

**LÄNSIVIENALAISEN ITKUVIRREN RYTMIIKAN  
HAHMOTTAMINEN RYTMIFORMULOILLA**

**Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Musiikkitieteen laitos  
Kevät 2000  
Arto Poussu**

<b>Tiedekunta</b> HUMANISTINEN	<b>Laitos</b> Musiikkitiede
<b>Tekijä</b> Poussu Arto	
<b>Työn nimi</b> Länsivienalaisen itkuvirren rytmiikan hahmottaminen rytmiformuloina	
<b>Oppiaine</b> Musiikkikasvatus	<b>Työn laji</b> Pro gradu
<b>Aika</b> Kevät 2000	<b>Sivumäärä</b> 108 s.
<p><b>Tiivistelmä - Abstract</b></p> <p>Tutkimuksessa käsitellään Länsi-Vienan alueen itkuvirren rytmiikkaa. Tutkimuksen aineistolähtöisen analyysimetodin lähtökohtana on itkuvirren rytmiikan muodostuminen kahdesta rytmisestä yksiköstä - pitkästä ja lyhyestä sävelestä. Perusteita lyhyen ja pitkän sävelen käytölle etsitään Vienan lähialueiden musiikkiperinteistä - erityisesti saamelaisen joiun rytmiikasta. Samoin tarkastellaan Länsi-Vienan alueen akkulturaatiota viimeisten vuosisatojen aikana ja pohditaan sen vaikutuksia itkuvirteeseen.</p> <p>Tutkimuksen analyysiosassa käytetään tietokoneavusteista mittausmenetelmää, jonka avulla määritetään lyhyiden ja pitkien iskujen absoluuttiset kestot. Analyysimateriaalina on kolme nauhoitettua itkutoisintoa kahdelta itkuvirren esittäjältä. Saatujen mittaustulosten pohjalta luodaan analyysimenetelmä, jonka avulla itkuvirren rytmiikkaa voidaan hahmottaa pitkinä ja lyhyinä iskuina. Analyysia syvennetään edelleen rytmisten kokonaisuuksien hahmottamiseen, jonka yhteydessä itkuvirren rytmiikan rakenneosiksi määritellään rytmiformulat. Rytmiformuloiden avulla tarkastellaan itkujen improvisointiprosessia.</p> <p>Analysoitujen länsivienalaisten itkuvirsien rytmiikan rakennetta voi tutkimuksen perusteella kuvata rytmiformuloilla. Itkuvirren rytmiikan rakentuminen lyhyestä ja pitkästä sävelestä sekä rytmiformuloista, on verrattavissa saamelaisen joiun rytmiikan rakenteeseen. Molemmat perinteet sisältävät yksinkertaisia rytmiikan elementtejä improvisoinnin perustana.</p>	
<b>Asiasanat</b> itkuvirret, rytmiformulat, akkulturaatio, Viena, joiku, improvisointi	
<b>Säilytyspaikka</b> Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos	
<b>Muita tietoja</b>	

# SISÄLLYS

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>1</b>
<b>2 VANHA POHJOINEN KULTTUURI</b>	<b>6</b>
<b>2.1 Saamelainen kulttuuri</b>	<b>6</b>
2.1.1 Kuolan alueen saamelaiset	7
2.1.2 Joiku	10
<b>2.2 Karjalainen perinne</b>	<b>13</b>
2.2.1 Vainajakultti vienalaisessa kansanuskossa	13
2.2.2 Itkuvirret	14
2.2.3 Vienankarjalainen joiku	18
<b>2.3 Saamelaisen ja karjalaisen perinteen akkulturaatiosta Vienassa</b>	<b>22</b>
2.3.1 Samanismi yhteisenä piirteenä	22
2.3.2 Väestö, elinkeinot ja -tavat	25
2.3.3 Kansanrunous ja -musiikki	27
<b>3 AIKAISEMPIA ITKUVIRSIEN MUSIIKILLISTEN PIIRTEIDEN TUTKIMUKSIA</b>	<b>30</b>
3.1 A.O. Väisäsen itkuvirsianalyysit	30
3.2 Anja Salmenhaaran itkuvirsianalyysi	33
3.3 Elizabeth Tolbertin itkuvirsitutkimus	36
<b>4 ITKUVIRREN ANALYYSIMENETELMÄ</b>	<b>40</b>
4.1 Fraasit	41
4.2 Tempo	45
4.3 Rytmisten tapahtumien määrittely: lyhyt sävel - pitkä sävel -hahmotusmalli	45

4.3.1	Mittaukselliset perusteet lyhyt-pitkä - hähmotusmalliin	48
4.3.2	Iskujen funktioiden määrittäminen	55
<b>5</b>	<b>ANALYYSI</b>	<b>59</b>
5.1	Kolme itkuvirttä Länsi-Vienasta	59
5.2	Itkujen autenttisuudesta	60
5.3	Itkuanalyysit	62
5.3.1	Itkun D1 rytmianalyysi	62
5.3.2	Itkun D2 rytmianalyysi	69
5.3.3	Itkun A rytmianalyysi	73
5.4	Rytmiformulat	78
5.4.1	Rytmiformuloiden käyttö	78
5.4.2	Rytmiformuloiden ja tekstin suhde	89
5.5	Improvisointi	91
<b>6</b>	<b>TULOSTEN TARKASTELUA</b>	<b>96</b>
<b>7</b>	<b>PÄÄTÄNTÖ</b>	<b>101</b>
	<b>KIRJALLISUUS JA LÄHTEET</b>	<b>103</b>
	<b>LIITTEET</b>	<b>107</b>



## 1 JOHDANTO

Itkuvirret ovat tärkeä osa karjalaista ja kalevalaista epiikkaa ja musiikkiperinnettä, innoittaen tutkijoita tulkitsemaan karjalaista kansanperinnettä ja -uskoa sekä itkuvirsiä osana tuota perinnettä. Karjalaista itkuvirsitraditiota on tutkittu toistaiseksi merkittävimmin itkutekstien osalta. Itkuvirret ovat merkityksellinen osa karjalaista kulttuuria myös musiikkitieteen näkökulmasta tarkasteltuna. Nykyisen Venäjän alueella sijaitsevan Vienan Karjalan itkuvirret ja joiut edustavat ainutlaatuista karjalaista musiikkitraditiota improvisointeiseen ja monimuotoisuuteen. Itkuvirren kokonaisvaltainen rooli ja merkitys kansanperinteelle ei käy ilmi pelkästään runotekstejä tai itkuvirren musiikillisia piirteitä tutkimalla, vaan itkuvirsiä on tarkasteltava useista eri näkökulmista ja lähtökohdista. Tieteenalueiden rajat ylittävä tutkimus voi johtaa itkuvirren kokonaisfunktion selvittämiseen.

Tämän tutkimuksen tarkoituksena ei ole tuottaa yksiselitteistä määritelmää siitä, mikä vienankarjalainen itkuvirsi on tai mitä siinä todella tapahtuu. Tutkimuksessa keskitytään itkuvirren rytmikkaan, joka on tähänastisissa tutkimuksissa sivuutettu varsin suvereenisti toteamalla se monimutkaiseksi,

vapaaksi, puherytimiä mukailevaksi jne. Tutkimuksen tavoitteena on saada tietoa vienankarjalaisen itkuvirren rytmikasta ja sen funktioista itkuvirren yhtenä rakenneosana. Itkuvirsiperinteen yhtenevyyksiä Vienan Karjalan lähialueilla esiintyneisiin perinteisiin ja käsitteisiin tarkastellaan itkuvirren rytmikasta käsin. Erityisesti saamelaisen ja vienankarjalaisen joikuperinteen tarkastelu itkuvirsiperinteen yhteydessä on kiinnostava ja merkityksellinen. Tutkimuksessa pyritään hahmottamaan mallia itkuvirsien esittäjien rytmisestä ajattelusta etsimällä yhtenevyyksiä Vienan Karjalan lähialueiden musiikkiperinteistä ja muista traditioista.

Tutkimuksen yhtenä liikkeellepanevana perusolettamuksena on se, että itkujen improvisoinnissa rytmikalla on keskeinen funktio. Tutkimuksessa pyritään selvittämään mm. itkuvirren rytmikan yhteyttä itkutekstiin. Tutkimusta eteenpäin vievää ajatuksellista tukea itkujen rytmikan hahmottamiseksi antaa mm. Unelma Konkan (Konkka 1985) toteamus siitä, että itkutekstit eivät ole proosaa, vaan niillä on oma metrinen järjestyksensä. Samalla Konkka toteaa, ettei itkujen runomitan ongelmaa kyetä ratkaisemaan ilman musiikintutkijoiden apua. (Konkka 1985, 25.)

Aivan kuten lukuisia muita kansanmusiikki-ilmioita tutkittaessa myös itkuvirren musiikillisia piirteitä analysoitaessa joudutaan usein luomaan tutkimusaineiston luonteelle ja kontekstille sopivia analyysimalleja. Länsimaiseen musiikkiin tottunut korva sekä länsimaiseen musiikkiin orientoituneet analyysimallit ja ajattelutavat ovat omiaan hankaloittamaan sekä ko. musiikin hahmottamista että siihen asennoitumista. Traditionaalisen musiikin esittäjän musiikillinen ajattelu voi poiketa merkittävästi länsimaisesta. Tällaisen musiikkitradition hahmottaminen vaatii aineistosta käsin ponnistavaa ongelmanratkaisua ja etnomusikologista tutkimusotetta. Länsimaisen musiikkiteoreettisen ajattelun dominoivuus heijastuu mm. aikaisemmissa

itkuvirsiä käsittelevissä musiikkitieteellisissä tutkimuksissa. Tässä tutkimuksessa musiikkianalyysin ongelmia pyritään ratkaisemaan lähestymään mahdollisimman objektiivisesti itkuvirren musiikillisia rakenteita mm. käyttämällä musiikintutkimukseen soveltuvaa teknologiaa hyväksi. Tietokoneen avulla muodostettavalla rytmianalyysilla voidaan päästä kiinni tarkkoihin rytmiarvoihin ja tämä voi mahdollistaa itkuvirren rytmikan mikro- ja makrotasojen yksityiskohtaisen analyysin.

Kokonaisvaltaisella, tieteenrajat ylittävällä tarkastelulla voidaan päästä lähemmäs itkuvirsitradition luonteen hahmottamista. Karjalaisia itkuvirsiä tutkinut amerikkalainen musikologi Elizabeth Tolbert (Tolbert 1988) näkee itkuvirsissä vahvan taikauskoon pohjautuvan mystiikan - monikerroksisen kulttuurisen riitin, joka vaatii kokonaisvaltaista tarkastelua. Tolbertin mukaan itkuvirsien mystisyys heijastuu myös sen musiikillisissa rakenteissa - näin ollen vienankarjalaisen itkuvirren rytmikan vaikea tulkittavuus voidaan nähdä osana kalevalaista ja karjalaista mystiikkaa. Tällä tutkimuksella on tarkoitus päästä lähemmäs nimenomaan itkuvirren rytmikan mystiikkaa.

Vienan Karjalan maantieteellinen sijainti Karjalan kulttuurialueen pohjoisimpana alueena on luonut sille omat ainutlaatuiset kulttuuriset erityispiirteensä. Vienan Karjalan väestön maantieteellinen ja kulttuurinen kosketus erityisesti pohjoisvenäläisen väestön ja lappalaisväestön kanssa näkyy useissa vienankarjalaisen kulttuuriperinteen piirteissä. Näin ollen kulttuuriin liittyvien musiikillisten ilmiöiden tarkastelussa on selvitettävä, millaisista kulttuurisista vaikutteista ko. musiikkiperinne on muodostunut. Vienan Karjalan itkuvirsiperinteen tutkiminen onkin haastavaa ja mielenkiintoista johtuen juuri alueella vuosisatojen ajan kestäneistä akkulturaatioprosesseista.

Tässä tutkimuksessa analysoidaan vienalaisten itkijänaisten Domna Huovisen ja Anni Tenisovan esittämät kuolin- ja häätökut toimivat kulttuurisina indikaattoreina vienankarjalaisen kulttuurin ja vahvasti samanistisen saamelaisen kulttuurin kosketuspintoja tunnusteltaessa. Itkuvirren rytmiiän selittämiseksi etsitään musiikkiperinteen ja muiden kulttuuriosien yhteneviä piirteitä saamelaisesta ja vienankarjalaisesta kulttuurista. Tutkimuksen ensimmäisessä osassa perehdytään pohjoisen alueen<sup>1</sup> kulttuurien piirteisiin, joista perehdytään karjalaiseen perinteeseen itkuvirsineen ja joikuineen, saamelaiseen kulttuuriin sekä samanismiin. Kuolema on yksi keskeisistä kulttuureille yhteisistä käsitteistä itkuvirsitradition selittäjänä.

Tutkimuksen toisessa osassa luodaan katsaus aikaisempiin tutkimuksiin, joissa on hahmotettu itkuvirsien musiikillisia piirteitä. Osassa viitataan mm. Ilpo Saastamoisen (Saastamoinen 1994) pro gradu -tutkimukseen saamelaisjoiuun rytmiiän hahmotusmallista. Saastamoisen esittelemä rytmiiän hahmotusmalli on valittu yhdeksi ajatukselliseksi lähtökohdaksi tämän tutkimuksen analyysimetodia rakennettaessa.

Kolmannessa osassa tutkimusta luodaan teoreettista ja käsitteellistä taustaa itkuvirren rytmiiän analysoimiselle. Analyysimalli on orientaatioltaan aineistolähtöinen itkuvirsitallenteiden muodostaessa tutkittavan aineiston. Tässä tutkimuksen osassa luodaan malli itkuvirren rytmiiässä iskujen pituuksien ja niiden funktioiden määrittämiselle.

Tutkimuksen neljänteen osaan rakennetaan varsinainen itkuvirsien rytmiiän analyysiosa, jossa rytmiiän hahmotusmallia sovelletaan ja tarkennetaan kolmen itkutoisinnon yhteydessä. Analyysin kohteena on kolme vienankarjalaista itkuvirttä kahdelta esittäjältä. Neljättä osaa seuraavassa tulosten tarkastelussa ja päätännössä tarkastellaan itkuvirren rytmiiä

---

<sup>1</sup> Ks. kartta, liite 1.

heijastamalla analyysiosan tuloksia tutkimuksen alkuosan perinne- ja kulttuurikäsitteisiin.

Vanhaan vienalaiseen maailmankatsomukseen liittyi vahvasti mystiikka, joka esiintyy yhtenä ilmeisenä rakenneosana myös itkuvirssissä. Tuo mystiikka sumentaa myös tämän tutkimuksen kulkua, kietoutumalla tekstin rivinväleihin ja sekoittamaan tutkijan ajattelua. Mystiikalle on ominaista se, että se on varsin vapaasti (lue: vaikeasti) tulkittavaa. Ihmiselle taas on ominaista se, että hän pyrkii selvittämään tuon mystiikan moniselitteisiä sisältöjä. Mystiikan tutkimisen mielenkiintoa lisää vielä se, että mystiikkaan liittyvät miltei aina syntymä ja kuolema, kohtaaminen ja eroaminen, taivas ja helvetin tuli.

## 2 VANHA POHJOINEN KULTTUURI

### 2.1 Saamelainen kulttuuri

Siirryttäessä Vienan Karjalasta kohti pohjoista, saavutaan saamelaisen kulttuurin vaikutuspiiriin. Vienanlahden pohjoispuolella saamelaisväestön asuinalueena on Kuolan niemimaa. Kuolan alueella asuvat saamelaiset edustavat saamelaisen kulttuurialueen itäisintä osaa. Saamelaisen kulttuurin koko vaikutusalue käsittää Kuolan niemimaan lisäksi koko pohjoisen Fennoskandian<sup>2</sup>.

Saamelaiskulttuurin perustana on siihen liittyvä oma mytologia. Yleisesti Suomen saamelaisten mytologiaan kuului eri jumalien palvonta, päähahmoinaan Ukkonen ja seita. Tuulella ja vedellä olivat omat jumalansa,

---

<sup>2</sup> Ks. kartta, liite 1.

myöskin aurinkoa palvottiin. Saamelaisen kulttuurin yksi keskeinen elementti seita on saamelaisten uskomusten mukaan jumalan tai haltijan asuinpaikka. Seita oli yleensä muodoltaan tai väriltään huomattavan suuri kivi tai kallio, jonka sijaintipaikkaa kutsuttiin pyhäksi. Seidan äärellä uhrattiin useissa eri merkityksissä - tärkeämpien asioiden yhteydessä uhrilaisuuteen kutsuttiin noita. Saamelaisperheillä saattoi olla omia seitoja, joille uhrattiin. Seitauskon alkuperää selvitetessä onkin huomattava seita perheen tai suvun suojelushaltijana, jonka perusteella seitauskon voidaan osoittaa johtuvan alunperin vainajainpalvonnasta. Ilmeisesti vainajainpalvonnan merkityksen häviäminen saamelaisten muistista johti siihen, että myöhemmin itse seita alettiin pitää suojelushaltijana. (Itkonen 1948, 306-316.)

Saamelaisten kuolemakäsityksessä henki ja ruumis eroavat toisistaan. Vainaja haudattiin joen tai järven rannalle tavallisimmin ahkiossa tai koverretussa puunrungossa. Yleisenä tapana oli laittaa rahoja ja muita metalliesineitä mukaan hautaan. Vainajan hengen uskottiin jatkavan olemassaoloaan - maanalaisille vainajille uhrattiin. Pohjoisen arkaaisille kulttuureille tunnusomaisen karhukultin rinnalla vainajainpalvonta näyttäisi olevan merkittävä osa saamelaisten mytologiaa. (Itkonen 1948, 350-352.)

### **2.1.1 Kuolan alueen saamelaiset**

Saamelaisen kulttuurialueen itäosissa Kuolan niemimaalla asuvat itseään koltiksi kutsuvat itäsaamelaiset eroavat useissa perinteen elementeissä muista saamelaisista. Kuolan alueen saamelaisista erityisesti koltat ovat vuosisatojen

ajan olleet kosketuksissa venäläiseen sekä karjalaiseen kulttuuriin. Läntisen Lapin saamelaiset ovat vastaavasti olleet suomalais-skandinaavisten vaikutteiden alaisina. (Itkonen 1948, 423-424; Leisiö 1988, 93-95.)

Kuolan saamelaiset on kautta aikojen yhdistetty noituuteen ja samanismiin. Vienanlahden eteläpuolella Vienan Karjalassa ja aina Virossa asti saamelaisia yleisesti pidettiin noitina. Mm. Vienan Karjalassa tietäjistä ja noidista sanottiinkin: se on tietäjän sukua - se on lapsi lappalaisen. (Itkonen 1948, 348.)

Saamelaisnoitien viimeisimmät esiintymisalueet näyttävät sijaitsevan Kuolan Lapissa, pitkälti johtuen ortodoksisen kirkon luterilaista suopeammasta suhtautumisesta noituutta ja samanismia kohtaan (Lehtola 1997, 29).

Kolttien kuolemakäsitykset ja hautajaismenot poikkevat muiden saamelaisten tavoista. Mm. käsitykset hengestä ovat säilyneet kaikkein alkukantaisimpina juuri koltilla. Kolttien uskomusten mukaan jokaisella suvulla on isältä pojalle tai äidiltä tyttärelle periytyvä näkymätön seuralaishenki. Hautajaismenojen rakenne oli huomattavasti yksityiskohtaisempi kuin muilla saamelaisilla. Kolttien perinteessä oli tarkoin määritelty mm. kuolinpuku - ruumiin pesu oli huolellinen tapahtuma ja esim. ruumisarkun rakenne oli tarkoin määritelty. Omaiset hyvästelivät vainajan kumarrellen ja itkien. Lisäksi vainajan naispuoliset omaiset esittivät kuolemantapauksen yhteydessä sekä hautajaisseremonian aikana joiuntapaisia itkuvirsiä. Naisomaiset kokoontuivat myös myöhemmin muistelemaan itkien vainajaa. Yhteen ääneen valittaen muisteltiin vainajaa ja kuvailtiin tuonpuoleista. (Itkonen 1948, 349-357; 413-425.)

Kuolan niemimaan kolttien kulttuuri sisältää runsaasti yhteneviä piirteitä Karjalan pohjoisosien kulttuurin kanssa. Karjalaiselle kulttuurille tunnusomaiset itkuvirret ilmenevät kolttien perinteessä joiuntapaisina itkuvirsinä.



Vastaavanlaista itkutraditiota ei ole havaittu muiden saamelaiskansojen yhteydessä. Näin ollen on varsin loogista olettaa kolttien omaksuneen itkuvirsitradiation piirteitä kulttuuriinsa nimenomaan karjalaisilta. Maantieteellisen sijaintiin perustaen on varmaa, että koltat ovat joka tapauksessa olleet kanssakäymisissä karjalaisten kanssa.

Saamelaiset ovat eläneet Fennoskandiassa useiden kansojen ympäröiminä omaksuen runsaasti vaikutteita kulttuuriinsa. Usein on virheellisesti luultu, että saamelaiset ovat eläneet varsin eristyksissä ulkopuolisilta vaikutteilta. Muiden kansankulttuurien saamelaisille asettamat muutospaineet ja haasteet saamelaiset ovat ottaneet hyvin vastaan sulattaen ulkopuoliset vaikutteet kiinteäksi osaksi omaa kulttuuriaan. Saamelaiset eivät ole olleet pelkästään kulttuuripiirteiden vastaanottavana osapuolena, vaan saamelaisen kulttuurin elinvoimaisuutta edustaa molemminpuolinen kulttuuripiirteiden vaihto. Mm. suomalaiset omaksuivat saamelaisilta poronhoidon. Usein voimakkaistakin akkulturaatioprosesseista huolimatta saamelaiset ovat säilyttäneet saamelaisuutensa ominaispiirteet. Hyvänä esimerkkinä tästä on kolttien pakkomuutto Suomen Sevettijärvelle maailmansotien aikoihin. Elinympäristönsä muuttumisesta huolimatta koltat ovat säilyttäneet kulttuurinsa peruspiirteet.

## 2.1.2 Joiku

Saamelaisen kulttuurin yksi mielenkiintoisimmista ikivanhoista perinnelajeista on joiku. Joiun sanotaan edustavan jotain arktisen elinympäristön vanhimmasta kulttuurikerrostumasta. Näin ollen se voidaan luokitella yhdeksi maailman alkuperäisimmistä laulumuodoista. Joikaamista kuvaavia verbejä on useita, riippuen mistä joiun perinnealueesta kulloinkin on kyse. Joikumiseen yleisesti viittaava verbi on saamen kielessä juoigat - karjalan kielessä se tunnetaan muodossa joiguo. Keski- ja Pohjois-Ruotsin saamelaisten keskuudessa joiusta on käytetty myös nimitystä luohiti. Itä- ja länsisaamelaisen joikaamisen välillä on löydetty eroja, johtaan siihen, että joiku terminä on liitetty tutkimusten yhteydessä koskemaan vain länsisaamelaista laulutapaa. Itäsaamelainen laulutyyli on taas luokiteltu tyyliltään lähemmäs karjalaista itkua. Kuolan alueella elävät saamelaiset kutsuvat tällaista itkun ja joikaamisen muodostavaa laulutyyliä nimellä lev't. Koltilla on lisäksi musiikkiperinteessään harvinainen joiun laji - rakenteeltaan pitkä ja kertova runoelma - leu'dd. (Leisiö 1988, 93-95; Pöllä 1995, 284; Lehtola 1997, 106.)

Tyypillinen piirre joiussa on se, että sillä on jokin kohde: saamelainen sanoo joikuvansa jonkun tai jonkin. Joiun kohteen ja sisällön perusteella on erotettavissa rakenteeltaan kaksi erilaista joiun päätyyppiä. Saamelaisen läheistä suhdetta luontoon kuvaavat eläinten joiut. Näiden joikujen funktiona voi olla esim. porotokan rauhoittaminen joiun avulla pedon uhatessa ja toisaalta petojen karkoittaminen joikaamisen avulla. Eläinten joiut rakentuvat muutamasta sanasta tai sanattomasta laulusta, jolloin joiun melodiassa on terävä aksentointi. Toinen joikujen päätyyppi on laulujoit. Niiden kohteena on yleensä ihminen - tuttu tai tuntematon, ystävä tai vihamies. Joiun aihe saattoi

liittyä naimakauppoihin, kosioretkiin, henkilön käytöksen kuvailuun jne. Laujujoiku on rakenteeltaan eläinten joikua pidempi ja sanojen käyttö on siinä rikkaampaa. (Lehtola 1997, 106; Itkonen 1948, 559 - 561.)

Hyvän joikaajan tunnusmerkkinä pidetään sekä sanan että sävelen hyvää improvisointitaitoa. Joikujen esittämisestä on kuvauksia myös yhdessä joikaamisesta varsinkin kun kyseessä oli joikaaminen ajanvietteenä ns. tilapäisjoikujen muodossa. Useamman joikaajan tavatessa paras joikujen taitaja toimi esilaulajana ja muut joikasivat perässä yhteen ääneen. (Itkonen 1948, 560-561.)

Saamelaisen laulussa puhuu ympäristönsä kanssa kiinteässä yhteydessä elävä ihminen ja hänen kauttaan vanha, manalle mennyt tietäjäpolvi. Saamelaiseen kulttuuriin liittyvän samanistisen maailmankuvan suhde joikuperinteeseen on varsin moniselitteinen. Samanistiset käytänteet joikaamisineen olivat mm. kiinteä osa saamelaisten pyyntikulttuuria. Saamelaisten kristinuskoon käännynnäytämisen yhteydessä joikuperinne katsottiin kirkon taholta pakanalliseksi, sekä joikaamisen ja samanismin harjoittamisen ohella koko vanha maailmankuva pyrittiin tuhoamaan. (Launis 1922, 82; Kantola 1984, 41-51; Itkonen 1948, 559-561.)

Saamelaisessa perinteessä joiulla on ollut merkittävä ja moniulotteinen funktio rituaaleissa, tunteiden ilmaisemisessa ja arkisessa kanssakäymisessä (Hirvonen 1999, 144). Samanististen käyttöyhteyksien perusteella joikua voidaan pitää merkittävänä elementtinä tämän- ja tuonpuoleisen maailman välittäjänä. Joiku on rinnastettavissa samaanin istunnoissa käyttämiin loitsulauluihin sekä manaamiseen.

Ilpo Saastamoisen joiun rytmiiikkaa käsittelevässä tutkimuksessa käy ilmi joiun yhtäältä rytmisen arkaaisuus - vain kahden rytmisen perusyksikön käyttämisenä - toisaalta suhteellisen pitkienkin rytmikaavojen käyttäminen joiun rakenteessa kertoo kehittyneemmän musiikinmuodon puolesta. Yksinkertaisten joikumelodioiden (joskus vain kahden sävelen muodostamien) käytön valossa, joiun rytmiiikalla on keskeinen funktio joiun musiikillisessa rakenteessa.

Tämän tutkimuksen osalta joiun sukulaisuutta itkuvirteen tarkastellaan myös riittikontekstin valossa. Saamelaisten joikuperinteen ja itkuvirsiperinteen säilyminen sekä yhdistyminen esim. koltilla voisi ainakin osittain johtua molempien perinnelajien käyttöyhteyksien samankaltaisuudesta.

## 2.2 Karjalainen perinne

### 2.2.1 Vainajakultti vienalaisessa kansanuskossa

Vienankarjalaisen kulttuurin ja elintapojen taustalta löytyy vienalainen kansanusko. Kuten saamelaisessa maailmankuvassa myös karjalaisen kansanuskon perusaineksena on voimakas samanistinen maailmankatsomus. Samaaneille kehittynyt syvä luonnontuntemus säilyi edelleen tietäjillä vielä pitkään. Samanismista polveutuva tietäjälaitos eli voimakkaana karjalaisessa kulttuurissa sekä myös suomalaisten keskuudessa.

Samanistisessa maailmankatsomuksessa ajateltiin tuonpuoleisessa olevan paikan - vainajalan, jonne ihmisen sielu tämän kuoltua siirtyi tämänpuoleisesta. Esim. nanaiden (Sahalinin saaren pikkukansa) keskuudessa shamaanin tärkeimpiin tehtäviin kuului vainajan sielun saattaminen uuteen asuinpaikkaan. Kuolemantapauksen jälkeen järjestettiin juhla, jonka aikana samaani pyydysti vapaana vaeltavan kuolleen hengen ja asetti sen tilaisuutta varten valmistetulle tyynylle. Myöhemmin pidetyssä muistojuhlissa samaani saattoi kuolleen sielun klaanin omalle alueelle Buniin, vainajalaan. Istuntotilaisuudessa samaani ilmensi matkaansa milloin kauhua milloin helpotusta osoittaen matkansa vaikeuksista. Matkan vaikein tehtävä oli elävien maailman ja vainajalan välisen joen ylittäminen. (Siikala 1994, 252-253.)

Karjalaisessa perinteessä ilmenee samanistiseen maailmankatsomukseen pohjautuvia uskomuksia tämänpuoleisesta ja tuonpuoleisesta maailmasta. Suomalaisille ja karjalaisille vainajala-käsityksille löytyy runsaasti laajalle levinneitä ja jo muinaisista korkeakulttuureista löytyviä vastineita (Konkka 1985, 22).

Vienalainen kansanusko pohjautuu vainajainpalvontaan, joka edustaa yhtä yhteistä piirrettä saamelaisen kansanuskon kanssa. Vainajiin eli esi-isiin oli pidettävä yhteyttä vaatien omat rituaalinsa. Vastaavasti rituaaleissa käytettiin eri menetelmiä, joilla yhteys tuonpuoleiseen saatiin. Saamelaisissa rituaaleissa yhteys tuonpuoleisen vainajiin saatiin rummutuksen, loitsinnan ja mitä ilmeisimmin joikaamisen avulla. Karjalaisen kansanuskon yhteydessä yhteyttä vainajiin pidettiin itkuvirsien avulla.

### **2.2.2 Itkuvirret**

Karjalaisella itkuvirsirunoudella ja itkuvirsitraditiolla on jo vuosituhantinen historiansa. Vanhinta itkuvirsityyppiä - kuolinitkuja - esiintyy ja tunnetaan kehitystasoltaan toisistaan merkittävästi eroavien kansojen keskuudessa eri puolilla maailmaa. Kuolinitkut olivat sidoksissa yhteen vanhimpaan tunnettuun kulttiin - vainajakulttiin, jonka perusteella kuolinitkujen alkuperä voidaan määritellä hyvin varhaiseksi. Viimeisimmät arkeologiset löydöt ovat osoittaneet, että vainajakultti oli paikoin korkealle kehittyntä jo kymmeniä tuhansia vuosia sitten. (Konkka 1985, 22.)

Lauri Hongon mukaan karjalaisten itkujen kieli on kalevalamittaista runoutta nuorempi, jolloin itkuvirsi olisi voinut lainata itkuteksteille tyypillisen alkusoinnun ja kerron vanhemmalta muinaisrunolta. Honko ei myöskään sulje pois sitä mahdollisuutta, että muinaisrunous ja itkuvirsirunous olisivat voineet kehittyä toisistaan riippumattomina ja vasta myöhemmin kohdanneet toisensa esim. rinnakkainesiintymisenä hääseremonioissa. (Honko 1963, 125.)

Väinö Salminen piti itkuja ja joikuja kalevalamittaisia runoja vanhempina kalevalamitan alkuperää käsitellessään: jouista ja itkuvirsistä alkusointuineen ja kertoineen on ollut helppoa siirtyä täsmällisempään runomittaan. Salmisen oletuksen mukaan itämerensuomalaiset kansat lauloivat joikuja ja naiset osasivat itkuvirsiä jo ennen kuin vanha runomitta tunnettiin. (Salminen 1934, 199.)

Karjalaisessa kansanperinteessä ja kansanuskossa itkuvirret liittyivät kiinteästi nk. siirtymäriitteihin ja eroajaisrituaaleihin. Merkittävimpiä siirtymäriittejä olivat hautajaiset ja häät. Karjalassa säilyi toiseen maailmansotaan saakka itkuhäät. Tämä usean päivän ajan kestänyt seremonia sisälsi runsaasti itkuvirsiä kosinnasta alkaen päättyen avioitumiseen. Häätkuissa itkettiin nimenomaan morsianta, joka siirtyi nyt kodistaan toiseen sukuun - toiseen sosiaaliseen asemaan ja uuteen elämänvaiheeseen.

Hääseremoniassa, kuten myös hautajaisissa, vainajien kunnioittaminen oli keskeistä. Sekä häissä että hautajaisissa juhliin osallistui koko suku vainajat mukaanlukien. Hautajaisseremoniassa suvun esi-isien (vainajien) rooli riitissä oli selkeämpi oltiinhan hautajaisissa saattamassa kuollutta tuonpuoleiseen - vainajalaan, esi-isien asuinsijaan. Vainajista käytettiin myös nimitystä syntyset, joka esiintyy myös karjalaisissa loitsuissa. (Konkka 1985, 40.)

Ilman perinteisten kuolemakäsitteiden ja kuolemaan liittyvien tapojen tuntemusta on kuolinitkujen sisältöä vaikea ymmärtää. Samoin häätikujen sisällön ja funktioiden ymmärtäminen edellyttää karjalaisen itkuhääperinteen tuntemista. (Konkka 1985, 28.)

Karjalaisessa perinteessä kuolemiseen ja yleisesti koko karjalaiseen maailmankatsomukseen liittyi siis olennaisesti vainajakultti. Esim. itkuissa ilmenevä suvun vainajia kuvaava nimitys syntytset saattoi merkitä myös koko tuonpuoleista maailmaa. Itkuvirsin voitiin pitää yhteyttä tuonpuoleisen asukkaiden kanssa ja itkuvirret olivatkin ainoa kommunikointiväline haudantakaiseen elämään. Vainajat kykenivät kuulemaan vain itkijän itkun ja itkijän tehtävänä oli kuolleen ihmisen sielun johdattaminen Tuonelaan. Mm. Tuonelan porttien uskottiin avautuvan vain itkuvirren voimasta. Syntytset eli esi-isät esiintyvätkin miltei kaikissa kuolinitkuissa. Syntytset esiintyvät vastaavalla tavalla samanististen loitsujen alkumotiiveissa. Syntytset, joiden puoleen loitsuissa tietäjä tai samaani kääntyi, esiintyvät loitsuissa nimityksillä syntty, haltia tai luonto. (Konkka 1985, 93; Haavio 1967, 290.)

Karjalainen vainajakultti alkoi vähitellen surkastua kristinuskon leviämisen myötä. Vainajakultin vainajala-käsitteet kristinuskossa korvautuivat käsitteillä helvetti ja paratiisi. Karjalaisessa kansanuskossa suurten syntysten asemaa heikensivät uudet käsitykset Vapahtajasta ja pyhymyksistä, korvaten lopulta syntytset. Perinteisissä karjalaisissa kuolinseremonioissa ja niiden sisältämissä itkuissa ovat syntytset säilyttäneet asemansa ja itkuista onkin löydettävissä muistumia suurta kunnioitusta nauttineista syntysistä. (Konkka 1985, 40.)

Itkuvirren keskeinen funktio siirtymäriiteissä perustuu sen maagiseen tehoon tämän- ja tuonpuoleisen maailman kommunikointikielenä. Useat itkijät ymmärtävät tämän olennaisen funktion vainajakultissa. Esim. kuolinitkujen



tarkoituksena ei ollut pelkästään lähiomaisten surun ilmaiseminen, vaan itkeminen oli keskeinen osa koko vainajakulttia. Surun ilmaisemisen lisäksi itkuissa pyydetään apua vainajilta tämänpuoleiseen elämään. Samoin vainajalan asukkaat saattoivat itkuvirsien muodossa kuulla, kuinka heitä muistellaan ja hyvitetään tämänpuoleisessa elämässä. Itkuvirsistä onkin löydetty manaukselle ominaisia piirteitä, jonka mukaan voidaan olettaa itkuvirsien alunperin kuuluneen sellaisiin perinteenlajeihin, joissa pyrittiin saamaan aikaan maagista tehoa sanan voimalla. Kansanuskossa oletettiin, että apu tuonpuoleisesta oli ilmeinen, johtuen runsaista vainajia kunnioittavista, tarkoin määritellyistä hää- ja kuolinsereonioista. Kuolleisiin oli muodostunut dualistinen suhde, jossa heitä yhtäältä hyvitetiin ja hellittiin - toisaalta pelättiin. Kumpaankin katsantokantaan liittyy vainajien kunnioittaminen. (Konkka 1985, 28 - 36.)

Karjalaiset itkuvirret muodostavat sekä hautajaisille että häille musiikillisen ja emotionaalisen rungon myötäillen näiden riittien eri vaiheita. Itkujen metaforisesta kielestä rakentuva runollinen rakenne on vaikeatajuista. Itkutekstin sepittämisessä itkijä käyttää eri henkilöitä nimittäessään niiden metaforisia vastineita ja tuo niiden roolin esille itkuteksteissä. Itkijän muistiin on varastoitunut runsaasti erilaisia metaforisia henkilönimityksiä, joiden avulla hän voi laatia alkusoinnillisia säkeitä. Porkka näkee, että jokaisessa säkeessä toistuvien henkilönimitysten ansiosta, jotka esim. inkeröisten itkuissa sijoitetaan säkeen loppuihin, syntyy itkulle myös rytmi. Itkijä pyrkii esityksessään täydellisyyteen: itkijä pitkittää itkua käyttäen lukuisia vertauskuvia, kertoa ja luettelosäkeitä. Rakenteellisesti itkusta pyritään saamaan aikaan kokonaisuus - oli se sitten kestoltaan lyhyt tai pitkä. Samalla itkijä pyrkii mahdollisimman täydelliseen tunteen purkaukseen. (Porkka 1883; Konkka 1985, 27.)

Karjalaisten itkujen viimeisessä kehitysvaiheessa onkin etualalle noussut niiden emotionaalinen ja esteettinen funktio. Itkujen esittämisestä on tullut säännösteltyä - viime aikoina kuolinitkuja on esitetty yleensä vain silloin, kun kuolema on ollut traaginen tai muuten omaisille järkyttävä. Samalla itkujen esittäjät ja niitä ymmärtävät henkilöt ovat oppineet erottamaan taitamattoman itkijän esityksen lahjakkaan itkijän tuotoksesta. Itkuilla on havaittavissa näin ollen myös tärkeä psykologinen funktionsa. (Konkka 1985, 94 - 95.)

Itkun sisältyminen konservatiiviseen riittiin on säilyttänyt sen peruspiirteet varsin muuttumattomina vuosisatojen ajan. Mm. metaforakieli ja runsas eufemismien käyttö on säilynyt tähän päivään saakka karjalaisissa itkuvirsissä. Itkujen aiheet ovat vanhoja, ajan myötä itkuvirren ilmaisumuodot ovat kehittyneet ja saaneet uusia vivahteita. (Konkka 1985, 94-95.)

Venäjän ortodoksisen kirkon itkukielloista huolimatta, itkuvirret ovat säilyneet karjalaisten perinteessä lähes näihin päiviin saakka. Itkutraditio on muovautunut ajan hengessä säilyttäen kuitenkin alkuperäisen kontekstinsa. Itkujen elinvoimaa edustavat mm. niiden viimeisimmän kehitysvaiheen tuomat rekryytti-itkut. Ne on kohdistettu sotaan tai asepalvelukseen lähtevälle nuorukaiselle - eroamisen merkiksi. (Konkka 1985, 94 - 95.)

### **2.2.3 Vienankarjalainen joiku**

Saamelaisen kansanrunouden lajina tunnettu joiku esiintyy myös vienankarjalaisessa perinteessä. Vienankarjalainen itkuvirsi ja joiku elivät

rinnakkaiseloa Länsi-Vienan alueella etenkin alueen pohjoisosissa ja jonkin verran myös etelämpänä aina Kiitehenjärven kylää myöten. Vienan Karjalan itäosissa joikua ei ole tunnettu. Joikujen esittäjät ovat miltei poikkeuksetta naisia, joskin tunnetaan myös miespuolisia joikaajia. (Pöllä 1995, 284-285; Lavonen - Stepanova 1992, 142-148.)

Kun samoilla Länsi-Vienan seuduilla esiintyi runsaasti kalevalamittaista runonlaulua, jäivät vienankarjalaiset joiut itkuvirsien tapaan tallentamisen ja tutkimisen osalta vähemmälle huomiolle. Ensimmäisiä joikumustiinpanoja tehtiin Vienassa 1830- ja 40-luvuilla I. Fr. Cajanin, Elias Lönnrotin ja D.E.D. Europaeuksen toimesta. 1900-luvun alkupuolella joikuja keräsi muistiin mm. A.O. Väisänen. Viimeisin vienankarjalaisten joikujen taltiointi sijoittuu 1960-80-luvuille erityisesti Sandra Stepanovan ja Nina Lavosen toimesta. (Lavonen - Stepanova 1992, 143.)

Tunnetuin kansanrunouden tallentajamme A.O. Väisänen näkee vienankarjalaisen joiun samannimistä saamelaista laululajia kehittyneemmäksi versioksi. Väisänen tuo esille vienankarjalaisen joiun ja itkuvirren läheisen sukulaisuuden. Väisänen mukaan itkuvirsi on sävelmältään samanlainen kuin joiku, itkuvirrestä puuttuu vain joiun refrengi. Erityisen merkityksellinen on Väisäsen huomio siitä, että vienankarjalainen joiku ja itkuvirsi edustavat ainoita suomalaisella alueella tavattavia laulunlajeja, joiden keskeisenä piirteenä on improvisointi. Molempien tyylien aihepiirien ja refrengin käytön perusteella on löydettävissä vertauskohtia luonnonkansojen alkeellisesta musiikista ja runoudesta. (Väisänen 1916, 156-157.)

Vienankarjalaisen joiun esittämistilanteiden ja aihepiirien tarkastelu tuo myös esille yhtenevyyksiä itkuvirsiperinteeseen. Vaikka joiku ei ollutkaan itkuvirsistä poiketen niin tiukkaan sidoksissa mm. siirtymäriitteihin, esiintyy joikaamista

useissa merkityksellisissä elämäntilanteissa. Yleisin joikaamisen aihe oli poikien tai poikamiesten rakkausasiat, morsiamen valitseminen tai nuorukaisten ajanviettoon ja elintapoihin liittyvät aiheet. Itkuvirsien tapaan joiut liittyivät kiinteästi avioliiton solmimiseen. Häissä esitettyjen itkuvirsien kohteena oli nimenomaan morsian, kun taas joikuja sepitettiin sulhasesta. (Lavonen - Stepanova 1992, 144-145.)

Mielenkiintoinen piirre joikujen ja itkuvirsien rinnakkaiselosta hääseremonian ohella on mm. Kiestingin seudulla tavattu molempien laulutapojen käyttö nuoren miehen asepalvelukseen astumisen yhteydessä. Äiti suri poikansa sotaanlähtöä nk. rekryytti-itkuin - sotaan tai asepalvelukseen lähtevälle nuorukaiselle saatettiin myös joikua (Lavonen - Stepanova 1992, 146). Tämän joikutyyppin nimitys voisi olla loogisesti rekryyttijoiku. Tässä esityskontekstissa itkuvirsi ja joiku eroavat varsin vähän toisistaan - myös musiikillisilta piirteiltään.

Itkuvirsien viimeisimmässä kehitysvaiheessa niitä esitettiin mm. kansanrunouden kerääjille sekä improvisoitiin tilapäisitkuja eri aiheista. Tällaisille itkuille löytyy vastineensa myös joikaamisesta. Joiuttiin tilapäisjoikuja kommentoiden esim. kylän tapahtumia - samoin kansanperinteen kerääjiä valittiin joikujen kohteiksi. Neuvostovallan vaikutus toi joikuihin yhteiskunnallisia aiheita, joita on taltioitu Suomen ja Neuvostoliiton välisen sodan aikoihin. Tekstiltään joiku saattoi olla esim. neuvostovaltaa ylistävä. (Lavonen - Stepanova 1992, 145-147.)

Länsi-Vienan alueen asema eräänlaisena vedenjakajana pohjoisen joikuperinteen ja kalevalamittaisen runouden välillä voi selittää kalevalamittaisen runon ja joikaamisen yhdistymisen *lyyrilliseksi joiuksi*. Tällaisissa joiuissa esiintyy erityisen laveasointinen refrengi ja runoasultaan

lyyrilliset joiut ovat kalevalamittaisia. Joiun kohde on globaalimpi - sisällöltään ne muistuttavat Kanteletar-aiheisia lyyrisiä kalevalarunoja. (Lavonen - Stepanova 1992, 147.)

Vienankarjalaisen joiun melodiikassa on havaittavissa yksilöllisiä piirteitä, jotka ilmenevät erityisesti refrengin käytössä. Refrengin esittäminen onkin joiussa vaikein ja tärkein ominaisuus - kukin joikaaja käyttää refrengiä omalla tavallaan. Joiun ja itkuvirren tekstin rinnastaminen tuo esiin lisää yhteisiä piirteitä: sisältö on vaikeaselkoista. Itkuvirsien tapaan joikujen teksteissä käytetään runsaasti kiertoilmaisuja ja metaforista kuvakieltä. Karjalaisessa kansanrunoudessa käytettävää alkusointua ja kertoa viljellään myös vienankarjalaisessa joiussa. (Väisänen 1916, 156; Lavonen - Stepanova 1992, 150.)

Vienankarjalainen joiku näyttäisi edustavan saamelaisen joiun ja karjalaisen itkuvirren välimuotoa. Saamelaisessa perinteessä oli tapana joikata tavatessa - karjalaisessa perinteessä erottaessa itkettiin itkuvirsiä. Vienankarjalaista joikua näyttäisi esiintyvän molemmissa käyttöyhteyksissä. Vienankarjalainen joiku voidaan luokitella yhdeksi eläväksi musiikilliseksi esimerkiksi Vienassa vuosisatojen ajan tapahtuneesta akkulturaatiosta, jossa saamelainen ja karjalainen kulttuuri omaksuivat perinteen piirteitä toinen toisiltaan.

## 2.3 Saamelaisen ja karjalaisen perinteen akkulturaatiosta Vienassa

### 2.3.1 Samanismi yhteisenä piirteenä

Suomalaisen kansankulttuurin juuret löytyvät samanistisia piirteitä sisältäneestä pohjoisesta kulttuurista. Samanismi on tunnettu intiaanikulttuureissa, Siperiassa ja monissa keski- ja kaakkoisaasialaisissa yhteisöissä. Käsite samanismi viittaa suoraan uskonnolliseen johtajaan, samaaniin, joka oli tämänpuoleisen ja tuonpuoleisen todellisuuden - normaalin ja supranormaalin maailman tiedon välittäjä edustamassaan yhteisössä. Samanismia ei tule rinnastaa uskontoihin, vaan se on ajateltava paremminkin erilaisiin uskontoihin sisältyväksi riittien ja uskomusten muodostamaksi kokonaisuudeksi. (Leisiö 1988, 95.)

Samanismista toimintaa harjoittaneella samaanilla oli keskeinen sija yhteisössä, jossa hän toimi useilla eri tiedon saroilla. Samaanin tehtäviin kuului pääasiallisesti tuonpuoleisesta tulevien uhkaavien kriisien torjuminen. Osa samaanin toimintaa olivat julkiset rituaaliset esitykset sekä erityyppiset istunnot, joissa samaani matkasi transsin avulla tuonpuoleiseen, sai yhteyden siellä oleviin henkiin ja välitti myyttistä tietoa tuonpuoleisesta mm. laulujen avulla. (Leisiö 1988, 95; Siikala 1994, 53-54.)

Samanismille ovat tyypillisiä myyttisen kielen sisältämät moniselitteiset metaforiset kielikuvat. Samanismista ajattelua voidaan kuvata myyttiseksi ajatteluksi, joka perustuu pitkälti erilaisten myyttisten mielikuvien varaan.

Tuonpuoleisessa, minne vain samaani saa yhteyden, ilmenee erilaisia symboleja, jotka toimivat lähteenä metaforille ja erilaisille mielikuville. Tuonpuoleisen symbolit antavat näin ollen samaanille pohjan metaforisten mielikuvien ja kielen ilmauksille. Samaani pystyi kuvaamaan tuonpuoleisen symboleja sekä visuaalisesti että verbaalisesti - lisäksi samaanilaulujen muodossa myös musiikillisesti. (Siikala 1994, 48-54.)

Tuonpuoleista kuvaavilla lauluilla on keskeinen asema samanistisessa istunnossa. Samaanin hakeutuessa ekstaasiin ja suunnatessaan ajatuksiaan tuonpuoleiseen, lauluista muodostuu koko tällaisen mentaalisen prosessin ydin. Samaanilauluja on pidetty esitystilanteissa improvisoituina. Ne noudattavat kuitenkin perinteisiä kaavoja ja toistavat uskomusperinteen ja myyttien teemoja. (Siikala 1994, 53-54.)

Rytmillä on keskeinen sija transsin tavoittelussa. Loitsinnan rytmin mukana samaani kykenee siirtymään syvemmälle supranormaalin mielikuviin. Kokenut tietäjä tai samaani voi siirtyä nopeasti transsiin myös pelkän keskittymisen ja rytmikkään loitsinnan avulla. (Siikala 1994, 209.)

Loitsiminen on yksi samaanin menetelmä, jolla hän pyrki myös hallitsemaan yliluonnollisia voimia. Loitsut ovat riittirunoja, joita on uskottu tuotettaneen resitoiden. Kuitenkin laulaa - ja loisia -sanojen (jälk. oikeammin loitsia) yhteys todistaa sen puolesta, että loitsimista on joskus harjoitettu myös laulamalla. Runonkeruukertomuksissa 1800-luvulla Vienaan tehdyistä matkoista on useita mainintoja loitsujen laulamisesta. Loitsuja saatettiin laulaa eppisten runojen tapaan esilaulajan ja puoltajan (avustajan) yhteistyönä. Laulaminen on nähty myös maagisen vaikuttamisen merkityksessä. Lapin koltilla on loitsulaulu, josta he ovat käyttäneet sanaa lev. Samoin suomalaisella noidalla laulu oli tärkeä väline ekstaasin saavuttamisessa. (Siikala 1994, 227-233.)

Samanismi on keskeinen piirre sekä saamelaisessa että vienankarjalaisessa perinteessä. Vienalainen ja saamelainen kansanusko perustuvat vainajainpalvonnalle. Vanhat käsitykset haltijasta, kuolemasta ja sielusta ovat siirtyneet myös suomalaiseen kansanuskoon. Kansanuskon keskeisimmiksi alueiksi onkin luettava ihmisten käsitykset kuolemasta ja heidän suhteensa vainajiin. Saamelaisessa yhteisössä erottui selvästi samaani, joka toimi tietäjänä ja parantajana sekä vainajan tuonpuoleiseen johdattajana. Vastaava piirre löytyy itämerensuomalaisia kansoja edustavasta karjalaisesta kulttuurista. Kansanyhteisössä oli parantajia, tietäjiä - samaaniin rinnastettavia tai samaanista polveutuvia henkilöitä, jotka kykenivät saamaan yhteyden tuonpuoleiseen tai viestittämään sinne tietoa tämänpuoleisesta ja päinvastoin.

Vienan Karjala ja siellä erityisesti Länsi-Vienan kulttuurialue toimii ainutlaatuisena saamelaisen arktisen kulttuurin ja itämerensuomalaisen kulttuurin kohtauspaikkana. Kaikkien Länsi-Vienan alueen kansanuskon muodostumiseen vaikuttaneiden tekijöiden vaikutussuuntaa voi olla vaikea määrittellä johtuen saamelaiskulttuurille ja karjalaiselle kulttuurille yhteisestä samanistisesta luonteesta. Vienan Karjalan alueen perinteen säilymistä näihin päiviin saakka voidaan myös selittää kahden samanismiin perustuvan kulttuurin toisiaan vahvistavalla vaikutuksella.

Samaanin rytmikäs loitsinta ja samaanirummun käyttö tuovat esille rytmiikan olennaisen elementin riiteissä. Rytmii oli keskeinen väline transsitilan saavuttamisessa. Vastaavasti itkuisissa voi rytmiikalla voi olla oma tärkeä merkitys. Samanismiin pohjautuvassa virren itkennässä voi rytmiikalla olla karjalaiseen mystiikkaan liittyvää maagista tehoa sanan voiman ohella. Pitkän itkun aikana itkijä vaipuu jo lähelle transsinomaista tilaa, nuokkuen edestakaisin virren edetessä. Itkuvirren rytmiikan funktion määrittäminen, itkutradition samanistinen tausta huomioon ottaen, voi auttaa myös itse



rytmiikan hahmottamisessa.

### 2.3.2 Väestö, elinkeinot ja -tavat

Tutkimuksen analyysin kohteena olevien itkujen kaksi itkijää ovat kotoisin Vuokkiniemeltä<sup>3</sup>, joka sijaitsee Vienan Karjalan alueen länsiosassa. Vuokkiniemi kuuluu Länsi-Vienan alueeseen, joka määritellään maantieteellisesti Kontokin, Pistojärven, Uhtuan ja Vuokkiniemen vienalaiskuntien muodostamaksi alueeksi (Pöllä 1995, 302). Länsi-Vienan on katsottu muodostuneen 1800-luvun jälkipuoliskon ja 1900-luvun alun aikana, jolloin alue oli katsottava kielellisesti ja kulttuurisesti varsin yhtenäiseksi (Pöllä 1995, 302). Vuokkiniemen kylän kantasukua pidetään karjalaisena ja kylän kantatalon synty sijoitetaan 1500- ja 1600-lukujen vaihteeseen (Pöllä 1995, 80).

Saamelaisperäisen paikannimistön levinneisyyden mukaan voidaan perustella saamelaisten asuttaneen koko Vienanmeren ja sen laskujokia Pohjanlahden vesistöistä erottavan vedenjakajan välisen alueen. Vienan saamelaisasutus on alkanut muodostua viimeistään tuhannen vuoden kuluttua ajanlaskumme alusta. (Pöllä 1995, 30.)

Sukunimivertailun perusteella tehtyjen johtopäätösten avulla voidaan arvioida Länsi-Vienan alueen väestön alkuperää. Matti Pöllän tutkimuksessa (Pöllä 1995) tulee esille useita sukunimistötutkimuksen ja karjalaisen perinteen tarkastelun perusteella luotuja perusteita sille, että Länsi-Vienan aluetta ovat alunperin

---

<sup>3</sup> Ks. kartta, liite 2.

asuttaneet saamelaisuvut. Saamelaiset kanta-asukkaat sekä karjalainen ja suomalainen väestö ovat mahdollisesti eläneet jopa sukupolvien ajan varsin rauhanomaisesti rinnakkain Länsi-Vienassa. Päätelmä on tehty runsaiden muistitietojen perusteella. 1600-luvun alussa alueelle tunkeutuneiden karjalaisen ja suomalaisen väestön aiheuttamista muuttopaineista huolimatta saamelaisukuja jäi asumaan vanhoille asuinsijoilleen. Muistitietojen mukaan saamelaisia kanta-asukkaita myös muutti asumaan suomalaisten uudisasukkaiden perustamiin kyliin. (Pöllä 1995, 106.)

Karjalaisten ja saamelaisten rinnakkaiselo antaa hedelmällisen perustan akkulturaatiolle Länsi-Vienassa. On mahdollista, että mm. kolttien perinteen karjalaispiirteet ovat lähtöisin vastaavanlaisesta kanssakäymisestä.

Länsi-Vienan alueen pohjoispuolella Pääjärvellä vielä 1790-luvulla asuneesta väestöstä noin puolet voidaan katsoa alkuperältään saamelaisiksi. He olivat säilyttäneet kielellisiä ja kulttuurisia saamelaisia piirteitä - osa oli myöskin omaksunut vaikutteita karjalaisesta kulttuurista ja siirtynyt kielellisesti vienalaismurteen käyttöön. Pohjois-Vienan alueen saamelaiset kanta-asukkaat ovat todennäköisesti asuttaneet seutua jo 1600-luvulta lähtien. Kantaväetö luopui kuitenkin 1700-luvun aikana kielestään ja pääosin myös kansankulttuuristaan siirtyen nomadisesta taloudesta tuottavampiin taloudenhoitomuotoihin. (Pöllä 1995, 203-206.)

Saamelaisten geneettisestä vaikutuksesta Vienan väestöön kertovat mm. saamelaisille tyypillinen lyhytkasvuisuus sekä esim. itäkarjalaisten tummatukkaisuus ja -silmäisyys verrattuna suomalaisiin. Jälkimmäinen voi toisaalta edustaa myös venäläisten geneettisiä vaikutuksia. Pohjoisen Vienan väestöllä geneettiset piirteet erottuvat vienalaisista selvimmin. (Pöllä 1995, 297-298.)

Mm. Pöllän tutkimuksessa tulee esille useita kielellisiä ja kulttuurisia piirteitä Länsi-Vienan alueella, joiden voidaan katsoa tulleen omaksutuiksi erilaisia kulttuurisia piirteitä omanneilta etnisiltä ryhmiltä. Alueen perinteen laajemmassa tarkastelussa tulee esille useita ei-karjalaisen väestön keskuudesta omaksuttuja kulttuuri-elementtejä (Pöllä 1995, 206).

Vanhoja, joko saamelaisen tai suomalaisen populaation edustamia kulttuuripiirteitä, esiintyy Länsi-Vienassa niin paljon, että ne ovat pystyneet jättämään jälkensä alueen kansankulttuuriin. Pöllä tuo esille mm. saamelaisten perinteiseen poronhoitoon liittyviä perinteen elementtejä, joista alueelle muuttanut väestö omaksui piirteitä (Pöllä 1995, 245-253). Vastaavia kulttuurisia lainoja nähdään omaksutun myös suomalaiselta väestöltä (Pöllä 1995, 254).

### **2.3.3 Kansanrunous ja -musiikki**

Kalevalan varsinaisiksi laulumaisiksi tunnustetut alueet, joista kalevalamittaista runonlauluperinnettä on tallennettu merkittävimmin, sijoittuvat kutakuinkin Länsi-Vienan alueelle. Kalevalamittaisen runouden esiintyminen oli varsin runsasta Ylä-Kuittijärven ja Kiitehenjärven välisellä alueella ja siellä erityisesti Kontokin ja Vuokkiniemen kylissä. "Suomen kansan vanhat runot" -julkaisuun koottujen runojen 549 vienalaisesta laulajasta 156 laulajaa oli kotoisin Vuokkiniemeltä. Myös Länsi-Vienan pohjoisosassa sijaitseva Uhtuan alue voidaan lukea merkittäväksi kalevalamittaisen runouden esiintymisalueeksi. (Pöllä 1995, 277-279.)

Vienan pohjoisosissa, erityisesti Kiestingin - Oulangan seudulla 1900-luvun vaihteessa, oli varsin yleistä karjalankielisten joikujen esittäminen. Joikua esiintyi myös etelämpänä Länsi-Vienan alueella Vuonnisessa ja Vuokkiniemellä saakka - muualla Vienassa joikua ei juuri esiinny. Vienassa joikaamista esiintyykin alueilla, joilla asukkaiden kansankulttuurista on havaittavissa saamelaiseen elämäntapaan viittaavia piirteitä. (Pöllä 1995, 284; Lavonen - Stepanova 1992, 142 - 143.)

Kuolan ja Suomen saamelaisten joiuista löytyy yhtäläisyyksiä sekä eroja vienankarjalaiseen joikuun verrattuna. Molemmissa joikulajeissa esiintyy refrengin käyttöä ja ne ovat yhtäläisiä aiheiltaan. Erona saamelaiseen joikuun, vienalaisissa joiuissa esiintyy alkusoinnun käyttöä sekä saamelaista joikua monisanaisempi teksti, sisältäen myös runsaasti epätavallisten sanojen käyttöä. Tämä piirre muistuttaa vienankarjalaisen itkuvirren metaforisia kierreilmauksia. Pohjoisemman Vienan joiuista on löydetty saamelaisjoiulle tyypillisen joiun pitkä rakenne, kun taas Länsi-Vienan joiuille on ominaista myös kalevalamitan käyttö. (Pöllä 1995, 284.)

Lapin murteissa joikumista tarkoittava sana juoigat on ilmeisimmin samaa kielellistä kantaa kuin joikua -verbi vienalaismurteissa. Joiku -käsitteen kielisukulaisuuden ja vienankarjalaisen joiun esiintymisalueen perusteella vienalaisen joiun kantamuotona voidaan pitää saamelaista joikaamistyyliä. Toisaalta kansanrunouden ja -musiikin tutkijat eivät ole päässeet yksimielisyyteen siitä, edustaako vienankarjalainen joiku vanhaa saamelaista jäännettä vai onko kyseessä kalevalamittaista runonlaulua edeltäneen laulumuodon relikti. (Pöllä 1995, 284.)

Itkuvirsitaltiointeja on Länsi-Vienan kylistä tehty runsaasti. Onko sitten saamelainen kulttuuri jättänyt jälkiään länsivienalaiseen itkuvirteeseen?

Itkuteksteissä vienalaisissa itkuissa noudatetaan tiukasti alkusointia, joka on runsaan konsonanttien käytön vuoksi varsin "kovan" kuuloista. Edustavatko länsi- ja pohjoisvienalaiset itkut arkaaisinta itkuvirsikerrostumaa rakenneosiltaan ja onko alueella tapahtuneella akkulturaatiolla ollut vaikutusta tähän?

### **3 AIKAISEMPIA ITKUVIRSIEN MUSIIKILLISTEN PIIRTEIDEN TUTKIMUKSIA**

#### **3.1 A.O. Väisäsen itkuvirsianalyysit**

A.O. Väisänen oli yksi merkittävimpiä traditionaalisen musiikin tutkijoita Suomessa. 1930 - ja 40 -luvulla tekemillään kenttämatoilla ja aineistonkeruilla Väisänen sai koottua arvokasta materiaalia musiikkianalyysille. Väisänen musiikkianalyyseissaan käyttämät länsimaisen musiikin analyysimetodit ja -tematiikka tosin asettavat rajoituksia materiaaliin lähestymisessä, mutta Väisänen Karjalaan suuntautuneilla matkoilla hankkimallaan karjalaisen kulttuurin tuntemuksella on painoarvoa musiikkianalyysissä, tuoden myös Väisäsen itkuvirsianalyyseihin etnomusikologista orientaatiota.

A.O. Väisänen (Väisänen 1990) pyrkii analyyseissään selvittämään itkuvirren musiikillisia piirteitä ja toteaa, etteivät karjalaiset itkuvirret noudata mitään määrättyä runomittaa. Tämän perusteella Väisänen olettaa itkuvirsirunouden Kalevalan runoja alkukantaisemmaksi runomitan perusteella - kuitenkin yhteisenä rakenteellisena piirteenä molemmissa perinnelajeissa esiintyy alkusointu ja kerto. Väisänen löytääkin itkuvirren rikkauden nimenomaan tekstistä viitaten itkun yksitoikkoiseen ja kapealla alueella liikkuvaan melodiaan. Väisänen kiinnittää huomiota itkujen rikkaaseen kuvakieleen: tekstin rikkaiden epiteettien käyttöön, jonka johdosta itkusta tulee vaikeammin ymmärrettävä. Samoin rakenteellisessa mielessä itkuissa käytetään merkityksettömiä apusanoja, joiden avulla itkijä pyrkii saamaan mahdollimman monta lauseen sanaa mahdutetuksi samaan alkusointuun. Kullakin itkijällä on oma tyyliinsä, joka on sukua samoilla seuduilla asuvien toisten laulajien kanssa. (Väisänen 1990, 125 - 126.)

Väisänen havainnoi itkujen melodioita länsimaisen musiikkianalyysin keinoin. Itkuista ilmenee niiden improvisatorinen luonne ja tämä muuntelemisilmiö näkyy Väisäsen mukaan erityisesti itkusävelmissä. Väisänen toteaa muuntelemisilmiön olevan myös osana kalevalaisten runojen laulamissa, joiden esittämisessä laulaja kuitenkin pysyttelee samojen rytmityyppien ja melodialinjojen puitteissa. Itkuissa esittäjä luo uusia rytmi- ja melodiakuvioita koko ajan, jolloin objektiivisen kuvan saaminen itkusta vaatii Väisäsen mukaan koneellisen muistiinpanon. (Väisänen 1990, 131.)

Itkuille ovat tyypillisiä runsaat sävellajivaihtelut. Osan sävellajivaihdoista Väisänen katsoo johtuvan itkijän äänen väsymisestä. Melodiaa Väisänen hahmottaa itkuvirsissä ja runosävelmissä yleiseksi osoittautuneella mollipentakordilla. Luonteenomaisia ovat alasuuntaiset kulut huippu- tai leposäveleltä perussävelelle, joka on tavallisin lopukesävel. (Väisänen 1990, 136.)

Väisäsen analyyseissa absoluuttisten sävelkorkeuksien huomioiminen vaihtamalla alinomaan sävellajimerkintöjä ei välttämättä anna objektiivista kuvaa todellisesta itkuvirsisäveliköstä. Sävellajimuutosten myötä melodioista on monimutkaisempaa havaita säännönmukaisuuksia.

Rytmiikan tarkastelussa Väisänen hakeutuu perinteisen musiikkianalyysin mukaisten iskularakenteiden hahmottamiseen itkuista. Esimerkkinä ovat yhden itkun kaksi toisintoa osoittautuvat rytmikaltaan varsin poikkeaviksi toisistaan: aikaisemmin Väisäsen nuotintama toisinto osoittautui rytmikaltaan sekajakoiseksi ja tempoltaan rubatoksi; saman itkijän myöhempi toisinto on Väisäsen analyysin mukaan tasajakoisen iskualtaan. (Väisänen 1990, 129.)

Väisänen tulkitsee itkuvirren rytmikkaa eri toisintojen välisenä vapaana muunteluna. Mm. Oksenja Mäkiselän esittämän itkun analyysissä Väisänen käyttää useita tahtilajimerkintöjä. Tällä hän perustelee itkun rytmin epävakaisuutta. Itkun rytmikka havainnollistuu hyvin monimutkaiseksi - iskualaryhmittelyssä löytyy kaksijakoisia iskupareja ja niiden esiintyessä kolmesti peräkkäin Väisänen kuvaa rytmitapahtumaa kolmitasaiseksi. Lisäksi Väisäsen analyysissä esiintyy kaksi- ja kolmijakoisten iskualojen yhdistymisiä, joita Väisänen käsittelee viisivaihtoisina rytmeinä. Tällainen rytmijaottelu on Väisäsen mukaan ilmeisimmin peräisin samalla seudulla ilmenneistä viisivaihtoisista runosävelmistä. (Väisänen 1990, 136 - 137.)

Väisänen löytää itkusta muotorakenteen pohjaksi yksisäkeisen rakenteen. Väisänen toteaa ongelmaksi säkeiden rajaamisen ja näkee säerakenteiden muodostuvan eri analysoijien tulkintoina. Väisänen erottelee Oksenja Mäkiselän itkusta kolme sävelmäsäetyyppiä: A, B ja C. Jaottelussaan kolmeen sävelmäsäetyyppiin Väisänen käyttää pohjana säkeiden tekstisisältöä ja melodiarakenteita. Väisänen toteaa, ettei tälläkään tavoin kyetä yksiselitteisesti



määräämään, mikä säetyyppi on kulloinkin kyseessä, johtuen pitkälti analysoijan tulkinnasta. (Väisänen 1990, 136 - 137.)

Merkittävää Väisäsen itkuvirsianalyysissä on, että rytmiiikan tarkastelun osalta ei viitata vapaarytmisyyteen, vaan itkujen rytmiiikkaa pyritään selvittämään iskualahahmotuksella. Väisäsen tulkinta itkutoisintojen välisestä vapaasta muuntelusta kertoisi itkuvirsien tekstien dominoivasta luonteesta itkuimprovisaatioissa. Tekstin muutokset itkutoisunnoissa ovat pienempiä musiikillisten rakenteiden muutoksiin verrattuna.

### 3.2 Anja Salmenhaaran itkuvirsianalyysi

Uudempaa itkuvirsien musiikillisten piirteiden tutkimusta edustaa Anja Salmenhaaran analyysityö *Itkuvirsien musiikillisesta hahmotuksesta* (Salmenhaara 1967). Analyysityön rakenteellisena tekijänä toimii itkuvirsimateriaalin jakaminen viiteen ryhmään alueellisesti. Jaottelun perustana on Lauri Hongon itkuvirsiluokitus itkuvirsien tekstien perusteella viiteen runoalueeseen. Runoalueiksi on määritelty Viena, Aunus, Inkeri, Raja-Karjala ja Tverin Karjala. Analyysissään Salmenhaara pyrkii selvittämään eri runoalueiden itkuvirsien musiikillisten piirteiden eroavaisuuksia sekä karjalaisten itkuvirsien yleisiä musiikillisiä piirteitä.

Kultakin runoalueelta on analyysiin valittu kahden eri itkijän esittämiä itkuvirsitoisintoja. Salmenhaara mainitsee nuotintamisen olevan epäsopeva itkuvirsien graafinen merkitsemistapa ja toteaa länsimaisen nuottikirjoituksen

soveltuvan vain länsimaisen musiikin periaatteille soveltuvan musiikin notaatioon. Samassa yhteydessä hän viittaa transkription subjektiivisuuteen - eri musikologien transkriptiot voivat vaihdella suuresti länsimaisen nuottikirjoituksen puitteissa. Salmenhaara käyttää kuitenkin analyysissään perinteisiä nuotinnoksia täydentäen niitä lisämerkinnöin esim. säveltasoin poiketessa huomattavasti länsimaisen musiikin puoliaskeljärjestelmästä. (Salmenhaara 1967, 132.)

Analyysi etenee tehtyjen nuotinnosten pohjalta. Salmenhaara ei käytä nuotinnoksissaan Väisäsestä poiketen tahtilajimerkintöjä, johtuen säännöllisten metriikka-vojen puuttumisesta. Tahtiviivaa käytetään erottamaan sitä seuraava iskuinen sävel.

Salmenhaara korostaa edelleen itkuvirren nuotintamisen likimääräisyyttä havaiten ongelmaksi mikrintervallien esiintymisen ja niiden huomioonottamisen nuotinnoksissa. Salmenhaara pohtii, ovatko mikrintervallit esittäjän esityksellistä epävarmuutta vaiko itkuvirren säveljärjestelmään kuuluva piirre. Salmenhaara nojautuu edelliseen tulkintaan viitaten säveltasoinen stabiiloitumiseen esityksen epävarman alun jälkeen. (Salmenhaara 1967, 133.)

Itkuvirren yleiseksi säveliköksi karjalaisissa itkuvirsissä Salmenhaara määrittelee mollimuotoisen peruspentakordin. Melodiaa hallitsee asteittaisena sävelkulkuna etenevä laskeva linja ääripisteinään huippusävel ja perussävel. Salmenhaara määrittelee itkuille rakenteita, joiden peruselementteinä toimivat vapaasti improvisoidut kertautuvat säkeet tai säeryhmät. Itkuille ei löydy alueellista rakennetyypijakautumaa. (Salmenhaara 1967, 150-151.)

Rytmiikan osalta, esim. vienalaisia itkuja analysoidessaan, Salmenhaara toteaa tasa- ja kolmijakoisten iskualojen vuorottelevan vapaasti. Rytmii on epätarkasti merkittävässä ja karakteristiseksi rytmipiirteeksi Salmenhaara havaitsee loppupitkän rytmin käytön. (Salmenhaara 1967, 134.)

Rytmiikan peruselementiksi Salmenhaara määrittelee tasa- ja kolmijakoisten iskualojen vapaan vuorottelun. Rytmisesti rikkaimmiksi osoittautuvat vienalaiset itkut. Rytmisen ajattelun perustana ei Salmenhaaran mielestä ole usein itkujen yhteydessä mainittu viisijakoinen tahtilaji, vaan kaksi- ja kolmijakoisten yksiköiden säännötön vuorottelu: *"Usein saattaa esiintyä monia samanjakoisia iskualoja perätysten, kunnes yksi erijakoinen särkee metrin."* Rytmiikan monimutkaisuus muodostuu erijakoisten iskualojen vuorottelun lisäksi runsaasta vapaasta rytmiiikasta, josta Salmenhaara käyttää nimitystä mikrorytmiiikka. *"Rubatotempoisuuden lisäksi esiintyy myös selviä kokonaistempon muutoksia."* (Salmenhaara 1967, 152.)

Rytmin ja tekstin suhteen tarkastelussa Salmenhaara toteaa, että kielen ja musiikin rytmiiikka eivät vastaa toisiaan, johtuen siitä, että kielen aksentit eivät osu melodian iskuisille sävelille. *"Teksti tuntuu sovitettuna erillään olemassaoleviin melodisrytmisiin sävelmäkaavoihin."* Salmenhaaran mukaan säeloppujen perussävelrepetitiot johtuvat ehkä siitäkin, että koko tekstisäe ei ikään kuin ole mahtunut musiikilliseen säkeeseen, ja jäljelle jääneet sanat tai tavut esitetään yksinkertaisesti perussäveltä toistamalla. (Salmenhaara 1967, 152.)

Salmenhaara toteaa analyysinsä osoittavan useita aikaisempia oletuksia itkuvirren musiikillisista piirteistä oikeiksi. Tekstin ja melodioiden huono yhteensopivuus on osoitus sävelmän toissijaisesta asemasta itkuissa, jonka myös Väisänen toteaa analyysissään. Analyysi ei tue Hongon kaltaista jaottelua runoalueisiin, koska merkittäviä musiikillisia eroja ei viiden eri runoalueen

itkuissa Salmenhaaran analyysin mukaan esiinny. Salmenhaara näkee alueellisia eroja merkityksellisemmiksi eri esittäjien väliset erot, jotka saattavat runoaluiden sisällä olla suurempia kuin eri runoalueiden väliset erot. (Salmenhaara 1967, 152-154.)

### **3.3 Elizabeth Tolbertin itkuvirsitutkimus**

Elizabeth Tolbertin (Tolbert 1988) itkuvirsiä käsittelevä etnomusikologinen tutkimus tarkastelee itkuvirsiä musiikillisen näkökulman lisäksi osana karjalaista kulttuuria. Tolbert kuvailee itkuvirttä karjalaisessa maailmankuvassa keskeisenä toiminnallisena kulttuurimetaforana. Mm. itkuvirren rakenne ja sen esittäjän äänenväri ovat osa symbolista järjestelmää, joka ilmentää karjalaiselle kansanuskolle olennaista kosmologiaa. Itkuvirttä ei tule tarkastella pelkästään sen erityisellä kulttuurikontekstilla ja sitä ympäröivillä konsepteilla karjalaiseen kansanuskoon, vaan on tarkasteltava myös itkuvirren musiikillista ääntä itseään, joka on rakenteissaan ilmentävä ja myötävaikuttava transsinomaisen tilan synnyttämisessä, joka taas on välttämätön Tuonelan matkan onnistumisessa. Tolbert näkee itkuvirren erityisen merkittävänä esimerkkinä kielen, musiikin ja tunteiden ilmaisemisen vuorovaikutuksesta, joka ilmenee puheen, laulun ja itkun sekoituksena. Yksi tärkeimmistä syistä tutkia itkuvirsiä on Tolbertin mukaan se, että ne johtavat tapaustutkimukseen symbolisista prosesseista, joissa musiikilliset muodot verhoutuvat tunteilla ja sitä kautta tarkoituksella. (Tolbert 1990, 80 - 81.)

Tolbertin mukaan itkuvirren prosessin tarkastelu voi auttaa valaisemaan siihen liittyviä teoreettisia aiheita, kuten musiikin liittymistä rituaaleihin, sukupuolirooleihin ja ilmaisevaan käyttäytymiseen. Itkuvirsiprosessin tarkastelulla voidaan saada tietoa myös psykobiologisten ja kulttuurin vaatimien ilmaisumerkityksien suhteiden rakenteista ja erilaisten ilmaisu-keinojen keskinäisistä suhteista kulttuurissa. (Tolbert 1990, 82 - 83.)

Tolbert on kerännyt itse itkuvirsimateriaalia Karjalaan suuntautuneella tutkimusmatkallaan. Vuonna 1985 äänittämiään itkuja Tolbert pitää köyhempinä esimerkkeinä kuin mitä kerättiin viime vuosisadalla tai vielä myöhemmin Venäjän Karjalasta (Tolbert 1990, 83).

Tolbertin mukaan jo ensimmäisen kuuleman perusteella ja ilman välttämätöntä kulttuurista tietoa yksi huomiota herättävimmistä havainnoista on se, että karjalaisen itkun musiikilliset parametrit esiintyvät hyvin joustavina, epävakaina, miltei hatarina rakenteina ja että epäselvyyttä rakenteellisissa suhteissa on runsaasti. Sävelkorkeudet, sävellajit, sävelalueet ja säerakenteet eivät ole kiinteitä ja muuttuvat jatkuvasti itkun aikana. Koska Tuonela on peilikuva tästä maailmasta, rituaalikohtaukset täytyy esittää käänteisellä tavalla - tavalla, joka kuvaa niiden suoraa vastakohtaisuutta jokapäiväisen elämän maallisille toiminnoille. Itkuteksteissä käytetyt ilmaisumerkitykset ovat täydellisessä vastakkaisuudessa tavalliseen puheeseen ja sellaisina ovat erityisen sopivia kuolleiden käänteiseen maailmaan. Ilmeikäs kieli palvelee rituaalin suojelemista. Itkusanat voidaan valita pikemminkin kieliasunsa kuin tarkoituksensa perusteella. Epävakaa ja epäselvät musiikilliset elementit itkuissa ovat ilmaus sen salaisesta luonteesta, seuraus musiikillisesta esitystyylisestä, joka on huomiota herättävässä vastakohtaisuudessa muiden karjalaisten musiikkityylien suoraviivaisille esitystyyleille. Esityksen tehokkuus määräytyy sen vuoksi symbolisista periaatteista kiinnipitämiseen. (Tolbert

1990, 86 - 87.)

Yleisimmällä rakenteen tasolla itkun fraasi voidaan esittää kuvana. Kuvasta käy ilmi melodian laskeva muoto sekä itkun yleinen esitysmaneeri - nyyhkyttään esitetty resitatiivinomainen melodia, joka rajoittuu puheeseen, voihkintaan ja lauluun. Tällaisen ulkonäkömotiivin yleisen rakenteen lisäksi yleisin rakenne karjalaisessa itkuvirressä on laskeva, sekunti-intervallikulkuna etenevä melodiafraasi, joka liikkuu kvartin tai kvintin alueella toistuen loputtomien koristeluin. Sävellaji voi olla lähellä molliä, vaikka itkun sävelmateriaali ei ole peräisin järjestäytyneestä skaalasta vaan pikemminkin käytetään sävelkorkeuksia, jotka voitaisiin luokitella "neutraaliksi" terssiksi, "korotetuksi" perussäveleksi tai "korotetuksi" kvartiksi. Sävelkorkeudet eivät ole kiinteitä, joten on parempi puhua sävelalueista, koska sävelkorkeudet elävät esityksen ajan. Tolbert esittää melodian linjoja graafisesti Music Mapper - tietokoneohjelmalla. (Tolbert 1990, 86 - 87.)

Tolbertin mukaan aivan kuten kaikessa symbolisessa käyttäytymisessä, myös itkuvirsien yhteydessä sen musiikilliset piirteet toimivat useilla muototasolla samanaikaisesti. Hahmottamansa muotosarjarungon sisällä Tolbert esittää kolme hierarkista muodon tasoa (kuva 1), jotka leikkaavat kulttuuria kolmessa selvästi erotettavassa pisteessä, samanaikaisesti selittäen ja viitaten toinen toisiinsa. Laajimmalla muototasolla itkun fraasia dominoi musiikillinen formula, joka täytetään kunkin esityksen vaatimusten ja hetken inspiraation mukaisesti. Tällä tasolla musiikilliset näkökohdat ovat vallitsevina, sisältäen parametreja kuten melodian laajuus, sävelmateriaalit ja tonaalinen hierarkia, alku- ja kadenssimelodiaformulat, säerakenne, karakterit rytmirakenteet sekä pulssin olemus tai sen puuttuminen. Tämä muototaso koostuu kulttuurille tyypillisestä melodiarakenteesta. Muototaso on riittävä kuvataksaan yleisiä piirteitä karjalaisen itkun säveltyypistä. Tolbert täydentää tätä muototasoa pienemmän

tason analyyseillä, jotta kyetään paljastamaan yksiselitteisiä yhtymäkohtia musiikillisten ja muiden kulttuuristen parametrien välille. (Tolbert 1990, 88 - 89.)

Kuva 1. Itkuvirren muototasorakenne (Tolbert 1988, 167).

makro		mikro
musiikki hallitsevana	kieli hallitsevana	symbolinen järjestelmä hallitsevana
sävellaji melodiset piirteet aloitus- ja lopetus- formulat sävelalue pulssi tai sen puuttuminen	tekstillis-melodiset piirteet runomitta musiikillisten aksenttien sijoittuminen	itkukuvat mikro-tonaalinen toiminta mikro-rytmisen toiminta

Tolbertin etnomusikologisessa itkuvirsitutkimuksessa huomioidaan musiikillisten piirteiden hahmotuksessa niiden liittyminen karjalaisen kansanuskon symbolismiin. Itkuvirsille tunnusomainen improvisatorinen ja vaikeaselkoinen musiikillinen rakenne on mahdollista hahmottaa kontekstinsa kautta. Musiikillisten piirteiden hahmottaminen voi selkiytyä, kun niiden funktiot saadaan selville.

#### **4 ITKUVIRREN ANALYYSIMENETELMÄ**

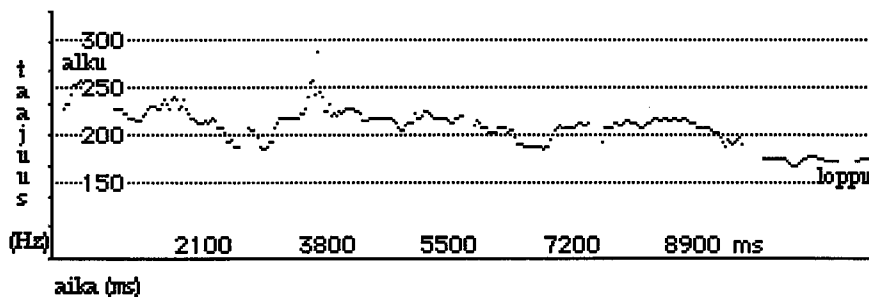
Tämän tutkimuksen analyysi kohdennetaan itkuvirren rytmiikan hahmottamiseen. Aluksi tarkastellaan itkuvirren yleistä rakennetta ja siihen liittyviä analyysin kannalta oleellisia käsitteitä. Itkuvirsien rytmiikan analyysimenetelmä on aineistolähtöinen (itkunauhoitteet), jolloin olemassa olevia käsitteitä tarkennetaan aineiston pohjalta. Samalla luodaan uusia tarkentavia käsitteitä ja määrittelyjä. Itkuvirsien sävelrakenteiden osalta todetaan niiden alaspäinen sävelkulku säkeissä. Muuten melodiset rakenteet sivuutetaan. Itkuvirren rytmiikan analysoinnissa huomioidaan fraaseittain muodostuva kokonaisrakenne, tempo sekä rytmisten tapahtumien määrittäminen.



## 4.1 Fraasit

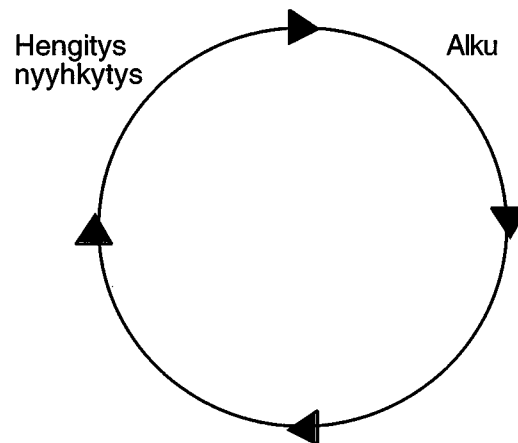
Itkuvirren makrorakenne hahmottuu varsin selkeästi. Aikaisemmissa itkuvirsiä käsitelleissä tutkimuksissa on mainittu itkuvirren melodian laskeva muoto säkeissä. Etenkin vienankarjalaisessa itkuvirressä yleinen piirre on laskeva melodialinja. Tässä analyysissä musiikillisesta säkeestä käytetään nimitystä fraasi. Kuvasta 2 käy ilmi itkuvirren fraasin melodian laskeva muoto graafisesti esitettynä.

*Kuva 2. Itkuvirren fraasin melodian laskeva muoto. Kuva on näkymä Signalyze 3.12 -tietokoneohjelmasta.*



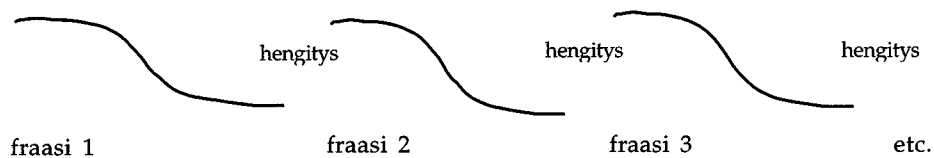
Itkuvirren fraaseja erottavat toisistaan hengitystauot. Tämän tutkimuksen analyysissa ei ilmene hengityspaikkoja kesken fraasin. Elizabeth Tolbert esittelee itkuvirren etenemisen ikonina kuvan 3 mukaisesti.

Kuva 3. Itkuvirren fraasirakenne ikonina (Tolbert 1988, 281).



Itkuvirren muodostumista fraaseittain voidaan havainnollistaa myös toisenlaisena kuvana, kuvan 4 mukaisesti, jossa Tolbertin esittelemä rakenne on avattu. Tässä kuvassa tulee esille myös melodian laskeva linja fraaseissa.

Kuva 4. Itkuvirren rakenne.

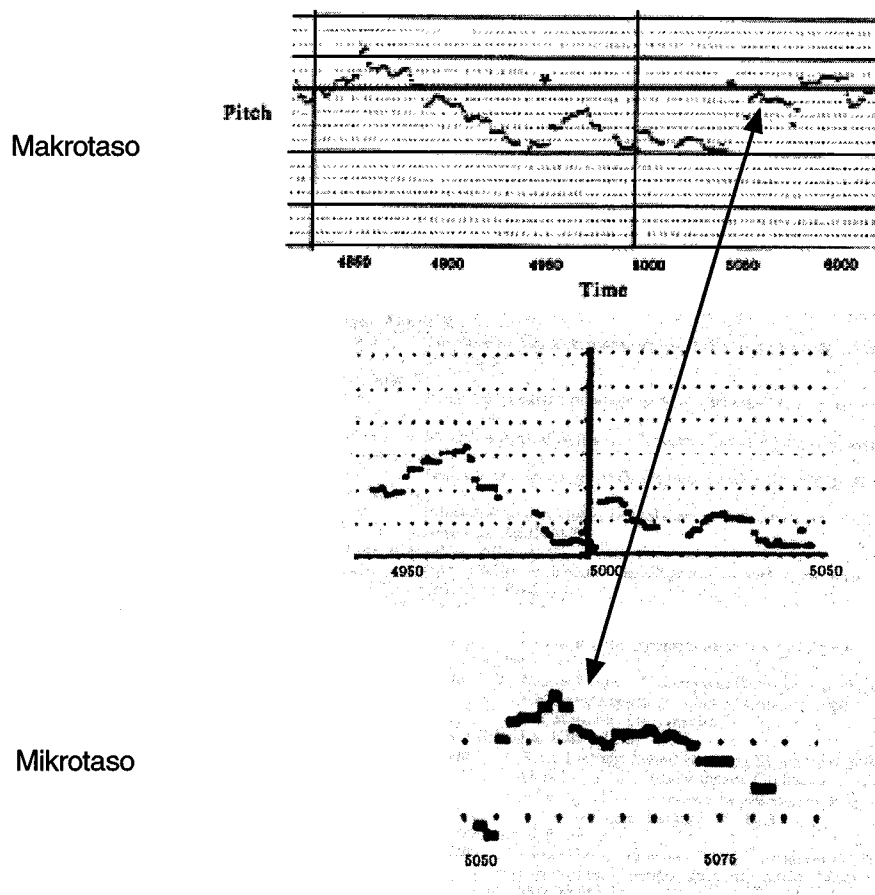


Tämän tutkimuksen kolme itkuvirttä ovat pituudeltaan 10, 12 ja 22 fraasin mittaisia. Fraasien mitat vaihtelevat ilmeisesti tekstin mukaan - yleisesti hengitystaukoihin rajautuvat fraasit ovat makrorakenteeltaan samanlaisia.

Fraasit muodostuvat yksittäisistä sävelistä tai rytmiiikkaa tutkittaessa iskuista. Vienankarjalainen itkuvirsi etenee pääsääntöisesti tekstin tavu/isku - periaatteella. Näin ollen voidaan sanoa, että itkijän käyttämä teksti määrä pitkälti fraasin pituuden ja siinä käytettävien iskujen määrän.

Vaughn (1990) tuo esille melodian mikro- ja makrotasojen tarkastelun graafisella mallilla, jota Tolbert on soveltanut itkuvirsitutkimuksessaan. Melodiassa havaitun äänen huojumisen (vibraton) rakenteen analysointi ja äänen huojumisen esittäminen graafisesti on tuonut esiin mielenkiintoisia seikkoja itkuvirren rakenteesta. Graafisilla kuvauksilla on saatu esille rakenteellisia samankaltaisuuksia vertailtaessa itkuvirren melodiamuotoja (makrotaso) fraasin yhden sävelen äänenhuojuntarakenteen muotoon (mikrotaso).

Kuva 5. Itkuvirren melodian mikro- ja makrotasot (Vaughn 1990, 119).



Kuvan 5 yläosassa on yhden itkun loppuosan fraasin äänenkorkeuskäyrä, jossa ilmenee selvää äänen huojuntaa. Keskimäinen kuva on suurennos fraasin loppuosasta (asteriksien rajoittamat aikayksiköt 4950 - 5050 millisekuntia). Verrattuna koko fraasin muotoon, suurennoksen muoto näyttää ilmeisen samanlaiselta. Kuusinkertainen suurennos äänenhuojunnasta tuo esille nousevan motiivin kuvan, joka vastaa fraasin loppuosan muotoa ja samalla koko fraasin muotoa.

## 4.2 Tempo

Kuulokuvan perusteella itkuvirsistä on vaikea hahmottaa säännöllistä pulssia. Näin ollen tempoa on vaikea ja toisaalta tarpeeton määrittää, koska se vaihtelee alinomaa. Samoin kuin joiut, itkuvirret ovat yhden esittäjän tuottamia toisintoja tai improvisaatioita. Molemmat perinnelajit ovat säästyksettämiä, eikä niitä yleensä esitetä kollektiivisesti. Kollektiivinen esittäminen vaatisi säännöllisempää tempoa tuotoksen onnistumiseksi. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna itkijällä on tuotoksessaan rytmisen vapaus perinteen luonteen kontekstissa.

Kiinteän tempon tai pulssin puuttumisen vuoksi itkuvirren rytmiiikan hahmottamiseen on etsittävä uudenlaisia ratkaisumalleja. Säännöllisen pulssin puuttuminen voi saada itkuimprovisaation kuulostamaan monimutkaiselta ja jopa vapaarytmiseltä. Rytmisen improvisoinnin on kuitenkin noudatettava jonkinlaisia sääntöjä - muutoin olisi kyse täysin vapaasta improvisaatiosta, josta jo aikaisempiin itkuvirsitutkimuksiin nojautuen ei voi olla kyse.

## 4.3 Rytmisten tapahtumien määrittely: lyhyt sävel - pitkä sävel - hahmotusmalli

Useissa musiikkikulttuureissa on pyrkimys rytmiiikan osalta jakaa sävelten kestot lyhyeen ja pitkään säveleen. Saamelaista joikua ja sen rytmiiikkaa

tutkinut Ilpo Saastamoinen (Saastamoinen 1994, 18) epäilee joiun rytmiiikan alunperin perustuneen kahden rytmisen perusyksikön - pitkän ja lyhyen sävelen - kahtiajakoon. Tutkimuksessaan Saastamoinen hakee ajatukselleen perusteluja aivofysiologi Matti Bergströmin (Bergström 1979, 136) toteamuksesta, jonka mukaan ihmisen mielellä on pyrkimys matematisoida ja kvantisoida kaikki mieleemme piiriin kuuluva johtuen sisäisen avaruutemme lukuavaruusluonteesta. Ihminen kokee ensi sijassa kaiken pienempänä, suurempana tai yhtä suurena. Saastamoinen näkee, että näille kahdelle rytmiselle yksikölle on kehittynyt aikojen saatossa kiinteä suhde - pitkän ja lyhyen sävelen systemaattinen käyttö (Saastamoinen 1994, 18).

Myös Elizabeth Tolbert mainitsee itkuvirsitutkimuksessaan karjalaisista itkuista tunnusomaisen lyhyen ja pitkän sävelen motiivin käytön. Tämä koskee erityisesti pohjoisen Karjalan itkuja. (Tolbert 1988, 183-184.)

Lyhyen ja pitkän sävelen käytön ajatusta voidaan haluttaessa laajentaa koskemaan myös länsimaista musiikkia ja musiikkianalyysia. Jos säveliä nimenomaan vertaillaan toisiinsa eli tarkastellaan esim. peräkkäisten sävelten kestojen suhteita tai niistä muodostuvia rytmimotiiveja, voidaan siinä yhteydessä sävelten kestoja tulkita pitkän sävelen suhteena lyhyeen tai toisinpäin. Ajatuksena tässä on määritellä kullekin sävelelle sen funktio verrattuna muihin säveliin. Funktio voi olla sävelen tai sen keston suhde sitä seuraavaan tai edeltävään säveleeseen. Samalla tavoin rytmiset kokonaisuudet, kuten jo muutamasta sävelestä koostuvat rytmimotiivit, voivat saada musiikkituotoksen rytmirakenteessa omat funktionsa. Sävelelle annettu aika-arvo (erityisesti nuotinetussa musiikissa) ei siis ole itseisarvo, vaan sävelen pituuden luonne voi vaihdella nimenomaan sävelen funktion mukaan.

Kurkela (Kurkela 1991) on analysoinut länsimaista taidemusiikkia mikroajankäytön kannalta. Mittaamalla eri sävelten kestot tarkasti (millisekunnin tarkkuudella) voidaan saada selville suuntaa siitä, mitä esittäjä on halunnut temponmuutoksillaan tuoda teoksesta esille ts. minkälaisen funktion kukin sävel on saanut. Säestyksellisen funktion saaneet äänet voivat olla kestoltaan yhteneväisempiä kuin esim. melodialinjan vaatimat hidastukset ja kiihdytykset. Länsimaisen musiikillisen ajattelun omaava esittäjä ajattelee ja esittää musiikkiaan nuottikuvan pohjalta ja rikastuttaa sitä mm. mikroaikaa hyväksi käyttäen.

Traditionaalisessa musiikissa ajattelutapa ja musiikin tuottaminen on useinmiten toisenlaista. Nuottikuvan sijasta esittäjällä voi olla mallinaan esim. kuulemansa versio kansansävelmästä. Ts. hänellä on käsitys siitä, miltä musiikkiesityksen tulisi kuulostaa. Musiikin ulkoaoppiminen vaatii omat muistikeinonsa ja prosessinsa, jotta musiikillisen tapahtuman pystyisi toistamaan halutulla tavalla uudelleen ja uudelleen. Yleensä kansanmuusikot muistavat suuria määriä musiikkia, jonka vuoksi ulkoaoppimisen menetelmät ja musiikin rakennusosat eivät voi olla kovinkaan monimutkaisia. Muistin apuna toimii usein kansansävelmään liittyvä teksti, jonka mieleen painaminen esimerkiksi tarinan muodossa auttaa myös tuomaan laulun melodian mieleen.

Toisaalta kansansävelmän teksti voi asettaa rajoituksensa itselleen musiikille. Runsas teksti ja tarinat vaativat jo esittäjältään paljon, mikä taas voi aiheuttaa sen, että musiikissa rytmin ja melodian tulee olla yksinkertaisia kokonaisuuden muistamisen ja luomisen kannalta. Itkuvirren musiikillisten piirteiden yksinkertaisia rakenteita voitaisiin perustella monimutkaisella ja rikkaalla itkutekstillä, jonka tuottaminen metaforisine ilmauksineen ja alkusointeineen edellyttäisi yksinkertaista musiikintuottamisprosessia. Kansansävelmien tekstin ja musiikillisten rakenteiden suhteiden tutkiminen vaatisi oman syvemmälle

vievän tarkastelun - todettakoon tässä perusolettamukseksi, että itkuvirsien musiikillisten rakenteiden on oltava yksinkertaisia, jotta itkijä kykenee tuomaan itkun syvävaikutteista tekstiä esille.

Rytmiikan hahmottamiseksi itkuvirrestä on etsittävä ja määritettävä rytmiikan perusyksiköt - yksittäiset rytmiset tapahtumat - iskut ja tauot. Yksittäiset rytmiset tapahtumat erottelemalla ja mittaamalla voidaan saada selville, rakentuuko itkuvirren rytmiikka pitkän ja lyhyen sävelen käytölle.

### **4.3.1 Mittaukselliset perusteet lyhyt-pitkä -hahmotusmalliin**

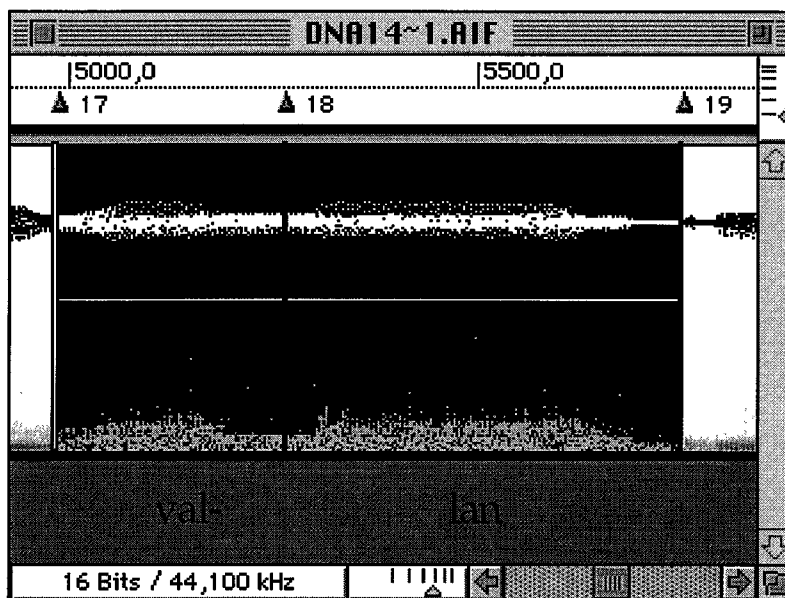
Vienankarjalaisten esittäjien itkuvirsiä kuunnellessa voi sen rytmiikan ainakin aluksi hahmottaa varsin monimutkaiseksi. Näin onkin, sillä rytmisen ajattelu, jolla se on luotu poikkeaa mitä ilmeisimmin siitä, mihin olemme tottuneet. Erityisesti tähän vaikuttaa kiinteän pulssin puuttuminen. Itkuvirren rytmin nuotintaminen perinteisen musiikkianalyysin keinoin olisi vaikeaa ja myös tarkoituksenmukaisetonta, mikäli sillä halutaan havainnollistaa itkuvirren rytmiikan rakennetta.

Itkuvirren rytmiikan havainnoillistamiseksi tässä analyysissä sovelletaan hahmotusmallia lyhyt/pitkä sävel. Itkuvirren tallentaminen tietokoneelle digitaaliseen formaattiin mahdollistaa musiikillisten tapahtumien tarkan analysoinnin. Esim. itkuvirren säettä voidaan tietokoneohjelman avulla kuunnella hidastettuna ja graafisen näytön ominaisuuksia apuna käyttäen päästään käsiksi esim. ajallisesti hyvin pieniin mittayksiköihin (millisekunnit).



Tutkimuksen analyysia varten itkuvirsien sävelten kestot mitattiin tarkasti käyttäen apuna SoundEdit 16 -tietokoneohjelmaa<sup>4</sup>. Tällä menetelmällä saatiin mitatuksi kunkin rytmisen tapahtuman absoluuttinen kesto. Kuvassa 6 näkyy kahden rytmisen tapahtuman (itkutekstin tavu vastaa yhtä iskua) määrittäminen päällekkäin olevista äänenpaine- ja spektrogrammikuvaajista.

*Kuva 6. Täytesana "vallen" itkuvirren äänenpaine- ja spektrogrammikuvaajassa. Kuvaajasta voidaan määrittellä varsin tarkasti esim. konsonantin ja vokaalin vaihtumisen sijainti. Tässä tapauksessa kuvaajaa käytetään kaksoiskonsonantin (l-l) rajan määrittämiseen.*



<sup>4</sup> Itkunauhoitukset muutettiin analogiääninauhoilta digitaaliseen muotoon SoundEdit 16 (versio 2.0.1.) -tietokoneohjelmalla. SoundEdit 16 -ohjelman avulla voitiin määrittää rytmisten tapahtumien alku- ja päätepisteet amplitudi- ja spektrogrammikuvaajia käyttäen. Ohjelmaa käytettiin Macintosh -käyttöjärjestelmässä (Power Macintosh 8100/100 7.5.5).

Tietokone tai ohjelma ei kuitenkaan yksinään voi tehdä analyysia, vaan kuulokuva itkuvirrestä on vähintään yhtä tärkeä. Spektrogrammikuvaajan ohella kuulokuvaa hyödynnettiin erityisesti silloin, kun haluttiin löytää tarkka kohta sävelen alkamiselle ja päättymiselle itkutekstin vokaalikonsonanttirakenne huomioon ottaen. Sävelen alkamisen ja päättymisen määrittelyä auttaa tieto itkuvirren etenemisestä sävel/tavu -periaatteella. Absoluuttiset sävelten mitat vastaavat näin ollen tavujen laulettuja pituuksia. Kaksoiskonsonanttien yhteydessä (esim. l-l tai t-t) sävelet on pyritty erottamaan äänenpaine- ja spektrogrammikuvaajissa konsonanttien puolivälistä ja kuulokuvan perusteella iskujen rajapaikkaa on siirretty tarvittaessa jomman kumman konsonantin suuntaan. Pelkän spektrogrammikuvaajan perusteella kaksoiskonsonanttien välistä rajaa olisi ollut mahdotonta määrittää. Digitaalisessa formaatissa olevia äänitteitä voitiin kuunnella mm. hidastettuna, jolloin oli mahdollista analyttisen kuuntelun avulla määrittää kaksoiskonsonanttien rajapaikkojen likimääräinen sijainti. Huomion kohteena olivat myös melismaiskut, joiden määrittämisessä kuulokuvalla oli myös keskeinen merkitys.

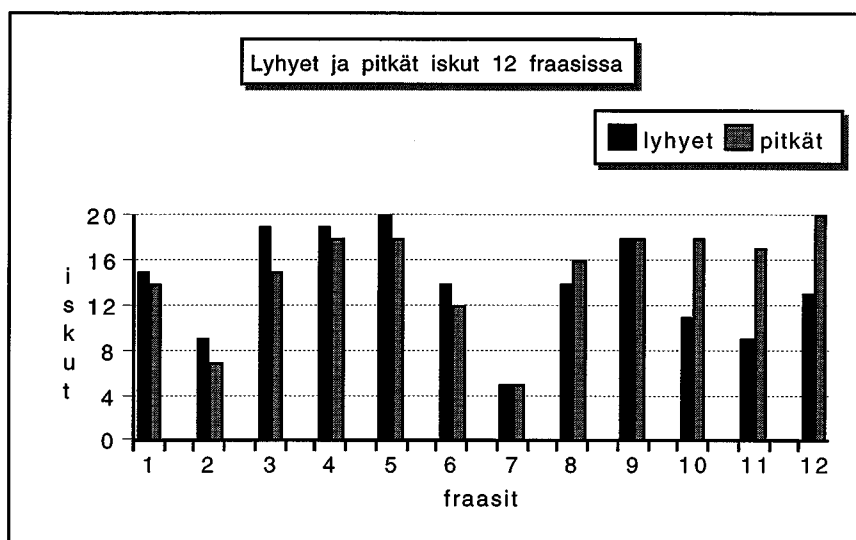
Rytmisten tapahtumien etsiminen ts. iskujen määrittäminen pitkiksi tai lyhyiksi säveliksi aloitettiin laskemalla aluksi iskujen lukumäärät koko itkuvirressä ja eri fraaseissa. Saatujen iskujen pituuksien perusteella saatiin sävelet jaettua lyhyiin ja pitkiin iskuihin.

*Kuva 7. Iskujen kestot ja niiden pyöristetyt arvot millisekunteina yhdessä itkuvirren fraasissa.*

104.1	≈	104 ms
291.4	≈	291 ms
383.1	≈	383 ms
333.1	≈	333 ms
581.9	≈	582 ms
257.2	≈	257 ms
133.9	≈	134 ms
261.2	≈	261 ms
517	≈	517 ms
259.8	≈	260 ms
268.1	≈	268 ms
310.6	≈	311 ms
502.9	≈	503 ms
599.3	≈	599 ms
162.6	≈	163 ms
708.5	≈	709 ms

Millisekunnin tarkkuuteen pyöristetyt iskujen kestot jaettiin fraaseittain lyhyisiin ja pitkiin kestoihin. Kunkin fraasin iskujen pituuksista määriteltiin raja pitkille ja lyhyille iskuille. Lyhyelle ja pitkälle iskulle laskettiin keskiarvot, jotta voitaisiin tarkastella lyhyen ja pitkän iskun keston suhdetta. Laskennassa käytettiin Domna Huovisen itkuvirttä. Virsi muodostuu kahdestatoista fraasista, joista kutakin tarkasteltiin erikseen itsenäisinä yksikköinä. Lyhyitä ja pitkiä säveliä hahmotettiin virren fraaseista kaavion 1 mukaisesti.

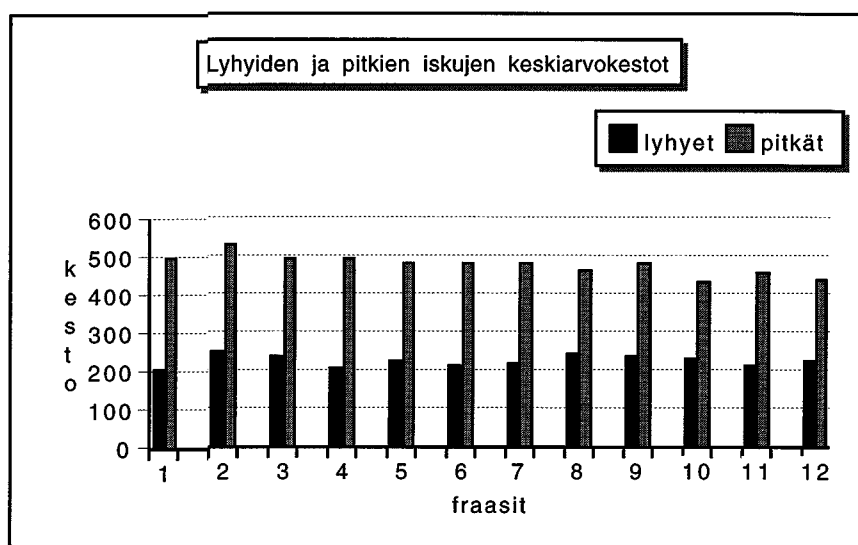
*Kaavio 1. Iskujen absoluuttisten pituuksien mukaan luokitellut lyhyiden ja pitkien iskujen lukumäärät eri fraaseissa.*



Lyhyen ja pitkän iskun keston keskiarvoa mitattaessa huomioitiin muutamat muista iskuista selvästi pidemmät tai lyhyemmät sävelet. Esim. Domna Huovisen itkuvirren kolmannessa fraasissa oleva pitkä lopetussävel ja muutama muista lyhyistä sävelistä erottuva isku jätettiin keskiarvoa laskettaessa pois. Näin saatiin ääriarvot pois häiritsemästä keskiarvon reabiliteettia. Kuten kaaviosta on nähtävissä, pitkiä ja lyhyitä iskuja esiintyy varsin tasaisesti koko itkun aikana. Itkun alun hieman lyhyiden iskujen dominoiva rakenne muuttuu itkun loppupuolella päinvastaiseksi.

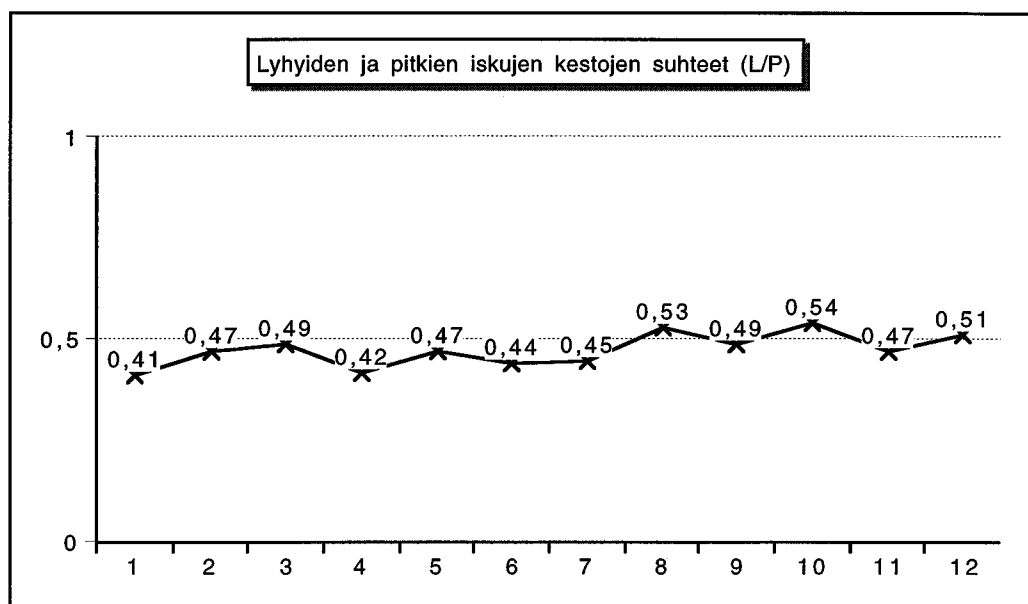
Seuraavaksi tarkastellaan itse iskujen kestoja. Fraaseittain laskettiin lyhyille ja pitkille iskuille keskiarvokestot. Domna Huovisen itkuvirren 12 fraasin lyhyiden ja pitkien iskujen keskiarvokestot näkyvät kaaviossa 2 millisekunteina.

Kaavio 2. Lyhyiden ja pitkien sävelten keskiarvokestot Domna Huovisen itkuvirren 12 fraasissa.



Kuten kaaviosta näkyy silmämääräisesti, lyhyiden sävelten keskiarvokestojen suhde pitkiin on luokkaa 1:2. Kun näistä keskiarvoista lasketaan koko itkuvirren lyhyen ja pitkän iskun keskiarvokestot, saadaan arvoksi lyhyelle iskulle 226 ms ja pitkälle 477 ms. Vastaavasti lyhyiden sävelten keskiarvokestojen mediaaniksi muodostuvat lyhyille iskuille 224 ms ja pitkille 481 ms. Lyhyiden ja pitkien iskujen kestojen suhteet muodostuvat 12 fraasissa kaavion 3 mukaisesti.

Kaavio 3. Lyhyiden ja pitkien iskujen kestojen suhteet Domna Huovisen itkuvirren 12 fraasissa.



Kun näille suhdeluvuille lasketaan keskiarvo ja mediaani, arvoiksi saadaan molemmille 0,47. Suhdelukujen hajonta on varsin pieni  $0,54 - 0,41 = 0,13$ . Edellä olevien laskutoimitusten perusteella voisi sanoa, että itkuvirren rytmi on varsin säännönmukainen ja että se olisi mahdollista kirjoittaa nuotille aika-arvoina. Nuottikuvan antamasta rytmistä ei kuitenkaan voisi hahmottaa itkuvirren rytmiiän koko luonnetta, vaikkakin lyhyet ja pitkät sävelet sillä toki voitaisiin erotella. Nuottikuva ei myöskään vastaisi itkuvirren esittäjän rytmin ajattelumallia. Mitä sitten laskelmat kertovat on se, että itkuvirrellä voi olla lyhyen ja pitkän sävelen käyttöön perustuva rytmisen järjestelmä.

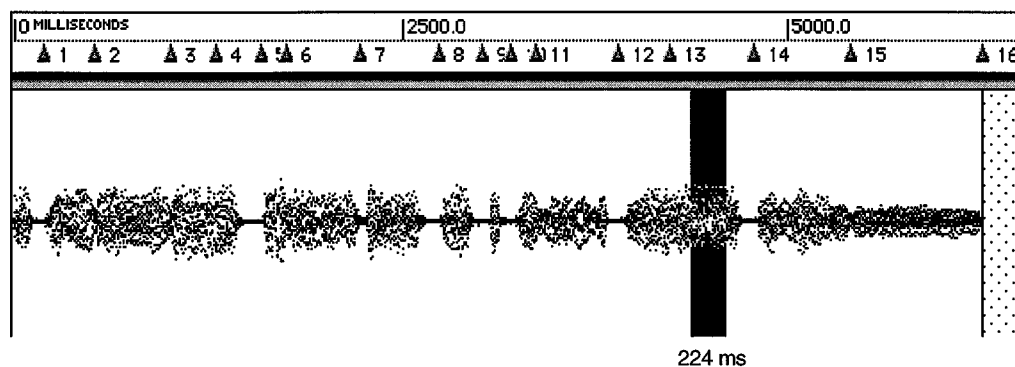
### 4.3.2 Iskujen funktioiden määrittäminen

Kunkin iskun luokittelu joko pitkäksi tai lyhyeksi vaatii lisäksi kunkin iskun funktionaalisen tarkastelun. Tarkan iskujen kestojen mittauksen jälkeen pitkäksi iskuksi mitattu ja luokiteltu sävel voi sen funktion tarkastelun jälkeen saada lyhyen iskun määritelmän. Tässä määrittelyssä itkuvirren perättäisten iskujen kuuntelulla on keskeinen merkityksensä. Seuraavassa määritellään lyhyet ja pitkät iskut iskujen mittauksen perusteella ja sen jälkeen kuulokuvan avulla tehty iskujen funktionaalinen määrittely.

Iskujen mittaamisessa tulosten saaminen objektiivisiksi sisältää omat ongelmansa. Tilanne on rinnastettavissa nuotinnoksen laatimiseen. Iskujen mittaus on suoritettu siten, että on pyritty löytämään kunkin iskun tarkka alkukohta. Iskun loppumisen tai minimaalisen lyhyen tauon määrittäminen kahden sävelen välillä on vaikeaa. Näin ollen mittaustuloksiksi saadaan iskujen kestoja, jotka eivät täysin vastaa laulettuja (tai tässä yhteydessä äänellä itkettyjä) kestoja. Mittauksilla aikaansaaduista fraasien iskujen absoluuttisista kestoista saadaan aikaan kuitenkin ainakin suuntaa antava synteettinen yksittäisistä iskuista muodostuva jono, josta voitaisiin esittää toisinto vaikkapa MIDI -tiedostona tietokoneen sekvensserissä. Samoin kuin länsimainen nuottikirjoitus, ei myöskään tämä malli tuo vielä tällaisenaan esille itkuvirren rytmiiän kaikkia luonteenpiirteitä. Mittauksesta on kuitenkin suuri apu analyysin etenemiselle, kun iskujen hahmottaminen ei jää pelkästään kuulokuvan varaan. Joka tapauksessa mittauksen avulla aikaansaatava ”nuotinnos” on perinteistä nuottikirjoitusta tarkempi.

Kuulokuvan perusteella voi hahmottaa itkuvirsistä sen, että merkityksellisiä taukoja kunkin fraasin sisällä ei ole. Fraasien väleissä on selvät hengitystauot, joiden kesto voi vaihdella suurestikin. Tutkimuksen kahden itkijän esitystyylillä on tässä suhteessa samankaltainen: kukin fraasi on täynnä rytmistä informaatiota ilman länsimaalaisen musiikkianalyysin määrittelemiä taukoja. Kuvassa 8 näkyy graafisesti yksi Domna Huovisen itkuvirren fraasi. Kuvassa olevassa äänenpainekäyrässä esiintyvät tauoilta näyttävät välit muodostuvat kaksoiskonsonanttien muodostamista heikoista äänenpaineista tai vastaavasti minimaalisen lyhyistä tauoista uuden itkutekstin sanan alkaessa. Molemmat taukotyypit ovat kestoiltaan merkityksettömiä. Kuvaan on sisällytetty ko. fraasin lyhyen iskun keskiarvokestojen mediaaniarvo (226 ms). Itkuvirren rytmiiän muodostuessa lyhyistä ja pitkistä sävelistä, voidaan olettaa, että mikäli itkuvirren rytmiiässä olisi taukoja, ne olisivat kestoiltaan joko lyhyen tai pitkän iskun mittaisia tai ainakin hyvin lähellä niiden kestoja. Kuvasta 8 näkyy, että fraasissa ei ole yksiselitteisesti erottuvia, merkittäviä taukoja, jotka tulisi analyysissä ottaa huomioon.

*Kuva 8. Lyhyen iskun kesto äänenpainekäyrässä. Domna Huovisen itkuvirren toinen fraasi (D2.2).*

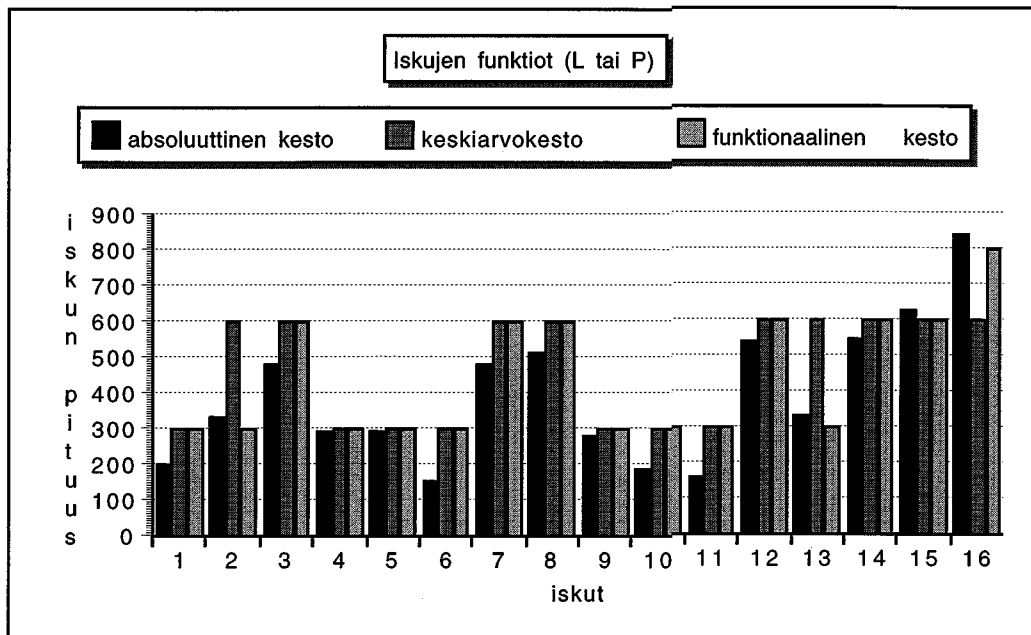




Kyseisen fraasin iskujen pituudet ovat millisekunteina seuraavat: 201, 331, 478, 296, 294, 153, 480, 511, 277, 190, 163, 538, 335, 546, 628 ja 842. Mittauksen tuloksista lyhyiksi säveliksi luokitellaan iskut pituudeltaan 201, 296, 294, 153, 277, 190 ja 163 ms, jolloin lyhyen iskun keskiarvoksi saadaan 224 ms. Pitkiksi iskuiksi valitaan iskut pituudeltaan 331, 478, 480, 511, 538, 335, 546, 628 ja 842 ms, keskiarvon ollessa 481 ms, kun ääriarvona fraasin viimeinen isku (842 ms) jätetään keskiarvosta pois. Tässä fraasissa pitkien ja lyhyiden iskujen rajaamisessa käytettiin 300 millisekunnin kestoja. Tämän mukaan lyhyistä iskuista (L) ja pitkistä iskuista (P) muodostuu fraasin rytmiikka (l/p-jono) muotoon: L-P-P-L-L-L-P-P-L-L-L-P-P-P-P. Lyhyiden ja pitkien iskujen määrän suhteeksi (l/p) muodostuu 7/9. Lyhyen ja pitkän keskiarvoiskun välinen suhde on näin  $224/481 = 0,47$ . Tulokset vastaavat koko itkuvirren pitkän ja lyhyen iskun välistä suhdetta.

Funktionaaliossa lyhyen ja pitkän iskun tarkastelussa kuunnellaan itkuvirren rytmiikkaa analyttisesti, jossa myöskin itkuteksti (tekstin tavujen pituudet) otetaan huomioon. Nyt fraasin toinen isku (331 ms) selittyy kolmatta iskua edeltäväksi ja siihen kiinteästi liittyväksi lyhyeksi iskuksi muodostaen rytmikuvion. Rytmistä kuviota tukee myös tekstin tarkkailu. Näin ollen kyseinen isku saa lyhyen iskun funktion (L). Vastaavasti fraasin neljänneksi viimeinen isku, joka on luokiteltu pitkäksi, selittyy nyt kuuntelun jälkeen lyhyeksi iskuksi. Iskujen funktionaalisen tarkastelun jälkeen fraasin rytmiikka muotoutuu seuraavaksi: L-L-P-L-L-L-P-P-L-L-L-P-L-P-P<sub>L</sub>. Fraasin viimeinen isku, joka on selvästi muita pitkiä iskuja pitempi, saa funktiokseen P<sub>L</sub> = loppupitkä. Tällä tuodaan esille iskun karakteri. Iskujen kestojen keskiarvot muuttuvat seuraaviksi: lyhyt isku 249 ms ja pitkä isku 530 ms. Iskujen keston suhteeksi saadaan 0,47 eli sama kuin mittaamalla aikaansaadussa iskujen luokituksessa. Kaaviossa 4 ilmenee mittauksen avulla ja funktionaalisesti hahmotettujen iskujen vertailu.

Kaavio 4. Iskujen kestot millisekunteina sekä niiden funktiot keskiarvokestoina ja funktionaalisen tarkastelun jälkeen. Lyhyen iskun funktio (L) saa kaaviossa arvon 300, pitkän iskun funktio (P) arvon 600 ja loppupitkän iskun funktio (P<sub>L</sub>) arvon 800 (viimeinen isku).



Iskujen funktionaalisen tarkastelun ansiosta päästään mahdollisimman tarkkaan näkemykseen lyhyiden ja pitkien iskujen erottamisesta toisistaan. Lyhyt-pitkä -hahmotusmallissa voidaan tarkentaa pelkästään mittaamalla aikaansaatuja iskujen keskiarvokestoja. Funktionaalisesti tarkasteltuna edellinen fraasi asettuu siis muotoon: L-L-P-L-L-L-P-P-L-L-L-P-L-P-P-P<sub>L</sub>.

Tutkimuksen analyysiä varten kolmen itkutoisinnon fraasit käydään läpi funktionaalisessa tarkastelussa sävelten absoluuttisten kestojen mittaamisen yhteydessä. Lyhyt - pitkä -hahmotusmallissa voidaan unohtaa esitysten tempot ja syventyä muodostuvien rytmikokonaisuuksien tarkasteluun.

## 5 ANALYYSI

### 5.1 Kolme itkuvirttä Länsi-Vienasta

Analysoitaviksi valitut itkuvirret ovat kahden itkijän - Domna Huovisen ja Anni Tenisovan - esittämiä. Molemmat itkijänaiset ovat kotoisin Länsi-Vienan Vuokkiniemen kylästä. Analyysiin on valittu rinnakkain tarkasteltavaksi kaksi hääitkua ja yksi kuolinitku. Analyysin avulla voidaan saada selville, ilmeneekö hää- ja kuolinitkujen rytmiiän rakenteissa sellaisia eroavaisuuksia, että ne voitaisiin musiikillisin perustein luokitella kahdeksi erilaiseksi itkutyypiksi.

Domna Huovisen kaksi itkua ovat molemmat hääitkuja. Läpi analyysin käytetään itkuista merkintöjä D1 ja D2. Vastaavasti Anni Tenisovan esittämä itku on kuolinitku miehen muistolle. Anni Tenisovan itkusta käytetään analyysissä merkintää A.

## 5.2 Itkujen autenttisuudesta

Domna Huovisen kaksi itkua on nauhoitettu Helsingissä, samoin Anni Tenisovan esittämä kuolinitku - kaikki 1950 -luvulla. Nauhoitetut itkut eivät näin ollen siis ole autenttisia esityspaikkojen ja -tilanteiden suhteen. Itkuista voi kuvitella autenttiseen esitystilanteeseen kuuluvien itkijän suuren tunnelatauksen, ympäröivän yhteisön (omaisten ja hää- tai hautajaisvieraiden) sekä itkun fyysisen kohteen puuttumisen. Itkunauhotteiden keskenään samankaltaiset esitysyhteydet ovat kuitenkin eduksi analyysille, etenkin kun itkuja verrataan analyysissa toisiinsa. Itkujen rakenteiden keskinäinen vertailu olisi aivan toisenluonteista, mikäli osa itkuista olisi tallennettu autenttisesti ympäristössä. Esitystilanteiden huomioon ottaminen itkuja verrattaessa vaatisi paljon lisäpohdintoja ja määrittelyjä, jotta itkujen vertaileminen olisi mahdollista. Valituissa nauhoitteissa on myös se hyvä puoli, että ne ovat kohtalaisen hyvälaatuisen äänenlaadultaan

”Vieraassa” ympäristössä esitettyjä itkuja käsiteltäessä on kuitenkin otettava huomioon tiettyjä itkuvirsitraditioon liittyviä аспекteja ja niiden mahdollisesti mukanaan tuomia ongelmia. Vienan Karjalan itkijöiden mukaan itkuja ei tulisi esittää muissa yhteyksissä kuin mihin ne on tarkoitettu eli pääsääntöisesti eroajaisrituaaleissa. Itkijät pelkäsivät heille itselleen tapahtuvan jotain pahaa, mikäli he esittäisivät itkuja muissa yhteyksissä. Usein itkijä onkin kieltäytynyt itkuvirsien kerääjän pyyntöön itkeä itkuvirttä nauhoitusta varten. Samoin itkun aloittaminen on usein vaatinut valmisteluja, kuten keskusteluja siitä tapahtumasta, johon itkijän esittämä itku liittyy. Itkijän tarvitsi etsiä muistelujen kautta tunnelatauksen ja eläytymisen rituaaliin kyetäkseen itkemään ei-autenttisesti nauhoitustilanteessa.

Voidaan tietysti vain arvailla miten tämä voi vaikuttaa itkun luonteeseen. Esim. kuinka paljon itkijä "kaunistelee" tuotostaan nauhoitustilanteessa, peläten vaikkapa tehokkaiden itkuun liittyvien efektien käyttöä (pelko omasta turvallisuudesta) - tai itkijän jännittäminen nauhoitustilanteessa. On olemassa kuitenkin esimerkkejä siitä, että järjestetty nauhoitustilanne voidaan lukea varsin autenttiseksi. Itkijät ovat esittäneet nauhoittajalle kiitositkuja esim. siitä, että ovat päässeet käymään vieraisilla uudessa paikassa: Ilmeisesti itkijä on katsonut tilanteen äänellä itkun arvoiseksi, kun itkijän ja perinteenkerääjän tiet vierailun jälkeen erkanevat. Tällaiset itkut edustavat myös osaltaan itkuvirsien viimeisintä kehitysvaihetta ja säilymistä karjalaisessa perinteessä.

Itkujen autenttisuuden tärkeyttä itkuvirsien tutkimisessa on painottanut mm. Unelma Konkka. Samassa yhteydessä hän kuitenkin mainitsee, että lahjakas itkijä voi eläytyä nauhoitustilanteessa esitykseensä niin, että hän unohtaa kerääjän nauhureineen ja kykenee luomaan jokseenkin autenttista riitti-itkua. (Konkka 1985, 26 - 27.)

Itkuvirsien autenttisuudesta voitaisiin käydä keskustelua varmasti vielä paljon pidemmällekin. Tässä analyysissa esiintyvät itkut edustavat alkuperäisten kontekstiansa muistelemisen kautta tuotettuja riitti-itkutoisintoja, joita voisi leikillisesti kutsua vaikkapa studioitkuiksi. Analyysin kannalta on tärkeintä, että ne kontekstiltaan ovat keskenään vertailukelpoisia.

## 5.3 Itkuanalyysit

### 5.3.1 Itkun D1 rytmianalyysi

Itku D1 muodostuu kymmenestä fraasista, joiden kestot iskumäärillä mitattuina vaihtelevat 15 ja 32 iskun välillä. Virsi etenee miltei poikkeuksetta tekstin tavu/isku -periaatteella - melismaattisia kuvioita esiintyy vain muutama ja nekin yleensä lyhyiden iskujen kohdalla, jolloin melisma supistuu yleisesti kahden iskun mittaiseksi. Kaaviossa 5 on esitetty itkun kaikki fraasit. Lyhyet ja pitkät iskut on määritelty mittaamalla ja analyttisen kuuntelun avulla. Lyhyet ja pitkät iskut ovat tässä lopullisissa funktioissaan.

*Kaavio 5. Itkun D1 fraasit.*

<b>D1.1</b>	L	P	P	L	L	P	P	L	P	L	P	P	L	P
	L	P	P	L	L	L	P	P	L	P	P	L	P <sub>L</sub>	
<b>D1.2</b>	L	L	P	L	P	L	L	L	P	L	L	L	P	P
	L	P <sub>L</sub>												
<b>D1.3</b>	L	L	P	L	P	P	L	P	P	L	L	P	L	P
	P <sub>L</sub>													
<b>D1.4</b>	L	P	L	P	L	L	L	L	L	P	L	L	L	P
	L	L	P	L	P	L	P	L	L	L	P	L	P	L
	P	P	L	P <sub>L</sub>										
<b>D1.5</b>	L	P	L	P	L	L	L	P	P	L	L	L	P	L
	L	L	P	L	P	P	L	L	L	P	P	L	P <sub>L</sub>	

D1.6 L P P L P L P L L L P L P P  
L P P<sub>L</sub>

D1.7 L P P L P L P L L L P L L L  
P L P L L P P P P L L L P P  
L P P L P P P<sub>L</sub>

D1.8 L P L P L P L L L P P L L P  
P L L P

D1.9 L P L P L P L L L P P L P L  
P P L P L P P<sub>L</sub>

D1.10 L L P P L L P L P L L L P L  
P P L L P P L P P L P L P L  
P L P<sub>L</sub>

L/P -hahmotuksen tuloksena aikaansaadusta itkun kokonaiskuvasta tulee visuaalisesti esiin kolmen L-yksikön peräkkäinen esiintyminen. Esiin tuleva piirre on varsin mielenkiintoinen ja vaatii lähempää tarkastelua. Kolmen L-yksikön kokonaisuus löytyy itkun kaikista fraaseista vähintään kerran lukuunottamatta itkun kolmatta fraasia D1.3. L-yksikön esiintymisen mielenkiintoa lisää vielä se, että L- yksikkö esiintyy itkussa korkeintaan kolmena perättäisenä yksikkönä. Ainoa poikkeus löytyy fraasista D1.4, jossa on viisi L-yksikköä peräkkäin. Onko tämä piirre itkun karaktäärinen piirre vai itkun rytmirakenteen yksi osatekijä - tai molempia?

L-yksikkö esiintyy itkussa seuraavasti: yksinään 51 kertaa, pareittain 11 kertaa ja kolmen yksikön jonossa 16 kertaa sekä poikkeuksellisesti viiden yksikön jonossa kerran. L -yksikkö esiintyy itkussa kaiken kaikkiaan yhteensä 124 kertaa. Visuaalisesti voi havainnoida heti, että itkun jokainen fraasi alkaa joko yksittäisellä L-yksiköllä tai kahden yksikön muodostamalla parilla. Vastaavasti P-yksikköjä ilmenee maksimissaan kolme yksikköä peräkkäin ja tällaisina jonorakenteina ne sijoittuvat fraasien loppuihin.

Analyysi jatkuu L-yksiköistä muodostuvien säännönmukaisuuksien tulkitsemisena. Hypoteesiksi valitaan ajatus, että kolmen L-yksikön muodostamalla jonolla on itkun rytmikassa rakenteellinen funktio. Mainittujen jonokohtien, itkuteksti huomioon ottaen, systemaattisen kuuntelun tuloksena saadaan selville, että kolmen L-yksikön jonon toisen ja kolmannen yksikön välissä on säännöllinen paikka itkutekstin sananvaihdolle. Näyttäisi siltä, että itkuteksti määrää kolmen L-yksikön sijoittumisia itkussa. Jonon kolmas yksikkö näyttäisi toimivan lyhyenä etuiskuna sitä seuraavalle P-yksikölle. Kun otetaan huomioon jonon ominaisuus mahdollisena sananvaihtopaikkana, voidaan jono jakaa kahteen osaan: LL-L. Muodostuvan kolmen L-yksikön funktiota kuvataan nyt seuraavasti: kaksi ensimmäistä L-yksikköä muodostavat rytmisen motiivin (LL), jota voitaisiin kuvata kahden lyhyen, samanmittaisen yksikön motiiviksi. Länsimaisen musiikkianalyysin termillä motiivi vastaisi kahden iskun tasajakoista motiivia. Kolmas L-yksikkö liittyy elimellisesti kahteen edelliseen uuden sanan ensimmäisenä iskuna sekä seuraavan yksikköön (P) liittyvänä alkuiskuna. Yksikään fraasi ei pääty kolmen L-yksikön jonoon, eikä jonon kolmas yksikkö muodosta yksinään sanaa itkutekstiin. Näin ollen analyysin jatkoa varten itkusta erotellaan selkeästi muodostuvat LL-L -yksiköt, joista käytetään nimitystä *LL-L -formula* olettaen kolmen L-yksikön jonon olevan itkuvirren rytmikan yksi rakenneosa. Kaaviossa 6 on itkun D1 viidennen fraasin L/P -rakenne, johon on merkitty LL-L -formulat.

*Kaavio 6. D1.5 -fraasin LL-L -formulat. P<sub>L</sub> = loppupitkä.*

D1.5      L   P   L   P   L   L - L   P   P   L   L - L   P  
             L   L - L   P   L   P   P   L   L - L   P   P   L  
             P<sub>L</sub>



Seuraavaksi tarkastellaan kahden L-yksikön muodostamien jonojen mahdollisia funktioita itkun rytmirakenteeseen. Itkussa olevat yksitoista kahden L-yksikön jonoa sijoittuvat LL-L -formulasta poikkeavalla tavalla. LL -jonoista kolme sijoittuu fraasien alkuun (D1.2, D1.3 ja D1.10). Loput LL -jonot sijoittuvat epäsäännöllisesti itkun fraaseihin. LL -jonojen kuuntelun perusteella voidaan havaita, että fraasien alussa sijaitsevista jonoista löytyy vastaavia sanavaihtopaikkoja kuten LL-L -jonosta. Sama ilmiö on havaittavissa LL-jonoissa, jotka sijaisevat fraaseissa D1.1 (iskut 4 ja 5), D1.3 (iskut 10 ja 11), D1.8 (iskut 12 ja 13) ja D1.10 (iskut 5 ja 6 sekä iskut 17 ja 18). Kaaviossa 7 on fraasi D1.10, jossa kahden L-yksikön jonot on katkaistu sananvaihdon merkiksi. Muodostetusta yksiköstä käytetään tässä nimitystä L-L -formula.

*Kaavio 7. Fraasin D1.10 L-L -formuloiden sijainti ja erottaminen omiksi yksiköikseen. Kuvaan on merkitty myös LL-L-formula.*

D1.10     L - L   P   P   L - L   P   L   P   L - L - L   P  
              L   P   P   L - L   P   P   L   P   P   L   P   L  
              P   L   P   L   P<sub>L</sub>

L-yksiköiden esiintyessä jonomuodoissa, niiden funktiona näyttäisi olevan toimia rajoina sananvaihtopaikoissa. Poikkeuksiksi jäävät muutamit kahden L-yksikön jonot, joiden välissä ei kuulostaisi olevan sananvaihtoa. Fraasissa D1.8 oleva LL-jono on kuuntelussa havaittu melismaksi ts. tämä jono voi saada kestoltaan P-yksikön funktion, jossa on melisma. Fraasin D1.4 viiden L-yksikön jono vaatii oman erityistarkastelunsa. Nauhoitetusta näytteestä voidaan kuulla, että itkijä haparoi kyseisessä kohdassa esityksessään. Kahdelle ensimmäiselle L-yksikölle itkijä tuottaa sanan "vallon" ja toistaa sen seuraavilla kahdella L-yksiköllä. Tulkinnaiksi muodostuu itkijän tekemä virhe, jonka hän korjaa saman tien. Kun "virheelliset" kaksi iskua eliminoidaan fraasista D1.4, jää kyseiseen

kohtaan jäljelle puhdas LL-L -formula. Em. havainnon perusteella voidaan olettaa, että itkijä tiedostaa omalla tavallaan LL-L -formulan ja kyseisessä kohdassa hänellä oli kenties epävarmuutta sen sijoittamisessa itkuun.

Kun analyysin tuloksena voidaan erottaa tiettyjä yksiköitä tuotoksesta (tässä tapauksessa LL-L -formulat), todennäköisesti muiden rytmiformuloiden hahmottuminen helpottuu. Kuten Saastamoinen on joikuanalyysiensä yhteydessä useasti todennut, on hahmottuvat rakenteet nähtävä synteettisinä yksiköinä ja niistä muotoutuvina synteettisinä rakenteina. Tältä pohjalta ryhdytään hahmottamaan muita rytmiiikan yksiköitä eli formuloita.

Tässä tutkimuksessa on lähdetty liikkeelle siitä ajatuksesta, että itkuvirsien rytmisten rakenteiden, mm. niiden kuulonvaraisesta siirtymisestä sukupolvelta toiselle johtuen, täytyy olla varsin yksinkertaisia. Domna Huovisen itkusta valitaan yksi fraasi, jossa esiintyy LL-L -formuloita. Ko. fraasista hahmotetaan LL-L - ja L-L -formuloiden väleihin sijoittuvia rytmiformuloita. Seuraavassa esitellään malli itkun D1 yhden fraasin hahmottamisesta rytmisinä formuloina (kaavio 8).

*Kaavio 8. Fraasin D1.2 rytmirakenteen hahmottaminen formuloina.*

D1.2  $\underline{L - \frac{L}{L} P}$   $\underline{L P}$  L L  $\underline{L P}$  L L  $\underline{L P P}$

Kuten kaaviosta voidaan nähdä, LL-L -formuloiden sekä fraasin alun L-L -formulan hahmottamisen jälkeen voidaan fraasista erottaa em. formuloiden lisäksi kaksi rakenneyksikköä ts. formulaa LP ja LPP. LL-L -formulan viimeinen

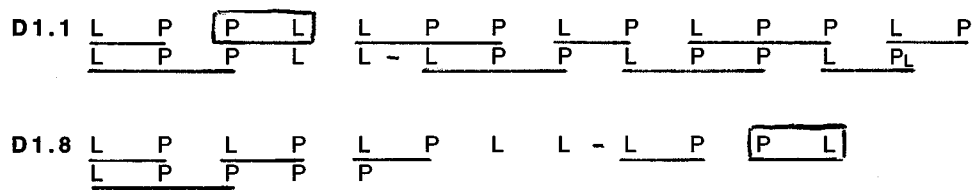
yksikkö on määritelty seuraavan alkavan rytmiformulan ensimmäiseksi yksiköksi. Näiden formuloiden sijoittamisella muutamaan muuhun fraasiin voidaan perustella ko. formuloiden kokeilemista koko itkuun. LP- ja LPP - formulat sopivat suoraan ainakin fraaseihin D1.1 ja D1.6. Tämän perusteella tarkastellaan koko itkuun muodostuvaa formularakennetta (kaavio 9).

*Kaavio 9. Itkun D1 hahmottaminen rytmisinä formuloina.*

D1.1	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P} \frac{L}{L}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{L} \frac{P}{P}$	$\frac{L}{P} \frac{P}{L}$	$\frac{L}{P} \frac{P}{P} \frac{L}{L} \frac{P}{P}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P}$		
D1.2	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P_L}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P}$	$L$	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P}$	$L$	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$	
D1.3	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P_L}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P}$	$\frac{P}{P} \frac{L}{L}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P}$		
D1.4	$\frac{L}{L} \frac{P}{L} \frac{L}{P} \frac{P}{P}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$	$L$	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P}$	$L$	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$	
D1.5	$\frac{L}{L} \frac{P}{L} - \frac{L}{L} \frac{P}{P}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$	$L$	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$	$L$	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P} \frac{L}{L} \frac{P}{P_L}$	
D1.6	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P_L}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P}$	$L$	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$	
D1.7	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P}$	$L$	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$	$L$	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$
D1.8	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{L}{P} \frac{P}{P}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$	$L$	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P}$	$\frac{P}{P} \frac{L}{L}$		
D1.9	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{L}{P} \frac{P}{L}$	$\frac{L}{P} \frac{P}{L}$	$L$	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P_L}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P}$		
D1.10	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P_L}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{L}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{P}$	$\frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{L}{P}$	$L$	$L - \frac{L}{L} \frac{P}{P} \frac{P}{L} \frac{P}{P}$	

Kuten kaaviosta on nähtävissä, luodut formulat sopivat pääsääntöisesti koko itkuun. LP- ja LPP-formuloita käytettäessä itkun jaottelussa löytyy joitakin alueita, joihin ko. formulat eivät sijoitu. Lisäksi itkun D1 yhteydessä löytyy kahdesta kohdasta PL-formula, joka voidaan vakiinnuttaa yhdeksi formulaksi - LP-formulan inversioksi. PL-formula esiintyy molemmilla kerroilla LP-formulan jälkeen (kaavio 10).

*Kaavio 10. PL-formulat fraaseissa D1.1 ja D1.8.*



Fraasissa D1.4 formulahahmotuksen ulkopuolella olevasta LLP-iskujonosta on LL melisma. Tällöin jonoa voidaan merkitä myös jonona PP, määrittelemällä itkussa ilmenevät melismat koristeiksi ja pitäytymällä tavu/isku -periaatteessa. Tällaista formulaa ei kuitenkaan esiinny muualla, joten se jätetään toistaiseksi ilman funktiota. Fraasissa D1.7 formulahahmotuksen ulkopuolelle jää iskujono LLPPPP. Jonon kahden L-yksikön välillä ei ole sanavaihtoa, joten se ei ole analyysin mukaan L-L-formula.

Formulahahmotuksen ulkopuolelle jääneet iskujonot todetaan analyysin tässä vaiheessa itkun rytmiiikan *sumeiksi alueiksi*. Analyysin kahden muun itkun analysoinnin jälkeen on mahdollista määritellä, ovatko nämä jonot musiikillisista säännöistä poikkeamia vai löytyykö niille jokin muu selitys.



<b>D2.9</b>	L	P	L	L	L	P	L	P	L	L	L	P	L	P
	L	L	L	P	L	L	L	P	L	P	L	L	L	P
	P	L	P	P	P									
<b>D2.10</b>	L	P	P	L	L	L	P	L	P	P	L	L	L	P
	P	L	P	P	L	P	L	L	L	P	L	L	L	P
	P <sub>L</sub>													
<b>D2.11</b>	L	P	L	P	L	L	L	P	L	P	P	L	P	P
	L	P	L	L	L	P	P	P	L	P	L	P		
<b>D2.12</b>	P	L	P	L	P	L	L	L	P	P	L	P	P	L
	P	L	L	L	P	P	L	L	P	P	L	P	L	P
	L	P	P	P	P									

Kuten itkussa D1, vastaavasti itkussa D2 voidaan havaita L/P -hahmotuksen jälkeen L-yksiköiden säännöllinen ilmeneminen fraaseissa. Kolmen L-yksikön jono löytyy jokaisesta itkun D2 fraasista vähintään kerran. Kaikki kolmen L-yksikön jonot osoittautuvat systemaattisen kuuntelun jälkeen LL-L -formuloiksi eli niihin liittyy tekstin sanavaihtokohta.

Kahden L-yksikön muodostamia pareja löytyy itkusta D2 yhteensä kahdeksan kappaletta. Näistä viisi sijoittuu fraasien alkuun, seitsemästä ensimmäisestä fraasista viisi alkavat LL-jonolla. Tarkan kuuntelun perusteella ilmenee, että jokaisen LL-jonon keskellä sijaitsee sanavaihtokohta. Näin ollen kaikki LL-jonot osoittautuvat L-L -formuloiksi.

LL-L- ja L-L-formuloiden esiintyminen itkussa systemaattisesti, jopa kurinalaisemmin kuin itkussa D1, voidaan olettaa, että itkussa D2 esiintyy LP:n ja LPP:n kaltaisia rytmiformuloita. Kaaviosta 12 näkyy, miten LL-L-, L-L-, LP- ja LPP-formulat sijoittuvat itkussa D2.

Kaavio 12. Itkun D2 hahmottaminen rytmisinä formuloina.

- D2.1  $\frac{L - L P}{L P P_L}$   $L - L - L P$   $\frac{L P P}{L P P}$   $\frac{P L}{P P}$   $\frac{L P}{L P}$
- D2.2  $\frac{L - L P}{L P P}$   $P_L$   $L - L - L P P$   $L - L - L P$
- D2.3  $\frac{L P}{L P}$   $L - L - L P$   $\frac{L P}{L P}$   $L - L - L P$   $L -$
- D2.4  $\frac{L - L P}{L P P}$   $L - L - L P P$   $\frac{L P L}{L P P}$   $L - L P$
- D2.5  $\frac{L P L}{L P P}$   $\frac{P P}{L P}$   $\frac{L P}{L P}$   $\frac{L P L}{L - L P P}$   $\frac{L - L P}{P P_L}$
- D2.6  $\frac{L - L P}{L P L}$   $\frac{L P L}{L - L P}$   $L - L P P P$   $L - L P$   $P_L$
- D2.7  $L - L P$   $L - L - L P P$   $L P_L$
- D2.8  $\frac{L P L}{L P P}$   $L - L P P$   $\frac{L P P}{L P P}$   $L - L -$
- D2.9  $\frac{L P L}{L P P}$   $L - L P$   $\frac{L P L}{L P P}$   $L - L P$   $\frac{L P}{L -}$
- D2.10  $\frac{L P P}{L P P_L}$   $L - L - L P$   $\frac{L P P}{L P P}$   $L - L -$   $L -$
- D2.11  $\frac{L P L}{L P L}$   $L - L P$   $\frac{L P P}{L P P}$   $\frac{L P P}{L P P}$
- D2.12  $P - L P$   $\frac{L P L}{L P P}$   $L - L P$   $\frac{L P P}{L P P}$   $\frac{L P P}{L P P}$

Kuten kaaviosta on havaittavissa, formulat asettuvat varsin täsmällisesti itkussa D2. LP- ja LPP-formuloiden hahmottamisen jälkeen löytyy myös tästä itkusta

kaksi PL-formulaa eli LP-formulan inversiota. Sumeita alueita itkusta D2 löytyy enemmän. Ensimmäisen fraasin loppuun muodostuu jono PLPPP. Iskuista viimeinen on nk. loppupitkä. Jonosta voidaan erottaa formulaksi alkuosa PL, joita löytyy tästä itkusta kaksi kappaletta. Tällöin fraasin D2.1 loppuun jäisi kolmen pitkän iskun jono (PPP).

Tällainen useamman P-yksikön jono näyttäisi olevan tunnusomainen piirre itkulle D2. Fraasit D2.2, D2.3, D2.4, D2.5 ja D2.9 päättyvät kukin muotoon LPP-formula jatkettuna P-yksiköllä. Viimeisessä fraasissa LPP-formula jatkuu kahdella P-yksiköllä. Ilmeisesti itkijä on halunnut korostaa fraasien loppumista. Yleisesti havaittu piirre itkuissa on usean pitkän sävelen repetitio fraasien lopussa sekä loppupitkän esiintyminen fraasin viimeisenä sävelenä.

Fraasiin D2.3 jää formulahahmotuksen jäljiltä LPL-jono. Jonoa edeltää LP-formula. Toinen sumea alue löytyy fraasin D2.6 lopusta. Siellä LPP-formulaa seuraa jono PLP, viimeisen yksikön ollessa loppupitkä. Fraasin D2.11 viimeinen LPP-formula on jatkunut yhdellä P-yksiköllä. Tekstiä kuunnellessa voi havaita, että kyseiselle iskulle osuu tekstin pitkä tavu. Ehkä itkijä on ajatellut kohtaan lyhyen iskun, mutta pitkän tavun sattuessa kohdalle ei ole sitä voinut tehdä. L-yksikkö korjaisi tilanteen, mutta tämäkin sumea kohta jätetään myöhempää tarkastelua varten.

Erikoisin poikkeama on itkun D2 viimeisen fraasin alku. Fraasi alkaa pitkällä iskulla. Verrattuna em. sumeaan kohtaan on tilanne vastaava: näyttäisi olevan tyylinmukaista aloittaa fraasi lyhyellä iskulla, mutta pitkän tavun (kuten tässä) "sattuessa" kohdalle sitä ei voi tuottaa lyhyenä. Tämäkin sumea alue jätetään toistaiseksi myöhempää tarkastelua varten.





<b>A10</b>	L	P	L	P	L	L	L	P	P	L	P	P	L	P
	P	L	P	L	L	L	P	L	P	P	L	P	P	
<b>A11</b>	L	P	L	L	L	P	L	P	P	L	L	L	P	L
	P	L	L	L	P	P	L	P	L	P	P	L	L	L
	P	P												
<b>A12</b>	L	L	P	L	L	L	P	P	L	P	L	L	L	P
	L	P	P	L	P	L	P	P	L	L	L	P	L	L
	L	P	P	L	P	L	L	L	P	P	L	P	L	L
	L	P	L	P	P	P								
<b>A13</b>	L	P	L	P	L	L	L	P	P	P	P	L	P	L
	L	L	P	P	L	P	P	L	P	L	P	P	P	
<b>A14</b>	L	L	P	L	L	L	P	L	P	L	L	L	P	L
	P	P	L	P	P	L	L	L	P	P	L	P	P	L
	P	L	P											
<b>A15</b>	L	P	L	L	L	P	L	L	L	P	L	P	P	L
	P	P	P	L	P	L	L	L	P	L	P	L	P	
<b>A16</b>	L	P	L	P	P	L	P	L	P	L	P	L	P	L
	L	L	P	L	P	P	L	P	L	L	L	P	P	
<b>A17</b>	L	P	P	L	L	L	P	L	L	L	P	P	L	P
	L	P	P	L	P	P	L	P						
<b>A18</b>	P	L	L	P	P	L	P	L	L	L	P	L	P	L
	P													
<b>A19</b>	L	L	P	L	P	P	L	P	L	P	L	P	P	L
	L	P	L	P	L	P	L	P	P	L	P	P	L	P
	L	P	P											
<b>A20</b>	L	L	P	L	P	P	L	P	P	L	P	P	L	P
	L	P	P	L	P	P	L	P						
<b>A21</b>	L	L	P	P	L	P	P	L	P	P	L	P	P	
<b>A22</b>	L	P	P	L	P	P	L	P	P	P	P	L	P	
	L	P	P	P	P									

L/P-hahmotuksen tuloksena tämänkin itkun osalta tulee esille itkuissa D1 ja D2 esiintyneet kolmen L-yksikön jonot. Kaikki kolme L-yksikön jonot osoittautuvat LL-L -formuloiksi. Erikoinen piirre tässä itkussa on se, että itkun kaikkiaan 22 fraasista 18 ensimmäisessä LL-L-formula esiintyy vähintään

kerran, kun taas neljässä viimeisessä fraasissa kyseinen formula ei esiinny lainkaan. LL-L-formuloiden esiintymisten huippu saavutetaan itkun puolivälissä, fraasissa 12, jossa formula esiintyy kaikkiaan kuusi kertaa. Kyseinen fraasi on myös itkun pisin - 48 iskun mittainen.

Toinen havaittavissa oleva ero itkuihin D1 ja D2 on muiden LL-jonojen esiintyminen. Pääsääntöisesti kaikki LL-jonot sijoittuvat fraasien alkuihin - kaikkiaan itkun fraaseista kymmenen alkaa LL-jonolla, jotka kaikki osoittautuvat L-L-formuloiksi. Huomioitavaa on myös se erityispiirre, että LL-jono esiintyy ensimmäisen kerran muualla kuin fraasin alussa vasta fraasissa A18 - samaisessa fraasissa on koko itkun viimeinen LL-L-formula. Lisäksi tämä LL-jono on varsinaisesti melisma. P-yksiköt esiintyvät Domna Huovisen itkujen kaltaisesti jonoissa fraasien loppuissa.

Analyysin yksi mielenkiintoisimpia vaiheita on edessä. Millaisia LL-L- ja L-L-formuloiden lomiin sijoittuvia muita formuloita Anni Timojevin kuolinitkusta löytyy? Kaaviossa 14 hahmotetaan itkun A LL-L- ja L-L -formuloiden väleihin muotoutuvat muut rytmiset formulat.

*Kaavio 14. Itkun A hahmottaminen rytmisinä formuloina.*

A 1	$\begin{array}{cccc} \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} \\ \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} \\ \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{P} & & & & & & & \underline{P} \end{array}$
A 2	$\begin{array}{cccccc} \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} \\ \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} \\ \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & & & & & & & & & \underline{P} \end{array}$
A 3	$\begin{array}{cccccc} \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} \\ \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} \\ \underline{L} & \underline{P} & & & & & & & & & & & \underline{P} \end{array}$
A 4	$\begin{array}{cccccc} \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} \\ \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{P} \\ \underline{L} & \underline{P} & & & & & & & & & & & \underline{P} \end{array}$
A 5	$\begin{array}{cccccc} \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} \\ \underline{L} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{L} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{P} & \underline{P} \\ \underline{L} & \underline{P} & & & & & & & & & & & & \underline{P} \end{array}$

- A6  $\begin{array}{cccc} L - L P & L L - L P & L P & L P L L - \\ \underline{L P P} & \underline{L P P L} & \underline{L - L P} & \underline{L P P} \\ \underline{L P L} & \underline{P P} & & \end{array}$
- A7  $\begin{array}{cccc} L - L P & L L - L P & L P & L P L L - \\ \underline{L P P} & \underline{L P} & \underline{L L - L P} & \underline{L P} \\ & & & \end{array}$
- A8  $\begin{array}{cccc} L P P & L L - L P P & L P & L L - \\ \underline{L P P} & \underline{L P P L P} & \underline{L P} & \underline{L P P} \\ \underline{L P P} & \underline{L P} & & \end{array}$
- A9  $\begin{array}{cccc} L - L P & L L - L P & L P P & L P P P \\ \underline{L L - L} & \underline{P P} & \underline{L P P} & \underline{L P P} \\ & & & \end{array}$
- A10  $\begin{array}{cccc} L P L P L & L - L P P & L P P & \\ \underline{L P P} & \underline{L P} & \underline{L - L P} & \underline{L P P} \\ \underline{L P P} & & & \end{array}$
- A11  $\begin{array}{cccc} L P L & L - L P & L P P & L L - L P \\ \underline{L P L} & \underline{L - L P} & \underline{P L P} & \underline{L P P L} \\ \underline{L P P} & & & \end{array}$
- A12  $\begin{array}{cccc} L - L P & L L - L P P & L P & L L - L P \\ \underline{L P P} & \underline{L P} & \underline{L P P} & \underline{L L - L P} \\ \underline{L P P} & \underline{L P} & \underline{L L - L P} & \underline{L P L L -} \\ \underline{L P L} & \underline{P P} & & \end{array}$
- A13  $\begin{array}{cccc} L P & L P L & L - L P P P & P L P \\ \underline{L L - L P} & \underline{P P} & \underline{L P P} & \underline{L P P} \\ & & & \end{array}$
- A14  $\begin{array}{cccc} L - L P & L L - L P & L P L L - L P & \\ \underline{L P P} & \underline{L P P L} & \underline{L - L P} & \underline{L P P} \\ \underline{L P L} & \underline{P} & & \end{array}$
- A15  $\begin{array}{cccc} L P L & L - L P & L L - L P & L P P \\ \underline{L P P} & \underline{P L} & \underline{L P L} & \underline{L - L P} \\ & & & \end{array}$
- A16  $\begin{array}{cccc} L P & L P P & L P & L P L P \\ \underline{L L - L P} & \underline{L P P} & \underline{L P} & \underline{L L - L P} \\ & & & \end{array}$
- A17  $\begin{array}{cccc} L P P & L L - L P & L L - L P P & L P \\ \underline{L P P} & \underline{L P P L} & \underline{L L - L P} & \underline{P L P} \\ & & & \end{array}$
- A18  $\begin{array}{cccc} P L L & P P & L P L & L - L P L P \\ \underline{L P} & & & \end{array}$
- A19  $\begin{array}{cccc} L - L P & L P P & L P & L P L P \\ \underline{L P L} & \underline{L P} & \underline{L P} & \underline{L P P} \\ \underline{L P P} & & & \end{array}$

**A 20**  $L - \frac{L \ P}{L \ P \ P} \quad \frac{L \ P \ P}{L \ P \ P} \quad \frac{L \ P \ P}{L \ P} \quad \frac{L \ P \ P}{L \ P \ P} \quad \frac{L \ P}{L \ P}$   
**A 21**  $L - \frac{L \ P \ P}{L \ P \ P} \quad \frac{L \ P \ P}{L \ P \ P} \quad \frac{L \ P \ P}{L \ P \ P} \quad \frac{L \ P \ P}{L \ P \ P}$   
**A 22**  $\frac{L \ P \ P}{L \ P \ P} \quad \frac{L \ P \ P}{L \ L \ L} \quad L \quad P \quad L \quad L \quad P \quad P \quad \frac{L \ P}{L \ P}$

LP- ja LPP-formuloita hahmottuu selkeästi myös tässä itkussa. Itkun viiteentoista fraasiin formulat hahmottuvat ilman sumeita alueita. Fraasissa A12 ainoa sumea alue on fraasin lopussa oleva P-yksikkö. Muita sumeita alueita löytyy ensimmäisessä fraasissa LPL-jonon muodossa ja yhdeksännen fraasin kolmena perättäisenä P-yksikkönä keskellä fraasia. Samoin sumeutta esiintyy kolmannessatoista fraasissa, jossa on neljä P-yksikköä peräkkäin, joskin näistä viimeinen P-yksikkö on kuulokuvan perusteella selvästi itkijän tuottama virhe (esityksellistä epävarmuutta), joten se jätetään huomioimatta. Fraasin 18 alku on poikkeava: se alkaa poikkeuksellisesti P-yksiköllä, jonka jälkeen tulee luonteeltaan melismaattinen LL-jono ja kaksi P-yksikköä - yhteensä siis PLLPP. Fraasin ensimmäinen tavu olisi analysoijan mielestä voitu tuottaa lyhyenä tekstin suhteen, mutta näin ei itkijä toiminut. Fraasin alku on näin ollen sumeaa aluetta. Fraasissa 21 esiintyy melismointia alun kahdessa ensimmäisessä LPP-formulassa - niiden P-yksiköissä. Tässä melismat on merkitty P-yksiköiksi, koska yksi melismoitu LL-jono vastaa P-yksikköä pituudeltaan (lyhyiden ja pitkien iskujen kestojen suhde 1:2). LL-melismajonojen muuttamista analyysissä P-yksiköiksi puoltaa myös se, että muutoin fraasin 21 alkuun muodostuisi yhdeksän L-yksikön jono. Myös rytmiformuloiden hahmottaminen on nyt mahdollista. Kaaviossa 15 näkyy fraasin 21 melismointi.

*Kaavio 15. Melismat fraasissa 21 ja niiden rakennevaihtoehdot.*

a) melismat huomioitu lyhyinä iskuina

A 21 L L L L L L L L L P L P P L  
P P

b) melismat luokiteltu koristeluiksi ja merkitty P-yksiköinä = rytmiformulahahmotus

A 21 L - L P P L P P L P P L P P

Itkun viimeisessä fraasissa on sumeutta, johtuen varmasti paljon itkijän tunnelatauksesta, joka kuuluu tuotoksesta. Selkeiden formuloiden väliin jää kaksi P-yksikköä sekä fraasin lopun LPP-formulaa seuraa kaksi P-yksikköä. Mahdollisesti itkijä korostaa itkun loppua pitkillä iskuilla. Formuloiden väliin jäävistä P-yksiköistä ensimmäisen ollessa L-yksikkö, olisi mahdollista suorittaa myös rytmiformuloihin sijoittelu.

## 5.4 Rytmiformulat

### 5.4.1 Rytmiformuloiden käyttö

Kolmen itkun rytmianalyseista nousee selkeästi esille neljä erilaista rytmistä formulaa. Seuraavassa tarkastellaan rytmiformuloiden sijoittautumista itkuissa.

Ensiksi tarkastellaan itkun rakennetta tavalla, jossa kaikki formulat on merkitty esille samanarvoisina rytmisen rakenteen yksikköinä. Hahmotuksen selkiyttämiseksi rytmiformulat muutetaan lukuarvoiksi. Kaaviossa 16 ilmaistaan itkun D1 eri formulat numeroin. LL-L -formula saa arvon 2 (lyhyt+lyhyt isku), jossa viimeinen L-yksikkö luetaan seuraavaan rytmiformulaan; LP-formula arvon 3 (lyhyt+pitkä isku) ja LPP-formula arvon 32 (lyhyt+pitkä+pitkä isku). Yksittäinen lyhyt isku eli L-yksikkö on yleisesti L-L -formulan ensimmäinen L- yksikkö saaden tässä arvon 1. LP-formulan inversio PL merkitään 3'. Sumeat alueet on merkitty fraasien rakenteisiin erillisinä L- ja P-yksikköinä.

*Kaavio 16. Itkun D1 rytmiformulat lukuarvoina.*

<b>D1.1</b>	3	3'	32	3	32	3	32	2	32	32	3			
<b>D1.2</b>	1	3	3	2	3	2	32	3						
<b>D1.3</b>	1	3	32	3	3'	3	32							
<b>D1.4</b>	3	3	2	3	2	3	LLP	3	3	2	3	3	32	3
<b>D1.5</b>	3	3	2	32	2	3	2	3	32	2	32	3		
<b>D1.6</b>	32	3	3	2	3	32	32							
<b>D1.7</b>	32	3	3	2	3	2	3	3	LLPPPP	2	32	32		
	32	PL												
<b>D1.8</b>	3	3	3	2	3	3'	32	P	P					
<b>D1.9</b>	3	3	3	2	32	3	32	3	32					
<b>D1.10</b>	1	3	3'	3	3	2	3	3	3'	32	32	3	3	3
	3													

Määrällisesti fraaseissa ilmenee eniten 2- ja 3- rytmiformuloita. Itkun rytmiformuloista poikkeavat varsinaiset sumeat alueet rajoittuvat kahteen.

Niiden lisäksi on löydettävissä fraasin D1.7 lopusta rytmiformuloihin kuulumaton loppupitkä sävel, sekä kaksi pitkää iskua fraasin D1.8 lopusta. Kaaviossa 17 esitetään vastaava kuvaus itkun D2 rytmiformuloiden sijoittautumisesta.

*Kaavio 17. Itkun D2 rytmiformulat lukuarvoina.*

<b>D2.1</b>	1	3	2	3	32	3'	3	3	2	3	32	LPPLPPP		
<b>D2.2</b>	1	3	2	32	2	3	32	P <sub>L</sub>						
<b>D2.3</b>	3	2	3	3	2	3	LPL	3	3	2	3	2	3	
	32	32	P <sub>L</sub>											
<b>D2.4</b>	1	3	2	3	3	2	3	3	2	32	32	32	32	2
	3	32	P <sub>L</sub>											
<b>D2.5</b>	3	32	3	3	2	3	32	3	3	2	32	32	32	2
	32	P <sub>L</sub>												
<b>D2.6</b>	1	3	3	2	32	2	3	3	2	3	LPPLP			
<b>D2.7</b>	1	3	2	32	3									
<b>D2.8</b>	3	2	32	32	2	32	32	32	3	2	3	3		
<b>D2.9</b>	3	2	3	3	2	3	3	2	3	2	3	3	2	
	32	32	P											
<b>D2.10</b>	32	2	3	32	2	32	32	3	2	3	2	32		
<b>D2.11</b>	3	3	2	3	32	32	3	2	3	PPLPLP				
<b>D2.12</b>	P	3	3	2	32	32	3	2	3	3'	32	3	3	
	32	P	P											

Itkussa D2 2- ja 3- rytmiformuloita esiintyy itkun D1 tavoin eniten - 32-rytmiformulat ovat asettautuneet jonkin verran jonomaisiin rakenteisiin. Varsinaisia sumeita alueita esiintyy enemmän verrattuna itkuun D1 - yhteensä neljä kappaletta. Rytmiformuloihin kuulumattomia pitkiä iskuja ilmenee itkun D1 tavoin joidenkin fraasien loppuissa. Tarkastellaan vielä itkun A



rytmiformuloita kaaviossa 18.

*Kaavio 18. Itkuun A rytmiformulat lukuarvoina.*

<b>A1</b>	32	32	3	LPL	3	2	32	3	2	3	3	32	P			
<b>A2</b>	3	3	32	32	3	2	3	2	3	3	3	2	3	3	3	
<b>A3</b>	1	3	2	3	3	2	32	3	2	32	3	3	3	3		
<b>A4</b>	1	3	3	2	32	32	32	2	32	32						
<b>A5</b>	3	2	3	32	3	32	3	2	32	2	32					
<b>A6</b>	1	3	2	3	3	3	2	32	32	2	3	32	3	32		
<b>A7</b>	1	3	2	3	3	3	2	32	3	2	3	3				
<b>A8</b>	32	2	32	3	2	32	32	3	3	32	32	3				
<b>A9</b>	1	3	2	3	32	LPPP	2	32	32	32						
<b>A10</b>	3	3	2	32	32	32	3	2	3	32	32					
<b>A11</b>	3	2	3	32	2	3	3	2	32	3	32	2	32			
<b>A12</b>	1	3	2	32	3	2	3	32	3	32	2	3	2	32		
	3	2	32	3	2	3	32	P								
<b>A13</b>	3	3	2	LPPP	3	2	32	32	3	32	P					
<b>A14</b>	1	3	2	3	3	2	3	32	32	2	32	32	3	3		
<b>A15</b>	3	2	3	2	3	32	32	PL	3	2	3	3	3			
<b>A16</b>	3	32	3	3	3	3	2	3	32	3	2	32				
<b>A17</b>	32	2	3	2	32	3	32	32	3							
<b>A18</b>	PLLPP		3	2	3	3	3									
<b>A19</b>	1	3	32	3	3	3	3	3	3	3	32	32	3	32		
<b>A20</b>	1	3	32	32	32	3	32	32	3							
<b>A21</b>	1	32	32	32	32											
<b>A22</b>	32	32	LPLLPP		3	32	2	2								

Luodut rytmiformulat sijoittuvat parhaiten itkuun A. Itkussa A on huomionarvoinen piirre 2-rytmiformulan häviäminen fraasista A19 alkaen. LL-

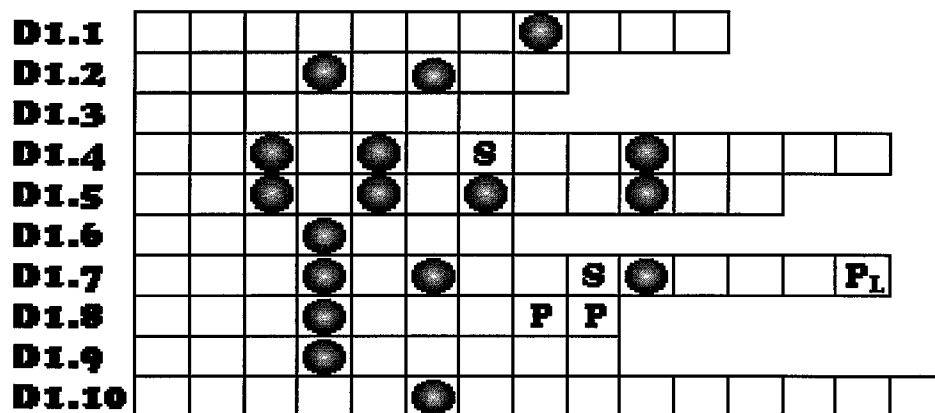
L -formulan näyttäisi korvaavan 32- rytmiformula, joka esiintyy nyt tiheämmin itkun lopussa. Fraasissa A18 LL-L -formula esiintyy viimeisen kerran ja tämän myötä itkun rytmikassa kuten myös itkun koko luonteessa on havaittavissa epävarmuutta itkuun alkuun verrattuna.

Itkun lopun rytmiformuloiden hahmotuksessa tulee esiin tulkinnanvaraisia vaihtoehtoja. Mm. fraasissa A21 esiintyvän 32- rytmiformuloiden jonon pitkät P-yksiköt ovat varsin melismaattisia, joten niiden varsinaista luonnetta on vaikea hahmottaa. Itkun alun varsin systemaattiseen rytmiformuloiden hahmottumiseen viitaten voidaan sanoa, että itkun loppupuolella esittäjän improvisaatiossa on selvästi epävarmuutta, joka ilmenee rytmisenä sumeutena sekä yleisenä esityksen tasapainon horjumisena. Itkun lopussa itkijän melodialinjassa on havaittavissa selvästi huojumista ja melismaattisia piirteitä alun selkeyteen verrattuna. LL-L -formulalla vaikuttaisi olevan itkuvirren rytmikkaa ylläpitävä merkitys. 32 -formuloiden jonomaisuus itkun viimeisissä fraaseissa luo helposti kuvan viisijakoisesta rytmikasta.

Analyysin kolmen itkun rytmikan yhteneviä piirteitä tulee esille tarkasteltaessa rytmiformuloiden sijoittumista fraaseissa. Rytmiformuloiden muuttaminen numeroiksi helpottaa niiden visuaalista tarkastelua ja sijoittumisen tarkastelua fraaseissa. Keskeisenä fraasin rakennetekijänä näyttäisi toimivan LL-L -formula, jonka esiintymisestä itkujen fraaseissa on löydettävissä säännönmukaisuutta.

Kaaviossa 19 on esitetty jälleen itkun D1 rytminen rakenne. Kaaviossa yksi ruutu vastaa yhtä rytmiformulaa (LP, LPP, PL tai L-L) ja yksi rivi vastaavasti yhtä itkun fraasia. LL-L-formuloiden sijainti on merkitty palloilla. Sumeat alueet saavat kukin yhden rytmiformulan arvon eli ruudun kaaviossa. Lisäksi kaavioon on merkitty rytmiformuloihin kuulumattomat pitkät iskut.

Kaavio 19. LL-L -formulat itkussa D1. Rytmiformuloihin kuulumattomat rytmiset tapahtumat on myös merkitty: S = sumea alue, P = pitkä isku ja P<sub>L</sub> = loppupitkä.



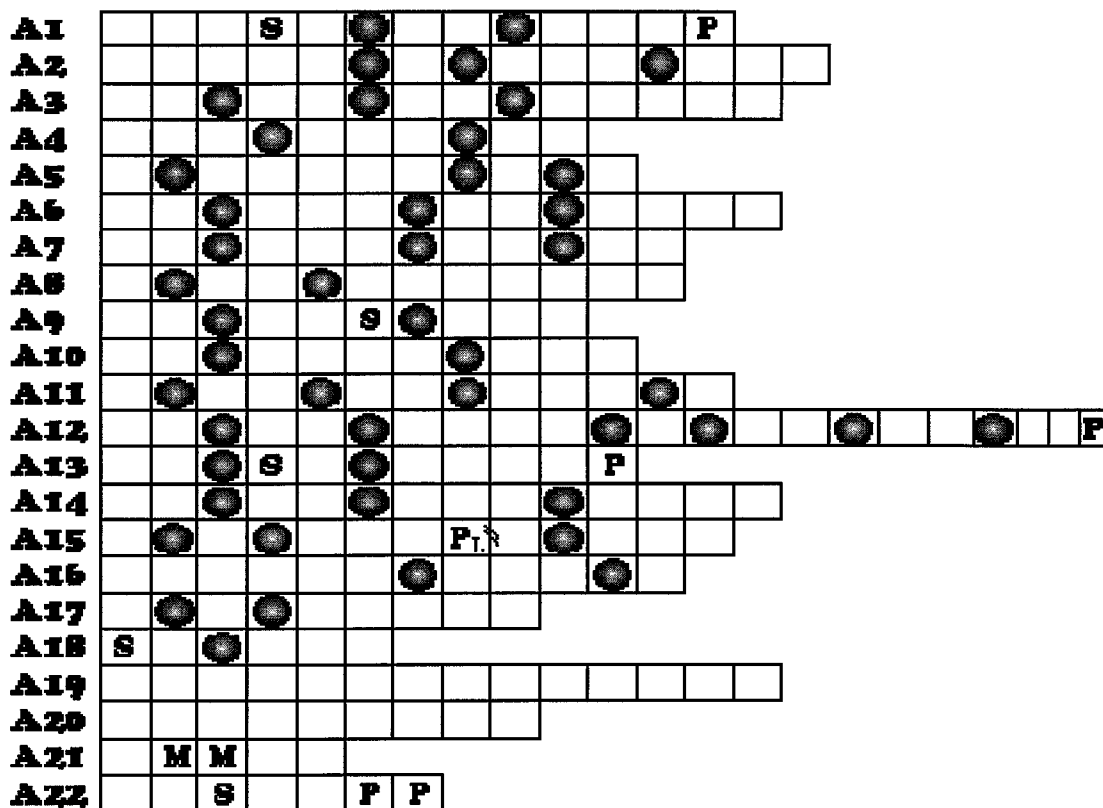
Kaaviosta 19 on nähtävissä, että LL-L -formuloiden sijoittumisessa fraaseihin on tiettyä säännönmukaisuutta. Fraasit D1.6:sta D1.9:ään rakentuvat LL-L -formuloista käsin tarkasteltuina varsin samanlaisiksi. Sama tilanne on fraasien D1.4 ja D1.5 välillä. Seuraavaksi on tarkasteltavana LL-L -formuloiden sijoittuminen itkussa D2, joka näkyy kaaviossa 20. Sumeat alueet ja rytmiformuloihin kuulumattomat iskut on merkitty edellisen kaavion tavoin.

Kaavio 20. LL-L -formuloiden sijoittuminen itkussa D2. *S* = sumea alue, *P* = pitkä isku, *P<sub>L</sub>* = loppupitkä.

<b>D2.1</b>			●					●			<b>S</b>				
<b>D2.2</b>			●		●		<b>P<sub>L</sub></b>								
<b>D2.3</b>		●			●		<b>S</b>		●		●				<b>P<sub>L</sub></b>
<b>D2.4</b>			●			●			●				●		<b>P<sub>L</sub></b>
<b>D2.5</b>					●				●				●		<b>P<sub>L</sub></b>
<b>D2.6</b>				●		●			●		<b>S</b>				
<b>D2.7</b>			●												
<b>D2.8</b>		●			●					●					
<b>D2.9</b>		●			●			●		●			●		<b>P</b>
<b>D2.10</b>		●			●			●		●					
<b>D2.11</b>			●					●		<b>S</b>					
<b>D2.12</b>	<b>S</b>			●				●							<b>P P</b>

Itkun D2 fraaseissa on havaittavissa keskinäisiä rakenteellisia yhtäläisyyksiä kuten itkussa D1. Itkusta ilmenee selkeästi fraasien alkupuolella varsin systemaattinen ja runsas LL-L -formulan käyttö. Yhdeksässä itkun kahdestatoista fraasista LL-L -formula on fraasin toinen tai kolmas rytmiformula. LL-L -formulat esiintyvät tässä itkussa kahtena kasautumana: ensimmäinen kasautuma sijaitsee fraasien toisen ja kuudennen rytmiformulan välisellä alueella ja toinen fraasien kahdeksannen ja kymmenennen rytmiformulan välisellä alueella. Fraasien D2.8 - D2.10 LL-L -sijoittuminen on varsin samanlainen - samaan ryhmään voisi lisätä fraasin D2.3.

Kaavio 21. LL-L -formuloiden sijoittuminen itkussa A. *S* = sumea alue, *M* = melismointia, *P* = pitkä isku, *P<sub>L</sub>* = loppupitkä. Huomaa fraasin A15 jakautuminen kahteen osaan.

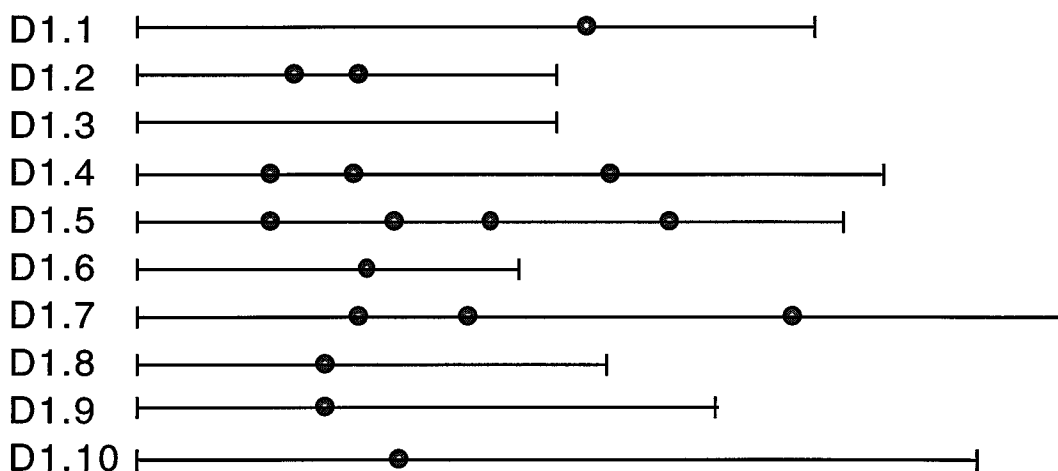


Kaaviossa 21 esitetystä itkun A LL-L -rakenteesta on nähtävissä LL-L -formulan systemaattinen käyttö fraasien toisessa, kolmannessa tai neljännessä rytmiformulassa. Kaavion 21 vertikaalisessa tarkastelussa on havaittavissa fraasien samankaltaisuuksia. Vaikka fraasien pituudet rytmiformuloilla mitattuina vaihtelevat, LL-L -formulat sijoittuvat varsin tunnusomaisesti muutamille kohdin fraaseissa. Erityisesti tämän itkun analyysin perusteella LL-L -formulalla näyttää olevan keskeinen merkitys itkun rytmiikan ylläpitäjänä. Itkussa A LL-L -formula putoaa pois fraasin A18 jälkeen, jolloin itkun rytminen hahmotus vaikeutuu ja itkun tasapaino horjuu merkittävästi.

Fraaseissa ensimmäinen LL-L -formula sijoittuu siis yleisesti toisen, kolmannen tai neljännen rytmiformulan kohdalle. Tähän liittyen erikoisuutena tässä itkussa tulee esille fraasi A15, joka itse asiassa sisältää kaksi fraasia, joiden välillä ei ole hengitystaukoa. Fraasin A15 "jatkofraasissa" sijaitsee LL-L -formula sen toisen rytmiformulan kohdalla alkufraasin päättyessä - tyylin tai sääntöjen mukaisesti - loppupitkään iskuun. LL-L-formuloiden käytössä itkussa A varsinainen itkijän taidonnäyte on huomattavan pitkä fraasi A12, joka sisältää kuusi LL-L -formulaa, päättyen karaktääriin ylimääräiseen pitkään iskuun. Fraasi rakentuu kaikkiaan 21 rytmiformulasta.

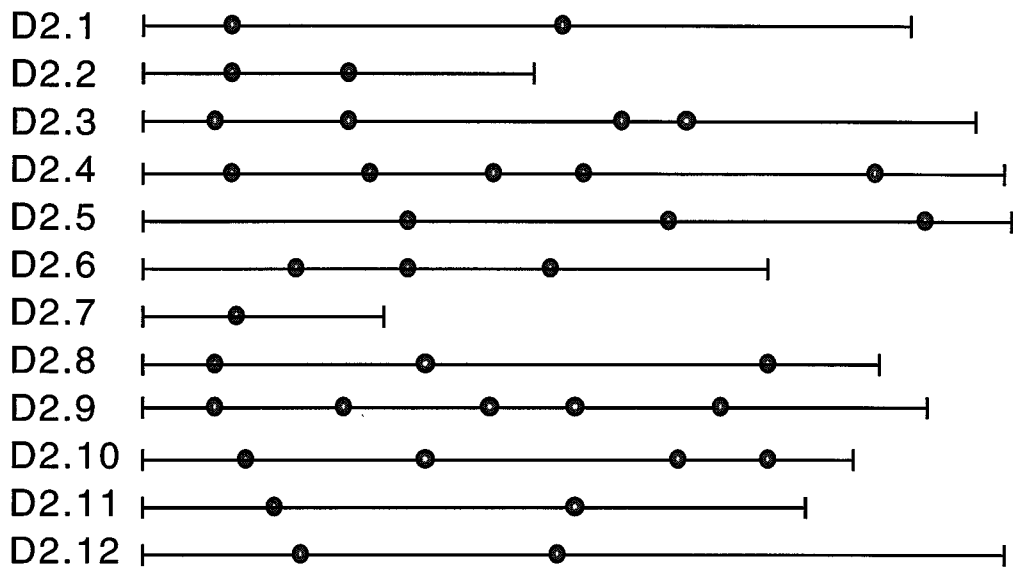
Tarkastellaan vielä kaavioiden avulla LL-L -formuloiden sijoittumista itkujen fraaseissa kokonaisiskumäärien avulla hahmotettuna. Tässä tarkastelussa rytmiformulat on purettu takaisin yksittäisiksi lyhyiksi ja pitkiksi iskuiksi. Lyhyen ja pitkän iskun keston suhde on tässä tarkastelussa määritelty 1:2. Näin ollen tämä malli on synteettinen, mutta nyt irrallaan rytmiformuloista. Tällöin LL-L -formuloiden sijainnin määrittäminen lähenee fraasien absoluuttiseen keston suhteutettua tarkastelua.

*Kaavio 22. LL-L -formuloiden sijainti iskumäärien mukaan tarkasteltuna itkun D1 fraaseissa.*

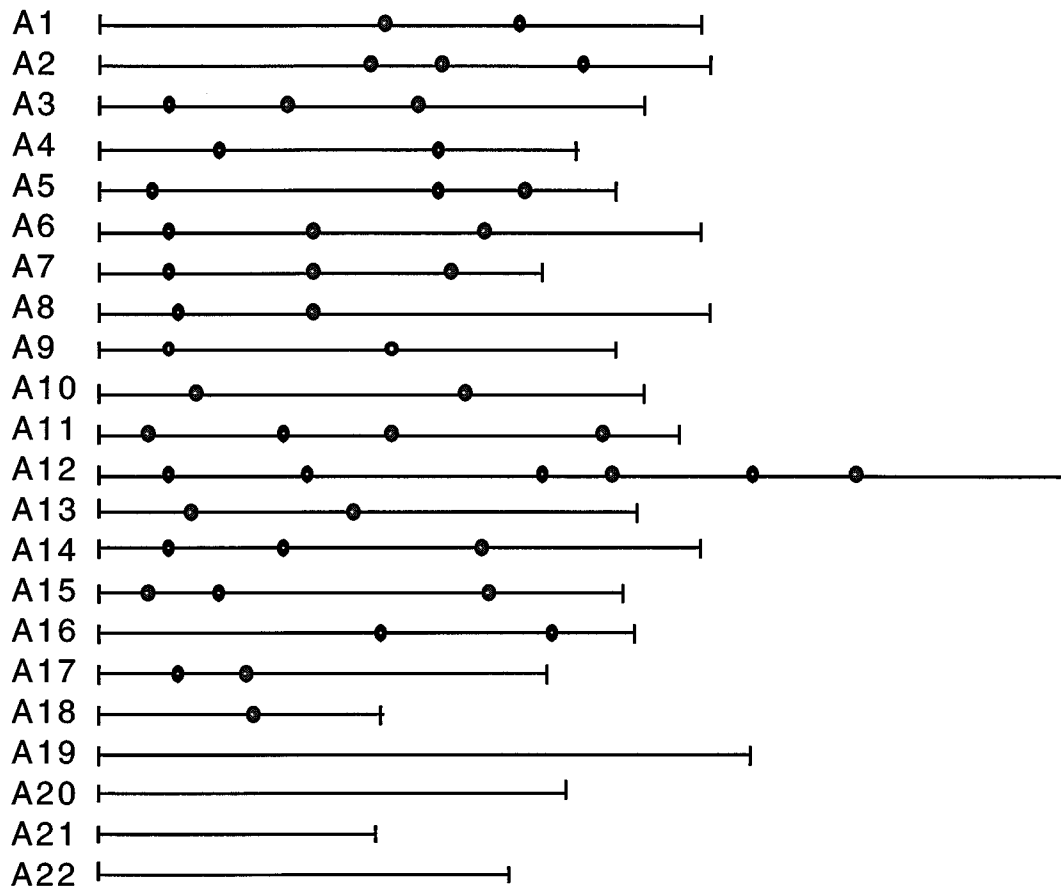


Itkun D1 LL-L -formulat esiintyvät fraaseissa kaavion 22 mukaisesti. Kunkin fraasin pituusjana määräytyy nyt lyhyiden ja pitkien iskujen muodostamasta kokonaiskestosta. Myöskin sumeiden alueiden iskujen kestot tulevat tässä huomioiduiksi. LL-L -formulat keskittyvät tämänkin hahmotuksen mukaan varsin systemaattisesti tiettyihin kohtiin fraaseissa.

*Kaavio 23. LL-L -formuloiden sijainti iskumäärien mukaan tarkasteltuna itkun D2 fraaseissa.*



Kaavio 24. LL-L -formuloiden sijanti iskemäärien mukaan tarkasteltuna itkun A fraaseissa.



LL-L -formuloiden varsin systemaattisen sijoittumisen perusteella fraaseihin, voisi olettaa itkuvirren rytmikkaan muodostuvan joiun rytmikan kaltaisia rytmikaavoja. Muut rytmiformulat sijoittuvat kuitenkin epäsäännöllisesti LL-L -formuloiden väleihin, eikä pidempiä, toistuvia rytmijaksoja ole havaittavissa. Näin ollen on selkeintä hahmottaa itkuvirren rytmikkaa rytmiformuloiden muodostamana. Rytmiformulat muodostavat tekstiin ja melodiaan sidoksissa olevan kokonaisuuden - fraasin, jonka lopettaa selkeä hengitystauko. Uusi fraasi alkaa useissa tapauksissa L-L -formulalla, ollen selkeä merkki uuden



fraasin alkamisesta. PL -formula esiintyy itkuissa harvoin, jolloin sen luonne rytmiiikan rakenteessa on kyseenalainen: PL -formula voidaan luokitella sumean alueen kaltaiseksi esiintymisfrekvenssin perusteella. Useat fraasit päättyvät loppupitkään iskuun ja/tai pitkien iskujen repetitioihin. Fraasien loppujen pitkällä iskuilla on selvästi fraasien rytmiiikassa kadensaalainen funktio. Tyypillinen fraasi voisi rakentua kaavion 24 kaltaisesti.

*Kaavio 24. Itkuvirren fraasin tyypillinen rytmiformularakenne.*

(L - L -formula) - (LP - ja LPP -formuloita) - (LL-L -formula) - (LP - ja LPP -formuloita)...(P-yksiköiden repetitiot/ P<sub>1</sub>)

#### 5.4.2 Rytmiformuloiden ja tekstin suhde

Itkuteksti ja itkuvirren rytmiiikka ovat selkeästi toisistaan riippuvaisia. Itkujen eteneminen tavu/isku -periaatteella kertoo jo paljon tekstin ja rytmin sidonnaisuudesta. Tekstin sanojen välit ja rytmiformuloiden rajat asettuvat useimmissa tapauksissa varsin systemaattisesti kohdalleen. Esimerkistä 1 voi tarkastella tekstin ja rytmiformuloiden suhteutumista toisiinsa.

*Esimerkki 1. Itkuteksti ja rytmiformulat. Tekstin täydellinen sijoittuminen rytmiformuloihin. Fraasi A15.*

┌ ┐ = sana

3 2 3 2 3 32 32 2 3 2 3 3 3

Esimerkin tapauksessa tekstin ja rytmiformuloiden sijoittuminen on optimaalinen. Itkuissa esiintyy myös tapauksia, joissa teksti ja rytmiformulat asettuvat toisiinsa nähden limittäin. Esimerkissä 2 esitetään itkutekstin sanan vaihtuminen keskellä rytmiformulaa yhdessä itkun fraasissa.

*Esimerkki 2. Itkuteksti ja rytmiformulat. Itkutekstin sanan vaihtuminen keskellä rytmiformulaa. Fraasi D1.10.*

1 3 3' 3 3 2 3 3 3' 32 32 3 3 3 3

Vienalaisissa itkuteksteissä käytetään paljon merkityksettömiä täytesanoja, joiden yhtenä funktiona on saada aikaan mahdollisimman kurinalainen alkusoinnin käyttö. Tekstien täytesanoina esiintyy usein esim. sanat "vallan" tai "kujin". Useissa tapauksissa nämä täytesanat ovat sisällytettyinä LP-rytmiformuloihin. LP-rytmiformulan esiintyessä itkuissa eniten, voidaankin esittää kysymys, onko kenties täytesanojen käytöllä allitteraation ohella merkitystä myös rytmin muodostumisessa? On mahdollista, että itkijä käyttää

täytesanan ja LP-formulan yhdistelmää itkun rytmirakenteen tukena.

Täytesanojen merkitystä itkun rytmirakenteeseen voisi selkeyttää niiden käyttöönottamisen selvittäminen. Mielenkiintoinen havainto täytesanoista nousee esille silmäilemällä Saastamoisen analysoimaa joikumateriaalia, jonka joikuteksteistä löytyy mm. "valla" -sanon käyttö. Olisivatko täytesanat tulleet itkuvirsiin saamelaislainana joiuista, joissa rytmi on keskeisenä elementtinä - vastaavat täytesanothan ovat käytössä myös vienankarjalaisessa joiussa? Täytesanojen käyttö kiinteästi alkusoinnin yhteydessä yhdessä rytmin improvisoinnin kanssa kertoisi rytmin ja tekstin improvisoinnin sidonnaisuudesta. Tekstin ja rytmiformuloiden sidonnaisuuden selvittämisessä löytyisi tarve aivan oman analyysin ja tutkimuksen tekemiselle.

## 5.5 Improvisointi

Iskujen ja sanojen suhteesta voi päätellä, että itkuteksti on merkittävässä asemassa itkun rytmiikan muodostumisessa. Folkloristisissa itkuvirsitutkimuksissa sekä itkuvirsiperinnettä kuvailevissa tutkimuksissa on usein todettu, että itkussa nimenomaan teksti tai sen pääpiirteet (tarina) on muistettu tai osattu. Itkutekstin tuottaminen on ilmeisimmin oma prosessinsa, jossa itkijä improvisoi tekstiä perinteen kontekstissa. Itkuvirren yhteydessä keskeinen rooli on vainajakultilla. Sekä häissä että hautajaisissa on yhteisön esi-isillä ts. vainajilla keskeinen asema, joka itkijän tulee ottaa huomioon. Tekstin muotoutumisprosessia näyttäisi dominoivan nimenomaan muistaminen: itkijän

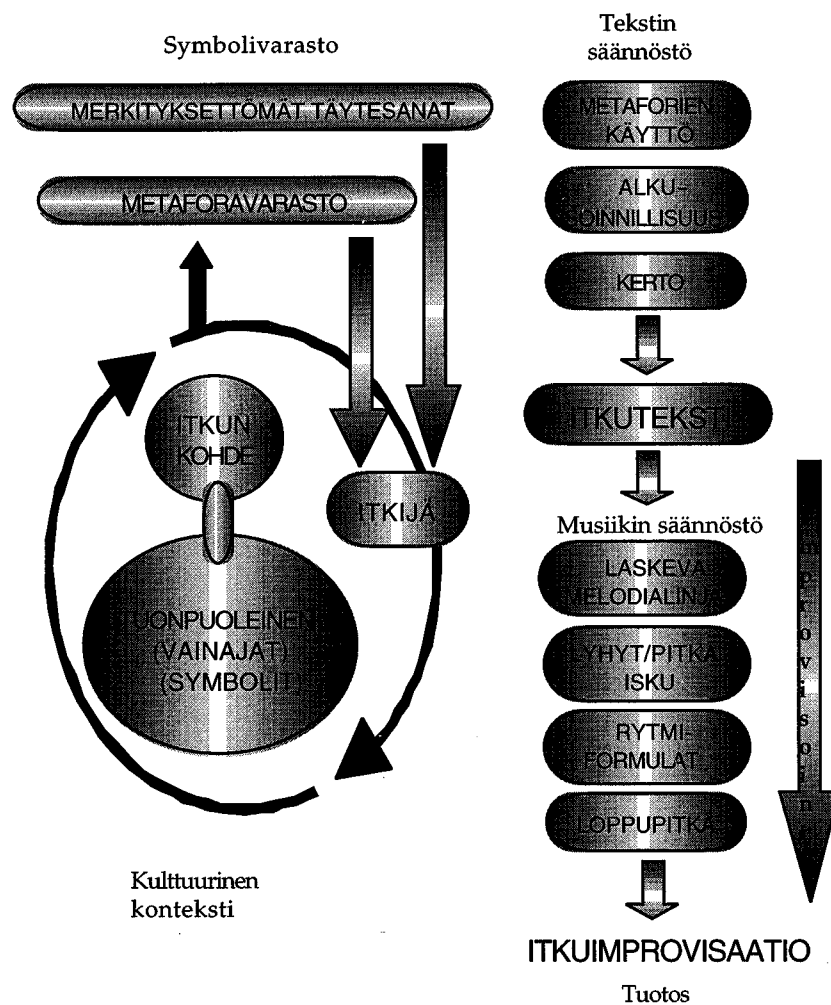
oman metaforavaraston sekä perinteessä tunnettujen merkityksettömien täytesanojen käyttäminen. Itkutekstin luomisen varsinaiseksi säännöksi voi lukea nimenomaan alkusoinnin käytön, joka erityisesti Vienan Karjalan perinteessä on kurinalaista.

Analysoitujen itkuvirsien rytmiiikan tuottaminen vaikuttaisi enemmän improvisoidulta kuin opitulta perinteen elementiltä. Itkun musiikillinen improvisointi on kuitenkin varsin yksinkertaista johtuen itkun tekstin (perinteen dominoivuus) tärkeästä roolista itkuissa. Itkun rytmiiikan luominen tai improvisoiminen perustuu rytmiformuloiden käytölle. Itkutoisinnon tai -improvisaation voidaankin katsoa tekstilähtöiseksi. Useat itkijät ovat maininneet (mukaanluettuna tämän tutkimuksen informantit), että teksti on itkussa tärkeä - sävel tulee vasta sitten. Itkuimprovisaatio perustuisi tällöin pääasiallisesti tekstin ja rytmiformuloiden yhteensovittamiselle. Tällöin suppealla alueella liikkuva melodia voi olla toissijainen tekijä itkuimprovisaatioissa. Tämä voi myös olla todiste siitä, että itkijällä olisi muistissaan teksti tai sen makrorakenne valmiina, jota hän käyttää itkuimprovisaatioissaan. Viitteitä tähän suuntaan antaa myös A.O. Väisäsen havainto saman itkun toisistaan poikkeavista toisoinnoista. Itkijän tuottamassa toisinnossa itkuteksti pysyy kutakuinkin muuttumattomana, mutta musiikilliset piirteet ovat voineet muuttua oleellisesti - ainakin rytmiiikan osalta.

Itkujen kulttuurinen konteksti, johon liittyy kiinteästi itkijän oma persoona, on perinteen ja itkijän elämäkokemusten kautta luonut esittäjälleen käsityksiä itkun merkityksestä ja voimasta perinteessä. Näin itkijälle on muodostunut mm. perinteen mukaisten metaforien varasto ja taito tuottaa niitä. Itkun varsinainen improvisointiprosessi tapahtuu esityksen yhteydessä, kun itkuteksti suodatetaan musiikillisen säännösten lävitse. Musiikilliset säännöt ovat siis yksinkertaisia, joiden avulla itkijä saa aikaan onnistuneen tuotoksen.

Itkijän kognitioprosessissa voidaan ajatella vaikka vain kahden rytmikkaan liittyvän säännön käyttäminen (lyhyt/pitkä isku ja niistä luodut rytmiformulat), joiden käytön hän myöskin on omaksunut tai oppinut perinteen kautta. Melodian rakentamisessa itkijän tarvitsema informaatio voi sisältää pelkästään suppean sävelalueen ja laskevan melodialinjan käytön riittien kontekstissa. Kaavio 25 esittää mallin tekstilähtöisestä improvisointimallista, jossa improvisaation pääpaino on itkun musiikillisessa improvisoinnissa.

*Kaavio 25. Tekstilähtöinen itkuimprovisaatio.*



Kaavion improvisointimallissa itkutekstin luominen on ajateltu omaksi prosessikseen. Itkijän mielessä hahmottunut teksti on lähtökohta varsinaiselle itkuesityksen improvisoinnille. Itkutekstin tavujen pituuksien ja esim. merkityksettömien täytesanojen käytön merkitys rytmiiikan muodostamisessa voi saada improvisointimallin näyttämään hieman toisenlaiselta. Analysoiduissa itkuissa esiintyneen systemaattisen LL-L -formulan käytön yhteys tekstiin on myös yksi rytmiiikan muodostumiseen vaikuttava tekijä.

Luotu itkuteksti suodatetaan tässä improvisaatiomallissa musiikillisen säännösten lävitse. Itkun varsinainen improvisaatioprosessi tapahtuu esitystilanteessa, jota dominoivat musiikilliset säännöt ja tekstin sovittaminen rytmiformuloihin. Yksinkertaisten musiikillisten sääntöjen joukkoon voisi lisätä useissa itkujen fraaseissa ilmennyt L-yksikön käyttö fraasien alussa.

Saman itkun eri toisintojen välinen vähäinen muuttuminen tekstien osalta kertoo sen improvisatorisesta luonteesta. Eri perinnelajien tekstien muotoutumisessa on ääripäänsä - toisessa päässä täysin kiinteä, muuttumaton teksti ja toisessa päässä vapaa improvisointi (Hakamies 1996, 100). Itkutekstit eivät näyttäisi edustavan ainakaan toista ääripäätä - vapaata improvisaatiota.

Analyysin yhteydessä käytetyt rytmiformula -nimitykset pohjautuvat ajatukseen itkujen rakentumisesta perinteentuottamisen formulatekniikan avulla. Hakamiehen (Hakamies 1996, 101-102) mukaan, itkuvirsien esittäjillä on mielessään ainoastaan itkun rakenteen pääpiirteet, sekä tieto niiden yleisestä sisällöstä ja käytettävästä itkukielestä. Hakamiehen mukaan kalevalamittaisen runon luomisen yhteydessä esitelty skeemateoria ei sovellu runsaasti improvisaatiota sisältäviin perinnelajien kuten itkuvirsien hahmottamiseen. Tämän tutkimuksen analyysin perusteella itkujen improvisoimista määräävät rytmiformulat, joihin itkijä sovittaa tekstinsä.

Tekstilähtöistä improvisaatiota voidaan perustella myös viitaten Tolbertin (1988) luomaan muototasorakennemalliin. Itkun rakenteen makrotasolla nimenomaan musiikilliset piirteet ovat dominoivia. Tolbertin mukaan, siirryttäessä kohti muototasorakenteen mikrotasoa, musiikillinen dominoivuus vähenee muuttuen tekstin dominoivuuteen. Lopulta rakenteen mikrotasolla saavutetaan symbolisen järjestelmän hallitsevuus. Tekstilähtöisessä improvisoinnissa liikutaankin Tolbertin mainitsema makrotasolla itkuvirren rakenteissa, jolloin musiikillinen improvisointi esiintyy hallitsevana piirteenä.

## 6 TULOSTEN TARKASTELUA

Tämän tutkimuksen analyysiosan suppean materiaalin puitteissa ei voida tehdä kovin suuria yleistyksiä koko Länsi-Vienan alueen itkuvirren rytmiiikan luonteesta. Kolmesta analysoidusta itkusta löydetyt yhtenevät rytmirakenteet kertovat kuitenkin sen, että itkuvirren rytmiiikka ei ole ainakaan näissä tapauksissa täysin vapaata improvisaatiota tai pelkästään puherytmiä mukailevaa. Lyhyiden ja pitkien iskujen funktionaalisen tarkastelun tuloksena lyhyen tavun saama pitkän sävelen funktio ja vastaavasti pitkän tavun saama lyhyen sävelen funktio ovat esimerkkejä järjestelmällisen, yleisestä puherytmiikasta poikkeavan rytmiiikan käytöstä. Rytmiiikan lainalaisuuksista kertovat selkeästi erottuvat rytmiformulat. Itkujen fraasien aluissa esiintyvä karaktäärinen lyhyen iskun aloitusmotiivi (L-L -formula) vaikuttaa perinteelle tyypilliseltä rakenteelta, joka voitaisiin rinnastaa puhutun kielen alkuhudaduksiin - esim. "Hei!" tai "Kas!" Fraasien loppuista on erotettavissa selkeä lopetusformula - pitkien iskujen toisto ja loppupitkän käyttö. Fraasien aluissa ja loppuissa ilmenevät selvät - myös rytmiset - säännönmukaisuudet antoivat syyn olettaa, että fraasin keskirakenteissa pätevät vastaavanlaiset



lainalaisuudet. Itkujen alut ja loput ovatkin helpoimmin selitettävissä sekä ikonisesti (ulkonäöltä) sekä musiikillisilta ja perinnesidonnaisilta funktioiltaan. Itkun varsinainen sisältö - salakieli - löytyykin itkun fraasien sisärakenteista. Itkun fraasien muodostuminen kahdesta tai kolmesta toistuvasta rytmiformulasta voi kuvastaa itkun myyttistä luonnetta, muodostaen kulttuurikontekstin vaatiman rytmisen salakielen, joka poikkeaa muista perinnelajeista. Itkijällä näyttäisi olevan verraton taito hallita tätä rytmistä salakieltä improvisoinnissaan. Vaikka analyysissä olikin käsiteltävänä ainoastaan kolme itkutoisintoa, ilmeni jo näiden itkujen perusteella viitteitä itkuimprovisaation kurinalaisuudesta. Itkijän poikkeamat rytmiformuloista - ts. itkijä tekee salakielessä virheitä - ilmenevät itkun sumeina alueina. Sumeiden alueiden alkaessa esiintyä itkussa, rytmiformuloista poikkeamia alkaa esiintyä enemmän ts. itkun tasapaino alkaa järkkäyä.

Länsivienalaisista itkuista hahmotetut rytmiformulat ovat löydettävissä aikaisemmista itkuvirsien musiikillisten piirteiden tutkimuksista. A.O. Väisäsen ja Anja Salmenhaaran analyysissä esille tuleva kaksi- ja kolmijakoisten iskualojen esiintyminen epäsäännöllisesti itkujen fraaseissa voidaan jossain määrin rinnastaa tämän analyysin rytmiformuloiden esiintymiseen. Itkujen rytmirakenteen ilmaiseminen kaksi- ja kolmijakoisina iskualoina ei kuitenkaan tuo esille itkijän rytmistä ajattelua improvisaatioissa. Analyysin itkujen rytmiiikka näyttäisi muodostuvan arkaaisemmasta rytmisestä ajattelusta - lyhyen ja pitkän iskun käytöstä rytmiformuloiden perusyksikköinä. Improvisoinnissa tekstin tavujen pituus vaikuttaa yksittäisten iskujen pituuksiin. Itkutekstissä olevat useat perättäiset lyhyet tai pitkät tavut voivat aiheuttaa vaikeuksia itkijälle mahduttaa niitä käytössä oleviin rytmiformuloihin. Rytmiformula, johon itkijät "joutuvat välillä turvautumaan" on LP-formulan inversio PL - ilmeisimmin välttääkseen sumeiden alueiden muodostumisia. Lyhyiden tai pitkien iskujen jonot näyttävät olevan kiellettyjä

itkujen rytmikassa - ilmeisimmin ne eivät edusta riitin vaatimaa salakieltä.

Tämän suuntaisia näkemyksiä myös Tolbert tuo esille omassa tutkimuksessaan. Itkijä ei näyttäisi luovan itkuunsa rytmiä pelkästään käyttämällä vapaasti pitkiä ja lyhyitä iskuja. Lyhyiden ja pitkien iskujen käytössä vältetään lyhyen iskun repetitioita. Itkijät käyttivät maksimissaan kolmen lyhyen iskun repetitiota itkuissaan. Analyysissä esille tuleva LL-L -formula on ainoa lyhyistä iskuista muodostuva rytmien motiivi tyypillisesti fraasien aluissa esiintyvän L-L -formulan ohella. Muissa tapauksissa lyhyet iskut ovat sidoksissa pitkiin iskuihin muodostaen omia rytmiformuloita. Lyhyt isku on karakteristinen fraasien aluissa, jolloin sillä on itsenäinen aloitusformulan (L-L) rooli. Pitkillä iskuilla itkijät tekevät repetitioita fraasien lopuissa, jolloin koko fraasin rytmikka rauhoittuu päättyen loppupitkään iskuun. Yhdessä laskevan melodialinjan kanssa nämä piirteet muodostavat itkuvirren musiikillisen makrorakenteen.

Rytmiikan makrorakenteesta on havaittavissa lyhyiden ja pitkien iskujen välinen tasapaino. Fraasit sisältävät lyhyitä ja pitkiä iskuja likimääräisesti yhtä paljon. Rinnastettaessa itkuvirsiä saamelaisien joikuperinteeseen, molemmista perinteistä on löydettävissä esittäjän joko tiedostettu tai tiedostamaton pyrkimys pitkän ja lyhyen iskun väliseen tasapainoon. Saamelaisissa joiuissa tasapainon saavuttamista helpottavat rytmikaavat - itkuvirsissä rytmiformulat. Fraasin alkaessa miltei poikkeuksetta lyhyellä iskulla, fraasien alku edustaa lyhyen iskun käyttöä. Tyypillisesti fraasin lopussa on yleisesti pitkien iskujen repetitio tasoittamassa lyhyiden ja pitkien iskujen lukumäärien suhdetta. Vastaavasti lyhyiden ja pitkien iskujen pituuksien tarkastelu makrotasolla (koko itku) toi esille lyhyen ja pitkän iskun keston suhteen vakiintumisen itkujen edetessä lähelle suhdetta 1:2.

Tässä yhteydessä voidaan vielä esittää kysymys, joka tulee esille myös Saastamoisen kirjoituksessa: minkä verran on kyseessä varsinainen rytmisen improvisointi ja missä määrin opitun perinteen toistaminen? Rytmiformuloista LL-L -formula esiintyy jonkin verran säännönmukaisesti, kun taas muut rytmiformulat vapaammin.

Tämän tutkimuksen analyysiosan kahden eri itkijän kolmen itkuimprovisaation yhtenevän rytmirakenteen perusteella, niiden improvisointi vaikuttaa varsin kurinalaiselta. Kuitenkin LP - ja LPP -formuloiden käytössä itkijäjöillä on vapautensa - LL-L -formulan luodessa itkuille yhtenevyyttä. Hää - ja kuolinitkut eivät eroa toisistaan rytmiiikan suhteen.

Itkuvirren rytmiiikan sukulaisuutta kalevalaiseen runonlauluun voi löytää jo vertaamalla itkuvirren fraasin rakennetta kalevalaisen runonlaulun nelipolviseen trokeen yleisimpään tyyppiin. Siinä rytmiiikka muodostuu lyhyiden iskujen alulla päättyen kahden pitkän iskun repetitioon. Onko sitten nelipolvisella trokeella yhteyttä itkuvirren fraasin rytmiiikkaan, jää kuitenkin arvailujen varaan - runotoisintojen runsaus Länsi-Vienassa antaa kuitenkin aiheen epäillä vuorovaikutusta näiden kahden perinteen välillä tapahtuneen. Joka tapauksessa rytmiiikka muodostuu molemmissa perinteissä varsin yksinkertaisista elementeistä.

Miksi länsivienalaisen itkijän rytmiiikka poikkeaa merkittävästi eteläisemmän Karjalan alueen rytmiiikasta eikä käytössä ole esimerkiksi kalevalamitta? Saamelaisen perinteen vaikutus voi olla tähän yksi syy. Selvä saamelaisen ja karjalaisen perinteen akkulturaatio ilmenee mm. vienankarjalaisessa joiussa. Vienankarjalainen joiku vaikuttaisi varsin suoralta saamelaislainalta sisällöltään ja esityskontekstien valossa. Vienankarjalaisessa joiussa sekä itkussa esiintyvä alkusoinnullisuus ja metaforien käyttö tekee niiden rinnakkaisen tarkastelun

mielenkiintoiseksi: millä tavoin nämä kaksi perinnelajia ovat syntyneet, muovautuneet ja vaikuttaneet toisiinsa?

Länsi-Vienan alueen runsas perinnelajisto, joka sisältää saamelaisesta kulttuurista omaksuttuja perinnepiirteitä, kertoo karjalaisen ja saamelaisen väestön rinnakkaisesta ja vuorovaikutteisesta elosta. Saamelaisväestö jäi osittain entisille asuinsijoilleen Vienaan osaltaan muovaamaan alueelle muodostuvaa uutta länsivienalaista kansankulttuuria. Vienankarjalainen joiku on hyvä esimerkki saamelaisilta omaksutuista vaikutteista ja kertoo siitä, että joikaamista harrastettiin yleisesti etenkin Pohjois-Vienassa. Tällä perusteella on hyvä syy olettaa, että saamelaisväestön perinnelajien vaikutuksia olisi juurtunut myös vienalaiseen itkuvirsitraditioon. Vienalaisen itkuvirren rytmiikan rikkaus verrattuna muiden Karjalan alueiden itkuvirsiin viittaa tähän. Itkutraditioon rinnastettava perinteenlaji on toki voinut esiintyä nykyisen Vienan ja Kuolan alueella jo ennen karjalaisasutusta. Kolttien muista saamelaisista poikkeava perinne on sisältänyt surua ilmaisevan joikutyylin levit. Kenties kuolansaamelaisen ja karjalaisen väestön kohdatessa kaksi samankaltaista perinnelajia ovat saaneet vaikutteita toisiltaan, vahvistuneet ja säilyttäneet olemassaolonsa. Vienassa itkutraditio on säilynyt pitkään venäläisen ortodoksisen kirkon painostuksesta huolimatta ja kehittynyt ajan saatossa.

## 7 PÄÄTÄNTÖ

Tämän tutkimuksen pääongelma - länsivienalaisen itkuvirren rytmiiikan hahmottaminen - saatiin kahden itkijän itkuimprovisaatioiden analyysien avulla toteutettua. Lyhyt-pitkä isku -hahmotuksen ja itkuvirren rytmiiikan rytmiformulamallin avulla karjalaisen itkuvirren ja saamelaisen joiun rytmiiikasta löytyy paljon samankaltaisuuksia, jonka perusteella länsivienalaisen itkuvirren rytmiiikkaa, tai ainakin sen perusaineksia, voidaan pitää kauan säilyneenä, arkaaisena musiikillisena piirteenä. Länsi-Vienassa tapahtunut akkulturaatioprosessi on ilmeisimmin ollut varsin rikas - alueella esiintyvien musiikinlajien runsaudesta ja samankaltaisuudesta johtuen. Myöskin saamelaiset ovat omaksuneet karjalaisen ja suomalaisen kulttuurin piirteitä, jollaisia on nähtävissä mm. lyyrillisessä joiussa, joka edustaa saamelaisen joiun uudempaa ilmentymää.

Kuitenkin merkittävimmäksi saamelaisen ja länsivienalaisen kulttuurin yhdistäväksi tekijäksi on nähtävä niiden taustalta löytyvä samanismi. Kahden merkittävän samanismiin pohjautuvan kulttuurin rinnakkaiselo Länsi-Vienassa

voi mahdollistaa vanhojen kulttuurikerrostumien säilymisen perinteessä. Länsivienalaisen itkuvirren yksinkertainen rytmien ajattelu voi edustaa vanhaa arkaaista kulttuuria - samanistista maailmankuvaa. Tällä perusteella länsivienalainen itkuvirsi edustaisi ainakin rytmien osalta itkujen vanhinta kerrostumaa, kun taas eteläisemmän Karjalan itkut edustaisivat rytmikaltaan uudempaa, myös eepissä runonlaulussa esiintyvää rytmikkaa.

Länsivienalaisten itkujen rytmien luonne yhdistettynä itkutekstiin viittaa rytmien voimaan itkuissa. Itkun salakielen ja rytmien hallitseminen vaatii esittäjältään paljon. Itkijöillä on tieto hallitsemansa taidon mahdista tämän- ja tuonpuoleisen maailman tulkina. Itkuja ei esitetäkään missä vain. Itkijän sukupolvien takainen esi-isä oli samaani - itkijä edustaa rytmien käytöllään samanistista perinnettä - rytmien voimaa.

Länsivienalaisen itkuvirren rytmien hahmottamisen avulla voidaan päästä lähemmäs itkuvirren kokonaisrakenteen hahmottamista. Tällä tutkimuksella aikaansaatu tulosten yleistettävyyttä vaatii laajemman itkumateriaalin läpikäymisen. Tutkimus antoi kuitenkin uuden näkökulman ja mallin itkuvirren rytmien hahmottamiselle. Tutkimuksen tekijän toiveena onkin saada tämän tutkimuksen kautta uutta intoa jatkotutkimukselle - niin musiikkitieteelliselle kuin folkloristiselle itkuvirsiä käsittelevälle tutkimustoiminnalle. Runomitan ratkaiseminen itkuvirsissä on yksi keskeisistä kysymyksistä.

Itkuvirren mystiikan ja salakielen selvittämisen työ odottaa vielä tekijäänsä. Samoin itkuvirren kokonaisfunktion hahmottaminen, jota kohti mm. Elizabeth Tolbert on jo päässyt. Tällä tutkimuksella itkuvirren rytmien mystiikan verhoa saatiin hieman raotettua. Saadaanko se koskaan kokonaan avatuksi - se jää nähtäväksi.

## KIRJALLISUUS JA LÄHTEET

- Apo, Satu et al. (toim.) 1998. Perinteentutkimuksen terminologia. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Bergström, Matti 1979. Aivojen fysiologiasta ja psyykeestä. Porvoo:WSOY.
- Itkonen, T.I. 1948. Suomen lappalaiset vuoteen 1945. Toinen osa. Porvoo:WSOY.
- Itkonen, T.I. 1971. Koltan-Lapissa kevättalvella 1913. Kalevalaseuran vuosikirja 51. Vanhaa ja uutta Lappia. Vaasa:WSOY.
- Haavio, Martti 1967. Suomalainen mytologia. Porvoo: WS.
- Hakamies, Pekka (toim.) 1996. Näkökulmia karjalaiseen perinteeseen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hirvonen, Vuokko 1999. Saamenmaan ääniä: saamelaisen naisen tie kirjailijaksi. Pieksämäki: Suomalaisen kirjallisuuden Seura.
- Honko, Lauri 1963. Itkuvirsirunous. Teoksessa: Suomen Kirjallisuus I: Kirjoittamaton kirjallisuus. Matti Kuusi (toim.). Helsinki.

- Kantola, Tuula 1984. Talvadaksen joikuperinne: etnomusikologinen tutkimus tenonsaamelaiden musiikista. Turku: Turun yliopisto.
- Konkka, Unelma 1985. Ikuinen ikävä. Karjalaiset riitti-itkut. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kurkela, Kari 1991. Ajan herkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltaiteessa. Musiikin tutkimuksen julkaisusarja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Langer, Susanne K. 1953. Feeling and form: a theory of art. New York: Charles Scribner's Sons.
- Launis, Armas 1922. Kaipaukseni maa: lapinkävijän matkamuuistoja. Jyväskylä: Gummerus.
- Lavonen, Nina ja Stepanova Sandra 1992. Karjalaiset joiut. Etnomusikologian vuosikirja 4. Erkki Pekkilä (toim.). Jyväskylä.
- Lehtola, Veli-Pekka 1997. Saamelaiset: historia, yhteiskunta, taide. Jyväskylä: Gummerus.
- Leisiö, Timo 1988. Kansanmusiikintutkijan perussanastoa. Tampereen yliopisto: Kansanperinteen laitos.
- Meyer, Leonard B. 1956. Emotion and meaning in music. University of Chicago Press.
- Meyer, Leonard B. 1989. Style and music. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Nickul, Karl 1970. Saamelaiset kansana ja kansalaisina. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pentikäinen, Juha 1971. Marina Takalon uskonto. Uskontoantropologinen tutkimus. Helsinki.



- Pentikäinen, Juha 1989. Kalevalan maailma. Helsinki: Yliopistopaino.
- Pentikäinen, Juha 1990. Suomalaisen lähtö. Kirjoituksia pohjoisesta kuolemankulttuurista. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 530. Pieksämäki.
- Pentikäinen, Juha 1995. Saamelaiset: pohjoisen kansan mytologia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pentikäinen, Juha 1998. Samaanit: pohjoisten kansojen elämäntaistelu. Helsinki: Etnika.
- Porkka, Volmari 1883. Inkerin itkuvirsistä. Valvoja. Helsinki.
- Pöllä, Matti 1995. Vienan Karjalan etnisen koostumuksen muutokset 1600 - 1800 -luvulla. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 635. Tampere.
- Saastamoinen, Ilpo 1986. Kolttasaamelainen leu´dd: sattuman entropiaa vai salattua järjestystä. Etnomusikologian vuosikirja 1986. Jyväskylä.
- Saastamoinen, Ilpo 1994. Rytmikaava-ajattelu saamelaismusiikin hahmotusmallina: näkökulma joiun muotorakenteiden ja leu´dd - improvisaatioiden analyysiin. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Salmenhaara, Anja 1967. Itkuvirsien musiikillisestä hahmotuksesta. Teoksessa: Paimensoittimista kisällisoittimiin: tutkielmia kansanmusiikista. Heikki Laitinen et al. (toim.). Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Salminen, Väinö 1934. Suomen muinaisrunojen historia I. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Siikala, Anna-Leena 1994. Suomalainen samanismi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 565. Toinen painos. Hämeenlinna.

- Söderholm, Stig 1989. Itkuvirsiperinne ja Suomen Pohjois-Karjala: rituaalitekennästä folklorismiin. Kalevalaseuran vuosikirja 68. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tolbert, Elizabeth 1988. The musical means of sorrow: The Karelian lament tradition. University of California.
- Tolbert, Elizabeth 1990. Women cry with words: symbolization of affect in the Karelian lament. Teoksessa: Yearbook for traditional music Vol. 22. Dieter Christensen (toim.). Kingston: Brown & Martin Ltd.
- Vaughn, Kathryn 1990. Exploring emotion in sub-structural aspects of Karelian lament: application of time series analysis to digitized melody. Teoksessa: Yearbook for traditional music Vol 22. Dieter Christensen (toim.). Kingston: Brown & Martin Ltd.
- Väisänen, A. O. 1916. Vienan-Karjalan joikusävelmistä. Etnomusikologian vuosikirja 1991-92. Erkki Pekkilä (toim.). Jyväskylä: Gummerus.
- Väisänen, A.O. 1990. Hiljainen haltioituminen. A.O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista. Erkki Pekkilä (toim.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 527. Pieksämäki.

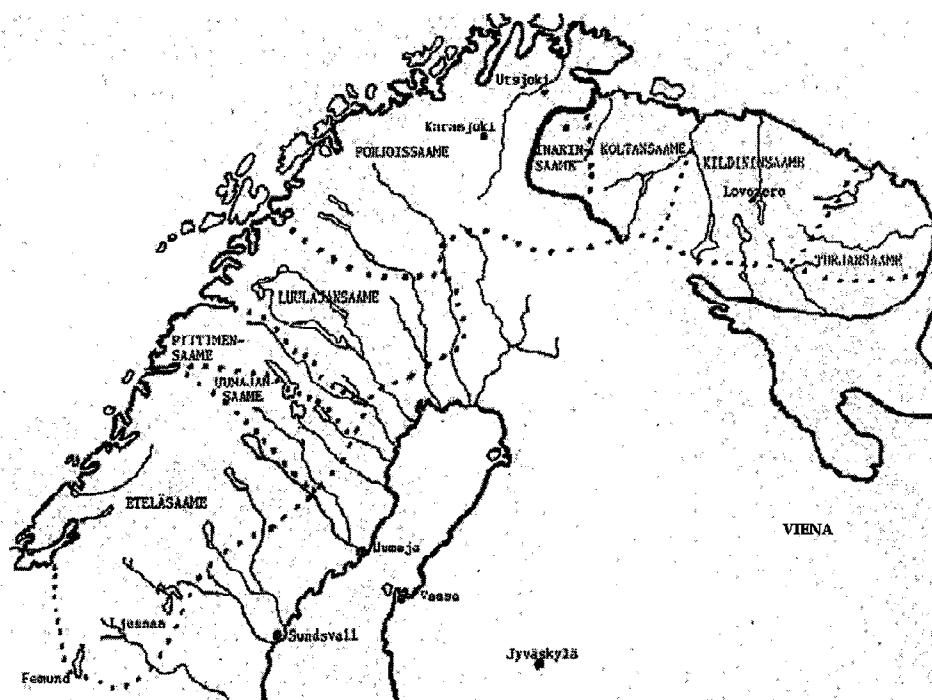
### **Painamattomat lähteet**

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitearkiston ääninauhat:

SKSÄ L 443 a-b. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitearkisto. Helsinki.

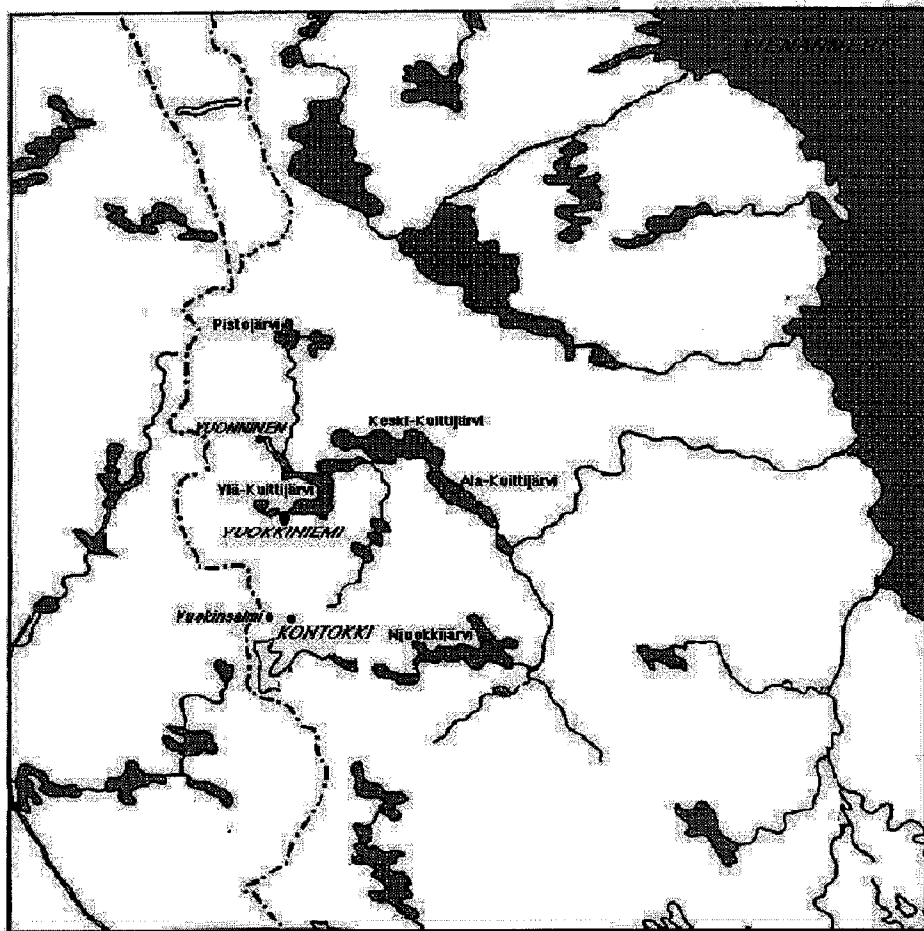
SKSÄ L 447 b-c. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitearkisto. Helsinki.

LIITE 1. Kartta: Saamelaisen ja vienalaisen kulttuurialueen muodostama pohjoinen kulttuurialue.



Lähde: Leisiö 1988. Kansanmusiikintutkijan perussanastoa (s. 94).

## LIITE 2. Kartta: Länsi-Viena.



Lähde: Karjalan laulajat (toim. Virtaranta - Kaukonen - Kuusi - Virtanen)