lange 1997; in Sweden, see Caldaras 2014.

album *Hortto Kaalo*, *Kuulehan sinä impi* ('Oh, you maiden, hear me') and *Saksilla näillä rilla-reilla* ('With these carts'), are also good examples of that. Briefly, it can also be mentioned that Hortto Kaalo systematically aimed to incorporate Finnish and so-called "international Roma music" (emic term) into their musical fusion by utilizing various scales.



Photo 3: The cover of the album *Hortto Kaalo* (1971)

### Self-assessment in later years

The turbulent years of Hortto Kaalo's career continued until the mid-1970s. The gold-selling albums *Hortto Kaalo* ('Real Gypsy', 1971) and *Hai Hortto Kaalot* ('Hai, you real gypsies!', 1972) were followed by *Kättä päälle ja käsiraha* ('The Deal and Deposit Done', 1973). *Kättä päälle ja käsiraha* marked a culmination of producers gaining more impact over the group's records. Feija Åkerlund himself says: "Regardless of us, the pro-



ducers came to make a mess, then suddenly we do this LP, based on schlager... it broke our image a lot.” The group Hortto Kaalo stopped performing actively at the end of the 1970s. During the next decade, the group members concentrated on their other projects. Putkonen trained to become an opera singer, Åkerlund tended to his second-hand business, raised horses, and gave guitar lessons. In the 1990s, the members of Hortto Kaalo made a major contribution to the launch of the *Porvoo International Gypsy Music Festival* in 1995 (later renamed the *Roma Music Festival*).

Late interviews have shown how members of Hortto Kaalo have viewed the past not only through nostalgia but also with self-irony.<sup>16</sup> It is particularly interesting how the story behind the name Hortto Kaalo is recounted in several interviews, 40 years after its inception. According to multiple sources, the name ‘Real Gypsy’ was intended as a tribute to the old, traditional Roma ways. Interestingly, another reason given in the interviews is that the name was meant as an ironic joke. According to the members’ retrospection, they were not seen as “Hortto Kaalo”, traditional Roma, in the Roma community at the time because of their ‘motley background’. In his interview with the newspaper *Hämeen Sanomat* (7.12.2012), one of the founding members of the band, Feija Åkerlund, said that he believed the group was mostly popular among the general population even at its peak. “If I were to say now that during those 40 years there were a hundred gypsies at our gigs, that’s fifty too many,” Åkerlund stated. According to him, the group’s popularity among Roma was concentrated among ‘boulevard gypsies’, urbanized individuals who ‘worked as city and state officials’, while most Roma were more interested in tango and religious music. In an interview from 1985, Åkerlund also discusses the reasons for the small Roma audience. He presumes that the venues the group preferred, such as restaurants and concert halls, were culturally foreign to Roma audiences. Even their repertoire was not always to the liking of ‘the good old gypsies’, who found the international Roma music influences strange.

## Afterword

In this article, I have discussed the origins of the Finnish Roma band Hortto Kaalo and their role in ‘popularizing ethno music’ in 1970s Finland. I have placed Hortto Kaalo in the context of a changing society and the development of popular music in Finland, as well as the Roma civil rights movement, folk music revival, and countercultural activities. In the short article, there has not been the opportunity to delve into these aspects in more detail. I hope these matters will be the subject of analysis by other researchers in the years to come.

---

16 Feija Åkerlund’s interview 1985; Putkonen 2014; *Turkulainen* 14.3.2013.

While many aspects, especially the actively taken role in the Roma civil rights movement in Finland, might have seemed ‘quite a planned thing’ (as was stated by Feija Åkerlund), there appears to have been many more or less coincidences about all that happened simultaneously. After all, the actual reasons for the popularity of Roma music and Hortto Kaalo at the turn of the 1960s and 1970s in Finland may lie in the artists themselves: their talented professionalism and ability to react to their surroundings.

## Archive material

Feija Åkerlund’s interview 16.4.1985. The Global Music Centre.

SKSÄ 4.2016. Pekka Jalkanen’s interview 4.2.2016. Finnish Literature Society.

SKSÄ RN 320.2000. Feija Åkerlund’s interview. 3.5.1999. Finnish Literature Society.

SKSÄ RN 115.1970. Hortto Kaalo’s interview. 1970. Finnish Literature Society.

SKSÄ RN 102.1970. Radio program Miksi ovet ei aukene meille? 12.6.1970. Finnish Literature Society.

## Literature

Blomster, Risto 2022a. Pekka Jalkanen (1945–) Säveltäjä ja musiikintutkija. *Kansallisbiografia*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-010225>

Blomster, Risto 2022b. Taisto Lundberg (Tammi) 1945–1979. *Kansallisbiografia*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-001108>

Blomster, Risto 2012. Romanimusiikki rajojen vetäjänä ja yhteyksien luojana. *Suomen romanien historia*. Toim. Panu Pulma. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 290–374.

Blomster, Risto 2011. Roos (1700–) muusikkosuku. *Kansallisbiografia*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-009907>

Blomster, Risto 2010. Åkerlund, Feija. *Kansallisbiografia*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-009240>

Blomster, Risto & Roman, Raluca Bianca 2022. Finland. *Roma Portraits in History: Roma Civic Emancipation Elite in Central, South-Eastern and Eastern Europe from the 19th Century until the Second World War*. Eds. Elena Marushiakova & Veselin Popov. Leiden: Brill.

Caldaras, Hans 2014. *I betraktarens ögon*. Stockholm: Bladh by Bladh.

Djupsjöbacka, Tove 2016. Music of the Finnish Romani: roaming and singing. *Finnish Music Quarterly* 1/2016. <https://fmq.fi/articles/music-of-the-finnish-romani-roaming-and-singing>

Forss, Timo Kalevi 2019. *Tähdet meren yllä. Suomalaisen tangon tarina*. Helsinki: Into.

Gronow, Pekka & al. 2005. *Suomi soi. 4, Suuri suomalainen listakirja*. Helsinki: Tammi.

Henriksson, Juha 2014. *Musiikki: Jaakko Salo*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop arkisto.

Hill, Juniper 2014. Innovation and Cultural Activism through the Reimagined Pasts of Finnish Music Revivals. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Eds. Caroline Bithell & Juniper Hill. Oxford: Oxford University Press.

*Hämeen Sanomat* 7.12.2012. Mustalaimsmusiikkia tutulla poljennolla.

Jalkanen, Pekka 2006. Sari, Anneli. *Kansallisbiografia*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-001109>

Jalkanen, Pekka 1981. Mustalaimsmusiikki. *Kansanmusiikki*. Asplund, Anneli; Hako, Matti & Gronow, Pekka (toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 199–206.

Jalkanen, Pekka 1976. Suomen mustalaisten musiikista. *Paimensoittimista kisällilauluun*. Laitinen, Heikki & Westerholm, Simo (toim.). Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti, 202–213.

- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa 2003. Populaarimusiikki. *Suomen musiikin historia*. Helsinki: WSOY.
- Kovalcsik, Katalin 2003. The Music of the Roma in Hungary. *Romská hudba na přelomu tisíciletí/Romani music at the Turn of Millenium*, 85-98. <http://rombase.uni-graz.at>
- Lange, Barbara Rose 1997. Hungarian Rom (Gypsy) Political Activism and the Development of Folklor Ensemble Music. *The World of Music*. Vol. 39, No. 3 (1997), 5-30.
- Padilla, Alfonso 2009. Two sides of the tango coin. *Finnish Music Quarterly* 2/2009. <https://fmq.fi/articles/two-sides-of-the-tango-coin>
- Palm, David 2014. ”Surujeu rikkaus ja riemujeu summa”. Romanien merkitys suomalaiselle tangolle ja suomalaisen tangon merkitys romaneille. *Latšo Diives* 2-3/2014, 14-19.
- Pulma, Panu 2006. *Suljetut ovet. Pohjoismaiden romanipolitiikka 1500-luvulta EU-aikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Putkonen, Tuovi 2014. Mikä teki Hortto Kaalosta legendan? *Latšo Diives* 2-3/2014, 8-9.
- Selling, Jan 2020. *Frigörelsen. Romers och resandes emancipation i Sverige och andra länder*. Med efterord av Hans Caldaras och Soraya Post. Stockholm: Carlsson bokförlag.
- Stenroos, Marko 2019. *The Roma civil rights movement as a counterweight for religious assimilation in Finland*. RomArchive. <https://www.romarchive.eu/en/roma-civil-rights-movement/roma-civil-rights-movement-counter-weight-religiou/>
- Turkulainen* 14.3.2013. Hortto Kaalo on palannut estradeille.
- Virtanen Hannu, 2011. *Pilven piirtä myöten. Suomietnon synty*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Åberg, Kai 2012. Tumman tangon taikaa – romanien ja suomalainen tango. *Tango Suomessa*. Kärjä, Antti-Ville ja Åberg, Kai (toim.). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 99-123.
- Yleisradio, *Kultakuume*. Radio program 9.10.2012. <https://areena.yle.fi/podcastit/1-1699449>

## Album publications

- Hortto Kaalo. *Miksi Ovet Ei Aukene Meille?* Scandia KS 838. 1970.
- Various artists. *Iso mies ja keijukainen. Lasten lauluja*. Love Records LRLP27. 1970.
- Hortto Kaalo. *Hortto Kaalo*. Scandia SLP562. 1971.
- Hortto Kaalo. *Hai Hortto Kaalot*. Scandia HSLP141. 1973.
- Hortto Kaalo. *Kättä päälle ja käsirahaa*. Scandia SLP 592. 1973.
- Hortto Kaalo. *Legenda 40-v*. Warner 2012.

## APPENDIX

**Appendix 1:** The Roma artists in the top ten of single and album sales in 1960–1970's (Gronow etc. 2005, 110–111, 139–141)

Taisto Tammi	Tango merellä	single	July	1963
Taisto Tammi	Tango merellä	single	August	1963
Taisto Tammi	Tango merellä	single	September	1963
Taisto Tammi	Tango merellä	single	December	1963
Markus Allan	Liljankukka	single	February	1964
Anneli Sari	Liian nuori rakkauteen	single	June	1964
Anneli Sari	Liian nuori rakkauteen	single	July	1964
Taisto Ahlgren	Pettäjän tie	single	July	1972
Taisto Ahlgren	Pettäjän tie	single	August	1972
Taisto Ahlgren	Pettäjän tie	single	November	1972
Hortto Kaalo	Hortto Kaalo	LP	August	1972
Taisto Ahlgren	Pettäjän tie	single	January	1973
Taisto Ahlgren	Pettäjän tie	single	February	1973
Taisto Ahlgren	Pettäjän tie	single	March	1973
Hortto Kaalo	Hortto Kaalo	LP	February	1973

JARI EEROLA

## Besedat eli illanistujaiset vepsäläisissä lühüdpajoissa

En mänä mä besedale  
ile parad zelonast,  
ile siga minun melhišt  
eba mittšed besedat.

En mene minä vierailulle  
ei ole vihreää pukua  
ei ole siellä minun mielitiettyäni  
eivät ole minkäänlaiset vierailut.

Tämä runo on poimittu Lauri Kettusen ja Paavo Siron vuoden 1934 Vepsän matkan kielennäytteistä.<sup>1</sup> Runo on tallennettu Noidalin kylästä, joka sijaitsee Venäjällä nykyisen Leningradin alueella. Noidal kuuluu keskivepsäläisiin kyliin.<sup>2</sup>

Runo kuuluu vepsäläisiin lyhyisiin lauluihin eli *lühüdpajoihin*, joista vepsäläisten keskuudessa käytetään myös nimitystä *tšastuška*. Olen toimittanut vepsäläisistä lühüdpajoista kirjan, jossa on nuotinnettuna sata laulua ääninäytteineen<sup>3</sup>, ja väitöskirjassani olen käsitellyt lühüdpajojen ja tšastuškojen välistä nimityksellistä suhdetta.<sup>4</sup> Joskus vepsäläiset käyttävät käsitettä tšastuška siitä syystä, että laulu lauletaan venäjäksi. Joskus kaikista lyhyistä nelisäkeisistä lauluista käytetään nimitystä tšastuška, vaikka laulu laulettaisiin vepsäksi. Myös kirjallisuudessa nimitykset vaihtelevat. Niin tšastuškat kuin lühüdpajotkin ovat perinteisesti olleet nuorison leikki- ja rakkauslauluja.<sup>5</sup> Kristi Salven mukaan riimilliset lühüdpajot ovat venäläisperäistä lainaa.<sup>6</sup> Asia on todennäköisesti osittain totta, mutta kuten Salve itsekin huomauttaa, voi venäläislaina olla jäänne suomalais-ugrilai-

1 Kettunen ja Siro 1935, 140.

2 Saressalo 2005, 20–21.

3 Eerola 2015.

4 Eerola 2013, 51–53.

5 Tšistov 1976, 171, 203.

6 Salve 2005, 88.

sesta substraatista.<sup>7</sup> Lühüdpojot muistuttavat muodoltaan ja perinteiseltä käyttöyhteydeltään suomalaista rekilaulua.<sup>8</sup> Näitä niin sanottuja riimillisiä kansanlauluja löytyy myös vepsäläisten maantieteellisten lähialueiden kansoilta,<sup>9</sup> mutta myös monilta muilta kansoilta. Riimillisen kansanlaulun vierasperäisyyttä sekä sitä, kuinka asiaa on käsitelty suomalaisessa tutkimuskirjallisuudessa, ovat tarkastelleet Niina Hämäläinen ja Hanna Karhu artikkelissaan ”Riimillisen laulun asema pitkällä 1800-luvulla”.<sup>10</sup>

Artikkelini alussa esiin tuomani laulu on muodoltaan hyvin tyyppillinen lühüdpojajo. Siinä on neljä säettä, joista ensimmäisessä ja kolmannessa säkeessä on kahdeksan tavua. Toisessa ja neljännessä säkeessä tavuja on seitsemän. Lisäksi toista ja neljättä säettä yhdistää loppusointu eli riimi, joka ei tässä esimerkissä ole täydellinen. Suomennoksen perusteella laulu kertoo siitä, ettei laulaja halua mennä vierailulle, koska oma mielitietty ei ole paikalla, eikä hänellä ole vihreää pukua. Kielemnäytekokoelman suomenkielinen käännös on lähes suora, sanakirjan mukainen, ja se antaa hyvin laimean ja neutraalin kuvan itse laulun sisällöstä. Esimerkkilaulun syvempi olemus ei avaudu varsinkaan kulttuurin ulkopuoliselle henkilölle. Laulun esittäjästä ei ole tietoa. On kuitenkin todennäköistä, että se on naisen esittämä, sillä miehellä harvemmin on vihreää pukua. *Melhist* eli mielitietty voi viitata sekä mieheen että naiseen, joten tämän pohjalta ei voi päätellä esittäjää.

Väitöskirjatyöni alkuvaiheessa 2000-luvun alussa ihmettelin usein lühüdpojajon tekstejä ja varsinkin niiden käännöksiä, koska vepsän kielen taitoni oli huono. Laulujen sisällöstä tuntui puuttuvan jotain, ja usein selitin tätä itselleni sillä, etten ymmärtänyt kieltä kunnolla. Kysymyksiä herätti varsinkin se, milloin ja minkälaisissa tilanteissa lauluja yleisesti esitettiin ja kenelle. Tutkimuskirjallisuudessa tekstien kummallisuuksia on selitetty muun muassa sillä, että suuri osa vepsäläisten esittämistä lauluista on käännetty venäjänkielisistä lauluista. Pieni osa käännöksistä on tehty hyvin tai ne on seipitetty suoraan vepsäksi.<sup>11</sup> Käännösten seurauksena lauluissa saattaa esiintyä sellaisia sanoja, että esimerkiksi riimitys tai rytmi ei mene aina tyylinmukaisesti. Joskus lauluissa saattaa esiintyä sekaisin venäjää ja vepsää.<sup>12</sup> Venäjän vähemmistökansojen keskuudessa on ollut yleistä, että venäjänkielisiä lauluja on käännetty omalle kielelle.<sup>13</sup> Asiaa on tutkittu jonkin verran. Esimerkiksi Viktor Lapin on tarkastellut tutkimuksissaan, miten vepsäläisten keskuudessa on esitetty venäjänkielisiä lauluja.<sup>14</sup> Hänen tutkimuksensa pääpaino on siinä, miksi vepsäläiset esittävät juuri tiettyjä venäjänkielisiä lauluja ja minkälaisiksi ne ovat muovautuneet aikojen kuluessa.<sup>15</sup>

7 Salve 2005, 107.

8 Asplund 2006, 144–149.

9 Niiranen 2013, 106–107.

10 Hämäläinen & Karhu 2021.

11 Salve 2005, 107.

12 Salve 2005, 108–109, ks. myös 104, kielen mukauttaminen lauluissa.

13 Čistov 1976, 195.

14 Lapin 1977, 1989, 1999.

15 Lapin 1977.

Oma kiinnostukseni laulujen tekstien analyysiin nousi esiin, kun sattumalta luin E. N. Setälän ja J. H. Kalan vepsän kielenäyteaineistosta kertomuksen *Besedale kut kävutas prihäd da devotskad Šimgäres*, jota käyn tarkemmin läpi myöhemmin kappaleessa Beseda juhlaperinteenä.<sup>16</sup> Kertomus on suomennettu ”Kuinka pojat ja tytöt Šimjärvellä illatsuissa käyvät”. Tämän mukaan besedoissa on kyse nuorten naimattomien tyttöjen ja poikien illanviettotraditiosta.<sup>17</sup> Samantapaista traditiota on tavattu myös Venäjällä ja Suomessakin perinne on tunnettu.<sup>18</sup> Esimerkiksi inkeriläisten keskuudessa on käytetty myös *beseda*-termiä.<sup>19</sup>

Johan Fornäs in mukaan tekstejä ja kulttuurisia ilmiöitä ympäröivät kontekstit, jotka voidaan ymmärtää erilaisiksi sosiaalisiksi kehyksiksi.<sup>20</sup> Beseda on tässä eräänlainen sosiaalinen kehys, joka toimii mahdollisesti myös laulujen lähteenä. Kontekstin löytäminen ei välttämättä ole helppoa varsinkaan kirjoitetusta tekstistä, jossa ei ole mainintaa esittäjästä, tilanteesta tai tavasta, jolla laulu tai runon teksti on esitetty. Kati Kallio on käsitellyt väitöskirjassaan kontekstin käsitettä erityisesti laulukulttuuriin rinnastettuna.<sup>21</sup> Artikkelini yhteydessä voidaan puhua laulukontekstista eli sosiaalisesta tilanteesta, jossa tai jota ennen laulua on laulettu. Artikkelini alussa esiintuomastani laulusta löytyy kuitenkin viite yhdenlaiseen kontekstiin, besedoihin eli illanistujaisiin. Toisaalta laulun suomenkielinen käänös johtaa harhaan siinä mielessä, että käänöksessä mainitaan sana vierailu. Onko niin, että kääntäjä ei ole ollut tietoinen beseda-sanana illanistujaismerkityksestä tai hän ei ole nähnyt tarpeelliseksi tuoda sitä tässä esiin? Onko laulajalta kysytty tallennustilanteessa beseda-sanana merkityksestä? Onko tässä laulussa ollutkin kyseessä vierailu? Riho Grünthalin kirjoittamassa *Vepsän kielioipissa* esiintyy käsite *bese-doid*. Hän on suomentanut käsitteen vierailuksi.<sup>22</sup> Näissäkin esimerkeissä vierailu on mahdollista kääntää myös illanistujaisiksi. Asiaan liittyy paljon kysymyksiä, joihin on vaikea löytää enää vastauksia. Jos laulun tekstiä tarkastellaan rinnastaen se Setälän ja Kalan tallentamaan kuvaukseen besedoista,<sup>23</sup> laulu saa erilaisen merkitysvivahteen. Laulua ei välttämättä olekaan esitetty besedoilla vaan nuorten naisten keskinäisissä tapaa-misissa, joissa besedat ovat saattaneet olla tärkeitä laulujen aiheita.

Olen tutkinut vepsäläisten musiikkiperinnettä vuodesta 2000 lähtien ja tehnyt tähän liittyen yhteensä kahdeksan kenttämätkaa vuosina 2000–2003, 2014 ja 2016. Vuosien 2000–2001 aikana tein kenttämätkoja lähinnä keskivepsäläisten asuinalueille ja vuonna 2002 etelävepsäläisiin kyliin. Vuoden 2003 kenttämätkani puolestaan suuntautui kes-

16 Tunkelo 1951, 327–330.

17 Eerola 2020.

18 Čistov 1976, 196–197; Olson & Adonyeva 2012; Eerola 2020.

19 Sarmela 2007, 285.

20 Fornäs, 1998, 73.

21 Kallio 2013.

22 Grünthal 2015, 336–337.

23 Tunkelo 1951, 327–330.

kivepsäläisten itäisiin kyliin.<sup>24</sup> Vuonna 2014 kiersin vepsäläisen Nikolai Fominin kanssa lähestulkoon kaikki vepsäläisten asuttamat alueet. Vuoden 2016 kenttämatkani suuntautui pohjoisvepsäläisten asuinalueille eli Äänisen länsirannalle, jossa vietin aikaa viikon verran. Oppaanani toimi Marina Zarubalova.

Kenttämatojen aikana en ole kertaakaan päässyt osallistumaan illatsuihin eli besedoihin, mutta niitä vastaavissa kyläjuhlissa olen ollut mukana muutamia kertoja esimerkiksi keskivepsän alueella sijaitsevassa Vilhalin kylässä vuonna 2002.<sup>25</sup> Olen tehnyt kaikki kenttämatkani kesäaikaan, ja besedoja on vietetty yleensä syksystä alkaen. Tämä on yksi mahdollinen syy siihen, etten ole päässyt osallistumaan vastaavanlaisiin juhliin. Besedojen vieton on myös katsottu loppuneen jo useita kymmeniä vuosia sitten. Vilhalin kylän juhlissa olivat venäläiset ammattimuusikot viihdyttämässä ja ihmiset puhuivat yleisesti venäjää. Vepsää puhuttiin vain virallisen osuuden aikana, jossa kerrottiin kylän toiminnasta ja palkittiin koulun oppilaita. Erikoista juhlissa oli se, että juhlan aikana paikallisten opettajien muodostama kuoro esitti minulle vepsäläisiä lauluja – muun muassa lühüdpajoja – eräässä luokahuoneessa. En ymmärtänyt, miksi opettajat eivät esittäneet näitä lauluja varsinaisen juhlan aikana ja miksi he esittivät vepsänkieliset laulut piilossa muilta.<sup>26</sup> On mahdollista, että opettajien ylläpitämä vepsänkielinen harrastustoiminta ei heidän omasta mielestään olisi ollut sopivaa kylän julkiseen juhlaan.

Kuten Kallio toteaa väitöskirjassaan, kenttämatojen matkakertomukset, muistelmat ja tutkimukset tuottavat tallennetusta kulttuurista kokonaisvaltaisen kuvan vasta rinnakkain aseteltuna.<sup>27</sup> Tarkoitukseni on myös tässä artikkelissani tarkastella tutkimusaihetta eli besedoja ja niihin viittaavia lauluja erilaisten matkakertomusten ja niihin liittyvien aineistojen kautta. Mikä on mahdollisesti ollut lauluissa mainittujen besedojen yhteys vepsäläisiin omakielisiin lühüdpajoihin? Millaisia vepsäläiset besedat ovat olleet? Miten niitä on tuotu esiin lauluissa? Tarkastelen aluksi yleisesti besedan käsitettä, minkä jälkeen käsittelen sitä, mitä besedoista on kerrottu sekä miten besedat esiintyvät lauluissa. Seuraavaksi tarkastelen, mitä muut tutkijat ovat kirjoittaneet aiheesta. Lopuksi hahmottelen besedojen vaikutusta vepsäläiseen omakieliseen musiikkiperinteeseen. Tarkasteluni lähtökohtana on ensin selvittää, mitä vepsäläisten perinteeseen kuuluu. Tämän jälkeen heidän perinnettään voidaan verrata sukulaiskansojen perinteisiin. Samanlaista lähestymistapaa on käyttänyt myös Kristi Salve.<sup>28</sup> Tämä Salvelta lainaamani ajatus toimi myös väitöskirjani ydinajatuksena.

24 Eerola 2012, 85–95.

25 Eerola 2012, 93.

26 Eerola 2012, 92–93.

27 Kallio 2013, 50.

28 Salve 2005, 103.



## Besed

Nina Zaitsevan & Irma Mullosen kirjoittaman venäjä-vepsä-sanakirjan mukaan besedan perusmuoto on vepsän kielessä *besed* ja monikkomuoto *besedoid*.<sup>29</sup> *Besed*-sanan venäjänkieliseksi vastineeksi on sanakirjassa esitetty *razgavor* [разговор] ja *beseda* [беседа]. *Razgavor*-sanan suomenkielinen vastine on venäjä-suomi-sanakirjan mukaan keskustelu, juttelu tai vilkas keskustelu. Besedan suomenkielinen vastine on sanakirjan mukaan keskustelu, pakina tai keskustelutilaisuus.

Vepsäläisten käyttämä *besed* on mitä todennäköisimmin venäläinen lainasana. Siitä, onko vepsäläisillä ollut aikaisemmin kielellään omaa vastinetta besedalle, ei ole tarkempaa tietoa. Lähin vastine, joka löytyy muun muassa Vepsän verkkosanasto-sivustolta on *adivotazhe* tai *adivoitas* – vierailta sukulaisissa.<sup>30</sup> Sana on muodostettu vierasta tarkoittavan *adiv*, *adivod*-sanan pohjalta. Toinen lähes samaa asiaa tarkoittava sana on *lodu*, joka löytyy muun muassa vuoden 1995<sup>31</sup> ja uudemmassa vuonna 2007<sup>32</sup> julkaistuista sanakirjoista. *Lodu*-sanan venäjänkieliseksi vastineiksi on merkitty *razgavor* ja *beseda*. Lisähuomiona mainitaan *vstupit v besedu* [вступить в беседу], joka vapaasti suomennettuna tarkoittaa ”liittyä keskusteluun”. *Lodu*-sanaa ei esiinny lainkaan esimerkiksi Vepsän verkkosanastossa.<sup>33</sup> Karjalan kielessä besedasta, illanistujaisista on erilaisia versioita, kuten *pessota*, *pessouta*, *besodu* ja myös *bessoda*. Asiasta löytyy tietoa muun muassa karjalan kielen verkkosanakirjasta.<sup>34</sup>

Tässä yhteydessä on syytä mainita, että Vepsän verkkosanaston sanat perustuvat Lauri Kettusen kielenäyteaineistoon, joka ei tietääkseni kata kaikkia sanoja. Lisäksi, kuten verkkosanaston etusivulla mainitaan, Kettusen kenttämuistiinpanoihin perustuva sanasto on siirretty sellaisenaan sähköiseksi tietokannaksi. Vepsän kirjakieli kehittyi vuosia aineiston keruun jälkeen. Tästä syystä on luonnollista, että esimerkiksi joidenkin verkkosanaston sanojen kirjoitusasu ei vastaa nykyisiä vepsän kielen käytäntöjä. Monista vepsäläisistä sanoista on useita erilaisia kirjoitusasuja myös varhaisten kerääjien aineistoissa. Kuten Vepsän verkkosanaston toimittaja Ulriikka Puura toteaa, on erityisesti konsonanttien š, ž ja č merkintä vanhoissa teksteissä kirjavaa.<sup>35</sup> En ole tässä artikkelissani yhtenäistänyt kirjoitusasuja, vaan olen käyttänyt alkuperäisissä lähteissä olevia merkintätapoja. Nykyvepsässä siis *adivotazhe* kirjoitetaan *adivotaže*.<sup>36</sup>

Vepsän verkkosanaston mukaan besedasta esiintyy vepsäksi erilaisia muotoja, jotka

29 Zaitseva & Mullonen 1995, 16.

30 Vepsän verkkosanasto 2017.

31 Zaitseva & Mullonen 1995, 58.

32 Zaitseva & Mullonen 2007, 37.

33 Vepsän verkkosanasto 2017.

34 Karjalan kielen sanakirja.

35 Puura 2007, 9.

36 Grünthal 2015.

todennäköisesti johtuvat murre-eroista.<sup>37</sup> Näitä ovat muun muassa: *besedaл*, *besedau* ja *besedale*. Kyläilijä tai vieras on vepsäksi *besednik* ja monikossa *besednikad*.<sup>38</sup> Näitä murre sanoja ei esiinny lainkaan aiemmin mainituissa Zaitsevan & Mullosen toimittamissa sanakirjoissa.

*Besed*-sanana osalta on kiinnostavaa, että sen merkitys illanistujaisina tai illatsuina jää sanakirjoissa mainitsematta. Johtuuko tämä siitä, että kirjoissa on ollut rajallinen määrä käytössä informaatiota aina sanaa kohden vai siitä, että sanan merkitys on muuttunut aikojen kuluessa? Asian selvittäminen on työn alla.

Voidaan kuitenkin olettaa, että besedoilla on tarkoitettu nuorten illanistujaisia, mitä tulen käsittelemään myöhemmin tässä artikkelissa. Illanistujaisia ja varsinkin nuorten illanistujaisia on yleisesti ottaen tutkittu melko vähän. Hankalan asiasta tekee se, että illanistujaisien, kuten besedojen nimitykset ovat vaihdelleet alueellisesti paljon ja niistä on saatettu käyttää monenlaisia nimityksiä. Esimerkiksi Matti Sarmela mainitsee teoksessaan *Suomen perinneatlas: Suomen kansakulttuurin kartasto* useita illanistujaisiin liittyviä käsitteitä, kuten *käsityökisat*, *kökkö*, *köpelöt*, *öhkä* ja *yötsyt*.<sup>39</sup> Yhteistä illanistujaisille on ollut se, että ne ovat olleet maaseudun työläisnuorten tapa viettää vapaa-aikaa.<sup>40</sup>

## Beseda juhlaperinteenä

Karkeasti yleistäen voidaan sanoa, että Venäjällä ja Venäjällä asuvien kansojen keskuudessa praasniekalla, venäjäksi *praznik* [празник], tarkoitetaan juhlia. Nämä juhlaperinteet voidaan jakaa vuotuis- eli kalendaarisiin ja uskonnollisiin juhliin, joita yhdistää tietty ajankohta, jolloin juhlia vietetään. Vastaavasti beseda-perinne kuuluu juhliin, joita ei välttämättä ole sidottu tiettyyn ajankohtaan tai uskonnolliseen perinteeseen. Vaikka besedojen vieton ajankohtaa ei ole tarkasti määrätty, on niitä ennen vietetty yleensä syyskuusta lähtien aina kevään tuloon asti, kunnes maanviljelystyöt alkoivat. Kesällä niitä ei tiettävästi ole pidetty.

Vepsäläisten besedoista on kirjoitettu varsin vähän. Juhlaperinteisiin liittyvä tutkimus on yleensä keskittynyt lähinnä vuotuisjuhlien ja uskonnollisten juhlien tarkasteluun. Näihin on perehtynyt erityisesti Irina Vinokurova.<sup>41</sup> Huomioitavaa on, että *Vepsäläiset tutuiksi* -kirjassa Vinokurova esittelee artikkelissaan vepsäläisten juhlia, mutta ei mainitse kertaakaan besedoita tai nuorten omia juhlia.<sup>42</sup>

37 Vepsän verkkosanasto 2017.

38 Vepsän verkkosanasto 2017.

39 Sarmela 2007, 257.

40 Eerola 2020, 179–205.

41 Vinokurova 1998, 2005.

42 Vinokurova 1994, 129–143.

Vuonna 1951 julkaistussa E. A. Tunkelon toimittamassa *Näytteitä äänis- ja keskivepsän murteista* -julkaisussa, jonka aineisto perustuu E. N. Setälän ja J. H. Kalan vuonna 1888–1889 tallentamiin vepsänkielen näytteisiin, on kuvaus besedojen vietosta.<sup>43</sup> Se perustuu haastatteluun, jossa kuvataan besedojen viettoa Šimjärvellä, kylässä, jonka Neuvostoliitto lakkautti toisen maailmansodan jälkeen. Haastattelun mukaan besedat ovat olleet nuorten naisten ja miesten, tyttöjen ja poikien, illanviettojuhlia. Niiden yhtenä tarkoituksena on ollut oman elämänkumppanin löytäminen. On tietenkin muistettava, että kyseessä on tiettyyn tilanteeseen liittyvä muistiinpano, eikä sen luotettavuutta pysty enää todistamaan. Toisaalta muiden tutkimusten, joita käyn myöhemmin läpi, kuvaukset antavat samansuuntaisen käsityksen besedojen vietosta.

E. N. Setälän vepsänkielen näyteaineistossa oleva vepsänkielinen kuvaus nuorten illanvietosta on usean sivun mittainen, joten käyn siitä läpi vain pääkohdat.<sup>44</sup> *Besedale kut kävutas prihäd da devostkad Šimgäres* – ”Kuinka pojat ja tytöt Šimjärvellä illatsuissa käyvät” – kuuluu kokoelman ”tapain kuvauksiin” ja se on käännetty kokonaisuudessaan suomeksi.

Kuvauksen mukaan besedojen järjestäminen on tyttöjen tai nuorten naisten vastuulla: ”Juhlien alkuunpanosta vastaavat tytöt ja myös he maksavat juhlien pitopaikan vuokran jauhoilla, perunoilla tai muulla vastaavilla tavaroilla”. Tytöt huolehtivat myös juhlien aikaisesta ylläpidosta: ”Uunin lämmittää kukin tyttö, joka illatsuihin tulee: tuo halkoja ja päreitä, jotta iltaa istutaan”.<sup>45</sup>

Besedojen järjestämisessä on myös tärkeää, että pirtti, jossa juhlat pidetään, on sellainen, jossa voi tanssia ja laulaa. Toisaalta kaikissa kylissä ei välttämättä ole yhteispirttiä tai sopivaa tilaa.

Tällöin käydään illatsuissa pirteittäin: missä pirtissä on tyttö, [siinä] istutaan eh-too kausi; toiseksi ehtooksi toisen tytön luo, [sitten] taas kolmannen. Mutta kun [kierros]kerta loppuu [s.s. lopetetaan kertaansa], sitten lähdetään toiseen [kierros]kertaan.<sup>46</sup>

Besedan vietto alkaa yleensä iltasyömistä jälkeen: ”Illatsuun tytöt tulevat, [niin pian] kun vain illallinen syödään ja he pukeutuvat. Tullaan, istuudutaan pitkin lavitsoita”.<sup>47</sup> Kettusen matkakertomuksissa kuvataan myös sitä, kuinka besedoilla on tarjolla syötävää: ”Jo kolmesti ovat ennenkin käyneet minut kutsumassa besedalle (vierailulle) luokseen ja kestinneet tsajulla, piirakoilla ja oluella”.<sup>48</sup>

43 Tunkelo 1951, 327–330.

44 Tunkelo 1951, 327–330.

45 Tunkelo 1951, 327–328.

46 Tunkelo 1951, 328.

47 Tunkelo 1951, 328–329.

48 Kettunen 1945, 290.

Besedoissa on tärkeää se, että ne ovat nuorten oma juttu. Niihin liittyy yhteisesti sovittu yksityisyys: ”Vaikka tytöt mitä tekevät: vaikkapa poikien kanssa istuvat, muutamat yöt makailevat mielitiettyjensä kanssa, ei sanoisi isälle ja äidille, ei päästäisi sitä juoruttavaksi”.<sup>49</sup> Tytöt hakevat paikkansa tietyn hierarkkisen säännön mukaan, jossa ”paremmat tytöt ja vanhemmat istuutuvat pyhimyksenkuvannurkkiin, vaan huonommat ja nuoremmat istuutuvat alemma oveen päin kehräämään kuosalilla ja alkavat laulaa”. Hyvällä laulutaidolla tai ainakin voimakkaalla äänellä on merkitystä, sillä lauluja lauletaan ”lujalla äänellä, täydellä suulla, sen tähden että nuoret miehet kävelevät kylällä ja kuulisivat, että on illatsut”.<sup>50</sup>

Laulujen sanoissa on seksuaalista viestiä. He ”laulavat, sanovat siinä laulussa, että naisia, nuoret miehet” mutta kuvauksen perusteella ”Laulu on venäjänkieltä”. Miesten tehtävä on hakea naisia tanssimaan ja he ”ottavat joka tyttöä kädestä kiinni ja he pyöriivät ympäri pitkin lattiaa, [ottavat] kaikkia tyttöjä järjestään ja kiittävät naittamisesta”. Kuvauksen perusteella tanssi on katrillia.<sup>51</sup>

Myös Lauri Kettunen on matkakertomuksissaan toistuvasti tuonut esiin sitä, miten vepsäläiset viettivät besedoja. Kettusen sävy on yleensä paheksuva.<sup>52</sup>

Eikä iltaisin tule yhteispiirtissä työskentelystä paljon mitään, sillä tavallisesti on ”besednikoita” pirtti täynnä. Keräytyy neitsykäisiä ja prihoja pirtti täyteen, tytöt varttinat mukana kehräämään ja pojat kujeilemaan. Gaska sallii nuorten ja vanhojenkin ilon. Tulee joukkoon Matvei, pitkäpartainen ukko, ja vändäb garmonjha, soittaa harmonikkaa, sekä Gaskan havaintoa kerratakseni – trobutab jaugau, da barb träsise, polkee jalalla ja parta tärisee. Tällaisista besednikoista ja tanssitilaisuuksista minulle ei ole muuta kuin kiusaa.

Kuten kirjoituksesta käy ilmi, besedoilla on nuoria naisia (neitsykäisiä) ja miehiä (prihoja). Tytöt kehräävät ja tekevät töitä. He ovat näennäisesti passiivisia osallistujia, kun taas poikien rooli on olla näkyvästi aktiivinen. Kettunen mainitsee tanssitilaisuuden, mutta hän ei välttämättä ole tietoinen tai kiinnostunut koko juhlista. Tämäkin tulee esiin hänen kirjoituksestaan, sillä hänelle juhlista on vain kiusaa. Ehkä häntä harmittaa, että besedoja tyypillisesti vietettiin yhteistiloissa, joihin Kettunen joutui usein tyytymään kenttämatojensa aikana. Kettusen työskentelyrauha katkeaa toistuvasti besedojen takia. Usein syynä on meteli ja alkoholin käyttö. Myös miesten karkeat tavat ja tupakan savu häiritsevät: ”Illan pimettyä tulevat miehet tupakoimaan ja syljeskelemään, ja sitten myöhään iltasella taas naiset kehruuvehkeineen”.<sup>53</sup> Paheksuntaa herättää myös se, että

49 Tunkelo 1951, 328.

50 Tunkelo 1951, 329.

51 Tunkelo 1951, 329.

52 Kettunen 1945, 292.

53 Kettunen 1945, 363.

joskus nuorten kirkossakäyntikin jää väliin besedoiden takia: ”Illalla tuli (pirttiin) kuitenkin kovaäänisiä häplättäjiä besednikoita – eiväthän ne kirkkoon tule”.<sup>54</sup>

## Besedat lauluissa

Lühudpajoissa besedat ovat suosittu aihe. Lauluissa voidaan tuoda esiin esimerkiksi sitä, kuinka juhliin ei haluta mennä, koska oma sulho ei ole siellä.

*En mänä mä besedale, ile parad zelonast,  
ile siga minun melhišt, eba mittšed besedat.*<sup>55</sup> (Noidal)

En mene minä vierailulle, ei ole vihreää pukua. Ei ole siellä minun mielitiettyäni, eivät ole minkäänlaiset vierailut.

Tyttö on saattanut mennä juhliin ja odottanut omaa sulhoaan, mutta hän ei ole tullut paikalle:

*Kaig daugaižet kulutihe besedaišhe kävudes.  
Kaik silmäižed zabolih, maksaižen varastades.*<sup>56</sup> (Rozme)

Jalat lopen kuluivat, illanistujaisissa käydessäni.  
Silmii lopen alkoi kivittää armasta odottaessani.

Joskus besedojen tunnelmaa voidaan kuvata negaation kautta. Tämä laulu sopii nuoremmille tytöille.

*Om pöudeizes äi tsvetiid, da ei sa milei sada(ze).  
Om besedas äi prihid, da ei sa milei sadaze.*<sup>57</sup> (Rozme)

On pellossa paljon kukkia, enkä voi minä niitä saada.  
On illanistujaisissa paljon poikia, enkä voi minä heitä saada omakseni.

Besedoille ei aina voi mennä ilman lupaa. Seuraavassa laulussa omalta äidiltä pyydetään lupaa päästä besedalle:

*Pästa mama besedale, anda va'lentsud kenkta, da.  
Jesli mä rištas en tule, ogota keda-nibud!*<sup>58</sup> (Tsaigl)

54 Kettunen 1945, 379.

55 Kettunen ja Siro 1935, 140.

56 Sovijärvi ja Peltola 1982, 118–119.

57 Sovijärvi ja Peltola 1982, 118–119.

58 Väisänen 1916 no. 88.

Päästä äiti vierailulle, anna huopikkaat jalkaan.  
Jos minä en pitkään aikaan tule, lähetä joku minua hakemaan.  
(Käännös Jari Eerola)

## Beseda-perinteen taustaa muualla

Beseda-perinne on ollut hyvin yleinen erityisesti Venäjän maaseutualueilla, kuten luoteis-Venäjällä, johon voidaan lukea esimerkiksi Vologdan alue. Tšistovin mukaan talvisia illatsuja (*besedy, posidki*) alettiin pitää Pohjois-Venäjän alueilla jo lokakuun alkupäivistä.<sup>59</sup> Nuoriso kokoontui yhteen kisaamaan ja laulamaan sekä suorittamaan erilaisia menoja. Tytöt tekivät yleensä samalla kehruu- ja kirjomistöitä, minkä takia illatsuja kutsuttiin myös kehruuiltamiksi (*prjadimye besedy*).

Laura J. Olson ja Svetlana Adonyeva ovat tutkineet vuosien 1983–2010 aikana Venäjän maaseutualueiden naisten elämää.<sup>60</sup> Heiltä löytyy samantapainen organisoitu juhlaperinne kuin vepsäläisiltä. Yhteistä Setälän ja Postin tallentamaan kuvaukseen on muun muassa se, että besedojen järjestämisestä vastaavat vanhemmat tytöt, ja he vuokraavat talon sekä maksavat vuokran ruoalla. Juhlien pääasiallisena tarkoituksena on, että tytöt tapaavat poikia. Juhlissa myös lauletaan humoristisia lauluja, kuten tšastuškoja. Olsonin ja Adonyevan tutkimuksen mukaan tyttöjen ja poikien oletettiin myös ryhmäytyvän ja sosiaalistuvan besedoilla. Besedat nähtiin venäläisessä kulttuurissa yleensä hyvänä asiana.<sup>61</sup>

Olsonin ja Adonyevan mukaan besedojen vietossa on myös tapahtunut muutoksia aikojen kuluessa. Esimerkiksi 1900-luvun alkupuolella (neuvostoaikana) tyttöjen oletettiin olevan valmiita vastaamaan poikien haasteisiin. Tämä ilmeni tšastuška-kisailuna. Aikaisemmin tyttöjen oletettiin olevan pidättyväisiä.<sup>62</sup>

Nuorten keskenään viettämiä juhlia on ollut muuallakin kuin vain Venäjällä ja vepsäläisillä. Martti Sarmelan mukaan nuorisoryhmien toiminta on ollut samantapaista myös Ruotsin ja Baltian maiden kyläyhteisöissä.<sup>63</sup> On myös mahdollista, että nuorten kyläkulttuuria on kulkeutunut Baltian kautta esimerkiksi Etelä-Karjalan alueelle. Sarmelan mukaan illatsut ja erilaiset käsityöjuhlat ovat olleet suosittuja myös Suomessa ja erityisesti Savossa ja Karjalassa.<sup>64</sup> Itä-Suomessa ja Karjalassa nimitykset assosioituvat iltaan tai yöhön. Savolaisalueilla on käytetty sellaisia nimityksiä kuin *ehkä*, *ehta* (Etelä-Savo, Kannas) tai *öhkä* (Etelä- ja Pohjois-Savo). Karjalassa vastaavasti käsityöjuhlista on käy-

59 Tšistov 1976, 197.

60 Olson & Adonyeva 2012.

61 Olson & Adonyeva 2012, 52–65.

62 Olson & Adonyeva 2012, 52.

63 Sarmela 2007, 250.

64 Sarmela 2007, 256–257.

tetty nimityksiä *öitsit* (Etelä-Karjala ja Laatokan Karjala) ja *yötsyt* (Laatokan Karjala ja Pohjois-Karjala) tai illanistujaiset eli illatsut, jotka erilaisessa murremuodossa on tunnettu kaikkialla sekä Inkerissä että Karjalassa, myös Vienan ja Aunuksen puolella. Inkerin ja Karjalan alueella on myös esiintynyt *beseda*-termin käyttöä ja siihen rinnastettavia sanoja, kuten *pessota*, *pessouta*, *besodu* ja myös *bessoda*.<sup>65</sup> Tutkimusten mukaan laulut ja kaikenlainen kansanperinne on kuulunut juhlien ohjelmistoon. Vanhoja lauluja laulettiin mutta myös uusia kehitettiin. Juhlissa pojat kertoivat vitsejä ja viihdyttivät tyttöjä.<sup>66</sup>

## Besedojen loppuminen

Kuten eri lähteissä on kirjoitettu, levisivät kommunistiset aatteet varsinkin 1930-luvulla eri puolilla Venäjää ja samalla ne muuttuivat radikaalimmiksi etenkin vähemmistöjä, kuten vepsäläisiä, kohtaan.<sup>67</sup> Esimerkiksi vepsäläisalueilla kommunistiaktivistit hajottivat kirkkoja tai niistä tehtiin kulttuuritaloja. Kulttuuritaloilla ei voinut tuoda vepsäläistä perinnettä esiin, sillä ne olivat valtion hallinnassa. Kyläläisillä ei myöskään ollut niihin omaehtoista pääsyä. Myös suhtautuminen vepsän kieleen muuttui 1930-luvun lopulla, jolloin sen opetus lopetettiin ja kiellettiin kokonaan. Suhtautuminen etnisiin vähemmistöihin huononi Venäjällä entisestään toisen maailmansodan (1939–1944) aikana ja sen jälkeen. Tämän seurauksena monet vepsäläiskylät köyhtyivät ja kaikenlaisten juhlien järjestäminen väheni. Osa kylistä lakkasi kokonaan olemasta tai ne lakkautettiin.

Suomessa illanistujaiset (työjuhlat) loppuivat 1950-luvun jälkeen. Niiden tilalle tulivat ”tanssilavat, joissa soitettiin äänilevyjä tai tanssimusiikista huolehtivat ammattimuusikot”. Musiikista vastaaminen siirtyi keskitetyille ammattikoneistoille ja siitä tuli viihdeteollisuutta.<sup>68</sup> Kaija Heikkisen mukaan Venäjällä oli sotien jälkeen aika, jolloin ei ollut juhlia, sillä kaikesta oli pulaa.<sup>69</sup> Kuten Heikkinen toteaa, on kuitenkin vaikea jäljittää juhlien todellista muuttumista.

## Beseda ja musiikkiperinne – pohdintaa

Matti Sarmelan mukaan Suomessa illanistujaiset autoivat kansanperinteen säilymisessä.<sup>70</sup> Vepsäläisten besedat olivat toiminnallisia ja osittain myös luovia nuorten kokoon-tumisia. Niissä kisailtiin laulujen sanoituksilla, joten on myös todennäköistä, että uusia-kin sanoituksia syntyi. Vepsäläiset ja venäläiset ovat olleet vuorovaikutuksessa toistensa kanssa kauan, joten on mahdollista, että vepsäläisillä besedoilla on laulettu myös venä-

65 Karjalan kielen sanakirja.

66 Sarmela 2007, 257–258.

67 Vinokurova 1998, 110; Vinokurova 2005, 84–85; Helanterä & Tynkkynen 2002.

68 Sarmela 2007, 254.

69 Heikkinen 2006.

70 Sarmela 2007, 286.

jänkielisiä lauluja sekä lauluja, joissa kielet ovat saattaneet osittain sekoittua tai kuten Salve asian esittää, mukautua.<sup>71</sup> Toisaalta vepsäläisten paikallisten besedojen loppuminen on mahdollisesti vaikuttanut myös vepsäläisten omakielisen musiikkiperinteen muuttumiseen ja erityisesti juuri musiikkiperinteen venäjänkielistymiseen.

Olsonin ja Adonyevan mukaan vuosina 1930–1980 Venäjän maaseutuyhteisöissä kuoro-toiminta oli naisilla lähes ainoita keinoja tuoda esiin omaa mennyttä historiaa.<sup>72</sup> Vaikka Neuvostoaikana rakennettiin kulttuuritaloja ylläpitämään ja tukemaan kaikenlaista harrastustoimintaa, kuten kuoroja, niiden toiminnasta vastasi valtion elin. Se ei katsonut suopein silmin muiden kuin venäjänkielisten perinteiden harrastamista. Tästä syystä kuorotoiminta ei tarjonnut vepsäläisille mahdollisuutta heidän oman perinnesiikkinsä ja historiansa ylläpitämiselle.

Vepsän kielen luonnolliset kieliyhteisöt ovat muuttuneet erityisesti sodan jälkeen kaksikielisiksi, vepsäläis-venäläisiksi. Venäjältä on tullut koulutuksen ja ympäröivän yhteiskunnan kieli, kun taas vepsän käyttöympäristö on kaventunut jatkuvasti.<sup>73</sup> Vaikka kuorojen ohjelmistoissa on nykyäänkin jonkin verran vepsänkielistä laulustoa, monet laulut on sovitettu yleisesti vallalla olevan tyylin mukaan, joka ei välttämättä huomioi esimerkiksi sitä, miten vepsäläiset ovat itse laulaneet omakielisiään lauluja. Oman kokemukseni mukaan kuorojen musiikkia ei voi myöskään verrata beseda-perinteen luovaan ja mahdollisesti hetkessä tapahtuvaan improvisatoriseen laulujen muodostamiseen.

Kaija Heikkisen mukaan vepsäläiskylissä nykyään järjestettäville erilaisille juhlille (venäjäksi *praznik*) pyritään saamaan vepsäläinen sävy.<sup>74</sup> On kuitenkin huomioitava, että Heikkisen kirjoitukset kuvaavat 1990-luvun lopun ajanjaksoa, jolloin Neuvostoliitto oli juuri hajonnut ja vepsäläisten omatoiminen vepsän kielen ja kulttuurin elvyttäminen alkoi.

Tekemieni kenttämatojen perusteella voin sanoa, että paljon on tapahtunut juuri 2010-luvun aikana. Kylät ovat venäläistyneet ja niiden asukasmäärät vähentyneet. Lisäksi useimmat kyläläiset asuvat talvet kaupungeissa ja vepsäläiskylistä on tullut lähinnä kesänviettopaikkoja. Juhlia järjestetään enää vain isoimmissa kylissä. Vepsäläisyys on juhlilla näkyvässä mutta enää vain pienessä roolissa. Viime vuosina on pienemmissä kylissä, esimerkiksi Pontalassa, suljettu kulttuuritaloja ja tämän myötä myös kuorotoiminta on loppunut. Vepsän kielen käyttö vähenee jatkuvasti ja se on tätä nykyä jo erittäin uhanalainen kieli.

71 Salve 2005, 104.

72 Olson & Adonyeva 2012.

73 Grünthal 2015, 10.

74 Heikkinen 2006, 249.



## Arkistoaineisto

SKS KIA Armas Otto Väisäsen arkisto. Vepsäläinen laulukokoelma (sidottu). Kotelo 42.

## Kirjallisuus

- Asplund, Anneli 2006. Runolaulusta rekilauluun. *Suomen musiikin historia: Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, 108–165.
- Čistov, K. V. (toim.) 1976. *Venäläinen perinnekulttuuri: Neuvostoliiton Pohjois-Euroopan venäläisväestön etnologiaa 1800-luvulta 1900-luvun alkuun*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Eerola, Jari 2012. *Vepsäläiset lühüdpajot. Perusrakenteet, esityskäytännöt ja tyylillinen muutos*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Eerola, Jari 2015. *Vepsäläized lühüdpajoized. Vepsäläisiä lühüdpajoja*. Maailman musiikin keskuksen julkaisuja 16. Helsinki: Maailman musiikin keskus.
- Eerola, Jari 2020. Maaseudun työläisnuorten illatsut ja niiden musiikkiperinne Suomessa ja lähialueilla 1800–1950. *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista ja muusta kulttuuritoiminnasta*. Toim. Sajjaleena Rantanen, Susanna Välimäki & Sini Mononen. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 179–205.
- Fornäs, Johan 1998. *Kulttuuriteoria*. Tampere: Vastapaino.
- Grünthal, Riho 2015. *Vepsän kielioppi. Apuneuvoja suomalais-ugrialaisten kielten opintoja varten XVII*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Heikkinen, Kaija 2006. *Metsänpelko ja tietäjänaiset – Vepsäläisnaisten uskonto Venäjällä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Heikkinen, Kaija & Mullonen, Irma 1994. (toim.) *Vepsäläiset - Vepsäläiset tutuksi – Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Helanterä, Antti & Tynkkynen, Veli-Pekka 2002. *Maantieteelle Venäjä ei voi mitään*. Helsinki: Gummerus.
- Hämäläinen Niina & Karhu Hanna 2021. Riimillisen laulun asema pitkällä 1800-luvulla. *Historiallinen Aikakauskirja*, 119(3), 288–301.
- Kallio, Kati 2013. *Laulamisen tapoja. Esitysareena, rekisteri ja paikallinen laji länsi-inkeriläisessä kalevalamittaisessa runossa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Karjalan kielen sanakirja. Kotimaisten kielten keskus. <http://kaino.kotus.fi/kks> (luettu 7.12.2020)
- Kettunen, Lauri 1945. *Tieteen matkamiehenä – Kaksitoista ensimmäistä retkeä 1907–1918*. Porvoo: WSOY.
- Kettunen, Lauri & Siro, Paavo 1935. *Näytteitä vepsän murteista*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Lapin, Viktor 1977. Ruskaja pesnja u vepsov [Русская песня у вепсов]. *Soomo-ugri rahvaste muusikapärändist*. Toim. Ingrid Rüütel. Tallinn: Kirjastus Eesti raamat, 183–211.
- Lapin, Viktor 1989. Vepsäläinen melostroofi. *Punalippu* 10/1989. Karjalan Tasavallan kansallisuuspolitiikan komitean, Inkerin liiton, Karjalan Rahvahan liiton ja Vepsän kulttuuriseuran kulttuurilehti. Petroskoi: Periodika, 134–136.
- Lapin, Viktor 1999. Istoritšeskaja problematika russkogo muzykalnogo folklorä [Историческая проблематика русского музыкального фольклора]. Pietari.
- Niiranen, Elina 2013. *Maria Feodorovan laulupolut. Vienankarjalaisen laulajan repertuaari musiikkisukupolven rakentajana*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Puura, Ulriikka 2007. *Vepsän kielen monentaaniset ja frekventaaviset verbijohdokset. Johdoksen rakenteen, merkityksen ja käytön tarkastelua*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto, Suomalais-ugrilainen laitos.
- Olson, Laura & Adonyeva, Svetlana 2012. *The Worlds of Russian Village Women. Tradition, Transgression*,

- Compromise*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Salve, Kristi 2005. Vepsäläisestä folkloresta. *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saessalo. Tampere: Tampereen museot & Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 86–118.
- Saessalo, Lassi 2005. Vepsäläisestä kulttuurista, totta ja tarua. *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saessalo. Tampere: Tampereen museot & Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11–24.
- Sarmela, Martti 2007. *Suomen perinneatlas: Suomen kansankulttuurin kartasto 2 = Atlas of Finnish ethnic culture 2: folklore* (3. uusittu painos). Helsinki: Martti Sarmela.
- Sovijärvi, Antti & Peltola, Reino 1982. Äänisvepsän näytteitä. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Tunkelo, Eemil Aukusti 1951. *Näytteitä äänis- ja keskivepsän murteista*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Vepsän verkkosanasto 2017. <http://kaino.kotus.fi/sanat/vepsa/>. (luettu 24.2.2017).
- Vinokurova, Irina 1994. Pienen kansan suuret juhlat. *Vepsäläiset tutuiksi. Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen & Irma Mullonen. Joensuu: Joensuun yliopisto, 129–144.
- Vinokurova, Irina 1998. Äänisvepsäläisten kirkkopyhät: perinteet ja nykyaika. *Ison karhun jälkeläiset - perinne ja etninen identiteetti yhteiskunnallisessa murroksessa*. Toim. Pekka Hakamies. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 99–118.
- Vinokurova, Irina 2005. Vepsäläisten vuotuisjuhlista ja rituaaleista. *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saessalo. Tampere: Tampereen museot & Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 74–85.
- Zaitseva, Nina & Mullonen, Maria 1995. *Vepsä-venäläine, venä-vepsläine vajehnik*. Petroskoi: Karelija.
- Zaitseva, Nina & Mullonen, Maria 2007. *Uz venä-vepsläine vajehnik*. Petroskoi: Periodika.

MAARI KALLBERG

# Aunuksenkarjalainen runolaulu – laulajan työkaluja ja esittämisen tapoja

## Johdanto

Joitakin vuosia sitten halusin ryhtyä laulamaan aunuksenkarjalaisia runolauluja. Olin julkaisuissa törmännyt joihinkin itseäni kiinnostaviin runoihin ja sävelmiin. Useimmissa oli vain tekstejä, joissakin mukana oli myös sävelmiä. Laulaminen osoittautui kuitenkin hankalaksi, koska runosäkeiden pituudet vaihtelivat ja muutenkin runolaulumitta vaikutti erilaiselta kuin mihin olin tottunut. Pelkän runon perusteella tällaista runoa oli vaikea ryhtyä laulamaan, kun malli siitä, miten tavallista pitemmät tai lyhyemmät säkeet lauletaan, puuttui. Saatuaani Petroskoin kielen, kirjallisuuden ja historian institutun äänitearkistosta käyttööni joitakin aunuksenkarjalaisia runolauluäänitteitä havaitsin, että laulu kuulostaa hyvin luontevalta huolimatta siitä, että runolaulumitta ei noudattele totuttuja sääntöjä. Laulusta oli muutoinkin kuultavissa paljon sellaisia piirteitä, joita kirjallisista julkaisuista ei käy ilmi. Nämä piirteet tai elementit kuulostivat sellaisilta, joita laulaja voi halutessaan käyttää. Halusin selvittää, millaisia periaatteita sanojen sijoittelulle on löydettävissä, ja saada arkistoäänitteiden laulajien käyttämät työkalut myös omaan käyttööni. Samalla halusin pohtia, mistä nämä laulajien käyttämät keinot juontavat juurensa. Miettiessäni syitä sille, miksi runolaulu on niin erilaista Aunuksen Karjalassa kuin esimerkiksi Vienan Karjalassa, tuli mieleeni venäläinen bylinalaulu ja Laatokan alueelta tallennetut stiihulaulut sekä muut alueella tavatut venäläisen laulun lajit. Mietin, olisiko mahdollista, että aunuksenkarjalainen runolaulu olisi saanut vaikutteita bylina- ja stiihulaulusta? Löydettyäni maininnan, että Timofei Turuev olisi laulanut bylinaa sekä venäjäksi että karjalaksi, ryhdyin selvittämään asiaa.<sup>1</sup> Tässä artikkelissa etsin sääntöjä sanojen sijoittelemisesta sävelmään aunuksenkarjalaisessa runolaulussa ja esittelen joitakin aunuksenkarjalaiselle runolaululle ominaisia piirteitä. Uskon, että aihe kiinnostaa myös muita runolauluun vihkiytyneitä laulajia ja tutkijoita.

---

<sup>1</sup> Bogatko.

## Aunuksenkarjalaisen runolaulun keruuhistoriasta ja aiemmasta tutkimuksesta

Runolaulussa kieli on tärkeä osa laulua. Aunuksenkarjalassa runolaulua on laulettu karjalan kielellä. Karjalan kieli jakautuu kahteen päämurteeseen: varsinaiskarjalaan ja livvin-karjalaan eli aunuksenkarjalaan. Varsinaiskarjala jakautuu vielä kahteen alamurteeseen, vienankarjalaan ja eteläkarjalaan. Vienan Karjalassa puhutaan vienankarjalan murretta, eteläkarjalaa puhutaan tai on puhuttu Jyskyjärven eteläpuolisilla alueilla ja Suomen entisellä Raja-Karjalan alueella. Livvin eli aunuksenkarjalaa puhutaan Aunuksen Karjalan eteläosissa Karjalan Tasavallassa.<sup>2</sup> Tässä artikkelissa käsiteltävät runolaulut on tallennettu Aunuksen Karjalan kielialueelta.

Suomalaisista runonkerääjistä Aunuksen Karjalassa kävi ensimmäisenä Elias Lönnrot. Kolmannella matkallaan vuonna 1832 hän kävi silloisen Aunuksen kuvernementin pohjoisilla alueilla Repolassa ja Miinoalla. Kymmenennellä matkallaan vuosina 1841–1842 hän kävi Petroskoissa asti, mutta millään näistä matkoistaan hän ei tehnyt yhtään runomuistiinpanoa livvinkielisiltä alueilta. Matkalla Lönnrot kohtasi matkantekoon liittyviä vaikeuksia ja aikaa kului muun muassa passiasioden selvittämiseen. Raija Koponen kirjoittaa *Karjalan laulajat* -kirjan artikkelissaan, että Lönnrotille jäi kielteinen kuva koko alueesta.<sup>3</sup> Ilmeisesti Lönnrotille tuotti vaikeuksia myös Aunuksen Karjalassa puhuttu karjalan kielen livvin murre, jota hän ei oikein tuntunut arvostavan. Matkakertomuksessaan hän harmitteli, miten aunuksen murre on venäjän sekaista. Hän myös totesi, että vaikka Turun seudulla ”suomen kieli on kovin rumentunutta, ei se ole mitään verrattuna aunuksen murteeseen”.<sup>4</sup> Nämä Lönnrotin käsitykset ovat varmasti vaikuttaneet muidenkin kerääjien vähäiseen mielenkiintoon lähteä runonkeruuseen tälle alueelle. Aunuksen Karjalasta runolaulua onkin tallennettu määrällisesti huomattavasti vähemmän kuin Vienan Karjalasta tai Inkeristä. *Suomen Kansan Vanhat Runot* -kirjakokoelmassa Aunukselta tallennetut runot mahtuvat yhteen nidokseen, kun puolestaan vienankarjalaisia runoja on neljä ja inkeriläisiä yhdeksän nidosta.

Ensimmäisenä aunuksenkarjalaisia runolauluja tallensi D. E. D. Europaeus, joka teki vuosina 1845–1848, muutamaa vuotta Lönnrotin jälkeen, kaikkiaan viisi matkaa Aunuksen Karjalaan. Europaeuksen runosaalis jäi kuitenkin laihaksi johtuen laulajien haluttomuudesta laulaa kerääjälle.<sup>5</sup> Europaeus piti Ilomantsin Pahkalammin vanhauskoisten luostaria yhtenä syynä sille, miksi laulajien suhtautuminen vanhoja runoja kohtaan oli kielteinen.<sup>6</sup> Raija Koponen kirjoittaa *Karjalan laulajat* -kirjassa olevassa artikkelissaan yksityiskohtaisesti suomalaisten tutkijoiden keruutyöstä ja -historiasta Aunuksen Karja-

2 Kotimaisten kielten keskus.

3 Koponen 1968, 206.

4 Hahl ym. 1902, 15.

5 Koponen 1968, 207.

6 Koponen 1968, 207.

lassa. Keruuhistorian lisäksi artikkelissa on kuvauksia laulajista, heidän ohjelmistostaan sekä laulajien kohtaamisista kerääjien kanssa.<sup>7</sup>

Aunuksen Karjalan runonkeruusta kirjoittaa myös Sandra Stepanova. Hän selvittää artikkelissaan “Etelä-Karjalan (Etelä-Aunuksen) eepistä lauluperinnettä” neuvostoaikana tehtyä keruuta.<sup>8</sup> Stepanova pohtii syitä siihen, miksi monet kerääjät ovat muistiinpanoissaan puhuneet kansan umpimielisyydestä ja lauluhaluttomuudesta, vaikka he muuten ovat matkoillaan kohdanneet vieraanvaraisuutta. Hän mainitsee tärkeimmiksi syiksi kerääjien kiireen sekä harvat ja kestoiltaan lyhyet keruumatkat. Mielipiteensä hän perustaa omiin, monien vuosien kokemuksiinsa kenttätöystä sekä muiden kerääjien, kuten Petroskoissa 1900-luvulla Kielen, kirjallisuuden ja historian instituutissa työskennelleen folkloristin Viktor Jevsejevin vastaaviin kokemuksiin. Stepanov korostaa, että kerääjän ja laulajan välille täytyy ensin syntyä luottamus ja yhteisymmärrys. Vasta sen jälkeen menestyksenkäs keruutyö on mahdollista. Tästä luottamuksesta voi syntyä hedelmällistä kanssakäymistä, josta esimerkkinä Stepanova mainitsee oman keruutoimintansa lisäksi Jevsejevin yli 30 vuotta kestäneen yhteistyön Anastasija Nikiforovan kanssa. Stepanova nostaa esille myös näkemyksensä siitä, että ”kerääjä tekee runolaulajan”. Tällä hän tarkoittaa sitä, että suuren arvostuksen saaneita runolaulajia tai perinteentaitajia ovat lähes poikkeuksetta ne, joiden luona kerääjä on vierailut useampia kertoja. Tällaisia esimerkkejä on perinnemateriaalin tallennushistoriasta osoitettavissa useita.<sup>9</sup> Yksi tunnetuimmista lienee Lönnrotin ja Arhippa Perttusen välinen yhteistyö.

## Runolaulumitta, bylina ja stiihulaulu

Folkloristiikan tutkimuksen parissa käsite *kalevalamitta* on vakiintunut tarkoittamaan vanhakantaista itämerensuomalaista suullista runomittaa. *Klassisella kalevalamitalla* tarkoitetaan *Kalevalan* sekä tutkijoiden parhaimpina pitämien, lähinnä vienankarjalaisten ja inkeriläisten suullisten runojen pohjalta muodostettua runomittaa. Tutkimuskirjallisuudessa on ollut ja on edelleen käytössä monia eri nimityksiä puhuttaessa itämerensuomalaisesta suullisesta runoperinteestä.<sup>10</sup> Tässä artikkelissa käytän suullisesta kalevalamitasta nimitystä *runolaulumitta*. Tätä termiä käytti ensimmäisenä Outi Pulkkinen ja se on sittemmin vakiintunut kansanmusiikin ammattilaisten keskuudessa.<sup>11</sup> Haluan runolaulumitta-käsitteellä ilmentää sitä, että kyseessä on nimenomaan laulettu runo, sanan ja sävelen symbioosi.

Runolaulu koostuu tavallisesti 8–10-tavuisista säkeistä. Säkeet jakautuvat neljään runo-

7 Koponen 1968, 201–236.

8 Stepanova 1990, 57–88.

9 Stepanova 1990, 66.

10 Kallio ym. 2017, 139–140.

11 Pulkkinen 2009, 49–62.

jalkaan, joista käytän Heikki Laitisen tapaan nimitystä laulujalka.<sup>12</sup> Laulujalka koostuu kahdesta iskusta, painollisesta ja painottomasta. Kussakin laulujalassa on yleensä kaksi tavua, mutta etenkin ensimmäinen laulujalka voi sisältää myös enemmän tavuja. Runosäkeitä on kahdenlaisia: tasasäkeitä ja murrelmasäkeitä.<sup>13</sup> Tasasäkeissä sanojen pitkät pääpainolliset tavut sijoittuvat laulujalkojen nousuun eli painollisille kohdille. Murrelmasäkeissä sanojen lyhyet pääpainolliset tavut sijoittuvat laulujalkojen laskuun eli painottomille osille. Sanan ensimmäinen lyhyt pääpainollinen tavu ei voi sijoittua laulujalan alkuun painolliselle osalle. Tämä sääntö ei kuitenkaan koske ensimmäistä laulujalkaa.<sup>14</sup>

Runolaulua ovat itämerensuomalaisten keskuudessa laulaneet suomalaiset, karjalaiset, inkeroiset, vatjalaiset, virolaiset ja setot. Runolaulumitasta esiintyy monenlaisia muotoja ja esimerkiksi aunuksenkarjalaiset runot ovat hyvinkin erilaisia, jos niitä vertaa vaikkapa Vienan Karjalasta tallennettuihin runoihin. On todettu, että runomitta muuttuu joustavammaksi tultaessa Vienasta etelämmäksi, ja Virossa mitta poikkeaa jo huomattavasti vienankarjalaisista runoista.<sup>15</sup> Virolaisissa runoissa mitan mukaisia ovat myös tavupainolliset ((*silbilis*)-*rõhuliset*) säkeet, jossa lyhyet pääpainolliset tavut osuvat laulujalan painolliselle osalle.<sup>16</sup> Runolaulumitan ominaisuuksiin vaikuttavat kielen piirteiden lisäksi myös ympärillä olevat muut lauluperinteen lajit. Pirkko-Liisa Rausmaa nostaa Aunuksen Karjalassa lauletuista laulunlajeista esiin juuri bylinat ja stiihut, jotka ovat varmasti vaikuttaneet runomitan muotoutumiseen tällä alueella.<sup>17</sup>

Bylinat ovat venäjänkielisiä eeppejä lauluja. Niitä on tallennettu jo 1860-luvulta alkaen runsaasti myös Aunuksen Karjalasta. Tallennuksia on tehty paljon vielä 1900-luvulla.<sup>18</sup> Venäläisessä laulustossa bylinat kuuluvat sävelmiin, jotka rakentuvat epäsäännöllisen pituisista jaksoista. Sävelmäsäkeet jakautuvat kolmeen segmenttiin: 1. anakruusi eli nousutahti 2. keskisegmentti ja 3. klausuuli. Byliinoissa tärkeitä kohtia säkeessä ovat kolmas ja kolmanneksi viimeinen tavu, jotka ovat painollisia ja sijoittuvat sävelmäsäkeen iskullisiin kohtiin. Näiden väliin jäävien tavujen lukumäärä on vaihteleva, useimmiten se vaihtelee kolmesta viiteen niin, että koko säkeen yhteenlaskettu tavumäärä on 11–13.<sup>19</sup> Keskisegmentissä voi tavumäärästä riippuen olla useampia painollisia kohtia.<sup>20</sup> Yksi tärkeä elementti bylinarunoudessa on runomittaa ja säkeen pituutta säätelevät pienet lisäsanat ja -tavut, joilla ei runokontekstissa ole varsinaista merkitystä.<sup>21</sup>

Stiihulaulut ovat venäläisperäisiä ortodoksisesta kirkkolaulusta ja venäläisistä kansan-

12 Laitinen 2003, 222.

13 Laitinen 2006, 29–32.

14 Leino 2002 [1975], 210.

15 Kallio ym. 2017, 144.

16 Sarv 2008, 24–25.

17 Rausmaa 1968, 37.

18 Harvilahti 1985, 21.

19 Pašina 2005, 258.

20 Pašina 2005, 471–472.

21 Harvilahti 1985, 90.

sävelmistä vaikutteita saaneita legendalauluja. Karjalassa niitä laulettiin sekä venäjäksi että karjalaksi. Laulujen sävelmät olivat yksinkertaisia ja niitä esitettiin hartaasti venytäten.<sup>22</sup> Pirkko-Liisa Rausmaa mainitsee runo- ja proosamuodon siirtymisilmiöitä tarkastelevassa artikkelissaan, että runoja kerrottiin esitettävän ”*jorostaen*” tai ”*stiihun luaduh*”, jolloin sävelmä ei asettanut vaatimuksia runomitan suhteen.<sup>23</sup> Kuvauksesta voi ymmärtää, että stiihulaulujen esitystapa oli jonkinlaista laulun ja puheen sekoitusta, jossa tarina eteni laulaen, ehkäpä vähäsävelisellä sävelmällä, ja laulu saattoi välillä muuttua puheeksi tai puheenomaiseksi lauluksi. Kati Kallion mukaan Laatokan alueen stiihuissa on havaittavissa joitakin runolaululle ominaisia metrisiä piirteitä ja melodia-aineisia.<sup>24</sup>

## Aineisto ja laulajat

Aunuksenkarjalaisia runolauluja on julkaistu vuosien varrella erilaisissa julkaisuissa varsinkin Venäjällä suhteellisen paljon. Osa julkaisuista on tekstikokoelmia, mutta joissakin julkaisuissa on mukana myös nuotinnettuja runolauluja. Aikaisemmalle tutkimukselle on ollut ominaista, että tekstiä ja melodiaa on tarkasteltu erikseen. Jotta asiasta saisi kokonaiskäsityksen, tekstiä ja melodiaa tulisi mielestäni käsitellä kokonaisuutena. Tästä syystä olen ottanut tämän artikkelini aineistoksi vain sellaista materiaalia, josta käytösäni on ollut äänite.

Sain aineiston käyttööni kouluttaessani joitakin Karjalan Tasavallassa toimivia folklore-ryhmiä kuhmolaisen Juminkeko -kulttuurikeskuksen organisoimassa ECHO-hankkeessa vuosina 2012–2014. Halusin tuoda ryhmille laulettavaksi niiden omilta alueilta tallennettua runolaulua. Etsin ohjelmistoa Petroskoin kielen, kirjallisuuden ja historian instituutin äänitearkistosta ja pyysin kopiot lauluista, jotka valitsin äänitteiden sisällysluettelotietojen perusteella. Joidenkin nauhojen sisältö osoittautui kuitenkin joksikin toiseksi kuin mitä sisällysluetteloissa oli kerrottu, enkä saanut äänitteitä kaikista haluamistani lauluista. Siksi tämän artikkelin aineistoa voi pitää hieman sattumanvaraisena.

Aineistossani on yhteensä seitsemän laulua, joista viisi osoittautui Hiidestä kosinta -runon toisinoiksi. Tiedostan, että määrä on suppea ja tutkimustuloksiin voi olennaisesti vaikuttaa Hiidestä kosinta -runojen määrä aineistossani. Tämä runo tunnetaan yleisesti runona, josta on olemassa runolaulumitalla laulettuja, mutta myös runolaulumittaa käyttäen sekä suorasanaisesti kerrottuja tallenteita. Pirkko-Liisa Rausmaa on tutkinut juuri tämän runon muuntumista sadunomaiseksi.<sup>25</sup> Tekstijulkaisuista voi kuitenkin havaita, että Aunuksen Karjalasta on tallennettu runsaasti myös muita runoja, joissa esiintyy kahdeksaa tavua pitempiä ja lyhyempiä runosäkeitä. Uskon, että näiden äänittei-

22 Järvinen 1981, 17.

23 Rausmaa 1968, 37.

24 Kallio 2021, 67.

25 Rausmaa 1964.

den avulla pystyn selvittämään monia sellaisia asioita, joita julkaistuissa runoteksteissä tai nuotinnoksissa ei näy mutta jotka ovat laulajalle ja laulamiselle olennaisia työkaluja. Äänitteiden avulla on mahdollista tarkastella muun muassa sitä, miten sanat sijoittuvat sävelmään ja kuinka laulaja käsittelee sellaisia säkeitä, joissa runosäkeen tavumäärä poikkeaa runolaulusäkeelle tavallisesta kahdeksasta tavusta. Artikkelini yhtenä tarkoituksena onkin löytää suuntaviivoja sille, miten runolaulua on Aunuksen Karjalassa laulettu.

Anastasija Feodorovna Nikiforovalta (1888–1971) on aineistossani kolme laulua, jotka kaikki ovat Viktor Jevsejevin vuosina 1940 ja 1952 nauhoittamia. Runoaiheiden mukaisesti nimettynä ne ovat Marjavirsi, jossa on lopussa Hiitolasta kosinta -runoa, Iivanan virsi ja Eläimet viestinviejinä -runo. Nikiforovan Hiitolasta kosinta on oikeastaan Marjavirsi, sillä kosintaosuus jää lopussa vain lyhyeksi lähdön valmisteluksi. Tämä runo on julkaistu *Karjalan kansan runojen* ensimmäisessä osassa.<sup>26</sup> Toinen Nikiforovalta tallennettu laulu on Iivanan virtenä tunnettu Pietari Suuren Viipurin valloituksesta kertova laulu.<sup>27</sup> Äänite on julkaistu *Folkloristi kentällä* -nimisellä cd-levyllä.<sup>28</sup> Kolmas Nikiforovan laulama laulu on Eläimet viestinviejinä -runo, josta äänitteellä on yhdeksän säettä. Äänitteellä oleva runo on julkaistu pitempänä versiona Jevsejevin toimittamassa *Karjalan kansan runot I* -kirjassa.<sup>29</sup> Aiemmin, vuonna 1936 tallennettu versio on puolestaan julkaistu vuonna 1950 Jevsejevin toimittamassa kirjassa *Karelskie epitsjeskie pesni*.<sup>30</sup>

Neljä muuta aineistoni laulua ovat Hiidestä kosinta -runon toisintoja. Näistä vanhin on Viktor Jevsejevin Petroskoissa 1948 Anna Jegorovna Kibroevalta (s. 1888) tallentama versio.<sup>31</sup> Kirjassa *Karelskie epitsjeskie pesni* on tästä samasta runosta Kibroevalta vuonna 1945 Veskelyksessä tallennettu 209 säettä sisältävä tekstiversio, joka on äänitteellä olevaa laulua pitempi.<sup>32</sup> Kolmas Hiidestä kosinta -runo on Jevsejevin ja Leo Sunin vuonna 1958 Veskelyksessä Paraskovja Prokopjevna Ivanovalta (s. 1889) tallentama versio, jonka teksti on julkaistu *Karjalan kansan runot I* -kirjassa.<sup>33</sup> Tästä runosta on myös julkaistu vuonna 1935 tallennettu tekstiversio<sup>34</sup> sekä vuonna 1952 tehty äänite *Folkloristi kentällä* -levyllä.<sup>35</sup> Neljäs Hiidestä kosinta on vuonna 1958 Jevsejevin A. J. Mämmijevalta tallentama versio, jonka teksti on julkaistu *Karjalan kansan runoissa*.<sup>36</sup> Viidennen version on tallentanut Olga Feodorovna Zaitsevalta Unelma Konkka vuonna 1968. Myös tämä on julkaistu *Karjalan kansan runoissa*.<sup>37</sup>

26 Jevsejev 1976, 182–184.

27 Фон 5/4 Pedri kuulužu kuningassu.

28 Jevsejev 2010, raita 6.

29 Jevsejev 1976, 270–271.

30 Jevsejev 1950, 276–277.

31 Фон 4/2 Iro neidoi, impi neidoi.

32 Jevsejev 1950, 295–300.

33 Jevsejev 1976, 301–303.

34 Jevsejev 1950, 340–343.

35 Jevsejev 2010, raita 2.

36 Jevsejev 1976, 297–300.

37 Jevsejev 1976, 332–335.



## Laulajien repertuaarista ja runolaulun esittämistavoista

Kaikilta tämän artikkelin laulajilta on Petroskoin kielen, kirjallisuuden ja historian instituutin äänitearkiston arkistoluetteloiden mukaan tallennettu useita lauluja ja eri laulun lajeja runolaulusta itse seipitettyihin lauluihin. Nikiforovalta, Ivanovalta, Zaitsevalta ja Mämmijevalta on luetteloiden mukaan tallennettu lauluja sekä karjalan että venäjän kielellä. Venäjänkielisten laulujen lajeiksi on merkitty ainakin lyyrinen laulu, tšastuška, tanssilaulu ja romanssi. Jotkut laulajat ovat laulaneet joitakin lauluja myös suomeksi. Näiden joukossa on sekä inkeriläisiä röntyskälauluja että suomalaisiksi kansanlauluiksi luokiteltuja lauluja. Joidenkin laulujen kohdalla mainitaan niiden olevan käännetty venäjän kielestä. Vaikka laulajat esittivät lauluja karjalaksi ja venäjäksi, ei ole löydetty todisteita venäläisen kertomarunouden merkittävästä vaikutuksesta karjalaiseen runouteen tai päinvastoin.<sup>38</sup> Tamara Krasnopolskaja on tutkinut karjalan alueen lauluja ja toteaa, että karjalainen lauluperinne kietoutuu sekä tekstien että sävelmien osalta varsin tiiviisti venäläisen kanssa eteläisessä Karjalassa eli Aunuksessa ja pohjoisella alueella suomalaisen kanssa. Hän sanoo bylinan ja runolaulun välisen yhteyden näkyvän nimenomaan runojen säemuodossa sekä melodisissa yhtäläisyyksissä. Lisäksi hän mainitsee yleisesti Aunuksen alueen lauluperinteiden yhteiset esteettiset kriteerit.<sup>39</sup>

Mielenkiintoinen yhteys runolaulun ja bylinan väliltä löytyy myös aunuksenkarjalaiselta tunnetulta bylinoiden laulajalta Timofei Turujeviltä. Häneltä on tallennettu Petroskoin kielen, kirjallisuuden ja historian instituutin äänitearkistoon vuosina 1939 ja 1940 kolme karjalankieliseksi merkittyä Ilja Murometsistä kertovaa bylinaa. Näistä yksi, Antikaisesta kertova bylinaruno on julkaistu Joonas Aholan kirjassa *Neuvostokalevalainen runous*.<sup>40</sup> Aholan mukaan runossa on tunnistettava bylinamuoto, joka näkyy paralleerikertauksissa ja sanastossa.<sup>41</sup> Runosta voi myös löytää monia samankaltaisuuksia alueen runolaulujen kanssa. Petroskoin arkistossa on kahden Turujevin runon kohdalla merkintä, jossa mainitaan niiden olevan karjalan kielelle käännettyjä. Onko Turujev itse seipittänyt ne karjalaksi vai onko joku muu tehnyt käännöstyön, on vaikea sanoa. Ylipäättään kansanlaulujen käännökset olivat Neuvostoliitossa hyvinkin tavallisia ja monista lauluista tunnetaan eri alueilla paikallisilla kielillä laulettuja versioita. Aunuksen Karjalassa monia kansankuoroja 1930–1960-luvuilla johtanut Ivan Ljovkin tuotti kuoroilleen ohjelmistoa monin tavoin. Hän sävelsi ja runoili itse, mutta myös käänsi tekstejä tai runoili sävelmiin täysin uudet sanat. Kääntäessään hän saattoi muovata sävelmiä sopivammiksi omia kuorojaan ajatellen.<sup>42</sup> Nikiforova lauloi Ljovkinin johtamassa Vuohjärven kuorossa ja kuoron ohjelmisto näkyy myös Nikiforovalta tallennetuissa lauluissa. Hän teki muutenkin Ljovkinin kanssa paljon yhteistyötä. Ljovkin muun muassa sävelsi *Karjalaiset häät* -nimi-

38 Čistov 1976, 172.

39 Krasnopolskaja 1977, 5–7.

40 Ahola 2023, 270–271.

41 Ahola 2023, 271.

42 Suutari 2009, 66.

sen teoksen, joka pohjautui kahteenkymmeneen Nikiforovan laulamaan häälauluun.<sup>43</sup>

Äänitteiden kuunteleminen sekä omat kenttätökokemukseni ovat innostaneet minua pohtimaan runolaulujen esittämistapoja. Rausmaa on artikkelissaan maininnut runolaulujen esitystavan, jossa samassa laulussa yhdistellään suorasanaista ja runolaulumittaista kerrontaa. Tällaista ilmiötä on yleisesti pidetty osoituksena runolaulun rappeutumisesta tai laulajan muistamattomuudesta, ja kerääjät jättivät tallentamatta tällaisia esityksiä.<sup>44</sup> Yksi esimerkki runolaulumittaisen ja suorasanaisten kerronnan yhdistelmästä on Uno Karttusen Tatjana Hilipalta eli Vasseljevnalta, Lukkanen vaimolta Repolasta 1897 tallentama versio Luojan virrestä. Tallennettuna on kaksi versiota,<sup>45</sup> joista jälkimmäisen loppuosa on esitetty suorasanaisesti kertoen. Toisessa versiossa suorasanaista osuutta ei ole, vaan koko laulu on esitetty runomuodossa. Rausmaan mukaan sama laulaja on voinut esittää runoja myös ilman suorasanaista osuutta. Karttunen tallensi Hilipalta kaikkiaan 24 runoa, 1265 säettä.<sup>46</sup> Myös Arhippa Pertuselta on Lönnrot tallentanut tällaisen runoa ja proosaa yhdistelevän esityksen.<sup>47</sup> Runoa ja proosaa sisältäviä lauluja oli varmasti enemmän kuin miltä tallennusten perusteella näyttää, sillä kerääjät eivät välttämättä olleet kovin kiinnostuneita näistä mahdollisesti sekamuotoisina pitämistään esityksistä. Arkistossa onkin useita muistiinpanoja, jotka kerääjä on keruuhetkellä jättänyt kesken ilmeisesti siitä syystä, että esitys on muuttunut suorasanaiseksi.<sup>48</sup> Tämän artikkelin aineistossa Zaitsevalta tallennetussa esityksessä on useita tällaisia suorasanaisia lyhyitä jaksoja, ja laulaja myös päättää esityksen suorasanaiseen jaksoon.

## Metodit

Tämän artikkelin näkökulma on musiikkianalyttinen, mutta sisällytän näkökulmaani myös muusikon kokemusperäisen tiedon. Tärkeä osa analysointityötäni onkin ollut laulaa näitä runolauluja itse ja pyrkiä laulamalla omaksumaan arkistotalletoilta kuuluva laulutyyli. Tarkoitukseni on tulevaisuudessa hyödyntää tutkimustuloksia omassa taiteellisessa työssäni. Ajatuksena on ollut vahvasti Heikki Laitisen nimeämä malli *musisoiva tutkija, tutkiva muusikko*,<sup>49</sup> jota hän käytti Sibelius-Akatemian kansanmusiikin koulutuksessa, ja siellä opiskelleena olen itsekin omaksunut tämän metodin. Ajatuksena on, että muusikko voi tietoisesti vaihtaa näkökulmaa muusikosta tutkijaan ja tutkijasta muusikkoon. Tällä metodilla voi etsiä vastauksia aineistosta herääviin kysymyksiin.<sup>50</sup> Tässä tapauksessa itseäni kiinnosti ensisijaisesti se, miten laulajat sijoittivat sanoja sävelmiin.

43 Карелия.

44 Rausmaa 1968, 37.

45 SKVR II 699, SKVR II 330.

46 Koponen 1968, 214.

47 SKVR I3, 2008.

48 Rausmaa 1968, 60.

49 Laitinen 1991, 59–85.

50 Laitinen 2003, 335–337.

Menetelmänä tutkimuksellinen laulaminen on monitahoinen prosessi, joka sisältää pitkän kokemuksen erilaisten kansanlaulutyylien, kuten runolaulun, vienanjoiuin ja karjalaisten itkuvirsien laulajana. Ylipäättään laulajuuteeni liittyy pyrkimys ymmärtää perinnettä laulajan näkökulmasta. Ajatuksenani on, että kulttuuriin, kieleen ja historiaan liittyvä tutkimustieto yhdistettynä omaan laulajankokemukseen antaa tutkimukselleni sellaista informaatiota, jota ei pelkkien kirjallisten tai soivien lähteiden avulla pysty saavuttamaan. Oman laulajuuteni kannalta merkittävä taustatekijä on Karjalaan ja muualle suomalais-ugrialaisten kansojen pariin tekemäni lukuisat kenttämatkat ja niistä saadut kokemukset. Nämä elementit luovat hyvän pohjan lähteä *kuvitelluille kenttäretkille*, joka sekkin on Heikki Laitisen tutuksi tekemä menetelmä.<sup>51</sup> Siinä tutkija ottaa tutkimastaan ilmiöstä haltuun kaiken mahdollisen ennakkotiedon, mitä on saatavissa, ja tämän taustatiedon sekä oman mielikuvituksensa avulla kohtaa arkistotalleenteella laulavan henkilön ja käy vuoropuhelua hänen kanssaan.<sup>52</sup> Omassa prosessissani tärkeässä asemassa ovat myös laulajat, heidän persoonansa ja elämäntarinansa. Aina näitä tarinoita ei ole löydetävissä, mutta pienetkin tiedon muruset ruokkivat mielikuvitusta luomaan henkilökuva äänitteellä laulavasta ihmisestä.

Pauliina Syrjälä on avannut omaa musisoiva tutkija, tutkiva muusikko -prosessiaan artikkelissaan *Kantelepelimannit Arvi, Aarne ja Alfred: Tikkusoittotradition soiva tyyliintutkimus*.<sup>53</sup> Hän kirjoittaa osuvasti siitä, miten soittotyölin omaksuminen mahdollisimman tarkasti arkistotalleenteilta antaa taiteilijalle kyseisen ohjelmiston esittäjänä vapauden itse päättää ja perustella omat taiteelliset valintansa. Syrjälä toteaa, että jokainen arkistomateriaalien kanssa työskentelevä kansanmuusikko päätyy pohtimaan, missä määrin haluaa toistaa kuulemaansa sellaisenaan ja missä määrin omat taiteelliset mielitykset vaikuttavat arkistotalleenteilta opeteltuun musiikkiin ja sen esittämiseen.<sup>54</sup> Tämä on mielestäni tärkeä ja perustavanlaatuinen kysymys. Itse olen tämän tutkimuksen aineiston kohdalla pohtinut, kuinka paljon runolaulumitan määritelmän mukaisista säännöistä poikkeamia siedän omassa laulussani.

Oma laulamisprosessini on rakentunut niin, että olen ensin tehnyt nuotinnoksen ja sitten ryhtynyt äänitteen ja nuotinnoksen avulla opettelemaan laulua noudattaen mahdollisimman tarkasti laulajan antamaa mallia. Teen nuotinnokset heti aluksi, koska laulut ovat pitkiä, useiden kymmenien säkeiden mittaisia. Niiden opetteleminen ainoastaan korvakuulolta olisi itselleni hyvin hidasta varsinkin, kun laulussa on muistettavana myös sanat. Nuotti auttaa minua myös rakenteen hahmottamisessa ja erilaisten muunnelmien havaitsemisessa. Ensimmäiset nuotinnokset ovat muistiinpanon luonteisia ja tukevat arkistoäänitteellä olevan materiaalin opettelua. Prosessin edetessä nuottikuva tarken-

51 Laitinen 1991, 79.

52 Laitinen 2006, 333–335.

53 Syrjälä 2018, 35–65.

54 Syrjälä 2018, 46.

tuu ja valmiit nuotinnokset ovat arkistoäänitteiden paradigmaattisia rakenneanalyyseja, joista laulujen rakenteet ja muut elementit on nähtävissä. Jarkko Niemen ja Marko Jousteen mukaan paradigmaattinen rakenneanalyysi on parhaimmillaan aineistolähtöistä.<sup>55</sup> Siinä analysoijan työ on musiikkityylin periaatteiden oppimista ja löytämistä. Runolaulun paradigmaattisessa analyysissä tutkittavaksi rakenne-elementiksi eli segmentiksi muodostuu luonnollisesti runosäe ja sen musiikillinen vastine. Paradigmaattisessa nuotinnoksessa nämä segmentit asetellaan allekkain, jolloin sävelmää voi tarkastella säetasolla. Käytän prosessissani apuvälineenä mahdollisuuksia muokata tallenteella olevaa ääntä muun muassa hidastamalla tai nopeuttamalla tempoa, muuttamalla sävelkorkeutta, toistamalla pieniä pätkiä lukuisia kertoja sekä poistamalla kohinoita taajuuskorjaimilla.

Laulun opetteluvaihetta voisi kutsua vaikkapa eräänlaiseksi materiaalin syöttämiseksi omaan varastooni. Tämän jälkeen alan nuotinnosten avulla purkaa sekä nuotinnoksista että laulamisesta saatuja havaintoja. Listaan tietoisesti erilaisia laulajien käyttämiä ratkaisuja, kuten esimerkiksi melismoja ja niiden sijoittumista sävelmäsäkeeseen, melodiamuunnelmia sekä lisätavuja ja -sanoja. Tämän jälkeen laulan materiaalia niin, että tietoisesti käytän tai olen käyttämättä laulajien antamia malleja. Voin esimerkiksi purkaa tai toteuttaa melisman eri tavoin kuin laulaja on esityksessään tehnyt, laulaa toistaen samaa sanasäettä erilaisilla laulajan tekemillä sävelmävariaatioilla tai lisätä tai poistaa yksitavuisia lisäsanoja. Havainnoin, miten laulajan tekemät ratkaisut vaikuttavat yksittäisen säkeen sisällä: esimerkiksi, jos laulaja tekee sävelmämuunnelman yhden sävelen kohdalla, johtaako tämä muutoksiin myös muissa sävelissä? Voiko yhden sävelen muutos johtaa tietynlaisen pitemmän sävelmämuunnelman muotoutumiseen? Jos tekstissä esiintyy samanlaisia säkeitä, vertailen, miten laulaja laulaa toistuvan tekstisäkeen. Onko sävelmässä kohtia, jotka tuntuvat taipuvan muunnelmiin helpommin kuin jotkut toiset? Millaisissa kohdissa laulaja yleensä lisää pikkusanoja tai muuntelee tekstiä? Millaisia laulajakohdaisia eroja on havaittavissa? Onko laulajien tavoissa sijoitella sanoja eroja, ja onko näiden perusteella havaittavissa laajempia säännöstöjä sanojen sijoittelemisesta?

Olen myös tarkastellut runoja ja niissä käytettyä kieltä ja kielen muotoja. Laulujen sanat olen kirjoittanut muistiin kuulonvaraisesti. Suurena apuna ovat olleet kirjalliset lähteet, joissa on julkaistuna tässä artikkelissa käsittelemiä laulujen versioita samoilta laulajilta. Pääasialliset lähteeni ovat olleet Viktor Jevsejevin toimittamat kirjat *Karelskie epitäšskie pesni* (1950) ja *Karjalan kansan runot I* (1976). Jälkimmäisen esipuheessa Jevsejev kirjoittaa runojen transkriptioiden periaatteista. Hän mainitsee mielenkiintoisena asiana puhekielestä poikkeavat sanat, jotka esiintyvät vain lauluissa. Jevsejevin mukaan lauluissa esiintyy paljon vanhentuneita tai kokonaan puhekielestä hävinneitä sanoja. Useimmin ne ovat hänen mukaansa jäänteitä varhaisvenäläisistä lainasanoista, mutta myös puhekielestä puuttuvia lainasanoja suomen kielestä. Esipuheessa mainitaan, että

<sup>55</sup> Niemi & Jouste 2013, 193–197.

näistä sanoista olisi luettelo kirjaan liittyvässä liitteessä, joka sisältäisi myös joidenkin runojen nuotinnoksia.<sup>56</sup> Harmillisesti en ole onnistunut löytämään liitettä mistään, eikä sen olemassaolosta tiedetty myöskään Petroskoin arkistossa. Kirjan toinen julkaisija on Tarton yliopisto ja kysyin asiaa myös kyseisen yliopiston kirjastosta, mutta sieltäkään ei löytynyt liitettä tai siihen liittyvää tietoa. Joistakin lauluista on julkaistuna teksti, joka on kirjoitettu juuri käytössäni olevan äänitteen pohjalta. Omat litteraationi kuitenkin eroavat näistä julkaistuista teksteistä monessa suhteessa. Olen pyrkinyt kirjoittamaan sanat mahdollisimman tarkasti kuulemani mukaisesti: esimerkiksi jotkut konsonantit kuuluvat laulaessa selkeästi kahdentuneina, vaikka ne eivät livvinkarjalan kieliopin mukaisesti kahdennu. Tästä nostan esimerkiksi Nikiforovan laulussa selvästi kuultavan sanan ”*muamalle*” (äidille), joka kieliopin mukaisesti olisi ”*muamale*”.

## Sanojen ja sävelen suhde

Aunuksenkarjalaisten runolaulujen runoja tarkasteltaessa huomio kiinnittyy säkeiden tavumääriin. Ne poikkeavat tavallisesta kahdeksasta tavusta ja määrä voi saman runon sisällä vaihdella paljonkin. Tämän artikkelin aineistossa on yhteensä 469 laulettua runosäettä, joiden tavumäärä on 5–18. Säkeistä 55% on 8-tavuisia, ja 9-tavuisia on 24%. 10-tavuisia säkeitä on 8% ja 11 tavua tai enemmän on havaittavissa 10%:ssa säkeistä. Alle 8-tavuisia säkeitä puolestaan on 3%. Tavumäärien lisäksi huomio kiinnittyy siihen, miten sanojen ensimmäiset pääpainolliset tavut sijoittuvat sävelmään. Runolaulumitalle on ominaista, että sanojen pitkät pääpainolliset tavut sijoittuvat laulujalan nousuun ja vastaavasti lyhyet pääpainolliset tavut laskuun. Tätä laajuussäännöksi kutsuttua ilmiötä on tarkastellut Pentti Leino artikkelissaan *Äidinkieli ja vieras kieli: Rahvaanrunouden metriikka*. Hän osoittaa, että laulujalan nousuissa esiintyy lyhyitä pääpainollisia tavuja ja vastaavasti laskuissa pitkiä pääpainollisia tavuja myös Vienan Karjalassa tallennetuissa runoissa.<sup>57</sup> Leino on artikkelissaan analysoinut kolmelta vienalaiselta laulajalta yhteensä 300 säettä, sata säettä kultakin. Taulukossa 1 on esitetty Leinon luvut ja omat laskelmani tämän artikkelin aineistosta, ja lisäksi siinä on vertailun vuoksi näkyvillä myös Leinon artikkelissaan esittämät luvut Arhippa Perttusen runoista. Mielenkiintoinen havainto näiden lukujen pohjalta on se, etteivät Vienan ja Aunuksen runoissa ilmenevät poikkeamat laajuussäännön noudattamisessa ole erityisen huomattavia. Tämän artikkelin aineistossa poikkeamia on yhteensä 17,4 %. Huomioitavaa on, että tähän laskelmaan en ottanut mukaan yli 11-tavuisia säkeitä, koska pitkissä runosäkeissä tavut voivat sijoittua hyvinkin vapaasti ja laulujalkoja voi sen vuoksi olla enemmän kuin neljä. Leinon Vienan aineistossa poikkeamat koko materiaalissa ovat 13,8 %. Verrattuna Arhippa Perttusesta kerättyjen säkeiden lukemaan 1,6 % sekä Aunuksen että Vienan lukemat ovat selkeästi korkeampia. Merkittävin ero Vienasta ja Aunuksesta tallennettujen runojen välillä

<sup>56</sup> Jevsejev 1976, 12–15.

<sup>57</sup> Leino 2002, 211.

koskee juuri tavumääriä. Leinon aineistossa vienalaisissa runoissa on 9- ja 10- tavuisia säkeitä ainoastaan 7,7 %, kun tämän artikkelin aineistossa niitä on peräti 32 %. Leinon aineistossa ei myöskään ole yhtään 11 tavua tai enemmän sisältäviä säkeitä.

Laulujalka	Viena Leinon mukaan	Aunus tämän artikkelin aineisto	Arhippa Perttunen
2. laulujalan nousu	17,5 %	18,1 %	2,6 %
3. laulujalan nousu	19,6 %	15,8 %	0,6 %
4. laulujalan nousu	9,4 %	8,0 %	–
kaikki nousut	16,9 %	13,8 %	1,4 %
2. laulujalan lasku	10,9 %	5,7 %	2,7 %
3. laulujalan lasku	–	4,8 %	1,3 %
4. laulujalan lasku	–	–	–
kaikki laskut	5,1 %	3,5 %	1,9 %
kaikki yhteensä	13,8 %	17,4 %	1,6 %

**Taulukko 1.** Taulukossa esitetään prosentteina laajuussäännön vastaiset esiintymät runosäkeissä eli laulujalkojen nousuun osuvat lyhyet pääpainolliset tavut ja laulujalkojen laskuun osuvat pitkät pääpainolliset tavut. Ensimmäinen laulujalka ei ole mukana laskuissa, sillä siinä sääntö ei päde.

Jarkko Niemen ja Marko Jousteen mukaan melodian ja tekstin suhdetta, ja niiden tapaa edetä ajassa, voi pohjoisten laulukulttuurien yhteydessä kuvata käsitteillä *syllabinen*, *melismaattinen* ja *resitatiivinen*.<sup>58</sup> Syllabisessa tavassa jokaista tekstitavua vastaa yksi sävel ja päinvastoin. Laulaja vie näin ollen yhtä aikaa eteenpäin sekä tekstiä että melodiaa. Melismaattisessa tavassa sävelmä puolestaan hallitsee tekstiä ja tekstin eteneminen pysähtyy. Kun sidotaan yhteen useampia säveliä, pystytään sävelmään sijoittamaan vähemmän tavuja kuin syllabisessa tavassa. Resitatiivisessa tavassa taas teksti on hallitsevassa asemassa. Teksti etenee ja rytmi säilyy, mutta sävelmä pysähtyy paikalleen niin, että laulaja jää toistamaan samaa säveltä. Näitä samoja käsitteitä voi mielestäni soveltaa myös aunuksenkarjalaisen runolaulun yhteydessä.

On olemassa joitakin yleisiä periaatteita liittyen siihen, millä tavoin yli tai alle kahdeksantavuiset runosäkeet sijoittuvat runolaulusävelmään. Yhtenä sääntönä pidetään sitä, että ensimmäinen laulujalka voi sisältää enemmän kuin kaksi tavua. Ylimääräisten tavujen sijoittaminen kolmanteen tai neljänteen laulujalkaan ei ole kuitenkaan täysin poikkeuksellista.<sup>59</sup> Myös Kati Kallio toteaa tällaisen olevan mahdollista, mutta harvinaista.

<sup>58</sup> Niemi & Jouste 2002, 199–200.

<sup>59</sup> Sadeniemi 1951, 77–79.

Pelkkien kirjallisten lähteiden avulla tätä on hankala tutkia ja Kallio onkin tarkastellut asiaa äänitteiden avulla, sekä vertailemalla niitä kirjallisiin muistiinpanoihin. Hänen tutkimuksensa mukaan laulajat voivat sijoittaa tavut myös muodostamalla säkeen alkuun ikään kuin ylimääräisen metrisen aseman. Kallio osoittaa esimerkein, että tällaisia säkeeseen kuulumattomia tavuja voi olla useampiakin.<sup>60</sup> Heikki Laitinen on analysoinut säkeeseen kuulumattomia lisätavuja Anni Tenisovan laulamaa Marian virttä käsittelevässä artikkelissaan. Hänen mukaansa lisätavun rooli on ottaa vauhtia tai antaa laulajalle miettimisaikaa.<sup>61</sup> Kallio mainitsee myös joidenkin laulajien lisäävän musiikillisia iskuja sävelmäsäkeeseen, jotta ylimääräiset tavut saadaan mahdutettua siihen.<sup>62</sup>

Tutkimuksista löytyy joitakin periaatteita liittyen kahdeksaa tavua lyhyempien säkeiden laulamiseen. Yksi tapa on venyttää tavua niin, että se täyttää koko laulujalan.<sup>63</sup> Jukka Saarinen esittää Perttuselta kerätyn kirjallisessa muodossa olevan aineiston pohjalta lyhyiden säkeiden laulamiseksi kolme tapaa.<sup>64</sup> Vaikka säkeiden pituus olisi kerääjän muistiinpanoihin kirjoitettuna alle kahdeksan tavua, ovat ne kuitenkin laulettuna kahdeksantavuisia. Saarinen lähtee siis ajatuksesta, että kaikki säkeet ovat laulettuna vähintään 8-tavuisia, eikä hän näe syytä olettaa, että käytössä olisi erillistä lyhyemmille säkeille sopivaa sävelmää. Hänen mukaansa ensimmäinen tapa on arkaainen, eli lauletuksessa kielessä on käytössä kielen vanhempi muoto. Tämä on yleistä etenkin illatiivissa, jossa esimerkiksi puhekielinen *merh* voi laulettuna olla vanhemmassa *merhen*-muodossa. Joskus laulaja voi myös muodostaa uuden päätteen uudemman tai vanhemman muodon päälle. Tällaisesta hän mainitsee esimerkkinä Miihkali Perttuselta tallennetussa puheessa ilmenevän verbin *tulouve*. Kyseessä on yksikön kolmannessa persoonassa oleva verbi *tulou* (tulee), johon Perttunen on lisännyt *ve*-päätteen: *tulouve*. Toinen Saarisen mainitsema tapa on täytesanan lisääminen, joista hänen mukaansa yleisimmin käytetään sanaa ”on”. Kolmas tapa on poikkeuksellinen tavujako. Petri Lauerma selittää tätä ilmiötä Boreniusken talentamien Larin Parasken runojen pohjalta. Borenius on merkinnyt muistiinpanoihinsa eri tavuihin kuuluvat vokaalit niiden alapuolisella alaspäin aukeavalla kaarimerkillä. Tällöin seitsemäntavuinen säe saadaan laulettaessa usein kahdeksantavuisiksi jakamalla pitkä vokaali tai vokaaliyhtymä kahteen tavuun: esimerkiksi 7-säkeinen säe ”tul miu vel-loi Vi-ro(i)s-ta” muuttuu laulettuna 8-tavuiseksi ”tul miu vel-lo-i Vi-ro(i)s-ta”.<sup>65</sup>

Aineistostani nousee esiin erilaisia tapoja yhdistää runo ja sävelmä. Lähtökohtana voidaan pitää syllabista tapaa, jossa yhtä tavua vastaa yksi sävel. Useimmiten säkeessä on kahdeksan tavua ja kahdeksan säveltä. Aineistossani on myös sävelmiä, joissa kaksi säveltä sidotaan kaarella yhteen, jolloin yhdellä tavulla lauletaan nämä molemmat säve-

60 Kallio 2021, 67.

61 Laitinen 2004, 163–164.

62 Kallio 2021, 68.

63 Kallio 2021, 69.

64 Saarinen 2018, 79.

65 Lauerma 2004, 36.

let. Tulkitsen tällaisen säännönmukaisesti toistuvan sidonnan edelleen noudattavan syllabista systeemiä. Jos tekstisäkeessä on enemmän kuin kahdeksan tavua, voi laulaja lisätä sävelmäsäkeeseen tarvittavan määrän säveliä. Jos tekstisäkeessä taas on vähemmän kuin kahdeksan tavua, voi säveliä vähentää suhteessa niihin. Samalla säkeiden ajallinen kesto joko kasvaa tai lyhenee. Sävelmä siis joustaa tavumäärän mukaan. Se, missä kohdassa laulaja muokkaa sävelmää, on olennainen asia. Olen tehnyt havainnon, että kukin sävelmä jakautuu kolmeen osaan: alkuosaan, keskiosaan ja loppuosaan. Mielestäni näyttää siltä, että alku- ja loppuosat pysyvät kiinteämpimuotoisina, mutta keskiosa elää tavumäärien mukaan. Näen tässä selkeän yhteyden bylinalauluun ja mietin, voisiko tässäkin tapauksessa sävelmän jakaa kolmeen eri osaan: alku-, keski- ja loppuosaan ja nimetä bylinan tapaan anakruusiin, keskisegmenttiin ja klausuuliin? Tällöin ensimmäinen runolaulujalka olisi anakruusi, keskisegmentti käsittäisi toisen ja kolmannen runolaulujalan ja neljäs laulujalka klausuulin.

## Sanojen sijoittelu sävelmiin aineistossani

Kahdeksantavuisissa runosäkeissä sanojen sijoittelu sävelmään noudattaa yleensä syllabista systeemiä. Huomioitavaa on se, että sanojen lyhyet pääpainolliset tavut voivat sijoittua laulujalan nousuun ja vastaavasti pitkät pääpainolliset tavut voivat sijoittua laulujalan laskuun.

on - go voi - du vo - l(o)-va - ri - lois - su

on - go li - ho - i - da lin - nas - su

Kuva 1. Anastasija Feodorovna Nikiforova  $\Phi$ OH 5/4 1. sivu, rivit 9 ja 10.

Yhdeksäntavuisissa säkeissä esiintyy useita tapoja sanojen sijoittelulle. Yksi mahdollisuus on ensimmäinen laulujalka, johon ylimääräiset tavut tavallisestikin runolaulussa sijoitetaan. Tällöin ensimmäisen laulujalan rytmi tihentyy, mutta siihen käytetty aika ei lisäännä.

e - let - tiin ol - diin ai - goih saa - he

Kuva 2. Olga Feodorovna Zaitseva  $\Phi$ OH 984/2. 1. sivu, rivi 12.



Tämä ei kuitenkaan ole ainoa tapa laulaa 9-tavuisia säkeitä. Ylimääräisiä tavuja voidaan lisätä myös toiseen ja kolmanteen laulujalkaan, jolloin rytmi näissä kohdissa tihentyy.



Kuva 3. Olga Feodorovna Zaitseva ФОН 984/2. 1. sivu, rivi 3. (2. laulujalka)



Kuva 4. Olga Feodorovna Zaitseva ФОН 984/2. 2. sivu, rivi 15 (3. laulujalka)

Yli yhdeksäntavuisissa säkeissä tapoja on myös useita. Laulaja voi niissäkin sijoittaa ylimääräiset tavut ensimmäiseen laulujalkaan, jolloin rytmi tihenee, mutta käytettävä aika ei lisäännä.

Kuva 5. Anna Jegorovna Kibroeva ФОН 4/2. 1. sivu, rivit 3, 4 ja 5.

Tämän lisäksi on mahdollista lisätä säkeeseen iskuja niin, että säkeen ajallinen kesto muuttuu. Lisäykset tehdään usein joko toiseen, kolmanteen tai jopa molempiin laulujalkoihin niin, että säkeen alku- ja loppuosissa säilyvät kullekin sävelmälle ominaiset piirteet. Tätä tapaa voisi mielestäni pitää resitatiivisena, vaikka sävelmä ei Niemen ja Jousteen resitatiivimääritelmän mukaan jää yhdelle sävelle.<sup>66</sup> Usein siinä toistuu sävelmässä jo oleva sävelkuvio ja tulee tuntuma, että sävelmä jää paikoilleen tai siinä toistetaan lyhyttä melodiamotiivia.

Yksi tapa, joka tulee esille varsinkin yli 9-tavuisissa säkeissä, on laulaminen sanarytmin mukaan. Jos sävelmäsäe on laulussa pääsääntöisesti muodostunut niin, että kahdeksas-

<sup>66</sup> Jouste & Niemi 2002, 200.

osat ovat ryhmittyneet 2 + 3, 2 + 3, voi laulaja muuttaa ryhmitystä sanarytmin mukaisesti. Tällöin säännöllisesti jatkunut 2 + 3, 2 + 3 -ryhmitys voi muuttua esimerkiksi muotoon 3 + 3, 2 + 3 tai 3 + 2, 3 + 2 + 2.

Kuva 6a. Parasakovja Prokopjevna Ivanova фон 42/8. 1. sivu, rivi 1 (2+3, 2+3).

Moa-mo - jai - ni kan - da - joi - ni ma - gien mai-jon an - da - joi - ni

Kuva 6b. Parasakovja Prokopjevna Ivanova фон 42/8. 2. sivu, rivi 14 (3+3, 2+3)

vas - ki - čut pa-net va - rač-čuk-se ši - ži - lius-kut i vi-čoi-k-se

Kaksisäkeisissä sävelmissä on mahdollista tehdä myös niin, että yksi tekstisäe täyttää sekä esi- että jälkisäkeen eli kaksisäkeinen sävelmä ikään kuin yhdistyy yhdeksi pitkäksi säkeeksi.

Kuva 7. Parasakovja Prokopjevna Ivanova фон 42/8. 2. sivu, rivi

jo-go ny-göi an - nat An'-n'oin ai - no tyt - tä - re - ni

Lyhyissä, alle kahdeksantavuisissa säkeissä, esiintyy vastaavasti seuraavia tapoja. Sävelmä kutistetaan niin, että alku- ja loppuosat pysyvät laulussa vakiintuneessa muodossa, mutta keskiosassa käytetään sen verran säveliä kuin tavumäärä vaatii. Samalla ajallinen kesto lyhenee. Toinen tapa on melismaattinen eli tekstin eteneminen pysäytetään sitomalla säveliä yhteen, jolloin yhdellä tavulla saadaan laulettua pitempi aika.

Kuva 8. Olga Feodorovna Zaitseva фон 984/2. 3. sivu, rivit 11 ja 12 (12. rivi 7 tavua)

va - rus - te - le val - giet so - vat  
voi jo van - hin vel - jyö - ni

## Lisävokaalit, lisätavut ja pikkusanat

Äänitteiltä on kuultavissa myös muita laulun aikana tapahtuvia laulutekstiin liittyviä asioita, kuten yksitavuiset pikkusanat, puhekielestä poikkeavat sanamuodot ja sanoissa esiintyvät välivokaalit. Sanan loppuun laulettu vokaali aiheuttaa usein sen, että sanan tavutus muuttuu ja tavuja tulee yksi lisää. Tällaista esiintyy etenkin sanoissa, jotka päättyvät konsonanttiin h tai l. Livvinkarjalassa h-päätteen saavat nominit yksikön ja monikon illatiivissa, sekä verbit monikon 3. persoonassa. L-päätteen puolestaan saavat nominit adessiivissa, sekä yksikössä että monikossa: esimerkiksi säkeessä *suurel on suloikivele* viimeinen e on laulaessa lisätty. Joskus nämä lisätyt äänneet ovat ns. redusoimattomia vokaaleja eli epämääräistyneitä, toisinaan taas täysin selkeitä. Sanat *suurel* ja *suloikivel* ovat molemmat adessiivimuodossa. *Suloikivi* tarkoittaa suomeksi valkeaa tai vaaleata kiveä, tavallisesti aluna- tai piikiveä.<sup>67</sup> Kielioopin mukaisesti sanan pitäisi olla muodossa *suloikivel*, mutta loppuun on lauletaessa lisätty e, jolloin neljään tavuun jakautuva sana *su-loi-ki-vel* muuttuu viisitavuiseksi *su-loi-ki-ve-le*. Tässä tapauksessa säe täydentyi 8-tavuiseksi, mutta usein vastaavissa tapauksissa säe muuttuu 8-tavuisesta 9-tavuiseksi. Esimerkiksi otan säkeen *kolme vuottu sie seizotahe*. *Seizotahe* olisi kielioopin mukaisesti *seisotah*, mutta viimeinen e muuttaa sanan kolmitavuisesta nelitavuiseksi ja koko säkeen kahdeksantavuisesta yhdeksäntavuiseksi. Yleisenä huomiona tavutuksesta mainitsen, että livvin karjalan tavutus poikkeaa suomen kielestä siten, että diftongin tai trifongin sisällä ei voi olla tavarajaa.<sup>68</sup>

Nikiforovan laulamassa Viipurin valloituksesta kertovassa laulussa esiintyy myös sanan loppuun lauletaessa lisättyä u-äännettä. Esimerkiksi inessiivimuotoinen sana *linnas* (kaupungissa) on laulussa muodossa *linnassu*. Tällaisen päätteen saa myös nominatiivissa oleva substantiivi kuningas, joka lauletaan muodossa *kuningassu*. Tämän huomion on tehnyt myös Jevsejev, joka kirjoittaa *Karjalan kansan runot* -kirjan esipuheessa siitä, miten laulukieli eroaa puhutusta kielestä.<sup>69</sup> Hän mainitsee nimenomaan tämän inessiivin -ssu, -ssy- päätteen, jota ei esiinny millään karjalan kielen murrealueella.

Vokaaleita voidaan lisätä myös sanan keskelle svaavokaalina eli lyhyenä välivokaalina, jolloin lisätty vokaali aiheuttaa rytmisen tihtymän. Esimerkiksi Nikiforovan laulama sana *Pedri* on toisinaan laulettu svaavokaalin kanssa *Ped(i)ri*, jolloin kahdeksasosa jakautuu kahdeksi kuudestoistaosaksi. Nuotinnoksiin olen merkinnyt svaavokaalit sulkeisiin. Laulajan näkökulmasta tällaiset sanoihin joko loppuun tai keskelle lisättävät vokaalit voisi selittää käytännöllisesti. Säkeen loppuun lisätty vokaali mahdollistaa laulun etenemisen ilman katkoa. Sanan sisälle lisättävän lyhyen vokaalin avulla rytmiä voi tihtentää ja saada laulamiseen mukavaa rytmistä vaihtelua ja leikkisyyttä. Jouste, Juuti-

67 Karjalan kielen sanakirja 2009.

68 Pyöli 2021, 19.

69 Jevsejev 1976, 12.

nen & Koponen ovat löytäneet vastaavia piirteitä myös kolttasaamelaisten leu'ddista.<sup>70</sup> Heidän tutkimuksensa mukaan lisävokaalit selittyvät kielihistoriallisista syistä. Tällainen laulukieli, jossa esiintyy puhekielestä ja kieliopista poikkeavia muotoja, on ominaista juuri laulettulle runolle. Jukka Saarinen on väitöskirjassaan analysoinut Arhippa Perttusen runojen mitallista rakennetta. Saarinen toteaa, että runokieli on erikoisrekisteri, jossa tavanomaisesta poikkeavat muodot ja hahmotukset ovat mahdollisia ja jopa välttämättömiä.<sup>71</sup> Voisivatko aunuksenkarjalaisessakin runolaulussa ilmenevät lisävokaalit ja -tavut selittyä kielihistorialla ja kielen kehityksellä? Tätä kysymystä olisi tulevaisuudessa mielenkiintoista tutkia yhdessä kielentutkijan kanssa. Olen samaa mieltä kuin Jouste, Juutinen & Koponen, että laulettua kieltä tulisi tarkastella omana kielen lajinaan, johon vaikuttavat sekä kielen että musiikin rakenteet.<sup>72</sup>

Toinen äänitteillä kuuluva kielellinen ilmiö on pienet yksitavuiset lisäsanat, kuten esimerkiksi *i* (ja), *da* (ja), *go*, *kui* (kuinka), *ni* (niin). Sanat ovat karjalan kielen kieliopin mukaan konjunktioita eli sidosanoja, joilla voidaan yhdistää lauseita tai lauseen osia. Näyttää siltä, että näitä sanoja voidaan lisätä aika vapaasti säkeen alku-, keski- tai loppuosaan. Säkeen alkuun tai loppuun sijoitettuna ne luovat säkeiden välille anakruusin, kohotahdinomaisen vaikutelman. Nuotinnoksia tehdessä oli usein vaikea päättää, sijoittaisiko anakruusin säkeen loppuun vai seuraavan alkuun. Olen käyttänyt molempia tapoja ja päätökset olen tehnyt aika intuitiivisesti. Pikkusanojen lisäämisellä ei näytä olevan sellaista tarkoitusta, että niiden avulla haluttaisiin vaikuttaa sanojen sijoittumiseen sävelmäsäkeeseen. Eniten huomiota herättää Nikiforovan käyttämä *go*-tavu. Karjalan kielessä se voi olla joko sanan päätte tai erillinen pikkusana. Karjalan kieliopin mukaan *go*-päätte tekee sanasta kysyvän, suomen kielen tapaan esimerkiksi laulanko? Päätte esiintyy lauluissa *go*- ja *ga*-muodoissa, ja sen voi tulkita joko sanan päätteeksi tai erilliseksi pikkusanaksi. Päätteenä se ei mielestäni kuitenkaan aina luo kysyvää merkitystä. *I*-loppuisen-sanan tulkitsen usein niin, että se voi olla merkityksessä ja. Joskus *i* kuuluu selkeänä silloin, kun sanan viimeinen konsonantti, usein *n*, on liudentunut.

Kuva 9. Anastasija Feodorovna Nikiforova ФОН 5/4. 3. sivu, rivi 13.



Mielenkiintoisena seikkana voi todeta, että Marko Jouste on havainnut kolttasaamelaisten leu'ddien sisältävän myös näitä bylinallekin ominaisia pikkusanoja. Hän pohtii artikkelissaan, että lisätavut ovat siirtyneet leu'ddeihin mahdollisesti juuri karjalaisen

<sup>70</sup> Jouste ym. 2020, 48.

<sup>71</sup> Saarinen 2018, 79.

<sup>72</sup> Jouste ym. 2020, 35.

musiikin välityksellä.<sup>73</sup>

Zaitsevan laulusta löytyy myös tapa korostaa terävällä alukkeella kaarella sidottujen sävelten jälkimmäistä säveltä esimerkiksi säkeessä *engo pane aijan uale*. Sanan *pane ne*-tavu jakautuu kahteen jälkimmäiseen kahdeksasosaan niin, että viimeiselle sävelelle sijoittuva e-vokaali saa terävän alukkeen (*pa-ne-e*). Nämä olen merkinnyt nuotinnokseen alleviivaamalla kirjaimen, joka äännettäessä kuuluu terävänä alukkeena.

Yksi mielenkiintoinen huomio on se, miten laulaja laulaa toisinaan sävelmää sanarytmin mukaisesti. Tällöin laulaja korostaa sanan ensimmäistä pääpainollista tavua korkeammalla sävelellä tai muuten painottaen, jolloin siihen tulee samalla musiikillinen aksentti. Esimerkeiksi tästä otan Zaitsevan ja Ivanovan laulamat Hiidestä kosinta -runot. Molemmat käyttävät laulussaan sävelmää, jonka rytmikaava on 2+3, 2+3. Tämä toteutetaan siten, että ensimmäisen kolmen kahdeksasosan ryhmässä toinen ja kolmas kahdeksasosa on sidottu kaarella, ja jälkimmäisessä kolmen kahdeksasosan ryhmässä kaksi jälkimmäistä kahdeksasosaa on yhdistynyt neljäsosaksi. Laulaja voi halutessaan purkaa kaaren ja sijoittaa tähän kohtaan kolmitavuisen sanan. Esimerkiksi Zaitseva laulaa säkeen *ilmai heboizien hiestymättä* niin, että hän purkaa ensimmäisen melisman ja saa kaikki 9 tavua näin sopimaan melodiasäkeeseen.

Välillä laulajalla on tarve painottaa tekstiä sanarytmin mukaisesti ja välillä taas niin, että musiikillinen korko on merkittävämpi kuin sanapaino. Näyttää siltä, että pitemmissä säkeissä laulajat venyttävät sävelmää niin, että sanarytmi korostuu. Voisiko tämä johtua siitä, että nämä ylipitkät säkeet ovat voineet olla osa laulun suorasanaista kerrontaosuutta ja laulettuna puheenomaisuus kuuluu laulussa tällä tavoin? Toisaalta tällainen sanarytmin mukaisesti laulaminen on virolaisessa runolaulussa tavanomaista. Taive Särg on väitöskirjassaan tutkinut laulettua runon erilaisia painotuksia suhteessa sävelmään ja runomittaan.<sup>74</sup> Kirjassa on myös laaja selvitys aiheen tutkimushistoriasta Virossa.

## Lopuksi

Tässä artikkelissa olen esitellyt aunuksenkarjalaisten runolaulujen piirteitä, jotka ilmenevät erityisesti laulujen lauletuissa esityksissä. Olen etsinyt vastauksia siihen, miten laulajat sijoittelevat sanoja sävelmäsäkeeseen, jos runosäkeessä on vähemmän tai enemmän kuin kahdeksan tavua. Olen myös tarkastellut muita laulajien laulamisen aikana tekemiä valintoja, kuten pikkusanojen ja erilaisten vokaalien lisäämistä säkeeseen. Näistä koostuu ikään kuin laulajan työkalupakki, josta hän voi laulaessaan valita haluamansa työkalut käyttöönsä. Näitä työkaluja voivat hyödyntää myös nykyajan runolau-

<sup>73</sup> Jouste 2008, 29.

<sup>74</sup> Särg 2005.

lajat. Yhteenvetona voin esittää, että aunuksenkarjalaisessa runolaulussa laulajalla on monenlaisia mahdollisuuksia sijoittaa sanasäkeitä sävelmäsäkeeseen. Yli kahdeksantavuisissa säkeissä liiat tavut voi sijoittaa ensimmäisen laulujalan lisäksi myös toiseen tai kolmanteen laulujalkaan. Tämän aineiston perusteella ainoastaan neljäs laulujalka näyttää olevan sellainen, johon ylimääräisiä tavuja ei juurikaan sijoiteta. Sävelmä voi myös tarvittaessa joustaa sanojen mukaan. Jos säkeessä on paljon tavuja sijoitettavaksi, laulaja voi lisätä ylimääräisiä iskuja sävelmään, jolloin sen ajallinen kesto kasvaa, ja vastaavasti hän voi vähentää iskuja, jos säkeessä on vähemmän kuin kahdeksan tavua. Tällöin myös ajallinen kesto lyhenee. Kaksisäkeisissä sävelmissä sävelmäsäkeet voi yhdistää, jos laulettavana on hyvin pitkä sanasäe. Laulaja voi lisätä erilaisia pikkusanoja ja lisävokaaleita laulun aikana. Aiemmin mainitsin, että bylinalaulussa pikkusanoja lisätään sen vuoksi, että niillä säädellään runomittaa ja säkeen pituutta. Näyttää siltä, että aunuksenkarjalaisessa runolaulussa pikkusanoja ja tavuja ei lisätä sen vuoksi, että tavut osuisivat metristesti oikeisiin paikkoihin, vaan niiden lisäämisellä on jokin muu syy. Voisiko syynä olla Krasnopolskajan esille tuoma ajatus alueen lauluperinteiden yhteisistä esteettisistä kriteereistä,<sup>75</sup> joihin Joustekin<sup>76</sup> on viitannut? Sanarytmi näyttää olevan myös yksi sanojen ja sävelmän yhdistämisen tapa, jolloin sanojen pääpainollisia tavuja korostetaan myös musiikillisesti joko korkeammalla sävelellä tai muuten painottaen.

Tämä tutkimus vahvistaa käsitystä siitä, että lauluissa on olemassa erityinen laulukieli, johon vaikuttavat sekä kielelliset että musiikilliset rakenteet. Olen myös tuonut esille joitakin yhteisiä piirteitä aunuksenkarjalaisen runolaulun, venäläiseen bylinalaulun ja Karjalassa laulettujen stiihulaulujen välillä. Tulevaisuudessa aiheetta olisi mielekästä tutkia yhdessä kielentutkijoiden kanssa ja saada tarkempia vastauksia eri piirteiden takana olevista syistä. Samoin olisi kiinnostavaa perehtyä tarkemmin alueen laulunlajien yhteisiin esteettisiin kriteereihin ja saada myös enemmän kokemusta bylina- ja stiihulauluista laulamalla niitä itse.

Itselleni tämän tutkimuksen tekeminen on osoittautunut hyödylliseksi. Tekstikokeilmissa julkaistut runot ovat muuttuneet laulettaviksi, kun olen saanut tietää, miten tekstisäkeitä voi sijoitella ja mitä muita mahdollisuuksia laulajalla on suhteessa sanoihin ja sävelmään. Olen myös ryhtynyt pohtimaan laajemmin laulukieltä ja sitä, miten se näkyy tai ei näy erilaisissa julkaisuissa. Miten esimerkiksi SKVR:ssa<sup>77</sup> julkaistuja runoja voisi tulkita tästä näkökulmasta? Onko laulukielessä alueellisia eroja ja millaisia ne mahdollisesti ovat?

Omissa esityksissäni joudun jatkuvasti pohtimaan, kuinka paljon sallin ”virheitä”. Vaikka tiedän, että runolaulumitan säännöt ovat Aunuksen Karjalassa erilaiset kuin Vienan Kar-

<sup>75</sup> Krasnopolskaja 1977, 5.

<sup>76</sup> Jouste ym. 2020, 54.

<sup>77</sup> Suomen Kansan Vanhat Runot I–XV

jalassa, haluaisi koulutettu laulajan mieleni korjata runomittaa. Karjalan kieli ja karjalaisuus on noussut viime aikoina keskusteluun, ja kansanmusiikin tekijöidenkin toimintaan on kohdistunut kritiikkiä.<sup>78</sup> Haluaisin huomioida myös tämän asian ja karjalan kielellä laulaessani laulaa kieltä mahdollisimman oikein. Ristiriita onkin normitetun nykykielen, puhekielen ja laulukielen välillä. Laulukieli on tutkimusten mukaan sallivampaa ja sisältää poikkeamia sekä puhe- että normitetusta kielestä. Laulukieli sisältää myös puhekieleen kuulumattomia lainasanoja sekä suomen että venäjän kielistä. Tutkimustiedon lisääntyessä asiaan on helpompi suhtautua, ja voin hyödyntää sitä omassa taiteellisessa työssäni tietoisesti ja perustellen, nojaten myös tämän artikkelini tuloksiin.

Tutkimus herätti ajatuksia myös runolaulun esittämistavoista. Voisiko aunuksenkarjalaisen runolaulujen ylipitkien säkeiden yhtenä synnä olla Rausmaan osoittama runojen muuntuminen sadunomaisiksi,<sup>79</sup> vai onko kyseessä yksi vähemmälle huomiolle jäänyt esittämistapa, jossa suorasanaisten kerronta yhdistyy runolaulumittaiseen? Aunuksen Karjalasta on tallennettuna runsaasti esityksiä, joissa runolaulumittaisen tekstin ohella on myös suorasaanaista kerrontaa. Tämä ilmiö on kuultavissa myös käytössäni olevilla arkistoäänitteillä. Näyttääkin siltä, että tapa on ollut yleisesti laulajien käytössä, ja kyseessä on nimenomaan yksi runolaulujen esitystapa, ei laulajan muistamattomuus. Tällaisia esityksiä on tallennettu myös Vienasta, mutta koska siellä oli tarjolla paljon pelkästään runolaulumittaista materiaalia, kerääjät jättivät yleensä tämältyyppiset esitykset tallentamatta. Tutkimus innostaa jatkamaan suorasanaisten ja runomuotoisen kerronnan yhdistämistä myös omassa taiteellisessa työssäni. Tutkimuksellani haluan muistuttaa, että runolaulu on monitahoinen laulukulttuuri ja sen sisällä on paljon alueellisia ja laulajakohtaisia eroja. Toivon tutkimukseni lisäävän ymmärrystä tästä.

## Aineisto

### Äänitteet Petroskoin kielen, kirjallisuuden ja historian instituutin äänitearkistosta:

ФОН 42/8. Hiidestä kosinta: Paraskovja Prokopjevna Ivanova. Tallentajat: Viktor Jevsejev ja Leo V. Suni, Vieljärvi, 1958.

ФОН 4/2. Hiidestä kosinta: Anna Jegorovna Kibroeva. Tallentaja: Viktor Jevsejev, Petroskoi, 1948.

ФОН 40/1. Hiidestä kosinta: A. J. Mämmijeva. Tallentaja: Viktor Jevsejev, Petroskoi, 1958.

ФОН 5/4. Iivanan virsi: Anastasija Feodorovna Nikiforova. Tallentaja: Viktor Jevsejev, Vuohjärvi, 1952.

ФОН 97/20. Marjavirusi: Anastasija Feodorovna Nikiforova. Tallentaja: Viktor Jevsejev, Vuohjärvi, 1940.

ФОН 5/5. Eläimet viestinviejinä: Anastasija Feodorovna Nikiforova. Tallentaja: Viktor Jevsejev, Vuohjärvi, 1952.

ФОН 984/2. Hiidestä kosinta: Olga Feodorovna Zaitseva. Tallentaja: Unelma Konkka, Tšuralahti, 1968.

<sup>78</sup> Kallio 2023a, b ja c.

<sup>79</sup> Rausmaa 1964.

## Kirjallisuus

- Ahola, Joonas 2023. *Neuvostokalevalainen runous: Perinne ja propaganda Neuvosto-Karjalassa 1937–1963*. Helsinki: Karjalan sivistysseura.
- Bogatko, Julija. Бггатко, Юлия. Сказители-звезды. Arzamas. <https://arzamas.academy/materials/505> (luettu 6.2.2023).
- Čistov, K. V. 1976. *Venäläinen perinnekulttuuri*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Harvilahti, Lauri 1985. *Bylinat: venäläistä kertomaruoutta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Jevsejev, Viktor 1950. Евсеев, Виктор. Карельские эпические песни. Москва, Ленинград: Издательство Академии наук СССР.
- Jevsejev, Viktor 1976. *Karjalan kansan runot I Kalevalanaiheiset kertovat runot*. Tallinna: Eesti Raamat.
- Jevsejev, Viktor 1980. *Karjalan kansan runot II Kalevalanaiheiset kertovat runot*. Tallinna: Eesti Raamat.
- Jevsejev, Viktor 2010. *Folkloristi kentällä*. JUMCD13.
- Jouste, Marko 2008. Venäläisen bylinan ja kolttasaamelasien leu'ddin välisestä yhteydestä. *Musiikin suunta* 3-4, 12–31.
- Jouste, Marko, Markus Juutinen & Eino Koponen 2020. Kolttasaamelaisen Näskk Moshnikoffin leu'dd-kielen idiolekti. *Kulttuurintutkimus 1-2/ 2020*, 32–56.
- Järvinen, Irma-Riitta 1981. *Legendat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kallio, Kati 2015. Kalevalamitta oppineiden käytössä uuden ajan alun Suomessa. *Elore* 22(1), 1–30. <https://doi.org/10.30666/elore.79182>.
- Kallio, Kati, Frog & Sarv, Mari 2017. What to Call the Poetic Form: Kalevala-Meter or Kalevalaic Verse, regivärss, Runosong, the Finnic Tetrameter, Finnic Alliterative Verse, or Something Else? *RMN Newsletter* 12–13/2017, 139–161. <http://hdl.handle.net/10138/305420>
- Kallio, Kati 2021. Performance, Music, and Metre in Kalevala-Metric Oral Poetry. *Versification: Metrics in Practice*. Toim. Frog, Satu Grünthal, Kati Kallio & Jarkko Niemi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 59–78. <https://doi.org/10.21435/sflit.12>
- Kallio, Kati 2023a. Karjalaisuus, suomalaisuus ja Kalevala I: Karjalaiset. *Vähäisiä lisiä. Kirjoituksia kulttuurista, tutkimuksesta ja kulttuuriperinnöstä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <http://neba.finlit.fi/blogi/karjalaisuus-suomalaisuus-ja-kalevala-i-karjalaiset/> (luettu 1.3.2023).
- Kallio, Kati 2023b. Karjalaisuus, suomalaisuus ja Kalevala II: Voiko Kalevalan varastaa? *Vähäisiä lisiä. Kirjoituksia kulttuurista, tutkimuksesta ja kulttuuriperinnöstä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <http://neba.finlit.fi/blogi/karjalaisuus-suomalaisuus-ja-kalevala-ii-voiko-kalevalan-varastaa/> (luettu 1.3.2023).
- Kallio, Kati 2023c. Karjalaisuus, suomalaisuus ja Kalevala III: Miten tehdä tilaa? *Vähäisiä lisiä. Kirjoituksia kulttuurista, tutkimuksesta ja kulttuuriperinnöstä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <http://neba.finlit.fi/blogi/karjalaisuus-suomalaisuus-ja-kalevala-iii-miten-tehdä-tilaa/> (luettu 1.3.2023).
- Karjalan kielen sanakirja, 2009. *Karjalan kielen verkkosanakirja*. Kotimaisten kielten keskus. <http://kaino.kotus.fi/kks>
- Карелия, дом и могила сказительницы А.Ф.Никифоровой <http://ticrk.ru/regions/region/sights/sight/?PID=&ID=17279> (luettu 13.2.2023).
- Koponen, Raija 1968. Aunus. *Karjalan laulajat*. Toim. Pertti Virtaranta, Leea Virtanen, Matti Kuusi & Väinö Kaukonen. Helsinki: Kirjayhtymä, 201–236.
- Kotimaisten kielten keskus. *Kielitieto/Kielet/Karjala*. <https://www.kotus.fi/kielitieto/kielet/karjala> (luettu 2.2.2023).
- Krasnopolskaja, Tamara 1977. Краснополская Тамара. *Pesni Karelskogo kraja*. Петрозаводск: Карелия.
- Laitinen, Heikki 1991. Oma perinne vieraana kulttuurina – 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. *Kansanmusiikin tutkimus: metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: VAPK-kustannus, 59–85.



- Laitinen, Heikki 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Laitinen, Heikki 2004. Anni Tenisovan Marian virsi. *Kalevala ja laulettu runo*. Toim. Anna-Leena Siikala, Lauri Harvilahti & Senni Timonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 157–193.
- Laitinen, Heikki 2006. Runolaulu. *Suomen musiikin historia - Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, 15–79.
- Lauerma, Petri 2001. Larin Parasken epiikan metriikasta. *Virittäjä* 1/2001, 44–58.
- Lauerma, Petri 2004. *Larin Parasken epiikan kielellisestä variaatiosta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leino, Pentti 2002 [1975]. Äidinkieli ja vieras kieli: Rahvaanrunouden metriikka. *Mittoja, muotoja, merkityksiä*. Toim. Liisa Tainio, Aki Ontermä, Tapani Kelomäki & Minna Jaakola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 207–230.
- Lönnrot, Elias, Granö, J. G., Hahl, Jalmari & Niemi, Aukusti Robert 1902. *Elias Lönnrotin Matkat: 2 Osa, Vuosina 1841–1844*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Niemi, Jarkko & Jouste, Marko 2002. Teesejä pohjoisen laulun analyysiin: tarkastelussa nenetsit ja saamelaiset. *Etnomusikologian vuosikirja* 14, 161–209. <https://doi.org/10.23985/evk.101136>
- Niemi, Jarkko & Jouste, Marko 2013. Musiikin paradigmaattinen analyysi. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 173–200.
- Pašina, O. A. 2005. Пашина, О. А. Народное музыкальное творчество. Санкт-Петербург: Композитор.
- Pulkkinen, Outi 2009. Kirjallisesta takaisin muistinvaraiseksi – runolaulun opiskelumenetelmistä. *Kantele, runolaulu, itkuvirsi*. Toim. Pekka Huttu-Hiltunen, Frog, Janne Seppänen & Eila Stepanova. Kuhmo: Juminkeko, 49–62.
- Pyöli, Raija 2021. *Livvinkarjalan kielioppi*. Helsinki: Karjalan sivistysseura. <https://www.karjalansivistysseura.fi/wp-content/uploads/2021/04/Pyoli-livvinkarjalan-kielioppi.pdf> (luettu 10.2.2022)
- Rausmaa, Pirkko-Liisa 1964. *Häidestä kosinta: Vertaileva runotutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa 1968. Runo- ja proosamuodon siirtymisilmiöitä. *Kalevalaseuran vuosikirja* 48. Toim. Sulo Haltsonen. Helsinki: WSOY, 35–60.
- Saarinen, Jukka 2018. *Runolaulun poetiikka: Säe syntaksi ja parallelismi Arhippa Perttusen runoissa*. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-3919-1>
- Sadeniemi, Matti 1951. Die Metrik des Kalevala-Verses. *FF Communications* n:o 139. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia/Academia Scientiarum Fennica.
- Sarv, Mari 2008. *Loomiseks loodud: Regivärsimööd traditsiooniprotsessis*. Tartu: Tartu kirjandusmuuseum.
- Stepanova, Aleksandra 1990. Etelä-Karjalan (Etelä-Aunuksen) eepistä runolauluperinnettä. *Runo, alue, merkitys. Kirjoituksia vanhan kansanrunon alueellisesta muotoutumisesta*. Toim. Pekka Hakamies. Joensuu: Joensuun yliopisto, 57–88.
- Suutari, Pekka 2009. Kansanmusiikin sulatusuuni: Vieljärven kansankuoro ja Ivan Ljovkinin laulutuoanto. *Kantele, runolaulu ja itkuvirsi*. Toim. Pekka Huttu-Hiltunen, Frog, Janne Seppänen & Eila Stepanova. Kuhmo: Juminkeko, 63–73.
- Syrjälä, Pauliina 2018. Kantelepelimannit Arvi, Aarne ja Alfred: Tikkusoittotradition soiva tyylintutkimus. *Etnomusikologian Vuosikirja* 30, 35–65. <https://doi.org/10.23985/evk.70101>.
- Särg, Taive 2005. Eesti keele prosoodia ning teksti ja viisi seosed eesti regilaulus. Tartu: Tartu ülikooli kirjastus. <http://hdl.handle.net/10062/551>

**Hiidestä kosinta**

Paraskovja Prokopjevna Ivanova  
 Tallentajat: Viktor Jevsejev ja Leo V. Suni, Vieljärvi, 1958  
 Nuotinos: Maari Kallberg  
 Фолк 42/8

Moa-mo - jai - ni kan - da - joi - ni ma - gien mai - jon an - da - joi - ni  
 läm - mi - tä ky - ly läi - käs - koi - tä läm - mi - tä ky - ly läi - käs - koi - tä  
 kol - me ke - zäis - ty päi - väis - ty kol - me ke - zäis - ty päi - väis - ty  
 tuo jo mui - la mu - čur - mui - ne pe - zen piät pel - voi - pi - voik - se  
 ka - gla - zen ka - nan - mu - nik - se muun run - gan muik - sen hy - vik - se  
 mua - mo - joi - ni kan - da - joi - ni ma - gien mai - jon an - da - joi - ni  
 i - di - mien i - me - tyt - tä - jy  
 bla - hos - lo - vi mei - jät i nai - mah kun - ne - bo työ nai - mah läh - tet - tö  
 Hi - pon Hii - jen tyt - tä - re - he vä - gi vuo - ren bu - nuk - kah  
 äij on sin - ne men - nyt - ty - vä vä - hä sie on tul - lut - tu - go  
 läh - töy - bo sep - po a - ja - ma - he ka - rit - ta - mah  
 he - boi - zel - le hir - vi - ze - le  
 lo - hen mus - tan muo - doi - ze - le  
 karv on kul - daa toin on i hob - jaa ve - zi kai vem - be - lis tip - pu  
 raz - vat kai rah - ke - hil va - lu  
 sei - zo - bo An' - n'oi por - da - hi - le tu - le - bo i - zä kač - čo - ma - he  
 so - da - go tu - lou vai siel tu - lou vai on tuu - li tuu - li tu - lou  
 tu - lou - bo sep - po Il - mol - li - ne An' - n'oin koz' - oi - mie - hik - se

kolm on hei-dy ko-zič - či - jii yks on sep-po Il-mol-li - ne  
 toi - ne on i Väi-nä-vöi - ne  
 kol-mas on jo - gi Jol-ga-moi-ne  
 jo-go ny-göi an-nat An'-n'oin ai - no tyt - tä - re - ni  
 kak-sien vuo-zien kau-pit - ta - van  
 kol-mien vuo-zien ko-zit - ta - van  
 en - go an - na en-go kä-gie en - go an - na en-go kä-gie  
 voin - net-ku piät-tää nuo-ran päis-tä - ris i a - zet - toa nuo - ran a - ga-nois  
 päi - vän kä - vel - lä pää - löi - myö yön jo vei-čen te - rii myö-ten  
 läh - töy sep - po kai voi poi-mii tu - lou tu - bah tu-hah - ta - he  
 jo-go ny-göi an-nat An'-n'oin ai - no tyt - tä - re - ni  
 ol - lot - te - let o - mi-näi-zen  
 en - go an - na en-go kä-gie voi - net-ku laa-die kyn-dää sem-mo-sen pel-lon  
 vas - ki - čut pa-net va - rač-čuk-se ši - ži - lius-kut i vi-čöik-se  
 ma - vot pa-net ai - jak - sik - se  
 kes - ki - koh-tat kei-lu - ma-he hän - dy - puo-let häi - ly - mä - he  
 piät ku pa-net pyö - ri - mä - he  
 läh - töy sep-po dai sen laa-dii tu - lou tu - bah tu-hah - ta - he

jo-gony-göi an-nat An'-n'oin ai-no tyt - tä - re - ni  
kak - sien vuo-zien kau - pit - ta - van  
kol - mien vuo-zien ko - zit - ta - van  
vii - zien vuo-zien vih - jais - ta - van kym-me-nien vuo-zien ky - zel - tä - vän  
en - go an - na en - go kä - gie voi - net ku sua - ha har - muan hau - vin  
An' - n'oin an - nan - du sto - li - he  
läh - töy sep - poi - ne pi - hal - le y - lös suu - ri tu - lou myrs - ky  
Uk - ko - bo y - li - ne ju - ma - la pie - nien pil - vien piet - te - li - jy  
hat - ta - ko - zi - en hal - li - c - i - ju  
las - ke - bo rau - du - ra - ge - hi - i - du har - maan hav - vin har - die - loi - le  
he - von päi - dy pie - nem - bi - dy ka - nan jäi - c - i - i - suu - rem - bi - i - du  
tuo - bo sep - po sem - mo - zen hau - vin händ on käez i piä on muaz i  
dai - boi hip - po se - pon hau - vin - nu hauk - kuau  
sep - po - ne va - čas a - jat - te - lee läh - ti - zin ok - sen - duk - sen - nu  
ko - o - len mies kuu - lu - kuu - lu - zu  
pa - nen tuos - ta pai - jan pal - ge - hek - se ku - la - kan va - za - rai - sek - se  
pol - vuon pa - nen a - lu - zi - mek - se  
ta - von vie - c - i - en ta - paš - koi - tan läh - ten Hi - pol kes - ki - va - čas

Hip - po kuo - li i sep - po piä - zi lua - di - bo An' - n'oi lau - lu - ze - ni  
 läh - tet - go An' - n'oi se - pol kor' - ah ny - göi läh - ten ny - göi läh - ten  
 tol' - ko pol - vil pol - stat pot - kin kan - du - pääl ka - bla - hat kat - kon  
 rei - zil - le - ni rein le - vi - tän kak - si pos - tu puu - doa An' - n'ois  
 läh - töy sep - po a - ja - ma - he ka - rit - ta - mah  
 he - boi - ze - le hir - vi - ze - le  
 lo - hen mus - tan muo - doi - ze - le  
 karv on kul - daa toin on hob - jaa ve - zi kai ven - be - lis tip - pu  
 raz - vat kai rah - ke - hiz va - lu  
 tu - lou - bo sep - po suut - tu nuo - lu ki - ro - zi ran - noil ki - vik - se  
 jo - ga - hi - zel pot - kie roit - tos  
 ki - ruo - zin me - ren poh - jah pes - kuk - se da aal - do - loi - le rich - kie roit - tos  
 ki - ruo - zin täh - tek - set tai - vaah päi - vän nos - tes vi - lu roi - he  
 vuo - ta - bo mi - nä An' - n'oin ki - ruon  
 vas - tu - ran - nal val - vo - ma - he nuo - tan - pul - loo pur - ga - ma - he

**Hiidestä kosinta**

Laulaja: Anna Jegorovna Kibroeva  
 Tallentaja: Viktor Jevsejev, Petroskoi, 1948  
 Nuottimos: Maari Kallberg  
 Fon 4/2

I - roi nei - doi im - bi nei-doi sai häi kol-me poi - gua-du-je  
 ei o-le hä - nel ni - mi pan-na häi - e pa - ni i - çe ni-met  
 ku-dai ol-lou vah - nin syn - nyn-döi-le se ol-gah vah-nin Väi - nä-möi-ne  
 ku-dai ol-lou nuo - rin syn - nyn-döi-le se ol - gah nuo-rin Jou - ga-möi-ne  
 ku-dai ol-lou kes-ki-mäi-ne syn - nyn-döi-le se ol - gah sep-po Il - mol-li - ne  
 sep - po Il - mol - li - ne sa-nou hoi si-nämua-mo kan - da-joi-ni  
 ma-gien mai-jon an - da-joi-ni  
 i - di - mien i - met - tä-jöi-ni lua - ji pi-voi - zes pai-dai-ne  
 puo-les- (i) pi-vos kua-di - ai - zet  
 läh - ten mi - nä sul-(a)-hai-zik-se Hiih-ten sua-ren tyt - tä - re - he  
 kau - ne - heh Ka - t' e - ri-nai-ze val - gi - ah val-vat-ti - zeh  
 val' - l' as - tel - gua vir - zoi var-zoi kiin - ni - tel-giä kir - joi kor-joi  
 kir - ja - vi - he kor - ja - zi - he läh - töy sep-po sul-(a)-hai-zik-se  
 läh - töy a - ja - mah ka - ret - ta - mah il - moi kab-join kas - tu - ma - ta  
 jal' - l' ak - sui - zien nes - ty-mä-tä vuo - hi - zie - ni voi - du - ma - ta  
 a - jau sep - po Kua - veh Pohja - lai-ne sil - mie vil - ga - je - lou suu - du - mu - ral - de - lou  
 loš - ku se - pol ai - žu poik - ki  
 lau - lau sep - po sua - ren me - rel pai - nau ai - žan pa - rem - ban en - nis - ty

läh-töy a-ja-mah ka-ret-ta-mah il-mai kab-join kas-tu-ma-ta  
jal'-l'ak-sui-zien nes-ty-mä-tä vuo-hi-zie-ni voi-du-ma-ta  
Kua-veh Poh-ja-lai-ne suu-du mu-ral-de-lou sil-mie vil-ga-je-lou  
loš-ku se-pol i vem-mel poik-ki  
lau-lau sep-po sua-ren nei-o-le pai-nau vem-be-len pa-rem-ban en-nis-ty  
läh-töy a-ja-mah ka-ret-ta-mah il-mai kab-join kas-tu-ma-ta  
jal'-l'ak-sui-zien nes-ty-mä-tä vuo-hi-zie-ni voi-du-ma-ta

**Hiidestä kosinta**

Laulaja: A. J. Mämmijeva  
Tallentaja: Viktor Jevsejev, 1958  
Nuotinnos: Maari Kallberg  
Фон 40/1

In'-n'oi nei - čyt im-bi nei - čyt su - giu piä - dy su - ra - ut - tau  
 kat - kei kol - me pii-dy su - vas hoi jo mua - mo kan - da - joi - ni  
 ma - gien mai - jon an - da - joi - ni  
 kun - na - bo mi - nä nä - mä pa - nen tu - leh pa - ni - zin pa - ha roi - hes  
 ve - deh pa - ni - zin vie pa - hem - bi  
 pa - nen o - mah oi - gieh šok - kah  
 sain jo nei - čyt kol-me las - tu  
 hoi jo mua - mo kan - da - joi - ni ma - gien mai - jon an - da - joi - ni  
 mid - bo hei - le ni - met pa - nen?  
 yh - tel il - moin Kuu - lu - - jai - ne toi - zel sep - py Il - mol - li - ne  
 kol - man - del Juo - gu - mai - ne  
 as - sui sep - py Il - mol - li - ne pa - jan ta - goi pa - jas pal' - l'ai - ze - ni  
 ta - goi pa - jas piih - työd i  
 läh - ti sep - py Il - mol - li - ne pi - hal len - däj lin - du poh - jai - ses - päi  
 yk - si sii - bi vet - ty vieb - ruau toi - ne sii - bi tai - voi - du ta - buau  
 hoi jo sep - py Il - mol - li - ne o - lis sa - nai - ne sa - not - ta - vu  
 hy - vi - ä kui sa - no - net kul - du - ris - tan rin - nal va - lan  
 pa - hua ku sa - no - net ti - nua kulk - kuh ti - bu - tan i var - vas suoa - roin vas - kie va - lan



hoi joi sep-py Il-mol - li-ne

o-lis nei-čie nei-čyt Ka-te-rin nei-čyt kak-sien vuo-zien ka-čot-ta - vu

kol-mien vuo-zien ko-zit - ta - vu

siih go sep-py Il-mol - li-žel

pih-tiet pi-rah - ti - hi siih go pal'-l'ai-nepa-kah-ti - hi

läh-ti sep-py Il-mol-li-ne ko-dih hoi jo mua-mo kan-da-joi-ni

ma-gien mai-jon an-da-joi-ni

läm-bä ky-ly läi-käš - koi-tä an-na pai-du pal-ler-voi-ne

an-na koa-diet kal-ler-voi-ne

an-na šuap-kai-ni suas rub - la-si tu-lup-pai-ne tu-han-de-si

sep-py Il-mol-li-ne or-šoin val'-l'as is-tui kor-jah a-ja-ma-he

läh-ti a-ja-ma-hi

il-moin kab-join kas-tu - mat-ta vuo-hi-zie-ni voi-du-mat-ta

a-joi sep-py Il-mol-li-ne nei-či-le Ka-te-rin nei-čyöl-lö

hoi jo uk-ko Un-da-moi-ni

hoi jo ak-ku An-da-moi-ni

jo-go an-nad ai-na - voi-zen jo-go työn-näd tyt-tä-ryö-ni

en-go an-na ai-na - vos-tu en-go työn-nä tyt-tä-ryt-ty

voi-net kol - me ky - lys-ty kon-du kyn - diä siid i an - nan ai - na-voi - zen  
 siid i työn-nän tyt - tä-ryö - ni  
 läh - ti sep - py Il-mol-li-ne ra-troi lin - noi  
 hoi kyn - di kon - nun kyn-di toi - zen dai kol-man-den kyn - di  
 tu - li sep - py Il-mol-li-nen o - bra-hat - no hoi jo uk - ko Un-da-moi - ni  
 hoi jo ak - ku An-da-moi - ni  
 jo - go an - nad ai - na - voi - zen jo-go työn-näd tyt - tä-ryö - ni  
 en - go an - na ai - na - vos - tu en-go työn-nä tyt - tä-ryt - ty  
 voi-net kol - me ker - dua ym-bä - ri me-res pro - jie siid i an - nan ai - na-voi - zen  
 siid i työn-nän tyt - tä-ryö - ni  
 läh - ti sep - py Il - mol - li - ne pro - ji ker-ran pro - ji toi - zen  
 läh - ti koh - tu kol - mat - tu  
 kir-boi sep - py Il - mol - li - ne ve - de-zin ak - kal ki - dah  
 a - zui sep-py Il-mol - li - ne sin-ne pa - jaan  
 ta - goi läh - ti  
 ta - goi pa - jas pal' I'ai - ze - ni ta-goi pa - jas piih - tee - di  
 i jo ve-de-zin ak - ku hä-nel lyö - jä  
 hoi jo sep - py Il - mol - li - ne mi-dä ta - vot tan-ku-tad i



ta - von tan - ku-tan ve-de-zin a - kal kag-lua pi-la-ta pi-lua hoi jo sep-py Il-mol - li - ne  
kus - ta tu - lit sin-ne me - ne

sep - py Il - mol - li-zen piäs - ti

o - pad-i sep - py Il-mol - li - ne me-ni Ka - te-rin nei-työ-lö

hoi jo uk - ko Un-da - moi-ni hoi jo ak - ku An-da - moi - ni

jo - go an - nat ai-na - voi-zen jo - go työn-nät tyt-tä - ryö - ni

an - nan an - nan ai-na - voi-zen työn-nän työn-nän tyt-tä - ryö - ni

šuo - rei Ka - te-rin nei-tyt mua - mah pro - ve - lih

is - tui kor - jah a - ja-mah ka - rit - ta - mah vuo - hi - zic - ni voi-du - mat - ta  
il-moin kab-join kas-tu - mat - ta

a - jau pa-la-zen täs ol - da - go jä-nön jäl - let ko o-liz jä - non jäl - lil läh - tie

täs ol - daz vai re-bon jäl - let ko o-liz re - bon jäl - lil läh - tie

Ka-te-rin nei - tyt nou-si kor - jas läh-ti se

re-von jäl-gi-myö as - tu - ma - he

sep - py Il - mol - li - ne sa - noi

työ ku me-ni-sit-te si - joa - loik - se ka-jua - loik-se vas - tu - ran-nan val-va - tik - se

**Iivanan virsi**

Laulaja: Anastasija Feodorovna Nikiforova

Tallentaja: Viktor Jevsejev, 1952

Nuottimies: Maari Kallberg

Фон 5/4

Ped-(i)-ri kuu-lu-žu ku - nin - gas-su  
 Mos - ko - van on hy-vä - mo - loč - ču  
 Kar - ja - lan on kau-pun-gi - mies-sy  
 työn - di kir-(i)-ja-di kii - re - hes-ti go  
 vii - za - ha - he Vii - bu - ri - he  
 vii - za - hal Vii-bu-rin i - zän - dä - le  
 ky - ze - lö - öy da gro - ze - lou  
 on - go voi - du vo-l(o)-va - ri-lois - su  
 on - go li - ho - i - da lin - nas - su  
 on - go ka - lu - a kau - pun - gi-s-su go  
 vii - sas Vii - bu - rin i - zän - dy  
 Suo - men - nie - men i so - di - her - ra go  
 eu - lo li - ho - i - da lin - nas - su da  
 e o - le ka - lua kau - pun - gi-s-su  
 e o - le voi - du vo-l(o)-va - ri-lois  
 si - ni - ze - ni sil - lan kor - vas - su  
 mul - loi kuol - luh on mus - ta ruu - na  
 tä-nävuon on vai - bu - nu val - gei tam - ma go

tu-li-jan vi - ie - ra - han va - ra - he  
 Ped - ri kuu - lu - žu ku - nin - gas - su go  
 Mos - ko - van on hy - vä - mo - loč - ču  
 Kar - la - lan on kau - pun - gi - mies - sy go  
 suo - rit - te - lou so - da - mie - het  
 i va - rus - te - lou va - ba - mie - het  
 työn - dät vii - za - han Vii - bu - rin ua - le  
 kol - me vuot - tu sie sei - zo - ta - he  
 nou - zou ak - ku krie - pos - ti - le  
 šulk - ku pe - red - nie - kal viip - puau  
 Ped - ri kuu - lu - žu ku - nin - gas - su go  
 Mos - ko - van on hy - vä - mo - loč - ču  
 Kar - la - lan on kau - pun - gi - mies - sy go  
 ko - vah suut - tu ko - vah siän - dy  
 go mu - ral - dau mus - tat ha - be - net  
 tah - tou a - kan i äh - kä - tä go da  
 pie - nil - juad - roil pi - ra - hut - tua  
 so - da - mie - het i so - vie - tui - jat da

va - ba - mie - het i va - ga - tah  
 ei pie ak - kua äh - kä - tä go da  
 pie - nil - juad - roil pi - ra - hut - tua  
 ei - häi ak - ku pa - hoa sa - no - nu kui  
 käs - ki krie - pos - tit o - mas koh - tas  
 Ped - ri kuu - lu - žu ku - nin - gas - su go  
 Mos - ko - van on hy - vä mo - loč - ču  
 Kar - la - lan on kau - pun - gi - mies - sy go  
 suo - rit - te - lou so - da - mie - he  
 nii va - rus - te - lou va - ba - mie - het  
 työn - däj krie - pos - tit o - mah koh - tah  
 vii - sas Vii - bu - rin i - zän - dy go  
 Suo - men nie - me - n(i) so - di - her - ra  
 tu - lou a - vai - mien - kel vas - ta - he  
 on - go voi - du vol - va - ri - lois - su  
 on - go li - hoi da lin - nas - su  
 on - go ka - lua - kau - pun - gis - su go  
 Ped - ri kuu - lu - žu ku - nin - gas - su da

Mos - ko - van on hy - vä mo - loč - ču  
 Kar - ja - lan on kau - pun - gi - mies - sy  
 vo ei pie tei - jän - i a - vai - mi - e  
 o - tam - mo Suo - men - nie - men tu - kul i  
 o - mah us - koh da o - mah vlas - tih  
 ot - tau Suo - men - nie - men kai - ken ni  
 o - mah us - koh da o - mah vlas - tih

**Lähti Marine marjah**

Laulaja: Anastasija Feodorovna Nikiforova  
 Tallentaja: Viktor Jevsejev, Vuohjärvi, 1940  
 Nuotinos: Maari Kallberg  
 Фолк 97/20

Läh - ti Ma - ri - ne mar-(i)-ja - he me - ni päi - vy palt-tie-huo - le  
 löy - di kol - me mar - jas - tu - go söi - bo häi ned mar - jai - zet i  
 ru - bee vač - čai - ne kaz - va - ma - he Ma - ri - noi - go neič - čoi - huo - le  
 sai - bo kol - me poi - gas - tu - go Ma - ri - noi mua - mal - leh sa - nou  
 hoi jo mua - moi - ni kan - da - joi - ni ma - gien mai - jon an - da - joi - ni  
 pi - daz ky - lyi - ne läm - mit - tiä - go pi - daz poi - gai - zet pes - tä go  
 mua - ma Ma - ri - noi vas - tua - dou mal - toit poi - gai - zet sua - ha - ga  
 mal - ta i ky - lyi - ne läm - mit - tiä go Ma - ri - noi läm - mit - täy ky - lyn  
 ot - tau poi - gai - zet ky - ly - he piä - hyöd pe - zöy kui pel - vaš - pi - voi - zek - se  
 muut run - gai - zet kui lu - mi - ka - bui - zik - se tuo - go poi - gai - zet ko - di - he  
 Ma - ri - noi mua - mal - le sa - nou oi jo mua - moi - ni kan - da - joi - ni  
 ma - gien mai - jon an - da - joi - ni pi - dā - zi lap - suod ris - tit - tiä - go  
 pi - daz pap - pi - ne tuu - va - go mua - ma Ma - ri - noi vas - tua - dou  
 tii - jit poi - gai - zet sua - ha - ga tii - je i pap - pi - ne tuu - va - go  
 mua - ma Ma - ri - noi vas - tua - dou mal - toit poi - gai - zet sua - ha - ga  
 mal - ta i pap - pi - ne tuu - va - go Ma - ri - noi mua - mal - le sa - nou  
 ol - gah mi - nä i - če ris - tün ku - dain on vah - nin syn - nyn - dōi - le  
 se ol - (e) - ga - he Väi - nä - moi - nen ku - dain on kes - ki - syn - nyn - dōi - le

se ol-(c)-ga-he sep-py Il-mol-li-nen il-moi-rau-do-jien ta-go-ju  
 il-moin hii-lien hii-lut-ta-ju ku-dain on nuo-rin syn-ny-n-döi-le  
 se ol-(c)-ga-he Jou-ga-moi-ne kaz-vat-te-lou poi-gai-zie-go  
 sep-py Il-mol-li-ne sa-nou oi-jo mua-moi-ni kan-da-joi-ni  
 ma-gien mai-jon an-da-joi-ni läh-ti-sin mi-nä nai-ma-he  
 kau-ne-he-he Ka-te-ri-nah sul-hai-zik-se läh-ti-sim-mö  
 mua-mah se-päl vas-ta-je-lou val'-l'as-te-lem-mo he-boi-zen  
 val'-l'as-tel'-l'ah vil'-l'oi-var-za kul-du-suič-čih kul-du-päič-čih  
 kul-du-loi-met lan-de-hi-le kir-(i)-ja-vi-he kor-jai-zi-he  
 läh-tie-tä-he a-ja-ma-he piä-li-či suu-res su-las me-res  
 il-mai kab-join kas-tu-mat-ta jal'-l'ak-sui-zien nes-ty-mät-tä

### Eläimet viestinviejinä

Laulaja: Anastasija Feodorovna Nikiforova

Tallentaja: Viktor Jevsejev, 1952

Nuotinos: Maari Kallberg

Фон 5/5

I - sa - koi - ni Sul - le - (re) - voi ni su - giu piä - dy šuih - kut - te - lou  
suu - rel - on su - loi - ki - ve - le šuih - kah - tih su - goi me - re - he  
I - sa - koi - ni Sul - le - (re) - voi - ni harp - pa - je - lou ha - goi - si - le  
kirs - kah - te - leh ki - vyi - si - leh ui - gau har - mai hau - gi me - res  
tuo - go su - kai - se - ni sa - gos



**Hiidestä kosinta**

Laulaja: Olga Feodorovna Zaitseva  
 Tallentaja: Unelma Konkka, Tsuralahti, 1968  
 Nuottinos: Maari Kallberg  
 Fon 984/2

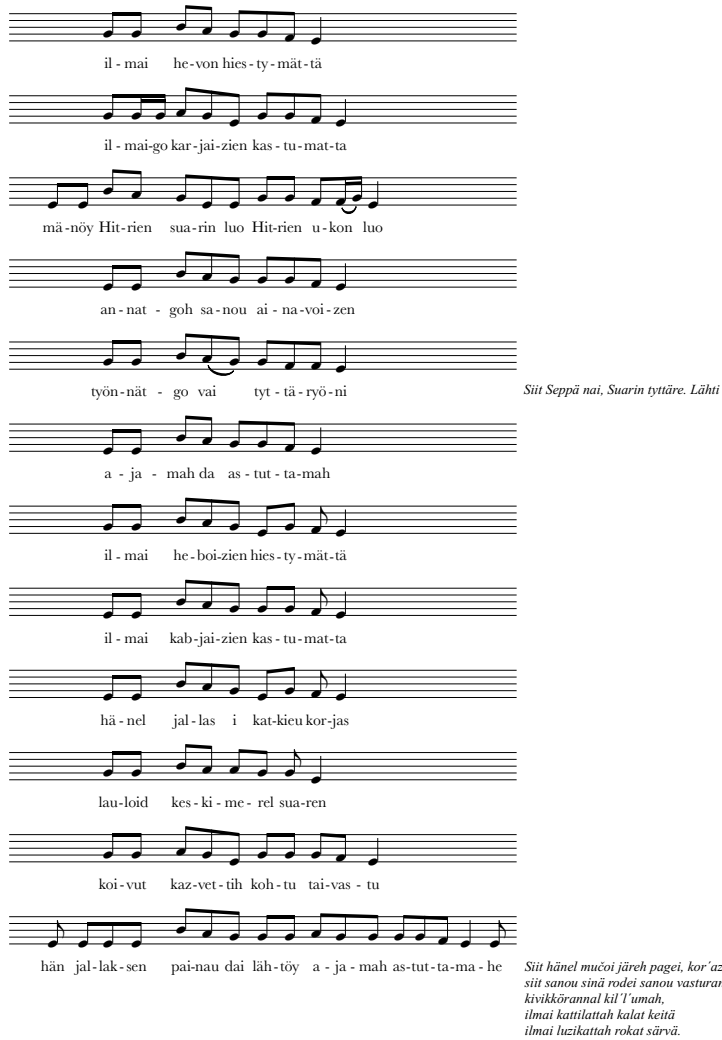
In' - n'oi nei - do - i im - bi nei - doi  
 kau - nis nei - do - i Ka - te - rin nei - doi  
 su - giu piä - hyt - ty suo - rit - te - lou  
 su - giu piä - hyt - ty suo - rit - te - lou  
 pak - kuu hä - nel - leh kol - me tuk - kas - tu piä - hyös  
 oi jo mua - mo - ni kan - da - joi - ni  
 ma - gien - go mai - do - hoi - zen an - da - juon - i  
 kun - ne - bo nä - mä tu - kat pa - nen  
 pa - ni - zin tu - leh riäh - ky tu - lou  
 pa - ni - zin ve - deh ga vie riäh - kem - bi  
 pan - nen - go o - man' - i oi - gieh šok - kah  
 e - let - tiin ol - diin ai - goih saa - he  
 ru - bieu hä - nel - leh vač - ču kaz - va - mah  
 oi jo mua - mon - i kan - da - joi - ni  
 ma - gien - go mai - doi - zen an - da - joi - ni  
 mi - dä - bo mi - nul vač - ču kaz - vau  
 mi - dä - bo mi - nul vač - ču kaz - vau

et - go syö - ny u - be - hil kyn - net - ty - löi ru - goi - lei - bii  
 en jo syö - ny u - be - hil - (i) kyn - net - ty - löi ru - goi - lei - bii  
 et - go juo - nu häk - ki - löil hä - ri - tet - ty - löi ries - koi mai - doi  
 en - go syö - ny häk - ki - löil hä - ri - tet - ty - löi ries - koi mai - doo  
 ed - go syö - ny kuk - ki - rie - gun pol - giet - tu - loi ka - nan - jäič - čii  
 en jo syö - ny kuk - ki - rie - gun pol - giet - tu - loi ka - nan - jäič - čii  
 e - let - tih ol - dih ai - goih saa - he  
 suau häin kol - me poi - gas - tu - jii  
 oi jo mua - mo - ni kan - da - joi - ni  
 ma - gien - go mai - doi - zen an - da - joi - ni  
 kun - ne - bo nä - mä po - jat pa - nen  
 pa - ne yk - si u - be - hien ai - dah  
 pa - ne toi - ne ai - jan ua - le  
 pa - ne kol - mas po - čin pah - nah  
 en - go pa - ne u - be - hien ai - dah  
 en - go pa - ne - e ai - jan ua - le  
 en - go pa - ne po - čin pah - nah

e - let-tih ol - dih ai - goi saa - he  
 ro - dih van - hi - im - mas vel - li kir - jan kan - dai  
 kes - ki - mäs ro - dih ad - ran ak - ki - loič - či  
 nuo - rim - mas ro - dih Sep - pä Il - mol - li - ne  
 i - gi - hien hy - vi - en ta - go - joi - ni  
 e - let-tih ol - dih ai - goih saa - he  
 ru - bieu Sep - pä Il - mol - li - ne nai - mah  
 oi jo mua - mo - ni kan - da - joi - ni  
 ma - gien - go mai - doi - zen an - da - joi - ni  
 läm - mit - te - le läm - mät ky - lyt  
 va - rus - te - le val - giet so - vat  
 voi jo van - hin vel - jyö - ni  
 me - ne val - jas - ta vir - zoi var - (y) - zoi  
 kiin - nit - te - le kir - joi kar - joi  
 me - nöy da ei - bo voi rin - nus - tu ve - diä  
 läh - töy nuo - rin vel - li  
 me - necc nuo - rin vel - li

*No, muamah kylyn lämmität nöh, sanou:*

val'-l'as-te- le vir - zoi var-(y)-zoi  
kiin-nit - te - le kir - joi-kar - joi  
ei - bo voi rin-nus - tu ve-dlä  
Sep-pä Il-mol-li - ne i - če läh - töy gui rin-nuk-sen viäl-däy  
raz-vuorah-ke-hiz ra - vah-ti  
ve - ri vem-be-lez ti - pah-ti  
ti - na rin-nuk-ses i tip-puu  
läh - ti nai-mah a - jau da as - tut-tau  
il - mai he-boi-zien hies - ty - mät - tä  
il - mai kab-jai-zie - ni kas - tu - mat - ta  
tu-lou ak - ku hä - ne - le vas - tah  
oi sep-pä Il-mol-li - ne sa - no - si - ni sa - no-mai-zed  
hy-viä sa - no-net ga sa - no  
pa-hua sa - no-net ga rau-va-han kulk-kuh va-lan  
Hit-rien sua-ri Hit - rien uk - ko  
si - mul tyt - tä - ren mu - čoik se an - dau  
läh - ti a - ja mah as - tut - ta - mah



il - mai he - von hies - ty - mät - tä

il - mai - go kar - jai - zien kas - tu - mat - ta

mä - nöy Hit - rien sua - rin luo Hit - rien u - kon luo

an - nat - goh sa - nou ai - na - voi - zen

työn - nät - go vai tyt - tä - ryö - ni

a - ja - mah da as - tut - ta - mah

il - mai he - boi - zien hies - ty - mät - tä

il - mai kab - jai - zien kas - tu - mat - ta

hä - nel jal - las i kat - kieu kor - jas

lau - loid kes - ki - me - rel sua - ren

koi - vut kaz - vet - tih koh - tu tai - vas - tu

hän jal - lak - sen pai - nau dai läh - töy a - ja - mah as - tut - ta - ma - he

*Siit Seppä nai, Suarin tyttäre. Lähti*

*Siit hänel mučoi järeh pagei, kor'az  
siit sanou sinä rodei sanou vasturannal sanou vangumah,  
kivikkörannal kil'umah,  
ilmai kattilattah kalat keitä  
ilmai luzikattah rokat särvä.*

ANNELI KONT

# Kivikasukas-tanssisävelmän rakennetta etsimässä

## Johdanto

Tarkastelen tässä artikkelissa virolaisen *Kivikasukas*-tanssisävelmän rakennetta. Sävelmä eroaa muusta virolaisesta pelimannimusiikista epäsäännöllisen muotorakenteensa vuoksi. Se ihmetytti minua ja herätti kysymyksiä. Miksi sävelmän muotorakenne on niin muuttuva? Onko sävelmällä ylipäätään olemassa jonkinlainen perusmuoto? Minkälainen on sävelmään liittyvä tanssi, ja miten se mahdollisesti vaikuttaa sävelmän rakenteeseen? Miten tanssiminen on mahdollista, kun musiikki on epäsäännöllistä?

Tutkin Viron Kuusalun pitäjistä aikavälillä 1905–1938 tallennettuja, viululla ja säkkipillillä soitettuja *Kivikasukas*-tanssisävelmän toisintoja ja tanssikuvauksia. Analysoin sävelmien muotorakennetta sekä tarkastelen musiikin ja tanssin välistä yhteyttä. Selvennyksenä mainitsen, että Virossa tanssilla ja siihen liittyvällä sävelmällä on yleensä sama nimi, ja nämä muodostavat enemmistön 1900-luvun alussa tallennetusta pelimannimusiikista.

Viron Kuusalun pitäjän ranta-alueella vanhat tavat säilyivät elinvoimaisina suhteellisen pitkään, 1900-luvun alkuvuosikymmenille saakka. Tutkittavan *Kivikasukas*-tanssisävelmän (suomenkielinen merkitys ”kivinen turkki”) ja siihen liittyvän tanssin ovat aikalais-esittäjät kertoneet kuuluneen alueen alkuperäisiin, ei lainattuihin sävelmiin.<sup>1</sup> Tätä sävelmää on tallennettu ainoastaan Kuusalun pitäjään kuuluvalta Jumindan niemeltä. Sävelmän voi päätellä vanhaksi siitakin syystä, että se on kuulunut säkkipillinsoittajien ohjelmistoon. Säkkipilli on ollut Kuusalussa käytössä vuosisatoja ennen viulun tuloa, ja se on ollut pääasiallinen tanssin säestyssoitin kansan keskuudessa. Sävelmä kulkee 3-jakoisessa metrissä, kuten yleisestikin Viron vanhempi kansansoitinmusiikki. Kyseessä ei kuitenkaan ole valssintapainen tanssi vaan imitoiva tanssi. Siinä kuvaillaan kartanossa piestyä maaorjaa. Orja oli laittanut vaatteidensa alle liuskekivisen laatan, jotta pickseminen ei sattuisi. Tanssin alkupuoli esittää orjan vaivalloista liikettä painava kivi selässä ja toinen osa on kotiin palaavan orjan iloista karkelointia. Tanssiminen tapahtuu pareit-

---

<sup>1</sup> EÜS X 1205.

tain rivissä tai piirissä.<sup>2</sup> Pääosin 1930-luvulta olevien tanssikuvausten keruutilanteissa säestysmusiikki on joskus laulettu sanoilla, ja niistä on olemassa arkistossa erilaisia versioita, joista tässä on yksi esimerkki: *Kivikasukas, kivikasukas, kova, kova. Jüri-Antsu Madli, Jüri-Antsu Madli, tomp, tomp, tomp, tomp, tomp, tomp.*<sup>3</sup> Tutkimukseni kuitenkin keskittyy instrumenteilla soitettuihin sävelmiin, enkä tässä artikkelissa analysoi laulettuja versioita.

*Kivikasukas* näyttää olevan tanssisävelmä, jossa pienet osiot kertautuvat ja muodostavat lyhyitä musiikillisia kokonaisuuksia. Niitä ei mielestäni voi tarkastella pelimannimusiikille tyypillisten rakenneperiaatteiden mukaisesti. Epäsäännöllisyydellä tarkoitan tässä sitä, että sävelaihiot eivät muodosta symmetrisiä, usein pareiksi yhdistyviä suurempia rakennekokonaisuuksia. Tässä artikkelissa tutkin, miten *Kivikasukas*-tanssisävelmä rakentuu ja mitkä ovat kyseisten rakenteiden lainalaisuudet. Epäsäännöllisen rakenteen tarkastelemisessa lähdän liikkeelle mikrotasolta – sävelmien pienistä osioista – ja katsotaan, miten ne järjestyvät suurempiin kokonaisuuksiin.

## Tutkimusmenetelmät

Virolaisessa kansanmusiikin tutkimuksessa käsitettä *tahtimotiivi* on alun perin käytetty runolaulun rakenteiden vertailemisessa ja luokittelemisessa. Perinteisen viulumusiikin yhteydessä sitä käytti Airi Liimets tutkiessaan sävelmien musiikillisten rakenteiden semiotiikkaa. Hänen mielestään tahtimotiivit ovat virolaisen pelimannimusiikin sävelmäaineistossa pienimpiä yksiköitä, joita pystytään vertailemaan keskenään ja joiden merkityssisältöjä on mahdollista tarkastella.<sup>4</sup> Liimets jakoi tutkimuksessaan tahtimotiivit kolmeen funktioltaan erilaiseen kategoriaan: alkavaan, kehittäväan ja lopettavaan funktioon.<sup>5</sup>

Käytän tutkittavana yksikkönä yhden tahdin mittaista tahtimotiivia. Tämä sopii mielestäni hyvin tutkimusaineistoni analysointiin, koska kussakin tahdissa on yleensä yksi yhden iskualan mittainen musiikillinen motiivi. Tahtimotiivilla on tahdin sisällä selkeät tunnusmerkit: alku- ja päätössävel, tyypillinen rytmi ja melodian kaari. Tahtimotiivi kertautuu joko samanlaisena tai variaationa, ja sillä on tietty paikka laajemmassa muotorakenteessa. Samoja motiiveja ja laajempia, fraasitasoisia kokonaisuuksia voi havaita monessa sävelmän eri toisinnossa.

Toisena menetelmänä käytän paradigmaattista analyysiä. Siinä samankaltaiset elementit sijoitetaan nuottikuvassa allekkain ja katsotaan, millaisia muotorakenteita niistä kehittyy. Olen analysoinut tässä artikkelissa käyttämäni aineiston eli *Kivikasukas*-tanssisä-

2 Ks. esim. Pöldmäe 1937, 202–203.

3 ERA II 114 (133–135/8,9).

4 Liimets 1988, 9.

5 Liimets 1988, 79.

velmän eri toisinnot yhtenä paradigmaattisena kokonaisuutena, josta eri tahtimotiivien tarkastelu onnistuu kätevästi. Tahtimotiivit on nimetty pienin aakkosin ja ne etenevät sävelmästä toiseen kronologisessa järjestyksessä. Muunnelmat on merkitty käyttäen numeraalisia indeksejä. Kaikki arkistonuoteissa kertausmerkeillä merkityt osuudet on kirjoitettu auki artikkelin nuotteihin (ks. taulukko 2: Paradigmaattinen analyysi ja nuotinnos). Kolmas menetelmäni on ollut *Kivikasukas*-tanssin tanssikuvausten tarkastelu.

## Aineisto

Soitettujen sävelmien aineisto on kerätty ja tallennettu vuosina 1905–1913. Käytössäni ovat olleet kaikki arkistoista löytämäni *Kivikasukas*-tanssisävelmän säkkipillillä ja viululla soitettut versiot. Vuosien 1905–1911 tallennukset on tehty nuotintamalla. Kirjoitusasu on riippunut tallentajan osaamisen tasosta ja tuon ajan musiikintutkimuksen käytännöistä. Vuonna 1913 aineistoa tallennettiin fonografin lieriölle ja nuotinnettiin äänitettä apuna käyttäen. Kuunneltavina säilyneitä äänitteitä on olemassa vain yksi, kuusialulaisen viulupelimanni Eduard Aamanin (1884–1929) soittama versio, josta olen tehnyt oman transkriptioni. Samana vuonna fonogrammieriölle säkkipillillä soitettut versiot eivät ole enää kuunneltavissa, joten käytän tässä niiden tallentajan, kansanmusiikintutkija Armas Otto Väisäsen tekemiä nuotinnoksia.

**Taulukko 1.** *Kivikasukas*-tanssisävelmän arkistotalenteet.<sup>6</sup>

	Soittaja	Instrumentti	Tallennusvuosi	Paikka	Tallentaja	Arkistoviitteet
1.	Jakob Ratsov	säkipilli	1905	Simititsan asutus	Peeter Penna	EÜS II 743 (83)
2.	Eduard Aaman	viulu	1910	Leesin kylä	Gustav Vilbaste	EÜS VII 597 (6)
3.	Eduard Aaman	viulu	1911	Leesin kylä	Karl Viljak	EÜS VIII 2548 (267)
4.	Eduard Aaman	viulu	1913	Leesin kylä	A. O. Väisänen	EÜS Fon 115 e); EÜS X 1083 (507)
5.	Jakob Ratsov	säkipilli	1913	Tammistun kylä	A. O. Väisänen	EÜS Fon 121 b); EÜS X 1109
6.	Tõnu Eslon	säkipilli	1913	Virven kylä	A. O. Väisänen	EÜS Fon 128 d); EÜS X 1140

Esimerkeistä ensimmäinen on tallennettu Simetsassa (viroksi Simititsa) Inkerinmaalla, jossa säkkipillinsoittaja Jakob Ratsov silloin asusteli. Alueen väestöstä suurin osa oli kotoisin Kuusalusta. Muut esimerkit on tallennettu Kuusalun pitäjän Jumindan niemen rantakylissä.

<sup>6</sup> Tallenteet ovat Tartossa Viron kansanrunousarkistossa. EÜS on käsikirjoitusarkiston yksi kokoelmista. Fon tarkoittaa äänitearkiston viitettä.

## Analyysi

### 1. Jakob Ratsov, säkkipilli (1905)

EÜS II 743(83) < Ingerimaa, Simititsa as (< Kuusalu khk) - P. Penna < Jakob Ratsov, 74 a. (1905)

Ratsovin säkkipillillä soittama *Kivikasukas* näyttää nuottikuvassa kaavamaiselta runkokuorinnokselta. Tästä nuotista puuttuu säkkipillille ominaisia tyylipiirteitä, kuten esimerkiksi trillikuviot. Käsikirjoitukseen oli nuotintaja Peeter Penna kirjoittanut, että ensimmäisellä iskulla soitetaan tavalliseen tapaan trilli.<sup>7</sup> Samassa yhteydessä hän oli maininnut, että kolme ensimmäistä osaa soitetaan viivytellen ja viimeinen osa nopeammin. Tällaista tempon vaihtelua ei ole kuultavissa muutamaa vuotta myöhemmin tehdyillä äänitteillä.

Sävelmän rakenne:

A:     a a b c b c  
        a a b c b c  
        a a a a  
        c c c c  
 B:     d d b c  
        d d b c

Osien A ja B sijainti on oma oletukseni, koska kirjoituksessa viitattu viimeinen nopeampitemppoinen osa alkaa tahtimotiivista d. Tahtimotiivit muodostavat kokonaisuuksia, joita kutsun fraaseiksi. A-osassa ensimmäiset fraasit ovat 6-tahtisia ja seuraavat 4-tahtisia. Toisinnon sävelmän runkomaisuuden ja erityisesti saman tahtimotiivin kertaamisen vuoksi 4-tahtiset fraasit muodostavat epäsäännöllisen muotorakenteen. Se, millaisen merkityksen ja muodon kukin nyt kirjattu tahtimotiivi saa, selviää seuraavien toisintojen analysista. Tässä vaiheessa näyttää olennaiselta fraasien lopussa useasti käytetty tahtimotiivipari b-c.

<sup>7</sup> EÜS II 741 (72).



## 2. Eduard Aaman, viulu (1910)

EÜS VII 597 (6) < Kuusalu khk., Leesi k. - Gustav Vilberg < Eduard Aaman, s. 1884. a. (1910)

Myös tästä nuotinnoksesta on riisuttu kaikki yksityiskohdat, sillä esimerkiksi kaarituksia ei ole merkitty ollenkaan. Sävelmän nuotintaja Gustav Vilbaste (aikaisemmin Vilberg) oli syntyisin Kuusalusta ja tunsi hyvin paikallisia ihmisiä ja perinnettä. Hänen kirjoituksiinsa on säilynyt paljon arvokasta tietoa, kuten myöhemmin tässä artikkelissakin käy ilmi.

Sävelmän rakenne:

A: e e c c

e e c c

B: f g d2 d2 f c c

Tämä toisinto alkaa edellisen tapaan sävelikön 6. asteelta, mutta melodia on liikkuvampi. Fraasi loppuu c-tahtimotiiviin, kuten Ratsovin versiossa, mutta ilman tahtimotiivia b. B-osassa melodia alkaa 4. asteelta ja liikkuu johtosävelen kautta (tahtimotiivi f) perusasteelle. Tätä seuraa 4. asteelta lähtevä toisenlainen tahtimotiivi, joka on d-tahtimotiivin muunnelma (d2). Tämän jälkeen tulee f-tahtimotiivi uudelleen ja sen jälkeen vielä tahtimotiivi c kaksi kertaa. Tahtimotiivi c on tässäkin lopettavassa funktiossa ja melodisesti sekä rytmisesti sellaisessa muodossa, jossa se esiintyy kaikissa seuraavissakin versioissa.

A-osa näyttää koostuvan pelimannimusiikille ominaisista 4-tahtisista fraaseista, mutta tahtimotiivien kertautumisen vuoksi ei tässäkin A-osan versiossa kehity varsinaista musiikillista kaarta. B-osa muodostuu epäsäännöllisistä fraaseista. Näistä ensimmäinen fraasi, eli tahtimotiivit f+g, joissa g on 1. asteella, muodostaa yhden kokonaisuuden. Seuraavaksi tulee kaksi kertaa d-tahtimotiivi, jonka jälkeen f-tahtimotiivi ja lopuksi kaksi kertaa c-tahtimotiivi. Kuten edellisestä esimerkistä voi havaita, yksi muodon kokonaisuus saattaa koostua vain yhden tahtimotiivin kertauksista (a ja c). B-osa koostuu vaihtoehtoisesti muodoista 2 + 2 + 3 tahtia tai 2 + 5 tahtia.

### 3. Eduard Aaman, viulu (1911)

EÜS VIII 2548 (267) < Kuusalu khk., Leesi k. - K. Viljak < Eduard Aaman, s. 1886. a. (1911)

Nuotintaja Karl Viljak on ilmeisesti ollut viulunsoittoa tunteva henkilö, koska nuottiin on kirjoitettu niin jousituskaaria kuin muitakin esitysmarkkinoita sekä muunnelmia.

Sävelmän rakenne:

A: h h c c  
 h h c c  
 B: f g f g  
 i i f g2

Sävelmän rakenne näyttää olevan hyvin samanlainen kuin edellinen Aamanin versio, mutta A-osan melodia lähtee 6. asteen sijasta 5. asteelta. A-osan fraasit loppuvat kaksinkertaiseen c-tahtimotiiviin. Myös tämän version B-osa alkaa kertautuvalla f-g-tahtimotiiviparilla. Sen jälkeen tulee 4. asteelta alkava uusi i-tahtimotiivi, joka f-tahtimotiivin kautta loppuu tällä kertaa tahtimotiivin g muunnelmaan eikä yleisempään c-tahtimotiiviin. Fraasit näyttävät säännöllisiltä ja koko sävelmässä on tyypillisen, säännöllisen pelimannisävelmän tuntu.

### Esimerkki 4. Eduard Aaman, viulu (1913)

Tämä Aamanin vuonna 1913 A. O. Väisäselä soittama versio on ainut, jonka äänite on säilynyt kuultavana. Sen vuoksi olen tehnyt oman nuotinnokseni, joka ei paljon eroa Väisäsen tekemästä. Viimeisen tahdin osalta käytän hänen nuotinnostaan, koska käytössäni olevalta äänitteeltä puuttuu sävelmän loppu.

Aaman  
1913

♩. = 66

+ borduuna säkipillillä

[Väisänen:

EÜS X 1083 (507) < Kuusalu khk., Leesi k. - A. O. Väisänen < Eduard Aaman, s. 1884. a. (1913)  
- ERA Fon 115 e)

Sävelmän rakenne:

A: h h c c  
h h c c  
B: f f g  
f g f g f g2

A-osa koostuu kaksinkertaisista h- ja c-tahtimotiiveista. B-osa puolestaan muodostuu f-g-tahtimotiivipareista, joista ensimmäinen on kolmetahtinen (f f g) fraasi. Äänitys katkeaa viimeisen tahdin kohdalta, johon Väisänen oli merkinnyt tahtimotiivia g2 vastaavan tahtimotiivin. Tämä herättää kysymyksen: mihin hävisi Aamanin edellisessä tallennetussa versiossa (nuotinnos vuonna 1911) soittama i-tahtimotiivi?

Kaikki Aamanin *Kivikasukas*-versiot on tallennettu suhteellisen lyhyen ajan sisällä vuosina 1910–1913. On hämmästyttävää, että niissä esiintyy niin paljon melodista muunte-  
lua. Vuoden 1910 versiossa melodia alkaa sävelikön 6. asteelta (tahtimotiivi e) ja lopuissa 5. asteelta (tahtimotiivi h). Aloituspäätteille e ja h on tyypillistä laskeva, perussäve-  
leen päättyvä melodian kaari sekä tiheämpien rytmien painottuminen tahdin alkuun. B-osa alkaa sävelikön 4. asteelta ja kaikissa versioissa on tahtimotiivipari f-g. Neljänneltä  
asteelta alkavia motiiveja ovat myös d ja i. Tahtimotiiveille f, d ja i on ominaista pai-  
nollisilla tahdinosilla oleva pitempi sävel tai saman sävelen tiheämpi rytmi. Sävelmän  
A-osa on vakiintunut neljätahtiseksi fraasiksi, joka koostuu tahtimotiivien kertauksista. Tahtimotiivien vakiintunut jär-  
jestys on e e c c ja h h c c, joka soitetaan kaksi kertaa. B-osassa tahtimotiivien yhdistelmät muodostavat epäsäännöllisiä fraaseja, lukuun otta-

matta vuoden 1911 versiota. Kun sävelmän A-osa loppuu aina tahtimotiiviin c, voi B-osan lopussa puolestaan olla sekä c- että g-tahtimotiivi. Tahtimotiiveilla c ja g on omat tyyppilliset rytmimuotonsa. Esimerkiksi loppumotiivi g2 on rytmisesti sama kuin c, mutta melodiansa puolesta kuitenkin g. Kaikissa versioissa on yhteisenä melodisena aineksena c-tahtimotiivi.

Seuraavat kaksi *Kivikasukas*-versiota tallennettiin myös fonogrammille vuonna 1913, mutta nykyisin äänitteet eivät ole enää kuunneltavassa kunnossa, joten käytän Väisänen tekemiä nuotinnoksia.

### 5. Jakob Ratsov, säkkipilli (1913)

EÜS X 1109 < Kuusalu khk., Hara k. - A. O. Väisänen < Jakob Ratsov, 82 a. (1913) - EÜS Fon 121 b)

Sävelmän rakenne:

- A: e2 e2 c  
e2 e2 c  
B: j j? k j k  
A: e2 e2 c  
e2 h c2  
e2 e2 k2

Toisinto on soitettu puolitoista kertaa läpi rakenteella A B A. A-osaan sisältyy ensimmäisellä kerralla kaksi ja toisella kolme fraasia. Ratsov on tässä versiossa systemaattisesti soittanut ainoastaan kolmetahtisia fraaseja e e c, e h c ja j j k. Muissa tässä artikkelissa analysoiduissa versioissa on käytetty myös kaksi-kuusitahtisia fraaseja. Toisinnon sävelmä vaikuttaa tutulta, mutta samalla se tuntuu olevan jotenkin vinossa. Jotkut tahtimotiivit on soitettu sävelaskelta korkeammalta kuin aiempien versioiden samat

tahtimotiivit: esimerkiksi rytmisesti tunnistettava tahtimotiivi g on tässä sävelikön 2. asteella (tahtimotiivi k). B-osassa yleensä 4. asteelta alkava tahtimotiivi alkaakin tässä viidenneltä tai jopa kuudennelta asteelta (tahtimotiivi j?). Syynä voi olla se, että tallennustilanteen tapahtuessa Ratsovilla ei enää ollut omaa säkipilliä, joten hän soitti toisen soittajan, Jaagup Kilströmin pillillä, johon Ratsov ei ollut tyytyväinen. Väisänen kirjoittaa: ”Kuitenkin hän otti sieltä, kauan reistattuaan, poispoikkeen tanssit”.<sup>8</sup> Olisiko kyseisen pillin sormitus ollut hieman erilainen, jonka vuoksi sävelkulut olisivat välillä karanneet omille raiteilleen? Jos näin oli, j-tahtimotiivin voisi tulkita olevan saman kuin f, ja k puolestaan olisi sama kuin g-tahtimotiivi. Alkumotiivi e on alkanut myös Ratsovin 1905 vuoden versiossa 6. asteelta (a), ja yhden kerran hän on soittanut myös 5. asteelta lähtevän h-tahtimotiivin. Kummalla näistä tavoista hän olisi soittanut, jos käytössä olisi ollut oma tuttu soitin? Vai olisiko silti ollut mahdollista soittaa molempia vaihtoehtoja samassa sävelmässä?

Kun Ratsovin soittamia versioita verrataan toisiinsa, voidaan havaita, että niille on yhteistä vain c-tahtimotiivi. Vuoden 1905 versio vaikuttaa melodian osalta yksinkertaisemmalta. Esimerkiksi a-tahtimotiivi muistuttaa aloitussävelen perusteella e-tahtimotiivia, mutta melodinen kulku perussävelelle jää toteutumatta. Vuoden 1905 versiossa ei ole ollenkaan tahtimotiivia k (Aamanilla g), joka on myöhemmin säännöllisesti mukana B-osassa. Olisiko j-tahtimotiivin pitänyt kuitenkin kulkea johtosävelen kautta? Tällöin se olisi ollut tahtimotiivin b tai f vastine. Vuoden 1905 versiossa sävelmä on välillä liikunut myös alajohtosävelen (b) kautta, mutta vuoden 1913 versiossa sitä ei ole soitettu kertaakaan. Olettamustani siitä, ettei sormitus vieraalla pillillä osunut paikoilleen tukee se, että alajohtosävel on kuitenkin soitettu 1913 versioon nuotinetussa alkusoitossa. Alkusoitto on säkipillisoittajien usein käyttämä vapaamuotoinen luritus soittimen virityksen ja soittokunnan tarkistamiseksi.

Mikä voisi olla selitys Ratsovin soittamissa versioissa ilmeneville toisistaan täysin erilaisille fraasirakenteille? Vuonna 1913 Ratsov soitti lähes ainoastaan 3-tahtisia fraaseja, mutta 1905 versiossa ei ollut sellaisia lainkaan. Syy saattaa olla siinä, että vuonna 1905 sävelmä oli tallennettu Simetsan alueella Inkerinmaalla, kun taas vuodeksi 1913 Ratsov oli taas palannut Kuusalun rannoille. Ehkä hän esitti silloin sävelmän sellaisena kuin sitä siellä tyypillisesti soitettiin. Oliko Simetsassa vuonna 1905 tanssittu *Kivikasukas*-tanssia eri tavalla tai oliko se ehkäpä siellä jo unohtumassa? On myös mahdollista, että sillä välin kun Ratsov oli poissa kotirannoilta tanssi ja sen myötä myös sävelmät olivat muuttuneet Kuusalussa.

*Kivikasukas*-sävelmä taltioitiin säkipillillä soitettuna myös Tõnu Eslonilta vuonna 1913.<sup>9</sup> Tämä versio jää kuitenkin tässä artikkelissa analysoimatta, sillä äänitallennetta ei valit-

8 Leisiö 1982, 28.

9 EÜS X 1140 < Kuusalu khk., Kiiu-Aabla k. - A. O. Väisänen; < Tõnu Eslon, 1838–1931 (1913) - EÜS Fon 128 d)

tavasti ole säilynyt. Arkistossa on olemassa ainoastaan nuotti, joka on mielestäni sekava, eikä siitä löydy tyypillisiä *Kivikasukas*-tahtimotiiveja lukuun ottamatta kahta havaittavissa olevaa tahtimotiivia c. Tästä versiosta on vaikea löytää kiinteää melodista muotoa tai sijoittaa päättävää c-tahtimotiivia fraasin loppuun. Sävelmän nimi on kuitenkin *Kivikasukas* ja nuotinos herättää kysymyksen, millä perusteella soittaja mieltää sävelmän juuri tietyn nimiseksi sävelmäksi. Riittääkö tässä esimerkiksi tunnusomainen c-tahtimotiivi siihen, että sävelmän tunnistaisi *Kivikasukaksi*?

Paradigmaattinen nuotinos (liite 1 sivulla 17)

Paradigmaattisessa nuotinnoksessa olen yhdenmukaistanut edellä analysoimani aineiston. Jotta voisin tarkastella tahtimotiiveja suhteellisesti, olen kirjoittanut kaikki sävelmät D-duuriin. Säkkipillien sävellajeista tallenteiden esitystilanteissa ei ole tietoa, mutta arkistomateriaalissa versiot on kirjoitettu C-duuriin. Viulusävelmät on kirjoitettu sekä G- että D-duuriin. Arkistonuotinnoksissa tahtilajiksi oli merkitty joko 3/4 tai 3/8, mutta tahtimotiivi pysyy kuitenkin yhden tahdin mittaisena. Yhtenäistin nuoteissa tahtilajin 3/8:ksi jälkimmäisen vaihtoehdon mukaisesti.

## Yhteenveto analyysistä

Nämä analysoimani viisi versiota *Kivikasukas*-tanssisävelmästä tarjoavat melkoisen kirjon musiikillista materiaalia. Yhteistä kaikille versioille on c-tahtimotiivi, joka esiintyy enimmäkseen osan tai fraasin lopussa. Vuoden 1910 versioon ilmestyi tahtimotiivi g (Ratsovilla k), joka on vuosien 1911 ja 1913 versioissa olennainen elementti sävelmän B-osassa. Myös sillä on fraasia lopettava funktio. Sävelmän lopetuksessa se voi esiintyä rytmisesti c-tahtimotiivin kaltaisena (g2).

Sävelmällä on selkeät A- ja B-osat, joissa on omat selväpiirteiset tahtimotiivinsa. A-osa alkaa sävelikön 6. (tahtimotiivit a ja e) tai 5. (tahtimotiivi h) asteelta laskevalla sävelkullulla. B-osassa on sävelikön 4. asteelta alkavia kulkuja. Johtosävelen kautta kulkeva f-tahtimotiivi saattaa olla yhteydessä Ratsovin tahtimotiiveihin b ja j. Keskenään samankaltaisia ovat tahtimotiivit d ja i. *Kivikasukas*-tanssisävelmän yksinkertaistettu ja supistettu perusmuoto voisi siten olla:

A-osa:    b + c  
           e + c  
           h + c  
 B-osa:    b + c  
           f + c  
           f + g (Ratsovilla: j + k)

Taulukko: Paradigmaattinen analyysi

Ratsov	a	a	b	c																
1905			b	c																
	a	a	b	c																
			b	c																
	a	a																		
	a	a		c	c															
				c	c	d	d													
			b	c		d	d													
			b	c																
Aaman								e	e											
1910				c	c			e	e											
				c	c					f		g								
						d2	d2			f										
				c	c															
1911													h	h						
				c	c								h	h						
				c	c					f		g								
										f		g		i	i					
										f		g2								
Aaman													h	h						
1913				c	c								h	h						
				c	c					f	f	g								
										f		g								
										f		g								
										f		g2								
Ratsov								e2	e2											
1913				c				e2	e2											
				c													j	j?	k	
																	j		k	
								e2	e2											
				c				e2					h							
				c2				e2	e2											k2

Palaan tässä Liimetsin ajatuksen mukaisesti tahtimotiivien jaotteluun funktion perusteella.<sup>10</sup> Tässäkin voi havaita aloittavat ja lopettavat funktiot. Vain kehittävät tahtimotiivit puuttuvat. Musiikillisen ajatuksen kehittely ei tapahdu eteenpäin vievän muokkauksen kautta, vaan tahtimotiivin kertauksen avulla. Pohjimmiltaan tämän sävelmän kohdalla on kyse siitä, että se koostuu pääosin kahden tahtimotiivin kokonaisuuksista, jotka voi hahmottaa fraaseina, sekä näiden kertauksista. Kolmitahtinen fraasi muodostuu useimmiten ensimmäisen tahtimotiivin kertauksesta, johon liitetään lopettava tahtimotiivi, esimerkiksi e e c. Myös nelitahtiset fraasit rakentuvat tahtimotiivien kertauksista, esimerkiksi h h c tai d d b c. Fraasien kertaukset muodostavat jonomaisten rakenteen, josta ei hahmotu säännöllisiä, funktionaaliseen sointupohjaan perustuvia laajempia jaksoja. Tämänäyttypisen rakenteen kehittymistä on vahvistanut se, että säkkipillissä on vain yksi jatkuva bordunaääni eikä funktionaalista soinnutusta tapahdu. Vaikka sävelmä on siirtynyt viuluohjelmistoon, noudattaa se edelleen säkkipillin soitosta periytynyttä ajatusmaailmaa, kuten Aamanin viuluversioista voi huomata.

Tahtimotiivien kertauksien määrä vaikuttaa siihen, ovatko fraasit säännöllisiä eli 2- tai 4-tahtisia vai epäsäännöllisiä eli 3-tahtisia. Tämä seikka onkin mielestäni kyseisessä sävelmässä mielenkiintoinen. Kummat ovat ”oikein”, säännölliset vai epäsäännölliset fraasit, vai kummatkin? Huomiota herättää sekin, että vain nuottina arkistoidut eli muistinvaraisesti jälkikäteen kirjoitetut sävelmät ovat pääsääntöisesti säännöllisinä fraaseina ja soivasta esityksestä nuotinnetut (1913) sisältävät epäsäännöllisiä fraaseja. Onko tapahtunut niin, että ylioppilaat Penna, Vilbaste ja Viljak eivät vain voineet uskoa, että tanssisävelmässä olisi epäsäännöllisiä osioita, jolloin tanssikuviot toteutuisivat jokseenkin epäsymmetrisinä, ja he näin ollen joko muistivat tai kirjoittivat osiot säännöllisinä? Jokainen näistä nuotinnoksista on kuitenkin muistinvarainen yhteenveto moneen kertaan esitetystä sävelmästä eikä yhden esityksen tarkka nuotinnos, toisin kuin nuotinnokset alun perin fonografin lieriölle tallennetuista sävelmistä. Mikä aiheuttaa epäsäännöllisen muodon? Onko epäsäännöllinen rakenne merkki sävelmän jäämisestä unohduksiin vai yleinen käytäntö? Tässä vaiheessa voisin kurkistaa tanssin puolelle ja katsoa, mitä selityksiä se tarjoaa.

### ***Kivikasukas*-tanssisävelmään liittyvä tanssi**

Kuten artikkelin alussa mainitsin, *Kivikasukas* on samannimisen tanssin säestyssävelmä. Olen löytänyt tanssikuvauksia noin kymmenen, ja ne sijoittuvat vuosien 1910–1938 väliselle ajanjaksolle. Ensimmäinen maininta tanssista on Ratsovin vuonna 1905 soittaman version yhteydessä, jossa Penna mainitsee, että kyseessä on tanssiin liittyvä sävelmä. Kokonaisen tanssin kuvauksen on tallentanut Vilbaste Jakob Ratsov nuoremmalta

<sup>10</sup> Liimets 1988, 79.



(edellä mainitun säkipillinsoitajan poika) vuonna 1910.<sup>11</sup> Vilbaste viittaa käsikirjoituksessaan tahti tahdilta Aamanin samana vuonna soittamaan viuluversioon (Esimerkki 2). Ratsovilta tallennetussa tanssikuvauksessa on A-osassa säännöllinen ja symmetrinen kuvio sekä musiikissa että tanssissa. Se tarkoittaa neljän ensimmäisen tahdin aikana tapahtuvaa liikettä, joka kertaantuu musiikin kertauksen aikana vastakkaiseen suuntaan. B-osassa on kolme erilaista liikettä. Kolmen viimeisen tahdin pituisen fraasin aikana tapahtuu A-osassa käytetty liike uudestaan. Tämä on oiva kuvaus siitä, miten rakenteeltaan epäsäännöllinen musiikki ja tanssi sopivat yhteen. Isä-Ratsovin soittama sävelmä vuodelta 1905 (Esimerkki 1) ei kuitenkaan ole tähän kuvaukseen ollenkaan sopiva, kun taas vuoden 1913 versio sopisi tähän paremmin (Esimerkki 5).

Vuonna 1913 oli Väisäsen kanssa tallennusmatkalla Anna Raudkats (1886–1965), jonka tehtävä oli nimenomaan kansantanssien kerääminen. Hän käytti Kuusalusta keräämänsä materiaalia, myös *Kivikasukasta*, myöhemmin omien tanssisovellustensa tekemiseen.<sup>12</sup> *Kivikasukas*-tanssi on mainittu hänen matkakuvauksessaan,<sup>13</sup> mutta en ole löytänyt alkuperäistä tanssikuvausta kenttämuistinpanona.

Seuraavat *Kivikasukas*-tanssin kuvaukset ovat vuosilta 1935–1938, jolloin Kuusalun pitäjän rannoilla tallennettiin kansanperinnettä laajamittaisesti. Yhtään soitettua versiota ei kuitenkaan siltä ajalta löydy, sillä tanssia esitettiin tuolloin laulun säestyksellä. Kaikissa kuvauksissa kirjoitetaan piirissä tapahtuvasta ryhmätanssista, jossa osallistujien määrä on vapaa. A-osassa liikutaan piirissä käsi kädessä tai pareittain pitkin, laahaavin askelin kuvaten orjan vaivalloista liikehdintää. B-osassa on aktiivisempaa juoksentelua sekä karkelointia piirissä, tai niin ikään piirissä tapahtuvaa sisään-ulos-suuntaista liikettä. Tähän sopisi myös nopeampi tempo, kuten vuoden 1905 nuottiin oli kirjoitettu. Symmetristen tanssikuvioiden ohella on tehty myös epäsymmetrisiä kuvioita. Esimerkiksi yhdessä kuvauksen mukaan A-osa tanssitaan kolmesti, askeleet neljän tahdin aikana vasemmalle, sitten oikealle ja taas vasemmalle, jolloin myös musiikki esitetään kolme kertaa. B-osan kuviot ovat 3-tahtisia. Kuvauksissa kerrotaan myös *Kivikasukas*-tanssin sekoittumisesta muihin tansseihin, jolloin jommankumman puoliskon liikkeet kuuluvat johonkin toiseen tunnettuun tanssiin. B-osa on joskus korvattu *labajalg*-valssilla.

Tanssikuvausten tallennusaikana oli tämän sävelmän ja tanssin kohdalla kyse vielä elävästä perinteestä, jota kylläkin osasivat enää lähinnä iäkkäämmät ihmiset. Siinä mielessä on hyvin luonnollista, että tanssista esiintyi erilaisia variaatioita. Kaikissa kuvauksissa A-osan toiminta on suhteellisen samanlaista ja musiikissa oli vakiintunut säännöllinen 4-tahtinen fraasi, paitsi Ratsovilla se on 3-tahtinen. B-osien tanssilliset ja musiikilliset variaatiot ovat monipuolisempia. On myös luonnollista, että jo unohduksiin painuvaa

11 EÜS IIV 598.

12 Raudkats 1926.

13 EÜS X 1199 (200).

tanssia sekoitetaan muuhun vanhempaan perinteeseen tai siihen liitetään uudempia piirteitä, kuten valssia. Tanssin ja sen merkityksen muistamisessa auttoivat myös laulu ja sen sanat.

Edelleen jää ratkaistavaksi kysymys, miten on mahdollista, että esimerkiksi A-osassa jotkut sävelmän fraasit ovat 4-tahtisia ja jotkut 3-tahtisia, puhumattakaan B-osan eripituisista fraaseista? Ilmeisesti on mahdollista, että tanssin liike ei ole niin tiiviisti yhteydessä musiikin pituuteen. Näyttää siltä, että musiikki määrittää, mitä tai kuinka pitkään mitään tanssikuviota tehdään. Tähän löytyy selitys häiden kuvauksesta Vilbastelta. Hän kirjoittaa, miten säkkipillinsoittaja soittaa häätanssin silmät seinään päin, välillä yli olan vilkaisten, tanssivatko osallistujat hänen soittonsa mukaan: ”... enimmäkseen vanhempien tanssien kohdalla eivät tanssin osat vaihdu määrätahtien mukaan vaan säkkipillin soiton mukaan.”<sup>14</sup> Miten tämä on tapahtunut? Oletan, että jokin musiikillinen yksityiskohta on ollut merkinä suunnan tai liikkeen vaihtumiselle. Tässä tanssissa ja sävelmässä on eniten käytetty c-tahtimotiivia. Se on saattanut olla merkki, josta tanssijat tietävät, että kuvio loppuu, toistuu tai vaihtuu. Tämä voisi olla myös synnä siihen, miksi c-tahtimotiivia esiintyy sävelmän lopussa ja joskus B-osan välissäkin. B-osassa on myös oma merkkimotiivi, tahtimotiivi g. Tällaisesta ilmiöstä löytyy esimerkki Kihnun saarelta. Tiedossa on yksi *Kalamies*-tanssin versio, jossa osien välissä olevassa yhdessä tahdissa painotetusti soitettut jouseniskut ikään kuin antavat merkin osien ja niiden myötä myös tanssikuvioiden tai liikkeen suunnan muuttumisesta.<sup>15</sup>

*Kivikasukas*-tanssin B-osassa on monia erilaisia tahtimotiiveja. Olettaisin tämän olevan osoitus siitä, että imitoivia liikkeitä on joskus ollut enemmänkin. Myös tanssissa on voinut olla joskus aikaisemmin enemmän osia, jotka ovat säilyneet B-osan eri muunnelmina. Esimerkiksi Aamanin 1910 versiossa B: fg d2d2 fcc, Aamanin 1901 versiossa B: fg fg ifg2 tai Aamanin 1913 versiossa B: ffg fg fg fg2. Tällainen tanssikäytäntö on ollut yleinen ennen säännönmukaisempien, symmetristen tanssien aikakautta. Mielestäni vanha tanssityyli ilmentyy tässä tapauksessa myös musiikillisena moninaisuutena.

1930-luvulla Kuusalusella järjestettiin erilaisten seurojen toimesta tapahtumia ja iltamia, joissa esitettiin vanhojen tanssien ja tapojen näytöksiä. *Kivikasukas* oli myös ohjelmassa. Säestyksen tansseihin soitti Jakob Kilström säkkipillillä.<sup>16</sup> Valitettavasti häneltä ei ole tallennettu *Kivikasukas*-tanssisävelmää.

14 Vilberg (myöhemmin Vilbaste) 1913:2, 56 Alun perin: ”... suurema osa vanemate tantsude juures ei vaheta tantsu tuurid mitte kindlate taktide järele, vaid torupillimängu järele.” Suomenkielinen käännös on kirjoittajan.

15 Riiitel 2009, 14.

16 ERA II 114, 224.

## Yhteenveto

*Kivikasukas*-tanssisävelmän tarkastelu antoi mahdollisuuden pohtia, mitä jokin epäsäännöllinen musiikillinen ilmiö tarkoittaa. Aineiston analyysissä otin tarkastelun yksiköksi tahtimotiivin. Selvisi, että tahtimotiivit muodostavat pääsääntöisesti kaksi- ja kolme-tahtisia fraaseja, joissa ensimmäistä tahtimotiivia usein kerrataan. Sävelmän A-osa on vakiintunut useimmiten 4-tahtiseksi kokonaisuudeksi, kun taas B-osassa on monenlaisia vaihtoehtoja ja erilaisia tahtimotiiveja sekä epäsäännöllisempi muoto.

Aineiston analysointi todensi, että sävelmän epäsäännöllinen muoto voi olla tavanomainen ja perinteessä varsin tyypillinen ilmiö. Sellaisen musiikin mukaan on mahdollista myös tanssia, jolloin tanssikuviotkin muuttuvat epäsymmetrisiksi. Näen *Kivikasukas*-sävelmän ja tanssin arkistoaineiston tämän ilmiön viimeisinä merkkeinä. Saattaa olla, että tässä artikkelissa analysoimieni versioiden tallentamisen aikaan tanssi on ollut lähestymässä säännönmukaisempaa muotoa. Mielestäni arkistomateriaalit nostavat kansankulttuurin vanhemmista kerrostumista esiin asioita, joita nykyaikana löytyy historiallisen kansanmusiikin ja -tanssin alueelta enää harvoin. Sävelmällä ja tanssilla ei ehkä olekaan ”perusmuotoa”, vaan niissä on olemassa tietyt elementit, joita kulloinkin muunnellaan.

Tässä tutkimuksessa esiin tulleella tiedolla on merkitystä myös nykyajassa, jossa kansanmusiikkia opitaan ja käytetään tietoisesti. Esimerkiksi opettelemalla kaikki tässä artikkelissa esitellyt *Kivikasukas*-tanssisävelmän versiot ja niiden tahtimotiivit voi muusikko koota niistä oman versionsa. Olen itsekin tehnyt tällaisen version, jonka olen soittanut ja josta olen tehnyt myös nuotinnoksen (liite 2 sivulla 21). Kuusialussa, kuten myös Viron muilla perinnealueilla, on vielä monia samankaltaisia sävelmiä, joihin tällä metodilla voisi saada lisää sisällöllistä ymmärrystä.

## Arkistoaineisto

Viron kansanrunousarkisto, Tartto

EÜS II 741 (72); EÜS II 743 (83)

EÜS VII 597 (6); EÜS VII 598

EÜS VIII 2548 (267)

EÜS X 1083 (507); EÜS X 1109; EÜS X 1140; EÜS X 1199 (200); EÜS X 1205

EÜS Fon 115 e); EÜS Fon 121 b); EÜS Fon 128 d)

ERA II 114, 133–135 (8,9); ERA II 114, 224

## Kirjallisuus

Leisiö, Timo (toim.) 1992. *Setumaalta Harjumaalle: A. O. Väisäsen tutkimusmatka Viroon vuonna 1913*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Liimets, Airi 1988. *Viiulipalade muusikaline vorm eesti rahvatraditsioonis*. Tallinn: Valgus.

Põldmäe, Rudolf 1937. Rahvaloomingu, eriti rahvatantsu arengust Ida-Harju rannikul. *Eesti kirjandus*. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, 202–203.

Raudkats, Anna 1926. *Eesti rahvatantsud*. Tartu: Postimees.

Rüütel, Ingrid (toim.) 2009. *Kihnu tantsulood*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kunstide Instituut & Eesti Kirjandusmuuseum.

Vilberg [Vilbaste], Gustav 1913. Naisevõtmise vanemal ajal Kolga ranna küla Kuuusalu kihelkonnas. *Eesti Kirjandus*, 2/1913, 56.

### Liite 1: Paradigmaattinen nuotinos

Ratsov  
1905

a b c d e f g h i j k

The musical score is written on 11 staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The fragments are as follows:

- a**: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- b**: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- c**: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- d**: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- e**: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- f**: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- g**: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- h**: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- i**: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- j**: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- k**: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.

a      b      c      d              e              f              g      h              i      j      k

Aaman  
1910

Aaman  
1911

a    b    c    d    e    f    g    i    j    k

Aaman  
1913

a   b   c   d   e   f   g   h   i   j   k

Ratsov  
1913

[Väisänen: ]



Liite 2: Kivikasukas, Anneli Kontin koostama yhdistelmä eri versioista

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked as  $\text{♩} = 66$ . The score is divided into sections labeled A, B, and C. Measure numbers 4, 8, 13, 17, 21, 24, 27, 29, 32, and 35 are indicated at the start of their respective lines. The notes are labeled with lowercase letters in boxes: a, b, c, d, f, and g. Triplet markings (3) are used over several notes in measures 10, 11, 12, 22, 23, 28, 29, 30, 31, 33, 34, and 35. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 35.



ERKKI PEKKILÄ

## Ilmari Krohnin rytmiliikunta, orkestriikka ja Jaques-Dalcroze-metodi

Ilmari Krohnista, suuresta suomalaisesta kansanmusiikintutkijasta ja musiikkitieteilijästä, on kirjoitettu paljon. Varmaankin kattavin kokoelma viimeaikaista Krohn-tutkimusta on koottu Sibelius-Akatemian julkaisemaan *Krohn 150 vuotta -symposiumin antologiaan*,<sup>1</sup> jossa joukko tutkijoita ja muusikoita arvioi Krohnin työtä ja merkitystä musiikintutkimukselle ja säveltaiteelle. Kirjasta saa hyvän kuvan Krohnin kiinnostuksen kohteista ja myös siitä, miten laaja-alainen Krohnin tuotanto oli sekä määrällisesti että myös aiheidensa puolesta.

Rytmioppi ja iskualateoria olivat yksi Krohnin keskeisimpiä tuotoksia. Krohnin rytmiteoriaa on käsitelty paljonkin musiikkitieteen näkökulmasta ja samalla on pohdittu sen yhteyttä länsimaiseen musiikinteoriaan ja -estetiikkaan.<sup>2</sup> Krohnin kansanmusiikkieräelmistä taas on kirjoitettu yleisellä tasolla,<sup>3</sup> mutta tarkempi pohdiskelu kansanmusiikin vaikutuksesta Krohnin rytmiteoriaan on jäänyt vähemmälle.

Itseäni onkin jäänyt kiinnostamaan, miten Krohnin rytmioppi sai alkunsa, mikä oli sen suhde kansanmusiikkiin ja myös, miksi hän ylipäätään ryhtyi kehittämään omaperäistä ja ehkä hieman omalaatuistakin musiikinteoriaansa. Tällaisessa selvitystyössä on tärkeintä tietää, mitä kohdehenkilö on itse kyseisenä ajankohtana ajatellut tai sanonut. Sillä on vähemmän merkitystä, mitä kohdehenkilö on jälkikäteen kirjoittanut. Krohnin musiikinteoriahan ei ollut pysyvä rakennelma, vaan sitä laajennettiin, kehiteltiin ja muunneltiin pitkin matkaa. Vielä vähemmän on merkitystä kritiikillä, jota myöhemmät tutkijat ovat esittäneet. Vanhoja, omaan aikaansa sidottuja teorioita ja käsityksiä on helppo kritisoida uudempien tieteen paradigmojen valossa ja löytää niistä kaikenlaista huomautettavaa. Jos etsitään alkujuuria, tärkeintä on tietää, mitä Krohn itse ajatteli teoriaansa kehittäessään ja mitkä seikat tällöin ohjasivat hänen ajatuksenjuoksuaan. Siksi olen lähtenyt liikkeelle Krohnin ja hänen aikalaistensa kirjoituksista niiltä vuosilta, jolloin rytmiteorian alkumuoto oli kehitteillä. Tarkoituksena on ollut yrittää ymmärtää, mitä Krohn tiesi ja ajatteli, kun hän kehitteli teorioitaan ja samalla ymmärtää, mitkä seikat ohjasivat hänen päättelyään.

<sup>1</sup> Mantere ym. 2020.

<sup>2</sup> Apajalahti 1993; Huttunen 2000.

<sup>3</sup> Laitinen 2020, 109–134.

Aiemmassa artikkelissani olen osoittanut, että Krohnin rytmi- tai iskualateoria oli muunnos kreikkalaisesta runojalkateoriasta, ja sen kehittytyö perustui konkreettisesti suomalaisille kansanlauluille ja niiden musiikillisille ominaisuuksille.<sup>4</sup> Toisessa artikkelissani olen käsitellyt *Suomen kansan sävelmiä* -hankkeen alkuvaiheita ja niin ikään osoittanut, että Krohn kansansävelmien luokittelua aloittaessaan joutui noudattamaan edeltäjiensä valmiiksi ideoimaa menettelytapaa, jossa kaikki sävelmäkategoriat ja myös osa julkaisuperiaatteista oli jo valmiiksi päätetty.<sup>5</sup> Tällä tavalla Krohnin oli sitten helppo paneutua itse asiaan eli sävelmien luokitteluun ja siinä sivussa myös oman rytmiteoriaansa kehittelyyn.

## Rytmi, runous ja liike

Ilmari Krohnin *Rytmioppi*<sup>6</sup> on yleensä nähty puhtaasti musiikinteoreettisena kannanottona. Alun perin Krohnin lähestymistapa oli kuitenkin paljon luultua laaja-alaisempi. Rytmi oli osa kolmiyhteyttä, jonka muita osasia olivat runous ja liike. Erityisesti liike oli erottamaton osa rytmiä. Tästä syystä Krohn liitti *Rytmioppi*-kirjansa ensimmäiseen painokseen kuvallisuuden, jossa oli joukko erilaisia liikeharjoituksia. Näiden tarkoituksena oli auttaa opiskelijaa ja tehdä rytmien oppiminen helpommaksi. Rytmejä harjoiteltiin lähinnä marssimalla ja tekemällä erilaisia käsiliikkeitä. Krohn ei keksinyt rytmiliikuntaa itse, vaan taustateorioina hänellä oli muinaiskreikkalainen orkestriikka eli kaunolii-ketaide. Toisena innoittajana oli sveitsiläinen Jaques-Dalcroze-metodi, joka oli tuohon aikaan uusi ja suosiotaan kasvattava rytmiliikunnan menetelmä.

Krohnin kiinnostus liikunnan rytmiä kohtaan on kuitenkin jäänyt unohduksiin. Liikunnallinen kuvallisuus oli vain kirjan ensimmäisessä vuoden 1914 painoksessa, ja myöhemmästä vuoden 1958 uudistetusta toisesta painoksesta se jätettiin pois.<sup>7</sup> Koska kuvallisuus oli vain irrallisena arkkina kirjan välissä, se on useimmiten hävinnyt, eikä sitä yleensä löydy kirjan antikvariaatti- tai kirjastokappaleista. Näin myös Krohnin ajatus musiikin ja kehonliikkeiden yhteydestä on jäänyt vähälle huomiolle, vaikka se omalta osaltaan valaisee Krohnin ajattelua.

## Krohnin *Rytmioppi*-kirja

Krohnin *Rytmioppi*-kirja ei ole yhtenäinen teos, vaan se on koostettu pidemmän ajan kuluessa. Ensimmäisen kerran Krohn alkoi kehittää rytmiooppiaan vuonna 1906 *Sävel-tär*-lehdessä, jonka päätoimittaja hän oli. Krohn julkaisi lehdessään joukon artikkeleita,

4 Pekkilä 2020b.

5 Pekkilä 2020a.

6 Krohn 1914b.

7 Krohn 1958.

joissa hän hahmotteli rytmiooppinsa taustateoriaa sekä esitteli iskualan käsitteen ja iskualojen tyyppit. Teoriansa kehittelyä Krohn jatkoi sitten kirjassaan *Rytmiooppijakso lukkari- ja urkurikouluja varten*<sup>8</sup>. Astetta pidemmälle Krohn hioi iskualateoriaansa artikkelissaan ”Suomalainen laulurunous”<sup>9</sup>, jossa hän paneutui runojalan käsitteeseen ja esitti taksonomiana suomen kieleen sopivien runojalkojen musiikilliset vastineet, iskualatyypit.

Lopullisen teoriansa Krohn esitteli sitten *Rytmiooppi*-kirjassa. Sitäkään hän ei kirjoittanut yhdeltä istumalta, vaan kirja julkaistiin alun perin neljänä erillisenä vihkosena. Ensimmäinen vihkosista ilmestyi 1911, toinen 1913 ja kolmas ja neljäs 1914. Painetussa *Rytmiooppi*-teoksessa kirjasen ensimmäinen osa kattaa sivut 1–61, toinen sivut 62–186, kolmas sivut 187–284 ja viimeinen sivut 285–445.

*Rytmiooppi*-kirja on vaikeaselkoinen, ja tämä on ainakin osittain seurausta tavasta, jolla ajatukset on koostettu. Krohnin rytmiteoria syntyi pienissä osissa lähes kymmenen vuoden aikana. Krohn kehitteli ideoitaan eräänlaisena jatkokertomuksena julkaisu kerrallaan. Kun Krohn kirjoitti yhtä painoon menevää osiota, hän ei ilmeisestikään tiennyt, mitä jatkossa seuraa. Vastaavasti kun julkaisu tuli ulos painosta, Krohn tuskin luki mitä oli kirjoittanut. Krohnilla ei varmaankaan ollut aikaa tai halua palata vanhempiin kirjoitelmiinsa, koska hän halusi koko ajan tuottaa jotakin uutta. Tästä johtuu, että Krohnin alun pitäen suhteellisen yksinkertainen ja käytännönläheinen rytmiooppi muuttui jokaisessa uudessa versiossa aina pykälän verran monimutkaisemmaksi.

Rytmiteorian alkuperä hämärtyi entisestään, kun Krohn lisäili lopulliseen kirjaansa lähdeviitteitä ja musiikkiesimerkkejä. Näillä hän ilmeisesti halusi nostaa kirjan tieteellistä painoarvoa. Krohn liitti jälkikäteen mukaan viittauksia ulkomaisten musiikkiteoreetikkojen kirjoihin, joita oli haalinut mukaansa lukuisilta kongressimatkoiltaan. Tästä saattoi syntyä harhakuva, että Krohn olisi kehittänyt ajatuksiaan ikään kuin teoria edellä. Asia oli juuri päinvastoin: Krohnin teoria rakentui konkreettisille havainnoille, joita hän teki alun perin kansansävelmiä järjestäessään.<sup>10</sup> Krohn lisäsi kirjaan myös musiikkiesimerkkejä sekä koti- että ulkomaisilta säveltäjiltä. Kirjaan liitetyt taidemusiikin sävelmät olivat siinä mielessä päälle liimattuja, että havainnot ja teoria olivat jo olemassa ilman näitä esimerkkejäkin. Taidemusiikin esimerkkien avulla Krohn pyrki laajentamaan kansansävelmien perusteella tehdyt huomiot kaikenkattavaksi länsimaisen taidemusiikin teoriaksi.

Ilmari Krohnin teoriaa on siis jokseenkin mahdoton ymmärtää pelkästään painetun *Rytmiooppi*-kirjan perusteella. Sen sijaan teoksen varhaiset luonnokset, jotka julkaistiin artikkelimuodossa *Säveletär*-lehdessä vuosia ennen itse kirjaa, auttavat ymmärtämään, miten Krohnin rytmiä koskeva ajattelu kehittyi.

8 Krohn 1907.

9 Krohn 1908.

10 Pekkilä 2020b, 187–212.

## Käytännön tarpeet

Ilmari Krohn nimitettiin päätoimittajaksi uuteen *Säveletär*-lehteen vuonna 1906. Heti ensi töikseen hän alkoi julkaista lehdessä jatkokertomuksena artikkelisarjaa rytmistä. Tästä artikkelisarjasta tuli sitten myöhemmin julkaistavan *Rytmioppi*-kirjan pohja.

*Säveletär*-lehti oli perustettu lukkarien ja kanttorien aloitteesta. Ajatus lehdestä syntyi vuonna 1905 Turun yleisten laulu- ja soittojuhlien yhteydessä pidetyssä kokouksessa. Lehden päätoimittajaksi nimitettiin Ilmari Krohn. Ensimmäisen numeron pääkirjoituksessaan Krohn hahmotteli lehden toimituspolitiikkaa. Lehden tarkoituksena oli olla kansantajuinen ja lukkarien lisäksi palvella myös maaseudun kuorojen ja torvisoittokuntien johtajia. Tämän piti tapahtua opettavaisten kirjoitusten muodossa. Krohn kehotti lukijoita pitämään lehteä ikään kuin kansanopistokurssina, jossa kuunnellaan luentoja ja välillä käydään yleisempää keskustelua.<sup>11</sup>

Rytmiopin kehittäminen lähti käytännön tarpeesta. Ennen Helsinkiin paluutaan Krohn oli toiminut Tampereen Aleksanterin seurakunnan urkurina vuosina 1904–1905. Toimesaan Krohn oli joutunut säestämään virrenveisuuta, joka hänen arvionsa mukaan oli kovin laahaavaa. Krohn johti myös harrastelijakuoroja, joiden jäsenillä ei juuri ollut musiikkikoulutusta. Myös kuorojen rytminkäsittelyssä oli hänen mielestään toivomisen varaa. Krohn koki, että kansan heikko rytmitaju oli jonkinlainen ongelma, ja sitä oli syytä kehittää. On siis ilmeistä, että Krohnin rytmiopin alkoversio oli tarkoitettu eräänlaiseksi kirjukurssiksi kanttoreille, lukkareille, kuoronjohtajille ja torvisoittokuntien vetäjille.

## Heikko osaaminen ja tahtitunne

Kansan heikko rytmitaju tuli esille monissa kirjoituksissa. Krohn valitti, että laulajat eivät pystyneet laulamaan sävellyksiä, joiden rytmi poikkesi vähänkään tavanomaisesta.<sup>12</sup> Heikko rytmien osaaminen näkyi myös kuorojen ja torvisoittokuntien esityksissä. Kuoron- tai orkesterinjohtaja joutui käyttämään huomattavia käsiliikkeitä, jotta olisi saanut johdettavat pysymään tahdissa. Johdettavilla ei ollut kehossaan *tahtitunnetta*. Krohnin havaintojen mukaan kirkon urkureilla ei ollut sen parempaa rytmitajuuta kuin laulajillakaan. Löytyi urkureita, jotka pystyivät soittamaan vaikeita fuuga- ja toccata -kappaleita mutta eivät kyenneet säestämään tasatahtista koraalia tarkassa rytmissä.

Yksi syyllinen kansan heikkoon rytmitajuun oli Krohnin mielestä virret.<sup>13</sup> Virsikirjan virret olivat tuohon aikaan tasatahtisia. Nuottiarvot olivat pelkkiä neljäsosia tai puoli-

<sup>11</sup> Krohn 1906b, 2.

<sup>12</sup> Krohn 1908, 1–3.

<sup>13</sup> Krohn 1908, 2.

nuotteja ilman vaihtelua. Tasatahtinen virrenveisuu oli yksitoikkoista. Krohnin kritiikkiä tasatahtisia virsiä kohtaan selittää myös se, että hän oli itse *rytmisten koraalien* kannattaja. Krohn halusi kohottaa kirkkolaulun tasoa ja esitteli luentojensa yhteydessä rytmisiä koraaleitaan.<sup>14</sup>

Myös musiikinopetuksessa oli Krohnin mielestä puutteita, sillä siinä painotettiin nuotteista lukemista ja säveltapailua, eikä oppilaan rytmittäjää pyritty kehittämään.<sup>15</sup> Oppikirjatkin olivat hänen mielestään väärin laadittuja. Niissä ei otettu huomioon rytmien vaikeusastetta niin että olisi edetty helpoista rytmeistä vaikeisiin. Sama ongelma koski kouluopetuksen lisäksi myös pianon- ja urkujensoiton oppikirjoja. Pahinta oli, että ihmisillä ei ollut edes halua parantaa rytmistä osaamistaan. Ajateltiin, että jokaisella oli rytmittäjä, eikä sitä tarvinnut erityisemmin kehittää.<sup>16</sup>

Krohnin ihanteena oli, että laulajilla olisi kehossaan tahtitunne ja *sisäinen sykintä*.<sup>17</sup> Tällöin kuoron- tai orkesterinjohtajan ei tarvinnut käyttää koko energiaansa siihen, että esiintyjät pysyvät oikeassa rytmissä. Johtajan tehtäväksi jäi vain osoittaa sellaiset kohdat, joissa rytmi poikkeaa normaalilta uraltaan. Näin kuoron- tai orkesterinjohtaja saattoi paremmin keskittyä äänen puhtauteen, voimaan ja äänenväriin.

Vaikka Krohn käyttikin termiä tahtitunne, termillä ei ollut tässä yhteydessä mitään tekemistä emotion, elämyksen tai tunnetilan kanssa. Kuten tiedetään, sanalla *tunne* on useita erilaisia merkityksiä.<sup>18</sup> Niistä lähinnä Krohnin tahtitunnetta on merkitys *vaistonomainen taju tai tietoisuus*. Rytmimusiikin parissa kasvaneen nykyihmisen on ehkä vaikea tajuta, että rytmi ei ollut Krohnin aikaan samanlainen itsestäänselvyys kuin nyt. 1800-luvun puolella syntyneet ihmiset olivat tottuneet laahaavaan virrenveisuuseen, joka urkujen puutteessa tapahtui useimmiten ilman säestystä. Moni ei välttämättä ollut edes tietoinen sellaisesta musiikkiin kuuluvasta asiasta kuin rytmi. Tahtitunne oli siten tietoisuutta rytmistä ja vaistonvaraista rytmikuvioiden tajuamista.

Rytmiikkaa piti Krohnin mielestä tietoisesti opiskella.<sup>19</sup> Tärkeintä oli saada johdonmukaista opetusta heti alusta pitäen. Rytmien oppiminen oli keskeistä musiikinopiskelussa. Kun harrastelija opetteli jotakin kappaletta, hänellä saattoi nousta tie pystyyn. Kompastuskivenä oli yleensä rytmi. Kun rytmien ymmärsi, asia avautui, ja opiskelija pääsi eteenpäin.

Krohnilla teorian taustalla olivat siis koko ajan musiikkikasvatukselliset tavoitteet. Hän ei pyrkinyt rakentamaan rytmiteoriaa akateemista yhteisöä varten vaan musiikinopis-

14 Musiikkiluentoja maaseudulla 1907, 44.

15 Krohn 1908, 1–3.

16 Krohn 1906a, 1.

17 Krohn 1908, 3.

18 Kotimaisten kielten tutkimuskeskus & Haarala 1994, 354.

19 Krohn 1906a, 3.

kelua ja opettamista varten. Tarkoituksena oli luoda teoria, joka palvelisi niin musiikin harrastajia kuin ammattimuusikoitakin.

## Orkestriikka eli kaunoliiketaide

Ratkaisu rytmiiän ongelmaan löytyi Krohnin mielestä muinaisesta Kreikasta, jonka runouden ja musiikin teoriassa oli rytmien periaatteet esitetty selkeänä järjestelmänä.<sup>20</sup> Muinaiskreikkalaisessa musiikissa rytmien piti hallita runoa, sävelmää ja kehonliikkeitä. Sävelmien rytmirakenne oli runossa täysin valmiina kaikkine vivahteineen. Runon, sävelmän ja liikkeen yhdistelmästä syntyi ehjä kokonaisuus, joka taiteellisessa mielessä valloitti sekä esittäjät että kuulijat. Asiaa auttoi, että runoilija oli yleensä itse myös säveltäjä.

Krohn oli erityisen innostunut siitä, että muinaisen Kreikan musiikissa runouteen yhdistyi myös liike.<sup>21</sup> Kreikkalainen kuoro oli jakautunut kahteen osaan, joista kumpikin vuoron perään lauloi runosäkeistön samalla sävelmällä. Aluksi ensimmäinen ryhmä esitti säkeistön *strofa* ja toinen säesti laulua kehonliikkeillä. Sitten toinen ryhmä lauloi melodian *antistrofa* ja ensimmäinen ryhmä puolestaan säesti kehonliikkeillä. Lopussa molemmat kuoropuoliskot lauloivat yhdessä paikallaan seisten ylimääräisen säkeen. Krohn käytti ilmiöstä nimeä *orkestinen taide*, *orkestriikka* ja myöhemmin myös *kaunoliiketaide* tai *tanssiliiketaide*.

Lopullisessa *Rytmioppi*-kirjassa Krohn palasi vielä orkestriikan ideaan ja kirjoitti:

Orkestriikka on siitä omituinen, että sillä on ulottuvaisuutensa sekä ajassa että avaruudessa. Jokainen sen yksityiskohta vaatii täyttää kuvaamataiteen kauneutta, mutta ei mikään sen liikkeistä johtuva kuva jää pysyväiseksi; taideteoksen kokonaisuus on juuri niiden määrättyssä ajanmukaisessa, keskeytymättömässä vaihtumisessa.<sup>22</sup>

Tärkeimpänä Krohn piti sitä, että orkestriikka liittyi läheisesti musiikkiin ja runouteen, jotka nekin olivat rytmisiä taiteita. Alun perin musiikki, runous ja liike olivat erottamaton kokonaisuus. Siksi Krohn katsoi, että musiikin rytmiiikka tuli paremmin ymmärrettäväksi, jos otettiin huomioon vastaavat rytmii-ilmiot runoudessa ja orkestriikassa.

Kiinnostavaa on, että puheena oleva orkestriikka tai kaunoliiketaide oli jotakin muuta kuin tanssi. Esimerkiksi länsimainen baletti oli Krohnin mielestä vain orkestriikan heikko jäännös tai suorastaan irvikuva.<sup>23</sup> Kaunoliiketaiteen jäänteitä oli kuitenkin löydettävissä kansanmu-

<sup>20</sup> Krohn 1906a, 4.

<sup>21</sup> Krohn 1906a.

<sup>22</sup> Krohn 1911, 22–23.

<sup>23</sup> Krohn 1906a, 4.



siikista. Esimerkiksi färsaarelaisten tapa säestää tanssilla historiallisia kertomarusunojaan oli Krohnin mielestä perua kreikkalaisesta liiketaiteesta. Sen sijaan tavanomaisesta kansantanssista Krohn ei piitannut. Liikkeiden ja sävelmien piti olla kauniita, sopusuhtaisia ja tunnelmallisia. Englantilainen kansantanssiryhmä, joka esiintyi Helsingissä 1930-luvulla, herätti Krohnin mielenkiinnon. Vaikka ryhmässä oli sekä miehiä että naisia, esityksistä ”kaikissa oli liikehtiminen ihailtavan tervehenkistä, vailla keimailua, samalla myös notkeaa ja hienoa.”<sup>24</sup> Krohnin ihaili tilannetta, jossa musiikki, runous ja liiketaide olivat yhdessä, mutta niistä oli riisuttu kaikki maallinen ja ruumiillinen. Kaunoliiketaiteen idea sopi hyvin hänen maailmankuvaansa. Orkestriikan piiriin kuuluva liikehdintä ei ollut tavanomaista hyppelyä musiikin tahdissa vaan se oli hienostunutta liikehdintää.

## Kehonliikkeet ja laulunopetus

Krohn halusi uudistaa myös koulujen musiikinopetusta, joka kulki tuohon aikaan vielä laulunopetuksen nimellä.<sup>25</sup> Laululle ei hänen mukaansa annettu koulun opetussuunnitelmassa juurikaan arvoa. Toisin oli muinaisessa Kreikassa, jossa Platon ja Aristoteles pitivät musiikinopetusta tärkeänä osana kasvatusta. Näin olisi pitänyt olla Suomessakin, valmistihan koulu nuoria tulevaa elämää varten. Muinaiskreikkalainen musiikkikasvatus perustui heidän omalle, suhteellisen yksinkertaiselle musiikilleen. Sen suomalainen vastine olivat hänen mielestään virret ja kansanlaulut, jotka edustivat muinaisen säveltäiteen kehityskantaa. Asian teki helpoksi se, että koulujen laulunopetuksessa käytettiin jo valmiiksi paljon virsiä ja kansanlauluja.

Kreikkalaisista Krohn sai ajatuksen yhdistää laulunopetukseen kehonliikkeet. Hän oli saanut asialle vahvistusta, kun oli opettanut parina vuotena musiikkia koulussa. Krohn toimi uransa alkuvaiheessa opettajana Tampereen tyttökoulussa ja suomalaisessa yhteiskoulussa.<sup>26</sup> Nuoria koululaisia opettaessaan Krohn oli havainnut, että oppilaiden oli vaikea hahmottaa rytmejä. Krohn oli yrittänyt harmonin avulla saada ensimmäisen luokan oppilaita oppimaan:

Mutta kun rupesin heidän kanssaan leikkimään ”Kas, kuin tuulimylly käy”, ”Laineissa lahden kalaset” ym., suorittaen laulujen vaatimat liikkeet yhdessä heidän mukanaan, niin heti laulu helähti ilman enempiä vaivannäköä.<sup>27</sup>

Tästä Krohn sai idean, että liikeharjoitukset voisivat helpottaa rytmien oppimista.<sup>28</sup> Tausalla oli koko ajan kreikkalaisen orkestriikan idea. Etelämaalaisten liikkeiden sulavuus ei

<sup>24</sup> Krohn 1933, 8.

<sup>25</sup> Krohn 1904, 292.

<sup>26</sup> Juutilainen 2015.

<sup>27</sup> Krohn 1951, 68.

<sup>28</sup> Krohn 1906a, 4.

johtunut hänen mielestään kansan tulisesta luonteesta vaan muinaisesta kaunoliiketaiteesta, joka oli säilynyt heillä ikään kuin jäänteinä. Suomalaisten kömpelöt liikkeet taas selittyivät sillä, että kreikkalainen orkestriikka ei ollut koskaan kulkeutunut tänne asti. Pohjoismaissa rytmisessä mielessä parhaiten ja sulavimmin liikkuvat henkilöt, joiden ammattiin kuului ruumiinliikkeiden tarkempi hallitseminen. Sellaisia olivat esimerkiksi sotilaat, merimiehet ja tukkilaiset. Tällaiseen liikkeiden hallitsemiseen tarvittiin ”vais-tomaista rytmitunnetta”. Ilmeisesti Krohnilla oli mielessään sotilaiden rytmikäs marssi, merimiesten tasapainoilu keinuvan laivan kannella aaltojen tahdittamana tai tuon ajan tukinuittajien temppuilu vedessä kelluvien ja pyörähtelevien tukkien päällä. On totta, että kaikki nämä toimet vaativat luontaista rytmitajua, ja juuri tämän ominaisuuden Krohn halusi siirtää musisoimiseen.

Kreikkalaisen teorian avulla Krohn onnistui kytkemään yhteen joukon omia ja varsin erilaisia kiinnostuksen kohteitaan. Hän oli urkuri ja säveltäjä, kerännyt hengellisiä kansansävelmiä ja toimittanut suomalaisten tanssi- ja laulusävelmien kokoelmaa. Lisäksi hän oli syvästi uskonnollinen päätyen myöhemmin säveltämään raamattuaiheisia oopperoita ja oratorioita. Kreikkalainen orkestriikka tai kaunoliiketaide oli idea, jonka avulla Krohn sai liitettyä kaikki musiikilliset harrastuksensa ikään kuin saman teoreettisen sateenvarjon alle. Jopa koulujen virrenveisuu saatiin kreikkalaisen teorian avulla näyttämään siltä, että kyseessä oli muinaisten kreikkalaisten musiikkiin verrattavissa oleva, primitiivinen laulumuoto.

## Jaques-Dalcrozen jäljillä

Kreikkalainen orkestriikka oli yhtenä esikuvana, kun Krohn lähti kehittämään rytmiliikunnan menetelmiä. Krohn arveli, että liikehdintä esityksen aikana oli käyttökelpoinen väline, joka edesauttoi rytmin tajuamista. Se oli hyödyllinen apukeino niin kuorolaisille, orkesterin soittajille kuin kuulijoillekin. Idealleen Krohn sai lisävahvistusta Jaques-Dalcroze-metodista. Krohn näki sen ikään kuin kreikkalaisen orkestriikan jatkeena tai sovelluksena. Kun Krohn kirjoitti myöhemmin orkestriikasta hakusanan tietosanakirjaan, hän mainitsi samassa yhteydessä myös Jaques-Dalcrozen:

**Orkestriikka** (kreik.), tanssi- l. kaunotaide, liittyi muinoin likeisesti runous- ja säveltaiteeseen yhteisen runomittaa, tahtia ja liikkeitä hallitsevan rytmin kautta. Viime aikoina se on ”rytmillisen voimistelun” ja ”plastillisen tanssin” nimellä jälleen kohotettu suurempaan taiteelliseen merkitykseen (Jaques-Dalcroze).<sup>29</sup>

Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) oli sveitsiläinen säveltäjä ja musiikkikasvattaja. Hän päätteli, että musiikillista tulkintaa pitäisi opetella eräänlaisten voimisteluharjoitusten

<sup>29</sup> Krohn 1925, 535.

avulla, koska musiikin rytmi vetosi ihmisen lihaksistoon ja hermostoon. Jaques-Dalcroze kutsui menetelmäänsä *rytmiseksi voimisteluksi*. Tarkoituksena oli harjoittaa kehoa ilmaisemaan liikkeiden ja tanssien avulla musiikissa esiintyviä rytmejä. 1900-luvun alkupuolella Jaques-Dalcrozen rytmiliikunta oli muotia ja käytössä monissa eurooppalaisissa musiikkiopistoissa.<sup>30</sup>

Suomessa metodin esitteli ensimmäisenä juuri Ilmari Krohn *Säveletär*-lehdessään vuonna 1906. Lehti kertoi, että sveitsiläinen Jaques-Dalcroze piti Genevessä voimistelukurssuja, joiden nimenomaisena tarkoituksena on kehittää oppilaiden musiikillista aistia musikaalisen rytmin ja mitan, liikkeiden sopusuhtaisuuden ja jokapäiväisten ruumiinliikkeiden hallitsemisen suhteen.<sup>31</sup> Kurssin yhteydessä oli myös pedagoginen kurssi musiikinopettajille. Artikkelin lopussa viitattiin Krohnin kirjoittamiin artikkeleihin rytmistä ja ennustettiin tämän rytmiliikuntaan liittyville hankkeille suurta tulevaisuutta.

Krohn alkoi heti esitellä Jaques-Dalcroze-metodia omilla luennoillaan. Vuonna 1907 Krohn esitelmöi Kansanvalistusseuran järjestämällä kurssilla Kotkassa ja sen lähiympäristössä. Aiheina olivat suomalaisten kansanlaulujen ominaisuudet, sävellysten rytmisesti oikea esitystapa sekä säännöt tarkan sävelpuhtauden saavuttamiseksi. Lisäksi Krohn esitteli kurssilla Jaques-Dalcrozen uutta menetelmää ”rytmitunteen kehittämiseksi ruumiinliikkeiden kautta”. Krohn havainnollisti esityksiään laulu- ja soittonäytteillä. Luentojen päätyttyä yleisö sai myös laulaa muutaman tutun laulun uusien sääntöjen mukaan, oikeilla iskusuhteilla ja puhtaasti. Erityisesti kansakoulunopettajat innostuivat Jaques-Dalcrozesta ja aikoivat kokeilla sitä omassa opetuksessaan.<sup>32</sup>

Vuonna 1908 järjestettiin ”Yliopistolliset jatkokurssit kansakoulunopettajia varten”. Krohn opetti kyseisellä kurssilla, ja yhtenä luennon aiheena oli ”Rytmiharjoituksia ruumiinliikkeillä, Sveitsiläisen Jaques-Dalcrozen järjestelmän pohjalla”. Muita aiheita olivat äänenmuodostus, säveltapailu, yksiaänisten laulujen diktaatti ja analyysi, kaksi- ja moniääninen laulu sekä kuoronjohto.<sup>33</sup>

Krohnilla oli hyvin kunnianhimoisia suunnitelmia orkestriikan tai kaunoliiketaiteen suhteen. Hän jopa päätyi esittämään, että musiikki ja urheilu pitäisi yhdistää jonkinlaiseksi taiteelliseksi rytmiliikunnaksi. Ajatuksen hän oli saanut laulu- ja soittojuhlista, joiden yhteydessä oli usein urheilukilpailuja. Sen sijaan että musiikki- ja voimisteluesityksen tehtiin erikseen, Krohn ideoi, että ne voisi esittää yhdessä jonkinlaisena rytmiliikuntana: ”Rytmiä ilmenee sävelissä, rytmiä ilmenee myös voimistelijoiden ryhmäliikkeissä. Olisikohan mahdollonta saada aikaan niiden kesken lähempää taiteellista yhdysvaikutusta”.<sup>34</sup>

30 Af Heurlin 1915, 414.

31 Krohn 1906a, 112.

32 Musiikkiluentoja maaseudulla 1907, 44.

33 Yliopistolliset jatkokurssit kansakoulunopettajia varten 1908, 345.

34 Krohn 1906a, 4–5.

Krohn tavallaan näki kauas tulevaisuuteen, sillä nykyisinhän ajatus musiikin ja urheilun yhdistämisestä toteutuu sellaisissa lajeissa kuin rytmisen voimistelu, taitovoimistelu, aerobic tai muodostelmaluistelu.

Yhteenvedon voisi sanoa, että Jaques-Dalcrozen ajatukset sopivat hyvin yhteen Krohnin ihaileman orkestriikan teorian kanssa. Molemmissahan oli lähtökohtana, että musiikin rytmi ja kehonliikkeet kuuluvat yhteen. Etenkin kansakoulunopettajat saivat Krohnin ja myös *Säveletär*-lehden kautta tietoa uudesta metodista ja itse asiassa varsin pian sen jälkeen, kun menetelmä oli esitelty Keski-Euroopassa. Krohn oli ilmeisesti ensimmäinen, joka alkoi tehdä menetelmää tunnetuksi Suomessa. Muut kiinnostuivat menetelmästä vasta myöhemmin.

## Rytmiliikunta Suomessa

Krohn esitteli Jaques-Dalcrozen rytmivoimistelun jo 1906 *Säveletär*-lehden artikkelissaan ja luennoi aiheesta heti vuodesta 1907 alkaen. Samaan aikaan kun Krohn alkoi 1911 julkaista osissa *Rytmioppi*-kirjaansa, Jaques-Dalcroze-menetelmä levisi Suomessa myös muiden toimesta. Jaques-Dalcroze-menetelmää käytettiin jo 1911 Svenska Teaternin näyttelijäkoulussa. Opettajana oli Maggie Gripenberg, ja oppiainetta nimitettiin Dalcroze-voimisteluksi.<sup>35</sup>

Maggie Gripenberg, jota tituleerattiin ajan lehdissä vapaaherrattareksi, oli alun perin opiskelemassa ulkomailla maalaustaidetta. Hän innostui kuitenkin tanssista, kun näki Isadora Duncanin esiintyvän. Myöhemmin vapaaherratar joutui tekemisiin ruotsalaisen tanssijan Anna Behlen kanssa, joka sai hänet innostumaan Jaques-Dalcroze-metodista. Kun Gripenbergille tarjottiin vuonna 1910 paikkaa Kansallisteatterissa plastillisen tanssin opettajana, hän päätti perehtyä Dalcroze-metodiin syvällisemmin. Niinpä Gripenberg matkusti Geneveen, jossa opiskeli Dalcrozen johdolla. Vapaaherratar sai opetusta musiikin teoriassa, säveltapailussa, anatomiassa, rytmisessä voimistelussa ja plastillisessa tanssissa sekä tanssin komponeerauksessa rytmillisen voimistelun perusteella eli koreografoiden tekemisessä.<sup>36</sup> Vuonna 1911 Maggie Gripenberg suoritti Genevessä Bildungsanstalt Jaques-Dalcrozessa alemman tutkinnon, jolla sai pätevyyden lasten rytmisen voimistelun perusopetukseen.<sup>37</sup> Gripenberg opetti siis alkuperäistä Jaques-Dalcroze-metodia, eikä sen krohnilaista versiota.

Tiedetään, että myös säveltäjä Ida Moberg innostui menetelmästä ja opiskeli alaa Berliinissä sinne perustetussa Dalcroze-instituutissa. Hän suunnitteli, että tuo Dalcroze-opetusmenetelmät Suomeen ja alkoi pitää täällä kursseja musiikkikasvattajille, kuoron-

<sup>35</sup> Anonyymi 1911, 17.

<sup>36</sup> E-r S-n 1912.

<sup>37</sup> Anonyymi 1911, 17.

johtajille ja musiikinopiskelijoille.<sup>38</sup> Hän myös opetti dalcrozelaista musiikkiliikuntaa Helsingin musiikkiopistossa.<sup>39</sup> Vuonna 1915 Maggie Gripenberg piti menetelmää esittelevän erikoiskurssin Helsingin musiikkiopistossa.<sup>40</sup> Vähitellen tieto menetelmästä levisi myös musiikkiväen keskuuteen.

1910-luvun jälkeen myös suomalaiset musiikinopettajat tunsivat rytmiliikuntamenetelmän, mutta ilmeisesti lähinnä Ilmari Krohnin kirjoitusten kautta. Kaikki eivät kuitenkaan olleet rytmivoimistelusta varauksettoman innostuneita. Paula af Heurlin esimerkiksi valitti, että menetelmästä ”on monessa koulussa täällä meidänkin maassamme otettu käyttöön ulkonaisia temppeja, kuten turhia käsivarsien liikkeitä tai jotakin hidasta kävelyä, jota esim. kukkia kantavat tytöt suorittavat”.<sup>41</sup> Varsinainen rytmitajun kehittäminen oli jäänyt syrjään.

Vaikuttaa siltä, että Jaques-Dalcroze-metodin tuntemus jäi 1910-luvulla joko paikalliseksi (Gripenberg) tai sitten pintapuoliseksi. Mistään menetelmän läpimurrosta voidaan tuskin puhua. Tätä taustaa vasten Ilmari Krohnin panos rytmiliikunnan edistämiseksi oli merkittävä. Erityisen ansiokasta oli, että Krohn ryhtyi käytännön toimiin menetelmän edistämiseksi, olkoonkin että hänen sovelluksensa ei ollut erityisen puhdasoppista Jaques-Dalcrozea, vaan jonkinlainen kotoutettu muunnos menetelmästä.

## Miehinen ominaisuus

Krohn ajatteli, että musiikinopetuksessa oppilaiden rytmitajua voisi edistää teettämällä näillä musiikkia vastaavia liikeharjoituksia. Krohn hahmotteli tulevaa menetelmäänsä seuraavasti:

Rytmi ei pääse helposti tietoisuuteen täysin elävästi ilman vastaavia ruumiinliikkeitä (etupäässä askelia). Sen tähden olisi kehitettävä liikkeisiin perustuva rytmi-metodi[!] jonka avulla kirjoitettujen nuottiarvojen näkeminen herättäisi laulajassa mielikuvia vastaavista liikkeistä.<sup>42</sup>

Huomattavaa on, että tämä tapahtui jo paria vuotta ennen kuin Krohn tuli tietoiseksi Jaques-Dalcrozen vastaavista ajatuksista.

*Rytmioppinsa* ensimmäiseen ja toiseen kirjaseen Krohn liitti joukon rytmisiä liikeharjoituksia, joita havainnollistettiin erillisellä kuvallitteella.<sup>43</sup> Kirjansa alkuun hän liittikin

38 Notiser 1912, 184.

39 Välimäki 2022.

40 Uutisia 1915, 121.

41 Af Heurlin 1915, 415.

42 Krohn 1904, 294.

43 Krohn 1911, 1913.

kiitosmaininnan mestarille. Krohnin mukaan Jaques-Dalcrozen rytmiliikunta oli suurta huomiota herättänyt menetelmä. Siinä musiikilliset rytmiharjoitukset oli liitetty vastaviini kehonliikkeisiin ja menetelmää pystyi käyttämään tehokkaana välineenä rytmityksen käytännöllisessä kehittämisessä.<sup>44</sup>

Krohn ei kuitenkaan kopioinut Jaques-Dalcrozen voimisteluliikkeitä sellaisenaan, vaan kehitti omat liikeharjoituksensa. Hyvänä apuna menetelmän kehittämisessä Krohnilla olivat hänen poikansa, jotka komennettiin kesälomien aikana koekaniineiksi. Krohn pisti poikansa tekemään erilaisia marssi- ja käsiliikkeitä musiikin tahdissa, jotta näkisi, miten harjoitukset toimivat käytännössä.<sup>45</sup>

Kiinnostava seikka liikeharjoituksissa on, että Krohn piti rytmiä nimenomaan maskuliinisena ominaisuutena. Hän kertoo muistelmissaan, miten hänen Felix-poikansa toi hänelle nähtäväksi paperille piirtämiään nuotteja. Kun Krohn havaitsi, että niissä oli ideoita, hän päätti pojan olevan kypsä aloittamaan rytmin opiskelun. Krohn kertoo saaneensa näin ”tilaisuuden pitää häntä tiukoissa ohjaksissa ainakin sävelten käsittelyssä, hyödyksi pojan muullekin miehistymiselle.”<sup>46</sup> Ehkä tiukkuudesta ja marssiharjoituksista oli hyötyä, sillä Felix Krohnista (1898–1963) tuli myöhemmin merkittävä muusikko: kapellimestari, säveltäjä ja Lahdessa toimineen Viipurin musiikkiopiston rehtori.

## Kuvat ja liikeharjoitukset

Rytmiopetuksen kehittämänsä liikeharjoitukset Krohn esitteli lopullisesti *Rytmiopinta* ensimmäisessä osassa, johon tuli sekä liikeharjoituksia että niitä kuvaavat kuvallisuudet.<sup>47</sup> Kirjan tekstiosassa on tarkat kuvaukset siitä, miten marssi- ja liikeharjoituksia piti tehdä. Laulujen rytmiä harjoiteltiin etupäässä marssimalla paikallaan. Perusidea marssimisessa oli, että askel osui jokaisen vahvan iskun kohdalle. Iskulojen iskuttomilla osilla taas toinen jalka on laskettava kevyesti edellisen jalan viereen. Jos sävelet ovat ”ponnattavia” eli pisteellisiä, jälkimmäisellä askeleella tuli astua eteenpäin, ”sitä pontevammin ja kauvemmas, mitä suurempaa intoa laulettaviin säveliin kulloinkin tarvittaisiin.”<sup>48</sup>

Krohnin rytmiharjoituksia havainnollistetaan lukuisilla valokuvilla, jotka ovat viehättäviä mutta nykypäivän näkökulmasta myös huvittavia. Useimmissa otoksissa on valkoiseen t-paitaan ja urheiluhousuihin pukeutunut mieshenkilö. Kuvissa hän marssii, seisoo kädet lanteilla, nostaa kädet sivuille, kohottaa nyrkkiin puristettua kättä ylös ja laittaa molemmat kädet niskan taakse. Kuvien pohjavire on sotilaallinen, ja kuvateksteinä on

44 Krohn 1911, 10.

45 Kurki-Suonio 2000, 7.

46 Krohn 1951, 73.

47 Krohn 1911.

48 Krohn 1911, 50.

lyhyitä komentoja, sellaisia kuin ”kädet lanteilla”, ”jalan nosto ylös”, ”jalka lepoasennossa”, ”käsivarret ulos”, ”tahdinlyönti ylös”, ”tahdinlyönti alas”. Joissakin kuvissa on

palmikkopäinen naishenkilö, jolla on yllään tumma pusero, vekkihame, tummat sukat ja teräväkärkiset voimistelutossut. Yhdessä kuvassa nainen pitää molempia käsiä päänsä päällä, ja kuvateksti toteaa lakonisesti: ”Kädet päälle!”. Kuvaliite on karun asiallinen, mutta se havainnollistaa ja konkretisoi hyvin Krohnin ajatuksia rytmistä. Kuvaliite myös todistaa, että Krohnilla oli rytmiooppia laatiessaan selkeitä pedagogisia tavoitteita. Rytmiooppi ei ollut pelkästään akateeminen teoria vaan sitä oli tarkoitus soveltaa käytännön opetustyössä.

1. (siv. 68.)



Kädet lanteilla (K<sup>1</sup>).  
Jalan nosto ylös (y).

Krohnin mukaan marssi- ja liikeharjoitusten avulla oli tarkoituksena toisaalta havainnollistaa laulun muotorakennetta ja toisaalta tehdä lauluista ”luonnonvoimaisen eläviä”.<sup>49</sup> Tämä tapahtui korostamalla iskuttomia säveliä. Näin voitiin alleviivata sekä yksittäisiä sanoja että kokonaisia säkeitä. Kohotahti tuli esittää korostettuna ja sitä seuraava isku korostuksen huippuna. Esimerkiksi ”Mun kanteleeni kauniimmin” -laulussa paras osa tunnelmaa meni Krohnin mielestä hukkaan, ellei joka säkeen alussa olevaa kohosäveltä laulettu riittävän innokkaasti ja lämpimästi.<sup>50</sup>

2. (siv. 68.)



Askel paikallaan (a),  
polkien (a<sup>+</sup>),  
äännettömästi (a<sup>-</sup>).

*Rytmioopin* toisessa osassa Krohn esitti konkreettisesti, miten laulujen iskualoja voitiin opettaa kouluissa liikeharjoitusten avulla.<sup>51</sup> Ensimmäisessä vaiheessa opettajan piti laskea taustalla tahtia ja oppilaiden liikkua tahdissa. Opettaja hoki: ”yk-si, kak-si, yk-si, kak-si” ja oppilaat marssivat paikallaan annetussa tahdissa. Kun marssiliikkeet oli tällä tavalla saatu oppilaiden mieleen, myös oppilaat alkoivat harjoitusta tehdessään laskea ääneen.

Harjoituksessa Krohn jakoi oppilaat kahteen ryhmään. Ensimmäinen lauloi ja löi tahtia, toinen teki liikkeitä. Sitten vaihdettiin osia. Siinä vaiheessa, kun opetus oli mennyt perille, kaikkien piti laulaa ja tehdä samanaikaisesti myös liikkeitä. Krohn sovelsi tässä suoraan muinaisten kreikkalaisten käytäntöä, jossa kuoro jakautui kahteen osaan: näistä toinen lauloi melodiaa, toinen teki lauluun kuuluvia liikkeitä.

49 Krohn 1911, 51.

50 Krohn 1911, 50.

51 Krohn 1913, 67.

Omaperäistä oli, että kreikkalaisten runojen ja sävelmien sijasta Krohn käytti suomalaisia kansansävelmiä. Kirjassa oli mallina yksi laulu, mutta opettaja saattoi käyttää vaihtoehtoisesti muita saman rytmin omaavia tai saman iskualan käsittäviä sävelmiä. Musikaaliset saattoivat säveltää itse uusia kyseistä iskualaa edustavia sävelmiä Krohnin sävellysohjeiden mukaan.

## Menetelmien vertailu

Jo pintapuolinen vertailukin Jaques-Dalcrozen ja Krohnin rytmiliikunnan välillä paljastaa, ettei menetelmillä ollut paljonkaan tekemistä keskenään. Jaques-Dalcrozen menetelmä oli rytmivoimistelua (*gymnastique rythmique*), jonka tarkoituksena oli hallita liik-

3. (siv. 68.)



Askel jalkaterälle (t).  
Jalka lepoasennossa (j).

keitä ja kehittää rytmistä mentaliteettia, rytmittäjua ja plastista rytmiaistia.<sup>52</sup> Kirja rakentui 30 oppitunnista, joissa jokaisessa harjoiteltiin kymmentä eri osa-aluetta. Näitä olivat yleiset harjoitukset eli hengitys, tasapaino ja lihakset; rytmiset harjoitukset eli kävely ja hengitys; raajojen itsenäisyyttä ja spontaania liikehtimistä edistävät harjoitukset, pysäytymisharjoitukset, vaihtuvat tahtilajit, esiintymisharjoitukset ja pianon säästyksellä tehtävät liikeharjoitukset.

Jaques-Dalcrozen kirjassa on 120 valokuvaa, 80 piirustusta, 10 anatomista kuvaa ja 160 musiikkiesimerkkiä pianolle ja laululle.<sup>53</sup> Toisin kuin Krohnin rytmiliitteessä, Jaques-Dalcrozen havainnekuvien kehonkieli on kokonaisvaltaista ja monimuotoista. Kuvissa on esillä nuoria naisia hameissa tai polveen ulottuvissa pussihousuissa ja lyhythihaisissa paidoissa. Naiset voimistelevat yksinään tai kahdestaan käsi kädessä ja tekevät liikeharjoituksia eri asennoissa käsiä ja jalkoja ojennellen: seisoen, istuen, maaten ja polvillaan. He punnertavat makuulla tai polvillaan, taivuttelevat var-

taloaan eteen, sivulle ja taakse, taiteilevat yhdellä jalalla, seisovat kädet selän takana tai tasapainoilevat kädet sivuilla. Liikekieli oli lähempänä balettia kuin marssia. Kaikki tämä viittasi kokonaisvaltaiseen rytmivoimisteluun, jossa musiikki ja liikkeet olivat yhtä.

Krohnin rytmiliikunta taas oli itsenäinen sovellus Jaques-Dalcrozen rytmiliikunnan ideasta. Krohn jätti menetelmässään sisällön ilmaisemisen pois. Kokonaisvaltaisen liikehännän sijasta Krohnin harjoituksissa lähinnä marssittiin ja heiluteltiin käsiä. Yhdessä suhteessa Krohn kuitenkin meni jopa pidemmälle kuin Jaques-Dalcroze. Menetelmä perustui kokonaan Krohnin omalle rytmiteorialle. Krohnin rytmiliikunta oli eri iskualo-

<sup>52</sup> Jaques-Dalcroze 1906, 9.

<sup>53</sup> Jaques-Dalcroze 1906.



jen havainnollistamista liikkeiden avulla. Krohn kuvasi erilaisten liikkeiden avulla myös sävelmien säerakenteita. Tarkoituksena oli tehdä liikeharjoitusten avulla sävellyksen muotorakenne selvemmin tajuttavaksi.<sup>54</sup>

Ehkä erot menetelmien välillä selittyvät silläkin, että Jaques-Dalcrozen rytmiliikunta oli tarkoitettu erityisesti musiikkia opiskeleville naisille jonkinlaiseksi itseilmaisuuden välineeksi. Krohnin rytmiliikunta taas oli suunniteltu koulukäyttöön sekä pojille että tytöille. Liikkeet eivät olleet itseisarvo, vaan niiden tarkoituksena oli tehdä rytmi konkreettisemmaksi.

## Miksi marssittiin?

Herää tietysti kysymys, miksi Krohn opetti rytmejä nimenomaan marssimalla. Joku saattaisi jopa ajatella, että Krohnin marssiharjoitukset perustuivat väärinkäsitykselle. Jacques-Dalcroze käyttää ranskankielisessä kirjassaan termiä *marcher*, jonka voi kääntää suomen kielessä sekä marssimiseksi että kävelemiseksi. Olisiko Krohn käsittänyt asian jotenkin väärin? Tuskin, sillä Krohn osasi ranskaa ja monia muitakin kieliä erinomaisen hyvin. Kyseessä ei ole väärinkäsitys, vaan marssiharjoitukset olivat Krohnin rytmikirjassa mukana tarkoituksella.

Voisi ajatella, että rytmien opettaminen marssiharjoitusten avulla oli luonteva tapa opettaa krohnilaista rytmiteoriaa. Marssimisen luonteeseen kuuluu, että rytmi on täsmällistä. Tämän huomaa vanhoilta musiikkiäänitteiltä, joilla sotilassoittajat pysyvät erinomaisen hyvin rytmisissä. Jos kappaleessa olisi samanlaisia hidastuksia ja venytyksiä kuin kuoromusiikissa, marssista tulisi melko omituisen näköistä.

Rytminkäsittelyä opettaessaan Krohn puuttui tuon ajan estetiikkaan ja halusi muuntaa rytmien käsittelyä oman kauneuskäsityksensä mukaiseksi. Kun kuuntelee säilyneitä äänitteitä 1900-luvun alusta, huomaa että esimerkiksi kuorot käyttivät sanojen venyttämisen lisäksi paljon rubatoa. Yleensäkin rytmien käsittely on tuon ajan äänitteillä epätäsmällisempää kuin nykyisin. Krohnilainen estetiikka suosi tasaista pulssia ja tarkasti soitettuja rytmejä.

## Rytmi ja kansallinen herääminen

Jos laajennetaan näkökulmaa yhteiskunnalliseen suuntaan, *Rytmiopin* marssiharjoitukset selittyvät myös tuon ajan poliittisella tilanteella. Tuohon aikaan yksi tapa kanavoida kansallista heräämistä olivat Kansanvalistusseuran järjestämät laulu- ja soittojuhlat.

<sup>54</sup> Af Heurlin 1915, 415.

Keskeinen osa laulujuhlien sisältöä oli isänmaallisten laulujen esittäminen kuoroesityksinä. Jotta laulujen sanoma olisi saatu perille, kuorolaulun piti olla vahvaa ja voimakasta. Tärkein elementti oli rytmi, jolla esityksiin saatiin iskeytyä. Rytmisesti velto esitys ei syyttänyt ketään.

Krohn puuttui asiaan *Rytmioppinsa* ensimmäisessä osassa.<sup>55</sup> Krohn kaipasi rytmien esittämiseen sydämen innostusta. Hän ihmetteli, miksi kansalliset juhlalaulumme kuulostivat usein virallisilta, ikään kuin totutun velvollisuuden täyttämiseltä. Samaten hän ihmetteli, miksi virrenveisuu sai nukuttavan nuotin. Tämä johtui Krohnin mukaan siitä, että sydämet eivät heränneet ja innostuneet, ja pohjimmaisena syynä tälle kaikelle oli laahaava rytminkäsittely.

Samoilla linjoilla oli *Nuorten nuija*, joka oli kansallismielisen nuorisoliiton lehti.<sup>56</sup> Lehdellä itsellään ei ollut mitään tekemistä musiikin kanssa. Silti se esitteli lukijoilleen Krohnin *Rytmioppi*-kirjan ja kannusti kaikkia perehtymään siihen. Samoin kuin monet muutkin, kansallismieliset nuoret olivat havainneet, että musiikki ja kuorolaulu olivat oivallinen tapa kohottaa tunnelmaa. Lehti korosti, että joukkotapahtumissa kuoron piti olla voimakas. Esimerkiksi laulu ”Herää Suomi” ei kuulostanut ulkoilmassa juuri mitään, jos esittäjänä oli heikkotasoinen kuoro. Lehti halusi, että sen lukijat perehtyisivät Krohnin rytmiooppiin. Kirjan opeilla ja täsmällisellä rytminkäsittelyllä saataisiin lisää iskeytyä ja tehoa isänmaallisiin kuoroesityksiin.

Rytmioppiin nivoutui siis monta Krohnille ja myös tuon ajan ihmisille tärkeää asiaa. Krohn johti kuoroja, kuorot esiintyvät kansallisissa juhlissa ja kuorojen tehtävä oli luoda tunnelmaa. Löyhä rytmikäsittely teki esityksestä velton ja latisti tunnelmaa. Vahvoihin ja iskeviin esityksiin päästiin vain täsmällisellä rytmikäsittelyllä. Tarkkaa rytmin käsittelyä oli helpointa opettaa marssiharjoitusten avulla.

## Vaikeat objektit

Kaikesta vaivannäöstä huolimatta Krohnin rytmiharjoitukset pudotettiin pois *Rytmiopin* vuoden 1958 painoksesta.<sup>57</sup> Sota oli tuoreessa muistissa, ja aika oli ajanut isänmaallisten laulujen ja sotilaallisten rytmiharjoitusten ohi. On myös mahdollista, että Krohnin rytmijärjestelmä oli kirjan käyttäjille liian vaikea.

Itse liikeharjoitukset eivät olleet kovin monimutkaisia. Liikkeet olivat käytännössä marssimista ja käsien ojentelua tahdissa. Rytmiharjoitusten kirjallinen ohjeistus oli sen sijaan äärettömän monimutkaista. Krohn käytti suurta määrää erilaisia kirjainlyhenteitä, joi-

<sup>55</sup> Krohn 1911, 53.

<sup>56</sup> *Nuorten Nuija* 1/1911, 220–221.

<sup>57</sup> Krohn 1958.

den merkitys oli ehkä selvä hänelle itselleen mutta vaikea lukijalle. Harjoituksen ohjeissa esimerkiksi sanottiin:

Kädet lanteilla (K1). Iskualan iskuttomalla puoliskolla jalka (vasen tahi oikea) kohoo hieman ylös (y), polven koukistuessa. Vyötärölihaksat jännittyvät käsien painoa vastaan, (hengitys sisään)... ..Iskullisella jalka astuu maahan (a), joko tavallisesti laskeutuen, tahi polkien (a+), tahi pelkästään jalkaterälle (t). Kädet pyöryvät lanteilla, mutta vyötärön jännittäminen lakkaa, (hengitys ulos).<sup>58</sup>

Ohjeet olivat vaikeatajuisia: mitä tarkoitti K1, mitä y, mitä a tai a+? Merkit oli kyllä selitetty jossakin kohdassa, mutta miten ne saattoi muistaa? Kirjainsymboleja oli liikaa, ja niissä oli runsaasti lisämerkkejä kuten numeroita ja plusmerkkejä. Merkinnät olivat epäloogisia ja samanaikaisia toimintoja oli paljon. Sitä paitsi kyseessä oli vasta valmistava harjoitus; myöhemmässä vaiheessa merkinnät kävivät vieläkin monimutkaisemmiksi.

Ilmeisesti Krohn kehitteli rytmiharjoituksia tutkijanhuoneessaan, mutta ei testannut niitä käytännössä. Voisi kuvitella, että Krohn teki merkinnät kiireessä, eikä hän ehtinyt tarkistaa tai korjailla niitä. Ehkä asiaan vaikutti myös se, että Krohn julkaisi *Rytmiooppi*-kirjaa osissa 150 sivun jakso kerrallaan. Kun yksi osa oli saatu painettua, siihen ei voinut enää tehdä muutoksia. Ainut tapa tehdä korjauksia oli keksiä lisää kirjainsymboleita ja merkintätapoja. Ehkäpä näistä syistä lopputulos oli niin sekava. Jos asiaa ajattelee lukijan kannalta, kukaan seminaarin käynyt kansakoulunopettaja tuskin ymmärsi Krohnin merkinnöistä yhtään mitään. Vielä vähemmän näistä ymmärsivät pienet koululaiset, joille rytmiharjoitukset oli tarkoitettu.

## Krohn oppi-isänä

Ilmari Krohnin rytmioopin kehittäminen lähti käytännön tarpeesta. Pohjimmainen syy oli kansan rytmitaju, jota Krohn piti heikonlaisena. Huono rytmitaju näkyi virrenveisuissa ja kuorojen musiikkiesityksissä, joita molempia Krohn piti laahaavina. Krohn oli sitä mieltä, että rytmit ja aika-arvot piti esittää täsmällisesti. Krohnin yleisenä tavoitteena oli kehittää kansan rytmitajua, parantaa kuorojen esityksiä, auttaa musiikinopiskelua ja edistää koulujen musiikinopetusta.

Rytmiliikunta taas lähti ajatuksesta, että musiikki, runous ja liike kuuluivat yhteen. Krohnin innoittajana olivat toisaalta muinaiset kreikkalaiset ja toisaalta Jaques-Dalcrozen kehittämä rytmiiikkaopetus. Näin jälkikäteen katsottuna Krohn oli rytmiliikuntansa kanssa ajan hermolla ja seurasi sen ajan uusimpia virtauksia. Rytmiliikunnan liittäminen osaksi musiikinopetusta oli uutta, kekseliästä ja jopa rohkeaa. Näyttää ilmeiseltä, että

<sup>58</sup> Krohn 1913, 68–69.

Krohnin rytmiliikunta jäi yrityksestä huolimatta enemmän tai vähemmän keskenkokoiseksi ja hautautui sitten vähitellen muiden hankkeiden alle.

Vaikka *Rytmioppi*-kirjan liikeharjoitukset eivät aikanaan herättäneet suurempaa innostusta, menetelmä sai kuitenkin seuraajia. Krohn toimi oppi-isänä ainakin muutamalle oppilaalleen tai nuoremmalle kollegalleen. Heistä Axel Törnudd liitti *Kansakoulun lauluoppiinsa* harjoituksia, joissa viitattiin käsillä tahdit ja marssittiin jaloilla rytmit.<sup>59</sup> Myös Vilho Siukosen *Kansakoulun musiikkiopissa* laulujen, jopa virsien, rytmejä opeteltiin marssimalla.<sup>60</sup> Voidaan siis sanoa, että krohnilainen rytmiteoria ja liikunnalliset harjoitukset siirtyivät ainakin jossakin muodossa myöhempään kouluopetukseen.

*Rytmioppi*-kirjalla ja sen liikuntaharjoituksilla oli ehkä eniten merkitystä Krohnille itselleen. Krohn julisti jo alkuvaiheessa, että rytmi oli musiikin runko tai luuranko. Samalla hän suunnitteli *Rytmioppi*-kirjan jatkoksi kokonaista kirjasarjaa musiikin eri elementeistä. Hämmästyttävää kyllä, hän sai suunnittelemansa sarjan kokonaan valmiiksi. Kirjasarjan seuraava osa *Säveloppi* julkaistiin 1916, *Harmoniaoppi* 1923, *Polyfoniaoppi* 1927 sekä lopulta *Muoto-oppi* 1937.

*Rytmiopin* ensimmäisiä luonnosversioita kirjoittaessaan Krohn oli 39-vuotias, ja jäljellä olevien musiikinteorian kirjojen tekemiseen meni vielä kolmisenkymmentä vuotta. Viimeisen kirjan eli *Muoto-opin* ilmestyessä Krohn oli jo 70-vuotias. Voidaan siis sanoa, että krohnilaisen musiikinteorian luominen oli elämän kestävä hanke. Lopputuloksena oli yhden ihmisen luoma, persoonallinen mutta samalla myös varsin subjektiivinen musiikinteoria, jolle ei ollut vastinetta muualla maailmassa. Aikanaan sitä ylistettiin, mutta myöhemmin se korvattiin yleisellä länsimaisen musiikin teorialla.

Kritiikistä huolimatta krohnilainen musiikkioppi ja etenkin rytmioppi on ajatusrakennelmana kiinnostava, mutta tavoitteidensa puolesta selvästikin liian laaja. Krohn halusi rytmiopin kirjansa olevan sekä musiikin teorian oppikirja että sävellysopas. Krohn toivoi teoksen soveltuvan musikoille, säveltäjille, koululaisille, opiskelijoille, sekä nuorille ja vanhoille. Kirja oli osoitettu kirkkomusikoille, maallisen musiikin harrastajille, kansanmusikoille ja taidemusikoille, joilla kaikilla oli kuitenkin erilaiset tarpeet. Krohnin musiikinteorian hanke oli kunnianhimoinen, mutta sen tavoitteet olivat mahdottomia toteuttaa. Liikeharjoitukset, joita Krohn kehitti rytmioppinsa jatkeeksi, olivat enemmän sivujuonne kuin oleellinen osa teoriaa. Silti niiden jättäminen pois *Rytmiopin* myöhemmistä painoksista on tavallaan harmi. Vaikka liikeharjoituksilla tuskin olisi ollut käytännön merkitystä, ne valaisivat silti Krohnin omaperäistä musiikkiestetiikkaa ja musiikin-teoreettista ajattelua.

59 Törnudd 1913, 27–31.

60 Siukonen 1923, 11.

## Kirjallisuus

- Af Heurlin, Paula 1915. Lasten itsetoiminnasta kouluopetuksessa. *Kasvatus ja koulu: kasvatustieteellinen aikakauskirja* 8, 412–420.
- Apajalahti, Hannu 1993. From rhythm to form – Ilmari Krohn’s systematic theory of musical rhythm and form. *Sibelius-akatemia aikakauskirja: Sic.* 1993. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitos, 42–74.
- E-r S-n 1912. Maggie Gripenberg. *Naisten ääni* 10, 18.5.1912, 135–136.
- Huttunen, Matti 2000. Ilmari Krohn musiikkitieteilijänä. *Krohn-symposium 1999. Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja*. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 13–24.
- Jaques-Dalcroze, Émile 1906. Méthode Jaques-Dalcroze. 1re partie. *Gymnastique rythmique. vol. 1*. Neuchatel: Sandoz, Jobin & Cie.
- Juutilainen, Tero 2015. Ilmari Krohn. <https://375humanistia.helsinki.fi/humanistit/ilmari-krohn>. (luettu 3.12.2020).
- Kotimaisten kielten tutkimuskeskus & Haarala, Risto 1994. *Suomen kielen perussanakirja: 3. osa, S-Ö*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Haarala, Risto (toim.) 1994. *Suomen kielen perussanakirja: 3. osa, S-Ö*. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Krohn, Ilmari 1904. Koulujen lauluopetuksen tarkoituksesta ja keinoista sen saavuttamiseen. *Suomen kasvatusopillisen yhdistyksen aikakauskirja* 5–6, 291–295. (Myös: *Säveletär* 1906, 11–12, 117–119.)
- Krohn, Ilmari 1906a. Rytmii I-IV. *Säveletär* 1, 2–5; 2, 13–15; 4, 37–39; 6, 61–63.
- Krohn, Ilmari 1906b. *Säveletär* lukijoille. *Säveletär* 1, 1–2.
- Krohn, Ilmari 1907. *Rytmioppijakso. Lukkari- ja urkurikouluja varten*. I osa. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1908. *Suomalainen laulurunous. Ylioppilaskunnan laulajain albumi*. Helsinki: Helsingin yliopiston ylioppilaskunta.
- Krohn, Ilmari 1911. *Musiikin teorian oppijakso: [1] vihko, Rytmiooppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1913. *Musiikin teorian oppijakso: 2 vihko, Tasajakoiset iskualat*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1914a. *Musiikin teorian oppijakso I. Rytmiooppi. III: Epätasaiset iskualat*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1914b. *Musiikin teorian oppijakso: 4 vihko, Musiikin alkeismuodot*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1916. *Musiikin teorian oppijakso: 2, Säveloppi (melodiikka)*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1923. *Musiikin teorian oppijakso: 3, Harmoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1925. *Orkestriikka. Pieni tietosanakirja III*. Toim. Jaakko Forsman. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1927. *Musiikin teorian oppijakso 4, Polyfoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1933. Englantilaiset kansantanssit ja laulut. *Musiikkitieto: säveltaiteellinen aikakauslehti* 7.
- Krohn, Ilmari 1937. *Musiikin teorian oppijakso 5. Vuoto-oppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1958. *Musiikin teorian oppijakso: 1. Rytmiooppi. 2. uudistettu p.* Porvoo: WSOY.
- Kurki-Suonio, Ilmari 2000. Ilmari Krohn - isoisä. *Krohn-symposium 1999. Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja*. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 75–80.
- Laitinen, Heikki 2020. Ilmari Krohnin tie väitöskirjaan. *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. Toim. Markus Mantere, Jorma Hannikainen & Anna Krohn. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 109–134.
- Mantere, Markus, Hannikainen Jorma & Krohn Anna 2020. *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Musiikkiluentoja maaseudulla. 1907. *Säveletär* 15.2.1907, 3, 44.
- Notiser 1912. *Tidning för musik* 13, 15.3.1912, 183–184.
- Pekkilä, Erkki 2020a. Anton Albergin sävelmäkomitea ja Suomen kansan sävelmien alkuvaiheet. *Satasarvi* 1. Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja, 1–20.

- Pekkilä, Erkki 2020b. Kansanmusiikki, runokieli ja iskuala: Ilmari Krohnin rytmiteorian alkuvaiheet. Teoksessa *Ilmari Krohn, tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. Toim. Markus Mantere, Jorma Hannikainen & Anna Krohn. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 187–212.
- Rytmillistä voimistelua 1906a. *Säveletär* 9–10, 112
- Siukonen, Vilho 1923. *Kansakoulun musiikkioppi*. Porvoo: WSOY.
- Törnudd, Axel 1913. *Kansakoulun lauluoppi*. Porvoo: WSOY.
- Uutisia 1915. *Uusi Säveletär* 8–9, 1.8.1915, 121–122.
- Yliopistolliset jatkokurssit kansakoulunopettajia varten 1908. *Kansakoulun lehti: kasvatusopillinen aikakauskirja kodille ja kouluille* 13–14, 338–346.
- Välimäki, Susanna 2021. Moberg, Ida. *Kansallisbiografia-verkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sk:skb-010166> (luettu 6.11.2022).

ANNA-LIISA TENHUNEN

## Kantelekilpailuja Karjalassa

” -- Ennen vaskikielet/Kyllin kyntäjän näpissä, /Taiolla joka talossa, /Nyt ei enämpi kuulu/Kantelen iloista ääntä/ Sormisoittujen somuutta. -- ”.<sup>1</sup> Näin surtiin runomuodossa soiton sammumista *Karjalatar*-lehdessä. Kanteleiden häviämisestä kannettiin huolta 1800-luvulta alkaen eri puolilla Suomea. Niin myös Karjalassa, jossa nuorempi polvi oli unohtanut runolaulun ja korvannut kanteleen harmonikalla. Katoavaa kanteleensoiton harrastusta yritettiin pelastaa järjestämällä kantelekilpailuja. Tässä artikkelissa tarkastelen Pohjois-Karjalassa ja Raja-Karjalassa pidettyjä kantelekilpailuja ja kerron niihin osallistuneista soittajista.

### Pohjois-Karjalassa haettiin kanteleen taitajia

”Uusi laatu kilpailua.” Näin kerrottiin lukuisissa lehdissä eri puolilla Suomea kansanjuhlasta, joka pidettiin Nurmeksessa 17.7.1880. Kansaa oli kehoitettu kilpailemaan kanteleen soitossa. Vaikka Pohjois-Karjalan sanottiin olevan hyvinkin rikas tällaisista ”taideniekoista”, soittamaan saapui vain kaksi vanhusta, yksi Pielisjärveltä, toinen Nurmeksesta. Edellinen palkittiin 12 markalla, jälkimmäinen kahdeksalla markalla. Soittajien nimiä ei lehdissä mainittu.<sup>2</sup> *Sawo. Tietoja Pohjois-Sawosta* -lehdessä kehoitettiin ”muinaismuisto-yhtiötä” tarttumaan toimeen kanteleen pelastamiseksi ja kanteleen kielien toimittamiseksi seudulle – kieliä ei saanut edes Joensuun kaupungista huonon menekin takia. Nuoria ei kantele enää kiinnostanut. Lehden mukaan Pohjois-Karjalassa, etenkin Pielisjärvellä oli vielä muinaista ”soitkokonettansa” rakastavia vanhuksia. Heidät pitäisi saada soittamaan ahkerammin: se voisi palauttaa mieliin jo unohtuneita sävelmiä ja innostaa myös nuorempia kanteleen pariin. Kannustus ja pienet palkinnot olisivat tarpeen. Yksityisten kehotuksesta moni vanhus oli jo etsinyt unohduksissa olleen kanteleensa esiin tai tehnyt uuden.<sup>3</sup>

Kesällä 1881 monissa lehdissä tiedotettiin, että Karjalan ukot kuuluvat ryhtyvän kilpailemaan kanteleen soittamisessa Pielisjärvellä syyskuussa pidettävässä maanviljelyskoko-

1 *Karjalatar* 21.9.1891.

2 *Karjalatar* 2.7.1880, 9.7.1880; *Uusi Suometar* 27.7.1880; *Sawonlinna. Sanomia Sawosta* 18.9.1880; *Helsingfors* 24.9.1880; *Hämäläinen* 25.9.1880; *Satakunta* 25.9.1880; *Pohjois-Suomi* 2.10.1880; *Vaasan Sanomat* 4.10.1880.

3 *Sawo. Tietoja Pohjois-Sawosta* 30.7.1880.

uksessa.<sup>4</sup> Kokous ja näyttelyt 7.–8.9.1881 keräsivät katsojia toista tuhatta henkeä. Toisen päivän iltana kansanhuvien jälkeen alkoi kansakoululla jo kuuluisaksi tullut kanteleensoiton kilpailu, jonka tuomareina toimivat Lieksan ja Nurmeksen kansakoulunopettajat.

Neljä soittajaa, kaikki Pielisjärven pitäjistä, käsittelivät tuota Wäinämöisen soittonkettä senlaisella tunteellisuudella ja näppäryydellä, että kyllä soitto soitolle tajusi. Yleistä mieltymystä herättivät kanteleista kajahtelevat vanhan-aikuiset ’Kirkonkellojen soinnit’, ’ristikontrat’, ’melkutukset’ y.m.; myöskin uudemman aikaisia säveliä saatiin illan kuluessa kuulla.

Näin kuvaili *Karjalatar*-lehti.<sup>5</sup> ”Siellä soitettiin Takkulassia, Wuorokasta, Enkeliskaa ja monta muuta melekutusta, tuolla vähäisellä yksipuisella kanteleella”, kirjoitti *Kuopion Sanomat*.<sup>6</sup> Tiedot soittajien määrästä (neljä tai viisi) ja palkituista vaihtelivat. Toistakymmentä lehteä tiesi kertoa, että varsinaista palkintoa ei voitu antaa kellekään, mutta kolme soittajaa sai kehotukseksi rahapalkinnon. Kerrottiin, että lähiseudulla oli 80-vuotias ukko, erinomaisen taitava kanteleen soittaja, mutta hän ei ollut kilpailuun saapunut.<sup>7</sup> *Tapio. Sanomia Sawosta ja Karjalasta* -lehti selvitti, keitä soittajat olivat. Ensimmäisen palkinnon, 15 markkaa sai Johan Riikonen. Toisen palkinnon, 10 markkaa saivat Johan Toivanen ja Johan Kiiskinen, jonka tekemät kanteleet palkittiin näyttelyssä kahdella markalla ja kiitoslauseella. Kiiskinen oli voittanut palkinnon kanteleen soitossa jo Nurmeksen kansanjuhlassa vuonna 1880. Mikko Tolvanen ei ollut päässyt kilpailuun kanteleen puutteen takia, mutta hän soitteli sittemmin erikseen ja sai kuulijoilta yhdeksän markkaa 50 penniä kehotukseksi ja kanteleen hankkimiseksi.<sup>8</sup> Samannimisen kanteleentaitajan, Mikko Tolvasen soittoa Jean Sibelius kiitteli raportissaan sävelmienkeruumatkalta Karjalassa kesällä 1892.<sup>9</sup> Juhana Riikosen nimi on mainittu myös muissa yhteyksissä. Vuonna 1854 Karl Collan (1828–1871) keräsi sävelmiä Savosta ja Karjalasta. Hän tapasi Lieksassa talonpoika J. Riikosen, joka soitti suurella, kaikkuisalla 18-kielisellä kanteleella ”enimmäkseen uudenaikaisia lauluja, valsseja, polskia ja tansseja”. Soitto osoitti ”melkoista taidokkuutta”.<sup>10</sup> Oliko kyse samasta Riikosesta, joka voitti palkinnon Pielisjärven kantelekilpailusta 1881, on vaikea arvioida. Juhana Kiiskisestä, jolta on tallennettu kaikkiaan 21 kantelesävelmää, löytyy enemmänkin tietoa.

4 Mm. *Tapio. Sanomia Sawosta ja Karjalasta* 30.7.1881; *Uusi Suometar* 2.8.1881; *Päijänne* 3.8.1881; *Hämäläinen* 6.8.1881; *Suomalainen Wirallinen Lehti* 6.8.1881; *Keski-Suomi* 6.8.1881; *Oulun Lehti* 10.8.1881.

5 *Karjalatar* 16.9.1881; *Suomalainen wirallinen lehti* 27.9.1881.

6 *Kuopion Sanomat* 22.9.1881.

7 Mm. *Uusi Suometar* 14.9.1881; *Keski-Suomi* 17.9.1881; *Suomalainen Wirallinen Lehti* 20.9.1881; *Pohjois-Suomi* 21.9.1881; *Kaiku* 24.9.1881; *Vaasan Sanomat* 26.9.1881.

8 *Kuopion Sanomat* 15.9.1881; *Tapio. Sanomia Sawosta ja Karjalasta* 21.9.1881.

9 Laitinen 2015, 12–13.

10 Kastinen 2009, 18, 25; Väisänen 2002 [1928], XL.



## Borenius ja Hällström soitattivat Juhana Kiiskistä

Kansanperinteen kerääjä ja tutkija A. A. Borenius (1846–1931) kävi vuonna 1877 neljänellä keruumatkallaan Pohjois-Karjalassa. Muistiinpanoista löytyy kantelesävelmiä ja paljon kanteleisiin liittyviä merkintöjä.<sup>11</sup> Tietoja täydentävät hänen matkakumppaninsa nuotinnokset ja kirjoitukset. Borenius oli ehdottanut Savo-karjalaiselle osakunnalle, että se lähettäisi retkikunnan keräämään kansansävelmiä Savosta ja Karjalasta. Osakunnan stipendiaattina Karjalaan lähti kesällä 1877 Karl Adolf Hällström (1854–1919).<sup>12</sup> Hänen matkakertomuksensa julkaistiin *Koitar. Savo-karjalaisen osakunnan albumissa* vuonna 1880 nimimerkillä ”A. Hm”.<sup>13</sup> Elokuussa 1877 Borenius ja Hällström olivat pari vuorokautta Liperissä, josta jatkoivat matkaa Polvijärvelle ja Juukaan. ”Kuulustelimme kanteleitakin vähän väliin”, kirjoitti Hällström. Polvijärvellä heille neuvottiin kuusi eri taloa, joissa piti olla kanteleita. Vain yhdestä löytyi kannel, sekin ilman kieliä. He saivat varmoja tietoja, että Pielisjärvellä Vaaraniemen kylässä olisi taitava kanteleensoittaja, Juhana Kiiskinen. Niinpä matkalaiset lähtivät ”Pielisjärven aaltoja kyntämään”.<sup>14</sup> Boreniuksen muistiinpanoista löytyy merkintä: ”16/8 Pielisj. Vaaraniemen kylässä Kiprun Taavetti Kiiskisellä 12-kielinen kantele lepästä tehty, jossa vuosiluku 1848. – – Samoin Viensuulla (Viekivedens.) Mikko Tolvasella 12-kielinen.” Hän kirjasi muistiin selityksen Tolvasen kanteleen virityksestä, mutta ei sävelmiä.<sup>15</sup> Hällströmkään ei mainitse kuulleensa Kiprussa kanteleensoittoa. Hän kertoo, että kerääjät ottivat vieraanvaraisesta talosta lainaksi kanteleen ja laitattivat siihen kielet.<sup>16</sup> Kiprun isäntä, Taavi Taavinpoika Kiiskinen (1828–1893) oli Juhana Kiiskisen ensimmäinen serkku, heidän isänsä olivat velipuolia. Taavi Kiiskisen vaimo Eeva Matintytär Tolvanen (1826–1883) oli kotoisin Viensuun kylästä.<sup>17</sup> Olisiko Mikko Tolvanen tullut puheeksi sitä kautta?

Matka jatkui jalkapatikassa Kylänlahden kylään tapaamaan Juhana Kiiskistä. Lainakantele tuli tarpeeseen, sillä Kiiskisellä ei ollut enää kannelta, eikä hän ollut soittanut 15 vuoteen. Hän oli jättänyt soittamisen ”kuin alkoi veisuuta (virsikirjan virsiä) harjoitella eikä katsonut niitä yhteen sopivaksi”. Kerääjät olivat Tervämäen talossa yötä, joten heille jäi hyvin aikaa koota sävelmiä ja tietoja. He soitattivat Juhana Kiiskistä 12-kielisellä kanteleella. Soitto sujui pitkästä tauosta huolimatta ”erinomaisen vakavasti ja taitavasti”, vaikka sormet olivat ”niin paksut ja karkeat kuin kunnan kyntömiehellä ainakin”, kirjoitti Hällström. Kiiskinen

11 Axel August Boreniuksen (vuodesta 1905 alkaen Lähteenkorva) keruumatkasta tarkemmin ks. Itkonen 1936, 48–50; Kastinen 2009, 18–19, 30–39.

12 Waris & Ruutu 1939, 258–259; Hällström 1880, 49–50.

13 Kastisen (2009, 30) mukaan Hällström olisi tehnyt keräysmatkansa vuonna 1876. Kolehmainen (1986, 5) huomauttaa, että matkakertomus jätettiin osakunnalle vuoden 1877 kevätlukukaudella. Hällström (1880, 50) kertoo Boreniuksen olleen hänen matkakumppaninsa. Boreniuksen ja Hällströmin muistiinpanot sopivat niin hyvin yhteen, että kyse on mielestäni osin yhteisestä matkasta 1877.

14 Hällström 1880, 58–59.

15 SKS KIA. Axel August Boreniuksen arkisto. Vuosien 1876–1877 keruumatkoja, matkakertomuksia, päiväkirjoja ja muistiinpanoja kanteleensoittajista ja sävelmistä. Kotelo 1; Kastinen 2009, 31.

16 Hällström 1880, 59.

17 Vaaraniemen Kiiskiset. Tervolan sukuhaara. Sukutaulu ja suvun historia. Timo Kiiskisen hallussa.

osasi paljon sävelmiä, pääosin tanssisoittoja, ”sanoipa niiden lukumäärän nousevan aina sataan asti”.<sup>18</sup> Hällström tallensi Kiiskiseltä neljä sävelmää, samoin Borenius – ne olivat ensimmäiset kantelesävelmät, jotka hän sai talteen Pielisjärveltä.<sup>19</sup> 54-vuotias Kiiskinen tiesi kertoa myös Mikko Tolvasen sormituksesta ja sovitustavasta sekä Juhana Riikosen 18-kielisestä kanteleesta, joka oli tehty Oulussa.

Boreniuksen muistiinpanot valottavat osin myös soittajan henkilöhistoriaa. Juhana Kiiskinen syntyi heinäkuun 15. päivänä vuonna 1823 Vaaraniemen kylässä. Hänen vanhempansa olivat Juhana Taavinpoika Kiiskinen (1788–1846) ja Elli Tolvanen (1800–1886). Isä ja setä olivat olleet kanteleensoittajia, samoin eno Taavi Tolvanen. Äiti oli nähnyt 5-kielisiä kanteleita, mutta ne olivat olleet hänen aikanaan jo harvinaisia. Sedällä oli ollut 8-kielinen kantele. Juhana Kiiskinen alkoi opetella kanteleen soittoa 15-vuotiaana. Vuonna 1844 hän solmi avioliiton Auno Martintytär Toivasen (1820–1889) kanssa. Pariskunnalle syntyi neljä poikaa ja neljä tyttäretä. Kiiskisen sukuhistoria kertoo, että Juhana Kiiskinen oli ollut nuoresta pitäen taitava metsästäjä ja kova kalastaja. Vuonna 1870 hän muutti perheineen Kylänlahden kylään Tervolan taloon.<sup>20</sup> Hällstöm<sup>21</sup> kertoi:

Sen jälkeen kuin Maist. Borenius laulunkeruumatkallaan oli Pielisjärvellä kuulus-tellut ja soitattanut kanteletta, kuuluvat sen seudun asukkaat joutuneen suurempaan soitto-intoon kuin ennen, niin että nuortenkin sanotaan ruvenneen kanteleen-soittoa harrastamaan.

Olisiko kerääjien käynti innoittanut Juhana Kiiskisen uudelleen soittamaan ja osallistumaan kantelekilpailuihin vuosina 1880 ja 1881?

## Paikkakunnan paras kanteleensoittaja

Urkuri, monipuolinen musiikkimies ja kansansävelmien kerääjä Emil Sivori (1864–1929) kävi keruumatkalla Karjalassa kesällä 1890. Hän tapasi Pielisjärvellä Kylänlahden kylässä Juhana Kiiskin, jota piti paikkakunnan parhaana kanteleen soittajana; ”häneltä sainkin koko joukon arvokkaampia ja vanhoja kanteleensoittoja”.<sup>22</sup> Sivori kehui samaa miestä, jota Borenius ja Hällström olivat soitattaneet 13 vuotta aiemmin. Asia varmistuu Sivorin matkakumppanin kirjoituksista, jotka julkaistiin *Wiipurin Sanomissa*. Ollessaan laivamatkalla Nurmeksesta kohti Enoa ja Ilomantsia, Sivori ja hänen toverinsa kuulivat kahdelta pielisjärveläiseltä veljekseltä, että heidän isänsä oli hyvä kanteleen soittaja. Niinpä he

18 Hällström (1880, 59) jatkoi Juhana Kiiskisen luona käytyään keruumatkaansa eri suuntaan kuin Borenius.

19 Väisänen 2002 [1928], 3, 25–26, 74–75; Kastinen 2009, 33–35.

20 SKS KIA. Axel August Boreniuksen arkisto. Vuosien 1876–1877 keruumatkoja, matkakertomuksia, päiväkirjoja ja muistiinpanoja kanteleensoittajista ja sävelmistä. Kotelo 1; Väisänen 2002 [1928]), XXXIX–XL; Kastinen 2009, 31; Vaaraniemen Kiiskiset. Tervolan sukuhaara. Sukutaulu ja suvun historia.

21 Hällström 1880, 81.

22 Sivori 1893, 49; Tuhkanen 2005, 48–51; Kastinen 2009, 50–54.

jättivät laivan yhdessä veljesten kanssa ja lähtivät heidän kotiinsa Tervolaan. Juhana Kiiskinen oli luovuttanut talon isännyyden vanhimmalle pojalleen Juhana Juhananpoika Kiiskiselle ja eleli syytinkivaarina, kalastellen omaksi ja talon tarpeiksi. Muuten hän soitteli enimmäkseen kannelta, ”jossa taidossa olikin koko mestari – paras minkä matkallamme tapasimme”. Kiiskinen osasi enemmän soittoja kuin muut, mutta etevyyys ilmeni esitysten ”selvytyksessä ja musikaalisessa tunteellisuudessa”. Kiiskinen kertoi: ”Monena yönä, kun en saa unta silmiini, soittelem tällä yksikseni aikani ratoksi, ja silloin soitto soiton jälkeen juohtuu mieleeni, mutta eipä niitä näin tavoittaessa tahdo muistella.” Myös kanteleen teko sujui. Kiiskinen sanoi tehneensä yhdestä ainoasta haavasta kanteleita ”puolentoista sadan markan edestä; niistä useita oli Helsinkiin saakka tilattu”. Sivori kumppaneineen vietti pari päivää Kiiskisen kodissa kirjoitellen soittoja. He kuuluivat Kiiskisen soittavan myös läksiäisissä ja häissä, joihin he lähtivät talon väen kanssa. Juhlassa Juhana Kiiskistä alettiin pyytää soittamaan. Kun kotoa oli haettu kantele, hän tarjosi sitä muille soitettavaksi.

Waan kun kaikki kieltäytyivät sanoen ettei silloin ole muiden kieliin koskemista kun on ukko Kiiskinen saapuwilla, istuutui hän itsetietoisena taidostaan ylimäiselle sijalle ja wiritettyään kanteleensa soitti kuulijainsa mielihyväksi soiton toistaan kauniimman, iloisia ja surullisia sekaisin kuten waiheet ihmisen elämässä.<sup>23</sup>

Juhana Kiiskinen kuoli 30.6.1899 Pielisjärven Kylänlahdella 75-vuotiaana.<sup>24</sup>

## Helena Toivanen, kanteleen taiteilija

Emil Sivori oli aloittanut kesän 1890 keräysmatkansa Nurmeksessa, jossa 7.–8.7.1890 pidettyyn maanviljelyskokoukseen kertyi paljon väkeä. Ensimmäisenä kokouspäivänä Sivorin ollessa ruokailemassa hänelle tultiin kertomaan: ”pihalla on eräs neiti, joka taiteilee jos herroja haluttaa kuulla”. Tämä taiteilija oli 19-vuotias Helena Toivanen, ”siromuotoinen talonpoikaistyttö”, joka ensin kainosteltuaan alkoi soittaa kanneltaan. ”Hyvinpä se häneltä sujuikin”, arvioi Sivori matkatoveri.<sup>25</sup> Toivanen osasi soittaa sekä viulua että kannelta. Sivori kirjoitti muistiin vain kolme sävelmää (mm. Walamon kellot); paikka ei ollut siihen monien vieraiden takia sovelias. Hän mainitsi matkakertomuksessaan, että kanteleen ”taiteilijat (joksi itseään nimittivät)” olivat saapuneet kilpailua varten, mutta juhlassa ei sellaisia pidetty.<sup>26</sup> Helena Toivasella olisi ollut kova into kouluun, etenkin soiton oppiin, mutta kunnallislautakunnan esimiehenä toiminut isä ei halunnut kuulla asiasta edes

<sup>23</sup> *Wiipurin Sanomat* 21.10.1890 ja 24.10.1890. *Wiipurin Sanomissa* julkaistun, kiinnostavan ”Säwelmäin keräysmatkalta Karjalassa” -kirjoitussarjan tekijä ei ole tiedossa. Kirjailija G. von Numers oli saanut alkukesällä 1890 matkarahan tutkiakseen Itä-Suomen oloja. Hän oli Nurmeksessa samassa maanviljelyskokouksessa kuin Sivori. (*Savo-Karjala* 27.6.1890; *Karjalatar* 15.7.1890; *Lappeenrannan uutiset* 22.7.1890). Olisiko hän juttujen kirjoittaja?

<sup>24</sup> Vaaraniemen Kiiskiset. Tervolan sukuhaara. Sukutaulu ja suvun historia.

<sup>25</sup> *Wiipurin Sanomat* 17.10.1890.

<sup>26</sup> Sivori 1893, 49; Kastinen 2009, 48–49.



*Helena Toivasen (1870–1900) kantelesävelmiä on tallennettu ja julkaistu. Kuvan omistaa Eeva Arvela, Helena Toivasen tyttären lapsenlapsi.*

Helena ei ollut vielä kotona. Helenan isoisä Juho Toivanen (1812–1901) oli ”muinoin hyvä soittaja, ei enää kymmeniin vuosiin ollut kannelta käsissään pidellyt”. Helenan isä oli lopettanut soittamisen uskonnollisista syistä, soitteli vain joskus viulullaan virsiä.<sup>30</sup> Ei ole tietoa, miten Helena Toivasen kanteleharrastus jatkui. Hän on ainoa karjalainen nainen, jonka kantelesävelmiä on tallennettu ja julkaistu.<sup>31</sup> Vuonna 1897 Helena Toivanen avioitui lieksalaisen Heikki Vartiaisen kanssa. Pariskunnalla oli kaksi tytärtä, Tyyne ja Taimi. Helena Vartiainen kuoli keuhkotautiin Pielisjärven Vedensuulla 20.2.1900, vain 29-vuotiaana.<sup>32</sup>

puhuttavan. ”Nyt kun ensi kerran kuuli ’oikeata soittoa’ – Joensuun torvisoittokunnan – niin itkä täytyi, niin oli ylen kaunista.” Näin muisteli tapaamista Sivorin matkakumppani.<sup>27</sup> *Karjalatar*-lehti kertoi, että illemmalla nuoriso pisti tanssiksi, Sivori tanssitteli ja laulatteli maalaistyttöjä aikalailla. Juhlassa oli myös pari kanteleensoittajaa, toinen niistä nuori tyttö Pielisjärveltä.<sup>28</sup>

Helena Toivanen syntyi Lieksassa lokakuun 30. päivänä vuonna 1870. Hänen äitinsä Anna Maria Kiiskinen (1844–1920) oli edellä mainitun Juhana Kiiskisen ensimmäinen serkku, heidän isänsä olivat velipuolia. Helenan isä oli Juho Toivanen (1839–1918) Lieksasta.<sup>29</sup> Sivori tapasi hänet käydessään Murtorannan kylässä, jossa Toivasen perhe asui. Sivorin Nurmeksessa tapaama

27 *Wiipurin Sanomat* 17.10.1890.

28 *Karjalatar* 15.7.1890.

29 Vaaraniemen Kiiskiset. Tervolan sukuhaara. Sukutaulu ja suvun historia; sähköpostiviesti Tapio Ehder 4.11.2014.

30 *Wiipurin Sanomat* 24.1890.

31 Väisänen 2002 [1928], 85, 95; Kastinen 2009, 48–49.

32 *Karjalatar* 27.2.1900; Vartiaiset ry:ltä ja Toivasten sukuseuralta saadut tiedot.

## Myöhempiä kilpailuja Pohjois-Karjalassa

Kantelekilpailuja järjestettiin myöhemminkin, vaihtelevalla menestyksellä: osa jäi toteutumatta, kun ei ollut osallistujia. Kilpailut eivät saaneet niin suurta valtakunnallista julkisuutta. Pohjois-Karjalan Nuorisoseuran kesäjuhlan kantelekilpailussa Pielisjärvellä vuonna 1901 palkittiin viisi soittajaa, joista kolme oli saman pitäjän Varpasen kylästä: Eero Turunen, Kaisa Turunen ja Loviisa Saarelainen. Kilpailun voitti Kirsti Kiiskinen Juuasta.<sup>33</sup> Onni E. Kopsen mukaan Varpasen kylän musiikkiperinteet ulottuivat 1800-luvulle: ”Reittu Turunen (k. 1931) soitti kannelta – nähtävästi isän perintönä.” Hänen poikansa Eero (Erkka) Turunen (1878–1951), Varolan talon isäntä oli kanteleen rakentaja ja soittaja, joka sisarensa Kaisan kanssa kävi soittamassa myös itärajan takana.<sup>34</sup> Kesän 1901 kilpailut herättivät keskustelua myös jälkepäin. *Pohjois-Karjala*-lehdessä vaadittiin kanteleen, ”kansallisen soittokoneemme” käyttöön ottamista ja kirjoittajan mielestä ala-arvoisen harmonikan häättämistä sen tieltä. Kanteleita ei ollut kauppoista saatavana. Pohjois-Karjalassa oli vielä kanteleenrakentajia, joita kehoitettiin ilmoittamaan soittimistaan sanomalehdissä. Tulisi panna toimeen kilpailuja kanteleen teossa ja soittamisessa. Kirjoittaja löysi parantamisen varaa myös soittotavasta. Lähes kaikki kantelekilpailun osallistujat soittivat vain ”nuottia”, käyttäen siis vanhaa yhdysasentoista soittotekniikkaa. Siitä pitäisi pyrkiä ”kehitykseen päin” eli säästämään soittoa moniäänisin soinnuin, kuten yksi kilpailija teki. Oppia suositeltiin ottamaan Akilles Ockenströmin *Säveleitö kanteleelle* (1898) -kirjasta.<sup>35</sup>

Pohjois-Karjalan Nuorisoseuran vuosijuhlissa 27.6.1903 kisailtiin kanteleen soitossa ja teossa. Kummassakaan ei jaettu ensimmäistä palkintoa. Soitossa toiseksi tuli Eero Turunen; kolmansiksi Kaisa Turunen ja Kirsti Kiiskinen ja neljänneksi Loviisa Saarelainen. Ylimääräisen palkinnon sai kiteeläinen seppä Jaakko Lonkainen (1853–1919), joka sijoittui toiseksi myös kanteleen teossa.<sup>36</sup> Eero Turusen rakentama kantele sai kolmannen palkinnon. Kansanjuhlissa Eero Turunen, Kaisa Turunen ja Loviisa Saarelainen helkyttivät kanteleillaan yhdessä kansanlauluja.<sup>37</sup> Kesällä 1904 Nurmeksen laulu- ja urheilujuhlassa kantelekilpailuun otti osaa kuusi soittajaa, jotka tuomaristo jakoi kahteen sarjaan. Kansanomaisista soittajista ensimmäisen palkinnon sai Loviisa Saarelainen, toisen Taavi Kiiskinen ja kolmannen Eero Turunen. ”Ohjeita saaneista soittajista” palkittiin Pekka Kortelainen Nurmeksestä.<sup>38</sup>

Taavi Kiiskinen oli aiemmin mainitun kanteleensoittaja Juhana Kiiskisen pojanpoika. Hän syntyi Pielisjärvellä Kylänlahden kylässä heinäkuun 10. päivänä vuonna 1889 Juhana Kiiskisen (1851–1925) ja Margareta Nevalaisen (1850–1929) nuorimpana lapsena. Nuorukai-

<sup>33</sup> *Karjalatar* 22.6.1901.

<sup>34</sup> *Laatokka* 15.2.1951; Koponen 1974, 203–204.

<sup>35</sup> *Pohjois-Karjala* 15.8.1901.

<sup>36</sup> Jaakko Lonkaisesta tarkemmin ks. Tenhunen 2013, 48–51.

<sup>37</sup> *Pohjois-Karjala* 2.7.1903.

<sup>38</sup> *Pohjois-Karjala* 23.6.1904.



*Kanteleensoittaja Taavi Kiiskinen (1889–1917). Kuvan omistaa Timo Kiiskinen.*

jolle alalle tunki sisäistä kutsumusta. Hän kuului Karjalaiseen Osakuntaan ja lauloi Suomen Laulussa.<sup>41</sup> Vuonna 1917 A. O. Väisänen äänitti Taavi Kiiskiseltä Helsingissä kolme kantelesävelmää, jotka julkaisi myöhemmin *Kantele- ja jouhikkosävelmissään* (1928). Väisänen huomautti nuotinnosten olevan puutteellisia, koska hänellä ei ollut tilaisuutta kirjoittaa sävelmiä muistiin ”samalla kertaa kuin ne parlografoitiin” eivätkä säestys sävelet kuuluneet lieriöltä. Kiiskinen soitti Väisäselle suurta, lähes 30-kielistä kannelta.<sup>42</sup> Jumaluusopin ylioppilas Taavi Kiiskinen olisi piakkoin valmistunut papiksi, mutta hän kuoli Helsingissä ankaran lavantaudin murtamana kesäkuun 10. päivänä vuonna 1917. *Hengellisessä kuukausilehdessä* muisteltiin: ”Jos Taavi Kiiskinen olisi papiksi päässyt, olisi hänestä tullut herännyt pappi. Karjalan herännäisyys ehkä olisi hänestä työntekijän saanut. Herännäisyyttä ja herännyttä kansaa hän rakasti.”<sup>43</sup>

senä hän oli kova urheilija, voitti neljä hopeapokaalia 10-ottelussa ja hiihdossa Pielisjärvellä ja Joensuussa. Kiiskisen sukuhistoriaan on kirjattu, että Taavi Kiiskinen oli ”tunnettu hyvästä lauluäänestään. Ja soittaja hän oli vanhalla karjalaisella kanteleella erinomainen.”<sup>39</sup> Kiiskisen soittoa kuultiin Pohjois-Karjalassa kilpailuissa ja juhlissa. Esiintymisestä Joensuussa Niittylahdella vuonna 1909 kirjoitettiin:

Tietomiesten tienohilla syntynyt soittajamme Taavi Kiiskinen soitteli muutamia soittokappaleita kansanomaisella soittoinstrumentilla, kanteleella. Kaikki osoittivat mitä suurinta mieltymystä hänen esitykseensä, jonka wuoksi hänen täytyi joku kappale uusiakin.<sup>40</sup>

Taavi Kiiskinen pääsi ylioppilaaksi vuonna 1913. Hän opiskeli Helsingin yliopistossa yhden lukuvuoden lakitiedettä, mutta ryhtyi lukemaan papiksi,

39 Vaaraniemen Kiiskiset. Tervolan sukuhaara. Sukutaulu ja suvun historia.

40 *Karjalan Sanomat* 2.12.1909.

41 *Hengellinen kuukausilehti* 7–9/1917; Vaaraniemen Kiiskiset. Tervolan sukuhaara. Sukutaulu ja suvun historia.

42 Väisänen 2002 [1928], XL.

43 *Hengellinen kuukausilehti* 7–9/1917.

## Kanteleen elvytysryityksiä Raja-Karjalassa

Sortavalassa pidettyjen kansanjuhlien yhteydessä 17.6.1883 järjestettiin kilpailu kanteleensoitossa. Soittajia kuuluteltiin lehti-ilmoituksilla: ”Was’kanteleen’ soittajat saapukaa juhlaan näyttämään, onko teissä enää Wäinön soiton wirtittäjiä!” Kilpailuun osallistujien ei tarvinnut suorittaa pääsymaksua ja sopivia palkintojakin oli luvassa. Juhla keräsi yleisöä 1500 henkeä. Soittajia tuli paikalle vain neljä, kaksi Sortavalan ja kaksi Impilahden pitäjistä. ”Omituisen wienosti soivat kanteleiden kielet partaniekka soittajien koskettamina. Wäkeä oli kanteleensoittajien ympärillä aina tungokseen asti”, kertoi *Uusi Suometar*. Ensimmäiseksi tuli Fadjei Feodorow Impilahdelta, joka sai viisi ruplaa; toiseksi Juhana Sallinen Sortavalasta (kaksi ruplaa); kolmanneksi Iwan Bogdanow Sortavalasta ja neljänneksi Paawo Wanninen Impilahdelta.<sup>44</sup>

## Alpo Sailolta aloite soittokilpailuista

Suistamolla pidettiin kesällä 1911 kanteleensoitto- ja runolaulukilpailut kuvanveistäjä Alpo Sailon (1877–1955) aloitteesta. Mielenkiinto perinteentaitajiin oli herännyt 1906, kun Sailo tapasi Helsingissä esiintymismatkalla olleet Iivana Shemeikan (1843–1911), Iivana Onoilan (1842–1924) ja Konstantin Kuokan ja teki heistä veistokset. Parin vuoden päästä Sailo lähti Karjalan laulumaille. Siellä hän tapasi Petri Shemeikan ja Iivana Bogdanoffin (1843–1911), jonka kanteleen soitosta hän löysi ”esi-isien sielun”. Sailo esitti huolensa kanteleperinteen katoamisesta artikkelissaan *Kotiseutu*-lehdessä syksyllä 1910. Hän ehdotti soittotaidon elvyttämiseksi soittokilpailujen järjestämistä, viitaten ruotsalaisen taiteilijan Anders Zornin esimerkkiin.<sup>45</sup> Sailon mielestä kilpailut olisi järjestettävä ensin Karjalassa, jossa ”kaiken kansan rutto” eli harmonikka syrjäytti jalommat soittokoneet. ”Kaupunkiherrat” keräsivät kansalta kotitekoiset kanteleet romuina museoihin, eikä uusia osattu rakentaa enää tilalle. Kilpailu oli ollut tekeillä jo kesällä 1910, soittajat olivat sitä varten harjoitelleet ja varojakin oli: rouva Elisabeth Hallonblad oli lahjoittanut 2000 markkaa kanteleen soiton edistämistä varten. Asia ei kuitenkaan saanut vielä riittävää julkisuutta. Sailo ehdotti kilpailujen ajankohdaksi seuraavaa kesää ja paikaksi Muuannon kylää Suistamolla.<sup>46</sup>

Sailon pitkä kirjoitus herätti paljon huomiota. Se julkaistiin syyskuussa 1910 muutamassa sanomalehdessä sellaisenaan ja parissa kymmenessä lehdessä eri puolilla Suomea lyhennelmänä.<sup>47</sup> Huhtikuussa 1911 Sailon kutsusta Helsinkiin SKS:n talolle kokoontui joukko asianharrastajia. He päättivät järjestää Suistamolla parin, kolmen päivän pituiset

44 Mm. *Laatokka* 22.5.1883 ja 19.6.1883; *Helsingin Wiikko-Sanomia* 1.6.1883; *Uusi Suometar* 23.6.1883; *Åbo Tidning* 29.6.1883; *Wiborgsbladet* 30.6.1883.

45 Zorn herätti Ruotsissa eloon viulun, klarinetin ja tuohitorven soiton. *Uusi Suometar* 2.9.1910.

46 *Aamun Koitto* 10/1907; *Raja-Karjala* 25.5.1909; *Laatokka* 3.8.1909; *Helsingin Sanomat* 25.12.1909; Sailo 1910, 257–262; Kivelä 1985, 32–34, 38–39; Tenhunen 2010, 174–175.

47 Mm. *Uusi Suometar* 2.9.1910; *Helsingin Sanomat* 4.9.1910; *Vaasa* 4.9.1910; *Uusi Aura* 4.9.1910; *Laatokka* 6.9.1910; *Omahinen* 16.9.1910.

kanteleensoitto- ja runolaulukilpailut saman vuoden heinäkuussa. Mukaan haluttiin kaikki Karjalan taitavimmat kanteleensoittajat ja runolaulajat. Käytännön toimia varten valittiin toimikuntia. Päätoimikuntaan Helsingissä kuuluivat muiden muassa Alpo Sailo, Armas Launis, Tilma Hainari, Iivo Härkönen ja Väinö Salminen ja paikallistoimikuntaan noin 30 henkeä Suistamolta ja naapuripitäjistä, vetäjänä opettaja Mikko Patrikka. Varojen keräämiseksi Helsinkiin kaavailtiin suurta konserttia Aino Acktén, filharmonisen orkesterin ja Suomen laulun avustuksella. Se jouduttiin kuitenkin perumaan, ja myös kilpailut supistuivat yksipäiväisiksi, alustavaksi juhlaiksi.<sup>48</sup>

”Suistamon juhille! Jokaisen sinne on mentävä!” Näin kehoitettiin *Laatokassa*.<sup>49</sup> Lehdistötiedotteissa korostettiin tapahtuman arvokasta päämäärää: vanhan perinteen elvyttämistä. Yleisölle luvattiin monipuolista ohjelmaa ja nähtävää: Karjalan aitoja, viimeisiä kanteleentaitajia, itkijöitä ja runo-ukkoja sekä pääkaupungin kuuluisuuksia, tutkijoita ja taiteilijoita. Akseli Gallen-Kallela tutkii vanhoja runolaulajatyyppejä ja Alpo Sailo muovailee saveen jonkun runolaulajan muotokuvan. Väinö Salminen ottaa fonografilla talteen etevimmät laulut ja soitot ja valokuvaa soittajat ja laulajat. ”Kertyneet ainekset jäävät syksyllä perustettavan Kalewalaseuran omaisuudeksi.”<sup>50</sup>

## Kantele- ja runolaulujuhlat Suistamolla

Suistamon juhille oli kutsuttu esiintyjäksi Iivana Bogdanoff, joka makasi kuitenkin jo kuolinvuoteellaan. Matkallaan laulujuhlille 21.7.1911 Alpo Sailo, Väinö Salminen ja Akseli Gallen-Kallela kävivät Sortavalan Läskelässä häntä tapaamassa. ”Pitkä-Iivana” halusi vielä kerran soittaa kannelta vierailleen.

Asetimme sen hänen polwillensa ja wanhus kohosi waiwoin seinää wasten wuoteellaan istumaan. Wiritti kauan tomun peittämää rakasta kanneltansa, kosketti hiljaa kuin hyväillen kieliä. Waieten seisomme wuoteen ääressä. Ensin helähteli soittimesta iloinen karkelo-säwel, mutta sitten se waikeni hetkeksi ja niin soitti ukko ”Kirkonkellot” jäähywäisiksi.<sup>51</sup>

Ennen eroa Gallen-Kallela piirsi Bogdanoffista kuvan, joka on julkaistu hänen *Kallela-kirjassaan*.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> *Helsingin Sanomat* 12.4.1911 ja 21.5.1911; *Aamulehti* 14.4.1911; *Laatokka* 13.4.1911; *Uusi Suometar* 20.5.1911.

<sup>49</sup> *Laatokka* 20.7.1911.

<sup>50</sup> Mm. *Säveletär* 10/1911; *Raja-Karjala* 29.6.1911, 20.7.1911 ja 22.7.1911; *Tampereen Sanomat* 2.7.1911; *Perä-Pohjalainen* 20.7.1911; *Kaleva* 22.7.1911; *Laatokka* 18.7.1911. Salminen ei äänittänyt esityksiä, mutta otti valokuvia ja teki muistiinpanoja.

<sup>51</sup> Väinö Salmisen muistelmä tapaamisesta Bogdanoffin kanssa julkaistiin *Uusi Aura*-lehdessä 29.8.1911.

<sup>52</sup> *Uusi Suomi* 22.3.1931; Gallen-Kallela 2013 (1924), 132.





SKS. Väinö Salminen. Suistamolla syntynyttä Iivana Bogdanoffia (1843–1911) pidettiin oman aikansa etevimpänä kanteleensoittajana. Hän ei enää jaksanut lähteä juhliin.

Oikealla: Raja-Karjala 18.7.1911.

## Kanteleensoitto ja runon- laulukilpailujuhlat

vietetään Suistamon kirkonkylän kansakoululla sunnuntaina tämän kuun 23 p:nä aikaan klo 12 päivällä.

### O H J E L M A:

Klo 12 Avauspuhe, pitää taiteilija Alpo Saito. Kuorolaulua: „Kas Suomen lahdella hurskyyt“ ja Karjalaisten laula.

Kanteleensoittoa: Iivana Bogdanoff ja Iivana Mishukka.

Runolaulua: Iivana Onoila. Juhlarunoelma, kirjoittanut Iivo Härkönen.

Kuorolaulua. Juhlapuhe, pitää maisteri Väinö Salminen. Iivana Shemeikan rintakuvan paljastus.

Klo 3 i. p. Itkuvirren esitystä.

Kilpailut kanteleensoitossa.

runon laulussa.

Klo ½7. Stelunmessu Iivana Shemeikalle Suistamon kirkossa.

Klo ½8. Karjalaiset häät, kansantapain. esitys 3:ssa osassa.

Kuvaohjelmat: „Nuori runon laulaja“ ja „Urhoot astuvat kumpuin yöstä“.

Päättäjäiset: Palkintojen jako ja loppusanat. Karjalaisten laula yksittäisesti.

Kilpailuissa jaetaan 10 palkintoa sekä kanteleensoitossa että runon laulussa, nimittäin I 50 mk., II 30 mk., III 20 mk., IV 15 mk., V 10 mk., VI–X ä 5 mk. Kilpailuihin aikovain tulee ilmoittaa osanotostaan klo 11 a.-p. juhlapäivänä jhlatoimikunnalle kansakoululla. Pääsymaksut juhlaan: aikuisilta 50 p., laps. 25 penniä.

Juhlatoimikunta.

Gallen-Kallelaa, maineikasta vierasta, odotti Suistamolla juhlakomitea ja majoitus. Vastaanotto jäi väliin, kun vieras loikkasi rattailta suoraan saunaan ja yöpyi tallinparven heinissä. Aamulla hän oli koristamassa juhlakenttää ja piirsi suurelle pahvilevylle yhteen liitetyt kalevalaiset kädet – piirustus nostettiin koulusalin seinän koristeeksi. Juhlakentällä hän kierteli jututtamassa ukkoja ja eukkoja. Juhlia seuraavana päivänä Gallen-Kallela valokuvasi Väinö Salmisen haastattelemassa kolmea itkijänaista. Isäntien tarjoama juhlapäivällinen ei sujunut suunnitelmien mukaan, puheet jäivät pitämättä. Gallen-Kallela järjesti päivällisille mukaan nämä kolme itkijäeukkoa, jotka pagisuttivat kuulua taiteilijaa ja viritivät hänelle kaulaksittain kiitositkun.<sup>53</sup>

Aurinkoinen juhlapäivä 23.7.1911 kokosi Suistamolle yleisöä parituhatta henkeä, Suistamon, naapuripitäjien ja Sortavalan kaupungin lisäksi myös muualta Suomesta.<sup>54</sup> Juhlan paikaksi oli valittu Suistamon kirkonkylän kansakoulu, jonka pihalle oli tehty köynnöksin ja koivuin koristettu juhlalava. Ohjelma alkoi Iivana Mišukan kanteleen soitolla. Avauspuheen piti opettaja Mikko Patriikka ja suistamolaisista koottu sekakuoro lauloi. ”Hymistys käy läpi kan-

53 *Kyminlaakso* 25.7.1911; *Helsingin Sanomat* 28.7.1911; Salminen 1915, 181–183.

54 Eri lehdissä arviot yleisömäärästä vaihtelivat 1000–2000 henkeen.



SKS. Väinö Salminen. Kautta Suomen tunnettu Iivana Onoila (1842–1924) esittää runolaulua.

kan' [Iivana Härkösen] poika" ja Iivo Härkösen isä Iivana Härkönen soitti kannelta. "Ei ole suku tästäkään Iiwanasta huonontunut", totesi *Savotar*-lehti. Väinö Salminen kysyi kuulijoita sykehdyttäneessä juhlapuheessaan: "Joko on kantele kaonnut, ilomme iäksi mennyt?" Hän korosti, että vanhojen perinteiden elvyttäminen on pyhä velvollisuus. Kanteleita voisi rakentaa ja vanhat voisivat opastaa nuoria soittamaan. Siten kantele säilyisi kotien iloksi kajahtelevana soittimena, eikä muutu "kuolleeksi ihailun esineeksi".<sup>55</sup>

Puoli neljältä alkanut kantelekilpailu oli kaikille avoin. Kappaleiksi kelpasivat kaikki vanhan kansan laulu- ja tanssisävelmät. Tuomaristoon kuuluivat säveltäjätaiteilija Emil Sivori sekä opettajat Pekka Puhakka ja Arsi Pantsu. Kymmenen miestä uskaltautui koettelemaan taitojaan, kukin odotti vuoroaan jännityksellä ja innolla. *Helsingin Sanomat* kertoi, että jokaisen piti soittaa kokeeksi kolme tanssisävelmää, niiden joukossa "viistoista nättiä likkaa" ja sitten mitä vain itse halusi. "Säweliä oli heillä muistissaan loppumattomia, ja wain ajan wähyys pakotti palkintotuomarit tyytymään ainoastaan muutamiin lyhyihin näytteihin kunkin taidosta", selosti *Uusi Suometar*.<sup>56</sup>

Myös runolaulukilpailu oli kaikille avoin. Kappaleiksi kelpasivat lyhyemmät ja pitemmät vanhan kansan (kalevalamittaiset) runot. Tuomareina toimivat tohtori Onni Okkonen,

<sup>55</sup> *Karjalatar* 27.7.1911; *Uusi Suometar* 27.7.1911; *Helsingin Sanomat* 28.7.1911; *Savotar* 29.7.1911.

<sup>56</sup> *Raja-Karjala* 29.6.1911; *Tampereen Sanomat* 2.7.1911; *Uusi Suometar* 27.7.1911; *Helsingin Sanomat* 28.7.1911.

sanjoukon", kun kautta Suomen tunnettu Iivana Onoila lauloi suuresta tammesta. Kirjailija Iivo Härkönen lausui runolaulun ja laulajien kunniaksi kirjoittamansa juhlarunoelman ja sai suuret suosionsoitukset. "Talutettiin sitten lawalle miltei sokea 80-wuotias Stepan Jänis, joka helskähytti karjalaisen tanssin niin reippaasti että muuan wanha nainen tuppasi lawalle tanssimaan", kuvaili *Helsingin Sanomat*. Kun Onoila oli taas laulanut, "jo kuolleen maankuulun 'kannelnie-

Väinö Salminen, Alpo Sailo ja osan aikaa Iivo Härkönen. Kilpailuun osallistui 14 henkeä, joukossa kaksi naista. He saivat valita yhden tai pari laulua, jotka tuli laulaa kokonaan. Muista runoista tai loitsuista he saivat ajan vähyiden vuoksi esittää vain alkua – tuomaristo kiinnitti huomiota ”laulu- ja taikavaraston runsauteen”. Kysyttiin: ”Wieläkö mitänä tieät?” Saatiin kuulla muun muassa Viron orjan virsi, tautien synty, Väinämöisen kanteleenlaadinta, kilpalaulanta, maailman luominen ja Luojan kuolema. Kullakin oli persoonallinen esittämistapa. Joku lauloi voimakkaasti, että kenttä kaikui ja ”laulaja itse haltioissaan heilahteli”, joku taas hyräili hiljakseen. *Uusi Suometar* -lehti mainitsi Iivana Mišukan, joka ”miehekkäällä ja kauniilla äänellään lausui sanat erinomaisen selkeästi”; Iivana Härkösen, joka lauloi suurella innostuksella; Irinja Tarosen, joka esitti verrattoman soman tuutulaulun ”Luuli, luuli lasta” ja Petri Teroinpoika Shemeikan, joka oli ulkomuodoltaan mielenkiintoinen ukkotyyppi.<sup>57</sup>

Ohjelmassa olisi pitänyt olla Iivana Shemeikan rintakuvan paljastus, mutta se ei ollut ehtinyt saapua juhlapaikalle. Sen sijaan Sailo lupasi muovata kuvan jostakin soittajasta. Runolaulukilpailun kestäessä lavalle kannettiin suuri savimöhkäle. Sailo nosti sen pöydälle ja talutti vierelleen malliksi Stepan Jäniksen. Yleisö seurasi huvittuneena ja hämmästellessä, miten savi merkittävästi muutti muotoaan taiteilijan käsissä: ”Kyllä se on ihan ukon näköinen!” Muovailua kesti 20 minuuttia, Gallen-Kallelan ja Salmisen toimiessa ajanottajina. Sailo halusi hävittää työn, mutta Gallen-Kallela esti sen. Samana päivänä työ valettiin ja paljastettiin illalla yleisölle.<sup>58</sup> ”Laulukilpailua seuranneesta itkukilpailusta ei tullut mitään, vaan saivat siihen ilmoittautuneet seitsemän muoria yhdessä esittää itkuansa. Se ei muuten tahtonut sittenkään oikein sujua, sanoista ei esim. saanut ollenkaan selwää”, selosti *Savotar*-lehti. Itkukilpailusta ei kerrottu etukäteen. Monien lehtien mukaan itkukilpailua ei voitu toimeenpanna ajan vähyiden vuoksi, kuusi itkijänaista esitti yhdessä hääitkua. Maininta naisten yhteisestä äänellä itkemisestä on kiinnostava, sellaisesta ei löydy tietoja kirjallisuudesta. Kaavailtiinko itkukilpailua paikan päällä vai olisivatko itkijät halunneet kilpailla keskenään kuten muut laulajat? Kilpailujen jälkeen yleisö siirtyi Suistamon kirkkoon maaliskuussa 1911 kuolleen kanteleensoittaja Iivana Shemeikan ”sielunmessuun”. Ohjelmassa oli vielä juhlapaikalla kuvaelma karjalaisista häistä. Juhlallisuudet päättyivät palkintojenjakoon.<sup>59</sup>

Kantelekilpailun tuomaristo jakoi kilpailijat kahteen sarjaan sen mukaan, soittivatko he yksistään vanhoja sävelmiä vanhaan soittotapaan, kuten oli ollut tarkoitus, ja sellaisiin, joiden soitossa tuntui osaksi myös uuden ajan vaikutusta. Kummassakaan sarjassa ei

<sup>57</sup> *Laatokka* 29.6.1911; *Raja-Karjala* 25.7.1911; *Karjalatar* 27.7.1911; *Käkisalmen Sanomat* 28.7.1911; *Helsingin Sanomat* 1.7.1911 ja 28.7.1911; *Wiipuri* 30.7.1911.

<sup>58</sup> *Karjala* 26.7.1911; *Etelä-Suomi* 29.7.1911; *Savotar* 29.7.1911; *Uusi Suomi* 22.3.1931; Kivelä 1985, 51–52. Tästä ”riuskasta ja rosoisesta” tekotavasta tuli Sailon bravuurinumero, jota hän kävi esittämässä erilaisissa tilaisuuksissa.

<sup>59</sup> *Raja-Karjala* 25.7.1911; *Laatokka* 25.7.1911; *Wiipuri* 26.7.1911; *Uusi Suometar* 27.7.1911; *Helsingin Sanomat* 28.7.1911; *Savotar* 29.7.1911; Tenhunen 2006, 101.



*Kanteleensoittaja Aristarh Rasku (1850–1934) Suistamon Uuksujärveltä. Kuvan omistaa Eila Markkinen.*

myönnetty ensimmäistä palkintoa. Vain muinaisia säveleitä -sarjassa toisen palkinnon (30 mk) saivat Iivana Mišukka ja Stepan Jänis Suistamolta. Kolmas palkinto (20 mk) annettiin Grigori Töhiselle Impilahdelta. Neljänneksi selviytyivät Aristahr Rasku ja Iivana Härkönen (15 mk), viidenneksi Timo Lipitsä (10 mk) ja kuudenneksi Iivana Lösönen (5 mk) – kaikki Suistamolta. Uudempien sävelten sarjassa toisen palkinnon (20 mk) sai Antero Vornanen Korpiselältä, jota tuomaristo kehotti tutustumaan vanhoihin runosävelmiin ja kalevalaisen kanteleensoiton henkeen. Yhteiskoululainen Boris Jakuboff Soanlahdelta jätettiin varsinaisen kilpailun ulkopuolelle, koska hän soitti vain uudenaikaisia sävelmiä. Hän sai kuitenkin palkinnon (30 mk) tunnustukseksi erinomaisesta soitosta ja omista sävellyksistä. Lisäksi tuomaristo päätti lähettää Iivana Bogdanoffille, ”Karjalan parhaalle kanteleensoittajalle” 30 markan kunniapalkinnon.<sup>60</sup>

Runolaulukilpailussakaan ei jaettu ensimmäistä palkintoa. Iivana Onoila olisi sen ansainnut, mutta hänet ja Jelisei Valokainen jätettiin kilpailun ulkopuolelle. Toiseksi sijoittui Iivana Mišukka, jonka tuomaristo siirsi myöhemmin myös ammattilaisarjaan kuultuaan hänenkin kuljeskelleen ”soittoa ja laulua harjoittaen eri paikkakunnilla”. He saivat kuitenkin rahapalkinnot: Onoila 40 mk, Mišukka 30 mk ja Valokainen 10 mk. Varsinaisen runolaulukilpailun kolmannen palkinnon (20 mk) sai Irinja Taronen. Neljänneksi sijoit-

<sup>60</sup> *Laatokka* 25.7.1911; *Karjala* 26.7.1911; *Karjalan Sanomat* 1.8.1911; Asplund 1983, 46–48. Kantelekilpailuun osallistui myös Andrei Savinainen Soanlahdelta.

tuivat Pekka Mišukka, Iivana Härkönen ja Matrona Kyyrönen saaden kukin 15 markkaa. Viidennen palkinnon (10 mk) sai kiteeläinen Jaakko Lonkainen ja kuudennen (5 mk) Petri Teroipoika Shemeikka. Muina runolaulajina lehdissä mainittiin Feodor Buljugin, Okuliina Nieminen, Pekka Kyyrönen ja Iivana Lösönen. Lonkaista lukuun ottamatta kaikki runolaulajat olivat suistamolaisia. Palkintojen jaon jälkeen kohotettiin kolminkertainen eläköön-huuto kanteleensoitolle ja runolaululle.<sup>61</sup>

## Suistamon kantelekilpailun osallistujat 1911



SKS. Väinö Salminen. Keskellä Teppana Jänis (1850–1921) kanteleineen.

kanteleensoittajien kanssa kiertää esiintymässä eri puolilla Suomea. Kanteleensoitto oli hänelle elinkeino.<sup>62</sup> Suistamolainen Stepan (Teppana) Jänis (1850–1921) oli 61-vuotias osallistuessaan kilpailuihin. Hän oli naimisissa itkijä Outi Jäniksen kanssa, heille syntyi seitsemän lasta. He asuivat Maisulan kylässä, joka oli Uuksujärven kylän osa. 1800-luvun loppupuolella Jänis sokeutui ja joutui hankkimaan elantonsa kanteleensoitolla. Hän kulki kanteleensa kanssa pitkin pitäjää ja sai soitollaan roposen sieltä, toisen täältä.<sup>63</sup> Grigori Töhinen (noin 1852–1914) Impilahden Koirinojan kylästä oli maalaiskauppias. Hän osallistui 59-vuotiaana Suistamon kilpailuihin hyvällä menestyksellä. Hän esiintyi elokuussa 1911 kanteleineen Parikkalassa. Esitykset saivat

Kantele- ja runolaulukilpailuissa 50-vuotiaana menestynyt Iivana Mišukka (1861–1919) oli soittanut kannelta 5-vuotiaasta asti ja oli yksi Suistamon parhaita soittajia. Hän oli tilaton, asuinpaikat Suistamolla vaihtelivat. Hän oli kolme kertaa naimisissa ja seitsemän lapsen isä. Armas Launis tallensi Mišukan kantelesävelmiä Suistamolla 1905. Hän esiintyi Sortavalan laulujuhlilla 1906 ja Viipurin laulujuhlilla 1908. Vuodesta 1906 lähtien hän alkoi muutamien suistamolaisten runolaulajien ja

61 *Laatokka* 25.7.1911; *Raja-Karjala* 25.7.1911; *Karjalatar* 27.7.1911; *Uusi Suometar* 27.7.1911.

62 Tenhunen 2013, 56–57.

63 Tenhunen 2013, 53–54.

niin suurta suosiota, että ”ohjelma täytyi esittää kahteen kertaan aiwan täysille huoneille”.<sup>64</sup> Aristarh Rasku (1850–1934) oli tilallinen Suistamon Uuksujärven kylästä. Hänellä oli vaimonsa Marian kanssa 11 lasta. Harras uskonnollisuus näkyi Raskun arkipäiväisissä askareissa. Hän muun muassa siunasi kylvöt ja viljelykset maahan kumarruksin ja tekemällä ristinmerkin. Rasku oli oppinut soittonsa Teppana Jänikseltä. Hän oli 61-vuotias osallistuessaan kantelekilpailuun.<sup>65</sup>

Iivana Härkönen (1854–1928) Suistamon Äimäjärveltä oli tunnettujen runolaulajien Iivana ja Pelagia Härkösen poika. Hän oli maanviljelijä ja toimi myös kotikuntansa monissa luottamus-tehtävissä. Härkösellä oli yhdeksän lasta, esikoispoika oli kirjailija Iivo Härkönen. Armas Launis äänitti 1905 Iivana Härköseltä Suistamolla kolme runolaulua ja nuotinsi neljä kantelesävelmää. Härkönen oli 57-vuotias osallistuessaan Suistamolla kantele- ja runolaulukilpailuihin, joista kummastakin tuli neljäs sija.<sup>66</sup> Timo Lipitsä (1857–1950) oli maanviljelijä Suistamolta Koiton kylästä. Hän oli oppinut nuorena kanteleen soiton ja rakentamisen taidon isältään Jyrkiltä ja kulkenut 17-vuotiaasta asti kannel kainalossa ”dansilois da muis igrulois”. Lipitsä oli naimisissa ja seitsemän lapsen isä. Osallistuessaan Suistamon kilpailuun hän oli 54-vuotias.<sup>67</sup>

Maanviljelijä Iivana Lösönen (1847–1925) asui Suistamon Leppäsyryn kylässä. Hän oli naimisissa kaksi kertaa ja kahdeksan lapsen isä. Hän oli soittanut kannelta jo 1800-luvun lopulla. Vuonna 1908 Lösönen esiintyi Viipurin laulujuhilla ja 1910 Terijoen laulujuhilla. Hän liittyi suistamolaisten kiertävien kanteleensoittajien ja runolaulajien joukkoon vuonna 1907 ja kierteli esiintymässä muun muassa Ellesei Valokaisen ja Iivana Onoilan kanssa. Suistamon juhlilla hän osallistui 64-vuotiaana kantelekilpailuun, jossa sijoittui kuudenneksi ja oli mukana myös runolaulukilpailussa.<sup>68</sup> Antero Vornanen (1889–1937) Korpiselästä oli 21-vuotias osallistuessaan Suistamon kantelekilpailuun. Hänen isänsä Hilppa Vornanen opetti pojalleen kanteleen soiton ja rakentamisen taidon. Antero Vornanen kävi kiertäviä veistokursseja ja sai Sortavalassa Eero Mäkisen ammattikoulusta käsityönopettajan koulutuksen. Hän toimi opettajana Soanlahdella ja Itä-Karjalan kiertävässä maamieskoulussa.<sup>69</sup> Boris Jakubov (1894–1923) oli rovasti Aleksanteri Jakubovin poika. Perhe muutti isän työpaikkojen mukana. Boris kävi kansakoulun Ilomantsissa ja kolme luokkaa yhteiskoulua Värtsilässä. Vuonna 1910 he muuttivat Soanlahdelle. Boriksen soitin oli viulu. Hän oli myös lahjakas pianisti ja säveltäjä. Kesällä 1911 hän oli 17-vuotias. Boriksen kanteleensoitosta ei ole tietoja.<sup>70</sup>

64 *Parikkalan Sanomat* 16.8.1911; *Keski-Savo* 24.8.1911; Geni-tietokanta, Grigori Töhisen tiedot.

65 Tenhunen 2013, 54; Eila Markkiselta saadut tiedot.

66 Tenhunen 2013, 66–68.

67 Timo Lipitsä aloitti 1920-luvun alussa pitkän uran kiertävänä kanteleensoittajana ja runolaulajana. Ks. Tenhunen 2013, 61–65; Tenhunen 2019, 100–105.

68 Tenhunen 2013, 59–61.

69 Antero Vornanen aloitti esiintymismatkansa 40-vuotiaana ja hänestä tuli yksi Suomen tunnetuimmista kanteletaiteilijoista. Ks. Tenhunen 2013, 27–30.

70 Boris Jakubov opiskeli 1912–1916 Helsingin musiikkiopistossa. Vuosina 1918–1919 hän opiskeli ja opetti musiikkia ortodoksisessa pappiseminaarissa Sortavalassa. Hän oli ”Suomen ortodoksisen kirkkokunnan ensimmäisiä kirkkomusiikin säveltäjiä”. Virolainen 1994, 47–53. On hyvin todennäköistä, että Suistamon juhlilla oli tämä Boris Jakubov, muita samannimisiä ei Soanlahdella ole.

## Suistamon kantelekilpailusta kirjoitettua

Suistamon kanteleensoitto- ja runolaulukilpailut saivat runsaasti julkisuutta: ennen ja jälkeen juhlien niistä kerrottiin 137 aikalaisjutussa eri puolilla Suomea. Jutut vaihtelivat lyhyistä tiedotteista pitkäköihin selostuksiin. Osa lehdistä oli lähettänyt Suistamolle oman kirjeenvaihtajan, joiden kommentit olivat kiinnostavia. Juhlat olivat laatuaan ensimmäiset Suomessa ja koko maailmassa, ja niitä pidettiin hyvin onnistuneina. Tarkoitus oli kalevalaisen runolaulun ja kanteleensoiton herättäminen. Monien mielestä kunnioitus ja harrastus näitä asioita kohtaan kasvoi juhlien myötä ja elvytystyö ”tulee kantamaan hedelmää”. Innokkaita kilpailijoita oli ilahduttavan runsaasti. *Savotar*-lehti muistutti, että juhlilla ilmeni laulajia, joista ei ”ennen mitään tiedetty, mutta joilla oli kuitenkin mitä ihanin runotoisinto”. Se oli vastoin yleistä luuloa, että runolaulajia on vain ani harvassa ja heidät kaikki tunnetaan retkistä, joita he tekivät muualle Suomeen rahan ansaitsemisen takia. Yleisöäkin oli Suistamolla ennenkuulumaton määrä.<sup>71</sup>

Epäilijöitäkin löytyi. *Karjalan Sanomien* kirjeenvaihtaja arvioi, että juhlayleisössä oli ”suuri joukko niitä, jotka eivät ymmärtäneet, mistä oli kysymys, joiden mielestä tämä nyt ei ollut kerrassaan mitään”. *Kalevan* mukaan kantele oli jo väistynyt hanurin ja ”rekiweisujen” tieltä. Suistamon juhlilla haluttiin kuulla ”kaikuja etäisestä muinaisuudesta”, jotta nuorisossa nousisi rakkaus säilyttää omaa ja kotoista. Samaa mieltä oli *Karjala*-lehti: Karjalan ”nousewa polwi ei ole kannel-taitoista eikä kannel-mielistä”, kansakin katsoi kanteleeseen kuin ”wanhanaikuiseen kyntökoneeseen”. Tämä vaikutelma oli syntynyt, kun seurasi juhlayleisön suhtautumista. Kanteleen soittajilla sen sijaan oli innostusta, ”säwelrakkautta ja säwelrunsautta”, mutta olosuhteet olivat muuttuneet. Kantele ja runolaulu olivat joutuneet suurelta osin muinaismuistoksi eikä soittimia osattu rakentaa. *Karjala*-lehden kirjeenvaihtajalla oli kosolti kauaskantoisia ideoita kanteleen elvyttämiseksi. Kanteleesta on tehtävä kansallissoitin. Sitä pitäisi käyttää säestys- ja soolosoittimena, olisi perustettava kanteleorkesteri ja säveltäjiemme tulisi tarttua kanteleeseen. Kun kannel kuuluisi sivistyneeseen elämään, se voisi elää paremmin myös saloilla. Ideoita oli myös runolaulun virvoittamiseen. Kansa olisi saatava laulamaan myös nykyisistä oloista ja pukemaan omia elämäkokemuksiaan runomuotoon. Kilpailuissa voisi olla sarjoja myös näille.<sup>72</sup>

”Aikomus kuuluu olewan täst’edes joka kesä toimeenpanna jossain Karjalan laulumaille tämänsuuntaiset kisajuhlat ja paljon suurenmoisemmat kuin nämä nyt vietetyt, ajaltaankin kaksipäiväiset”, hehkutti *Savotar*-lehti. Myös monet muut lehdet pitivät Suistamon kilpailua alustavana juhlana, vain esiharjoituksena tuleville suuremmille juhlille. *Karjalan Sanomat* oletti, että ”helsinkiläisissä piireissä paraillaan tekeillä olewa Kalewalaseura” tulee

71 *Karjalan Sanomat* 25.7.1911; *Raja-Karjala* 25.7.1911; *Maakansa* 25.7.1911; *Uusi Suometar* 27.7.1911; *Savotar* 29.7.1911; *Kaikuja Kajaanista* 1.8.1911; *Säveletär* 11/1911.

72 *Kaleva* 27.7.1911; *Karjalan Sanomat* 1.8.1911; *Karjala* 2.8.1911.

vastaisuudessa järjestämään tällaisia juhlia.<sup>73</sup> Kantelekilpailuja ei kuitenkaan alettu pitää säännöllisesti, mutta sellaisten perään haikailtiin. *Laatokassa* julkaistiin 1919 muistelmia Suistamon juhlista, jotka olivat ”harwinaisen onnistuneet, jättivät mieleen runsaasti unelmia ja toiveita”. Toivottiin kilpailujen uusimista ja Kannel-seuran perustamista runolaulun ja kanteleen pelastamiseksi.<sup>74</sup> Kun Kalevalaseura kaavaili vuoden 1920 Suojärven filmiretkä, suunnitelmissa oli järjestää juhannukseksi kansanomaiset laulu- ja soittokilpailut Suistamon 1911 juhlien tapaan.<sup>75</sup> Suistamon kilpailut eivät mielestäni herättäneet kanteletta henkiin. Kantele ja runolaulu saivat hetkellisesti jopa valtakunnallista huomiota. Kilpailujen jälkeen paikkakunnalle ei kuitenkaan enää noussut uusia vanhan yhdysaseintoisen soittotavan taitajia.

Yrjö Suomalainen kirjoittaa pakinassaan *Sävelten juuria* Suistamon kilpailuista 1911. Niihin osallistui eräs Suomalaisen tuttava, Sortavalan lyseon luokkatoveri, jonka kantele oli hyvin vireessä ja soitto taitavaa. Sitten astui pöydän taakse vanha kanteleensoittaja, joka näppäili soittimensa kieliä. Tuomarina toiminut Emil Sivori virkkoi: ”Virittäkäpäs hyvin se kanteleenne!” Ukko sormeli kanteletta, kuunteli ja sanoi: ”A virehess on!” Toisen mielestä kantele oli vireessä, toisen mielestä epävireessä. Sivori noudatti ”länsimaista puhdasoppisuutta”, ukko taas oli pysynyt ”korvaltaan sellaisessa virityksessä kuin esi-isät olivat muinoin korvessa soittaneet ja laulaneet”. Tarina on mainio, mutta Sortavalan lyseossa ei ollut ketään kantelekilpailijoista.<sup>76</sup>

Suistamolainen Jelisei (Elessei) Valokainen (1843–1918) oli kierrellyt esiintymässä pitkin Suomea vuodesta 1907 alkaen. Hän herätti joissakin ärtymystä ”mauttomaksi” leimatulla esiintymisellään: asuna oli rohdinpaita, tuohivyö, virsut jaloissa ja pellavia oikeiden hiusten lisänä.<sup>77</sup> Oliko hänellä nämä varusteet Suistamon kilpailuissa, ei ole tiedossa. Seppo Knuuttilan mukaan Valokaisen esiintyminen hermostutti Alpo Sailon Suistamolla 1911 niin, että ”tämä hyökkäsi Valokaisen kimppuun”.<sup>78</sup> Tämä tarina lienee saanut alkunsa Iivo Härkösen parodisesta kirjoituksesta vuodelta 1914. Sen mukaan ”juhlaherra” tempaisi Valokaisen päästä pellavaisen liikatukan.<sup>79</sup> Suistamon juhlista kirjoitetut aikalaisjutut eivät tällaisesta välikohtauksesta kerro. Sailon muovailemasta Teppana Jäniksen rintakuvasta sen sijaan kerrottiin kymmenissä lehtijutuissa. Veistosta voi käydä ihailmassa Kansallismuseon perusnäyttelyssä yhä tänäkin päivänä.

73 *Karjalatar* 27.7.1911; *Maakansa* 27.7.1911; *Uusi Suometar* 27.7.1911; *Savotar* 29.7.1911; *Karjalan Sanomat* 1.8.1911.

74 *Laatokka* 1.3.1919.

75 *Kaiku* 29.5.1920; *Karjala* 29.5.1920; Tenhunen 2006, 109. Laulu- ja soittokilpailuja ei järjestetty.

76 Suomalainen 1978, 148–149; Pelkonen 1970, 373. Antero Vornanen opiskeli Sortavalassa ammattikoulussa.

77 Härkönen 1926, 74–77; Virtanen 1968, 178–179.

78 Knuuttila 1994, 122.

79 Härkönen 1914, 31. Sihvon (1983, 69–70) mukaan Härkönen käyttää tässä kirjoituksessa Valokaisesta nimeä Jestafei Osiihof Hoilakainen.



## Arkistolähteet

SKS:n arkisto, kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelma (SKS KIA). Axel August Boreniuksen arkisto. Vuosien 1876–1877 keruumatkoja, matkakertomuksia, päiväkirjoja ja muistiinpanoja kanteleensoittajista ja sävelmistä. Kotelo 1.

## Lehdet

*Aamulehti* 1911  
*Aamun Koitto* 1907  
*Etelä-Suomi* 1911  
*Helsingfors* 1880  
*Helsingin Sanomat* 1909, 1910, 1911  
*Hengellinen Kuukausilehti* 1917  
*Hämäläinen* 1880, 1881  
*Kaiku* 1881  
*Kaikuja Kajaanista* 1911  
*Karjalatar* 1880, 1881, 1890, 1900, 1901, 1911  
*Karjala* 1890, 1911, 1920  
*Karjalan Sanomat* 1909, 1911  
*Keski-Savo* 1911  
*Keski-Suomi* 1881  
*Kuopion Sanomat* 1881  
*Kyminlaakso* 1911  
*Käkisalmen Sanomat* 1911  
*Laatokka* 1883, 1909, 1910, 1911, 1919, 1951  
*Lappeenrannan uutiset* 1890  
*Maakansa* 1911  
*Oulun Lehti* 1881  
*Parikkalan Sanomat* 1911  
*Pohjois-Karjala* 1901, 1903, 1904  
*Pohjois-Suomi* 1880, 1881  
*Päijänne* 1881  
*Raja-Karjala* 1909, 1911  
*Satakunta* 1880  
*Savo-Karjala* 1890  
*Sawonlinna. Sanomia Sawosta* 1880  
*Savotar* 1911  
*Sawo. Tietoja Pohjois-Sawosta* 1880  
*Suomalainen Wirallinen Lehti* 1881  
*Säveletär* 1911  
*Tampereen Sanomat* 1911  
*Tapio. Sanomia Sawosta ja Karjalasta* 1881  
*Uusi Aura* 1910, 1911  
*Uusi Suometar* 1880, 1881, 1883, 1910, 1911  
*Uusi Suomi* 1931

Vaasa 1910

Vaasan Sanomat 1880, 1881

Wiborgsbladet 1883

Wiipurin Sanomat 1890

Åbo Tidning 1883

## Muu tutkimusaineisto

Vaaraniemen Kiiskiset. Tervolan sukuhaara. Sukutaulu ja suvun historia. Timo Kiiskisen hallussa.

Vartiaiset ry:ltä ja Toivasten sukuseuralta saadut tiedot. Tekijän hallussa.

## Kirjallisuus

Asplund, Anneli 1983. *Kantele*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Gallen-Kallela, Akseli 2013 [1924]. *Kallela-kirja I. Iltapuhdejutelmia*. Näköispainos. Helsinki: Salakirjat.

Hällström, Karl Adolf 1880. Laulu- ja soittoaidosta Liperin ja Polvijärven pitäjissä. *Koitar. Savo-Karjalaisen Osakunnan albumi III*. Helsinki: G. W. Edlund, 49–85.

Härkönen, Iivo 1914. *Kylätuomari y.m. karjalaisia tarinoita ja kuvauksia*. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto.

Härkönen, Iivo 1926. *Runolaulajia*. Helsinki: Otava.

Itkonen, Erkki 1936. A. A. Borenius-Lähteenkorva, *kansanrunouden kerääjä ja tutkija*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kastinen, Arja 2009. *Taivas auki. Itäisen Suomen ja Karjalan kanteleista 1800-luvun käsikirjoituksissa*. Pöytyä: Temps Oy.

Kivelä, Marjut 1985. *Sydämessä kalevalainen kansa. Alpo ja Nina Sailo runonlaulajien ikuistajina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Knuuttila, Seppo 1986. Runonlaulaja estradilla. *Kirjokannesta kipinä. Kalevalan juhluvuoden satoa*. Kalevalaseuran vuosikirja 66. Toim. Matti Kuusi, Pekka Laaksonen ja Hannes Sihvo. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 118–124.

Kolehmainen, Ilkka (toim.) 1986. Karl Adolf Hällström. Laulu- ja soittoaidosta Liperin ja Polvijärven pitäjissä. *Kansanmusiikki* 3/1986 ja 4/1986.

Koponen, Onni E. 1974. *Pielisen museon kertomaa. Pielisjärven oloista lähinnä 1800-luvulta*. Pielisen museon julkaisuja numero 4.

Laitinen, Heikki 2015. Sibelius Karjalan korpoteilla. *Kansanmusiikki* 1/2015, 12–13.

Pelkonen, Lauri 1970. *Laatokan Karjalan lyseo. Sortavalan lyseon historia*. Sortavalan lyseoseura ry.

Sailo, Alpo 1910. Kanteleen soitto-taito häviää. *Kotiseutu. Suomen kotiseutututkimuksen äänenkannattaja* 17–18/1910, 257–262.

Salminen, Väinö 1915. Gallen-Kallelan kera Karjalassa. *Otava* 4/1915, 180–185.

Sihvo, Hannes 1983. Karjalainen kirjailija. *Iivo Härkönen, karjalainen heimomies*. Toim. Voitto Setälä, Hannes Sihvo ja Senni Timonen. Lappeenranta: Karjalan Kirjapaino Oy, 55–82.

Sivori, Emil 1893. Suom. Kirjallisuuden Seuralle. Keskustelemukset v. 1891–1892. *Kirjoituksia isänmaallisista aineista. Suomi*. 3. jaks. 6. osa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Suomalainen, Yrjö 1978. Sävelten juuria. *Yrjö Suomalaisen musiikkipakinoita*. Toim. Kari Suomalainen. Helsinki: Otava, 143–152.

Tenhunen, Anna-Liisa 2006. *Itkuvirren kolme elämää*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Tenhunen, Anna-Liisa 2010. Kanteleen suuri nousu. *Kantele*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 168–307.

- Tenhunen, Anna-Liisa 2013. Henkilökuvat. *Kizavirzi karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa*. Pöytyä: Temps Oy, 5–112.
- Tenhunen, Anna-Liisa 2019. Timo Lipitsä, viimeinen runolaulaja. *Lipitsän sukua Suistamon Koitosta*. Toim. Seppo Maskonen ja Nina Holopainen, 98–105.
- Tuhkanen, Heli 2005. *Emil Sivori kansanlaulujen kerääjänä ja sovittajana*. Pro gradu -tutkielma. Suomen kielen ja kulttuuritieteiden laitos. Joensuun yliopisto.
- Waris, Heikki & Ruutu, Martti 1939. *Savo-karjalaisen osakunnan historia*. Porvoo: WSOY.
- Violainen, Wilhelmiina 1994. Boris Jakubov 25.7.1894 – 22.5.1923. *Musiikin suunta* 16/1994.
- Virtanen, Leea 1968. Suistamo ja Korpiselkä. *Karjalan laulajat*. Toim. Pertti Virtaranta, Väinö Kaukonen, Matti Kuusi & Leea Virtanen. Helsinki: Kirjayhtymä, 165–186.
- Väisänen, A. O. 2002 [1928]. *Kantele- ja jouhikkosävelmiä*. Suomen kansan sävelmiä. Viides jakso. 2. uudistettu painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.



PAULIINA SYRJÄLÄ

## Lectio praecursoria

Hytkypolka ja hyppivä puuhevonen:  
Kansanmuusikko säveltävänä perinnesoittajana

Tämä teksti pohjautuu lektioni puheosuuksiin. Taiteellisen tohtorintutkintoni tarkastustilaisuudessa esittämäni lektio koostui puheesta ja soitosta, jonka ajallinen osuus esi-tyksen kokonaisuudesta oli noin puolet.

Taiteellisessa tohtoriprojektissani “Hytkypolka ja hyppivä puuhevonen: Kansanmuusikko säveltävänä perinnesoittajana” (2013–2020) tutkin tämän päivän kansanmuusikon työskentelyä.<sup>1</sup> Tutkimus suuntautui kahteen aihealueeseen: kansanmuusikon kuulonvairaiseen työskentelyyn arkistotallenteiden parissa, ja itselleen säveltävän muusikon luovan prosessin tarkasteluun. Erityisesti tutkimuksen loppuvaiheessa tunnistin tarpeen ryhtyä sanallistamaan niitä menetelmiä, joita kansanmuusikkona hyödynnän. Tämä joh-tuu siitä, että ammattikansanmuusikoiden luovasta työskentelystä ja siihen liittyvistä ilmiöistä on kirjoitettu vasta vähän.

Puhun tutkimuksessani kansanmusiikista ja kansanmuusikkoudesta. Olen lapsuudesta saakka identifioinut itseni vahvasti juuri kansanmusiikin soittajaksi, sillä en ole koskaan vakavissani perehtynyt mihinkään muuhun musiikinlajiin. Kansanmusiikki on käsitteenä hyvin monimerkityksellinen ja ristiriitainenkin, sillä se on tarkoittanut eri aikakausina eri asioita. 1800-luvun Suomessa sana kansanmusiikki liittyi kansallisuusaatteeseen ja silloin siihen linkitettiin vahvasti suomalaisuus. Nykytiedon valossa ymmärretään, ettei kansanmusiikissamme ole mitään lähtökohtaisesti ainoastaan suomalaista, vaan kyse on vuosituhansien ajan jatkuneesta erilaisten musiikillisten ilmiöiden ja vaikutteiden fuusiosta. Mitä sitten itse ajattelen kansanmusiikin olevan? Olen hyvin tietoinen käsitteeseen liittyvästä problematiikasta. Tutkijan positiosta käsin ymmärrän hyvin tarpeen määrittelyyn ja toisaalta soittajana musiikin määrittelemisen tuntuu hyvin harvoin tar-koituksenmukaiselta. Minulle itselleni kansanmusiikki näyttäätytty varsin laaja-alaisena sateenvarjokäsitteenä, jonka alle mahtuu hyvin monenlaisia musiikillisiä ilmiöitä. Niiden lähtökohtana voivat yhtä lailla olla niin perinteiset soitto- ja laulutyyli kuin vaika-pa muiden maiden musiikkikulttuureista tai jostain muusta musiikkigenrestä tulevat vaikutteet.

---

<sup>1</sup> Syrjälä 2020a.

Tohtorintutkintoni lähtökohtana oli musisointi, ja projektiin sisältyi viisi taiteellista osiota eli konserttia, joista jokaiseen liittyi oma tematiikkansa ja tutkimuskysymyksensä. Ensimmäisen konsertin esitin soolona lokakuussa 2013 ja ympyrä sulkeutui, kun palasin taas soolosoiton pariin viimeisessä konsertissani maaliskuussa 2018. Konsertteja varten työstämäni ja niissä esittämäni musiikki painottui vahvasti omiin sävellyksiini. Ensimmäinen ja viimeinen konsertti olivat sävellettyjä improvisatorisia sooloteoksia, kolmannen konsertin musiikki syntyi hetkessä improvisoiden ja toinen konsertti sisälsi tikkusoittoperinteeseen pohjautuvaa ohjelmistoa. Sen lisäksi, että konsertit olivat itsenäisiä taiteellisia teoksia, ne toimivat samalla myös tutkimukseni aineistona, tutkimustulosteni soivana esittelynä ja taiteellisen ajatteluni ilmentäjänä. Taiteen välityksellä ilmaistuja tutkimustuloksia ei kaikilta osin ole edes mahdollista muuttaa sanalliseen muotoon.

Tohtoriprojektini edessä ymmärsin suomalaisen kansanmusiikin tutkimuksen tarvitsevan lisää sellaista tietoa, jossa on läsnä soittajan kokemus. Päätin tehdä artikkelimuotoisen tutkielman, joka koostuu johdannosta ja kahdesta vertaisarvioidusta julkaisusta. Halusin kehittyä tutkijana ja etsiä paikkaani sekä taiteellisen tutkimuksen että kansanmusiikin tutkimuksen kentillä. Tulevaisuudessa toivoisin kansanmusiikin parissa työskentelevien taiteellisen tutkimuksen tekijöiden ottavan aktiivisen roolin niin kansallisesti kuin kansainvälisestikin.

Ensimmäinen artikkelini ”Kantelepelimannit Arvi, Aarne ja Alfred – tikkusoittotradition soiva tyylintutkimus” julkaistiin *Etnomusikologian vuosikirjassa* 2018.<sup>2</sup> Työstäessäni vuosina 2013–2014 toista taiteellista osiota, konserttia nimeltä ”Hienohelma ja hyppivä puuhevonen – rouheaa perinnesävelmusiikkia kanteleilla” opettelin arkistotallenteiden mukana soittamalla tikkusoiton perinteistä ohjelmistoa tutustuen tarkemmin kolmen tikkusoittajapelimannin henkilökohtaisiin tyyliin. Analysoin soittotyyliä heiltä kaikilta tallennetun Hienohelma-polkkasävelmän avulla, sillä kunkin kolmen soittajan versiot kappaleesta ovat tyyllillisesti hyvin erilaisia. Soittajien tyylien ohella tarkastelin metodia, jota hyödynnän perinnetyyliä tutkiessani. Soitan arkistotallenteiden mukana ja samalla kokeilen omien sormieni avulla, miten kukin soittaja on teknisesti toteuttanut soittamansa musiikin. Nimesin metodin *soittamalla havainnoimiseksi*: näin melodia, harmonia, soittajan käyttämät sulkuotteet ja näppäillen soitettut äänet hahmottuvat yhtenä kokonaisuutena, toisiinsa lomittuneina.

Toinen julkaisuni on muodoltaan ekspositio eli käytännössä monimediainen verkkosivu, joka julkaistiin keväällä 2020 taiteellisen tutkimuksen *RUUKKU*-verkkojulkaisussa.<sup>3</sup> Tässä osiossa pureudun säveltämisen tematiikkaan, ja se onkin keskeinen teema koko tutkimuksessani. Olen päätenyt pohtimaan säveltämistä ja säveltäjäyyttä, sillä olen luo-

<sup>2</sup> Syrjälä 2018.

<sup>3</sup> Syrjälä 2020b.

nut omaa musiikkiani tavalla tai toisella niin kauan kuin muistan. Tiettyyn soittimeen se yhdistyi, kun ryhdyin kahdeksanvuotiaana soittamaan kanteletta, ja viimeiset kaksikymmentä vuotta olen säveltänyt kaikista eniten tietylle kanteleelle. Säveltämisestä on tullut vuoropuhelua soittimen kanssa. Koen, että soitin on aktiivinen osapuolena, joka tarjoilee minulle ideoita ja erilaisia sointivärejä. Ekspositiossani, joka on nimeltään ”Lempää nostattamassa – Kansanmusikko improvisoivana säveltäjänä” nimeän käyttämäni säveltämisen menetelmän ja reflektoin sitä. Sävellän improvisoimalla ja käytän improvisaatiota säveltämisen työkaluna, joten päädyin kutsumaan työskentelytapani *improvsäveltämiseksi soittamalla*. Improvisaatio on minulle väline sekä ideoiden etsimiseen että aihoiden muokkaamiseen lopullisiksi sävellyksiksi. Improvisaatio ja säveltäminen kulkevat työskentelyssä käsi kädessä.

Koen vahvaa yhteyttä kansanmusiikin vanhempaan kerrostumaan, jossa improvisaatio on vahvasti läsnä. Monet sävellykseni saavat inspiraationsa tästä musiikkikulttuurista, jonka estetiikkaa voisi kuvailla vähäsäveliseksi, meditatiiviseksi ja minimalistiseksi. Kantelesävelmiä on taltioitu etenkin Karjalan alueelta, myös isäni synnyinseudulta Laatokan Karjalasta. Äänimaisema karjalaisissa kylissä 1900-luvun alussa oli hyvin erilainen kuin se, johon olemme tottuneet. Kaikki äänet olivat peräisin luonnosta, kotieläimistä tai toisista ihmisistä. Ei ollut autoja, ei koneita, eikä taustamusiiikkia. Musiikki oli olemassa, jos joku soitti tai lauloi. Tuossa äänimaisemassa elävällä musiikilla oli valtava merkitys. Musiikki oli osa ihmisten arjen askareita, rituaaleja ja juhlia. Kaikilla oli oikeus laulaa ja soittaa, ja hyvin todennäköisesti ihmiset lauloivat ja soittivat paljon enemmän kuin nykyisin. Myös suhde kuulijoihin oli hyvin erilainen kuin tänä päivänä: kun musiikki oli jatkuvasti läsnä ihmisten arkisessa toiminnassa, todennäköisesti soittajalle ei ollut paljontakaan väliä sillä, sattui joku kuuntelemaan, tai jos kuunteli, mitä kuulija tuosta musiikista sillä hetkellä ajatteli.<sup>4</sup>

Kansanmusiikki on aina ollut kansainvälistä ja sen peruselementit ovat hyvin universaaleja. Vietnamilaisessa vuoristokylässä keväällä 2014 sain erikoislaatuisen kokemuksen, jossa tunsin vahvaa yhteyttä sadan vuoden takaiseen karjalaiseen musiikkitraditioon. Istuin pienen talon olohuoneen lattialla ja kuuntelin, kun eräs kyläläinen lauloi kolmisävelistä tarinaa. Laulajan vasemmalla puolella istui vanha mies, joka pienillä äännähdyksillä ja eleillä kommentoi tarinan kulkua. Oikealla puolella istui laulajan puoliso. Kun tämä kolmisävelinen laulu oli kestänyt puolitoista tuntia, vaimo alkoi tökkiä miestänsä kyynärpäällä. Valitettavasti mies päätti lopettaa laulamisen. Tulkin välityksellä hän kertoi, että oli päässyt tarinassaan vasta puoliväliin. Elämys oli vaikuttava: loppumaton kolmen sävelen tenho, vanha mies kommentoimassa laulajan kertomaa tarinaa. Tuossa hetkessä aika menetti merkityksensä. En ymmärtänyt tarinaa, mutta ymmärsin musiikin.

4 Laitinen 2003, 150.

Tohtoriopintojen aikana vakuutuin entistä enemmän siitä, että pienimuotoisuudella ja erilaisilla sointiväreillä on minulle musiikissa valtavan suuri merkitys. Keväällä 2018 työstäessäni viidettä tohtorintutkintokonserttia kirjoitinkin näin: ”Kuurin soittoani kerros kerrokselta paljaammaksi. Viimein kykenen yksinkertaistamaan ja tekemään vähän. Uskallan keskittyä ainoastaan musiikkiin ja luottaa siihen, että se riittää. Sävytkin avautuvat minulle toisella tavalla kuin ennen. Muutaman kielen soinnista syntyy kokonainen maailma.”

Kun kansanmusiikki sai oman yksikkönsä Sibelius-Akatemiaan vuonna 1983 ja kansanmusiikin ammattilaisten koulutus Suomessa alkoi, tehtiin merkittävä ja kauaskantoinen pedagoginen valinta: luovuus nähtiin olennaisena osana kansanmusiikkia. Traditiota ei pyritä kopioimaan, vaan kukin kansanmuusikko saa tulkita perinnettä omalla, itselleen luontevimmalla tavalla. Kansainvälisesti tarkasteltuna tämä lähestymistapa poikkeaa monista muista kansanmusiikin koulutuksista. Merkittävänä luovuuteen liittyvänä osa-alueena nähdään improvisaatio, ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kansanmusiikin koulutuksessa sitä toteutetaan hyvin monella eri tavalla: soittimilla ja ihmisäänellä musisoiden, liikkuen, tanssien, yhdessä ja yksin. Improvisaatio on taidetta, mutta samalla se on myös yksi luovuuteen kannustavan pedagogiikan perustyökaluista. Improvisaation opetukseen liittyvät vahvasti läsnäolon taitojen ja esiintyjyyden harjoittaminen. Sen lisäksi, että suomalaisen kansanmusiikin ammattilaiset tunnetaan maailmalla taiteellisesti korkeasta tasostaan, he näyttäytyvät kansainvälisesti myös omintakeisina ja persoonallisina taiteilijoina.<sup>5</sup> Monipuolinen improvisaatio-opetus on yksi tämän ilmiön taustatekijöistä.

Kaikkialla Suomessa, missä kansanmusiikkia opetetaan, kannustetaan soittajia, laulajia, harrastajia, ammattilaisia, nuoria ja ikäihmisiä luomaan musiikkia myös itse. Olen saanut seurata, kuinka 83-vuotias alkeista aloittanut viisikielisen kanteleen harrastaja tekee ensimmäisen sävellyksensä ikään kuin huomaamattaan opettajan hienovaraisella johdatuksella, ja hänen silmänsä syttyvät loistamaan. Monta kertaa olen ollut todistamassa, kuinka henkilö, joka aikaisemmin ei ole uskaltanut koskea mihinkään soittimeen, oppii soittamaan viisikielistä kanteletta. Kieli, sormi ja sointu kerrallaan avautuu viiden sävelen maailma, jossa on mahdollisuus toteuttaa itseään ja omaa luovuuttaan.

Olenkin vakuuttunut siitä, että kansanmusiikilla ja kansanmusiikkipedagogiikalla olisi nykyistä paljon enemmän annettavaa musiikinopetukseen kouluissa ja harrastustasolla. Sekä koulujen musiikin opetuksen että taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmien perusteissa nousee nyt esiin luova tekeminen. Lähes neljänkymmenen vuoden aikana on koulutettu varsin suuri joukko kansanmusiikin ammattilaisia, joilta löytyy monenlaisia osaamista vastaamaan uudistuvan musiikkipedagogiikan tarpeisiin. On monia

<sup>5</sup> Hill 2012, 100.



menetelmiä, joiden parissa kansanmusiikin ammattilaiset ovat vahvoilla: tällaisia ovat esimerkiksi kuulonvarainen oppiminen, improvisoimalla säveltäminen, yhteisöllinen säveltäminen ja luovuuteen kannustaminen matalalla kynnyksellä. Edellytyksenä näiden laaja-alaisemmalle hyödyntämiselle olisi kuitenkin se, että kansanmusiikin ammattilaisilla olisi sekä kykyä että rohkeutta sanallistaa osaamistaan nykyistä kattavammin. Heitänkin haasteen meille kaikille, jotka opetamme kansanmusiikkia ammattitasolla: kuinka voisimme edesauttaa sellaista ajattelua, joka rohkaisisi nykyisiä ja tulevia ammattilaisia tunnistamaan omat vahvuutensa sekä kaiken sen heillä jo olevan monipuolisen ammattitaidon, josta musiikin koulutus voisi hyötyä monilla eri tasoilla?

Entisinä aikoina kansanmusiikki eli kylissä kuulonvaraisena ja muistinvaraisena traditiona. Nykyinen kylä ei ole enää maantieteellinen vaan se on urbaani, muodoltaan epämääräisempi mutta moneen paikkaan lonkeronsa ulottava verkosto. Myös kansanmusiikin asema on viimeisen sadan vuoden aikana muuttunut. Tänä päivänä olemme tilanteessa, jossa muut musiikin lajit, etenkin populaarimusiikki, ovat syrjäyttäneet kansanmusiikin osana erilaisia rituaaleja ja ihmisten arkea. Miten olisi mahdollista saada kansanmusiikki palautettua myös käyttömusiikiksi? Kuinka tämä urbaani ja moderni kylä, 2020-luvun kansanmusiikkiyhdistys, voisi löytää uudenlaisia ihmisiä yhdistäviä toiminnan ja yhteisöllisyyden muotoja? Suomalainen kansanmusiikki on moniäänistä, villiä, rikasta, vapaasti kukoistavaa ja yksilöllistä. Kansanmusiikin voima on yhdessä tekeminen, ja musiikinlajin piirissä on tilaa monenlaisille tallaajille. Musiikin parissa voivat kohdata erilaiset ihmiset: nuoret, iäkkäät, harrastajat, ammattilaiset ja eri kulttuuritaustoista tulevat. Vaikka mikään ei voikaan korvata yhdessäoloa toisten soittajien kanssa samassa fyysisessä tilassa, pandemian myötä tapahtunut valtava maailmanlaajuinen mullistus digiloikkineen on osoittanut, että monenlaisia yhteisen tekemisen muotoja on mahdollista toteuttaa jossain määrin myös verkkopohjaisesti. Tällöin esteenä eivät myöskään ole maantieteelliset etäisyydet.

Kuvailemani kaltaisessa urbaanissa kylässä historiallisten traditioiden opiskelu on erilaista kuin entisajan kylämiljöössä, jossa oli mahdollista omaksua soittotyylejä pelimannien kanssa musisoiden. On täysin toisenlainen kokemus opetella jotain traditiota arkistonauhojen välityksellä kuin suoraan soittajalta itseltään. Opiskeluajanani parikymmentä vuotta sitten perhonjokilaaksolaiseen kanteleperinteeseen kasvanut mestaripelimanni Toivo Alaspää (1929–2007) kävi akatemiolla opettamassa joka keskiviikko, jolloin jamittelimme ja jutustelimme yhdessä hänen kanssaan. Lukuisten kappaleiden lisäksi opimme häneltä paljon ihmisenä olemisesta. Yhdessä soittaminen tuntui hyvin merkitykselliseltä puolin ja toisin, ja samalla nuo lämminhenkiset soittosessiot avasivat meille nuorille muusikon aluille luontevalla tavalla yhteyden perinteeseen. Myöhemmin Kaustisella asuessani sain tutustua myös moniin muihin alueen mestaripelimanneihin kuten Voitto Isosaareen (1935–2014), Tapani Peltoniemeen (s. 1941) ja Aila Rauhalaan (1926–2015) ja pääsin musisoimaan heidän kanssaan.

Tikkusoittoperinteeseen olen voinut perehtyä lähinnä arkistotallenteiden välityksellä, sillä minulla ei ole ollut mahdollisuutta oppia perinnetyylejä eläviltä pelimanneilta, jotka olisivat kasvaneet kyseiseen traditioon. Liinus Simsiö, Alfred Backman, Salomo Korhonen, Arvi Pokela ja monet muut olivat minulle kauan vain nimiä, eikä heidän soitostaankaan ollut helppoa ottaa selkoa. Perinteen saaminen henkilökohtaiseksi ja itselleni läheiseksi oli pitkälinen prosessi. Vuosien varrella, lukuisten kuunteluhetkien ja arkistotallenteiden mukana soittamisen seurauksena tikkusoiton perinnetyyleistä on tullut osa minua ja muusikkopersoonaaani:

Hiljalleen kansanmusiikin eri aikakaudet, tyyli ja soittajat tulevat lähemmäs: pelimannen äänenpainot heidän kertoessaan tarinaa, heidän tapansa fraseerata, heidän omat persoonalliset maneerinsa. Tulee halu kuunnella ja oppia lisää, saada arkistot soimaan osana tämän päivän musiikkia. Syvälinen perehtyminen arkistoihin ja tikkusoittoperinteeseen on saanut aikaan ymmärryksen siitä, että olen omana luovana itsenäni osa perinteen jatkumoa.<sup>6</sup>

## Kirjallisuus

- Hill, Juniper 2012. Improvisation, Exploration, Imagination: Techniques for Composing Music Orally. *Revue de musicologie*, 1/2012, 85–106.
- Laitinen, Heikki 2003. *Iski sieluihin salama - kirjoituksia musiikista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Syrjälä, Pauliina 2018. Kantelepelimannit Arvi, Aarne ja Alfred: Tikkusoittotradition soiva tyyli tutkimus. *Etnomusikologian vuosikirja*, 30, 35–65. <https://doi.org/10.23985/evk.70101>
- Syrjälä, Pauliina 2020a. *Hyttypolkka ja hyppivä puuhevonen: Kansanmusikko säveltävänä perinnesoittajana*. EST-julkaisusarja 52. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 34. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-152-2>
- Syrjälä, Pauliina 2020b. Lempeä nostattamassa: Kansanmusikko improvisoivana säveltäjänä. *RUUKKU taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu* Vol.12 (2020). <https://doi.org/10.22501/ruu>

<sup>6</sup> Syrjälä 2018, 28.

ANNELI ASPLUND

## **Arkiveisut aktiivisen tutkimuksen kohteena Ruotsissa**

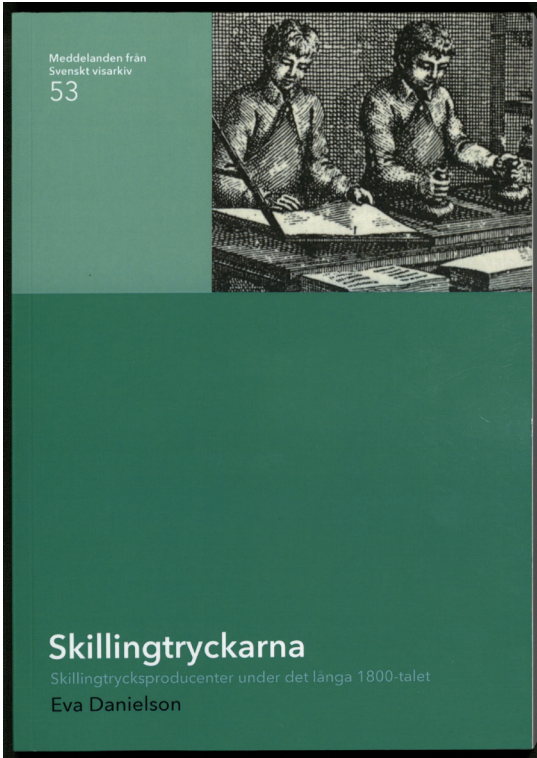
Eva Danielson, Skillingtryckarna, Skillingtrycsproducenter under det långa 1800-talet. Svenskt visarkiv/Musikverket. Meddelanden från Svenskt visarkiv 53. Stockholm 2019. 273 s.

Märta Ramsten, De osynliga melodierna. Musikvärldar i 1800-talets skillingtryck. Svenskt visarkiv. Statens musikverk. Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 48. Stockholm 2019. 216 s.

Karin Strand, En botfärdig synderskas svanesång. Barnamord i skillingtryck mellan visa och verklighet. Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 47. Gidlunds förlag. Möklinta 2019. 276 s.

Arkiveisut olivat 1800-luvun Suomessa keskeinen kansanomaisen laulannan lähde. Sivistyneistön piirissä arkkikirjallisuutta ei noteerattu korkealle, mutta tavallinen kansa rakasti arkiveisuja, osti hanakasti kiertäviltä kauppiailta uusia arkkilehtisiä ja myös lauloi niissä julkaistuja lauluja. Arkiveisuista tuli väistämättä tärkeä osa laulavan kansan repertoaaria. Suomessa tärkein apuneuvo arkkikirjallisuuden tutkimuksessa on ollut Arvid Hultinin Helsingin yliopiston kirjaston kokoelmista laatima luettelo (1929–1932). Ensimmäinen laaja tutkimus, Eino Salokkaan teos *Maallinen arkkirunoutemme Ruotsin vallan aikana* oli ilmestynyt jo vähän aikaisemmin (1923). Sen jälkeen kiinnostusta tähän lajiin alkoi löytyä Suomessa varsinaisesti vasta 1900-luvun jälkipuolella ensin kirjallisuudentutkimuksen sekä myöhemmin folkloristiikan ja kansanmusiikintutkimuksen alalla.

Suomeen arkiveisumuoti omaksuttiin Ruotsista kuten moni muukin kansankulttuurin muoto. Ruotsissa arkkeina julkaistut laulut ja virret olivat pitkään tutkijoiden hyljeksimää aineistoa samaan tapaan kuin Suomessa. Arkiveisuja kuitenkin siunaantui tallentajien kokoelmiin, arkistoihin ja kirjastoihin, Ruotsissa paljon runsaammin kuin Suomessa. Ruotsalaiset ovat jatkaneet ja kehittäneet luettelointia ja systemointia tehokkaasti. Siksi tutkimustakin on syntynyt – ja hyvin tuloksin. Erityisesti vuosi 2019 oli tässä mielessä



tuottoisa. Silloin ilmestyneet kolme teosta pohjautuvat kaikki samaan laajaan lähdeaineistoon, jota on tallenteilla *Kungliga biblioteketin ja Svenskt visarkivin* arkkiveisukokouelmassa. Teosten kirjoittajat Eva Danielson, Märta Ramsten ja Karin Strand ovat kaikki kokeneita tutkijoita, jotka tunnetaan Ruotsin kansanmusiikkitradition ja muunkin kansankulttuurin alalta erinomaisina asiantuntijoina.

Eva Danielson valaisee teoksessaan *Skillingtryckarna*. *Skillingtrycksproducenter under det långa 1800-talet* arkkikirjallisuutta laulu- ja musiikkiteollisuuden teknisen toteutuksen näkökulmasta. Hän ei puutu laulujen sisältöön vaan esittelee, minkälaisia vaiheita arkkiveisujen

tuotannossa oli, miten arkkiveisu kirjapainossa syntyi. Hän selvittää, millainen rooli oli heillä, jotka ratkaisivat arkin sisällön ja laulujen lukumäärän. Tuottajalla, joka halusi julkaista arkkiveisuja, tuli olla sekä taloudellista että teknistä osaamista niin, että pystyi laskemaan, mitä tietyn painoksen aikaansaaminen kirjapainossa maksoi. Hallitakseen näitä taitoja hänen tuli alkuun toimia kirjapainossa harjoittelijana, sitten latojana ja lopulta faktorina, joka pystyi suorittamaan kaikki työvaiheet. Hänen tuli pystyä valitsemaan sopivat fontit, tuntea erilaiset painopaperilaadut, tietää, mikä formaatti mihinkin painotuotteeseen sopi ja niidelle. Eva Danielson tarjoaa teoksellaan lukijalle selkeän käsityksen monimutkaisesta prosessista kirjapainossa, ennen kuin arkkiveisu oli ostajan ja laulajan käsissä.

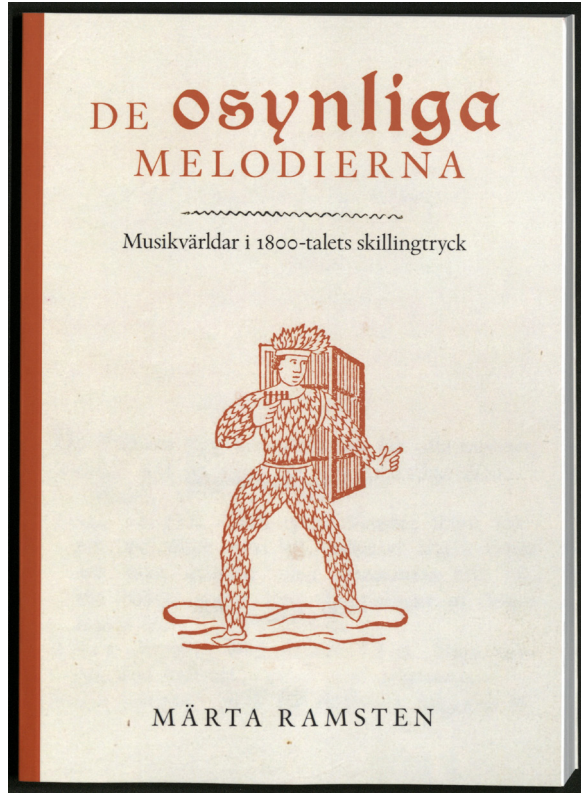
Arkkiveisutuotanto oli niin Ruotsissa kuin muuallakin Euroopassa kaupallista toimintaa. Tuottajan tuli hallita myös kustannuspuoli, se mitä kirjapainossa maksoivat tietyt tarvikkeet, painomuste, ”liinöljy” (pellavaöljy) ja ”kimröökki” (hiilimusta). Piti tuntea myös tekniset uudistukset, joita kirjapainotaidossa koko ajan tapahtui. Jos omisti kirjapainon, oli osattava valita sinne kelpollisia työntekijöitä. Painotalon omistajalla saattoi olla eri paikkakunnilla myös muita pieniä painoja. Kiintoisa oli naisten rooli arkkiveisutuotannossa 1800-luvulla, jolloin naisilla muutoin vain harvoin oli kunnollisia taloudellisia mahdollisuuksia huolehtia itse toimeentulostaan. Usein leskeksi jääminen kuitenkin

loi naiselle mahdollisuuden huolehtia aviomieheltä perimästään kirjapainosta ja sen turvin myös omasta perheestään.

Tarkastellessaan aineistoaan toisesta näkökulmasta Danielson esittelee aakkosjärjestyksessä kaikki 173 arkkikirjallisuutta Ruotsissa julkaissutta kirjapainoa. Hän luetteloi myös arkkiveisujen tuottajat 55 paikkakunnalla aina Arbogasta Östersundiin saakka. Kaikki nämä, sekä nais- että miespuoliset tuottajat painattivat lauluja 1700-luvun viimeisistä vuosista aina vuoteen 1920 saakka. Teoksen tässä osassa Danielson tuo näkyviin runsain yksityiskohdin kiintoisia henkilöhistorioita ja kuvauksia painotalojen toiminnasta ja kehityksestä. Luettelo,

kuten kirja kokonaisuudessaan, on todella rikas tietopankki ruotsalaisten, arkkiveisuja painattaneiden kirjapainojen historiasta. Danielson on tässä tuonut esiin arkkiveisujen aikaisemmin melkein kokonaan tutkimattoman puolen.

Märta Ramsten on pitkän tutkijanuransa aikana keskittynyt useimmiten kansanmusiikkiin tai yleensä kansanomaiseen musiikkiin. Niin nytkin uudessa teoksessaan *De osynliga melodierna. Musikvärldar i 1800-talets skillingtryck*. Arkkiveisujen musiikillista puolta on Ruotsissa aiemmin käsitelty hyvin niukasti. Ramsten toteaa heti alkuun, että tästä näkökulmasta Ruotsissa on julkaistu vain yksi perusteellinen selvitys, Margareta Jersildin väitöskirja (1975), joka käsittelee 1700-luvun arkkiveisujen sävelmistöä. Ramstenin uusi teos onkin tavallaan jatkoa tälle Jersildin tutkimukselle. Otsikko sisältää sen kiinnostavan paradoksin, että vaikka arkkiveisuja laulettiin, melodiat olivat todella näkymättömiä. Ne eivät arkissa tulleet esiin nuottikirjoituksen muodossa, vaan ne ilmoitettiin viittaamalla otsikon alla johonkin toiseen, yleisesti tunnettuun sävelmään. Välistä sävelmäviitteeksi riitti vain huomautus, jonka mukaan tekstiä voi laulaa ”monilla kauniilla sävelmillä”. Märta Ramsten sanoo, että aikaisemmin ei ole tutkittu, millaisia sävelmiä arkeissa suositeltiin 1800-luvun veisuissa. Tässä teoksessa hän nyt itse tarttuu tähän kysymykseen.



Kirjan kuudesta luvusta ensimmäisessä Ramsten tekee selkoa ruotsalaisten arkkiveisukoelmien laajuudesta ja tarkastelee myös melodiaviitteiden yleisyyttä 1800-luvun veisuissa. 1700-luvun lauluista tiedettiin, että noin puoleen sisältyi sävelmäviite. 1700-luvulla arkkiveisut olivat paljolti hengellisiä lauluja ja virsiä, ja nämä sisälsivät usein melodiaviitteenkin. Saadakseen käsityksen 1800-luvun veisujen melodiaviitteiden yleisyydestä Ramsten tutki muutamia pienempiä kokoelmia ja sai tulokseksi, että vain noin 10 % maallisista lauluista oli varustettu sävelmäviitein. Hän pohtii syytä näin rajuun viitteiden vähenemiseen verrattuna 1700-lukuun. Syynä todennäköisesti oli se, että veisukauppiat itse lauloivat tuotteitaan kadulla, jolloin melodia tuli tällä tavoin tutuksi kuulijoille. Sävelmään ei siis tässä tapauksessa ollut tarvetta viitata.

Ramsten tarkastelee myös arkkiveisujen sepittäjiä ja päättelee, että noin kolmasosa lauluteksteistä on tuntemattomien kirjoittajien käsialaa. Lähempi tutkimus kuitenkin paljasti monien veisujen tekijäksi jonkun tunnetun runoilijan tai säveltäjän. Kävi myös ilmi, että monella suurta suosiota nauttineella arkkiveisumelodiolla oli intensiivinen mutta loppujen lopuksi aika lyhyt kukoistuskauti, jonka jälkeen melodia painui nopeasti unholaan. Toisaalta oli sellaisiakin sävelmiä, jotka saattoivat säilyä muodissa pitkään. Ramsten pani merkille, että 1800-luvun puolen välin jälkeen Ruotsissa tuli muotiin uudentyypistä sävelmämateriaalia. Se poikkesi vanhasta melodia-aineksesta sekä tonaalisesti, rytmisesti että melodisesti. Tyypillisiä olivat kolmisointuun perustuvat duurisävellajit. Tämä uusi sävelmämuoti saapui Ruotsiin erityisesti Saksasta ja kuten kirjoittaja toteaa, se tuli muuttamaan kansanomaisen melodiikan tonaliteettia. Tekstitkin muuttuivat ja kertoivat usein melko stereotyyppisen tarinan petetystä rakkaudesta ja ikuisesta uskollisuudesta.

Tarkemmin käsiteltäväkseen Märta Ramsten on valinnut muutamia tiettyjä osa-alueita. Näitä hän käsittelee neljässä pienimuotoisessa tutkielmassa. Tällöin hän on käyttänyt erilaisia tapoja nähdäkseen kuinka vaihtuvalla miljööllä ja muilla ulkoisilla tekijöillä on ollut vuorovaikutusta tekstin ja sävelmän välillä. Luvussa *Melodier i sifferskrift* Ramsten käsittelee arkkiveisuja, joissa melodiat on merkitty numeronuottikirjoituksella. Tämän menetelmän keksi kirkkoherra Dillner, koska hän halusi käyttää tällaista merkintätapaa apuna uusien virsien oppimisessa. Ruotsissa muutamat kirjapainot julkaisivatkin 1800-luvun puolivälissä arkkiveisusävelmiä numerokirjoituksella, mutta se oli kuitenkin yleisesti ottaen harvinaista. Ramsten julkaisee tässä 57 normaalilla nuottikirjoituksella painettua sävelmää kommentaareineen. Tätä ennen nämä sävelmät tunnettiin yhtä lukuun ottamatta ainoastaan numeronuottikirjoituksina.

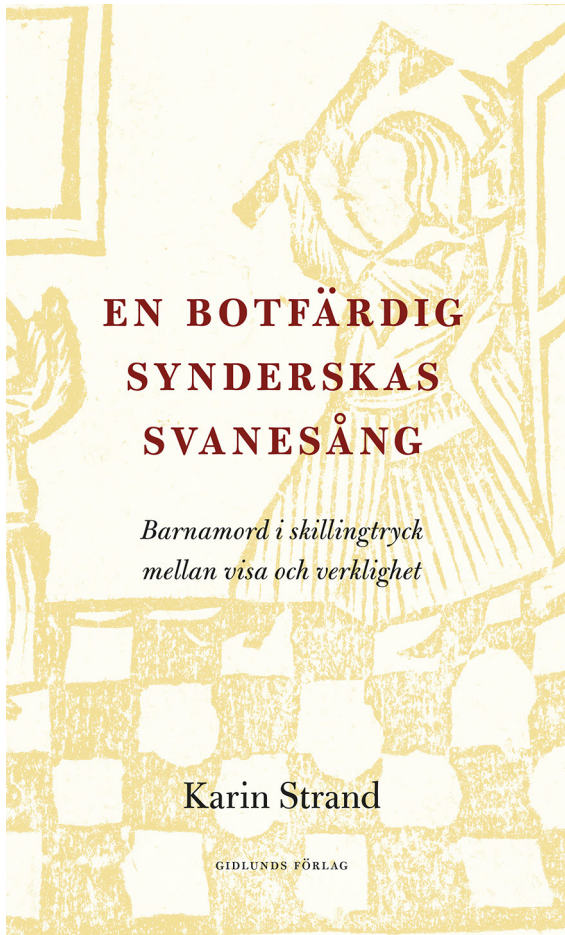
1800-luvun alkupuolella oli vielä käytössä runsaasti sävelmiä, joiden juuret olivat 1700-luvulla. Nyt tätä vanhakantaista sävelmistöä käytettiin uutta muotia edustaviin tunteellisten, lyyristen rakkauslaulujen ja uusien tanssimelodioiden teksteihin. Tällä tavoin vanhaa melodia-ainesta aktuaalistui käyttöön uudestaan.

Luvussa *Soldat- och krigsvisor 1848–1865* Ramsten tarkastelee sotilas- ja sotalauluja, jotka liittyvät tanskalais-saksalaiseen vuosien 1848–1850 ja 1864 sotiin. Näihin osallistui myös joukko vapaaehtoisia ruotsalaissotilaita. Monet sota-aiheisista arkkiveisuista olivat pilkkalauluja vihollisista ja niitä käytettiin erityisesti sotapropagandana. Näin ajankohtaiset tapahtumat vaikuttivat arkkiveisujen julkaisemiseen. Luvussa *Skillingstrycken och teatern* Ramsten tutkii, miten kulttuurimiljöö vaikutti arkkiveisuihin. Hän osoittaa, miten monista suosituimmista näytelmistä tuli omana aikanaan suuria hittejä, ja näiden esitysten lauluja julkaistiin myös arkkiveisuina. Tällä tavoin teatteri sekä käytti että välitti edelleen sävelmiä, jolloin laulut saivat uuden identiteetin tässä uudessa ympäristössä.

Luvussa *Nid och satir "Allt väl – ni förstår mig väl" som poetisk-musikalisk formel i 1800-talets skillingtryck* Ramsten kuvaa kiintoisalla tavalla detaljia, kertosaettä, jota käytettiin pilkkalauluissa 1800-luvulla. Kyseessä on lyhyt sävelmä- ja kertosaeteksti, joka pohjautuu Ramstenin tutkimuksen mukaan Ruotsissa jo 1700-luvulla tunnettuun parodiatekniseen malliin. Kertosäe oli suora käännös ranskalaisesta chanson-lyriikasta. Tämän tyyppisillä lauluilla oli jo Ranskassa yhteyksiä aatelispiireihin ja todellisiin tapahtumiin. Ruotsissakin sama kertosae liittyi lauluihin, joissa kommentoitiin skandaaleja ja häväistysjuttuja. Niissä saatettiin kuvata myös ajankohtaisia kysymyksiä, joilla oli oikeudellista, yhteiskunnallista tai paikallista merkitystä. Jo itse refrensi, sen melodia ja teksti osoittivat kuulijalle, että laulu, johon se liittyi, oli sanomaltaan satiirinen. Tällaisilla lauluilla oli myös poliittista merkitystä. Ne asettuivat usein heikkojen ja puolustuskyvyttömien puolelle. Arkkiveisuista tuli ikään kuin turvapaikka mielipiteille, joita ei voitu esittää suoraan. Ne julkistettiin arkkiveisujen tapaan anonyymeinä.

Tätä kertosaettä käyttävät laulut poikkesivat muusta arkkiveisuperinteestä, sillä ne eivät sisältäneet sensaatiomaisia tapahtumia tai traagisesta lemmestä kertovia tarinoita. Ne eivät myöskään sisältyneet katumusikanttien tai veisukauppiaiden laulurepertoaariin. Näillä lauluteksteillä ja melodioilla ei ollut vaikutusta kansanomaiseen laulutraditioon. Niiden viljelijät löytyivät lehdistön ja teatterin piiristä. Ramsten esittelee ne 33 eri arkkipainosta, joiden lauluihin refrensi liittyy mainiten myös ruotsalaiset lähteet.

Viimeisessä luvussa *Skillingstryckens bruk och återbruk av melodier* Märta Ramsten selittää syyn viime vuosina Ruotsissa saavutettuihin hyviin tuloksiin arkkiveisujen ja yleensä kansanomaisen musiikin tutkimuksessa. Hän nostaa esiin 1800-luvulla tehdyt laajat tallennustyöt sekä 1900-luvun lukemattomat kenttätyöprojektit, joita Svenskt visarkiv useiden vuosien aikana on pannut toimeen. Hän korostaa erityisesti visarkivin merkitystä ja kaikkea mitä siellä on tehty kokonaiskartoituksen ja luettelointisysteemien kehittämisessä. Hän kuitenkin muistuttaa, että arkkiveisujen melodia-aineksen perustava kokonaiskartoitus puuttuu edelleen. Se vaatii vielä paljon työtä eikä onnistu ilman tietokantoja.



Märta Ramstenin tutkimus arkkiveisujen melodiamailmasta on informatiivinen ja kiintoisa kokonaisuus. Hän lähestyy eri lukujen teemoja näkökulmaa vaihdellen ja käyttää metodeja, joiden pohjalta pystyy tekemään uusia tärkeitä havaintoja. Tällä tavalla hän voi seurata sellaisia aikakauden musiikin virtauksia, joita ei aiemmin ole voitu havaita. Margareta Jersild kuvasi 1700-luvun arkkiveisuja koskevassa tutkimuksessaan sitä monimutkaista verkostoa, joka vaikutti tuon ajan arkkiveisusävelmistöön. Märta Ramsten puolestaan osoittaa, että saman kaltainen verkostomallisto on ollut olemassa myös 1800-luvulla.

Ramstenin teos tuo paljon uutta tietoa ja on tärkeä arkkiveisujen ja muidenkin kansanomaisen laulujen tutkijoille Ruotsissa. Arkkiveisujen melodiamailmaa

hän luonnehtii kirjavaksi tulvaksi, josta paljastuu jälkiä ranskalaisesta 1700-luvun chansonista, reformaatioajan koraaleista, keskieuropalaisista kansansävelmistä, myös ooppera-aarioista sekä italialaisten posetiivareiden sävelmistä ja englantilaisista pyhäkoululauluista. Tämä sävelmäpankki on osa eurooppalaista kulttuuriperintöä, sekoitus musiikinhistoriaa useiden vuosisatojen ajalta. Ruotsalaisessa traditiossa se on muuttunut kansanmusiikiksi ja arkkiveisujen sävelmistöksi. Suomalaiselle lukijalle teos antaa uutta tietoa ja tutkijalle tärkeitä osviittoja kannustaen oman arkkiveisutraditiomme entistä aktiivisempaan tutkimukseen.

Kolmas yllä mainituista teoksista esittelee arkkiveisututkimuksen, joka kuvaa sellaista, joka ”on saanut veisujen sepittäjät tarttumaan kynään”. Näillä sanoilla kirjan tekijä, Karin Strand, luonnehtii tutkimustaan *En botfärdig synderskas svanesång. Barnamord i skillingtryck mellan visa och verklighet*. Otsikon alkuosa on runollinen, mutta sen jälkiosa on teemaltaan epätavallinen ja omiaan myös järkyttämään. Karin Strand on tarttunut



arkkiveisujen ehkä hämmästyttävimpään ja dramaattisimpaan teemaan. Mitä lapsenmurha arkkiveisuissa oikein tarkoittaa? Aluksi tutkija määrittelee tutkimuskohteensa ja esittää, että lapsenmurha on yleensä yhdistetty alempien sosiaaliluokkien naimattomiin naisiin. Lapsenmurhalla on tarkoitettu ensi sijassa avioliiton ulkopuolella synnytettyyn lapseen kohdistettua tekoa. Kyse on murhasta, jonka äiti on tehnyt voidakseen välttää rangaistuksen ja häpeän.

Naispuolisista rikollisista sepitettiin ja julkaistiin arkkiveisuja jo 1700-luvun alusta lähtien aina 1900-luvulle saakka. Mitä arkkien laulut kertovat oman aikansa yleisölle lapsenmurhaajista ja heidän teoistaan? Millainen historia todellisuudessa kätkeytyi laulujen taakse? Nämä ovat kysymyksiä, joita Karin Strand asettaa itselleen käsillä olevassa tutkimuksessaan. Hän kuitenkin painottaa, että fokus on arkkiveisun teksteissä. Metodina on tehdä tapaustutkimuksia valikoimasta rikoksia, jotka kaikki ovat saaneet aikaan arkkiveisuja.

Teokseen sisältyy viisi lukua, joista ensimmäisessä *Grova brott i tunna tryck* esitellään aluksi lähteet. Pääaineistona on rikostematiikkaa sisältävät arkkiveisut Kungliga biblioteketin kokoelmista, ja aineistoa on täydennetty Svenskt visarkivin kokoelmista. Laulujen todellisuustaan tutkimiseksi on käytetty tuomiokirjoja ja tutkintapöytäkirjoja, kirkonkirjoja, sanomalehtiä ja niin edelleen. Karin Strand analysoi lapsenmurhaa suhteessa lainkäyttöön ja toteaa, että lapsenmurhaaja tuomittiin aina kuolemaan, ja rangaistus pantiin toimeen julkisena teloituksena. Strand esittelee myös rangaistuslainsäädännön kehitystä 1700-luvulta 1800-luvun loppuun asti.

Kirjan kolme seuraavaa lukua esittelevät viisi tapaustutkimusta, jotka painottuvat Tukholman kaupunkiin. Karin Strand on valinnut viisi päähenkilöä niistä lapsenmurhaajista, joista arkkiveisuja on kirjoitettu. Heitä koskevat tapaukset löytyivät myös tuomiokirja-arkistosta. Ajanjakso käsittää runsaan vuosisadan 1730-luvulta 1800-luvun puoliväliin sakka. Tarkoituksena on ollut rekonstruoida rikos ja sen taustahistoria niin täydellisesti kuin lähdemateriaali antaa myöten ja siten kuin asianomaiset henkilöt itse ovat ilmoittaneet oikeudessa.

Ensimmäinen tapaustutkimus *Ett brott för att dölja ett annat* kertoo yleisimmästä lapsenmurharikoksesta, naimattoman äidin aviottoman lapsensa surmaamisesta. Tutkielma kuvaa dramaattisen tapahtuman syyskuuisena sunnuntaiaamuna 1733. Tukholman raatihuoneen vahtimestarin Stina-rouva tapasi keittiössään Annika-piikansa, joka valitti ruumiissaan kovaa särkyä. Rouva kehotti häntä menemään pitkäkseen, mutta huomasi sitten, että hänen piikansa sängystä puuttui lakana. Pian kävi ilmi, että rouvan suureksi hämmästykseksi 23-vuotias Annika-piika oli onnistunut salaamaan raskautensa ja että hän oli yöllä synnyttänyt pojan. Annika tunnusti, että hän oli synnytyksen jälkeen tukehduttanut lapsensa ja heittänyt veteen raatihuoneen takana.

Annika otettiin kiinni samana päivänä, ja pari viikkoa myöhemmin hän joutui oikeuteen. Lapsen isä oli hänen aikaisempi isäntänsä leipurimestari Herbst, joka ei tunnustanut isyyttään. Tutkinta kesti koko syksyn ja osan talveakin. Ennakoitu kuolemantuomio ilmoitettiin helmikuussa, ja Annika Larsdotter teloitettiin heinäkuussa 1734. Samana päivänä tukhomalaisyleisölle tarjoihtiin kaksi arkkiveisua, joissa ilmoitettiin, millä kellonlyömällä Annika teloitettaisiin. 22 säkeistöä käsittävä laulu esitteli katuvaisen synnintekijättären, joka mitä syvimmästä sieluntuskasta liikuttuneena päätyy anomaan syntien anteeksiantamista voidakseen lopuksi iloita tulevasta autuudesta. Karin Strand kiinnittää huomiota siihen, että laulun rakenne seuraa ihanteellista kristillistä kuolemaan valmistautumista. Teksti on seipitetty minä-muotoon kuolemaan tuomitun näkökulmasta katsoen. Toinen 8-säkeistöinen laulu esitellään varoituksena kaikille Eevan tyttärille, joiden tulisi ottaa oppia synnintekijättären esimerkistä.

Samalla tavoin Karin Strand esittelee kaikki muutkin tapaustutkimukset. Luvussa *Att mörda sig från livet* kerrotaan naisesta, joka murhasi 9-vuotiaan tyttärensä kirveellä 1774. Itsemurhan toteutustapa – murhata jotta itse tulisi tuomituksi kuolemaan – näyttää kaikessa kauheudessaan tämän päivän näkökulmasta käsittämättömältä. Ilmiö ei kuitenkaan ole tuntematon ruotsalaisessa rikoshistoriassa. Päin vastoin, toive saada kuolla on ajoittain ollut yksi tavallisista murhamotiiveista. Strandin mukaan selitys siihen, miksi monet elämään väsyneet valitsivat tämän itsemurhatavan, pohjaa vanhaan tabuun. Sekä kirkon että kansankin yleisenä käsityksenä oli, että kuolema oman käden kautta sisältää kuoleman ilman toivoa. Itsemurhaajan sielu ei pääse taivaaseen eikä voi koskaan saada rauhaa. Tässä tapauksessa ottamalla lapsensa elämän tekijä kuitenkin aikoi sekä saada tyttärensä autuaaksi että samalla itse menettää elämänsä. Motiivi murhata, jotta saisi kuolla, ei kuitenkaan käy ilmi arkkiveisujen teksteissä. Vaikeneminen tällä kohtaa ei ole mitenkään tilapäistä, vaan on linjassa viranomaisten haluttomuudessa puhua julkisesti tavasta paeta elämästä tällä tavoin.

Strand kertoo edelleen, että yksi syy lapsenmurhaan oli taloudellinen. Vielä 1800-luvun Ruotsissa yksinhuoltajanaisilla oli usein vaikeuksia yhdistää työ ja lastenhoito. Monet ratkaisivat asian antamalla lapsensa maksusta yleiseen orpokotiin. Oli avuliaita naisia, jotka hoitivat lasten kuljettamisen perille sovittuun paikkaan. Ennen pitkää kävi kuitenkin ilmi, että monet lapset eivät milloinkaan saapuneet sinne, minne piti. Jotkut näistä ”avuliaista” naisista olivat kylmäverisiä rikollisia, jotka käyttivät köyhien ihmisten hätää oman taloutensa hyödyksi surmaamalla huostaansa annetut lapset. Nämä naiset joutuivat kuitenkin lopulta vankilaan. Eräästä tällaisesta naisesta tehty arkkiveisu esitteli lapsenmurhaajan katuvana synnintekijättärenä samaan tapaan kuten aiemmin Annika Larssonin tapauksessa.

Karin Strandin teos on tärkeä ja koskettava lukukokemus. Se nostaa ruotsalaisesta

sosiaali- ja oikeushistoriasta esille puolen, johon ei aikaisemmin ole ollut mahdollista tutustua. Hän on tutkinut lapsenmurha -ilmiötä, sen taustaa ja syitä. Hän osoittaa, että köyhyys oli yhteinen tekijä tämän ilmiön taustalla ja että laulut usein kuvaavat alempia yhteiskuntaluokkia. Lapsenmurhasta kertovat arkkiveisut julkaistiin anonyymeinä eikä niillä useimmiten ollut minkäänlaista roolia teloituseremonioissa. Siitä huolimatta lauluilla oli hyvä myyntimenestys. Tekijöiksi on osoittautunut kirjailijoita, kirjanpainajia, kustantajia ja jopa pappeja ja teatterimiehiä, useimmiten kuitenkin nimenomaan miehiä. Laulut eivät kerro mitään itse rikoksesta. Sen sijaan ne kuvaavat synnintekijän sisäistä draamaa, hänen hätäänsä ja rukousta oman sielunsa pelastamiseksi. Ne painottavat luterilaisen pelastusopin viestiä syntien anteeksisaamisesta; se ei ole milloinkaan liian myöhäistä. Melodiaviitteet ovat aina koraalisävelmiä, millä laulun sepittäjä on halunnut viitata laulun kristilliseen ajatusmaailmaan huolimatta veisun kertomasta karmeasta taustasta.

Karin Strand tuo lapsenmurhan takaa näkyviin muunkinlaista rikoksellisuutta. Paitsi sitä, että lapsi menetti henkensä oman äitinsä surmaamana, joutuivat avioliiton ulkopuolella syntyneet lapset yleensäkin kokemaan 1800-luvun kasvatustalouden epäoikeudenmukaisuudet. Avioton lapsi joutui useimmiten elämässään julkisen häpeän ja salailun uhriksi. Ajalle tyypillisen ajattelutavan mukaan äidin tuomitseminen huoruudesta sisälsi häpeän sekä uskomuksen, jonka mukaan sekä äiti että avioton lapsi olivat erotettuja yhteydestä Jumalaan. Tämä ajoi monet naiset salaamaan aviottoman lapsensa. Strand painottaa, että rikoksen sosiaalisen kontekstin taustaa vastaan tarkasteltuna lapsenmurhaajat eivät olleet vain rikoksentekejiä vaan itsekkin silloin vallinneen yhteiskuntamoraalin uhreja. Karin Strand tuo esiin näkökulman, jonka mukaan laulut olivat osa kulttuurista vastinetta tekoon. Laulut rikoksentekejiä eivät kuvanneet vain itse tekoa, vaan muodostivat moraalisen kommentaarin rikokseen ja rangaistukseen. Sen sijaan nämä arkkiveisut eivät koskaan tuoneet näkyviin lapsenmurhien takana olevia syitä. Laulut eivät puhuneet siitä, että rikos oli aina köyhien naisten epätoivoinen teko. He eivät nähneet muuta ulospäsyä elämänsä vaikeuksista kuin etsiä kuolemaa. Rikoksen taustalla ovat naisia vuosisatojen ajan koskeneet sosiaaliset, uskonnolliset ja seksuaaliset säädökset; tuota kontrollia ovat harjoittaneet ennen kaikkea miehet.

Karin Strandin teos on dramaattinen ja vaikuttava tutkimus 1700- ja 1800-luvun naisten elämästä, josta lapsenmurhalaulut ovat tärkeä dokumentti. Strand ei korosta tekojen kauheuksia, vaan nostaa realistisesti esiin näiden historiallisen todellisuuden. Kirja on tärkeä lisä myös tämän päivän yhteiskunnassa. Kaikki ei ole vain historiaa. Karin Strand kirjoittaa: ”Tälläkin hetkellä läntisessä maailmassa nousee konservatiivisia ääniä, jotka kehottavat koventamaan aborttilainsäädäntöä. Sen innokkaimmat kannattajat ovat miehiä. Tämä on synkkä muistutus siitä, että tässä tutkittujen laulujen taustalla oleva ilmiö ei kuulu ainoastaan menneisyyteen.”

Yhteistä näille kolmelle teokselle on, että ne pohjautuvat samaan, laajaan tutkimusmateriaaliin. Yhtäläisyyttä voi havaita myös kuvituksessa, joka monine oheiskuvineen on omiaan havainnollistamaan tekstiä ja lisäämään sen kiinnostavuutta. Muilta osin nämä kirjat ovat omaehtoisia ja toisistaan riippumattomia. Jokainen niistä on tuonut näkyviin sellaista, mihin aikaisemmin ei ole ollut mahdollista perehtyä. Karin Strand paljastaa dramaattisen ja traagisen yhteiskunnallisen epäkohdan, josta voitiin kyllä laulaa mutta joka vielä 1800-luvun Ruotsissa oli osa naisen elämän vaikeaa todellisuutta.

Märta Ramstenin monipuolinen teos taas tuo esille arkkiveisujen erityyppisiä musiikillisia miljöitä ja kiintoisaa historiaa. Hän painottaa arkkiveisukulttuurin vaikutusta kansanomaisen sävelmistön leviämiseen ja kansanmusiikkiin yleensä. Eva Danielsonin teos kuvaa arkkiveisujen julkaisemisen materiaalisia edellytyksiä ja painottaa kirjapainojen merkitystä arkkiveisujen leviämisessä. Näin laulujen hinnaltaan edulliseksi osoittautunut monistaminen teki mahdolliseksi laulujen pääsemisen laajojen kansankerrosten ulottuville. Tämä Eva Danielsonin teos jäi valitettavasti hänen viimeiseksi laajaksi tieteelliseksi julkaisukseksi. Vaikean sairauden murtamana hän menehtyi joulukuussa 2022.

1800-lukua on kutsuttu ”suureksi” vuosisadaksi arkkiveisujen historiassa, olivathan painosluvut käsittämättömän korkeita ja niiden vaikutus ihmisten laulamiseen uskomattoman suuri. ”Tämä on epäilemättä laulututkimuksen historiassa laiminlyöty luku, joka pitäisi korjata”, kirjoittaa Märta Ramsten. Voimme todeta, että nämä kolme tutkijaa todella ryhtyivät toimiin tässä asiassa. Heidän työnsä on edistänyt tutkimusta merkittäväällä tavalla ja heidän teoksensa ovat nostaneet näkyviin uusia, tärkeitä näköaloja kansanomaisen laulun tutkimuksessa. Suomalaiselle lukijalle nämä ruotsalaiset kirjat ovat kiintoisia ja tärkeitä esimerkkejä siitä, mitä arkkiveisututkimus parhaimmillaan voi tuottaa. Suomessa suurena puutteena on toistaiseksi aineiston hajanaisuus eri kirjastoissa ja kokoelmissa huolimatta siitä, että suurin arkkiveisumateriaali on tallenteilla Kansalliskirjaston kokoelmissa. Digitoitua aineistoa on kuitenkin vain sen vanhimmasta osasta, joka on pääosin hengellistä virsi- ja laulurunoutta. Tärkeätä olisi saada koko suomalainen arkkiveisuaineisto digitoituksi. Se edistäisi tässä vaiheessa tutkimusta parhaiten.

HEIKKI LAITINEN

# Yksin meillä yöt tulevat eli muusikon hiljainen tieto

KANSANMUSIIKIN PROFESSORIN VIRKAANASTUJAISESITYS

31.10.2001<sup>1</sup>

Noin kuulin saneltavaksi, Tiesin virttä tehtäväksi:  
Yksin meillä yöt tulevat, Yksin päivät valkeavat,  
Yksin syntyi Väinämöinen, ilmautu ikirunoja.

Hyvät kuulijat!

Siinä oli kuusi merkillistä säettä *Kalevalan* ensimmäisestä painoksesta, sen ensimmäisen runon keskivaiheilta, vuodelta 1835, 166 vuotta sitten. 32-vuotias Kajaanin piirilääkäri Elias Lönnrot aloittaa *Kalevalansa* laulajan alkusanoilla (Mieleni minun tekevi, aivoni ajattelevi jne). Sitten seuraa varsinainen, kaksitoistatuhatsäkeinen laulukertomus eli teoksen alaotsikon mukaan Vanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinosista ajoista. Ja tämä mammuttimainen kertomus – *Iliaan* ja *Odysseian* veroinen – alkaa äskeisillä merkillisillä johdantosäkeillä. Säkeitten on täytynyt merkitä Lönnrotille jotain erityistä, henkilökohtaista, henkilöhistoriallista. Naimisiin hän meni vasta neljätoista vuotta myöhemmin, mutta tästä tuskin on kysymys.

Katsotaan vähän tarkemmin: mistä Lönnrot sai nämä säkeet? Lauoiko ne hänelle joku runolaulaja? Vai löysikö hän ne jostakin aikaisemmasta julkaisusta? Vai sepittikö hän ne omasta päästä?

Alkuvuodesta 1834 Lönnrot sai valmiiksi *Kalevalan* käsikirjoituksen ja postitti sen Kajaanista Helsinkiin painokoneisiin pantavaksi. Hänellä oli kuitenkin tiedossa kolme viennankarjalaista, rajan takana Arkangelin kuvernementissa asuvaa runolaulajaa, joita oli kehuttu hyviksi laulajiksi mutta joita hän ei ollut vielä onnistunut tapaamaan: Arhippa Perttunen, Jyrki Kettunen ja Martiska Karjalainen. Hän päätti lähteä laulattamaan ukkoja siltä varalta, että heiltä ehkä löytyisi vielä muutama lisäsäe eepokseen.

<sup>1</sup> Kansanmusiikin koulutusohjelma syntyi Sibelius-Akatemian valtiollistamisen yhteydessä vuonna 1980. Opetus alkoi syksyllä 1983. Professuurin kansanmusiikki sai vuonna 2001. Koska kyseessä oli taiteellinen professuuri, ensimmäinen professori astui virkaansa esitelmän sijasta esityksellä lauluineen ja tarinoineen.

Sunnuntaina, huhtikuun 13. päivänä Lönnrot lähti viidennelle runonkeruumatkalleen hevoskyydillä Kajaanista pohjoiseen, Suomussalmelle, Kuusamoon ja sieltä rajan yli Vie-  
naan. Matkasta tuli ainutkertainen. Rajan takana hän viipyi vain yksitoista päivää, mutta  
silti kulki monet kylät, tapasi kaikki kolme mainitsemaansa mestarilaulajaa ja useita muita,  
merkitsi muistiin lähes neljätoistatuhatta laulun säettä, enemmän kuin neljältä edelliseltä  
matkaltaan yhteensä, siis keskimäärin 1270 säettä päivässä, käsittämätön määrä.

Jo torstaina Lönnrot saapui rajanpinnassa tiettömän taipaleen takana, Maanselän har-  
janteella sijaitsevaan pieneen Lonkan kylään. Mitä lie Martiska Karjalainen touhunnut  
Lönnrot houkutteli hänet kotiin laulamaan. Sunnuntaihin mennessä, kahdessa ja puo-  
lessa päivässä, paperille oli piirtynyt lähes kaksi tuhatta säettä.

Aluksi Martiska oli vastahankainen, ehkä töiden keskeytyminen harmitti, ehkä vieras ei  
osannut käyttäytyä tarpeeksi kunnioittavasti. Lönnrot kaivoi laukustaan rommipullon.  
Se ratkaisi asian. Martiska maisteli pullosta ahkerasti, kertoo Lönnrot, “vahvistaakseni  
muistia”, sanoi Martiska. Ja tähän oli Lönnrotin tyytyminen, vaikka hänestä tuntui, että  
miehen muisti koko ajan vain huononi ja laulut menivät sekaisin. Jotain salaperäistä jän-  
nitettä suhteessa epäilemättä oli, sillä myöhemmät kerääjät tulivat siihen tulokseen, että  
Martiska oli paljon parempi laulaja kuin Lönnrot oli antanut ymmärtää.

Martiska Karjalainen lauloi omasta elämästään kuin osana Väinämöisen kohtaloita.  
Häntä oli syytetty porovarkaudesta, viety Ouluun ja tuomittu kolmeksi vuodeksi

Oulun linnahan lujahan,  
siellä ei milloin päiväyt paista,  
eikä kuutamot kumota.

Katkeran koti-ikävän muisto purkautui laulun lopetussanoiksi:

Ain yht on ajattelimma:  
Luojan luotuja sanoja, Pyhän synnyn säätämiä.  
Kuu keritä, päivät päässä, Otava yhä opeta,  
näiltä mailta vierahilta, yhä ouoilta kyliltä.

Kultaneidon taonta oli vuorossa huhtikuusen kevätillan jo hämärtyessä. Martiska Kar-  
jalainen on mietteissään, tuijottaa mitään näkemättä tuvan ikkunasta kaukaisuuteen,  
aloittaa poikkeuksellisin säkein:

Yksin meillä yöt tulevat, Yksin päivät valkeavat,  
Yöllä meillä seppä syntyy, Päivällä ... meni ... paja..ah....

Lönnrotin kynä pysähtyy, hänkin vaipuu mietteisiinsä, katse nousee paperista samaan kaukaisuuteen...”yksin meillä..”: mutta pyytää sitten laulajaa aloittamaan uudestaan:

Yksin meillä yöt tulevat, Yksin päivät valkeavat.  
Yöllä meillä seppä synty, päivällä meni pajaah.  
Poimi kultia mereltä, hopehia lainehilta.  
Pani kultia tulehen, hopehia hiillocksehen,  
Otti orjan lietsomahan, palkkalaisen painamahan  
Lietso orja löyhytteli, palkkalainen painatteli....

ja niin edespäin, 77 säettä. Laulu tuli talteen, se on säilynyt meillekin, mutta laulun alkusäkeet jäivät soimaan tallentajan mieleen koko loppumatkaksi, ja kauan vielä senkin jälkeen. Valtameren pärskeessä oli kimaltanut taivas, maa, tuulta pidättäen.

Seuraavan viikon perjantaina Lönnrot tapasi Latvajärvellä suurimman laulajansa, Arhippa Perttusen. Sama aika kuin Martiskan luona, kaksi ja puoli päivää, mutta säkeitä kaksin verroin, yli neljätuhatta, ennen kaikkea nelisataasäkeinen Sampo.

Kajaaniin Lönnrot palasi huhtikuun viimeisenä päivänä, se oli keskiviikko, ja kiirehti saman tien Helsinkiin. Painokoneista ei puhuttakaan, *Kalevala* oli pantava uusiksi. Arhipan laulujen avulla *Kalevalasta* kasvoi vihdoinkin todellinen kansaneepos, kansalliseepos. Mutta tarinan alkuun, tärkeimmälle paikalle Lönnrot kirjoitti viidennen matkansa mieleenjäävimmät säkeet: ”Yksin meillä yöt tulevat, Yksin päivät valkeavat.”

Omintakeinen suomalainen perinne on, että *Kalevalan* kansilehdellä ei ole tekijänsä nimeä. Jos siinä olisi nimi, se olisi tietysti Elias Lönnrot, jos kaksi, se toinen olisi Arhippa Perttunen.

Mikä sitten oli Lönnrotin rooli? Oliko hän kirjailija vai kansanlaulaja? Muistiinmerkitsijä vai runoilija?

Katsotaan *Kalevalan* ensimmäisen painoksen ensimmäistä runoa vähän eteenpäin. Martiska Karjalaisen säkeitä seuraa kolmenkymmenen neljän säkeiden mittainen kuvaus Väinämöisen syntymästä, huima mielikuviuskertomus sankarin synnystä: oltuaan kolmekymmentä vuotta äitinsä kohussa, Väinämöinen kyllästyy, ikävystyy, kun ei saa nähdä kuuta, ei päiveä.

Ja nyt seuraavat säkeet, jotka ainakin minulle ovat noiden edellä mainittujen yksin-säkeiden ohella *Kalevalan* rakkaimpia, Martiska Karjalaisen säkeitä edelleen melkein kaikki tyynni. Äitinsä kohdussa Väinämöinen anoo, rukoilee:

Kuu keritä!, päivyt päästä!, Otava yhä opeta!,  
miestä ouoilta ovilta, veräjiltä vierahilta,  
näiltä pieniltä pihoilta, kapehilta käytäviltä;  
päästä kuuta katsomahan, päiveä tähyämähän,  
otavaista oppimahan, ilmoja ihoamahan”.

Kukaan ei kuule rukousta, ja niin Väinämöinen – meidän kaikkien kerran äitinsä kohdussa olleiden tavoin – ryntää itse ulos kohdusta, viilaa veräjän sormella nimettömällä, potkaisee punaisen portin vasemalla varpahalla, tulee kynsin elämänsä kynnykselle, polvin porstuan ovelle, jalan kahen kartanolle. Pääsee katsomaan kuuta, tähyämään päivää, oppimaan otavaista, ilmoja ihoamahan.

Mistä Lönnrot oli saanut huikean näkynsä, prenataalisen terapiaistunnon kuvauksensa? Mielikuvituksellinen liioittelu, värikkäät kieli- ja mielikuvat, runollisuus, irtonainen elämänkatsomus, joita suomenkielinen taiderunous uskalsi tavoitella vasta toista sataa vuotta myöhemmin: ne kaikki Lönnrot oli saanut niiltä kymmeniltä runolaulajilta, joita oli kuunnellut. Mutta tarinan täyteläinen, kirjallinen muotoilu: se oli hänen oma luomuksensa. Hän käänsi kuulemansa runolaulut kirjalliselle kielelle, huikeaksi maailman-kirjallisuudeksi.

Yhteensä kuusitoista säettä oli sellaisinaan tai vähäisin muutoksin Lönnrotin kansanrunokokoelmista, loput kahdeksantoista säettä Lönnrot muotoili ihan itse. Ne ovat niin muiden säkeiden kaltaisia ja sijaitsevat siroteltuina sinne tänne, että jos Lönnrotin käsikirjoitukset eivät olisi säilyneet, meillä ei olisi minkäänlaisia mahdollisuuksia saada selville, mitkä säkeet ovat rahvaan runolaulajilta, mitkä Lönnrotin itse luomia. Lönnrot oli oppinut täydellisesti runolaulajien laulukielen.

Lönnrot itse selittää: kuudessa vuodessa olen matkoillani kuullut useampia runolaulajia kuin kukaan muu, runolaulajat itse mukaan lukien, tunnen useampia säkeitä kuin kukaan muu, niinpä: ”itse loime loitsijaksi, laikahtime laulajaksi”. Hän ryhtyi itse runolaulajaksi, oli itse runolaulaja, parhaiden veroinen. Hän istui kirjoituskamarissaan ympärillään, mielessään, laulussaan nuo kaikki neljäkymmentätuhatta säettä, jotka hänellä oli hallussaan. Ja keskellä tuota valtaisaa muistiinpanojen merta 32-vuotias piirilääkäri sulki silmänsä, kulki kauas pois, tietäjien teille ja lauloi *Kalevalansa*. Hän oli tietäjä, laulaja, loitsija.

Muistinvaraisesta laulusta tuli kirjallista kulttuuria. Laulaja itse, Elias Lönnrot, eli kahden hyvin erilaisen kulttuurin leikkauspisteessä, siinä hänen voimansa. Hän löysi tehtävänsä, luomisvoimansa tästä leikkauspisteestä. Silläkin tavalla hän oli edellä aikaansa: hän on kaikkien nykykansanmuusikkojen isä ja äiti, kansanmusiikin koulutusohjelman



opetussuunnitelman laatija. Voi kunpa saisimme hänet Kansanmusiikin osaston vierailtavaksi professoriksi!

En tietenkään voi kieltää TÄMÄN tilaisuuden historiallisuutta. Se päinvastoin pakottaa huomaamaan, että on kysymys paljosta muustakin kuin vain minusta itsestäni. Suomen historian, musiikin historian ja yliopistolaitoksen historian ensimmäinen kansanmusiikin professori ja vielä taiteellinen. Kansanmusiikin asemassa kolmessakymmenessä vuodessa tapahtunut muutos on häkellyttävä. Enkä usko, että kysymys on pelkästään kulttuurin valtarakenteiden demokratisoitumisesta. Vallan kulttuuri myös aikuistuu, kasvaa moniääniseksi.

Miten on mahdollista, että Euroopan ensimmäinen musiikkikorkeakoulun kansanmusiikin koulutusohjelma syntyi nimenomaan Suomeen ja nimenomaan Sibelius-Akatemiaan? Tekisi mieli luetella kaikki viime vuosisadan rehtorit: melkein poikkeuksetta he tallensivat, sovittivat ja julkaisivat kansanmusiikkia, pitkäaikaisin rehtori Erkki Melartin vielä ylitse muiden. Mutta niin taisi olla monessa muussakin maassa.

Joulukuussa 1977 Sibelius-Akatemian silloinen rehtori, professori Veikko Helasvuo vieraili työpaikallani Kaustisen Pelimannitalossa. Esitelmässään hän lausui erittäin myönteisiä sanoja kansanmusiikista, sen historiasta, taiteellisesta merkityksestä, koulutuksellisista ja ammatillisista mahdollisuuksista muodostua uudenlaiseksi esitystaiteeksi, uudeksi taidemuodoksi. ”On mieluisaa tietää, että alku on meilläkin tällä alalla olemassa”, Helasvuo totesi. Martti Pokela oli kaksi vuotta aikaisemmin aloittanut kansanmusiikin opetuksen koulumusiikkiosastolla.

Olin silloin jo kolme vuotta saanut palkkaa siitä, että joka päivä mietin pääni puhki, kuinka kansanmusiikkia voisi parhaiten edistää. Koulutusohjelman vaatiminen musiikkikorkeakouluun ei tullut kertaakaan mieleeni.

Kuinka kaikki sitten tapahtui? Rehtori Lassi Rajamaa on monta kertaa muistellut tätä kansanmusiikin kannalta historiallista hetkeä. Sibelius-Akatemia valtiolistui 1980 ja sitä varten laadittiin laki ja laissa luettiin koulutusohjelmat. Helasvuo johti Kaustisella käynnin aikoihin työryhmää, joka valmisti lakia. Tuli sitten kokous, jossa sovittiin koulutusohjelmista. Luettelon alku oli selkeä, siinä luettiin kaikki jo olemassa oleva. Siitä syntyi viisi koulutusohjelmaa. Sen jälkeen kirjattiin kuudenneksi jazzmusiikki. Siinä ei ollut sen kummallisempaa, jazzia oli vaadittu Sibelius-Akatemiaan jo vuosia ja lisäksi jazzia oli monessa Keski-Euroopan konservatoriossa.

Mutta sitten: oliko vielä jotain. Seurasi pitkä hiljaisuus. Sitten Helasvuo – tai joku muu, asiasta ei ole täyttä varmuutta – vaihtoi asentoa ja huudahti: no mutta kyllä tässä pitää

kansanmusiikkikin olla. Ja niin pöytäkirjaan kirjoitettiin: seitsemäntenä kansanmusiikin koulutusohjelma. Laki astui voimaan 1980 ja vuoden kuluttua asetettiin työryhmä miettimään, mitä päätös oikein tarkoitti ja 1983 kansanmusiikin koulutusohjelmaan valittiin ensimmäiset opiskelijat.

Niin vähästä voi kaikki olla joskus kiinni. Ja niin pienillä päätöksillä voi joskus tehdä suurta kulttuuripolitiikkaa.

Aloitin samana syksynä kansanmusiikin lehtorina ja annoin projektille omasta puolestani nimen: Kokeellinen matka perinteeseen eli Etnomusikologinen eksperimentti. Olimme omituisen tehtävän edessä: pisin kansanmusiikkikurssi oli siihen mennessä kestänyt viikon tai kymmenen päivää, nyt piti keksiä opiskeltavaa viideksi tai kuudeksi vuodeksi! Vuodet ovat opettaneet, että kaikille ei riitä edes kymmenen vuotta ja senkin jälkeen tuntuu, että kaikki on vasta aivan alussa.

Kun nyt katson tältä vedenjakajalta kahdeksaatoista vuotta taaksepäin ja eteenpäin, tekee mieli ottaa esille vain kaksi asiaa: muistinvaraisuus ja hiljainen tieto.

Kansanmusiikin suuri kertomus on muistinvaraisuudessa, Martiska Karjalaisen ja Arhippa Perttusen maailmassa. 9900 vuotta tämä maa ja kansa eli muistinvaraisuuden aikaa, vähän toista sataa vuotta olemme istuneet koulun penkillä. 9900 vuotta musiikin tärkein muoto oli säestyksetön soololaulu, vähän toista sataa vuotta meillä on vallinnut säestämisen pakko.

Nyt elämme sekundaarisen muistinvaraisuuden aikaa, kuten Walter J. Ong sanoo. Osa elämästämme on muistinvaraista, osa kirjallista. Musiikissa nuotit ohjaavat esitystä, äänitteet tallentavat sen sellaisenaan. Mutta opetuksen pääpaino on kahdenkeskisessä keskustelussa, soittamisessa ja laulamissa: kaikki se, mikä tekee muusikosta taiteilijan, on vielä muistinvaraista.

Kansanmusiikkipedagogiikan on helppo löytää kestävät lähtökohtansa muistinvaraisen kulttuurin peruspiirteistä, vaikka ne joskus ovatkin vastahangassa institutionaalistuneen kulttuuripolitiikan kanssa. Muistinvaraisessa kulttuurissa ei kukaan omista musiikkia, koska sitä ei ole olemassa omistettavana esineenä. Siksi myöskään sellaiset käsitteet kuin säveltäjä, runoilija, esittäjä, improvisoija eivät ole relevantteja historiallisen analyysin välineitä. Jokaisessa muistinvaraisessa muusikossa on näitä kaikkia, erottamattomasti toisiinsa palmikoituneina.

Siitä seuraa kuin itsestään musiikkikäsitys, jolle nuotti on vain mahdollinen väline, ei musiikin edellytys. Ja muusikkoihanne, jonka mukaan jokainen muusikko vastatkoon

omasta musiikistaan, olkoon säveltäjä, esittäjä ja improvisoija, erottelemattomasti ja ehjästi.

Mitä on hiljainen tieto? Onko se Elias Lönnrotin kyky laulaa *Kalevala*? Onko se muistinvaraisen kulttuurin ydin?

Kulttuurintutkija Hannele Koivunen määrittelee teoksessaan *Hiljainen tieto* (1997): ”siihen sisältyy kaikki se geneettinen, ruumiillinen, intuitiivinen, myyttinen, arkkityyppinen ja kokemusperäinen tieto, jota ihmisellä on ja jota ei voida ilmaista verbaalisin käsittein”. Koivunen siteeraa runoilija Aila Meriluotoa: ”Ja syvimpänä soi / äänetön itse, paljas merkitys / annettu meihin”. Ja Koivunen jatkaa: ”Olemme tietoisia vain miljoonannesta osasta siitä informaatiosta, jota meidän aivomme prosessoivat. Hiljainen tieto on ihmisessä läsnä kokonaisvaltaisesti: se on käsien taitoa, ihon tietoa ja aivojen syvien kerrosten tietoa.”

Kun lapsi tulee ensimmäiselle soittotunnilleen, on tärkein kysymys, onko hän jo-muusikko vai ei-vielä-muusikko. Hiljaista tietoa musiikista hänellä on jo valtavasti: geneettistä, ruumiillista, intuitiivista, myyttistä, arkkityyppistä ja kokemusperäistä. Jokainen lapsi soi. Kysymys onkin vain siitä, onko se opettajan mielestä musiikkia. Min-käläinen musiikkikäsitys ja muusikkoihanne hänellä on.

Opettaja oppii opettamalla. Näin on minullekin käynyt. Vanhemmiten olen muutenkin alkanut ihmetellä, kuinka tämä rajallinen ruumiini on niin samanlainen kuin vanhempieni, joiden oli niin samanlainen kuin vanhempiensa, joiden oli niin samanlainen kuin vanhempiensa ja niin edelleen, loputtomasti. Kuinka ruumiini hiljainen tieto etenee historiassa koko ihmisen historian taaksepäin ja sitä kautta sivullepäin kautta koko maanpiirin.

Kun toistakymmentä vuotta sitten koulutusohjelman määrittelyn keskeisestä käsitteestä ”suomalainen kansanmusiikki” jätettiin sana ”suomalainen” pois ja aloimme yhä useammin hakeutua kaikkeen maailmaan, olivat seuraukset merkillisiä: huomasimme, että meidän ruumiissamme ovat jo olemassa kaikki nämä kymmenet, sadat, tuhannet maailman musiikit, jos vain haluamme ne sieltä löytää. Ruumiini resonanssissa on kaikkien koti. Samalla ymmärsimme, että Martiska, Arhippa ja Elias olivat olleet lähempänä tätä tietoisuutta kuin me, siitä huolimatta, että me elämme globalisaation, he lokalisaa-tion aikaa.

Kun nyt astun juhlallisesti kansanmusiikin professorin virkaan, en kiellä, että minua pelottaa. Minua pelottaa, etten osaa vakuuttaa opiskelijoitani siinä, että jokaisen muusi-kon oikeus on olla taiteilija, joka tekee taidetta isolla Teellä.

Suomalaisten hiljaisessa tiedossa on kuitenkin onneksi erityisen vahva usko taiteen merkitykseen, usko taiteen mahtiin. Tämä usko on jo satojen, tuhansien vuosien ajan, yhä uudestaan ja uusin muodoin puhjennut kertomuksiksi laulusta ja soitosta, joka vavahduttaa ei ainoastaan ihmisten mieltä vaan koko luomakuntaa. ”Kuin tunturilla puro hiljaa helää ja luopi kultatähkät paju rukkaan ...”

no. se on siis se väinämöinen, saa veneen valmiiksi, kutsuu miehiä apuun, ja niin työnnetään vene miehissä vesille. lähdetään soutelemaan. tullaan meren selälle, suurelle selälle. soutelevat siellä. ja mitä, mitä kummaa. yhtäkkiä vene pysähtyy keskelle suurta selkää. ei liiku minnekään, vaikka kuinka soutavat ja huopaavat, huopaavat ja soutavat. ja väinämöinen ihmettelemään: miten on mahdollista, että vene tähän pysähtyy, keskelle meren selkää, ei tässä ennen ole mitään karikkoja ollu.

no. kurkistelee veneen laidan yli veneen alle, kurkistelee ja kurkottelee: onhan tästä saatava selvä! ja mitä ihmettä: veneen alla on valtava hauki, vene on juuttunut valtavan hauen hartijoille.

no. eipä hätä ole tämän näköinen. väinämöinen, viisain ja voimakkain kaikista suomalaisista, ottaa melan, kohottaa sen kohti korkeuksia ja iskee, iskee olantakaa, niin kovaa kuin voimia riittää. ja hauki menee kahtia, pursto putoaa meren pohjaan, eikä sitä ole löydetty tähän päivään mennessä, vaikka on monen monta kertaa etsitty, mutta pään, pään väinämöinen vääntää suurilla voimillaan veneen laidan yli veneeseen.

ja ajatelkaas mikä näky: siinä ovat vastakkain väinämöinen, viisain kaikista suomalaisista, ja hauen pää, pelkkä hauen pää.

no. väinämöinen miettimään: mitä minä tuolla hauen päällä nyt oikein teen? enpä taida tehdä paljon mitään. heitän takaisin laidan yli, turhaan nostin. mutta silloin väinämöinen yhtäkkiä tuleekin toisiin ajatuksiin, hänen mieleensä välähtää jotain aivan mullistavaa, sanoo: teenpä kanteleen! muut ihmettelemään: minkä? kanteleen! minkä? kanteleen. - tämä oli suuri hetki: ensimmäistä kertaa maailmanhistoriassa kuultiin sana kantele, ei ihme että muut ihmettelevät. ja niin väinämöinen tekee kanteleen. pyytää veneessä mukana olevia soittamaan, mutta ei siitä tule mitään, eipä tietenkään.

no, väinämöinen sanoo: tuokaas se kantele tänne, miehen tehnehen käsille, sormille sovittelijan:

iski kerran, iski toisen	Väinämöisen soitantoa
iski kohta kolmannenkin	ei ollut sitä meressä
jo ilo ilolle tuntu	evän kuuen kulkevata
soitto soitolle tajusi	joka ei tullut kuulemahan
suo sorahti, maa järähti,	itki miehet, itki naiset
vaskiharjut halkieli	itki nainehet urohot
kangas vastahan kajahti	itki miehet naimattomat
ei ole sitä metässä	itensäkin väinämöisen
kahen siiven siitäjöä	kyyneleet silmistä vuoti
jaloin neljin juoksevata	pyöreämmät pyyn munia
joka ei tullut kuulemahan	kaseammat karpaloita

No. Sellainen oli se tarina. Mutta onko se tositarina? Keksikö Väinämöinen todellakin kanteleen? Ja jos keksi niin milloin se tapahtui? Näitä kysymyksiä ovat tutkijat pohtineet jo muutaman sataa vuotta. Mutta tämän laulun suhteen nuo kysymykset eivät sittenkään taida olla ne kaikkein olennaisimmat.

Olennaisinta on, että tällä tarinalla, tällä laululla, joka on nykyään jo maailmankuulu, suomalaiset kertoivat itselleen ja muille, minkälainen on musiikin, taiteen, merkitys ihmiselle. Olennaisinta on se, että musiikki ja musiikin merkityksestä kertova laulu oli suomalaisille niin tärkeä, niin olennainen osa elämää, että he kymmenien ja taas kymmenien sukupolvien ajan säilyttivät muistinvaraisena tämän laulun, tämän kuvauksen musiikin, taiteen, mahdista ja lauloivat sitä lapsilleen ja lastensa lapsille, nämä taas lapsilleen ja lastensa lapsille, nämä taas lapsilleen ja lastensa lapsille ja niin edespäin satojen ja taas satojen vuosien ajan. Eikä musiikin mahti kosketa tietenkään vain laulajaa ja soitatajaa, vaan jokaista kuulijaa, ja koko luomakuntaa. Tähän sukupolvien ketjuun tunnen kuuluvani.

Minua pelottaa, kun musiikki tuotteistetaan. Teosten ja tekijöiden ympärille pitäisi luoda hiljaisuutta eikä meteliä, hiljaisen tiedon luovaa rauhaa eikä niin sanottua ”kansainvälistä menestystä”.

Minua pelottaa, että alan uskoa mitä hallinto selittää välttämättömäksi. Minua pelottaa kaikki se, mikä valtion musiikkiyliopistolta on kiellettyä, itsesensuurilla tai muuten: instituutiokritiikki, banaliteettien vilpityn rakastaminen, taiteen karnevalismi ja nauru, ennen kaikkea narrin nauru.

Minua pelottaa, että hyveellisyyden ja suunnitelmallisuuden myhäilevä ilmapiiri vie väärinsoittamisen ihanan oikeuden, sillä vain väärinsoittamalla voi syntyä jotain uutta.

Minua pelottaa, ettei meistä koskaan tule Martiska Karjalaisen, Arhippa Perttusen, saati sitten Elias Lönnrotin veroisia.

Minua pelottaa, että unohdan, että musiikki ei ole elämässä tärkeintä, ei ainakaan verrattuna oikeudenmukaisuuteen, kansojen ja ihmisten väliseen tasa-arvoon, siltojen rakentamiseen rikkauden ja köyhyyden kuilun yli...

**PÄÄTÖSAARIA: O, Afganistan! Rrrrrrrauhaa!**

HANNA RYYNÄNEN

## Matkan varrelta

### Kansanmusiikin koulutusohjelman alumnin reflektiota maisteriopinnoista

Aloitin kansanmusiikin opintoni Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa alun perin nuorisokoulutuksen opiskelijana vuonna 2011. Monien vaiheiden kautta opintopolkuni huipentui maisterikonserttiin, jonka soitin 26.11.2021 Musiikkitalon Black Boxissa. Musiikin maisteriksi valmistuin huhtikuussa 2022. Tässä tekstissäni pohdin ja reflektoin maisteriopintoihini liittyneitä teemoja miltei vuosi maisterikonserttini jälkeen. Sivuan myös sitä, miten nämä maisteriopintojeni keskeiset teemat ovat heijastuneet taiteelliseen työskentelyyni valmistumiseni jälkeen.

Koin maisteriopintojeni alkuvaiheessa vahvaa tarvetta keskittyä soolomuusikkouteni kehittämiseen. Erityisesti minua kiinnosti improvisatorisen ilmaisun tutkiminen Saarijärven kanteleella. Intohimoni tähän aiheeseen läpäisi miltei kaikkea taiteellista työskentelyäni. Ohjaajanani toimi Timo Väänänen, jonka kanssa työskentelimme muun muassa kehollisen soittamisen ja kanteleen soitin ja äänenvärien tutkimisen parissa. Opintojeni edetessä mielenkiintoni laajentui Saarijärven kanteleella improvisoisesta kokonaisvaltaisemmin improvisaatioon taiteellisena ilmiönä. Sain sekä Timolta että kaikilta minua ohjanneilta opettajilta korvaamatonta tukea ja olen hyvin kiitollinen kaikille, joiden kanssa sain ja edelleen saan tätä jatkuvan oppimisen matkaa jakaa.

### Kanteleista

Koin improvisaation pitkään soitinlähtöisenä ilmiönä; minulle oli helppoa ja luontevaa improvisoida pienkanteleilla, mutta improvisoiminen konserttikanteleella tuntui vaikeammalta. Ymmärsin tämän johtuvan suhteestani näiden soitinten soittoperinteeseen. Pienkanteleista oli omassa ajattelussani muodostunut “improsoittimia” muun muassa karjalaisen yhdysasentoisen pienkanteleperinteen tyylipiirteiden vuoksi. Toisaalta suhteeni konserttikanteleeseen oli hyvin teoskeskeinen oman historiani vuoksi, sillä olin tottuneempi lähestymään kyseisellä instrumentilla joko omia, perinteisiä tai muiden säveltämiä melodiavetoisia kappaleita.

Opintojeni edetessä koin tärkeäksi purkaa tätä roolijakoa eri soitinteni välillä. Työskentelyäni pitkään pääasiassa Saarijärven kanteleen kanssa olin ehtinyt etäännyä konserttikanteleesta, vaikka se oli ollut pääsoittimeni vuosien ajan. Tästä havainnosta seurasi kohdallani suuri taiteelliseen identiteettiin liittyvä ajatuskulku. Millainen kanteleensoittaja olen? Millainen kanteleensoittaja haluan olla? Vai kutsuisinko itseäni mieluummin taiteilijaksi, jonka instrumentteja ovat erilaiset kanteleet?

Kokeilevan ja pohtivan työskentelyn tuloksena olen havainnut muutoksia suhteessani soittimiini. Yhtenä suurimpana muutoksena koen sen, että lähestyn nykyään myös konserttikanteletta ensisijaisesti sointilähtöisesti. Koen hyvin voimakkaasti olevani yhtä eri soittimeni kanssa. En ole muusikko, joka yrittää soittimensa välityksellä saada tuotetuksi tietyn sävelteoksen, vaan olemme soittimeni kanssa tiimi, joka yhdessä luo taidetta toinen toisistamme vaikuttuen.

## Improvisaatiosta

Improvisaatiota tutkiessani työskentelyssäni on niin maisteriopintojeni aikana kuin niiden jälkeen noussut keskeiseksi kysymykseksi säveltämisen ja improvisoimisen välille helposti asetettava kahtiajako. Voinko sanoa soittamani improvisaation olevan sävellykseni? Mikä tekee sävellyksestä sävellyksen ja toisaalta improvisaatiosta improvisaation? Milloin sävellys on improvisatorinen, ja milloin improvisaatioissa on sävellettyjä osuuksia? Onko se silloin improvisaatio?

Usein improvisaatioon liitetään kenties haitallisia mielikuvia ennenkuulemattomuudesta tai uutuudesta; kuin muusikko aina improvisoidessaan loisi musiikkia, jonka äärellä ei koskaan aikaisemmin ole ollut. Tästä ajatusmaailmasta irtautuminen on avannut minulle paljon uusia mahdollisuuksia ilmaisuuni improvisoidessani. En välttele toistamasta jotakin musiikillista teemaa, jota olen joskus aiemmin improvisoidessani soittanut. Toisaalta toistamiseen pyrkiminenkin voi olla haitallista, jos se tarkoittaa sitä, että yrittää toisintaa jonkin aikaisemmin hyvältä tuntuneen idean sellaisenaan jonakin toisena hetkenä.

Musiikin hetkellisyyden sisäistäminen liittyy kohdallani vahvasti oman soiton arvioimisen ja arvottamisen teemoihin. Tämän seurauksena olen ryhtynyt suhtautumaan kyseenalaistaen hyvän ja huonon soiton käsitteisiin. Mikä on hyvää soittoa? Milloin soitto on epäonnistunutta? Onko improvisaatiota tarpeellista tai edes mahdollista kuvata näillä sanoilla? Mitä nämä sanat edes tarkoittavat? Mielestäni ne ovat hieman yksiulotteisia termejä musiikin kuvaamiseen eivätkä oikeastaan kerro itse musiikista tai soittokokemuksesta mitään. Koenkin musiikissa kiinnostavammiksi tarkastelukohteiksi esimerkiksi oman läsnäolon, kuuntelemisen, kuulemisen sekä musiikkiin reagoimisen teemat.



## Ilmaisu ja keho

Maisteriopintojeni aikana aloin löytää itsestäni vapaampaa taiteellista ilmaisua ja oppia hyväksymään kehostani ja sen liikkeistä syntyvää musiikkia. Ilmaisuni vapautumiseen on vaikuttanut hyvin paljon Timo Väänäsen kanssa työstämämme kehollinen läsnäolo sekä soitto.

Lähestyin kehollisuuden tutkimista aluksi erilaisten fyysisten harjoitteiden kautta. Alkuvaiheessa työskentely aiheen parissa tuntui minusta teennäiseltä ja tunsin olevani lukossa kehoni kanssa. Tämä jännittyneisyys näkyi myös soittoasennossani. Soittaessani soolona minulla oli pitkään ollut tapana ikään kuin kätperä soittimeni ympärille, jolloin kehoni oli hyvin sisäänpäin kääntynyt. Huomion kiinnittäminen ryhtiin ja pään nostaminen hartioiden päälle on vaikuttanut fyysisen olemukseni lisäksi myös tapaani kuunnella soittamaani musiikkia.

Aluksi huomion kiinnittäminen soittoasentoon ja myöhemmin tapahtunut liikkeen hyväksyminen ja jopa tavoittelemisen soittaessani on tuonut minut tilanteeseen, jossa on mahdollista, että kehoni liike tarjoaa uuden suunnan musiikille. Käden yllättävä tai ei-yllättävä liike saattaa viedä musiikkia suuntaan, jota en muilla kuin kehollisilla menetelmillä olisi välttämättä tullut löytäneeksi. Kehon vaistonvaraisten liikkeiden synnyttämä musiikillinen materiaali onkin ennalta-arvaamattomuudessaan suuri inspiraation lähde työskentelyssäni.

## Sisäisestä keskustelusta

Minulla on yksi erityisen voimakas muisto ajalta, jolloin työstin maisterikonserttiini tulevia teoksia. Olin Timo Väänäsen luona soittotunnilla Lahdessa ja esitin hänelle ensimmäisen kerran yhden konserttiini tulevista teoksista. Kyseessä oli eräs sooloteoksistani, jossa käytän erityisen paljon kehollista soittoa ja perkussiivista ilmaisua Saarijärven kanteleella. Soiton jälkeen purskahdin itkuun ja lysähdin selälleni makaamaan Timon ateljeen lattialle. Mitä oli tapahtunut? Itkuun purskahtamiseen liittyi valtava tunnemyrsky. Siihen sekoittui itsensä ylittämisen, ylpeyden ja onnellisuuden tunteita ja samalla ajatus siitä, onko oikein ja hyväksyttävää, että teen tällaista musiikkia. Mitä muut ajattelevat?

Kyseinen teos herättää minussa edelleen ylpeyttä. Se on pelottavin asia, jonka olen koskaan muille soittanut ja samaan aikaan rohkein säveltämäni teos. Yksi merkittävimmistä muutoksista, joita minulle opintojeni loppuvaiheen aikana tapahtui, oli oppia olemaan ylpeä soittamastani musiikista sekä ilmaisuni muodoista. Olenkin tietoisesti opetellut kuuntelemaan sitä ääntä sisälläni, joka nauttii soitosta ja ihaillee soittamaani musiikkia. Aiemmin olen keskittynyt kuuntelemaan pääasiassa sisäistä kriitikkoani, mikä on tukahduttanut musiikista nauttijan äänen.

Timon inspiroimana käyn nykyään tietoisesti keskustelua näiden eri äänien välillä ja jaan työskennellessäni puheenvuoroja eri äänille. Joskus päästän ääneen analyytikon, joka esittää teoksiin kehittämisehdotuksia ja pohtii, kuinka etenisin työskentelyssäni. Joskus kuuntelen nauttijaa tai musiikista vaikuttujaa, joka kannustaa minua työskentelyssäni. Tietenkin joskus pääsee valloilleen myös kriitikko, jolla ei aina ole niin rakentavaa sanottavaa mutta joka kuitenkin haluaa joskus tulla kuulluksi. Näiden eri äänien nimeäminen on auttanut minua hahmottamaan musiikkiani kokonaisvaltaisemmin ja tietoisemmin.

## Suhteestani perinteisiin

Kansanmusiikin opiskelijana olin miltei päivittäin tekemisissä termien perinne, perin-nemusiikki ja kansanmusiikki kanssa. Opintojemme alussa vitsailimme luokkakaveri-deni kanssa sillä, että alkaakohan tämäkin luento tai soittotunti keskustelulla siitä, mitä kansanmusiikki on. Kenties näiden vitsien taustalla oli jotakin naiivia sinisilmäisyyttä ja samaan aikaan valtavaa soiton intoa – soittamaanhan tänne on tultu! Opintojen lop-pua kohden ja varsinkin niiden päättymisen jälkeen minulle on alkanut valjeta näiden keskustelujen merkitys. Kysynkin siis itse, mitä perinne oikeastaan tarkoittaa? Missä ja milloin perinnettä tapahtuu?

Koen olevani osa niin monen eri perinteen jatkumoa, että luvun otsikon monikko tuntuu mielestäni perustellulta. Soittamassani improvisatorisessa pienkantelemusiikissa toteu-tuu vuosisatainen yhdysasentoinen kanteleperinne, toisaalta soittaessani Saarijärven kanteleella tanssimusiikkia olen osa toisen perinteen jatkumoa. Tämä koskee oikeastaan kaikkea toimintaa saunomisesta lähtien.

Perinne saattaa sanana herättää mielikuvan menneisyydestä. Se voi kuulostaa tai on ainakin omassa mielessäni kuulostanut asialta, joka kuuluu historiaan. Osittain koin kansanmusiikin opintoni historian opinnoiksi: näin tätä kanteletta on aikoinaan soi-tettu, tällaista kantelemusiikkia on joskus ollut olemassa, ja niin edelleen. Kenties suurin oivallukseni suhteessani perinteeseen on viime vuosina ollut se, että perinne tapahtuu nyt. Perinne on tässä hetkessä, se elää, se muuttuu eikä se kuulu ainoastaan historiaan vaan joka hetkeen. Soittaessani pienkanteleilla maanitusta toteutuu aiemmin mainitse-mani yhdysasentoinen kanteleperinne soittoni hetkellä.

Jälkikäteen ajateltuna olen tullut tulokseen, että opintojeni alkaessa perinne on tun-tunut niin isolta asialta, että on tuntunut jopa ylimieliseltä ajatella olevansa osa sitä. Perinne on ollut jotakin, jota opiskelen, mutta ei jotain, johon henkilökohtaisesti liityn. Saappaat ovat toisin sanoen tuntuneet liian suurilta omiin jalkoihini.

Koen, että minussa on vapautunut jotakin hyväksytyäni sen, että itsekkin olen osa ja toteutan eri perinteitä: kuin olisin vapaampi käsittelemään perinnesävelmiä omalla tavallani, koska ne tuntuvat myös omalta musiikiltani ja joltakin, johon myös minulla saa olla jotakin sanottavana. Taiteellisessa työskentelyssäni ammennan paljon inspiraatiota arkisto- ja museomateriaalista ja oman tekemiseni juurruttaminen tähän kulttuuriperintöön on minulle taiteilijana tärkeä arvo.

## Fokuksesta

Omaan soittoon hyväksyvästi suhtautuminen on mullistanut näkemyksiäni itsestäni taiteilijana. Myönteisten asioiden ajatteleminen itsestäni on lisännyt itsevarmuuttani ja rohkeuttani. Itsevarmuuden lisääntymisen myötä olen alkanut nähdä itseni monipuolisempänä muusikkona ja taiteilijana kuin aikaisemmin. Haluaisin korostaa, että hyväksyvästi suhtautuminen ei tarkoita kritiikkittömyyttä – se tarkoittaa sitä, että pyrin antamaan itselleni kritiikkiä ja kehitysideoita rakentavasti. Samalla saan rauhan keskittyä kokonaisvaltaisemmin taiteen tekemiseen, kun epärakentavat ajatukset itsestäni tai taiteestani eivät täytä päätäni työskentelyn aikana.

Olen löytänyt työhöni fokusta havainnoimalla omaa taiteellista ajattelua. Minussa resonoi ajatus siitä, että musiikki on aina olemassa ja eri tilanteissa se tulee eri tavoin ihmisten kuultavaksi. Vertauskuvana voisi käyttää kirjan aukaisemista: kirjan sanat ovat aina painettuina sen sivuille, mutta vasta avatessani kirjan pääsen niitä lukemaan. Samoin koen musiikin olevan koko ajan olemassa ja asettuessani soittimeni ääreen avaan musiikillisen kirjani kannen. Tämä ajatus on auttanut minua siinä, että tilanteesta riippumatta pääsen nykyään nopeammin käsiksi musiikkiin ja koen olevani aiempaa herkempi ja alttiimpi soittaja.

Saara Turunen sivuaa kirjassaan *Järjettömiä asioita* (2021) taiteeseen ja taiteilijuuteen liittyviä seikkoja. Teoksen kirjailija-kertoja kuvaa jossain vaiheessa uraansa ymmärtäneensä, että taiteilijuudessa on taiteilijana olemista enemmän kyse taiteen tekemisestä. Kirjaa lukiessani koin voimakkaita samastumisen tunteita kertojaa kohtaan. Turusen tekstissään tarjoilema ajatus fokuksen siirtämisestä olemisesta tekemiseen on antanut minulle paljon kirkkautta työskentelyyni ja toivottavasti innoittaa myös tämän tekstin lukijoita.

## Kirjallisuus

Turunen, Saara 2021. *Järjettömiä asioita*. Helsinki: Tammi.

