

György Kádár

Rinnasteinen ajattelutapa
suomensukuisten kansojen
musiikkiperinteessä



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 67

György Kádár

Rinnasteinen ajattelutapa
suomensukuisten kansojen
musiikkiperinteessä

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Musica-rakennuksen salissa M 103
tammikuun 30. päivänä 1999 kello 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1999

Rinnasteinen ajattelutapa
suomensukuisten kansojen
musiikkiperinteessä

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 67

György Kádár

Rinnasteinen ajattelutapa
suomensukuisten kansojen
musiikkiperinteessä



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1999

Editors
Matti Vainio
Department of Musicology, University of Jyväskylä
Kaarina Nieminen
Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Cover picture

Képek Lükö Gábor A mi feleink, a finnugor nyelvü ember felei c.
kiállításáról (Jyväskylä, 1995). 8 Magyar suba hímzett női alakja. Györffy -
Tiszavidék.

URN:ISBN:978-951-39-7883-9

ISBN 978-951-39-7883-9 (PDF)

ISSN 0075-4633

ISBN 951-39-0395-8

ISSN 0075-4633

Copyright© 1999, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä
and ER-Paino Ky, Lievestuore 1999

*"Kun pyrimme varmuuteen omasta itsestäme,
on historia se realiteetti, joka on meille tärkein.
Se avaa meille ihmiskunnan avarimman
horisontin, se tuo elämääme perinteen
syvimmät arvot, se osoittaa meille mittapuut
nykyisyyttä varten, vapauttaa meidät
tiedostamattomasta sidonnaisuudesta omaan
aikaamme, opettaa meidät näkemään mitä
ihminen korkeimpien mahdollisuuksiensa mukaan
ja katoamattomien luomustensa valossa on."*

Karl Jaspers,

Johdanto filosofiaan

*"Kaukaisten kulttuurien monet tavat eroavat
paljon meidän yhteisömme tavoista.
Mikään poikkeus eivät ole nekään kansat, joita
helposti pidämme viltteinä, primitiivisinä.
Tieteessä, tekniikan keksinnöissä olemme heidän
edellä, mutta ne edustavat vain yhtä kulttuurin
vaihetta, eikä näiden kansojen herkkyyys
ole pienempi kuin meidän"*

Leonard Bloomfield,

amerikkalainen kielitieteilijä

ABSTRACT

György Kádár

Paratactical thinking in the music tradition of Fenno-Ugrian people

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 1999, 301 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts,

ISSN 0075-4633; 67)

ISBN 951-39-0395-8

Magyar összegezés

Diss.

The purpose of my study is to examine the musical thinking of Finno-Ugrian people; its general features and those that are specific to a particular linguistic group. The key hypothesis is that musical structures may be based upon the same principles as those found in language. Scholars of Finno-Ugrian philology suppose that the way of thinking of Finno-Ugrian people is paratactical. In my study I have tried to find an answer to following question: is Finno-Ugrian musical culture also based upon paratactical thinking that determines the musical structures of melodies.

In my research I have used and applied the methods and research results of Finno-Ugrian comparative philology and poetics. I have also compared the musical structures of Finno-Ugrian melodies to the paratactical thinking of these people. The influence of Finno-Ugrian philology in my study is evident also in my examining the musical structures in precisely the same way as language is examined in philology: starting from individual notes (phonetics) and ending in musical periods (syntax).

The first part provides the methodological background for the study by examining the latest results of philology and (partly) poetics. In the second part I study the elements and structures in the music of these people. I also examine the supposed paratactical character of these songs and finally I try to find correspondences between the music of Fenno-Ugrian people and its linguistic and poetic phenomena.

The results of my study indicate that ancient musical structures and segments of Finno-Ugrian people are built in an astonishingly similar way as linguistic and poetic structures and segments. It is evident that although individual melodies may change faster than individual words in the language, the paratactical way of thinking may still be preserved in music even more tenaciously than in language.

The final part of the study shows how the results of this research can be applied to the analysis of the music of Finno-Ugrian composers. The analysis may be based on paratactical thinking and in this way the results may come closer to the very characteristics of the music in comparison to the results of traditional music analysis. With my own compositions I try to demonstrate that it is possible to compose consciously according to paratactical thinking.

Key words: Finno-Ugrian science, Finno-Ugrian musicology, comparative musicology, paratactical thinking, ethnomusicology

ALKUSANAT

Olen toiminut viidentoista vuoden ajan Onkilahden ala-asteen musiikki-
luokkien opettajana Vaasassa. Oppimateriaalia valitessani olen tuon tuos-
takin joutunut kohtaamaan oppilaita ajatellen surullisen tosiasian: Suo-
messa julkaistut musiikin oppikirjat kasvattavat lapsia kansainvälisen mas-
saviihteen kuluttajiksi. Tämän kaltaisia oppikirjoja en ole voinut opetus-
työssäni hyväksyä, joten olen laatinut itse omille oppilailleni oppimateriaa-
lia. Samalla olen joutunut jatkuvasti pohtimaan sitä, mihin opetukseni (ja
laajemin suomalainen musiikinopetus) tähtää. Tämän ongelman poh-
taminen tuo esille muitakin kysymyksiä. Minkälaisen sävelkielen omak-
suminen on asetettava opetuksen tavoitteeksi? Onko olemassa ominta-
keinen suomalainen sävelkieli, jonka parissa suomalainen lapsi tuntee
olonsa kotoisaksi? Voiko tämän sävelkielen ottaa musiikinopetuksen pe-
rustaksi? Millä tavoin se eroaa muiden, ei-suomensukuisten kansojen sä-
velkielistä? Onko sitä opetettava eri metodein kuin länsieurooppalaista
musiikkia?

Näiden kysymysten ratkaiseminen käytännön opetustyössä on ollut
varsin haastavaa ja antoisaa, mutta ei aina helppoa. Musiikintutkijana olen
puolestaan pyrkinyt luomaan teoreettista pohjaa pedagogisille ongelmille.
Väitöskirjallani on siis kahtalainen tarkoitus: toisaalta selvittää suomen-
sukuisten kansojen musiikkikulttuurien välisiä yhtäläisyyksiä ja lainalai-
suuksia sekä toisaalta tarjota materiaalia suomalaisten koulujen musiikin-
opettajille.

Haluan kiittää professori Matti Vainiota, jolta olen saanut hyödyllisiä
ohjeita ja opastusta tutkimuksen tekemisessä. Ilman hänen rohkaisuaan
olisin tuskin saanut työtäni tähän muotoon ja näin pitkälle. Kiitän myös
HuK Jouko Laaksamoja, joka on kärsivällisesti saattanut työtäni sen moni-
naisten vaiheiden läpi. Hän on huolehtinut kieliasun korjauksista, valta-
osasta nuottiesimerkkien nuotinnoksista sekä monista tutkielman laatimi-
seen liittyvistä käytännön seikoista. Häneltä sain myös neuvoja ammatti-
terminologian osalta. Lisäksi kiitän Márta Csepregiä ja FT Jarkko Niemeä,
jotka ovat tehneet useita arvokkaita ehdotuksia ja huomautuksia tutkiel-
mani sisältöön. Unkarilainen musiikkipedagogi Helga Szabó antoi korvaa-
matonta rohkaisua työni eri vaiheissa. Lausun myös hänelle parhaimmat
kiitokseni. Lopuksi haluan vielä lausua kiitokset Onkilahden ala-asteen
henkilökunnalle. Heidän osoittaman luottamuksen turvin saatoin työni
ohessa tehdä tätä tutkimusta.

Vaasassa joulukuun 19. päivänä 1998

György Kádár

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	11
2	TUTKIMUKSEN TAVOITE JA TEOREETTINEN VIIITEKEHYS	15
2.1	Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoite	15
2.2	Tutkimusmenetelmä	18
2.3	Tutkimusmateriaali	19
3	KIELITIEEEN NÄKEMYS SUOMENSUKUISISTA KANSOISTA	21
3.1	Suomensukuiset kansat	21
3.2	Alkukoti	24
3.3	Kansojen ja kielten historia	25
3.3.1	Kielten varhaisajat ja erkaantuminen toisistaan	25
3.3.2	Kosketukset muihin kieliin – lainasanojen tutkimus	27
3.4	Rinnasteinen ajattelutapa Sándor Karácsonyin teesien valossa	31
3.4.1	Rinnastus puhetilanteessa	36
3.4.2	Rinnastus kielten fonetiikassa	37
3.4.2.1	Rinnastus puheen rytmissä ja intonaatiossa	37
3.4.2.2	Rinnastus äänneopissa	40
3.4.3	Rinnastus kielten morfologiassa	41
3.4.4	Rinnastus lauseopissa	41
3.4.4.1	Rinnastus yhdyssanoissa ja sanarakenteissa	42
3.4.4.2	Rinnastus lauserakenteissa ja lausepareissa	46
3.4.4.3	Ajatusketju – kuvasarjojen rinnastus	46
3.4.4.4	Parallelismi – jaetun kuvan puolisko- jen rinnastus	48
3.4.5	Loppusanat – sanaperhe "puoli"	52
4	SUOMENSUKUISTEN KANSOJEN MUSIIKKIPERINTEEN TUTKIMUS	54
4.1	Keruutyön vaiheita ja ensimmäiset sävelmäkokoelmat	54
4.1.1	Suomalaiset tutkimukset	56
4.1.2	Unkarilaiset tutkimukset	59
4.1.3	Violalaiset tutkimukset	60
4.1.4	Venäläiset tutkimukset	61
4.1.5	Muiden maiden tutkimukset	62
4.1.6	Tutkimuksen nykytilanne ja sen tehtäviä	62
4.2	Ensimmäiset teoreettiset kokonaiskuvaukset	63

4.3	Vertailevat tutkimukset	64
4.3.1	Vertailevan tutkimuksen edellytyksiä ja ensimmäiset tulokset	64
4.3.1.1	Suomensukuisten kansojen musiikki	65
4.3.1.2	Naapurikansojen musiikki	72
4.3.2	Lukõn tutkimustulosten pohjalta laadittuja uusia teorioita	73
5	FENNOUGRISTIIKAN VERTAILEVAN KIELI- JA MUSIIKKITIETEEN MENETELMÄT	75
5.1	Taideteoreettinen perusta	75
5.2	Sanarinnastukset ja sävelmäärinnastukset – etymologian kriteerejä	77
5.2.1	Sävelmien alkuperä ja levinneisyys	79
5.2.2	Vanhakantaisten sävelmien muodostuminen	82
5.2.2.1	Sävelet ja säveliköt – fonetiikka	82
5.2.2.2	Segmentit	83
5.2.2.3	Lausekeopin mukainen yhteenkuuluvuus – syntaksi	85
5.2.3	Sanojen merkitysisältö vertailevassa tutkimuksessa	86
5.3	Käsitteet area ja universaali vertailevassa tutkimuksessa ..	89
6	SUOMENSUKUISTEN KANSOJEN MUSIIKKIPERINNE	92
6.1	Korpus ja nuotinnokset	92
6.2	Sävel- ja sävelikkööppi	92
6.2.1	Yleinen säveloppi	93
6.2.1.1	Sävelten pituus ja tahtilajit	93
6.2.1.2	Sävelten laatu	106
6.2.2	Säveliköt ja säveloppi	111
6.2.2.1	Anhemitoninen pentatoniikka (ap)	115
6.2.2.1.1	Ambitukseltaan suppeat sävelmät anhemitonisessa pentatoniikassa	124
6.2.2.1.2	Ambitukseltaan laajat sävelmät anhemitonisessa pentatoniikassa	148
6.2.2.1.3	Sävelassosiaatiot	160
6.2.2.2	Hemitoninen pentatoniikka (hp)	164
6.2.2.2.1	Sävelassosiaatiot	177
6.2.2.3	Suomalais-ugrilainen pentakordi (sgrpk) ...	179
6.2.2.4	Balttilainen pentakordi (bpk)	188
6.2.2.5	Muinaisslaavilaiset pentakordit (mslpk) ...	190
6.2.2.6	Transponointi, sävellajien muuntuminen ja sävelikköjen yhdistyminen	193
6.2.2.6.1	Transponointi	194

6.2.2.6.2	Sävelikköjen yhdistyminen	196
6.2.3	Sävelikköjen terminologia	205
6.3	Laulujen prosodia	208
6.4	Segmenttioppi	209
6.4.1	Tahdin mittaisten segmenttien muodostuminen rytmissä	209
6.4.2	Tahdin mittaisten segmenttien muodostuminen melodiassa	210
6.5	Lausekeoppi	215
6.5.1	Säkeen mittaisen segmenttiyhdistelmän muodostuminen rytmissä	215
6.5.2	Säkeen mittaisen segmenttiyhdistelmän muodostuminen melodiassa	217
6.5.3	Säeparin muodostuminen rytmissä	219
6.5.4	Säeparin muodostuminen melodiassa	221
6.5.5	Lopukkeet suomensukuisten kansojen sävelmissä ..	228
7	YHTEENVETO – SUOMENSUKUISTEN KANSOJEN MUSIIKKIKULTTUURIEN VERTAILUA MUIHIN MUSIIKKIKIELIIN	231
	LOPPUSANAT	248
	LÄHTEET	274
	LIITTEET	284
	Liite 1	284
	Liite 2	286
	MAGYAR ÖSSZEGEZÉS	298

1 JOHDANTO

Vuosisatamme alkupuolelle asti vallitsi länsieurooppalaisen taidemusiikin harrastajien parissa yleinen käsitys siitä, että musiikin kieli olisi luonteeltaan kansainvälistä. Länsimaisen taidemusiikin eri tyylikausien väliset erot toki havaittiin, mutta ero ymmärrettiin musiikkikulttuurin yleisen (ja luonteeltaan "kansainvälisen") kehityksen valossa. Länsimaisen taidemusiikin kehitys nähtiin lineaarisena ja progressiivisena: se kehittyi varhaiskeskiajan yksiaanisesta gregoriaanisesta laulusta renessanssin moniaanisesta polyfoniaan ja edelleen barokin, klassismin ja romantiikan "edistyneisempiin" laulu- ja soitinmusiikin muotoihin. Barokin aikakaudella alkoivat vakiintua ne musiikin yleiset lainalaisuudet, jotka vallitsivat vielä klassismin ja romantiikan aikana: duuri-molli -tonaliteetti, periodinen rytmikka, vakiintuneet esityskokoonpanot ja musiikin yleiset muotorakenteet. Kehitys nähtiin yleispätevänä, yleismaailmallisena: musiikin kielioppi oli jokaiselle säveltäjälle pohjimmiltaan sama riippumatta siitä, oliko tämä italialainen, venäläinen, englantilainen vai amerikkalainen. Kansallisia ominaispiirteitä esiintyi erityisesti kansallisromantiikan (ja täysbarokin) aikana, mutta nämä piirteet olivat vain mausteita yleiseen musiikkiseen kieleen, jotka tuli siloitella musiikin valtatyyliin soveltuviksi.

Länsimaisen musiikin kielioppi nähtiin myös ylivertaisena verrattuna etnisten kulttuuriyhteisöjen musiikkiin. Eurooppalaiset pitivät luonnollisena, että heidän oma kulttuurinsa juurtuisi primitiivisinä pidettyjen kansojen keskuuteen. Samat menuetit ja ländlerit soivatkin niin Wienissä kuin Kalkuttassa, Johannesburgissa tai missä tahansa eurooppalaisia vain olikin. Eurooppalaiset eivät nimittäin joko havainneet tai halunneet havaita, että myös etnisillä väestöryhmillä mitä todennäköisimmin oli oma, pitkälle kehittynyt musiikkikulttuurinsa. Kielteiseen suhtautumiseen vaikutti tietysti myös se, että vieraan kulttuurin oudolta kuulostavaa musiikkia ei mitenkään voinut verrata "ylivertaisen" länsimaisen sivistyksen luomaan musiikkiperinteeseen. Länsimainen ajattelutapa ymmärsi kansainvälisellä musiikilla oman kulttuuriympäristönsä kehittämää traditiota.

Ulkoeurooppalaisten kulttuurien erilaiset ja moninaiset musiikkikulttuurit nähtiin kehittämättöminä, länsieurooppalaista taidemusiikkia edel-

tävänä esiasteena – jos nyt Afrikan tai Tiibetin heimojen tuottamaa musiikkia edes pidettiin musiikkina. Yleinen käsitys oli, että kunhan länsimainen sivistys saavuttaa jonkin ulkoeurooppalaisen kansakunnan, niin se omaksuu samalla myös länsimaisen musiikkikielen. Omat kansalliset ominaispiirteet jäisivät tällöin vain mausteiksi kansainväliseen musiikilliseen kieloppiin.

Muutoksen merkkejä oli kuitenkin havaittavissa jo 1800-luvun lopun kansallisromanttisen suuntauksen edustajien joukossa. Tiedämme, kuinka esimerkiksi nuorvenäläinen koulukunta (Rimski-Korsakov, Cui, Balakirev, Borodin ja Musorgski) tavoitteli aidosti venäläistä musiikkia ja tuomitsi maanmiehensä Tšaikovskin musiikin liian eurooppalaisena. Muistamme myös, kuinka Musorgski otti sävellyksiinsä aitoja venäläisiä kansanlauluja sellaisinaan – ei sovitettuina länsimaiseen duuri-molli -tonaliteettiin tai periodiseen rytmikkaan. Vuosisadan vaihteessa yhä useammat säveltäjät alkoivat kerätä maansa kansanmusiikkia. Monet säveltäjät kuten Béla Bartók (1881-1945) ja tiedemiehet kuten Ilmari Krohn (1867-1960) aloittivat viimein myös kansansävelmien tieteellisen lajittelun ja luokittelun. Niinpä vuosisadan ensimmäisellä puoliskolla kielitieteen ja muiden kulttuurialojen tieteiden löydösten ansiosta alettiin vähitellen ymmärtää, että eri kansakuntien eri areoiden musiikkikieliset ovat keskenään erilaisia – ja mitä suurimmassa määrin musiikkia verrattuna jopa länsimaiseen taidemusiikkiin. Samalla eräät säveltäjät kuten Bartók alkoivat käyttää sävellyksissään kansansävelmiä uudessa, antiromanttisessa hengessä. Kansallisromantikkojen tavoin nämä säveltäjät ammensivat inspiraationsa kansansa perinnesävellyksestä, mutta he antoivat kansanperinteen vaikuttaa länsimaiseen musiikkikielen eikä päinvastoin, kuten kansallisromantit yleensä tekivät. Kansanmelodioiden ja -rytmien lisäksi myös puheen rytmi ja intonaatio siirtyi laulumusiikkiin (Leoš Janáček, Bartók).

Vuosisatamme alkupuolella alkoivat tutkijat semiotiikan ja strukturalismin hengessä puhua eri taiteiden *kielistä* eli symbolijärjestelmistä. Musiikkitieteen alalla mm. Zoltán Kodály¹ (1882-1967) esitteli jopa ajatuksen *musiikillisesta äidinkielestä*. Näin alettiin vähitellen ymmärtää, että paitsi eri kansojen myös eri aikakausien musiikkikieliset noudattelevat "kansainvälisestä yleisestä sävelkielestä" poikkeavia lainalaisuuksia, ovathan ne muiden taiteiden tapaan myös symbolijärjestelmiä². Erilaisuus nähtiinkin nyt varsin arvokkaana ominaisuutena, eikä vieraiden kulttuurien musiikkia enää pidetty kehittymättömänä. Tähän päivään mennessä eurooppalaiset tutkijat ovat keränneet valtavan määrän kansanlauluja miltei jokaisen Euroopan kansakunnan keskuudesta. Tämän valtaisan materiaalin tutkiminen edellytti luonnollisesti huolellista järjestelyä ja lajittelua. Ensimmäiset kansanmusiikin tutkijat pyrkivät järjestelmään kansansävelmiä duuri-molli -tonaliteetin lainalaisuuksien mukaisesti³. Myöhemmin tämä kansansävelmien ominaisuuteeseen huonosti soveltuva tapa hylättiin ja laulut pyrittiin lajittelemaan omien ominaisuuksiensa mukaiseen järjestykseen (kriteereinä olivat esimerkiksi sävelmien lopukkeiden piirteet, kuten

¹ Kielitieteen vaikutuksista Kodály'n ajatuksiin: ks. Kádár 1987.

² Kádár 1993

³ Ks. esimerkiksi Armas Launiksen kokoelmat 1908 tai 1930.

esimerkiksi Ilmari Krohnin kehittämässä järjestelmässä)⁴. Tutkimustulosten karttuessa eri kansojen kansanmusiikkia alettiin vähitellen vertailla keskenään, ja näin luotiin pohja eri kansojen kansanmusiikin ominaisuuksien määrittelymiselle.

Vuosikymmeniä kestäneen vertailutyön jälkeen suomensukuisten kansojen sävelkielten vanhoista kerrostumista on todettu esimerkiksi seuraavia yleisiä havaintoja: (1) sävelkieli noudattelee anhemitonista ja hemitonista pentatoniikkaa sekä erilaisia pentakordeja; (2) sävelmien sävelala on suhteellisen suppea⁵; (3) sävelmissä esiintyy 2/4-, 3/4- ja 4/4-tahtilajien lisäksi myös 5/8- ja 3+2+3/8-tahtilajeja sekä muita asymmetrisiä tahtilajeja⁶; (4) tavumäärältään laulut ovat enimmäkseen 6- tai 8-tavuisia säkeitä; (5) säkeiden rakennetta voidaan luonnehtia käsitteellä "yksisiemenisyys"⁷, eli sävelmät muodostuvat usein samasta, koko ajan muunneltavasta säkeestä. Näiden havaintojen perusteella ei kuitenkaan voida selittää läheskään kaikkia suomensukuisten kansojen kansansävelmien ominaispiirteitä.

Tutkimustyössäni olen huomannut, että kansansa perinnesävelmusiikin antiromanttisessa hengessä omaksuneilta säveltäjiltä – esimerkiksi Béla Bartókilta ja Veljo Tormisilta⁸ (s. 1930) – löytyy lukuisia sävellyksiä, joissa kaikki edellä mainitut havainnot eivät välttämättä päde. Kuitenkin tunnistamme heidän sävellyksensä jo ensikuulemalta vahvasti kansallisiksi, Bartókilla unkarilaiseksi ja Tormisilla virolaiseksi. Tutkimukseni yhtenä tarkastelun kohteena onkin, mistä piirteistä johtuu, että tunnistamme kansanperinnettä käyttävien säveltäjien teokset vahvasti kansallisiksi?

Sävelkielen kansallisten piirteiden määrittelymisen avuksi on otettava käyttöön vuosisadan alussa lanseeratut ja käyttöön vakiintuneet käsitteet "musiikkikieli" ja "musiikillinen symbolijärjestelmä". Sen sijasta, että tyydyttäisiin luettelemaan ainoastaan yksittäisiä rakenteellisia ilmiöitä (kuten pentakordi, sekuntisuhteinen lopuketyyppi, asymmetrinen rytmi), tulisikin selvittää, miten tarkasteltavana olevan kansan musiikkikieli – eli merkkijärjestelmä – käytännössä toimii, miten se rakentuu ja mikä on tarkasteltavan musiikkikielen asema yhteisössä. Lyhyesti sanoen: *mitkä voimat yhteisössä tuottavat sen musiikkiin tietyt tyypilliset rakenteelliset ilmiöt?* Etsiesiäni tutkimuksessani vastausta tähän kysymykseen, joudun palaamaan aina muinaisten kansojen taiteen syntyisijoille: tulemme näkemään, kuinka suomensukuisten yhteisön yksilöllä on välttämätön tarve ilmaista jokin voimakas elämyksensä yhteisön toiselle yksilölle.

⁴ Bartók et al. 1951-1995

⁵ Vikár 1977, 521

⁶ Lükő 1984

⁷ Vikár 1977, 521

⁸ Esimerkiksi Bartókin lyydisessä sävellajissa etenevä pianokappale "Triolit" kokoelmasta Mikrokosmos tai Tormiksen lapsille sävelletty kuorosarja Kevad, joka etenee moodeissa ja 2/4-, 3/4- ja 4/4-tahtilajeissa. Kumpikin sävellys poikkeaa ratkaisevasti yleiseurooppalaisesta duuri-mollitonaliteettiin nojautuvasta sävelkielestä.

Tutkimukseni ei ole tähdännyt täydellisyyteen. Fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen nykyisessä vaiheessa ei voida tehdä muuta kuin määritellä tieteenalan perusteita, josta tutkimus voi ponnistaa liikkeelle. Siellä täällä olenkin tyytynyt vain viittaamaan tieteenalan tuleviin tehtäviin. Tutkimukseni onkin näin ollen nähtävä pikemminkin suuntaa-antavana perusteoksena kuin valmiiden teesien ja faktojen kokoelmana.

2 TUTKIMUKSEN TAVOITE JA TEOREETTINEN VIITEKEHYS

2.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoite

Tässä tutkimuksessa olen halunnut tarkastella kysymystä, miten jokin konkreettinen musiikkikieli – tarkemmin sanoen merkkijärjestelmä – toimii tietyn yhteisön parissa ja minkälaisia lainalaisuuksia näistä musiikkikielistä on löydettävissä. Käsitykseni mukaan vastauksen löytyminen tähän kysymykseen edellyttää poikkitieteellistä asennoitumista, eli musiikkitieteen on haettava apua myös muiden tieteenalojen menetelmistä. Tutkimukseni kohdalla tämä tarkoittaa kielitieteen ja kulttuuritutkimuksen yhteisöjä koskevien tutkimustulosten hyödyntämistä.

Tarkastellessamme suomensukuisten kansojen musiikkikieliä ja niiden järjestelmiä huomaamme, että ne toimivat hyvin pitkälle samalla tavoin kuin puhuttu kieli. Niin musiikkikielen kuin puhutun kielen synty edellyttää – ainakin teoriassa – kahta osapuolta. Voimme edelleen havaita, että jonkin tietyn kansan tai yhteisön musiikkikielen logiikka ja toiminta on rinnastettavissa tämän kansan tai yhteisön kielelliseen ajattelutapaan. Tutkimuksessani käy ilmi, että käsitettä "musiikkikieli" on varsin perusteltua käyttää. Käsitteen tarkempaan määrittelyyn palaan myöhemmin. Laajemmassa mitassa käy ilmeiseksi myös se, että yhteisön puhutun kielen ja musiikkikielen järjestelmät ovat kiinteästi sidoksissa yhteisön ja sen yksilöiden ajattelutapaan.

Tutkimuksessani oletan, että suomensukuisten kansojen – kuten muidenkin kansojen – kielellinen ja musiikillinen ajattelutapa ovat samaa juurta. Pyrin selvittämään, millä tavoin suomensukuisten kansojen kielellisessä ja musiikillisessa merkkijärjestelmässä ilmenee samanlainen ajattelutapa. Pyrin vastaamaan kysymykseen, kuinka suomensukuisten kansojen vanhakantainen musiikkikulttuuri toimii musiikillisena kielenä, ja millä tavoin suomensukuisten kansojen musiikki rakentuu.

Tässä työssä kielitiede on välttämätön aputiede. Ensisijaisena tavoitteenani on muodostaa deskriptio toimivasta säveljärjestelmästä ja sen liikkeellepanevista voimista. Tämän deskription avulla voidaan ennustaa tietyllä

sävelkielellä syntyneen musiikin tapahtumia tähänastisia deskriptioita tarkemmin. Saatu deskriptio voisi käsittääkseni selittää eri kansojen musiikkikulttuurin varsin syventävästi, sen "perustuksia myöten".

Tutkimuksessani pyrin myös siihen, että tulokset olisivat niin kattavia ja yleispäteviä, että niitä voitaisiin käyttää fennougriistiikan vertailevan musiikkitieteen perusteina ja ohjeina. Toisin sanoen tutkimukseni antaa myös viitteitä siihen, minkälaisia osa-alueita tulisi jatkossa tutkia ja mistä tulisi etsiä yhtäläisyyksiä. Tärkeä tutkimuskohde on selvittää, mikä suomensukuisten kansojen musiikkikulttureissa on vanhaa suomalais-ugri-laista perua. Näenkin tutkimukseni myös pohjustavana työnä, josta olisi mahdollisuus kehittyä uusi, itsenäinen tieteenhaara: fennougriistiikan vertaileva musiikkitiede.

Tutkimukseni selvittelee lisäksi alustavasti suomensukuisten ja länsieurooppalaisten kansojen musiikkikulttuurien välisiä eroja. Vähäinen merkitys ei ole myöskään sillä, että tutkimukseni tulosten avulla on mahdollista tarkastella uudesta näkökulmasta joidenkin kansansa sävelkielen omaksuneiden oman vuosisatamme säveltäjien (Béla Bartók, Zoltán Kodály, Pál Járdányi, Veljo Tormis, Pekka Kostianen) tuotantoa.

Suomensukuisten kansojen kulttuurien vertaileva tutkimus sai alkunsa kielitieteen parissa. Muut fennougriistiikan tutkimusalat (kuten alkukotitutkimus, antropologia, kansatiede sekä kuvataide-, runo- ja musiikintutkimus) syntyivät vasta myöhemmin. Tämä on ymmärrettävää, kun otetaan huomioon, että suomensukuisten kansojen varhaisesta elämästä ja historiasta on olemassa sängen niukasti kirjallista tutkimusaineistoa. Niinpä fennougriistiikan oheistieteet saattoivat edetä tutkimuksissaan vain siten, että tutkijat perehtyivät kielitieteen tutkimustuloksiin ja muodostivat niiden perusteella oman tieteenalansa hypoteeseja. Vertailemalla esimerkiksi suomensukuisten kansojen sanastoa voimme tehdä päätelmiä suomalais-ugrilaisen ajan yhteiskunnallisista olosuhteista (esimerkiksi suomen kielen sanat *kunta*, *vävy* ja *anoppi* ovat niiltä ajoilta) sekä löydämme eri kansoille yhteisiä sanankantoja, joilla nimetään eläin-, kasvi- ja puulajeja. Vasta tämänkaltaisen sanastotutkimuksen perusteella tutkijat saattoivat muodostaa päätelmiä alkukodin sijainnista, ja vasta valmiiden teorioiden myötä saattoivat esimerkiksi arkeologiset tutkimustulokset joko vahvistaa tai heikentää kielitieteen tutkimustuloksia.

Kielitiede on fennougriistiikan tärkein ja keskeisin tutkimusala. Suomensukuisten kansojen musiikkikulttuurin tutkimuksen mahdollisuudet ja asema ovat samat kuin muiden fennougriistiikan oheistieteiden: tutkimukset nojaavat kielitieteen tutkimustuloksiin. Kielitieteen tavoin myös musiikin tutkimus on fennougriistiikan piirissä luonteeltaan ja metodeiltaan vertailevaa. Tämä johtuu siitä, ettei jälkipolville ole säilynyt mitään kirjallista todistusaineistoa suomensukuisten kansojen ikivanhasta lauluperinteestä. Tutkijat voivat tehdä päätelmiä ainoastaan 1800- ja 1900-luvuilla laadittujen kansansävelmäkokoelmien perusteella, sillä muutamia harvoja poikkeuksia lukuunottamatta vanha laulutraditio on päässyt jo unohtumaan kansojen parissa. Tutkimusmetodi on luonteeltaan ensisijaisesti *vertailevaa*: sävelmistä etsitään yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia, ja

tällä tavoin saatuja tutkimustuloksia voidaan rinnastaa kielitieteen ja muiden oheistieteiden tuloksiin – ovatko ne keskenään sovussa vai ristiriidassa. Täten fennougristiikan vertailevaa musiikkitiedettä voi pitää itsenäisenä, metodologialtaan vertailevana fennougristiikan oheistieteenä.

Tehdessämme tätä monessa mielessä kielitieteeseen nojaavaa vertailevaa tutkimustyötä, avautuu etemme suomensukuisten kansojen muista musiikkikulttuureista poikkeava, verrattoman rikas ja moninainen sävelmistö. Kykenemme kuvailemaan suomensukuisten kansojen musiikkikulttuuria, -kieliä ja -taidetta. Pystymme joissakin tapauksissa lisäksi erottelemaan sävelmistöistä erilaisia kerrostumia, jopa erilaisia ikäkerrostumia, lainoja ja lainakerrostumia. Fennougristiikan vertaileva musiikkitiede on myös synkronista musiikkitiedettä täydentävä tieteenhaara. Kun musiikki ymmärretään kahden ihmisen tai ihmisryhmien väliseksi kommunikaatioksi, niin musiikkitieteen on pyrittävä selittämään, mitä tapahtuu ihmisten musiikillisessa ajattelussa, millä tavoin he antavat ja saavat musii-killisia elämyksiä.

Tällä tavoin fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen tutkimustulokset saattavat auttaa suomensukuisia kansoja löytämään musiikillisen minänsä. Tutkimustyön tulokset auttaisivat myös musiikkikasvatuksen työtä sekä rikastuttavat konserttielämää (vrt. esim. oman aikamme säveltäjistä virolaisen Veljo Tormisin ja suomalaisen Pekka Kostiaisen sävelkielet tai unkarilaisten Béla Bartókin ja Zoltán Kodály'n teokset, jotka kehittyivät pitkälti heidän itsensä tekemän kansanmusiikin tutkimustyön siivittämänä).

Fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen tavoitteet ovat seuraavat:

- määritellä selkeästi suomensukuisten kansojen musiikkikielet ja musiikilliset murteet,
- etsiä eri kansojen musiikkikulttuurien areaa koskevia, typologisia ja geneettisiä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia,
- luetteloita löydettyjen geneettisten yhtäläisyyksien perusteella erilaisia rinnastuksia sekä kuvata tähän nojaten suomensukuisten kansojen ikivanhaa musiikkikulttuuria,
- pyrkiä selvittämään ja ajoittamaan suomalais-ugrilaisen musiikin eri kerrostumia,
- selvittää ja ajoittaa mahdolliset sävelmälainat,
- muiden oheistieteiden tavoin tarkistaa ja tarkentaa sekä vertailevan musiikkitieteen että yleisen fennougristiikan tähänastisia tutkimustuloksia,
- edesauttaa suomensukuisten kansojen musiikkikulttuurien elinvoimaisuutta ja hyödyntää tutkimustuloksia opetustyössä.

Ihanteellisin tavoite olisi, jos fennougristiikan vertailevassa musiikkitieteessä kyettäisiin luomaan fennougristiikan muihin tutkimustuloksiin verrattava kronologinen esitys suomalais-ugrilaisesta musiikinhistoriasta.

2.2 Tutkimusmenetelmä

Kulttuurin tutkimuksen osalta nojaan tutkimuksessani ensisijaisesti Sándor Karácsonyin (1891–1952) havaintoihin unkarilaisten ajattelutavasta.

Karácsony on Unkarin merkittävimpiä filosofejä. Elämäntyössään hän nosti keskeisimmäksi ongelmaksi tarkastella unkarilaisen kulttuurin nykytilaa. Hän halusi selvittää, miksi unkarilaisten perheiden lapset eivät menesty koulussa yhtä hyvin kuin saksalaiset tai muut ei-unkarilaiset lapset. Karácsony nosti siis esille saman kysymyksen kuin Kodály musiikin alalla – Kodály kysyi rohkeasti ja täysin avoimesti, voiko unkarilaisista lapsista kasvaa muusikoita⁹. Karácsony ulotti tutkimuksensa koskemaan yleisesti unkarilaista kulttuuria, mukaan lukien jopa kasvatuksen eri osat alueet. Hän teki havainnoistaan johtopäätöksen, jonka mukaan unkarilainen kulttuuri toki on olemassa, mutta sen kehitys on kulttuurihistoriallisista syistä pysähtynyt 1600-luvun tasolle. Tämän seurauksena Unkarin kouluissa suositaan nykyaikaista mutta unkarilaisille lapsille vierasta kulttuuria. Sitä tarjotaan ja opetetaan käännöskielellä, jota tavallisten unkarilaisten lasten on perin vaikea oppia ja omaksua. Karácsony hahmotteli ja kokeili teorioitaan opettamalla unkarilaisten kylien lapsia ja sai opetustyössään erittäin hyviä tuloksia. Hän tuli siihen johtopäätökseen, että mikäli opettaja kykenee opetustyössään rakentamaan sillan 1600-luvun tasolle pysähtyneen unkarilaisen kulttuurin ja nykyaikaisen älymystön kulttuurin välille, niin tavallisillakin unkarilaisilla lapsilla on mahdollisuus edetä opinnoissaan aina yliopistotasolle saakka. Karácsony havaitsikin, että unkarilaisen kulttuurin ja kasvatuksen kohdalla on edessä sama tehtävä, mikä Bartók ja Kodály olivat tiedostaneet musiikin alalla: on nykyaikaistettava aidosti unkarilainen kulttuuri, jota on löydettävissä enää ainoastaan alimmista yhteiskuntaluokista¹⁰. Bartók ja Kodály nostivat musiikin unkarilaisuuden maailmankuuluksi. Karácsony puolestaan osoitti, että unkarilainen kulttuuri oli yhä elinkelpoinen etenkin kielessä ja ajattelutavassa. Väittämiensä tueksi hänen oli selvitettävä unkarin kielen ja ajattelutavan luonne ja peruspiirteet¹¹.

Aloitin tutkimukseni selvittämällä, ovatko Karácsonyin väittämät unkarin kielen ja ajattelutavan luonteesta sovellettavissa yleispätevästi suomensukuisten kansojen kielijärjestelmiin. Mikäli yleispätevyys käy ilmeiseksi, siitä seuraa tutkimukseni kannalta keskeinen kysymys: Voidaanko samoja Karácsonyin havaintoja soveltaa myös suomensukuisten kansojen musiikkikieliin, ja millä tavoin musiikkikielten ominaispiirteet ovat osoitettavissa? Toisin sanoen tarkoitukseni on tutkia, toimiiko musiikillinen järjestelmä samoin periaattein kuin kielellinenkin.

Tutkimuksessani vertailen siis ensisijaisesti puhutun kielen ja musiikillisen kielen toimintaa suomensukuisilla kansoilla. Työssäni seuraan

⁹ Fredrikson 1993 (Kodály'n artikkelit)

¹⁰ Karácsony 1985, 322-330

¹¹ Fennougristiikan tutkijat eivät kuitenkaan ole voineet hyödyntää hänen ajatuksiaan. Syinä ovat olleet toinen maailmansota ja sodan jälkeinen kommunistinen aikakausi Unkarissa, jolloin protestanttisten filosofien toimintaa ei suvaittu. Niinpä Unkarissakin hänen ajatuksensa ovat tulleet tunnetuksi vasta viime vuosina.

vertailevan kielitieteen tutkimuksissa käytettyjä jaksotteluja. Työlleni ensisijaisen tärkeitä olivat Péter Hajdún kaksi tutkimusta: Bevezetés az uráli nyelvtudományba (Johdatus uralilaiseen kielitieteeseen) ja Az uráli nyelvészet alapkérdései (Uralilaisen kielitieteen peruskysymykset). Nämä teokset selvittelevät kielisukulaisuutta äänneopista aina lauseoppiin saakka. Hajdú on käynyt läpi kielten eri tasoja tarkastelemalla kielisukulaisuutta. Oma pyrkimykseni on Hajdún tavoin tarkastella tutkittavan suomensukuisten kansan musiikkikielten eri tasoja rinnastamalla vertailevan musiikitieteen tutkimustuloksia kielitieteen tutkimustuloksiin.

Työtäni voisi siis luonnehtia kielen ja musiikin väliseksi komparatiiviseksi tutkimukseksi, jossa vertailen musiikitieteen näkökulmasta suomensukuisten kansojen musiikkikulttuureja. Tutkimuksen tehtävänä ei ole suinkaan löytää samojen kansansävelmien toisintoja eri kansoilta, vaan tarkastella tiettyjen periaatteiden toteutumista suomensukuisten kansojen musiikissa. Tutkimuksen tavoite on sikäli diakroninen, että pyrin löytämään tutkimistani musiikkikulttuureista yhteisiä liikkeellepanevia voimia – ja nämä voimat mitä ilmeisimmin ovat hyvin vanhaa perua.

2.3 Tutkimusmateriaali

Fennougristiikan vertailevan musiikitieteen alkuvaiheessa tutkijat suorittivat mittavan kansansävelmien keräystyön¹². Sävelmistömateriaalin karttuessa havaittiin, että samoja sävelmiä löytyi monilta suomensukuisilta kansoilta. Sävelmätoisintoja alettiin verrata toisiinsa ja tutkittiin, ovatko samanlaisuudet sattumia vai kansojen sukulaisuudesta johtuvia¹³. Tämän jälkeen – jolloin myös vertailevan kielitieteen tulokset olivat jo ehtineet kiteytyä¹⁴ – tuli aika tehdä laajempia johtopäätöksiä suomensukuisten kansojen sävelmien eri tyylikerrostmista. Tämän urauurtavan työn suoritti unkarilainen Gábor Lükő (s. 1909). Hän määritteli ensimmäisenä suomensukuisten kansojen musiikin itsenäiseksi musiikkikulttuuriksi ja puhui ensimmäisenä myös näiden kansojen eri musiikkikerrostmien länsieurooppalaisesta musiikkikielestä poikkeavasta intervalli- ja rytmihahmotuksesta. Lükő näki vertailutyössä ratkaisevan tärkeänä selvittää myös laajemmin suomalais-ugrilaisia ympäröivien kieliperheiden (slaavilaisten ja indogermaanien) ikivanhaa perinnesävelmusiikkia. Lükő oli ensimmäinen, joka hyödynsi tutkimuksissaan kielitieteen tarjoamia metodeja.¹⁵

Omassa tutkimuksessani käytän tutkimusmateriaalina suomensukuisten kansojen sävelmiä, joita Lükön tutkimusten perusteella voidaan pitää vanhakantaisina. Käyttämäni materiaali on luotettavuudeltaan erittäin kirjavaa. Olen joutunut käyttämään myös kokoelmia, jotka eivät täytä tieteellisen tarkkuuden kriteerejä (sävelmän esittäjästä, paikasta tai temposta ei

¹² Mm. Launis 1908; Suomen kansan sävelmät IV:1–2; Bartók et al. 1959–1995; Lach 1926, 1929, 1933; Vasiljev 1919, 1923, 1937; Vikár 1971, 1989; Väisänen 1937, 1948

¹³ Mm. Vargyas 1953 sekä Vikár 1972

¹⁴ Tähän aikaan kielitieteilijöiden esittämät erilaiset teoriat suomensukuisten kansojen kosketuksista muihin kansoihin pystyttiin jo osoittamaan paikkansapitäviksi. Näistä yhteenveto: Häkkinen 1990.

¹⁵ Lükő 1962, 1964, 1965

ole merkitty muistiinpanoja, esittäjä ei enää hallitse täysin lauluperinnettä, yms.). Tällaisia kokoelmia käytin vain siinä tapauksessa, että vertailumateriaali ja muut vertailevan tieteen menetelmät vakuuttivat tarkasteltavan sävelmän luotettavaksi.

Käytettävissä olevan materiaalin kirjavuudesta johtuu, että nuottiesimerkeissä olen merkinnyt sävelmän nuotintamisen ajankohdan ja paikan ainoastaan suomalaisten ja saamelaisten sävelmien kohdalle. Muutoin olen merkinnyt ainoastaan sen, miltä kansalta esimerkin laulu on peräisin. Jokaisesta sävelmästä olen kuitenkin merkinnyt tarkat lähdetiedot. Sävelmien alkuperäiset sanat (mikäli niitä on) löytyvät kirjallisuusluettelon perusteella. Käytin myös kokoelmia, joiden sävelmiin on merkitty ainoastaan alkusanat (esim. Suomen kansan sävelmät IV:1–2). Tutkimusmateriaaliin en ole ottanut mukaan sävellettyjä lauluja, joita kansansävelmäkokoelmissa silloin tällöin esiintyy.

Suomensukuisten kansojen sävelmistöistä olen rajannut tutkimukseeni ulkopuolelle samojedien laulukulttuurin. Syynä on sävelmistön ominaisuus, mikä edellyttää lisää vertailevia tutkimuksia.

Tutkimusmateriaalina käytän ainoastaan painettuja kansanlaulukokoelmia, vaikka olen luonnollisesti tutustunut myös sävelmien äänitteisiin. Tutkimuksessani en juurikaan käsittele laulujen tuottamaa elämystä, sillä se edellyttäisi laulujen esityksen näkemistä ja kuulemista.

Nuottiesimerkkejä valitessani olen käynyt läpi kaikki Unkarista, Suomesta, Virosta, Venäjältä ja Ruotsista löytämäni kansanlaulukokoelmat. Lisäksi olen perehtynyt muutamiin Balttian kansojen tuoreisiin kokoelmiin. Runo- ja kieliesimerkit olen valinnut pääosin unkarin ja suomen kielistä (joita hallitsen parhaiten). Muiden suomensukuisten kielten kohdalla olen käyttänyt apuna unkarilaisten ja suomalaisten tutkijoiden laatimia kielioppaita ja sanastoja.

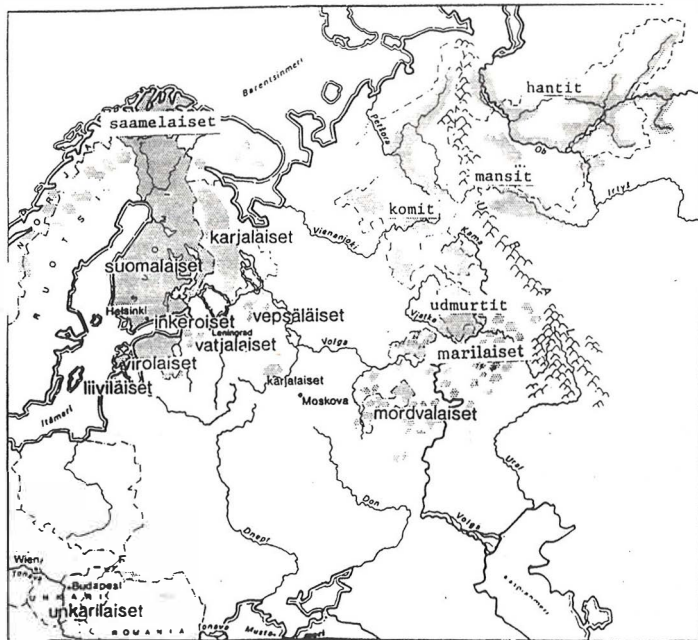
3 KIELITIETEEN NÄKEMYS SUOMENSUKUISISTA KANSOISTA

3.1 Suomensukuiset kansat

Uralilaiset kansat ovat seuraavat:

itämerensuomalaiset:	suomi vepsä viro (eesti) vatja liivi	
saamelaiset (lappalaiset) volgalaiset:	ersä ja moksa (mordva) mari (tsheremissi)	
permiläiset:	komi (syrjääni ja permjakki) udmurtti (vojtakki)	
ugrilaiset:	obinugrilaiset:	mansi (voguli) hanti (ostjakki)
samojedit:	unkari nenetsi (jurakki) enetsi (jenisei-samojedi) nganasani (tavgi) selkuppi (ostjakki-samojedi) kamassi (sajan-samojedi)	

Samojedeja lukuunottamatta näiden kansojen asuinpaikat ilmenevät seuraavalla sivulla olevasta kartasta.



Perustavalaatuinen kysymys on, miten jokin väestöryhmä voidaan lukea kuuluvaksi suomensukuisten kansojen joukkoon. Fennougristiikka ratkaisee tämän kysymyksen ensisijaisesti väestöryhmän käyttämän *kielen perusteella*. Ensisijainen kriteeri on se, että tietyn väestöryhmän käyttämän kielen tulee geneettisesti kuulua suomensukuisten kansojen käyttämien kielten joukkoon. Muussa tapauksessa kyseessä ei ole suomensukuinen kansa. Toisin sanoen antropologiset (rodulliset) tekijät ovat toissijainen kriteeri.

Fennougristiikan tutkimuksen alkuvaiheessa eri kansojen kielten samankaltaiset tai samankaltaiset sanat olivat riittävä peruste osoittamaan väestöryhmien sukulaisuuden. Niinpä ei ole yllättävää, että tuolloin suomen kielen sanoille "löydettiin" vastineita jopa hepreasta ja kreikasta. Vasta Henrik Gabriel Porthanin (1739–1804) toiminnan tuloksena havaittiin, että eri kielten samankaltaisten sanojen perusteella ei *sinänsä* voida päätellä kielisukulaisuutta¹⁶. Ratkaisevia ovat sen sijaan tiettyjen sanojen äänne-
muutoksissa havaittavat säännöllisyydet. Juuri äänne muutosten perusteella voidaan toisilleen niinkin kaukaisia kieliä kuin unkaria ja suomea pitää sukukielinä. Ensi silmäyksellä unkarin sana *fazék* ja suomen *pata* eivät ole lähelläkään toisiaan, mutta jos rinnalle otetaan useampia sanoja, niin voidaan jo havaita tiettyjä äänneopillisia sääntöjä:

a) unkarissa sanan ensimmäistä konsonanttia *f* vastaa suomessa melkein aina *p*:

<u>suomi</u>		<u>unkari</u>
pata	≡	fazék
poika	≡	fiú

¹⁶ Juuri Porthan julkaisi 1784–88 ensimmäinen tieteellisesti pätevän luettelon suomensukuisista kansoista. Ks. Porthan 1982, 155–160.

puu	≈	fa
punoa	≈	fon
pii	≈	fog
pusertaa	≈	facsar
pala	≈	falat
puoli, pieli	≈	fél
pelätä	≈	fél

b) suomessa sanan keskellä olevaa konsonanttia *t* vastaa unkarissa useimmiten *z*:

<u>suomi</u>		<u>unkari</u>
pata	≈	fazék ¹⁷
sata	≈	száz
vete- (> vesi)	≈	víz
käte- (> käsi)	≈	kéz

Näistä esimerkeistä voidaan havaita, että vaikka sanat eivät kirjoitusasuiltaan muistuta toisiaan, niin äänneopillisten sääntöjen nojalla ne ovat todistettavasti kantasanoja. Tuhansia vuosia sitten sanoilla on ollut yhteinen kanta, "esi-isä".

Kielten välinen kantasana voidaan siis määritellä sen perusteella, toteutuvatko sanoissa tietyt äänneopilliset säännöllisyydet vielä satoja tai tuhansia vuosia sitten tapahtuneen kansojen erkaantumisen jälkeen. Mitä enemmän kahdesta kielestä löytyy omaperäisiä kantasanoja edellä esitetyn menetelmän avulla, sitä todennäköisempää on, että kielet ovat toisilleen sukua ja samaa alkuperää. Tutkijan on kuitenkin huomioitava kaksi hyvin olennaista seikkaa: yhteisten sanojen joukosta täytyy löytyä runsaasti (1) *omaperäisiä* ja merkitykseltään (2) *vanhoja* sanoja. Esimerkiksi marin kielessä on valtavan paljon uudehkoja tshuvassilainoja, mutta niistä huolimatta mari on suomensukuinen kieli, koska sen omaperäistä, vanhaa sanastoa (ruumiinosien nimet, peruselinkeinoon liittyvät sanat, jne.) voidaan perustellusti pitää suomensukuisena.

Fennougriistiikan käyttämä metodi oli seuraava: mitä enemmän kantasanoja löydettiin, sitä täsmällisempiä äänneopillisiä sääntöjä kyettiin laatimaan – ja uusien sääntöjen avulla oli puolestaan yhä helpompaa löytää uusia kantasanoja.

Fennougriistiikan tutkimuksen seuraavassa vaiheessa kiinnitettiin huomio myös tutkittavien kielten rakenteellisiin ominaisuuksiin. Havaittiin, että suomensukuiset kielet liittyivät toisiinsa myös morfologian ja syntaksin osalta. Lisäksi lauseiden rakenteessa havaittiin runsaasti samankaltaisuuksia (esimerkiksi mieltyminen verbaalinomini-rakenteisiin ja rinnastuksiin). Kun vertaileva kielitiede oli päässyt jo näin pitkälle, tulikin aika tarkastella perusteellisemmin, millä tavoin suomensukuisten kansojen ajattelutapa poikkeaa muista kieliryhmistä. Tätä asiaa tarkastelen luvussa 3.4.

Ammattikirjallisuudessa virisi keskustelu kansojen rotua koskevista ongelmista vasta suhteellisen myöhään. Keskustelu sai alkunsa kun ha-

¹⁷ Sanan *fazék* loppukonsonantti -k on sanan vartaloon myöhempinä aikoina liittynyt johdin.

vaihtoi, että kielitieteellisin menetelmin löydetty suomensukuiset kansat eivät rodullisesti välttämättä olleet niin läheistä sukua toisilleen, kuin olisi voinut olettaa. Vaikka tutkijat olivat kielitieteen pääkohdista yksimielisiä, niin antropologian saralla vallitsee erimielisyys. Ei ole yllättävää, että uralilaisesta ihmistyyppistä ei voida sanoa mitään varmaa¹⁸.

Edellä esitetyn perusteella voidaan nostaa esille fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen peruskysymys: löytyykö kansojen välisen kielisukulaisuuden rinnalle myös kulttuurin ja musiikkikielien välinen sukulaisuus ja minkä asteinen tämä mahdollinen sukulaisuus on?

3.2 Alkukoti

Suomensukuisten kansojen mahdollisen alkukodin sijaintia on yritetty selvittää jo fennougristiikan tutkimuksen alkuvaiheista lähtien. Matias Aleksanteri Castrénin (1813–52) mukaan alkukoti olisi sijainnut Sajanin vuoris-tossa, mutta tätä näkemystä ei nykyisin enää hyväksytä. Myöhempiin tutkimuksiin on vaikuttanut ratkaisevalla tavalla arkeologia ja kielitieteellinen paleontologia.

Useiden arkeologien mielestä kivikautisen kampakeraamiikan esiintymistä voidaan pitää todisteena suomalais-ugrilaisen väestön asuinsijoista. Tämä merkitsisi valtavan suurta aluetta Länsi-Siperiasta aina Ruijan rannikolle asti! Toisaalta nykyisten suomensukuisten kielten sanaston perusteella on todistettu, että kivikauden suomalais-ugrilaiset olivat metsästäjiä, jotka liikkuivat saaliinsa mukana. Kyseessä siis todellakin on huomattavan laaja asutusalue, vaeltavathan peurat tunnetusti valtavan pitkiä matkoja.

Kielitieteellinen paleontologia tutki puolestaan sellaisten kasvien ja etenkin puulajien levinneisyyttä, joiden nimityksille löytyy suomensukuista kielistä samoja sanoja. Tällaisten puiden ja kasvien kasvualueet merkittiin sen jälkeen karttaan ja näiden tietojen perusteella määriteltiin alkukodin sijainti. Lähtökohtana oli yksinkertainen oletus, että jos kansat osasivat nimetä puu- tai kasvilajeja, niin niiden asuinsijojen on täytynyt sijaita alueella, jossa niitä on kasvanut.

Suomalaiset tutkijat ovat päätyneet oletukseen, että laajalle alueelle leviittäytynyt alkukoti sijaitisi Volgan seuduilla. Erkki Itkonen¹⁹ otaksuikin, että tuo asuinalue on saattanut olla jopa yhtä laaja kuin suomensukuisten kansojen nykyinenkin asuinalue.

Kun määritellään suomensukuisten kansojen alkukodin sijaintia, niin olisi erittäin toivottavaa, että huomiota kiinnitettäisiin myös indoeurooppalaisten kansojen silloisiin asuinsijoihin. Kieltemme sanaston tutkimisen ja vertailevan musiikkitieteen löydösten perusteella tiedetään nimitäin, että suomensukuiset kansat olivat kosketuksissa altailaisten ja indoeurooppalaisten kansojen kanssa, ja että heidän on täytynyt jossain vaiheessa asua varsin lähellä toisiaan. Indoeurooppalaisten muinaisista asuinsijoista ei toistaiseksi kuitenkaan ole vielä varmaa käsitystä.

¹⁸ Mark 1975

¹⁹ Itkonen 1961

Suomalaistutkijoista poikkeavan näkökulman on esittänyt unkarilainen Péter Hajdú. Hänen mielestään kampakeraamisen ajan löydöt eivät välttämättä ole kytkettävissä pelkästään suomalais-ugrilaisiin kansoihin. Hän päätyykin oletukseen, ettei alkukoti olisikaan sijainnut niin laajalla alueella kuin Itkonen on olettanut, vaan Ural-vuoriston molemmin puolin, ts. Volga- ja Objokien seuduilla.²⁰

Viime aikoina alkukotia koskevasta kysymyksestä on esitetty uudempiakin mielipiteitä sekä Unkarissa että Suomessa. Keskustelu on saamassa uutta vauhtia.

3.3 Kansojen ja kielten historia

3.3.1 Kielten varhaisajat ja erkaantuminen toisistaan

Arkeologiset löydökset eivät anna tietoja suomalais-ugrilaisten kansojen alkuvaiheissa käytetystä kielestä. Tutkijan onkin turvauduttava suomensukuisten kansojen nykyisin käyttämiin kieliin ja tehtävä johtopäätöksensä vertailevan kielitieteen avulla.

Suomensukuisten kielten vanhimpina sanoina pidetään ns. uralilaiseen kantakieleen johdettavia sanoja. Tällaisia uralilaisen ajan omaperäisiä sanoja ovat mm. seuraavat²¹:

anoppi, lpN *vuone*, vog. *onip*, unk. *nap(a)*
emä, vog. *oma*, unk. *eme*, jur. *nyêbye*
miniä, syrj. *mon*, votj. *men*, unk. *meny(e)*, jur. *meje*
jänne, vog. *jantew*, jur. *jên*
luu, md. *lovaza*, ts. *lu*, syrj. ja votj. *ly*, vog. *luw*, jur. *ly*
pää, md. *pe*, syrj. *pom*, unk. *fej*
kala, lpN *guolle*, ts. *kol*, vog. *hul*, jur. *hal'e*
muna, lpN *manne*, md. *mona*, ts. *muno*, samJen. *mona*
jousi, vog. *jowt*, unk. *ij*, jur. *nyn*
otava 'lohiverkko' lpN *oacce*, vog. *us*, jur. *wa*

Sanasto viittaa kiviakautiseen kansaan, joka elää heimoyhteiskunnassa pohjoisen lauhkean vyöhykkeen metsissä saaden elantonsa metsästyksestä ja kalastuksesta. Maanviljelyyn tai karjanhoitoon viittaavat sanat puuttuvat kokonaan. Seuraavassa on esimerkkejä uralilaisen ajan jälkeisestä suomalais-ugrilaisesta sanastosta²²:

jalka, md. *jalko*, ts. *jol*, unk. *gyal(og)*
olkapää, unk. *vállfö*
kyynärpää, unk. *könyökfö*
säynä, md. *senej*, syrj. *syn*, votj. *son*, unk. *ön*
pato, ostj. *pat*, unk. *fal*
antaa, lpN *vuowdet*, md. *andoms*, unk. *ad*

²⁰ Hajdú 1989, 7–11

²¹ Häkkinen 1990, 167–174

²² Häkkinen 1990, 179–186

*lukea 'laskea' ts. ludas, unk. olvas
neljä, syry. nol, vog. nila, unk. négy*

Suomalais-ugrilaisen ajan sanasto viittaa ihmisiin, jotka elivät suurelta osin samalla tavoin kuin heidän uralilaisen ajan esi-isänsä. Ainoa uudistukseen viittaava sana on *pata*, jolla tarkoitetaan raudasta tai savesta tehtyä astiaa²³.

Suomalais-ugrilainen aika päättyi n. 3000–2500 e.Kr. Tämän jälkeen ugrilaiset kansat erkanivat toisistaan ja vaelsivat ilmeisesti Uralin taakse. Unkarilaiset erosivat ugrilaisesta haarasta vuoden 1000 e.Kr. tienoilla. Obinugrilaiset jäivät asumaan Ob-joen rannalle. Tuolloin ugrilaiset olivat jo perehtyneet hevosten hoitoon. Unkarilaiset laskeutuivat Karpaattien laaksoihin viimeistään vuoteen 860 j.Kr. mennessä. Uusien tutkimusten mukaan unkarilaiset olivat jo ennen tätä ehtineet tutustua maanviljelyyn.

Kun ugrilainen väestö oli erkaantunut suomalais-ugrilaisista, jäivät jäljelle suomalais-permiläiset kansat. Tuolta ajalta säilyneen sanaston perusteella on ilmeistä, että suomalais-permiläiset olivat perehtyneet hyvin maanviljelyyn ja karjanhoitoon. Seuraavat suomen kielen sanat ovat peräisin suomalais-permiläiseltä ajalta:

ampua, kutoa, kansi, piha, riita, suola, tie

Suomalais-permiläisen ajan päättymistä eivät tutkijat ole kyenneet yksiselitteisesti määrittämään. E.N. Setälän mukaan se päättyi n. 1000 e.Kr. ja Yrjö Toivosen mukaan n. 1500 e.Kr. Tämän jälkeen kantapermiläiset (so. ud-murttien ja komien esi-isät) elivät yli 2000 vuoden ajan Kaman ja Vjatkan seuduilla. Nämä kansat erosivat toisistaan vasta 700-luvulla j.Kr.²⁴

Suomalais-volgalaiseksi kaudeksi nimitetään aikaa, jolloin suomalaiset, saamelaiset, merjalaiset, muromalaiset, mordvalaiset ja tsheremissit elivät vielä yhdessä. Tältä ajalta ovat peräisin esimerkiksi seuraavat sanat:

kehrä, jauhaa, hioa, kynnys, orja, pettää, vene

Kielitieteessä on tapana erottaa toisistaan varhaiskantasuomalainen ja myöhäiskantasuomalainen aika. Edellinen on sama kuin suomalais-saamelainen kausi, joka vaikuttaa päättyneen 500 e.Kr. Päätymisajankohdan puolesta puhuu se seikka, että saamessa on balttilaisia lainoja vähemmän kuin muissa itämerensuomalaisissa kielissä²⁵. Oletettavasti saamelaiset elivät muista itämerensuomalaisista kansoista erillään jo silloin, kun suomalaiset alkoivat saada kosketuksia balttilaisten kansojen kanssa²⁶. Tämän tiedetään tapahtuneen vuoden 500 e.Kr. tienoille, kun taas saamelaisten kieli alkoi erkaantua itämerensuomalaisista kielistä jo 700-luvulla e.Kr. Näiltä ajoilta suomen kieleen ovat vakiintuneet mm. seuraavat sanat²⁷:

23 Tätä havaintoa tukevat myös arkeologiset löydöt kampakeraamiselta ajalta.

24 Ravila 1961

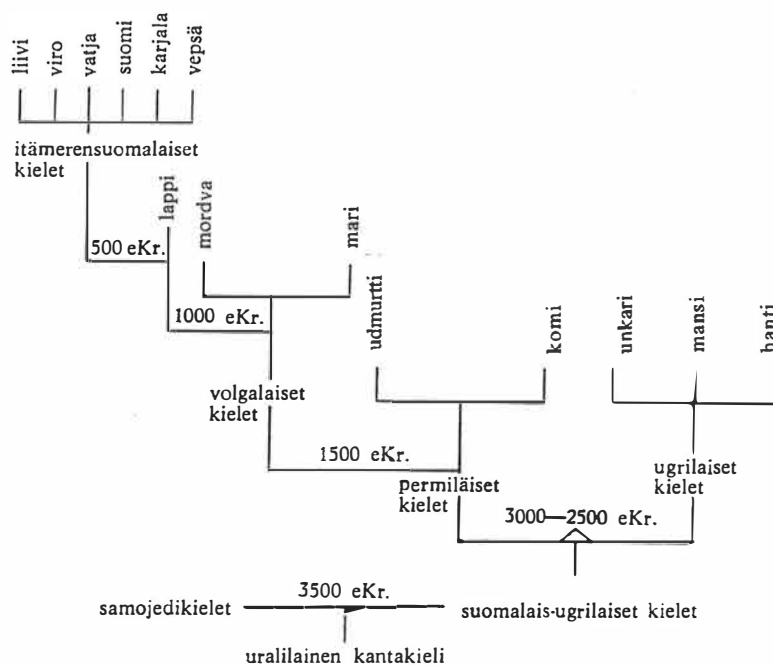
25 Korhonen 1981, 30–31

26 Lisää aiheesta: ks. Sammallahti 1993, 10–12

27 Ravila 1961. Lisää aiheesta: ks. Korhonen 1981, 22–35.

purje, hopea, olas, permanto, tuppi, tola, vanhoa

Nykyisen Suomen alueen asuttaminen kesti Hajdún mukaan vuosisatoja, jopa 700-luvulle j.Kr. saakka. Paul Ariste olettaa, että varhaiskantasuomalaisen ajan jälkeen esiintyi kaksi kantasuomalaista heimoa: pohjoisen ja etelän esi-virolaiset heimot²⁸. Hämäläisten heimo oli Aristeen mukaan muodostunut pohjoisen esi-virolaisten ja suomalaisten heimojen sulaututtua toisiinsa²⁹. Kun näihin kansoihin sulautui lisäksi nykyisen Länsi-Viron alueelta saapuneet esi-virolaiset, niin lopputuloksena syntyi suomalaisten heimo. Hämäläisistä, suomalaisista sekä alunperin erillään eläneistä karjalaisista muodostui vähitellen nykysuomalainen kansa ja kieli. Saman teorian mukaan vatjalaisten kieleen vaikuttivat pohjoisvirolaiset murteet ja inkerin kieli. Sitä mukaa kun nämä kansat levittäytyivät Suomen sisämaihin, vetäytyivät saamelaiset yhä pohjoisemmaksi.³⁰ Seuraavassa on esitetty kaaviona Aristen selitysmalli³¹:



3.3.2 Kosketukset muihin kieliin – lainasanojen tutkimus

Suomensukuiset kansat eivät ole historiansa missään vaiheessa – edes varhaisimpina aikoina – eläneet ilman kosketuksia muihin kieliryhmiin. Tutkittaessa suomalais-ugrilaiden kansojen musiikkikulttuuria on hyvin tärkeää tietää keiden kansojen kanssa suomensukuiset kansat ovat olleet tekemisissä ja mihin aikaan tuo eri kulttuurien kohtaaminen on tapahtunut.

28 Ariste 1956

29 Suomalaiset olivat jo aikaisemmin siirtyneet nykyisen Suomen etelärannikolle.

30 Muita selitysmalleja: ks. Hakulinen 1979

31 Mattila 1976, 26

Korvaamattomaksi avuksi nousee tällöin kielitiede, joka on päässyt hyvin pitkälle lainasanojen tutkimuksessa. Äänneuutosten ja lainasanojen tutkimuksen avulla saadaan selville, minkä kansojen kanssa esi-isämme olivat kosketuksissa ja millä aikavälillä tuo kanssakäyminen on tapahtunut. Lähtökohtana on huomio, jonka mukaan tietyt äänneuutokset ovat kielessä käytössä aina rajoitetun ajan: ne ilmestyvät puhekieleen, ovat käytössä kenties muutamia satoja vuosia, kunnes jäävät pois käytöstä. Näin pystytään ajoittamaan, milloin lainasana on siirtynyt kieleen.

Esimerkiksi sanan *vesi* vanhakantainen muoto on ollut **vete* – **veti*.³² Jossain vaiheessa kielessä alkoi vaikuttaa äänneuutos, joka muutti *i:n* edessä olevan *t:n* *s:ksi* > *vesi*. Vrt. edelleen *sute-* > *susi*, *käte-* > *käsi*, *mete-* > *mesi*, *huomata* > *huomasi*, *pitkä* > *pisin*, jne. Nykyaikana tämä äänneuutos ei ole enää käytössä, jolloin esimerkiksi sana *suti* tai *vati* ei muunnu enää *susi::ksieikä* *vasiksi::ksi*. Tällä tavoin voidaan todeta, että kyseiset sanat on otettu suomen kielessä käyttöön vasta äänneuutoksen *t +i* > *s +i* jäätyä pois käytöstä.

Suomensukuisten kansojen vanhimman, uralilaisen sanaston perusteella tutkijat ovat yksimielisiä siitä, että itäiset suomalais-ugrilaiset kansat olivat hyvin varhaisina aikoina yhteydessä muihin indoiranilaisiin, altalilaisiin ja indoeurooppalaisiin³³. Musiikintutkimuksen kannalta tärkeimmiksi nousevat yhteydet indoeurooppalaisiin kansoihin, joten esitän seuraavassa muutamia esimerkkejä vanhoista lainoista³⁴:

ku (ka) / lp N go 'kun' / md. *ko-*, *ku-* / ts. *ku-* / syrj. *ko-*, *kō-*, *ky-*, *ku-* / votj. *ku*, *kō-*, *ky-* / vog. *ka-*, *ko-* / ostj. *hō-*, *hu-*, *ha-* / unk. *ho-* / jur. *hu-* ≈ ieur. **kwo-*, avestan *ku* 'missä', muinaisintian *ku-tah* 'mistä', gootin *hvas* 'mikä', latinan *quod* 'mikä' ym.

nimi / lpN *namna* / md. *l'em* / ts. *lüm* / syrj. ja votj. *nim* / vog. *nām* / ostj. *nem* / unk. *név* / jur. *num* ≈ ieur. **en(o)mn*, **nomn*, avestan ja muinaisintian *nama-*, gootin *namo*, latinan *nomen*

vesi / md. *ved'* / ts. *wüt* / syrj. *va* / votj. *vu* / vog. *üt'* / unk. *víz* / jur. *ji* ≈ ieur. **wed-*, **wod-*; vrt. esim. heitin *wata r*, engl. *water*, ven. *voda*

Indoeurooppalaisista kielistä löytyy lisäksi vastineita seuraaville suomen kielen sanoille (niitä pidetään joko kieliryhmien yhteisinä sanoina tai suomalais-ugrilaisen ajan lainoina muinaisindoeurooppalaisista kielistä):

asea, *ken*, *kuras*, *lapa*, *mur*, *muura in*, *myydä*, *suoni*, *juvä*, *mesi*, *porsas*, *susi*, *tos* jne.³⁵

Äänneasultaan varsin arkaaisen mutta levikiltään suppean ryhmän muodostavat ns. esigermaaniset tai esibalttilaiset lainat. Tällaisissa sanoissa on edellisten esimerkkien kaltaisia indoeurooppalaiseen kantakieleen viittavia äänneellisiä tuntomerkkejä, mutta niiden levikki rajoittuu sekä uralilai-

32 * sanan edessä tarkoittaa sanan oletettua alkumuotoa.

33 Eräät tutkijat jopa arvelevat, että indoeurooppalaisilla ja suomensukuisilla oli yhteinen kantakieli. Berezki 1996 s. 61-64

34 Häkkinen 1990 ja Rédey 1986

35 Häkkinen 1990, 232-239

sen kieliyhteisön että mahdollisten indoeurooppalaisten kielilainojen osalta ainoastaan Itämeren ympäristöön. Suomen kielessä tällaisia sanoja ovat esimerkiksi *susi* ja *tosi*.

Balttilaisten lainasanojen tutkimuksessa vaikuttaa ratkaisevalta jo aiemmassa yhteydessä mainitsemani havainto, että saamessa esiintyy itämerensuomalaisiin kieliin verrattuna huomattavasti vähemmän balttilaisia lainoja. Itämerensuomalaisissa kielissä balttilaiset lainat ovat hyvin yleisiä. Häkkinen toteaa³⁶: "Ajallisesti tämä näyttää merkitsevän sitä, että lainat olisi saatu Kristuksen syntymää edeltävien vuosisatojen kuluessa." Uusimpien tutkimusten valossa tämä ei kuitenkaan välttämättä merkitse, että suomalaisten esi-isät olisivat tuolloin asuneet Baltiassa. Lainat ovat voineet levitä yhteisestä lähteestä käsin Suomenlahden kummaltakin puolelta. Nykyisin nimittäin arvellaan "kantasuomalaisen asutuksen jatkuneen Suomessakin ainakin kampakeraamiselta kiviltautalalta lähtien³⁷." Lainasanojen iän ratkaisee se, esiintyykö sanojen taivutuksissa kantasuomalaisen ajan äännemuutoksia. Tunnettuja esimerkkejä laajalle levinneistä balttilainoista ovat esimerkiksi:

heinä, veps. *hein*, liet. *sienas*; *hihna*, vir. *ihna*, liet. *siksna*; *tytär*, vir. *tytar*, liet. *dukte*

Balttilaisiin lainoihin lukeutuu huomattavan runsaasti ihmis- ja sukulaisuhteita sekä ruumiinosia merkitseviä sanoja, kuten *heimo*, *kaima*, *morsian*, *hammas*, *kaula*, *napa*, jne. Tämä on mahdollisesti todisteena siitä, että balttien ja itämerensuomalaisten kesken oli olemassa sukulaisuussuhteita. Tunnettuja balttilaisia lainoja ovat myös³⁸:

kauha, *kela*, *kirves*, *luuta*, *mäntä*, *niisi*, *seiväs*, *tuohi*, *torvi*, *ankerias*, *hirvi*, *kuuro*, *tarha*

Tutkijat olivat aikaisemmin sitä mieltä, ettei saamesta löydy esigermaania lainoja³⁹. Tämä olisi merkinnyt, että varhaiskantasuomalaiseen aikaan ei olisi vielä esiintynyt kosketuksia germaaniheimoihin. Jorma Koivulehdon ja Mikko Korhosen viimeaikaiset tutkimukset osoittavat kuitenkin, että suomensukuiset kansat ovat olleet yhteydessä germaaneihin jo 1500–1000 e.Kr⁴⁰. Osa vanhimmista germaanisista sanalainoista vaikuttaakin edellyttävän rekonstruktioita varhaiskantasuomen tasolle (vrt. esimerkiksi suomen *hakea* < vksm. *sake*, ruotsin *söka*).

Vanhoihin germaaniin lainoihin luetaan kuuluviksi kantagermaanisaiset lainat sekä sellaiset kantaskandinaaviset lainat, jotka suomensukuiset kansat ovat omaksuneet suunnilleen vuoteen 500 j.Kr. mennessä. Niitä tunnetaan nykyisin jo lähes 500 kappaletta.

Germaania kieliä erottaa muista indoeurooppalaisista kielistä joukko äännemuutoksia (kuten esimerkiksi **p* > *f*, latinan *pes* ≈ gootin *fofus*). Seu-

³⁶ Häkkinen 1990, 242

³⁷ Häkkinen 1990, 242

³⁸ Häkkinen 1990, 244

³⁹ Vrt. Ravila 1957, 61

⁴⁰ Korhonen 1981, 35–36

raavassa on esimerkkejä tunnetuista ja laajalle levinneistä vanhaan germaaniseen lainakerrostumaan kuuluvista sanoista⁴¹:

ahjo, saks. *Esse*, rt. *ässja*; *kana*, rt. *hane*; *kulta*, rt. *guld*; *tina*, < germ. **tina-* > rt. *tenn*

Suomen kielen alunperin germaanisista lainoista ovat myös seuraavat⁴²:

airo, *rauta*, *kangas*, *kihla*, *parsi*, *paula*, *ruoste*, *valta*, *kuningas*, *ruhtinas*, *arka*, *pieni*, *venäjä*, *suuri*, *tuhka*, *tavat*

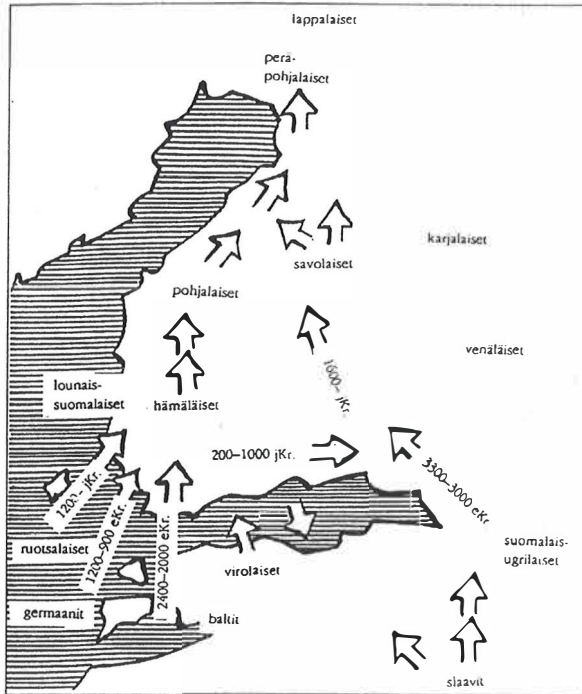
Slaavilaisten lainasanojen kohdalla erotetaan toisistaan tavallisesti kaksi kerrostumaa. Vanhimmat lainat ovat peräisin muinaisvenäjältä:

<i>akkuna</i>	< *ОКЪНО >	ven. <i>oknó</i>
<i>lusikka</i>	< *ЛЪЖЬКА >	ven. <i>lozka</i>
<i>risti</i>	< *КРЪШТ >	ven. <i>krest</i>

Suomen kielen vanhimpia slaavilaislainoja ovat lisäksi seuraavat⁴³:

pakana, *kasukka*, *käämi*, *raamattu*, *luka*, *tappara*, *taltta*, *piirakka*, *ravita*, *talkkuna*

Suomen asuttamisesta antaa hyvän yleiskuvan Kalevi Wiikin laatima kartta⁴⁴:



41 Häkkinen 1990, 250

42 Häkkinen 1990, 252

43 Häkkinen 1990, 253-255

44 Wiik 1993, 5

Suhteellisen nuoriin lainakerrostumiin kuuluvat sanat on tavallisesti melko helppo tunnistaa niin äänneasun, merkityksen kuin levinneisyydenkin perusteella (esimerkiksi paprika ja kahvi). Tällaisten sanojen vertailutyö on verrattomasti helpompaa kuin vanhimpien lainasanojen. Suomen kielen nuorimmat lainasanat ovat peräisin (aikajärjestyksessä) seuraavista kielistä: latina, kreikka, ruotsi, saksa ja – varsinkin viime aikoina – englanti (esimerkiksi *evangelisti, helatorstai, lahtari, muki, vänrikki, kapteeni, eeteri, appelsiini*). Osa vanhimmista lainoista on jo ehtinyt sulautua ja fonologisesti sopeutua suomen kieleen.

3.4 Rinnasteinen ajattelutapa Sándor Karácsonyin teesien valossa

1950-luvulle tultaessa oli kielitieteen alalla ehtinyt syntyä laajoja kulttuuri-teorioita. Suomensukuisten kansojen kannalta tärkein varhaisista tutkimuksista oli unkarilaisen filosofin Sándor Karácsonyn elämäntyö. Unkarin kieltä tutkiessaan Karácsony etsi unkarilaisen ajattelutavan taustalla piileviä tekijöitä, jotka ohjailevat esimerkiksi puheen ja kielen muodostumisista⁴⁵. Hän halusi löytää vastauksen kysymykseen, kuinka unkarilaisten ajattelutapa poikkeaa Unkaria ympäröivien indogermaanisten kansojen ajattelutavasta. Karácsony kiinnitti ensimmäisenä tutkijana huomionsa siihen, että suomensukuisille kansoille on ominaista *rinnasteinen* (eli parataktinen) ajattelutapa, kun taas indogermaanisille kansoille on luonteenomaista *alisteinen* (eli hypotaktinen) ajattelutapa. Hänen tutkimuksensa keskeiset tulokset voidaan kiteyttää kolmeen teesiin seuraavasti:

- a) Unkarilainen lähtee puhuessaan liikkeelle konkreettisesta havainnostaan ja ilmaisee sanottavansa välittömästi näkemästään kuvasta;
- b) Unkarilainen kertoo sanottavansa peräkkäisillä sanayhdistelmillä siinä järjestyksessä kuin asiat on havaittu myös todellisuudessa;
- c) Unkarilainen jäsentelee puheensa tasamittaisiin jaksoihin.⁴⁶

Näiden väittämien perusteella voidaan todeta, että unkarin kielen tekee unkarilaiseksi sen artikulaatiobaasis⁴⁷, kieliopin rinnastava periaate ja merkkijärjestelmän havaintoon perustuva kuvaannollisuuden voima⁴⁸.

A-kohdan väittämän mukaisesti unkarilainen koululainen⁴⁹ ei voisi sanoa "tízben a kettő" ("kymmenessä kaksi"), sillä tällaista konkreettista havain-

45 Tutkimustuloksistaan hän raportoi kirjassaan *A magyar észjárás (= Unkarilainen ajattelutapa)*. Se julkaistiin ensimmäisen kerran jo 1939, mutta toinen painos otettiin vasta 1985.

46 Karácsony 1985, 48–50

47 Säveltäjä Veljo Tormis huomautti samasta asiasta minulle vuonna 1995 Tallinnassa käydyssä keskustelussa: "Virolaisessa kansanmusiikissa virolaisinta eivät niinkään ole vanhat sävellajit vaan artikulaatio ja prosodia."

48 Karácsony 1985, 48

49 Karácsonyn tutkimusten lähtökohtana oli kysymys, kuinka on mahdollista, että unkarilaisissa kouluissa unkarinkieliset oppilaat eivät pärjänneet saksankielisen väestön lapsille. Hän havaitsi, että syynä tähän tilastollisestikin havaittuun ilmiöön oli saksalaisittain suunniteltu koulutusjärjestelmä. Myös oppikirjat suorastaan tulvivat unkarin kieliopin kannalta virheellisiä, germaanisvaikutteisia käännöksiä – puhumattakaan opettajien kielenkäytön vieraasta ajattelutavasta, jota tavallisen unkarilaisen oli vaikea ymmärtää.

toa ei ole olemassa. Talossa voi olla vaikkapa kissa tai asunto, mutta kymmenen ei voi mitenkään pitää sisällään kahta.

Unkarin ja suomen kielet eivät alunperin ole tunteneet numeroa "nolla". "*Ha nekem öt könyvem van, és mind az ötöt odaadom valaki másnak, nekem nem marad egy se.*" (= Jos minulla on viisi kirjaa ja annan ne kaikki jollekulle toiselle pois, ei minulle jää yhtään [ei: nolla] kirjaa.) Nolla on abstrakti käsite ja vaikka molemmat kansat ovat nyky-yhteiskunnassa suuntautumassa kohti yhä abstraktimpaa ajattelutapaa, ei käsite "nolla" juurru kovinkaan helposti kumpaankaan kieleen.

Vielä tämän vuosisadan alkupuoliskolla ei unkariksi voinut sanoa "*anya*" sen paremmin kuin suomeksi "*äiti*" (= < die Mutter). Myös "*äiti*" on itse asiassa abstrakti käsite. Konkreettiseen havaintoon pohjautuvan ajattelutavan mukaisesti sanalla tarkoitetaan aina jonkun henkilön äitiä – *Matin äiti, sinun äitisi, teidän äitinne* tms. Sen sijaan äitiä sinänsä – ilman lapsia – ei konkreettisen havainnon perusteella voi olla olemassa. Sama koskee ruumiinosia. Ajatellaan vaikkapa sanaa "*käsi*". Saman ajattelutavan mukaisesti kyseessä on aina jonkin henkilön käsi – *minun käteni, Jaanan käsi* tms.

Aivan samasta syystä niin suomalaiset kuin unkarilaisetkaan eivät mielellään vastaa kysymykseen pelkästään abstrakteilla käsitteillä "*kyllä*" tai "*ei*". Mieluummin kerrotaan monisanaisemmin mielessä oleva kuva, jolloin kysymys ja vastaus tavallisimmin rinnastuvat:

- *Háztán nem tudna ő idejüni?*
- *Nem tud az idejüni, csak úgy, ha megizenjük.*
(– Entäs, eikö hän voisi tulla tänne?)
- Ei hän voi tulla tänne, muutoin kuin sillä lailla, että lähetämme viestin.⁵⁰⁾

- *Vai ei annettu hevosta ?*
- *Ei annettu, enkä minä ...*⁵¹

- *... eikös se ole sinustakin kumma rakennus?*
- *Mikäpä se nyt niin eri kumma ... on niitä nähty ja kuultu kummempiakin.*
- *Vaan eihän toki tämmöisiä ?*⁵²

- *Kestäneehän tuo rauta?*
- *Sehän se vasta ei kestäkään ...*⁵³

Vastaaja siis rinnastaa vastauksensa kysyjän esittämään kysymykseen, ilmaisten vaikka saman asian, mutta aina omalla tavalla käsiteltynä. Luvussa 5.2 tulen osoittamaan, kuinka myös musiikillinen ajattelutapa suomen-sukuisilla kansoilla on täsmälleen samanlaista.

Monet kirjailijat olivat jo ennen kielitieteilijöiden tutkimustuloksia hyvin selvillä keskustelijoiden konkreettisista ajattelutavoista, joiden lähtökohtina todellakin ovat konkreettiset havainnot ja kuvat. Nämä kirjailijat elivät vuosikautia unkarilaisissa kylissä tietämättä mitään tiedotusväli-

50 Szabó 1977, 343

51 Aho 1950, 31

52 Aho 1950, 50

53 Aho 1950, 27

neiden levittämästä epäunkarilaisesta ajattelutavasta. Aivan kuin he olisivat kyenneet *näkemään* ihmisten mieliin piirtyviä kuvia. Seuraavat kaksi katkelmaa ovat tästä hyviä esimerkkejä:

– Hän [kirjailijan isä] oli synnynnäinen kertoja, joka ei kuitenkaan pitänyt tarinoiden kertomisesta [julkisesti]. Mutta jos hän kertoi jonkin asian, hän muokkasi sen romaani-kirjailijan mielikuvituksella. Olisihan hän voinut kirjoittaa sen sellaisena, kuten hän sanoi, sanasta sanaan, kuten novellin. Kuten realistisen novellin, joka ruokkii itseään aina todellisuudesta ja kuitenkin se on runoutta. Józsi-setä kertoo myös, kuin kertoja, joka nousee heti korkeuksiin ja leijattaa realiteetin leijaa sinisellä taivaalla.⁵⁴

– Tiedät, Zsiga, jos minä voisin raapia itseni päältä sen, että minä olin joskus suutari-kin, pystyisin raapututtamaan jollakin itseäni, kuin kalakin perataan, antaisin nylkeä koko ihoni.

Ja hän nauraa, nauraa, naureskelee, sillä hän jo näkee suomistaan suomustetun kalan ja oman itsensä.

– Mutta ei voi sitä tehdä, että voisin unohtaakin, että osaan tehdä kenkiä... ja että todella olenkin niitä tehnyt... voi, hirveä...⁵⁵

Seuraavaksi tarkastelen lähemmin Karácsonyn teesien b-kohtaa. Unkarilainen sanoo sanottavansa yksinkertaisesti asettamalla havaintonsa peräkkäin, aivan samalla tavoin kuin hän itse kokee asiat todellisuudessa. Hän ei lisää sanottavaansa omia tunteitaan eikä salli oman subjektinsa vaikuttaa asian esitysmuotoon. Toisin sanoen unkarilainen pyrkii toteamaan havaitsemansa asiat objektiivisesti, ottamatta itse kantaa – subjektiivinen kannanotto ja johtopäätösten tekeminen jäävät kuulijan tehtäväksi. Seuraava esimerkki on poimittu nykykirjailija Ferenc Sánthan romaanista. Sántha tunsi varsin hyvin unkarilaista maalaiselämää:

A gyerek hallgat egy darabig, végigmér tetőtől talpig. Aztán elmozdul a faltól. Odamegy az ajtó mellé a vederhez. Bögrét vesz, iszik, kiissza egy húzásra, eltörli a száját, s míg a másík kezével visszateszi az edényt a székre, rám néz, és azt mondja:

– Akkor meg megmondta már magának az édesanyám, hogy az az ajtó úgy fog maradni! Ahogy van most van! S most én is megmondhatom magának, meg maga is megmondhatja, akinek éppen csak akarja, hogy én is azt mondtam: úgy marad, ahogyan van!

– Úgy lelkem, úgy!... – szólal meg csendesén az anya, és felelmelve a fejét nézi a fiát, ahogyan az visszalép melléje. S amikor ott van már a közelében, akkor megismétli: – Úgy, lelkem, úgy!

Ránézek a fiúra:

– És meddig akarod úgy hagyni?

Támaszkodik a falhoz, és nézi a földet. Nem válaszol. Az anya is néz maga elé. Nem mozdulnak, és nem válaszolnak egy szót sem.

Az öregasszony felsóhajt, beleloccsantja a pucolt krumplit a vízbe, és újat vesz a kése alá.⁵⁶

(Lapsi on vähän aikaa hiljaa, mittelee minua latvasta [kiireestä] kantapäähän. Sitte hän liikkuu [astuu] pois seinää. Menee oven viereen ämpärin ääreen. Ottaa lasin, juo, juo kaiken kerrallaan, pyyhkii suunsa, ja kun laittaa astian tuolille toisella kädellään, katsoo minua ja sanoo:

⁵⁴ Móricz 1978, 989, vapaa suomennos: G. Kádár.

⁵⁵ Móricz 1978, 984, vapaa suomennos: G. Kádár.

⁵⁶ Sántha 1964, 36–37

– Minun äitini on jo teille sanonut silloin, että se ovi tulee pysymään samalla paikalla! Niin kuin se nyt on! Ja nyt minäkin voin sen sanoa teille ja tekin voitte sanoa sen, kelle vain tahdotte, että minäkin sanoin sen: se jää niin, kuin se on!

– Niin, sieluni, niin!... – puuskahtaa äiti hiljaisesti ja nostaen päänsä katsoo poikaansa, kun hän astuu takaisin hänen viereensä. Ja kun hän on jo siellä lähellä häntä, silloin hän toistaa: – Niin, sieluni, niin!

Luon katseeni poikaan:

– Entäs kuinka kauan aiot jättää sen niin?

Hän nojaa seinään, ja katsoo maata [lattiaa]. Ei vastaa. [Hänen] äitinsäkin katsoo itsensä eteen. Eivät liiku, eivätkä vastaa sanallakaan.

Eukko huokaisee, hän loiskauttaa kuoritun perunan veteen, ja ottaa veitsensä alle uuden.)⁵⁷

Samantapaisia esimerkkejä löytyy toki suomalaisestakin kirjallisuudesta:

Jo oli tullut vähitellen pimeä. Taivas jo tähdessä tuikki, ja kumman kirkkaasti ne nyt tuikkivatkin tänä iltana... Ja vähän väliä irtaantui aina joku alaspäin liukumaan pitkin taivaan kantta. – Lammilta kohosi tie niitylle, ja siitä se pistäytyi pilkkopiimeään metsään. Kierrellen ja kaarrellen kulki se sitten taas aukeita paikkoja, milloin ahon laita, milloin harjun selkää, milloin niittyjä myöten ladolta ladolle. Pakkanen kiihtyi, tinki huurtamaan hevosen kupeet ja miehen kulmat. Välistä rásahti kuusen kylkeen, välistä napsahti ladon nurkkaan... Matti könötti reslan perässä turkin kaulus pystyssä. Tamma sai valtoineen kulkea tuttua tietä, mutta Matti tarkasteli itse yhä tähdettyvää taivaan kantta. Iltatähdestä lähti silmänsä harhailemaan, siirtyi siitä tuttuun Otavaan, kävi Pohjantähteen, tarkasteli Seuliaista ja Väinämöisen viikatetta.⁵⁸

Tarkastelen vielä esimerkin valossa Karácsonyn teesien c-kohtaa. Yleisesti tiedetään, että suomensukuisissa kielissä korko on tavallisesti sanan ensimmäisellä tavulla ja että puheen intonaatio on laskeva. Lisäksi puhujat jaksoittelevat keskenään eri mittaisia lauseita yhtä pitkiksi säätelemällä puheen poljentoa. Karácsony muistaakin lapsuudestaan, kuinka jumalanpalveluksen suorasanainen ehtoolliskutsu muuttui unkarinkielisen papin suussa lähes runoudeksi⁵⁹:

"Jól emlékezhettek/ istenfélő/ keresztenyek

hogy elmúlt / Úrnak napján
emlékzet és/ ígéret
tétetett / néktek/ affelől,
hogyha az/ Úristen
életünknek/ kedvezend,
egészségünkét és/ békességünkét / megtartándja
tehát e mai/ szent napon
az Úrnak/ szentaszála
elkészítették/ számotokra
Íme, az/ Úristen
bűneinket/ nem nézvéen
mindezt/ megengedte

("Voitte muistaa hyvin, Jumalaa pelkäävät kristityt, että kuluneena pyhäpäivänä tehtiin muisto ja lupaus teille siitä, jos herra Jumala on suopea elämällemme, hän pitää meidät terveinä ja elossa, joten tänä pyhänä päivänä Herran pyhäpöytä katetaan teille. Näin, Herra katsomatta syntiamme salli [meille] kaikki nämä [=ehtoollinen])

⁵⁷ Olen pyrkinyt kääntämään tekstin suomeksi mahdollisimman sanatarkasti.

⁵⁸ Aho 1950, 33

⁵⁹ Karácsony 1985, 249, vapaa suomennos: G. Kádár.

Mi is/ azért
tisztünk és/ kötelességünk szerint

ahogy/ ígértük volt,
az Úrnak/ szentaszalát/ megterítettük.
Hívunk/ annakokáért/ mindnyájakat.
Akkik/ magatokat
illendő/ módon/ elkészítettétek:

jertek el, mert/ mindenek/ készen/ vagynak!

siksi mekin
virkamme ja velvollisuutemme
mukaan,
kuten olemme luvanneet,
katoimme Herran pyhäpöydän.
Kutsumme tästä syystä teitä kaikkia.
Jotka olette
sopivaan tapaan valmistaneet
itsenne:
tulkaa, sillä kaikki on valmiina!

Jos kuulee eheän kielikorvan omaavan unkarilaisen puhuvan, niin havaitsee hänen jaksottelevan puhettaan todellakin runolausunnan tavoin. Kiinteä jaksottelu tekee puheen rytmikkääksi. Sama periaate ilmenee myös suomensukuisten kansojen musiikkiperinteessä.

Karácsonyn mukaan unkarilaisen psyyke on kaikissa suhteissa objektiivinen ja primitiivinen, kun hän ajattelee unkarin kielellä. Hän toteaa, että unkarilaisuus on luonteeltaan primitiivistä ja sisällöltään objektiivista.⁶⁰ On syytä mainita, ettei sana primitiivinen ole väritynyt lainkaan negatiivisesti eikä sillä tarkoiteta kehittymätöntä tai takapajuisia ajatusmaailmaa – kuten Karácsony itsekin painottaa. Primitiivisen ajatusmaailman vastapooli abstrakti ajatusmaailma ei myöskään merkitse jotain (indogermaanien) korkeampaa arvoa tai tasoa, vaan kummallakin käsitteellä viitataan todettuihin tosiasioihin kansojen ajattelutapojen luonteesta. Sama koskee vastakohtaparia objektiivisuus – subjektiivisuus. Tätä havainnollistaa Karácsonyin esittämä unkarilainen sanonta: "Nem úgy reszket, ahogy fázik." ("Hän ei palele niin paljon kuin häntä vavisuttaa.") Jos sanon: "Hän liioittelee", niin olen jo lisännyt asiaan oman subjektiivisen kannanoton. Mutta sanoessani: "Nem úgy reszket, ahogy fázik.", olen kertonut tosiasian objektiivisesti, kuten olen itse sen havainnut. Toisin sanoen unkarilainen pyrkii toteamaan havaitsemansa asiat objektiivisesti, ottamatta itse kantaa – subjektiivinen kannanotto ja johtopäätösten vetäminen jää kuulijan tehtäväksi.

Rinnasteisen ajattelutavan ytimeen keskittyen Karácsony tiivistää ajatuksensa seuraavasti (suomennos minun): "Jos vain voisimme edes silmänräpäykseksi unohtaa kaikki indogermaanisen kielitieteen opettamat asiat ja kykenisimme ottamaan vastaan unkarin kielen tosiasiat ennakkoluulottomasti sellaisina, jollaisina ne esiintyvät, tietämättä mitään kieliopillisesta terminologiasta, järjestelmistä, kategorioista ja määritteistä, silloin, hedelmällisten lainalaisuuksiensa tuloksena, kieli paljastaisi meille sisäisen säännönmukaisuutensa. Tällä tavoin meille näyttäytyvä kielen voimaverkosto olisi rinnastava. Mikäli kokoaisimme kaikki ilmiöt yhden lain piiriin, niin tämän lain mukaisesti unkarin kielen kielioppi ei pyri kokoaamaan käsitteellisiä piirteitä yhden ainoan käsitteen alle. Sen sijaan unkarin kielessä pyritään aina suhteuttamaan toisiinsa joko kaksi käsitettä, yksi käsite ja yksi suhde, tai kaksi suhdetta. Merkkijärjestelmän kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että alistaminen abstrahoi asioita, rinnastaminen puolestaan havainnollistaa."⁶¹

60 Karácsony 1985, 49–50

61 Karácsony 1985, 253

3.4.1 Rinnastus puhetilanteessa

Jokaisesta kielestä voimme yleisesti todeta, että niiden ensisijaisena funktiona on ajatusten työstäminen ja välittäminen. Tämä pätee niin germaaniin kuin suomensukuisiinkin kieliin. Unkarin kieltä tutkiessaan Karácsony kuitenkin tähdentää kielen ja sen funktioiden toteutumisessa rinnasteisen ajattelutavan korostumista. Unkarilainen haluaa ilmaista selkeästi suhteensa kuunteliinsa ja ylipäänsä puhetilanteeseen. Tämä tarve on hänelle huomattavasti tärkeämpää kuin länsieurooppalaiselle toverilleen. Näin ollen rinnastaminen alkaa Karácsonyn mielestä jo välittömästi keskustelun osapuolista, puheen "tekijöistä": puhuminen suhteutuu konkreettiseen havaintoon, jonka mukaan "minä" puhun "sinulle" "tässä" ja "nyt". Tämä unkarin kielen ominaisuus lienee johdattanut Karácsonyn ottamaan tutkimuksissaan huomioon kielen luojana myös toisen persoonan, kuulijan. Hän käsittelee unkarin kieltä kieliopissaan yhteisöllishenkiseltä pohjalta siitä lähtökohdasta, mitä kukin puheen osapuolista antaa kielelle. Hän pitää toista persoonaa, kuuntelijaa, aktiivisena osapuolena, josta riippuu puheen jäsentäminen kielen joka tasolla, äänneopista syntaksiin saakka. Kuuntelijan takia puhuja joutuu puheessaan jakamaan alkuperäisen, mielessään kokonaisuutena elävän kuvan eri osiin (jaksoihin, lauseihin, sanarakenteisiin, rinnasteisuuksiin, alisteisuuksiin, sivulauseisiin, sanoihin, jne).⁶²

Toinen persoona ei siis suomalais-ugrilaisessa kulttuurissa ole passiivinen. Tästä syystä suomensukuisissa kielissä kuuntelija vastaa keskustelukumppanilleen harvoin abstraktilla ja passiivisella tokaisulla "kyllä" tai "ei". Suomalaisessa runolaulanta-kulttuurissa runolaulajan ja yleisön roolien välillä ei ole havaittavissa jakoa aktiiviseen esittäjään ja passiiviseen kuunteliijaan. Niin laulaja kuin yleisökin ovat aktiivisesti läsnä esitystapahtumassa, sillä runolaulu voi syntyä ainoastaan "tässä" ja "nyt", konkreettisesta "sinun ja minun" välisestä yhteistoiminnasta. Toinen laulaa säkeen ja toinen – puoltaen esilaulajan säettä – toistaa sen hieman muunneltuna oman käsityksensä mukaisesti (samoin kuin puheessa). Taiteen esitystilanteessa eri osapuolten roolit eivät siis olleet vielä abstrahoituneet esittäjän ja kuuntelijan rooleiksi.

Kieliopillisesti tarkasteltuna lauseen subjekti on puhetilanteessa: a) 1. persoona, mikäli lauseen subjektina on puhuja, b) 2. persoona, mikäli lauseen subjektina on kuuntelija ja c) 3. persoona, mikäli joku puhetilanteen ulkopuolinen henkilö tai asia on lauseen subjektina. Puhetilanteeseen suhteutamme myös verbin aikamuodot. Tempus praesens (preesens, nykyaika) on asia, joka tapahtuu samalla hetkellä kun "minä" puhun "nyt" ja "tässä". Ennen puhetilannetta tapahtunut asia on tempus praeteritum (imperfekti, mennyt aika). Puhetilanteen jälkeen tapahtuva asia on tempus futurum (futuuri, tuleva aika).

Nämä asiat voivat vaikuttaa itsestään selviltä, mutta huomionarvoista onkin se, että kieleemme on jo tunkeutunut ajattelutapa, joka ei vaadi puhetilanteeseen suhteuttamista. Seuraavassa luettelen muutamia tavan-

62 Karácsony 1992. Tässä mielessä Karácsony on jo 50 vuotta sitten edustanut nykyaikaisia kielitieteen suuntauksia, kuten generatiivista kielioppia. Erinomainen esimerkki tästä – samoin kuin hänen ankarasta johdonmukaisuudestaan – on teos Magyar nyelvten társas-lélektani alapon.

omaisia ilmaisuja, joissa ei esiinny persoonaa eikä aikamuotoa: "Ajatellaan!"; "Ovi kiinni!" (Sulje ovi!); "Suu kiinni!" (Pidä suusi kiinni!); "Kiitos!" ("Köszönöm!" = [taivutettu verbi] kiitän [siitä]); "Pois sieltä!" (Lähde sieltä pois!). Hyviä esimerkkejä ovat myös saksasta ja venäjältä tulleet kommentit, kuten "Asentoon!"; "Kädet ylös!" (ven. "ruki vverh!"), jne. Toisaalta nykysuomesta löytyy lukuisia esimerkkejä myös siitä, ettei puhetilanteeseen suhteuttaminen ole välttämätöntä edes silloin, kun passiivia tulisi välttää:

"Ylistarossa ei kovin aikailtu. Ensin otettiin vaikein kohde, rukoushuone."⁶³

"Seinäjoelle lähdetään ja sillä hyvä..."⁶⁴

"Vaasan valtaamiseen muodostettiin neljä yhteensä 1600 miehen saarrostopuukkoja."⁶⁵

"Venäläisiltä saatiin neljä tykkiä, konekiväärejä sekä suuri määrä kiväärejä ja ammuksia."⁶⁶

3.4.2 Rinnastus kielten fonetiikassa

Rinnastaminen ilmenee äänneopissa usealla tavalla. Musiikintutkimuksen näkökulmasta niistä tärkeimmät ovat puheen intonaatio sekä vokaalien kyky ilmaista puhetilannetta ja näiden vokaalien laatu.

3.4.2.1 Rinnastus puheen rytmissä ja intonaatiossa

Unkarilaisen talonpojan puhe jäsentyy rytmensä kannalta tasamittaisiin jaksoihin riippumatta näiden jaksojen tavumäärästä (tai tavujen pituudesta). Puhejaksojen alku merkitään painollisen tavun ja intonaation avulla. Tarkastelen aluksi, kuinka esimerkiksi unkarin kielen puhe jäsentyy rytmensä kannalta tavallisen maaseudun asukkaan puheessa⁶⁷:

"Az amott meg/ ez emitt ni/ alkalmasint/ megfial még." (Tuo tuolla ja tämä täällä mahdollisesti vielä poikivat.)

"Dehogy, az/ ott van az/ ólba,/ rosszul van,/ aszondják,/ nem eszik." (Eipäs ole, se on siellä navetassa, voi huonosti, niin sanovat, se ei syö.)

"Vagy akkor nap,/ vagy iccaka/ megázik." (Joko sinä päivänä tai yönä se kastuu.)

"Három helyt van/ kaszálója,/ mind a három/ le van járva." (Hänellä on kolmessa paikassa niitty, ja ne on jo kaikki niitetty.)

Seuraavaksi tarkastelen, kuinka puhe jäsentyy intonaation puolesta puheessa, johon ei liity tunteita⁶⁸:

63 Pohjalainen 24.1.1993, 18

64 Pohjalainen 24.1.1993, 18

65 Pohjalainen 24.1.1993, 18

66 Pohjalainen 24.1.1993, 18 On mielenkiintoista seurata suomen passiivin muutoksia: passiiviin ei alunperin kuulu persoonapronomini: "No, tässä eletään." Kaivannevatko nykysuomen puhujat kuitenkin takaisin puhetilanteeseen suhteuttamista, koska useimmiten sanotaan kuitenkin seuraavalla tavalla: "No, tässä me eletään."

67 Karácsony 1985, 247–248

68 Csúry 1925, 21

Min-denkinek tut-tára a-datik. E-lőszőr.

A te-kéntes kör-orvos ur a kős-ségbe

meg-jelent. Má-soccor. Es-te lám-pagyútáskot a

kős-ségházán a for-dullós bir-tokosságnak

köz-gyüllése lesz. Har-maccor. Kó-sa Károly egy

más-félves ti-nót le-vágott. Negy-ven krajcár

má-ri ki-láját.

(Annetaan kaikkien tiedoksi. Ensiksi. Arvoisa herra tohtori on kyläämme saapunut. Toiseksi. Illalla lampun sytyttyä kunnantalossa on maatilanomistajilla kokous. Kolmanneksi. Károly Kósa on teurastanut puolentoista vuoden ikäisen mullikan. Neljäkymmentä kreutseria hän pyytää kilosta.)

Fonetiikassa ei nykyisin enää kirjoiteta intonaatiota nuottiviivastolle. Seuraavat esimerkit on kerätty Transilvanian Szentgericen kylästä⁶⁹:

a) igen
T:k:
He: h
(Kyllä.)

b) hamuto
T:k →kle
He:k
(Tuhkaan.)

c) sz. a. lapaj
T:k →kle
He:k
(Se on Lapaj.)

⁶⁹ Kádár 1982, 14–24. Vaikka nykyään on käytössä erittäin objektiivisia ja nykyaikaisia puhetta tutkivia laitteita, tutkijat eivät kuitenkaan ole onnistuneet laatimaan deskriptiotapaa, jonka avulla voitaisiin rekonstruoida intonaatio paperimerkinnoista. Tutkijan on siis tunnettava murre perin pohjin, jos hän aikoo sanoa jotain puheen intonaatiosta. Yo. esimerkeissä yritin kuitenkin jaksotella tekstiä siten, että saamme myös puherytmistä jonkinlaisen kuvan. "k" tarkoittaa nopeutuvaa ja "l" hidastuvaa puheen poljentoa. "." tarkoittaa lyhyttä, "" keskipitkää ja "x" pitkää tavua.

d) ky:sä:be voitunk sälököpa:lni neki

(Olimme Kulsössa viinirypäleitä kuokkimassa.)

e) no ko:? este:nke:nt voit fono:

(No, silloin iltaisin oli kehrutupajaisia.)

f) ky:ie:b:ik a:l:ot hä:tül mo:q:q:b:ik a:l:ot: elø:l

(Pienempi seiso i edessä, isompi takana.)

g) stan kia:tot: hø:q:q:q:n dinekt ze: hoj hø:q:q: le:nok

(Heitä alkoi hävettää, astuivat sisään, kukaan heistä ei sanonut mitään, läksivät tiensä.)

h) mekse:jetek mo:qokot be:yltek pe:je so:lot: sem:it e:hu:stak t:fi:kot

(Sitten hän huusi ääneen, tahallaan, jotta tytötkin kuulisivat.)

Kuten esimerkeistä ilmenee, teksti on jaksoteltu sekä puherytmin että äänen laadun ja voimakkuuden avulla tasamittaisiin, toisiinsa rinnastuviin jaksoihin. Sanan ja lauseen alku ovat kumpikin laskeutuvia ja painollisia. (Poikkeuksia esiintyy silloin, jos kohdalle sattuu erikoinen funktio, kuten tulossa oleva sivulause tai tekstin emotionaaliset tekijät.) Intonaation painollinen laskeutuva tyyppi on Karácsonyin mukaan konkreettinen, primitiivinen – hän vertaa sitä luonnon äänien alkamiseen ja päättymiseen, jotka ovat vailla subjektiivisia lisäyksiä.⁷⁰

3.4.2.2 Rinnastus äänneopissa

Useimmat suomensukuiset kielet kykenevät äänneoppinsa avulla ilmaisemaan, missä ja milloin puhetilanteeseen nähden on tapahtunut tai tapahtuu puhujan kertoma tapahtuma. Jos se tapahtuu siellä, jossa "minä" puhun "nyt", niin se tapahtuu tässä / täällä. Jos se tapahtuu paikassa, joka on kauempana sitä paikkaa, jossa "minä" puhun "nyt", niin se tapahtuu tuossa / tuolla:

suom.:	tämä	unk.:	ez	mutta: suom.:	tuo	unk.:
az	tälle	erre		tuolle	arra	
	täällä	itt		tuolla	ott	
	täältä	erröl		tuolle	arra	
	tähän	ebbe		tuohon	abba	
	tässä	ebben		tuossa	abban	
	tästä	ebböl		tuosta	abból	
	tänne	ide		tuonne	oda	
jopa:	lähellä	közel		kaukana	távol	

Sama sääntö pätee paikan lisäksi myös aikaan. Jos jokin asia tapahtui puhetilannetta ajallisesti joko lähellä tai kaukana, niin:

tällöin	ekkor	tuolloin	akkor
---------	-------	----------	-------

Toisin sanoen, jos ilmaistava asia on ajallisesti lähellä puhetilannetta, jossa "minä" puhun sinulle "nyt", niin silloin suomalais-ugrilaisessa demonstraatiivipronominissa on etuvokaali. Ajallisesti kaukana ilmaistavan asian kohdalla käytetään takavokaalia.

Unkarin uuteen kielioppiin ovat siirtyneet saksan kieliopin termit korkea ja matala vokaali. Musiikin kannalta tämä on mielenkiintoista, sillä suomalais-ugrilaisilla kansoilla ei ole alunperin ollut olemassa äänen laatua kuvailevia kansanomaisia termejä korkea < > matala ääni. Nämä ovatkin suhteellisen uusia termejä, joita alunperin on käytetty myös saksalaisessa musiikkitieteessä. Suomensukuiset kansat käyttävät sen sijaan vastakohtaparia paksu < > ohut. Niinpä vanhoissa unkarin kielen kieliopeissa etuvokaalia vastaava käsite oli *vékony* magánhangzó (= ohut vokaali) ja takavokaalia vastaava käsite oli *vastag* magánhangzó (= paksu vokaali)⁷¹.

70 Karácsony 1985, 331

71 Döbrentei 1832, 7

Toisin sanoen nämä kansat mielsivät ohuen vokaalin tehtäväksi ilmaista läheisyyttä puhetilanteeseen, kun taas paksun vokaalin tehtävänä oli ilmaista etäisyyttä puhetilanteeseen. Musiikin kannalta tarkastelemme asiaa kohdassa 6.2.1.2.

3.4.3 Rinnastus kielten morfologiassa

Jos kaikki puheenaiheet suhteutetaan puhetilanteeseen, niin se näkyy tietysti myös puheen eri osapuolia (1., 2. ja 3. persoona), paikkaa ja aikaa ilmaisevissa kielen elementeissä samoin kuin kielen morfologiassakin. Seuraavassa esitän tästä vain muutamia esimerkkejä. Huomionarvoisinta lienevät verbin ja substantiivin samanlaiset taivutukset, joiden avulla voidaan puhetilanteeseen ja puhujaan nähden ilmaista hyvin tarkkaan sekä tekijä että mistä tai kenestä puhutaan. Esimerkin deklinaatiot ovat (järjestyksessä) suomen, unkarin ja saamen kielistä:

kuulen	hallom	gulam	tyttöni	lányom	niei' dam
kuulet	hallod	gulak	tyttösi	lányod	niei' dad
kuulee	hallja	gulla	tyttönsä	lánya	niei' das
kuulemme	hallunk	gullap	tyttöimme	lányunk	niei' damek
kuulette	hallotok	gullabettit	tyttöinne	lányotok	nieidadek
kuulevat	hallják	gullik	tyttönsä	lányuk	nieidasek

(Saamen kielestä olen jättänyt duaalin pois.)

Rinnasteisesta periaatteesta johtuu, että suomensukuisten kansojen postpositiojärjestelmä on vähintään yhtä "kehittynyt" kuin verbin ja substantiivin taivutuskäytäntökin. Rinnastava ajattelutapa edellyttää jokaisen puheenaiheen suhteuttamista puhetilanteeseen (vrt. Vx-järjestelmä!):

vieressäni	unk.	melleltem	tsher.	woktenem	vog.	jotum (=kassani)
vieressäsi		mellelled		woktenet		joten
vieressään		mellellete		wokteneze		jote
vieressäimme		melleltünk		woktenena		jotuw
vieressäänne		mellelletek		wokteneda		jotan
vieressään		melleltük		woktenest		jotanel

3.4.4 Rinnastus lauseopissa

Unkarilaisen puhe lähtee aina liikkeelle konkreettisesta tosiseikasta, joka voi olla silmin havaittava ja käsin kosketeltava asia tai yksilön mielikuvituksessa kokemuseräisesti muodostunut jäsentämätön kuva. Tämä kuva on kaikissa tapauksissa luonteeltaan yhtenäinen, mutta unkarilainen jakaa sen mielessään ainakin kahteen osaan, sillä ainoastaan siten hän kykenee havainnollistamaan kuvan toiselle osapuolelle. Nämä kaksi osaa ovat rinnasteisia ja ne suhteutetaan toisiinsa. Kuulijan tehtäväksi jää koota kuva mielessään alkuperäiseen muotoon.⁷² Toisin sanoen unkarilainen esittää sanottavansa mieluiten kahden rinnasteisen lauseen avulla. Rinnasteisissa

lauseissa yhdistelmän laadulla ei ole merkitystä, vaan laatu määräytyy ilman sidosanoja sisällön kuvaannollisen voiman avulla.⁷³

Karácsonyin teesit soveltuvat unkarilaisten lisäksi yleensä suomensukuisten kansojen puhetapaan. Suomensukuiset kansat ovat aivan nyky aikaan asti pyrkineet esittämään asiansa kahtena rinnasteisena kuvana. Kieliopillisesti tarkasteltuna nämä rinnastetut kuvat voivat puolestaan olla sekä suppeita että laajoja kieliopillisia kokonaisuuksia (kuten yhdyssanoja, sanarakenteita, lausepareja, ym.). Yksinkertainen esimerkki on sana *maa-ilma*⁷⁴, jossa alkuperäinen kuva – maan ja ilman muodostava ympärillämme oleva kokonaisuus – on jaettu kahtia: jalkojemme alla olevaan maahan sekä ympärillämme ja yläpuolellamme olevaan ilmaan, jota ei voi käsin koskettaa. Kun suomensukuista kieltä puhuva henkilö haluaa välittää toiselle osapuolelle mielteen näkemästään kuvasta, niin hän jakaa kuvan kuulijan odottamalla tavalla joko suppeisiin tai laajempiin kieliopillisiin kokonaisuuksiin. Tämä tapahtuu konkreettisten havaintojen mukaisesti – edellisen esimerkin tapauksessa siis *maa + ilma*. Kertoja rinnastaa nämä havainnot objektiivisesti (lisäämättä omia käsityksiään) vierekkäisiksi kokonaisuuksiksi, jotka hän välittää kuulijalle. Tämän jälkeen kuulija voi halutessaan rakentaa rinnasteisista kokonaisuuksista kuvan, joka vastaa alkuperäistä, kertojan kuvaamaa havaintoa. Rinnasteiset kuvat voivat olla toisiaan täydentäviä tai jopa toistensa vastakohtia. Rinnastavia ilmaisuja voidaan löytää nykykielestäkin varsin runsaasti, mutta reliikkiyhteisöjen parissa ja kansanrunoudessa ne ovat erittäin yleisiä – samoin kuin suomensukuisten kansojen musiikillisessa ajattelutavassa.

Kyse ei ole siitä, että suomensukuiset kielet eivät tuntisi lainkaan kieliopillisen alistamisen (hypotaktismin) käsitettä. Varsinkin läntiset suomalais-ugrilaiset kansat käyttävät puheessaan runsaasti kieliopillista alistamista, mutta heidän ajattelutapansa on säilynyt siitä huolimatta pääasiassa rinnastavana (parataktisena). Jos tutkitaan läntisten suomensukuisten kansojen musiikkikulttuuria, niin kielen alisteisiin ominaisuuksiin ei kuitenkaan tarvitse kiinnittää huomiota, sillä hypotaktinen ajattelutapa ei ole ehtinyt sanottavasti vaikuttaa näiden kansojen sävelkieliin.

3.4.4.1 Rinnastus yhdyssanoissa ja sanarakenteissa

Seuraavat esimerkit olen valinnut unkarin kielestä⁷⁵:

keze-lába valakinek ("jonkun käsi-jalka" = jonkun apuri)
 csupa szem-fül ("täysi silmä-korva" = silmänä-korvana)
 hírnév ("tietonimi" = maine)
 szóbeszéd ("sana-puhe" = yleinen mielipide)
 dombság⁷⁶ ("mäkikumpu" = kukkulamaisema)

73 Karácsony 1985, 255

74 Lükőn antama esimerkki.

75 Esimerkit olen valinnut seuraavista teoksista: Erdödi 1973, Kálmán 1976, Csúcs 1990, Bereczki 1976 ja 1977, Honti 1984, Hajdú 1981 ja 1989. Mainitut tutkijat korostavat, että juuri rinnastuksen periaate on suomensukuisille kansoille ominainen kieli-ilmiö.

76 "-ság" oli alunperin itsenäinen sana, joka muuttui aikojen kuluessa johtimeksi. Se on nykykielessä aktiivinen johdin.

hímez-hámoz ("väríttelee-kuorittelee" = puhuu epävarmasti)
jár-kel ("kulkee-nousee" = kulkee edestakaisin)
jön-megy ("tulee-menee" = kulkee edestakaisin)
jöttment ("tullut-mennyt" = irtolainen, kulkuri)
élhal valamiért ("elää-kuolla jostain" = pitää jostain kovasti)
szemfüles ("silmäkorvainen" = tarkkaavainen)
fűfa beszéli ("nurmipuut puhuvat" = kaikki puhuvat [tapahtumasta])
csontbőr ("luuliha" = laiha)
épkézláb mondat ("ehjäkäsi jalka lause" = hyvin onnistunut lause)
bűbáj = ("taikalumo")
tősgyökerez = ("varsinen-juurinen" = perin juurin)
itt-ott = ("täällä-tuolla" = jossakin)
erre-arra = ("tänne-tuonne" = sinne tänne)
ebbe-abba = ("tähän-tuohon")
ebben-abban = ("tässä-tuossa")
tör-zúz = ("särkee-tuhoa")
sír-rí = ("itkee-vinkuu")
iafia = ("[hänen] tyttärensä-poikansa" = sukunsa)
hegyen-völgyön át = ("vuoren-laakson ylitse")
árkon-bokron túl = ("ojan-pensaan takana")
szántás-vetés = ("kyntö-kylvö" = toukotyöt)
szántóvető = ("kyntäjä-kylväjä" = peltomies)
húsvér = ("lihaveri" = hyväkuntoinen)

A két idegen lény vészben, viharban [...] együtt élő-haló új emberi fajjá váltak. (= "Ne kaksi vierasta olentoa hädässä, myrskyssä muuttuivat yhdessä elävä[ksi], kuoleva[ksi] uudeksi ihmisroduksi.")

"... már benne volt az alkalmatlanság a szántó-vető életre ..." (= "... jo hänessä oli kyvyttömyyttä kylväjä-kyntäjän elämään ...")

Seuraavaksi esimerkkejä suomen ja muiden suomalais-ugrialaisten kansojen kielistä:

isä-äit
aamuin illoin
yöt päivät
suuton-sanaton
puutaheinää
kääntää-vääntää
siellä täällä
sinne tänne
silloin tällöin
kyykäärme
maailma
yllin kyllin
silmänä-korvana
lp. ahce-ienie ("isä-äiti" = vanhemmat)
idda-peive ("yö-päivä" = vuorokausi)
vir. kүү-uss ("kyy[ranta]käärme" = käärme)
halapaju ("halava-paju" = paju)
luu-liha (= ruumis)
sool-leib ("suola-leipä" = ravinto)
öed-vennad ("siskot-veljet" = sisarukset)
kopsud-maksad ("keuhkot-maksat" = sisälmykset)

- vog. oh-sep ("mäki-kumpu" vrt. "dombság")
 es-kål ("vitsi-leikki")
 aum-mos ("kipu-sairaus")
 näh-segp ("vaiva-kiusa")
 agi-pig ("tyttö-poika" = lapsi)
 lunt-vas ("hanhi-sorsa" = vesilintu)
 uj-hul ("eläin-kala" = eläin)
 maa-wit ("maa-vesi" = maisema, maa)
 elum-holas ("elänyt-kuollut" = ihminen)
- ostj. tai-unt ("metsä-korpi" = [synkkä] metsä)
 aj-kel ("puhe-viesti")
 nara-tumitta ("alasti-vaatteetta" = alaston)
 ailta-lasingen ("hiljaisesti-hitaasti" = verkkaisesti)
 ewi-poh ("tyttö-poika" = lapsi)
 neng-hoj ("nainen-mies" = ihminen)
 waj-hul ("eläin-kala" = ravinto)
 tal-lung ("talvi-kesä" = vuosi)
 meg-jenk ("maa-vesi" = maisema, maa)
 jög-köl ("muisto-sana" = muistaminen)
 jögleg-kölleg ("unohtavainen")
 rut'-kanteg ("venäläinen-ostjaksi" = ihminen [yleensä])
- syrtj. iz-ki ("kivi-kivi" = myllynkivi)
 ti-cuw ("hyöhen-siipi" = siipi)
 nil-pi ("tyttö-poika" = lapsi)
 nila-pia (vrt. "iafia")
 jai-vir ("liha-veri" = ruumis)
 kerka-karta ("talo-aitta" = asuinsija)
 nebsini-vuzasni ("myydä-ostaa" = harjoittaa kauppaa)
- votj. sudisa serektisa ("valoisasti-iloisesti")
 sudiniserekjani ("leikkiä-nauraa" = huvitella)
 siini-juini ("syödä-juoda")
 sil-vir ("liha-veri" = ruumis)
 sin-pel ("silmä-korva" = todistaja)
 sudbur ("onnellisuus-hyvyys" = onni)
 anaj-ataj ("äiti-isä" = vanhemmat)
 cipi-kureg ("kananpoika-kana" = siipikarja)
 ulino-vilino ("alhaintalo-ylhäinentalo" = yksikerroksinen talo)
- tsh. aca-awa ("isä-äiti" = vanhemmat)
 kockes-jües ("syömä-juoma" = ruoka)
 i-kece ("vuosi-päivä" = vuosikausi)
 kedac-poksec ("keskeltä-takaa" = sikinsokin)
 jüt-kece ("yö-päivä" = vuorokausi)
 izak-solak ("pikkuveli-isovehi" = veljekset)
 kuwa-kugeza ("akka-ukko" = pariskunta)
 süm-maksa ("sydän-maksa" = sisälmykset)
 surt-pece ("talo-aitta" = asuinsija)
- md. teta-ava ("isä-äiti" = vanhemmat)
 at'at-babat ("mies-vaimo" = pariskunta)
 sulo-peke ("suoli-vatsa" = sisälmykset)
 jalgat-ojat ("seuralainen-ystävä" = ystävä)
 jamt-kasat ("keitot-puurot" = syötävä)

Tähän joukkoon on liitettävä myös seuraavanlaiset verbaalinominirakenteet:

- unk. "Akarva-akaratlan belesodródott a tömegbe."
("Tahtomalla-tahtomatta [hän] tempautui väkijoukkoon."
Ts. Hän tempautui väkijoukkoon ilman, että olisi voinut sille mitään.)
- tsh. "wucen-wucedemen" ("tahtomalla-tahtomatta")
"sizen-sizdemen" ("tuntemalla-tuntematta" = huomaamattomasti)
"kojen-kojdemen" ("näkemällä-näkemättä" = juuri ja juuri nähtävästi);
- unk. "ült-üldögélt" ("istui-istuskeli");
sama vog. "hosa unles wati unles" ("pitkä istui lyhyt istui")
- unk. "élt-éldégélt" ("eli-eleli")
"mennek mendegélnék" ("menevät-meneskelevät" = menevät paljon tai vähän, kertoja ei tiedä sitä);
sama vog. "hosa minas wati minas" (= pitkät meni lyhyet meni)⁷⁷;
vastaava ilmaisu suom. kansanrunoudesta:
"Miepä juoksin pitkät matkat, Lykkäsin lyhyet matkat." ⁷⁸

Edellisten esimerkkien pohjalta voidaan tehdä sellainen johtopäätös, että suomensukuisissa kielissä myös reduplikaatio tuli varsin suosituksi – toisin sanoen, vaikka välitettävästä kuvasta ei voida muodostaa vastakohtia (rinnasteisia kuvapareja), niin sellaiset muodostetaan itse:

- suom. "Kuuntelin kunervikossa,
katselin kanervikossa."⁷⁹

Kanervikolle ei löydy rinnasteista kuvaparia, mutta kertoja on siitä huolimatta muodostanut sellaisen itse (kunervikko). Samalla olisi voinut syntyä uusi reduplikaatio "kunervikko-kanervikko", mikäli kielen käytössä olisi tarvittu sellaista useammin. Reduplikaatioita on suomensukuisissa kielissä valtava määrä, ja mainitsen niistä tässä yhteydessä vain muutaman esimerkin:

- suom. "ristiin-rastiin", "sikin-sokin", "mullin-mallin", "kilisee-kolisee"
unk. "izeg-mozog" (= liikkua sinne-tänne), "csireg-csörög" (= kilisee-kolisee),
"zireg-zörög" (= kalisee-kilisee)
vog. "sohri-hohri" (hyttynen), jne.

Seuraavat ovat esimerkkejä vokaaliharmoniaan perustuvista reduplikaatioista:

- suom. "puoli-pieli", "kiehuu-kuohuu", "tyhmä-tuhma", "kieri-kuori"
unk. "gyúr-gyür" ("alustaa-rypistää"), "túr-tür" ("tonkia-kääriä ylös"),
"héja-haja" ("kuori-tukka"), "magyar-megyer", (unkarilainen,
ts. erään unkarilaisen heimon nimi), jne.

Sukukielten kesken:

- suom. "talvi" ≈ unk. "tél";
suom. "puoli" ≈ unk. "fél".

⁷⁷ Kálmán 1976, 58
⁷⁸ Suomen Kansan Vanhat Runot 1908–48 XIII, 4/10344
⁷⁹ Rausmaa 1984, 51

Tällaisten sanaparien sanojen kesken on yleensä pieniä merkityseroja. Niitä voitaisiin pitää uudehkoina sanoina, mutta koska samankaltaisia sanapareja esiintyy niinkin kaukaisissa kielissä kuin suomi ja unkari, niitä on pidettävä hyvin vanhoina ilmaisuina.

3.4.4.2 Rinnastus lauserakenteissa ja lausepareissa

Olen jo maininnut, että suomensukuisissa kielissä ei esiinny yhteisiä sidesanoja. Tämä viittaa siihen, että nelisentuhatta vuotta sitten eläneet suomensukuiset kansat eivät tunteneet alisteisia sivulauseita, toisin sanoen kerrallaan kerrottiin ainoastaan yksi tapahtuma⁸⁰ (= subjektin muodonmuutos). Lauseessa oli siis oletettavasti yksi verbi (predikaatti), ellei lauseessa ollut kahta subjektia. Siinä tapauksessa myös predikaatti toistettiin subjektien edellyttämällä tavalla, esimerkiksi: "Iso kuoli, äiti kuoli, kuoli viisi veikkoani."⁸¹ Suomensukuisissa kielissä ei esiintynyt myöskään yhteisiä rinnastussidesanoja, mutta kielitieteilijöiden mukaan siitä huolimatta oli olemassa jo rinnastavia lauserakenteita ja lausepareja⁸². Karácsonyn mukaan⁸³ sidesanoja ei kuitenkaan tarvittu, koska rinnastaminen tapahtui ilmaistavan asian kuvaannollisilla ominaisuuksilla. Olen edellä esittänyt esimerkkejä keskustelussa tapahtuvasta rinnastamisesta. Seuraavaksi tarkastelen kahta keskeisintä rinnastamistapaa, nimittäin ajatusketjua ja parallelismia.

3.4.4.3 Ajatusketju – kuvasarjojen rinnastus

On olemassa useita tapoja jakaa kerrottava asia kahteen tai useampaan pieneen lauseeseen. Luonnollisin tapa on sijoittaa nämä "kuvien osat" jonomaiseksi sarjaksi ajan- tai paikanmukaiseen järjestykseen. Näin tekee leikkisästi seuraava Kantelettaren runo⁸⁴:

"Oli ennen onnimanni,
onnimannista matikka,
matikasta maitopyörä,
maitopyörästä pytikkä,
pytikästä pöytäristi,
pöytärististä ripukka, ... (jne.)"

Myös seuraava lasten runo on peräisin Kantelettaresta⁸⁵:

"Ken söi kesävoin?
Kissa söi kesävoin.
Missä kissa?
Aitan alla.

80 Lukuunottamatta tiettyjä partisiippi- ja infinitiivirakenteita.

81 Kanteletar: Repo ja jänis.

82 Hajdú 1989, 82

83 Karácsony 1985, 217 ja 278–287

84 Kanteletar I, 234

85 Kanteletar I, 214

Missä aita?
 Maahan kaatui.
 Missä maa?
 Vetehen vieri.
 Missä vesi?
 Härkä särpi ... (jne.)"

Näin syntyy ajatusketju, joka on tyypillinen rinnastavan ajattelutavan "tuote". Nämä runot voivat olla tuttuja monissa muissakin maissa, esimerkiksi jälkimmäiselle runolle löytyy yleisesti tunnettu vastine Unkarista:

"Egy szem borsót ültettem,
 megette a kismadár.
 Hol az a kismadár?
 Elbujt a nagyftben.
 Hol az a nagy ft?
 Levágta a nagy kasza.
 Hol az a nagy kasza? ... (stb.)"

"Istutin herneen,
 sen söi pikkulintu.
 Missä se pikkulintu?
 Piiloutui suureen nurmikkoon.
 Missä se suuri nurmikko?
 Niitti sen suuri viikate.
 Missä se suuri viikate? ... (jne.)"⁸⁶

Ajatusketjun perusidea on siinä, että yhtä kuvaa seuraa aina toinen kuva. Lisäksi uuteen lauseeseen sisältyy (uuden asian lisäksi) joka kerta osa edeltänyttä lausetta. Tällaiset lasten lorut leikittelevät juuri ajatusketjuilla, ja sitä kautta lapsi samalla oppii kielensä kieliopillisia rakenteita. Tarkastelen seuraavaksi Unkarissa yleisesti tunnettua leikkilaulua, jota pojat ja miehet esittävät joulun aikaan kulkemalla talosta toiseen. Siinä on säilynyt ikivanha toteemieläinten muisto, mutta mielenkiintoni kohdistuu tällä kertaa ainoastaan siihen, kuinka kuvat seuraavat toinen toistaan:

"Nyúlak, rókák játszadoznak,
 Bényomoztunk a faluba,
 Fóris Mózes udvarába,
 Ottan látánk rakval házat,
 Abba látánk vetve ágyat,
 Küjfel fekszik jámbor gazda,
 Belül fekszik gyenge hölgye,..."

"Jänikset, ketut leikkivät,
 Tulimme kylään,
 Mózes Fórisin pihalle,
 Siellä näimme rakennetun talon,
 Sen sisällä näimme katetun sängyn,
 Sen tuvan puolella makaa hyvä isäntä,
 Sen seinän puolella makaa [hänen] hoikka emäntänsä,..."

Lorun kolmannessa rivissä edellisen rivin ("Tulimme kylään") substantiivina ("kylä") ei ole muutettu pronominiksi "Siellä tulimme...". Silti jokainen ymmärtää, että Mózes Fórisin piha sijaitsee kylässä, johon kertoja on juuri saapunut. Neljännessä rivistä alkaen edellisten rivien substantiivit on jo muutettu pronomineiksi, joilla viitataan aina edellisiin tapahtumiin. Toisin sanoen pronomini ("Siellä") on lauseenosan vanhaa, jo kerrottua

⁸⁶ Vapaa suomennos: G.K.

materiaalia – vasta lauseenosan loppu on uutta asiaa. Kertoja purkaa näkemänsä kuvat siinä järjestyksessä, missä hän on kohdannut ne todellisuudessa: saavutaan kylään, nähdään pihalla talo, siirrytään talon sisälle, jossa nähdään isäntäväen sänky, jne. Esimerkin kahdessa viimeisessä rivissä kertojan näkemä asia jaetaan rinnasteisiksi kuviksi kuitenkin toisella tavoin: havaittu asia (aviopari sängyssä) jaetaan kahtia ja tehdään rinnastus. Kyse on siis parallelismista. Tällä tavalla syntyvät toisentyypiset rinnastavat lauseet, sananrakenteet ja yhdyssanat, joita tarkastelen seuraavaksi.

3.4.4.4 Parallelismi – jaetun kuvan puoliskojen rinnastus

Parallelismi on käännetty runousopissa termiksi kerto⁸⁷. Edellisten lukujen esimerkkien perusteella käänнос ei välttämättä ole paras mahdollinen, sillä kerto viittaa jonkin asian (tai kuvan) toistumiseen. Suomalais-ugrilaisen kieliopin kohdalla kyseessä ei suinkaan aina ole asioiden toistaminen – vaikka puhetilanteessa toinen osapuoli saattaakin toistaa toisen osapuolen sanoman asian ainoastaan hiukan varioituna, esittämällä saman asian omasta näkökulmastaan. Tavallisimmin suomalais-ugrilaisessa kansanrunoudessa on kuitenkin kyse toistamisen tai kertaamisen sijasta yhden ja saman kuvan kahdesta puoliskosta. Luvussa 3.4.4 tarkastelin yhdyssanan "maailma" alkuperää. Sanan toinen puolisko (ilma) ei ole ensimmäisen puoliskon (maa) kertaamista tai toistoa vaan sen vastakohta. Ja yhdessä nämä vastakohdat ilmaisevat aivan uuden käsitteen, jota kumpikaan puolisko ei yksinään kykene kuvailemaan.

"Sinä pirit musta ja minä pirin susta" – sanoo eteläpohjalainen kansanlaulu⁸⁸, vaikka asian voisi ilmaista yhtenä kuvana: "pidimme toisistamme".

Myös sukukielistä löytyy vastaavia esimerkkejä:

mans.	"Lagle wagtal, kate wagtal." ("Jalkansa voimaton kätensä voimaton." = Hän oli vanhentunut.) ⁸⁹ "Hosa unles, wati unles." ("Hän istui paljon, hän istui vähän." = Hän istuskeli.) "Hosa minas, wati minas" ("Hän meni pitkän, hän meni lyhyen." = Hän kulki, kuljeskeli.) ⁹⁰
vrt. suom.	"Mie olin piika pikkurainen, Emollein olin ensimmäinen. Miepä juoksin pitkät matkat, Lykkäsin lyhyet matkat." ⁹¹
hant.	"Ahasengen wahasenen jajgetam wetem jink hut huw pant ten mansangen, wetem unt voj huw pant ten mansangen."

87 Muutoin paralleeli = rinnakkaisuus.

88 Kuula 1907

89 Kálmán 1976, 150

90 Kálmán 1976, 52

91 SKVR: XIII 4, 10344

("Isoveljeni Ahase ja Wahase lähtivät [kahdestaan] pitkälle tielle veden kaloja kalastamaan, lähtivät [kahdestaan] pitkälle tielle metsän eläimiä metsästämään.")⁹²

Komien lyriikasta esimerkin tarjoaa "Morsiamen itku isälle"⁹³:

[...] "Kiitos Sinulle, että olet
Iuitteni pituuden kasvattanut,
Iihani vahvuuden vahvistanut!
 Kiitos sinulle, että olet
makoisasti minua **ruokkinut**,
 kauniisiin vatteisiin minut **pukenut**.
 Isäkulta,
 paleltuneet jalkasi eivät ehtineet milloinkaan sulaa,
 märät jalkasi eivät ehtineet milloinkaan kuivua.
 Sinä et ruokkinutkaan minua nauloittain:
 kun ruokit lihalla, sitä oli **ruhottain**,
 kun ruokit kalalla, sitä oli **tynnyreittäin**."

Vastavia esimerkkejä löytyy myös unkarin kielestä erittäin runsaasti. Unkarilaisessa balladissa muurarit halusivat rakentaa linnan, mutta:

"**amit raktak reggel, délre** leomlott,
amit raktak délre, estére leomlott."
 ("jonka he rakensivat aamulla, romahti päivällä;
 jonka he rakensivat päivällä, romahti illalla.")⁹⁴

Sama asia yhte(näise)nä kuvana kerrottuna: koko päivän yritykset olivat turhia. Suomensukuisille kansoille on hyvin tavallista kuvata vuorokautta tai jatkuvaa tekemistä kahdella vuorokaudenaikojen tarkoittavalla sanalla: "Hän tekee työtä yötä päivää.", "Hän kävelee aamuin illoin." Seuraava esimerkki on unkarilaisesta kansanlaulusta:

"**Zúgadoz ez erdő sok sziép ének szótól,**
Tündöklík e mező sok búzavetéstől"
 ("Metsä **humisee** runsaasta kauniista laulusta,
 Oraspelto **kimmeltää** runsaista vehnän tähkäpäistä.")⁹⁵

Esimerkki edustaa tyyppiä, jossa kuva jaetaan kahteen osaan erottamalla toisistaan kuulo ja näkö. Sama käytäntö esiintyy myös suomen kielessä:

"**Kuuntelin** kunervikossa,
katselin kanervikossa."⁹⁶

92 Honti 1984, 173
 93 Bartens 1984, 41 – suom. Raija Bartens
 94 Tervonen 1979, 15
 95 Kádár et al. 1995, 71
 96 Rausmaa 1984, 51

Marilaisessa kansanlaulussa jokainen asia on ilmaistu parallelismin avulla:

"Helisee, kilisee,
kolikot kolisee.
Kolikoita en (minä) sääli
ystävääni säälin.

Maallinen majamme
mullaksi muuttuvi.
Kaunis, kirkas laulummekin
katoaapi tuuleen." 97

Myös viron kielestä löytyy runsaasti esimerkkejä parallelismista. Esimerkiksi olen valinnut kansanlaulun, joka kertoo juhlissa keinuevistä kylän työistä:

"Kiigutage, käägutage
ärge teda kurjast kiigutage
viha pärast vintsutage!"=
("Kiikuttakaa, keikuttakaa,
älkää häntä lujaa keinuttako,
vihalla liikaa lykkäilkö!")⁹⁸

Rinnasteinen ajattelutapa ilmenee myös seuraavissa mansilaisessa ja suomalaisessa runokatkkelmissa:

"Algal-tje sunsan titjem, hongha-tjem uran tanetjem?
Longhal-tje sunsan titjem, hongha-tjem negöltane tjem?"
("Jos minä katson jokea pitkin ylöspäin, ketä odottanen?
Jos minä katson jokea pitkin alaspäin, ketä odottanen?")⁹⁹

"Mitkä nuo merellä uivat?
Mitkä nuo meren selällä?
Allit nuo merellä uivat,
Allit nuo meren selällä."¹⁰⁰

Edellisissä esimerkeissä jopa kysymyslauseessa oleva kuva jaetaan kahteen osaan. Tämän tyyppiset lauseet olivat muinaisessa suomen kielessä hyvin yleisiä, sillä tuolloin alisteisia lauseita esiintyi hyvin niukasti¹⁰¹. Kalevalassa ja vuorolauluissa lähes jokainen säe on rinnastava:

"Istui neiti lepetissä,
sekä istui, että itki,
sormiansa murtelevi,
katkovi kätösiänsä, (= oli huolissaan)
katsoi ylös taivahalle,
katsoi alas maarajoille." (= katseli ympärilleen)¹⁰²

97 Kádár et al. 1995, 175

98 Kõiva 1987, 61

99 Kálmán 1976, 86

100 Kádár 1990, 78

101 Hajdú 1989, 82

102 Kanteletar III, 28

"Menin toisehen talohon:
toisin ukset ulvovat,
toisin saranat sanoivat."¹⁰³

"Siitä Antero Vipunen
irvisti ikeniänsä
avoi suunsa suuremmaksi."¹⁰⁴ (ts. jotta Väinämöinen lähtisi hänen vatsastaan.)

"Pakkanen pahantapainen
vilu ilma ryyhelmäinen:
Elä kylmä kynsiäni,
elä kohma kouriani!"¹⁰⁵

Kansanrunouden lisäksi rinnasteista ajattelutapaa esiintyy luonnollisesti myös kirjailijoilla ja runoilijoilta, jotka hallitsevat tämän ajattelutavan vielä hyvin:

"Kosk' oli aika joutununna,
Määräpäivät päätynynnä,

Saattoipa sanan edellä,
Kandoi kaunis Gabrieli,
Herran Engeli ihana,

Nazaretin Neitoselle,
Marialle mielehisen:

Tulla Luojan tuottajaxi,
Äitiksi isoin Jumalan, ..."106

"Mikä on laulu lainehilla,
soitto aalloilla sorea? –

Laiva aaltoja ajavi,
häävene vesiä käypi.

Kenen on kulta kulkemassa,
kenen on häätulet hämyssä? –
Sirkan on vesillä venho,
sirkan tuoma tuhtopuulla.
Kuka on kulta heinäsirkan? –
Lepinkäinen leppälintu.
Minne matka miekkosien? –
Saarelle selälliselle,
terhenniemen tanterelle."¹⁰⁷

103 Laitinen 1960, 118. Esimerkissä morsiamen oli uuteen taloon saavuttuaan totuttava uusiin tapoihin. Kuvat ovat siis jo muuttuneet selviksi symboleiksi, eli kyseessä on taidetta.
104 Kalevala, 17. runo
105 Kostiainen 1991
106 Salamnius: Ilo=Laulu Jesuxesta. Säkeiden jaksottelu: G.K.
107 Eino Leino: Mikä on laulu lainehilla. Säkeiden jaksottelu: G. K.

3.4.5 Loppusanat – sanaperhe "puoli"

Rinnastavasta ajattelutavasta kertoo mielenkiintoisesti suomensukuisten kielten sana "puoli"¹⁰⁸. Seuraavassa esimerkissä olen luettellonut ko. sanan käyttötapoja ja taivutusmuotoja. Olen merkinnyt *:llä, jos vastineita löytyy suomalais-ugrilaisista muttei indogermaanisista kielistä:

PUOLI (Merkityksiä: osa, 1/2, pieli, toinen, puolisko, puolikas, sivu, jne.)

puoli palkka	toisella puolen*	osapuoli*
puolella korvalla*	pitää puolensa*	puoliaika
rajan (tällä) puolella*	olla jkn. puolella*	puolitajuton
tien puolella*	olla jkn. puolta*	puolitiehen*
tästä puoleen*	voiton puolella*	puolipohja
hyökkäävä puoli*		puolipäivä
puolustautuva puoli*		puoliuni*
isän puolella*		puoliyö*
heikko puoli*		mielipuoli*
paremmalla puolella*		puolimyykkä
		silmäpuoli*
		käsiapuoli*
		jalkapuoli*
puolesta*	puolustautua*	puoleensavetävä*
vanhanpuoleinen	puolelainen	puolenpitäjä*
puolinaisuus	puoliso*	puoltaa*
puolto, puolustaa*	puolittain	
puolustus*	puolentaa	puolikkain
	puolenkolmatta*	
menee pieleen*	sisarpuolet*	ovenpieli*
pielestä*	suupieli*	
pielinen		
pieletön, jne.		

Oheinen sanaperhe osoittaa havainnollisesti sen, kuinka suomensukuiset kansat mieltävät parilliset asiat ja ilmiöt yhtenä, yhtenäisenä kuvana¹⁰⁹. Ihminen on kokonaisuus, ja jos hän menettää onnettomuudessa vaikkapa toisen kätensä, niin hänestä tulee käsiapuoli. Sodassakin armeijat ovat (osa)puolia: hyökkäävä ja puolustautuva puoli. Samoin avioparit ovat puolisoja. (Tosin unkarin kielessä sanotaan nykyisin enää vain vaimosta "valakinek a felesége" eli sananmukaisesti "jonkun puoliso".) Keskustelussa ja neuvottelussa ihmiset ovat ilman kumppania ainoastaan "puoli-ihmisiä": "osapuoli", "riitapuoli", jne. Keskustelussa "puolletaan" kantaa tai pidetään jonkun "puolta". On kuitenkin muistettava, että sana "puoltaa" saattoi muinoin tarkoittaa myös pelkkää osallistumista keskusteluun: joku vastaa, ts. antaa "puolensa" puheaiheeseen. Unkarin kielessä toinen osapuoli "kérdez" (kysyy) ja toinen "felel" (vastaa; jos sanan alkuperäinen merkitys yritetään kääntää sanatarkasti, niin toinen "antaa puolen [keskustelun aiheeseen]").

108 Sanan *puoli* merkityksestä rinnasteisessa ajattelutavassa on kirjoittanut G. Lükö. Vrt. Lükö 1990.

109 Lükö 1990

Edellä kerrottu pätee myös vanhaan runonlauluun. Suomensukuisten kansojen perinteessä lauluhetkeen osallistuivat nimittäin kaikki läsnäolijat: esimerkiksi suomalaisilla oli "päämies" (tai esilaulaja) ja muut osallistuivat lauluun "puoltajina" (eli kuorona). Gabriel Porthan kuvailee sitä seuraavasti¹¹⁰:

"Kaksi henkilöä näet aina laulavat juhllisesti, ympärillään kuulijoiden piiri, jotka seisovat vierellä korvat höröllä. Laulaja tai päämies, joka yksin tai ensisijassa osaa laulun esittää, tai joka on muita iäkkäämpi tai arvovaltaisempi – hänen osassaan on itse runoilija aina milloin runo on improvisoitava – ottaa itselleen avustajan, jota nimitetään puoltajaksi tai säistäjäksi [säestäjä]. Ja tämän kanssa jaetaan vuorolaulelu siten, että kun edellinen on vienyt säkeen noin kolmanteen tavuuseen lopusta tai viimeiseen jalkaan, jälkimmäinen yhtyy lauluun äänellään ja siten molemmat yhdessä tämän kuuluviin saattavat. Sen jälkeen puoltaja yksin kertaa säkeen jonkun verran muutetulla sävelellä, ikään kuin hän antaisi hyväksyvän suostumuksensa siihen. Sillääikaa on laulaja [puoltaja] vaiti, kunnes toinen on taasen päässyt viimeiseen jalkaan, jonka sitten molemmat yhteen ääneen esittävät. Sen jälkeen laulaja yksin liittää edelliseen seuraavan säkeen, jonka säestäjä samalla tavalla kertaa, ja siten jatketaan aina runon loppuun."

Tämän ajatusmallin mukaisesti ihminen ei ole yksinään kokonainen ihminen, vaan ainoastaan osapuoli – kokonainen ihminen edellyttää kahta osapuolta. Transilvaniassa Szentgericen kylässä sanotaan leikkimielisesti vielä nykyäänkin: "Egy ember nem ember, két ember egy ember."¹¹¹ (= Yksi ihminen ei ole [kokonainen] ihminen, vasta kaksi ihmistä muodostavat yhden ihmisen.) Näin ollen myös laulamiseen tarvitaan kaksi osapuolta. Esimerkiksi Kantelettaressa lauletaan seuraavalla tavalla¹¹²:

päämies:	"Kuului kenkien kupina,
puoltaja(t):	kautokenkien kapina:
pm:	tytöt kirkkohon tulevat,
p:	leimahtavat lehterille,
pm:	rinnan auki riehkäisevät,
p:	kirjan sieltä kiskaisevat,
pm:	josta virren veisoavat,
p:	luvut kaunihit lukevat.
pm:	Kuului löttöjen löpinä,
p:	tuohikenkien tohina:
pm:	pojat kirkkohon tulevat,
p:	kirkkomäellä melskoavat,
pm:	viinapuolikon povella,
p:	olutkannun kainalossa;
pm:	ei oo kirja mielessänsä,
p:	ei papin parahat saarnat,
pm:	tytöt mielessä makaavi,
p:	syämässään sytevi."

Liitteessä 1 on Gábor Lükőn piirroksia suomensukuisten kansojen kuvamataiteen pohjalta. Niissä kuvataan kahdesta puoliskosta koostuvia kokonaisuuksia.

110 Porthan 1983, 79

111 Kádár 1982

112 Kanteletar II, 20

4 SUOMENSUKUISTEN KANSOJEN MUSIIKKI- PERINTEEN TUTKIMUS

Suomensukuisten kansojen musiikkiperinteen tutkimus alkoi kansansävelmien keräämisellä. Tässä työssä kansanmusiikkitutkijoiden apuna olivat usein kielitieteilijät. Seuraavassa vaiheessa tutkijat kuvailivat ja määrittelivät mahdollisimman systemaattisesti suomalais-ugrilaisten kansojen musiikkikulttuuria. Tämän jälkeen – ja osittain ohellakin – aloitettiin sävelmien vertailututkimus, jossa aluksi tyydyttiin jäljittämään ainoastaan sävelmien geneettisiä yhtäläisyyksiä. Vasta viime aikoina tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota vertailevan musiikkitieteen¹¹³ tarjoamiin mahdollisuuksiin.

4.1 Keruutyön vaiheita ja ensimmäiset sävelmäkokoelmat

Suomensukuisten kansojen musiikin tutkimus alkoi viime vuosisadalla lähinnä suomalaisten, virolaisten ja unkarilaisten sävelmien keräämisellä. Nämä maat olivat itsenäisiä valtioita hyvinkoulutettuine yläluokan edustajineen, joilla oli vahvat siteet kansallisromantiikan ajan Euroopan muihin valtioihin. Tämä älymystö halusi etsiä kansansa juuria, joka edellytti kansanrunouden ja -sävelmien tutkimista. Kansanmusiikin tutkimus alkoi luonnollisesti kenttätyöllä. Tutkijat – tavallisesti musiikkiakatemioiden nuoret opiskelijat – eivät yleensä tunteneet lainkaan oman maansa kansanmusiikkia. Tämä johtui siitä, ettei älymystöllä enää ollut juuri lainkaan kosketuksia maansa rahvaaseen, jonka parissa kansanperinnettä vaalittiin. Esimerkiksi Béla Bartók ja Zoltán Kodály totesivat usein, että heidän piti opetella perusteista lähtien unkarilainen kansankulttuuri, joka heille oli täysin vierasta. Samalla tavoin kuin kielitieteilijät ja kansanrunouden kerääjät muutamia vuosikymmeniä aikaisemmin, lähtivät nyt kansanmusiikin tutkijat saalistamaan maidensa musiikkiperinnettä.

Kansanmusiikin tutkijoiden menetelmissä oli kuitenkin alusta lähtien yksi vakava virhe. He nimittäin merkitsivät lauluista muistiin ainoastaan sanat, eivätkä kiinnittäneet mitään huomiota sävelmiin. Näin tehtiin varsinkin Unkarissa mutta myös Suomessa¹¹⁴. Valitettava tosiasia on, että niin Suomessa kuin Unkarissakin kansatiede on alusta lähtien pirstoutunut moniin osa-alueisiin: tieteilijät tutkivat ainoastaan yhtä alaa, kuten esimerkiksi kieltä, murretta, runoutta, musikkia tai esineitä¹¹⁵. Vielä nykyäänkin kielitieteellisiin julkaisuihin ei kelpuuteta artikkeleita, jos niihin sisältyy nuottiesimerkkejä – ja päinvastoin: musiikkitieteellinen toimitus ottaa tuskin vastaan kirjoituksia, joissa käsitellään kielitiedettä. Tosiasiaan kuitenkin on, että kaikki nämä kansatieteen osa-alueet muodostavat tavallisen ihmisen sielussa yhden, jakamattoman kulttuurikonaisuuden. Bartók ja Kodály ovatkin todenneet¹¹⁶: "Kansan voi oppia tuntemaan ainoastaan tutustumalla sen kulttuuriin kokonaisuudessaan. Rahvaan lauluakin ymmärtää ainoastaan silloin, kun on tutustunut tapoihin, vaatetukseen, ruokailutottumuksiin, rakennustyyliin ja ylipäänsä rahvaan elämään kokonaisuudessaan. Perusteellisinkin tutkimus jää torsoksi, ellei siinä perehdytä kansan elämän kaikkiin ilmiöihin.

Sävelmiä saatettiin merkitä muistiin myös ilman sanoja. Tämä oli tyypillistä, jos tutkija ei hallinnut kansan kieltä. On olemassa jopa julkaisuja, joihin on painettu ainoastaan laulujen melodiat ilman runoja. Vasta 1950-luvulla alkoi yleistyä käytäntö, jolloin keruumatkalle osallistui vähintään kaksi henkilöä – kielitieteilijä ja musiikintutkija. On sanomattakin selvää, että tieteellisesti luotettavimmat kokoelmat ovat peräisin juuri tämän käytännön omaksuneilta tutkijoilta. Toisaalta oli olemassa myös musiikintutkijoita, jotka olivat varta vasten opetelleet vieraita kieliä kyetäkseen paremmin perehtymään eri kansojen musiikkikulttuureihin. Niinpä esimerkiksi Bartók ja Gábor Lükő opettelivat hallitsemaan romanian kielen.

Kun tutkijat olivat saaneet oman kansansa perinnesävelmusiikista jonkinlaisen käsityksen, kohdistui heidän kiinnostuksensa myös sukukansojen musiikkiin. Niinpä esimerkiksi suomalaisille tutkijoille oli luonnollista lähteä keruumatkoille Vepsään, Inkeriin ja Viroon. Sieltä jatkettiin edelleen Mordvaan ja yhä kaukaisempien sukukansojen pariin.

Unkarilaiset tutkijat olivat alusta alkaen varsin kiinnostuneita myös muiden suomensukuisten kansojen musiikista, mutta he ryhtyivät tutkimaan sukukansojensa perinnettä myöhemmin kuin heidän suomalaiset ja virolaiset kollegansa. Tähän on olemassa yksinkertainen selitys: Unkarin lähistöllä ei yksinkertaisesti ole muita suomensukuisia kansoja. Niinpä esimerkiksi Bartók – luokiteltuaan ja kuvailtuaan keräämänsä unkarilaiset kansanlaulut – halusi seuraavassa vaiheessa tietää, löytyykö näiden sävelmien toisintoja Unkarin (alkuperältään indoeurooppalaisten) naapurikansojen parista, kuten slovekeilta, romanialaisilta, serbeiltä, jne. Bartók

¹¹⁴ Kodály puuttui tähän ongelmaan monessa kirjoituksessaan, vrt. esim. Kodály 1982, 79. On mielenkiintoista, että vielä nykyäänkin jopa Suomalaisen Kirjallisuuden Seura julkaisee suomensukuisten kansojen runoutta ilman sävelmiä – ikään kuin nämä kansat olisivat harrastaneet pelkkää runonlausuntaa.

¹¹⁵ Budapestin yliopistossa on vielä nykyäänkin laitos, jonka nimenä on Targyi Néprajz-Tanszék (sana-tarkasti suomennettuna: Esineellisen kansatieteen laitos).

¹¹⁶ Kodály 1982, 215

osoittikin tulevan tutkimusmenetelmän suuntaa jo tässä varhaisessa vaiheessa. Vertailevassa kansanmusiikkitieteessä ei riitä ainoastaan suomen-sukuisten kansojen musiikkikulttuurin tutkiminen, vaan on perehdyttävä myös naapurimaiden kansojen sävelmistöön ja etsiä sävelmäärinnastuksia. Sama käytäntöhän vallitsee myös vertailevan kielitieteen piirissä.

4.1.1 Suomalaiset tutkimukset

Historiallisesti varhaisin suomalainen kansanmusiikin kerääjä oli Elias Lönnrot (1802–84). Vaikka hän 1800-luvun puolenvälin tienoilla keräsi pääasiassa suomalaista kansanrunoutta, hän merkitsi muistiin myös sävelmiä. Kirjoituksissaan hän painotti laulamisen ja kanteleensoiton tärkeyttä. Tuolloin suomalaiset tutkijat olivat itse asiassa edellä unkarilaisia kollegojaan, sillä 1800-luvun puolivälin jälkeen yhä useampi suomalaistutkija aloitti kansansävelmien keruutyön.

Axel August Borenius-Lähteenkorvan (1846–1931) toiminta kansansävelmien keräämisessä oli varsin merkittävää erityisesti kahdesta syystä. Ensinnäkin hän on tallentanut Armas Launiksen toimittaman kuuluisan kokoelman Runosävelmät II¹¹⁷ 832 sävelmästä kaikkiaan 511 kappaletta, eli suurimman osan. Toiseksi Lähteenkorva-Borenius oli ensimmäisiä kerääjiä, joka toiminnassaan pyrki systemaattiseen tallennukseen. Ensimmäisen matkansa aikana 1871–76 hän keräsi materiaalia satunnaisesti, mutta jo vuoden 1877 jälkeen vaikuttaa ilmeiseltä, että hän on tietoisesti etsinyt pentatonisia sävelmiä. Olisi mielenkiintoista tietää, vaikuttivatko hänen toimintaansa Pietarin musiikkielämän tapahtumat, ts. oliko hän sattumoisin kuullut nuorvenäläisen koulukunnan (Rimski-Korsakov, Cui, Balakirev, Borodin ja Musorgski) järjestämiä konsertteja?¹¹⁸ Vuonna 1877 Lähteenkorva-Borenius kävi keruumatkoilla myös Virossa.

Oman vuosisatamme alkuvuosina kansansävelmiä tallensi myös säveltäjä Toivo Kuula (1883–1918). Hän keräsi riimillisiä, pääasiassa eteläpohjalaisia sävelmiä. Kuulan keräämien laulujen joukossa on yllättävän runsaasti pentatonisia tai ainakin pentatoniikkaan viittaavia sävelmiä. Hänen traaginen kuolemansa nuorena on hyvin todennäköisesti Suomen musiikkihistorian suurimpia menetyksiä. Hänen kirjeistään olemme saaneet tietää, että hän oli ensimmäisiä suomalaisia säveltäjiä, joka ymmärsi, että suomalaiskansallisen sävelkielen luomisen edellytys on germaanisten vaikutteiden karsiminen sävelkielestä. Kuula oli Bartókin ja Kodály'n ikätoveri ja näiden tavoin hänkin ihaili ranskalaista musiikkia, erityisesti Debussyn teoksia. Juuri Debussyn teosten myötä Bartók ja Kodály oppivat arvostamaan kansanmusiikista löytynyttä erilaisuutta, ja oletettavasti saman havainnon teki myös Kuula. Kuulan nuoruudenteokset noudattelevat ajalleen tyypillistä kansallisromanttista sävelkieltä. Voidaan vain arvailla, millaista musiikkia hän olisi säveltänyt, jos hän Kodály'n ja Bartókin tavoin olisi saanut jatkaa elämäntyötään.

117 Karjalan runosävelmiä. Sisältyy kokoelmaan Suomen Kansan Sävelmiä, Helsinki 1930.
118 Lükö 1987, 2–4

Kansansävelmien keräämisen lisäksi Ilmari Krohn (1867–1960) toimitti julkaisukuntoon maamme ensimmäiset mittavat kansanlaulukokoelmat. Suomen Kansan Sävelmistä ensimmäinen sisältää hengellisten laulujen toisintoja¹¹⁹, toinen ja kolmas kokoelma sisältävät puolestaan maallisia laulusävelmiä¹²⁰.

Armas Launis (1884–1959) keräsi sävelmiä suomalaisten, virolaisten ja saamelaisten parista. Hän myös toimitti ja julkaisi useita merkittäviä kansanmusiikkikokoelmia. Krohnin ja Launin kokoelmien järjestelmällisyys ja systemaattisuus olivat tuon ajan musiikkitieteessä ennenkuulumatonta. He luokittelivat sävelmiä tieteellisin perustein, ts. niiden rytmin, sävellajin ja säkeiden tavumäärän mukaan. Itse asiassa Krohnin ja Launin työn ansiosta avautui nyt ensimmäisen kerran mahdollisuus vertailevaan musiikkitieteeseen¹²¹. Kodály ja Bartók omaksuivat suomalaisten kollegojensa metodin ja kehittivät sitä eteenpäin. On kuitenkin todettava, etteivät Krohn ja Launis vielä kyenneet irrottautumaan keskieurooppalaisen musiikkiperinteen vaikutuksesta. Tämän todetakseen tarvitsee vain vilkaista heidän kokoelmiensa sävelmäluettelaita, jotka on järjestetty duuri- ja mollisävellajien mukaisesti¹²²:

b. Säkeet 4-iskuiset. — Zeilen mit				
4 Taktfüssen				
		700—735	252—256	
Dur	Ensi	tyyppi — Erster Typus ..	700—706 252—254	
	Toinen	„ — Zweiter „ ..	707—713 254—258	
	Kolmas	„ — Dritter „ ..	714—718 258—259	
	Neljäs	„ — Vierter „ ..	719—722 260—261	
Moll	Ensi	tyyppi — Erster Typus ..	723—727 261—263	
	Toinen	„ — Zweiter „ ..	728—730 263—264	
	Kolmas	„ — Dritter „ ..	731—733 264—265	
	Neljäs	„ — Vierter „ ..	734—735 266	
c. Säkeet 5-iskuiset. — Zeilen mit				
5 Taktfüssen				
		736—738	266—267	
Dur	Ensi	tyyppi — Erster Typus ..	736 266—267	
	Toinen	„ — Zweiter „ ..	737—738 267	
2. Runosäettä va. staakaksi sävelmäsäettä. — Ein				
<i>Vers zwei Zeilen entsprechend</i>				
		739—790	268—287	
b. Säkeet 4-iskuiset. — Zeilen mit				
4 Taktfüssen				
		739—785	268—285	
Dur	Ensi	tyyppi — Erster Typus ..	762—765 276—278	
	Toinen	„ — Zweiter „ ..	739—741 268—269	
	Kolmas	„ — Dritter „ ..	742—748	269—271
			766	278
Moll	Ensi	tyyppi — Erster Typus ..	749—758	272—275
			759—761	275—276
Moll	Toinen	„ — Zweiter „ ..	767 278	
	Kolmas	„ — Dritter „ ..	768—781 279—284	
	Neljäs	„ — Vierter „ ..	782	284
			783—785	284—285

119 Krohn 1898

120 Krohn 1908 ja 1933

121 Lisätietoja: Väisänen 1937

122 Launis 1930

Kansanmusiikin tutkijat ovat nykyisin jo yksimielisiä siitä, että eri kulttuurien sävelmistöjä on tarkasteltava niiden omien musiikiperinteiden lainalaisuuksien puitteissa. Niinpä suomensukuisten kansojen runosävelmillä ei ole mitään yhteyttä länsimaiseen duuri- ja mollisävellajeihin. Näiden sävelmien säveljärjestelmiä tarkastelen luvussa 6.2.2. On silti huomattava, että Krohnin ja Launiksen käyttämät sävelmien säveljärjestelmät on mahdollista saada selville, joten niitä voidaan nykyaikaisessakin tutkimuksessa käyttää tutkimusmateriaalina. Nykyisin Launiksen kokoelmia kritisoidaankin lähinnä sen takia, ettei sävelmistä käy ilmi niiden muuntelua.

Venäjällä asuvat tutkijat Eino Kiuru, Terttu Koski ja Elina Kylmasu ovat laatineet kokoelman inkeriläisistä lauluista vuonna 1974¹²³.

Seuraava merkittävä suomalaistutkija oli Erkki Ala-Könni (1911–97), joka keräsi Suomesta valtavan määrän pääasiassa riimillisiä kansanlauluja¹²⁴. Armas Otto Väisänen (1890–1966) keräsi puolestaan sävelmiä Suomen lisäksi myös Vienasta, Aunukselta, Virosta, Vepsästä, Saamesta ja Mordvasta. Hän on nuotintanut ja julkaissut mm. mordvalaisia melodioita¹²⁵, Artturi Kanniston (1874–1943) ja K.F. Karjalaisen (1871–1919) tallentamia mansien ja hantiin sävelmiä¹²⁶ sekä Toivo Lehtisalonen (1887–1962) ja Kai Donnerin (1888–1935) keräämiä jurakki-, hanti- ja kamassisamojedimelodioita¹²⁷. Yrjö Wichmann (1868–1932) laati udmurttikokoelmansa vuonna 1893¹²⁸.

Yrjö Wichmannin unkarilainen vaimo Júlia Herman (1881–1974) tallensi fonografille kaikkiaan 24 marilaisten laulamaa laulua. Bartók nuotinsi nämä melodiat ja niillä on ollut hyvin tärkeä merkitys vertailevan musiikkitieteen syntymiselle. Valerian Mihailovitsh Vasiljevin (1883–1961) ja Robert Lachin (1874–1958) keräämien sävelmien ohella nämä marien laulut olivat ensimmäiset, jotka Unkarissa opittiin tuntemaan muilta suomensukuisilta kansoilta. Sekä Hermanin keräämissä lauluissa että unkarilaisten kansalaulujen vanhimmassa tyylikerrostumassa käytetään pentatonista sävellajeja. Sen perusteella oletettiin, että kaikki suomalais-ugrilaisen ajan laulut olisivat pentatonisia.

Yrjö Wichmannin tavoin myös Heikki Paasonen (1865–1919) oli kieli-tieteilijä. Silti hän osallistui kansansävelmien keruutyöhön tallentaen mordvalaisia lauluja.

Jarkko Niemi¹²⁹ on kerännyt vuosien 1988–98 välisenä aikana yhden kattavimmista (niin alueellisesti kuin perinnelajeittainkin), litteroiduimmista ja teknisesti korkealaatuisimmista nenetsien laulujen kokoelmista.

123 Kiuru-Koski-Kylmasu 1974

124 Ala-Könni 1970, 1976, 1978, 1979, 1981, 1984

125 Väisänen 1948

126 Väisänen 1937

127 Väisänen 1965. Sävelmien uudelleentulkinta: ks. Niemi 1994 ja 1995.

128 Wichmann 1893

129 Niemi 1998

4.1.2 Unkarilaiset tutkimukset

Béla Vikár (1859–1949) oli ensimmäinen unkarilainen, joka tallensi sävelmiä fonografille. Lisäksi hän käänsi koko Kalevalan unkarin kielelle. Hän osasi puhua hyvin suomen kieltä ja oli tehnyt Suomessa jopa mm. murre-tutkimusta. Jo ennen Vikária oli Unkarissa kerätty ja julkaistu kansanlau-luja mutta poikkeuksetta ilman melodioita.

Kenties tärkeintä Vikárin toiminnassa oli kuitenkin se, että Bartók ja Kodály tutustuivat hänen kokoamaansa sävelmämateriaaliin ja saivat in-nostuksen omille kansansävelmien tutkimustöilleen. Bartók ja Kodály aloittivat keruumatkat vuosisatamme alkuvuosina. He siis lähtivät lii-keelle myöhemmin kuin heidän ensimmäiset suomalaiset kollegansa, mutta vastaavasti heidän menetelmänsä olivat nykyaikaisempia, syste-maattisempia ja tieteellisempiä. Suomalaisten kansanmusiikintutkijoiden menetelmien lisäksi heidän työskentelyynsä vaikuttivat suuresti romania-laisten tutkijoiden käyttämät menetit¹³⁰. He jakoivat keskenään unkarilais-ten asuttamat alueet ja tekivät muutenkin tarkkoja suunnitelmia siitä, ke-neltä laulajalta kannatti merkitä muistiin mitäkin lauluja. He saattoivat esimerkiksi etsiä laulajia, jotka eivät olleet elämänsä aikana juurikaan pois-tuneet omien kyliensä ulkopuolelle. He myös kirjasivat tarkasti laulajan henkilöllisyyden, ammatin ja iän sekä tiedustelivat laulujen alkuperää. Heitä kiinnosti myös tietää, keneltä laulaja oli oppinut laulunsa ja minkä-laisissa yhteyksissä laulua tavallisesti esitettiin. Bartókin ja Kodály'n järjes-telmällisen työskentelyn tuloksena unkarilaisilla musiikkitieteilijöillä on-kin hyvin tarkat tiedot esimerkiksi unkarilaisen kansanmusiikin erilaisista murteista.

Erityisesti Kodály uhraisi runsaasti aikaa uuden tutkijasukupolven kouluttamiseen. Hänen oppilaitaan ovat olleet mm. Pál Járdányi, László Lajtha ja Lajos Vargyas (s. 1914), ja he ovat täydentäneet Bartókin ja Kodály'n tutkimustyötä mm. järjestelemällä ja julkaisemalla näiden keräämiä sävel-miä.

Hyvin tärkeää oli myös Zoltán Kallósin (s. 1926) työskentely vuosisa-tamme jälkipuoliskolla¹³¹. Hän nimittäin keräsi sävelmiä (pääasiassa balla-deja) Transilvanian arkaistisimmilta alueilta, joista tutkijat ennen häntä ei-vät juuri olleet kiinnostuneet. Sittemmin Gábor Lükő pystyi osoittamaan monille Kallósin löytämille sävelmille suoria vastineita muiden sukukan-sojen laulustoista¹³².

Nuoremman polven merkittävimpiä tutkijoita lienevät Béla Halmos ja Ferenc Sebő. Myös he ovat mieluiten suuntautuneet keruumatkoillaan Transilvanian kyliin, mutta he ovat keskittyneet etupäässä soitinmusiik-kiin, mihin muut tutkijat Lajthaa lukuunottamatta eivät juuri ole kajon-neet. Halmosin ja Sebő'n työskentely toi uutta verta kansanmusiikin tutki-miseen siinäkin mielessä, että he olivat Bartókin ja Kodály'n jälkeen ainoita tutkijoita, jotka itsekin harrastivat ja soittivat kansanmusiikkia. Heille

130 Vrt. Bartók 1993

131 Kallós 1971

132 Lükő 1987

kansanperinne ei siis ollut pelkkä abstrakti tutkimuskohde vaan elävää todellisuutta.

Kodály'n kannustuksesta useat unkarilaiset tutkijat tekivät keruumatkoja silloiseen Neuvostoliittoon. Niinpä 1950-luvulla László Vikár ja kieli-tieteilijä Gábor Bereczki suuntasivat matkansa marilaisten maille. Lukuis-ten matkojensa tuloksena he ovat saaneet koottua tieteellisesti luotettavan materiaalin marilaisten, udmurttien, tshuvassien ja bashkiirien musiikis-ta¹³³. Heidän metodinsa järjestää kokoelmiensa materiaaleja on hyvin lä-hellä vertailevan musiikkitieteen periaatteita.

Saamelaisten luona ovat sävelmiä käyneet tallentamassa György Szomjas-Schiffert, joka julkaisi keräämäänsä materiaalin 1996¹³⁴, sekä István Kecskeméti (1937-1975) ja Zoltán Kiss¹³⁵.

Éva Schmidt (s. 1948) on tehnyt matkoja hantien ja mansien luokse ja hän elää tätä nykyä Belojarskissa¹³⁶. Neuvostoliiton romahdettua kenttä-töille avautui uusia mahdollisuuksia ja hyvin moni tutkija saattoi lähteä tallentamaan sävelmiä. Niinpä aivan viime vuosina on julkaistu varsin runsaasti uusia kokoelmia ja tutkielmia. Katalin Lázár (s. 1955), Márta Csepregi (s. 1950) ja Ágnes Kerezsi¹³⁷ ovat vierailleet aivan viime vuosina obinugriilaisten luona. Heidän keräämänsä materiaali tuo varmasti vas-tauksia moniin fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen ongelmiin. Toisin sanoen kansansävelmiä tutkitaan ja tallennetaan nykyisinkin kiitet-tävän ahkerasti.

4.1.3 Virolaiset tutkimukset

Ennen toista maailmansotaa virolaiset kielitieteilijät ja kansanmusiikin tutkijat tekivät tiivistä yhteistyötä suomalaisten kollegojensa kanssa. Olen jo aikaisemmin maininnut Borenius-Lähteenkorvan toiminnan Virossa ja on mielenkiintoista, että ensimmäisen virolaisia sävelmiä sisältävän ko-koelman julkaisi suomalainen Armas Launis.

Virolaisen tutkimustyön aloitti Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803–82). Virolaisessa ja osin myös suomalaisessa tutkimustraditiossa on mie-lenkiintoista se, että sävelmien keruutyöhön saatiin houkutelua mukaan hyvin runsaasti tavallisia kansalaisia. Viron Tiedeseuran henkilökunta lä-hetti kirjeitä sekä älymystölle että tavallisille kansalaisille ympäri maata. Seura pyysi kansalaisilta tietoja Viron eri alueiden kulttuurista – ja samalla myös kansanmusiikista. Lopputuloksena kertyi valtava materiaali, joka osittain julkaisemattomana on tallennettu Tarton yliopiston arkistoihin. Vuosisatamme alkupuolen tutkijoista kannattaa mainita Jakob Hurt (1839–1907), joka perehtyi erityisesti setukaisten kulttuuriin ja sävelmistöön.

Vuosina 1956–65 Herbert Tampere (1909-1975) julkaisi merkittävän ja tieteellisesti luotettavan kokoelman runosävelmiä. Se eroaa suomalaisista kokoelmista siinä, että Tampere on sisällyttänyt sävelmiin täydelliset runot.

133 Vikár 1971 ja 1989

134 Szomjas-Schiffert 1996

135 Aikio-Kecskeméti-Kiss 1972

136 Lázár 1996, 26–27

137 Lázár 1996

Esimerkiksi Launis on ottanut kokoelmiensa lauluihin mukaan vain säkeen tai kaksi, jotta lukija saisi vihjeen siitä, mikä runo lauluun kuuluu. Tampereen työtä on jatkanut virolainen työryhmä, joka on 1985–89 julkaissut sarjan Vana kannel. Sarja on jatkoa Eesti Kirjameeste Seltsin toimittamalle sarjalle, jota julkaistiin 1875–86.

Nykyajan virolaisista tutkijoista kannattaa mainita seitsemän nimeä. Merkittävin heistä lienee Veljo Tormis, joka on myös tunnettu säveltäjä. Musiikkipedagogi Anu Vissel (s. 1952) tutkii mm. paimensävelmiä ja Vaike Sarv (s. 1946) tutkii setukaisten itkuja ja satusävelmiä. Useiden kansansävelmä- ja tutkielmakokoelmien¹³⁸ päätoimittaja Ingrid Rüütel (s. 1935) on puolestaan perehtynyt mm. runosävelmiin ja leikkilauluihin. Heikki Silvet (s. 1942) on tutkinut obinugrilaisten soitinmusiikkia¹³⁹, Mikk Sarv (s. 1952) ja Marju Sarv (s. 1959) ovat tutkineet Kuolan saamelaisten lauluperinnettä. Viron arkistoissa on lisäksi valtava määrä toistaiseksi hyödyntämättömiä nauhamateriaalia itäisten suomensukuisten kansojen parista.

4.1.4 Venäläiset tutkimukset

Venäläiset tutkijat tekivät hyvin arvokasta työtä kansanmusiikin alalla monesti jo ennen kuin suomalaiset, unkarilaiset tai virolaiset tutkijat edes aloittivat työskentelynsä¹⁴⁰. Tästä johtuen useat tutkijat ovat ennen keruutyön aloittamista käyneet tutustumassa Pietarin arkistoihin. Luettelen venäläisistä tutkijoista merkittävimmät ilman kronologista järjestystä:

Suomalaista, lähinnä karjalaista musiikkia ovat tallentaneet A. G. Gomon, L. M. Kerschner¹⁴¹, S. N. Kondrat'eva ja T. V. Krasnopol'skaja¹⁴². Saamelaisten parissa tutkimusmatkalla kävi I. K. Travina¹⁴³ ja marilaista kansanmusiikkia ovat keränneet mm. Vasiljev, V. F. Smirnov, V. F. Koukal', A. Ja. Ėshpai ja O. M. Gerasimov.

Venäjällä asuvista suomensukuisista kansoista mordvalaiset aloittivat musiikkiperinteensä tallentamisen varsin varhaisessa vaiheessa. A. M. Shergen (1794–1855) aloitti toimintansa 1800-luvun alkupuolella. M. E. Evsevjev (1864–1931) tutki vuosisadan vaihteessa mm. hääperinnettä ja lauluja. Mordvalaisia kansanmusiikin kerääjiä olivat lisäksi: G. I. Suraev-Korolev, A. A. Shamatov sekä nykyisin V. Danilov ja N. I. Bojarkin. Jälkimmäinen oli päätoimittajana suuren mordvalaista kansanmusiikkia käsittelevän kirjasarjan julkaisutoiminnassa¹⁴⁴.

Ensimmäisiä udmurttien musiikkia keränneitä tutkijoita olivat oman vuosiatamme alkupuoliskolla mm. K. Gerd¹⁴⁵ ja T. K. Borisov. Vuonna 1929 Panoff tallensi udmurttien lauluja fonografille. Toisen maailmansodan jälkeen julkaisivat laulukokoelmiaan mm. Travina ja A. N.

138 Rüütel 1977, 1979, 1980, 1982, 1986, 1986, 1996

139 Silvet 1991

140 esim. Jevsevjev 1896-97

141 Kerschner 1962

142 Krasnopol'skaja 1977

143 Travina 1987

144 Bojarkin 1981

145 Gerd 1927

Golubkova. Uusimpia julkaisuja ovat I. M. Nurievan¹⁴⁶ sekä E. B. Bojkovan ja T. G. Vladykinan¹⁴⁷ kokoelmat. Pohjois-udmurttien laulusävelmiä tallensi M. G. Hodireva¹⁴⁸.

Komien parissa työskentelivät mm. M. I. Kondrat'ev ja S. A. Kondrat'eva. A. K. Mikushev ja Tshistal'ev ovat julkaisseet komien lauluista kolmiosaisen kansanlaulukokoelman¹⁴⁹.

Valitettavasti obinugrilaiset, mansit ja hantit ovat aivan viime vuosiin saakka jääneet lähes täysin vaille tutkijoiden huomiota. Aikaisemmin näiden kansojen laulustoja tallensi ainoastaan S. K. Patkanov, mutta nykyisin esimerkiksi Olga Mazur, Galina Soldatova ja Nadezhda Lukina ovat alkaneet tutkia tätä sävelmistöä. Kuitenkin lähinnä vain Patkanov ja Mirov ovat tutkimusmielessä ehtineet perehtyä näiden kansojen musiikkiin.

4.1.5 Muiden maiden tutkimukset

Muiden maiden tutkijoista merkittävin lienee itävaltalaisen Robert Lachin (1874–1958) elämäntyö. Ensimmäisen maailmansodan aikana Lachille myönnettiin lupa kerätä lauluja Venäjän armeijasta vangiksi jääneiden suomalaisten ja turkkilaisten parista. Kokoamansa materiaalin hän julkaisi vuosina 1918–52 ja nämä kokoelmat ovat olleet tähän päivään asti arvokkaita lähteitä alan tutkijoille. Lachin nuotinnokset olivat luotettavia myös kielitieteen näkökulmasta, sillä hän tarkistutti laulujen sanat aikansa etevimmillä kielitieteilijöillä, kuten esimerkiksi Pavel Trubetskojilla ja Ödön Bekellä. Muiden kuin venäläisten ja suomensukuisten kansojen tutkijat ovat keränneet lauluja lähinnä vain saamelaisten parista. Heistä merkittävin oli Karl Franz Tirén¹⁵⁰.

4.1.6 Tutkimuksen nykytilanne ja sen tehtäviä

Suomensukuisten kansojen musiikkia tallennetaan luonnollisesti vielä tänäkin päivänä yksistään sen takia, että puutteellisuuksia on valitettavan runsaasti. Menneiden aikojen tallennusmenetelmät – muutamia mainittuja poikkeuksia lukuunottamatta – olivat usein suunnittelemattomia ja satunnaisia, minkä takia julkaistut kokoelmat eivät aina täytä vertailevan musiikkitieteen edellyttämiä kriteerejä¹⁵¹. Monien kansojen kulttuuriperinnöstä olemme vasta viime aikoina saaneet kokonaisvaltaisen käsityksen, joten tähän mennessä kertyneen materiaalin perusteella ei voida muodostaa täydellistä kuvaa kaikkien yksittäisten suomensukuisten kansojen musiikkikulttuureista – puhumattakaan esimerkiksi erilaisista murrealueista. Varsinkin obinugrilaisten musiikkikulttuurista muodostunut käsitys on ollut aivan viime aikoihin saakka puutteellinen.

146 Nurieva 1995

147 Bojkova-Vladykina 1992

148 Hodireva 1996

149 Mikushev-Tshistal'ev 1966–71

150 Tirén 1942

151 Vikár 1977, 530

Muuttuneiden poliittisten olojen takia – Neuvostoliiton ja kommunismin romahtaminen – on kansansävelmien keräämisellä todella kiire. Nimittäin nyt pieniä suomensukuisia kansoja uhkaa kenties kommunistiakin vakavampi uhka: länsivaltioiden massakulttuuri, joka tuhoaa tehokkaasti kansallisia ominaispiirteitä. Niinpä nykyajan sävelmien kerääjien vastuu niin tieteellisesti kuin moraalisesikin on paljon suurempi kuin heidän edeltäjiensä.

4.2 Ensimmäiset teoreettiset kokonaiskuvaukset

Kattavia kuvauksia suomensukuisten kansojen eri musiikkikulttuureista löytyy varsin vähän, mutta pienehköihin osa-alueisiin pureutuvia tutkimuksia on sen sijaan tehty jo tyydyttävä määrä. Seuraavassa luon lyhyen katsauksen laajimpiin ja taidokkaimpiin kokonaiskuvauksiin. On luonnollista, että tutkimukset ovat tavallisimmin olleet kansanmusiikin kerääjien tekemiä. Merkittävimmät ja samalla lajissaan ensimmäiset kuvaukset lienevät edelleenkin Bartókin ja Kodály'n tutkimukset unkarilaisesta musiikista. Vuonna 1921 Bartók kirjoitti yhteenvedon¹⁵² unkarilaisten kansansävelmien rytmien, melodioiden, lopukkeiden ja prosodian ominaisuuksista sekä laulujen erilaisista tyylikerrostumista. Lisäksi hän kirjoitti kattavia tutkielmia slovakien ja romanialaisten musiikista. Myös Kodály julkaisi vuonna 1937 kattavan tutkimuksen¹⁵³ unkarilaisesta musiikista, mutta teoksessaan hän käsittelee lisäksi marilaiselle ja unkarilaiselle kansansävelmistölle yhteisiä ominaisuuksia. Myöhemmin hänen oppilaansa Lajos Vargyas julkaisi ajan tasalle toimitetun yhteenvedon unkarilaisesta musiikista¹⁵⁴.

Suomessa ei ole toistaiseksi vielä julkaistu suomalaisen kansanmusiikin kokonaisesityksiä, mutta sen sijaan on kirjoitettu joitakin ansiokkaita osa-alueisiin paneutuvia tutkielmia¹⁵⁵. Uusista tutkielmista kannattaa mainita Anneli Asplundin artikkelit kalevalaisista lauluista ja riimillisistä kansanlauluista¹⁵⁶, vaikka ne ovatkin lähinnä vain luetteloita erilaisista laulutavoista ja -lajeista.

A.O. Väisänen kuvasi obinugrilaisten musiikkikulttuuria varsin kunnianhimoisesti¹⁵⁷. Vaikka teoksella onkin käyttöä nykytutkimustenkin lähdemateriaalina, on Väisänen kuitenkin tyytynyt niin vähälukaiseen ja puutteelliseen materiaaliin, että obinugrilaisten musiikin tutkijoiden on syytä jäädä odottelemaan uusien keruutöiden tuloksia. Vikár on laatinut julkaisuissaan ansiokkaita yhteenvetoja marien ja udmurttien musiikista ja murrealueista¹⁵⁸.

152 Bartók 1924

153 Kodály 1973

154 Vargyas 1981

155 Esim. Krohn 1908, 1922 ja 1936 sekä Väisänen 1936, 1943, 1943–44 ja 1949.

156 Teoksessa Asplund et al. 1981

157 Väisänen 1939

158 Vikár 1971, 23–55 sekä 1989, 23–30 ja 49–53.

Virolaisen kansanmusiikin eri tyylikerrostumia on esitellyt Tampere¹⁵⁹, mutta perusteellista ja kattavaa yhteenvetoa ei ole vielä julkaistu. Tirén on kirjoittanut lyhyehkön saksankielisen esityksen saamelaiden musiikista¹⁶⁰, ja lisäksi aihetta ovat käsitelleet Ilpo Saastamoinen ja Kádár¹⁶¹.

Kaikkien suomensukuisten kansojen musiikkikulttuureista on Vikár kirjoittanut artikkelin¹⁶², mutta siinä hän lähinnä tyytyy valittamaan, ettei ole vielä koittanut aika, jolloin tietoa olisi tarpeeksi luoda näiden kansojen musiikista selkeä ja yhtenäinen kuvaus. Hän päätyykin vain esittelemään suomensukuisia kansoja ja kansanmusiikin kerääjiä.

4.3 Vertailevat tutkimukset

4.3.1 Vertailevan tutkimuksen edellytyksiä ja ensimmäiset tulokset

Pätevien kansanmusiikin vertailututkimuksien edellytyksenä on perehtyä tieteellisesti luotettaviin laulukokoelmiin ja kansanmusiikin tutkimuksiin sekä tutkia lisäksi sävelmien toisintoja ja erilaisia musiikillisia murteita. Niinpä voidaan todeta, että fennougristiikan vertaileva musiikkitiede on ottamassa vasta ensimmäisiä askeliaan. Tällä hetkellä löytyy vain muutama ansiokas tutkimus, kuten Tampereen kirjoitukset¹⁶³ ja tuoreimmat laulutyyppien mukaisesti laaditut kokoelmat¹⁶⁴. Edistynyttä ikäkerrostumien tutkimista on harrastettu lähinnä vain Unkarissa¹⁶⁵.

Musiikin eri murteiden tutkimuksella saattaa olla myös välitöntä vaikutusta fennougristiikkaan, sillä huolella tehdyt tutkimukset voivat olla kielitieteen ja historian tutkimuksen avuksi. Kielitieteessä oletetaan esimerkiksi, että vuoteen 200 jKr. mennessä Lounais-Suomeen oli saapunut väestöryhmä nykyisen Viron alueelta. Oletus perustuu siihen, että Lounais-Suomen ja Pohjois-Viron murteiden kesken on vielä nykyisinkin selviä yhtäläisyyksiä, jollaisia muista murteista ei löydetä. Vertaileva musiikkitiede ei ole voinut hyötyä tämänkaltaisista havainnoista, koska musiikillisia murretutkimuksia ei ole olemassa. Voimme siis ainoastaan olettaa, että huolellinen musiikillinen murretutkimus todennäköisesti voisi tukea tätä olettamusta osoittamalla eri musiikkialueiden välisiä eroja. Unkarin musiikilliset murteet vaikuttavat eroavan toisistaan esimerkiksi siinä suhteessa, että joillakin alueilla ugrilaiseksi perinnöksi oletetut piirteet ovat säilyneet, kun taas joillakin toisilla alueilla niistä ei löydy enää jälkeäkään. Muiden tieteenalojen tutkimustulosten perusteella voidaankin esittää kysymys: kun Unkariin tiedetään 850-luvulla jKr. saapuneen seitsemän eri heimoa, niin eivätkö ne olleetkaan kielellisesti yhtenäisiä? Saattaa nimittäin

159 Tampere 1961

160 Tirén 1942

161 Kádár 1990

162 Vikár 1977 ja 1993, 38-39

163 Tampere 1961

164 A magyar népdaltípusok katalógusa I-II. Kokoelma on ainutlaatuinen siinäkin suhteessa, että toisintojen joukkoon on valittu muidenkin kansojen lauluja ja toisintoja.

165 Járdányi 1962

olla, että osa Karpaattien laaksoihin saapuneista heimoista puhui siihen aikaan jotain turkkilaisten murretta, osa puolestaan ugrilaista kieltä jne. Voidaan myös ajatella, että eri kieliä puhuneet heimot valitsivat eri asuinpaikkoja. Vertailevan musiikkitieteen kannalta olisi ihanteellinen tilanne, jos:

- olisi olemassa jokaisen kansan musiikista tieteellisesti luotettavia kokoelmia,
- nämä kokoelmat olisivat mahdollisimman yhtenäisiä (esim. nuottinmus, tiedot laulun historiasta jne.), jolloin vertailutyö helpottuisi,
- olisi olemassa kansojen musiikista ja niiden erilaisista tyylikerrostumista päteviä yhteenvetoja ja kuvauksia,
- olisi olemassa kansojen musiikkimurteiden tieteellisesti luotettavia kuvauksia,
- olisi olemassa eri sukukansojen laulun toisoinnoista runsaasti luetteloita,
- olisi mahdollista laatia luetteloita eri kansojen varmoiksi todetuista sävelmäärinnastuksista.

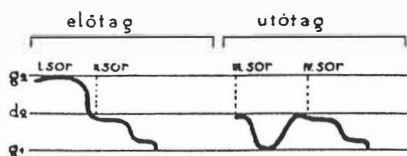
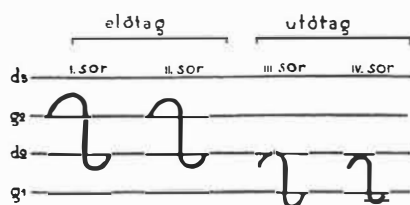
4.3.1.1 Suomensukuisten kansojen musiikki

1920-luvulla ilmestyivät ensimmäiset marilaisia sävelmiä sisältävät laulukirjat. Bartók ja Kodály olivat tuolloin jo tutkineet varsin perusteellisesti unkarilaista kansanmusiikkia ja he ottivat innolla vastaan nämä kaukaisten sukukansojen musiikista laaditut kokoelmat. Bartók sisällyttikin kokoelmaansa *A magyar népdal* (1924) kolme Júlia Hermanin vahalieriöistä nuotintamaansa marilaista laulua. Suppeassa kommentissaan Bartók toteaa näistä lauluista, että niiden sävellaji ja säkeiden rakenne ovat täsmälleen samat kuin vanhan kerrostuman unkarilaisilla lauluilla¹⁶⁶.

Samasta vertailevasta aiheesta kirjoitti vuonna 1934 Kodály laajan ja perusteellisen tutkielman. Tutkielman nimi on *Sajátságos dallamszerkezet a cseremiszenében* (Omaperäinen melodiarakenne tsheremissiläisessä musiikissa). Lisäksi Kodály on esitellyt unkarilaisia ja marilaisia sävelmäärinnastuksia vuonna 1937 kirjassaan *A magyar népzene* (Unkarilainen kansanmusiikki). Vertaillen lauluja toisiinsa hän erottaa kaksi melodiatyyppiä, joista hän on piirtänyt myös graafiset kuvaajat¹⁶⁷. Ensimmäinen melodiatyyppi on ambitukseltaan laaja, ja siinä kaksi ensimmäistä säettä toistuvat kvinttiä alempana. Toinen tyyppi on ajattelutavaltaan muuten samanlainen, paitsi että neljäs säe toistaa toisen säkeen samalta sävelkorkeudelta:

¹⁶⁶ Bartók 1924, 190

¹⁶⁷ Kodály 1973, 17–38



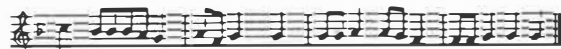
Molemmat melodiatyypit ovat alunperin olleet pentatonisia, vaikka niissä esiintyykin pien-säveliä. Tästä on todisteena se, että niin tshuvassien kuin marilaistenkin toisinnot ovat puhtaasti pentatonisia. Tuhannen vuoden mittainen asutus Karpaattien laaksoissa saksalaisten ja slovakkien ympäröimänä riittää täysin selitykseksi sille, kuinka vanhaan pentatoniikkaan sekoittui diatonisuuden aineksia.

Jo nämä Bartókin ja Kodály'n ensimmäiset sävelmävertailut antoivat aiheen olettaa, että suomensukuisten kansojen musiikki oli pentatonista ilman pien-säveliä. Vasta paljon myöhemmin tutkijat alkoivat pohtia sitä mahdollisuutta, että pentatoniikka olisikin tullut suomensukuisille kansoille turkkilaisten heimojen välityksellä.

Mainittuja Bartókin ja Kodály'n tutkimuksia seurasivat Szabolcsin tutkimukset. Vuonna 1933 Szabolcsi¹⁶⁸ kirjoitti melko suppeasanaisesti mutta varsin ytimekkäästi siitä, kuinka hantien sankarimelodioiden ja unkarilaisten itkusävelmien kesken on selviä yhtäläisyyksiä:

a) hantilainen karhulaulu

Osztyák medveének



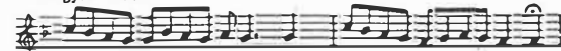
b) unkarilainen itkuvirsi

Magyar sirató



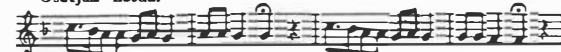
c) unkarilainen itkuvirsi

Magyar sirató

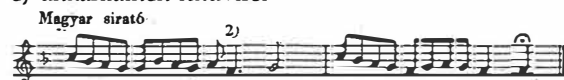


d) hantilainen sankarilaulu

Osztyák hősdal



e) unkarilainen itkuvirsi



f) unkarilainen itkuvirsi



g) hantilainen itkuvirsi



h) unkarilainen itkuvirsi



Esimerkistä näkyy, kuinka tämä melodiaperhe muuntuu jatkuvasti toisinnosta toiseen. Ne ovat kaksisäkeisiä, etenevät do-pentakordissa lopukkeinaan kk_2 ¹⁶⁹. Näiden sävelmännastuksen perusteella Szabolcsi teki johtopäätöksen, jonka mukaan tämä melodiaperhe on alunperin lähtöisin muinaisesta Aasiasta. Näkemystä ei nykyisin enää hyväksytä. Szabolcsin tutkimusten merkitys oli kuitenkin siinä, että hän otti ensimmäisten joukossa sävelmävertailussa vakavasti huomioon laulujen yhteydet yhteiskunnalliseen elämään¹⁷⁰. Kuten edellä mainitsin, olivat Szabolcsin tutkimat sävelmät itkusävelmiä ja sankarilauluja. Szabolcsi oletti, että sankarilauluissa kerrotaan eppisiä kertomuksia merkittävistä ihmisistä samalla tavoin, kuin itkusävelmissä käydään läpi vainajan elämäkerta. Szabolcsi oletti tämän perusteella, että hantien sankarilaulujen sävelmät (ilman alkuperäisiä sanoja) jäivät elämään unkarilaisten itkusävelmissä, vaikka sankarilauluperinne olikin jo jäänyt unohtuksiin unkarilaisessa lauluperinteessä. Tämä Szabolcsin esittämä käsitys hyväksytään vielä nykyisinkin, joskin sävelmien yhteenkuuluvuudesta on esitetty keskenään ristiriitaisia käsityksiä.

Samaa ongelmaa käsitteli A.O. Väisänen tarkastellessaan obinugrilaisien sävelmistöä. Aluksi viittaa siihen, että vertailumateriaalin joukkoon olisi kenties voinut ottaa myös inkeriläisiä ja virolaisia sävelmiä, mutta totea jatkossa¹⁷¹:

"Aus den obige Bemerkungen dürfte hervorgehen, wie verwickelt die Variantenfrage ist. Derartige Feststellungen ermahnen den Forscher, der aus der Gleichartigkeit der Melodien Schlüsse ziehen will, zur Zurückhaltung. [...] Es ist für alle Forscher ein Axiom, dass die Vierhebigkeit sowie die gerade und dreiteilige Taktart allgemeine

169 k = kadenssi (lopuke). Merkintä kk tarkoittaa säeparin kummankin säkeen lopuketta ja ylä- tai alaindeksin numero viittaa säkeen päätösintervalliin. Ilman numeroa = päätössävel, 2 = sekunti suhteessa päätössäveleen, 3 = terssi suhteessa päätössäveleen, jne.

170 Kielitieteessä ei enää tyydytä pelkkään äänneasujen rinnastamiseen. Sanarinnastusten on täytettävä tietyt merkitysohjelmit vaatimukset, jotta sanarinnastus voidaan hyväksyä varmaksi.

171 Väisänen 1939, 179 ja 188–189

Erscheinungen sind. Diese Dinge können daher bei Vergleichen ohne weiteres übergangen werden, vorausgesetzt, dass die Metrik der Melodie mit der des Textes in engem Zusammenhang steht. [...] Um nur einige weitere Beispiele von den Peripherien zu erwähnen, hat ein wogulischer Einzeiler, Nr. 13, ingrissche Varianten und ebenso einige ostjakische Proben, Nr. 151-154. Meinerseits halte ich diese für zufällig, und bin nicht der Ansicht, dass aus ihnen Schlüsse gezogen werden können."

Myöhemmin Väisänen käsittelee sävelmien pentatoniikkaa ja kvinttivaihtelua, mutta palattuaan obinugrilaisiin sävelmiin hän esittää arvelunaan, että suomalais-ugrilaisen ajan musiikin vanhin kerrostuma saattaisi hyvinkin olla diatonista¹⁷². Vaikka kaikki Väisänen esittämät näkemykset eivät olekaan osoittautuneet paikkansapitäviksi, niin on kuitenkin tärkeää havaita hänen esittämänsä metodologiset huomiot. Ensimmäisenä suomalaistutkijana hän huomauttaa, että sävelmäärinnastusten todenmukaisuutta määriteltäessä on toisintojen lukumäärällä aivan ratkaiseva tekijä – kuten vertailevassa kielitieteessä on ratkaiseva merkitys äännerinnastuksien lukumäärällä¹⁷³. Väisänen puhuu tutkimuksessaan myös universaaleista. Kielitieteen piirissä on laadittu jo kokonaisia luetteloita universaaleista eli luetteloja kielen säännöistä ja tekijöistä, jotka pätevät ihmiskunnan jokaisessa kielessä. Väisänen puhuu myös sattumasta, jonka tutkijan on aina otettava huomioon. Sattumatekijä voidaan poissulkea mm. lukuisien toisintojen kautta. Näiden arvokkaiden metodologisten huomautusten valossa on hyvin yllättävää todeta, kuinka Väisänen saattoi laatia kirjansa loppuun liitteen sävelmäärinnastuksista lähes ilman kritiikkiä.

Edellä käsiteltyä Szabolcsin pentakordista sävelmäperhettä on tutkinut myös László Dobszay¹⁷⁴. Hän esittää osittain samoja sävelmäärinnastuksia kuin muutkin tätä sävelmäperhettä käsitelleet tutkijat¹⁷⁵. Hän kuitenkin huomauttaa, ettei mitään johtopäätöksiä voida vielä tehdä, koska (1) materiaalia on liian vähän, (2) sävelmien ambitus on niin suppea, ettei sattumatekijää voida jännöksettömästi sulkea pois ja (3) samantyyppisiä melodioita saattaa vielä löytyä lisää muiden Siperian kansojen parissa suoritettujen sävelmien keräämisen yhteydessä. Vaikka ostjakkien sankarilaulujen ja unkarilaisten itkusävelmien välinen yhteys on jäänytkin vaille ratkaisua, niin vertaileva musiikkitiede on kuitenkin rikastunut metodeiltaan.

Marilaisen ja unkarilaisen kansanmusiikin yhteneväisyys on tutkijoista vaikuttanut niin itsestään selvältä, ettei ongelmakenttä ole paisunut läheskään niin laajaksi kuin edellä mainitun sävelmäperheen yhteydessä. Kodály'n jälkeen aiheesta kirjoitti Vikár vasta vuonna 1977¹⁷⁶. Vikár pohtii artikkelissaan oikeastaan vain sitä, miten marilaisten, tshuvassien ja unkarilaisten perinnesävelmät liittyvät toisiinsa, ja millä tavoin todetut sävelmäärinnastukset voidaan liittää koko suomalais-ugrilaiseen musiikkiperinteeseen.

Vikárin tutkielman ilmestymisen aikoihin – 1970-luvun loppupuolella – unkarilaisen kansanmusiikin tutkijat olivat sitä mieltä, että suomalais-

172 Väisänen 1939, 202

173 Tietysti on olemassa muitakin kriteerejä, kuten sanan äänneasu, merkitys jne.

174 Dobszay 1983, 49–53

175 Dobszay 1983, 50

176 Vikár 1977/b, 291–303

ugrilaisen ajan musiikissa on esiintynyt kaksi toisistaan hieman poikkeavaa tyylikerrostumaa:

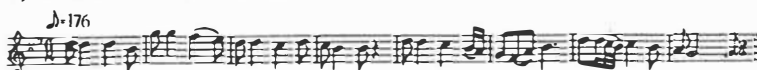
- 1) Melodiat käyttävät penta-heksakordia, ovat kaksisäkeisiä ja niiden sävelkulku on laskeutuva. Säkeistömuotoa ei tunneta. Niitä esiintyy pääasiassa ugrilaisissa, virolaisissa ja suomalaisissa sankarilauluissa ja itkusävelmissä sekä harvemmin saamelaisissa joiuissa.
- 2) Melodiat ovat pentatonisia, ovat tavallisimmin nelisäkeisiä ja niiden sävelkulku on laskeutuva. 3. ja 4. säkeissä kerrataan 1. ja 2. säkeet nuottitarkasti, mutta kvintin tai kvartin verran alempaa. Niitä esiintyy pääasiassa niillä eteläisillä suomensukuisilla kansoilla, jotka ovat olleet kosketuksissa turkkilaisiin heimoihin.

Sekä Vikár¹⁷⁷ että Lajos Vargyas¹⁷⁸ yrittivät sovittaa nämä tyylikerrostumat yhteen. He pohdiskelivat mahdollisuutta, että melodiatyypit olisivat itse asiassa samoja vain sillä erotuksella, että jälkimmäisessä ensimmäiset kaksi säettä kertaautuvat kvintin tai kvartin verran alempana, jolloin kokonaisuus muodostuu nelisäkeiseksi. Tätä mahdollisuutta selvittääkseen Vargyas esittää tutkimuksessaan seuraavan sävelmäärinnastuksen, jonka on alunperin laatinut Béla C. Nagy¹⁷⁹:

a) unkarilainen kansanlaulu



b) unkarilainen kansanlaulu



c) marilainen kansanlaulu



d) tshuvassilainen kansanlaulu



e) saamelainen joiku



Vikár ja Gábor Lükő etenivät tutkimuksissaan toisenlaisia uria. Vikár nimittäin laati melodiarinnastuksia lähinnä vain sävelalojen perusteella, joita hän piti suomalais-ugrilaiseen aikaan kuuluvina¹⁸⁰. Hän käy läpi kaikkiaan 200 sävelmää rinnastaen niitä toisiinsa sävelalojen mukaan. Ongelmalliseksi tässä muodostuu se, että varsinkaan ambitukseltaan suppeiden

177 Vikár 1977b, 297

178 Vargyas 1981, 291

179 Vargyas 1981, 291.

180 Vikár 1972

melodioiden rinnastusta ei voida perustella varmuudella. Nämä melodiat ovat nimittäin jo niin paljon sidoksissa puheen intonaatioon, ettei niistä voida tehdä kauaskantoisia päätelmiä. Mitä laajempia melodioiden ambitukset ovat, sitä uskottavammiksi Vikárin esittämät rinnastukset muuttuvat. Seuraavat sävelmät ovat hänen esittämiään ambitukseltaan suppeiden melodioiden rinnastuksia¹⁸¹:

a) sävelala *mi-fa-so*

TRICHORD
MEN

Vogul 16. AA, A, A, Mythological song, Väisänen 7, Soava.

Zyrian 17. *анькыссы, Girl's song, Lach 38.*
Ba-be, ba-be,...

Estonian 18. Tampere II/301, Paikku.
Ta-lu e-moi,...

Estonian 19. AA, Tampere III/46, Kolga-Jaani.
Kuu-ja mei-da,...

Finnish 20. Laura 443, Snikkola, 1903.
Väl-loi - ni,...

Finnish 21. A B, Horenius 101, Lompaala, 1877.
Nu-ku-ta,...

b) sävelala *do-re-mi*

DIRM
Mythological song, Väisänen 2, Soava.

Vogul 29.

Vogul 30. Bear song, Väisänen 47, Soava.

Ostyak 31. Heroic song, Väisänen 207, Tremenyan.

Zyrian 32. *анькыссы, Lach 51.*
...lita da vi-jim,...

Vikárin esittämät rinnastukset tuovat esiin myös erään keskeisen ongelman tieteenalan terminologiassa: länsimaisen musiikkitieteen perinteinen tapa ymmärtää sävellajit ei sovellu vertailevaan musiikkitieteeseen. Esimerkiksi käsitteitä *toninen* ja *kordi* ei tulisi käyttää vertailevassa musiikkitieteessä, sillä ne johtavat ajatuksia harhaan. Ne perustuvat länsimaiseen duuri-molli -ajatteluun, jossa asteikko muodostuu seitsemästä sävelestä. Täten kordissa ei ole kokoaskelta suurempia intervaleja, kun taas tonisessa on. Käsitteitä ei voida käyttää – ainakaan sellaisenaan – puhuttaessa suomensukuisten kansojen sävelkielestä. Edellisissä Vikárin esittämässä rin-

nastuksissa sekä sävelala *mi-fa-so* (nrot 16–21) että sävelala *do-re-mi* (nrot 29–32) ovat perinteisen musiikkitieteen käsityksen mukaisesti trikordeja. *Do-re-mi* on kuitenkin todennäköisesti osa pentatonista melodiaa ja *mi-fa-so* saattaa olla katkelma hemitonista pentatoniikkaa (*do-mi-fa-so*). Palaan tähän ongelmaan laajemmin luvussa 6.2.3.

Myös Gábor Lükő on tehnyt runsaasti sävelmännastuksia. Toisin kuin esimerkiksi Vikárin tutkimuksissa, hänen esittämässään tyyppi- ja toisintorinnastuksissa otetaan sävelalojen lisäksi huomioon myös muita musiikin tekijöitä, kuten tahtilajit ja melodis-rytmilliset ominaisuudet. Lükő oli lisäksi ensimmäinen, joka huomioi suomensukuisten kansojen musiikin eri kerrostumat, mahdolliset lainat (esimerkiksi muinaisilta indogermaaneilta) ja tämän seurauksena myös pien-sävelten sijainnit sekä intervalliassosiaatiot (esimerkiksi marilaisissa lauluissa). Täten hänen tekemänsä rinnastukset ovat laadultaan aivan toista luokkaa kuin hänen edeltäjiensä tekemät. Seuraavassa esimerkissä esitän vain kaksi Lükőn rinnastusta hänen tutkielmastaan *A Kalevala zenei világa* ("Kalevalan musiikin maailma")¹⁸².

1 a - R.Säv. I. 44 Soikkola, XX. sz. e.
Läk-sin koista kul-ke ma-han, Ve-rä-jiltä vie-re-mä-hän.

1 b - R.Säv. I. 37 Soikkola, XX. sz. e.
Pääs-ky-lin-tu, päi-vä-lin-tu, Se i-ha-la il-ma-lintu.

1 c - MNzT. IV. 4 Nemespátró, 1937
Szántottam gyöpöt, Vetettem gyöngyöt, Szedtem vi-rágát.
Hajtottam ágát, Inari, 1904
Pleenni go lae ja Nunu go nunu, Nunu go nunu; Nunu go nunu.

2 a - R.Säv. II. 71 Polvijärvi, 1877
Kuku kul-tai-nen kä-kö-nen, Kuku kul-ta kie-let-li-nen.

2 b - SzN. 74 Szováta, 1904
Hess, pá-va, hess, pá-va, Csá-szár-né pá-vá-ja.
Ha én pá-va vol-nék, Jobb reg-gel fel-ke-l-nék.

2 c - R.Säv. I. 26 Serebetta, XX. sz. e.
Ot-ta-ja o-mé-nu-e-ni, Si-son vie-jät verka-viitat.

György Szomjas-Schiffertin tutkielma *A finnugor zene vitája* (Väittämiä suomalais-ugrilaisesta musiikista) julkaistiin vuonna 1976. Siinä hän pyrki tekemään yhteenvedon tieteenalan siihenastisista saavutuksista ja lisäksi hän yritti löytää suomensukuisten kansojen musiikeille yleispäteviä piirtei-

182 Lükő 1984. Liitteessä 2 ovat kaikki tutkielmassa esiintyvät suomalaisten runosävelmien toisintorinnastukset. Nämä esimerkit julkaisen hänen ystävällisellä luvullaan ja hänen itsensä nuotin-tamina.

tä tutkimalla puheen intonaatiota. Suomalais-ugrialaisten kielten puheintonaatio on laskeva. Tämän tiedon perusteella Szomjas-Schiffert ryhtyi rinnastamaan näiden kansojen sävelmiä toisiinsa. Hänen tarkoituksensa on varmasti ollut hyvä, sillä laskeva intonaatio oli jo aikaisemmin havaittu suomensukuisten kansojen musiikin yhdeksi yleiseksi ominaisuudeksi. Szomjas-Schiffert kuitenkin valitsi rinnastuksensa melko kriittömästi. Hänen tutkimuksensa kiistaton ansio on kuitenkin se, että hän tähdentää laulun sanojen tärkeyttä. Hänen mielestään sävelmien ja sanojen lainalaisuudet ovat laulussa alituisessa jännitteessä keskenään, ja juuri tästä jännitteestä laulu kehittyy kohti loppuaan¹⁸³. Musiikki on toisin sanoen aina taidetta ts. symbolikieli, joka on välittömässä suhteessa ihmisen tunteisiin. Puhe muodostuu puolestaan kielestä, joka on ihmisen järkipäätä toimintaa. Niin musiikilla kuin puheellakin on omat lainalaisuutensa, jotka saavat alkunsa omilla ehdoillaan, joskaan eivät täysin toisistaan riippumatta. On nimittäin olemassa erittäin runsaasti sävelmiä, joiden oletetaan olevan vanhakantaisia, mutta joiden melodiat eivät ole intonaatioiltaan laskevia¹⁸⁴. Tulkintansa Szomjas-Schiffert esittää kirjassaan seuraavasti¹⁸⁵:

"Lauhkean vyöhykkeen havumetsäalueella elänyt suomalais-ugrilaisen ajan metsästäjä tai kalastaja vietti elämänsä kaikuisilla aukeilla, joissa mitä erilaisimmat vaarat vaanivat. Niinpä he lauloivat ahdistuneita, ambitukseltaan suppeita sävelmiä. Sen sijaan kaiuttomien arojen paimenkansat lauloivat tai jopa huusivat laajaa sävelaluetta kierteleviä lauluja."

Näihin mielipiteisiin on vaikea yhtyä, mikäli musiikki ymmärretään symbolikielenä.

4.3.1.2 Naapurikansojen musiikki

Jos tutkija haluaa saada selville, mitkä ainekset jonkin kansan sävelmistösä ovat vanhaa perua, niin silloin hänen on tarkasteltava myös naapurikansojen musiikkia. Verrattaessa tutkittavan kansan ja naapurikansojen sävelmistöjen melodia- ja rytmikuvioita sekä tahtilajeja saadaan selville, mitkä piirteet on löydettävissä ainoastaan tutkittavan kansan lauluista. Tutkija toisin sanoen pyrkii selvittämään, mitkä piirteet on lainattu naapurikansoilta, mitkä puolestaan ovat kansan omia kehitelmiä.

Unkarissa erityisesti Bartókin elämäntyön ansiosta on "lainojen tutkimuksessa" (kuten kielitieteessä sanottaisiin) edetty verrattain pitkälle. Tässä yhteydessä on painotettava sitä, ettei lainojen tutkimus rajoitu tutkimaan ainoastaan vaikutteita, joita suomensukuiset kansat ovat saaneet naapurikansoiltaan. Kiinnostus kohdistuu myös siihen, mitä vaikutteita suomensukuiset kansat puolestaan ovat antaneet ulospäin. Bartókin ja Lükőn tutkimukset ovat osoittaneet, että varsinkin romanialaiset ovat säilyttäneet muistissaan varsin runsaasti hyvinkin arkaistisia unkarilaisia sä-

183 Szomjas-Schiffert 1976, 62-64

184 Vrt. nuottiesimerkit 53 (md.), 111 (suom.) ja 192 (udm.)

185 Szomjas-Schiffert 1976, 32

velmiä¹⁸⁶. Tällaiset tutkimustulokset antavat omalta osaltaan hyvät edellytykset ryhtyä etsimään turkkilaisten ja suomensukuisten kansojen musiikista piirteitä, joita Karpaattien laaksossa on tähän asti pidetty ainoastaan unkarilaisina tyylipiirteinä.

Myös Vikárin tekemistä tutkimuksista tiedetään melkoisen paljon unkarilaisen musiikin turkkilaislaineista. Vikár on lisäksi tehnyt valtavan paljon työtä selvittääkseen, mitkä elementit marilaisten ja udmurttien musiikissa ovat heidän omaansa, mitkä piirteet puolestaan turkkilaista lainaa.¹⁸⁷

Suomen kansanmusiikin tutkimusta vaikeuttaa se, että vaikka laulukokoelmia on valtavasti, niin Suomen ruotsalaisväestön musiikista ei ole vielä tehty historiallisesti vertailevia tutkimuksia.

Baltian maissa on julkaistu runsaasti tieteellisesti laadukkaita kansanmusiikkikokoelmia. Vertaileva tutkimus on ollut niiden pohjalta mahdollista, joten Baltian musiikkilainoja koskevia tutkimuksia on julkaistu varsin runsaasti¹⁸⁸.

4.3.2 Lükőn tutkimustulosten pohjalta laadittuja uusia teorioita

Suomalais-ugrilaisen vertailevan musiikkitieteen alkuvaiheiden jälkeen koitti aika, jolloin tutkijat pystyivät jo tekemään avarakatseisia vertailuja ja johtopäätöksiä. Kehitys kulki samoja linjoja myös vertailevassa kielitieteessä. Alkuvaiheen keräysmatkojen ja alustavien tutkimusten (jotka keskittyivät lähinnä sanojen rinnastuksiin ja äänneopillisiin ongelmiin) jälkeen huomattiin kielen muitakin osa-alueita, jotka vaativat tutkimustyötä (kuten lauserakenteita koskevat yhtäläisyydet). Uusien ja alati syvenevien tietojen myötä huomattiin laajentaa suomensukuisten kansojen lukumäärää, ja nykyisin puhummekin jo uralilaisista kansoista¹⁸⁹. Viimein kielitieteessä saatettiin laatia suhteellisen luotettavia teorioita uralilaisten, muinaisten indoeurooppalaisten ja altailaisten kielten yhtäläisyyksistä. Musiikkitieteessä voimme jo hahmotella – ainakin alustavasti – suomensukuisten kansojen musiikin yleisiä tyylipiirteitä. Seuraavan yhteenvedon on laatinut Vikár¹⁹⁰:

- 1) Melodiat ovat aina yksiäänisiä.
- 2) Säkeet rakentuvat yhden aiheen toistoista, muunnelmista tai aiheensiirroista.
- 3) Em. aihe on tavallisimmin kahden tahdin mittainen, harvemmin pituutena on 2+2 tahtia

¹⁸⁶ Unkarilaisessa kansatieteessä ja kansanmusiikkitutkimuksessa on tiedetty jo pitkään, että romanialaisessa kansankulttuurissa ja -musiikissa on säilynyt runsaasti unkarilaisten esi-isiltä omaksuttuja asioita, jotka nykyiset unkarilaiset ovat puolestaan jo aikoja sitten unohtaneet. Vrt. Bartók 1924, 18; Lükő1947 ja Bereczky-Domokos-Paksa 1982.

¹⁸⁷ Vikár 1989, 13–45 sekä 1971, 18–68

¹⁸⁸ Rützel 1980 ja 1986

¹⁸⁹ Suomalais-ugrilainen vertaileva musiikkitiede on vielä sen verran nuori tieteenala, ettei sen piirissä voida vielä puhua uralilaisesta vertailevasta musiikkitieteestä.

¹⁹⁰ Vikár 1977a, 521

- 4) Pohjoisilla alueilla enemmistönä ovat kaksisäkeiset sävelmät, eteläisillä alueilla puolestaan nelisäkeiset laulut.
- 5) Vanhimmat sävelmät ovat ambitukseltaan hyvin suppeita ja käyttävät molli-pentakordia.

Näitä ominaispiirteitä esitellessään Vikár huomauttaa, että samanlaisia ominaisuuksia on löydettävissä myös muiden, ei-suomensukuisten kansojen sävelmistä. Lisäksi hän esittää yllättävän väitteen, ettei suomalais-ugrilaisesta musiikista yleiskäsitteenä voida puhua. Hän toteaa: "Jokaisella suomensukuista kieltä puhuvalla kansalla on oma musiikkiperinteensä, ja jokaisen kansan sävelmistöt ovat monenkirjavia, jolloin ne ovat toisiinsa verrattuina toisinaan samantapaisia, toisinaan täysin erilaisia, aivan kuten kieletkin ovat."¹⁹¹ Tosiasiassa tämä pieni huomautus pysäytti kansanmusiikin vertailevat tutkimukset Unkarissa muutamaksi vuodeksi.

Tutkimukset pääsivät uudelleen vauhtiin, kun Gábor Lükőn tutkimukset "löydettiin uudelleen". Hän oli ensimmäisenä tutkijana esittänyt perustellun näkemyksen suomensukuisten kansojen musiikista itsenäisenä musiikkikulttuurina¹⁹². Hän puhui myös ensimmäisenä näiden kansojen erilaisten musiikkikerrostumien länsieurooppalaisesta sävelkielestä poikkeavasta intervalliassosiaatiosta, sävelmielteistä ja rytmimaailmasta. Lükő oli myös ensimmäinen, joka piti vertailutyössä olennaisen tärkeänä selvittää laajasti myös suomalais-ugrilaisia kansoja ympäröivien kieliryhmien (slaavilaisten ja indogermaanien) muinaisen musiikin tyyli- ja ominaispiirteitä. Niinpä Lükő löysikin suomensukuisten kansojen musiikista erilaisia ikivanhoja indoeurooppalaisia ja slaavilaisia sävelikköjä¹⁹³. Lükőn tutkimustulokset tekevät näin ollen mahdolliseksi sen, että voimme eritellä suomensukuisten kansojen musiikista erilaisia indoeurooppalaisia ja slaavilaisia kerrostumia, jotka viittaavat muinaisiin aikoihin. On syytä lisätä vielä lopuksi, että Lükő oli ensimmäinen, jonka tutkimusmenetelmät perustuivat avoimesti vertailevan kielitieteen antamiin esikuviin.

Lopuksi voimme todeta, että parasta aikaa on syntymässä suomalais-ugrilainen vertaileva musiikkitiede, jonka piirissä tehdään tutkimuksia suomensukuisten kansojen musiikista aivan yhtä vankoin metodein kuin vertailevassa kielitieteessäkin.

191 Vikár 1977b, 297

192 Lükő 1942. Huomauttaisin jälleen kerran, että kansallisromantiikan jälkeisessä Euroopassa on erilaisten kulttuurien samanarvoisuus opittu hyväksymään vasta viime vuosikymmeninä.

193 Lükő 1964 ja 1965

5 FENNOUGRISTIIKAN VERTAILEVAN KIELI- JA MUSIIKKITIETEEN MENETELMÄT

5.1 Taideteoreettinen perusta

Ennen kuin alan tarkastella sitä, onko vertailevan musiikkitieteen mahdollista hyötyä vertailevassa kielitieteessä muodostetuista tutkimusmenetelmistä, on tehtävä tärkeä metodologinen rajoitus. On nimittäin aivan aiheellista kysyä, millä perusteella on mahdollista verrata kielentutkimuksen ja taiteiden tutkimuksen menetelmiä toisiinsa, koska kieli ja taide ovat toisistaan poikkeavia järjestelmiä. Seuraavaksi esittelen lyhyesti Karácsonyn esittämiä taideteoreettisia ajatuksia¹⁹⁴.

Kieli ja musiikki ovat ihmisten välisen yhteisöllisen toiminnan kaksi eri osa-aluetta. Kieli on ihmisten älyllisestä toiminnasta kiteytyvä ilmiö, taide on puolestaan tunteenomaisesta toiminnasta muodostuva. Puhuesamme toistemme kanssa suhtaudumme toisiimme kielen tasolla, ts. älyllisesti. Taiteen (esimerkiksi kirjallisuuden) kohdalla kyse ei ole enää puhujan ja kuulijan välisestä suhteesta, vaan taiteen tekijän ja taiteen kokijan keskinäisestä kanssakäymisestä. Taiteilijalla on halu ilmaista sisimpänsä toiselle ihmiselle, eikä silloin ole välttämättä oleellisinta mitä hän sanoo, vaan miten hän sanottavansa ilmaisee. Taiteen kokijan kohdalla oleellisinta on puolestaan se, pystyykö hän tunteen tasolla yhtymään taiteilijan sanomaan. Kyse on siis taiteellisesta ja tunteenomaisesta suhtautumisesta, jolloin toiminta tapahtuu vertauskuvien (symbolien) eikä niinkään kielen (merkkien) tasolla:

järke – kieli – tiede
tunne – symbolien kieli – taide

Kaikki taiteenlajit käyttävät ilmauksessaan poikkeuksetta symbolien kieltä. Taideteoreettisesti ajatellen ovat jokaisen taiteenlajin symbolit olleet alunperin merkkejä. Merkit muuttuvat symboleiksi vain siinä tapauksessa, että aktiivinen osapuoli – merkin antaja – välittää vastaanottavalle osapuolelle

¹⁹⁴ Karácsony 1941, ks. myös Kádár 1993, 58–69.

samalla omia tunteitaan. Merkkien ensisijaisena tehtävänä ei ole välittää tunteita. Tällaisessa luonteeltaan henkisessä tilanteessa taiteilija joutuu jatkuvasti painiskelemaan kielen (eli merkkien) kanssa – ja on samantekevää, onko kyse puhekielestä, kuvaamataiteen tai musiikin kielestä. "Painiskelulla" tarkoitetaan sitä, että kielen merkit eivät konventionaalisina (eli moneen kertaan käytettyinä) ole taiteilijalle käyttökelpoisia. Taiteilija nimittäin pyrkii ilmaisemaan ainutkertaisia elämyksiään, eikä tämä onnistu konventionaalisten, aikaisemmin jo käytettyjen (ei-ainutkertaisten) merkkien avulla, joita jo lukuisat henkilöt ennen häntä ovat moneen kertaan käyttäneet. Niinpä taiteilija päätyy käyttämään asiansa ilmaisemiseen merkkejä, joiden merkitys laajentuu rajusti hänen – ja vain hänen – käyttämäänsä, ja tällöin syntyy symboli. Ja symboli on onnistunut silloin, jos löytyy ainakin yksi ihminen, joka taiteilijan lisäksi osaa samaistua symboliin. Kirjallisuuden ja musiikin välinen ero on siinä, että kaikki kirjallisuuden symbolit ovat olleet alunperin kielen merkkejä, jotka ovat muuttuneet (kirjailijan painiskellessa niiden kanssa) symboleiksi, kun taas musiikin kaikki merkit ovat alunperin olleet symboleja, jotka ovat käytön jälkeen muuttuneet konventionaalisiksi merkeiksi. Nämä merkeiksi muuttuneet symbolit voivat muuttua uudelleen symboleiksi vain, jos on olemassa säveltäjä, joka haluaa ilmaista ainutlaatuista sisintään ja alkaa painiskella juuri näiden konventionaalisten merkkien parissa sanoakseen jotain uutta.¹⁹⁵

Kirjallisuus: konventionaalinen merkki → symboli

Musiikki: konventionaaliseksi merkiksi muuttunut symboli → symboli¹⁹⁶

Selvennän konventionaaliseksi muuttuneen symbolin käsitettä esimerkin avulla. Barokin ajan länsimaisessa musiikissa miellettiin iskuton so ja sitä seuraava iskullinen do (kvarttihyppy) miehekkyuden ja itsevarmuuden symboliksi. Se on esiintynyt vielä omalla vuosisadallammekin marssisävelmien kohotahteissa. Tätä symbolia käytettiin niin runsaasti, että siitä tuli aikojen saatossa konventionaalinen. Juuri tähän konventionaalisuuteen Bartók tarttui kappaleessaan Marssi, jossa kvarttihyppyä on muutettu oleellisesti. Siitä on tullut fa-ti (eli ylinouseva kvartti) ja fa on sijoitettu iskulliselle tahtiosalle. Näin tämä muunnettu kvarttihyppy muuttaa koko marssirytmien tarkoituksellisen lapselliseksi ja mielettömäksi.¹⁹⁷

195 Samansuuntaisiin johtopäätöksiin päätyy myös Erkki Pekkilä pohdiskellessaan kysymystä, kuinka musiikkia voitaisiin käsitellä tekstinä. Tutkimuksissaan hän analysoi ja soveltaa Uspenskiin esittämiä teesejä. Ks. Pekkilä 1988, 77–78.

196 Poikkeuksia ovat esimerkiksi musiikissa silloin tällöin esiintyvät onomatopoeettiset ilmiöt.

197 Tämä esimerkki pätee ainoastaan länsimaisessa taidemusiikissa, jossa käytetään kohotahteja. Esimerkiksi marilaisten musiikissa kohotahti on tuntematon ilmiö.

Tempo di marcia, ♩:108

PIANO I

PIANO II

Kun jatkossa tulen puhumaan *musiikin kielestä*, niin silloin en tarkoita musiikkia taiteena, vaan – edellä esitetyn perusteella – tarkoitan musiikkia konventionaalisen symbolijärjestelmänä. Tarkoitan siis merkkijärjestelmää, jonka lait ovat verrattavissa kielen tai muiden merkkijärjestelmien lakeihin. Kuten Pekkilä¹⁹⁸ toteaa: "... musiikin rakenneanalyysin avulla pystytään selvittämään vain musiikin syntaksia, mutta ei käyttäjien suhdetta musiikkiinsa." Tutkimukseni (kuten kaikki suomensukuisten kansojen musiikin tähänastiset tutkimukset) on näin ollen puhtaasti formaalinen. Vertailevan musiikkitieteen nykyisessä vaiheessa ei vielä voida sanoa juuri mitään siitä, millä tavoin suomensukuisten kansojen eri musiikkikulttuurit muistuttavat toisiaan tai poikkeavat toisistaan suhteessaan taiteeseen ja taiteellisuuteen.

5.2 Sanarinnastukset ja sävelmäärinnastukset – etymologian kriteerejä

Olisi ehkä luonnollista ajatella, että kielen yksittäistä sanaa vastaa sävelmän jokin osatekijä, kuten säkeen alku tai lopuke. Kokonaisessa laulun säkeistössä on tavallisesti sanoja yhden tai kahden lauseen verran. Vertailevissa tieteissä on kuitenkin toimittu siten, että vertailevan kielitieteen piirissä rinnastettiin jo alkuvaiheessa sanoja toisiinsa, mutta vertailevassa musiikkitieteessä rinnastetaan kokonaisia sävelmiä. Molemmista tieteenalaisista rinnastuksia tehtiin toisinaan (varsinkin alkuaikoina) kriittikittömästi.

Virhemahdollisuuksien minimoinnin takia on kielitieteessä laadittu ajan mittaan suuri määrä sääntöjä, joiden perusteella nykyään päätetään sanojen rinnastuksen uskottavuus. Lähtökohtana on toteamus, ettei sana synny tyhjästä. Jos samaa asiaa tarkoittavat sanat ovat äänneasultaan samanlaisia, niin sille on olemassa kolme selitystä:

- 1) Ne ovat samanlaisia sattumalta.
- 2) Kyseessä on kantasana.
- 3) Kyseessä on laina toisesta kielestä.

Mikäli sanarinnastuksessa tulee kyseeseen muu tekijä kuin sattuma, niin kielitieteilijät tarkistavat kolme tekijää tutkiessaan sanojen etymologiaa¹⁹⁹:

- 1) Sanan äänneasu.
- 2) Sanan merkitys.
- 3) Sanan levinneisyys.

Kun vertailevassa kielitieteessä todistetaan kahden sanan yhteenkuuluvuutta tilanteessa, jossa sattumatekijä on vaihtoehtona suljettu pois, niin on pystyttävä osoittamaan, että sanarinnastusten osapuolet vastaavat *äänneasultaan* historiallisen äänneopin sääntöjä. Vertailtavien sanojen *merkitysten* on oltava lähellä toisiaan, ja jos ne sitä eivät ole, niin merkitysisältöjen erilaisuus tulee olla selitettävissä. Lisäksi historiallisesta merkitysoipista saattaa löytyä tutkijalle arvokkaita vihjeitä siitä, mistä rinnastuksia kannattaa alkaa etsiä. Jos tutkitaan esimerkiksi sanaa, joka merkitsee kehon jotakin osaa (kuten olkapää), niin silloin kannattaa perehtyä vanhimpaan sanastoon ja etsiä rinnastuksia kaukaisistakin sukukielistä. Historiallinen merkitysoippi helpottaa myös sanojen iän määrittelemisessä. Jos sana lukeutuu merkitykseltään maanviljelykulttuuriin (kuten ruis ja niittää), niin voimme olla varmoja, ettei sana ole suomalais-ugrilaiselta ajalta. Tiedossamme nimittäin on, että suomalais-ugrilaisella ajalla elettiin kivikautta, eivätkä ihmiset osanneet silloin vielä viljellä maata. Sanojen *levinneisyyttä* tutkitaan sekä kielen sisäisenä ilmiönä – eli löytyykö sana jokaisesta murteesta vai ainoastaan joistakin murteista – että kielten välisenä ilmiönä. Sanojen levinneisyys ei tietenkään aina ratkaise niiden yhteenkuuluvuutta, mutta levinneisyyttä tutkimalla sanarinnastuksia voidaan pitää todennäköisenä, jos sana on kielen eri murteissa yleisessä käytössä. Jos sana esiintyy ainoastaan joissakin periferisissä murteissa, on sanarinnastuksen todennäköisyys vähäinen.

Sanan levinneisyys voi viitata muihinkin tutkimuksen kannalta olennaisiin seikkoihin. Mikäli sana esiintyy ainoastaan kahdessa toisilleen kaukaisen kielen murteissa, niin sana saattaa olla jostakin kolmannesta kielestä omaksuttu laina. Levinneisyyden perusteella voidaan määritellä myös sanan ikä. Mitä laajemmalle jokin sana on levinnyt sukukielissä, sitä vanhempi sen täytyy olla. Täten esimerkiksi sanalle *nuolla* löytyy vastineita suomesta, saamesta, mordvasta, marista, komista, udmurtista, hantista, mansista ja unkarista. Näin voidaan päätellä, että sana on mitä todennäköisimmin suomalais-ugrilaisilta ajoilta. Jos sen sijaan sanalle (esim. *kotka*) löytyy vastineita ainoastaan mordvasta, marista, udmurtista, suomesta, virosta ja komista, mutta ei ugrilaisista kielistä, niin sanan etymologian täytyy olla edellistä esimerkkiämme nuorempi – ts. suomalais-permiläiseltä ajalta. Morfologia tuntee runsaasti esimerkkejä myös siitä, että kansan eri ryhmät ovat jo eronneet toisistaan, ja vasta tämän jälkeen kehittyy jokin kielen ilmiö. Eräät tutkijat olettavat esimerkiksi, että permiläisten ja unkarilaisten mediaklusiilit *b, d*, ja *g* ovat muodostuneet tämän tapaisen divergenssikehityksen tuloksena.

On myös olemassa sanoja, joille ei ole löytynyt vastineita, ts. sana ei ole levinnyt muihin kieliin. Jos tutkija kuitenkin haluaa määritellä tällaisen sanan iän, hänen on turvauduttava merkitys- ja äänneoppiin. Sanan äänneasun perusteella voidaan muodostaa hyvinkin vankkoja johtopäätöksiä. Jos suomensukuisen kielen sanan alussa on kaksi konsonanttia, sana ei voi kuulua vanhakantaiseen sanastoon. Vastaavalla tavalla voidaan määritellä sanan ikä merkitysoopin avulla. On nimittäin olemassa sanoja, joita toiset kielet eivät mielellään omaksu, jonka perusteella niitä voidaan pitää vanhakantaisina sanoina. Tällaisia ovat esimerkiksi monet ihmisen perustoimintoihin liittyvät sanat kuten *olla*, *purra*, *niellä*, *nuolla* jne. Vaikka sana *nuolla* (ks. ed.) ei olisikaan levinnyt muihin sukukieliin, äänneasun ja merkityksen perusteella se voidaan määritellä vanhakantaiseen sanastoon kuuluvaksi.

Voidaanko vertailevan musiikkitieteen alalla muodostaa samanlaisia vahvoja, tieteellisyyden kriteerit täyttäviä sääntöjä kuin kielitieteessä? Kuinka voidaan välttää sävelmien kritiikitön vertailu toisiinsa? Kuinka rinnastuksen todenperäisyys voidaan todistaa?

Tähän mennessä vertailevassa musiikkitieteessä ei ole kyetty laati-
maan vastaavia sääntöjä vertailututkimuksen ehdoiksi. Poikkeuksina ovat kuitenkin tietyt sävelikkötutkimukset²⁰⁰, sävelmien levinneisyyden ja toisintojen perusteella laaditut kansanlaulukokoelmat²⁰¹ sekä Szabolcsin tutkielma²⁰², jossa hän tarkastelee sävelmien samankaltaisuuksien lisäksi myös niiden sisältämien runojen yhteenkuuluvuuden mahdollisuutta. Lienee sanomattakin selvää, että myös musiikin tutkijat kaipaavat luotettavia sääntöjä, jotka kuitenkin vielä toistaiseksi ovat muodostamatta.

Seuraavissa alaluvuissa pohdin sitä, millä perusteilla voidaan määritellä sävelmien yhteenkuuluvuus. Toisin sanoen pyrin hahmottelemaan kielitieteen periaatteet lähtökohtana fennougriistiikan vertailevan musiikkitieteen metodologisia perusteita. Sävelmien alkuperää ja levinneisyyttä tarkastelen luvussa 5.2.1 ja seuraavassa luvussa (5.2.2) tarkastelen sävelmännastuksia musiikin lainalaisuuksien valossa. Sävelmä muodostuu sävelistä (kuten sana äänneistä), joita voidaan tutkia lähes kielitieteen menetelmin (5.2.2.1). Kokonaiseen sävelmään kuuluu kuitenkin kokonaisia lauseita, joten sävelmän rakenteessa ilmenee laulajan morfologinen (5.2.2.2) ja lauseopillinen (5.2.2.3) ajattelu. Vasta näiden vaiheiden jälkeen voimme edetä sävelmiin liittyviin merkitysopillisiin kysymyksiin (5.2.3).

5.2.1 Sävelmien alkuperä ja levinneisyys

Kielitieteen ensimmäisiä lakeja oli havainto, jonka mukaan sana ei milloinkaan synny tyhjästä. Sama pätee kansanmusiikkiin ja jossain määrin jopa sävellettyyn länsimaiseen taidemusiikkiin: laulu tai sävelmä ei synny tyhjästä. Saman musiikkikulttuurin piiriin kuuluvilla ihmisillä on selkeitä musiikillisia mielikuvia ja he tuntevat esi-isiltään opitut sävelmät perin-

200 Esim. Lükő1962 ja 1965

201 Esim. A magyar népdaltípusok katalógusa I-II, 1988

202 Szabolcsi 1979

pohjaisesti. Niistä poikkeaminen (esimerkiksi äänensävyssä, koristeluta-voissa ja prosodiassa) kuuluu elävän taiteen ominaisuuksiin. Silti nämäkin poikkeamat ovat sidottuja tiettyihin kulttuurisidonnaisiin sääntöihin. Laulaja ei voi eikä hänen sallita koristella lauluaan täysin mielivaltaisesti.

Mitä kauemmas historiassa etenemme, sitä hitaammin muutokset sävelmissä ja sävelmätyypeissä tapahtuvat. Muutoin emme voisi selittää, minkä takia sävelmät voivat säilyä hengissä niin sitkeästi läpi vuosisatojen, että vielä nykyään tavataan lähes samanlaisia sävelmiä sekä mansilaisilla että unkarilaisilla. Hitaimmin sävelmät muuttuivat ilmeisesti niinä aikoina, jolloin ihmiset elivät yhteisöllistä elämää oman kulttuurinsa parissa. Esimerkiksi kalevalaisia lauluja esitetään mielellään yhteisöllisesti vuoro- lauluna. Kalevalaisessa laulussa vain esilaulaja saattoi laulaa yksinään ja ai-noastaan sävelmän ensimmäisen puoliskon aikana. Melodiat eivät voineet muuttua kovin helposti. Myöhempinä aikoina laulajan (tai soittajan) ja kuuntelijan roolit alkoivat erottua jo selvemmin toisistaan: laulaja saattoi laulaa kokonaisen sävelmän yksinään. Sävelmät muuttuivat kuitenkin edelleen verkkaisesti. Sävelmien kerääjät tietävät, kuinka kyläyhteisö tunsi kylän laulajan jokaisen laulun ja myös kritisoi kuulemaansa. Kyläläiset mielttyivät laulajiin, joilla oli "hyvä ääni". "Hyvä ääni" ei tarkoita pelkäs-tään laulajan ääntä, vaan myös sitä, että kyläläiset kykenivät samaistumaan laulajan laulantaan.

Voimme siis todeta, ettei laulukaan synny tyhjästä. Tarkoitin tällä si-tä, että em. kulttuuriyhteisöissä kukaan yksilö ei voi keksiä varsinaisesti uusia sävelmiä. Esittäjän luovuus kohdistuu yhteisössä tunnetun sävel-män persoonalliseen muunteluun. Juuri persoonallinen muuntelu antaa laulajalle mahdollisuuden ilmaista itseään ja tällä tavoin syntyvät laulujen lukuisat muuntelut ja toisinnot. Ja juuri toisunnoissaan laulut jatkavat elä-mistään. Toisin sanoen levinneisyyden tutkimus merkitsee vertailevassa musiikkitieteessä toisintojen tutkimista, joka etenee samojen vaiheiden kautta kuin kielitieteen murretutkimus.

Kuten olen jo todennut, voidaan kielitieteessä esittää sanojen saman-kaltaisuuden selitykseksi kolme vaihtoehtoa: (1) sattuma, (2) sanat ovat kantasanoja tai (3) lainoja. Myös musiikin kohdalla päädymme samoihin vaihtoehtoihin. Jos kaksi sävelmää ovat samanlaisia tai kuulostavat sa-manlaisilta, niin se voi olla sattuma, tai sitten sävelmillä on reaalisia yhteyksiä toisiinsa. Mitä varhaisempia musiikkikulttuurin kerrostumia tutki-taan, sitä vaikeammaksi vertailutyö muodostuu. Tämä johtuu osittain myös siitä, että varhaisissa musiikkikulttuureissa sävelten merkitys lienee ollut suhteellisen vähäinen sanoihin verrattuna. Toisinaan on vaikea sa-noa, onko shamaani laulanut vai lausunut loitsujaan, ja vielä hankalam-paa on ottaa selvää loitsun sävelistä! Varhaisten musiikkikulttuurien mu-siikkikielille oli tyypillistä myös laulujen hyvin suppea ambitus. Mitä sup-peampia kahden lähekkäin elävän kansan sävelmät ambitukseltaan ovat, sitä vaikeampaa on erottaa niitä toisistaan – ja tämä ongelma on kielitie-teessä jokseenkin tuntematon.

Keskenään samanlaiset sävelmät voivat olla omaperäisiä (kielitietees-sä kantasanoja), jos niille ei löydy vastineita muilta kansoilta. Sävelmä on esimerkiksi omaperäinen *suomalais-permiläinen* laulu, mikäli sille ei löy-

dy toisintoja ugrilaisten eikä muidenkaan kieliryhmien parista. Täten sävelmän ikä voidaan määrittellä kielitieteen menetelmin sen levinneisyyden perusteella. Jos sävelmä löytyy muilta suomensukuisilta kansoilta mutta ei enää ugrilaisten kansojen parista, niin siihen on kaksi mahdollista selitystä: (1) sävelmä on jostain syystä unohtunut ugrilaisilta kansoilta tai (2) sävelmä on peräisin suomalais-ugrilaista kautta myöhäisemmältä ajalta. Omaperäiset sävelmät ovat usein sisäisen kehityksen tuloksia – aivan kuten kielessä sanojen erilaiset johtimet tai lauserakenteet. Omaperäisten sävelmien joukkoon lasketaan kuuluvaksi unkarilaisen ns. uuden tyylikerrostuman²⁰³ kansanlaulut, vaikka niille onkin antanut vaikutteita Karpaattien laaksossa asuvien kansojen musiikkikulttuurit. Vaikuttaa ilmeiseltä, että sävelmät ovat sanoja alttiimpia sisäiselle kehitykselle, mikä johtunee juuri taiteen kyvystä ilmaista tunteita, joita ei aikaisemmin ole tuotu julki. Kielessä on sen sijaan olennaista ilmaista sanottava ennestään tutulla tavalla. On myös mahdollista, että sisäinen kehitys tapahtuu kahden eri sukulaiskansan musiikissa samalla tavoin, mutta vasta kansojen erkaantumisen jälkeen – mistä kielitiede tuntee runsaasti esimerkkejä. Musiikin alalta esimerkkejä saattavat olla suomalaisten pentatoniset riimilliset kansanlaulut.

Sävelmät ovat voineet myös kulkeutua *lainoina* kansalta toiselle. Tällöin sävelmille on löydettävissä vastineita naapurimaiden tai muiden kieliryhmien sävelmistöistä. Sävelmän alkuperä paljastuu vertailun avulla. Sävelmä on omaperäinen, jos se on levinnyt laajalle sukukansojen parissa eikä sitä ole löydettävissä muilta kansoilta. Jos sävelmä sen sijaan löydetään muiden kuin sukulaiskansojen sävelmistöistä, niin sävelmän alkuperätutkimusta on jatkettava: onko sävelmä mahdollisesti laina suomensukuisilta kansoilta, vai onko se kyseisen ei-suomensukuisen kansan parissa omaperäinen laulu? Unkarilaisilta ovat esimerkiksi slovakit ja romanialaiset lainanneet melkoisen runsaasti melodioita, ja samoin venäläiset ovat kartuttaneet sävelmistöään suomensukuisten kansojen sävelmillä. Niinpä jos venäläisestä sävelmistöstä löytyy vastine jollekin suomensukuisten kansojen parissa tunnetulle sävelmälle, se ei välttämättä ole venäläinen laina. Tutkijan on pyrittävä tarkistamaan, löytyykö tuo sävelmä mahdollisesti myös muiden slaavilaisten kansojen sävelmistöstä. Jos sävelmä löytyy vaikkapa puolalaisilta, silloin tutkija voi jo perustellusti epäillä sävelmän olevan venäläistä lainaa. Muussa tapauksessa on syytä olettaa, että tuo sävelmä on kantautunut venäläisten pariin suomensukuisilta kansoilta.

Vertailevan musiikkitieteen tutkija voi vain kadehtia vertailevan kielitieteen alalla työskentelevää kollegaansa, jolla on apunaan laadukkaita sanakirjoja. Musiikin tutkijahan ei voi käyttää kansanlaulukokoelmia *sanakirjan tavoin* laulujen alkuperää jäljittäessään. Kaiken lisäksi tutkijoilla ei edes ole käytettävissä tarkoitukseen soveltuvia kokoelmia jokaisen kansan sävelmistöistä – vaikka Bartók toi jo 1910-luvulla esiin tällaisten kokoelmien tarpeellisuuden²⁰⁴. Musiikillisten "sanakirjojen" laatiminen on osoittautunut huomattavasti vaikeammaksi kuin kielisanakirjojen. Ongelmia kohdataan jo siinä vaiheessa, kun päätetään, minkä mukaan kokoelmat laaditaan: sävelikön, lopukkeiden, rytmin vai melodian.

203 Tarkempi määrittely: Kodály 1973, 39–47.

204 Bartók 1912

5.2.2 Vanhakantaisten sävelmien muodostuminen

5.2.2.1 Sävelet ja säveliköt – fonetiikka

Olen jo todennut, ettei kielitiede tyydy sanojen yhteenkuuluvuutta tutkiesaan sanojen äänneasujen samanlaisuuteen, vaan ratkaisevampia kriteerejä ovat ns. äännelait. Musiikissa on mahdotonta etsiä laulun jokaisesta sävelestä rinnastuksia, mutta suhteellisen usein voidaan havaita tiettyjen sävelien säännöllistä esiintymistä samoissa yhteyksissä. Esimerkiksi tietyissä sävelmätyypeissä *la*-säveltä vältellään tai kierrellään koko laulun ajan – kunnes se yllättäen tuleekin lopukkeessa esiin (1. nuottiesimerkki). Unkarilaisten laulujen ja suomalaisten runosävelmien ns. monotonisessa lopukkeessa esiintyy poikkeuksetta *ti* ja sen jälkeen *la*:n repetitio (2. nuottiesimerkki).

1. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kodály 1977, 47)



2. nuottiesimerkki, karjalainen balladisävel (Krasnopol'skaja 1977, 47)



Vertailevassa kielitieteessä pyritään rekonstruoimaan satojen, jopa tuhansien sanarinnastusten perusteella kantasuomalais-ugrilaisen kielen äännejärjestelmä. Vertailevan musiikkitieteen alkuaikoina luultiin (marien ja unkarilaisten laulujen vertailutyön tuloksena), että kaikkien suomensukuisten kansojen sävelmistöt noudattavat pentatonista asteikkoa. Nykyisin tiedämme, että tämä oletus on vain osa totuutta. Sävelmätoisintoja esiintyy toki muissakin sävellajeissa kuin pentatoniikassa ja lisäksi myös erilaisissa transpositioissa.

Kun tutkittiin yksittäisten sävelmien tai sävelmätyyppien rinnastusta, löydettiin yksittäisiä karakteristisia säveliä ja muutaman sävelen muodostamia aiheita, jotka esiintyivät aina samoissa konteksteissa. Sen sijaan erilaisten sävelikköjen löytyminen ja niiden määrittelemisen vanhakantaiseksi ei tapahtunut niinkään lukuisten sävelmäärinnastusten tutkimisen tuloksena, vaan tutkijat yksinkertaisesti vain perehtyivät erilaisiin laulukoko-

koelmiin, joiden perusteella he saattoivat havaita säveliköt, joita naapurimaiden lauluissa ei esiinny. Esimerkiksi pentatonisuus on lähes tuntematon sävelikkö unkarilaisia ympäröivien kansojen musiikkikulttuureissa, ja harvat pentatoniset sävelmätkin ovat osoittautuneet unkarilaisiksi lainoiksi. Sävelikkö on rinnastuksen kannalta lähes yhtä ratkaiseva kriteeri kuin kielitieteessä sanojen merkitys. Sävelikköhän ratkaisee sen, missä säveljärjestelmässä kuulija ymmärtää kuulemansa sävelmän.

5.2.2.2 Segmentit

Vertailevan kielitieteen alalla morfologiaa on kehitetty jo varsin pitkälle. Musiikissa kielitieteen morfologiaa vastaa lähinnä sävelmän katkelmien, *segmenttien* vertailu toisiinsa. Segmentillä tarkoitan yksittäisten sävelten tai sävelparien yhteenliittymiä, jotka ovat kestoiltaan säettä lyhyempiä. Pekkilä määrittelee segmentin seuraavalla tavalla²⁰⁵: "Musiikkitekstien rakenneyksikkö tai musiikillinen solu on segmentti. Segmentti tarkoittaa määrämittaista toistuvaa yksikköä, joista musiikkitekstit ovat koostuneet ja joita asetellaan peräkkäin tiettyjen rakenteellisten periaatteiden mukaan."

Sävelmän eri toisinoissa segmentit ovat saattaneet muuttua hyvinkin suuresti, joten niiden yhteenkuuluvuudelle voidaan tuskin asettaa tieteenalan tässä vaiheessa tarkkoja sääntöjä. Tällä hetkellä tutkimuksessa riittääkin segmenttien tunnuspiirteiden tarkastelu: onko segmentti sävelkulultaan nouseva vai laskeva, esiintyykö melodialinjassa hyppyjä vai eteneekö se astekulkuna, ovatko segmentit kuulokovaltaan samanlaisia, esiintyykö verrattavissa segmenteissä samoja elementtejä kuten esimerkiksi runkosäveliä. Käytännössä sävelmiä voidaan rinnastaa toisiinsa, vaikka joitakin segmenttejä puuttuisikin tai jos segmentit ovat muuttuneet kestoiltaan lyhyemmiksi tai pitemmiksi. Seuraavassa esitän kaksi esimerkkiä Kodály'n tekemistä rinnastuksista²⁰⁶. Ensimmäisessä Kodály vertaasi marilaisten (a), udmurttien (b) ja marilaisten (c) lauluja, vaikka ne poikkeavatkin rytmeiltään toisistaan. Toisessa esimerkissä Kodály vertailee marilaista ja unkarilaista laulua, joiden segmentit voidaan tunnistaa enää ainoastaan runkosävelien avulla:

205 Pekkilä 1988, 157

206 Kodály 1973, 33 ja 36

Ki- käll onnat vėn-ai s uj helybe kėll tėn-ai, a Ki- kėll onnat vėn-ai s uj hely-be kėll tėn-ai.

pi- bal da- len(?) kot- la- tım řoga-lal kıl'ska-lař o- řal- ma?

Vertailututkimuksen kannalta helpoimmin tunnistettavia segmenttejä ovat lopukkeet, sillä ne ovat vakiintuneita ja säilyvät suhteellisen muuttumattomina. Vaikuttaa jopa siltä, että tietyt lopuketyypit voivat säilyä lähes muuttumattomina suomensukuisten kansojen sävelmistössä tuhansia vuosia.

Mikäli nuottiesimerkeissä 3–4 esitetty sävelmārinnastus²⁰⁷ pitää paikkansa, silloin voidaan metodologisesti pitää mahdollisena, että sävelmārinnastuksen toisesta melodiasta voi jäädä kokonaan pois joko alku- tai loppusegmentti (tässä tapauksessa alkusegmentti):

3. nuottiesimerkki, marilainen laulu (Vikār 1971, 29)

Kos- ke- ma- ton met- sik- kö

hoi- det- ta- va- nam- me on.

Nuo- ru- kai- sen nei- to- sen

joh- da- tam- me yh- te- hen.

²⁰⁷ Sävelmārinnastus löytyy myös nuottiesimerkistä 251.

4. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Launis 1930, 988)

Lö- pe, lö- pe, pöl- lu- ke- ne, saa ot- sa, saa- re- ke- ne.

Äskeinen esimerkki nostaa jälleen esiin kysymyksen, ovatko itämerensuomalaisten kaksisäkeiset ja eteläisten suomensukuisten kansojen nelisäkeiset sävelmät rinnastettavissa toisiinsa. Kuten olen jo maininnut, ovat monet tutkijat valmiita hyväksymään käsityksen, jonka mukaan alunperin kaksisäkeiset sävelmät ovat muuttuneet paksummalla äänellä lauletaessa vähitellen nelisäkeisiksi. Edellinen rinnastus antaisi kuitenkin aiheen olettaa, että on ollut muitakin mahdollisuuksia muuntaa kaksisäkeinen melodia nelisäkeiseksi.

5.2.2.3 Lausekeopin mukainen yhteenkuuluvuus – syntaksi

Kielitieteessä tutkitaan myös, kuinka lauseet rakentuvat suomensukuisissa kielissä. Tällöin ei ole mitään merkitystä sillä, esiintyykö lauseissa lainasanoja tai kantasanoja. Vertailevassa musiikkitieteessä vallitsee täsmälleen samanlainen tilanne. Sävelmiä tarkastellaan niiden rakenteen kannalta, ts. kuinka monta säettä laulussa on ja kuinka sävelmät vastaavat toisiaan melodian ja rytmin osalta. Sävelmien rakenteen tarkastelussa ei kiinnitetä huomiota siihen, noudattavatko laulut vanhakantaista sävelikköä vai onko sävelikkö mahdollisesti esimerkiksi balttilaista lainaa. Sävelmä voi hyvinkin olla lausekerakenteeltaan vanhakantainen, mutta säveliköltään huomattavasti nuoremmalta ajalta ja tietysti myös toisin päin. Fennougristiikan vertaileva musiikkitiede ei niinkään tutki lausekkeen sisäisiä tapahtumia (ts. lähinnä segmenttioppia) kuin säkeiden välisiä suhteita. Tämä johtuu suomensukuisten kansojen musiikkikielen keskeisestä ominaisuudesta, rinnastamisen periaatteesta – siinähan ei tunneta dominantti-toonika-kaltaisia alistussuhteita.

Kirjassaan *Musiikki* tekstinä Erkki Pekkilä sanoo, että alisteisen musiikillisen ajattelutavan kriteerinä on, että erilaisten musiikillisten segmenttien "rakenteessa on oma paikkansa ja funktionsa. [...] Alistaisuus rakenteelle aiheuttaa sen, että pääsääntöisesti segmentit eivät ole keskenään vaihdettavia vaakatasossa."²⁰⁸ Tähän toteamukseen voidaan yhtyä ja jatkaa edelleen, että mikäli eri kokoiset musiikilliset segmentit ovat vaihdettavissa keskenään, se kertoo rinnasteisesta ajattelutavasta. Näin on asianlaita useimmassa suomensukuisessa musiikkikulttuurissa.

Tarkastellessaan itämerensuomalaisten musiikillista ajattelutapaa Urve Lippus yritti – aivan oikein – tehdä eron näiden kansojen musiikkikulttuurien ja sointuajatteluun tottuneiden musiikkikulttuurien välille. Soinnutettua musiikkia hän käsitteli kolmiulotteisena ilmiönä kun taas harmo-

²⁰⁸ Pekkilä 1988, 157

nista ajattelua vailla olevaa musiikkia hän luonnehti lineaariseksi²⁰⁹. Lippuksen ajatus oli hyvä, mutta silti lienee parempi puhua joko yksiaanisesta musiikista tai rinnasteisesta ajattelutavasta, sillä vaikka esimerkiksi marilainen laulu on ajassa lineaarisesti virtaavaa niin sitä on tietysti myös esimerkiksi W.A. Mozartin musiikki. Rinnasteinen musiikki perustuu sen sijaan siihen, että kuulija suhteuttaa kuulemansa musiikin aikaisemmin kuulemaansa materiaaliin – hän saattaa suhteuttaa esimerkiksi kuulemansa yksittäisen tahdin laulun aikaisempiin taiteihin. Tämä on ajattelussa ja muistissa ajassa tapahtuvaa edestakaista liikettä, joka ei siis ole lineaarista.

5.2.3 Sanojen merkityssisältö vertailevassa tutkimuksessa

Kielitieteessä tutkijat eivät tyydy siihen, että sanat sopivat äänneasuiltaan yhteen, vaan niiden on kuuluttava yhteen myös merkitystensä puolesta. Formaalisesti ajatellen sävelmissä nimenomaan sävelikkö on se tekijä, jonka kautta merkitys muodostuu. Tutkimukset²¹⁰ ovat osoittaneet myös, että sama sävelmä voi esiintyä eri sävellajeissakin.

Indogermaanisten kansojen musiikista poiketen on suomensukuisten kansojen laulusto kuitenkin luonteeltaan objektiivista. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että sävelmä rinnastuu sanoihin – melodia tukee runoa musiikin keinoin, mutta se ei ilmaise subjektiivisia tunnetiloja²¹¹. Länsieurooppalaisessa taidemusiikissa esimerkiksi mollissa kulkeva melodia ilmensi aivan toisenlaisia tunnetiloja kuin duurissa etenevä sävelmä. Jopa yksittäisten intervallienkin avulla saatettiin ilmaista mielialojen liikkeitä. Suomensukuisten kansojen musiikista ei löydy tunnetiloihin sitoutuneita sävelikköjä tai rytmejä. Poikkeuksia on todella vähän, kuten virolaisten ja saamelaisten sävellajia muuttavat laulut, jolloin sävelikkö siirtyy paksumpaan tai ohuempaan sävelalaaan (5. nuottiesimerkki) tai unkarilaisten, suomalaisten ja saamelaisten laulut, joissa sävellajia vaihdetaan ainoastaan tilapäisesti ohuempaan sävelalaaan (6. nuottiesimerkki).

Äänen paksuuden tilapäistä muuttamista esiintyy muillakin suomensukuisilla kansoilla (vrt. nuottiesimerkit 305, 307, 308 ja 309).

Sävelmät eivät kerro mitään laulajan tunnetilasta. Juuri tästä syystä ilmeisesti johtuu se suomalais-ugrilaisilla kansoilla tavallinen ilmiö, että sama sävelmä voidaan laulaa eri sanoilla ja päinvastoin. Jokaisen kansan sävelmistössä on kuitenkin tiettyjä sävelmäryhmiä, jotka kuuluvat sanoituskiltaan aina tiettyyn aihepiiriin. Niinpä esimerkiksi karjalainen henkilö tunnistaa itkuvirren tai käärmeenpistosävelmän ilman sanojakin, mutta tunnistamiseen ei niinkään vaikuta sävelmien luonne vaan se, mitä tapahtumia melodia tuo kuulijan mieleen.

Näin olemmekin siirtyneet kansansävelmien tutkijoiden toiseen keskeiseen merkitysoppiin liittyvään ongelmaan: voidaanko rinnastaa sävelmiä, jos niiden sanat ovat aiheiltaan aivan erilaisia?

209 Lippus 1995, 150

210 Ks. esim. Lükö 1984

211 Ks. Laitisen esipuhe teoksessa Asplund-Laitinen 1979

5. nuottiesimerkki, Kuolan saamelaisten sävelmä (Travina 1987, 14)

- ра, (дья, дье - я) лий - я, (я, я, я, е, е, я,
 я, о, ля, ла - дья - ла) Оа - ра, (ла, ла) тэ -
 - ля лой - е эл - ля, (ле - я, ладь - я - ла, лей -
 - я, ладь - я - ла). Оа - ра, (я, я) го -
 - та оа - ра. Те - ре - берь неар - ка,

6. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 119)

^s
 Вæ - kas Pier - ra lul - lu
 Вæ - kas Pier - ra lul - lu
 lul - lu lul - lu lul - lu.

7. nuottiesimerkki, inkeriläinen itkusävel (SKSÄV IV/1, 14)

Ar - ma - hat - kaa mi - un art - te - li - kun - tai - se - ni.

8. nuottiesimerkki, karjalainen itkusävel (Härkönen 1967, 6)

Nä-mäker- da- set lau-le- len da vir-de- ni nyt vi- ru- tan. —

Miul gu ei o- le si- dä si- sär- dä ei- gä- ni —

9. nuottiesimerkki, unkarilainen sadonkorjuulaulu (Vikár 1987, 180)

A- rass, ba- bám, a- rass,

Mé- ga- dom a ga- rast.

Ha én még nem a- dom,

Mé- gad- ja ga- lam- bom.

10. nuottiesimerkki, suomalainen metsästyslaulu (SKSÄV IV/2, 173)

Pm: Koi- ra- ni ke- rä- nä vie- ri,

P: Koi- ra- ni ke- rä- nä vie- ri,

Suk- se- ni ma- to- na me- ni,

Suk- se- ni ma- to- na me- ni

Nuottiesimerkeissä 7–10 olen rinnastanut toisiinsa itku-, metsästys- ja sardonkorjuusävelmät, jotka ovat melodioiltaan hyvin samanlaisia. Mutta voivatko sanoitustensa osalta näin erilaiset laulut kuulua yhteen? Tätä ongelmaa ratkaistaessa tutkijan on turvauduttava kansaperinteen tutkimustuloksiin (esimerkiksi myytteihin ja hääperinteisiin liittyvät tutkimukset)²¹² ja vertailevaan runousoppiin (runouden sisältötutkimus)²¹³.

Monien suomensukuisten kansojen runojen ikä voidaan määrittellä vertailemalla niiden aiheita sukukansojen tai naapurikansojen runouteen. Sävelmän iän määrittely ei ole kuitenkaan yhtä yksinkertaista, sillä – kuten olen jo maininnut – samaa runoa voidaan laulaa monilla eri sävelmillä ja samaa sävelmää voidaan sanoittaa useillakin eri runoilla.

5.3 Käsitteet area ja universaali vertailevassa tutkimuksessa

Vertailevassa kielitieteessä tutkitaan kielen rakenteeseen liittyviä ongelmia, joita ei voida ratkaista esimerkiksi suorien lainojen perusteella. Tutkijat ovat havainneet, että kielet voivat muistuttaa joissakin piirteissään toisiaan, jos ne kuuluvat samaan maantieteelliseen alueeseen, *areaan*. Eri kieliperheisiin kuuluvilla kielillä voi samassa areassa olla hyvin samankaltainen foneettinen järjestelmä, jopa samanlaisia äänteitä ja taivutusjärjestelmiä. Kielet voivat olla myös syntaksiltaan hyvin samankaltaisia. Musiikkitieteessä tätä ongelmaa ei ole toistaiseksi tutkittu, vaikka aihe on varsin tärkeä. Sävelmät liikkuvat areasta toiseen herkemmin kuin kielen yksityiskohdat. Esimerkiksi itäeurooppalaisen soitinmusiikin piirteet ovat varsin samanlaisia romanialaisilla, unkarilaisilla, slovakeilla, serbeillä ja bulgarialaisilla, mutta länsi- ja pohjoiseurooppalainen soitinmusiikki muodostavat puolestaan aivan toisenlaisen arean.

Universaalit ovat jokaisessa kielessä yleispäteviä sääntöjä, jotka yleensä määrittellään ehtojen muodossa. Muutama esimerkki universaaleista: jos kielessä on vokaaleja, niin siinä tulee olla myös konsonantteja; jos kieli tuntee numeron yhdeksän, niin siinä tulee olla myös numerot yhdestä kahdeksaan; jos kielessä on predikaatteja, niin siinä tulee olla myös subjekteja. Vertailevassa musiikkitieteessä universaalien ongelman otti esiin jo A.O. Väisänen. Myöhemmin Bartók varoitti artikkelissaan Faji tisztság a népzenében ("Kansanmusiikin puhdasrotuisuus") tutkijoita liian innokkaasta pyrkimyksestä osoittaa kansanmusiikin ilmiöitä pelkästään oman kansallisuuden piirteiksi²¹⁴. Monet kansanmusiikin elementit saattavat olla alunperin universaaleja, kuten esimerkiksi pentatoniikka. Samalla on kuitenkin otettava huomioon, että universaali toimii aina omissa symbolijärjestelmässään. Niinpä monilla alkuperäiskansoilla esiintyy kyllä pentatoniikkaa, mutta säveljärjestelmänä se muodostaa aina oman symbolijär-

212 Ks. esim. Honko 1978

213 Ks. esim. Paasonen 1987 tai Kirkinen 1988

214 Täytyy muistaa, että artikkeli julkaistiin ennen toista maailmansotaa – ts. aikana, jolloin laadittiin mitä erilaisimpia rotuteorioita. Bartók ei milloinkaan sekaantunut rotukysymyksiin, vaan hän teki parhaansa osoittaakseen romanialaisten, slovakialaisten, serbien ja unkarilaisien musiikkikulttuurit itsenäisiksi ja muihin musiikkikulttuureihin verrattuna tasa-arvoisiksi.

jestelmän toimien omien lainalaisuuksiensa mukaisesti. Lisäksi musiikin-
tutkijan on syytä olla varovainen määritellessään universaaleja oman mu-
siikkikulttuurinsa piirissä. Tutkija saattaa helposti erehtyä pitämään uni-
versaaleina sellaisia musiikin ominaisuuksia, joita hän on omaksunut lap-
suudestaan asti. Länsieurooppalaisessa musiikkitieteessä tämä tarkoittaa
sitä, että germaanisen tutkimusperinteen näkemyksiä pidetään usein syyttä
universaaleina – esimerkiksi sävelkorkeuksia määritellään korkea-matala -
vastakohtaparin mukaisesti, säveljärjestelmä tuntee vain kaksi sävellajia
(duurin ja mollin), molliasteikko mielletään surumieliseksi jne. Usein on
käynyt jopa niin, että tutkijat myöntävät avoimesti duuri-molli -järjestel-
män soveltumattomuuden suomensukuisten kansojen musiikin tutki-
muksessa, mutta käytännössä he eivät silti ole kyenneet irrottautumaan
vanhoista tottumuksistaan. Esimerkiksi marilaisten musiikkia tutkitaan
vielä nykyäänkin diatonisen säveljärjestelmän puitteissa, vaikka kyseessä-
hän on aivan toisella tavoin toimiva pentatoninen assosiaatiojärjestelmä
(vrt. luku 6.2.2.1.3).

Suomensukuisten kansojen musiikissa saattavat lastenlaulujen tietyt
so-mi ja *la-so-mi* -sävelmät olla universaaleja. Painotan sanaa *saattavat*, sil-
lä tutkimuksen tässä vaiheessa ei vielä voida tehdä lopullisia johtopäätök-
siä – kyseessähän voi olla myös musiikillisen arean ilmiö. Lisäksi esimer-
kiksi suomalaisten ja saamelaisten kansanmusiikissa *so-mi* ja *la-so-mi* erot-
tavat melkoisen selvästi omaksi ryhmäkseen muiden kansojen vastaaviin
sävelmiin verrattuna²¹⁵. Nuottiesimerkin 11 laulu opettaa lapselle musiik-
in tyypillistä ominaisuutta, jonka mukaan sävelet etenevät pareittain.
Nuottiesimerkissä 12 sävelet etenevät jälleen pareittain rinnastuksen peri-
aatteiden mukaisesti tasa- ja kolmijakoisten tahtilajien vaihtelusta huoli-
matta. Nuottiesimerkeissä 13 ja 14 sävelmän pareittain eteneviä säveliä
vastaavat toisinaan murrelmasäkeet. Nuottiesimerkissä 15 *la-so-mi* -sävel-
män parillisten sävelten vastakohtina ovat parittomat sävelet. Muista uni-
versaaleista on tutkimuksen tässä vaiheessa vielä ennen aikaista puhua.

11. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (Krasnopol'skaja 1977, 36 muunnettuna)

Kalevala 1970

Ke - nen tä - mä pel - to?
Pei - po - sen pel - to.
Mil - lä tä - tä muo - ka - ta - (h)an?
Kir - ve - hel - lä muo - ka - ta - (h)an. (jne.)

12. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 703)

Utsjoki

Pui - ko, pui - ko pui - ko, pui - ko, pui - ko pui - ko.

215 Aihetta on käsitelty laajemmin Väisänen 1938.

13. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (Rausmaa 1984, 58)


Koivisto 1957



Tuo- mas, Tuo- mas tui - jaa,
 Jo- ka nie- mes nii - jaa.
 Ke- nen hat- tu hal- le- roi- nen,
 ke- nen viit- ta vil- le- roi- nen?
 Kel- le mie tä- män ku- mar- ran,
 ke- nen kur- jan kul- kun pääl- le,
 ke- nen rau- kan har- ti- oil- le?

14. nuottiesimerkki, suomalainen loitsuävelmä (SKSÄV IV/1, 116; sanat SKVR VI/2, 5166)

Hevaa



Py- hä uk- ko ar- mol- li- ne,
 Ii- li- a py- hä i- sän- tä,
 Ty- e meil- le vee- ra- hik- si,
 Saa meil- le (— — — —?)

15. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 518; sanat Väisänen 1924, 43)

Hevaa



Laa- ri poi- ka, laa- tu poi- ka,
 Veis- ti suk- si- a syk- ky- sen,
 Laa- ri laa- tu poi- sik- kai- nen,
 Kai- ken ke- vään kap- la- hi- a.

6 SUOMENSUKUISTEN KANSOJEN MUSIIKKI-PERINNE

6.1 Korpus ja nuotinnokset

Työssäni olen keskittynyt ensisijaisesti suomalais-ugrilaisten kansojen perinteeseen, eikä tutkielmani pyri kattamaan koko uralilaisen kieliperheen sävelmistöä. Näin ollen samojedien lauluperinne jää vielä tässä vaiheessa tarkastelun ulkopuolelle.

Tutkimusmateriaalina käyttämieni laulukokoelmien notaatiotavat poikkevat toisistaan melkoisen suuresti. Mikäli olen joutunut nuotintamaan sävelmiä uudelleen, olen noudattanut unkarilaisten, virolaisten ja suomalaisten tutkijoiden käyttämiä notaatiotapoja, koska sävelmien vertailu helpottuu tällöin oleellisesti. Näissä tapauksissa pyrin siihen, että loppusävel (*finalis*) olisi pääsääntöisesti g^1 tai *do* olisi joko b^1 tai g^1 .

6.2 Sävel- ja sävelikköoppi

Suomensukuisten kansojen sävelmissä esiintyy piirteitä, jotka ovat löydettävissä kaikista kerrostumista. Tiettyjä piirteitä esiintyy vain muutamalla suomensukuisella kansalla tai ainoastaan jossakin suppeassa kerrostumassa. Seuraavassa keskityn tarkastelemaan oletettavasti suomalais-ugrilaiselta ajalta peräisin olevia piirteitä, jotka olivat – tai ovat edelleenkin – kaikille yhteisiä.

Joillakin sävelillä on ominaisuuksia, jotka liittyvät ainoastaan tiettyyn sävelikköön. Tämän takia on käytännöllistä tarkastella säveliä myös sävelikköihin sidottuina.

6.2.1 Yleinen säveloppi

Suomalais-ugrilaisessa musiikkikulttuurissa – kuten useimmilla nykyisiläkin suomensukuisillakin kansoilla – yhtä säveltä on vastannut yksi tavu. Sävelen karakteristisia tekijöitä ovat pituus, voimakkuus (painotus) ja laatu.

6.2.1.1 Sävelten pituus ja tahtilajit

Suomensukuisissa kielissä esiintyy enimmäkseen pitkiä tai lyhyitä vokaaliäänteitä, joiden lisäksi eräillä kansoilla esiintyy ns. redusoituja vokaaleja. Selkein jopa fonemaattinen ero pitkän ja lyhyen äänteen välillä on suomen kielessä. Kielitieteilijät olettavat, että kantakielen vokaalijärjestelmässä ei alunperin tunnettu vastakohtaparia lyhyt – pitkä. Pitkiä ja lyhyitä konsonanteja sen sijaan on tunnettu²¹⁶. Niinpä runoudessa pitkät ja lyhyet tavut ovat voineet ainakin periaatteessa erota toisistaan jo suomalais-ugrilaisella ajalla. On kuitenkin muistettava, että useiden suomalais-ugrilaisten kansojen runoudessa ei vielä nykyäänkään tehdä eroa pitkän ja lyhyen tavun välillä. Kaikilla suomensukuisilla kansoilla prosodiaa säätelää ensisijaisesti painotus. Musiikintutkimuksen kannalta on täten olennaisen tärkeää, että kielessä erotetaan toisistaan painollinen ja painoton tavu.

Suomensukuisissa kielissä pääpaino on tavallisesti ollut sanan ensimmäisellä tavulla ja sivupaino on esiintynyt kolmannella ja viidennellä tavulla, riippumatta tavujen pituuksista. Vertailevan musiikkitieteen kannalta olisi tärkeää tietää enemmän kielten prosodiasta. Kielen ja sävelmien prosodiasta on kuitenkin toistaiseksi olemassa niin vähän tutkimuksia, ettei asiasta voida tehdä minkäänlaisia johtopäätöksiä. Vaikuttaa silti ilmeiseltä, että jokaisessa suomensukuisessa kielessä tehdään ero painollisen ja painottoman, kenties myös pitkän ja lyhyen tavun välille.²¹⁷

Musiikkiin pätee edellä mainitsemani kieliopin ominaisuus, jonka mukaan pääpaino sijoittuu sanan ensimmäiselle tavulle ja sivupaino kolmannelle tavulle. Tästä johtuen säkeen alussa ei esiintynyt painotonta tavua.²¹⁸ Kohotahtia eivät tunne lainkaan marilaiset, mordvalaiset, udmurtit, komit, mansit ja hantit. Nuoremman kerrostuman virolaisessa ja suomalaisessa laulukulttuurissa kohotahti on jo käytössä, jälkimmäisessä tapauksessa tosin lähinnä vain riimillisissä lauluissa. Ne ovat kuitenkin jokseenkin varmasti myöhäisemmän ajan divergenssikehityksen tulosta, todennäköisimmin lainoja näitä kansoja ympäröivästä areasta. Vielä nykyäänkin on kohotahtille sijoittuvan sanan oltava mahdollisesti yksitavuisen ja lisäksi mielellään sidesana.

216 Hajdú 1989, 45–47

217 Runomittaa ovat tutkineet mm. Lönnrot 1985, Kodály 1906, Papp 1985, Négysesy 1977, Lányi 1977, Gáldi 1977, Lükő 1986, Leisiö 1986 ja Leino 1982. Tutkijat eivät kuitenkaan yleensä huomioi sävelmien ominaisuuksia. Poikkeuksen muodostaa ainoastaan Bárdos 1988, 42–65.

218 Vrt. Bartókin toteamus unkarilaisen musiikin vanhasta kerrostumasta. Bartók 1990, 19.

16. nuottiesimerkki (Krohn 1908–33, 3547)

Saarijärvi

(Ja) hal- pa ja ar- vo-ton o- len mi- nä vaan, kun
(Ja) sai- sin-ko lem- mes-tä tar- jo- ta sen, kun

ei o- le rii- u- a rin- nal- lain.
lem- mes- tä heh- ku- vi sy- nä- dä- mein?

17. nuottiesimerkki (Krohn 1908–33, 3573)

Sulkava

Kun her- rat ne heit- ti sen rau- tai- sen ren- kaan sen
niin Hei- no- lan Ma- tin kun- ni- a jäi sin- ne

Hei- no- lan Ma- tin kau- laan,
Ka- ta- ja- no- kan nau- laan.

Saamelaisten ja unkarilaisten sävelmissä esiintyy kohotahdin kaltaisia piirteitä, jotka kuitenkin vaikuttavat edellisistä riippumattomilta, sisäisen kehityksen tuloksilta²¹⁹. Tällaiset "kohotahdit" ovat lähinnä eräänlaisia "tukisäveliä", joiden funktioina on antaa intonaatio ja käynnistää laulu²²⁰.

18. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Bartók 1924, 54/a)

Tempo giusto, ♩. 108.

Ń Duny-hám, pár-nám de haj-lík, Bej-jebb ba-bám a fa-líg;

Ö - lel - jűk egy - mást haj - na - líg, Míg é - des a - nyánk a - lu - szik.

Myös saamelaisten joikujen aloitussävelen funktiona on selvästi varmistaa intonaatio. Ne ovat kuitenkin aitoja kohotahteja siinä mielessä, että säkeen viimeinen tahti lyhenee aloitussävelen keston verran.

219 Vrt. esim. Launis 1908, 638/a. Ensimmäisten sävelmökokoelmien notaation virheettömyydestä ei kohotahtien suhteen kuitenkaan voida olla varmoja. Olisikin syytä tutkia sitä, kuinka monessa sävelmässä esiintyy aitoja kohotahteja ja milloin kyseessä on puolestaan germaanisien musiikkikoulutuksen saaneen kerääjän lisäys.

220 Bartók on viitannut samanlaiseen ilmiöön Unkarin vanhan kerrostuman sävelmässä. Ks. Bartók 1990, 20.

19. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 492)

Jukkasjärvi



Sävelten kestoja on kolmenlaisia: lyhyitä, pitkiä (vrt. nuottiesimerkit 30 ja 31) ja pidennettyjä (vrt. nuottiesimerkki 48). Näistä kaksi ensimmäistä ovat toisilleen vastakohtia, kun taas pidennetty on sekä lyhyen että pitkän säveln vastakohta. Vaikuttaa varmalta, että varhaisen suomalais-ugrilaisen ajan lauluissa käytettiin enimmäkseen kestoiltaan lyhyitä säveliä. Virolaisessa, suomalaisessa ja saamelaisessa sävelkielessä on säilynyt lukemattomia määriä enimmäkseen kahdeksantavuisia sävelmiä, joissa ei ole pitkiä aika-arvoja.

20. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Launis 1930, 569)



21. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 135)

Soikkola



Myös muilta sukukansoilta löytyy runsaasti sävelmiä, jotka lienevät johdettavissa samanlaisiin muotoihin. Toisaalta suomensukuisissa kielissä rinnastetaan vanhastaan tavumääriltään eri mittaisia lauseita vierekkäin, jolloin niukasti tavuja sisältävään lauseeseen voidaan lisätä pitkiä säveliä (tai toisinpäin).

22. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (SKSÄV IV/2, 127)

Lavansaari



Pm: Hups, hups, Mar-tik-ke-ne, P: sielt' saat sar-tik-ke-ne.



Pm: Mist' on Mart-ti maal-le tul-lut? P: Mart-ti on tul-lut tai-va-has-ta.



Pm: Tuo-nut vit-sat tul-les-saan. P: Joil-la pie-nii piek-se-tään,



Pm: va-ka-hai-sii vaa-li-taan.

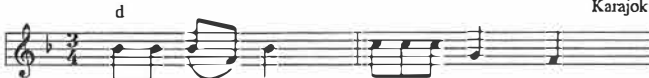
23. nuottiesimerkki, inkeriläinen häälaulu (Kiuru 1974, 447)

Inkèri

Oi, tul-kaa kok-ki-a kiit-tä-mää ja kiit-tä-mää ja
hy-vä kok-ki, kau-nis kok-ki, kau-nis kok-ki.

24. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Lauris 1908, 519)

Karajoki



Vil-le-cam vel al-le mu guo-de



mon maid aigom Amma-rik-kai.

25. nuottiesimerkki, marilainen kansanlaulu (Vikár 1971, 112)²²¹

♩ = 88



Mi-nul-la on re-ki oi-va,



Mi-nul-la on niin vir-ma ruu-na,



Mi-nul-la on niin kau-nis mor-si-an,



It-se o-len mus-ta-pää.

²²¹ Huomio kiinnitty 2. ja 6. tahteihin. Runon suomentaja on noudattanut marilaista tavumäärää uskollisesti.

Tähän mennessä löydettyjen sävelmännastusten perusteella on syytä olettaa, että jo suomalais-ugrilaisen musiikin varhaisina aikoina olivat kestoiltaan pitkät ja lyhyet säveleet eronneet toisistaan. Kiinteässä rytmissä etenevissä sävelmissä lyhyen ja pitkän sävelien suhde on 1:2. Lyhyt tavu on edelleen jaettavissa suhteessa 1:1/2 (vrt. nuottiesimerkit 22–25). Nämä kesto-suhteet voivat toteutua sekä tasa- että kolmijakoisissa rytmikuvioissa, mutta myös asymmetrisissä rytmikuvioissa. Tasajakoisten rytmien tahtilajeina ovat useimmiten 2/4 ja 4/4 (vrt. nuottiesimerkit 1, 3, 4, 22), kolmijakoisten rytmien tahtilajeina ovat tavallisimmin 3/4 (vrt. nuottiesimerkki 19), 3/8 ja 6/8:

26. nuottiesimerkki, mansilainen laulu (Kálmán 1980, 353)



27. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 16/b)

Inari



Tasa- ja kolmijakoisten tahtilajien lisäksi suomensukuisten kansojen sävelmissä on erilaisilla asymmetrisillä tahtilajeilla hyvin merkittävä asema. Tavallisin tahtilaji on 5/8:

28. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kodály 1945, 92)



29. nuottiesimerkki, mansilainen laulu (Väisänen 1937, 111)



30. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1980, 28)

Lu- llu- lu (jne.)

31. nuottiesimerkki, suomalainen morsiamen itkusävel (Laitinen 1960, 118)

Karjala

Pm: Suu- ret, suu- ret sun- tak - il- lat, P: suu- ret, suu- ret sun- tak - il- lat,

Pm: nuo i- loi- set sun- tak - il- lat, P: nuo i- loi- set sun- tak - il- lat,

On varsin todennäköistä, että ei-suomensukuiset kansat ovat omaksuneet sävelmiinsä 5/8-tahtilajin lähellä asuvilta suomensukuisilta kansoilta. Seuraavasta latvialaisesta sävelmästä voimme tunnistaa tahtilajin lisäksi piirteitä suomalaisesta itkusävelmästä:

32. nuottiesimerkki, latvialainen kansanlaulu (Vitolins 1971, 24)

Asymmetrisistä tahtilajeista 3/8 + 6/8 esiintyy tavallisimmin ambitukseltaan suppeissa suomalaisissa lauluissa:

33. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Kerschner 1962, 14)

Karjala

Ah- ti aal- to- si a- se- ta,

veen ku- nin- gas kuo- hu- ja- si,

34. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 55)

Hattuvaara 1877

d

Pn: Ter- ve, kuu, kumot- ta mas- ta
Päi- vä kul- ta koit- ta- mas- ta,

P: kau- nis, kas- vot näyt- tä- mäs- tä,
au- rin- ko yle- ne- mäs- tä!

5/8-tahtilajissa eteneviä lauluja voimme tarkastella myös siten, että tavujen pituussuhteet noudattelevat jakoja $2/8 : (1/8 + 2/8)$ tai $(1/8 + 2/8) : 2/8$. On mahdollista, että kriittisen tarkastelun myötä useiden laulujen ja lorujen sisältämien tavujen pituussuhteet osoittautuvat juuri tällä tavoin jakautuviksi. 3/8 + 5/8 -tahtilajissa eteneviä sävelmännastuksia on löydetty varsin runsaasti:

35. nuottiesimerkki, unkarilainen balladisävel (Kodály 1973, 494)

Poco rubato

Rá- kó- cin krou- vis- sa pen- ni- lä vii- nin saa.

Sin- ne- päin as- tel- lee köy- hä les- ki- vai- mo.

Nuottiesimerkkeihin 35–41 olen koonnut suomensukuisten kansojen sävelmistä tavattuja muita asymmetrisiä tahtilajeja. Niiden rakenteita tarkastelen segmenttiopin yhteydessä (ks. luku 6.4).

36. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Vargyas 1981, 25)

Ei nopeasti

r

Jöjj meg Du- na, jöjj meg, jöjj meg Du- na, jöjj meg

Vidzs el in- gem, vidzs el, vidzs el in- gem, vidzs el.

37. nuottiesimerkki, suomalaisen häärunon sävelmä (SKSÄV IV/2, 208)

Impilahti 1915



Pm: Sul- ha vil- jon veik- ko- se- ni, vie- lä veik- ko- a pa-rem- pi.

38. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Kershner 1962, 47)

Karjala



Pm: Mus- tel- gua jo ak- ku ru- kat,



P: Mus- tel- gua jo ak- ku ru- kat.

39. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 56)

Skuoritsa



Pm: On- kos vai- ke- a va- ris- ta, P: pa- la- vas- ta suu- ri pak- ko?

40. nuottiesimerkki, virolainen satusävelmä (Salve 1987, 147)



Kuk- ke- ri- kuu, kuk- ko- se- ni,
kul- ta- sul- ka, silk- ki- par- ta,
kat- sah- dap- pas ik- ku- nas- ta!

41. nuottiesimerkki, suomalainen morsiamen itkusävelmä (Sonninen 1967, 21)

Toivakka 1966

1

Pm: Ka- jo mui- ta miek- ko- sia, P: ka- jo mui- ta miek- ko- sia,

on- nen o- sal- li- si- a, on- nen o- sal- li- si- a.

Mä- nin toi- siin ta- loi- hin, mä- nin toi- siin ta- loi- hin.

Toi- sin uk- set ul- voi- vat, toi- sin uk- set ul- voi- vat.

Toi- sin vie- rö- ji ve- rä- jät, toi- sin vie- rö- ji ve- rä- jät.

Kuin on pit- kät pil- ven ran- nat, kuin on pit- kät pil- ven ran- nat.

Niin on pit- kät mun pi- ha- ni, niin on pit- kät mun pi- ha- ni.

Suomalaisille ominainen sisäisen kehityksen tulos 2/4+3/4 -tahtilaji²²² lie-
nee kehittynyt 2/4+2/4 -tahtilajista. Tähän viittaa se, että samanlaisia sävel-
miä löytyy sekä 2/4- että 2/4 + 3/4 -tahtilajeista. Täten ko. tahtilaji ei kuulu
diakronisesti asymmetristen tahtilajien ryhmään. On mielenkiintoista, että
2/4 + 3/4 -tahtilaji puuttuu lähes tyystin virolaisesta runonlauluperinteestä.
Tahtilajia pidetäänkin suomalaisena erilliskehityksen tuloksena.

42. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 99)

Tyrö

1

Ka- ler- vik- kö kyl- vi kag- roin,

Un- ~~m~~- mon ku- jan pe- rä- hän.

²²² 2/4+3/4 -tahtilajit merkitään yleensä 5/4 tahtilajiksi, jota prosodisista syistä ei voida hyväksyä.
Kesuura tulee nimittäin tahtien 2/4 ja 3/4 rajalle.

43. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 500)

Lempaala 1877

1

Ti- ai- selt' mie tii- jus- te lin,

Kyn- tö- ras- taalt' mie ky- se- lin.

44. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 499)

Sakkula 1888

1

Pm: Pääs- ky- läi- nen, päi- vän lin- tu,

P: päi- vän lin- tu, yön li- pak- ko.

Kestosuhde 1/8 : 3/8 on todennäköisesti uudemman kehityksen tulos ainakin pisteellisen neljäsosanuotin osalta. Siihen viittaavat unkarilaisen uuden tyylikerrostuman sävelmät²²³. Myös Bartók arvelee, että vanha unkarilainen laulutraditio omaksui pisteelliset aika-arvot uudemman laulutyylin kerrostumasta²²⁴. Huomauttaisin kuitenkin, että myös marilaisten laulus- tossa esiintyy mainittu pituusuhde, joskus jopa samassa sävelmäärin- nassuksessa²²⁵. Tämä voi puolestaan merkitä sitä, että rytmikuvio tunnet- taiisiin niin unkarilaisten kuin marilaisten ja ehkäpä vielä jonkin kolman- nenkin (lähinnä turkkilaisen) kansan keskuudessa. Toisaalta sen esiinty- minen saattaa olla myös kansojen erilliselämän samansuuntaisen kehityk- sen tulosta. Saamelaisissa sävelmissä esiintyvät vastaavanlaiset rytmiku- viot viittaavat samoin sisäisen kehityksen tulokseen. Suomalaisissa ja vi-

223 Esim. Bartók 1990, 95 ja 295

224 Bartók 1990, 21

225 Vrt. Kodály 1973, 24

rolaisissa runosävelmissä kesto-suhte 1/8:3/8 on joko venäläistä (45. nuottiesimerkki) tai balttilaista (46. nuottiesimerkki) lainaa.

45. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Asplund 1992, 21)

Soikkola 1906

Ei miun lau- lel- la, oi lau- lel- la pi- täi- si, si-
si- nä pit- kä- nä, oi pit- kä- nä i- kä- nä, ———

(K): lau- lel- la pi- täi- si, ———
pit- kä- nä i- kä- nä. ———

46. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Vikár 1985, 45)

Pm: ij. lan tul- len sis- kot ar- maat, kas- ke,
P: ij. lan tul- len lau- lun lau- laa, kas- ke,

Sävelten pituussuhde määräytyy joissakin unkarilaisissa sävelmissä 1/16-osien perusteella. Unkarilaiset tutkijat pitävät näitä useimmiten hitaita, 9/16-tahtilajeissa eteneviä melodioita levinneisyyden perusteella vanhakantaisina, vaikka niitä esiintyy myös romanialaisten keskuudessa.²²⁶ Fennoungriin vertailevassa musiikkitieteessä tutkijat eivät kykene vahvistamaan tätä kantaa ainakaan toistaiseksi, sillä tällaisia sävelmiä ei tiettävästi esiinny muilla suomensukuilla kansoilla.

Suomensukuisten kansojen sävelmistöissä on kerrostumia, joissa rytmii on joko vapaata tai se noudattelee puheen rytmii. Unkarilaisessa ammattikirjallisuudessa niitä nimitetään parlando-rubato -sävelmiksi. Tällaisia ovat enimmäkseen kaikkien suomensukuisten kansojen itkuvirret, obinugriilaisten tietyt myyttiset laulut ja unkarilaiset "hallgató" (= kuuntelevat) laulut. Näissäkin sävelmissä erottuu lyhyt ja pitkä sävel (joskaan ei välttämättä tarkasti edellä mainitussa suhteessa), jotka vaihtelevat melko vapaasti tavujen ominaisuuksien ja laulajan tunnelmien mukaan. Usein näiden sävelmien säkeiden lopussa esiintyy kuitenkin tavattoman pitkiä, pidennettyjä säveliä. Ero länsimaisen musiikillisen lausekkeen kadensaaliisiin (pitkiin) säveliin ilmenee siinä, että kadensaaliset sävelet säilyttävät

226 Vrt. Vargyas 1981, 93

loppuun asti tasaisen rytmin, kun taas suomensukuisten ja turkkilaisten pidennetyt sävelet luopuvat tasaisesta, laskettavasta poljennosta. Pidennettyjä säveliä voidaan käyttää jopa läpi kokonaisen säkeen, ja niistä sommiteltuja lauluja unkarilaiset talonpojat nimittävät *hallgatóksi*. Pidennetyt – eli kuuntelevat – sävelet ilmaisevat hiljaisuutta. Kansanmusiikin kerääjät eivät vielä toistaiseksi ole osanneet selvittää, tunnetaanko "kuuntelevia" säveliä muidenkin suomensukuisten kansojen parissa, vai ovatko ne siirtyneet musiikkikulttuuriin lainana turkkilaisilta.

47. nuottiesimerkki, unkarilainen tuutulaulu (Borsai 1983, 14)

Parlando, ♩ = 96

Mi- nä lau- lan lap- sel- le- ni,
 piek- sän kiel- tä pie- nel- le- ni,
 kc- zä- lin- nun kic- lo- scl- la,
 tal- vi- ras- ta- han ta- val- la.

48. nuottiesimerkki, unkarilainen balladisävelmä (Tervonen 1979, 2)

Parlando, rubato

Muu- ra- rit te mi- hin käyt- te kak- si- tois- ta?
 Me- nem- me, me- nem- me, et- si- mä- hän työ- tä.

49. nuottiesimerkki, marilainen kansanlaulu (Gerasimov 1978, 5)

50. nuottiesimerkki, mordvalainen kansanlaulu (Vikár 1985, 9)

Esilaulaja: 1

Lan-kaa keh-rää,

Kuoro:
lan-kaa keh-rää täs-sä ro-man Aks-ja,

oh-kais-ta lan-kaa.

51. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 542)²²⁷

Inari

m

Gum- pe bo- rai soag- no jiev- ja,
soag- nost vuolg- get im mun sä- ti

sap- pan cuo- pai kab- ba pæs- ka,
nun- nun- nu nu nun- nun- nu.

Kiinteässä rytmissä etenevissä lauluissa säkeiden pituudet eivät riipu tavujen pituuksista. Sen sijaan joidenkin kansojen runoudessa esiintyy lainalaisuuksia, jotka määräävät sen, minkätyyppisiä tavuja saa olla tietyssä säkeen kohdassa²²⁸. Tätä fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen ja prosodiaopin raja-aluetta on kuitenkin tutkittu erittäin vähän.

6.2.1.2 Sävelten laatu

Suomensukuisten kansojen vanhimpien laulujen sävelet ovat luonteeltaan vailla länsimaiselle tonaaliselle²²⁹ ajattelulle ominaista sävelhierarkiaa. Ne ovat olemassa ainoastaan rinnastettuina muihin säveliin, ja merkityksen ne saavat lähes yksinomaan siitä, kuinka ne suhteutetaan toisiinsa sävelmän eri segmenteissä. Tonaalisen ajattelutavan vastaisesti nämä sävelet ovat vailla erityisiä, omia ominaisuuksia, sillä sävelten kesken ei esiinny alistussuhteita³. Yksikään sävel ei vaadi purkautumista toiseen säveleeseen. Suomensukuisten kansojen vanhakantaisten sävelmien sävellillä ei ole yksilöllisiä ominaispiirteitä, mutta sitä vastoin esimerkiksi duuri- tai molli-asteikkojen sävellillä on jokaisella omia ominaisuuksia. Tästä syystä niille saatettiin antaa sointuopissa nimityksiä juurisävel, perussävel, johtosävel, dominanttisävel jne. Tällaisista nimityksistä voidaan havaita, että länsieurooppalaiset musiikkitermit kertovat jo itsessään varsin selvästi duuri-molli -tonaliteetin sävelten alistussuhteista. - Ja todellakin: esimerkiksi johtosävel vaatii ilman muita säveliäkin purkautumista tooniin, ja duuriasteikon neljäs sävel pyrkii etenemään alas kolmannelle asteelle (terssille). Asteikon neljäs ja kuudes aste ja toisaalta viides ja seitsemäs aste ovat keskenään sukulaisia. Suomalais-ugrialaisten kansojen musiikin sävellillä ei esiinny tällaisia ominaisuuksia. Tällaisen eron Unkarin ja

²²⁷ Lisäesimerkkejä suomensukuisten kansojen kuuntelevista sävelmistä (?-merkki laulun numeron edessä tarkoittaa epävarmaa rinnastusta): Kerschner 1962, 12, ?20, SKSÄV IV/2, 216, 221 (suomal.); Salve-Rüütel 1989, ?58, ?59 (virol.); Väisänen 1948, 49, 50, 60, 61 (md.); Vikár 1971, 69 (mar.); Travina 1973, ?16 (kom.); Vikár 1989, 103, 167 (udm.); Väisänen 1937, 168 (hant.); Väisänen 1937, 2, Lázár 1986, 5 (mans.); Kodály 1973, 7, 8, 11 (unk.). Nuotinnoksissa esiintyviä säveliä on todennäköisesti laulettu huomattavasti pitemmin aika-arvoin. On nimittäin todettu, ettei laulaja talennustilanteessa mielellään venytä laulamiaan säveliä, vaan hän pyrkii selviytymään tehtävästään mahdollisimman nopeasti.

²²⁸ Vrt. esim. Leisö 1986

²²⁹ Lippuksen terminologian mukaan: vailla kolmatta dimensiota. Lippus 1995, 150.

Länsi-Euroopan maiden musiikkikulttuureissa huomasi Béla Bartók jo vuonna 1931 kirjoittamassaan artikkelissa. Siinä hän kirjoittaa oman sävellystyönsä periaatteista ja unkarilaisen musiikin septimistä näin (suomenos minun)²³⁰:

"Itä-Euroopan talonpoikaismusiikissa piili myös muita mahdollisuuksia: niiden omaeräiset melodiset käännteet johtivat uusiin harmonisiin ajatuksiin. Esimerkiksi septimin esiintyminen konsonanssina on johdatettavissa takaisin siihen, että pentatonisissa sävelmissämme septimi esiintyy terssin ja kvintin kanssa tasa-arvoisena intervallina. [...] Tämän takia on vain luonnollista, että koska olemme kuulleet lukemattomia kertoja nämä intervallit melodioissa [horisontaalisesti] tasa-arvoisina, niin pyrimme kuulemaan samat intervallit myös soinnuissa [vertikaalisesti] tasa-arvoisina. Olemme toisin sanoen yhdistäneet nämä neljä säveltä²³¹, ja soitamme ne yhtä aikaa siten, että muodostunut sointu ei vaadi purkautumista mihinkään toiseen sointuun. Näin saamme näistä neljästä sävelestä konsonoivan soinnun. Vanhoille sävelmillemme ominaiset kvarttihyppyt ovat innoittaneet muodostamaan sävelistä kvarttisointuja [...]"²³²

230 Bartók 1989, 143. Vrt. myös Lükö 1992, 44.

231 Kyseiset "neljä peräkkäistä säveltä" ovat: *la-so-mi-do(la)*. Esimerkki Bartókin teoksesta Unkarilaisia kuvia (Magyar képek):

232 Vrt. esimerkiksi seuraavat teokset: Bartókin Konserto orkesterille (teoksen aloittavat neljä ensimmäistä säveltä); Bartókin kuoroiteos Leivänpaisto; Kodály'n Tizenöt kétszólamú énegyakorlat:

Bartókin Transilvanialaisia tansseja (Erdélyi táncok):

Duurisävellajissa etenevän melodian sävelistä osaamme ennustaa, milloin lauseke tai fraasi joko päättyy tai on puolivälissä. Esimerkiksi dominantin jälkeen seuraa sävelmän loppu, toonika. Suomensukuisten kansojen musiikki virtaa tähän verrattuna päättymättömästi ja ajattomasti, sillä mikään melodian sävelistä ei anna meille viitteitä siitä, missä vaiheessa etenemistä laulu on. Ainoan poikkeuksen muodostavat lopukkeisiin liittyvät eräät sävelet, mutta edes niiden kohdalla ei synny sävelten välisiä keskinäisiä alitussuhteita.

Äänneoppia käsittelevässä luvussa (3.4.2.2.) olen jo todenut, että suomensukuiset kansat eivät tunne Länsi-Euroopan käsitteitä korkea ja matala, vaan niiden sijasta käytetään vastakohtaparia ohut ja paksu. Tarkastelen nyt asiaa musiikin kannalta. Unkarin kylissä erotetaan nykyäänkin kahden kirkon²³³ kellon äänet toisistaan termeillä "vastag" – "vékony" (= paksu – ohut). Transilvanian kyläläiset²³⁴ eivät osanneet vastata esittämäni kysymykseen: "Kumpi on korkea ääni: paksu vai ohut". Äänen paksuuden ja ohuuden mielteen jälkiä löytyy suomen kielestäkin, joskaan ei kovin runsaasti. Seuraavassa muutama esimerkki Nykysuomen sanakirjasta, jonka mukaan sanalla paksu tarkoitetaan:

"3. äänestä: samea, matalan täyteläinen tms. | Äänessä paksu sointi. Yritti puhua, mutta kuuli oman äänensä karheana ja paksuna. [...] – Hämäläismurteiden paksu l."

Sanalle ohut Nykysuomen sanakirja antaa seuraavia määritelmiä:

"äänestä;)(täyteläinen. | Vanhus puhui ohuella äänellä. [...] Kaukaa kuului tanssin jyske ja viulun ohut vingutus. (...)"

Muissa kielissä kyseinen vastakohtapari on paljon yleisempi kuin Suomessa. Yleistäen voimme todeta, että suomensukuisilla kansoilla ohutta ääntä esiintyy naisilla, lapsilla, jännittyneellä ihmisellä, pienillä kirkonkelloilla ja saduissa pienillä eläimillä sekä linnuilla. Paksua ääntä esiintyy miehillä, rauhallisella ihmisellä, isoilla kirkonkelloilla ja saduissa esimerkiksi sudella ja karhulla²³⁵. Musiikin kannalta tärkeintä on se, että ohutta ääntä esiintyy jännittyneillä, paksua puolestaan rauhallisilla ihmisillä.

Todisteita löytyy myös siitä, että nämä kansat ymmärtävät käsitteet korkea ja matala päinvastaisessa merkityksessä siten, että paksu sävel onkin korkealla, ohut puolestaan matalalla. Unkarilainen karjapaimen puhui karjankelloistaan seuraavasti (kirjoitan sen unkariksi, sillä sitä vaativat tekstin runollisuus, rytmi ja samanpituiset, rinnasteiset puheen jaksot): "Van nekem egy szükszájú, jeges szavú harangom. Ennek a szava a legvastagabb. A többi mind alájaszól rendre, egyik a másikának." (Sanatarcasti suomennettuna: "On minulla yksi kapeasuinen, jääsanainen kello. Tämän sana [= ääni] on paksuin. Loput kaikki puhuvat [= soivat] järjestyksessä, toinen toisensa jälkeen sen alle."²³⁶)

233 Useimmissa Unkarin kylissä on monia kirkkoja, sillä osa unkarilaisista kuuluu katoliseen ja osa puolestaan protestanttiseen kirkkoon.

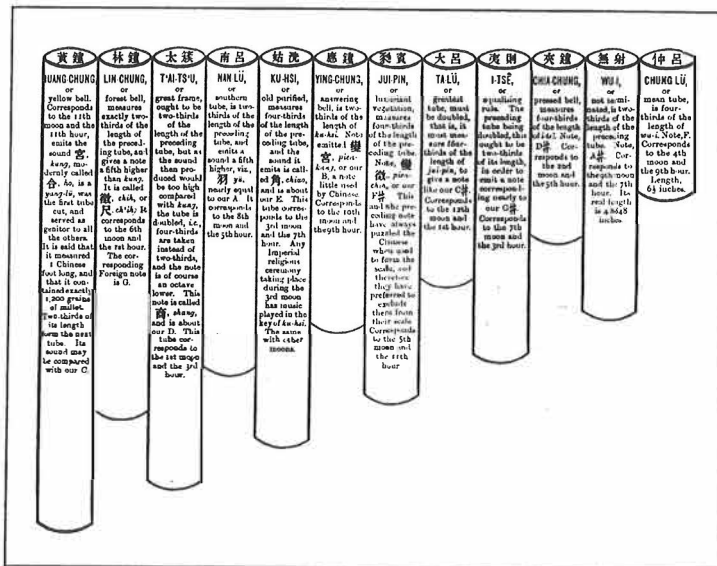
234 Kádár 1982

235 Lisää: Lükő 1970.

236 Lükő 1970, 1 tai Luby 1942, 121

Jos tarkastelemme aasialaisia musiikinteorioita, niin löydämme samanlaisia tietoja sävelten korkeussuhteista. Seuraava tarunomainen kertomus kuvailee miehen ja naisen äänten suhdetta: "Keisari Huang Ti lähetti 2697 e.Kr. oppineen miehen, Ling Lunin, etsimään oikeita säveliä säveljärjestelmään. Ling Lun matkusti länteen, ja kun hän saapui Yüan Yü-vuoren juurelle, hän taittoi bambunruokoja Chieh Ch'i -laaksossa ja viritti ne Feeniks-linnun laulun mukaan. Uroksen laulusta hän johti kuusi nousevaa säveltä ja naaraan laulusta kuusi laskevaa."²³⁷

Se bambupukien (lü) järjestyskaavio, joka tuottaa lü-säveljärjestelmän (J.A. van Aalstin teos *Chinese Music*, 1884).



Myös suomalaisten mielestä ohut sävel on alhaalla, paksu puolestaan ylhäällä. Viisikielistä kantelettakin pidetään sylissä sen mukaan: lyhyet kielet sijaitsevat soittajaan nähden alhaalla, pitkät kielet ylhäällä. Länsieurooppalaisen musiikkikoulutuksen mukaan kannelta pidetään väärinpäin, mikä aiheuttaakin kanteleensoiton opiskelun alkuvaiheessa ongelmia opiskelijalle. Hän yrittää hakea säveliä kanteleen väärästä päästä.²³⁸ Toisin sanoen suomalaisetkaan eivät alunperin ymmärtäneet käsiteparia *korkea < > matala* sävel. Mikäli suomalaiset olisivat mieltäneet säveliä korkeiksi ja mataliksi, niin kanteleen pitäisi olla sylissä sen mukaan: ohuet (lyhyet) kielet ylhäällä, paksut (pitkät) alhaalla.

On mielenkiintoista, että jopa Helsingissä painettu virsikanteleopas²³⁹ sijoittaa alemman seitsemännän asteen merkiksi viivan numeron seitsemän yläpuolelle eikä suinkaan alapuolelle:

237 Malm & Norrström 1978, 416. Kauko-Idän kansojen tavasta mieltää sävelkorkeuksia ks. Lükö 1970/b.

238 Tästä syystä olisikin hyödyllistä laatia ainakin kanteleensoiton oppikirjojen nuotit kanteleen asennon mukaisesti.

239 Ehrström 1837, 1

Seuralunta.

D+2-3-6-7.

5	6	5	4	5	1	3	4	5	
Her	=	=	=	=	=	=	=	=	ra,
5	6	5	4	3	2	1	2	+7	1
ar:	mah:	da	mei	=	=	dän	pää:	lem:	me!
5	4	5	8	7	8	7	6	5	4
Kriš	=	=	=	=	=	=	=	=	te,
5	6	5	4	3	2	1	2	+7	1
ar:	mah:	da	mei	=	=	dän	pää:	lem:	me!
1	2	3	2	1	7	3	4	5	
Her	=	=	=	=	=	=	=	=	ra,
5	6	5	4	3	2	1	2	+7	1
ar:	mah:	da	mei	=	=	dän	pää:	lem:	me!

Samanlainen käytäntö nuotintaa matalia ja korkeita ääniä on löydettävissä myös islantilaisista kansanlaulukokoelmista. Kokoelmien laatijat ovat nuotintaneet kaksiäänisen melodian siten, että alääni on kirjoitettu ylemmälle ja ylä-ääni alemmalle viivastolle²⁴⁰. On todennäköistä, että nykyisen länsieurooppalaisen musiikkitieteen noudattama käytäntö nuotintaa korkeita ja matalia säveliä on ainakin Pohjoismaissa suhteellisen uusi menetelytapa.

Kunningjar Kristi þá.

Bassus	
Tenor	

Kunn-ingj - ar Krist - i þá kross-in-um langt í

Kielitieteen tutkimustulokset paljastavat meille myös, että suomensukuisten kielten fonetiikassa läheinen tai lähestyvä ääni on ohut, kaukainen tai poistuva on taas paksu. Kuulon avulla osaamme erottaa lähestyvän ja poistuvan esineen äänen laadun (ns. Dopplerin ilmiö). Mutta myös lauletaessa tuntuu äänihuulien toiminta. Kun lauletaan ohutta ääntä, niin äänihuulet kiristyvät voimakkaammin. Jos lauletaan paksua ääntä, niin äänihuulet rentoutuvat. Ainakin suomensukuisten kansojen äänenmuodostus perustuu juuri äänen säätelylle joko paksummaksi tai ohuemmaksi. Kun unkarilainen talonpoika haluaa laulaa ohutta ääntä, niin hän vaistomaisesti kiristää äänihuuliaan kapeiksi; hän ei suinkaan nouse varpailleen saavuttaakseen "korkean sävelen", kuten länsimaista opetusta saanut koululainen. Jos kuunnellaan tarkasti esimerkiksi mongolien²⁴¹, Kuolan saamelaiten tai samojedien laulua, niin havaitaan helposti tällaista äänihuulien toimintaa silloin, kun sävelkorkeus ei muutu, mutta paksuus kylläkin.

²⁴⁰ Porsteinsson 1906-09, 802

²⁴¹ Vargyas 1967

Länsi-Euroopan musiikkikulttuurissa kasvanut havaitsee tämän vain äänensävyyn muutoksena.

Länsi-Euroopan musiikkikulttuureissa sävelten jaottelu korkeaksi ja matalaksi on toimiva ja pätevä järjestelmä, mutta suomensukuisten kansojen musiikin tutkimuksessa käsitepari tuottaa joitakin ongelmia. Pelkät sävelet sinänsä voivat tarkoittaa ainoastaan läheistä tai kaukaista. Jos minua koskettaa jokin asia, niin se on lähellä minun sydäntäni: olen jännittynyt, jolloin puhun tai laulan ohuella äänellä. Jos laulu ei ole kovinkaan jännittävä, tai jos laulan vain pakosta, ilman kiinnostusta, niin silloin ääneni on paksu. Tältä osin länsieurooppalaiselle musiikille kehitetty nuottiviivasto (jossa korkeat sävelet kirjoitetaan ylös ja matalat sävelet alas) sijoittaa sävelet suomalais-ugrilaisten musiikkikulttuurien osalta väärinpäin, sillä kun nuottia pidetään kädessä, niin korkeat sävelet ovat kaukana ja matalat lähellä. Lisäksi, jos säveliä kirjoitetaan korkeussuhteita kuvaavaan järjestelmään, niin ohuiden sävelten pitäisi olla alhaalla ja paksujen ylhäällä. Kiinan ja Intian musiikkitieteessä ei tällaisia ongelmia esiinny, sillä siellä ei käytetä länsieurooppalaista notaatiota. Kiinalaiset ja intialaiset eivät nimitäin käytä viivastoa, vaan kirjoitusmerkkejä, jotka eivät kerro sävelten absoluuttisista korkeuksista mitään, vaan ainoastaan sävelten keskinäisistä suhteista. Suomensukuisten kansojen musiikkia tutkivalle henkilölle saataisivat solmisaatiomerkit olla nuottiviivastoon verrattuna verrattomasti käytännöllisempi tapa merkitä säveliä, sillä ne eivät myöskään ilmoita sävelien absoluuttisia korkeussuhteita.

6.2.2 Säveliköt ja säveloppi

Tähän mennessä tehtyjen sävelmäärinnastusten ja vertailututkimusten perusteella voidaan todeta, että suomensukuisilla kansoilla esiintyvät vanhastaan seuraavat säveliköt tai sävellajit:

1. Anhemitoninen pentatoniikka (ambitukseltaan joko suppea tai laaja)



2. Hemitoninen pentatoniikka (ambitukseltaan joko suppea tai laaja)



3. Suomensukuinen pentakordi



- 4a. Balttilainen pentakordi 1



4b. Balttilainen pentakordi 2

5. Muinaislaavilainen tetra- ja pentakordi, esim.²⁴²

* = päätössävel

Lisäksi esiintyy duuri- ja mollisävellajeja sekä kirkkosävellajeja (moodeja), joita tosin on omaksuttu kansansävelmiin vasta suhteellisen myöhään. Näin ollen emme voi pitää niitä yhteisenä perintönä. Eri sävelikköjä on toisinaan vaikea erottaa toisistaan varsinkin, jos sävelmät ovat ambitukseltaan suppeita tai jos melodiaan liittyy sävelikköön kuulumattomia säveliä. Todisteina vanhojen sävelikköjen omaperäisyydestä ovat niille ominaiset *sävellassosiaatiot*, jotka myös helpottavat sävelikköjen tunnistamista. Suomensukuisten kansojen musiikkikulttuurien sävellassosiaatiot ovat länsieurooppalaiselle duuri-molli -järjestelmälle vieraita, ja niitä tarkasteli ensimmäisenä Lükö. Sävellassosiaatioteoriaansa hän selvitteli anhemitonista pentatoniikkaa koskevien tutkimustensa yhteydessä²⁴³. Lükö totesi, ettei pentatoninen sävelikkö ole suinkaan puutteellinen sävellaji – siitä ei siis *puutu* mitään säveliä. Niinpä pentatonisessa järjestelmässä esimerkiksi *so-mi* ja *do-re* ovat vierekkäisiä säveliä (sekunteja). *So-mi* on pentatonisuudessa suuri, *do-re* puolestaan pieni sekunti. Toisin sanoen, pentatonisuudessa erotetaan toisistaan pieniä ja suuria intervalleja – aivan kuten seitsemän sävelen asteikkoihin perustuvassa länsimaisessa sävellajijattelussa-kin. Suomensukuisten kansojen sävelikköjen yhteydessä käytetään samoja intervallinimityksiä kuin tavanomaisten seitsensävelisten sävellajienkin yhteydessä, mikä saattaa aluksi tuottaa sekaannuksia. Olennaista onkin ymmärtää, että 5-säveliset säveliköt ovat täydellisiä asteikkoja, joista todellakaan ei *puutu* yksikään sävel. Sävelikköjen intervalleja ja niihin liittyvää terminologiaa selvittelen luvussa 6.2.3. Tässä vaiheessa esittelen vain yhden esimerkin. Pentatonisuudessa *la-mi*, *so-re* sekä *mi-do* ovat peräkkäisiä terssihyppyjä alaspäin. Vaikka nuottiesimerkin 52 suomalaisessa riimillisessä kansanlaulussa esiintyykin sävelikköön kuulumaton sävel (merkitsin sen *:llä), niin olennaista on se, että laulaja mieltää sävelmän hypyt terssi-likkeinä²⁴⁴:

242 Lisää: Kádár 1994.

243 Lükö 1942

244 Kyseessä ei ole sattuma, sillä ko. sävelmälle löytyy lukuisia toisintoja eri puolilta Suomea. Vrt. esim. Krohn 1908–33, ss. 3554, 3548, 3987, 3574, 3507.

52. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Krohn 1908–33, 3550)

Savo

1

Mi-tä si-nä hel-lu-ni, meil-le tu-lit niin
kun si-nä ru-pe-sit maa-il-man äm-mäin

*

su-loi-si-a jut-te-le-maan,
jut-tu-ja kuun-te-le-maan?

Unkarin Tiedeakatemia järjesti vuonna 1965 tieteellisen symposiumin, jossa jokainen osanottaja myönsi Lükön ajatukset oikeiksi. Tutkijoiden oli kuitenkin käytännössä hyvin vaikea irrottautua länsimaisen musiikkitieteen opeista. Niinpä esimerkiksi Vikár pitää Lükön väittämiä periaatteessa oikeutettuina, mutta Vikárin mielestä perinteisellä viidelle nuottiviivalle perustuvalla notaatiotavalla voidaan tuoda ilmi kaikki suomensukuisten kansojen sävelmiin sisältyvät tunnuspiirteet. Jos laulut kirjoitettaisiin kolmelle viivalle, niin ainoastaan asialle vihkiytyneet tutkijat kykenisivät ymmärtämään niitä. Lopputuloksena syntyisi ainoastaan kaos notaatiokäytännössä.²⁴⁵

Olen itse kuitenkin sitä mieltä, että kolmelle nuottiviivalle perustuva notaatiotapa voisi soveltua erinomaisesti suomensukuisten kansojen sävelmien nuotintamiseen. Mitään kaaosta ei synny, jos jokainen tutkija omaksuu alusta lähtien samanlaisen notaatiotavan, ja ymmärtääkseni myös "asialle vihkiytymättömät tutkijat" kykenevät varsin kivuttomasti ymmärtämään notaatiotavassa käytetyn logiikan. Olen esittänyt seuraavalle mordvalaiselle sävelmälle kahdenlaista notaatiotapaa²⁴⁶:

53/a nuottiesimerkki, mordvalainen sävelmä (Väisänen 1948, 113)

53/b nuottiesimerkki, mordvalainen sävelmä

²⁴⁵ Vikárin kanssa käyty keskustelu Debrecenin fennougristikongressissa 1990.

²⁴⁶ Kádár 1990, 61

Onko samantekevää, minkälaista notaatiotapaa käytetään? Tutkijoiden on nähdäkseni otettava huomioon ainakin seuraavat ongelmat, joihin perinteisen länsimaisen konserttimusiikin tutkija ei törmää.

1) Tutkijan on otettava selvää siitä, kuinka laulaja itse kuulee laulun, ja kuinka samaan musiikkikulttuuriin kuuluva kuuliija kokee kuulemansa laulun. Tutkijan on samaistuttava tutkimaansa – hänelle kenties vieraa-seenkin – musiikkikulttuuriin ja selvitettävä, mitä laulajan ja kuuntelijan musiikillisessa ajattelussa tapahtuu. Hänen on muodostettava johtopäätökset riippumatta länsimaisen musiikkitieteen konventioista. Vaikka tutkija pitäytyisikin perinteisessä notaatiotavassa, niin sävelmien analysointi on silti suoritettava aina kulloisenkin säveljärjestelmän ja -kielen sääntöjen mukaisesti. Juuri tämän takia esimerkiksi Vikárin esittämiä analyysejä marilaisten laulujen rakenteesta²⁴⁷ ei voida enää nykyisin hyväksyä. Hän nimittäin määrittelee sävelmien lopukkeita huomaamatta lainkaan, ettei laulujen sävelikköihin kuulu lainkaan 7. astetta. Toisin sanoen hän tarkastelee sävelmiä perinteisten seitsensävelisten sävellajien valossa, jolloin tulokset antavat kerrassaan vääriä tietoja laulujen tosiasiallisesta luonteesta.

2) Tutkijan on noudatettava äärimmäistä huolellisuutta sävelikköjä luokitellessaan. On mahdollista, että tutkija ei kykene tunnistamaan sävelmien rakenteita. Nuottiesimerkkien 151, 153, 154, 155, 156, 157, 159b ja 160 laulut tuottavat ongelmia, jos niitä yritetään analysoida perinteisen molli-sävellajin puitteissa – kuten usein on tehty. Jos sävelmiä sen sijaan tarkastellaan pentatonisessa säveljärjestelmässä, niin havaitaan välittömästi niiden keskinäinen sukulaisuus. Ne voivat olla sukua toisilleen jopa geneettisesti, sillä pentatonisuuden lisäksi niille ovat ominaisia lopukkeissa esiintyvät kaksi peräkkäistä terssiä (tai niiden inversio).

3) Duuri-molli -järjestelmän sisäistäneen tutkijan on vaikeaa – ellei suorastaan mahdotonta – tunnistaa geneettisesti yhteen kuuluvia sävelmiä, mikäli ne esiintyvät samassa säveljärjestelmässä, mutta transponoituna eri säveltasolle. Otan esimerkin Lükön tutkimuksesta. Jos tutkija kuulee sivulla 70 esitetyjen rinnastusten 2a–c sävelmät duuri-molli -järjestelmän puitteissa, niin hän ei voi mitenkään havaita, että 2c on itse asiassa lähes täsmälleen sama sävelmä kuin esimerkeissä 2a ja 2b, ainoastaan transponoituna (pentatonisessa järjestelmässä) terssiä alemmaksi. Näiden sävelmien sukulaisuuden havaitsee vain pentatonisuuden ja sen intervallijärjestelmän sisäistänyt henkilö.

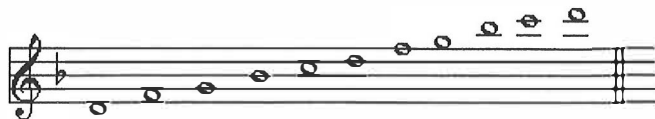
Erilaiset säveljärjestelmät ovat osa elävää kulttuuria niille, jotka elävät jatkuvasti niille pohjautuvissa musiikkikulttuureissa. Aivan sama koskee myös kielen merkkijärjestelmiä. Kuuntelemalla tarpeeksi runsaasti vieraan musiikkikulttuurin säveljärjestelmiä niistä alkaa vähitellen muodostua tottumus: vieraaseen säveljärjestelmään ikään kuin "pääsee sisälle". Näin on käynyt monille suomensukuisten kansojen säveltäjille, jotka olivat niin paljon tekemisissä kansansävelmien parissa, että niiden sisältämät länsimaiselle musiikkitraditiolle vieraat elementit alkoivat tunkeutua heidän omiin sävellyksiin. Niinpä nämä säveltäjät alkoivat säveltää vanhojen sävelikköjen sisältämien sävelassosiaatioiden mukaisesti.

²⁴⁷ Ks. esim. Vikár 1971, 24.

6.2.2.1 Anhemitoninen pentatoniikka (ap)

Anhemitonisella pentatoniikalla tarkoitetaan sävelikköä, jossa esiintyy (perinteisellä musiikkiterminologialla ilmaisten) pieniä terssejä ja suuria sekunteja mutta ei lainkaan pieniä sekunteja. Sävelikkö rakentuu viidestä sävelestä.

54. nuottiesimerkki



mi,- so,- la,- do- re- mi- so-la- do'- re'- mi'

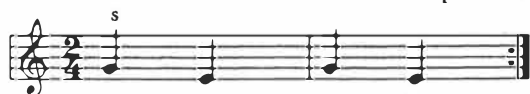
Anhemitoninen pentatoniikka on ihmiskunnan vanhimpia, tärkeimpiä ja eniten tutkittuja sävelikköjä. Sitä esiintyy kansoilla, joiden sävelmissä ei muuten ole havaittavissa geneettistä yhteenkuuluvuutta. Tutkijat olivat pitkään vakuuttuneita siitä, että anhemitoninen pentatoniikka on universaali ja diatonista järjestelmää edeltävä kehitysaste. Sävelikön yleisyyttä on usein perusteltu yläsäveljärjestelmän avulla, kuten diatonisuuttakin. Vaikka sävelikkö tunnetaan hyvin lukuisten kansojen parissa, niin nykyään anhemitonisen pentatoniikan asemaan sävelikköjen joukossa suhtaudutaan varovaisemmin. Anhemitonisen pentatoniikan rinnalle on nimittäin löydetty muitakin yhtä vanhoja sävelikköjä kuin pentatoniikka, joiden rakenteita ei pystytä selittämään yläsäveljärjestelmän avulla – ja vaikka pystyttäisiinkin, niin nämä teoriat unohtavat tyystin ihmisen psyyken, joka ei välitä fysiikan tosiasioista. Vaikuttaa ilmeiseltä, että suomensukuisten kansojen anhemitoninen pentatoniikka on samaa kantaa kuin muiden Euraasian kansojen vastaavat säveliköt, jotka puolestaan ovat kulkeutuneet heille todennäköisesti Kiinasta eräiden turkkilaisheimojen välityksellä. Kun kyseessä on näin yleinen sävelikkösystemi, niin sävelmän tutkiminen ei tietenkään voi rajoittua pelkästään sävelikötutkimukseen. Vertailevan musiikkitieteen kannalta on olennaista löytää sävelmästä pentatonisten piirteiden lisäksi sellaisia aineksia, jotka ovat ominaisia ainoastaan sille musiikkikulttuurille, jota sävelmä edustaa. Kahden erilaisen musiikkikulttuurin käyttämät pentatoniset säveliköt voivat hyvinkin vaikuttaa nuottipaperilla samanlaisilta vaikka tosiasiasa niiden sisältämät sävelten suhteet voivat poiketa toisistaan hyvinkin paljon. Lisäksi samassa sävelikössä etenevät laulut poikkeavat eri musiikkikulttuurissa toisistaan myös rakenteiltaan, melodioiltaan ja rytmeiltään.

Varsinkin läntisillä suomensukuisilla kansoilla esiintyy satunnaisesti sävelmiä, joissa käytetään pelkästään anhemitonisen pentatoniikan säveliä, mutta jotka eivät kuitenkaan kuulu vanhimpien sävelmien kerrostumaan. Tällaiset melodiat voivat olla diatonisia sävelmiä, joista jostain syystä puuttuvat asteikon neljäs ja seitsemäs aste (*ti* ja *fa*). Sävelmien diatonisuus tulee ilmi siinä, etteivät sävelet käyttäydy pentatonisen sävelikön edellyttämällä tavalla, vaan ne heijastavat diatonisuudelle ominaista ajattelutapaa. Sävelmä saattaa esimerkiksi edetä kolmisointujen sävelien mukaisesti, me-

lodia kiertelee dominantin ja subdominantin säveliä jne. Tällaiset yleiseurooppalaisina sävelminä pidettävät melodiat tunnistaa helposti myös levinneisyyden perusteella, sillä niitä esiintyy lukuisilla eri kansoilla, joiden musiikkikulttuureilla ei ole mitään tekemistä toistensa kanssa. Esimerkkejä näistä yleiseurooppalaisista sävelmistä löytyy monista lapsille lauletuista sävelmistä, jotka näennäisesti etenevät pentatonisen sävelikön (tai sen osan) puitteissa.

55. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (Kádár)

Lapua 1990

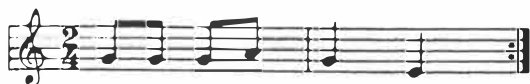


Sah - haa, höy - lää,
tuk - kaa tuu - tii,
hän - tä hei - luu,



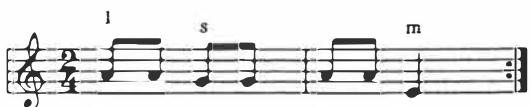
töp - pis-tä töp - pis-tä töp - pis - tä.

56. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (Kádár)



Kö - rö, kö - rö, kie - rää.
Mi - hin - kä sua vie - rähän?
Per - naal - le Troi - jahan,
korp - pu - ja syö - mähän.

57. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (Laaksonen-Salo 1983, 54)



Sou - ve - taan - pas So - ro - laan,
Y - li pel - lon Po - ro - laan.
Po - ro - las on mus - ta lehmä
val - ke - a on va - sik - ka.
Ak - ka al - la lyp - sä - mässä
uk - ko vie - res' kyk - ki - mässä.
Min - kä ak - ka al - ta sai,
Uk - ko rynt - ty ryy - päs' kaikk'.

58. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (SKSÄV IV/2, 26²⁴⁸)

Laihia 1902

Pom, pom po- ka- raas- ta,
 siell' on kak- si ka- ka- raas- ta,
 yk- si In- ti, toi- nen Ant- ti,
 kol- mas po- ro pus- si,
 nel- jäs Tuh- ka- Jus- si

59. nuottiesimerkki, virolainen leikkilaulu (Rüütel 1985, 98)

Ne pei- kot tu- le- vat loi- tol- ta, ai- tii- ai- tii- ai- taa.

60. nuottiesimerkki, unkarilainen lastenlaulu (Erdélyi-Rauhala 1979, 23)

Pik- kui- nen kis- sa nü- tyl- lä kul- kee.
 Val- koi- nen verk- ko tien sil- tä sul- kee.
 Hoh- ta- vat on hel- met ver- kon sil- mu- kois- sa,
 vaan kun nü- tä kos- ket- taa, ne ovat- kin jo pois- sa.

Myös seuraava sävelmä vaikuttaa etenevän pentatonisessa sävelikössä, eikä siinä esiinny edes pien-säveltä. Silti melodia paljastuu kristillisen kirkon liturgiasta opituksi, joten sitä emme voi yksiselitteisesti luokitella pentatoniseksi sävelmäksi:

61. nuottiesimerkki, virolainen lastenlaulu (Salve 1987, 154)

Recitativo

Palvelin minä rikasta miestä, rikasta miestä ja vii- sas- ta.
sain mi- nä ku- kon pal- kas- ta- ni.
(...) Kukko sanoi: kuk- ku- luu- raa!

Seuraava häälaulu voitaisiin tulkita jopa kahden erilaisen pentatonisen järjestelmän mukaisesti, jos tarkastellaan ainoastaan sävelikköä. Tarkempi tutkimus paljastaa siitäkin diatonisuuden vaikutuksen: mollisävellajin pienen sekstin hyppy viittaa duuri- ja mollisävellajien tuntemiseen.

62. nuottiesimerkki, suomalainen häälaulu (Ala-Könni 1970, 12)

Pel- lot o- vat ki- vi- kot ja ku- ja- sill' on
lik- kaa, ku- ja- sill' on lik- kaa.

Myös seuraava laulu etenee jatkuvasti pentatonisessa sävelikössä, mutta jatkuvasti esiin tunkeutuva duurikolmisointu sekä pyrkiminen *do*:hon paljastavat sävelmän diatonisuuden.

63. nuottiesimerkki, unkarilainen lastenlaulu (Forrai 1974, 88)

1. Ne- nä- lii- na To- rui äi- ti- kul- ta.
jou- tui huk- kaan.
2. Per- jan- tai- na läm- mi- te- tään sau- naa.
lau- an- tai- na

Jo- ka löy- si saa nyt suu- kon mul- ta.
ne- nä- lii- nan
Saan- han sil- loin yh- den suu- kon an- taa.
kul- lal- le- ni

Anhemitonista pentatoniikkaa noudattelevien suomensukuisten kansojen vanhakantaiset sävelmät erottuvat diatonisista sävelmistä kolmessa suhteessa:

1. Anhemitonisten sävelikköjen sävelten välillä ei esiinny rektioita, ts. alistussuhteita ei tunneta.
2. Sävelet virtaavat ajassa ilman länsimaiselle duuri-molli -tonaliteetille ominaisia tendenssimäisiä ominaispiirteitä.
3. Sävelet saavat merkityksensä siten, että niitä rinnastetaan toisiinsa erilaisissa musiikillisissa segmenteissä.

Lisäksi on olemassa muitakin ominaisuuksia, joiden avulla sävelmän tyyppi voidaan määritellä. Tällaisia ovat esimerkiksi kaksisäkeisyys (vrt. nuottiesimerkit 24, 27, 33, 34, 37 ja 48), sekuntivaihtelu (vrt. nuottiesimerkit 188 ja 186) sekä tietyt lopuketyypit, jotka viittaavat sävelmien yhteiseen alkupeurään. Nämä ominaisuudet eivät kuitenkaan ole säveliköistä aiheutuvia ominaisuuksia, joten käsittelen niitä yksityiskohtaisemmin luvussa 6.2.2. Erilaisia sävelikköjä valaisevat nuottiesimerkit ovat jatkossa vanhakantaisia sävelmätyyppejä. Jos vanhakantaisuutta ei voida kiistatta osoittaa, niin olen lisännyt esimerkin numeron perään ?-merkin.

Olen jo maininnut, että suomensukuisten kansojen sävelikköjen intervallinimitykset ovat samoja kuin duuri-molli -järjestelmässäänkin. Niiden merkitysero on kuitenkin selvä: sävelikköjen yksittäisillä sävelillä ei esiinny tendenssimäisiä piirteitä (mikään sävelikön sävel ei esimerkiksi vaadi purkausta toonikaan).

Anhemitonisessa pentatoniikassa vallitsevat toisenlaiset intervallisuhteet kuin muissa suomensukuisten kansojen säveliköissä. Intervallit ovat priimi, sekunti, terssi, kvartti, kvintti ja seksti (joka vastaa diatonisen järjestelmän oktaavia), jonka jälkeen seuraavat intervallien oktaavikerrannaiset. Intervallilaatuja on neljä: pienet, suuret, puhtaat ja ylinousevat. Nuottiesimerkeissä 64–67 esittelen anhemitonisen pentatoniikan intervallit.

64. nuottiesimerkki, pienet ja suuret sekunnit

so-la (p2) la-do (s2) do-re (p2) re-mi (p2) mi-so (s2)

65. nuottiesimerkki, puhtaat ja vähennetyt²⁴⁹ terssit

so-do (pu3) la-re (pu3) do-mi (vä3) re-so (pu3) mi-la (pu3)

²⁴⁹ Lükö ehdottaa, että suomensukuisten kansojen sävelikköjen terssit ja kvartit luokitellaan puhtaiksi, vähennetyiksi ja ylinouseviksi. Tämä havainnollistaisi sitä seikkaa, että terssien ja kvarttien joukosta löytyy kummastakin ainoastaan yksi intervalli, joka ei ole puhdas, ts. vähennetty terssi ja ylinouseva kvartti. Ks. Lükö 1962.

66. nuottiesimerkki, puhtaat ja ylinousevat kvartit

so-re (pu4) la-mi (pu4) do-so (pu4) re-la (pu4) mi-do (y4)

67. nuottiesimerkki, pienet ja suuret kvintit

so-mi (p5) la-so (s5) do-la (p5) re-do (s5) mi-re (s5)

Priimit ja sekstit ovat aina puhtaita. Anhemitoniseen pentatoniikkaan voi sisältyä myös kromaattisia, sävelikköön kuulumattomia säveliä. Yleisin kromaattinen sävel on *ti*, harvemmin *fa*. Oikeampi nimitys kromaattisille sävelille olisi pien-sävellet, jota tulen käyttämään jatkossa. Pien-sävelet ovat usein heijastusta diatonisen järjestelmän vaikutuksesta. Ne esiintyvät tavallisimmin joko keskellä säettä tai lopukkeissa. Seuraaviin esimerkkeihin olen merkinnyt pien-sävelet *:^{llä}.

68. nuottiesimerkki, suomalainen tuutulaulu (Virtaranta 1973, 15)

Akonlahti 1973

Mi-nä lau-lan lap-sel-le-ni, kiel-tä piek-sän pie-nel-le-ni,
piek-sän kiel-tä pen-nin-git-tä, suu-ta-kul-lat-ta ku-lu-tan.

69. nuottiesimerkki, unkarilainen tuutusävelmä (Borsai 1983, 14)

Rubato

Tuu-ti las-ta, tuu-ti pien-tä,
ui-no-ta, Ju-ma-la, las-ta,
ma-kat-te-les, moa-ri-e-ni,
ma-kat-te-les, moa-ri-e-ni.

70. nuottiesimerkki, suomalainen riimillinen kansanlaulu (Krohn 1908–33, 1926)

Lammi

Tuk- ki- po- jat ne pal- jon mak- saa,
 mak- saa tu- han- si- a,
 mak- saa ne si- ni- si- ä sil- mi- ä ja
 pos- ki- a pu- nai- si- a.

71. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Krohn 1908–33, 3507)

Häme

Här- mäs- tä vaan, vaik- ka Hän- nil- tä tuol- ta noi- ta
 saa- vat- ten, loik- ki- a pöy- däl- le, jot- ka
 Re- tu- pe- rän vel- jek- si- ä Ne
 meis- tä on pa- rem- pi- a!

72. nuottiesimerkki, eteläpohjalainen kansanlaulu (Kuula 1907, 7)

Ä- lä si- nä lik- ka si- ni- siä sil- mi- ä it- kul- la ra- sit- te- le.
 Ä- lä si- nä täl- laa- sen hal- jun pe- rä- hän vuo- si- a muis- tut- te- le.

73. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Krohn 1908-33, 3987)

Padasjoki

m

Voi si-tä hul-lu-a Hans-kin vaa-ri-a, kun ei se

ku-to-nut ka-tis-kan haa-vi-a, hei, va-li tul-lan,

hei, ja hei, va-li-tul-lan, hei!

74. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Ala-Könni 1978, 113)

Alavus 1951

s

Sa-ma se jos äm-mät mu-a

lait-ti e-li kiit-ti.

Täl-lai-sel-la luon-nol-la ei

hil-jaa ol-la viit-ti.

75. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Krohn 1908-33, 3574)

Sulkava

1

Mal-mis-ta he-vo-nen ja höy-rys-tä hen-ki ja

kis-koil-la ken-gi-tet-ty!

76. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Tervonen 1977, 27)²⁵⁰


m
El ké- ne in- dul- ni, meg kén há- za- sod- ni,
de még az a kér- dés, kit ké- ne el- ven- ni,
aj, aj, aj, aj, aj, aj, kit ké- ne el- ven- ni.

Pien-sävelet eivät suinkaan aina ole merkinä diatonisen järjestelmän vaikutuksesta. On yllättävää, että pien-sävelet esiintyvät suomensukuisten kansojen sävelmissä varsin usein painollisella tahtiosalla, kesuurassa. Tyyppillisin ja tunnetuin esimerkki on suomalaisten ns. *la*-pentakordissa etenevä kalevalainen sävelmä:

77. nuottiesimerkki, vienalainen tuutulaulu (Virtaranta 1973, 48)



Tuoreimpien tutkimusten perusteella on syytä olettaa, että pien-sävelet palautuvat suomalais-ugrilaiselle ajalle. Tähän viittaavat löydetty sävelmäärinnastukset, joissa pien-sävel sijoittuu rinnastettujen sävelmien samoihin segmentteihin²⁵¹. Uusia tutkimusongelmia tuo esiin seuraava kysymys: oliko suomalais-ugrilaisella ajalla jo olemassa itsenäinen pentakordi vai oliko kyseessä anhemitoninen pentatoniikka, johon varhaisista ajoista lähtien liittyi pien-säveliä? Kaiken kaikkiaan suomensukuisten kansojen sävelmien pien-sävelet kaipaavat runsaasti lisätutkimuksia.

Kun anhemitonisia sävelmiä vertaillaan keskenään, niin havaitaan niiden jakautuvan kahteen ryhmään sen mukaisesti, minkä tyyppistä sävelikön osaa – eli *leikettä* – ne käyttävät. Säveliköstä *mi, –so, –la, –do-re-mi-so-la-do'-re'-mi'* muodostuu näin ollen kaksi keskeistä ryhmää:

250 Lisäesimerkkejä säkeen sisällä esiintyvistä piensävelistä: Vargyas 1981, 018, 038 ja 039 (unk.); Ala-Könni 1978, 83 ja 384, Ala-Könni 1979, 18, 48 ja 126, Krohn 1908–33, 2513 ja 3554 (suomal.).

251 Ks. Liite 2:ssa esitellyt sävelmäärinnastukset.

1. ambitukseltaan suppea anhemitoninen pentatoniikka
2. ambitukseltaan laaja anhemitoninen pentatoniikka

6.2.2.1.1 Ambitukseltaan suppeat sävelmät anhemitonisessa pentatoniikassa

Ambitukseltaan suppeat sävelmät eivät etene korkeaan *la*:han asti eivätkä ylitä ambitukseltaan pentatonista kvinttiä (= sekstiä diatonisen järjestelmän mukaan). Perussävelenä on joko sävelikön matalin tai toiseksi matalin sävel. Laajimmillaan tämä sävelikkö käsittää sävelet *so,-la,-do-re-mi*. Käytännössä laulajat kuitenkin suosivat huomattavasti suppeampia sävelaloja. Mitä vähemmän säveliä laulaja käyttää, sitä vaikeammaksi vertailutyö muodostuu. Suomensukuisten kansojen ajattelutapaan perehtynyt tutkija kykenee kuitenkin erottamaan tällaiset sävelmät muiden kansojen melodioista. Seuraavaksi olen valinnut muutamia esimerkkejä ambitukseltaan suppeista sävelaloista anhemitonisessa pentatoniikassa.

Sävelala *so-la*:

78. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 50)

s Hevaa

Mie tyt- tõi pik- ka- rai- nen,
Mie mar- joi maan ta- sain.

79. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (Karasopol'skaja 1977, 12)

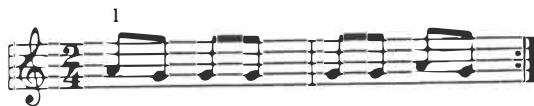
Kalevala 1970

1

80. nuottiesimerkki, virolainen satusävelmä (Salve 1987, 98)

s

81. nuottiesimerkki, virolainen satusävelmä (Salve 1987, 98)



82. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 708)



Sävelala mi-so:

83. nuottiesimerkki, virolainen satusävelmä (Salve 1987, 98)



84. nuottiesimerkki, virolainen satusävelmä (Salve 1987, 32–35)



Sävelala la,-do-re (= mi-so-la):

85. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 763)



86. nuottiesimerkki, virolainen lastenlaulu (Launis 1930, 2168)



87. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 138d)²⁵²



Sävelkulun ja rytmiiikan perusteella voimmme pitää suomensukuisena lainana seuraavaa latvialaista kansanlaulua:

88. nuottiesimerkki, latvialainen kansanlaulu (Vitolins 1971, 35)



Sävelala so,-la,-do:

89. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 256)



²⁵² Lisäesimerkkejä: ks. 13, 15, 42, 43, 44, ?57 (suomal.); 19 (saam.); ?60 (unk.) sekä muilta kansoilta Vikár 1972.

90. nuottiesimerkki, virolainen satusävelmä (Salve 1987, 147)



91. nuottiesimerkki, hantilainen laulu (Steinitz 1976, 299)



Seuraavat kaksi latvialaista kansanlaulua ovat mitä todennäköisimmin lainoja suomensukuisilta kansoilta. Siihen viittaavat sävelmien tietyt melodian rakennetta koskevat seikat²⁵³, joita käsittelem luvussa 6.4.1.

92. nuottiesimerkki, latvialainen kansanlaulu (Vitolins 1971, 38)



93. nuottiesimerkki, latvialainen kansanlaulu (Vitolins 1971, 34)

Edellä esitetyt neljä sävelalaa (*la-do, so-la, la,-do-re* sekä *so,-la,-do*) ovat vaikeasti rinnastettavissa. Ne voidaan todeta vanhakantaisiksi ainoastaan ulkoisten tai rakenteellisten ominaisuuksien perusteella, jollaisia ovat esimerkiksi inversiot, sävelparien eteneminen, tahtilajit jne. Seuraavaksi esittelen sävelalaja, joiden rinnastaminen on jo helpompaa. Niistä voidaan erottaa tiettyjä sävelmätyyppejä, ja joitakin sävelmäärinnastuksiakin on jo mahdollista löytää. Sävelala *la,-do-re-mi* esiintyy jokaisella suomensukuisella kansalla, mutta erityisen runsaasti suomalaisilla, virolaisilla, saamelaisilla ja mordvalaisilla. Sävelmien joukosta erottuvat ainakin kaksi itsenäistä tyyppiä: ensimmäisessä tyyppissä *la* esiintyy hieman yllättäen ainoastaan lopukkeessa (nuottiesimerkit 95–96) ja toisen tyyppin lopukkeissa esiintyy *mi-do* <> *re-la* tai sen inversio (nuottiesimerkit 98–101)²⁵⁴.

94. nuottiesimerkki, suomalainen metsätyslaulu (SKSÄV IV/2, 207)

Impilahti 1915

Pm: Le- py, leh- to, kos- tu kor- pi.

P: tai- vu ai- noi- nen Ta- pi- o.

95. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 53)

Soikkola

Vet en lau- la lau- lu- ja- ni,
En i- loi- se i- loi- si- a- ni.

96. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kodály 1943, 30)

^d

97. nuottiesimerkki, virolainen tuutusävelmä (Mirov 1977, 41)

Tu- le, tu- le, u- ne- ka- ne, kä- ü lap- se kät- kü pää- le.

98. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 192)

Tyrö, Latikankylät

^r
Pm: Niin lau- lan hy- vän- ki vir- ren,
P: ai ta lo- le lo- le hy- vän- ki vir- ren,

99. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 411)

Vuoninen 1913-14

100. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 418)

Keltto 1903

Mie vainlau- lan lam- min lum- min me- ren lum- min lui- kut- te- len
 ran nal la ra pa ki vel lä ra pa ran nal la ki vel lä.

101. nuottiesimerkki, suomalainen häälaulu (Asplund 1979, 21)

Lempaala

Mis- täs tun- sit, tuh- ma, tul- la,

102. nuottiesimerkki, suomalainen balladisävelmä (Asplund 1992, 13)

Soikkola 1906

Oi läk- sin kois- ta kui- ko- ma- ga ve- rä- jil- tä vie- re- mää
 Is- soin uu- ves- ta tu- vas- ta vel- loinkar- joi kar- ta- noill'

(K.) Oi lii- aa vie- re- mää, ve- rä- jil- tä vie- re- mää.
 Oi lii- aa kar- ta- noill', vel- loin kois- ta kar- ta- noill'.

103. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 488)

Latvajärvi 1877

d

Va- ka van- ha Väi- nä- möi- ni,

Va- ka van- ha Väi- nä- möi- ni.

104. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Launis 1930, 1491)

r

Pm: Vee- ne, vee- ne, päe- va- ke- ne, P: vee- r.e vee- r.e päe- va- ke- ne.

105. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 164)

Inari

l

Pav- lu- san- nan- na nan- na nan- na,

Pav- lu- san- nan- na nan- na nan- na.

106. nuottiesimerkki, mordvalainen kansanlaulu (Väisänen 1948, 24)

m

107. nuottiesimerkki, marilainen laulu (Kodály 1948, 5)

m

108. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Bartók 1921, 74)

Tempo giusto

Héj pá - va, héj pá - va!

csá - szár - né pá - vá - ja!

Szé - gén le - gén vó - tam,

gaz - dag lé - ánt vét - tem;

109. nuottiesimerkki, liettualainen kansanlaulu²⁵⁵ (Dovydaitis 1987, 476)

d

Sävelala so,-la,-do-re:

110. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 18)

Narvusi

Näin i - me - het, kuu - lin kum - mat:

uu - hi or - rel - la mu - ni - vi,

255 Sävelmä on todennäköisesti suomensukuinen laina.

111. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 109)

s = d Soikkola



Pm: Vi- ron Mat- ti vir- ren sep- pä



P: ve- ti vir- si- ä Vi- ros- ta,

112. nuottiesimerkki, suomalainen tuutulaulu (SKSÄV IV/2, 829)

r Kuusamo 1902



Bai- ju bai- ju las- ta,
hyp- päi ka- zi koi- kam päel- lä.




tu- li ka- zi vas- tah,
le- ka- hut- ti las- ta.

113. nuottiesimerkki, suomalainen tuutusävelmä (Paasio 1975, 56)


r Lieksan seudulta




U- ni- Pie- ti näk- kyy



kieh- na- se- van siel- lä



I- na- rin- jär- ven jääl- lä,



Ka- ri- se- län pääl- lä,
Ut- su- Ma- tin här- jäl- lä
a- jaa kol- lot- te- lee.

114. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 916)

Tyrö

Nei- ti is- tui ran- nal- la ja kää- ri kul- ta- lan- kaa.

115. nuottiesimerkki, virolainen satusävelmä (Salve 1987, 32–35)

Vie- re, vie- re kak- ka- ra- ni, vie- re, vie- re!

Yh- dek- si- hin veik- ko- si- hin, vie- re, vie- re!
Yk- si- hin e- mon a- loi- hin! Vie- re, vie- re!

116. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Tirén 1942, 479)

Att- je, juo vuoi tan, vi- da
nuppe lāk- kai áu- tan tjuod- tjo.

117. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 154)

118. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Tirén 1942, 504)

Karesuvanto 1911

Tsavtso - tjärro mana - itis pi - ebma,
lulu lu, lulu lu lu ... (jne.)

119. nuottiesimerkki, mordvalainen kansanlaulu (Vikár 1984, 1.2.6.)

lu - gaś, lu-gaś,

lu-ga-vańt' jake da karij a - la-ša,

lu-gavańt' jake da karij a - la-ša.

kurdata - n(ę) karij da, ker(e)čata - n(ę) ka - rij.

120. nuottiesimerkki, marilaulu (Väisänen 1949, 436²⁵⁶)

Kul- jin mi-näpoik- ki kos- ken sen kuo- hu- van,

ar- ve- lin it- se- ni niin hyö- dyl- li- sen o- le- van,

i- sä ja äi- ti- kään ei mua tar- vin- neet- kaan.

Kul- jin mi- nä lä- pi polt- ta- vai- sen tu- len,

ar- ve- lin it- se- ni niin hyö- dyl- li- sen o- le- van,

ve- li ja kä- ly- kään ei mua tar- vin- neet- kaan.

121. nuottiesimerkki, unkarilainen balladisävelmä (Kallós 1974, 36)

Tempo giusto $\text{♩} = 116$

„Jöjj meg Du - na, jöjj meg,
 Jöjj meg Du - na, jöjj meg.
 Vidzs el in - gem, vidzs el,
 Vidzs el in - gem, vidzs el.

So, -la, -do-re -sävelalaa noudattelevat sävelmät sisältävät unkarilaisissa kokoelmissa hyvin vanhahtavia piirteitä, ja niitä löytyykin erityisesti arkaaisilta musiikillisilta murrealueilta²⁵⁷.

Sävelalan leike *do-re-mi* saattaa aiheuttaa keskenään ristiriitaisia tulkintoja, sillä se voi sisältyä yhtä hyvin hemitoniseen pentatoniikkaan kuin erilaisiin pentakordi-sävelikköihin. Leikettä ei ole vielä riittävästi tutkittu²⁵⁸, mutta se täydentyy usein anhemitoniseksi pentatoniikaksi²⁵⁹ tai toisinaan hemitoniseksi pentatoniikaksi²⁶⁰. Vielä toistaiseksi lienee järkevää käsitellä tätä leikettä osana anhemitonista pentatoniikkaa, elleivät sävelmän muut piirteet anna aiheutta tehdä toisin.

Sävelala do-re-mi:

122. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (SKSÄV IV/1, 19)

Kaprio

So - me - rik - ko nei - ton' sor - ja,
 So - me - rik - ko mar - jan kuk - ka,
 pe - tä - jäis on miun pe - sä - ni,
 ka - ta - ji - kos kar - ta - no - ni.

123. nuottiesimerkki, suomalainen tuutulaulu (Virtaranta 1973, 76)

Vuokkiniemi 1973

Pm: Mje se sou - van sor - sa - jai - ni,
 kas - va - tan ka - nas - ta - ja - ni

P: Iie - kut - te - len lin - tu - ja - ni,
 jout - sen - ta - ni juov - vut - te - len.

257 Ks. Kallós 1974, 39 ja 41 sekä Paksa 1982, 130–146. Vrt. myös nuottiesimerkit ?37 (suomal.), 27 (saam.), 26 (mans.), 36 (unk.) sekä Vikár 1972.

258 László Vikár pitää sitä eräänlaisena fossiilina suomalais-ugrilaisilta ajoilta.

259 Ks. nuottiesimerkit 95, 96, 98, 99 ja 107

260 Ks. Vikár 1989, 137, 162 ja 163

124. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (SKSÄV IV/2, 69)

Larvajärvi 1877

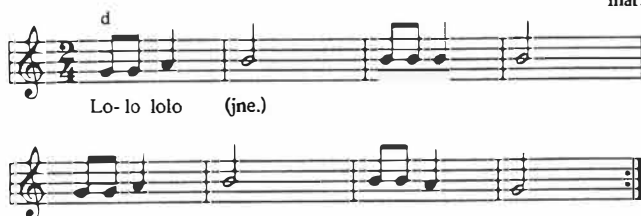


125. nuottiesimerkki, virolainen tuutulaulu (Launis 1930, 2002)



126. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 674a)

Inari



127. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Törnudd 1920, 142)

Utsjoki

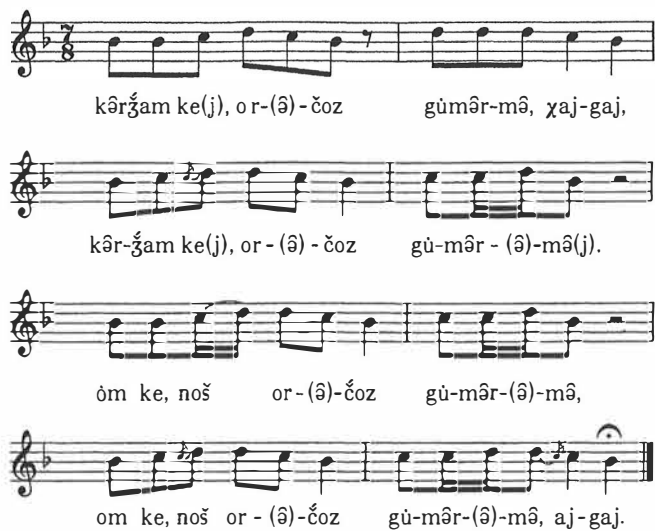


128. nuottiesimerkki, udmurttilainen laulu (Vikár 1985, 21)



Jo- en ran- nal- la teil- lä on, ai- jai, kau- nis kuk-ki- va puu- tar- ha,
 nuo- ret pa- ju- puut ko- me- at, ai- jai, nuo- ret pa- ju- puut ko- me- at, ai- jai,
 var- ta- lom- me on niin- kuin pa- ju- puu var- ta lom- me on niin- kuin pa- ju- puu
 voi- si lau- pi- as Ju- ma- la, ai- jai, an- taa meil- le- kin on- ne- a, ai- jai.

129. nuottiesimerkki, udmurttilainen laulu (Vikár 1989, 51)



kâržam ke(j), or-(â)-čoz gûmâr-mâ, ɣaj-gaj,
 kâr-žam ke(j), or-(â)-čoz gû-mâr-(â)-mâ(j).
 òm ke, noš or-(â)-čoz gû-mâr-(â)-mâ,
 om ke, noš or-(â)-čoz gû-mâr-(â)-mâ, aj-gaj.

Sävelala so,-la,-do-re-mi:130. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä²⁶¹ (SKSÄV IV/2, 559)

Aimäjärvi 1905

Three staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a 3/4 measure marked with a fermata and the letter 'm'. The music consists of eighth and quarter notes.

131. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Kerschner 1962, 70)

Ontajärvi

Two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a fermata and the letter 'd'. The music consists of quarter and eighth notes.

Pm: Kä- ki kuk- ku- i, lin- tu lau- loi,

P: vaan en kuu- le kul- lan ään- tä;

132. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 680)

Sortavala 1877

Two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a fermata and the letter 'd'. The music consists of quarter and eighth notes.

Pm: Mit- kä nuo me- rel- lä ui- vat, hoi, hoi, hoi.

P: Mit- kä nuo me- ren se- läl- lä, hoi, hoi, hoi.

²⁶¹ Sävelmän muunnelmissa (2. ja 3. nuottiviivasto) esiintyy pien-säveliäkin.

133. nuottiesimerkki, suomalainen tuutusävelmä (Härkönen 1987, 108)

Soutjärvi 1943

Sot- ka sou- ti poi- ki- nen- sa,
ta- vi laa- ji lap- si- nen- sa,

134. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Lainis 1908, 347b)

Päh- ti- njarg- ga nun- nu nun- nu, Päh- ti- njarg- ga nun- nu nun- nu.

135. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Lainis 1908, 646)

Inari

Un- na go Mar- ja ca nun- nu,
un- na go Mar- ja- ca nun- nu.

136. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Lainis 1908, 93)

Koutokeino

Tuom- ma Ni- las nun- nu nun- nu
Gei(e)- no vu- op- pist nun- nu nun- nu.

137. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Lainis 1908, 303)

Inari

An- na Jov- na nun- nu nun- nu. An- na Jov- na nun- nu nun- nu.

138. nuottiesimerkki, komilainen laulu (Travina 1973, 16)

komilaulu

139. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Lauris 1930, 154)

O- le mi- na loo- du luu- le- jas- se O- le mi- na loo- du luu- le- jas- se.

140. nuottiesimerkki, mansilainen metsästyslaulu (Kálmán 1980, 20)

Rubato

o - õ - - yo - yo - yo - - õ - yo - yo!

sõw sqj sq - pøj jã - læs - lãm,
 ;jã-nøj tur wã - tãt nõ - kæs - tãm,

sõw nõr sq - pøj (o) mæ - nãm.
 paŋxøj jãt sq - pøj qns[↓] - tãm. :|

õ - yo - yo - yo - - yõ!

Täydellisestä pentatonisesta säveliköstä muodostuvat sävelalat muodostavat lisäksi omia itsenäisiä ryhmittymiä. Selkeimmin omaksi ryhmäksi vaikuttavat erottuvan sävelmät, joiden päätössävel on so,:

141. nuottiesimerkki, suomalainen runolaulu (Rausmaa 1984, 44)

Sakkola 1877



Pm: Mi- täs poi- ka pot- ris- te- let, P: hoi hii- o lii- o lii.

142. nuottiesimerkki, marilainen kansanlaulu (Kodály 1943, 42)



143. nuottiesimerkki, suomalainen leikkilaulu (Sonninen 1974, 118)

Suojärvi 1968



Myö- bö tsuu- run kyl- väm- me, kyl- väm- me



al- li- bo tsuu- run kyl- väm- me, kyl- väm- me.

144. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Launis 1930, 750)



Läh- me, poi- sid Poot- si- le, Lu- kes La- kes Lau- ri- le.

145. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Launis 1930, 148)



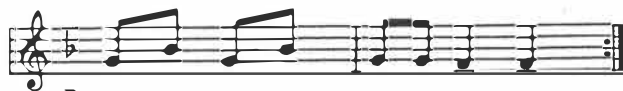
Ki- vis- ti- kun, kan- nas- ti- kun, sää- l ma sö- nu sää- del- le- si.

146. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 261)

Liedma 1877



Pm: Muut kaik- ki o- li o- pis- sa,



P: mie en jou- ta- nut ko- to- a

147. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (Härkönen 1979, 9)

Suistamo



Pm: Mi- kä tu- on tu- vanta- kana? Oi- joi joi.



P: Me- ri tu- on tu- van ta- kana. Oi- joi joi.

148. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Launis 1930, 49)



Mis sa ke- od mei- e kii- ke, mis sa ä- gad mei- e häl- li?

149. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Launis 1930, 113)



Saa, saa sa- ju- ke- ne, vee- re, vee- re vih- nu- ke- ne,



tu- le tae- vast hil- jie- kes- ta, kas- ta mei- e vil- ju- kes- ta.

150. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Aikio 1972, 77)

Karasjoki

na de mij juois-sas- ta' vel dand de ko ma- ten klem- ma lö lol- lö lo lo

151. nuottiesimerkki, mordvalainen kansanlaulu (Vikár 1985, 6)

Вай, сэ-рейть сэ - рейть

Ми - ня - ша - н(и) па - н(ы) - до - (ны) - зо,

Пандт-не - де сэ - рейть.

Ми - ня - ша-н(и) ви - рен - зэ.

152. nuottiesimerkki, marilainen kansanlaulu (Lach 1929, 99)

153. nuottiesimerkki, komilainen kansanlaulu (Travina 1973, 52)

154. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kallós 1973, 64)

Parlando ♩ = 124

Zú-ga-doz ez er-dő sok szíép é - nek - szó-tól.

Tün-dök-lik e me-ző sok bú-za-ve - tés-től.

„Mondd meg ne-kem, ró-zsám, mondd meg ne-kem nyil-ván,

Tud-jam ki i - ga-zán, vár-ja-lak-e vaj nem?

Päätössävel *so*, on hyvin yleinen mm. marilaisilla, udmurteilla, mordvalaisilla ja saamelaisilla²⁶². Yleisesti ottaen sävelalassa *so*, *-la*, *-do-re-mi* ovat enemmistönä kuitenkin sävelmät, jotka päättyvät *la*:han. *So*:hon päättyviä lauluja on löydetty toiseksi eniten. Kodály olettaa silti, että *so*-päätössävel on saattanut olla *la*:ta alkuperäisempi useissa vanhahtavaa sävelalaa noudattelevissa sävelmissä²⁶³. *So*:n muuntuminen *la*:ksi ilmenee erinomaisesti nuottiesimerkeissä 146 ja 155. Edellisten esimerkkien ohella Kodály olettamusta tukee lisäksi ns. monotoninen lopuketyyppi, joka on säilynyt monien kansojen pentakordista sävelikköä noudattelevissa sävelmissä²⁶⁴. Jos Kodály oletamus pitää paikkansa, niin *so*-päätössävelen muuntuminen *la*:ksi on saattanut tapahtua hyvin varhaisessa vaiheessa, kenties jo suomalais-ugrilaisella ajalla. Tietyt *la*:han päättyvät lopuketyypit (ks. luku 6.5.5) esiintyvät nimittäin monien luotettavien rinnastusten perusteella lähes jokaisella suomensukuisella kansalla. *La*:han päättyvät lopukkeet päättyvät päätössäveleeseen joko alapuolisen sekunnin (*so*) kautta tai muussa tapauksessa sävelet ikään kuin kiertelevät päätössäveltä, kunnes *la* saavutetaan lähes yllättäen. Tähän sävelalaaan kuuluvista lauluista muutamat harvat päättyvät *do*:hon²⁶⁵ tai jopa *mi*:hin²⁶⁶.

Seuraavat laulut noudattelevat sävelalaa *so*, *-la*, *-do-re-mi*, ja joiden lopukkeissa *la* saavutetaan alapuolisen sekunnin kautta²⁶⁷:

262 Vrt. Vikár 1989, 191–220 (udm.); Väisänen 1948, 36, 50, 53, 54, 138 (md.); Launis 1908, 389, 393, 394, 519, 700b (saam.).

263 Kodály 1973, 32

264 Ks. Vikár 1989, 207, 222, 223 (udm.).

265 Ks. nuottiesimerkit 123, 125, ?128 ja ?129.

266 Ks. nuottiesimerkki 131.

267 Ks. myös Vikár 1971, 287, 294, 293 ja 299 sekä Vargyas 1981, 05, 08, 011, 014 ja 038 (unk.).

155. nuottiesimerkki, suomalainen paimenlaulu (Kolehmainen 1977, 24)

156. nuottiesimerkki, suomalainen tuutulaulu (Virtaranta 1973, 53)

Akonlahti 1973

Mi- nä lau- lan lap- sen vir- ren, lin- nun vir- ren lie- kut- te- len:

Tuo- pa, lin- tu, lii- na-pai- ta, kos- ke- lai- nen, kor- va- tyy- ny!

157. nuottiesimerkki, suomalainen tuutulaulu (Sonninen 1974, 33)

Nurmes 1968

Mi- nä tuu- in tut- tu- a- ni,

lie- kut- te- len lin- tu- a- ni

158. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 410)

Akonlahti 1877

Pm:

159. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 41a)

Inari

d

Kou- to- kei- no, Kou- to- kei- no,

lo- lo- lo lo lo- lo- lo lo.

160. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Erdélyi-Rauhala 1979, 22)

m

Au- ke- ni ruu- su, not- ku- vi ok- sa,

jos- ei ku-kaan tait-taa tai- da la- kas- tuu- pi rauk- ka.

Seuraavissa esimerkeissä *so,-la,-do-re-mi* -sävelalaa noudattelevissa sävelmissä kierrellään päätössäveltä *la*:

161. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 934)

Narvusi

d

Lau- lai- sin hy- väi- sen vir- ren,

Sa- noi- sin sa- nat pa- rem- mat,

162. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Erdélyi-Rauhala 1979, 25)

d

Voi, voi, äi- ti kul- ta saap- paat ha- jos mul- ta.

Re- pes sau- man tik- ki poh- ja me- ni rik- ki.

6.2.2.1.2 Ambitukseltaan laajat sävelmät anhemitonisessa pentatoniikassa

Ambitukseltaan laajat sävelmät etenevät so:hon asti ja saattavat ambitukseltaan jopa ylittää pentatonisen sekstin. Perussävelinä ovat tavallisimmin *la* ja *so*, harvemmin *do* ja vain satunnaisesti *re*.

163. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Rausmaa 1985, 70)

Hiitola 1877



Pm: O- lin et- si- vä o- rois- ta,
P: taik- ka tam- ma säl- ke- väis- tä.

Ambitukseltaan suppeiden ja laajojen sävelmien kerrostumat erottuvat parhaiten virolaisessa ja suomalaisessa kansansävelmistössä. Ambitukseltaan suppeiden sävelalojen sävelmiä edustavat kaikki kalevalamittaa noudattelevat sävelmät eli ns. runosävelmät. Poikkeuksia on hyvin vähän. Ambitukseltaan laajojen sävelalojen sävelmiä ovat puolestaan miltei jokainen riimillinen laulu.

Ambitukseltaan laajojen sävelalojen sävelmistä muodostavat oman itsenäisen ryhmän sävelmät, joiden päätössävelenä on *do*. Niiden sävelalaa on *do-re-mi-so*. Ryhmästä voidaan tavata sekä runosävelmiä että riimillisiä lauluja. Ominaispiirteiltään tähän ryhmään näyttävän kuuluvan lisäksi sellaiset kalevalamittaiset sävelmät, joiden ambitukseltaan suppean anhemitonisen pentatoniikan säveliköstä puuttuu ainoastaan sävel *la* (ts. *so-do-re-mi*). Tiettyjä udmurttilaisia²⁶⁸ ja ugrilaisia²⁶⁹ sävelmiä lukuunottamatta tätä sävelalaa noudattelevia sävelmiä esiintyy lähinnä vain saamelaiten, virolaisten, suomalaisten sekä näitä ympäröivien balttilais-indogermaanisten kansojen keskuudessa. Jatkotutkimusten tehtävänä on selvittää, palautuvatko nämä säveliköt (*do-re-mi-so* ja *so-do-re-mi*) kenties varhaiskantasuomalaisiin aikoihin, jolloin kalevalamittaa sai alkunsa²⁷⁰. Tätä olettamusta tukevat paitsi sävelikön suuri levinneisyys balttilaisten kansojen parissa myös se, että sävelmät vaikuttavat olevan sukua suomalais-virolaisille *do*-pentakordissa eteneville lauluille.

Mainituille balttilaisen pentakordin sävelmille on ominaista voimakas *do*-tonaliteetti²⁷¹, joka on suomalais-ugrilaisille kansoille hyvin epätavallista. *Do-re-mi-so* -sävelikön sävelmien perusteella voitaisiin olettaa, että kyse on yleisbalttilaisesta *do*-pentakordin säveliköstä, josta vain puut-

²⁶⁸ Ks. Vikár 1989, 145–155. Laulut ovat erilaisia niin rakenteiden kuin tavumäärienkin suhteen.

²⁶⁹ Ks. Väisänen 1937, 1, 4, 70 (mans.); Kodály 1973, 35–36 (unk.) sekä Dobszay-Szendrei 1988, 1/45/b ja 1/46 (unk.), joiden kuuluminen tämän sävelalan sävelmiin on kuitenkin kyseenalaista.

²⁷⁰ Niemi 1918, Hautala 1954, 337–349

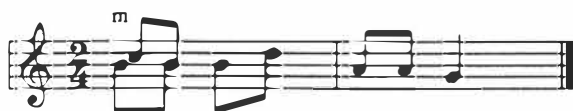
²⁷¹ Voimakkaan *do*-tonaliteetin havaitsee myös monessa Veljo Tormisin laatimassa kansanlaulusovituksessa.

tuu neljäs aste. Pohjoissaamelaisten sävelmistössä *do*-pentatonisuus on kuitenkin hyvin yleinen. Mikäli kyse ei ole saamelaisten sävelmistön muinaisjäännöksestä, niin vaikuttaa todennäköiseltä, että varhaiskantasuomen aikoihin tunnettiin anhemitoninen pentatoniikka (koko laajuudessaan), johon on säteilyt vaikutustaan balttilainen *do*-tonaliteetti joko siten, että *do*-pentatonisuus yleistyi ja vahvasti asemaansa entisestään (kuten esimerkiksi saamelaisilla) tai siten, että balttilaisen vaikutuksen pitkittyessä muiden itämerensuomalaisten kansojen parissa alkoi muodostua jo *do*-pentakordisia sävelmiä *do*-pentatonisten melodioiden lisäksi.

Seuraavaksi esittelen muutamia näytteitä ambitukseltaan laajoista sävelaloista anhemitonisessa pentatoniikassa. Sävelmille on tyypillistä lopukkeeseen liittyvä sekunti, joka ensimmäisessä säkeessä on *re* ja toisessa *do*.

Sävelala *do-re-mi-so*:

164. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (P. Virtarannan keräys)



Voi korp- pi lin- tu- ni,
 Voi vaa- ka lin- tu- ni,
 Y- lä- häk- si nä- ki- ä,
 A- la- hak- si kat- so- ja, (jne.)

165. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (SKSÄV IV/2, 799)

Vuonni-
 nen
 1913-14



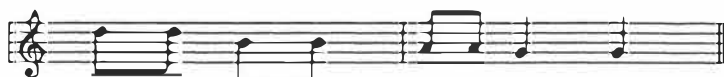
Ko- pu, ko- pu ko- too, An- na al- ku pa- too,
 Mik- si si- tä pa- too? Pap- pi- a syöt- tään. (jne.)

166. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 297)

Kuhmoniemi 1877



I- te van- ha Väi- nä- möi- ne,



Ves- ti vuo- rel- la ve- net- tä?

167. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Tormis 1986, 25)



Kä- ki kuk-kuu kuu- si- kos- sa, kuk- kuu.
Pe- sä on- kin koi- vi- kos- sa, kuk- kuu.



Kä- ki kuk-kuu kuu- si- kos- sa, kuk- kuu.
Pe- sä on- kin koi- vi- kos- sa kuk- kuu.

168. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 316)

Latvajärvi 1887



Pm: Kyll' on maa- ta kyn- tä- jäl- lä,
kan- gas- ta kä- ve- li- jäl- lä,
viel' on virt- tä lau- la- jal- la,



P: a- ho- ja a- je- li- jal- la.
vet- tä vil- joi- sou- ta- jal- la,
ru- no- ja ru- pe- a- jal- la. (jne.)

169. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Lainis 1930, 810)



170. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Lainis 1908, 258)

Karasjoki



Lol- lo, lol- lo, (jne.)

171. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Lainis 1908, 422)

Inari



Nun- nu, (jne.)

172. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 15)

Polmak

s

Lol- lo (jne.)

173. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 254)

Karasjoki

s

Lol- lo- lo (jne.)

174. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 512)

Inari

m

175. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 111)

Inari

m

Lol- lo- lo (jne.)

Sävelala so,-do-re-mi²⁷²:

176. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (Ala-Könni 1981, 29)

Kymenlaakso

s

Pii- put, pii- put, pii- put ja ras- si
tu- luk- set ja tu- pak- ka- mas- sit.

272 Ks. myös Launis 1930, 157-169, 420, 488, 493, 498 sekä 85, 87, 89, 90, 91, 93 (saam.).

177. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 114)

Koutokeino



Gun- na c(a) nun- nu gu nun- nu- gu nun- nu gu,



Gun- na- c(a) nun- nu gu nun- nu- gu nun- nu gu.

178. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Grundström 1963, 28)



Vai- ja ai- ja ai- ja val- la la- la ja val- la ai- ja ai- ja

179. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Aikio 1972, 89)

Karasjoki



na sam- mo- la le- me' - ta se go lol- lo lo



lol- lo- go lol- lo lol- lo- go lol- lo

180. nuottiesimerkki, liettualainen kansanlaulu (Dovydaitis 1987, 476)



Lisäksi katson ambitukseltaan laajojen sävelmien ryhmään kuuluviksi laulut, joiden ambitus ei ole pentatonista kvinttiä laajempi, mutta joiden perussävel on *do*. Lisäksi ohuin sävel näissä sävelmissä on *la'* toisinaan *do'*.

181. nuottiesimerkki, suomalaisen häärunon sävelmä (SKSÄV IV/2, 606)

Sakkula 1888

m



Täss on näi-hen häi-hen her-ra kuok-ka-mie-hien ku-nin-gas,



nyt jos tais-tella ta-hot-te, tart-tu-kaa miu tank-ki-hee-ni!



Si-tä mie-heks'mie sa-noi-sin u-ro-hok-si us-kal-tai-sin,



ken miult vei-si vii-tan pääl-tä ken miun tart-tuis tank-ki-hee-ni.

182. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 487)

Tyrö

d



Pm: Ai-na lau-lan, lai-ha pii-ka, tiel-le hei-tet-ty, he-lä-jän,



P: ai-na lau-lan, lai-ha pii-ka, tiel-le hei-tet-ty, he-lä-jän.

183. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Härkönen 1979, 11)

Suistamo

s



Mik-si jo nei-jot, mik-si jo nei-jot,



mik-si nei-jot vet-tä kan-daa, mik-si nei-jot vet-tä kan-daa.

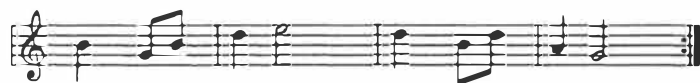
184. nuottiesimerkki, virolainen satusävelmä (Salve 1987, 2-10)



185. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 476)



Karasjoki



186. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 129a)



Inari

Rans- su go Rans- su, nun- nu go nun- nu,



nun- nu go nun- nu, nun- nu go nun- nu.

187. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 39)

Karasjoki

An- ni Mar- ja go lo lo lo lo go
Le- mit Ma- rit go lo lo lo lo golo lo lo lo go lo lo lo lo go
lo lo lo lo go lo lo lo lo go

188. nuottiesimerkki, marilainen laulu (Kodály 1943, 41)

189. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kodály 1943, 37)²⁷³

Cső-mö-dé-ri fa-lu-vé-gen, ha egy csár-da vol-na. ha egy csár-da vol-na.

Varsinaista ambitukseltaan laajaa pentatoniikkaa esiintyy lähes jokaisella suomensukuisella kansalla. Ambitukseltaan laajimpia sävelmiä esiintyy eniten marilaisilla²⁷⁴ ja pohjoissaamelaisilla.

190. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Aikio 1972, 47e)

Karasjok

191. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 90b)

Koulokeino

An-da Ma-re-han-na leg-je

skadn-ia de ta slur-hi de ta

²⁷³ Vrt. myös Launis 1930, 569, 1142, 1143 (virol.); Vikár 1971, 22–33 (mar.); Lázár 1986, 147/9 (mans.); Kodály 1973, 1, 3, 12, 20 (unk.).

²⁷⁴ Vikár 1971, 194, 271, 289, 292, 309

Mordvalaisilla ja udmurteilla esiintyy sitä vastoin runsaammin sävelmiä, joiden ambitus ei ole pentatonista sekstiä laajempi²⁷⁵.

Mistä ambitukseltaan laajat sävelalat ovat saaneet alkunsa? Osa tällaisista sävelmistä lienee muodostunut ambitukseltaan suppeista lauluista, kun alunperin kaksisäkeinen laulu on transponoinnin avulla laajennettu nelisäkeiseksi sävelmäksi. Seuraavan esimerkin laulu on todennäköisesti muodostunut juuri tällä tavoin, sillä sen jälkimmäinen puolisko (3. ja 4. säkeet) voisi itsenäisenäkin olla täydellinen so-pentatoniikkaa noudatteleva melodia.

192. nuottiesimerkki, udmurttilainen laulu (Vikár 1985, 26)²⁷⁶



Из ка - зар - на ой азь - ё - сын



Бу ке лу - сал, плась-кы - сал но.



Му - з'ен ул - тй сю-рес - ке лу - ы - сал.



Ад - эсь-кы - ны бер-ты-сал.

Kaikkien sävelmien alkuperä ei kuitenkaan selity tällä tavoin. Saamelaisien ambitukseltaan laajojen sävelalojen melodioissa ei esiinny transponointia. Omintakeisuutensa takia niitä voidaan muutenkin pitää saamelaisien oman sisäisen kehityksen tuloksina. Sama koskee suomalaisia anhemitonisessa pentatoniikassa eteneviä riimillisiä sävelmiä, jotka ovat ambituksiltaan laajoja mutta silti kaksisäkeisiä (nelisäkeisten sijasta). Niissäkään ei esiinny transponointia. Oman ryhmänsä muodostavat lisäksi sellaiset nelisäkeiset sävelmät, joissa käytetään ambitukseltaan laajaa sävelalaa jo laulun ensimmäisessä puoliskossa (1. ja 2. säkeissä)²⁷⁷.

Suomensukuisten kansojen parista on löydetty lukuisia ambitukseltaan laajoja sävelmiä, mutta varsinainen vertailutyö on niiden kohdalla vielä jokseenkin kokonaan tekemättä. Vertailutyötä kaivattaisiin erityisesti suomalaisten riimillistä lauluista, joiden alkuperästä ei ole mitään tietoa. On mahdollista, että riimilliset laulut ovat joko jäänteitä varhaiskanssuomalaisilta ajoilta tai venäläisten heimojen välittämiä lainoja muilta suo-

²⁷⁵ Vrt. Väisänen 1948, 115, 141, 142 (md.); Vikár 1989, 224, 225, 245 (udm.)

²⁷⁶ Ks. myös Vikár 1971, 22, 189, 196, 198, 200, 204

²⁷⁷ Ks. esim. Vikár 1971, 306, 318

mensukuisilta kansoilta. Huomionarvoista on se, että näiden sävelmien melodiat ovat usein hyvin vanhaa perua, kun taas sanat ovat rakenteiltaan (riimit, tavumäärät jne.) ja sisällöiltään silminnähtävästi myöhäisemmältä ajalta. Riimillisten sävelmien melodioissa pentatoniikka esiintyy usein kauneimmillaan, mutta sanat ovat lähes poikkeuksetta 1800-luvun (runousopillisesti tarkasteltuna) rappeutuneita tekstejä, joista on turhaa hakea runollista symboliikkaa.

Suomensukuisten kansojen anheimtonisen pentatoniikan ambitukseltaan laajan sävelalan sävelmät jakaantuvat maantieteellisesti siten, että eteläisten suomalais-ugrilaisten kansojen sävelmät ovat tavallisesti nelisäkeisiä ja suomalaisten, virolaisten ja saamelaisten sävelmissä on tavallista kaksisäkeisyys.

Sävelala (so,-la,-)do-re-mi-so-la-(do'-re'-mi'):

193. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä²⁷⁸ (SKSÄV IV/1, 627)

Narvusi



Prn: Mar- ket- ta, Ma- te- ron nei- ti,



P: ky- län kuk- ka, koin ko- ri- a,

194. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Krohn 1908–33, 30)



Voi nuo- ret po- jat Poh- jan- maal- ta, kun
I- loi- set päi- vät on e- let- ty ja



van- gik- si o- lem- me jou- tu- neet!
su- rui- set on e- teen koi- tu- neet!

195. nuottiesimerkki, suomalainen balladisävelmä (Ilmonen 1988, 125)



Mar- ja- lun- nin Juk- ka jät- ti nuo- rem- man vel- jen- sä ta- lo- ja hoi- ta- ma- han.

278 Sävelmä on siinä mielessä harvinainen kalevalamittainen sävelmä, että sen melodia on ambitukseltaan laaja.

196. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Ala-Könni 1978, 83)

Alavus 1950

Niin kau-ka-na kun i-tä on län-nes-tä, niin
 kau-ka-na on su-ru meis-tä (Niin)
 Täs on poi-ka, jon-ka sil-mät ei-vät kas-tu
 su-run kyy-ne-leis-tä leis-tä.

1. 2.

197. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Ala-Könni 1979, 126)

Lapua 1947

Ä-lä pe-tä, ä-lä jä-tä,
 ä-lä ri-ko kaup-paa. Ä-lä jä-tä
 su-re-maan näin nuor-ta flik-ka-rauk-kaa.

198. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Kuula 1907, 204)

Sa-ran mar-kan fie-te-rit ne flik-kain al-la huis-kuu.

199. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Ilmonen 1988, 53)

Kauhava



Kun jo-ki on sy-vä ja paat-ti on hy-vä sil-lä on niin hy-vä sou-taa.
Ja en-kä mi-nä ta-ha-ro tä-män ky-län flik-ko-ja ra-kas-tel-hon jou-taa.

200. nuottiesimerkki, komilainen laulu (Travina 1973, 12)



201. nuottiesimerkki, marilainen laulu (Vikár 1971, 16)



He- li- see, ki- li- see,
ko- li- kot ko- li- see.
Ko- li- koi- ta en mä sää- li,
ys- tä- vää- ni sää- lin.

202. nuottiesimerkki, mansilainen laulu (Lükő 1968)



6.2.2.1.3 Sävellassosiaatiot

Olen jo aikaisemmin viitannut suomensukuisten kansojen sävelmille ominaiseen sävellassosiaatioon. Käsitteellä sävellassosiaatio tarkoitan sitä, kuinka laulaja laulaessaan melodiaa jossain tietyssä sävelikössä mieltää sävelikön intervallit keskenään samanlaisina tai erilaisina. Sävelikköjen vierekkäiset sävelet eivät ole intervalleiltaan samansuuruisia, vaan esimerkiksi anhemitonisessa pentatoniikassa sävelikkö muodostuu pienistä ja suurista sekunneista²⁷⁹.^{*} Myös säveliköstä muodostettavat intervallit – terssit, kvartit ja kvintit – ovat laadultaan erilaisia, joko suuria, pieniä, ylinousevia tai vähennettyjä²⁸⁰. Juuri tämä säveliköille tyypillinen ominaisuus antaa laulajalle mahdollisuuden tuoda sävelmiin vaihtelevuutta, jota ilman taiteellinen ilmaisu olisi mahdotonta.

Sävellassosiaatioiden kannalta mielenkiintoisia tarkastelun kohteita ovat sävelmien transponoinnit. Bartók ja Kodály osoittivat tutkimuksissaan, että transponointitapoja on kahdenlaisia:

1. Sävelmän sävelikkö muuttuu transponoinnin yhteydessä, mutta intervallien laatu säilyy alkuperäisenä.
2. Sävelmä säilyttää transponoinnissa alkuperäisen sävellajin, mutta intervallien laatu muuttuu.

Sävellajia muuttavia transponointeja esiintyy suomensukuisten kansojen sävelmistössä ainoastaan säkeiden välissä, mutta sävelikön säilyttäviä transponointeja esiintyy säkeiden sisälläkin. Sävellassosiaatioiden kannalta


279 Vrt. nuottiesimerkki 64.

280 Vrt. nuottiesimerkki 65–67.

jälkimmäinen transponointitapa on mielenkiintoisin, sillä niiden avulla voidaan saada selville, mitkä melodian katkelmat laulaja mieltää keskenään samanlaisiksi. Seuraavissa esimerkeissä esittelen anhemitoniseen pentatoniikkaan liittyviä suppeiden segmenttien sävellassosiaatioita.

203. nuottiesimerkki, udmurtilainen laulu (Vikár 1985, 28)

$\text{♩} = 96$ udmurtilaulu

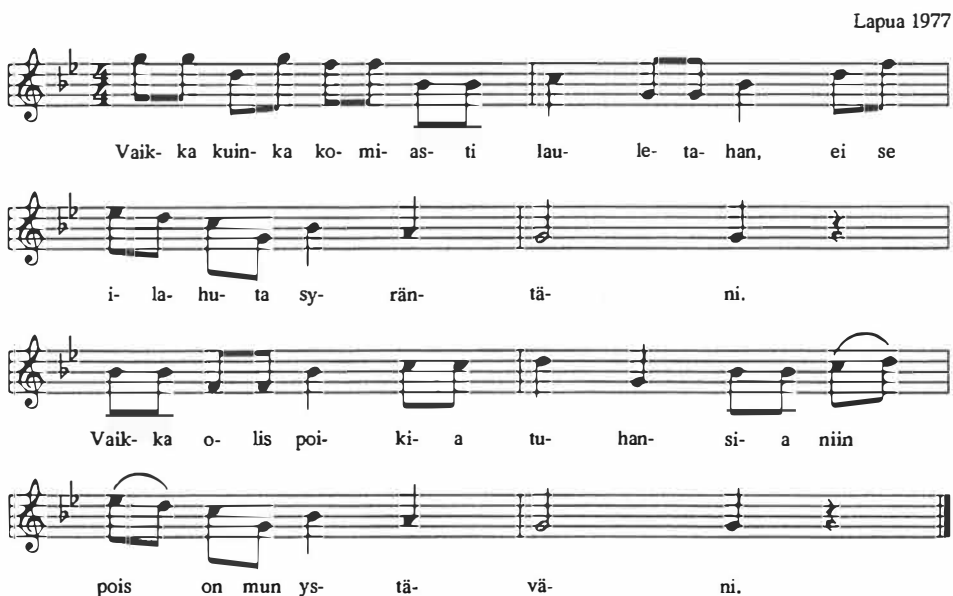


Pöy- däl- lä- si lii- na- nen, hei, val- koi- nen on,
aa- mun kuu- ran val- ke- an, hei, kal- tai- nen on,
aa- mun kuu- ran val- ke- an, hei kal- tai- nen on.

Ensimmäisen tahdin anhemitonisen pentatoniikan (jatkossa ap.) terssihyp-
py toistuu ap. sekuntia alempana.

204. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Ala-Könni 1979, 48)

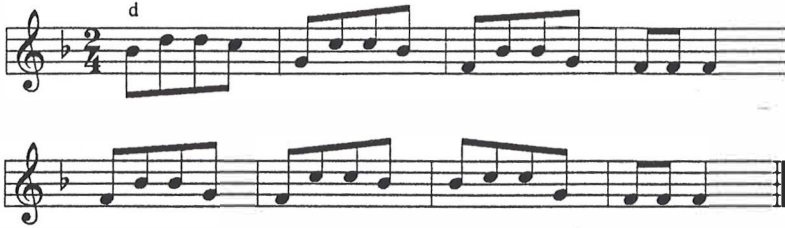
Lapua 1977



Vaik- ka kuin- ka ko- mi- as- ti lau- le- ta- han, ei se
i- la- hu- ta sy- rän- tä- ni.
Vaik- ka o- lis poi- ki- a tu- han- si- a niin
pois on mun ys- tä- vä- ni.

Vrt. *la-mi* ensimmäisessä tahdissa ja *so-re* toisessa tahdissa.

205. nuottiesimerkki, marilaulu (Kodály 1948, 2)



Ensimmäisen tahdin segmentti toistetaan toisessa tahdissa ap. sekuntia alempana, ja kolmannessa tahdissa segmentti toistetaan vielä kerran sekuntia alempana. Segmentin aloittaa terssihyppy ap. p3, joka muuntuu toisen tahdin transpositiossa ap. s3:ksi. Segmentin päättävä sekunti ap. p2 säilyy toisen tahdin transpositiossa vielä samana, mutta muuntuu kolmannen tahdin transpositiossa ap. s3:ksi.²⁸¹

Kokonaisten säkeiden tyyppillistä transponointia olen käsitellyt mordvalaisen laulun yhteydessä (ks. nuottiesimerkki 53a–b). Seuraavaksi tarkastelen huomattavasti monimutkaisempaa transponointia nelisäkeisen laulun yhteydessä. 3. ja 4. säkeissä toistetaan nuottitarkasti 1. ja 2. säe. Havainnollisuuden vuoksi liitän laulusta tavanomaisen notaation lisäksi myös kolmelle viivastolle kirjoitetun version.

281 Lisäesimerkkejä anheimtonisen pentatoniikan transponoinneista on löydettävissä seuraavista tutkimukseni nuottiesimerkeistä: 1 (lopukkeet), 4 (2. ja 3. tahdin välissä), 17 (*la-so-mi* ≈ *so-mi-re* ≈ *so-mi-re* sekä *mi-la-do'* ≈ *do-mi-so*), 24 (ensimmäisen säkeen *do-so* toistuu ap. sekuntia ylempänä muodossa *re-la*), 36 (2. tahti toistuu ap. sekuntia alempana 4. tahdissa), 70 (toisen säkeen *so-so-la-so* toistuu ap. sekuntia alempana *mi-mi-so-mi* ja edelleen *re-re-mi-re*), 75 (*la-do'-la* toistuu ap. sekuntia alempana muodossa *so-la-so* ja edelleen muodossa *mi-so-mi*), 76 (lopuke *mi-re* toistuu ap. terssiä alempana muodossa *do-la*), 91 (lopukkeet), 92 (lopukkeet), 96 (1. nuottiviivaston lopukkeet), 97 (lopukkeessa *mi-do* toistuu ap. sekuntia alempana muodossa *re-la*), 132 (lopukkeet), 169 (3. tahti on 1. tahdin ap. sekuntitranspositio), 182 (1. nuottiviivaston segmentti *la-so-mi-re* toistuu seuraavalla viivastolla muodossa *so-mi-re-do*), 190 (1. tahti transponoituu 3. tahdissa ap. kvartin verran ylös muotoon *do'-do'-do'-la*; kyse on saamelaiten sävelmille ominaisesta ilmiöstä, joka on muilla suomensukuisilla kansoilla harvinaista), 151 (1. ja 2. tahtien lopukkeet *do-mi-re* toistuvat ap. terssiä alempana muodossa *so,-do-la*).

206/a nuottiesimerkki, marilainen laulu (Vikár 1971, 269)

♩ - 82

rozuvāj sa - tin lā - yār ēi - āš
 šim kos - tu - mām ēi - šo - cāš.
 garmo - ne - tēm toš - nan šak - ten
 ə - ɔər pol - kēš āš - ke - ɔoc.
 kapkaš lāk - tən, jār - waš an - žen,
 pəlyo - mēš - kē an - ža - lēc.
 so - lē təl - zəm šim pol mū - ɔen
 lač šo - ɔər - ulā wəl ka - jāt.

206/b nuottiesimerkki, marilainen laulu

Erityisesti kolmelle viivastolle kirjoitetusta versiosta ilmenee selkeästi, että kyse on anhemitonisessa pentatoniikassa etenevän A:n transponointi kvarttia alemmaksi (AA₄). Lisäksi toisessa säkeessä toistetaan ensimmäinen säe hieman muunnettuna: AA_{2m}. Kolmannessa ja neljännessä säkeessä toistetaan säveltarkasti ensimmäinen ja toinen säe ap. kvarttia alempana: AA_{2m}(AA_{2m})₄.

Havainnollisuuden takia olen käsitellyt ainoastaan täydellisiä ja nuottitarkkoja transponointeja, vaikka todellisuudessa laulaja ei tavallisesti halua tyytyä mekaanisiin toistoihin. Tavallisesti tutkija löytääkin verrattomasti enemmän sävelmiä, joiden transponoinnit eivät ole intervallitarkkoja²⁸².

²⁸² Vrt. nuottiesimerkit 140 (*mi-re-do-la*, jonka tarkka transpositio olisi *re-do-la,-so* mutta esiintyy kuitenkin muodossa *re-re-la,-so*), 145 (*mi-re-do-la* olisi nuottitarkkana transpositiiona *re-do-la,-so* mutta esiintyy muodossa *re-la,-la,-so*), 163 (2. ja 3. tahdit), 192 (säkeiden ensimmäiset tahdit).

Intervalleiltaan täsmällisen transponoinnin estää toisinaan se, että melodianmuodostumista säätelevät tietyt vahvemmat säännöt. Nuottiesimerkin 156 suomalaisen tuutulaulun 2. tahdin *mi-re-do-la*, tulisi toistua ap. terssiä alempana muodossa *do-la,-so,-mi*. Näin ei kuitenkaan tapahdu, sillä laulu etenee sävelalassa, joka ei salli *so*:ta alempia säveliä.

Fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen metodologian kannalta olisi ensiarvoisen tärkeätä saada selville, kuinka runsaasti anhemitonisen pentatoniikan yhteydessä tosiasiaa esiintyy sävellassosiaatioita – ts. ovatko sävellassosiaatiot katsottava sattumiksi vai sävelikköön liittyviksi ominaispiirteiksi. Tämä helpottaisi ratkaisevasti suomensukuisten kansojen pentatonisten sävelmien ajoituskysymyksiä.

6.2.2.2 Hemitoninen pentatoniikka (hp)

Kun kielitieteilijät²⁸³ (ks. luku 3.2.2) vakuuttuivat uralilaisten kansojen muinaisista yhteyksistä indoeurooppalaisten kanssa, alkoivat musiikintutkijat selvittää näiden yhteyksien jättämiä jälkiä uralilaisten kansojen musiikkiperinteeseen. Gábor Lükő etsi 1960-luvulla (Daniéloun vuonna 1959 julkaistuun tutkielmaan nojaten) muinaisten indoeurooppalaisten sävelikköjen jättämiä jälkiä suomalais-ugrilaisten kansojen sävelikköistä. Lükő löysikin suomensukuisten kansojen musiikista kerrostuman, joka kylläkin oli pentatonista, mutta jossa esiintyi puoliaskel. Löydettyään tämän tieteelle aikaisemmin tuntemattoman suomensukuisten kansojen pentatoniikan, Lükő kykeni laatimaan aivan uudenlaisia sävelmäärinnastuksia²⁸⁴.

Lükőn löytämästä pentatonisuuden muodosta käytämme nimitystä hemitoninen pentatoniikka (lyh. hp.). Anhemitonisesta pentatoniikasta se poikkeaa siinä, että sävelikköön kuuluu puoliaskel. Perehtyessään keräämänsä sävelmämateriaaliin Lükő kykeni rekonstruoimaan kaikkiaan kuusi hemitonisen pentatoniikan moodia.

207/a nuottiesimerkki (1. moodi)



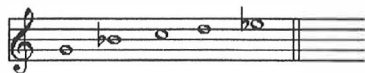
207/b nuottiesimerkki (2. moodi)



207/c nuottiesimerkki (3. moodi)



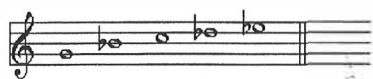
207/d nuottiesimerkki (4. moodi)



283 Häkkinen 1990

284 Ks. Liite 2, esimerkit 41–44.

207/e nuottiesimerkki (5. moodi)



207/f nuottiesimerkki (6. moodi)



Viimeinen 6. moodi poikkeaa muista ratkaisevasti, sillä se ei sisällä puolias-kelta.

Näistä hemitonisen pentatoniikan moodeista ensimmäinen on suomensukuisten kansojen musiikin kannalta tärkein ja yleisimmin käytetty. Muut moodit ovat melko harvinaisia ja niitä on tutkittu niin vähän, ettei niiden esiintymisestä voida vielä tässä yhteydessä sanoa mitään varmaa²⁸⁵. 1. moodia tavataan jokaisen suomensukuisen kansan laulustossa sekä indogermaanisten kansojen lisäksi myös tietyillä turkkilaisilla kansoilla.

208. nuottiesimerkki, suomalainen balladisävelmä²⁸⁶ (Asplund 1992, 26–27)

Narvusi 1937

Pm: (Oj) An- nik- ka Tu- rui- sen tyt- tö ja Tu- rui- sen

P: An- nik- ka Tu- rui- sen tyt- tö ja Tu- rui- sen

209. nuottiesimerkki, suomalainen tanssisävelmä (Rausmaa 1982, 42)

Rautu 1876

P: Hoi li- tu lil- laa, li- tu il- lee al- lee joo.

Pm: Tans- si- kaam- me tai- ta- vas- si, li- tu il- lee al- lee joo.

²⁸⁵ 2.–6. moodeista löytyy silti joitakin alustavia huomioita. Vrt. Lükö 1965 sekä Kádár 1990, 28–47.

²⁸⁶ Kaksiäänisyys on todistettavasti venäläistä lainaa, mutta silti sävelmä on säilyttänyt alkuperäisen vanhan sävelikkönsä.

210. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Launis 1930, 761)

Lö- pe, lö- pe, pöl- lu- ke- ne saa ot- sa, saa- re- ke- ne.

211. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 332a)

Karasjoki

Rav- na Jou- sa leg- ja go la la la la la la go
ruos- sas- ti ja da- ros- ti, sa- mas- ti ja dur- kas- ti.

212. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 362)

Utsjoki

Or- bon uc- ca bard- ne go lol- lo lol- lo lol- lo go
Or- bon uc- ca bard- ne go lol- lo lol- lo lol- lo, i

213. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 633)

Polmak

An- de Er- ki lul- lu lul- lu lul- lu.

214. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 160)

Inari

hir- vu læ ja no no no no
Hir- vu læ ja no no no no.

215. nuottiesimerkki, unkarilainen balladisävelmä (Kallós 1974, 138)

"Mi- nun on kuol- ta- va I- lo- nan ta- ki- a,
kau- neu- ten- sa täh- den, sor- juu- ten- sa täh- den."

Hemitonisessa pentatoniikassa etenevät melodiat eivät yleensä nouse so:ta korkeammalle. Tämä pätee myös niiden suomensukuisten kansojen laulukulttuureihin, joissa muutoin viljellään ambituksiltaan laajojen sävelalojen sävelmiä. Niinpä esimerkiksi marien lauluissa vältetään sävelalan laajentamista, vaikka heille tyypillinen sekuntitransponointien suosiminen suorastaan edellyttäisi melodioiden vapaampaa virtaamista.

216. nuottiesimerkki, marilainen kansanlaulu (Lach 1929, 1)

$\text{♩} = 90$

jumān kükü atšam u-lo; kükü - šulðar a-βam u-lo;
jumān βarsenɣe i-zam u-lo; βarsenɣe - šulðar jəŋgam u-lo;
keŋež lā-βe šo - ləm u-lo; lā-βe - šulðar šüžarem u-lo;
keŋež - saska (ə)š - ke ulðalam; sas - ka peledəšem u - kaleš.

Edellisen nuottiesimerkin sävelmässä 2. tahdin transpositio 4. tahdissa tuli si edetä so:ta alemmaksi, mutta sen estää hemitonisen pentatoniikan sävelikön ominaisuus kaihtaa sävelalan laajentamista. So saatetaan ylittää ai-noastaan saamelaisissa joiuissa.

217. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 346)

Karesuvanto

Suomensukuisten kansojen sävelmissä on hemitonisen pentatoniikan kohdalla harvinaista jopa se, että so ylipäätään saavutetaan:

218. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 135)

Impilahti 1916

Pm: Sa- vu saa- rel- la pa- laa- be. P: Nie- menkyn- nel- lä ky- döö- be,
Suur on pai- mo- sen tu- lek- se, Pien on so- da val- gi- ok- se.
Os- mo- bo o- lut- ta keit- tää, Y- hek- sän od- ran jy- väs- tä,
Ka- hek- sän kag- ran jy- väs- tä: Sai- bo o- lut val- mi hek- se.

219. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 638)

Inari

Ni- lan Pek- ka læi ja lul- lu lul- lu lul- lu

220. nuottiesimerkki, marilainen kansanlaulu (Vikár 1971, 126)

J = 80

o-la-čá - wu-la - čá čă - wem ô - ľe(n),
wa - raš tušma - net ker(ă) - tă - ľ(ă) - đăš.
o - la šü - ja - šan i - zi pi - jem ô - ľe(n),
pi - re tuš - ma - net ker(ă) - tă - ľ(ă) - đăš.

221. nuottiesimerkki, mansilainen laulu (Kálmán 1980, 462)²⁸⁷

ca. 46

Hósz-loh-fal- vi föld-fok tá-ja, le-á-nyok jár-ta föld-fok tá-ja, if-jak jár-ta föld-fok tá-ja;
há-rom á- gú viz-ág szé-le, énekszó annak az é-kessé-ge, vig-ság annak az é-kessé-ge.
Hósz-loh-fal- vi föld-fok tá-ját e-gyilk vég-ről ál-tal-fog-va szá-las er-dő is ál-tal-fog-ja,
má-sik vég-ről ál-tal-fog-va viz gyöngy hab-ja is kör-be ka-rol-ja.
Kör-nyes-kör-be át-ka-rol-ja, vé-ges- vé- gig ál-tal-fog-ja.
Feny-ve-sek tor-nyos lom-bú fá- i, feny-ve-sek temp-lom - or- mú fá- i
szá-zá-val ot-tan szá-la - sod-nak, szá-zá-val ot-tan or-mo-sod-nak.
Lá-nyok jár-ta né-pes út-ja, if-jak jár-ta né-pes út-ja,
so-ha fű azt el nem bo-rit-ja, so-ha fa azt el nem hó-dít-ja.

Sävelala so,-ti,-do-re-mi:

222. nuottiesimerkki, suomalainen keinulaulu (Rausmaa 1984, 65)

Kivennäpä 1957

Lii-ku lii-ku lai-ku lai-ku! Mi-täs lik-ka lii-kut-te-let?
O-ma-jai-si, kul-ta-jai-si. Aks-ei om-mais ook-kaa,
Ak-set si-tä saak-kaa. En mie-tuo-ta ta-hok-kaa.

²⁸⁷ Lisäesimerkkejä: Vikár 1971, 111, 124–126, 141, 142 (mar.); Kálmán 1976, 33, 44 (mans.).

223. nuottiesimerkki, suomalainen runolaulu (Asplund 1979, B7)

Is- säin an- toi har- maan kon- ka- rin, Is- säin an- toi har- maan kon- ka- rin,

Hoi har- maan kon- ka- rin, hoi har- maan kon- ka- rin.

224. nuottiesimerkki, virolainen runolaulu (Launis 1930, 95)

Las- ke sis- se mar- di- san- did: Mar- di küü- ned kül- me- ta- vad.

225. nuottiesimerkki, virolainen runolaulu (Launis 1930, 149)

Ja- ni ai- ta rai- u- tak- se, Ja- ni ai- ta rai- u- tak- se.

226. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 495a)

Utsjoki

Las- se Nil- la lol- lo lol- lo lol- lo lol- lo, Las- se

Nil- la lo- lo, Las- se Nil- la lol- lo

227. nuottiesimerkki, marilainen laulu (Vikár 1984, 3.3.43)288

$\text{♩} = 70$

Sävelmien sävelalat ovat usein edellisiä esimerkkejä suppeampiakin, jolloin niitä on hankalaa erottaa toisista sävellajeista, joiden erilaiset leikkeet koostuvat samoista sävelistä. Tällainen on esimerkiksi anhemitonisen pentatoniikan leike *do-re-mi*, joka voi toisinaan täydentyä ap. suurella terssillä (*do-la*,) tai hp. pienellä sekunnilla (*ti-do*). Tällöin tutkija voi päästä selville melodian todellisesta sävellajista perehtymällä sen toisintoihin tai sävelmän muihin ominaisuuksiin. Seuraavaan olen koonnut esimerkkejä hemitonisen pentatoniikan ambitukseltaan suppeista sävelaloista:

228. nuottiesimerkki, suomalainen sankarilaulu (SKSÄV IV/2, 157)

Hornantsi 1877

Pm: Sii- tä van- ha P: Väi- nä möi- nen
kun o- li sa- no- ja kuul- lut,

229. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 370)

Koutokeino

Dam-jo Stuo- ma Suo- lo-
jav- ri nun- nu nun- nu nun- nu.

288 Lisäesimerkkejä: SKSÄV IV/1, 378 (suom.); Vikár 1971, 113–121, 136–138 (mar.); Liite 2, 44c (unk.).

230. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 457)²⁸⁹

Inari

Haen-da-ra-ga no, Haen-da-ra-ga no.

Esimerkejä on löydettävissä myös suomalais-ugrilaisia ympäröivien indo-germaanisten kansojen sävelmistöistä:

231. nuottiesimerkki, liettualainen kansanlaulu (Dovydaitis 1987, 476)

232. nuottiesimerkki, latvialainen kansanlaulu (Vitolins 1971, 129)

233. nuottiesimerkki, venäläinen kansanlaulu (Korsakov 1977, 25)

²⁸⁹ Lisäesimerkkejä: SKSÄ V IV/1, 377, 379, 382 (suom.); Väisänen 1948, 13 (md.).

Mikäli sävelikkö ei ole sävelmässä täydellinen, niin silloin saattaa olla vaikea erottaa se tavanomisesta duurisävellajista, jonka kolme keskeisintä säveltä ovat juuri hemitonisen pentatoniikan tärkein leike *do-ti-so* (musiikinhistoriaa ajatellen tämä on tietysti varsin luonnollista). Suomalaisissa lastenlauluissa esiintyy hyvin runsaasti sävelmiä, joiden sävelikkö koostuu sävelistä *so,-ti,-do(-re)*, mutta esimerkiksi unkarilaiset eivät tunne tätä leikettä lainkaan²⁹⁰. Näissä sävelmissä ilmeneekin yhteydet balttilaisten ja germaanisten kansojen musiikkiperinteeseen. Puhtaasta duurisävellajista laulut erottuvat kuitenkin siinä, että niistä puuttuu pyrkimys *do*-tonaliteettiin. Seuraavat esimerkit lienevät tässä mielessä rajatapauksia.

234. nuottiesimerkki, suomalainen kylvetysloru

Suomessa yleisesti tunnettu

d

Va- rik- sel- le vai- vat,

235. nuottiesimerkki, suomalainen kylvetysloitsu (Ala-Könni 1981, 40)

Kymi 1962

d

Py- sö ko- tuun, py- sö ko- tuun,

ä- lä me- ne toi- seh ta- luuh,

ä- lä me- ne toi- seh ta- luuh.

236. nuottiesimerkki, suomalainen karjankutsu (Ala-Könni 1984, 25)

s

Tu- le pois Man- sik- ki leh- mä- ni ko- tiin,

tu- le pois He- lu- na leh- mä- ni ko- tiin.

²⁹⁰ Unkarissa on huomattavasti yleisempi *so-la-mi*, joka tunnetaan suomalaisessakin lastenlauluperinteessä. Se on kuitenkin sukua mieluummin anheimitoniselle kuin hemitoniselle pentatoniikalle.

237. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (Ala-Könni 1981, 34)

d

Pois pil- vi päi- vän pääl- tä, an- na päi- vän pais- taa,

Hemitonisen pentatoniikan intervalleja ovat priimi, sekunti, terssi, kvartti, kvintti ja seksti (joka vastaa diatonisen järjestelmän oktaavia), jonka jälkeen seuraavat intervallien oktaavikerrannaiset. Intervallilaatuja on neljä: pienet, suuret, puhtaat ja ylinousevat. Nuottiesimerkeissä 238–242 esittelen hemitonisen pentatoniikan intervallit.

238. nuottiesimerkki, sekunnit

so,-ti (y2) ti,-do (v2) do-re (p2) re-mi (p2) mi-so (s2)

239. nuottiesimerkki, terssit

so,-do (s3) ti,-re (v3) do-mi (p3) re-so (s3)

240. nuottiesimerkki, kvarttit

so,-re (s4) ti,-mi (p4) (do-so) (s4)

241. nuottiesimerkit, kvinttit

so,-mi (s5) ti,-so (p5)

242. nuottiesimerkki, seksti

so,-so (pu6)

On vielä tutkimatta, esiintyykö anhemitonisen ja hemitonisen pentatoniikan sävelmien sanoitusten välillä eroja, puhumattakaan sävelmien yhteiskunnallisista asemista. Vaikuttaa kuitenkin ilmeiseltä, ettei mitään ratkaisevia eroja tulla löytämään. Anhemitonisen pentatoniikan tavoin myös hemitoninen pentatoniikka on edelleenkin käytössä joidenkin suomalais-ugrilaisien kansojen uudehkoissa lauluissa. Hemitoninen pentatoniikka vaikuttaa olevan lainaa muilta kansoilta, sillä sitä esiintyy huomattavasti vähemmän kuin anhemitonista pentatoniikkaa, joka on puolestaan ikivanhaa perua suomalais-ugrilaisilta ajoilta.

Totesin jo aikaisemmin, että hemitonisen pentatoniikan moodeja 2–6 on tutkittu hyvin vähän ja lisäksi ne ovat suomensukuisten kansojen keskuudessa harvinaisia²⁹¹. Niinpä tyydyn tässä yhteydessä esittämään muutamman esimerkin ainoastaan 3. moodista, joka on varsin lähellä tavanomaista mollisävellajia (*mi-si-la-ti-do*). Sävelien tendenssimäinen pyrkimys puuttuu kuitenkin tyystin: *si* ei käyttydy johtosävelen tavoin. Moodia käytetään varsin usein ambitukseltaan suppealla sävelalalla ja sitä esiintyy runsaasti myös balttilaisilla kansoilla ja venäläisillä.

243. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 350)

Rautu 1876



Pm: Kul- ki köy- sis- sä Ju- ma- la, P: Kul- ki köy- sis- sä Ju- ma- la.

244. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä, (SKSÄV IV/2, 383)

Venäjän Karjala



Luu- lin kä- en kuk- ku- vak- si, lem- pi- lin- nun lau- la- vak- si,

245. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 292)

Inari



Tan- na stuor- ra æl- lo læi jo kon- na lat- ta niei- da co- ra.

246. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 101)

Koutokeino

d

Jun- kar dal læ lo lo lo lo Jun- kar dal læ lo- lo lo- lo

lo- lo lo- lo lo- lo lo- lo lo- lo lo- lo lo- lo lo- lo

247. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Tirén 1942, 114)

Norja 1911

d

Sar- va, sar- va, val- la val- la (jne.)

248. nuottiesimerkki, latvialainen kansanlaulu (Vitolins 1971, 225)

latvialainen kansanlaulu

t

249. nuottiesimerkki, latvialainen kansanlaulu (Vitolins 1971, 245)

m

250. nuottiesimerkki, venäläinen kansanlaulu (Korsakov 1977, 62)



6.2.2.2.1 Sävelassosiaatiot

Suomalais-ugrialaisten kansojen sävelmistössä hemitoninen pentatoniikka on vanha laina. Tämän puolesta puhuu se, että hemitonisen pentatoniikan 1. moodin sävelmissä esiintyy täsmälleen samantapaisia sävelassosiaatioita kuin anhemitonisen pentatoniikan melodioissa. Esitän seuraavassa tutkielmani 4. nuottiesimerkin virolaisen runosävelmän kolmelle nuottiviivastolle kirjoitettuna:

251. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä



Kuten näemme, 2. tahdissa toistetaan hieman muunneltuna 1. tahti, mutta 3. tahdissa transponoidaan 2. tahti nuottitarkasti hp. sekuntia alemmaksi. Täten toinen säe alkaa samalla tavoin kuin ensimmäinen säe päättyi. Transponointiketju päättyy suomalais-ugrilaisille tyypilliseen tapaan monotoniseen lopukkeeseen. Sävelmän toisintoja löytyy virolaisten lisäksi suomalaisilta. Nuottiesimerkissä 228 esittämäni suomalaisen sävelmän olen myös kirjoittanut kolmelle viivastolle:

252. nuottiesimerkki, suomalainen sävelmä



Sävelmän 2. tahdissa toistetaan 1. tahti hieman muunnettuna, mutta 3. tahdissa toistetaan nuottitarkasti 1. tahti hp. terssiä alemmalta säveltasolta.

Tuntematta nuottiesimerkkien 251 ja 252 toisintoja, voisi niiden sävelassosiaatioita pitää sattuman tuotteina. Mutta tarkastelkaamme seuraavaksi sävelmää, jossa hemitonisen pentatoninen aihe transponoidaan kestoiltaan pitempien ja lukumäärältään useampien aiheiden kautta.

253/a nuottiesimerkki, marilainen kansanlaulu (Vikár 1971, 117)

♩ = 96

lävö-zät kädät - la, a - yö-lanžat mu-ral - ta,
va-ra-šš-žän čonžš - lan ku-ze tu - čes?
jęnga walem on-žšl-nem, po-sa-namže šęn-gel - nem,
po-sa-na-män čon-žš - lan ku-ze tu - čes?

253/b nuottiesimerkki, marilainen kansanlaulu

Melodian ensimmäinen säe toistetaan säveltarkasti kolmannessa säkeessä hp. terssiä alempana. Sen sijaan toinen ja neljäs säe eivät osallistu transponointiin, sillä muutoin ajaututtaisiin so:ta alemmalle säveltasolle, mikä hemitonisessa pentatoniikassa ei ole sallittua.

Mainitsen vielä muutamia esimerkkejä hemitoniseen pentatoniikkaan liittyvistä assosiaatioista, mutta en kirjoita niitä uudelleen kolmelle viivastolle. Nuottiesimerkissä 25 (marilainen laulu) melodian ensimmäisen säkeen 1. tahti toistetaan 3. tahdissa hp. pt. terssiä alempana: *do-re-re-re* > *so,-ti-ti-ti*. Varsin pitkiä ja tarkkoja transponointeja on löydettävissä myös nuottiesimerkeistä 216, 220, 227 (marilaisia lauluja). Nuottiesimerkin 213 joiussa 1. tahti toistetaan 3. tahdissa hp. sekuntia korkeammalta: *do-do-ti* > *re-re-do*. Nuottiesimerkin 214 joiussa 1. tahdin *re-do-ti-do* toistetaan hieman muunnettuna hp. sekuntia alempana 2. tahdissa: *do-ti-so,-ti*. Nuottiesimerkin 224 virolaisessa runosävelmässä ensimmäinen säe toistetaan toisessa säkeessä hieman muunnettuna hp. sekuntia alempana. Lähes samanlainen transponointi esiintyy niin ikään virolaisessa sävelmässä nuottiesimerkissä 225. Nuottiesimerkin 215 unkarilaisen balladin 2. tahti toistetaan inversiona 6. tahdissa hp. sekuntia alempana: *re-do-ti* > (*do-ti-so,*) eli käännettynä *so,-ti,-do*.

6.2.2.3 Suomalais-ugrilainen pentakordi (sgrpk)

Erilaiset pentakordit ovat hyvin yleisiä suomensukuisten kansojen vanhoissa sävelmissä²⁹². Fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen alkuaikoina käytiin kiihkeää keskustelua pentatoniikan ja pentakordin asemasta suomensukuisten kansojen musiikkiperinteessä. Tutkijat halusivat saada selville, kumpi säveliköistä on peräisin suomalais-ugrilaisilta ajoilta, ja varsinkin unkarilaiset tieteilijät pitivät pentatonisuutta lähes itsestään selvänä vastauksena²⁹³. Tämän käsityksen mukaan olisi tuntunut luonteelta ajatella, että itämerensuomalaiset pentakordi-sävelmät olisivat peräisin Baltiasta. Suomalaiset tutkijat sen sijaan väittivät, ettei suomalaisessa kansanmusiikissa tunnettu pentatonisuutta lainkaan²⁹⁴. Niinpä heille tarjoutui mahdollisuus selittää muiden suomensukuisten kansojen sävelmien pentatonisuus turkkilaisvaikutteilla. Nykyisin jo tiedetään, että myös itämerensuomalaisten laulustossa on viljelty pentatoniikkaa. Aikojen saatossa se on saattanut jäädä unohduksiin, mutta esimerkiksi saamelaisien sävelmissä pentatonisuus on vielä nykyäänkin kuultavissa. Pentatonisuutta ei myöskään voida selittää germaanisilla vaikutteilla, vaan sen on todettu olevan kiistatta hyvin vanhaa perua: tutkimusten²⁹⁵ mukaan pentatonisuus on tunnettu jo varhaiskantasuomalaisina aikoina. Sen sijaan itämerensuomalaisten kiinteät yhteydet balttilaisiin ja germaanisiin kansoihin antavat luonteavan selityksen sille, minkä takia pentatonisuus oli syrjäytyä näiden kansojen sävelmistössä ja minkä takia pentakordisäveliköt puolestaan yleistyivät. Balttilaisilla ja pohjoisilla germaanikansoilla kordisävelmät ovat nimittäin hyvin yleisiä, kun sitä vastoin pentatoniikkaa he eivät tunne. Joka tapauksessa Szabolcsin²⁹⁶ ja itseni²⁹⁷ tekemät sävelmäärinnsävyt viittaavat siihen, että suomalais-ugrilainen pentakordi saattaa olla jopa yhtä vanhaa perua kuin anhemitoninen pentatoniikka. Lisäksi pentakordi-sävelmien synkroniset tutkimukset osoittavat, että itämerensuomalaiset pentakordi-sävelmät eivät läheskään aina ole selitettävissä balttilaisilla lainoilla, sillä niistä on toisinaan löydettävissä hyvin selviä ja voimakkaita suomalais-ugrilaisen sävelmistön tyylipiirteitä. Pentakordi-sävelmistä saattaa löytyä esimerkiksi suomalais-ugrilaisille tyyppillisiä monotonisia lopukkeita (nuottiesimerkit 254–257) tai lopukkeissa esiintyviä sekuntivaihteluita (nuottiesimerkki 258):

254. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 513)

Korpiselkä 1904

Pm: Va- ka van- ha Väi- nä-möi- nen P: veis- ti vuo- rel- la ve- net- tä

292 Ks. nuottiesimerkit 2, 7, 8, 9, 10, 31.

293 Esim. Kodály 1973

294 Esim. Krohn 1922, 498–499

295 Lükő 1984

296 Szabolcsi 1933

297 Vrt. esim. nuottiesimerkit 9 ja 10.

255. nuottiesimerkki, suomalainen tuutulaulu (SKSÄV IV/2, 668)

Tohmajärvi 1875

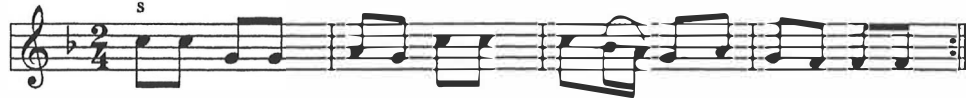
d



Tu- let tuu- tu- hun u- no- nen, Käyk' u- no- nen kät- ky- hy- sen.

256. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Kolk 1970, 68)

s



Pm: Nais- ta kul- las- ta ku- va- si, P: Ho- pi- as- ta huo- vit- te- li.

257. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu²⁹⁸ (Lükő 1984)


Ha gon - do - lod, ró - zsám,

Ha gon - do - lod, ró - zsám,

Hogy vé - lem meg - él - hetsz,

Hogy vé - lem meg - él - hetsz,

258. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 594)

Sääksmäki 1879

1



Pm: Hii- ri met- tä- hän me- ne- vi

P: piä- ni kir- ves kelk- ka- se- sa.

Edellisten esimerkkien perusteella voitaisiin lisäksi selittää la-pentakordin muodostuminen. Täten alkuperäiseen *la,-do-re-mi* -sävelikköön on siirtynyt esimerkiksi balttien tai slaavien vaikutuksesta (Lükön mukaan jo suomalais-ugrilaisella ajalla²⁹⁹) sävel *ti*. *Ti* olisi tässä tapauksessa pientä sävel. Tämän oletuksen tukena on hämmästyttävien vakuuttavien sävelmäärinnastuksia, kuten nuottiesimerkit 9 ja 10.

Pentakordi-sävelikköä on kuitenkin tutkittu toistaiseksi niin vähän, ettei lopullisia vastauksia voida vielä antaa sävelikön historiasta. Emme esimerkiksi tiedä, onko unkarilaisten joulunajan leikkilaulujen penta- ja heksakordi-melodioiden sekä suomalaisten pentakordi-sävelmien välillä yhteyksiä. Varmaa kuitenkin on, että pentakordi-sävelikkö on tunnettu itämerensuomalaisten keskuudessa sekä jonkin verran myös saamelaiden, mordvalaisten, komien, ugrilaisten kansojen ja venäläisten parissa. Marilaisten ja udmurttien laulustossa se sen sijaan on jokseenkin tuntematon. Sävelikköä tavataan myös kansoilta, jotka elävät lähellä pohjoisessa asuvia suomensukuisia kansoja.

Suomensukuisten kansojen sävelmissä esiintyy vanhastaan kahdenlaisia pentakordeja. Sekunti voi näissä pentakordeissa olla pieni tai suuri, terssi voi puolestaan olla pieni, suuri tai neutraali³⁰⁰.

259a-b nuottiesimerkki



(so,-)la,-ti,-do-re-mi



do-re-mi-fa-so

260. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Kerschner 1962, 47)

Vohtozero 1969



261. nuottiesimerkki, suomalainen paimensävelmä (Laaksonen 1985, 60)



299 Ks. Lükön tekemät rinnastukset Liitteessä 2.

300 Neutraali terssi sijoittuu suuren ja pienen terssin väliin.

262. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Kerschner 1962, 34)

Karjala



Pm: Kok-ko len- ti koil- ta il- moin,



P: Kok-ko len- ti koil- ta il- moin.

263. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Vikár 1985, 44)



Mis- tä mä tun- nen tyl- sän ty- tön, mis- tä mä tun- nen tyl- sän ty- tön,



nä- en lais- ka- na o- le- van, nä- en lais- ka- na o- le- van?

264. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kallós 1974, 5)³⁰¹

Jos aat- te- let ar- mas, jos aat- te- let ar- mas,



mun o- mak- sein tul- la, mun o- mak- sein tul- la.

³⁰¹ Lisäesimerkkejä: Launis 1930, 1200, 1307, 1416-1421, 1432-1435 sekä Tedre-Tormis 1975, 29, 30, 31 (virol.); Väisänen 1948, 63 (md.); Steinitz 1976, 32, 37, 48 (hant.); Väisänen 1937, 20, 28, 32, 119, 122 (mans.). Lisäksi tähän ryhmään kuuluvat useat itkusävelmät, vrt. Asplund-Laitinen 1979, A/7 sekä SKSÄV IV/2, 12-20.

265. nuottiesimerkki, pohjois-slaavilainen kansanlaulu (Elatov 1977, 38)

Musical notation for example 265, a North Slavic folk song. It consists of five staves of music in a single system. The first staff begins with a fermata over the first note, marked with a small 'r'. The melody is written in a single line on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is simple, with notes mostly beamed together in groups of two or three.

266. nuottiesimerkki, valkovenäläinen kansanlaulu (Mozhejko 1983, 84)

Musical notation for example 266, a White Russian folk song. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a fermata over the first note, marked with a small '1'. The melody is written in a single line on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is more complex, with notes beamed together in groups of four or five. The second staff continues the melody with a long note value and a fermata.

267. nuottiesimerkki, valkovenäläinen kansanlaulu (Mozhejko 1983, 18)

Musical notation for example 267, a White Russian folk song. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a fermata over the first note, marked with a small '1'. The melody is written in a single line on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is simple, with notes beamed together in groups of two or three. The second staff continues the melody with a long note value and a fermata.

268. nuottiesimerkki, latvialainen kansanlaulu (Vitolins 1971, 245)



Kyseinäinen sävelikkö laajenee vain harvoin ylöspäin (*fa:han*³⁰²) mutta sitäkin useammin alaspäin (*so:hon*³⁰³) Tällöin sävelikkö voi päätyä myös *so:hon*³⁰⁴. Säveliköstä saattaa yllättävän usein myös puuttua säveliä, jolloin useimmiten jäävät käyttämättä ohuimmat sävelet *mi* ja *re*. Eniten tällaisia sävelmiä esiintyy itämerensuomalaisilla, kun sen sijaan mordvalaisilla, marilaisilla, udmurtteilla ja unkarilaisilla ne ovat jokseenkin tuntemattomia.

269. nuottiesimerkki, suomalainen lastensävelmä (SKSÄV IV/1, 63)

Kattila



270. nuottiesimerkki, suomalainen leikkilaulu (Laaksonen 1985, 64)

Sakkola 1877



271. nuottiesimerkki, liiviläinen kansanlaulu (Kolk 1970, 44)³⁰⁵



302 Esim. Steinitz 1976, 25 (hant.); SKSÄV IV/2, 264 (suom.)

303 Esim. SKSÄV IV/2 246–254, 386, 387 (suom.); Launis 1930, 109, 126, 139, 141, 147, 148, 1201, 1436 (virol.); Launis 1908, 530–538 (saam.); Väisänen 1948, ?52, 76, 128, 129 (md.); Steinitz 1976, 39 (hant.) ja 27, 33, 333b (mans.)

304 Esim. SKSÄV IV/2 49–50 (suom.); Launis 1930, 1599, 1760 (virol.)

305 Ks. lisäksi SKSÄV IV/1, 94, 97, 98, 100, 111 sekä SKSÄV IV/2, 171, 194, 223 (suom.); Launis 1930, 1910, 1913, 1915, 1918–20, 1922–25 (virol.)

Suomalais-ugrilaiset pentakordi-laulut päättyvät tavallisimmin *la*:han, ambitukseltaan laajassa sävelmässä päätössävelenä saattaa toisinaan olla *so*.

Useat suomensukuiset kansat laulavat sävelikön terssin neutraalina, so. suuren ja pienen terssin välistä³⁰⁶. Neutraali terssi on saattanut säteillä vaikutustaan myös pentatonisuuteen, jossa p3 saatetaan laulaa neutraalina³⁰⁷. Kodály väittää tätä duuri-sävellajin vaikutukseksi³⁰⁸. Oletusta tukevat myös itämerensuomalaisten pentakordi-sävelmät, joissa on hyvin voimakas balttilainen do-tonaliteetin vaikutus. Kodályyn väite ei kuitenkaan pysty selittämään mordvalaisten, obinugrilaisten ja muiden sukukansojen sävelmien neutraalia terssiä. Varsinkaan obinugrilaisten sävelmissä ei nimittäin voi esiintyä lainkaan balttilaista tai germaanista vaikutusta.

La-pentakordin sävellassosiaatiot vastaavat usein diatonisen säveljärjestelmän sävellassosiaatioita³⁰⁹, mutta on myös varsin yleistä, että sävelmistä on löydettävissä pentatonisille sävelmille tyypillisiä sävellassosiaatioita. Pelkästään diatonisen järjestelmän sävellassosiaatioita käyttävät itämerensuomalaiset sävelmät ovat muutenkin diatonisuuden kyllästämiä – niissä saattaa esiintyä jopa mollin johtosäveliä (ks. nuottiesimerkki 273).

272. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Asplund 1979, B6)

Valkjärvi



Pm: Käin mi-nä kau-nis-ta kan-gas-ta myö-ten, P: käin mi-nä kau-nis-ta kan-gas-ta myö-ten,



Pm: hoi kan-gas-ta myö-ten, P: hoi kan-gas-ta myö-ten,

273. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 529)

Savonranta 1915



I-kä-vät on il-lat pit-kät, a-pi-at on aa-mu-se-ni,



i-kä-vät on yöt-ki mul-la, a-jat kaik-ki kat-ke-rim-mat.

Do-pentakordin sävelmät muodostavat oman ryhmän, joita ei voida johtaa neutraalia terssiä käyttävästä *la*-pentakordista. Vaikka rytmiset rakenteet saattavatkin olla molemmissa sävelmäryhmässä samanlaisia, niin eroavai-

306 Esimerkiksi suomalaiset (SKSÄV IV/2, 201–204), virolaiset, saamelaiset (Launis 1908, 468), mordvalaiset (Väisänen 1948, 62, 111) ja ugrilaiset (Väisänen 1937, 39, 115 sekä Kodály 1973, 31).

307 Vrt. Väisänen 1948, 100 (md.); Kodály 1973, 19 (unk.).

308 Kodály 1973, 19

309 Ks. nuottiesimerkki 261: *do-mi* -sävelkulkua vastaa peilikuvana *re-ti*.

suudet ilmenevät melkoisen selvästi melodiarakenteita tarkastelemalla. *Do*-pentakordin sävelmät pyrkivät toisinaan hyvinkin voimakkaasti *do*:hon ja lisäksi on havaittavissa mieltymystä dominanttiin ja terssikulkuihin. Tämä on oletettavasti balttilaista vaikutusta. Suomalais-ugrilaista *do*-pentakordia löytyy runsaimmin suomalaisten, virolaisten, udmurttien sekä jonkin verran ugrilaisten keskuudesta. Mordvalaisten ja marilaisten sävelmistöistä sitä ei ole tavattu lainkaan.

274. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 615)

Suistamo 1904

d



Pm: Mis-sä oh-to syn-ny-tel-ty P: me-si-käm-men kiän-nä-tel-ty?

275. nuottiesimerkki, suomalainen paimensävelmä (Asplund 1979, A9)

Liperi

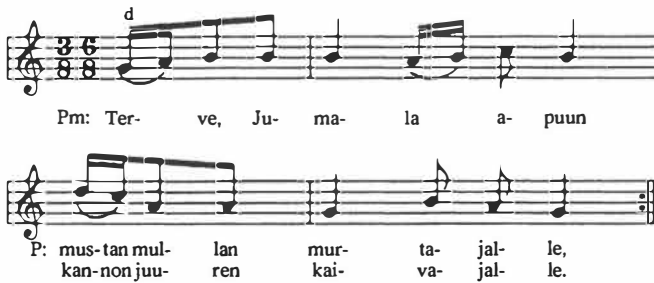


Pais-ta päi-ve-ä, Ju-ma-la, hel-lit-te-le her-ra-hi-nen
po-loi-sil-le pai-me-nil-le! Pääs-tä pai-me-net ko-ti-hin
kir-nu-a ko-lis-ta-ma-han voi-va-ti-a nuo-le-ma-han!

276. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 79)

Uhtua 1872

d

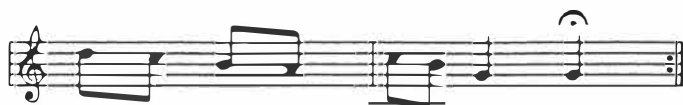


Pm: Ter-ve, Ju-ma-la a-puun
P: mus-tan mul-kan-non juu-ren mur-kai-va-jal-le, le, le.

277. nuottiesimerkki, hengellinen suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 283)



Pm: I- lo- lau- lu Je- su- xes- ta



P: Loh- du- tus Lu- nas- ta- jas- ta,

278. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Tampere III. 1956–65, 65)³¹⁰

Pm: Et- pä tie- ä min- kä löy- sin -



P: löy- sin- pä mie pie- nen lin- nun,

Sävelikkö saattaa silloin tällöin laajentua *la*-sävelellä muotoon (*la*-)*do-re-mi-fa-so*-(*la*). Tällöin on kuitenkin jo hyvin vaikea määrittellä, kuuluuko sävelmä enää *do*-pentakordin piiriin. Mitä voimakkaampi tonaalisuuden vaikutus sävelmässä on, sitä todennäköisempänä on pidettävä suhteellisen uutta vaikutusta. Nuottiesimerkissä 280 esiintyy jopa duurisävellajin johdosävel.

279. nuottiesimerkki, suomalainen häälaulu (Ala-Könni 1970, 25 sekä Rausmaa 1985, 76)

Kivennapa



A- vat- kaa port- ti,
nos- ta- kaa kört- ti,



näil- le suu- ril- le her- roill',



näil- le suu- ril- le her- ran po- jill'.

310 Lisäesimerkkejä: SKSÄV IV/2, 267, ?281–283, 287, 290–292, ?298–301, 310–315 sekä SKSÄV IV/1, 485, 489 (suom.); Tedre-Tornis 1975, 5 sekä Launis 1930, 628, 648, 650, 654, 687, 694, 701 (virol.); Launis 1908, ?468, ?470, 530, 531, ?544, 550a–b, 563 (saam.); Vikár 1989, 106, 141, 142, 149, 151, 152, 155 (udm.); Steinitz 1976, 40, 50 sekä Väisänen 1937, 181, 188, ?204 (hant.); Väisänen 1937, 6, 30, 74, 111, 114, 120 (mans.); Kodály 1973, ?195, ?198, 461–463 (unk. – näitä sävelmiä pidetään usein ugrilaisina sävelminä).

280. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Asplund 79, B2)

^d
 Pm: Tuop oli sep- po Il- ma- ri- nen P: tuop oli sep- po Il- ma- ri- nen
 Pm: nais- ta kul- las- ta ku- va- si P: ho- pi- as- ta huo- vit- te- li,

Yleisesti ottaen pentakordi-sävelikköihin kuuluvat sävelmät eivät eroa paljonkaan muista suomensukuisten kansojen sävelmistä rakenteensa, tahtilajiensa tai muidenkaan piirteidensä puolesta. Pentakordi-sävelmät ovat pentatonisten sävelmien tavoin kaksisäkeisiä ja rinnastavia.

6.2.2.4 Balttilainen pentakordi (bpk)

Balttilainen pentakordi alkaa tavallisimmin *do*:sta ja ylittää varsin usein *so*:n. Kaunis esimerkki balttilaisesta pentakordissa on nuottiesimerkissä 259b.

281. nuottiesimerkki

do-re-mi-fa-so(-la)

Balttilainen pentakordi erottuu vanhemmista pentakordeista voimakkaan *do*-tonaliteetin, terssihyppyjen ja laajahkon sävelalan perusteella. 1800-luvun arkkiveisuista ja pelimannisävelmistä balttilaisen pentakordin sävelmät erottuvat siinä mielessä, ettei niissä ole havaittavissa toonikan, dominantin ja subdominantin vaikutusta. Lisäksi sävelmien melodiarakenteet eivät ole kovinkaan voimakkaasti sidoksissa kaavamaisiin kolmisointukulkuihin. Balttilainen pentakordi voi olla myös *la*-pentakordi.

282. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Asplund 1979, B3)

^s
 Vuole
 Si- ka suu- rek- si si- ki- si pos- so kas- voi kau- hi- ak- si
 suu- rek- si si- ki- si kas- voi kau- hi- ak- si.

283. nuottiesimerkki, suomalainen leikkilaulu (Laaksonen 1985, 12)

d

Pm: Pujeke, pujeke poika. P: Pujeke, pujeke poika.

Pm: Aa- ke taak- se ai- sa tait- tu. P: Aa- ke taak- se ai- sa tait- tu.

284. nuottiesimerkki, suomalainen tanssisävelmä (Rausmaa 1984, 24)

Keltto 1894

s

Pm: Nyt mie lau- lul- le ru- pe- an, vir- ren töil- le työn- te-lem-me.

P: Vir- ren töil- le työn- te- lem- me.

285. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Vikár 1985, 42)

d

Pm: Ter- ve, ter- ve, pik- ku per- he, P: o- ta vas- taan pik- ku Kat- ri.

286. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Tormis 1989, 23)³¹¹

m

Pii- ri, pää- ri, pää- su- ke- ne, kaa- si- ke,

lii- ri, loo- ri, loo- ke- ne, kaa- si- ke.

Balttilaisen pentakordin sävelmille löytyy suhteellisen vaivatta rinnastuksia liettualaisista ja latvialaisista kansanlaulukokoelmista³¹² ja vaikutus-

311 Vrt. myös SKSÄV IV/2, 59, 321, 685, 686, 783 (suom.); SKSÄV IV/2, 412, 413 sekä Launis 1930, 636, 638, 662, 664 (virol.).

312 Esim. Vitolin 1971 ja Dovydaitis 1987.

suhde lieneekin ollut molemminpuolinen. On mielenkiintoista, että pentakordia ei esiinny muilla kuin itämerensuomalaisilla kansoilla sekä liettualaisilla ja latvialaisilla. Sitä ei esiinny edes saamelaisten sävelmistössä.

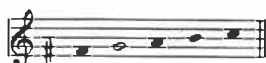
Suomensukuiset kansat käyttävät balttilaista pentakordia sävelmistään eri tavoin kuin liettualaiset ja latvialaiset. Suomensukuisille kansoille on tyypillistä rinnastava ajattelutapa sekä sävelmien vanhakantaista suomalais-ugrilaista perua oleva lopuketyyppi, jossa toinen säe päättyy sekuntia alemmaksi kuin ensimmäinen säe (= kk_2). Jos näitä piirteitä esiintyy liettualaisten ja latvialaisten sävelmissä, niin on syytä olettaa niitä lainoiksi suomensukuisilta kansoilta. Balttilaiset vaikutteet sekä myöhemmin luonnollisesti pelimannimusiikin piirteet rapisuttivat vahvalla tonaalisuudellaan itämerensuomalaisten sävelmien rinnastavaa ajattelutapaa.

Balttilaisessa pentakordissa esiintyy vastaavia sävelassosiaatioita kuin tavanomaisessa duurisävellajissa. Sävelmiin liittyy usein myös terssiä (ja toisinaan myös kvinttiä) suosiva alkeellinen moniäänisyys. Aikojen saatossa pentakordi siirtyi vähitellen kalevalaiseen runolaulantaan.

6.2.2.5 Muinaisslaavilaiset pentakordit (mslplk)

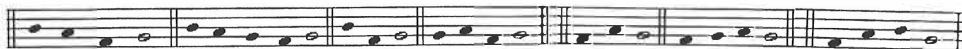
Länsisaamelaisia lukuunottamatta jokainen suomensukuinen kansa on ollut kiinteässä yhteydessä slaavilaisten kansojen kanssa. Tämän takia suomensukuisten kansojen sävelmistöjen tutkijoiden on ollut välttämätöntä perehtyä myös muinaisslaavilaiseen sävelkieleen. Perekhyttyään slovakien, venäläisten, romanialaisten, bulgarialaisten, kroaattien ja mordvalaisten sävelmäkokoelmiin ja erityisesti Bartókin tutkimuksiin Lükő totesi vuonna 1964, että muinaisslaavilaisten heimojen sävelmistöissä esiintyi tetra-, penta- ja toisinaan heksakordeja. Sävelmien päätössävel oli tavallisesti sävelikön toiseksi matalin sävel. Seuraava taulukko muinaisslaavilaisista sävelikäistä on laadittu Lükőn tutkimusten perusteella (kokonuotti = sävelmän päätössävel):

287. nuottiesimerkki



Lopuketyypit olivat seuraavanlaisia:

288. nuottiesimerkki



Seuraavaksi esitän Lükön tekemiä sävelmäärinnastuksia³¹³:

289. nuottiesimerkki, bulgarialainen (1), mordvalainen (2) ja inkeriläinen (3) sävelmä

$\text{♩} = 152$

1. Дон-ка съ бе-лъ бе-ди-ли, Дон-ки мо-ми-че йу-ба-во.

2. $(\text{♩} = ?)$ *Vim zah-rad-ku tr-ně-ni, raj ho-ra, raj ho-ru, Ho-ra ja-vo-ro-vi.*

3. $(\text{♩} = ?)$ *Е-мо neu-voi nei-to-jann. O-рис-ти о-те-нат-таан.*

290. nuottiesimerkki, venäläinen (1), suomalainen (2), slovakialainen (3), serbialainen (4) ja bulgarialainen (5) sävelmä

Moderato

1. У во-рот спс-на, Рас-ка-ча-ла-ся.

2. *An-ni tyt-ti, Ai-no nei-ti, An-ni tyt-ti, Ai-no nei-ti.*

3. *Ho-lu-be ja-ra-bj, Ne chodz do za-hra-dy, Po-la-meš la-li-ju, Po-tom sa za-bi-ju.*

4. $\text{♩} = 72$ До-до-ли-ца Бо-га мо-ли, Ой, до-до-ле, Ой, до-до-ле.

5. $\text{♩} = 152$ Гер-ги сла-зя от пла-ни-на, На ет-ь-ри-му смис-на кит-ка.

291. nuottiesimerkki, bulgarialainen (1), slovakialainen (2), suomalainen (3–4) ja mordvalainen (5) sävelmä

1. $\text{♩} = 160$

1. $\text{♩} = 160$
 Че Сто-ят си и - ма || Пет-ле-ет жит-на - ре.

2. $\text{♩} = 144$
 Zos-ti-najs Bo-hom bi-n-lij dom, A vi ma-mič-ka smut-wi v kom.

3.
 lei-näü, lei-näü ky - nä prou - va, Pi - c lei-näü le - pi - ä - nä.

4.
 Kaks o - li kal - li - ol jü - nõ - ä, ja jä - nõ - ä.

5.
 Ku - la - da, ka - la - da, Šta-ka - ka - nej pe - ra - ka.

Muinaisslaavilaisten sävelikköjen melodiat ovat ambituksiltaan usein varsin suppeita, mikä vaikeuttaa suuresti vertailutyötä. Lisäksi muinaisindoeurooppalaiset, -slaavilaiset ja -balttilaiset säveliköt ovat toisistaan vaikeasti erotettavissa. Muinaisslaavilainen sävelikkö on tunnistettavissa sävelmien sävelalojen perusteella, sillä ambitus on harvoin tetrakordia laajempi, mutta ensisijaisesti tunnistamista helpottaa niiden suhteellisen erikoinen lopuketyyppi. Lopukkeet saattavat toisaalta saada myös hyvin voimakkaita suomalais-ugrilaisia piirteitä:

292. nuottiesimerkki (SKSÄV IV/2, 252)

Latvajärvi 1877

$\text{♩} = 160$

Pm: Sa - vu soä - rel - ta pa - lan - ne. P: Tu - li nie - men tut - kal - nos - sa.

Tutkimuksia vaikeuttaa lisäksi se, että useat muinaisslaavilaisen sävelikön muodot ovat johdettavissa muinaisiin indoeurooppalaisiin sävellajeihin. Tällainen on esimerkiksi muinaisslaavilainen moodi, johon kuuluu *si*. Moodia esiintyy hyvin runsaasti virolaisten ja suomalaisten sävelmistä ja lisäksi se on ainoa moodi, jota tavataan silloin tällöin myös saamelaiden keskuudesta. Slaavilaisissa lainoissa on varsin usein mukana moniäänisyttä, lähinnä rinnakkaisia terssejä ja kvinttejä.

293. nuottiesimerkki (SKSÄV IV/1, 190)³¹⁴

Tyrö

Pm: A- joi Luo- ja tie- tä myö- ten,

P: Maa- ri- ai- nen maa- ta myö- ten,

Muinaisslaavilaisten sävelikköjen eri muotoja tavataan suomalaisten, virolaisten, komilaisten, udmurttien, obinugriilaisten sekä jonkin verran saamelalaisten ja harvoin unkarilaisten sävelmistöistä³¹⁵. Marilaisilta ja länsisaamelaisilta niitä ei ole tavattu. Varsinkin suomalaisista balladeista löytyy hyvin runsaasti muinaisslaavilaisia sävelmiä.

Vertailututkimuksen kannalta on hyvin valitettavaa, etteivät tutkijat Lükötä lukuunottamatta ole toistaiseksi vielä perehtyneet muinais-slaavilaiseen sävelmistöön.

6.2.2.6 Transponointi, sävellajien muuntuminen ja sävelikköjen yhdistyminen

Tutkijan työ olisi sangen vaivatonta, mikäli sävelmien säveliköt säilyisivät muuttumattomina läpi aikakausien. Todellisuudessa säveliköt muuttuivat jatkuvasti, jolloin kansanmusiikissa ei ole erotettavissa puhtaita tyylisuuntia. Muutokset tapahtuivat joko sisäisen kehityksen kautta tai ulkoisten vaikutteiden sanelemina, mutta aina verkkaiseen tahtiin.

Tutkija saattaa kuitenkin hämmästellä sitä, kuinka tietyt sävellajit ovat voineet säilyä muuttumattomina läpi vuosituhansien. Tämä johtuu siitä, että kerran vakiinnuttuaan kansan tietoisuuteen jokin tietty sävellaji pystyi pitämään sitkeästi pintansa muiden sävellajien vaikutuksia vastaan. Ilman tätä olettamusta ei olisi mahdollista selittää, kuinka anhemitoninen asteikko ja muinainen indoeurooppalainen hemitoninen pentatoniikka saattoivat elää rinta rinnan sekoittumatta toisiinsa. Asiaa ei voida suoraan verrata mihinkään fennougristiikan vertailevan kielitieteen kohtaamiin ilmiöihin, sillä kyse on lähinnä kaksikielisyydestä: kansan ja laulajien tietoisuudessa ovat jatkuvasti läsnä erilaisia sävelkieliä. Fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen tähän astisten tutkimusten valossa vaikuttaa ilmeiseltä, että erilaiset sävelkielet elävät erillään muista tietyn ajan, mutta lopulta – vuosituhansien kuluttua – säveliköt alkavat vaikuttaa toinen toisiinsa. Tästä löytyy esimerkkejä aivan lähimenneisyydestäkin. Esimerkiksi suomalaisessa kansanmusiikissa hengelliset sävelmät, pelimannimusiikki

³¹⁴ Ks. myös nuottiesimerkki 45.

³¹⁵ Esim. Vikár 1989, 162, 163, 222, 238, 239 (udm.); Väisänen 1937, ?194, 208 (hant.); Väisänen 1937, ?29, 19, 20, ?32, 34, 39, 43, 46 (mans.).

ja runolaulanta olivat pitkään jokseenkin täysin omia sävelkieliään kansan tietoisuudessa, kunnes esimerkiksi runolaulantaan alkoi sekoittua piirteitä duuri-molli -järjestelmästä. Musiikillinen kaksi- tai monikielisyys ei siis ole lainkaan harvinainen ilmiö.

6.2.2.6.1 Transponointi

Transponointi on suomensukuisilla kansoilla erittäin yleistä. Sävelmän tai sen osan transponointi joko aiheuttavat tai eivät aiheuta muutoksia itse sävellajissa. Kummassakin tapauksessa pysytellään kuitenkin samassa sävelikössä³¹⁶.

Varsinkin marilaisilla ja unkarilaisilla esiintyy runsaasti anhemitonisen pentatoniikan sävelmiä, joissa sävellaji muuttuu transponoinnin seurauksena, mutta joissa itse sävelikkö säilyy kuitenkin samana. Transponointi tapahtuu tällöin poikkeuksetta paksumman äänialan suuntaan. Se muistuttaa hyvin paljon barokin ajan musiikista tunnettua moduloivaa aiheensiirtoa (sekvenssiä).

294. nuottiesimerkki, marilainen laulu (Vikár 1971, 196)

295. nuottiesimerkki, marilainen laulu (Vikár 1985, 15)³¹⁷

Ve- si vir- taa. vaah- to nou- sec,
sit- ren vaah- to ha- jo- aa.

(jatkuu)

³¹⁶ Transponoinnista huolimatta sävelmät säilyttävät sävellajinsa nuottiesimerkeissä 53, 107, 121, 145, 201, 203, 206 (anhemitoninen pentatoniikka); 215, 216, 219, 220, 223, 225, 228, 253 (hemitoninen pentatoniikka); 255, 258, 264, 273, 275 (suomalais-ugrilainen pentakordi); ?292 (muinaisslaavilainen pentakordi).

³¹⁷ Unkarilainen esimerkki: ks. Kodály 1973, 35 ja 39.

295. nuottiesimerkki (jatkuu)

Ha- jo- a- van vaah- den lail- la
c- lä- mä- ni ka- lo- aa.

Marien ja unkarilaisten musiikissa transponointiin on saattanut vaikuttaa runon muuttuminen (kenties turkkilaisesta vaikutuksesta) nelisäkeiseksi. Muilla kansoilla ilmiö on harvinaista, tosin siihen on löydetty vakuuttavia viitteitä:

296. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 55a)

Vuoi dam luk- kar ag- ja nun- nu
nun- nu- nu- nu nun- nu- nu- nu.

Suomalaisten sävelmistöstä olen löytänyt ainoastaan yhden esimerkin, joten sillä on hyvin vähäinen todistusarvo, vaikkakin sävelmälle on löytynyt runsaasti toisintoja. Sävelmä vaihtaa sävellajia täsmälleen samalla tavoin kuin edelliset marilaiset laulut.

297. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Krohn 1908–33, 4108)

Vet- kat, vet- kat ve- li ve- li vet- kat,
kul- ta- ni kuo- li jär- veen, hei
het- tun het- tun, he- la- ke- la- ket- tun,
kul- ta- ni kuo- li jär- veen.

Edellisten esimerkkien sävelmien laulajiin eivät muut sävellajit ole vaikuttaneet lainkaan. Toisin sanoen sävellaji siirtyy transponoitaessa yksinkertaisesti vain alemmalle säveltasolle.

6.2.2.6.2 Sävelikköjen yhdistyminen

Kuten olen jo todennut, kansan ja laulajien tajunnassa elää samanaikaisesti useita sävelikköjä. Kun tarkastellaan sävellajeja muuttavia sävelmiä, niin havaitaan se tosiseikka, että kansan tajunnassa on elänyt jo hyvin kaukaisina aikoina useita sävellajeja rinnakkain. Sävellajin vaihdos liittyy tavallissimmin anhemitoniseen pentatoniikkaan ja harvemmin hemitoniseen pentatoniikkaan. Tämä viittaa näiden sävelikköjen vanhakantaisuuteen.

Kun erilaiset säveliköt kohtaavat samassa laulussa, niin tuloksena voi syntyä sävelmä, johon ilmestyy sävelikköön kuulumattomia säveliä. Niinpä esimerkiksi anhemitoniseen pentatoniikkaan saattaa ilmestyä pien-sävellet *fa* tai *ti*. *Ti* ilmestyy sävelmään varsin usein silloin, kun pentatonisen sävelmän lopuke vaihdetaan johonkin kordi- tai mollisävelikön vakiintuneeseen lopukkeeseen. Tästä löytyy runsaasti esimerkkejä suomalaisista riimillisistä kansanlauluista.

298. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Ala-Könni 1978, 384)³¹⁸

Alavus 1950

Sy-räm-mes-tä-ni ra-kas-tan su-a e-lin-ai-ka-ni.
Jos koh-ta om-pi tur-ha mun kaik-ki toi-vo-ni.

Ti on saattanut siirtyä suomensukuisille kansoille muidenkin sävelikköjen kautta (erityisesti muinaisindoeurooppalainen pentakordi). Sitä vastoin *fa* on pien-sävelenä verrattomasti uudempi tulokas ja lainaa joko venäläisten uudehkoista kansanlauluista tai länsieurooppalaisesta diatonisuudesta. Alunperin *fa* esiintyi lauluissa ainoastaan pien-sävelenä (299. nuottiesimerkki), mutta vähitellen se saattoi saada pentatonisessa sävelmässä jopa korostetun aseman (300. nuottiesimerkki).

299. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 908)³¹⁹

Narvusi

Pm: Kuin kas-ve-lin ka-nai-nen, Noi-sin nei-to nuo-rek-kain,
P: Viien vel-lon vie-ry-es-sä, kuu-en vel-lon kuk-kais-na.

³¹⁸ Vrt. myös nuottiesimerkit 52, 72, 73, 75 ja 76.

³¹⁹ Sävelmä saattaa olla nuottiesimerkissä 205 olevan marilaisen laulun toisinto. Lisäesimerkkejä: ks. nuottiesimerkit 16, 69, 70 ja 74.

300. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Vikár 1985, 92)

Tempo giusto ♩ = 54



Du-na par-ton van egy ma-lom,



Bu-bá - na-tot ór'l-nek a-zon, e - je-hal



Ne-kem is van bu-bá-na-tom,



O-da - vi-szem, le-já-ra-tom, e - je-hal

Eteläpohjalaisissa lauluissa korostettujen pien-sävelten avulla ilmaistaan häijyä miehekkyyttä:

301. nuottiesimerkki, eteläpohjalainen kansanlaulu (Ilmonen 1988, 133)



Vuo-ren- maan Vil- le se Vaa- san lin- nas



o- li kuin lin- tu pau- las.

Vaikka hemitonisen pentatoniikan sävelmiä on tutkittu suhteellisen vähän, niin on ilmeistä, että niistäkin on löydettävissä pien-säveliä:

302. nuottiesimerkki, suomalainen lastensävelmä (SKSÄV IV/2, 23)

Kurikka 1902



Huis, si- ka met- tään, pu-na- sel- la pus- si- sel- la,

303. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 258)

Ilomantsi 1877

Pm: Yön tyt-tö, hä-mä-rän nei-to, P: Pe-si pes-ty-jä so-pi-a.

Esimerkkejä on löydettävissä jopa suomalaisten riimillisten kansanlaulujen joukosta:

304. nuottiesimerkki, suomalainen kansanlaulu (Krohn 1908–33, 437)³²⁰

Pieksämäki

II-lal-la is-tuin is-tu-en, En-kä
mur-hees-ta mi-tään tien-nyt. Sum
ral-lai-lee sum ral-lai-lee, En-kä
mur-hees-ta mi-tään tien-nyt.

Sävelmä saattaa myös yksinkertaisesti moduloida toiseen sävellajiin. Uudessa sävellajissa saatetaan tällöin pysytellä laulun loppuun asti, mutta poikkeama saattaa olla myös varsin lyhyt, esimerkiksi vain yhden tahdin mittainen. Jälkimmäisessä tapauksessa vaikuttaa siltä kuin laulaja ei laulaessaan "enää saata pysytellä aisoissaan": ilo tai suru kiihdyttävät häntä niin paljon, että sävellajissa pysyttelemisen sääntö unohtuu. Tässä mielessä lyhytaikaiset sävellajipoikkeamat vaikuttavat olevan sukua piensävelille. On ehkä yllättävää, että levinneisyyden perusteella tämä modulointitapa vaikuttaa olevan vanhakantaista perua, mutta silä ei ole toistaiseksi vielä tutkittu riittävästi.

320 Vrt. myös SKSÄV IV/2, 252, 263 (suom.); Launis 1930, 933, 991, 993 (virol.).

305. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Jagamas 1974, 298)



A-nyám, a-nyám, é-des - a-nyám, Ne ki - áts több át-kot re-ám,



A-nyám, a-nyám, é-des - a-nyám, Ne ki - áts több át-kot re-ám!



|: Mer meg va-gyok én át-koz-va: Meg-fo-gott az a-nyám át-ka: |



Mer meg va-gyok én át-koz-va: Meg-fo-gott az a-nyám át-ka,



La - la - la - la la - la - la - la, La - la - la - la la - la.

306. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Bartók 1921, 104)

Tempo giusto ♩ = 112



Ke - rek uc - ca szé - ge - let,



Jár - tam én ott e - le - get,



Ha még egy - szér ott já - rok,



a ró - zám - ra ta - lá - lok.

307. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Szegő 1958, 17b)

Ab - rud - bá - nya. Ve - res - pa - tak,
 Min - dig mond - tam, hogy nyer - ge - lek,
 Hidd meg ró - zsaám, hogy itt hagy - lak'
 Még sem hit - ted, hogy el - me - gyek.
 Lo - vam lá - ba in - du - ló - ba,
 Ma - gam pe - dig bú - csú - zó - ba.
 Vess u - tán - nam egy pil - lan - tást,
 Mert so - ha - sem lát - juk egy - más - t.

308. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 495b)

Polmak

Las - se Nil - la lu - lu
 Las - se Nil - la lu - lu - lu - lu.

309. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1980, 95a)

Inari

Me - nes Yr - jän, Me - nes Yr - jän,
 nun - nu nun - nu nun - nu nun - nu
 nun - nu nun - nu

310. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 129c)

Inari

Rans - su de go Rans - su, nun - nu de go nun - nu,
 Rans - su de go Rans - su nun - nu de go nun - nu.

Modulaatioista, joissa sävellaji vaihtuu laulun aikana pysyvästi toiseksi, löytyy runsaasti esimerkkejä suomalaisista ja virolaisista sävelmistä. Tavallisimmin anhemitoninen pentatoniikka vaihtuu hemitoniseksi. On mielenkiintoista, että uuden sävelikön ominaispiirteet alkavat samalla vaikuttaa laulussa. Seuraavissa esimerkeissä sävelmän toinen puolisko päättää melodian hemitonisesta pentatoniikasta tuttuun *ti-so-so-so* -lopukkeeseen:

311. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Kerschner 1962, 29)

Karjala



312. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Launis 1930, 372)



A- ru An- ne, kas- te Kai- e Mä- e Man- ni Mai- e- ke- ne.

313. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Launis 1930, 152)³²¹



Kes tõi sõ- ja sõ- nu- mi- da? Kä- gi- e tõi sõja sõ- nu- mi- da.

Anhemitoninen ja toisinaan myös hemitoninen pentatoniikka saattaa vaihtua myös pentakordiksi³²². Harvoin tapahtuu toisinpäin, jolloin pentakordi vaihtuu pentatonisuudeksi³²³. Marilaisilla, mordvalaisilla, udmurteilla ja unkarilaisilla tällaisia sävellajivaihdoksia ei tavata, mikä mahdollisesti johtuu siitä, että heidän musiikissaan kordi-säveliköt olivat harvinaisia.

Tietyt sävelmät jättävät – ikään kuin kiusoitellen – viimeiseen asti avoimeksi sen, liikkuuko melodia anhemitonisessa vai hemitonisessa pen-

³²¹ Lisäesimerkkejä: Launis 1930, 72, 781, ?1034 (virol.); nuottiesimerkki 6 (saam.).

³²² Ks. nuottiesimerkit 38, 41, ?68 (suomal.); Launis 1930, 933, 948, 953, 956, 958, 991, 993, 1201, 1550, 1560, 1561, 1566 (virol.); Launis 1908, 533 (saam.).

³²³ Launis 1930, 126, 1008, 1009 (virol.).

tatoniikassa. Vasta viimeinen tahti paljastaa oikean sävellajin³²⁴, mutta sävellaji saattaa jäädä täysin selvittämättäkin³²⁵.

On myös mahdollista, että samaa laulua lauletaan eri sävellajeissa. Nuottiesimerkissä 3 olevan hemitonisessa pentatoniikassa etenevän mari-laisen laulun toisinto käyttää anhemitonista pentatoniikkaa:

314. nuottiesimerkki, marilainen kansanlaulu (Vikár 1971, 29)



Samaisen sävelmän saamelainen toisinto on nuottiesimerkissä 214, suoma-lainen toisinto nuottiesimerkissä 228 ja virolainen toisinto löytyy nuottiesi-merkistä 4. Nuottiesimerkin 108 unkarilainen laulu on *la*-tetrakordissa, mutta saman sävelmän lauloi toisella paikkakunnalla asuva talonpoika Bartókille *do*-pentakordissa:

315. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kodály 1973, 294)

Tempo giusto.

Hess pá . va, hess pá - va, c á - szár - né pá - vá - ja!

Ha jén pá - va vol - nék, Jobb rög - gel föl - kel - nék.

Sävelmästä tunnetaan toisinto myös *la*-pentakordissa:

316. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kodály 1973, 295)

Tempo giusto.

Vet - tem ma - ru - já - nát, Vá - rom ki - ke - lé - sit.

Az én é - dö - sem - nek Meg viz - sza - té - ré - sit.

324 Vrt. nuottiesimerkit 24, 95, 98, 99, 107, 149, 161, 210, 213, 220, 227, 228, 230 sekä Vikár 1971 26, 28-48, 96-162.

325 Vrt. nuottiesimerkit 133-137, 150 sekä Vikár 1971, 140.

Seuraavassa esimerkissä sävelmä etenee hemitonisessa pentatoniikassa, johon lopussa liittyy pien-sävel *la*:

317. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kodály 1973, 296)

Tempo giusto. $\text{♩} = 164, 160.$

Most jöt-tem Er-dély-bő-lə Hat lö-val, hin-tó-val,
Hat lö-val, hin-tó-val S egy ron-gyos szol-gá-val.

Seuraavan esimerkin marilaisen anhemitonisen pentatoninen sävelmä on löydetty myös hemitonisena. Myös tahtilajit olivat erilaisia: ensimmäinen eteni 2/4- ja toinen 12/8-tahtilajissa:

318. nuottiesimerkki, marilainen laulu (Vikár 1971, 37)

Silloin tällöin sävelmässä voi sävellajin ja tahtilajin lisäksi muuttua koko laulun rakennekin, esimerkiksi kaksisäkeisyys laajenee nelisäkeisyydeksi. On mielenkiintoista verrata seuraavaa kansansävelmää nuottiesimerkkeihin 9 ja 10:

319. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kodály 1973, 44)³²⁶

$\text{♩} = 80-100$

A bol-há-si kertek a-latt, Kata. De sok utak vannak arra, Kata.
Mindén legény egy-gyet csi-nál. Ki-jön az ba-bá-já-hol jár, Kata.

³²⁶ Muita sävelmän toisintoja: ks. Kodály 1973, 100–103.

Edellä esittämäni transponointikäytäntöä ei ole vielä riittävästi tutkittu, mutta vaikuttaa ilmeiseltä, että rinnastuksia etsiessään tutkijan on kyettävä tunnistamaan sävelmä eri transpositioissa ja erilaisissa säveliköissä.

Tutkimuksen nykytilanteessa sävellajien ja sävelikköjen erilaisista muuntamistavoista voimme tehdä seuraavan yhteenvedon:

1. Sävelikkö muuttuu sävelmän aikana, mutta säveliköt eivät vaikuta toisiinsa lainkaan.
 - 1.1. Muutos tapahtuu saman sävelikön puitteissa, tavallisimmin siirtymällä sävelikön eri leikkeeseen (esimerkiksi marilaisten, mordvalaisten ja unkarilaisten pentatonisessa musiikissa).
 - 1.2. Muutoksen yhteydessä tapahtuva transponointi on säveltarkka. Tuloksena syntyy kaksi erilaista sävelikköä, ja jos nämä säveliköt yhdistetään, niin yhdistelmästä löytyy yksi pien-sävel (esimerkiksi tšeremissien, mordvalaisten ja unkarilaisten pentatonisessa musiikissa).
 - 1.3. Sävellaji on ambivalenttinen, ts. sävelikköä ei voida määrittellä. Sävellaji saattaa paljastua sävelmän viimeisessä tahdissa, mutta se voi myös jäädä kokonaan avoimeksi (tätä esiintyy jokaisella suomensukuisella kansalla).
 - 1.4. Sävelmää osataan laulaa useissa eri sävellajeissa (tähän mennessä ilmiötä on tavattu varmuudella vain muutamalta suomensukuiselta kansalta).
2. Sävellaji vaihtuu sävelmän jälkimmäisessä puoliskossa ja uudessa sävellajissa pysytellään laulun loppuun saakka (esimerkiksi saamelaisten ja itämerensuomalaisten pentatonisessa ja pentakordisessa musiikissa).
3. Sävellajiin ilmestyy pien-säveliä (esimerkiksi saamelaisten, itämerensuomalaisten ja unkarilaisten pentatonisessa musiikissa).
4. Sävellajista poiketaan lyhyeksi aikaa, jonka jälkeen palataan välittömästi alkuperäiseen sävellajiin (esimerkiksi saamelaisten, itämerensuomalaisten ja unkarilaisten pentatonisessa ja pentakordisessa musiikissa).

2.–4. ovat tavallisia kansoilla, jotka ovat kiinteässä yhteydessä germaaniin kansoihin. Lisäksi on mahdollista, että laulajan tietoisuudessa on jatkuvasti erilaisia sävelikköjä, jolloin laulun aikana laulaja kykenee esimerkiksi moduloimaan säveliköstä toiseen.

Poikkeamat alkuperäisestä säveliköstä ovat aluksi selvästi havaittavissa. Laulaja mieltää säveliköstä poikkeavan sävelen (tai sävelet) mielenkiintoiseksi kuultavaksi niiden omintakeisesta luonteesta johtuen. Mikäli samoja poikkeamia aletaan käyttää yleisemmin ja jatkuvasti, niin siinä tapauksessa nämä uutuudet alkavat vähitellen muuttua konventionaaliksi, mikä saattaa johtaa säveljärjestelmän tunnuspiirteiden hämärtymiseen. Tuloksena voi syntyä uusi sävellaji tai vieras säveljärjestelmä saattaa myös valloittaa musiikillisen tietoisuuden kokonaan, jolloin alkuperäinen sävellaji häviää käytöstä lopullisesti.

Tutkijoiden on välttämättä perehdyttävä vanhoihin säveljärjestelmiin, jopa niiden arkaaisimpiin muotoihin, mikäli on tarkoitus päästä sävelmien juurille ja tunnistaa sävelmäärinnastuksia. Jos tutkittavana on pien-sävelen sisältävä laulu, niin tutkijan on kyettävä arvioimaan, millainen sävelmä mahtoi olla ennen pien-sävelen ilmestymistä melodiaan. Mikäli tutkittavana on hemitonisessa pentatoniikassa etenevä laulu, niin tutkijoiden on kyettävä konstruoimaan sama melodia myös anhemitoniseen muotoon.

6.2.3 Sävelikköjen terminologia

Olen jo aikaisemmin useaan otteeseen maininnut, ettei länsimaisen musiikkitieteen duuri-molli -järjestelmälle perustuva terminologia ja ajatusmaailma sovellu suomalais-ugrilaisen perinnemusiikin tutkimiseen. Seuraavassa hahmottelen uudenlaista sävelmien analysointitapaa ja käsitteistöä, joka mielestäni soveltuu paremmin fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen menetelmiin. Tutkijoiden ongelmana on ollut se, ettei länsimaisen musiikkitieteen perinteisen terminologian avulla ole voinut tuoda ilmi sävelmien todellisia ominaispiirteitä, ja lisäksi tutkijoiden on hyvin vaikea irrottautua länsimaisen musiikkitieteen ajatusmaailmasta.

Vertailutieteessä on mielekästä tutkia sävelikköjä ja sävellajeja vain, jos niiden määrittely tuo esiin tietoja tarkasteltavan sävelmän tyylikerrostumasta. Sävelikkötutkimus tähtää siihen, että kyetään ennustamaan sävelten oletettava käyttäytyminen sävelmässä.

Suomalaisilla ja unkarilaisilla tutkijoilla oli fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen alkuaikoina erilainen lähestymistapa sävelikkötutkimukseen. Suomalaiset tutkijat pyrkivät määrittelemään jokaisen sävelmän duuri-molli -järjestelmän lainalaisuuksien mukaisesti, mikä ei tuottanut ylitsepääsemättömiä ongelmia pentakordi-sävelmien valtavan runsauden takia. Nykyisin tämä tapa katsotaan täysin vanhentuneeksi, sillä duuri-molli -järjestelmään nojautuva analyysi ei kykene tuomaan esiin suomalais-ugrilaisen sävelmistön todellista luonnetta ja ominaispiirrettä. Seitseen-säveliseen asteikkojärjestelmään perustuvan diatonisen ajattelutavan mukaan oli myös ilmeistä, että suomensukuisten kansojen säveliköstä puuttui säännöllisesti joitakin säveliä, eivätkä tutkijat kyenneet huomaamaan, että myös suomalais-ugrilaiset kansat käyttivät sävelmissään täydellisiä sävelikköjä, jotka yksinkertaisesti vain koostuivat vähäisemmästä määrästä säveliä. Lisäksi diatonisesta säveljärjestelmästä ei löytynyt keinoja ilmaista sävelmien sävelsuhteita, jotka ovat suomensukuisten kansojen sävelmille tyypillisiä.

Sen sijaan unkarilaiset osasivat jo varhaisessa vaiheessa kiinnittää huomiota unkarilaisten ja marilaisten sävelkielten omintakeisuuteen. Niinpä he ottivat käyttöön kiinalaisia musiikkitermejä, koska he ollettivat – aivan oikein – pentatonisuuden saapuneen suomensukuisille kansoille Aasiasta. Ongelmia alkoi esiintyä vasta siinä vaiheessa kun huomattiin, että pentatoniikan lisäksi oli olemassa lukuisia muitakin sävelikköjä.

Suomensukuisten kansojen musiikintutkimuksessa erotetaan nykyisin kaikkiaan kuusi sävelikköä tai säveljärjestelmää:

1. anhemitoninen (penta)toniikka
2. hemitoninen (penta)toniikka
3. suomalais-ugrilainen (penta)kordi
4. balttilainen pentakordi
5. slaavilaiset (tetra- ja penta-)kordit
6. duuri ja molli sekä kirkkosävellajit

Duuri, molli ja kirkkosävellajit ovat fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen kannalta täysin perifeerisiä, jonka lisäksi niiden haittapuolena on sävellajeihin liittyvä vakiintunut länsimaisen musiikkitieteen terminologia – mikä ei tietenkään sinänsä aiheuta ongelmia. Perinteisen musiikkitieteen keinoin on kuitenkin vaikea tutkia ja analysoida luettelon viittä ensimmäistä sävelikköä ja erottaa niitä toisistaan. Enimmäkseen oli tapana määritellä sävelikkö ainoastaan sävelmän sisältämien sävelten ja päätössävelen perusteella. Niinpä sävelmätutkimuksessa oli käytäntönä määritellä seuraavat asiat: (1) päätössävel (tavallisesti solmisaationimien avulla), (2) sävelikön sävelten määrä sekä (3) muodostavatko sävelmän sävelet kokonaisen (ts. "ehjän") sävellajin (= kordi), vai jääkö säveliä kenties puuttumaan (= toninen). Tämän käytännön mukaisesti löydettiin sävelmistä seuraavanlaisia sävellajeja (numerot viittaavat tutkimuksen nuottiesimerkeihin):

- | | |
|------|-----------------|
| 11: | mi-bitoninen |
| 20: | re-pentatoninen |
| 26: | so-tetratoninen |
| 165: | do-tetratoninen |
| 216: | so-pentatoninen |
| 267: | la-pentakordi |
| 125: | do-trikordi |
| 127: | do-trikordi |
| 270: | so-tetratoninen |

Nykyään on havaittu ongelmalliseksi sekä päätössävelen että nimitysten *kordi* <> *toninen* perusteilla tapahtuva sävelmän määrittäminen. Käytäntö soveltuu ainoastaan unkarilaisten ja marilaisten sävelmien tutkimiseen, sillä näiden laulujen määrittelyssä päätössävelellä on todellakin keskeinen sija. Lisäksi useimmat sävelmät ovat la-, do-, so- tai re-pentatonisia ja useimmiten päätössävel oli samalla sävelikön matalin sävel. Kun nykyisin on havaittu muinaisslaavilaisten sävelikköjen ongelmallisuus, niin tällainen analysointitapa on osoittautunut riittämättömäksi. Muinaisslaavilaisten sävelmien keskeisenä ominaisuutena on nimittäin se, että sävelmä päättyy sävelikön toiseksi matalimpaan säveleen³²⁷.

Vaikeampi ongelma on se, että vanhan analysointimenetelmän perusteella on hankalaa erottaa toisistaan kordiset ja toniset sävelmät. Näiden nimitysten avulla erotettiin toisistaan sävelmät, joissa käytettiin sävelikön

327 Vrt. nuottiesimerkki 270.

vierekkäisiä säveliä (kordi), ja joissa ei käytetty sävelikön vierekkäisiä säveliä (toninen). Tällä tavoin kyettiin erottamaan unkarilaisten ja marilaisten säveliköt sellaisista säveliköistä, joissa esiintyi pien-sävel. Ongelmia alkoi esiintyä vasta silloin kun löydettiin pentatonisten sävelikköjen lisäksi muitakin sävelikköjä ja ymmärrettiin, etteivät pentatoniset säveliköt suinkaan ole mitenkään puutteellisia. Pentatonisessa järjestelmässä sellaiset intervallit, jotka diatonisen järjestelmän mukaisesti olisivat terssejä, ovatkin vierekkäisiä säveliä eli sekunteja.

Tällaiset vaikeudet tutkija voi välttää, mikäli hän luokittelee esimerkiksi ainoastaan kolmea säveltä (*do-re-mi*) käyttävän sävelmän joko tonisten tai kordisten laulujen joukkoon kuuluvaksi. Vastaavalla menetelmällä nuottiesimerkin 150 melodia olisi samalla tavoin toninen kuin nuottiesimerkkien 57 ja 58 sävelmät, jotka ovat so-bitonisia. So-bitoninen tarkoittaa sitä, että sävelmä kuuluu pentatoniikan piiriin (> toninen), mutta sävelmässä käytetään sävelikön viidestä sävelestä ainoastaan kahta (bi), ja että sävelmä päättyy *so*:hon. Määritelmän eteen on syytä vielä merkitä, onko kyseessä anhemitoninen vai hemitoninen pentatoniikka, jolloin hemitoninen viittäisi muinaisindoeurooppalaiseen musiikkikulttuuriin³²⁸. Melodioiltaan voittopuolisesti laskeutuvissa suomensukuisten kansojen sävelmissä on päätössävel tavallisesti myös sävelmän matalin sävel. Mahdolliset poikkeukset eivät tuota ongelmia määrittelylle, sillä vaikka päätössävel ei olisikaan matalin sävel, niin siitä huolimatta sävelikön nimeen liitetään etuliitteeksi nimenomaan päätössävel. Kun sävelikön määritelmäs-tä käy ilmi käytettyjen sävelten lukumäärä, niin sen avulla selviää välittömästi millaisesta sävelikön leikkeestä on kyse.

Vastaavalla tavoin määritellään myös kordi-sävelmät. Jos sävelmässä ei käytetä kordin kaikkia säveliä, niin se tuodaan ilmi etuliitteillä bi-, tri- tai tetra. Päätös- tai matalimman sävelen ilmoittaminen tuo tässäkin tapauksessa ilmi, millaista sävelikön leikettä sävelmässä käytetään. Jos tutkija haluaa vielä ottaa kantaa sävelmän alkuperään (mikä ei ole välttämätöntä eikä aina mahdollistakaan), niin määritelmän eteen voi liittää jonkin seuraavista lyhenteistä: msl. (=muinaislaavilainen), sgr. (=suomalais-ugrilainen) tai b. (=balttilainen). Tällä tavoin tehdään kielitieteessäkin. Muutoin kordi-sävelmiä voidaan huoletta määrittellä totuttuun tapaan.

Esittämäni uudenvälisen määrittelykäytännön etuina olisivat: (1) määritelmä kertoo sävelmien alkuperän, (2) sävelten odotettava käyttäytymisen selviää määritelmän yhteydessä sekä (3) säveliköt ymmärretään täydellisinä säveljärjestelminä, joita ei puutu yksikään sävel. Esittämäni malli on lisäksi sopusoinnussa Vikárin määrittelyehdotusten kanssa³²⁹. Seuraavaksi esitän muutamia määritelmiä tutkielmani nuottiesimerkkien säveliköistä (numerot viittaavat ko. esimerkin järjestysnumeroon):

- 7: la-tetrakordi
- 11: ap. mi-bitoninen (käytetään ainoastaan osaa pentatonisesta säveliköstä, eli kyseessä on ap. leike)
- 13: ap. mi-tritoninen

328 Lükö 1965

329 Vrt. esim. Vikár 1989, 501

- 15: ap. mi-tritoninen, k=so³³⁰
 19: ap. mi-tritoninen
 20: ap. do-pentatoninen, k=re
 25: hp. so-tetratoninen
 31: la-pentakordi, k=ti (mikäli tutkija ei halua ottaa kantaa sävelmän alkuperään)
 33: ap. do-tritoninen (mikäli tutkijan mielestä kyse on ap. leikkeestä)
 36: ap. so-tetratoninen
 37: sgr. do-pentakordi (mikäli tutkijan mielestä kyse on suomalais-ugrilaisesta pentakordista; merkintä voidaan jättää myös pois)
 47: ap. la-pentatoninen
 95: ap. la-tetratoninen
 110: ap. so-tetratoninen, k=la
 111: ap. so-tetratoninen, k=do
 181: ap. do-pentatoninen, k=so
 182: ap. do-pentatoninen, k=re
 212: hp. so-tetratoninen
 244: msl. si-tetrakordi, k=la
 246: msl. si-tetrakordi
 257: sgr. la-pentakordi
 286: b. do-heksakordi

Toisinaan – onneksi harvoin – saattaa käydä niin, että keskeltä leikettä puuttuu sävel tai siihen ilmestyy ylimääräisiä säveliä. Siinä tapauksessa on ainoa vaihtoehto luetella sävelikön jokainen sävel erikseen:

- 179: ap. so,-do-re-mi(-so) tetratoninen
 135: ap tai hp. so,-do-re-mi tetratoninen, k=do
 254: sgr. la-ti-do-mi tetrakordi
 41: si-la-ti-do-re-mi heksakordi, k=la

6.3 Laulujen prosodia

Sándor Karácsony³³¹ totesi Bartókin havaintojen perusteella, että unkarilaisen kansanmusiikin säkeiden isometriikka sekä sanojen ja sävelten rytmien yhteenliittymät ovat luonteeltaan rinnasteisia (parataktisia). Nykytieteen valossa nämä toteamukset voidaan yleistää koskemaan suomensukuisten kansojen musiikkia yleensä. Suomensukuisten kansojen vanha-kantaisissa lauluissa tavujen ja sävelten lukumäärä on useimmiten sama, eli yhdelle tavulle rinnastuu yksi sävel. Harvemmin yhdelle tavulle voi rinnastua jopa kaksi säveltä. Tutkijoiden tekemien sävelmäärinnastusten³³² perusteella myös tämä käytäntö on peräisin hyvin vanhalta ajalta, joskin se on edelliseen verrattuna nuorempaa ja toissijaista³³³. Suomensukuisten kansojen lauluissa rytmi määräytyy siis ensisijaisesti sanojen tavumäärän perusteella. Vanhimmat, rytmisesti jo järjestäytyneet runot rakentuvat useimmiten kahdeksantavuisista isometrisistä säkeistä. Tästä poikkeavat

330 k = kadenssi

331 Karácsony 1985, 326, 327 ja 331

332 Esim. Lükő 1984

333 Vrt. nuottiesimerkit 33, 34, 39, 50, 105 sekä Väisänen 1948, 112 (md.); Vikár 1971, 301, 303 (mar.).

muodot voidaan nekin selittää. Esimerkiksi tšeremissiläisten, mordvalaisten ja myös virolaisten seitsemäntavuiset säkeet ovat syntyneet venäläisestä vaikutuksesta, ja niinpä ne voidaan johtaa varhaisemmasta kahdeksantavuisesta tyyppistä.³³⁴

Suomensukuisten kansojen laulukulttuurien prosodiasta meillä ei vielä tällä hetkellä ole riittävästi tietoja. Unkarilainen kuoronjohtaja Lajos Bárdos on tehnyt joitakin huomioita siitä, millaiseen (nousevaan tai laskevaan) melodiasegmenttiin saattaa sijoittua painollinen tavu ja millä tavoin tavun pituus muuttuu. Itse asiassa hänkin kykenee ainoastaan kehottamaan kuoronjohtajia noudattamaan musiikillista vaistoaan³³⁵. Hänen lisäkseen Timo Leisiö on tutkinut suomalaisten kansanlaulujen metriikkaa³³⁶. Yleisiä tutkimuksia suomensukuisten kansojen laulujen prosodiasta ei ole kuitenkaan vielä tehty.

6.4 Segmenttioppi

6.4.1 Tahdin mittaisten segmenttien muodostuminen rytmissä

Valtaosassa suomalais-ugrilaisista kielistä irrallisena lausutun sanan painotus jakaa sanan kahden tavun muodostamaksi kokonaisuudeksi. Sama piirre pätee myös näiden kansojen runouteen ja laulukulttuuriin. Tutkijat ovat yhtä mieltä siitä, että suomalais-ugrilaisen ajan alkuvaiheessa kaikki tavut olivat samanmittaisia, mistä johtuen vanhin rytmiksi koostui pareittain järjestäytyneistä sävelistä:







Sävelmäärinnastuksia tutkittaessa havaitaan kuitenkin välittömästi, että rytmien osalta on löydettävissä muitakin yhtäläisyyksiä. Lukuisissa sävelmäärinnastuksissa esiintyy jo vastakohtapari pitkä-lyhyt, jossa lyhyt ja pitkä tavu ovat keskenään tasavertaisessa asemassa³³⁷. Varhaisina aikoina vakiintuneessa sävelmässä tavut järjestäytyivät myös tavupareiksi. Koska tavua vastaava sävel saattoi suomensukuisilla kansoilla olla joko pitkä tai lyhyt (poissuljettuna ns. pidennetyt sävelet), niin sävelparit määräytyivät rytmisä osalta juuri tästä lähtökohdasta. Vaikuttaa siltä, että suomensukuiset kansat ovat tunteneet jokseenkin kaikki mahdolliset muunnelmat, joita voidaan muodostaa yhdistäessä lyhyttä ja pitkää tavua sävelpariksi. Tarkastellessamme sävelmäärinnastuksia voimme havaita ainakin sen, että pitkää tavua ei mielellään sijoiteta säkeen alkuun, vaikka siitäkin on löydettävissä esimerkkejä:

334 Esim. Paasonen 1897. Seitsemäntavuisia esimerkkejä: Kiuru et al. 1974, 1 ja 16 (suomalaisia sävelmiä); Bojarkin 1981, 24 ja 32-33 (mordvalaisia sävelmiä); Vikár 1971, 148 ja 162 (marilaisia sävelmiä).

335 Bárdos 1988, 42-48

336 Leisiö 1986

337 Vrt. esim. Lükón sävelmäärinnastukset Liitteessä 2.

1. 
2. 
3. 
4. 

Suomensukuiset kansat käyttivät enimmäkseen seuraavia vaihtoehtoja muodostaessaan tavupareista säkeen alkuun erilaisia rytmityyppejä:

- | | | | |
|----|-----|---|------------------------|
| 1. | 2/4 |  | (100. nuottiesimerkki) |
| 2. | 3/4 |  | (230. nuottiesimerkki) |
| 3. | 5/8 |  | (37. nuottiesimerkki) |
| 4. | 5/8 |  | (228. nuottiesimerkki) |
| 5. | 6/8 |  | (220. nuottiesimerkki) |
| 6. | 6/8 |  | (27. nuottiesimerkki) |
| 7. | 6/8 |  | (229. nuottiesimerkki) |

Lisäksi muualla kuin säkeen alussa saattaa esiintyä edellisten lisäksi vielä seuraavat rytmityypit:

- | | | | |
|----|-----|---|-----------------------|
| 1. | 5/8 |  | (SKSÄV IV/2, 71) |
| 2. | 6/8 |  | (34. nuottiesimerkki) |

6.4.2 Tahdin mittaisen segmenttien muodostuminen melodiassa

Suomensukuisten kansojen musiikkikulttuurissa yksittäisten sävelten välillä ei esiinny rektioita. Sävelet ovat kuin osa luontoa, primitiivisiä ja objektiivisia. Niinpä melodiat eivät rakennu siten, että sävelet pyrkisivät funktionaalisesti johonkin päämäärään. Melodiat eivät muodosta musiikillisia kaaria, joiden lopussa hämmöttäisi jännitteen laukeaminen, lepokohta. Sen sijaan suomensukuisten kansojen sävelmissä sävelet järjestyivät vaihtelevan mittaisiksi segmenteiksi rinnasteisen ajattelutavan periaatteiden mukaisesti.

Suomensukuisilla kansoilla melodiat syntyivät seuraavalla tavalla: yksittäiset sävelet rinnastuvat toisiinsa muodostaen sävelpareja, jonka jälkeen sävelparit rinnastuvat keskenään, jolloin syntyy tahdin mittaisia segmenttejä – jotka puolestaan edelleen rinnastuvat muihin segmentteihin. Segmenttien rinnastuessa toisiinsa syntyy säkeitä, ja säkeiden rinnastuessa toisiinsa syntyy viimein säepareja. Näin on syntynyt suomensukuisten kansojen musiikillinen lause.

Segmentillä tarkoitan yksittäisten sävelten yhteenliittymiä, jotka ovat kestoltaan säkeen mittaisia tai niitä lyhyempiä. Rinnastavasta ajattelutavasta johtuen suomensukuisten kansojen vanhimmissa kansansävelmissä sävelet järjestäytyvät useimmiten pareittain. Tällä tavoin syntyvät erilaiset sävelkuviot, joista tärkeimmät ovat seuraavat:

1. Sävelet kulkevat pareittain. Esimerkiksi: $_ _ \text{--} (\text{--})$
2. Sävelparit kulkevat portaittain. Esimerkiksi: $\text{--} _ _$
3. Sävelet alkavat kulkea pareittain, mutta kaksi samankorkuista sävelparia saavat harvoin olla vierekkäin³³⁸, joten toinen sävelpari poikkeaa ensimmäisestä. Esimerkiksi: $_ _ \text{--} _ _ \text{--}$ tai $_ _ \text{--} _ _ \text{--}$, jne.
4. Sävelparit muodostavat toisilleen vastakohtia (äpuliike). Esimerkiksi: $_ _ \text{--}$ tai $_ _ _ _ \text{--}$
5. Sävelparit kulkevat alaspäin lomittain.

Seuraavaksi näytän esimerkkejä em. neljästä sävelkuvioista:

1. Sävelet kulkevat pareittain:

320. nuottiesimerkki, suomalainen riimillinen kansanlaulu (Krohn 1908–33, 3211)

Juva



321. nuottiesimerkki, unkarilainen lastenlaulu (Lükő 1968)



338 Lukuunottamatta monotoninen lopuke, jossa kaksi samanlaista sävelparia saavat olla vierekkäin. Silti tavallisim monotoninen lopuke muodostaa kuvion $_ _ \text{--}$ (vrt. 22., 27., 28. ja 36. nuottiesimerkit).

322. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kodály 1973, 65)³³⁹

Tempo giusto.



Asz-szony, asz-szony, ki a ház - ból,
 Most jö - vök a kor - cso - má - röll
 Tá - lat, csip-rot, fa - za - ka - kot,
 Min' fe - jéd - be bo - ro - ga - tom!

2. Sävelet kulkevat portaittain:

323. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Launis 1930, 1091)³⁴⁰


O - leks mi - nu o - le - mi - ne, tei - seks mi - nu te - ge - mi - ne.

Seuraavissa esimerkeissä (324 ja 325) sävelparit etenevät aluksi pareittain, mutta yksitoikkoisuutta välttääkseen laulaja jatkaa kylläkin samalla motiivilla, mutta ap. sekuntia alemmaa ja portaittain edeten:

324. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 482)

Karasjoki



339 Lisäesimerkkejä: nuottiesimerkit 42, 82, 132 (1. nuottiviivasto), 145, 166, 235, 243, 254, 304 sekä Launis 1908, 354, 357b 359, 380, 397a (saam.); Vikár 1989, 80, 82 (udm.); Kodály 1973, 97 (1. säe), 160 (1. säe) (unk.).

340 Sävelmän ap. sekuntia matalampi toisinto löytyy nuottiesimerkistä 169.

325. nuottiesimerkki (unkarilainen kansanlaulu (Lükő 1992, 70)³⁴¹

Parlando.



Meg-rak-ják a tü-zet, mé-gis el - a - lu-szik,



nincs az a sze-re-lem, a - ki el nem mú-lik.

3. Toinen sävelpari poikkeaa ensimmäisestä:

326. nuottiesimerkki, suomalainen häälaulu (Asplund 1992, 72)

Narvusi 1903



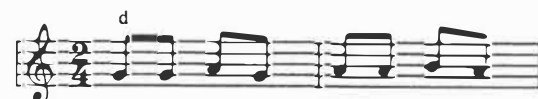
Hy- vä kok- ki, kau- nis kok- ki, (K:) kau- nis kok- ki



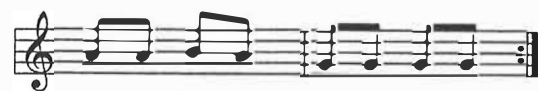
keit- ti lie- men miel- tä myö-ten, (K:) miel- tä myö- ten

327. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 138)

Lempaala 1877



Mie- lik- ki met- sän e- män- tä,



Sa- lo- kor- ven vai- mo kau- nis,

328. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä (Launis 1930, 252)



³⁴¹ Lisäesimerkkejä: nuottiesimerkit 47 (2. säe), 69 (2. säkeen alussa), 73 (3. ja 4. tahdit), 96 (toiseksi viimeinen tahti), 128 (1. tahti), 149 (3. ja 4. tahdit), 155, 169, 218 (3. tahti), 220 (2., 6. ja 7. tahdit), 222 (säkeiden 3. tahti), 294 (säkeiden 2. tahti).

329. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Bartók 1924, 15)³⁴²

m



Leh-dot, laak-sot, kor-pi-met-sät pii-lo-pai-kan mul-le-an-toi.



Siel-lä it-kin päi-vät pit-kät, pik-ku-lin-nut loh-dun-an-toi.

4. Sävelparit muodostavat toisilleen vastakohtia:

330. nuottiesimerkki, suomalainen lastenlaulu (SKSÄV IV/1, 469)

Tyrö

d



Pm: Pai, pai pa-tu-rii, kuor-ma kaa-tui ka-na-vii,



P: tul-kaa a-kat nos-ta-maan, an-nan pai-an pal-kak-sen-ne.

331. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 189)³⁴³

Koutokeino

d




5. Sävelparit kulkevat alaspäin lomittain:

332. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Virtaranta 1973, 8)

Uhtua

1



U-ni tu-le muu-rin pääl-tä,



läh-re a-les läm-py-mäs-tä,

342 Lisäesimerkkejä: nuottiesimerkit 6, 15, 25, 44, 104, 105, 121, 146, 161, 162, 181, 187, 224, 228, 325.

343 Lisäesimerkkejä: nuottiesimerkit 41 (säkeiden 1. tahti), 69 (viimeinen säe), 87, 149 (2. tahti), 205.

333. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 154)

Inari

Pie- tar Jou- na, nun- nu nun- nu.

Kuten näytteistäkin ilmenee, tutkija kohtaa harvoin puhtaita esimerkkejä sävelparien yhdistelystä. Jos sävelkuviot pysyttelisivät jatkuvasti samoina, niin sekä kuulija että laulaja kyllästyisivät varsin pian sävelmään. Laulaja on toki taiteilija, joka tiedostamattaankin pyrkii välttämään jatkuvaa ennalta-arvattavuutta. Niinpä laulaja silloin tällöin ilmeisesti aivan tahallaan vaihtaa laulun aikana sävelparityypistä toiseen.

Sävelmien vertailututkimuksessa on tärkeää tutkia edellä esitettyjä sävelparikuvioita, sillä jokin sävelmä saattaa toisinnossa rakentua erilaisista sävelpariyhtymistä.

6.5 Lausekeoppi

6.5.1 Säkeen mittaisen segmenttiyhdistelmän muodostuminen rytmissä

Vanhimmissa luvuissa ja loruissa³⁴⁴ säkeet seuraavat toisiaan ilman tavujen pituuksien vaihteluita. Vanhinta kerrostumaa lienevät sävelmät, joiden rytmikka ei erottele toisistaan pitkää ja lyhyttä tavua. Kaikkein vanhimmat laulut ovat saattaneet olla vapaarytmisiä (ilman tiettyä tahtilajia)³⁴⁵, mutta myöhemmin runon säkeet järjestäytyivät kahdeksantavuisiksi, mikä on suomalais-ugrilaisille kansoille yhteinen käytäntö. Kahdeksantavuisissa säkeissä tavut järjestäytyivät sekä prosodialtaan että musiikillisesti pareittain, jolloin tuloksena syntyi 2/4-tahtilaji³⁴⁶:

2/4 $\square \square \mid \square \square$

Olen jo maininnut, että useimmat tutkijat³⁴⁷ pitävät tällaista kuviota vanhakantaisena. Näin ollen suomensukuisten kansojen musiikin vanhimmassa kerrostumassa erilaiset rytmiset segmentit eivät ole erottuneet toisistaan. Tässä kerrostumassa virolaisissa ja suomalaisissa runosävelmissä säkeen tavumäärä saattoi silloin tällöin poiketa sävelten edellyttämästä määrästä. Mikäli säkeessä oli vähemmän kuin kahdeksan tavua, niin lyhyttä säveltä pidennettiin kaksinkertaiseksi tai tavulle laulettiin kaksi säveltä. Mikäli säkeessä oli enemmän kuin kahdeksan tavua, niin silloin jollekin

³⁴⁴ Esim. Asplund et al. 1977 (suomalaisia sävelmiä) ja Erdélyi 1976, Salamon 1987, Pócs 1986 (unkarilaisia sävelmiä)

³⁴⁵ Vrt. Pino et al. 1982, 56-58

³⁴⁶ Vrt. nuottiesimerkit 78-81 sekä 83-84.

³⁴⁷ Bartók 1990, 22; Krohn 1922 ja 1936, 614; Väisänen 1949

kestoltaan lyhyt tavu laulettiin kaksinkertaisella aika-arvolla. Näitä poikkeuksia ovat kuitenkin säädelleet tarkat säänot. Jatkotutkimuksen tehtävänä olisi selvittää, vakiintuiko jokin näistä tilapäisistä rytmikuvioista yleiseen käyttöön.

Samalla tavoin kuin sävelparit muodostivat tahteja, niin myös tahdit järjestäytyvät pareittain säkeiksi. Suomensukuisten kansojen vanhassa sävelmistössä säkeen toinen tahti tavallisesti (mutta ei aina) toistaa ensimmäisen muuttumattomana. Seuraavassa esittelen eskeisimmät säetyypit, joissa säkeen ensimmäinen puolisko toistetaan samana:

1. $2/4$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkit 14, 15, 20, 78–80, 107, 142, 189, 191, 205, 309)
2. $3/4$ □ | □ □ □ (nuottiesimerkit 163, 193, 197, 206, 255, 261, 274)
3. $5/8$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkit 19, 88, 137)
4. $5/8$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkit 28, 29, 32, 51, 94, 134, 218, 228, 305, 319)
5. $6/8$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkki 220)
6. $6/8$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkit 27, 246)

Seuraavaksi esittelen säetyypit, joissa säkeen jälkimmäinen puolisko toistaa ensimmäisen muunnettuna (aam) tai jälkimmäinen puolisko on sävelmateriaaliltaan täysin uutta (ab):

1. $5+6/8$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkki 37)
2. $3+5/8$ □ | □ □ □ (nuottiesimerkki 215)
3. $4+5/8$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkki 278)
4. $5+3/8$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkit 121, 264)
5. $5+4/8$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkki 307)

Edellä esitetyt rytmityypit ovat yleisiä jokaisella suomalais-ugrilaisella kansalla, kun taas seuraavia rytmityyppejä esiintyy lähinnä vain suomalaisten keskuudessa:

1. $2+4/8$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkki 122)
2. $2+5/8$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkki 110)
3. $3+6/8$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkit 33, 34, 131, 276)
4. $2+3/4$ □ □ | □ □ (nuottiesimerkit 43, 44, 77, 99, 100, 103)³⁴⁸

Näistä ainakin kahta jälkimmäistä voidaan levinneisyyden perusteella pitää kantasuomalaisena kehityksenä. Ammattikirjallisuudessa esitetään usein, että $2+3/4$ -tahtilaji on kehittynyt $2/4$ -tahtilajista pidentämällä joka

³⁴⁸ Tahtilaji merkitään ammattikirjallisuudessakin usein virheellisesti $5/4$.

toisen tahdin kestoa neljäsosan verran Levinneisyyden perusteella Krohn pitää ko. tahtilajia kantasuomalaisena³⁴⁹.

Tähän mennessä olen esitellyt rytmikuvioita, jotka toistavat rytmiai-
hetta joko samalaisena (aa), hieman muunnettuna (aa_m) tai joiden toinen
puolisko on ensimmäiseen verrattuna täysin erilainen (ab). Lisäksi on ole-
massa tahtipareja, joissa esiintyy rytmien peilausta (≈ rapuliikettä):

334. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kodály 1945, 98)



Toisen tahdin *tati*:ia vastaa kolmannessa tahdissa *tita*, kunnes kahdessa vii-
meisessä tahdissa peilaus esiintyy täydellisenä³⁵⁰. Muunnelmatutkimukset
saattavat löytää runsaastikin lisää tällaisia rytmipeilauksia, koska rin-
nastava ajattelutapa suorastaan suosii niitä.

6.5.2 Säkeen mittaisen segmenttiyhdistelmän muodostuminen melodiassa

Suomensukuisten kansojen sävelmissä tahdit rinnastuvat toisiinsa muo-
dostaen tahtipareja. Myös tahtiparien puoliskot voiva olla keskenään joko
samanlaisia (aa), jollain tavoin muunneltuja (esimerkiksi aa_m, aa₂ tai aa₃),
peilauksia toisilleen (aa_p) tai keskenään täysin erilaisia (ab). Seuraavassa
tarkastelen tahtipareja melodian näkökulmasta. Kaikkiaan suomensukuisten
kansojen sävelmissä esiintyy kuudenlaisia tahtipareja:

1. Segmentti toistuu muuttumattomana (aa): ks. nuottiesimerkit 99, 114 (suom.), 125, 168 (viol.), 27, 172, 175, 213 (lp.), 24, 188, 314 (mar.), 29 (mans.), 215, 334 (unk.).
2. Segmentti toistuu muuttumattomana, mutta paksummalla äänellä esitettynä (aa₂ tai aa₃): ks. nuottiesimerkit 327 (suom.), 115 (ap.), 323 (ap. sekuntia alempana) (viol.), 205 (tsher.).
3. Segmentti toistuu hieman muunneltuna (aa_m): ks. nuottiesimerkit 43, 283 (suom.), 104 (viol.), 170, 171, 177 186 (lp.), 128 (udm.), 107, 220 (mar.), 317 (unk.).
4. Segmentti toistuu muunneltuna ja paksummalla äänellä esitettynä (aa_{2m}): ks. nuottiesimerkit 44, 228 (suom.), 96 (1. nuottiviivasto, unk.).
5. Segmentti toistuu peilauksena (aa_p): ks. nuottiesimerkit 335 ja 336.

³⁴⁹ Krohn 1936, 614

³⁵⁰ Vrt. nuottiesimerkit 27 (3. ja 4. tahdit), 189 (3. ja 4. tahdit) sekä Launis 1908, 318, 343, 376, 633.

6. Segmenttiparin jälkimmäinen puolisko on erilainen ensimmäiseen verrattuna (ab): ks. nuottiesimerkit 37, 68, 181, 275, 326 (suom.), 278, 312, 313 (virol.), 331 (lp.), 319 (unk.).

335. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 66)

r Narvusi

O- lin or- ja vel- löl- le- ni,
Tein työ- tä ko- ko kö- del- lä,
I- säl- le i- kui- nen poi- ka,
Vään- sin har- ti- an vä- el- lä.

336. nuottiesimerkki, suomalainen balladisävelmä (SKSÄV IV/2, 75)³⁵¹

d

Pm:
P:

Nuottiesimerkkien 335–336 sisältämät peilaukset on vaivatonta havaita. Toisinaan havaitseminen on vaikeampaa, sillä suomensukuisten kansojen parissa on ollut suosittu tapa yhdistellä toistoa ja peilausta:

337. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/1, 49)

d Hevaa

Mah- tuu- ko vä- vy tupa-han, il- manor- ren ot- ta- mat- ta.

Esimerkin symmetria-akselina ei ole tahtiviiva, vaan ensimmäisen tahdin 4. sävel, jolloin kokonaisuus muodostuu seitsemän 1/8-osanuotin kokonaisuudeksi. Täsmälleen samanlainen esimerkki peilauksesta, jossa symmetria-akselina ei ole tahtiviiva löytyy nuottiesimerkistä 111. Kyseessä ovat eräänlaiset melodian *murrelmasäkeet*. Niitä löytyy runsain mitoin suomalaisesta ja virolaisesta runoudesta sekä jossain määrin myös unkarilaisesta

351 Ks. myös nuottiesimerkit 118, ?243, 236, 256.

runoudesta³⁵². Murrelmasäkeitä on löydettävissä myös suomensukuisten kansojen musiikkikielistä, mutta niitä ei ole erityisemmin tutkittu.

6.5.3 Säeparin muodostuminen rytmissä

Klassismin ja barokin aikakausien länsimaisessa taidemusiikissa musiikin säe päättyy poikkeuksetta lopukkeeseen tavallisesti siten, että musiikillinen ajatus kehittyi säkeen puoliväliin dominantille asti ja sieltä edetään toonikaan, joka vahvistetaan lopukkeella. Sen sijaan suomensukuisten kansojen sävelmissä lopukkeella osoitetaan yhden rinnastuksen loppuminen – toisin sanoen kohta, jossa toinen laulaja saa esiintymisvuoron. (Klassismin musiikissa periodin kaksi puoliskoa eivät ole parataktisessa suhteessa, eivät edes tapauksessa a_m , sillä ensimmäisen puoliskon on päädyttävä sointuopin mukaisesti joko dominantille tai vastaavan tehoiselle soinnulle.) Seuraava esimerkki on Johann Sebastian Bachin toisesta orkesterisarjasta osa Menuetti:

338. nuottiesimerkki, J.S. Bach: Toinen orkesterisarja (Menuetti)

VI. Menuet.

[Allegretto]

Suomensukuisten kansojen sävelmissä niin rytmi kuin melodiakaan eivät joudu milloinkaan alistaiseksi. Rytmien funktiona on pelkästään jaksotella runollista ja musiikillista sanomaa tasamittaisiin jaksoihin. Tällä tavoinhan tapahtuu suomensukuisten kansojen puheessakin, jossa luonnollinen puhemelodia jakaantuu tasaisiin jaksoihin. Tavumäärästä riippumatta kestoiltaan yhtä pitkät säkeet rinnastuvat toisiinsa niin laulussa kuin puheessakin. Unkarilaisessa ammattikirjallisuudessa käytetään usein seuraavaa esimerkkiä:

2/4 ta ta | ta Z | ta ta | ta Z | ta ti | ti ti | ti ti | ta ta | ta Z ||
 Körté - fa, körté - fa, körösi, kerepesi körté - fa.
 (= Päärynäpuu, päärynäpuu, körösin, kerepesin päärynäpuu.)

Tässä esimerkissä yksi pitkä tavu (fa) voi vastata neljää lyhyttä tavua (ke-re-pe-si). Vaikka samalla tavoin muodostuneita säkeitä löytyy monilta eri sukukansoilta, ne saattavat silti olla tulosta kielten prosodisista ominaisuuksista johtuvista divergenssikehityksistä: sävelmäärinnastuksista vastaavaa

³⁵² Esim. Bartók 1924, 10, 24 ja 27. Ensimmäinen maininta murrelmasäkeistä unkarilaisessa ammattikirjallisuudessa: ks. Arany 1978, 24.

tyyppiä ei nimittäin löydy. Tämän seurauksena lienee kuitenkin syntynyt erilaisia uusia rytmisiä segmenttejä.

Tutkijat ovat nykyään yksimielisiä siitä, että suomensukuisten kansojen sävelmät ovat alunperin olleet kaksisäkeisiä. Tämä tarkoittaa sitä, että – runouden tavoin – sävelmissä kaksi säettä rinnastuvat toisiinsa. Tällä tavoin syntyvien säeparien puoliskot ovat rytmin osalta lähes poikkeuksetta samanlaisia (AA), huolimatta runouden ja melodian erilaisesta luonteesta. Vrt. nuottiesimerkki 228:



Poikkeuksina ovat lähinnä vain kestoltaan pitkät, jatkuvasti muuntelevat laulut, kuten laulu nuottiesimerkissä 218 (viimeinen säepari):



Nykykaikaisten laulujen poikkeukset, joissa tavumäärä vaihtelee säännöllisesti (esimerkiksi 8–7–8–7), ovat kansojen sisäisen kehitykset tai vieraiden vaikutteiden tulosta. Tällaisten säkeiden rytmikuviot ovat hyvin moninaisia ja vaihtelevia, mutta pääsääntöisesti nekin ovat johdettavissa edellä mainittuun muotoon.³⁵³

Säkeistolauluja ja -runojakin löytyy suomalais-ugrilaisten kansojen sävelmistöistä. Suomalaisten keskuudesta löytyy aniharvoin kalevalamitassa eteneviä nelisäkeistöisiä sävelmiä³⁵⁴, ja heidän riimilliset laulunsakin ovat tavallisimmin melodioiltaan kaksisäkeisiä, vaikka runo olisikin nelisäkeinen³⁵⁵. Sellaiset suomalaiset sävelmät, joissa sekä melodia että sanat ovat nelisäkeisiä, osoittautuvat usein suhteellisen nuoriksi lainoiksi³⁵⁶. Kaksisäkeinen sävelmä muuttui nelisäkeisesti kuitenkin suomalais-ugrilaisille kansoille tyyppilliseen tapaan: kaksi säeparia rinnastuvat keskenään nelisäkeiseksi kokonaisuudeksi. Runoudessa ensimmäinen säepari kertoo asian kuvainnollisesti ja siihen rinnastuva toinen säepari kertoo saman asian konkreettisesti³⁵⁷. Musiikissa (esimerkiksi udmurttilaisilla, marilaisilla, mordvalaisilla ja unkarilaisilla) toinen säepari kertaa ensimmäisen paksummalla äänellä (AAA₂A₂, AAA₃A₃ tai AAA₄A₄ – vrt. nuottiesimerkit 154, 201, 220, 227). Udmurttilaisilla säkeistö saattaa muodostua myös siten, että ainoastaan säeparin toinen puolisko kerrataan, jolloin syntyy kolmisäkeistöisiä melodioita³⁵⁸.

Edellisistä esimerkeistä voidaan havaita, että säkeen loppua ei alunperin merkittävä rytmisegmentin avulla. Isometriset säkeet rinnastuivat toi-

353 Vrt. nuottiesimerkit 27, 217, 329 ja 334 sekä Väisänen 1948, 4, 42 (md.); Vikár 1989, 161, 190, 234–236 (udm.); Vikár 1973, 81, 281 (mar.).

354 Ks. nuottiesimerkit 100, 156.

355 Ks. nuottiesimerkit 70, 194 ja 204.

356 Eteläisillä suomensukuisilla kansoilla (esimerkiksi marilaisilla ja unkarilaisilla) tällaiset laulut ovat saattaneet muodostua myös turkkilaisheimojen vaikutuksesta vuosien 1000–500 e.Kr. tienoilla.

357 Ks. nuottiesimerkit 3, 25, 108 ja 201.

358 Ks. nuottiesimerkki 203.

siinsa virraten ajassa jaksottamatta. Se ei ole yllättävää, jos ajatellaan suomensukuisten kansojen runoutta, sillä runonsäkeen loppuakaan ei riimitetty eikä muutenkaan osoitettu. Sen sijaan säkeen alku oli useimmiten alkusointuinen ja rytmisesti pääpainollinen. Suhteellisen myöhään, kenties vasta suomensukuisten kansojen itsenäisessä elämässä³⁵⁹, tuli tavaksi osoittaa säkeen loppu joko tauolla tai pidentämällä viimeisiä tavuja³⁶⁰. Tapa osoittaa säkeen loppu suomensukuisten kansojen keskuudessa saattanee olla vieraiden, ei-suomensukuisten kansojen vaikutuksen tulosta. Esimerkiksi mordvalaisilla, marilaisilla ja muilla venäläisten kanssa lähekkäin elävillä suomalais-ugrilaisilla kansoilla kahdeksantavuinen rytmi muuttui seitsemäntavuiiseksi siten, että viimeistä tavua pidennettiin.³⁶¹

6.5.4 Säeparin muodostuminen melodiassa

Suomensukuisten kansojen musiikissa toteutuu rinnasteinen ajattelutapa myös säeparien rakenteessa. Kaksi säettä rinnastuvat toisiinsa, jolloin syntyy suomensukuisille kansoille ominainen lauseke. Periaate on täsmälleen sama kuin runoudessa.

340. nuottiesimerkki, virolainen runosävelmä maailman luomisesta (Tedre-Tormis 1975, 2)

d

Üks on ou-na-puu mä-el-la,
üks on ou-na-puu mä-el-lä.

Esimerkin laulussa ensimmäinen sävelpari toistetaan 2. tahdissa. Kolmas sävelpari (joka on edellisten tahtiparien peilaus) muodostaa neljännen sävelparin kanssa peilauksen sisältävän tahtiparin. Ensimmäinen ja toinen tahtipari ovat siis rakenteeltaan aa_m . Laulun toisessa säkeessä ensimmäinen tahtipari toistaa peilauksena 1. ja 2. tahdit sekuntia ylempää a^2_p . Laulun viimeinen tahtipari toistaa ensimmäisen säkeen jälkimmäisen tahtiparin a_m , mutta noudattaa samalla sääntöä, jonka mukaan laulu päättyy suomalais-ugrilaisille tyypilliseen monotoniseen lopukkeeseen. Tällä tavoin säeparin jälkimmäinen puolisko rakentuu muotoon $a^2_p a_m$. Kokonaisuutena laulun rakenne on $aa_m | a^2_p a_m$. Havaitsemme, että läpi koko melodian ajan pienemmät rakenteelliset yksiköt rinnastuvat jaksuvasti laajemmiksi kokonaisuuksiksi, kunnes lopputuloksena syntyy kokonainen rinnasteinen säepari.

359 Todennäköisesti ei-suomensukuisten kansojen vaikutuksesta.

360 Esim. Vissel 1982, 15-22 sekä nuottiesimerkit 298 ja 301.

361 Vrt. Paasonen samantyyppiset johtopäätökset: Väisänen 1939, 184-185. Ks. myös nuottiesimerkit 142, 144, 299 ja 314.

Kielellisen ajattelutavan tavoin myös musiikillisessa ajattelutavassa suomensukuisilla kansoilla esiintyy pääasiassa kahdentyyppistä rinnastusta: (I) ajatusketju ja (II) saman kuvan puoliskojen rinnastaminen. Silloin tällöin varsinkin vanhahtavissa sävelmissä saattaa (III) säeparin toinen puolisko tuoda kuvattavasta asiasta esiin uusia piirteitä.

(I) Ajatusketjun ydin oli siinä, että kuvasarjoja rinnastettiin toisiinsa. Toisin sanoen, rinnastetuista kahdesta puoliskosta jälkimmäinen sisälsi aina osan ensimmäisen puoliskon kuvasta. Aloittakaamme tarkastelu tutkimalta unkarilaisen laulun sanoja:

341. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kallós 1973, 39)

Tempo giusto ♩ = 108

Bú - sulj szí - vem, met ién sí - rok,
Szo - mo - rú le - ve - let í - rok.

Sydän itkee, murhe murtaa, Kirjoitan katkeran kirjeen
– kirjoitan katkeran kirjeen, sinut kun jättää nyt täytyy,
Sinut kun jättää nyt täytyy, mieleni murheesta murtuu.

Kuten havaitsemme, noudattelee melodiakin suurpiirteisesti sanojen rakennetta (ab|bc). Tavallisesti melodioilla ja sanoilla esiintyy kuitenkin harvoin sama rakenne. Seuraavat esimerkit olen poiminut runoudesta:

- suom. "Oli ennen onnimanni – onnimannista matikka";
"maitopyörästä pyttikkä – pyttikistä pöytäristi"
Kanteletar I, 234
"Pääskyläinen päivän lintu – päivän lintu yön lipakko";
Kanteletar I, 200
"Käsin maita etsittihin – käsin maita, sormin soita";
Kuusi 1980, 32
"Palvelin minä rikasta miestä, – rikasta miestä ja viisasta"
Kanteletar I, 237
"Aina laulan laiha piika, – tielle heitetty, heläjän";
Kanteletar II, 117
- mord. "Oi, kuinka ylväs on Minjasan vuori korkea.
Ylväämpi vielä on minjasan metsämaa"
Kádár et al. 1995, 207
- votj. "Vaikka me laulamme lauluja, ai-jai elomme aika tää kiitävi pois. –
Jos emme lauluja laulaisikaan, aikamme kuitenkin kiitävi pois, ai-jai."
Kádár et al. 1995, 115
- unk. "Palkka kappa kultaa, kaksi hopeata, – kaksi hopeata, kolme kuparia.",
"aamun muuraukset illan tullen sortui – illan muuraukset yöllä maahan sortui."
Tervonen 1979, 15

Ajatusketjua vastaavat musiikissa sellaiset säeparirinnastukset, joissa toinen puolisko alkaa samalla segmentillä, kuin ensimmäinen oli loppunut. Toisen puoliskon jatko kuitenkin poikkeaa aikaisemmasta. Rakenne on AA_t , jossa $A=ab$ ja $A_t=ba$ tai bc ³⁶².

342. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 55b)

Koutokeino



343. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kodály 1945, 17)



344. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Kodály 1945, 15)



345. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Lükő 1968)³⁶³



362 t = takaisinpäin.

363 Lisäesimerkkejä: nuottiesimerkit 1, 28, 51, 91, ?155, ?156, 205, 323, 327, 328.

(II) Suomensukuisten kansojen lauluissa esiintyy kahden kuvapuoliskon avulla tapahtuvia yhden kuvan rinnastuksia. Se tuottaa säeparin rakenteessa seuraavia vaihtoehtoja:

- 1) Säeparin säkeet toistuvat samanlaisena: *runoudessa ja musiikissa aa*.
- 2) Säeparin ensimmäinen säe täydentyy toisella säkeellä, mutta säeparin molemmat säkeet ovat kuitenkin rakenteeltaan samanlaiset: *runoudessa aa_m; musiikissa aa_m, aa₂(tai 3, 4, 5)*.
- 3) Säe täydentyy säeparin toisen säkeen antamalla vastakohtalla (= v): *runoudessa aa_v; musiikissa aa_p*.

Esimerkkejä kohtaan II.1, säeparin säkeet toistuvat samanlaisena:

suom. "Koirani keränä vieri,
koirani keränä vieri."
(ks. 10. nuottiesimerkki)
"Kajo muita miekkosia,
kajo muita miekkosia."
(ks. 41. nuottiesimerkki)

virol. "Jaani aita raiutakse,
Jaani aita raiutakse."
(ks. 225. nuottiesimerkki)

unk. "Kiinni sen otamme, tulella poltamme,
kiinni sen otamme, tulella poltamme."
(Tervonen 1979,2)

346. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (SKSÄV IV/2, 665, 667)

Lempaala 1903



Pm: Pah' on or- ja- na e- le- ä, P: kävä toi- sen käs- ky- läis- sä.

347. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 60)

Inari



Jou Nil- la nun- nu nun- nu- nu- nun- nu,

Jou Nil- la nun- nu nun- nu- nu- nun- nu.

348. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanlaulu (Bartók 1924, 7b)³⁶⁴*Parlando*

II.2:Säeparin ensimmäinen säe täydentyy toisella säkeellä, mutta säeparin molemmat säkeet ovat kuitenkin rakenteeltaan samanlaiset. Suomensukuisten kansojen runoudesta löytyy eniten sellaisia säepareja, joissa toisen säkeen sanat täydentävät ensimmäistä säettä samoja kieliopillisia rakenteita käyttämällä, jolloin molemmissa säkeissä voi esiintyä osittain jopa samoja sanoja. Toisinaan voi käydä niinkin, ettei säe enää kaipaa täydennystä, jolloin puoltaja ainoastaan omin sanoin vahvistaa tai hyväksyy kuulemansa päämiehen säkeen. Musiikin kohdalla esityskäytäntö on hyvin samantapaista. Säeparin ensimmäinen säe täydennetään ainoastaan hieman varioidulla toisella säkeellä (II.2.1), tai hyväksytään päämiehen esittämä säe sellaisenaan, esimerkiksi transponoituna toiselle säveltasolle (II.2.2). Jos säeparin säkeissä esiintyy muuntelua, niin se tehdään tavallisimmin – mutta ei aina – säeparin toisen säkeen lopussa. Mahdollinen transponointi toiselle säveltasolle ei ole välttämättä intervallisuhteiltaan tarkka verrattuna alkuperäiseen, vaan hyvin usein transponoitua säettäkin muunnellaan.

Esimerkkejä runoista, joissa päämiehen esittämä säe täydennetään, vahvistetaan tai hyväksytään (aa_m):

- | | |
|--------|--|
| suom. | "Kyll' on maata kyntäjällä – ahoja ajelijalla";
Kanteletar I, 9
"Terve, kuu, kumottamasta – kaunis, kasvot näyttämästä"
Kalevala, 49 |
| virol. | "Kunne, lauluni, katosit – minne, virteni, vilahit?"
Väisänen 1924, 19)
"Illan tullen siskot armat, kaske
illan tullen laulun laulaa, kaskee."
ks. 46. nuottiesimerkki |
| tsher. | "Koskematon metsikkö hoidettavanamme on.
Nuorukaisen neitosen johdatamme yhtehen."
ks. 3. nuottiesimerkki |
| vog. | "Kuljen pitkin metsiä – seuraan jänön jälkiä."
Kádár et al. 1995, 28-9 |

³⁶⁴ Lisäesimerkkejä: nuottiesimerkit 19, 21, 28, 30, 33, 34, 39, 42, 44, 82, 110, 111, 142, 177.

II.2.1: Esimerkki sävelmästä, jossa säeparin ensimmäinen säe täydennetään ainoastaan hieman varioidulla toisella säkeellä (aa_m):

349. nuottiesimerkki, virolainen keinulaulu (Tampere III 1956–65, 38–39)³⁶⁵

1

Pm: Lii- ku, lii- ku, lai- va- se- ni!

P: Kul- je, lai- va, kau- pun- ki- hin,

II.2.2: Esimerkki sävelmästä, jossa päämiehen esittämä säe hyväksytään sellaisenaan, esimerkiksi transponoituna toiselle säveltasolle (aa₂, aa₃ tai aa₄):

350. nuottiesimerkki, marilaulu (Lach 1929, 160)³⁶⁶

d

Palt- ti- nai-sen tak- ki- ni, pai- danees- tä silk- ki- sen

tie- tentah- toin o- tin mu- kaan lap- suus-ko- tiin.

Uu- ti- si-ä en kuul- lut, ter- vei- si-ä en saa- nut.

Tie- ten tah- toin tu- lin tei- tä kat- so- ma- han.

Eteläisimmät suomensukuiset kansat rinnastavat monissa lauluissaan säeparille (jonka säkeet on jo rinnastettu toisiinsa) vielä toisen säeparin, joka toistaa ensimmäisen säkeen joko muunneltuna tai ainoastaan paksummalta äänellä. Tällä tavoin syntyy pohjoisessa asuville suomensukuisille kansoille harvinainen nelisäkeinen säkeistö. Niissä ensimmäinen ja toinen säepari rinnastetaan toisiinsa paitsi sävelmän myös runon suhteen.³⁶⁷

II.3: Säe täydentyy säeparin toisen säkeen antamalla vastakohdalla (= v). Jos säeparin säkeet ovat merkitysisällöltään toistensa vastakohtia (aa_v), niin

³⁶⁵ Lisäesimerkkejä: nuottiesimerkit 15, 37, 46, 85, 87, 95, 105, 126, 134, 167, 168, 170, 254, 278.

³⁶⁶ Lisäesimerkkejä: nuottiesimerkit 26 (ap. aa_{2m}), 53, 107, 145, 154 (1. ja 3. säkeet), 169, 214, 216, 228, ?263, 273.

³⁶⁷ Ks. nuottiesimerkit 3, 25, 192, 201, 206, 253, 300, 322, 334.

tällöin toinen säe on lähes poikkeuksetta ensimmäisen säkeen täydennös. Yleensä säkeiden kieliopillinen rakenne on myös tässä tapauksessa paralleelli, mitä musiikissa vastaa lähinnä peilikuva (inversio; aa_p) tai sävelmän esittäminen ikään kuin nurinpäin tai takaperin (rapu; aa_n). Näistä nurinpäinen muoto on peilikuvaa hieman harvinaisempi. Peilausta saattaa esiintyä transpositiossakin.

Esimerkkejä runoista, joissa täydennökset perustuvat vastakohtiin:

suom. "Päivä paistoi rikkahille, kuu kumoitti köyhäsille";
Kuusi 1980, 33
"nukutteli Hiiain miehet, vaivutteli Hiiain naiset"
Kuusi 1980, 32
"Terve, kuu, kuomottamasta, kaunis, kasvot näyttämästä
– päivä, kulta, koittamasta, aurinko, ylenemästä!"
Kalevala, 49

tsher. "Taattoni kuin Luojan kukka,
äitini sen kukan siipi,
vanhin veljeni Luojan pääsky,
kälyni kuin sen pääskyn siipi."
ks. 216. nuottiesimerkki

Esimerkki sävelmästä, jossa käytetään peilausta (aa_p tai aa_n):

351. nuottiesimerkki, saamelainen joiku (Launis 1908, 474)³⁶⁸
Karasjok

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. It contains a melody with lyrics 'Lu- lu- lul- lu lul- lu'. The second staff is also in treble clef, 2/4 time, with the same key signature. It contains a mirrored melody with lyrics 'lu- lu- lul- lu lul- lu'. The lyrics are written below the notes.

III. Silloin tällöin varsinkin vanhahtavissa sävelmissä saattaa säeparin toinen puolisko tuoda kuvattavasta asiasta esiin uusia piirteitä (ab). Säkeiden keskinäinen erilaisuus on usein kuitenkin näennäistä, sillä runoudessa tällaisten säeparin säkeet ovat merkityssisällöltään tai ainakin tunnelmaltaan identtisiä. Musiikissa sitä vastaa rakenne ab, jossa b sisältää runouden tavoin runsaasti elementtejä a:sta.

Esimerkkejä runoista, joiden säeparin säkeet ovat keskenään erilaisia:

suom. "Saran markan fieterit ne flikkaan alla huiskuu.
– Viisitoista vuotta ne rakkahimmat hellut mieleheni muistuu."
Kuula 1907, 204
"Nämä kerdaset laulelen da virdeni nyt virutan.
Miul gu ei ole sidä sisärdä eigäni."
ks. 8. nuottiesimerkki

³⁶⁸ Lisäesimerkkejä: nuottiesimerkit 10, 78, 148, 201 (lopukkeet), 215 (2. ja 6. tahdit).

tsher. "Kuljin minä poikki kosken sen kuohuvan
– arvelin itseni niin hyödyllisen olevan."
Kádár et al. 1995, 179

unk. "Muurarit te mihin käytte kaksitoista?
Menemme, menemme, etsimähän työtä."
ks. 48. nuottiesimerkki

Esimerkkejä sävelmistä, joiden säeparien säkeet ovat keskenään erilaisia (ab):

352. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Kerschner 1962, 80)



O- li met- sä- sä kau- ne- hut- ta,



O- li met- sä- sä kau- ne- hutta.

353. nuottiesimerkki, unkarilainen kansanballadi (Bartók 1924, 315)³⁶⁹



So- ta- poi- ka nuo- ren vai- mon Met- sän lai- taan vie- kot- te- li,



met- sän lai- taan vie- kot- te- li.

6.5.5 Lopukkeet suomensukuisten kansojen sävelmissä

Kun otamme huomioon, mitä 5.2 luvussa todettiin suomensukuisten kansojen ajattelutavoista, ja pidämme mielessä kaikille suomensukuisille kansoille tyypillisen runousopillisen ominaisuuden, jonka mukaan säkeen loppua ei välttämättä tarvitse merkitä rytmisesti tai esimerkiksi riimillä, niin on luonnollista, että suomensukuisilla kansoilla on valtava määrä sävelmiä ilman lopukkeita. Näissä sävelmissä säkeet rinnastuvat toisiinsa sellaisinaan, eikä niissä käytetä lopukkeita³⁷⁰.

Kuitenkin jo kantasuomalais-ugrilaiseen aikaan saattoi olla käytössä tiettyjä keinoja rinnastuksen lopun merkitsemiselle: kun kaksi säettä on

³⁶⁹ Lisäesimerkkejä: 94, 97, 104.

³⁷⁰ Ks. nuottiesimerkit 14, 42, 53, ?108, 179, 182, 245, 269.

rinnastettu toisiinsa, niin jälkimmäisessä säkeessä saattoi esiintyä lopuke. (Suomensukuisten kansojen puheessa lauseen loppu merkitään laskevalla intonaatiolla.) Klassismin aikakauden musiikin säe päättyy poikkeuksetta lopukkeeseen tavallisesti siten, että musiikillinen ajatus kehittyy säkeen puoliväliin dominantille asti ja sieltä edetään toonikaan, joka vahvistetaan lopukkeella. Sen sijaan suomensukuisten kansojen sävelmissä lopukkeella osoitetaan yhden rinnastuksen loppuminen – toisin sanoen kohta, jossa toinen laulaja saa esiintymisvuoron. (Klassismin musiikissa periodin kaksi puoliskoa eivät ole parataktisessa suhteessa, eivät edes tapauksessa aam, sillä ensimmäisen puoliskon on päädyttävä sointuopin mukaisesti joko dominantille tai vastaavan tehoiselle soinnulle.)

Kaksi tärkeintä lopuketyppiä palautuvat suomalais-ugrilaiseen aikaan: monotoninen ja säveltä kiertävä. Molemmat sijoittuvat rinnastuksen eli toisen säkeen loppuun. Monotonisissa lopukkeissa edetään melodiakaarroksesta välittämättä ylhäältä (useimmiten) asteittain alaspäin matalimpaan säveleen, jota toistetaan 2-4 kertaa. Niitä esiintyy lähes jokaisella suomensukuisella kansalla anhemitonisessa ja hemitonisessa pentatoniikassa sekä suomalais-ugrilaisessa pentakordissa. Näin laaja levinneisyys vahvistaa tämän lopuketyypin vanhakantaisuuden.³⁷¹

Säveltä kiertäviä ovat lopukkeet, jossa melodia ikään kuin välttelee ja kiertelee yhtä säveltä, joka ilmestyy vasta lopukkeessa. Anhemitonisessa pentatoniikassa tämä sävel on tavallisimmin la. Tällaisena se esiintyy lähes kaikilla suomensukuisilla kansoilla. Muissa sävellajeissa – lähinnä vain hemitonisessa pentatoniikassa – sitä esiintyy harvoilla kansoilla (pääasiassa saamelaisilla ja marilaisilla).

354. nuottiesimerkki, suomalainen runosävelmä (Kodály 1943, 47)³⁷²

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics below are "Hii- ri juos- ta hirs- kut- te- li,". The second staff continues the melody with a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The lyrics below are "ran- ta- tie- tä rak- sut- te- li,". The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Jo varhaisina aikoina saatettiin merkitä myös rinnastuksen puoliväli. On yllättävää, että jopa kesuura merkittiin pien-sävelellä. Tähän lajiin saattaa kuulua myös ns. kalevalasävelmä³⁷³, missä ensimmäisen säkeen lopussa on anhemitonisen pentatoniikan mukaan ti on pien-sävel³⁷⁴. Tämän

371 Esimerkkejä monotonisista lopukkeista: ks. nuottiesimerkit 7, 9, 18, 20, 25, 26, 28, 29, 35, 36, 41, 94, 104, 121, 128, 149, 154, 214, 215, 220, 225, 227, 228, 256, 257, 318.

372 Lisäesimerkkejä säveltä kiertävistä lopukkeista: nuottiesimerkit 48, 68, 96, 98, 100, 157, 158, 160, 161, 162.

373 Esim. Suomen kansan sävelmät IV/1, 56 ja IV/2, 208; Krasnopol'skaja 1977, 21

374 Tästä piirteestä jo Bartók on teostensa mukaan ollut tietoinen (vrt. Bartók 1987, 20, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 66 ja 70).

enempää ei pien-sävelen käytöstä voida vielä sanoa, sillä tutkimukset ovat vielä kesken.

Pien-sävelen lisäksi myös itse säkeiden lopukkeet voitiin rinnastaa eri tavoin. Suomensukuisten kansojen sävelmien säepareissa esiintyvät lopukkeet ovat useimmiten melodiakaarroksiltaan paksunevia (= laskevia) samoin kuin puheessa. Psykologisesti ja musiikillisesti se selittyy siten, että jännittyneen ihmisen ääni on ohut, mutta kun hänen jännityksensä laukeaa, niin samalla hänen äänensäkin muuttuu paksummaksi³⁷⁵. Samasta syystä ovat useimmiten säeparin toisen säkeen lopukkeen sävelet paksumpia, kuin ensimmäisen säkeen lopukkeen sävelet. Kuten olen jo maininnut, niin musiikilla ja runoudella on lisäksi myös omia lainalaisuuksia, jotka eivät suinkaan aina noudata psykologisia tai kieliopillisia lakeja. Esimerkiksi kertomarunous on luonteeltaan päättymätöntä, ilman lopukkeita etenevää. Silloinkin, jos kertomarunoudessa esiintyy lopukkeita, ne eivät välttämättä ole paksunevia. On myös löydetty muutamia lopuketyyppejä, jotka etenevät viimeiseen säveleeseen alhaalta päin, paksusta sävelestä ohuempaan nouden.

Kun selvät lopukeparit jaksottelevat säeparia, lopukeparin suhteet voidaan luokitella samalla tavoin kuin säeparienkin suhteita:

1. Säeparin lopukkeet ovat samanlaisia (aa). Ks. nuottiesimerkit 156, 181 (suom.), 149 (virol.), 24, 27, 135, 137 (lp.), 107, 142 (mar.).
2. Säeparin toisen säkeen lopuke muuntelee ensimmäisen säkeen lopuketta (aa_m). Ks. nuottiesimerkit 37, 130, 163 (suom.), 168 (virol.), 134, 174 (lp.), 28, 162 (unk.).
3. Säeparin toisen säkeen lopuke toistaa ensimmäisen säkeen lopukkeen, mutta paksumpia säveliä käyttämällä (aa₂(tai 3, 4))³⁷⁶. Ks. nuottiesimerkit 70, 77, 123, 133, 165, 166, 228 (suom.), 46 (virol.), 170 (lp.), 151 (md.), 3, 25 (1. ja 3. lopukkeet), 294 (mar.), 128 (udm.), 91 (hant.), 26 (mans.), 36 (1. ja 3.), 47 (2. ja 3.), 76, 96 (1. ja 2.), 121, 315 (unk.).
4. Säeparin toisen säkeen lopuke on ensimmäisen säkeen lopukkeen peilaus (inversio; aa_p). Ks. nuottiesimerkit ?157, ?158 (suom.), 125 (1. ja 2. tahdit) (virol.), 171 (saam.), 53 (md.), 201 (mar.), 264 (2. ja 6.) (unk.).
5. Säeparin säkeiden lopukkeet ovat erilaisia (ab). Ks. nuottiesimerkit 10, 68, 94, 95, 103 (suom.), 20, 144 (virol.), 126 (saam.).

Kuten esimerkeistä ilmenee, yhtä useampia lopukesuhteita esiintyy eläväsä musiikissa usein yhtä aikaa samassa sävelmässä. Säkeiden lopukkeet ovat analysoitavissa myös erillisesti sidottujen segmenttien tavoin. Katsoin paremmeksi käsitellä sitä kuitenkin lausekeopin yhteydessä, sillä ko. lopukkeet määräävät hyvin usein ratkaisevasti säkeiden välisten suhteiden laadun.

³⁷⁵ Vrt. nuottiesimerkit 201, 203, 222, 225, 228, 230, 243, 255.

³⁷⁶ Eteläisten suomensukuisten kansojen sävelmissä esiintyy kehittynyttä nelisäkeisyyttä, joiden lopuketyypit poikkeavat tässä käsitellyistä lopukkeista. Niitä en käsittele tässä yhteydessä tarkemmin, koska näiden kansojen laulukokoelmista on löydettävissä erinomaisia taulukkoja erilaisista lopuketyypeistä.

7 YHTEENVETO – SUOMENSUKUISTEN KANSOJEN MUSIIKKIKULTTUURIEN VERTAILUA MUIHIN MUSIIKKIKIELIIN

Tutkimuksessani olen asettanut hypoteesin, jonka mukaan musiikillinen ja kielellinen ajattelutapa ovat pohjimmiltaan samoja. Suomensukuisilla kansoilla tämä tarkoittaa käytännössä, että sekä musiikillinen että kielellinen ajattelutapa ovat 1) rinnasteisia (= parataktisia), 2) primitiivisiä ja 3) objektiivisiä. Rinnasteinen ajattelutapa tarkoittaa, että musiikki rakentuu pienimmistä elementeistä suurimpiin asti toisiinsa rinnastumalla. Primitiivinen ja objektiivinen ajattelutapa (ilman negatiivisia arvoväriytyksiä) tarkoittaa, että sävelillä ei ole abstraktisia (esimerkiksi soinnullisia) ominaisuuksia, joiden avulla ilmaistaan subjektiivisiä asioita. Musiikin eri tason elementit ikään kuin tunteettomasti rinnastuvat toisiinsa ja musiikki etenee rinnastamissarjojen avulla. Näistä kolmesta piirteestä rinnasteinen ajattelutapa on järjestelmää luova.

Työssäni sekä diakroninen vertaileva kielitiede että musiikkitiede hahmottuvat suomensukuisten kielten rinnasteisen ajattelutavan periaatteiden mukaisesti. Tutkimukseni lähtökohtana ollut oletamus on osoittautunut paikkansa pitäväksi: suomalais-ugrilaisten kansojen musiikkikulttuurin diakronisen vertailevan tutkimuksen on pohjaututtava yhtäältä kielitutkimuksen tutkimustuloksiin sekä toisaalta musiikillisen ajattelutavan rinnasteiseen luonteeseen. Toisin sanoen pyrimme lähestymään suomensukuisten kansojen musiikkiperinnettä sen ominaispiirteiden kautta. Tällöin on mahdollisuus muodostaa pätevä ja looginen järjestelmä, jonka nojalla on suhteellisen turvallista ja vaivatonta jatkaa tutkimustöitä. Lisäksi tämän järjestelmän periaatteiden mukaisesti tietyn sävelmän tai sen joidenkin segmenttiosien eri kansoilta löytyvät toisinnot sijoittuvat kuin itsestään oikeisiin kategorioihin.

Kun tutkimme suomensukuisten kansojen sävelmien keskeisimpiä ominaisuuksia em. järjestelmän mukaisten analyysien perusteella, niin tärkeimmäksi nousee havainto, jonka mukaan sävelmillä on yhteneviä ja mahdollisesti suomalais-ugrilaisiin aikoihin palautuvia piirteitä. Näistä piirteistä tärkeimpiä ovat:

1. Melodian yksittäistä säveltä vastaa runouden yksi tavu (melodian syllabisuus).
2. Vanhoiksi säveliköiksi osoittautuvat anhemitoninen ja hemitoninen pentatoniikka sekä suomalais-ugrilainen pentakordi.
3. Vanhoiksi osoittautuvista tahtilajeista tärkeimmät ovat 2/4, 3/4 sekä 5/8.
4. Yksittäiset sävelet saavat merkityksensä niin keston kuin laadunkin puolesta suhteissaan toisiinsa.
5. Lopuketyypeistä varsinkin monotoninen ja loppusäveltä kiertelevä lopuke osoittautuvat suomalais-ugrilaisiin aikoihin palautuvaksi.
6. Melodia ja rytmi rakentuvat sävelpareista, jotka laajenevat rinnastuksen tuloksena segmenttiparien ja tahtiparien kautta säkeisiin ja viimein säepareihin (joissakin musiikkikulttuureissa muuntelusarjoihin) asti.
7. Tällä tavoin muodostuvista tärkeimmistä rinnastustyypeistä (pienimmistä segmenteistä aina säepareihin asti) ovat aa, aa_m, aa_{2m}, aa_{3m}, aa_{peilaus}.

Suomensukuisten kansojen musiikin ja puhekielen tärkein ominaisuus on rinnasteisuuden periaate. Rinnasteinen ajattelutapa läpäisee koko musiikkikielen sen yksittäisistä sävelistä aina lausekkeisiin ja jopa esitystilanteeseen asti. Yksittäinen sävel itsessään on täysin vailla subjektiivisia piirteitä ja ominaisuuksia, sillä sävelet voivat merkitä jotain ainoastaan rinnastamisen avulla. Rinnastaminen alkaa jo pienimpien musiikillisten segmenttien muodostuksessa, jolloin kaksi säveltä rinnastuvat toisiinsa ja sävelparina ne edelleen rinnastuvat isommiksi segmenteiksi. Myös nämä laajemmat segmentit suhtautuvat toisiinsa – samoin kuin puhekielessä yhdyssanojen puoliskot rinnastuvat toisiinsa joko toisiaan täydentäen tai olemalla toisilleen vastakohtaisia. Kun laajemmat segmentit rinnastuvat toisiinsa, syntyy viimein musiikillinen säe, joka tosin sekään ei vielä yksinään merkitse mitään. Säkeetkin kykenevät merkitsemään tai (taiteesta puhuttaessa) symbolisoimaan jotain vain suhteutettuna toiseen säkeeseen – eli "puoltajan" puoliskoon. Näin syntyvät rinnastuksen avulla säeparit, jotka suomensukuilla kansoilla luovat yhden tajuttavan musiikillisen lausekkeen.

Kuten olen maininnut, vanha nimitys "puoltaja" ei ole syntynyt sattumalta. Se on kansan oma määritelmä, ja se on mitä ilmeisimmin peräisin suomalais-ugrilaisilta ajoilta. Alunperin "puoltaja" lienee tarkoittanut sitä, että myös kuva esitetään kahtia (tai kahteen puoliskoon) jaettuna. Tähän tosiasiaan perustuen rakentuvat musiikilliset lausekkeet jokaisen suomalais-ugrilaisen kansan keskuudessa. Kyse ei lisäksi ole ainoastaan esitystavasta vaan pikemminkin ajattelutavasta, joka rinnastaa kahtena puoliskona palan todellisuutta. Myös esitystapa juontuu tästä ajattelutavasta.

Vikár havaitsi tämän ominaisuuden aivan oikein, kun hän nimitti suomensukuisten kansojen musiikkia "yksisiemeniseksi"³⁷⁷. Sillä hän tarkoitti rinnastuksen periaatetta, missä pienet musiikilliset aiheet rinnastuvat toisiinsa yhä uudestaan ja uudestaan, joko samanlaisina tai tavalla tai toisella muunneltuina. Tutkimuksessani olen osoittanut, että tämä pätee

suomensukuisten kansojen musiikin pienimpiinkin yksikköihin: rytmiin, melodian rakenteeseen, säkeiden välisiin suhteisiin ja lopukkeisiin.

Tämän tapainen musiikin rakentumistapa eroaa indogermaanilaisten kansojen musiikillisesta ajattelutavasta, jota on leimannut voimakas tonaliteettiin pyrkiminen. Esimerkiksi olen valinnut englantilaisen Fornseten kansanomaisen laulun, jota kuorot vielä nykyäänkin laulavat mielellään:

355. nuottiesimerkki, John of Fornsete (n. 1225)

John of FORNSETE
(angol; 1225 körül).

A „Felső kánon” 4 szólamra

1. Künn a fá- kon új- ra szól a vig ka- kukk ma- dár,
Su- mér is i- cu- men in Lhu- de sing cuc- cu.

2. Nap- su- gár- ban ú- szik min- den, száll az il- lat- ár:
Gro- weth sed and bloweth med, And springth the w- de- nu;

3. Nyár van, nyár! Röp- ke lep- ke száll vi- rág- ra.
Sing cuc- cu; Aw- e ble- theth af- ter lamb, Lhouth

4. III. II.

Laulussa kiinnittyy huomio siihen, kuinka musiikki saavuttaa *do*:n. Sama seikka on havaittavissa myös seuraavasta islantilaisesta kansanlaulusta:

356. nuottiesimerkki, Fundanna... (Porsteinsson 1906, 559)

Fundanna skært í ljós burt leið.

Fundann - a skært í ljós burt leið, blundar hjer vært á
beð - i mold - ar. bless - að - ar fært á náð - ir fold -
ar, barn - ið þitt svert, ó beisk - a neyð!

Soveltamalla nuottiesimerkkeihin 355 ja 356 Erkki Pekkilän ehdottamaa metodia saadaan selville, että kyse on alisteisesta ajattelutavasta. Melodian eri osasten paikkaa ei voida vaihtaa. Esimerkiksi ensimmäistä säettä (1.–4. tahdit) ja toista säettä (5.–9. tahdit) ei voida vaihtaa keskenään. Näin sitä vastoin voidaan tehdä nuottiesimerkissä 142 (marilainen laulu), jossa ensimmäinen ja toinen tahti ovat periaatteessa vaihdettavissa. Sama pätee nuottiesimerkkien 111 ja 118 sävelmiin.

Myöhemmin kehittyneet pohjoismainen pelimannimusiikki sekä muut länsieurooppalaiset kansanmusiikit ja sävelkielet, joissa esiintyy selkeää funktionaalista sointuajattelua, eroavat vielä jyrkemmin tutkimistani suomensukuisten musiikkikulttuurien sävelmistöistä³⁷⁸. Niissä funktio-

naalinen sointuajattelu ohjaa musiikillisten aiheiden muotoutumista ja jäsentymistä. Siinä yksittäisillä sävelillä on soinnutuksen sääntöjen määräämä yksilöllinen luonne, jolloin sävelet tosin voivat toisinaan rinnastua – kuten indogermaanisissa kielissäkin tunnetaan jossain määrin rinnastavia lauserakenteita³⁷⁹. Funktionaalisessa sointuajattelussa rinnasteisuus ei kuitenkaan ole keskeisin tekijä, vaan pikemminkin yksi mahdollinen rakenteellinen keinovara muiden joukossa. Sävelillä on aina selkeä päämäärä, jota kohti liike suuntautuu (esimerkiksi subdominantin ja dominantin kautta takaisin toonikaan). Myös melodiat rakentuvat pääsääntöisesti tämän ajattelutavan mukaisesti, ei niinkään erilaisten elementtien rinnastamisen kautta. Juuri tämän takia suomensukuisten kansojen musiikki (niin kauan kuin siinä vallitsevat suomalais-ugrilaisen musiikin ominaispiirteet) on aina pohjimmaltaan yksiaänistä, sillä niiden musiikin yksittäisillä sävelillä ei ole yksilöllisiä ominaisuuksia, joiden varaan voitaisiin rakentaa duuri-molli -tonaliteettiin perustuvia harmonioita³⁸⁰.

Seuraavaksi selvitan esimerkkien avulla länsimaisen ja suomensukuisten kansojen taidemusiikin suurien säveltäjien teoksista löydettäviä ratkaisevia eroja musiikillisessa asennoitumis- ja ajattelutavassa. Aluksi kolme esimerkkiä Antonio Vivaldin, J.S. Bachin ja Ludwig van Beethovenin tunnetuista teoksista, joissa musiikin jokainen elementti (melodia, sointu, rytmi ja muoto) on alistettu subjektiivisille tunnetiloille ja funktionaalille ajattelutavalle:

357. nuottiesimerkki, J.S. Bach: Viulukonsertto a-molli (1. osa)³⁸¹

Joh. Seb. Bach, BWV 1041
(1685–1750)
Bezeichnet von David Oistrach

Allegro
TUTTI

7

16

24 SOLO

mf

379 Vrt. esimerkiksi J.S. Bachin Die Kunst der Fuge (Liite 3.).

380 Ks. Lampert 1976, 282

381 Mikään teoksen segmenteistä ei ole vaihdettavissa toiseen.

358. nuottiesimerkki, A. Vivaldi: Neljä vuodenaikaa (IV/3. osa)

IL VENTO BOREA E TUTTI LI VENTI
Sirocco Borea e tutti i Venti in guerra.

120

VI. princ.

I

VI. II

Vlc

B.

125

VI. princ.

I

VI. II

Vlc

B.

129

VI. princ.

I

VI. II

Vlc

B.

133

VI. princ.

I

VI. II

Vlc

B.

359. nuottiesimerkki, L. van Beethoven: 3. sinfonia (4. osa)

128

2 Fl. *sempre più f*

2 Ob. *sempre più f*

2 Cl. (Sb) *sempre più f*

2 Fg. *sempre più f*

3 Cor. (Mb) *sempre più f*

2 Tr. (Mb) *sempre più f*

Timp. *sempre più f*

VI. I *sempre più f*

VI. II *sempre più f*

Vle. *sempre più f*

Vlc. e Cb. *sempre più f*

404

2 Fl. *sempre più f*

2 Ob. *sempre più f*

2 Cl. (Sb) *sempre più f*

2 Fg. *sempre più f*

3 Cor. (Mb) *sempre più f*

2 Tr. (Mb) *sempre più f*

Timp. *sempre più f*

VI. I *sempre più f*

VI. II *sempre più f*

Vle. *sempre più f*

Vlc. e Cb. *sempre più f*

Z. 40005

Esimerkiksi A.O. Väisänen, Béla Bartókin, Zoltán Kodályn ja Veljo Tormisin teoksissa tämän tapaiset selkeät funktionaaliseen ajattelutapaan ja subjektiivisuuteen viittaavat seikat ovat harvinaisia.

360. nuottiesimerkki, A.O. Väisänen: Sukukansain lauluja

2. Vjatkan tytöt.

1. Vjatkan tyttöjä saa-pu-neet.
2. Huomen-kasteella huuhto - vat.
3. Halu sor-san ve - to - seen.

1. Vat-ka nil--jos lik-til'-lam.
2. Tšukna ljsvuen pi-las'-ko - zj.
3. Tšežlen mij-kid vu vj - ljn.

Hilpeästi. (♩ = 120 M.M.)

1. Keitä, kei - tä lie saa-puneet? Kei - - - - -tä, — mis - sä,
2. Millä kas-vot huuhto-ne-vat? Mil - - - - -lä, — mil - lä,
3. Ha-lu han-hen on kau-raseen, ha - - - - -lu, — mie - li,

1. Kinjos, kin-jos lik - - til'am? Kin - - - - -jos, — ki - tijn,
2. Main, ma - in pi-las'-ko-zj? Ma - - - - -in, — ma - in,
3. Džazeglen mijkid še-ži vj-ljn, mij - - - - -kid, — nil - len,

1. mis - - - - -sä, mis - sä? Keon kyljessä nuk-ku-vat.
2. mil - - - - -lä, mil - lä? Pajun - lehvillä pyyhki-vät.
3. mie - - - - -li, mie - li, Mieli poi - an nei-to-seen.

1. ki - - - - -tijn, ki - tijn? Kaban urt-sjn ke-lo-zj.
2. ma - - - - -in, ma - in? Dad' kwa - ren tšutško-zj.
3. mij - - - - -kid, mij - kid, pi-len mij - kid nil vj - ljn.

1. Mis-sä yönsä nuk - ku-nevat? nuk - ku-vat, nuh-ku-vat.
2. Mil-lä posket pyyh-ki-nevät? pyyh - ki -vät, pyyhki-vät.
3. Mie-li neidon on poi-kaseen, poi - ka-seen, poi-ka-seen.

1. Ki - tijn, ki-tijn ke - - lo-zj? ke - lo - zj, ke - lo - zj.
2. Ma - in, main tšu - tš - ko - zj? tšutš - ko - zj, tšutško - zj.
3. Nil-len mijkid pi vj - ljn, mij - - - - -kid pi vj - ljn.

Väisäsen ansaitsemattomasti unohdetussa kappaleessa vuodelta 1926 pentatoniikan sävelet virtaavat vailla länsimaista funktionaalista ajattelutapaa – ilman dominantti-toonika -jännitteitä. Tämä johtuu siitä, että Väisäsen musiikissa – kuten muidenkin suomensukuisten kansojen perinteeseen nojaavien säveltäjien teoksissa – sävelet ovat tyystin vailla subjektiivisia ominaisuuksia. Jos heidän musiikistaan tapaa Vivaldin konserton kaltaisia sointujuoksutuksia, niin samasta syystä sointuketjut jäävät kuitenkin vaille pääteasemaa. Niinpä esimerkiksi Tormisin ja Bartókin kvarttisointuketjuja voidaan jatkaa loputtomiin ilman, että toonika tulisi vastaan:

361. nuottiesimerkki, V. Tormis: Suomalais-ugrilaisia maisemia (10. osa)

Andante pesante $\text{♩} = 72$
f marcando 8x

I
 II

1. Mä - ni mii - si kün - tä - mä - hä, maan ra - joi - le raa - ta - maa.
 2. Kün - si küm - me - nä vak - ko - a, ja vak - koi sa - ta vak - koo,
 3. ja vak - koi sa - ta vak - ko - a ü - hen kan - non üm - pä - rit,
 4. ü - hen kan - non üm - pä - rit - le. Halk - kee - si kan - to ka - heeks.
 5. halk - kee - si kan - to ka - heek - si, sün - tui kak - si poi - koi - last.
 6. Üks vaa Un - nois - sa üi - lee - ni, toi - ne kas - voi Kar - ja - laas.
 7. Mi - kä Un - nois - sa üi - lee - ni, se üi - lee - ni Un - tar - moiks,
 8. mi - kä kas - voi Kar - ja - laa - si, se kas - voi Ka - ler - vi - koiks.

III

1. Mä - ni mii - ni kün - tä - mä - hä, maan ra - joi - le raa - ta - maa.
 2. Kün - si küm - me - nä vak - ko - a, ja vak - koi sa - ta vak - koo,
 3. ja vak - koi sa - ta vak - ko - a ü - hen kan - non üm - pä - rit,
 4. ü - hen kan - non üm - pä - rit - le. Halk - kee - si kan - to ka - heeks,
 5. halk - kee - si kan - to ka - heek - si, sün - tui kak - si poi - koi - last.
 6. Üks vaa Un - nois - sa üi - lee - ni, toi - ne kas - voi Kar - ja - laas.
 7. Mi - kä Un - nois - sa üi - lee - ni, se üi - lee - ni Un - tar - moiks,
 8. mi - kä kas - voi Kar - ja - laa - si, se kas - voi Ka - ler - vi - koiks.

ATTACCA

362. nuottiesimerkki, B. Bartók: Mikrokosmos (nro 131)

Kvarttisointuketjut tekevät jossain määrin samanlaisen vaikutuksen kuin myöhäisromanttisen ajan teoksissa viljelty kromaattinen asteikko: kuulijaa pysähtyy odottamaan, mihin säveleeseen lopulta päädytään.

Musiikin eteenpäin ajavaksi voimaksi jää näin ollen sävelten välinen vastakkainasettelu. Veljo Tormisin lapsille tarkoitettussa teoksessa Modaalset etüüdid sävelpareja asetetaan vastakkain fryygisessä sävellajissa:

363. nuottiesimerkki, V. Tormis: Modaalset etüüdid (3. osa)

Moderato

mf

Vi - lu, vi - lu, kül - ma, kül - ma!
Chill - y, chill - y, fro - zen, fro - zen!

Vi - lu, vi - lu, kül - ma, kül - ma!
Chill - y, chill - y, fro - zen, fro - zen!

Länsieurooppalaiset säveltäjät eivät tarvinneet musiikillisen sanomansa ilmaisemiseen tämän tapaista sävelparien vastakkainasettelua, sillä heidän sävelkielensä nojasi sävelten rektioihin, jotka johdattelevat rytmistä, soinnutuksesta ym. elementeistä riippuen sävelvirtaa eteenpäin. Sen sijaan esimerkiksi Bartókin musiikissa sävelvirtaa johdattelee eteenpäin tavallisesti sävelparien vastakkainasettelu:

364. nuottiesimerkki, B. Bartók: Mikrokosmos (nro 131)

p *sf* *mf*

Vikárin mainitsema "yksisiemenisyys" on siis mitä tavallisinta Bartókin musiikissa. Seuraavassa esimerkissä ensimmäisen tahdin melodia muuntuu sekä rytmiltään että melodiarakenteeltaan. Mielenkiintoisinta on, että 1., 2. ja 3. tahdit voivat vaihtaa paikkaa vaikka melodiaa tukee soinnutus:

365. nuottiesimerkki, B. Bartók: Karhuntutanssi

FLAUTO 1. 2.

OBOE 1. 2.

CLARINETTO 1. 2.
(in La)

FAGOTTO 1. 2.

CORNO 2.
(in Fa)

TUBA

TIMPANI

TAMBURO PICC.
basso (senza sord.)

Allegro vivace $\text{♩} = 132$

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. 2.
(La)

Fg. 1.

1.
Cor.
(Fa)

2.

Tb. picc.
s cord.

Vle.

Vc.

Cb.

Edelliset näytteet ovat myös mainioita esimerkkejä pienten melodiasegmenttien jatkuvasta ja monotonisesta rinnastumisesta. Tämä on mitä luonnollisin asia rinnasteisessa musiikkikulttuurissa varttuneelle, kun sitä vastoin indogermaaniseen musiikkikulttuuriin tottuneelle kuulijalle on täysin käsittämätöntä, kuinka yksi segmentti saattaa toistua – joskin jatkuvasti muunneltuna – ilman mitään päämäärää. Ei ole ihme, että Bartók sai kriitikoilta nimityksen barbaari. Unkarilainen runoilija Gyula Illyés tervehdi Bartókin uutta musiikkia seuraavin sanoin³⁸²:

Riitasointuja? – Mikäs siinä, jos sitä on heille
se, mikä on lohdutusta meille.
Mikäs siinä! Rikki kilahtavan
lasin kirjoilu, sahan hampaissa kirs kuvan

viilan vaikerrus opettakoon viulua
ja laulajan kurkkua: että rauhaa ja iloa
ei tarvita kullatuissa konserttisaleissa
jos se puuttuu hädän pimentämistä
sydämistä.

"Riitasointuja"! Vaikka niin, jos sitä on heille
se, mikä on lohdutusta meille:
että vielä on sielu "kansalla",
että "kansa" on elossa
ja huutaa! Jos toisiaan vihlovat
raudan ja kiven herjamuunnelmat
hyppivät kurkusta, pianonkielistä
mikäs siinä, jos elämä
niissä julmaa totuuttaan tunnustaa
– sillä tämä "riitelevä"
valittaen taisteleva helvetin helinä
huutaa
harmoniaa!

366. nuottiesimerkki, B. Bartók: Tanssisarja

The image shows a musical score for 'Tanssisarja' by Béla Bartók. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: 2 Flutes (Fagotti), Tuba, Tamburo rull (Tambourine), Pianoforte (Piano), Violini I, Violini II, Viole (Violins), Violoncelli (Violas), and Contrabassi (Double Basses). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'con sord.' for the Tuba, 'ppp' for the Tamburo rull, and 'Moderato (♩ = 92)' for the Violini I and II parts. There are also markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'div.' (divisi) for the Viole and Violoncelli parts.

(jatkuu)

366. nuottiesimerkki (jatkuu)

Flg. *con sord.* *dim.* *p*

Tb. *dim.*

Tamb. *dim.*

Gr.C. *dim.*

Tam. *dim.*

Pfte. *molto* *dim.*

Vi. II *dim.*

Vlo. *dim.*

Vcl. *dim.*

Cb. *dim.*

Lapsille kirjoitetussa kappaleessaan Leivän paisto Bartók asettaa vastakkain kaksi kvarttia toistavaa segmenttiä ilman, että sävelillä sinänsä olisi jotain merkitystä rektiosta puhumattakaan. Toisin sanoen segmenttien toisto ei tähtää tässäkään tapauksessa mihinkään päämäärään, vaan ne päätyvät uusiin rinnastussarjoihin.

367. nuottiesimerkki, B. Bartók: Leivän paisto

f

Hei-nä-sirk-ka lyh-teet ko-koo,

e-lon-leik-kuu-töis - sä; hei-nä-sirk-ka lyh-teet ko-koo.

Seuraavissa esimerkeissä voimme seurata, kuinka tahdin tai tahtiparin mittaisten segmenttien vastakkainasettelu vie Bartókin musiikkia eteenpäin:

368. nuottiesimerkki, B. Bartók: Mikrokosmos (nro 151)³⁸³

4 $\text{♩} = 60$

151 *p*

369. nuottiesimerkki, B. Bartók: Mikrokosmos (nro 153)

6 $\text{♩} = 60$

153 *f*

ritard.

370. nuottiesimerkki, B. Bartók: Mikrokosmos (nro 140)

Allegro molto, $\text{♩} = 160$

140 *f*

sempre f

383 4. tahdissa esiintyy monotonisen lopukkeen unkarilaistyyppinen jääne.

Seuraavassa nuottiesimerkissä Kodály siirsi ilmeisesti täysin tietoisesti kokonaiset kaksi laulunpuoliskoä ylä-äänestä alääneen. (Sama ajattelutapa esiintyy Bartókin Mikrokosmoksessa nro 151, jossa varsinainen melodia siirtyy vasemmalle kädelle.) Näin saavutettiin jopa kaksi tavoitetta: (1) palattiin ikivanhan esitystradition juurille, jossa päämies ja puoltaja vuorottelivat keskenään sekä (2) lapset saivat laulaa heille sopivalta sävelkorkeudelta.

371. nuottiesimerkki, Z. Kodály: Bicinium

Tánclépés, $\text{♩} = 126$ (. . . virág-bogáncs)

87.

1. Á - rok part - ján len - vi - rág ép - pen most vi - rág - zik,
2. Á - rok part - ján kö - kör - csin ép - pen most vi - rág - zik,
3. Csip - ke - ró - zsa töl - gyes - ben most haj - tott ki haj - nal - ra,
4. Bo - gáncs - kó - ró mel - let - te, még - szur - kál a tús - ké - je,

1. Á - rok part - ján len vi - rá - ga,
2. Á - rok part - ján a kö - kör - csin,
3. Csip - ke - ró - zsa a töl - gyes - ben,
4. Bo - gáncs kó - ró van mel - let - te,

Á - rok part - ján len - vi - rág ép - pen mos - tan vi - rág - zik
Á - rok part - ján kö - kör - csin ép - pen mos - tan vi - rág - zik.
Csip - ke - ró - zsa töl - gyes - ben most haj - tott ki haj - nal - ra.
Bo - gáncs kó - ró mel - let - te, még - szur - kál a tús - ké - je.

Ép - pen mos - tan vi - rág - zott ki.
Ép - pen mos - tan vi - rág - zott ki.
Épp most haj - tott ki haj - nal - ra.
Még is szur - kál a tús - ké - je.

A le - gény a len - vi - rág, ép - pen most vi - rág - zik,
A lé - any a kö - kör - csin, ép - pen most vi - rág - zik,
Hadd szé - pit - se ga - lam - bom, éj - fe - ke - te szép ha - ját,
Hadd haj - gál - jam vé - le még hűt - len ré - gi sze - re - tőm,

Ép - pen mos - tan vi - rág - zott ki.
Ép - pen mos - tan vi - rág - zott ki.
Éj - fe - ke - te hol - ló ha - ját.
Hűt - len ré - gi sze - re - tő - met.

(Mari nd.)

A le - gény a len - vi - rág, ép - pen most vi - rág - zik,
A lé - any a kö - kör - csin, ép - pen most vi - rág - zik,
Hadd szé - pit - se ga - lam - bom, éj - fe - ke - te ha - ját,
Hadd haj - gál - jam vé - le még hűt - len ré - gi ré - zsam.

Esimerkki ei ole mitenkään ainutlaatuinen. Sama käytäntö esiintyy johdonmukaisena Bartókin Mikrokosmoksissa sekä viuluduetoissa, Kodály'n Biciniumeissa, Tormiksen sarjassa Suomalais-ugrilaisia maisemia. Sama ajattelutapa ilmenee myös Pekka Kostiaisenkin kuoroteoksissa, joissa hän laulattaa kuoron eri puoliskoilla sävelmän kahta puoliskoa.

372. nuottiesimerkki, P. Kostiainen: Pakkasen luku

Andante (♩ = 92, ♩ = 184)

S I II
NK I II
T I II
MK I II
B I II

Et si-na si-tä tot-te-le vielä muistan muunki paikan
vaa-janne väheekäna ar-vo-an y-hen a-lu-en

Et si-na si-tä tot-te-le vielä muistan muunki paikan
vaa-janne väheekäna ar-vo-an y-hen a-lu-en

Aa vien suu-si su-ven si-ja-han vien suu-si su-ven si-ja-han
kie-le-si ke-san ko-ti-hin kie-le-si ke-san ko-ti-hin

Aa vien suu-si su-ven si-ja-han vien suu-si su-ven si-ja-han
kie-le-si ke-san ko-ti-hin kie-le-si ke-san ko-ti-hin

Ei pidä ajatella, että nämä säveltäjät säveltäisivät tällä tavoin pelkästään lapsille suunnatuissa teoksissaan. Bartók sävelsi suurelle orkesterillekin samalla periaatteella jakaen orkesterin kahdeksi puolikkaaksi:

373. nuottiesimerkki, B. Bartók: Musiikkia kieli- ja lyömäsoittimille sekä celestalle

Presto strepitoso, $\text{♩} = 210$

1. Vt.
2. Vt.
1. Vle.
1. Vlc.
1. Cb.
3. Vt.
4. Vt.
2. Vle.
2. Vlc.
2. Cb.

U. E. 10888 W. Ph. V. 201

374. nuottiesimerkki, B. Bartók: Musiikkia kieli- ja lyömäsoittimille sekä celestalle

Timp.
1. Vt.
2. Vt.
1. Vle.
1. Vlc.
1. Cb.
3. Vt.
4. Vt.
2. Vle.
2. Vlc.
2. Cb.

U. E. 10888 W. Ph. V. 201

10

Timp.
1. Vt.
2. Vt.
1. Vle.
1. Vlc.
1. Cb.
3. Vt.
4. Vt.
2. Vle.
2. Vlc.
2. Cb.
1. Vt.
2. Vt.
1. Vle.
1. Vlc.
1. Cb.
3. Vt.
4. Vt.
2. Vle.
2. Vlc.
2. Vln.
2. Vla.
2. Vcl.
2. Cb.

U. E. 10888 W. Ph. V. 201

Haluan tähdentää sitä, että kyse ei ole suinkaan poikkeuksesta, teosten jokaisessa tahdissa toteutuvasta periaatteesta. Suomensukuisten kansojen musiikkiperinteeseen ja sen syvyykseen uppoutuneiden säveltäjien teoksissa esiintyy myös kohtia, joista on löydettävissä hypotaktisen ajattelutavan ominaisuuksia. Toisaalta myös J.S. Bachin tai Mozartin musiikista on löydettävissä rinnasteisuutta, toistoa ja muuntelua – jotka eivät ole kuitenkaan keskeisiä tekijöitä vaan sivuseikkoja musiikillista komponointia ajatellen. Aivan samalla tavoin indogermaanisissa kielissä tunnetaan rinnasteisia rakenteita ja suomensukuisten kansojen kielissä alisteisia rakenteita. Kyse on siitä, että suomensukuisten kansojen kulttuuri elää pohjimmiltaan pääasiassa rinnasteisessa ajatusmaailmassa ja indogermaanisten kansojen kulttuuri puolestaan pohjautuu alisteiseen ajatusmaailmaan.

Tarkoituksenani ei ole tässä yhteydessä luoda kattavaa kuvausta suurten säveltäjiemme teoksiin, vaan tyydyin tuomaan esiin joitakin olennaisia ominaispiirteitä. Toivoakseni edellisestä on käynyt ilmi, että ilman suomalais-ugrilaisen musiikin tuntemusta emme voi analysoida suomensukuisten kansojen säveltäjien teoksia riittävän syvällisesti, sillä heidän teoksistaan löytyy jatkuvasti sekä konkreettisia että rakenteellisia rinnastuksia omien kansojensa musiikkiperinteeseen. Toisaalta heidän elämäntyönsä osoittavat fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen tutkijoille, että saadaksemme oikeita ja suuntaa antavia tutkimustuloksia on tieteenalamme itsenäistyttävä ja löydettävä näitä sävelkieliä luonnehtivat voimavarat. Tieteen tehtävänä on saada selville ne tosiasiat, jotka suuret säveltäjämmet ovat jo aikoja sitten havainneet taiteen alalla. Nämä säveltäjät nimittäin elivät kansansa musiikillisessa kielessä niin intensiivisesti, että se muuttui heidän sisimmässään omaksi, persoonalliseksi sävelkieleksi. Ja tämä intensiivisyys oli niin voimakasta, että hallitessaan lisäksi länsieurooppalaisen sävelkielen, he kykenivät kohoamaan oman kansansa musiikin tietämyksen siivittämänä Euroopan parhaiden säveltäjien joukkoon.

Tieteenalamme on kyettävä itsenäistymään samalla tavoin kuin pioneerityötä harrastaneet säveltäjät ovat kyenneet tekemään.

Juuri tämä vaikerrus huutaa
valheeksi vääntyneissä lauluissakin
kohtalolta takaisin
harmoniaa, järjestystä, totuutta
muuten maailma
kaatuu, jos kansa ei uudestaan
korota ääntään – koko mahdollisuuksiin.
(suom. Anna-Maija Raittila)

LOPPUSANAT

Tutkimukseni on ensisijaisesti musiikkitieteellinen työ, jolla pyrin vaikuttamaan fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen kehittymiseen. Lisäksi toivon työlläni olevan merkitystä myös kriitikoille ja musiikkikasvatuksen parissa työskenteleville ihmisille, jotka hahmottelevat koulujen musiikkiopetuksen suuntaviivoja. Toivon myös, että tutkimukseni auttaisi säveltäjiä tiedostamaan suomensukuisten kansojen sävelkielten ominaisuuksia. Seuraavaksi pyrin osoittamaan omien sävellysten avulla, kuinka sävellystyössä voidaan hyödyntää tutkimuksessani havaitsemiani suomensukuisten kansojen musiikkikulttuurien yleisiä piirteitä.

Ensimmäinen sävelmä on Laulu Suomessa. Se tunnetaan yleisesti nimellä Arvon mekin ansaitsemme ja tämä sävelmä noudattelee perinteistä länsimaista tonaliteettia (ks. 375. nuottiesimerkki). Itse olen käyttänyt laupentakordia ja tahtilajina on $5/8 + 4/8$ (ks. 376. nuottiesimerkki). Sävelparien, tahtien ja säkeiden muodostamisessa olen noudattanut luvuissa 6.4 ja 6.5 esittelemiäni sääntöjä. Laulun toinen säe (3. ja 4. tahdit) alkaa samalla tavalla kuin ensimmäinen säe loppui (2. tahti) ja kolmas säe (5. ja 6. tahdit) alkaa samalla tavoin kuin 3. tahti. 6. ja 8. tahtien lopukkeet (sanoilla "kynäjälle" ja "täyttäjälle") ovat toistensa peilauksia. Lisäksi jälkimmäinen lopuke noudattaa monotonisen lopukkeen sääntöjä. Laulun 1. tahdissa esiintyvä septimi ei vaadi purkautumista. Sävelmä tuo tarkoituksellisesti mieleen itkusävelmät, joten sitä on hyvä esittää miehekkäästi.

Toinen sävellykseni on Kalevalan kolme jättiläistä, joiden teksteiksi olen valinnut Kalevalan runoja (ks. 377. nuottiesimerkki). Iso tammi etenee $3/4$ -tahtilajissa ja hemitonisessa pentatoniikassa. Sitä vastoin Iso hauki-kappaleessa olen käyttänyt lisäksi anhemitonista ja hemitonista pentatoniikkaa. Tahtiosoituksina olen käyttänyt useita suomensukuisille kansoille ominaisia tahtilajeja kuten $5/8$ ja $2/4 + 3/4$. Iso härkä etenee jälleen hemitonisessa pentatoniikassa ja tahtilajina on $5/8 + 4/8$. Sävellyksen kaikki kolme osaa noudattavat luvuissa 6.4 ja 6.5 esitettyjä rakenteellisia piirteitä, jotka ovat tyyppillisiä suomensukuisille kansoille.

375. nuottiesimerkki, suomalainen kansansävelmä (Annala et al., 142)

REIPPAASTI C SUOMALAINEN KANSANSÄVELMÄ G7

1. Ar - von me - kin an - sait - sem - me Suo - men - maas - sa
 vaikk' ei rien - nä rie - muk - sem - - me lei - pä mies - ten
 suu - res - sa, Lai - ho kas - vaa kyn - tä - jäl - le,
 maa - tes - sa.
 ar - vo työn - sä täyt - tä - jäl - le. Lal - la - la - la - lal - lal - lal
 lal - lal - lal - lal - lal - lal lal - la - la - la - la lal - lal - lal - lal - lal - laa.

376. nuottiesimerkki, G. Kádár: Laulu Suomessa

Laulu Suomessa
(Jaakko Juteini, 1810)

Kádár György, 1968

Voimalla

Ar - von me - kin an - sait - sem - me Suo - men maas - sa suu - res - sa,
 ehk' ei rien - nä rie - muk - sem - me lai - ho mies - ten maa - tes - sa;
 Ar - von me - kin an - sait - sem - me Suo - men maas - sa suu - res - sa,
 ehk' ei rien - nä rie - muk - sem - me lai - ho mies - ten maa - tes - sa;
 lei - pä kas - vaa kyn - tä - jäl - le, on - ni työn - sä täyt - tä - jäl - le.
 lei - pä kas - vaa kyn - tä - jäl - le, on - ni työn - sä täyt - tä - jäl - le.

(jatkuu)

376. nuottiesimerkki, G. Kádár: Laulu Suomessa (jatkuu)

Kantele (ad. lib.)

Jouhikko (ad. lib.)

—8 (ad. lib.)

O - pin teil - lä op - pi - nei - ta Suo - mes - sa on suu - ri - a
 Väi - nä - möi - sen kan - de - fei - ta tääl - lä teh - dään uu - si - a;

S
T
I-II

Mm...
 O - pin teil - lä op - pi - nei - ta Suo - mes - sa on suu - ri - a
 Väi - nä - möi - sen kan - de - fei - ta tääl - lä teh - dään uu - si - a;

A
B
I-II

Kantele

Jouhikko

—8 (ad. lib.)

Va - lis - tus on vi - ri - tet - ty, jär - ki hy - vä he - rä - tetty.

Mm...
 Va - lis - tus on vi - ri - tet - ty, jär - ki hy - vä he - rä - tetty.

Mm...

Kantele
Jouhikko

—8 (ad. lib.)

S
I-II

A
I-II

Kantele
Jouhikko

—8 (ad. lib.)

rau-hass'on hän rie-mul-li-nen, mies so-das-sa mie-hul-li-nen.

Mm...

rau-hass'on hän rie-mul-li-nen, mies so-das-sa mie-hul-li-nen.

Mm...

Suo-men poi-ka pel-lol-lam-sa Työ-tä teh-dä jak-saa-pi,
kor-vet kyi-mät voi-mal-lan-sa pel-lok-sen-sa per-kaa-pi;

Mm...

Suo-men poi-ka pel-lol-lam-sa Työ-tä teh-dä jak-saa-pi,
kor-vet kyi-mät voi-mal-lan-sa pel-lok-sen-sa per-kaa-pi;

Mm...

Kantele

Jouhikko

— 8 (ad. lib.)

Suo-men ty-tön pos-ki-päi-hin ve-ri vaa-tii kuk-kai-set,
hall' ei pys-ty har-maa näi-hin, näit' ei pa-ne pak-kai-set;

T I-II

Mm...

Suo-men ty-tön pos-ki-päi-hin ve-ri vaa-tii kuk-kai-set,
hall' ei pys-ty har-maa näi-hin, näit' ei pa-ne pak-kai-set;

B I-II

Mm...

Kantele

Jouhikko

— 8 (ad. lib.)

luon-nos-sa on lem-be-yt-tä, sy-dä-mes-sä si-ve-yt-tä.

Mm...

luon-nos-sa on lem-be-yt-tä. sy-dä-mes-sä si-ve-yt-tä.

Mm...

S
T
I-II

Ar-von me-kin an-sait-sem-me Suo-men maas - sa suu-res-sa,
 ehk' ei rien-nä nie-nuk-sem-me lai - ho mies - ten maa-tes-sa;

A
B
I-IV

Kantele

Jouhikko

lei - pä kas - vaa kyn - dä - jäl - le, on - ni työn - sä täyt - tä - jäl - le.

377. nuottiesimerkki, G. Kádár: Kalevalan kolme jättiläistä

1. ISO TAMMI



Pm: Pel - ler-voi-nen, pel-lon poi-ka, P: Pel - ler-voi-nen, pel-lon poi-ka,
 Pm: Samp-sapoi-ka, pik-ka-rai-nen, P: Samp-sa poi-ka, pik-ka-rai-nen,

S I
 ja Pm: Pm: P:

S II
 ja Pm: Pm: P:

A
 ja Pm: Pm: P: 4X

sep' on mai - ta kyl-vä-mä-hän, tou - ko - ja ti - hit - tä-mä-hän!
 No - ro-mail - le koi-vut kyl - vi, le - pät mail - le leyh-ke' il - le,
 ka - ta - jat ka - rull-le mail-le, tam-met vlr - ran vie-re-mil - le.
 Mä-et kyl - vi män-ni-koik-si, kum-mut kyl - vi kuu-si-koik - si.




Pm: Va-ka van-ha Väi-nä-möi-nen, P: Va-ka van-ha Väi - nä - möi - nen,
 Pm: kä-vi tuo-ta kat-so-ma-han, P: kä-vi tuo-ta kat - so - ma - han,

Pm: P: 3X
 Samp-san sie-me - nen a - lo - a, Pel-ler - voi - sen kyl - vä - mi - ä
 Nä - ki puut y - len-ne-hek - si, ve - sat nuo - ret nous-ne-hek - si;
 yks' on tam-mi tai-mi-mat - ta juur-tu - mat - ta puu Ju - ma - lan.

Pm: Niin nä-ke - vi nel-jä neit - tä, P: Niin nä-ke - vi nel-jä neit - tä,
 Pm: Vii - si veen on mor - si - an - ta, P: Vii - si veen on mor - si - an - ta.


Pm: P: 6X
 O - li nur-men nii-tän-näs-sä, O - li nur-men nii-tän-näs-sä,
 kas - te - kor - ren kat-kon-nas - sa, kas - te - kor - ren kat-kon-nas - sa,
 ne-näs-sä u - tui-sen nie-men, ne-näs-sä u - tui-sen nie-men,
 pääs-sä saa-ren ter-he - ni - sen; pääs-sä saa-ren ter-he - ni - sen;
 mink' on niit - ti sen ha - ra - voi, mink' on niit - ti sen ha - ra - voi,
 kaik-ki kar - hil - le ve - te - li. kaik-ki kar - hil - le ve - te - li.



Pm: Tu - li - pa me - res - tä Tur - sas, P: Tu - li - pa me - res - tä Tur - sas,
Pm: u - ros aal - lois - ta y - le - ni. P: u - ros aal - lois - ta y - le - ni.



Pm: Tu - li - pa me - res - tä Tur - sas, u - ros aal - lois - ta y - le - ni.
Tun - ki hei - nä - set tu - le - hen, il - mi - val - ke - an vä - ke - hen;
ne kaik - ki po - rok - si polt - ti, ky - pe - nik - si kyy - et - te - li.
Tu - li tuh - ki - a lä - jä - nen, ko - ko kui - vi - a po - ro - ja.
Saip' on sii - hen lem - men leh - ti, lem - men leh - ti, tam - men ter - ho.
jos - ta kas - voi kau - nis tai - mi, y - le - ni vi - han - ta vir - pi;
nou - si maas - ta man - sik - kais - na, kas - voi kak - si - haa - ruk - kais - na.
O - jen - te - li ok - si - an - sa, le - vit - te - li leh - vi - än - sä.
Lat - va täyt - ti tai - va - hal - le, leh - vät il - moil - le le - vi - si:
piät - ti pil - vet juok - se - mas - ta, hat - ta - rat ha - ser - ta - mas - ta,
päi - vän peit - ti pais - ta - mas - ta, kuu - hu - en ku - mot - ta - mas - ta.



P: Päi - vän peit - ti pais - ta - mas - ta, kuu - hu - en ku - mot - ta - mas - ta.

Sil - loin van - ha Väi - nä - möi - nen ar - ve - lee, a - jet - te - le - vi:
ois - ko tam - men tait - ta - ja - ta, puun so - re - an sor - ta - ja - ta?

Ei o - le si - tä u - ros - ta ei - kä mies - tä ur - he - a - ta,
jo - ka tai - si tam - men kaa - ta, sa - ta - lat - van lan - get - to - a.

Pm: P: Pm: P: Pm: P: 4X

"Ka - ve äi - ti, kan - ta - ja - ni, luon - no - tar, y - len - tä - jä - ni!
Lai - ta - pa ve' - en vä - ke - ä - vees - sä on vä - ke - ä pal - jo -
tä - mä tam - mi tait - ta - ma - han, puu pa - ha hä - vit - tä - mä - hän
ees - tä päi - vän pais - ta - vai - sen, tiel - tä kuun ku - mot - ta - vai - sen!"

Pm: O - il
P: O - il!

Pm: P: O - il
Nou-si-pa me - res-tä mie - si, u - ros aal - los - ta y - le - ni.
Ei tuo ol - lut suu-ren suu - ri ei - kä ai - van pie-nen pie - ni:

Pm: p:
mie-hen peu-ka - lon pi-tui-nen, vai - mon vaak-san kor-ke-ui-nen.
Vas-ki hat-tu hart-ti-oil - la, vas - ki - saap - pa - hat ja - las - sa,

Pm:
Pm:
Pm:
vas-ki - kin - ta - hat kä - es - sä, vas-ki - kir - jat kin - ta - his - sa,
vas - ki - vyö - hyt vyöl - le vyöt - ty, vas - ki - kir - ves vyön ta - ka - na:

var-si peu-ka - lon pi-tui-nen.

Pm: Va-ka van-ha Väi-nä-möi-nen it-se tuon sa - noik-si virk-ki:
 "Ei lie-ne si - nu - a luo - tu, ei - pä luo - tu ei - kä suo - tu
 i - son tam-men tait - ta - jak - si, puun ka - ma - lan kaa - ta - jak - si." 3X



P: "O-len mie mo - ko-ma mie - si, u - ros pie - ni, veen vä - ke - ä."



Iski puuta kirvehellä,
 tarpaisi tasaterällä.
 Iski kerran, iski toisen,
 kohta kolmannen yritti;
 tuli tuiski kirvehestä,
 panu tammesta pakeni:
 tahtoi tammi kallistua,
 lysmyä rutimoraita.
 Niin kerralla kolmannella
 jopa taisi tammen kaata,
 ruhtoa rutimoraijan,
 satalatvan lasketella.
 Tyven työnnytti itähän,
 latvan laski luotehesen,
 lehvät suurehen suvehen,
 oksat puolin pohjosehen.



(Hitaammin)
 1.
 2.
 Kenpä siitä oksan otti,
 se otti ikuisen onnen;
 kenpä siitä latvan taittoi,
 se taittoi ikuisen taian;
 Kun oli tammi taittununna,
 kaatununna puu katala,
 pääsi päivät paistamahan,
 pääsi kuut kumottamahan,
 pilvet pitkän juoksemahan,
 taivon kaaret kaartamahan
 nenähän utuisen niemen,
 päähän saaren terhenisen.

2. ISO HAUKI

Pm:
 S I-II:
 A I-II:
 Du
 Du
 Du
 Du

S I-II:
 A I-II:
 Pm: Vaka ...
 P: Vaka ...
 P: Vaka ...
 Du
 Du
 Du
 Hoi!
 Hoi!
 6X

Vaka vanha Väinämöinen,
laskea kaerhtelevi,
Laski louhien lomitse,
noita kuohuja kovia,
eikä puutu puinen pursi,
vene tietäjän takellu,

vaka vanha Väinämöinen
laskea kaerhtelevi.
laski louhien lomitse
noita kuohuja kovia,
eikä puutu puinen pursi,
vene tietäjän takellu.

Hätäisesti, kiihtyen

Äsken tuonne tultuansa
noille väljille vesille
 puuttui pursi juoksemasta,
venonen pakenemasta.

Pursi puuttui lujahan,
vene vieremättömäksi,
 pursi puuttui lujahan,
vene vieremättömäksi.

Pm: Vaka ... Du ...

Du... P: sanan ... 5X

Vaka vanha Väinämöinen
"Jotaki joessa onpi,
Oi sie lieto Lemmin poika
Kun lie hauin hartioilla,
veä miekalla vetehen,

sanan virkkoi, noin nimesi:
hakojaki, haukiaki.
oi sie lieto Lemmin poika!
ve'en koiran konkkalulla,
katkaise kala kaheksi!.

Pm: Se on ... Du... P: poika

Du...

Se on lieto Lemminkäinen,
miekan vyöltänsä vetävi,

poika veitikkä verevä,
luunpurijan puoleltansa.

Pm: Veti ... P: alta ...

Ve - ti mie - kal - la me - ryt - tä, 2X

Ve - ti mie - kal - la me - ryt - tä, 2X

Veti miekalla meryttä,
itse vierähti vetehen,

alta laian laskehtavi:
kourin aaltohon kohahti.

Pm: Veti ... P: alta ...
Du...

Veti miekalla meryttä,
itse vierähti veteen,

alta laian laskettavi:
kourin aaltohon kohasti.

Hoi, hoi, jne.
Hoi, hoi, jne.
3x

Siitä seppo Ilmarinen,
Miekan vyöltänsä vetävi,
jolla kalhaisi kaloa,

siitä seppo Ilmarinen,
tupestansa tuiman rauan,
alta laian läimäytti:

miekka murskaksi mureni,
eipä hauki tiennytkänä,
Hoil

miekka murskaksi mureni,
eipä hauki tiennytkänä,

miekka murskaksi mureni,
eipä hauki tiennytkänä.

Pm: Vaka vanha ... Hoi, hoi ...

Hoi, hoi ... P: vaka vanha ... 4X

Vaka vanha Väinämöinen,
Itse miekkansa veälti,
miekkansa merehen,
kalahain hartioihin,

vaka vanha Väinämöinen,
tempasi terävän rauan. Työnti
alle laian langetteli
ve'en koiran konkkaluihin.

Jo otti venonen juosta,
Vaka vanha Väinämöinen
ravahutti rantasehen,

pääsi pursi puutoksesta.
luotti purren luotoselle,
ravahutti rantasehen. 3X

Pm: Katsleivi ... Du ...

Du ... P: tuota ... Du ...

Du ... Pm: Mikä ... P: noista ... 3X

Katsleivi, kääntelevi,
" Mikä tuostaki tulisi,
leveästä leukaluusta,
luona taitavan takojan,
Kust' on koppa kanteletta?
Hain suuren leukaluusta.
Kust' onh naulat kanteletta?
Ne on hain hampahista.

tuota hain pääpaloa.
noista hain hampahista,
jos oisi sepon pajassa,
miehen mahtavan käsissä?"
Kust' on koppa kanteletta?
Hain suuren leukaluusta.
Kust' onh naulat kanteletta?
Ne on hain hampahista.

Du

Pm: Kusta kielet kanteletta?

P: Hivuksista Hien ruunan.

Siitä vanha Väinämöinen
soitti päivän, soitti toisen,
oilut ei miestä eikä naista
kellen ei itkuksi käynyt,

alkoi soittoa somasti
soitti päivän, soitti toisen,
eikä kassan kantajata,
kenen syäntä ei sulannut.

Du ...

P: Siitä ...
Du ...

Du ...

P: itse... 13X

Du ...

Siitä vanha Väinämöinen
 "Kenpä toisi kyyneleni,
 alta selvien vesien,
 "Onko tässä nuorisossa,
 tässä suuressa su'ussa,
 kyyneleni pöimijata
 Kuuli tuon sininen sotka,
 Kävi sotka pöimimahan
 alta selvien vesien,
 Pöimi kynelet merestä,
 jo oli muiksi muuttunehet,
 helmiksi heristynehet,
 kuningasten kunnioiksi,

itse tuon sanoiksi virkki:
 pöimisi vesipisarat
 saisi multa sulkaturkin.,
 nuorisossa kaunoisessa,
 isossa isän alassa
 alta selvien vesien?,
 niin tuli sininen sotka.
 Väinämöisen kyneleitä
 päältä mustien murien.
 kantoi Väinölle kätehen:
 kasvanehet kaunoisiksi,
 simpsukoiksi siintynehet,
 valtojen iki-iloiksi.

Du ...

Du ...

Du ...

Du ...

Du ...

3. ISO HÄRKÄ



Sariolan salvoksilla,
noilla Pohjolan tuvilla,
viikon häitä hankittiin,
valmistettiin varoja,
Mitä tuohon tuotettiin
Pohjan pitkiin pitoihin,
rahvahan ravitsemiksi,

Sariolan salvoksilla,
noilla Pohjolan tuvilla,
viikon häitä hankittiin,
valmistettiin varoja.
ja kuta veätettiin,
suuren joukon juominkihin
joukon suuren syöttämiksi?



Kasvoi härkä Karjalassa,
ei ollut suuri eikä pieni,

sonni Suomessa lihosi;
olihan oikea vasikka!

S I:
(Pm)
Pm: Hämeessä ... P: pää ... Pm: sata ... P: puoltatoista ...

S II:
A I:
A II:

Hämeessä häntä häilyi, pää keikkui Kemijoella;
sata syltä sarvet pitkät, puoltatoista turpa paksu.
Viikon kärppä kääntelihe päivän lenti pääskyläinen
yhen kytkyen sijalla, härän sarvien väliä.

S I:
S II:
A I:
A II:

Sepä vallatoin vasikka,
Karjalasta kaimattihiin

sonni suuri suomalainen,
Pohjan pellon pientarelle.

Pm:
P:

Sata miestä sarviloista,
härkeä taluttaesa,

tuhat turvasta piteli
Pohjolahan tuotaessa.

S I:
S II:
A I:
A II:

Eikä ollut iskiätä,

maan kamala kaatajata

Pohjan poikien lu'ussa,
nuorisossa nousevassa

koko suuressa su'ussa,
eikä varsin vanhasta.

Tulipa ukko ulkomainen,
Hämpä tuon sanoiksi virkki:

Virokannas karjalainen.
hämpä tuon sanoiksi virkki:

"Malta, malta, härkä parka,
karnahutan kangellani
tok' et toisena kesänä,
kovin käännä käkseäsi,
tämän pellon pientarilla,

kun tulen kurikan kanssa,
sun, katala, kallohasi:
tok' et toisena kesänä,
tölläyttä turpoasi
Sariolan salmen suussa!"

S I:
S II:
A I:
A II:

3X

Läksi ukko iskemähän,
Virokannas koskemahan,
Härkä päätä häiläyti,

läksi ukko iskemähän,
Palvoinen pitelemähän.
mustat silmänsä muisti:

Ukko kuusehen kavahti,
Virokannas vitikkohon,

ukko kuusehen kavahti,
Palvoinen pajun sekahan!

S I:
S II:
A I:
A II:

Etsittiin iskijätä,

sonnin suuren sortajata

3X

kauniista Karjalasta,
Vienosta Venäjän maasta,
Etsittihi, eipä löyty,

Suomen suurilta tiloilta.
Ruotsin maasta rohkeasta.
haettiin, ei havaittu.

S I:
S II:
A I:
A II:

Etsittiin iskijätä,
selvältä meren selältä,

katsottiin kaatajata
lake'ilta lainehilta.



Mies musta merestä nousi,

mies musta merestä nousi,



uros umpilainehista,

aivan selvältä selältä.



Se oli ukko rautakoura, rauankarva katsannolta,
 päässä paatinen kypärä, jaloissa kiviset kengät,
 veitsi kultainen käessä, veitsi kultainen käessä,
 varsi vasken-kirjavainen, varsi vasken-kirjavainen.



Saip' on siitä iskijänsä, tapasipa tappajansa,
 Suomen sonni sortajansa, maan kamala kaatajansa.
 Heti kun neki eränsä, ruhtoi niskahan rutosti:
 sorti sonnin polvillensa, kylven maahan kyykähytti.



4X

Saiko paljo saalihiksi?
 Saanut ei paljo saalihiksi:
 sata saavia lihoa,
 sata syltyä makkarata,
 verta seitsemän venettä,
 kuuta kuusi tynnyriä
 noihin Pohjolan pitoihin,
 Sariolan syöminkihin.

LÄHTEET

- Aikio, A. & Aikio, S. 1978. Lentonoidan poika. Saamelaisia satuja. Helsinki.
- Aikio, A. & Aikio, S. 1982. Kultainen koskelo. Helsinki.
- Aikio, S. (toim.) 1966. Lappalaisten satuja ja tarinoita. Lapin sivistysseuran julkaisu 28.
- Aikio, S. & Kecskeméti, I. & Kiss, Z. 1972. Lappische Joiku-Lieder aus Karasjok. Helsinki.
- Ala-Könni E. (toim.) 1970. Kansanlauluja Kivennavalta. Tampere.
- Ala-Könni E. (toim.) 1976. Härmän laulukirja. Tampere.
- Ala-Könni E. (toim.) 1978. Alavuden laulukirja. Vammala.
- Ala-Könni E. (toim.) 1979. Lapuan laulukirja. Helsinki.
- Ala-Könni E. (toim.) 1981. Kymenlaakson laulukirja. Tampere.
- Ala-Könni E. (toim.) 1984. Kansanlauluja lapsille ja nuorille. Vammala.
- Annala, S. & Pohjola, E. & Sallinen, A. 1977. Tie musiikkiin. Musica 3–4 (Oppilaan kirja). Helsinki.
- Ariste, P. 1956. Läänemere keelte kujunemine ja vanem arenemisjärk. Teoksessa Eesti rahva etnilisest ajaloost. Tallinna.
- Asplund, A. 1983. Kantele. SKS. Helsinki.
- Asplund, A. 1992. Kansanlauluja Inkerin maalta. Pieksämäki.
- Asplund, A. & Koivu, L. (toim.) 1977. Perinnelipas. Helsinki.
- Asplund, A. & Koivu, H. (toim.) 1979. Kalevalaisia lauluja. Helsinki.
- Asplund, A. & Hako, M. (toim.) 1981. Kansanmusiikki. Helsinki.
- Asplund, A. & Forstadius, A. 1989. Sata suomalaista kehtolaulua. Mänttä.
- Bach, J. S. 1951. Die Kunst der Fuge, partituuri. Lontoo.
- Bach, J. S. 1962. Konsertto a-molli viululle ja jousille, partituuri. Leipzig.
- Bach, J. S. Orkesterisarja nro 2, partituuri. Budapest.
- Bárdos, L. 1988. Írások népzenekről. Budapest.
- Bartens, R. 1984. Käenkukuntayöt. Komien lyriikkaa. Helsinki.
- Bartens, R. 1986. Siivekkäille jumalille, jalallisille jumalille – mansien ja hantien runoutta. SKS. Helsinki.
- Bartók, B. 1911. Cantece populare Romanesti din comitatul Bihor. Bukarest.
- Bartók, B. 1912. Az összahasonlító zenefolklór. Teoksessa Szöllössy, A. 1966 (toim.) Bartók Béla összegyűjtött írásai. Budapest.
- Bartók, B. 1924. A magyar népdal. (Unkarilainen kansanlaulu) Budapest.
- Bartók, B. 1966. Bartók összegyűjtött írásai. Teoksessa Szöllössy, András 1966 (toim.) Bartók Béla összegyűjtött írásai. Budapest.
- Bartók, B. 1978. Magyar képek (Unkarilaisia kuvia), partituuri. Budapest.

- Bartók, B. 1979. Erdélyi táncok (Transilvaniaalaisia tansseja), partituuri. Budapest.
- Bartók, B. 1981. Konsertto orkesterille, partituuri. Budapest.
- Bartók, B. 1982. 10 kuorolaulua. Valinnut ja suomentanut Sole Kallioniemi. Helsinki.
- Bartók, B. 1987. Mikrokosmos 1–6, pianonuotti. Budapest.
- Bartók, B. 1989. Bartók írásai (Bartókin kirjoituksia). Toim. Tallián, T. Budapest.
- Bartók, B. 1990. A magyar népdal (Unkarilainen kansanlaulu). Budapest. (Ensimmäinen painos 1924.)
- Bartók, B.. Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára (Musiikkia kieli- ja lyömäsoittimille sekä celestalle). Partituuri. Budapest.
- Bartók, B. & Kodály, Z. 1921. Erdélyi magyar népdalok (Transilvanian unkarilaisia kansanlauluja). Budapest.
- Bartók, B. & Kodály, Z. 1951-95. A magyar népzene tára (Unkarilaisten kansanlaulujen kokoelma). Budapest.
- Bartók, B. & Kodály, Z. 1959. A magyar népzene tára. IV. Párosítók. Budapest.
- Bethoven, L. van. Sinfonia nro 3, partituuri. Budapest.
- Berecz, G. 1976. Cseremisiz (mari) nyelvkönyv. Budapest.
- Berecz, G. 1977. A magyar nyelv finnugor alapjai (Unkarin kielen suomalais-ugrilainen perusta). Budapest.
- Berecz, G. 1996. A magyar nyelv finnugor alapjai (Unkarin kielen suomalais-ugrilainen perusta). Korjattu versio. Budapest.
- Bereczky, J. & Domokos, M. & Paksa, K. 1982. Magyar-román dallamkapcsolatok Bartók román gyűjteményében (Unkarilais-romaniaalaisia melodiayhtäläisyyksiä Bartókin kokoelmassa). Teoksessa Vargyas L. (toim.) Népzene és népzene-történet (Kansanmusiikki ja kansanmusiikkihistoria). Budapest.
- Bojarkin, N. I. 1981. Pamjatniki mordovskogo narodnogo muzykal'nogo iskusstva. Tom. 1. Saransk.
- Bojkova, E. B. & Vladykina, T. G. 1992. Pesni juzhnyh udmurtov (Etelän udmurttien lauluja). Izhevsk.
- Borsai, I. & Hajdú, G. & Ignacz, M. 1980. Magyar népi gyermekjátékok (Unkarin kansan leikkejä). Budapest.
- Borsai, I & Kovács, Á. 1983. Cinege, cinege, kismadár. Budapest.
- Csepregi, M. 1998. Mutatványok a szurguti osztják folklór műfajaiból (Näytteitä surgut-ostjakkilaisen kansanmusiikin eri lajeista). Teoksessa Lázár, K. (toim.) Tanulmányok a szurguti osztják kultúráról (Tutkielminä surgutin ostjakkien kulttuurista). Budapest.
- Csúcs, S. 1990. Chrestomathia Votiacica. Budapest.
- Csüry, B. 1925. A szamoshát nyelvjárás hanglejtésformái (Szamoshátin murteen intonaation kuvioita). Budapest.
- Dobszay, L. 1966–72. A hangok világa I–IV. Budapest.
- Dobszay, L. 1983. A Siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzenénkben (Itkutyylin melodiaperhe musiikkihistoriassamme ja kansanmusiikissamme). Budapest.

- Dobszay, L. & Szendrey, J. 1988. A magyar népdaltípusok katalógusa I (Unkari-laisten kansanlaulutyyppien katalogi). Budapest.
- Dovydaitis, J. 1980. Lietuviu liaudies dainymas I. Vaiku dainos parange p. Jokimaitiene. Melodijas parange 2. Puteikiene. Vilna.
- Dovydaitis, J. 1987. Lietuviu liaudies Pasakos su dainuojamaisiais intarpais. Vilna.
- Döbrentei, G. 1832. Magyar helyesírás (Unkarin oikeinkirjoitus). Pest.
- Ehrström, A. 1837. Suomalainen messu. Helsinki.
- Erdelyi-Rauhala, L. 1979. Leikimme laulaen ja soittaen. Helsinki.
- Erdélyi, Z. 1976. Hegyet hágék, lötöt lépék. Archaikus népi imádságok (Arkaaisia kansanrukouksia). Budapest.
- Erdödi, J. & Kispál, M. 1973. Nyelvünk finnugor (uráli) alak-és mondattani sajtáságai (Kielemme morfologian ja lauseopin suomalais-ugrilaisia ominaisuuksia). Budapest.
- Grippius, E. V. 1989. Udmurtskie narodnye pesni. Izhevsk.
- Forrai, K. 1966. Európai gyermekdalok (Eurooppalaiset lastenlaulut). Budapest.
- Forrai, K. 1974. Ének az óvodában (Laulu päiväkodissa). Budapest.
- Gáldi, L. 1977. A finnugor népi verselés tipológiai áttekintése (1960) (Suomalais-ugrilaisen kansanomaisen runoilun typologia). Teoksessa Domokos, P. (toim.) Urálistikai olvasókönyv. Budapest.
- Gerd, K. 1927. Udmurt kyrzan'ys. Izhar.
- Grundström, H. 1958–63. Lappische Lieder I–II. Uppsala.
- Hajdú, P. 1981. Az uráli nyelvészet alapkérdései (Uralin kielitieteen peruskysymyksiä). Budapest.
- Hajdú, P. 1989. Bevezetés az uráli nyelvtudományba (Johdanto uralilaiseen kielitieteeseen). Budapest.
- Hakulinen, L. 1979. Suomen kielen rakenne ja kehitys. Helsinki.
- Hautala, J. 1954. Suomalaisen kansanrunouden tutkimus. Helsinki.
- Hodyreva, M. G. 1966. Pesni severnyh udmurtov. Vypusk. I. (Pohjois-udmurttien lauluja.) Izhevsk.
- Honko, L. 1978. Perinnetuote, perinnelaji ja perinnealue kansanrunouden ikäämisessä. Kalevalaseuran vuosikirja 58.
- Honti, L. 1984. Chrastomathia Ostiacica. Budapest.
- Häkkinen, K. 1990. Mistä sanat tulevat. Helsinki.
- Härkönen, S. 1967. Karjalaisia kansanlauluja Impilahdelta. Pieksämäki.
- Härkönen, S. 1973. Karjalaisia kansanlauluja Salmista. Helsinki.
- Härkönen, S. 1979. Karjalaisia kansanlauluja Suistamolta. Lappeenranta.
- Härkönen, S. 1983. Karjalaisia kansanlauluja Käkisalmen seudulta. Helsinki.
- Härkönen, S. 1987. Itäkarjalaisia kansansävelmiä. Helsinki.
- Ilmonen, K. 1988. Kauhavan laulukirja. Kaustinen.
- Itkonen, E. 1961. Suomalais-ugrilaisen kielen- ja historiantutkimuksen alalta. Helsinki.
- Jagamas, J. & Faragó, J. 1974. Romániai magyar népdalok (Romanian unkari-laisten kansanlauluja). Bukarest.
- Járdányi, P. 1962. Die Ordnung der Ungarischen Volkslieder. Studia Musicologia II, 3–32.

- Jevsevjev, M. E. 1896-97. Mokshanskije pesni. Kazan.
- Kádár, G. 1982. Kísérlet a szentgerice népnyelv intonációjának vizsgálatára (Kokeilu szentgericen murteen intonaation tutkimiseksi). Budapestin yliopiston [ELTE BTK] Fonetikan laitos sekä Helsingin yliopiston Fonetikan laitos. Käsikirjoitus.
- Kádár, G. 1987. Kodály'n musiikinopetusmenetelmän synty. *Kantele* 1987/4, 9-15. Kaustinen.
- Kádár, G. 1990. Saamelaiset joit unkarilaisen silmin. Helsinki.
- Kádár, G. 1990. Päivä kulta, koittamasta. Joensuu.
- Kádár, G. 1993. Taidekasvatuksen teoreettisia ongelmia musiikkipedagogian valossa – Sándor Karácsonyin ajatuksia. Suomen kasvatustieteellinen aikakauskirja *Kasvatus* 1/1993. Jyväskylä.
- Kádár, G. 1994. Pentatonic patterns of construction. Teoksessa Fredrikson, M. & Sormunen, A. Kodály-vuosikirja 1994. "Pentatonism as a phenomenon". Jyväskylä.
- Kádár, G. 1998. Kuorokappaleita v. 1995–98. Moniste.
- Kádár, G. & Albert Zsuzsanna & Pohjola, Sinikka 1995. Virta vierii, ranta pysyy... Suomensukuisten kansojen laulukirja. Jyväskylä.
- Kalevala 1978. Porvoo.
- Kallós, Z. 1973. Új guzsalyam mellett. Bukarest.
- Kallós, Z. 1974. Balladák könyve (Balladien kirja). Budapest.
- Kálmán, B. 1976. Wogulische Texte mit einem Glossar. Budapest.
- Kálmán, B. 1980. Leszállt a medve az égből. Vogul népköltészet (Vogulilainen kansanrunous). Budapest.
- Kanteletar I & II. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1985. Mikkelin.
- Karácsony, S. 1944. Magyar nevelés (Unkarilainen kasvatus). Teoksessa *Magyar élet*. Budapest.
- Karácsony, S. 1985. A magyar észjárás (Unkarilainen ajattelutapa). Budapest. (Ensimmäinen painos 1939.) Suomennos käsikirjoituksena Jyväskylän yliopiston Musiikkitieteen laitoksella.
- Karácsony, S. 1992. Magyar nyelvtan társaslélektani alapon (Unkarin kielioppi yhteisö-psykologisesta näkökulmasta). Budapest. (Ensimmäinen painos 1938.)
- Kerschner, L. M. 1962. Karel'skije narodnye pesni. Moskova.
- Kirkinen, H. 1988. Pohjois-Karjalan perinteen juuret. Helsinki.
- Kiuru, E. & Koski, T. & Kylmasu, E. 1974. Narodnye pesni Ingermanlandii. Leningrad.
- Kodály, Z. 1906. A magyar népdal strófazerkezete. Budapest. (= Kodály 1982.)
- Kodály, Z. 1941. Tizenöt kétszólamú énekgyakorlat (Viisitoista kaksiaänistä säveltapailuharjoitusta), nuottijulkaisu. Budapest.
- Kodály, Z. 1943. Iskolai énekgyűjtemény. I. Budapest.
- Kodály, Z. 1944. Iskolai énekgyűjtemény. II. Budapest.
- Kodály, Z. 1945. Ötfokú zene I. 100 magyar népdal (Pentatoninen musiikki. 100 unkarilaista kansanlaulua). Budapest.
- Kodály, Z. 1948. Ötfokú zene III. 100 mari dallam (Pentatoninen musiikki. 100 marilaista laulua). Budapest.

- Kodály, Z. 1953. Magyar népzene (Unkarilainen kansanmusiikki). Teoksessa Kodály, Z. *Visszatekintés 2*, 134–144. Budapest.
- Kodály, Z. 1973. A magyar népzene (Unkarin kansanmusiikki). Budapest. (Ensimmäinen painos 1937.)
- Kodály, Z. 1975. *Visszatekintés 1*. Budapest.
- Kodály, Z. 1982. *Visszatekintés 2*. Budapest.
- Kodály, Z. 1988. *Válogatott bicíniumok*. Budapest.
- Kodály, Z. 1989. *Visszatekintés 3*. Budapest.
- Kodály, Z. 1992. *Válogatott bicíniumok*. Nuottijulkaisu. Budapest.
- Koïva, O. 1987. Kihnun vanha laulutapa. Teoksessa Virtanen, L. (toim.) *Viron veräjät*. Helsinki.
- Kolehmainen, I. (toim.) 1985. *Hiidenhirvi*. Kaustinen.
- Kolk, U. & Ritsing, R. & Valmet, A. (toim.) 1970. *Leegajused*. Soome-ugri rahvaste laule. Tallinna.
- Korhonen, M. 1981. *Johdatus lapin kielen historiaan*. Helsinki.
- Kostiainen, P. 1991. *Pakkasen luku*, nuottijulkaisu. Helsinki.
- Krasnopol'skaja, T. 1977. *Pesni Karel'skogo kraja*. Petrozavodsk.
- Krohn, I. 1898. Ks. SKSÄV I.
- Krohn, I. 1908. *Suomen kansan runosävelmät*. Teoksessa *Oma maa*. Helsinki.
- Krohn, I. 1908–33. Ks. SKSÄV I–III.
- Krohn, I. 1922. *Suomalaiset kansansävelmät*. Teoksessa: *Oma maa*. Helsinki.
- Krohn, I. 1932. *Suomen kansan sävelmät*. II jakso. Helsinki.
- Krohn, I. 1936. *Kansanmusiikki*. Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria IV*. Helsinki.
- Krohn, I. 1937. *Vanhojen kansojen musiikki*. *Musiikkitieto* 9–10/1937.
- Kuula, T. 1907. *Eteläpohjalaisia kansanlauluja*. Helsinki.
- Kuusi, M. 1980. *Kalevalaista kertomarunoutta*. Helsinki.
- Laaksonen, L. & Salo, M. 1985. *Lystiä leikkiä*. Porvoo.
- Laaksonen, P. (toim.) 1981. *Pelit ja leikit*. Kalevalaseuran vuosikirja 61.
- Lach, R. 1926. *Gesänge russischer Kriegsgefangener I. Band: Finnisch-ugrische Völker 1. Wotjakische, syrjänische und permiakische Gesänge*. Wien ja Leipzig.
- Lach, R. 1929. *Gesänge russischer Kriegsgefangener I. Band: Finnisch-ugrische Völker 3. Tscheremissische Gesänge*. Wien.
- Lach, R. 1933. *Gesänge russischer Kriegsgefangener I. Band: Finnisch-ugrische Völker. 2. Mordwinische Gesänge*. Wien.
- Laitinen, I. 1960. *Näitä äitini opetti*. Helsinki.
- Lampert, V. 1976. *Béla Bartók. Otavan iso musiikkitietosanakirja 1*. Keuruu.
- László, F. (toim.) 1981. *Bartók dolgozatok*. Bukarest.
- Launis, A. 1908. *Lappische Juoigos-Melodien*. Helsinki.
- Launis, A. 1930. *Eesti runiviisid*. Tartto.
- Lázár, K. 1986. *Tercingadozás és hangkészlet az obi-ugor dallamokban (Neutraali terssi ja sävelikkö obinugrilaisten melodioissa)*. Teoksessa *Zenetudományi dolgozatok*. MTA. *Zenetudományi Intézet*. Budapest.
- Lázár, K. 1996. *A keleti hantik vokális népzeneje (Itäisten hantien musiikki-perinne)*. Budapest.

- Lázár, K. 1998. Keleti osztják énekek (Itäiset ostjakkilaulut). Teoksessa Lázár, K. (toim.) *Tanulmányok a szurguti osztják kultúráról (Tutkielmia surgutin ostjakkien kulttuurista)*. Budapest.
- Leino, P. 1982. *Kieli, runo ja mitta*. Helsinki.
- Leisiö, T. 1976. Kalevalaisen kansanlaulun ulottuvuuksia. Teoksessa *Juhla-kirja Erik Tawaststjernalle*. Helsinki.
- Leisiö, T. 1983. Suomen ja Karjalan vanhakantaiset torvi- ja pillisoittimet I. *Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja* 12.
- Leisiö, T. 1986. Riimillisen kansanlaulun metriset systeemit. Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja*.
- Leisiö, T. 1988. *Kansanmusiikintutkijan perussanasto*. Tampere.
- Lippus, U. 1995. *Linear Musical Thinking: A Theory of Musical Thinking and the Runic Song Tradition of Baltic-Finnish People*. Tallinna.
- Luby, M. 1942. *Fogyó legelökön*. Budapest.
- Lükő, G. 1942. *A magyar lélek formái (Unkarilaisen sielun ilmenemismuodot)*. Budapest.
- Lükő, G. 1947. *A nap lakodalma. Roman népballadák (Auringon häät. Romanialaisia kansanballadeja)*. Budapest.
- Lükő, G. 1962. *A pentaton hangrendszer (Pentatoninen säveljärjestelmä)*. Teoksessa *Ethnographia*. Budapest.
- Lükő, G. 1964. *Zur Frage der Musikkultur in der slavischen Urzeit. Studia Slavica Hung. X/3-4*. Budapest.
- Lükő, G. 1965. *Vestigés indo-européens dans le folklore musical des peuples finno-ougriens. Études finno-ougriennes. Tome II. Fasc. 1. Pariisi*.
- Lükő, G. 1970. *Zenei szimbólumok. Käsikirjoitus, säilytyspaikka: Tampereen yliopisto*.
- Lükő, G. 1983. *Kiskunság régi művészete. Kecskemét*.
- Lükő, G. 1984. *A Kalevala zenei világa (Kalevalan musiikillinen maailma)*. Käsikirjoitus, säilytyspaikka: Tampereen yliopisto.
- Lükő, G. 1990. *Feleim, felekezetem (Puoliskoni, puoleni)*. Aikakauslehdessä *Válasz*. Budapest.
- Lükő, G. 1992. *A dalok tüzes szekerén. Kelet-Európa költészetéről (Itä-Euroopan runoudesta)*. *Gyökereink* 3-4. Magyarország.
- Lükő, G. 1995. *Meidän osapuolemme, suomalais-ugrilaista kieltä puhuvan ihmisen osapuolia. (Näyttely Jyväskylän ja Tampereen yliopiston kirjastoissa.)*
- Lönnrot, E. 1880. *Suomen kansan muinaisia loitsurunoja*. SKS. Helsinki.
- Lönnrot, E. 1985. *Régi (a) Kalevala előszava (Vanhan Kalevalan esipuhe)*. Budapest.
- Mark, K. 1975. *A finnugor népek eredete és az embertan (Suomensukuisten kansojen alkuperä ja antropologia)*. Teoksessa *Vízimadarak népe*. Budapest.
- Malm, K. & Norrström, L. 1978. *Kiina. Otavan iso musiikkietosanakirja* 3. Keuruu.
- Mattila, P. & Mäenpää, A.-L. & Ruoppila, V. 1976. *Uusi sananiekka*. Helsinki.
- Móricz, Z. 1978. *Regények VI*. Budapest.

- Munkácsi, B. 1896. Vogul népköltési gyűjtemény (Vogulilainen kansanrunouskokoelma). Budapest.
- Négyesy, L. 1977. Az ugor összehasonlító verstanról (1884). Teoksessa Domokos, P. (toim.) Urálistikai olvasókönyv. Budapest.
- Niemi, A. R. 1918. Vanhan suomalaisen runomitan synnystä. Teoksessa Suomi. Helsinki.
- Niemi, J. 1994. Kai Donnerin tallentamat selkuppi- ja kamassisamojedilaulut A. O. Väisänen "Samojedische Melodien"-nuotinnosjulkaisussa. Etnomusikologian vuosikirja 6. Helsinki.
- Niemi, J. 1995. Transcriptions of Nenets Songs in A. O. Väisänen's "Samojedische Melodien" Re-evaluated. Journal de la Société Finno-Ougrienne 86. Helsinki.
- Niemi, J. 1998. The Nenets Songs. A Struktural Analysis of Text and Melody. Vammala.
- Nurieva, I. M. 1995. Pesni zavjatskih udmurtov. Vypusk. I. Udmurtski fol'klor. Izhevsk.
- Paasio, P. (toim.) 1975. Karjalaisia kansanlauluja Lieksan seudulta. Joensuu.
- Paasonen, H. 1987. Itäsuomalaisten kansain runoudesta. Aikakauslehdessä Valvoja.
- Paksa, K. 1982. Gyimesi tetraton-triton dalok díszítési módja (Gyimesin tetratonisten ja tritonisten melodioiden koristelutavoista). Teoksessa Vargyas, L. Népzene és népzene-történet (Kansanmusiikki ja kansanmusiikkihistoria). Budapest.
- Papp, I. 1955. A Kalevala ritmusproblémájához (Kalevalan rytmiiikan problematiikasta). Teoksessa Nyirkos, I. Utunk Pohjoláha. Budapest.
- Pekkilä, E. 1988. Musiikki tekstinä. Jyväskylä.
- Péter, A. 1984. Neurológia, neuropszihológia. Budapest.
- Pino, V. & Sarv, V. 1982. Setu surnuitkud II. Tallinna.
- Pócs, É. 1986. Szem meglátott, szív megvert. Magyar ráolvasások (Unkarilaisia lukuja). Budapest.
- Pohjalainen (sanomalehti) 24.1.1993.
- Porsteinsson, B. 1906-1909. Islenzk pjoðlög. Kaupmannahöfn.
- Porthan, H. G. 1983. Valitut teokset. Jyväskylä.
- Porthan, H. G. 1983. Suomalaisesta runoudesta (De Poësi Fennica). Vaasa. (Ensimmäinen painos 1766-78.)
- Rausmaa, P.-L. 1964. Hiidestä kosinta. Helsinki.
- Rausmaa, P.-L. 1984. Ilokerä. Jyväskylä.
- Rausmaa, P.-L. 1990. Suomalaisia kansansatuja. Hämeenlinna.
- Ravila, P. 1957. Suomen suku ja Suomen kansa. Teoksessa Vuorela, Toivo (toim.) Kielen opissa. Helsinki.
- Ravila, P. 1961. Johdatus kielihistoriaan. Helsinki.
- Rédey, K. (toim.) 1986-93. Uralisches etymologisches Wörterbuch. Lieferung 1-7. Wiesbaden.
- Rüütel, I. 1983. Eesti uuemad laulumangua. Tallinna.
- Rüütel, I. 1985. Eesti uuemad rahvalaulud. Tallinna.
- Rüütel, I. (toim.) 1977. Soome-ugri rahvaste muusikapärandid. Tallinna.
- Rüütel, I. (toim.) 1979. Muzykal'nyi fol'klor finno-ugorskih narodov: Arhaika i sovremennost'. Tallinna.

- Rüütel, I. (toim.) 1980. Finno-ugorskii muzykal'nyi fol'klor i vzaimosvjazy s soseidnimi kul'turami. Tallinna.
- Rüütel, I. (toim.) 1982. Finno-ugorskii muzykal'nyi fol'klor: problemy sinkretizma. Tallinna.
- Rüütel, I. (toim.) 1986. Muzyka v svadebnom obrjade finno-ugrov i soseidnih narodov. Tallinna.
- Rüütel, I. (toim.) 1986. Muzyka v obrjadah i trudovoj dejatel'nosti finno-ugrov. Tallinna.
- Rüütel, I. (toim.) 1996. Narodnaja pesnja i muzyka kak nositel' identiteta i objekt kul'turnogo obmena. Tallinna.
- Rüütel, I. & Tormis, V. 1977. Lahemaa vanad laulud. Tallinna.
- Salamnius, M. 1962. Ilo=Laulu Jesuxesta. Helsinki.
- Salamon, A. 1987. Gyimesi csángó mondák, ráolvasások, imák (Gyimesin csángójen kansantarut, -lúvut ja -rukoukset). Budapest.
- Salve, K. & Sarv, V. 1987. Setu lauludega muinaisjutud. Tallinna.
- Salve, K. & Rüütel, I. 1989. Pohja-Tartumaa regilaulud I. Tallinna.
- Sammallahti, P. 1993. Suomalaisten ja saamelaisten juuret. Kieliposti 1/1993, 10–12.
- Sántha, F. 1964. Húsz óra. Budapest.
- Silvet, H. 1991. Ob ugric instrumental music I. Tallinna.
- Sonninen, A. 1977. Karjalaisia kansanlauluja Kiihtelysvaarasta. Joensuu.
- Sonninen, A. (toim.) 1967. Karjalaisia kansanlauluja Sortavalan seudulta. Helsinki.
- Sonninen, A. (toim.) 1974. Karjalaisia kansanlauluja Suojärven seudulta. Helsinki.
- Sonninen, A. & Polas, E. & Kiiski, P. & Jokinen, U. 1976. Kansanmusiikki I. Helsinki.
- Sperry, R. W. 1977. Forebrain Commissurotomy and Concious Awereness. Medicine and Philosophy 2.
- Steinitz, W. 1976. Ostjakologische Arbeiten. Band II. Budapest.
- Suomen kansan sävelmät I–III (= SKSÄV I–III). I. Hengelliset sävelmät. II.–III. Laulusävelmät. Helsinki 1898–1928. Toim. Krohn, I. & Launis, A. & Väisänen, A. O..
- Suomen kansan sävelmät IV:1 (= SKSÄV IV:1). Inkerin runosävelmät. Helsinki. 1910. Toim. Armas Launis.
- Suomen kansan sävelmät IV:2 (= SKSÄV IV:2). Karjalan runosävelmät. Helsinki. 1930. Toim. Armas Launis.
- Suomen Kansan Vanhat Runot, 1908-1948. Helsinki.
- Szabó, J. 1977. Rózsa királyfi. Bukarest.
- Szabolcsi, B. 1933. Osztják hösdalok – magyar siratók melódiái (Ostjakkilaisia sankarilauluja - unkarilaisia itkuvirsimelodioita). Teoksessa Domokos, P. (toim.) Urálistikai olvasókönyv. Budapest.
- Szegő, J. & Sebestyén, D. K. 1958. Kötöttem bokkrétát. Budapest.
- Szomjas-Schiffert, G. 1967. Kalevala, regösének, "páva-dallam". Ethnographia 1967, 452–465. Budapest.
- Szomjas-Schiffert, G. 1976. A finnugor zene világa I–II. Budapest.
- Szomjas-Schiffert, G. 1996. Lapp sámánok énekes hagyománya (Singing Tradition of Lapp Shamans). Budapest.

- Tampere, H. 1956–65. Eesti rahvalaule viisidega I–V. Tallinna.
- Tampere, H. 1961. Eesti lüro-eeviliste rahvalaulude muusikalistest stiilidest. Tartto.
- Tedre, U. & Tormis, V. 1975. Regilaulik. Tallinna.
- Tervonen, V. (suom. ja valik.) 1977. Tonavalta puhaltaa. Helsinki.
- Tervonen, V. (suom. ja valik.) 1979. Kuoliaaksi tanssitettu tyttö. Helsinki.
- Tirén, K. 1942. Die lappische Volksmusik. Tukholma.
- Tormis, V. Kevad, kuoronuotti. Käsikirjoitus.
- Tormis, V. Suomalais-ugrilaisia maisemia, kuoronuotti. Helsinki.
- Tormis, V. 1981. Koolimuusika eesti rahvalauludest ja pillilugudest. Tallinna.
- Tormis, V. 1986. Vanavanemate viisvakk. Tallinna.
- Törnudd, A. 1920. Koulun laulukirja. Helsinki.
- Travina, I. K. 1987. Saamskie narodnye pesni. Moskova.
- Vainio, M. 1991. Unkarin kaksi suurta: Bartók Ja Kodály. Teoksessa: Kulttuurin Unkari. Jyväskylä.
- Vargyas, L. 1953. Ugor réteg a magyar zenében (Ugrilainen kerrostuma unkarilaisessa musiikissa). Teoksessa Szabolcsi, B. & Bartha, D. (toim.) Zenetudományi tanulmányok. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Budapest.
- Vargyas, L. 1967. Mongol népzene (Mongolilainen kansanmusiikki). Hungaroton. LPX 18013-14.
- Vargyas, L. 1981. A magyarság zenéje (Unkarilaisuuden musiikki). Budapest.
- Vasiljev, V. M. 1919. Mari Muro. (Marilainen laulu) I. Kazan.
- Vasiljev, V. M. 1923. Mari Muro. (Marilainen laulu) II. Moskva.
- Vasiljev, V. M. 1937. Mari muro. (Marilainen laulu) III. Joskar Ola.
- Wichmann, Y. 1893. Wotjakische Sprachproben I: Lieder, Gebete und Zaubersprüche. Journal de la Société Finno-Ougrienne XI,1. Helsinki.
- Wiik, K. 1993. Suomen syntyvaiheita. Kieliposti 1/93, 4–9.
- Vikár, L. 1971. Cheremis Folksongs. Budapest.
- Vikár, L. 1972. Archaic Types of Finno-Ugrian Melody. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14. Budapest.
- Vikár, L. 1977a. A finnugor népek zenéje. Teoksessa Domokos, P. (toim.) *Urálisztikai olvasókönyv*, 517–530. Budapest.
- Vikár, L. 1977b. A magyar népzene volgai török és finnugor kapcsolatai. Teoksessa Antal, B. & Károly, C. & András, R.-T. (toim.) *Magyar östörténeti tanulmányok*. Budapest.
- Vikár, L. 1984. Folk music of finno-ugrian and turkic peoples. LPX 18087-89. Hugaroton.
- Vikár, L. 1993. A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai (Volga-Kaama seudun suomalaisugrilaisia ja turkkilaisia melodioita). Budapest.
- Vikár, L. & Bereczki, G. 1977. A finnugor népek zenéje (Suomalais-ugriilaisten kansojen musiikista). Teoksessa Domokos, P. (toim.) *Urálisztikai olvasókönyv*. Budapest.
- Vikár, L. & Szij, E. 1985. Metsien laulu. Budapest.
- Vikár, L. & Bereczki, G. 1989. Votyak folksongs. Budapest.
- Virtaranta, P. 1973. Vienalaisia lastenlauluja. Helsinki.

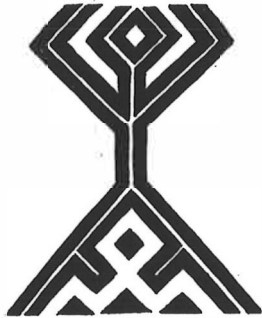
- Vissel, A. 1982. Eesti karjaselaulud I-II. Tallinna.
- Vitolins, J. 1971. Bernu dziesmu ciklis. Beru dziesmas. Riika.
- Vivaldi, A. Neljä vuodenaikaa, partituuri. Budapest.
- Väisänen, A. O. 1916. Vienan-Karjalan joikusävelmistä. Säveletär 5-6/1916.
- Väisänen, A. O. 1923. Sukukansain lauluja (sov.). Nuottijulkaisu. Helsinki.
- Väisänen, A. O. (suom. ja valik.) 1924. Heimokannel I. Viron kansan runoja. Porvoo.
- Väisänen, A. O. (toim.) 1928. Suomen Kansan Sävelmiä V. Kantele- ja jouhikkosävelmiä. Helsinki.
- Väisänen, A. O. 1936. Kansanmusiikki. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria IV.
- Väisänen, A. O. 1937. Kansansävelmien "sanakirjallisesta" järjestämisestä. Kalevalaseuran vuosikirja 17.
- Väisänen, A. O. 1937. Wogulische und ostjakische Melodien. Helsinki.
- Väisänen, A. O. 1938. Lasten sävelmistä. Kalevalaseuran vuosikirja 18.
- Väisänen, A. O. 1939. Untersuchungen über die ob-ugrischen Melodien. Helsinki.
- Väisänen, A. O. 1943. Laulu ja soitto kansan elämässä. Musiikkitieto 8/1943.
- Väisänen, A. O. 1943-44. Runolaulajat ja runosävelmät. Kalevalaseuran vuosikirja 23-24.
- Väisänen, A. O. 1948. Mordvinische Melodien. Helsinki.
- Väisänen, A. O. 1949. Kalevalan sävelmä. Vertaileva tutkielma. Kalevalaseuran vuosikirja 29. Helsinki.
- Väisänen, A. O. 1965. Samojedische Melodien. Helsinki.

Kádár, G. 1980-82. Tutkimusmatkoja Transilvanian Szentgerice-kylässä.

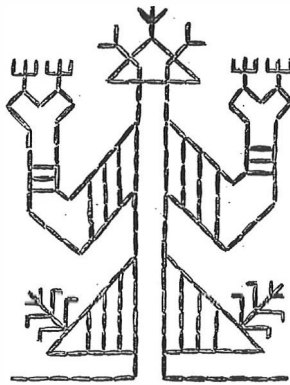
Lyhennykset:

i	= (musiikillisen aiheen tai säkeen) alku
k	= kadenssi
ap	= anhemitoninen pentatoniikka
hp	= hemitoninen pentatoniikka
pk	= pentakordi
sgr	= suomalais-ugrilainen
msh	= muinaisslaavilainen
saam.	= saamelainen
md.	= mordvalainen
hant.	= ostjaksi, hantilainen
kom.	= syrjääni, komilainen
mar.	= tsheremissi, marilainen
unk.	= unkarilainen
mans.	= voguli, mansilainen
udm.	= votjakki, udmurttalainen
vir.	= virolainen

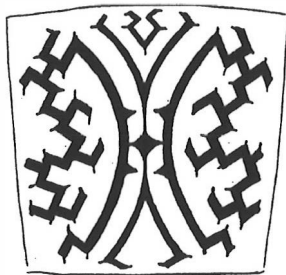
Liite 1 Gábor Lükőn näyttely: Meidän osapuolemme, suomalais-ugrialaista kieltä puhuvan ihmisen osapuolia. Jyväskylä, 1995.



a) Ihminen kuvattuna kahdesta puoliskosta. Kuvio hantilaisen naisen paidan etuosasta.



b) Ihminen kuvattuna kahdesta puoliskosta. Kuvio karjalaisesta huivista.



c) Ihmishahmo kuvattuna kahdesta puoliskosta. Kuvio hantilaisesta repusta.



d) Naisen hahmo kahden tyttärensä kanssa kuvattuna kahdesta puoliskosta. Kuvio unkarilaisen paimenen peilirasiasta.



e) Parilliset kalat. Kuvio hantilaisesta tuohiastiasta.



f) Parilliset kalat. Kuvio unkarilaisesta turkiksesta.



g) Kaksi kalaa yhtenä kokonaisuutena. Unkarilaisen kultasepän työ.



h) Kaksi kalaa yhtenä kokonaisuutena. Kuvio unkarilaisesta turkiksesta.

Liite 2 Gábor Lükön tekemiä sävelmännastuksia suomensukuisten kansojen lauluista.
Käsikirjoitus.

IV. Valogatott dallasuok

1 a - R.Säv. I. 44 * Soikkola, XX. sz. e.
Läk-sin koista kul-ke ma-han, Ve-rä-jiltä vie-re-mä-hän.

1 b - R.Säv. I.37 Soikkola, XX. sz. e.
Pääs-ky-lin-tu, päi-vä-lin-tu, Se i-ha-la il-ma-lintu.

1 c - MNzT. IV.4 Nemespátró, 1937 *
Szántottam gyöpöt, Vetettem gyöngyöt, Szedtem vi-rágát.

1 d - Lapp.J. 58a Hajtottam ágát, Inari, 1904
Pienni go lae ja Nунnu go nunnu, Nунnu go nunnu, Nунnu go nunnu.

2 a - R.Säv. II. 71 Polvijärvi, 1877 *
Kuku kul-tai-nen kä-kö-nen, Kuku kul-ta kie-l-el-li-nen.

2 b - SzN. 74 Szováta, 1904
Hess, pá-va, hess, pá-va, Csá-szár-né pá-vá-ja.
Ha én pá-va vol-nék, Jobb reg-gel fel-ke-l-nék.

2 c - R.Säv. I.26 Serebetta, XX. sz. e.
Ot-ta-ja o-mé-nu-e-ni, Si-son vie-jät verka-viitat.

3 a - R.Säv. I. 57 Kattila, 1870-es évek
Tui-du, tui-du, toomen ok-sat, Tui-du, tui-du, too-mén ok-sat.

3 b - R.Säv. I. 53 Soikkola, XX. sz. e.
Vet en lau-la lau-lu-ja-ni, En i-loi-se i-loi-si-a-ni.

3c - R.Säv. I.109 Soikkola, XX. sz. e.
Vet en lau-la lau-lu-ja-ni, En i-lo i-loi-si-a-ni.

4 a - R.Säv. II. 52 Untua, 1872



An-ni tut-ti ai- nuo nei-ti, Läksi vas-to- a- me tsastä.

4 b - R.Säv. II. 77 Korpivaara, 1877



Mäne myy-ven myö- ty nei-ti, Kansan kau-pat- tu ka-na-ne.

5 - R.Säv. II. 316 Latvajärvi, 1877



Lau-lan-tä ru- nol-la työ- tä, Painan-tä si- net-tä-rel-lä.

6 a - R.Säv. II. 297 Kuhmoniemi. 1877



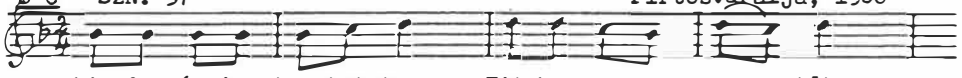
I- te van-ha Väinä-möi-ne, Ves-ti vuo-rel- la ve- net-tä?

6 b - R.Säv. II. 145 Suistamo, 1905



Yks oli vanha Väi-nä- möi-ni, Yks' oli van-ha Väi-nä-möi-ni.
Toin' oli nuori Jou-ka- moi-ni, Toin' oli nuori Jou-ka-moi-ni.

6 c - SzN. 57 Firtosváralja, 1900




Aj, de én is tar-tot-tam Tit-kon egy sze- re- töt,



Vi- rá- gos ker-tem-ben, Rö- zsa- bo- kor a- latt.

7 a - R.Säv. II. 140 Impilahti, 1916

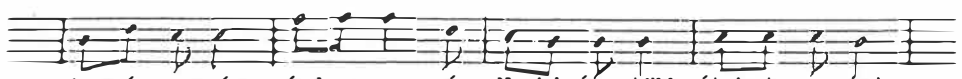


Sä- vu sua- rel- lä pa- laa- bo Nie- men kynnel- lä ky- dö- bö.

7 b - RMNd. 298 Vajdakamarás, 1953



A-nyám, a-nyám, é-des-a-nyám, Ne ki-áts több át-kot re-ám,



A-nyám, a-nyám, é-des- a- nyám, Ne ki-áts több át-kot re- ám!



/:Mer meg vagyok én átkozva: Meg-fo-gott az a-nyám át-ka:/

Mer meg vagyok én át-koz-va: Meg-fo-gott az anyám át-ka, *

La-la-la-la la-la-la-la, La-la-la-la la-la.

8 a - RSäv. II. 499

Sakkula, 1888

Pääsky-läi-nen päivä-lin-tu, Yö-lin-tu le-pak-ko-lin-tu.

8 b - RSäv. II. 543

Lempaala, 1877

Ti-ai-selt mie tiijuste-lin, Kyntö-rastaalt mie ky-se-lin.

9 a - RSäv. II. 519

*Akonlahti, 1877

Kyl-li o-li Saaren nei-ti, Saaren nei-ti, Saaren kuk-ka, *

Kasvoi koissa kor-ke-as-sa, Y-le-ni y-len e-hos-sa, *

Is-tu-en i-son ma-joil-la Pe-rä-pen-kin not-ku-mil-la. *

9 b - SzN. 54

Kásonjakabfalva, 1912

Túl a vi-zen egy ko-sár. Ab-ba sé-tál egy ma-dár.

Ke-rít-ge-tem, de nem vár. Jaj Is-te-nem, de nagy kár!

9 c - BB.159

Nagymégyer, 1910

Her-vadj, ró-zsám, her-vadj, Mer az e-nyim nem vagy! *

Ha az e-nyim vol-nál, Kü-löm-bet nyí-lo-nál. *

9 d - Lajtha 76

Szék. 1940

Gyötör engem a sze-re-lem, nem táp-lál, nem táp-lál. *

Gyenge szivem nyugodal-mat nem ta-lál, nem ta-lál.

10 - Narod.P. 1

Soikkola, 1965

Pääsköi-lintu, päivöi-lintu, Too ih-haa-la il-moi-lint',

Lenttee-li ke-soi-sen päivän, Et-si maa-ta maatak-see.

11 a - R.Säv. II.514 *

Suistamo, XX. sz. e.

Lemmin-käi-nen pii-lo-poi-ka, Lemminkäinen piilo poi-ka.

11 b - ER 14

Otepää,

Näi-o-ke-se noore-ke-se, Näi-o-ke-se noore-ke-se.

11 c - WOMel. 62

Szoszva, 1906

/Medveének/

11 d - WOMel 123

Szoszva, 1905

/Medveünnepi szinjáték/

Rá-kó-ci kocs-má-ba Két ka-raj-cár a bor.

11 e - RGr - F 21

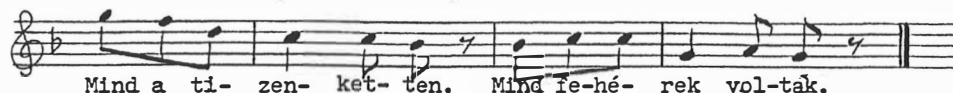
Törökkoppány, 1938

Ar-ra mén, ar-ra mén Sze-gény öz-vegy asz-szony.

11 f - KZ 59

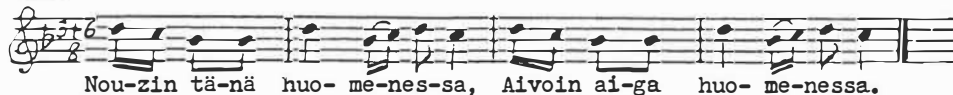
Gyergyószentmiklós,
* 1910

Lu-da-im, lu-da-im Ti-zenket-ten vol-tak,



12 - RSäv. II.90

Kiimanvaara, 1877



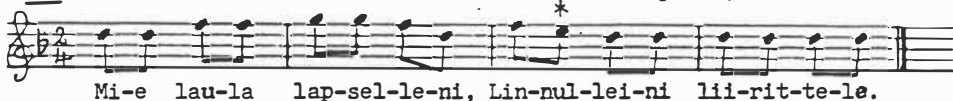
13 - RSäv.II.629

Hiitola, 1877



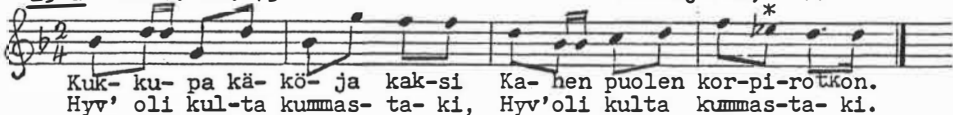
14 - RSäv.II.171

Lempaala, 1877



15 a - RSäv. II. 734

Tohmajärvi, 1877



15 b - SzN. 104

Istensegits, 1914



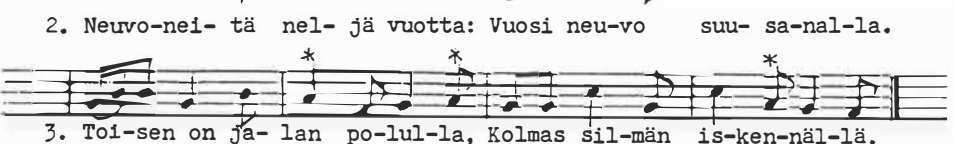
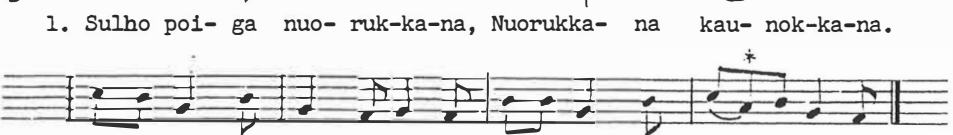
16 - RSäv. II. 652

Valkjärvi, 1888



17 a - RSäv. II. 208

Impilahti, 1915



17. b. - Szegő



Ab-rud-bá-nya, Ve-res-patak, Hidd meg, rózsám, hogy itt hagylak.
Mindig mondtam, hogy nyergelek, Még sem hitted, hogy elmegeyek.



Lo-vam lá-ba in-du ló-ba, Magam pedig búcsú-zó-ba.



Vess u-tán-nam egy pil-lantást, Mert soha sem látjuk egymást.

18 a. - RSäv. II. 261 Liedma, 1877



/Szövege nincs följegyezve/

18 b. - RSäv. II. 260 Lempaala, 1877



I-va-na Ko-joisen poika, I-va-na Ko-joisen poi-ka.

19 a. - RSäv. II. 209 Ruskeala, 1877



1. Mie-pä lei-lol leh-mi-ä-ni, 3. Kuinkahot ka-tok-sem al-la,
2. Vain en lie-lol e-män-tääni. 4. Niin kaho ka-na-roi-kol-la.

19 b. - RSäv. II. 213 Sortavaala, 1877



1. Lii-lo, lei-lo, leh-mi-ä-ni, 3. Kuin ei voita ^{2o} an-net-ta-ne,
2. En lii-lo e-män-ti-ä-ni, 4. Kapus-tal-la kannet-ta-ne.

19 c. - MNzT. III/A. 466 Menyhe, 1909



Három pízt adtam A barbu-lyá-ba, Még sem mehettem /: Legel^{2o} táncba: /

19 d. - WOMel. 49 Peimka, 1906



/Vogul mitikus ének: a Jávorszarvas csillag éneke/

20 - RSäv. II. 51 Kellovaara, 1877



Mie-ro vuotti uutta kuuda, Mie-ro vuot-ti uut-ta kuu-da.

21 a. - RSäv. II. 205 Impilahti, 1915



Viikon vai-va-ne ma-ga-sin. Kauvan ud-ra ui-na-e-lin.

21 b - Berze 46 Püspökszenterzsébet

Ro-zá-la, Ro-zá-la, Szala-i Rozá-la, Egy vagy két pár táncra.
 22. - RSäv. II. 168 1937
 Jöjj el vé-lem jöjj el, Ryökkylä; 1877

It-se van-ha Väine-möi-ne, Läk-si et-so-hön he-vosen,
 Ku-lu kel-lon kuunte-lu-hun, Kuu-li purren it-ke-mässä.
 23 - RSäv. II. 176 * 1877
 Taipale, 1877

Tuu-ti, tuu-ti tuo-men kuk-ka, Et-pä tii-ä mamma ruk-ka,
 Mis-sä lap-sex lau-le-loo, Missä lap-sex lau-le-loo.
 24a - RSäv. II. 229 * 1877
 Hiitola, 1877

O-len et-si-vä o-rois-ta, Kuulo-kais-ta kuun-te-le-va.
 O-ro oh-jat olka-pääs-sä, Varsa val-jo-at kä-jessä.
 24b - Gönyey 10 * 1930 k.
 Püspökbogád, 1930 k.

1. Lát-tál-e va-la-ha Csip-ke-bo-kor ró-zsát?
 2. Mi-kor az vi-rág-zik, An-nak sza-ga ér-zik.

1. Csip-ke-bo-kor ró-zsán Két szál ma-jo-rán-nát?
 2. Ked-ves sze-re-tóm-nek Csak a hí-re hal-lik.
 25. - RSäv. II. 606 * 1888
 Sakkula, 1888

Myö tu-lim-ma, myö ku-lim-ma, Myö tu-lim-ma, myö ku-lim-ma,

Myö ku-lim-ma kuokki-maa-ne, Myö ku-lim-ma kuokki-maa-ne.
 26 a - RSäv. II. 513 * 1904
 Korpiselkä, 1904

Hoi ukko vanha Väinä-möi-nen, Suistuipa tuolla suin lumehen.
 Suistuipa sula-hamme-re-hen, Kuplipa tuolla kuusi vuotta.
 26 b - RSäv. II. 498 * 1913/14
 Vuonninen, 1913/14

/Szövegét nem jegyezték fel/

27 - RSäv. II. 418 Keltto, 1903

Miks ei miulla, niinkun muilla, Muill'on turvat, muill'on arvot,

Muill'vua turva turpehessa, Ar-mo kir-kon aijan piissä.

28 a - RSäv. II. 113

Latvajärvi, 1877

Kuulin noin-kin lau-let-ta-van, Tiesin tehtä- vän ru-no-ja.

28 b - RSäv. II. 53

Lendiera, 1877

Toivoin tuulen tuule- hek-si, Me-ren rannun roi-gavaksi.

28 c - SzN 72

Szentegyházásfalu, 1903

Vet-tem ma- ru- ján-nát, Vá- rom ki- ke- lé-sit:

Az én é- dö- sem- nek Meg-vissza té- ré- sit.

29 a - RSäv. II. 190

Sortavala, 1877

Tu- le u- ni uunin päältä, Tule u- ni uu- nin päältä,

Tämän lap-sen sil-män päälle, Tämän lap-sen silmän päälle.

29 b - BB 315

Keszthely, 1906

A ka-to-na a me- nyecskét Er-dő- szélbe csa-lo-gat-ta,

Er-dő-szél-be csa-lo-gat- ta,

30 a - RSäv. II. 672

Ryökkylä, 1877



Kuu-lo-sallapon mie-hen kullat, Näkosäälläp on neä-tä-rinnat.
 Minun on kultani ku-los-sa, Hopi-ani on hei-ni-kossa.

30 b - RSäv. II. 670

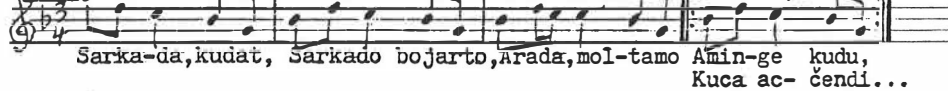
Savonranta, 1915



Mansik-ka mä-jellä huu-si: Tu-le nei-to noppi-maan,
 Ennen- kun e-ta-nat syö-vät, Ma-to mus-ta muikkajaa.

30 c Lach Md 24

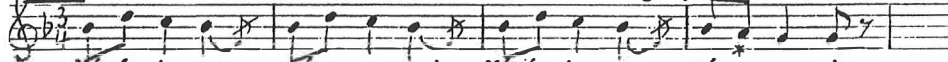
moksalakodalmas, 1916



Sarka-da, kudat, Sarkado bojarto, Arada, mol-tamo Amin-ge kudu,
 Kuca ac-čendi...

30 d - LG.

Kalugar, 1932



Mónár An-na, szép menyecske, Mónár An-na, szép menyecske,
 Haj csak vélem, Mónár An-na, Haj csak vélem, Mónár An-na!

31 a - RSäv. II. 118

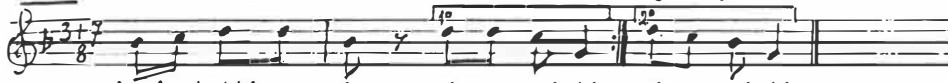
Karjala, 1830 körül



/:Mitä vuori voi- vot-te-let,:/

31 b - RSäv. II. 109

Latvajärvi, 1877



Anni tytti ai... ai-no nei-ti, ai-no nei-ti.

32 a - RSäv. II. 410

Akonlahti, 1877



/Szövegét nem jegyezték fel/

32 b - BB. 15

Felsőiregh, 1906



Er-dók, völgyek, szúk li-getek, Sokat bujdos-tam bennetek!



Bujdos-tam én az vadakkal, Sírtam a kis ma-da-rakkal.

33 a - RSäv. I. 549

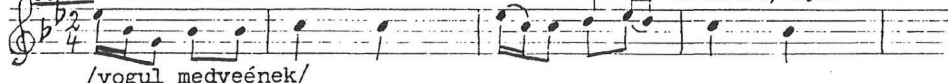
Tyrö, /1877 ?/



Szóló: Velloini ve-^{1o}noi-sen seppoi, Lairoini seppoi ^{2o}laglu-veni,
 Kórus: Laglu laglu-vei-ni, Laglu-veini hoi-lee.

33 b - WOMel. 104

Szoszva, 1906



/vogul medveének/



33 c - SzN. 4

Csikménaság, 1911



Re-pűlj, madár, re- pűlj, Mé- na- ság- ra re- pűlj,



É- des galam- bom- nak Gyenge vállá- ra űlj.

34 a - RSäv. II. 49

Polvijärvi, 1877



Kun lau-lul-le lä-hem-mä, Virren töille työn-te-lem-me.

34 b - VS 30

Bogdánfalva, 1930



Pi-ros, pi-ros szek- fű, Bon-gos mu-ru- ján- na:



É- le- tinek pár- ja, Va- ja ki ka- szál- ja?

35 a - RSäv. II. 560

Korpiselkä, 1891



Metsän kulta- nen ku-ningas, Metsän eh-to- sa e-män-tä.

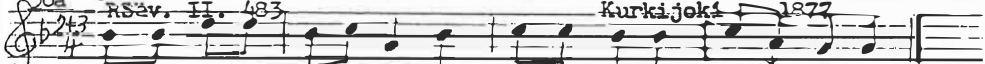
35 b - LG

Bogdánfalva, 1933



Bárcsak engem valaki megkérne, Én nem bánám minden nap megverne,

Hogy nekem is selyem fátyort venne, Csak belőlem friss menyecske lenne



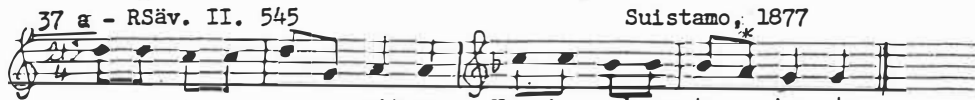
Ei oo miekka miestä myöte, Ei oo miekka miestä myöte.

36 b - RGr 113

Szentegyházsfalu 1938

Hová mégy, hová mégy, Elmenyünk, elmenyünk, Hogyha dógot kapnánk.
Tizenkét kómi- ves?

37 a - RSäv. II. 545 Suistamo, 1877



Algu aina a-si-oit-sa, Varsin vanhas-ta a-jas-ta
Kasvo moassa kaune-hessa, Pik-ku-sis-sa peusa-his-sa.

37 b - RSäv. II. 237 Kurkijoki, 1877



1. Paista, päivä, pai-me-nille, 3. Pyytä-jät ka-lo-ja soavat,
2. E-lä kalan pyy-tä-jille,



4. Paimen syöpi kui-vam lei-vän.

37 c - BB. 316 Zsida, XX. sz. eleje



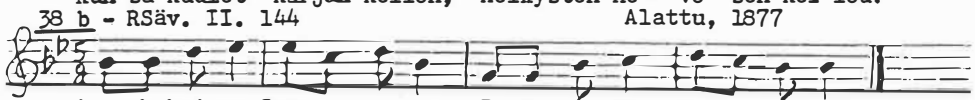
Szántottam gyöpöt, Vetettem gyöngyöt, Hajtottam ágát, Szedtem virágát.

38 a - RSäv. II. 615 Suistamo, 1904



Oh-to-se-ni, lin-tu-se-ni, Mesi-kämmön kau-no-se-ni,
Kur-sa kuulet karjan kellon, Helkysten he-vo-sen kel-lou.

38 b - RSäv. II. 144 Alattu, 1877



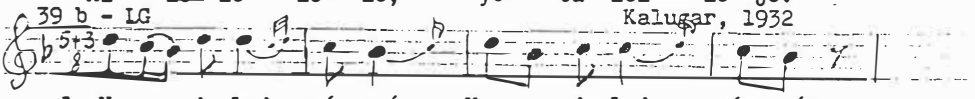
An-nuk-kai-ne Soa-ren nei-to, Is-tu soa-ren sillan päässä.

39 a - RSäv. I. 674 Hevaa, 1903



Tul-kaa kaa työ ty-töt yö-tu-lel-le jo,
Ai lo-le lo-le, yö-tu-lel-le jo.

39 b - LG Kalugar, 1932

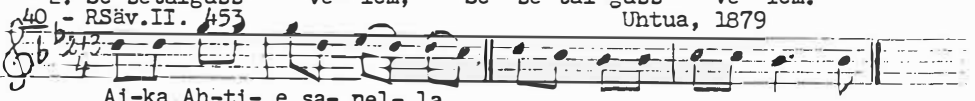


1. Ha gon-do-lod, ró-zsám, Ha gon-do-lod, ró-zsám,
2. Fogd a jobb ke-ze-met, Fogd a jobb ke-ze-met,



1. Hogy vélem meg-él-hetsz, Hogy vélem meg-él-hetsz,
2. Se sétálgass vé-lem, Se sé-tál-gass vé-lem.

40 - RSäv. II. 453 Uhtua, 1879



Ai-ka Ah-ti-e sa-nel-la,
Veitik-ki-e viere-tel-lä, Puhu-vo pu-hasta mies-tä.

41 a - RSäv. II. 711 Valkeasaari, 1877

Is-säin muill' osti harmaan konkarin, Hoi harmaan konkarin.
Käsköopi män-nä muil-le mail-le, Hoi muil-le mail-le.

41 b - MNzT. I. 318 Szolnok, m. XIX, sz. v.

Ég a gyertya, ha meg-gyujtják, Ezt a lá-nyok szépen fuj-ják.
Fujjad, fujjad kis ka-to-na, Had vi-gad-jon ez az ut-ca.

41 c - Lach Tsch. 1. Urzsum vidéke, 1916

Ju-men kü-kü a-čam u-lo, kü-kü šul-zer a-vam u-lo.
Ju-men varsenge i-zam u-lo, Varsenge šulzer jen-gam u-lo.

42 a - RSäv. II. 63 Uhtua, 1877

Miero vuotti uut-ta kuu-ta, Kylä nuorta mor-si-an-ta.

42 b - Kallós 138 Klézse, 1955

Meg kell ne-kem hal-ni Gö-rög I-lo-ná-étt.

Csí-nos ó ma-gá-étt, Karcsú de-re-ka-étt.

43 a - RSäv. II. 290 Liperi, 1877

Tuolla on mi-nun hy-vä-ni, Kau-nis kaula-kumppa-ni-ni.

43 b - MNzT. I. 689. jegyz. Kaposútjakab, XX. sz. e.

A pün-kös-di rózsa zsa
Kihajlott az út-ra. Szedd le, szivem, Ör-zse!
Nincsen lesze-dő-je.

44 a - RSäv. II. 157 Ilomantsi, 1877

Itse on vanha Väinä-möi-ne, Itse on vanha Väinä-möi-ne.

44 b - Lach Tsch. 4. Urzsum vidéke, 1916

Tulet kojat pu-ra-l'em, Jén-gat sa-jat so-ga-l'em
Pu-rat sa-jat d'üldal'em.

44 c - RMNd. 175 Klézse, 1950

Az-ér va-gyok len-vi-rág, Az-ér va-gyok len-bin-gó,
Hogy szeressen a vi-lág. Hogy szeressen a bí-ró.

MAGYAR ÖSSZEGEZÉS

Az értekezés tárgya, tézisei (1 – 2.1)

A finnugor népek és az őket körülvevő indogermán népcsoportok zenekultúrái sok tekintetben eltérő jellegűek. Ezzel magyarázható egyebek között a század forduló tájának az a zenetörténeti jelesége is, hogy egyik zenekultúrának az ismerője értetlenül áll egy másik nép vagy népcsoport zenekultúrája előtt. Hogy a nyugat-európai zenén és zeneelméleten nevelkedett zenészek és (nép)zenekutatók gyakran minden jóindulatuk ellenére sem értik, félreértik (néha még ma is) a finnugor népek (elsősorban a magyar, a finn, a lapp és az észti nép) zenéjét, annak jelenségeit. Ma már tudjuk, hogy e népek századunkban megszületett koncerttermi (pl. Bartók) zenéjének kezdeti kedvezőtlen fogadtatásának is ugyanez volt az oka. Mára már nyilvánvaló, hogy az egyetemes zenetörténet e jelensége, az egyes zenekultúrák közötti "megértési problémák" a zenei nyelvek különbözőségével magyarázhatók.

Ez az értekezés azt kívánja kutatni, hogy hogyan különbözik a finnugor népek zenekultúrája az őket környező nyugat-európai, indogermán népcsoportok zenekultúrájától, hogy mik a finnugor népek zenei nyelveinek legfontosabb jellemzői, hogy van-e ezen zenekultúráknak más zenekultúráktól eltérő rendezőelvük. Ha van, hogyan viszonyulnak ehhez e zenekultúrák egyes jelenségei.

Az értekezés legfontosabb tézise, hogy a zenei és a nyelvi gondolkodásmód nem függetlenek egymástól. Meg kell vizsgálnunk, hogy milyen rendezőelvek érvényesülnek az adott népnek vagy népcsoportnak vagy a nyelvében vagy a zenéjében, s hogy érvényre jutnak-e ugyanezek a rendezőelvek a másik rendszerben. Jelen esetben, mivel a nyelvészeti kutatások előbbre tartanak, először a finnugor népcsoport nyelveit kutattuk. Kiinduló tézisnek elfogadtuk Karácsony Sándornak a magyar nyelvre és gondolkodásmódra tett megállapításait. Eszerint a magyar gondolkodásmód, szemben elsősorban a germán nyelvekkel parataktikus. (Karácsony Sándor: A magyar észjárás. Budapest, 1985.) Hipotézisként feltesszük, hogy Karácsonynak ez a megállapítása, ahogyan erre ő maga is utal néhányszor,

érvényes a magyarral rokon népek gondolkodásmódjára is. Erre följosítanak a finnugor nyelvészeti összehasonlító kutatások is, melyek rendre kiemelik a finnugor nyelvek mellérendelő szerkezeteinek fontosságát, ősiségét. Ezután azt vizsgáljuk meg, hogy megjelenik-e a parataktikus gondolkodásmód rendezőelvként a finnugor népek zenéiben is vagy sem. Kimutatható-e a kérdéses rendezőelv a zenei struktúrák minden szintjén vagy nem?

Az értekezés módszerei (2.2)

E munka alapvetően tehát a finnugor összehasonlító nyelvtudományban elért eredményekre és az ott kidolgozott módszerekre épít. Megvizsgálja, hogy használhatók-e az összehasonlító nyelvtudományban kidolgozott módszerek egy finnugor összehasonlító zenetudomány megteremtésében. A dolgozat diakrónikus kutatások eredményei (pl. szóegyezések, mondatnani rokonságok, dallamegyezék, egyező hangszók, zárlattípusok) alapján végez szinkrón zenei kutatást, amennyiben a finnugor népek zenekultúrájának szerkezeti azonosságait keresi, s vizsgálja, hogy hogyan keletkeznek a különböző zenei gondolatok.

Az értekezés felépítése

A finnugor népek és nyelvek történetének áttekintése (3.1 – 3.3.2) után munkánk ismerteti Karácsony Sándornak a parataktikus gondolkodásmódról tett megállapításait (3.4). Ezután tekintjük át Karácsony tézisei szerint rendszerezve a történeti összehasonlító nyelvtudomány eredményeit az itt szokásos rendben, a hangtanból kiindulva a mondatnani (3.4.1 – 3.4.5). E részmunka elvégzésével bizonyítottnak tekintjük, hogy a parataktikus gondolkodásmód nem csak a magyar nyelvre, de az azzal rokon finnugor népek nyelveire, gondolkodásmódjára nézve is általánosnak tekinthető. Arra az eredményre jutunk, hogy ha e nyelveket nem idegen minták alapján, hanem saját rendszerükből, sajátágaikból kiindulva akarjuk vizsgálni, akkor a továbbiakban nem tekinthetünk el e sajátos gondolkodásmód figyelembevételétől.

Munkánk következő részében (4.1 – 4.3.2) a finnugor népek zenéinek kutatástörténetét vázoljuk az első gyűjtőutaktól a legutóbbi összehasonlító tanulmányokig. Itt kiemeljük Lükő Gábor tanulmányait, amelyek azzal, hogy a nyelvtudományi összehasonlító módszereket elsőként próbálták meg e tudományágban fölhasználni, a kutatások történetében új fejezetet nyitottak.

Az értekezés 5-ik pontjában azt kutatjuk most már rendszerszerűen, hogy hogyan lehet hasznosítani az összehasonlító nyelvtudomány módszertani eredményeit az összehasonlító zenekutatások egyes részte-

rületein. Milyen feltételeknek kell teljesülniük például ahhoz, hogy két rokonnyelv szavait vagy dallamait közös eredetűeknek tekinthessük.

A dolgozat következő része tárgyalja a finnugor népek zenei rokonságát a parataktikus gondolkodás alapján (6.1 – 6.5.5). A munka beosztása a nyelvtudományban megszokott rendet követve a legkisebb zenei jelenségtől, a hangtól halad a zenei mondatok felé. A zenei hangokról megállapítja, hogy azok eltérően a nyugat-európai absztraháló zenei terminológiától nem magas és mély, hanem vastag és vékony hangokat állít szembe (6.2.1.2). A különböző hangsorok közül az anhemiton pentaton hangsor látszik a legősibbnek. Lükő Gábor tanulmányai alapján a finnugor népeknél található hemiton pentatóniát őszindogermán átvételnek tekinthetjük. E hangsorok hangközasszociációs törvényeit szintén Lükő tanulmányai alapján ismertetjük. Eszerint ezen ötfokú hangsorokat saját rendszerükben kell vizsgálnunk, ahogy azt a nép énekesei hallották. Eszerint mindkét pentatóniának szomszédos hangközei szekundoknak tekintendők (6.2.2.1 – 6.2.2.2).

A finnugor népek kedvelt zenei építkezési módja parataktikus. Ez azt jelenti, hogy a zenei szegmentumok a legkisebb részecskétől a legnagyobbakig, a zenei hangoktól egész a zenei mondatokig egymáshoz való viszonyítással keletkeznek. A hangok hangpárokba rendeződnek, s e hangpárok egy következő hangpárral alkotnak mellérendeléses viszonyt. Így születik meg az ütem, ami viszont a következő ütemmel megint párt alkot, s így születik meg az egész sorl kitévő ütempár. Ezután rendeződnek egymás mellé megintcsak mellérendeléses viszonyban a sorpárok. Így jutunk el a finnugor parallel verssorokhoz nagyon hasonló zenei sorokhoz, mondatokhoz. Végül a zenei sorok zárlatai alkotnak még mellérendeléses párt (6.3 – 6.5.5). Az itt tett megállapítások nem csak a népzeneire érvényesek, de a népük zenéjét belülről ismerő zeneszerzők munkáira is (7). Az ő zeneformálásukban ma is ugyanazok az elvek érvényesülnek, mint népük zenéjében.

Az értekezés eredményei

Az értekezés hipotézisei beigazolódtak. A finnugor népek nyelvi gondolkodása, akárcsak a magyar nyelv a parataktizmus elvén alapulnak. A parataktikus gondolkodás elve kiterjeszhetőnek bizonyult a finnugor népek zenei gondolkodására is bizonyítva ezzel, hogy a zenei gondolkodás nem független a nyelvitől.

Ez a fajta zenei gondolkodásmód tehát különbözik más nyelvcsaládokétól. Nem úgy teremt zenei gondolatokat, mint az alárendelő nyugat-európai, amely legkifejlettebb korában, a bécsi zenében egy tonikáról elindulva saját szubjektív érzelmeitől vezérelve bejárja a tonika fölé rendelt dominánst (NB! = uralkodó), esetleg még a szubdominánst is, hogy visszatérhessen a nyugvópontra, a tonikára, hanem kisebb nagyobb zenei részecskék (elvileg) végtelen egymás mellé rendelésével.

Az értekezés bebizonyította, hogy ha a parataktikus zenei gondolkodást tesszük meg rendszeralkotó alapelvnek, akkor megteremthetők a finnugor összehasonlító zenetudomány alapjai. Az értekezés új távlatokat nyit a parataktikus zenei gondolkodás szerint is alkotni tudó zeneszerzők (pl. Bartók, V. Tormis) műveinek elemzéséhez. Amint azt az értekezés szerzője mellékelt kórusműveiben bemutatta, a parataktizmus itt feltárt szerkesztőelvei a modern zeneszerzésben is felhasználhatók.