



JARI EEROLA

Vepsäläiset lühüdpajot

Perusrakenteet, esityskäytännöt ja tyylillinen muutos



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston
yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikön johtokunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston Linna-rakennuksen
Väinö Linna -salissa, Kalevantie 5, Tampere,
15. päivänä joulukuuta 2012 klo 12.

English abstract

TAMPEREEN YLIOPISTO

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA
Tampereen yliopisto
Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

Copyright ©2012 Tampere University Press ja tekijä

Myynti
Tiedekirjakauppa TAJU
PL 617
33014 Tampereen yliopisto

Puh. 040 190 9800
taju@uta.fi
www.uta.fi/taju
<http://granum.uta.fi>

Kannen suunnittelu
Mikko Reinikka

Acta Universitatis Tamperensis 1791
ISBN 978-951-44-8997-6 (nid.)
ISSN-L 1455-1616
ISSN 1455-1616

Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1267
ISBN 978-951-44-8998-3 (pdf)
ISSN 1456-954X
<http://acta.uta.fi>

Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print
Tampere 2012

Jari Eerola

Vepsäläiset *lühüdpajot*: perusrakenteet,
esityskäytännöt ja tyylillinen muutos



Sisällysluettelo

Luettelo alkuperäisjulkaisuista	9
Kiitokset	10
Summary.....	12
Paikannimien kirjoitus ja taivutus	14
1. JOHDANTO.....	15
1.1 Tutkimuksen aihe ja tavoitteet.....	15
1.2 Lähtökohdat ja rajauksen muotoutuminen	18
1.3 Tutkimuksen rakenne	21
1.4 Vepsäläiset tutkimuksen kohteena.....	24
1.4.1 Vepsän kieli ja sen käyttö	29
1.4.2 Vepsäläisten asuinalueet ja työssään esiintyvien kylien sijainnit.....	32
1.5 Aineistojen tallennusajanjaksojen taustaa Suomessa ja Venäjällä	40
1.6 Metodologia.....	46
1.6.1 Metodologiset lähtökohdat.....	46
1.6.2 <i>Lühüdpajo</i> käsitteenä	51
1.6.3 Kansanperinteen keräyksen varhaisista vaiheista Suomessa.....	53
1.6.4 Tutkija ja kenttä	62
1.6.5 Suullisen lauluperinteen tutkimustapoja	66
1.6.5.1 Rytmi ja metri.....	68
1.6.5.2 Transkriptiot ja notaatiot	74
1.6.5.3 Tietokoneavusteinen musiikintutkimus.....	79
1.7 Tutkimusaineisto ja sen hankinta	84
1.7.1 Kenttämatkat ja niiden toteutus	85
1.7.2 Yhteenveto kenttäaineiston lauluista	96
1.7.3 Haastattelut ja niiden toteuttaminen.....	98
1.7.4 Arkistojen äänitteet	100
1.7.4.1 Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen äänitteet	101
1.7.4.2 Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkiston aineistot.....	104
1.7.4.3 Muu ääniaineisto	105
1.7.5 Julkaistu tutkimusaineisto.....	107

2. PÄÄTELMÄT	109
2.1 <i>Lühüdpajot</i> haastatteluissa	110
2.2 Varhainen <i>lühüdpajoihin</i> liittyvä tutkimus	112
2.3 <i>Lühüdpajojen</i> rakenteelliset piirteet.....	113
2.4 Vepsäläisten <i>lühüdpajojen</i> tulevaisuus perinnelajina	125
2.5 Lähteet.....	127
2.5.1 Kirjallisuus	127
2.5.2 Äänitteet	140
2.5.3 Julkaisemattomat.....	140
2.6 Liitteet.....	141
2.6.1 Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen arkistonauhat (Kotus) 141	
2.6.2 Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nauhoitearkiston tallenteet.	142
2.6.3 Jari Eerolan kenttä-äänitykset	142

3. Vepsäläinen musiikkiperinne suomalaisten kielentutkijoiden aineistoissa

Vepsäläisten ”löytyminen”

Lönnrotin Vepsän-matka

August Almqvist ”Vepsäläisten” mailla

D. E. D. Europaeus ja wessiläiset

Hj. Basilier Isaijevan volostissa

E. N. Setälän ensimmäinen Vepsän-matka

E. N. Setälän ja A. O. Väisäsen Vepsän-matka

Vepsän-matkan aineisto

Väisäsen esitelmä vepsäläisestä musiikista

Setälän ja Väisäsen Vepsän-matkan tarkastelua

Lauri Kettunen Vepsän mailla

Pohdintaa

Sananen vepsäläisten tutkimuksesta nykyään

Lähteet

4. Vepsäläisten lyhyiden pajojen metrinen malli ja sen toteutus

Johdanto

Vepsäläiset ja heidän asuinalueensa

Lyhyt pajo vai tšastuška?

Lyhyiden pajojen esittämiskielestä

Laulut ja improvisointi

Metriikan teoriaa ja sen ongelmia

Mitta ja siihen liittyvää teoriaa

Lyhyiden pajojen abstrakti rytmikaava ja sen toteutuminen

Säkeen raja ja vaihtoehtoinen mitta

Säeparin välinen raja abstraktisessa rytmikaavassa

Säkeistön loppu ja sen kuvaus abstraktisessa rytmikaavassa

Mitan toteutus erilaisilla rytmeillä ja nuottien kestoilla

Lopuksi

Viitteet

Lähteet

5. Tietokoneanalyysi varhaisten äänitteiden nuotintamisen apuvälineenä

Tutkimusaineisto

Vepsäläisten laulujen aikaisemmat tutkimukset.

Lyhyt katsaus tietokoneavusteisiin menetelmiin

Tutkimusmenetelmän valinta

Aineiston teknisistä ongelmista

Analyysin tekninen toteuttaminen

Lyhyiden laulujen melodioiden analyysi

Analyysin yhteenvedo

Lopuksi

Viitteet

Lähteet

6. Keski- ja etelävepsäläisten lyhyiden pajojen musiikillisia piirteitä varhaisista äänitteistä nykypäivään

Vepsäläiset tutkimuksen kohteena

Lyhyet pajot haastatteluissa ja aikaisemmissa tutkimuksissa

Tutkimusmenetelmien teoreettinen tausta

Tutkimusaineiston esittely

Tutkimusaineiston lyhyiden pajojen määrittelyä

Lyhyiden pajojen kesto, tempo ja tahtilaji

Lyhyiden pajojen melodioiden rytmikuvio

Lyhyiden pajojen sävelten tarkastelun teoriaa

Lyhyiden pajojen sävelten määrät ja melodian ulottuvuus

Lyhyiden pajojen aloitus- ja päätössävelet

Lyhyiden pajojen muoto ja melodian variointi

Lyhyiden pajojen asteikot

Tyypillisimpien asteikkojen ilmeneminen tutkimusaineiston lauluissa

Päätelmät

Viitteet

Lähteet

7. Examination of stylistic traits in sound production of the Veps lühüd pajo songs using computer-aided music analysis

Introduction

On the concepts of style and singing style in studies past and present

Points of departure in the description of style

Quality and timbre of the voice and various graph forms

About earlier studies

The quality and selection of the source material

Veps lühüd pajo songs

Prerequisites of the analysis

The LTAS and spectrogram graphs of the songs

Discussion on the results of the spectral analyses

Examination of the songs using spectrograms

Conclusion

Literal sources

Luettelo alkuperäisjulkaisuista

I Eerola, Jari (2007) ”Vepsäläinen musiikkiperinne suomalaisten kielentutkijoiden aineistoissa”. *Etnomusikologian vuosikirja 19*. Toim. Markus Mantere ja Heikki Uimonen. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 121–150.

II Eerola, Jari (2003) ”Vepsäläisten lyhyiden pajojen metrinen malli ja sen toteutus”. *Etnomusikologian vuosikirja 15*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 101-130.

III Eerola, Jari (2008) ”Tietokoneanalyysi varhaisten äänitteiden nuotintamisen apuvälineenä”. *Etnomusikologian vuosikirja 20*. Toim. Antti-Ville Kärjä, Tuuli Talvitie ja Maija Kontukoski. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 221–247.

IV Eerola, Jari (2009) ”Keski- ja etelävepsäläisten lyhyiden pajojen musiikillisia piirteitä varhaisista äänitteistä nykypäivään”. *Etnomusikologian vuosikirja 21*. Toim. Marko Aho, Johannes Brusila, Terhi Skaniakos. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 63–100.

V Eerola, Jari (2009) ”Examination of stylistic traits in sound production of the Veps *liihüd* pajo songs using computer-aided music analysis”. *Perspectives on The Song of the Indigenous Peoples of Northern Eurasia: Performance, Genres, Musical Syntax, Sound*. Toim. Jarkko Niemi. Tampere: Tampere University Press. Ss. 160–197.

Kiitokset

Tämän työn onnistumiseen ovat vaikuttaneet hyvin monet ihmiset, joita haluan kiittää tässä. Kiitokset kuuluvat erityisesti Jarkko Niemelle ja Timo Leisiölle, jotka ovat ohjanneet työtäni useiden vuosien ajan.

Haluan kiittää monia niitä ihmisiä, joihin tutustuin kenttämatkoillani. Heistä ensimmäiseksi esitän kiitokseni haastateltavilleni, jotka uhrasivat kärsivällisyyttään, aikaansa ja energiaansa vastaamalla kysymyksiini. Erityiskiitos kuuluu myös Nikolai Fominille, jonka kanssa kiertelin vepsäläiskylissä. Matkat olivat useimmiten kuin pieniä seikkailuja, joista ei puuttunut yllätyksiä. Kiitokset myös Nina Zaitsevälle ja Irma Mulloselle, jotka ovat osaltaan vaikuttaneet matkojeni toteutumiseen ja kaikille niille, joita matkoillani tapasin. Kiitän suuresti myös niitä ihmisiä, jotka auliisti tarjosivat apuaan kenttämatkoillani.

Haluan kiittää suomalaisia äänitearkistoja ja niiden henkilökuntaa erityisen avuliaasta työstä, kuten Kotuksen Juhani Pallosta. Kiitokset Heidi Okkoselle Eesti Rahvaluule Arhiivista (ERA) tuomista vepsäläisaineistosta ja myös Juha Tainiolle, joka tutustutti minut Petroskoin Karjalan radioon ja sen toimittajiin. Kiitos Juminkeon Markku Niemiselle äänitteistä ja yhteistyömahdollisuuksista. Toivottavasti niitä tulee joskus vielä lisää. Kiitos Panu Hallamaalle matkaseurasta ja videoinneista.

Kiitos esitarkastajille Pekka Huttu-Hiltuselle ja Risto Blomsterille. Kiitos myös kaikille niille, jotka ovat kirjoituksiani korjailleet ja erityisesti Markus Mantereelle. Kiitos Tarja Rautianen-Keskustalolle teknisistä järjestelyistä ja Marko Aholle viime hetken käännösavusta. Kiitos kaikille toimittajille, erityisesti Antti-Ville Kärjälle, ja kustantajille, joiden julkaisuissa väitöskirja-artikkelini on julkaistu. Ne olivat tärkeitä vaiheita työni onnistumisen kannalta. Kiitos myös koko entisen Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitoksen (nyk. sisältyy Yhteiskunta- ja kulttuuriteiden yksikköön) väelle ja erityisesti Jari Mäenpäälle äänitteiden digitoimisesta ja juttuseurasta sekä Eija Kukkuraiselle arkistointiavusta.

Tätä työtä ei olisi ollut mahdollista toteuttaa ilman taloudellista tukea. Kiitokset tästä kuuluvat Suomen kulttuurirahastolle, Kansanmusiikin ja Populaarimusiikin

valtakunnalliselle tutkijakoululle, Suomen Akatemialle, E. J. Sariolan säätiölle, Niilo Helanderin säätiölle, Kalevalakoru säätiölle ja Tampereen yliopistolle. Kiitos Tampereen kaupungin tiederahastolle ja Tampere University Pressille, jotka ovat mahdollistaneet työn tulosten painamisen väitöskirjaksi Acta Universitatis Tamperensis -sarjassa.

Kiitokset äitilleni, vaimolleni Merjalle, ja erityisesti tyttärilleni Anninalle ja Karoliinalle, jotka jaksoitte olla mukana tavalla tai toisella työni eri vaiheissa. Tämä kirja on omistettu teille.

Tampereella 6.12.2012

Summary

The Vepsian *Lühüdpajods*: Its Basic Structure, Performance Practices and Stylistic Changes.

The purpose of my thesis is to give a thorough treatment of the musical aspects of the middle and southern Vepsian's oral tradition. My work concentrates on *lühüdpajods* characteristics, performance practices and stylistic changes, which can be detected by comparing recordings dating from the 20th to those made in the 21st century. My foremost aim is to explain the changes that have taken place in the Vepsian music culture: how the *lühüdpajods* songs have developed in time and what has been the position of the songs in their historical context, and what have been the changes in this traditional folk music in question. The different aspects of my work are also connected to more general discussion of how to describe, notate and research music that is based on an oral tradition.

My dissertation consists of a preface, conclusion and five articles. In the introduction I present the background of my work and introduce the research materials in detail. In the first article, I explore the first Finnish researcher's work on Vepsian Music culture. In the second article I discuss the poetic metre of the *lühüdpajod*, and in the third the problems of notating the Vepsian music and the duration of syllables. In the fourth article I analyse the melody of *lühüdpajod*, and in the final fifth article I explain aspects of voice training in the context of *lühüdpajod*.

The work is cross-scientific: I have applied methods used in musicology, linguistics and speech science. The emphasis is in the study of the musical aspects. I divide the analysed music into two different categories based on two time periods: the first period includes the years between 1916–1918 and the second years 2000–2003. The first period consists of material, which E. N. Setälä and A. O. Väisänen and Lauri Kettunen recorded during their fieldwork in midland and southern Vepsian areas. These recordings were made for linguistics purpose, and they consist of archived recordings as well as published and non-published literary material. The latter period consists of my own field recordings, which were recorded mostly in the

same areas the previous researchers had visited; this material consists of recordings, videos, photos and my field notes.

In general, the women have been the performers of *lühüdpajod*. This conclusion can be drawn already from earlier researchers' journals and research material. Based on my interviews, men have sometimes sung *lühüdpajod* songs but for a long time they have been singing in Russian and preferred Russian songs. Most of the informants revealed that they have learned the songs from their parents, usually from their mothers. Many have also said that they have heard other people singing those songs in the villages and in this way they have been engraved in their minds.

Earlier researchers' interests were only language based and most of them were concerned about the language changing from Vepsian to the Russian language. In early writings music was not given much attention, as the early researchers were exclusively linguists. The purpose of the metrical analysis in my research was to explain the relationship between the poems of the songs and their performance. In my analysis I came to the conclusion that the metric system of the poems allow the variation only in the last verse of the song. The metre is ruling over other parameters in songs. Often the singers vary the end of the verses by extending the last syllables. The lengthening of the last tone can continue to the second bar. The duration of the *lühüdpajod* is short as the name suggests. The length varies from 8 to 20 seconds. The musical form is mostly in ABAB structure. A typical song consists of five tones, and the musical curve is descending. It is possible to divide *lühüdpajod* into two different performing practices, quick and slow. The slower ones are sung usually during work. The quicker ones can be sung in almost any situation. The vocal technique of the quicker ones can be described as shouting and squeezed. The intensity is preserved from beginning to end. In comparison the intensity of the slower songs is descending until the end.

The future of Vepsian songs is strictly connected to those who are proficient in the Vepsian language. The language is classified as an endangered language, and so is the *lühüdpajod* as a form of tradition. If the masters of the Vepsian language disappear so will the Vepsian song tradition.

Paikannimien kirjoitus ja taivutus

Olen työssäni käyttänyt vepsäläisistä paikannimistä niiden vepsänkielisiä kirjoitusasuja. Tätä voidaan myös perustella Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen suosituksella, jonka mukaan ”vieraskielisiä nimiä ei nykyisin yleensä mukauteta suomen kieleen, vaan ne kirjoitetaan samalla tavalla kuin lähtökielessä” (ks. <http://www.kotus.fi/>). Vepsäläisten kohdalla paikannimien ja monien muidenkin substantiivien käsittelyä häiritsee se, että niillä on samaan aikaan sekä oma vepsäläinen asu että ulkopuolisten antamat suomen- ja venäjänkieliset asut. Näyttää myös siltä, että monissa aikaisemmissa suomenkielisissä kirjoituksissa nämä ovat menneet sekaisin. On siis käytetty esimerkiksi venäjänkielistä muotoa Ladva eikä Latva tai Pondala eikä Pontala.

Vepsänkielisiä paikannimiä taivutettaessa suomenkielisessä tekstissä voi kuitenkin syntyä oudolta näyttäviä sanamuotoja, koska monet näistä nimistä muistuttavat suomen sanoja, kuten esimerkiksi Ladv (suom. Latva) ja Koskenpä (suom. Koskenpää). Kielitoimiston¹ suositus on seuraava, ”Jos vieraskielisen nimen kirjoitus- ja ääntöasu päättyvät konsonanttiin, nimi taipuu samoin kuin suomen i-vartalaiset sanat”. Kun esimerkiksi Ladv taivutetaan inessiivi-muotoon, tulee siitä sääntöjen mukaan Ladvissa.

¹ Kotimaisten kielten keskuksen kielenhuolto-osasto. Ks. <http://www.kotus.fi/index.phtml?s=4362>. (Luettu 5.11.2012)

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen aihe ja tavoitteet

Tutkimukseni tarkoituksena on kuvata vepsäläisten musiikkiperinnettä ja erityisesti heidän suulliseen traditioonsa perustuvien *lühüdpajojen* esityskäytäntöjä, ominaispiirteitä ja tyylillistä muuntumista 1900- ja 2000-luvun äänitallenteita vertailemalla.

Työni tavoitteena on luoda uutta tietoa vepsäläisestä kulttuurista, erityisesti laulututkimuksen keinoin. Tavoitteena on ollut myös selvittää vepsäläisessä musiikkikulttuurissa tapahtuneita muutoksia: miten laulut ovat muuttuneet aikojen saatossa, mikä on ollut *lühüdpajoiksi* kutsuttujen laulujen asema vepsäläisessä musiikkiperinteessä ja minkälaisia muutoksia itse perinnemusiikin tutkimuksessa on tapahtunut. Työni eri osioita yhdistää edellä mainittujen tavoitteiden lisäksi myös suulliseen traditioon perustuvan musiikin kuvaamisen ja tutkimisen yleisempi problematisointi.

Tutkimusaineistoni koostuu äänitteistä, matkamuistiinpanoista ja erilaisista kirjallisista aineistoista, joista vanhimmat ajoittuvat 1800-luvulle. Olen hyödyntänyt sekä aiempien tutkijoiden tallentamia että oman kenttätyöni yhteydessä tallentamiani materiaaleja.

Jaan musiikkianalyysiin liittyvän aineiston kahteen ajanjaksoon, jotka käsittävät vuodet 1916–1918 ja 2000–2003. Ensimmäinen koostuu aineistosta, jonka E. N. Setälä ja A. O. Väisänen sekä Lauri Kettunen tallensivat vepsän kielen keruumatkoillaan keski- ja etelävepsäläisten asuinalueilla. Tähän aineistoon kuuluu arkistojen äänitteitä, julkaistuja ja julkaisemattomia kirjallisia materiaaleja. Toinen,

myöhäisempi ajanjakso, koostuu tutkimusaineistosta, jonka olen tallentanut kenttämatoilla lähes samoilla seuduilla, joilla aiemmatkin tutkijat kävivät. Aineisto koostuu äänitteistä, videoista, kuva- ja havaintomateriaaleista.

Luonteeltaan työni on perustutkimus, jossa tarkoitukseni on lähestyä aihetta laulututkijana etnomusikologisesta näkökulmasta. Etnomusikologialla tarkoitan tässä musiikintutkimuksen suuntausta (ks. esim. T. Eerola, Louhivuori ja Moisala 2003: 9–10), jossa tutkimuksen kohteena olevan väestöryhmän, yhteisön tai kulttuurin ominaispiirteitä lähestytään musiikillisiä ilmiöitä tarkastelemalla (esim. Merriam 1964: 14–16; Nettl 2005: 12–13). Koska tutkin työssäni myös 1900-luvun alun arkistomateriaaleja, voidaan työni ajatella kuuluvan myös historiallisen etnomusikologian piiriin (Leisiö 1988: 22; Widdess 1992).

Työni on osajulkaisuista koostuva artikkeliväitöskirja, jonka jokaisella artikkelilla on oma teemansa. Kaikki artikkelit käsittelevät kuitenkin vepsäläistä lauluperinnettä ja erityisesti vepsäläisten omakielistä *lühüdpajoa*. Työni on monitieteellistä tutkimusta, missä sovelletaan musiikkitieteen, puheopin (vokologia) ja kielitieteen menetelmiä. Painopiste työssäni on laulujen musiikkianalyttisessä tarkastelussa. Tarkoitukseni on selvittää ensinnäkin sitä, millaisista musiikillisista piirteistä *lühüdpajot* koostuvat. Tämän selvittämiseksi analysoin *lühüdpajojen* metriä sekä perinteisin että tietokoneavusteisin menetelmin. Laulujen sävelmiä analysoin tekemistäni transkriptioista, joista käsitelen muun muassa asteikkoja, rakenteita, rytmiä, aloitus- ja päätössäveliä sekä ambitusta. Selvitän myös sitä, miten lauluja esitetään. Tässä tarkastelen laulujen äänenmuodostusta ja intensiteettiä tietokoneavusteisten kuvaajien avulla.

Musiikkianalyttisen tarkastelun lisäksi selvitän vepsäläisen musiikkiperinteen tallennushistoriaa ja tutkimusta. Kysymykset liittyvät siihen, milloin keräyksiä tehtiin, ketkä toimivat kerääjinä ja mitä he toivat kirjoituksissaan esiin vepsäläisistä. Historiallisen ja musiikkianalyttisen tarkastelun tavoitteena on selvittää sitä, minkälaisia historiallisia muutoksia *lühüdpajoista* voidaan löytää valitun tutkimusaineiston pohjalta. Työni toisena tavoitteena on selvittää, mitä *lühüdpajojen* perusteella voidaan sanoa vepsäläisten musiikkiperinteestä.

Kenttätöittäni aikana äänitin musiikkiesityksiä, lauluja ja tein haastatteluja, joiden avulla selvitin vepsäläisten käsityksiä laulujen kategorisoinnista. Niiden perusteella näytti siltä, että suurin osa tallentamistani ja arkistojen äänitteissä

olevista lauluista oli *lühüdpajoja*. Töittäni aikana huomasin myös, että nämä laulut olivat oikeastaan parhaiten elävänä perinteenä säilynyt vepsänkielinen laululaji. Näytti myös siltä, että ne toimivat vepsäläisen musiikkiperinteen tyylillisenä keskipisteenä. Näistä syistä päätin valita tutkimukseni kohteeksi vepsänkieliset *lühüdpajot*.

Vepsäläinen musiikkikulttuuri perustuu suurimmaksi osaksi suulliseen perinteeseen. Nykyään tämän perinteen voidaan nähdä katkenneen vepsänkielisten laulujen osalta. Tämä on ollut seurausta muun muassa siitä, että laulujen perinteiset käyttöyhteydet ovat kadonneet jo kauan sitten (Vinokurova 1998, 110). Vepsäläisten keskuudessa esimerkiksi juhlia ja häitä on vietetty jo kauan venäläiseen tyyliin, eikä niissä yleensä esitetä enää vepsänkielisiä lauluja. Nämä lähtökohdat ovat osaltaan johtaneet siihen, että olen työssäni päätyntä analysoimaan myös arkistomateriaalia, jonka tarkoituksena on ollut ”nähdä asiat menneiden sukupolvien eikä tutkijan oman tietoisuuden ajan kannalta” (Leisiö 1988: 22). Nykyään lauluja taitavat vain vanhemman sukupolven edustajat eikä vepsäläiskylissä enää juurikaan asu nuorempaa työikäistä väestöä (ks. esim. Saloniemi ym. 2005: 244).

Vepsäläiset ovat olleet tutkimuksen kohteena liki kaksi vuosisataa ja erityisenä kiinnostuksen kohteena on ollut heidän kielensä. Sitä vastoin heidän musiikkiperinteensä tutkiminen on ollut melkein olematonta niin Suomessa kuin muuallakin eikä käsillä olevan kaltaista tutkimusta ole aikaisemmin tehty.

Nykyään vepsänkielisiä lauluja voidaan pitää katoavana perinteenä, sillä vepsän kielen taitajien määrä on ollut laskussa aina 1900-luvun puolivälistä lähtien. Esimerkiksi vuonna 1926 vepsäläisten lukumääräksi ilmoitettiin 32 773 henkeä, kun taas vuoden 2002 väestölaskennan mukaan heitä olisi ollut jäljellä enää 8 284 henkeä. Näistä noin 6 000 ilmoitti puhuvansa vepsää. (Strogaltšikova 2005: 218.) Nykyään vepsä luokitellaan erittäin uhanalaiseksi kieleksi (Salminen 2007: 274).

Kieli- tai murre-erojen perusteella vepsäläiset jaetaan kolmeen ryhmään: etelä-, keski- ja pohjoisvepsäläisiin. Työssäni keskityn tarkastelemaan lähinnä keski- ja etelävepsäläisten lauluja. Tämä rajausta johtuu paljolti siitä, että varhaisempi tutkimusaineisto (Kettunen 1918; E. N. Setälä ja A. O. Väisänen 1916) koostuu juuri etelä- ja keskivepsäläisten alueilta tallennetuista näytteistä. Halusin verrata

tallentamiani lauluja niihin ja tästä syystä valitsin kenttäaineistostani sellaiset laulut, jotka oli tallennettu likimain samoilta seuduilta.

1.2 Lähtökohdat ja rajauksen muotoutuminen

Tutkimustyöni käynnistyi vuonna 2001, jolloin aloitin Euraasian Laulu - tutkimusprojektissa Tampereen yliopistossa. Projektin tavoitteena oli selvittää läntisen Euraasian indoeurooppalaisten, altailaisten ja uralilaisten kansojen perinteisten laululajien tyylillisiä ominaispiirteitä ja historiaa (ks. Leisiö & Niemi 2001 ja 2004).

Minua kysyttiin tähän projektiin jo vuonna 1999. Tuolloin tarkoitukseni oli perehtyä arkistoaänitteiden perusteella muutamaa Keski- ja Itä-Euroopan laulutyylien ominaispiirteisiin. Työ osoittautui kuitenkin käytettävissä oleviin resursseihin nähden liian suureksi ja tarkastelun kohde rajattiin pelkästään vepsäläisten lauluihin. Vepsäläiset liittyivät hyvin myös projektin asettamiin yleisiin lähtökohtiin, joista tärkeimpinä olivat maantieteellinen sijoittuminen (Länsi-Euraasia) ja kieli.

Projektin aikana tutustuin vepsäläisten musiikkiperinteiden venäläiseen tutkimukseen. Muun muassa pietarilainen Viktor Lapin vieraili Tampereella vuonna 2001. Hän esitteli tutkimuksensa teoreettisia lähtökohtia ja erityisesti soveltamaansa ”kaksikulttuurisuuden” ajatusta (Lapin 2001; ks. myös Lapin 1999). Hän määritteli kaksikulttuurisuus-käsitteen sellaisen kulttuurin muutosprosessin yhteyteen, jossa paikallisyhteisö alkaa käyttää esimerkiksi kahta kieltä jokapäiväisessä elämässään. Ajan myötä syntyy perinteen kaksikielisyys, jonka seurauksesta rituaaliset käytännöt vähitellen sulautuvat yhdeksi kokonaisuudeksi. Lapinin pitämä esitys vaikutti siinä mielessä työni kulkuun, että aloin tarkastella vepsäläisten lauluja ja niiden kautta ilmenevää kaksikulttuurisuutta (Eerola ja Niiranen 2002).

Kaksikulttuurisuus-idea oli pitkään työni yhtenä näkökulmana. Se tarjoaakin vepsäläisten kohdalla mielenkiintoisen tutkimusnäkökulman. *Lühidpajojen* kohdalla se voi ilmetä esimerkiksi kaksikielisyysnä. Tämä ei tarkoita pelkästään

sitä, että lauluja voidaan laulaa vepsäksi ja venäjäksi vaan myös sitä, että yhdessä laulussa saattaa esiintyä kumpaakin kieltä esimerkiksi niin, että säkeen alku on vepsää ja loppuosa venäjää. Myös juhlaperinteissä, joihin erilaiset laulut kiinteästi liittyvät, voidaan nähdä kaksikulttuurisuuden ilmentymiä. Esimerkiksi häissä saatetaan laulaa osa lauluista vepsäksi ja osa venäjäksi tai esittää venäläisiä ja vepsäläisiä lauluja eri yhteyksissä. (Lapin 2001; ks. juhlista Vinokurova 1998: 129–142.)

Alkuinnostuksen jälkeen koin kuitenkin kaksikulttuurisuuden tutkimisen itselleni liian työlääksi. Ensinnäkin se edellytti jo lähtökohtaisesti kahden erilaisen minulle vieraan kulttuurin – venäläisen ja vepsäläisen – tutkimista. Minun olisi pitänyt tutkia siis vepsäläisten laulujen lisäksi myös lähialueiden venäläisiä lauluja. Tämä olisi lisännyt huomattavasti työmäärää. Toiseksi itse käsitteen määrittelemisen tuntui oman työni kannalta ongelmalliselta². Vepsäläisalueiden läheisyydessä on nimittäin asunut jo kauan myös muita väestöjä kuten lyydiläisiä ja (aunuksen)karjalaisia. Lisäksi alueille on muuttanut paljon ihmisiä eri puolilta Venäjää ja entisen Neuvostoliiton alueilta. Eri väestöt ovat olleet koko ajan kosketuksissa toisiinsa, joten vepsäläisalueet vaikuttavat olevan kaksikulttuurisuuden sijaan pikemminkin monikulttuurisia.

Kaksikulttuurisuus-käsitteeseen liittyvien pohdintojen myötä aloin tarkastella kriittisemmin työni rajausta. Työni alkuvaiheessa tarkoitukseni oli tutkia vepsäläisten musiikkikulttuuria ja koota tietoa vepsäläisen musiikin perinnelajeista sekä keskittyä erityisesti lauluihin. Tutkimukseni edetessä varsinkin kenttätöiden yhteydessä paljastui, että vepsäläinen musiikkiperinne oli paljon monitasoisempi kuin aluksi oletin. Yksi monitasoisuutta lisäävä tekijä oli kaksikielisyys. Lisäksi tekemieni haastattelujen mukaan esimerkiksi *lühüdpajoja* oli ollut tapana laulaa niin, että ensin laulettiin säkeitä vepsäksi. Kun kaikki vepsänkieliset säkeet oli laulettu, jatkettiin laulamista venäjäksi. Toisinaan haastattelemani laulajat saattoivat itse kysyä haastattelujen yhteydessä, voivatko he laulaa myös venäjäksi. Syynä tähän on se, että useimmat ovat osanneet enemmän venäjän- kuin vepsänkielisiä

² Lapinin työssä kaksikulttuurisuus liittyy lähinnä siihen, miten vepsäläiset esittävät vanhoja venäläisiä lauluja, joita venäläisten keskuudessa ei ole enää esitetty pitkiin aikoihin.

lauluja. Kielellisten erojen ja kahden erikielisten laulujen tutkiminen tuntui haastavalta, joten päätin keskittyä pelkästään vepsänkielisiin lauluihin.

Tutkimukseni alkuvaiheessa jouduin tekemisiin useisiin eri laululajeihin viittaavan käsitteistön kanssa. Monet haastateltavistani puhuivat esimerkiksi pitkistä lauluista eli pitkistä *pajoista*, mutta kun pyysin heitä laulamaan, vain harva pystyi niitä enää muistamaan. Monet pitivät myös joitakin venäjänkielisiä lauluja vepsäläisinä (ks. myös Salve 1998: 127). Yleensä ne vepsänkieliset laulut, joita lopulta sain laulajilta tallennettua, olivat *lühüdpajoja*. Tämä perinne näyttikin olevan kenttämatkojeni aikaan oikeastaan ainoa aktiivikäytössä säilynyt vepsänkielinen perinnelaji. Tutkiessani arkistojen äänitteitä huomasin, että myös ne sisälsivät useimmiten juuri *lühüdpajoja*. Muita lajeja, kuten itkuja tai pitkiä *pajoja* (ks. Eerola 2005, Salve 2005: 103–108), oli huomattavasti vähemmän, jopa niin vähän, että arvelin ettei niistä olisi tutkimukseni aineistoksi. Näistä syistä aloin keskittyä vain *lühüdpajoihin*.

Tutkimuskohteen valintaan vaikutti luonnollisesti myös se, että *lühüdpajoja* on käsitelty vain hyvin vähän aikaisemmissa tutkimuksissa (Hakamies 1994:73; Salve 2005: 86). Vaikka aineistojen ja kenttätöni perusteella näytti siltä, että *lühüdpajo* on ollut suosittu laululaji vepsäläisten keskuudessa vielä 2000-luvun alussakin, se ei ole kuitenkaan kiinnostanut aikaisempia tutkijoita. Varsinkin suomalaiset perinteentallentajat ja kielentutkijat olivat suhtautuneet niihin samalla väheksyvällä tavalla kuin aikoinaan suhtauduttiin rekilauluihin (ks. rekilauluista Asplund 2006: 148–149). Yksi syy väheksyä *lühüdpajoja* tutkimuskohteena voi olla siinä, että niitä on pidetty venäläisperäisinä tai jopa venäläisten laulujen suoranaisina käännöksinä (esim. Salve 2005: 107). *Lühüdpajojen* mahdollinen venäläisperäisyys ei kuitenkaan tee niistä tutkimuksen kannalta vähempiarvoista lauluperinteen lajia muihin verrattuna.

Tilastojen mukaan vepsäläiskylissä asuu nykyään vakituisesti pääasiassa vanhempia eläkkeellä olevia naisia (ks. väestön ikäjakautumien kehityksestä: Strogaltšikova 2005: 228). Tämä on tullut konkreettisesti esiin myös itselleni kenttätöiden yhteydessä etsiessäni kylistä haastateltavia. Miehiä on vain yksinkertaisesti vähemmän kuin naisia.

Kaija Heikkisen (2006: 30) mukaan vepsäläiskyliä sukupuolijakauma on ollut jo pitkään epätasainen (ks. myös Saloniemi ym. 2005: 244; Eerola 2007: 131;

Väisänen 1916b: 6–7). Osittain syyt johtuvat 1930–1940-luvun vähemmistökansojen vainoista Neuvostoliitossa ja toisesta maailmansodasta, jolloin suurin osa vepsäläiskylien miesväestöstä kuoli rintamalla (Strogaltšikova 2005: 235). Nykyään yhtenä syynä miesten naisia suurempaan kuolleisuuteen ja lyhyempään elinikään pidetään runsasta alkoholinkäyttöä (Saloniemi & al. 2005: 244).

Tässä yhteydessä on syytä myös tuoda esiin niitä aiheita, joita en käsittele, mutta jotka ovat soveliaita myös jatkotutkimukselle. En ole tarkastellut muun muassa sitä, miten *lühüdpajot* eroavat venäläisistä *tšastuškoista* tai muiden paikallisperinteiden samantyyppisistä lauluista, kuten esimerkiksi karjalaisista *lühüdpajoista*. On kuitenkin todettava, että ensin on tehtävä alustavaa tutkimusta ennen kuin laajempaa vertailevaa tutkimusta on mahdollista toteuttaa. Tätä tutkimusta voidaan pitää vepsäläisen musiikkikulttuurin alustavana tutkimuksena, jonka jälkeen aineistoja voidaan verrata laajemminkin mittakaavassa lähialueiden lauluperinteisiin. Tietokonepohjaiset analyysimetodit tarjoavat nykyään mahdollisuuden vertailla laajoja aineistoja, kunhan aineistot saadaan samaan digitaaliseen formaattiin ja tutkijoiden käyttöön. Tämänkaltaista tutkimusta on tehty esimerkiksi Jyväskylän yliopistossa (ks. Eerola, T. ja Toiviainen 2005b). Aineistojen vertailua voidaan jatkaa kansainvälisesti, kuten Zoltán Juhász ja János Sipos (2009) ovat tehneet 16 eurooppalaisen ja aasialaisen kansanlaulutyylin melodisia muotoja vertailevassa tutkimuksessaan.

1.3 Tutkimuksen rakenne

Tutkimukseni jakautuu seitsemään lukuun, jotka koostuvat johdanto- ja päätelmäluvusta sekä viidestä artikkelista. Johdanto-osassa esittelen väitöskirjani keskeisimmät käsitteet, lähtökohdat, tutkimukseni rajauksen ja metodologista taustaa. Olen pyrkinyt välttämään päällekkäisyyksiä osajulkaisujen suhteen ja tästä syystä en ole johdannossa käsitellyt esimerkiksi niitä menetelmiin liittyviä asioita,

joita on jo selitetty osajulkaisuissa. Luvun päätelmäosassa tiivistän osajulkaisujen tulokset ja tarkastelen niitä yhtenäisenä kokonaisuutena.

Metodologia-luvussa (1.6) esitän syitä siihen, miksi päädyin valitsemini tutkimusmenetelmiin, minkälaisiin teoreettisiin ja metodologisiin ratkaisuihin niissä on päädytty sekä minkälaisia ongelmia näissä esiintyi. Koska työhöni liittyvissä osajulkaisuissa en ole aina pystynyt käsittelemään tutkimusaineistoja sillä tarkkuudella, mitä tutkimuksen tekeminen mielestäni edellyttäisi, olen johdannossa esitellyt tarkemmin myös koko tutkimusaineistoni (1.7). Pohdin myös sen validiteettia tämän tutkimuksen kannalta. Yleisesti ottaen artikkeleissa on käsitelty aineistoa vain siltä osin, kuin on ollut tarpeellista artikkelien spesifien tutkimuskysymysten kannalta. Osajulkaisuista ei saa todellista kuvaa esimerkiksi siitä, kuinka paljon ja minkälaista musiikkia tai millä kielellä vepsäläisten keskuudessa on laulettu. Artikkeleiden aineistojen kuvauksista ei myöskään saa kokonaiskäsitystä *lühüdpajojen* osuudesta koko tutkimusaineistossa.

”Vepsäläinen musiikkiperinne suomalaisten kielentutkijoiden aineistoissa” -artikkeli johdattelee vepsäläisen kielen ja kulttuurin tutkimushistoriaan ja aiempien tutkijoiden lähtökohtiin: kuinka ensimmäiset perinteenkerääjät ja kielentutkijat suhtautuivat vepsäläisten musiikkiin ja lauluihin, ja minkälaista aineistoa kerääjät saivat tallennettua. Artikkelin tarkoituksena on myös etsiä vastauksia siihen, miksi vepsäläisten laulut ovat jääneet tyystin tutkimatta.

Toisessa artikkelissa, ”Vepsäläisten lyhyiden *pajojen* metrinen malli ja sen toteutus”, tarkastelen *lühüdpajojen* metriikkaa ja lyriikkaa. Tarkoitukseni on ensinnäkin selvittää laulujen taustalla vaikuttavien metristen rakenteiden ominaisuuksia. Päättelen perinteisen metrianalyysin keinoin *lühüdpajojen* abstraktin rytmikaavan (ks. Leino 1982) säännöt. Näiden sääntöjen avulla pyrin selittämään sitä, miten ja missä kohtaa laulua laulaja voi varioida esitystään säilyttäen silti *lühüdpajoille* ominaisen tyylinmukaisen tulkinnan. Heikki Laitinen (2003: 245) kuvaa tätä termillä ”laulajan vapaus”, joka sallitaan tiettyssä kohdassa laulua ilman, että rikotaan kaavaa tai tyyliseikkoja.

Väitöskirjani kolmannessa artikkelissa ”Tietokoneanalyysi varhaisten äänitteiden nuotintamisen apuvälineenä” tarkastelen tutkimusaineistoni vanhimpia äänitteitä ja niiden analyysiin liittyviä ongelmia. Tarkoitukseni on analysoida *lühüdpajojen* melodioita ja metriä. Artikkelissani pohdin muun muassa sitä, voiko kuulonvaraisen

analyysin ratkaisuihin luottaa varsinkin, jos analysoitavana on teknisesti heikkolaatuisia ääninäytteitä. Miten kuulonvarainen analyysi eroaa tietokoneohjelmien avulla tuotetuista ratkaisuista ja mitä uutta tietoa tietokoneavusteisin menetelmin lauluista voidaan saada esiin? Mitä ongelmia tietokoneavusteinen musiikintutkimus sisältää? Analyyseissani tarkastelen yhtä tyypillistä *lühüdpajoa*, josta on tallennettu kolmen eri esittäjän versiot. Vertaan lopuksi tietokoneavusteisin menetelmin tekemiäni nuotinnoksia Heikki Laitisen ja A. O. Väisäsen 1960-luvulla kuulonvaraisesti tekemiin nuotinnoksiin.

Neljännessä artikkelissa ”Keski- ja etelävepsäläisten lyhyiden pajojen musiikillisia piirteitä varhaisista äänitteistä nykypäivään” jatkan laulujen musiikkianalyyttistä tarkastelua. Analysoin laulujen melodioiden rytmien jäsentymistä, muotoa sekä asteikkoja ja tuon esiin sen, kuinka ne esiintyvät lauluissa. Tarkasteluni perustuvat kahden eri aikoina tallennetun aineiston tilastolliseen vertailevaan analyysiin. Perimmäisenä tarkoitukseni on vertailla eri aikoina ja samoilta seuduilta tallennettujen *lühüdpajojen* tyylillisiä piirteitä. Mitä muutoksia lauluissa on tapahtunut 80 vuoden aikana? Mitä johtopäätöksiä aineiston avulla voidaan tehdä? Tarkoitukseni on myös muodostaa yleiskuva *lühüdpajojen* musiikillisista piirteistä.

Viidennessä artikkelissa ”Examination of stylistic traits in sound production of the Veps lühüd pajo songs using computer-aided music analysis” analysoin *lühüdpajojen* äänentuotollisia piirteitä tietokoneavusteisin menetelmin. Pääasiallisena tavoitteenani on selvittää, millä tavalla *lühüdpajoja* esitetään. Minkälainen on lauluissa käytetty äänenmuodostus, miten voimakkuus vaihtelee laulujen aikana ja miten laulut aloitetaan sekä lopetetaan? Analyysissani jaan laulut kahteen ryhmään haastatteluista saamieni kuvausten ja tekemiäni havaintojen perusteella. Lyhytkestoiset ja tempoltaan nopeat *lühüdpajot* ovat yleiskäyttöisiä. Vastaavasti hitaampia ja kestoiltaan pidempiä lauluja käytetään enemmän työlauluina. Vertailen näiden kahden erityylisten *lühüdpajon* laulamistyylejä ja selvitän sitä, miksi ja kuinka ne eroavat toisistaan äänenmuodostuksen ja äänenkäytön kannalta. Äänenmuodostusta tarkastelen keskiarvospektrien (LTAS) ja äänenkäyttöä spektrogrammien avulla.

1.4 Vepsäläiset tutkimuksen kohteena

Olen kirjoittanut vepsäläisistä työhöni liittyvissä osajulkaisuissa (Eerola 2003: 102–103; 2008: 223; 2009: 64–66) vain pintapuolisesti. Heistä on ilmestynyt kattavia yleisesittelyjä myös suomeksi (Saressalo 2005; Heikkinen ja Mullonen 1994), joista löytyy tarvittaessa lukijalle lisätietoa vepsäläisten historiasta, vepsäläisiä käsittelevistä kansatieteellisistä tutkimuksista sekä väestön kehityksestä ja kulttuurista (esim. juhlat). Näitä temaattisia alueita en ole käsitellyt tässä työssä kovinkaan laajasti.

Edellä mainittujen teosten lisäksi vepsäläisistä löytyy yleisesittelyjä Karjalan tasavallassa ilmestyneessä *Punalippu-lehdestä* (2/1989; Vepsä-teemanumero) sekä vuoden 1999 *Careliasta*³ (10/1999). Molemmissa lehdissä käsitellään osittain samoja asioita kuin Saressalon (2005) toimittamassa kirjassa. Mielenkiintoisia ovat varsinkin keskustelut, joissa käsitellään vepsäläiseen kansalliseen identiteettiin liittyviä asioita ja ihmisten arkipäivän kokemuksia. *Carelia*-lehdessä ilmestyy edelleen silloin tällöin kirjoituksia, joissa käsitellään vepsäläisiä. Ajankohtaisista asioista ja tapahtumista voi lukea myös osittain vepsäksi ja osittain venäjäksi ilmestyvästä *Kodima*⁴-nimisestä sanomalehdestä. Lehti ilmestyy kerran kuussa ja sitä on jaettu ilmaiseksi vepsäläisiin koteihin.

Viimeaikaisista tutkimuksista on syytä mainita vielä Kaija Heikkisen (2006; ks. myös Heikkinen 1998) ”Metsänpelko ja tietäjänaiset – vepsäläisnaisten uskonto Venäjällä”. Tutkimus keskittyy kuvaamaan naisten harjoittamaa uskonnollista perinnettä, jota he ovat aikojen kuluessa muokanneet omanlaisekseen. Teoksesta saa käsityksen siitä, miten kylien toiminta ja perinteen jatkuvuus ovat nykyään lähestulkoon kokonaan naisten harteilla. Tutkimus liittyy monella tapaa työhöni, sillä myös omassa tutkimuksessani kohteena on vepsäläisnaisten ylläpitämä kulttuurimuoto. Lisäksi Heikkinen (2006: 35–40) on esitellyt kattavasti venäläisten varhaisempia tutkimuksia vepsäläisistä.

³ *Punalippu*-lehden nimi vaihtui vuonna 1990 *Careliaksi*.

⁴ *Kodima*-lehden vaiheista on kirjoittanut Nikolai Fomin (1999: 58–61). Lehteä voi lukea myös verkkoversiona: <http://kodima.rkperiodika.ru/> (luettu 27.8.2010) ja se löytyy myös esimerkiksi Helsingin yliopiston kirjastosta.

Aleksandr Terjukov (2005: 25–28) on käsitellyt joitakin venäläisten tekemiä tutkimuksia Saressalon (2005) toimittamassa julkaisussa. Heikkisen (2006: 36) mukaan suurin osa vanhemmista venäläiskirjoituksista on kansatieteellisiä kuvauksia, joihin on usein sisältynyt kannanotto alueiden kehittämiseen. Tällainen on esimerkiksi S. Makarjevin (1931) kirjoittama *Vepsäläiset – Lyhyt kansatieteellinen kuvaus*, joka oli alkuperin julkaistu venäjäksi.

Makarjev oli vepsäläissyntyinen neuvostoajan tutkija, jota voidaan pitää 1930-luvun vepsäläistutkimuksen keulahahmona. Hän joutui myöhemmin Stalinin terrorin uhriksi. (Terjukov 2005: 27.) Makarjev on kirjoittanut useita tutkimuksia, joita on esitelty hänen muistolleen julkaistussa teoksessa (toim. Vinokurova 1999).

Makarjevin (1931) kirjoittamassa kansatieteellisessä kuvauksessa käsitellään vepsäläisten väestörakenteen kehitystä eri aikoina, asuinseutujen luontoa, asuinoloja, elinkeinoa, ravintoa, vaateusta, liikennevälineitä, uskontoa ja yhteiskunnallista sekä taloudellista elämää. Jopa musiikista ja juhlimisesta on joitakin mainintoja. Teoksen tyyli on arvottava. Makarjev (1931: 22) esimerkiksi kuvaa vepsäläisten elintapoja ”alkeellisiksi” ja uskontoa ”hataraksi”. Hänen mukaansa he eivät ole ”kovinkaan vaativiaisia ruokaansa nähden” mutta silti he ”kuluttavat juhlissa paljon ruokavarastojansa” ja tekevät tämän takia velkaa. (Makarjev 1931: 22–35.)

Teoksen rivien välistä voidaan hahmotella syitä esimerkiksi siihen, miten on mahdollista, että vepsän kieli ja kulttuuri ovat säilyneet. Yhtenä syynä voidaan pitää seudun luontoa, joka ei ole houkuttellut muualta ihmisiä näille alueille. Makarjevin mukaan vepsäläisten asuinalueet ovat karuja ja soveltuvat huonosti maanviljelyn harjoittamiseen. (Makarjev 1931: 6–8.) Karun luonnon lisäksi vepsäläisten asuinalueille ei ole ollut kunnollisia kulkuteitä (Makarjev 1931: 28).

Elinolosuhteiden takia vepsäläisten on ollut pakko lähteä etsimään elantoaan muualta. Makarjevin mukaan lähtijöitä on ollut keskimäärin yksi henkilö taloutta kohden (Makarjev 1931: 13). Teoksessa ei mainita sitä, kumpaa sukupuolta lähtijät ovat olleet. Toisaalta tekstin pohjalta ei ole vaikea päätellä sitä, että naiset ovat jääneet hoitamaan taloutta miesten lähtiessä muualle töihin. Makarjev kirjoittaa esimerkiksi näin: ”vepsäläisnainen on miestä huomattavasti valistumattomampi” ja hän on jäänyt ”entiseksi tsaarinaikaiseksi vanhaksi ’akaksi’”. Toisaalta Makarjev

ennusti, että vallankumouksen seurauksesta tulevaisuudessa naiset tulevat ”kohoamaan toisten, kulttuurisempien⁵ piirien naisten tasolle⁶”. (Makarjev 1931: 37–39.)

Vaikka vepsäläisiä on tutkittu aina 1800-luvun alusta alkaen ja heistä on julkaistu useita antropologisia, arkeologisia (ks. Kotshkurkina 2005: 31), paikannimi- (Mullonen 1994), kieli- (ks. esim. Zaitseva⁷ 1994: 51–58; Kettunen 1943) ja kansatieteellisiä (Makarjev 1931; Pimenov ja Strogalštšikova: 1994: 26–29) tutkimuksia, voidaan silti yhä sanoa, että varsinkin vepsäläisten historiasta tiedetään varmuudella edelleenkin vähän. On esimerkiksi mahdollista, että vepsäläisistä oli varhaisissa historiallisissa lähteissä käytetty useita erilaisia nimityksiä, kuten *ves*, *vas*, *wizzi*, *visunnus*, *vasinabronkas* (esim. Kotshkurkina 2005: 30; Saressalo 2005: 15–16), *tšuudit*, *tšuharit*, *čud*, tai *čuhar*. Toisaalta ei ole myöskään varauksettoman varmaa oliko edellä mainituilla etnonymyillä aina tarkoitettu juuri vepsäläisiä. (Grünthal 1997: 99–103; Kotshkurkina 2005: 30)

Vepsäläisten taustan selvittäminen vanhoista kirjoituksista on ollut ongelmallista myös siitä syystä, ettei heihin viittaavia nimiä esiinny kronikoissa vuoden 1000 jälkeen. Vanhimmassa eli Nestorin kronikassa *vesit* mainitaan vuosien 853–862 aikana, mutta tämän jälkeen nimeä ei enää esiinny. *Veseihin* liittyi toinen etnonymy valkeajärveläiset, joka viittaa heidän asuinpaikkaansa. Se esiintyy vielä vuoden 1071 kohdalla. Käsitteiden katoamiseen oli mahdollisesti syynä se, että *vesiläisistä* tuli venäläisissä lähteissä *tšuudeja*. On myös arveltu, että käsitteiden katoamiseen olivat vaikuttaneet slaavilaisten uudisasukkaiden aluevaltaukset ja niistä seuranneet sulautumisprosessit. Niiden yhteydessä monet vepsäläiset olivat vaihtaneet kielensä ja muuntuneet myöhemmin venäläisiksi. (Kotshkurkina 2005: 30; ks. myös Nestorin kronikka 1994: 17 [1116].)

Vepsäläisten katoamiseen historiankirjoista liittyy myös uskonnollisen elämän muutos. Toisaalta vepsäläisillä ei ole ollut omaa kirjakieltä ennen 1930-lukua (Zaitseva: 2005b: 152–161), joten arkeologinen aineisto on ollut ainoa heidän varhaisesta historiastaan ja kulttuuristaan kertova lähde. Kun 1200-luvulla

⁵ Minulla ei ole ollut Makarjevin alkuperäistä venäjänkielistä teosta. Suomenoksessa ovat jotkut sanat voineet muuttua, kuten ”kulttuurisempien” (vrt. kul’turnyj ’sivistynyt’).

⁶ Lainattu suoraan Makarjevin (1931) suomennetusta kirjasta.

⁷ Joidenkin venäläisten kirjoittajien (erit. Zajtseva, Strogalštšikova) nimistä esiintyy kirjallisuudessa erilaisia kirjoitusasuja. Olen kuitenkin kirjoittanut siteeraamieni kirjoittajien nimet lähdeostosten kirjoitusasujen mukaisesti.

hautaustapa muuttui kristilliseksi, arkeologista aineistoa ei enää tullut ja vepsäläiset "hävisivät". (Saksa 1998: 125.)

Vepsäläisten "uudelleenlöytymisen" (ks. Eerola 2007: 121) jälkeen 1800-luvulta lähtien on tuotu useissa lähteissä esiin myös se, ettei vepsäläisillä ollut yksiselitteistä tapaa määrittää itseään tai läheisiä kansoja. He ovat käyttäneet itsestään erilaisia nimityksiä, kuten *vepsäläinen*, *tähine*, *tägalaine* sekä venäläisperäiset *lüdinik* ja *lüdilaine*. Nimitysten on arveltu johtuneen lähinnä siitä, että alueet olivat voineet olla melko rauhassa ulkopuolisilta eikä tarvetta luokitteluun ollut syntynyt. (Grünthal 1997: 97-99; ks. myös Saksa 1998: 125.) Myös nykypäivänä saattaa tavata vepsäläisiä, jotka sanovat olevansa vepsäläisiä mutta esimerkiksi puhuvansa lyydiä (*pagišta lüdikš*).

Grünthalin mukaan *vepsän* etymologia pysyy edelleen hämäränä. Sanan nykyisen käytön ja vanhojen lähteiden perusteella näyttää kuitenkin siltä, että etnonyymi (vepsä ja siihen rinnastettavat muut käsitteet) oli alkujaan viitannut ihmisiin. Käsite on todennäköisesti itämerensuomalaista alkuperää, sillä nimitys oli jo venäläisten kronikoiden aikaan muuttunut erisnimeksi. Tämä viittaa siihen, että se on vanhaa ei-slaavilaista perua, kuten muutkin *Nestorin kronikassa* (1994 [1116]) mainitut itäbalttilaiset etnonyymit. (Grünthal 1997: 112.) Tässä tapauksessa ne olivat muuttuneet vepsäläisten asuinseutuihin viittaaviksi paikannimiksi. Mainittakoon tässä yhteydessä, että E. A. Tunkelo (1946: 1–2) käytti termiä "Vepsäjä" kuvaamaan vepsää puhuvan väestön kielimaantieteellisestä asuma-alueesta.⁸ Tätä hän perusteli sillä, ettei vepsäläisalueilla ollut selviä kansatieteellisiä tai valtiollisia rajoja, eikä tästä syystä alueilla ole ollut omaa nimeä.

Lassi Saressalon (2005: 19) mukaan on vaikea sanoa, voidaanko nykyään enää puhua yhtenäisestä vepsäläisestä kulttuurista. Zaitsevan (1994: 13) mukaan vepsäläiset olivat jo kauan asuneet hajallaan usean eri hallintoalueen alueilla. Tämän seurauksesta heillä ei ole ollut mitään virallista organisaatiota, joka olisi edustanut heidän tarpeitaan. Valtiovalta ei ole ollut kiinnostunut kansan kehityksestä ja tämä on alkanut vaikuttaa myös kansan itsetuntoon. Vepsäläiset ovatkin Zaitsevan mielestä "ajautuneet kriittiseen tilaan", jossa kansa alkaa luopua omasta

kansallisuudestaan”. (Zaitseva 1994: 13.) Monet nuoret haluavatkin nykyään muuttoasiakirjoihin merkittävän kansallisuudekseen mieluummin venäjän kuin vepsän. Saressalo kirjoittaaakin, että suurin ongelma vepsäläiskulttuurin elossa pitämisessä on vepsäläisväestö itse (Saressalo 2005: 24; ks. myös Pimenov ja Strogalštšikova 1994: 35; ks. myös Miekka 2002: 129–130).

On totta, että vepsäläiskulttuurin elossa pitämisestä vastaavat ensi sijassa vepsäläiset itse, mutta asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen. Kenttämatoikoillani kuulin monilta, kuinka syrjäseutujen elinolosuhteet ovat käyneet päivä päivältä hankalammiksi. Esimerkiksi työpaikat ovat vähentyneet Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen erityisesti syrjäseuduilta. Tästä on seurannut se, että ihmiset muuttavat kylistä kaupunkeihin. Tämä on taas vaikuttanut kylien palveluiden, kuten terveydenhoidon, joukkoliikenteen ja koulutuksen vähentymiseen.

Vepsäläiset kuuluvat Venäjän etnisiin vähemmistöihin. Liebkindin (1988, 37) mukaan etninen ryhmä on historiallinen kulttuuriryhmä, jolla on yhteinen biologinen tai kielellinen tausta, vaikka se ei enää näkyisikään ryhmän jäsenten jokapäiväisessä elämässä. Veli-Pekka Lehtolan (1997: 87) mukaan etnisyys voidaan nähdä myös kulttuuri-ilmionä, joka erottaa ryhmät ja yhteisöt toisistaan. Kriteereinä pidetään tavallisesti kieltä, yhteisön rakennetta, tapakulttuuria, perinnevarastoa, aineellista ja henkistä elinkeinorakennetta sekä yhteenkuuluvaisuutta muiden vastaavia ilmiöitä korostavien yksilöiden kanssa. Tässä valossa vepsäläiset ovat kansa, jota yhdistää oma kieli. Kieltä voidaan pitää tässä yhteydessä tärkeimpänä vepsäläisyyden merkinä. Oman kielen käyttö tulee esiin erityisesti suullisena perinteenä, jossa kielen rakenne ja sanavarasto sekä foneemien ääntäminen antavat lauluille omanlaisensa sävyn. Kieli yhdistää myös laulajia ja kyliä, joissa laulut on laulettu.

⁸ Tunkelon (1946: 2) mukaan venäläiset tutkijat ja matkailijat ovat käyttäneet nimeä *Tšuharia*, siitä osasta vepsäläisten aluetta, joka keisarivallan aikana kuului Novgorodin läänin Tihvinän kihlakuntaan. Alueen asukkaita he kutsuivat *tšuhareiksi*.

1.4.1 Vepsän kieli ja sen käyttö

Vepsän kieli on kiinnostanut suomalaisia kielitieteilijöitä jo 1800-luvun alusta lähtien. Alkusysäyksen tähän antoi A. J. Sjögren⁹, joka kohtasi tutkimusmatkallaan vuonna 1824 Aunuksen kuvernementissa ”suomalaista väestöä, jota paikalliset venäläiset kutsuivat *tšuideiksi*” (Sjögren 1955: 114–115). Sjögren epäili, että nämä olivat eri kansaa kuin kronikoissa mainittu *ves*-kansa vaikka he käyttivät itsestään nimitystä vepsäläiset (ks. Ahlqvist 1986 [1859]: 105–106)¹⁰. Myöhemmin August Ahlqvist (1986 [1859]: 105–106) kritisoi Sjögreniä, että tämä ei ”ottanut vaaria rahvaan kielessä käytettävistä nimistä, vaan päättää hän venäläisiä nimiä alkuperäisiksi ja niiden antajia maan ensimmäisiksi asujiksi”. Ahlqvistin mielestä vepsäläiset olivat kronikoissa mainittu *wes*-kansan jälkeläisiä, sillä useat todisteet viittasivat tähän. Hänen mukaansa ”Wessi eli Wessä ei ollut muuta kuin Wenäläisen kielellä pehmennyt nimi Wepsä”. Myös Hjalmar Wladimir Basilier (1890: 61–62; ks. Eerola 2007: 127–128) kritisoi samasta aiheesta Sjögreniä.

Suomessa 1800-luvun alku oli aikaa, jolloin poliittiset muutokset (autonomian aika) ja kansallisromantiikan aatteet tekivät suomen kielen kehittämisen ajankohtaiseksi. Varsinkin suomalaiset kielitieteilijät innostuivat vepsästä sen vuoksi, että he olettivat vepsän olevan turmeltumatonta ”alkusuomea” (Anttila 1931: 185). Kielentutkimuksen myötä vepsäläinen kulttuuri sai jonkin verran huomiota osakseen. Kiinnostus perinteisiin tyrehtyi kuitenkin nopeasti siihen, ettei vepsäläisiltä löydetty klassiseen kalevalamittaan pohjaavaa runoutta (Heikkinen 2006: 47; Salve 2005: 103; Eerola 2007).

Nykyään vepsäläiset luokitellaan suomalais-ugrilaisiin kansoihin, jotka yhdessä samojedikieliä puhuvien kansojen kanssa kuuluvat uralilaiseen kieliperheeseen (Hajdú 1975: 11–13). Näitä kansoja yhdistää kielisukulaisuus, jolla tarkoitetaan sitä, että kielten voidaan osoittaa tai otaksua juontuvan yhteisestä alkumuodosta (Joki 1972: 25–26), tässä tapauksessa uralilaisesta kantakielestä. Suomalais-ugrilaisten kansojen yhteys perustuu siis pääasiassa siihen, että näiden kansojen kielet ovat

⁹ Anders Juhana Sjögren (1794–1855).

sukua toisilleen. Kielisukulaisuus ei ole sama kuin biologinen (geneettinen) sukulaisuus (Virtaranta 1995: 17; Wiik: 2002: 28–29).

Vepsäläiset kuuluvat kielensä perusteella suomalais-ugrialaisten kielten itämerensuomalaiseen ryhmään (mm. Petuhov 1995: 387; Hajdú 1975: 13; Virtaranta 1983: 175). Tähän kieliryhmään kuuluvat myös suomi, karjala, lyydi, vatja, inkeri, viro ja liivi (Virtaranta 1983: 175). Uudemmissa luetteloissa esiintyy edellisten lisäksi myös aunuksen kieli (esim. Karlsson 2003: 266–267). Suhteessa suomeen itämerensuomalaisten kansojen kielet ovat sen lähisukukieliä.

Vepsän kielentutkimusten alkuvaiheista lähtien on useissa kirjoituksissa tuotu esiin huoli siitä, kuinka kauan vepsän kieli tulee säilymään (ks. Eerola 2007: 123; Pimenov ja Strogaltšikova 1994: 24). Yhtenä syynä huolenaiheisiin on pidetty kirjakielen puuttumista. Neuvostoliitossa luotiin 1930-luvulla useimmille vähemmistökielille latinalaiseen aakkostoon pohjautuva kirjakielijärjestelmä. Myös vepsälle luotiin kirjakieli, jonka opetus tosin jäi vain muutaman vuoden (1932–1937) kestäneeksi jaksoksi. (Zaitseva: 2005b: 152–161; 1994b: 51–55.) Vuonna 1937 ei-venäjänkielisten kansojen aakkosia alettiin muuttaa kyrillisiksi. Aakkosten vaihtoprosessissa kärsivät Neuvostoliiton pienkansat, joita varten ei kehitetty soveltuvia aakkosia. Tämä tarkoitti käytännössä vepsän kirjakielen lakkauttamista. Lisäksi omakielinen kirjallisuus poistettiin koulukirjastoista. (Strogaltšikova 2005: 221–223.) Vasta 1980-luvun lopussa kirjakielen kehittäminen aloitettiin uudestaan (Zaitseva: 2005b: 158), mutta vaikka kirjakieli koki tuolloin uuden nousun, sen kehittäminen käynnistyi kaikesta päätellen liian myöhään. Esimerkiksi Pimenovin ja Strogaltšikovon (1994: 34) mukaan vepsäläiset valitsevat nykyään kielekseen yhä useammin pelkästään venäjän ja kielenvaihdon myötä vepsäläiset kokevat itsensä venäläisiksi. Tämän on nähty johtuvan Venäjän assimilaatiota suosivasta vähemmistöpolitiikasta ja välinpitämättömyydestä vepsän kielen kehittämistä kohtaan. Lisäksi vepsäläiset on usein jätetty pois virallisista tilastoista, mikä on myös vaikuttanut kielteisesti kansan itsetuntoon. (Pimenov ja Strogaltšikova 1994: 34.)

Vepsäläisten itsetunnosta ja tulevaisuuden näkymistä kirjoitti myös Nina Zaitseva (1994: 13). Hän totesi, että vepsäläisillä ei ole koskaan ollut minkäänlaista

¹⁰ Ahlqvist (1986 [1859]: 105) viittaa Sjögrenin (1861) kirjoittamaan kaksiosaiseen teokseen *Über die älteren Wohnsitze der Jemen: ein Beitrag zur Geschichte der Tschudischen Völker in*

autonomista asemaa eikä omaa hallintoa, joka olisi edustanut heitä. Lisäksi heidän asuinalueensa on pirstottu piirikunta- ja aluerajoin seitsemään osaan. Tämä ei ole voinut olla vaikuttamatta kansan identiteettiin ja sen saamaan kansalliseen arvostukseen. Tämän seurauksesta esimerkiksi omaa kieltä ei enää siirretä seuraavalle sukupolvelle.

Kymmenisen vuotta myöhemmin Strogaltšikova (2005b: 179) raportoi asenteiden muutoksesta. Vepsänkielisten oppikirjojen, kirjallisuuden, *Kodima*-lehden ja pätevien työntekijöiden kouluttaminen kouluille, radioon ja televisioon ovat syitä siihen, että vepsäläisten suhtautuminen omaan äidinkieleensä on kahden vuosikymmenen aikana muuttunut.

Vaikka vepsäläisten omat asenteet ovatkin muuttuneet, vepsää puhuvien tilastot eivät näytä suotuisilta kielen tulevaisuuden kannalta. Vuoden 2002 väestölaskennan mukaan vepsäläisiä olisi yli 8000, joista sujuvasti puhui kieltä vain 10% (Strogaltšikova 2005: 218). Uusimpien tutkimusten mukaan näyttää myös siltä, ettei vepsää enää opi ensikielenään yksikään lapsi, joten kielen siirtyminen sukupolvelta toiselle on katkennut. Venäjän kielen vaikutus näkyy vahvana vepsän kaikilla osaluueilla. (Puura 2007: 7–8.) Kuvaavaa on myös se, että vuonna 2000 vepsä luokitettiin ”uhanalaisten” kielten joukkoon (Lappalainen 2000: 9) mutta jo vuonna 2007 ”erittäin uhanalaisten” kielten joukkoon (Salminen 2007: 274).

Vaikka vepsänkielistä kirjallisuutta on julkaistu ja sitä julkaistaan koko ajan lisää, voidaan kuitenkin sanoa, että vepsä on tälläkin hetkellä ennen kaikkea puhuttu kieli. Lisäksi monet iäkkäät vepsänpuhujat eivät ole olleet missään tekemisissä kirjoitetun vepsän kanssa.¹¹ (Puura 2007: 7–8.) Saman ilmiön olen kohdannut itsekin kenttämatoillani. Varsinkaan vanhemmat vepsäläiset eivät osaa lukea latinalaisin aakkosin kirjoitettua vepsää. Kirjoittaessaan he käyttävät mieluummin kyrillisiä kirjaimia ja useat heistä ovat esimerkiksi kirjoittaneet vepsänkieliset laulun sanat muistiin kyrillisin aakkosin.

Ollessani vuonna 2002 elokuussa keskivepsäläisen Vilhalin kylän koulun 70-vuotisjuhlassa, sain konkreettisesti nähdä sen, millaista vepsän käyttö nykyään on.

Russland.

¹¹ Virallisesti vepsää kirjoitetaan latinalaisin aakkosin. Vepsän kirjakielen opettamista kokeiltiin Neuvostoliitossa vuosien 1932–1937 aikana. Vepsänkielisten kirjojen julkaiseminen ja opetus vepsän kielellä lopetettiin vuoden 1937 lopulla. (Zaitseva 1994b: 53–54.)

Juhlatilaisuus alkoi virallisella osuudella, jossa pidettiin puheita, kuunneltiin koulun entisten oppilaiden muisteluja ja esiteltiin uudet ensimmäisen luokan oppilaat. Tilaisuus kesti hieman yli tunnin, jonka jälkeen ohjelmanumerona oli musiikkia. Paikalle oli tilattu pohjoisvepsäläisestä Šoutarvin (myös veps. Šoutjärv) kylästä muusikko, joka lauloi taustanauhan säestyksellä venäläisiä iskelmiä. Vaikka virallisten puheiden aikana puhuttiin myös vepsän opetuksesta, ei koko juhlatilaisuuden aikana lausuttu yhtä ainutta vepsän sanaa.

1.4.2 Vepsäläisten asuinalueet ja työssäni esiintyvien kylien sijainnit

Olen aikaisemmissa kirjoituksissani käsitellyt jonkin verran vepsäläisten nykyisiä asuinalueita (Eerola 2003, 2008 ja 2009; ks. osajulkaisut II, III ja IV). Nämä kuvaukset ovat perustuneet Heikkisen ja Mulloksen (1994) sekä Saressalon (2005) toimittamien teosten tietoihin. Vaikka teokset ovat varsin kattavia, vepsäläisten asuinalueista ei ole olemassa tällä hetkellä kunnan karttoja. Nykyisistä kartoista ei myöskään löydy enää vanhempia vepsäläiskyliä. Esimerkiksi Pžarvin tai Ladvin kylää ei löydy enää uusimmista kartoista. Tähän on syynä muun muassa se, että joidenkin kylien nimiä on venäläistetty. Toisaalta joitakin kyliä on vain jätetty merkittämättä karttoihin, mahdollisesti sen takia, että niiden asukasmäärät ovat nykyään hyvin pieniä. Melko hyvän käsityksen vepsäläisten asuinalueista saa vanhemmista kartoista. Tällainen on esimerkiksi E. A. Tunkelon ja Eino Leskisen (1946) laatima *Vepsäläisten asuma-alueiden kartta*, jolla useimmat vepsäläiskylät ovat näkyvissä. Nykypäivän valossa kartan ongelmana on muun muassa se, että joitakin pieniä kyliä (esim. Šimgärv ks. Kartta 1, no. 30) lakkautettiin sotien jälkeen ja joitakin uusia perustettiin (esim. Kurba). Nämä eivät näy Tunkelon ja Leskisen alkuperäisessä kartassa.

Nykyään vepsäläisten asuinalueista puhuttaessa käytetään kielentutkijoiden tekemää jakoa, jossa vepsäläiset jaetaan murre-erojen¹² perusteella kolmeen ryhmään eli etelä- ja keskivepsäläisiin sekä pohjoisen äänisvepsäläisiin.¹³ Vepsäläisten asuinalue ei ole yhtenäinen (Kartta 1). Pohjoisvepsäläiset (Kartta 2) asuvat Karjalan tasavallassa Äänisen lounaisrannalla olevalla kapealla alueella. Keskivepsäläisten (Kartta 3) asuinalueet sijaitsevat Leningradin ja Vologdan lääneissä. Etelävepsäläiset (Kartta 3) kuuluvat asuinalueidensa mukaan Leningradin läänin Boksitogorskin kuntaan. (Kotshkurkina 2005: 30.)



Kartta 1. Vepsäläisten asuinalueet. Alkuperäinen karttakuva: Beaumont, Fogelberg ja Pohjanmies (1977: 1273). Kuvan muokkaus Jari Eerola.

Arkeologisten tutkimusten perusteella on esitetty, että vepsäläisiä olisi ennen asunut paljon nykyisiä alueita laajemmalla alueella. Hautaustapojen, löytyneiden esineiden ja asuinrakennusten jäänteiden perusteella näyttää siltä, että vepsäläisiä olisi ollut Valkeajärven (Kartta 1) lounais- ja kaakkoisosan alueilla asti. Tämän seudun on arveltu olleen ves-heimon synnyinseutua, josta he olivat vähitellen levittäytyneet pohjoisemmaksi. (Kotshkurkina 2005: 30–33.)

¹² Murre-erot ovat Pimenovin ja Strogalštšikovan (1994: 20) mukaan vähäisiä ja tästä syystä eri murteiden edustajat pystyvät keskustelemaan keskenään. Tunkelo ei puhu kirjassaan murre-eroista vaan hän kirjoittaa, että ”jaon perusteena ovat pääasiallisesti vepsän kielessä eri seuduilla ilmenevät erilaisuudet” (Tunkelo 1946: 2).

¹³ Tunkelo (1946: 2–12) jakaa vepsäläisten asuinalueet neljää osaan: Äänis-Vepsäjä, Keski-Vepsäjä (Ojatin alue) ja Etelä-Vepsäjä sekä Itä-Vepsäjän, jossa vielä 1800-luvulla asui vepsäläisiä.

Vepsäläisiä arvellaan myös asuneen kaivausten perusteella Laatokan kaakkoisosassa vaikka tästä ei kirjallisissa lähteissä ole mainintoja. Sitä vastoin on todennäköistä, että vepsäläisiä eli pitkään Äänisen pohjois- ja itäpuolella alueella, joka ulottui Vytegrasta Puutoiseen (ven. Pudoži). (Kotshkurkina 2005: 30–33.) Paikannimitutkimusten perusteella on päätelty, että vepsäläisten alue olisi ennen käsittänyt Äänisen ja Laatokan välillä olevan Aunuksen kannaksen ja koko Äänistä ympäröivän alueen. Etelässä se olisi ulottunut Valkeajärvelle aina Volgan vesistön jokien yläjuoksulle. (Mullonen 2005b: 57.)

Vepsäläisiin liittyvissä kirjoituksissa on tuotu esiin myös kauppapaikkana tunnettu Bjarmaland eli Bjarmien maa, joka tunnetaan vanhoista skandinaavisista kirjallisista lähteistä, saagoista. (ks. Saressalo 2005: 13). Se, missä kyseinen paikka tarkalleen ottaen sijaitisi, ei ole varmaa. Abraham Orteliuksen vuonna 1570 julkaisemassa teoksessa *Theatrum Orbis Terrarum* esiintyy korografinen¹⁴ kartta, jonka mukaan Bjarmia oli Vienenmeren rannalla. Kartan kartografisina lähteenä Ortelius mainitsee vain Olaus Magnuksen, mutta on arveltu, että kartan piirtämisessä olisi käytetty myös muita lähteitä. (Mingroot & Ermen 1988: 26–27.) Se, miksi bjarmit ja vepsäläiset usein mainitaan samassa yhteydessä, johtuu lähinnä Martti Haavion (1965) teoksesta, missä hän, kuten Saressalo toteaa ”uskaltautuu yhdistämään nämä viikinkien tapaamat kauppamiehet, bjarmit vepsäläisiksi” (Saressalo 2005: 13). Mervi Koskela Vasaru (2008) on tarkastellut Bjarmiaa ja suomensukuisten kansojen yhteyttä väitöskirjassaan. Koskela Vasaru (2011) suhtautuu suurella varauksella ajatukseen, ”yhdistää vepsäläiset suoraan bjarmeihin siitäkin huolimatta vaikka eräät keskiaikaiset arkeologiset löydöt Kuolan niemimaalla viittaavat esinemuotojen perusteella myös yhteyksiin Laatokan kaakkoisosan alueelle, joka tunnetaan vepsäläisalueena”. Hän myös lisäsi, että ”vepsäläisiä ei nykytietojen mukaan ole elänyt Vienenmeren alueella tai Kuolan niemimaalla”.

Olen koonnut kaikkien työssäni esiintyvien vepsäläiskylien nimet ja niiden suomen- sekä venäjänkieliset vastineet alla olevaan taulukkoon (Taulukko 1). Nimien selvittelyssä olen hyödyntänyt lähteitä Tunkelo & Leskinen 1946, Tunkelo

¹⁴ Korografisissa kartoissa luonnon kuvaileminen on koristelevaa ja sitä on tuotu näkyviin piirroksin. Maisemista esitetään pinnanmuotoja ja tiejärjestelytkin ovat esillä. (ks. karttojen luokitteluista Mingroot & Ermen 1988: 15–16). Vanhat korografiset kartat eivät perustuneet

1946: 1–15, Heikkinen & Mullonen 1994: 10–12 ja Saressalo 2005: 20–21 sekä erilaisia karttoja.

No.	vepsä	suomi	venäjä
1.	Alažagj	Alaisagja	_ ¹⁵
2.	Arskaht’	Arskahti	Radogoštša
3.	Enar’v	Enarvi (Enojärvi ¹⁶)	Vonozero
4.	Harag(o)l, Haragal	–	Haragenitši
5.	Jogenc	– (Kapsajärvi ¹⁷)	Ust’-Kapša
6.	Järved	Järvienkylä	Ozëra
7.	Kaskez	Kaskesoja	Kasketsrutšei
8.	Korbal	Korbala, (Korbla ¹⁸)	Korbenitši
9.	Kortlaht	Kortlahti	Kortlahta
10.	Korvoil	Korvoila	Korvala
11.	Koskenpä	Koskenpää	Jaroslavitši
12.	Kuja	Kuja	Kuja ¹⁹
13.	Kurba	Kurba	Kurba
14.	Ladv	Latva	Ladva
15.	Laht	Lahta	Lahta
16.	Maigar’v	Maijärvi (Maigarvi ²⁰)	Bobrozero
17.	Matvejansel’g	Matvejevanselkä ²¹ (Matinselkä)	Matvejeva Selga

todellisille etäisyyksille tai mittasuhteille vaan ne perustuivat asioiden symboliseen esittämiseen (Semi 2010: 101–102).

¹⁵ Venäjänkielistä nimeä ei löydy. Esimerkiksi Tunkelo (1946: 8) kirjoittaa, että Setälän kirjassa ei mainita tämän kylän venäjänkielistä nimeä eikä sitä tästä syystä löydy venäjänkielistä kartoista. Alažagj mainitaan Mullosen (1994: 110) kirjassa mutta siinäkään ei mainita venäjänkielistä vastinetta.

¹⁶ Tunkelo 1946: 5.

¹⁷ Tunkelo ja Leskinen (1946) ovat käyttäneet tästä kylästä venäläiseen muotoon perustuvaa nimeä Kapsajärvi.

¹⁸ Tunkelon ja Leskisen (1946) kartassa Korbal on käännetty suomeksi Korbla.

¹⁹ Tunkelo (1946: 8) esittää Kujan venäläiseksi nimeksi Kyino. Venäläisissä kartoissa nimi on muodossa Kijno ≈ Kiuno.

²⁰ Tunkelon ja Leskisen (1946) toimittamassa kartassa Maigar’v (vep.) on suomennettu Maigarviksi.

18.	Nemž	Nemža	Nemža
19.	Noidal	Noitala	Nojdala
20.	Ňurgoil	Ňurgoila	Njurgovitši
21.	Omosmägi	Omasmäki	Amosova Gora
22.	Ozroil	Ozroila (Ohroila)	Ozorovitši
23.	Paksjärv	Paksujärvi	Pašozero
24.	Pondal	Pondala	Pondala
25.	Požariš	Požarissa	Požarištše
26.	Päžarv	Päžjärvi, (Päsijärvi ²²)	Pjažozero
27.	Sař	Saari	Ostrov
28.	Sod'järv	Sodjärvi	Sidorovo
29.	Šid'järv	Šidijärvi	Prokuševo
30.	Šimgärv	Šimjärvi	Šimozero
31.	Šokš	Šokšu	Šokša
32.	Šondal	Sondala (Suontala)	Šondovitši
33.	Šoutarv (myös Šoutjärv)	Soutjärvi	Šeltozero
34.	Šugarv	Šugjärvi	Šugozero
35.	Terl	–	Tervinitši
36.	Tšaiql'	Tšaiqla	Tšajgino
37.	Vidl	Vidla (Vinnitsa)	Vinnitsy
38.	Vilhal	Vilhala	Jaroslavitši
39.	Voilaht	Voilahti	Vojlahta
40.	Vāgedjärv (Vaugedjärv ²³)	Valkeajärvi	Beloe ozero

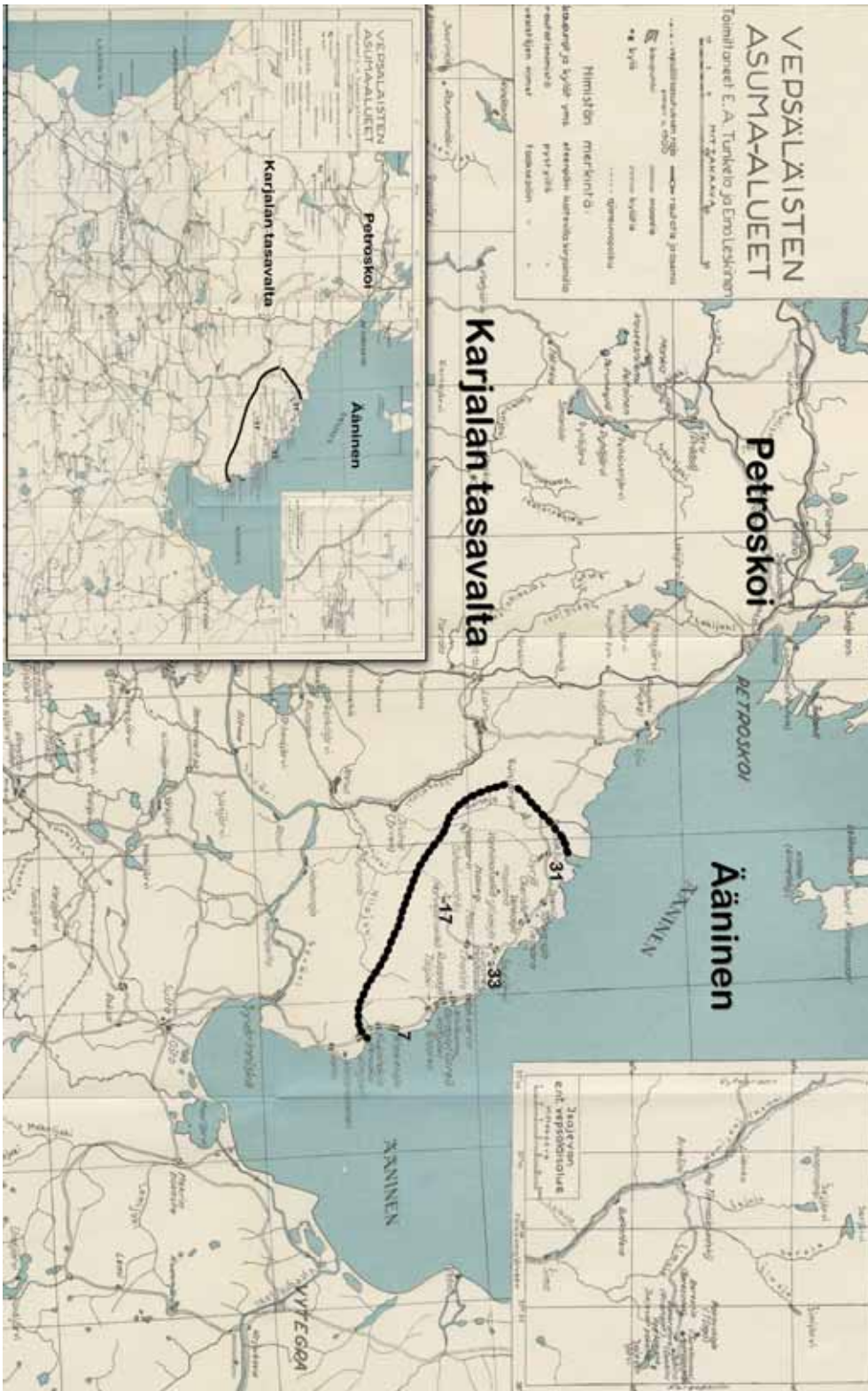
Taulukko 1. Työssäni esiintyvien kylien vepsänkieliset nimet ja niiden suomen- ja venäjänkieliset vastineet.

²¹ Saressalon (2005: 21; ks. myös Heikkinen ja Mullonen 1994: 11) teoksessa nimi on suomeksi Matvejevanselkä ja Tunkelon (1946: 3) teoksessa Matvejanselkä. Savolainen (1998: 30) on suomentanut nimen Matinseläksi.

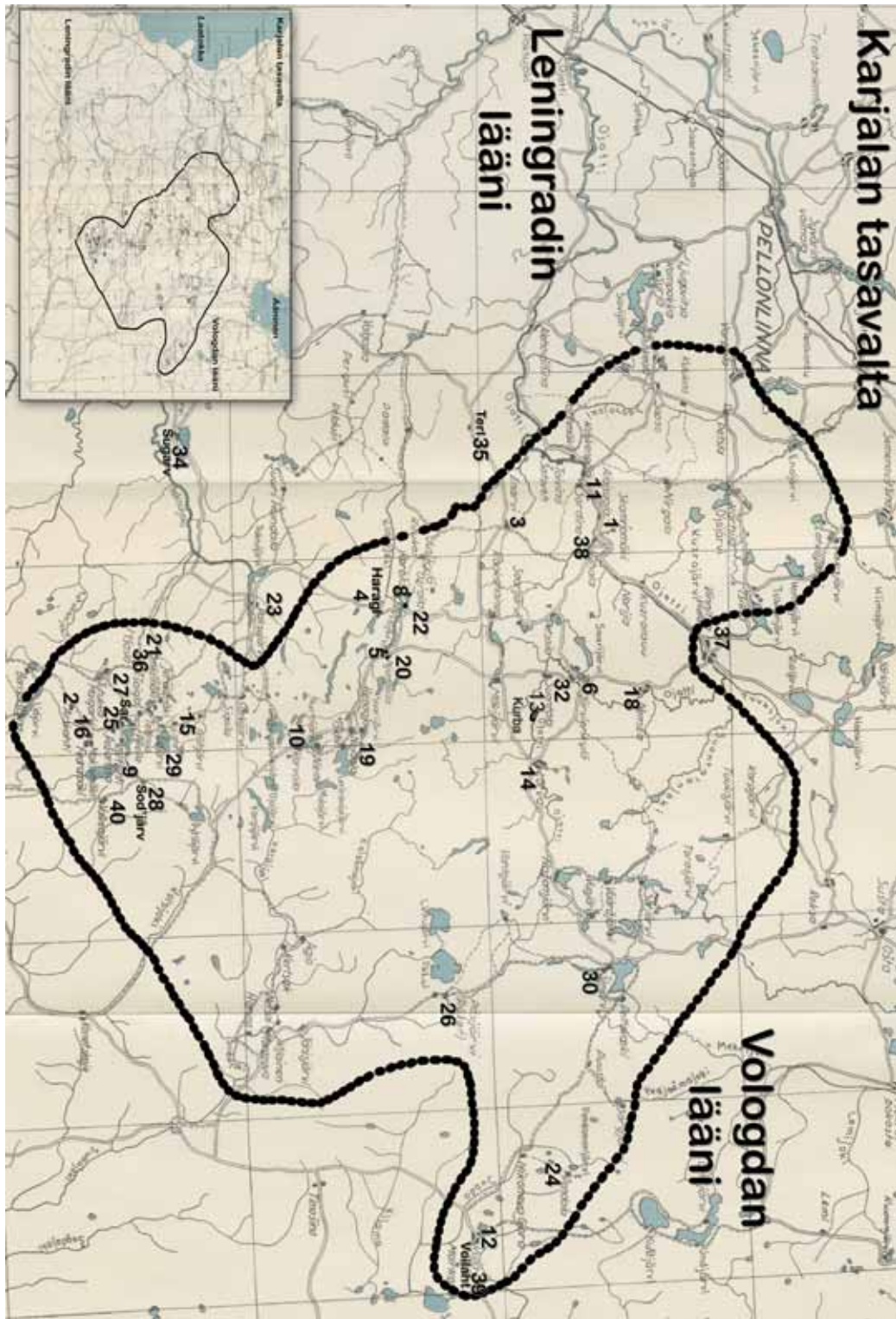
²² Päžarvista on suomeksi esitetty erilaisia kirjoitusasuja. Saressalon (2005) toimittamassa kirjassa on kieli- ja kansatieteellisessä kirjallisuudessa esiintynyt muoto Päžjärvi. Tunkelon ja Leskisen (1946) toimittamassa kartassa kylästä on käytetty nimeä Päsijärvi.

²³ Tunkelo 1946: 10.

Olen merkinnyt taulukossa 1 esiintyvien kylien sijainnit seuraavassa esitettäviin karttoihin (ks. Kartta 2 ja 3), joiden pohjana on Tunkelo ja Leskinen 1946. Taulukossa oleva järjestysnumero ilmoittaa kylän sijainnin kartoilla. Täydensin originaalikarttaa niiden kylien nimillä ja sijainneilla, joita ei alkuperäisessä kartassa ollut. Näiden merkitsemisessä käytin apuna eri karttoja ja lähdeaineita (Vostok – Leningradskaja oblast 2000, ks. myös <<http://vepsian.ru/about/>> Luettu: 09.11.2011). Itse lisäämäni nimet näkyvät kartassa mustalla fontilla. Vahvensin kartassa näkyvän vepsäläisalueen rajaa, joka kuvaa tilannetta ennen vuotta 1900. Vepsäläisten asuinalueet ovat noista ajoista muuttuneet. Tosin raja noudattaa edelleenkin kylien sijaintia.



Kartta 2. Pohjoisvepsäläisten asuma-alueet ennen vuotta 1900 ja työssäni esiintyvien kylien sijainnit. Kartta on laadittu E. A. Tunkelon ja Eino Leskisen (1946) tekemän kartan pohjalta. Kuvan editointi Jari Eerola.



Kartta 3. Etelä- ja keskivepsäläisten asuma-alueet ennen vuotta 1900 ja työsssäni esiintyvien kylien sijainnit. Kartta on laadittu E. A. Tunkelo ja Eino Leskisen (1946) tekemän kartan pohjalta. Kuvan editointi Jari Eerola.

Päädyin työssäni käyttämään vepsäläiskylien nimistä niiden vepsänkielisiä muotoja pitkän pohdinnan jälkeen. Tästä eteenpäin käytän tekstissäni kylien nimistä vain niiden vepsänkielisiä nimiä.

1.5 Aineistojen tallennusajanjaksojen taustaa Suomessa ja Venäjällä

Työni jakautuu tutkimusaineiston mukaan kahteen eri aineiston tallennusajanjaksoon: 1916–1918 ja 2000–2003. Kumpaakin ajanjaksoa on edeltänyt aika, jolloin erilaiset yhteiskunnalliset muutokset niin Suomessa kuin Venäjälläkin vaikuttivat siihen, millä tavalla suomensukuisten kansojen tutkiminen lähti käyntiin. Autonomian ajan (1809–1917) suomalaisilla oli periaatteessa mahdollisuus kulkea Suomesta aina Kiinan rajalle asti melko vapaasti. Neuvostoliiton aikana Venäjällä oli laajoja alueita, joihin Neuvostoliiton ulkopuolisten kansalaisten oli lähes mahdoton päästä. Käsittelen seuraavaksi joitakin ydinkohtia, jotka ovat olleet vaikuttamassa muun muassa siihen, miksi erityisesti suomalaiset kielentutkijat lähtivät vuosia kestäville tutkimusmatkoille Venäjän syrjäseuduille autonomian aikana ja miksi heidän matkantekonsa loppuivat. Keskityn tässä pääasiassa varhaisemman tutkimusajanjakson taustoihin, koska uudemman aineiston taustoja olen kuvannut myös luvuissa 1.2 ja 1.7.1.

Suomi liitettiin Venäjään Ruotsin hävittyä Suomen sodassa vuonna 1809. Suomi sai Venäjän alaisena laajan autonomian ja sille luotiin oma keskushallinto. Suomesta muodostui hallinnollis-valtiollinen yksikkö, joka sai oman pääkaupungin. (Klinge 1980: 11–18.) Suomen ero Ruotsista ja liittyminen Venäjään merkitsi vuosisataisen valtionyhteyden loppumista (Honko 1980b: 44).

Vuoden 1809 jälkeen näytti siltä, että ruotsin kieli tulisi väistymään Suomesta ja sen aseman virkakielenä korvaisi venäjä. Venäjän kieli oli kuitenkin Suomessa vielä monille vierasta eikä venäjänkielistä kirjallisuutta ollut saatavilla, joten

kansankielen arvostuksen nostaminen tuntui luonnolliselta. Vuonna 1820 Pietarin tiedeakatemia auttoi alkuun suomalais-ugrilaisen kielentutkimuksen, jonka perustajaksi tuli A. J. Sjögren. Hän hankki varoja tutkijoille (esim. M. A. Castrén) ja tutkimuksille (Klinge 1980: 22–23) sekä lähdeaineistoa muun muassa julkaisemalla kronikoita (Tommila: 1989: 69).

Koko 1800-luku oli Suomessa kiihtyvän yhteiskunnallisen kasvun aikaa. Taustalla vaikutti Euroopasta tullut kansallisromanttinen aatesuunta, joka ilmeni muun muassa suomen kielen ja kansanperinteen keräämisenä ja tallentamisena. Kielikysymyksen rinnalla Suomessa jouduttiin pohtimaan oman valtion syntymisen myötä suomalaista identiteettiä, jonka selvittämiseksi tarvittiin uudenlaista näkemystä kansasta ja kansalaisuudesta (Honko 1980b: 44). Venäjän hallinnon toive oli alusta alkaen saada Suomi kulttuurisesti lähemmäksi, mikä käytännössä tarkoitti sitä, että Suomessa omaksuttaisiin venäläistä kulttuuria ja kieltä. Suomessa oppineet suhtautuivat aluksi myönteisesti tähän Venäjä-orientaatioon mutta vähitellen sen tilalle tulikin Suomi-orientaatio. (Klinge 1980: 26–27.) William A. Wilsonin (1976: 27) mukaan Suomessa oli jo Ruotsin vallan aikana ja erityisesti 1800-luvun alusta alkaen herännyt nationalistisia aatteita oppineiden keskuudessa.²⁴ Heidän yhtenä päämääränään oli alkaa kerätä vakavasti kansanperinnettä tarkoituksenaan selvittää suomenkielisen väestön historiaa. Tämä johdatti myös kiinnostukseen muita itämerensuomalaisia kansoja ja aluksi Karjalan alueita kohtaan, joilta kansan juuria alettiin etsiä (Nygård 1978: 37).

Lauri Honko (1980b: 62) kirjoittaa, että kansanperinteen keräämisellä oli myös tärkeä rooli kieli- ja identiteettikysymysten selvittämisessä.²⁵ Erityisesti autonomian ajan alkupuoli (1820–1850) oli suomalaisen identiteetin etsimistä myös tieteen keinoin. Tommila (2003: 41) kutsuu tuon ajan tapahtumia nimellä Suomi-projekti. Tätä seurasi Suomessa 1860-luvulta alkaen voimakas nationalistinen kausi. Koska terminä nationalismi ei soveltunut suoraan suomalaiseen käyttöön, alettiin puhua fennomaniasta. Tällä tarkoitettiin Snellmanin kansallista uudistusohjelmaa ja

²⁴ Wilson tuo esiin neljä tärkeää henkilöä, joita hän kutsuu Turun romantikoiksi: Adolf Ivar Arwidsson, Abraham Poppius, Anders Johann Sjögren ja Carl Axel Gottlund. He kaikki toimivat ns. Porthanin hengessä. Heidän tavoitteensa oli saada ruotsia puhuvat suomalaiset puhumaan suomea ja luoda suomenkielinen kansallinen kirjallisuus ja historia. (Wilson 1976: 33, 49.)

²⁵ Lingin (1989: 14–15) mukaan monissa Euroopan maissa 1800-luvulla kansanperinteen keräämisellä oli tavoitteena vahvistaa kansallista identiteettiä.

vastaavasti aatteen omaksuneista on alettu käyttää termiä fennomaanit. Tarkoituksena oli ensisijaisesti saada valtaenemmistön kieli eli suomi ruotsin rinnalle tasa-arvoiseksi. (Ruutu 1980: 86; ks. fennomaniasta Liikanen 1995 ja Virtanen 2001). Erittäin tärkeässä roolissa tässä olivat yliopisto ja erilaiset kansallistieteelliset seurat, joita perustettiin 1800-luvulla useita. Näitä olivat muun muassa Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (1831), Suomen Lääkäriseura (1835), Suomen Tiedeseura (1838), Kotikielen Seura (1876) ja Suomalais-Ugrilainen Seura (1883) (ks. esim. Tommila 2003: 39–40; ks. Suomalais-Ugrilaisen Seuran perustamisesta Suhonen 1983: 9–27; ks. Ruutu 1980: 94–96; ks. myös Karlsson & Enkvist 2000: 227), jotka jakoivat rahallista tukea oman alansa tutkimuksiin. Seuroja rahoitettiin valtion tuilla. Ruudun (1980: 132) mukaan Suomen valtion antama taloudellinen tuki vuosina 1880–1910 tieteellisille yhteisöille ja kansalaisten perustamille taidelaitoksille oli ajan oloihin nähden runsasta.

1800-luvun loppu merkitsi Suomessa voimakasta pyrkimystä kohti eurooppalaistumista, mikä ilmeni voimakkaana henkisenä liikehdintänä (Ruutu 1980: 115). Vähitellen Suomen kehitys näytti siltä, että se halusi irtautua Venäjästä. Suhde Venäjään alkoi muuttua 1800-luvun lopulle tullessa ja huipentui vuoden 1899 helmikuun manifestiin, josta alkoivat myös routa- eli sortovuodet. Tuona aikana oli useita mielenosoituksia ja lakkoja, jotka johtivat lopulta vuonna 1905 suurlakkoon. (Ruutu 1980: 116–121; ks. myös Alapuro 1997: 34.)

Koko Euroopassa ja varsinkin Venäjällä 1900-luvun alku oli poliittisten ja yhteiskunnallisten muutosten aikaa. Ensimmäinen maailmansota, vallankumoukset ja sisällissota pysäyttivät Venäjän taloudellisen kehityksen. (Helanterä ja Tynkkynen 2002: 24–25.) Lokakuun vallankumous siirsi vallan Venäjällä sosialisteille. Tästä syntyi neuvostohallitus, joka taktisista ja periaatteellisista syistä tunnusti Suomen itsenäisyyden 1917. Salokankaan (1987: 605) mukaan taktiset syyt liittyivät vähemmistökansallisuuksien myötätunnon hankkimiseen bolševikeille ja periaatesyys liittyi Leninin kansallisuuspolitiikkaan, johon sisältyi kansojen itsemääräämisen periaate. (Salokangas 1987: 605.)

Venäjän vallankumousten seurauksena muodostui Neuvostoliitto (1922), jonka rajat sulkeutuivat. Tämä tarkoitti sitä, että Venäjälle suuntautuvia tutkimusmatkoja ei vuoden 1917 jälkeen harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta voitu tehdä vuosikymmeniin. Tilanne muuttui vasta 1980-luvun lopulla Neuvostoliiton jo

ollessa hajoamassa. (Karlsson & Enkvist 2000: 245; ks. myös Hakamies 1998: 7 ja Heikkinen 2006: 9.)

1980-luku merkitsi Venäjälle monien poliittisten ja yhteiskunnallisten muutosten aikaa, jotka vaikuttivat vuoden 1991 lopulla Neuvostoliiton hajoamiseen. Ensimmäiset suuret muutokset alkoivat, kun vuonna 1985 Mihail Gorbatšov valittiin puoluesihteeriksi (Jungar 2004: 496). Tätä seurasi perestroikan kausi, jota kesti aina vuoteen 1991. Perestroikan aikana Venäjällä alkoi herätä ajatuksia Neuvostoliiton valtiomuodon muuttamisesta kansallisvaltioksi. Tämän ajattelutavan kannattajat eivät nähneet mitään syytä sille, että Venäjä alistaisi valtaansa pienempiä kansallisia ryhmiä oman kansallisen alueensa ulkopuolella. Kansallisvaltio-ajattelu sai lisää vauhtia, kun perestroikan uudistushankkeet epäonnistuivat yksi toisensa jälkeen ja neuvostotalous ajautui taloudellisiin vaikeuksiin. Perestroikan aika päättyi Boris Jeltsinin noustessa valtaan kesäkuussa 1991, jolloin hänet valittiin suoralla kansanäänestyksellä Venäjän presidentiksi. Saman vuoden joulupäivänä Gorbatšov ilmoitti maansa valtiollisen olemassaolon päättyneen.²⁶ (Iivonen 2004: 497–530.) 1990-luvun tapahtumien jälkeen Venäjän talous alkoi muuttua yhteistaloudesta kohti yksityistämistä (Helanterä ja Tynkkynen 2002: 116–117).

Neuvostoliiton hajoamisella oli monenlaisia seurauksia.²⁷ Monet Venäjän alueet jäivät oman onnensa nojaan, mikä johti alueiden välisten kehityserojen kasvuun. Tämä taas lisäsi maaltamuuttoa ja kaupungistumista. (Helanterä ja Tynkkynen 2002: 44, 66–67.) Varsinkin pienet yhteistaloudet tekivät konkurseja yksityistämistrendin aikana. Tämän prosessin jälkiä voidaan vieläkin nähdä vepsäläiskyllissä, joissa on siellä täällä erilaisten maatalouden tuotantolaitosten ränsistyneitä rakennuksia.

Jos verrataan vepsäläisten tilannetta kummankin tallennusajanjaksojen aikana, voidaan suurimpana erona pitää sitä, että vepsäläisten ikäjakauma on näissä lähes tulkoon päinvastainen. Nykyään nuoria ja työikäisiä on vähän, kun taas vuosisadan alussa tilanne oli päinvastainen. Yleisesti ottaen vepsäläisiä on viimeisten tilastojen

²⁶ Luukkanen (2007: 228–229) kirjoittaa, että uuden Venäjän synnystä voidaan esittää monenlaisia arvioita. Hänen mukaansa vuonna 1993 tapahtui todellinen käännekohta, jolloin Boris Jeltsin esitti entisen perustuslain mitätöimistä.

²⁷ Laura J. Olson (2004) on käsitellyt tutkimuksessaan muun muassa sitä, miten Neuvostoliiton hajoaminen vaikutti kansanmusiikkiin ja sen harrastajiin ja mikä merkitys kansanmusiikilla oli Neuvostoliiton aikana.

mukaan vähemmän kuin mitä koskaan aikaisemmin on tilastoitu. (ks. väestötilastoista Strogaltšikova 2005: 215–229.)

Suurin osa Venäjän väestöstä eli ennen vallankumousta maaseudulla omavaraistaloudessa (Helanterä ja Tynkkynen 2002: 24–25). Makarjevin mukaan Neuvostoliiton muodostumisen jälkeen vepsäläisiin kohdistuneet vaikutukset olivat moninaiset. Hän kirjoitti, että ”[k]aikki vuosisataiseen menneisyyteen pohjautuvat tavat kulttuurikeskuksissa tulivat perustuksiaan myöten horjutetuiksi Lokakuun vallankumouksen kautta”. Vallankumouksen seuraukset näkyivät muun muassa ammattien kehityksessä, uusien koulujen avaamisena ja myös yleisesti kulttuurin kehityksessä. (Makarjev 1931: 36–39.)

Kirjoituksen taustalla voidaan nähdä sekä hyviä että huonoja kehityssuuntauksia vepsäläisten kannalta. Hyvää on luonnollisesti koulutuksen ja elämän kohentuminen, mutta varjopuolena on toisaalta vepsäläisen kulttuurin omien piirteiden häviäminen. Esimerkiksi Irina Vinokurovan (1998: 110) mukaan niin maatalouden kollektivisointi kuin neuvostohallinnon ja puolueen edustajien ateistiset kampanjoinnit, joiden vaikutuksesta kirkkoja suljettiin ja muutettiin klubeiksi tai kulttuuritaloiksi, ovat vaikuttaneet monien vepsäläisten omien perinteisten juhlien häviämiseen. (Vinokurova 1998: 110.) Juhlien loppuminen on taas vaikuttanut erityisesti lauluperinteen nykytilanteen kehitykseen, sillä ilman juhlia osa laulujen perinteisistä käyttöyhteyksistä katosi.

Tallennusajankajoissa on myös yhdistäviä tekijöitä. Yksi yhdistävä tekijä on se, että kummassakin ajanjaksossa eletään aikaa, jolloin ei ollut Neuvostoliittoa. Onkin toisaalta mielenkiintoista havaita, että liittovaltion hajoamisen jälkeen – varsinkin syrjäseuduilla – moni asia on näyttänyt palaavan takaisin aikaan, jota elettiin ennen Neuvostoliittoa. Näkyvin piirre tästä on yhteistaloustoiminnan loppuminen, jonka seurauksesta, kuten myös oppaanani toiminut Nikolai Fomin totesi, jokainen on alkanut taas hoitaa omaa peltoaan. (Ks. myös kokemuksia kolhoosien toiminnasta Petuhov 1995: 389–398.)

Neuvostoliiton hajoaminen vaikutti myös siihen, että ulkopuolisilla oli jälleen mahdollisuus päästä vepsäläisten asuinalueille. Nykyään vepsäläiskyliin tehdään myös turistiretkiä (esim. <http://www.veps.de/Matkailu/>) ja matkailua on suunniteltu yhdeksi osaksi seutujen elvyttämisprojektia, joka kuuluu Vepsän metsä -projektin suunnitelmiin (Saressalo 2005: 24; Eerola 2004: 93). Rajojen auettua myös

suomalaiatutkijoiden kiinnostus vepsän kieltä kohtaan on jälleen ollut esillä. Viimeaikaisista tutkimusprojekteista voisi mainita esimerkiksi Helsingin yliopiston Suomalais-ugrilaisen laitoksen projektin, jossa selvitetään vepsän kielen tilannetta 2000-luvulla.²⁸

Toinen tallennusajanjaksojen yhtymäkohta liittyy uskontoon. Neuvostoliiton aikana kirkkoja suljettiin ja muutettiin kerhotiloiksi tai kulttuuritaloiksi (Vinokurova 1998: 110; myös Vinokurova 2005: 84–85). Näennäisesti tämä tarkoitti uskonnon harjoittamisen loppua. Iivosen (2004: 533) mukaan Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen kirkosta tuli merkittävä poliittinen ja hengellinen voima, joka antoi ihmisille uskoa tulevaisuuteen.

Uskonnollisuuden nousu näkyy myös vepsäläiskylissä. Monissa kylissä on 2000-luvun aikana rakennettu uusia tai kunnostettu vanhoja rukoushuoneita eli tšasounia, kuten Haraglin ja Ozroilin kylissä. Mari Miekan (2002: 123) artikkelissa mainitaan esimerkiksi, kuinka Pžarfvella vanhan tuhotun kirkon alttari kunnostettiin. Vuonna 2002 kävin Terlin (ven. Tervinitšin) kylässä, jossa vanha kirkko ja sen yhteydessä toiminut nunnaluostari olivat aloittaneet uudestaan toimintansa.

Onkin hyvin todennäköistä, että uskonnollisuus on elänyt kyläläisten keskuudessa sitkeästi neuvostoajan ateistien kampanjoinneista huolimatta. Uskonnollisilla menoilla on ollut vaikutusta etenkin naisten yhdessäoloon, minkä muun muassa Heikkinen (2006) osoittaa tutkimuksessaan. Hänen (2006: 45–46; ks. myös vepsäläisten organisoitumisesta Heikkinen 1998: 144–147) mukaansa Neuvostoliiton hajoamisessa yhtenä perusjuonteena on ollut etnisyyden aktivoituminen, mitä ilmentää muun muassa Vepsän Kulttuuriseuran perustaminen. Seuran toimesta sai alkunsa vepsän kirjakieli, seura laati vepsän oppikirjoja ja käänsi kristillistä kirjallisuutta. Näillä kaikilla on ollut vaikutusta vepsäläisten suhtautumiseen omaan äidinkieleensä (Strogaltsikova 2005b: 179–180) ja tätä kautta myös omiin perinnetuotteisiinsa.

²⁸ Projektin esittely <<http://www.helsinki.fi/hum/sugl/vepsaproj/index.html>> (luettu 7.12.2010).

1.6 Metodologia

1.6.1 Metodologiset lähtökohdat

Tutkimustyöni alkoi, kun liityin Euraasian laulu -tutkimusprojektiin (ks. luku 1.2). Projektin yleisenä tarkoituksena oli analysoida läntisen Euraasian laulutyylisen kolmea rakenteellista olemassaolon tapaa eli modaliteettia: melodiaa, metriä ja äänenväriä. (Leisiö ja Niemi 2004: 10.)

Työni alkuvaiheessa noudatin projektin asettamia teoreettisia lähtökohtia ja menetelmiä. Pääasiassa ne liittyivät kahteen teoreettiseen perusmalliin, joiden kautta oli tarkoitus analysoida kohteena olevien laulukulttuurien melodioita ja metriä. (Leisiö & Niemi 2004 9–17.)

Melodia-analyysi perustui lähtökohdiltaan unkarilaisen Gábor Lükön²⁹ 1960-luvulla kehittämään teoriaan. Lükö päätteli tutkimustensa pohjalta, että eurooppalaisen kansanlaulun melodiat pohjautuvat kuuteen eri pentatoniseen moodiin. EULA-projektissa niitä kutsuttiin juurimoodeiksi. (Leisiö & Niemi 2004: 12.) Leisiö, joka oli tutkinut Lükön teoriaa vuosia³⁰, muokkasi projektin aikana ja sen jälkeenkin teoriaa moneen kertaan vastaamaan tekemiään tutkimuksia (ks. esim. Leisiö 2006, 2007 ja 2008; vrt. myös Huovinen 2008).

Sävelmien metrisiä rakenteita tarkasteltiin tavanomaisen metrisen analyysin avulla, mutta tarkasteluun lisättiin myös aikamuuttuja. Tästä syystä analyysiin lisättiin myös metrisen tyhjiön käsite (Leisiö & Niemi 2004 16–17.), joka Leisiön mukaan tuli välttämättömäksi selittämään, mitä laulaja tekee ajassa, silloin kun metri loppuu, mutta laulaja jatkaa esitystään ajassa metrin ulkopuolelle eli rytmin

²⁹ Henna Leisiö (2003) on tarkastellut pro gradu -tutkielmassaan Lüköä tutkijana. Leisiö esittelee työssään myös Lükön teoriaa ja sen eroja länsimaiseen melodiaoppiin verrattuna.

³⁰ Leisiön (2011) mukaan ”Lükö käytti normaalia tonaalista melodia-analyysiä, mutta hän ajautui aivan uudenslaisiin päätelmiin, joista hän rakensi teorian, jonka mukaan jo kantaindoeurooppalainen laulu oli pohjautunut 6 pentatoniselle modukselle. Ne olivat samat, joille indoeurooppalaisten laulu edelleenkin Euroopassa pohjautuu.” Leisiö alkoi etsiä selitystä sille, miksi moduksia on 6 ja miksi ne olivat pentatonisia tai miksi niitä ei ole enemmän. Etsiessään vastausta näihin kysymyksiin, Leisiö alkoi muokata teoriaa omien analyysitulostensa perusteella.

maailmassa. Tyhjiö ei näy metrisissä kuvauksissa mutta se täyttyy rytmisessä ajassa laulua laulettaessa ja runoa lausuttaessa. (Leisiö 2006b: 20–23.)

Projektin aikana menetelmiä testattiin koko ajan ja samalla niissä olevia puutteita muokattiin (esim. Leisiö 2004: 83; 2007). Suurimmat ongelmat liittyivät melodia-analyysin monitulkintaisuuteen. Analyysimenetelmä kokikin suuria muutoksia projektin aikana ja myös sen jälkeen, mikä aiheutti itselleni tunteen selkiytymättömästä teoriasta.³¹

Työni edetessä luovuin EULA-projektin melodia-analyttisestä mallista. Pääsyyinä oli, että itsestäni tuntui luontevammalta lähestyä vepsäläisten laulujen kaltaista vähän tunnettua aihetta ilman lükolaisen teorian kehystä³². Halusin rakentaa hypoteesit, tulkinnat ja niiden johtopäätökset tutkimusprosessin kuluessa. Mielesetäni tämä lähestymistapa on tarkoituksenmukaisempi varsinkin silloin, kun halutaan tutkia heikosti tunnettua ja vähän tutkittua aihepiiriä pyrkimällä huomioimaan kulttuurinsisäinen näkökulma ”avoimin silmin”. (Ks. Alasuutari 1993: 211–223.) Halusin myös perustaa tutkimukseni pikemminkin kuvailevalle musiikkianalyttiselle pohjalle kuin, että olisin lähtenyt testaamaan ennalta valittua hypoteesia³³. Käytössäni oli tutkimusaineisto, joka sisälsi lähinnä vepsäläisten haastatteluja ja musiikkia. Halusin ensin tutkia aineiston perusteellisesti ja vasta tämän kautta löytää näkökulmani (ks. Kalela 2000: 79).

Lähtökohdiltaan työni on musiikintutkimusta, jossa yhtenä tarkoituksena on musiikilliseen toimintaan liittyvien aineistojen analyysin avulla hankkia uutta tietoa tutkittavasta kulttuurista. Tätä näkökulmaa voidaan kutsua etnomusikologiseksi. Näkökulman valinnalla on luonnollisesti myös suuri merkitys siihen, miten olen muotoillut tutkimusongelman, miten olen hankkinut tutkimusaineiston ja mitä menetelmiä olen käyttänyt sen analyysissa.

³¹ Erkki Huovinen (2008: 133) on tuonut kirjoituksessaan esiin Leisiön Lükön teoriaan liittyvän keskenäisyyden. Huovinen käsittelee sitä, kuinka Leisiö on useiden vuosien aikana esittänyt monia eri versioita, jotka kaikki ovat pohjautuneet Lükön esittämään teorianmuodostukseen.

³² Lükolaisen teorian hypoteesinä on se, että indoeurooppalainen laulu rakentuu kuudesta pentatonisesta moduksesta.

³³ Huomautan tässä, että muista osajulkaisuista poiketen toinen artikkelini (Eerola 2003) sisältää ennalta valitun hypoteesin. Sen lähtökohdiana on ajatus, että *lühüdpajojen* metrinen rakennemalli koostuu 8 + 7 + 8 + 7 painollisesta ja painottomasta tavusta. Tämä perustuu oletukseen, että *lühüdpajot* ovat sukua *tšastuškoille*. (Ks. tarkemmin rytmikaavasta Eerola 2003: 110–112.)

Etnomusikologia kuuluu oppiaineena ja tieteenalana tulkintatieteisiin muiden perinnetieteiden kanssa. Yhteistä näille on se, että niissä tutkitaan ihmisen luomia konkreettisia tai abstraktisia kulttuuriobjekteja (ks. Niiniluoto 1983: 168.) Etnomusikologian erottaa muista perinnetieteistä se, että tutkimuksen kohteena on musiikki – musisoiva ihminen.

Etnomusikologian juuret juontavat 1700-luvun lopun tutkimusmatkailijoiden kiinnostukseen heille vieraiden kulttuurien ilmiöitä ja myös musiikkeja kohtaan. Tästä saivat alkunsa erilaiset tutkimussuuntaukset, joista vähitellen kehittyi ensin vertaileva musiikkitiede ja myöhemmin etnomusikologia. Käsitteen etnomusikologia loi 1940-luvun lopulla hollantilainen Jaap Kunst (1950), joka julkaisi sen teoksensa *Musicologica* alanimikkeessä ”A study of the nature of ethnomusicology, its problems, methods, and representative personalities” (ks. myös Myers 1992: 3; Kunst 1974: V–1; Nettl 2005: 11; Pekkilä 1984b: 163–164.) Noista ajoista lähtien etnomusikologiaa on määritelty eri tavoin. Yhteistä monille näille kirjoituksille on ollut se, että niissä on yritetty löytää selkeää lyhyttä määritelmää etnomusikologialle (Myers 1992: 11; ks. myös Stokes 2001: 386–395). Yleensä asia esitettiin niin, että etnomusikologia tutkii kaikkea muuta musiikkia paitsi länsimaista taidemusiikkia (esim. Kunst 1974: 1). Toisaalta määritelmät syntyivät kuitenkin lähinnä siitä ajatuksesta, että musiikkitieteen tutkimuskohteena on länsimainen taidemusiikki ja etnomusikologian kohteena muut maailman musiikit. Tässä ajatuksessa oli kuitenkin etnosentristinen vivahde, mikäli muiden musiikkiperinteiden ajateltiin olevan eriarvoisessa asemassa länsimaalaiseen taidemusiikkiin nähden. (Merriam 1964: 6–8.)

Alan P. Merriam (1923–1980) halusi eroon etnosentrisyyteen viittaavista määritelmistä. Hän (1964) esitti oman näkemyksensä etnomusikologiasta, jonka mukaan etnomusikologia on musiikin tutkimusta kulttuurissa (”the study of music in culture”). Määritelmänsä hän perusteli sillä, että musiikki (musiikilliset äänet) on tulosta inhimillisistä käyttäytymisprosesseista, joita muokkaavat kulttuurin arvot ja asenteet. (Merriam 1964: 6.) Tätä kautta voidaan myös ajatella, että yhtä hyvin länsimainen taidemusiikki on erilaisten käyttäytymisprosessien tulosta, joten etnomusikologi voi tutkia myös sitä. Näin ollen kaikki musiikit voivat olla etnomusikologisia tutkimuskohteita. Merriamin teoksella on ollut suuri vaikutus etnomusikologiaan ja sen antropologisoitumiseen ja siihen, että tutkijat alkoivat

kiinnostua kulttuurisista aspekteista musiikkianalyttisten seikkojen sijaan (Pekkilä 1984b: 166; Nettl 2005: 4).

Toinen 1950–1960-luvulla etnomusikologian metodeihin vaikuttaneista tutkijoista oli Mantle Hood (1918–2005), jonka näkemys oli enemmän musikologinen. Hoodin etnomusikologisessa metodologiassa yhtenä keskeisenä käsitteenä oli bimusikaalisuus, jolla hän tarkoitti sitä, että tutkija voi tutustua paremmin tutkittavan kulttuurin musiikkiin olemalla itse tutkittaviensa oppilaana. (Hood 1971: 3; ks. myös Hood 1982.) Tässä Hoodin näkemyksessä korostui myös kenttätö, sillä bimusikaalisuuden saavuttaminen edellytti pitempiä aikoja oleskelua tutkittavien luona. Toisaalta ”merriamilainen” musiikkiantropologinen tutkimus edellyttää yhtä lailla kenttätöitä. (ks. Myers 1992: 8–9.)

Hoodin musikologinen ja Merriamin antropologinen näkökulma vaikuttivat erityisesti amerikkalaiseen etnomusikologiaan, jossa kummallakin oli omat kannattajansa. Syntyi kaksi erilaista näkemystä, jossa Merriamin voidaan ajatella korostaneen näkökulmaa ja Hoodin metodologiaa. Merriamin esittämällä määritelmällä on ollut myöhemmin se vaikutus, kuten Pirkko Moisala (1991: 105) toteaa, että perinteinen tutkimuksen rajausta pelkästään kulttuurin ulkopuolisten muodostettujen kategorioiden (kuten esimerkiksi ”suomalais-ugrilainen musiikkikulttuuri”) mukaan ei ole enää nykyään suosittua. Etnomusikologia tulisikin ymmärtää tutkimusnäkökulmaksi, jota voidaan soveltaa minkä tahansa musiikin tutkimiseen.

Vielä nykyäänkin etnomusikologiassa tukeudutaan hyvin usein Merriamin esittämään määritelmään ja hänen teorioihinsa. Esimerkiksi Nettl (2005: 12) esittelee omassa määritelmässään ensimmäisenä Merriamin (ks. myös Stokes 2001: 387). Toisena Nettl nostaa esiin sen, että etnomusikologia on vertailevaa tutkimusta, mutta siten, että jokaista musiikkisysteemiä lähestytään sen omilla käsitteillä. Tarkoituksena on lisäksi yrittää ymmärtää musiikkia niin kuin tutkittava kulttuuri sen käsittää. Toisaalta nämä toteamukset liittyvät myös Merriamin määritelmään, jossa haluttiin pois etnosentrisyydestä. Kolmantena Nettl tuo esiin kenttätöön, jota hän pitää erittäin olennaisena osana tutkimusta. Neljänneksi hän toteaa, että etnomusikologia on kaikenlaisten yhteisöjen musiikillisten ilmentymien tutkimista. (Nettl 2005: 12–13.)

Etnomusikologiassa on tieteenalan määritelmän lisäksi käsitelty lähes yhtä paljon tutkimusmetodeja (ks. esim. Merriam 1964: 3–4). Lähtökohtaisesti metodeihin liittyvänä ongelmana on pidetty muun muassa sitä, miten kuvata tai analysoida tutkittavaa musiikkia niin, ettei muodosteta esimerkiksi harhaanjohtavia tai epävalideja päätelmiä tai käsityksiä alkuperäisestä soivasta musiikista. Toisaalta keskustelua on herättänyt myös se, onko musiikin analysointi edes tarpeen kuvattaessa yhteisön musiikkiperinnettä. (Myers 1992: 11–12; 15; Pekkilä 1988: 277.) Mahdollisesti juuri näistä syistä etnomusikologiassa on ollut – kuten Hood (1971: 1) totesi nelisenkymmentä vuotta sitten etnomusikologian oppaassaan – erilaisia metodeja ja tapoja kuvata asioita yhtä monta kuin on tutkimuskohteitakin (Stone 2008: ix–x). Yksi syy tieteenalan moninaiisiin menettelytapoihin on ollut varmasti myös siinä, että etnomusikologian analyysimenetelmät ovat perustuneet koko sen historian ajan aina muiden tieteenalojen, kuten antropologian, etnologian, folkloristiikan, kielitieteen ja erityisesti musiikkitieteen menetelmiin.

Tavanomaisesta etnomusikologisesta tutkimuksesta työni eroaa siinä, että tutkin myös sellaisia musiikkiperinteitä, jotka ovat jo suurimmaksi osaksi kadonneet. Useimmiten etnomusikologiassa tutkitaan tämänhetkistä musiikkia – elävien muusikoiden esityksiä (ks. Widdess 1992: 219). Työssäni kuitenkin osa aineistosta on tallennettu jo lähes sata vuotta sitten. Tarkoitukseni on ollut verrata vanhemman aineiston lauluja tallentamiini lauluihin ja etsiä tyylillisiä muutoksia. Tästä syystä työni painottuu osaltaan myös historiallisen etnomusikologian suuntaan, koska vanhemman aineiston analyysi on kenttätyöstä menetelmällisesti eroavaa arkistotutkimusta, jossa aineiston analyysissa on otettava huomioon muun muassa aineiston teknisen laadun ja usein puutteellisten dokumentointitietojen aiheuttamat ongelmat.

1.6.2 Lühüdpajo käsitteenä

Koko työni kaksi keskeisintä käsitettä ovat vepsän kielen *pajo* (yks.) ja suomen kielen *laulu*. Monissa tutkimuksissa laulu on määritelty sen mukaan, miten se eroaa puheesta (esim. List 1963; Sundberg 1987; 1980; ks. myös Sundberg 2003). Sundbergin (1987: 48) mukaan suurin fysiologinen ero puheen ja laulamisen välillä on hengitystekniikassa. Puheessa keuhkot toimivat passiivisemmin ja laulussa hengitystekniikka on enemmän kontrolloitua, koska sävelten tuottaminen vaatii kontrolloitua hengitystä. Tosin laulu voi olla myös niin sanottua puhelaulua eli resitatiivia (ks. ”shout songs” Seeger 2004), jossa ei ole varsinaisia säveliä. Myös vepsäläisessä laulussa on osuuksia, joiden voidaan katsoa olevan puhemaista laulua. Puhelauluosuuksia esiintyy yleensä laulun lopussa (ks. esim. Eerola 2008: 238). Yleisesti voidaan kuitenkin todeta, että rajaa puheen ja laulun välille on vaikeaa määrittellä (ks. Malm & Stenkvist 1978: 9).

Sana *pajo* esiintyy vepsän kielen lisäksi karjalan kielessä, missä sillä tarkoitetaan myös laulua. Suomen kielen etymologisen sanakirjan (Toivonen, Itkonen ja Joki 1955: 465) mukaan *pajo* viittaa uudenaikaiseen venäläiseen lauluun. Suomen kielessä *pajon* lähin vastine on *pajattaa*³⁴, joka tarkoittaa ’puhua nopeasti, taukoamatta, äänekkäästi’. Pajattamisella viitataan myös venäläisten tanssilaulujen laulamiseen. Suomen sanojen alkuperä -teoksessa (Kulonen 1995: 292–293) *pajattaa* termiä on kuvattu sanoin: ”puhua intensiivisesti, paasata, valittaa, laulaa, hoilottaa”. Vepsän kielessä *pajattaa*-sanan lähin vastine on *pajatada*, joka on suomeksi ’laulaa’. Zaicevan ja Mullosen (1995: 73) *Vepsä-venäjä-vepsä* -sanakirjassa vepsän *pajatada* merkitykseksi annetaan venäjän *pet’* (петь). Se taipuu merkityksessä ’hän laulaa’ sanaksi *pojot* (поёт), joka äännetään *pajót*. Tätä kautta vepsän *pajo* voidaan johtaa venäjän *pet’* sanasta. Mainittakoon vielä, että suomen kielen *pajattaa*-termillä

³⁴ *Pajattaa*-sanan eri muunnoksia ovat muun muassa *paapattaa* ja *papattaa*, joille annetaan merkitys ’puhua lakkaamatta’ (Haarala ym. 1992: 394).

on yhteys vanhaan venäjänkieliseen verbiin *bájat* (баять) 'puhua', 'loitsia'. (Ks. esim. Toivonen ym. 1955: 465.)

Vepsän kielessä on myös toinen laulamista tarkoittava sana *laun/da (-ud)*, joka muistuttaa kirjoitusasultaan suomen laulaa-sanaa. Lauri Kettusen vuonna 1922 ilmestyneessä *Lõunavepsa häälik-ajalugu* ("Etelävepsän äännehistoria") sana on kirjoitettu muotoon *lauda* (y.1. laulan) ja se taipuu merkityksessä laulaa muotoon *лаулادا*. Sanalla kuitenkin viitataan kukon laulamiseen (Zaiceva ja Mullanen 1991: 88) – *kukoid launuba* 'kukot laulavat'.

Haastateltavani ovat käyttäneet lauluista ja laulamisesta yleensä vain *pajo*-käsitettä, ellei sitten ole keskusteltu myös itkuista. *Pajolla* haastateltavat ovat myös viittaneet pääsääntöisesti *lühüdpajoihin* eli lyhyisiin lauluihin (ks. Salve 2005: 107). Täten pelkällä *pajo*-termillä tarkoitetaan usein myös laulutyyliä tai laululajia. *Pajosta* tekee käsitteenä kuitenkin ongelmallisen se, että se voi tarkoittaa myös venäläisperäistä nelisävelaulua *tšastuškaa* (Salve 2005: 107; ks. myös 1998: 127). Myös Rürik Lonin (2000: 4) kirjoittaa, että ”lühüdoid pajoižid, miččid venäkelel kuctas častuškoikš” – *lühüdpajoja*, joita venäjän kielellä kutsutaan *tšastuškoiksi*. Hakamies (1994: 80) kirjoittaa, että ”vepsäläisten *tšastuškat* ovat samanlaisia lauluja kuin venäläiset *tšastuškat*”. Näissä kirjoituksissa yhdistyy mielestäni kaksi asiaa, jotka entisestään sekoittavat vepsäläisen *lühüdpajon* ja *tšastuškan* suhteen määritelmiä. Vepsäläisten *tšastuškalla* voidaan viitata sekä vepsäläisten laulamaan venäjänkieliseen lauluun että vepsäläisten omakieliseen venäläistä *tšastuškaa* muistuttavaan lauluun. Olen myös itse sekoittanut käsitteet aikaisemmissa kirjoituksissani (Eerola 2004b). Asia on monimutkainen ja täytyy kuitenkin muistaa se, että Hakamies perustaa kirjoituksensa tietoihin, joita oli kerätty pohjoisvepsäläisiltä (Hakamies 1994: 73). Esimerkiksi Lonin tuo kirjassaan esiin sen, että pohjoisvepsäläiset *lühüdpajot* ovat erilaisia kuin etelä- tai keskivepsäläiset *pajot* (Lonin 2000: 4). Myös Salven (2005: 107–108) kuvaukset *lühüdpajoista* viittaavat pohjoisvepsäläiseen tyyliin. Oma tutkimukseni keskittyy etelä- ja keskivepsäläisiin lauluihin.

Kysyessäni laulajilta, ovatko *lühüdpajot* ja *tšastuška* sama asia, olen saanut kahdenlaisia vastauksia (ks. myös Eerola 2003: 103–104). Osa haastateltavista on ollut sitä mieltä, että *tšastuška* ja *lühüdpajot* ovat eri asia. Tätä on perusteltu muun muassa sillä, että niissä on erilainen ”tyyli” tai ”motiivi”. Oman käsitykseni mukaan

motiivilla on tällöin tarkoitettu melodiaa ja sanojen teemaa. Venäjäksi lauletaan siis eri asioista hiukan eri tavalla. Vastaavasti tyyllillä on viitattu laulutapaan eli äänenmuodostukseen. Jotkut haastateltavista ovat vastanneet, kuten monien aikaisempien tutkijoiden kirjoituksista on käynyt ilmi, että *lühüdpajot* on venäläisen *tšastuškan* vepsänkielinen käännös (ks. Salve 2005: 107). Toisaalta kokemusteni mukaan joissakin kylissä *tšastuškoja* laulettaessa melodia on vaihtunut, mutta taas toisessa kylässä laulajat ovat saattaneet laulaa vepsänkieliset *lühüdpajot* ensin vepsäksi ja heti perään venäjäksi samalla melodialla.

Tekemieni havaintojen ja haastattelujen perusteella näyttää siltä, että *pajo*-termin määritelmässä on paikallisia eroja. *Tšastuškalla* viitataan usein venäläiseen lauluun ja *lühüdpajolla* omakieliseen vepsäläiseen lauluun. Tässä tutkimuksessa olen halunnut rajata käsitteet niin, että *lühüdpajolla* tarkoitan vepsänkielistä ja *tšastuškalla* venäjänkielistä laululajia.

Laululaji voidaan määrittää myös tyyllilajiksi. Esimerkiksi *lühüdpajojen* ryhmään kuuluvilla lauluilla on yhteisiä ominaisuuksia. Jos nämä ominaisuudet puuttuvat, voi kyseessä olla eri tyyllilajiin kuuluva laulu. Tyylin käsitettä on käsitelty esimerkiksi Hannu Saha (1996) ja Stephen Blum (1992). Saha (1996: 75) toteaa, että tyyli voidaan tunnistaa tuotteista (tässä lauluista), mutta selittää vain musisoinnista eli tekoprosesseista. Tutkimalla useita yksilöitä ja/tai ryhmiä, voidaan määrittää ja analysoida laajempia tyylikäsitteitä. Sahan mukaan musiikilliset syvärakenteet eivät ole kovin alttiita muutoksille vaan muutokset tapahtuvat pintarakenteissa. Tämä tulee esiin myös omassa työssäni.

1.6.3 Kansanperinteen keräyksen varhaisista vaiheista Suomessa

Voidaan sanoa, että vepsäläisen kulttuurin ja musiikin tutkimus on saanut alkunsa erityisesti suomalaisten kielentutkijoiden lähdettyä selvittämään suomensukuisten kansojen piirteitä ja erityisesti suomalaisten alkuperää. Tämän selvitystyön taustalla vaikutti 1800-luvulla alkanut kansallistunteen voimistuminen (fennomania), suomen

kielen kehittäminen, yleinen mielenkiinto kansanperinteeseen (harrastus) ja suomalaisten historian ja juurien selvittäminen. Näihin vaikutti Suomessa myös se, ettei tutkimusaineistoa ollut. ”Kansanperinne oli ensin kerättävä, juuret kaivettava esiin ja historia rakennettava”, kuten Herlin (2000: 142–143) osuvasti toteaa. Näillä asioilla oli merkitystä myös siihen, miten ja mitä kerättiin. Käsittelen seuraavassa sitä, millä tavalla kansallisen perinteen keräystyöhön ryhdyttiin, mistä se alkoi ja mitä ongelmia keräykset sisältävät nykypäivän näkökulmasta sekä miten vepsäläiset huomioitiin osana suomensukuisten kansojen kokonaisuutta.³⁵

Alkusysäyksen kansanperinteen ja myös kansanmusiikin tutkimukselle Euroopassa antoi 1500-luvulla alkanut uskonpuhdistus, joka kohdisti oppineiden kiinnostuksen kansan historiaan ja kieleen sekä sitä kautta myös kansanperinteeseen. (Tommila 1989: 15–36.) Hautalan (1954: 26–34) mukaan kiinnostuksen taustalla vaikuttivat uskonpuhdistuksen periaatteet, joissa lähtökohtana oli saada uskonnollista kirjallisuutta kansan kielelle.

1600-luvulla kansanrunouden keruun yhtenä tarkoituksena oli hankkia tietoa esiisien uroteoista ja yleensä muinaisoihin kuuluvista seikoista. Suomessa tarkoituksena oli ennen kaikkea luoda Suomelle mahtava menneisyys, joka perustui kansanperinteeseen olevaan muinaiseen tarustoon. (Virtanen 1988: 40–41.) Ruotsin mahtavuuden ajan (1617–1721) huomattavimpana suomalaista kansanrunoutta teoksissaan käsitelleistä kirjoittajista on pidetty Daniel Jusleniusta (1676–1752), joka Hautalan mukaan ohjasi aikakauden kirjallisen toiminnan suomalaisen suuntaan. Tähän liittyi myös Suomen ulkopuolelle ulottuva suomalaiseen kansanrunouteen kohdistuva harrastuksen kasvu. (Hautala 1954: 48; ks. myös Tommila: 1989: 30.)

Suomessa 1700-luvun (valistuksen aika) lopulla vaikutti erityisesti Gabriel Porthan, jota voidaan pitää ”humanistisen tutkimuksemme isänä” (Hautala 1954: 64; Tommila 1989: 48). Hautalan (1954: 65) mukaan Porthanin toimintaan vaikutti Jusleniukselta peritty kiinnostus suomalaisten menneisyyden selvittämiseen ja Euroopasta tulleet uudet aatevirtaukset, jotka lisäsivät kiinnostusta kansanrunouteen. Porthanin kirjalliseen tuotantoon kuuluu muun muassa kansanrunoutentutkimuksen

³⁵ Antti Koiranen, Timo Leisiö ja Hannu Saha (2003) ovat artikkelissaan tiivistäneet kansanmusiikin tutkimuksen vaiheita Suomessa.

merkkiteoksena pidetty *De poësi Fennica*. (Laitinen 2006: 36–51; Tommila 1989: 48–49; Kajanto 1982: 37.)

Varsinainen kansanperinteen keruutyö alkoi Suomessa 1800-luvulla³⁶, jolloin kulttuurin juuria lähdettiin etsimään ensin Karjalasta ja sitten kaikkialta suomalaisen talonpoikaiskulttuurin piiristä. Suomen uusi autonominen asema Venäjän vallan alla antoi mahdollisuuden tutustua Venäjällä asuvien sukulaiskansojen perinteisiin ja kieliin. (Suojanen 1999: 48; Honko 1980b: 45.)

Runojen ja laulujen keruun aloittivat K. A. Gottlund³⁷ (1796–1875) ja Lönnrot (1802–1884) (Tirranen 1980: 349). Keruuta tekivät aluksi pääasiassa kielentutkijat, kuten lähisukukielten tutkijat A. J. Sjögren (1794–1855), D. E. D. Europaeus (1820–1884), August Ahlqvist (1826–1889), Arvid Genetz (1848–1915) ja Heikki Ojansuu (1873–1923) (Klinge 1980b: 196–212). Vaikka keruumatkat olivatkin pääasiassa kielitieteilijöiden tekemiä, sisälsivät keräykset ja niiden pohjalta julkaistut tutkimukset myös kansatieteellisiä ja folkloristisia aineistoja (esim. Klinge 1980b: 205).

Kansallistunteen leviäminen (Wilson 1976: 49; Virtanen 1988: 47) oli niin Euroopassa kuin Suomessakin yksi syy kansanperinteen keräämisen lisääntymiseen. Toisena syynä voidaan pitää (1800-luvun kerääjien) tutkijoiden huolta siitä, että vanhat kansanperinteen lajit olivat häviämässä (Ling 1997: 15–16; ks. Väisänen 1917: 8–9.) Tämä ei koskenut pelkästään suomalaisten kansanperinnettä vaan myös yhtä lailla sukukansojen, kuten vepsäläisten kaltaisten sukulaiskansojen perinnemuotoja. Erityisenä huolenaiheena tutkimusmatkailijoilla oli venäläistyminen, joka ilmeni kielen vaihtumisena ja tätä kautta vanhojen perinnemuotojen hylkäämisena (Korhonen 1983³⁸; Eerola 2007: 123). Toisena syynä nähtiin se, että nuoriso ei enää ollut kiinnostunut vanhoista runoista, vaan sitä

³⁶ Kuusi (1963: 13) kuvaa 1800-luvun alkupuolta runonkeruun sankariajaksi.

³⁷ Ks. Gottlundista esim. Pekkilä 1990.

³⁸ Korhonen kirjoittaa, että ”kaikki tuonaikaiset tutkimusmatkailijat todistivat yhteen ääneen ostjakien syvästä alennustilasta”. Tämä johtui viinasta ja venäläisten taloudellisesta ja henkisestä riistosta. Yleinen käsitys olikin, että tämä vanha pyyntikulttuuri kuolee sukupuuttoon muutamassa vuosikymmenessä. (Korhonen 1983: 74.) Samalla tavalla muut tutkimusmatkailijat, kuten Artturi Kannisto kuvaa matkakuvauksissaan vogulien venäläistymistä ja Toivo Lehtisalo samojedien ja ostjakien rappiota (Korhonen 1983: 119, 142). Lähes samalla tavalla Lönnrot ennusti vepsän kielestä, joka ”vuosisadan kuluttua ainoastaan taruna elää rahvaassa” (Lönnrot 1902: 197; ks. myös 1. artikkeli, Eerola 2007: 124; 127; 132).

kiinnostivat enemmän uudet arkkiveisut ja muunlaiset laulut (Asplund 1992: 157; ks. myös vepsäläisen nuorison lauluista Kettunen 1945: 292).

Suomessa ennen 1800-luvun puoliväliä kerättyjä aineistoja ei oltu tarkoitettu perinteentutkimuksen materiaaleiksi, vaan niihin kohdistui muita odotuksia. Niiden piti kertoa historiallisesta menneisyydestä ja osoittaa, että sorretulla kansalla oli oikeus itsenäiseen elämään. (Virtanen 1988: 41; ks. Väisänen 1917: 57.) Sävelmistä etsittiin myönteistä kansallista todistusvoimaa ja luotiin käsitys, joka vastasi ajan aatteellisia tarpeita (Tirranen 1980: 349). Nämä yhdessä vaikuttivat myös siihen, että keräysten yhteydessä merkittiin ylös vain sanat (esim. Virtanen 1968: 8).

Varhaisten kerääjien keräykset eivät aina täyttäneet tutkimuksellisia kriteereitä. Tämän toi esiin muun muassa A. O. Väisänen (1917: IV–V), joka totesi kirjoituksessaan, ettei keräystyötä, ”niin suuret tulokset kuin siitä on koitunutkin, saata kutsua tieteellisellä tarkkuudella suoritetuksi”.³⁹ Toteamuksellaan hän viittasi erityisesti kansansävelmien keräykseen, jossa kerääjät olivat usein muuttaneet sävelmiä ”kehittyneen maun vaatimuksia vastaavaksi”. Lisäksi Väisänen arvioi ettei kerääjien ammattitaitokaan välttämättä riittänyt musiikin muistiinmerkitsemiseen. (Väisänen 1917: 9–12; ks. Ala-Könni 1969: 269.)

Keräyksiin vaikutti myös se, että kalevalainen perinne oli noussut niin suureen asemaan, ettei kerääjiä kiinnostanut mikään muu. Tämä aiheutti sen, kuten Väisänen kirjoittaa, että toisaalta olemattomista syistä todettiin jotkin alueet köyhiksi ”kansanmusiikillisessa suhteessa” (Väisänen 1917: V; ks. ”syy sävelmien unohtumiseen” Manninen 1982: 92). Näin kävi myös vepsäläisten, joista esimerkiksi Ahlqvist kirjoitti, koska vepsäläisiltä ei näytä löytyvän kalevalaista runoa, ”ei heillä ole ollut omakielistä laulua koskaan”. (Ahlqvist 1986 [1859]: 88; ks. Eerola 2007: 124-125.)

Väisänen esiin nostamien syiden taustalla voidaan kuitenkin nähdä yhteisenä tekijänä se, ettei varhaisten keräysten aikana ollut vielä kehitetty yksityiskohtaista ohjeistusta perinteenkeruutyöhön. A. O. Väisänen (1917: 31) kirjoituksesta tulee esiin myös se, että useat keräykset eivät täyttäneet myöskään Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran asettamia toiveita. Boreniuksen ja Hahlin lausunnossa K. V. Hanellin keräyksistä sanotaan muun muassa, että ”kokoelmien kansatieteellinen

arvo lisääntyisi kuitenkin paljon, jos kerääjä, paitsi että hän tarkoin nuotitsee kaikki sävelet [--], myös kirjoittaisi soittoniekan ja sen paikan nimen, jossa kukin soitelma on kuultu” (ks. myös Asplund 2006: 250–251; Virtanen 1988: 46–47).

Vuonna 1886 A. Almberg ehdotti Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa kansansävelmien kokoelman painattamista. Tätä hoitamaan perustettiin erityinen sävelkomitea⁴⁰, joka julkaisi kehotuksen kansanlaulujen keräämisestä ja selvitti olemassa olevien nuottivarastojen sisällöt. (Väisänen 1917: 40.)

Sävelkomitean myötä apurahan saaneille kerääjille annettiin entistä tarkemmat ohjeet sävelmien tallentamisen suhteen. Erityisesti korostettiin sitä, että sävelmät oli tallennettava ”aivan tarkasti semmoisina kuin ne lauletaan tai soitetaan”. Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa nähtiin myös, että kansanperinteen ja sävelmien keräys kuului erityisesti heidän tehtäväkseen ja tästä syystä seura myönsi useille kerääjille matka-apurahoja sävelmien keruuseen. (Väisänen 1917: 40–45; ks. Asplund 2006: 250–251.)

1800-luvun loppu ja 1900-luvun alku aina vuoteen 1917 olivat varsinaisten sävelmänkeruuretkien aikaa. Tähän vaikuttivat erityisesti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran jakamat apurahat, mutta myös monien muiden järjestöjen, kuten Suomalais-Ugrilaisen Seuran (Korhonen, Suhonen ja Virtaranta 1983: 7) ja erilaisten osakuntien ja yhdistysten (Väisänen 1917: 55–57) kiinnostus asiaa kohtaan. Sävelmiä kerättiin niin sukukansojen keskuudesta kuin muualtakin. Muun muassa Länsi- ja Keski-Inkerin sävelmiä keräsivät stipendiaatit Armas Launis ja Eino Levón sekä Ari Valmari vuonna 1903 (Asplund 1992: 158; Launis 1910: I), A. O. Väisänen⁴¹ teki useita keruumatkoja Viroon (1912–1923) ja mordvalaisten (1914) sekä vepsäläisten (1916) luo. (Väisänen 1917: 59–62; Asplund 2006: 250–251; ks. Ala-Könni 1969: 269–271; ks. myös säveltäjien keräysmatkoista Sihvo 1969: 19–23.)

³⁹ Tähän vaikuttivat myös ns. suomalaisen-koulukunnan kriittiset aatteet, jotka olivat saaneet alkunsa Julius Krohnin (1883) ajatuksista, ettei painettu Kalevala ole sellaisenaan sopiva tutkimuskäyttöön.

⁴⁰ Sävelkomitean tehtävänä oli myös poistaa siivottomat tekstit. Seuraava lause tuntuu nykypäivän valossa melko oudolta dokumentointiohjeelta: ”sen sijaan, jos, kuten usein on laita, itse sävelmä on kaunis, mahdollisuutta myöten toiset sanat muista lauluista hankittavat, kuitenkin aina ilmoittamalla, että näin on tehty”. (Väisänen 1917: 42.)

⁴¹ Hannele Manninen (1982: 33–68) on esitellyt työssään Väisäsen tekemät keruumatkat.

Seuraava muutos keräysten toteuttamisissa tapahtui, kun sävelkomitean lakattua Suomalaisen Kirjallisuuden Seura valitsi musiikkitieteelliseksi asiantuntijakseen Ilmari Krohnin. Krohnin ohjeistamana matka-apurahojen saajat alkoivat keskittyä vain pieneen alueeseen yhdellä kertaa toisin kuin aikaisemmat kerääjät, jotka halusivat saada runoja mahdollisimman laajalta alueelta. (Väisänen 1917: 49.)

Uusien keruumenetelmien taustalla vaikutti 1800-luvun lopulla esiin noussut kriittinen suhtautuminen erityisesti painettuun Kalevalaan. Tämä sai alkunsa Julius Krohnin⁴² (1883: 572) esittäessään teoksessaan *Suomalaisen kirjallisuuden historia*, ettei Kalevala ole sellaisenaan sopiva kansanrunouden tieteellisen tutkimuksen perustaksi, vaan muinaisrunojen ikää ja alkumuotoa selvitettäessä on tutkittava alkuperäisrunoja toisintoineen (Hakala ym. 1990: 450).

Tutkimustensa pohjalta Krohn alkoi kehittää paikkakunnallis-historiallista tutkimusmenetelmää (Krohn 1883: 572), joka jäi kesken hänen kuoltuaan tapaturmaisesti vuonna 1888 (Krohn, H. 1942: 158–163). Krohnin työtä jatkoi hänen poikansa Kaarle Krohn⁴³ (Krohn 1900–1901: VII–VIII), joka kehitti ja muokkasi isänsä alkuun panemaa ideaa. Tästä kehittyi lopulta maantieteellis-historiallinen kansanrunouden tutkimusmenetelmä (ks. myös Krohn, K. 1971). Menetelmän ongelmana oli aluksi sidonnaisuus Kalevalaan ja lähes kaikki alkuvaiheen tutkimukset keskittyivätkin Kalevalan selittämiseen. Tästä Kaarle Krohn (1887) yritti päästä eroon väitöskirjassaan, jossa hän pyrki osoittamaan menetelmän käyttökelpoisuutta myös muidenkin perinnelajien tutkimuksessa. (ks. Hakala 1990: 449–450.)

Vaikka Krohnin kehittämä menetelmä olikin alun perin tarkoitettu kansanrunouden tutkimukseen, vaikutti se myös suomalaisen kansanmusiikin tutkimukseen (Herlin 2000: 148; Niiniluoto 2003: 152; Tarasti 2000: 371) ja tätä kautta sävelmien keräysmenetelmiin. Toisaalta voidaan kuitenkin sanoa, että suurin mullistus sävelmien keräysten suhteen tapahtui vasta uuden äänentallennustekniikan eli fonografin keksimisen myötä (ks. esim. Asplund 1992: 160; Asplund 1976: 8–11).

⁴² Julius Krohn (1835–1888) oli 1800-luvun merkittävimpiä suomalaisen kansanrunouden tutkijoita (Hakala 1990: 449–450). Julius Krohnin ja hänen sukunsa elämää on tarkastellut muun muassa hänen tyttärensä Helmi Krohn (1942).

⁴³ Kaarle Krohn (1863–1933) oli Helsingin yliopiston ensimmäinen suomalaisen ja vertailevan kansanrunoudentutkimuksen professori vuosina 1908–28. Hänestä tuli myös kansainvälisesti tunnettu tutkija. (Hakala 1990b: 450.)

Keräysten ongelmana ennen äänityslaitteita oli ollut se, että suurin osa sävelmistä talletettiin pelkästään korvakuulolta ilman minkäänlaisia apuvälineitä.⁴⁴ (ks. esim. Virtanen 1988: 146–147.) Toisaalta monet nuotintamiseen liittyvät ongelmat kuitenkin tiedostettiin jo varhain (ks. Väisänen 1917: 12; myös esim. Ellingson 1992: 121–131) ja myös tästä syystä uuteen äänentallennustekniikkaan suhtauduttiin myönteisesti.⁴⁵ Suomessa ensimmäiset fonografit olivat kielentutkijoilla (Asplund 1976: 8). Fonografista keskusteltiin myös Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa, jonka Suomi-sarjassa julkaistuissa *keskustelumuksia*-palstalla eli vuosikertomuksissa mainittiin muun muassa, että ”fonografin avulla voimme saada täysin luotettavan kuvan siitä, millä tavalla laulun sanat liittyvät sävelmään” (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran keskustelemukset 1906: 19).

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle hankittiin ensimmäinen fonografi sävelmien keruutarkoitukseen vuonna 1905 (Aho ja Blomster 2011: 4; Asplund 1976: 11). Voidaan sanoa, että fonografin tulo lisäsi innostusta kansanmusiikin keruuta ja tutkimusmatkoja kohtaan. Tähän vaikutti myös se, että aikaisemmin oli uskottu, että kaikki oli jo kerätty mitä kerätä saattoi. Fonografin myötä huomattiin, että tuleville sukupolville voitiin jättää muutakin kuin vain kirjalliset muistiinpanot. (Asplund 1976: 13–14.)

Toisaalta fonografiin ja sen mahdollisuuksiin luotettiin ehkä liikaakin. Tämä tulee ilmi esimerkiksi A. R. Niemen kirjoituksesta, jossa hän kirjoittaa, että ”tätä apukeinoa, jonka avulla jälkimaailmalle säilytetään väärentämätön kuvaus kansanlaulusta, millaiselta se todellisuudessa on kuulunut, on meillä liian kauan oltu käyttämättä” (Niemi 1906: 179). Fonografi on äänityslaitteena ollut vielä melko kömpelö ja monet tekniset ja inhimilliset virheet ovat saattaneet vääristää äänitystä, kuten esimerkiksi äänityksen aikana tapahtuneet nopeuden muutokset. Lisäksi vääränlainen vahalieriöiden varastointi, kuljetus tai käsittely ovat saattaneet tuhota lieriöt kokonaan.

⁴⁴ Moni kerääjä myös itse valitteli raporteissaan Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle, ettei välttämättä saanut nuotinnettua sävelmiä riittävän tarkasti (Väisänen 1917: 24–42).

⁴⁵ Myös Armas Launis (1910: II) kirjoittaa Suomen kansan sävelmien neljännen jakson alkulauseissa, että ”Ne puutteet ja vajavaisuudet, jotka yleensä haittaavat ilman fonograafia kerättyjä sävelmäkokoelmia, ovat varsin tuntuvia [--] fonogrammien kautta nämä puutteet kuitenkin melkoisesti tasoittuvat”.

Fonografiäänityksien käyttö musiikintutkimuksessa on ollut ongelmallista äänenlaadun lisäksi myös siitä syystä, että varsinkin kielitieteilijöiden tekemissä äänityksissä laulujen taltioinnit dokumentointiin yleensä ylimalkaisesti (Niemi 1994: 103). Kerääjillä ei ollut yleisesti ottaenkaan yhteisiä käytäntöjä esimerkiksi siihen, mitä tietoja äänitallenteille olisi kannattanut laittaa. Muun muassa Väisäsen vuoden 1916 Vepsän-matkallaan äänittämille vahaliერიöille ei ole kertaakaan kerrottu haastateltavan tai laulajan tietoja vaan ne on merkitty erilliseen vihkoon (ks. Eerola 2007). Tästä syystä lieriöitä kuunneltaessa on usein vaikea selvittää sitä, kuka näytteen on antanut. Toisaalta, kuten Asplund (1976: 26–27) kirjoittaa, varhaisten äänitteiden tarkoituksena oli aluksi esitysnäytteiden saaminen, ei varsinaisesti perinteen kerääminen. Tämä johtui siitä, että fonografilla äänittäminen oli kallista ja laitteiden kuljettaminen pitkien matkojen taakse oli vaikeaa. Tästä syystä varsinainen kerääminen suoritettiin hyvin pitkään käsin kirjoittamalla. Vasta 1930-luvun jälkeen, laitteiden yleistyttyä ja kustannusten laskettua, alkoi nauhoittaminen korvata kirjoittamisvaihetta.

Suomen itsenäistyttyä ja itärajan sulkeuduttua mahdollisuudet Venäjälle suuntautuneisiin tutkimusmatkoihin päättyivät⁴⁶ ja katse käännettiin kotimaahan. Vasta 1980-luvun jälkeen Venäjän rajojen hiljalleen alettua aueta, keräyksiä alettiin jälleen tehdä. (Korhonen 2003: 190.) Tosin 1940-luvulla jatkosodan aikana suomalaiset tekivät joitakin sävelmienkeruumatkoja valloitetuilla alueilla, jossa muun muassa Ahti Sonninen sai vuonna 1943 tehtäväkseen kerätä kansansävelmiä karjalaisten alueilta. (Leisiö 1978: 24). Aineistossa on myös vepsäläisiä lauluja.

Olen edellä kuvannut suomalaisten tekemien kansanperinteenkeruun eli kenttätöön varhaisia vaiheita. Tuolle ajanjaksolle on tyypillistä se, että perinnettä *kerättiin* sanan varsinaisessa merkityksessä. Runoja, lauluja, satuja jne. talletettiin ilman niihin liittyviä konteksteja. Kerääjät eivät aina katsoneet tarpeelliseksi ilmoittaa tarkasti, mistä he olivat sävelmänsä keränneet. Aina ei nähty tarpeelliseksi edes mainita esittäjien tietoja. (Alho 1981: 8–9.) Toisaalta täytyy kuitenkin muistaa, että kerääjät eivät alun perin keränneet aineistoa tutkimuskäyttöön, vaan luodakseen Suomelle historian, selvittääkseen missä oli ”sen alkukoti ja mitä kieli ja kulttuuri kertoivat kansanvaelluksista ja kielten sekoittumisesta” (Lönnqvist 2003: 42). Ajatuksena tuntui olevan se, että tieteellisten tulkintojen aika tulisi myöhemmin

(Lehtipuro 2003: 18–19). Edellä esitetyistä syistä varhaisten tutkimusmatkojen yhteydessä onkin syytä käyttää keruumenetelmästä käsitettä keruu eikä kenttätyö (ks. esim. Snellman 2003: 49–50).

Varsinaisena tutkimuskenttänä suomalaisilla perinteenkerääjillä oli Venäjä, joka oli autonomian aikana suomalaisille tutkijoille lähes samanlaisessa asemassa kuin alusmaat suurten siirtomaavaltojen tiedemiehille. Se oli tarjonnut, Pietarin suuren tiedeakatemian tuella, kulttuurin- ja kielentutkijoille ja monien muiden alojen edustajille mahdollisuudet tutkia erilaisia kansoja ja kulttuurimuotoja Venäjänmaan takamailla. Tästä syystä kulttuurintutkimus kehittyi Suomessa luonteeltaan vertailevaksi, kenttätyökeskeiseksi ja tätä kautta empiiriseksi. (Alho 1981: 8–9; Rautiainen 2003: 15.)

Monet vanhemmista aineistoista ovat musiikintutkimuksen kannalta ongelmallisia. Ensinnäkin suurin osa kerääjistä ei ollut saanut minkäänlaista musiikillista peruskoulutusta, ja osaltaan tästä syystä sävelmien tallettaminen on tuottanut monille ongelmia. Toiseksi, aina 1800-luvun puoleen väliin asti, kerääjiä kiinnostivat pääasiassa laulujen sanat ja sävelmät olivat kerääjille toissijainen asia. Sävelmiä kerättiinkin yleensä satunnaisesti muun keruutyön yhteydessä. (Asplund 1976: 7; Manninen 1982: 13.) Ongelmallista aineistoissa on myös se, että kansanmusiikin keräystoiminta keskittyi pitkään samoille seuduille, mistä perinnettä tiedettiin löytyvän. Tästä syystä jotkin alueet jäivät kokonaan tutkimatta tai ne huomattiin vasta, kun niiden vanhakantaiset perinteet olivat jo alkaneet hävitä. Näihin alueisiin kuuluivat esimerkiksi Aunus ja Vepsä. Vasta A. A. Borenius-Lähteenkorvan myötä keruutyöhön vakiintui tieteelliset näkökohdat huomioonottava työskentelytapa. (Manninen 1982: 14–15.) Krohnien kehittämät tieteelliset menetelmät alkoivat vaikuttaa 1800-luvun lopulla myös sävelmien keräämiseen, mutta monet vanhat käytännöt säilyivät hyvin pitkään. Esimerkiksi laulujen kontekstitiedoista on vain hyvin hajanaisia tietoja kerääjien matkakertomuksissa. Väisäsen ja Setälän vuoden 1916 Vepsän-matkan aineistossa ei ole mitään mainintaa laulujen käyttöyhteydestä, niiden oppimisesta tai laulutavasta. Nykypäivän tutkijaa kiinnostaa myös se, missä lauluja on esitetty, kuka niitä on esittänyt, keneltä ja missä laulut on opittu ja toisaalta millä tavalla lauluja esitetään.

⁴⁶ Tästä on joitakin poikkeuksia. Esimerkiksi Lauri Kettunen teki Vepsän matkan vuonna 1935.

Vaikka varhaisiin keräyksiin liittyvät äänitysmenetelmät olivat melko alkeellisia ja jälki joskus huonoa, on kuitenkin sanottava, että äänitysten merkitystä perinteen keruumenetelmänä ei voi liiaksi korostaa. Se on antanut aineiston analyysille aivan uuden ulottuvuuden. (ks. Lehtipuro 2003: 24–25.) Huonostakin materiaalista voidaan näkypäivänä saada irti paljon, mutta pelkkä nuottikuva voi pahimmillaan olla kerääjän oman mielikuvituksen tulos. Äänitysten kautta tutkija voi saada jonkinlaisen käsityksen siitä, minkälaisia laulut ovat todellisuudessa olleet, kuka on laulanut ja millä tavalla.

1.6.4 Tutkija ja kenttä

Kenttätyö on ollut olennainen osa etnomusikologian tutkimusmenetelmiä jo oppihistorian alusta asti (ks. esim. Stone 2008: 4–5; Barz & Cooley 1997; Laaksonen ym. 2003). Yleensä kenttätyöllä tarkoitetaan työvaihetta, jossa tutkija kerää haastatteleamalla, äänittämällä, videoimalla, havainnoimalla tai valokuvaamalla oman tutkimusaineistonsa. Usein etnomusikologi käyttää näitä kaikkia tiedontallennusmenetelmiä kenttätöidensä aikana (Myers 1992b: 23), kuten itsekin olen tehnyt. Kenttätöiden tarkoituksena tutkijalle on pyrkimys päästä lähemmäksi tutkimuskohdetta (Rautiainen 2003: 20) eli syventää näkemystään ja tätä kautta myös mahdollisesti tarkastella kriittisemmin jonkun toisen keräämää arkistoaineistoa (Herndon & McLeod 1983: 1–2). Kenttätöiden avulla tutkija voi myös täydentää arkistoaineistosta saatua kuvaa. (Honko 1980: 32).

Kenttätyö ei ole faktojen mekaanista keräämistä, vaan haastattelujen ja havainnointien avulla pyritään saamaan yleistysten lisäksi subjektiivisia käsityksiä tutkittavasta kohteesta (Snellman 2003: 49–50).

Se, miksi kenttätyötä on viimeisten vuosikymmenien aikana alettu tarkastella kriittisemmin johtuu lähinnä siitä, että sitä ei ole enää nähty absoluuttisena tietoa tuottavana vaan enemmän tulkitsevana prosessina. Tutkija valitsee sen, mitä hän kerää, ketä hän haastattelee ja lopuksi tulkitsee kentän omasta kokemusmaailmastaan käsin. (Barz & Cooley 2008: 4–5; ks. Rautiainen 2003: 20–

21) Kenttätöistä käydyissä keskusteluissa on nostettu esiin muun muassa kysymyksiä siitä, mikä on kenttä, mikä on tutkijan suhde tutkittaviin ja minkälainen työ on lopulta kenttätöitä (emic – etic). Pohdin seuraavassa lyhyesti näitä kysymyksiä.

Varsinkin varhaisissa etnomusikologian ja antropologian kenttätöiden määritelmässä kentän on nähty olevan jossakin Euroopan ulkopuolella. Nykyään ei enää ajatella näin, vaan kenttä voi olla esimerkiksi omalla pihalla tai lähipuistossa. (Vesterinen 1999: 84; ks. Myers 1992b: 21) Vesterisen (1999: 84) mukaan antropologin kenttä on siellä, missä on ihmisiä; kenttä on se paikka, jonka tutkija kentäkseen rajaa (Myers 1992b: 21). Myös Hoppu (1999: 68) nostaa esiin kentän määritelmässään ihmiset, joiden kanssa tutkija joutuu tai pääsee yhteyteen. Hänen mukaansa kenttätöistä tekee erityisen se, että tutkija on tekemisissä tuntevien, tietävien ja ajattelevien ihmisten kanssa. Helmi Järviluoman (1997: 87) mukaan kenttä on paikka, jossa tutkitaan toisen elämää – musiikkeineen päivineen – puolueettomasti. Edellisten määritelmien mukaan kenttä on todellinen fyysinen paikka, jossa on tuntevia ihmisiä. Toisaalta uusimmissa keskusteluissa on nostettu esiin myös virtuaalinen kenttä tai ei-paikka eli paikka, jota ei voi paikantaa (Laitinen, K. 2003: 356–363; vrt. Herndon ja McLeod 1983: 1). Tämänkaltaisissa keskusteluissa on käsitelty muun muassa sitä, voiko esimerkiksi internetiä tai muuta virtuaalista maailmaa pitää kenttänä.

Myös tutkijan suhteesta tutkittaviin on keskusteltu paljon etnomusikologiassa. Tähän on vaikuttanut tieteenalan antropologisoituminen (ks. Merriam 1964), jolla on tarkoitettu sitä, että pelkän musiikin tutkimisen lisäksi alettiin kiinnittää enemmän huomiota koko musiikkikulttuuriin tutkimiseen. Tässä yhteydessä alettiin pohtia myös tutkijan ja tutkittavien suhdetta. Lähtöajatuksena on ollut se, että kulttuuria voidaan tarkastella aina kahdesta näkökulmasta. Määrittäviksi käsitteiksi lainattiin kielitieteestä Kenneth Piken 1950-luvulla esittelemät termit eeminen (sisäinen) ja eettinen (ulkoinen). (Pekkilä 1988: 35–37; Alvarez-Pereyre and Arom 1993: 8–10.)

Käytännössä tutkija kohtaa ensimmäisen kerran kentän vasta sinne päästyään. Toisaalta ennen kentälle lähtöä tutkijalla on kuitenkin jonkinlainen ennakkokäsitys tutkittavista ja kentästä. Hän on mahdollisesti tutustunut aikaisempien tutkijoiden

matkamuistiinpanoihin tai muuhun kirjallisuuteen ja muodostanut niiden perusteella jonkinlaisen käsityksen kentästä ja ihmisistä. Vastaavasti kentällä tutkija kohtaa tutkittavat, joilla on jonkinlainen käsitys tutkijasta. (ks. kolme uskomusta tutkijoista Nettl 2005: 152–153; ks. Virtanen 1968: 10–12.)

Vaikka tutkija miten valmistautuisi kentällemenoon, hän ei voi välttyä tulevasta kulttuurishokista kohdatessaan kentän (Myers 1992b: 35). Tästä alkaa eemiseettisen teorian mukaan pääseminen sisälle tai jääminen ulos. Sisälle pääseminen voidaan saavuttaa vain olemalla tarpeeksi kauan kentällä (Saha 1996: 109–111). Merriamin (1964: 16) mukaan tutkijan (etnomusikologin) osana on jäädä aina ulkopuoliseksi tarkkailijaksi.

Nykyään eemiseettisestä tai sisällä ja ulkona -kahtiajaosta onkin luovuttu, sillä asiat eivät ole välttämättä näin mustavalkoisia vaan useimmiten hyvin moniulotteisia (Herndon 1993: 67–68). Nettlin (2005: 155) mukaan etnomusikologin kenttätö on aina yhteistyötä tutkittavien kanssa. Tutkijan tulee hyväksyä ulkopuolisuutensa ja sovittaa se tutkimusnäkökulmaansa (Herndon 1993: 79; Paukkunen 2002: 16–18.) Vaikka tutkija olisikin ulkopuolinen eikä koskaan pääsisi tutkittavien kulttuuriin sisälle, ei tämä välttämättä ole huono asia. Tätä myös Nettl (2005: 155) tuo esiin kirjoituksessaan. Hänen mukaansa jokainen kulttuuri pitää omaa musiikkiaan erikoisena ja ainutlaatuisena. Tämän asian voi nähdä oikeastaan vain ulkoapäin. Jos tutkija on liiaksi sisällä, hän ei välttämättä kykene tarkastelemaan musiikin merkitystä objektiivisesti. Kuten Paukkunen (2002: 17–18) toteaa kirjoituksessaan ”[u]lkopuolisuus ei siis välttämättä olekaan huono asia – tai toisinpäin”.⁴⁷

Olen jälkeinpäin miettinyt useita kertoja sitä, voinko kutsua kenttätöitäni kenttätöiksi. Kenttätöoppaissa kentällä huomioitavien asioiden lista on usein varsin laaja. Niitä lukiessa nuorta tutkijaa ei yhtään helpota tieto siitä, millainen hyvän etnomusikologin tulisi olla. Oppaiden esimerkillinen kenttätutkija kuvataan yleensä miltei multitalentiksi ylipersonaksi, antropologiksi, musikologiksi, kielitieteilijäksi, teoreetikoksi ja diplomaatiksi. Lisäksi etnomusikologin tulee hallita äänittäminen, valokuvaus ja videointi sekä haastattelutekniikat. (Myers 1992: 68; Nettl 2005: 146–147.) Onneksi jonkinlaista epätäydellisyyttäkin hyväksytään.

Marcia Herndon ja Norma McLeod (1983: 108) kirjoittavat, että tutkijan on kuitenkin hyvä muistaa se, että jokaisella tutkijalla on omat rajoituksensa. Etnomusikologikaan ei voi osata kaikkia asioita. Kentälle päästyään hänen tulisi kerätä niin paljon tietoa kuin on mahdollista ja toisaalta pyytää apua silloin, kun sitä tarvitaan.

Itse olen joutunut kenttätöitteni aikana pyytämään muilta paljon apua. Suurin syy on ollut kieliongelma. Muun muassa Myers (1992b: 31) korostaa, että etnomusikologin on hallittava tutkittaviensa kieltä. Tästä syystä hän kehottaakin tekemään kaiken mahdollisen kielen oppimisen suhteen ennen kuin tutkija menee kentälle. Tämä johtuu siitä, että tutkija tarvitsee jonkinlaisen yhteisen sanaston informanttien kanssa (Rautiainen 2003: 28).

Vepsäläisen kulttuurin- ja musiikintutkijalle ongelmana on kaksikielisyys. Itse pohdin tutkimukseni alkuvaiheissa, kumpaan kieleen minun tulisi keskittyä. Valitsin venäjän oikeastaan siksi, koska sitä oli mahdollista opiskella yliopistossa, kun taas vepsän opetusta ei ollut missään. Toisaalta opiskelin vepsän kieltä vepsäläisistä koulukirjoista, joita löytyi kirjastoista. Opiskelin venäjää muutaman vuoden tutkimukseni alkuvaiheessa. Tästä oli se etu, että pystyin kommunikoimaan jonkin verran venäjäksi. Totuus on ollut kuitenkin se, etten ehtinyt oppia kumpaakaan kieltä kunnolla tutkimukseni aikana. Kielten opiskelu vei myös suunnattoman paljon energiaa työni alkuvaiheessa. Kieliongelmien takia kenttämatkoillani on aina ollut tulkki mukana, koska en uskonut pärjääväni ilman. Toisaalta tulkin tehtävänä oli myös toimia oppaana, koska vepsäläiskylien löytäminen ei aina ole ollut helppoa⁴⁸.

Kylissä kenttä koostui aina ihmisistä, joita haastattelin heidän omassa elinympäristössään. Työni alussa minun oli tarkoitus tutkia koko vepsäläistä musiikkikulttuuria. Käytännössä suurin osa tästä oli vanhempien naisten ylläpitämää, joten myös kenttäni koostui heistä. Itse koin, että olin aina ulkopuolinen tarkkailija vaikka tutustuinkin joihinkin ihmisiin melko hyvin ja minut

⁴⁷ Myös Hannu Saha (1996: 110) toteaa, että ”tutkimuksen objektiivisuuden takeena on se, että tutkija muistaa koko ajan kisällin asemansa”. Toisin sanoen tutkijan on hyvä säilyttää ulkopuolisuutensa.

⁴⁸ Yhtenä syynä tähän on usein ollut se, että nykykarttojen tiedot eivät aina täsmää maastotietojen kanssa. Esimerkiksi osa teistä oli kasvanut umpeen niin, ettei niitä enää voinut ajaa autolla vaan oli etsittävä kiertoteitä. Usein oli myös niin, ettei pienimpien kylien nimiä oltu merkitty päätteiden varsille.

otettiin aina vastaan lämpimästi. Uskon, että itselläni ulkopuolisuuden tunne johtui ensinnäkin siitä, että ikäeroni haastateltaviin oli usein suuri. Toinen syy oli se, että informanttini olivat naisia ja minä nuorempi ulkomaalainen mies. Tämän takia en koskaan lähtenyt edes tavoittelemaan pääsyä heidän kulttuurinsa sisälle. Toisaalta useimmiten koin myös, että olin suurena lisärasitteena naisille. Tämä johtui taas siitä, että vepsäläinen nainen tekee käytännössä kaiken kotia ylläpitävän työn. Kun katselin heidän toimintaansa, joka alkoi usein aamulla silloin, kun aurinko alkoi nousta, en aina edes tohtinut vaivata heitä haastatteluilla.

En voi tietää, ovatko haastateltavani jättäneet jotain olennaista kertomatta tai jopa kertoneet virheellistä tietoa. Tätä en kuitenkaan usko. Itsestäni on tuntunut aina siltä, että minä ja haastateltavani ymmärsimme toisiamme alusta alkaen ja toisaalta he ymmärsivät työni merkityksen heille. Haastateltavani ovat ymmärtäneet sen, että en ole ollut viemässä heiltä mitään, vaan olen ollut tallettamassa heidän häviävää lauluperinnettään.

Työni alussa tarkoitukseni oli hyödyntää pääasiassa arkistomateriaalia aineistona. Suunnitelmiini kuului kuitenkin myös käydä tutustumassa vepsäläiseen elämänmenoon ja kartoittaa laulujen osaamista. Työni alkuvaiheessa en odottanut kenttätöiltäni suuria tuloksia⁴⁹ mutta, kuten Tutkimusaineisto-kappaleessa tuon myöhemmin esille, kenttätöinä hankitusta aineistosta muodostui kuitenkin tärkeämpi osa työtäni kuin alussa oletin.

1.6.5 Suullisen lauluperinteen tutkimustapoja

Laulua esiintyy kaikissa kulttuureissa (ks. esim. Nettl 1990: 28) ja sitä on tutkittu paljon. Laulu on herättänyt mielenkiintoa myös sen takia, että se on usein yhdistetty kommunikaation (ks. Lomax 1968: 3, Merriam 1964: 10–13). Musiikin, laulun ja sanojen yhdessä muodostama ilmaisuvoima huomattiin jo antiikin Kreikassa.

⁴⁹ Lähinnä tähän oli syynä se, että lähdekirjallisuudessa (esim. Vinokurova 1998: 110–117) tuotiin usein esiin se, kuinka vepsäläisten keskuudessa heidän omakielisten laulujen käyttöyhteydet olivat kadonneet.

Sanojen avulla laululla voitiin esittää esimerkiksi moralisoivia ohjeita tai lakeja kuuntelijoille mutta toisaalta, jopa ilman sanoja, laululla voitiin välittää tunnetiloja ja viestejä (esim. Potter 1998: 10–30) ja jotain sellaista, mitä puhekielellä ei voitu ilmaista (Nettl 2005: 283). Vaikka laulu on herättänyt mielenkiintoa jo kauan, on sen tutkiminen kirjallisissa kulttuureissa keskittynyt enimmäkseen oikeanlaisen äänenmuodostuksen määrittelemiseen eli siihen, miten laulua toteutetaan tyylinmukaisesti ja oikeaoppisesti. (Potter 1998: 19–30; Jander and Harris 2001: 428.) Sitä vastoin suullisen lauluperinteen äänenmuodostuksen tutkiminen on useimmiten jäänyt vähemmälle huomiolle. Osin tätä voidaan selittää sillä, että suullisen perinteen tutkimusten ajanjakso ei menetelmien puutteellisuuden vuoksi voi yltää kuin muutamiin vuosikymmeneihin ja tutkimuksissa on pitänytkin keskittyä lähinnä nykyhetken tilanteeseen (Widdess 1992: 220). Toisena syynä voidaan pitää sitä, että erilaisia kansanlaulun tyyleyä eli tapoja laulaa on lukematon määrä. Lisäksi laulutyyliä saattavat vaihdella kulttuurialueen sisällä, jopa kylästä toiseen. (Kovačić ym. 2003: 54–55.)

Äänitysteknologian kehittyminen 1800-luvun lopulla on tarjonnut monille tämän päivän musiikintutkijoille mahdollisuuden tutkia myös suullisten lauluperinteiden laulutyyleyä pidemmällä aikavälillä. Varhaisten äänitteiden kautta on mahdollista palata ajassa taaksepäin ja tehdä esimerkiksi vertailevaa tutkimusta laulutyylien muutoksista (historiallinen etnomusikologia). (Widdess 1992: 220; Lomax 1968: 3.) Äänitysteknologian ja tietotekniikan kehittyminen on myös mahdollistanut sen, että musiikin tutkimiseen liittyvät erilaiset akustisten ilmiöiden (äänenmuodostus, dynamiikan vaihtelut) tarkasteluun liittyvät apuvälineet ovat yhä useamman käytettävissä. Musiikintutkimuksesta on tullut yhä monitieteisempää. Monitieteisyyden etuna on se, että tutkimusaiheesta voidaan saada uudenlaista tietoa, ja aiheen käsittelyyn voidaan löytää uusia näkökulmia (Louhivuori 1988: 8). Toisaalta ongelmia saattaa syntyä silloin, kun uusia menetelmiä ja välineitä sovelletaan aloille, minne niitä ei ole alun perin suunniteltu (Will 1998: 5; Stone 2008: 21). Esimerkiksi puheentutkimukseen suunnitellut ohjelmistot eivät välttämättä sovellu suoraan laulututkimukseen. Ongelmaksi muodostuu se, miten huomioida tutkimuksessa eri tieteenalojen menetelmien yhteensopivuus.

Myös tässä työssä on hyödynnetty muiden tieteenalojen alkujaan kehittämiä menetelmiä. Pääasiassa analyyseissä käyttämäni menetelmät ovat lähtöisin musiikkitieteen ja puheentutkimuksen sekä äänentutkimuksen (akustiikka) aloilta.

Tarkoitukseni on seuraavassa käsitellä lähinnä niitä laulututkimuksen osa-alueita, joihin myös omassa työssäni olen kiinnittänyt huomiota. Käsittelen myös niitä aikaisempia tutkimuksia, jotka ovat vaikuttaneet tavalla tai toisella työhöni.

1.6.5.1 Rythmi ja metri

Pasi Lankinen (2001: 12) toteaa kielen- ja kirjallisuudentutkimukseen liittyvässään väitöskirjassaan, että metriikka ei ole itsenäinen tieteenala vaan se on tutkimusalue, jolle muun muassa kirjallisuuden tutkijat ja musiikkitieteilijät ovat tehneet löytöretkiä. Kiinnostuksen kohteena ovat olleet rytmisesti järjestyneet tekstit. Metriikan avulla on tutkittu kielessä esiintyvän rytmin luonnetta (ks. Sadeniemi 1949: 5–13). Kirjallisuudentutkijan Auli Viikarin (2000: 53) mukaan metriikan tuntemus on vastaavasti runon rytmin hahmottumisen edellytys. Perinteisesti metriikan tehtävänä ei ole kuitenkaan ollut runon rytmin kuvaus vaan mitta, muuttumaton ja abstrakti kaava ja sen toteuma eli runon lausuntaesitys ovat pidettävä erillään. (Viikari 2000: 53.)

Suomalaisessa kirjallisuuden tutkimuksessa metriikan tutkimus rakentui aina 1940-luvulle eurooppalaisen metrisen tradition pohjalle (Grünthal 2002: 288). 1940-luvun lopulla ilmestynyt Matti Sadeniemen (1949) väitöskirja aloitti uudenlaisen keskustelun runon rytmistä ja merkityksestä (ks. Grünthal 2002: 288).

Sadeniemen (1949: 14) mukaan metriikan eli runomittaopin tutkimuskohteena on runomitallisen kielen rytmikka. Runomitta on abstraktinen rytmikaava, joka runoilijalla on ollut mielessään runoa luodessaan ”ja jonka kuulija tajuaa runoa kuunnelllessaan”. Varsinainen proosa ja vapaamittainen runous jäävät metriikan alan ulkopuolelle. Vaikka proosa ei kuulukaan Sadeniemen mukaan metriikan tutkimuskohteisiin, on se kuitenkin lähtökohtana metriikan ymmärtämiselle. (Sadeniemi 1949: 14–15.)

Väitöskirjassaan Sadeniemi esittelee metriikan teoriaa ja sen taustalla vaikuttavia asioita, kuten puheen tuottamista ja sen rytmisyksiköitä (tavua ja sanaa) sekä painoa (Sadeniemi 1949: 61). Sadeniemen (1949: 117) mukaan ”[r]ytmin perustekijänä on painollisten ja painottomien elementtien vuorottelu”, joita nimitetään runossa nousuiksi ja laskuiksi. Monet näistä Sadeniemen esittelemistä käsitteistä ja ajatuksista, kuten runon käsitteellinen kolmijako mitalliseen, vapaamittaiseen ja vapaarytmiseen, ovat vakiintuneet suomalaisen metriikan tutkimuksessa (Grünthal 2002: 288–289).

Seuraavaa yleisesitystä suomalaisesta metriikasta saatiin odottaa aina vuoteen 1982, jolloin Pentti Leinon teos *Kieli, runo ja mitta* ilmestyi. Sitä on pidetty suomalaisen metriikantutkimuksen perusteoksena, jossa esitetty metrinen teoria on vakiintunut metriikantutkimuksen kivijalaksi (ks. Grünthal 2002: 288–289). Leino on vakiinnuttanut suomalaiseen metriikkaan muun muassa tavorakenteen merkintätavan, jossa laskuasemaa merkitään o-merkillä ja nousuasemaa +-merkillä (ks. Leino 1982: 58–59; ks. Viikari 2000: 53).

Leinon (1982) teoria liittyy generatiivisen metriikan perinteeseen, jonka aloittivat Morris Hallen ja Samuel Keyserin tutkimukset Chauserin prosodiikasta vuodelta 1966 (Lankinen 2001: 28; ks. Leino 1982: 43–45; Leino 1985: 394; ks. myös Leino 2002). Leinon (1979: 302) mukaan metriikan tehtävänä on selvittää runon rytmikulkuun vaikuttavia tekijöitä. Kuvauksen tulee osoittaa se, minkälaiset tavut voivat esiintyä nousussa ja millaiset laskussa. Yleensä runoissa kieli toteuttaa mitan nousujen ja laskujen vuorottelulla. (Leino 1979: 303–304.) Mitan kuvausmallin avulla on mahdollista osoittaa runon rytmin säännönmukaisuutta ja myös selvittää siinä esiintyvää variaatiota (Leino 1982: 12–13).

Leino (1982: 327) esittää, että kieltä voidaan käyttää myös ilman mittaa ja kielen käyttöalue ulottuu myös musiikkiin. ”kielen metrinen systeemi onkin ilmeisesti syntyisin juuri laulaen tai resitoiden esitetyistä teksteistä”. Näissä mitan tehtävänä on säädellä rytmiä. ”Tämän vuoksi kielen rakenne määrää metrisen systeemin rakenteen”.

Myöhemmässä kirjoituksessaan Leino (1985) pohtii metriikan tutkimukseen liittyviä ongelmia ja kielen tyypillistä ja potentiaalista käyttöä. Kirjoitukset ovat saaneet osittain alkunsa Mikko Korhosen (1985) kirjoittamasta kirja-arvostelusta,

jossa hän käsitteli Leinon (1982) teosta. Korhonen kritisoi⁵⁰ Leinon metriikan tulkintoja ja erityisesti notaatiota, jota olisi hänen mukaansa voinut yhdenmukaistaa. Korhonen (1985: 87) kirjoittaa, että ”[n]ousun ja laskun symboleina on milloin + ja –, milloin N ja L. Paikoin saa vaikutelman, että eri merkintätavoilla halutaan erottaa toisistaan eri tasot”. Myös Leino (1985: 394) itse toteaa ongelmien syntyneen siitä, ettei hän ilmeisesti ollut kyllin selvästi kyennyt osoittamaan kuvauksensa tavoitteita ja lähtökohtia.

Mielestäni Leinon (1985: 406) myöhemmästä kirjoituksesta tulee selvemmin esille se, kuinka hän on tarkoittanut o ja + -merkeillä painottomia ja painollisia tavuja. Sitä vastoin mittatyyppejä ja metristä pohjakaavaa hän on merkinnyt – ja + -merkeillä, joita hän käyttää myös ”abstraktisen rytmikaavan” merkkeinä vuoden 1982 teoksessaan. Nämä asiat on tulkittu eri tavoin toisten kirjoittajien kirjoituksissa (ks. esim. Viikari 2000: 53; Leisiö 2006b: 20–21; ks. Leisiö 1995; Honkala 2003: 33), joissa on kuitenkin haluttu noudattaa Leinon merkintätapaa. Se, miksi Leino käyttää erilaisia merkintöjä tavurakenteesta ja mitasta, on selkeästi perusteltu myös hänen (1980: 221) *Parnasso*-lehteen kirjoittamassaan artikkelissaan.

Ongelmana aikaisemmissa mitan kuvauksissa Leinon mukaan on ollut se, ettei niissä ole otettu huomioon runoissa olevia taukoja. Tästä syystä hän esittelee Ø-merkin, jonka avulla hän havainnollistaa abstraktisessa rytmikaavassa olevien taukojen paikat. Lisäksi hän kirjoittaa, että ”abstraktinen rytmikaava asettaa ne rajat, joissa säkeiden on pysyttävä, jotta ne edustaisivat kulloistakin runomittaa ja sopisivat tällaista mittaa noudattavaan runoon”. Metrinen pohjakaava esittää prototyyppisen säkeen rakenteen, ilman tauon paikkoja. (Leino 1985: 391–394; ks. 1980: 226; ks. myös Eerola 2003: 112–127.)

Leinon (1985: 394–395; ks. myös 1980: 228) mukaan generatiivisen metriikan yleisenä ongelmana on, että se ei pysty kuvaamaan muutosta ja variaatiota, eikä sitä ole edes tarkoitettu siihen. Sitä vastoin se pyrkii selvittämään potentiaalisen eikä tyyppillisen kielen käytön rajoja. ”Metriikassa on kysymys kielellisten ilmausten rytmistä, rytmisen mallin ja sen kielellisen toteuksen suhteesta” (Leino: 1985: 402).

⁵⁰ Leinon (1985) artikkelista sain sen käsityksen, että Korhonen (1985) on käsitellyt negatiivisesti Leinon teosta. Itse en pitänyt Korhosen arvion sävyä lainkaan negatiivisena vaan päinvastoin. Korhonen (1985: 88) myös itse toteaa kirjoituksensa päätteeksi, että se (Leinon teos) on ”parasta, mitä koskaan on suomen metriikasta kirjoitettu”. Korhonen (1985a: 408) itsekin ihmettelee myöhemmässä kirjoituksessaan Leinon reaktioita hänen kirja-arvosteluunsa kohtaan.

Timo Leisiö (2006b: 20) kritisoi metriikan tutkijoita siitä, että he eivät ota analyyseissään huomioon aikaa, vaikka runojalka tai runopolvi etenee niin lausuttuna kuin laulettunakin ajassa. Tästä syystä Leisiö on ehdottanutkin metriikan analyysiin metrisen tyhjiön käsitteen käyttöönottoa (vrt. Leino 1985: 390–391), sillä hänen mukaansa musiikkianalyysia on mahdotonta toteuttaa ilman ajan huomioon ottamista. Leisiö ehdottaa metrisen tyhjiön merkiksi Ø-merkkiä, kuten Leinokin (1985: 394). (Leisiö 2006b: 20–24; ks. myös Leisiö ja Niemi 2004: 17.) Tosin Leinon käyttämä Ø-merkin tarkoituksena on kuvata ”abstraktisessa rytmikaavassa” (mitassa) taukojen esiintymien paikat muttei sitä, kuinka monta tavua ne esimerkiksi voivat sisältää eikä sillä ole mitään tekemistä ajan kanssa.⁵¹ Leisiön tarkoittama tyhjiön merkki on taas rytmiin kuuluva aikayksikkö.

Leinon ja Leisiön metrisen tyhjiön erona on myös erilainen ajatusmalli. Leino kirjoittaa ”abstraktisesta rytmikaavasta”, joka on eri asia kuin tavorakenne (ks. Leino 1985: 391) eikä sen ole tarkoituksenaan kuvata aikaa, vaan se on ajatonta metriä. Leisiön metrisen tyhjiö liittyy rytmiin, mutta myös melodiaan ja tätä kautta aikaan. Leisiön esittämään analyysiin liittyy myös se, mitä laulajan mielessä oletetaan tapahtuvan. Hänen mallissaan analysoija pyrkii päättelemään sen, kuinka monta metristä asemaa laulajalla on mielessään. Näitä ei analysoija siis kuule, vaan ne päätellään esimerkiksi musiikista tai nuottikirjoituksesta. Toisaalta voidaan kysyä, voiko analysoija tietää tai päätellä, kuinka monta metristä asemaa laulaja jättää laulamatta ja tätä kautta määritellä tyhjiöiden määrän? Se, mitä analysoija ei kuule, voi yhtä hyvin tarkoittaa sitä, että laulaja on mielessään lopettanut laulun. Tämä on asia, joka vaatii jatkotutkimusta.

Myös Heikki Laitinen (2003: 205–209) on tutkimuksessaan soveltanut Leinon metriikan oppeja. Hän kirjoittaa, että oli aluksi tehnyt kuten kirjallisen runon metriikassa on tapana. ”Jaoin laulut kahteen ryhmään: mitaltaan nouseviin ja laskeviin. Tästä johtuvien ongelmien tunnistaminen vei vuosia. Lopulta oli pakko tunnustaa, että säkeiden alku on laulussa kaikkein epävakain ja laulajan vapaasta valinnasta riippuvain piirre.” Näistä syistä Laitinen perustelee sitä, että hänen oli

⁵¹ Olen myös itse päätenyt tähän ratkaisuun omassa artikkelissani (Eerola 2003: 121). Tämä on perusteltua esimerkiksi siitä syystä, että kuulija ei voi tietää, mitä laulajan mielessä liikkuu, kun hän pitää tauon. Toisaalta kuulija voi ymmärtää, että laulaja pitää tauon muttei voi tietää sitä, mitä laulaja ajattelee.

rakennettava analyysinsä toiselle pohjalle. Hän (2003: 209) lainaa Leinoa, joka on todennut, että laulussa runon metriikka on toisenlainen kuin kirjallisessa runossa. Tätä kautta Laitinen nostaa runomitan tilalle oman käsitteensä laulumitan, jolla on samantapaisia tavoitteita kuin Leisiön (2006b: 20) ehdottamalla metrisellä tyhjiöllä, eli osoittaa se, kuinka runo on esitetty.⁵²

Laitisen (2003: 217) metriikka-analyysi liittyy nuottikuvaan. Tätä hän perustelee sillä, että laulun runon metriikkaa tutkittaessa, säestyksettömässä (soolo)laulussa ”musiikin ja runon metriikat ovat harvoin mahdollista osoittaa erilaisiksi”. Ongelmallisin kohta nuotinnosten analyyseissä on Laitisen (2003: 221) mukaan säkeiden taitteissa. Nuoteista ei käy ilmi muun muassa se, onko lauletaessa pidetty taukoa säkeiden välissä ja jos on, niin minkä mittaisesta tauosta on ollut kyse. Osin tämä johtuu siitä, että hänen aineistonsa nuotinnoksissa oli tapana merkitä tahtilaji nuotin alkuun ja täydentää säkeiden rajakohdat tauoilla tahtilajin mukaisesti riippumatta siitä, pitkö laulaja taukoa vai ei.

Petri Lauerma (2001: 44–45) on tarkastellut tutkimuksessaan klassisen kalevalamittaisen epiikan metriikkaa. Hänen mukaansa kalevalamittaista epiikkaa on ollut olemassa todellisuudessa vain laulettuna. Kerääjät olivat vain kiinnostuneita sanoista ja melodiat jätettiin merkitsemättä. Lisäksi muistiinmerkitsemisen helpottamiseksi laulajia pyydettiin sanelemaan sanat. Tässä prosessissa kieli lähentyi puhuttua murretta. Saneltuina säkeet ovat yleensä ”lyhenneet kuusi- tai seitsemäntavuisiksi kielen kehityksessä tapahtuneiden kontraktioiden eli supistumien ja loppuheittojen vuoksi”. Tästä syystä suurin osa runomuistiinpanoista on hänen mukaansa epäluotettavia.

Lauerma (2001: 44) onkin päätenyt tutkimuksessaan tarkastelemaan runomittaa laulettujen versioiden pohjalta, koska laulettuina ”pitemmät muodot ovat säilyneet tai ne on täydennetty runomitan mukaisiksi ylimääräisillä tavunrajoilla. Laulettua aineistoa analysoitaessa vältetään siltä loputtomalta normalisoinnilta, joka saneltuihin säkeisiin olisi kohdistettava, ennen kuin niiden runomittaa voisi ryhtyä analysoimaan.” Hän kritisoi aikaisempia tutkimuksia, joissa (ks. Kuusi 1949: 99–106) on jätetty huomioimatta eri tavoin klassisen kalevalamitan normeja rikkovat

⁵² Tekstin ja musiikin eriytyminen on ollut aiheena myös Ilmari Krohnin (1911: 13–15) rytmioipissa, jossa hän käsitteli runon ja sävellyksen ongelmia. Häntä ihmetytti se, miksi runo on jäänyt kiinni rytmisiin muotoihin, minkä vuoksi se jää draamallisesti köyhäksi. Hän toteaaakin, että

säkeet (ks. Sadeniemi 1951: 6–14) tai on täydennetty vajaiksi jääneet säkeet normaalimittaisiksi. (Lauerma 2001: 44–45.)

Lauerma (2001: 55) toteaa työnsä päätelmissä, että ”[k]alevalamittaisen epiikan metriikkaa olisi selvästikin tutkittava myös äänitteille tallennettujen esitysten pohjalta, koska vain näin pelkän tekstin – niinkin tarkan kuin Boreniuksen ja Neoviuksen merkitsemän tekstin – pohjalta avoimiksi jääviin kysymyksiin saataisiin vastauksia”.

Kuten Pirjo-Liisa Niinimäki (2007: 38) kirjoittaa, ”suomalaisen laulun metriikantutkimus on saanut merkittävimmät vaikutteensa suomen kielen tutkijoilta”. Tosin metriikantutkimus ja erityisesti sen välineistö kaipaakin uudistusta varsinkin juuri musiikintutkimuksen suhteen. Tässä on paljon mahdollisuuksia ja haastetta tutkijoille, kuten miten saada esimerkiksi aikamuuttuja mukaan metriikan analyysiin tai miten huomioida se, että laulussa (esimerkiksi iskelmä, pop/rock-musiikki) kielisysteemin rajoituksia voidaan rikkoa paljon vapaammin kuin runoudessa tai miten huomioida muutos ja variaatio laulun kielenkäytössä (ks. Leisiö 2006b: 20; Laitinen 2003: 208; Leino 1982: 314; ks. myös Frankel 1999: 5–7).

Lyriikan tutkimukseen voidaan soveltaa myös muitakin lähestymistapoja, kuten formula-analyysia (ks. Harvilahti 1992 tai Huttu-Hiltunen 2008: 59–61) tai esimerkiksi käyttää erilaisia tietokoneavusteisia menetelmiä, joiden avulla voidaan tarkastella äänitteiltä sanojen tai tavujen sijoittumista lauluissa (ks. 3. artikkeli, Eerola 2008). Tämän pohjalta saadaan eksaktia tietoa rytmin ja metrin (sekä metrisen tyhjiön) käsittelystä. Toisaalta metriikka antaa suurpiirteisemmän tarkastelunäkökulman ja yhdessä tietokoneavusteisten menetelmien kanssa sen avulla voidaan helposti muodostaa sääntöjä, jotka toimivat kielen taustalla, kuten painon sijoittuminen tavuun tai metrisen tyhjiön sijainti ja pituus. Tätä kautta muodostuu metrinen systeemi, joka ”on olemassa kieliyhteisön kollektiivisessa tajunnassa, se on toisin sanoen sosiaalinen ja konventionaalinen järjestelmä, jonka säännöistä puhujat ovat tietoisia samalla tavoin kuin kielen säännöistä yleensäkin” (Leino 1982: 322–323).

”käytännöllinen tulos musiikin ja runouden eristymisestä on epäilemättä ollut haitallinen kummallekin”.

1.6.5.2 Transkriptiot ja notaatiot

Etnomusikologiassa musiikin analysointiin liittyy tavallisesti jossakin vaiheessa myös transkriptioiden kirjoittaminen (ks. Blum 1992: 170). Transkriptiolla tarkoitetaan karkeasti ilmaisten soivan musiikin (tallennettu ääni⁵³ eli äänisignaali) muuntamista tai siirtämistä kirjalliseen muotoon (Pekkilä 1991: 156; Leisiö 1988: 117) eli musiikki nuotinnetaan ja merkitään ylös erilaisin visuaalisin symbolein (Nettl 1964: 98). Transkriptio edellyttää jonkinlaista notaatiosysteemiä eli merkkikieltä, jolla musiikkia voidaan kuvata paperilla. (Ks. myös Ellingson 1992: 110–111.)

Nettlin (2005: 75–76) mukaan transkriptiovaihetta pidetään yhtenä hankalimmista musiikintutkimuksen vaiheista. Tavanomaisesti merkintätapana käytetään länsimaista konventionaalista nuotinkirjoitussysteemiä, jota voidaan kutsua myös länsimaiseksi musiikkinotaatioksi (*western music notation, staff notation*) (Lassfolk 2004: 9). Itse olen käyttänyt ilmausta ”konventionaalinen notaatio” tai ”nuotinkirjoitussysteemi”. Systeemi ei ole aukoton ja koko nuotintamisprosessi sisältää paljon ongelmia, joista etnomusikologian historiassa on kirjoitettu ja kiistelty paljon (Ellingson 1992: 110–152; Nettl 2005: 74–91).

Varsinkin länsimaisten kulttuurien ulkopuolisten musiikkien tutkimisen yhteydessä on pohdittu sitä, soveltuuko länsimainen nuotinkirjoitus (notaatio) kuvaamaan muiden kulttuurien musiikkeja. Muun muassa Hannu Saha (1996: 130) kirjoittaa, että muistinvaraisen musiikin analyysin pullonkaula on yleensä transkriptio, ”koska perinteisen länsimaisen musiikin muistiinmerkitsemistavat eivät välttämättä kuvasta tutkimuskohteesta kuin länsimaisen taidemusiikin teorian kannalta olennaiset seikat”. Saha viittaa siihen, että konventionaalinen notaatio on sidoksissa taidemusiikin teorioihin ja käytäntöihin.⁵⁴ Tämän lähtökohdan mukaan

⁵³ Transkriptiolla voidaan tarkoittaa muutakin kuin musiikin transkriboimista. Esimerkiksi kielitieteessä se voi tarkoittaa puheen merkitsemistä tarkekirjoituksella. Useimmiten transkriptiolla tarkoitetaan jonkin asian, äänien (puheen tai musiikin), liikkeiden (tanssi) siirtämistä kirjalliseen muotoon. (Haarala ym. 1994: 335.)

⁵⁴ Asiasta kirjoittivat jo Erich M. von Hornbostel ja Otto Abraham 1900-luvun alussa. He toivat esiin ajatuksen, jonka mukaan länsimainen nuotinkirjoitus on tarkimmillaan silloin, kun se kuvaa

voidaan myös ajatella, että länsimaisissa kulttuureissa olevien kansanmusiikkien yhteydessä pitäisi notaatio olla toisenlainen.

Vaikka länsimainen nuottikirjoitus on todettu etnomusikologiassa ongelmalliseksi, erityisesti muistinvaraisen musiikin kuvausmenetelmänä (Nettl: 2005 74–75; Huttu-Hiltunen 2008: 146–148), yhä edelleen monissa tutkimuksissa turvaututaan siihen. Sen käyttöä perustellaan erilaisilla syillä. Esimerkiksi Urve Lippus (1995: 33–34) kirjoittaa, että länsimainen notaatiosysteemi on nykypäivän musiikintutkijoiden yleiskieli eli ”lingua franca”. Musiikkihistorioitsijat ja etnomusikologit käyttävät sitä, jotta musiikki olisi universaalisti ymmärrettävää.

Useimpia perusteluja on helppo kritisoida. Esimerkiksi Nettl (2005: 85) kirjoittaa, ettei kenenkään tutkijan ole välttämättä käytettävä länsimaista notaatiota, sillä muitakin mahdollisuuksia on. Hänen kirjoituksensa taustalla on selvästi tarkoitus tuoda esiin se, että useimmiten notaatio valitaan sen mukaan, mitä on totuttu käyttämään. Myös Kádár (1999: 113) viittaa kirjoituksissaan tutkijoiden tottumiskysymyksiin.⁵⁵ Länsimaista nuotinkirjoitussysteemiä ei voi myöskään mielestäni pitää kovin helposti luettavana varsinkin, jos ajatellaan sitä, kuinka kauan muusikot ja musiikintutkijat käyttävät aikaa sen opiskeluun. Lisäksi sellaisen ihmisen, joka ei ole opiskellut musiikkia, on äärimmäisen vaikea yhdistää nuotit ja musiikki. Myös kysymys siitä, voiko notaation yhteydessä puhua yleiskielestä, on moniulotteinen. Esimerkiksi Alan Lomaxin (1968) tutkimus osoitti sen, kuinka musiikin tulkitseminen⁵⁶ ei olekaan universaalialia vaan kulttuurisidonnaista (Pekkilä 1984b: 140). Esimerkiksi Sahan (1996: 130) mukaan nuotinnos ei yleensä sisällä soittajalle tuon musiikin hienovaraisimpia ohjeita vaan nuotteja lukiessaan muusikko tulkitsee säveltäjän luomaa nuottimateriaalia (ks. myös Paraczký 2009: 26–28). Sama asia voidaan siirtää transkriptioon. Kun tutkija alkaa analysoida toisen tutkijan tekemää transkriptiota, hän tulkitsee oman ammattitaitonsa pohjalta toisen työtä. Nuotinnokset ovatkin aina ilmiön (soivan musiikin) pelkistettyjä kuvauksia (Huttu-Hiltunen 2008: 192) ja siten tulkinnanvaraisia.

länsimaista taidemusiikkia. (Pekkilä 1984b: 141–142; ks. myös Abraham and Hornbostel 1994 [1910].)

⁵⁵ Kádár (1999: 113) ehdottaa, että suomensukuisten kansojen musiikkeja voitaisiin nuotintaa kolmiviivaiselle nuottiviivastolle.

⁵⁶ Voidaan olettaa, että musiikin havaitseminen on universaalialia, koska ihmisillä on samanlainen kuulokeskus, joka toimii kaikilla samalla tavoin.

Edellisen pohjalta voidaan kysyä, että pitäisikö nuotinnoksia saada tarkemmiksi ja vähemmän tulkinnanvaraisiksi. Aiheesta on myös kirjoitettu paljon etnomusikologiassa (Ellingson 1992; Seeger 1958). Keskustelua on herättänyt varsinkin se, onko kuulonvaraisesti tehty länsimainen nuotinnos riittävän tarkka analyysin pohjaksi (Pekkilä 1991: 157) vai pitäisikö keksiä toinen systeemi nuotintaa tai käyttää vaikkapa tietokoneita apuna transkriptioiden tekemisessä (Ellingson 1992: 111; Pintér 1999). Transkription tarkkuudesta keskusteltaessa helposti unohtuu myös se, mikä on päämäärä ja mitä transkriptiolla halutaan tuoda esiin. Nämä lopulta vaikuttavat siihen, millä tarkkuudella mitäkin asiaa on syytä kuvata.

Lippus (1995: 33–34) kyseenalaistaa automaattisten transkriptiomenetelmien käytön. Hänen mukaansa ei-länsimaisen musiikin nuotintamisen vaikeudet johtuvat vaikeudesta ymmärtää eri lailla toimivan mielen rakenteita, eikä teknisten laitteiden, kuvaajien tai notaation kehittäminen ole ratkaisu näihin ongelmiin, sillä ne eivät välttämättä tuo mitään uutta tietoa. Lippus lähtee siitä ajatuksesta, että lukijan on luotettava toisen tutkijan tai kerääjän tekemiin nuotinnoksiin tai transkriptioihin ja toisaalta hyväksyttävä inhimilliset virheet ja subjektiiviset tulkinnat. Omassa työssään hän myös luottaa siihen, että hänen tutkimuksessaan oleva aineisto on alunperin ollut (tonaalista) diatonista, jollaiseksi varhaiset nuotintajat ovat sen esittäneet, eikä siis jotain muuta (Lippus 1995: 86). Lippus (1995: 35) perustelee tätä olettamuksella, että varhaiset kerääjät tunsivat tutkittavan kulttuurin niin hyvin ettei heidän (Launis, Krohn, Väisänen jne.) nuotinnoksiaan tule kyseenalaistaa.⁵⁷ He olivat Lippuksen mukaan oman kulttuurinsa ”natiiveja ekspertejä”. Hän kuitenkin lisää, että nämä nuotinnokset tulee silti nähdä musiikkien tutkimuksellisinä kuvauksina, analyysinä, eikä alkuperäisten laulujen originaaleina. Lippus (1990: 98) toteaa myös aikaisemmassa kirjoituksessaan, että kaikki nuottikirjoitus on aina sopimuksenvaraista ja se heijastaa kirjoittajan käsityksiä musiikista.

Vastustaessaan automaattisten nuotinkirjoitusmenetelmien käyttöä, Lippus on oikeassa siinä, että ohjelmat ja laitteet ovat useimmiten länsimaisten ihmisten kehittämiä eli niillä tuotettuihin analyysihin ja transkriptioihin vaikuttaa samalla tavalla kulttuurinen tausta kuin länsimaisen konventionaalisen

⁵⁷ Myös tästä on kirjoitettu paljon erilaisia näkemyksiä. Esimerkiksi Pekkilän (1984: 4–7) mukaan varhaiset nuotintajat muuttelivat sävelmiä omien mieltymystensä mukaisiksi.

nuottikirjoitusmenetelmän käytössä (ks. Lippus 1995: 34). Toisin sanoen niillä voidaan parhaimmillaan tuoda esiin musiikista länsimaisten teorioiden kannalta olennaiset seikat. Toisaalta Lippus ei ole kirjoituksessaan huomioinut sitä, että transkriptio on yleensä yhden ihmisen tekemä, mutta ohjelmat ja laitteet ovat satojen ja usein tuhansien ihmisten yhteisten vuosia kestäneiden työprosessien tulos. Lisäksi ohjelmia ja laitteita ovat usein kehittäneet kansainväliset⁵⁸ työryhmät.

Saha (1996: 132) on korvannut transkriptioiden puutteita mestari-kisällimetodilla. Menetelmän avulla hänelle ”konkretisoitui kuva transkriptioista, joilla muunteluelementtien kirjo ja niiden vuorovaikutussuhteet tulisi esittää”. Sahan metodi muistuttaa Hoodin bimusikaalisuus-ideaa, jossa tutkija asettuu oppilaan asemaan ja lähestyy sitä kautta tutkimuskohdetta (Hood 1971: 3). Toisaalta hän tuo esiin kuitenkin sen, että konventionaalinen nuottimateriaali on ollut hänelle vain taustatukena ja äänite on hänen tutkimuksensa täydellisin nuotinos⁵⁹ (Saha 1996: 133).

Saha viittaa edellä esitetyssä kommentissaan Heikki Laitiseen, joka on käsitellyt useissa artikkeleissaan ja väitöskirjassaan (2003: 330) äänitteen ja nuotinnuksen suhdetta. Laitinen toteaa muun muassa, että äänitettä ei voi mikään nuotinos korvata, mutta nuotinnoksen tai transkription tarkoituksena on osoittaa se, ”kuinka tutkija haluaa äänitettä kuunneltavan”. Transkriptiolla tutkija siis osoittaa musiikin erityispiirteet. Tästä syystä nuotinnus ja sen kirjoitustapa on aina analyysi nuotin kuvaamasta musiikista (Laitinen 2003: 329–330; ks. myös Lippus 1995: 34). Laitinen (2003: 331) kuitenkin huomauttaa, että lukija saattaa helposti ajatella, ”että nuotti on yhtä kuvaamansa musiikin kanssa. Tämä on kuitenkin harhaanjohtava virhepäätelmä”.

Mielestäni tietokoneavusteinen musiikintutkimus tarjoaa yhä parempia työkaluja äänitteen ja siitä tehdyn transkription suhteen tarkentamiseksi. Esimerkiksi Huttu-Hiltunen (2008) on ratkaissut väitöskirjassaan nuotinnoksien ongelman analysoimalla automaattisten transkriptio-ohjelmien tuottamia kuvaajia ja näiden

⁵⁸ Katso esimerkiksi <http://www.computermusic.org/>. Sivusto on ICMA:n eli International Computer Music Association -järjestön pääsivu. Järjestö on tarkoitettu kaikille niille, jotka ovat kiinnostuneita musiikin ja teknologian yhteydestä.

⁵⁹ Äänitteen ja nuotinnoksien suhdetta ovat monet muutkin musiikintutkijat käsitelleet kirjoituksissaan. Esimerkiksi Bela Bartok (1978: 3) toteaa työnsä alussa, että ääniraidat ovat ainoita oikeita nuotinnoksia.

perusteella määrittänyt melodioiden sävelet. Menetelmässä hän perustelee erilaisten kuvaajien avulla ensin sitä, minkälaisia säveliä analysoitavissa lauluissa esiintyy (2008: 192–198). Jarkko Niemi (2004: 46–49) on demonstroinut kuvaajien avulla sitä, minkälaisella taajuusalueella analysoitujen sävelmien sävelet voivat liikkua. Kuvaajien avulla tutkija voi täten perustella transkriptioitaan ja lukijoiden on helpompi ymmärtää minkälaisesta aineistosta on kyse.

Huttu-Hiltusen (2008: 199) mukaan ”nuotinnosten tärkein informaatio, jonka ne ilmaisevat tarkasti, on sävelten (funktionaalinen) tunnistaminen asteikkorakenteen sisällä, suhteessa toisiinsa”. Tällä hän tarkoittaa sitä, että mekaanisesti mitaten kaksi säveltä voivat todellisuudessa olla erilaisia, mutta kuulija ja laulaja kokevat ne samoiksi. Toisin sanoen pienet taajuuserot eivät vielä erota säveliä toisistaan. (vrt. Niemi 2004: 46–49) Vaikka näin olisi, pitäisi äänitetyt laulut tarkastaa tutkittavan kanssa haastatteluin. Silti on vaikea tietää, mihin säveliin laulaja halusi päätyä laulaessaan.

Tässä tutkimuksessa olen lähtenyt siitä, että lukija ymmärtää länsimaisen musiikin teoriaa. Olen käyttänyt transkriptioissani konventionaalista nuottisysteemiä yksinkertaisesti siitä syystä, että tämän työn osalta ei olisi ollut mahdollista eikä edes tarpeellista kehittää uudenlaista vepsäläiseen musiikkiin sopivaa nuotinkirjoitusmenetelmää. Kuten myös Huttu-Hiltunen (2009: 147) toteaa työssään, konventionaalinen nuotinkirjoitus on kuitenkin helppo tapa kuvata musiikkia pelkistetyksi niin, että nuotinlukutaitoiselle lukijalle syntyy jonkinlainen ”soiva’ mielikuva laulamisesta”.

Nuotit ovat itsessään analyysejä, joiden avulla pyrin osoittamaan tämän työn kannalta olennaiset asiat lauluista. Nuotinnoksiin ovat vaikuttaneet aikaisemmat oppikokemukseni ja käsitykseni musiikista. Toisen tutkijan nuotinnokset samoista sävelmistä poikkeaisivat todennäköisesti omista transkriptioistani. (ks. myös Louhivuori 1988: 20–21) Nuotinnosten tärkein tehtävä tässä on ilmaista melodioiden liikkeitä. Jos melodiaa soitettaisiin nuotinnoksesta, kuulokuva saattaisi muistuttaa alkuperäistä sävelmää, mutta olisi silti vain karkea kuva alkuperäisestä laulusta. Kuvaajien tehtävänä on perustella nuotinnoksia ja laajentaa analyysiä. Länsimaisen notaatiosysteemin käyttöä perustelen sillä, että se soveltuu tämän tieteenalan (länsimainen etnomusikologia) kieleksi, ja se myös mahdollistaa tieteellisen keskustelun musiikista.

Toisaalta notaation tulkinnanvaraisuus, vaatii sanallista ja kuvallista lisäselvitystä. Joissakin analyyseissäni olen myös käyttänyt kirjainsymboleita helpottamaan analyysien seuraamista (ks. Lippus 1995: 88–91). Muistettakoon, että tämän tutkimuksen kaikki nuotinnokset ovat minun tekemiäni ja, että olen tehnyt kaikki analyysit näiden nuotinnosten pohjalta.

1.6.5.3 *Tietokoneavusteinen musiikintutkimus*

Tietokoneavusteinen musiikintutkimus (ks. Tzanetakis ym. 2007) voidaan karkeasti ottaen jakaa kahteen ryhmään: menetelmiin, joissa tutkitaan musiikin säveltämiseen liittyviä erilaisia tietokoneavusteisia mahdollisuuksia ja menetelmiin, joissa ääntä tutkitaan tietokonepohjaisilla ohjelmistoilla. Tämän tutkimuksen menetelmät kuuluvat jälkimmäiseen ryhmään.

Tietokoneavusteiseen musiikintutkimukseen liittyy hyvin läheisesti äänen tallennus ja digitoiminen. Ilman näiden tekniikoiden keksimistä äänen tutkiminen tietokoneiden avulla ei olisi mahdollista. Äänen digitoiminen on monimutkainen prosessi ja sillä tarkoitetaan audiosignaalin muuttamista biteiksi eli numeeriseksi dataksi. Prosessin aikana voi syntyä virheitä ja tämä voi ilmetä alkuperäisen äänen vääristyminä. (Rossing 1990: 556–566.) 2000-luvun aikana äänen tallentaminen, äänittäminen ja äänen digitoiminen voidaan helposti mieltää toistensa synonyymeiksi, sillä nykyisillä äänityslaitteilla ääni talletetaan suoraan digitaaliseen muotoon. Tässä äänittämisellä tarkoitetaan äänitys- ja mikrofonitekniikoita⁶⁰, joiden avulla ääni siirretään äänentallennuslaitteeseen. Äänen digitointi vastaavasti tarkoittaa analogisen äänen eli audion tallentamista ja muuntamista numeeriseksi dataksi. Äänen digitointi ja äänittäminen eivät suoranaisesti liity tutkimukseeni. Ne ovat kuitenkin olleet työssäni tärkeitä välivaiheita ennen analyysejä ja tästä syystä olen käsitellyt niiden kehitystä tässä jonkin verran.

⁶⁰ Mikrofoni luokitellaan akustosähköiseksi muuntimeksi, jonka avulla ilman paineen vaihtelut voidaan muuntaa jännitteen vaihteluiksi (Blomberg ja Lepoluoto 2005: 33).

Äänen tallentaminen on vaikuttanut niin musiikin kuluttamiseen kuin sen tutkimiseenkin. Esimerkiksi Krister Malm (1992: 350) toteaa, että äänen tallentaminen on suurin yksittäinen teknologinen keksintö⁶¹, joka on eniten vaikuttanut musiikkiin (ks. myös Rossing 1990: 419). Kunst (1974: 12) toteaa ettei etnomusikologiasta olisi koskaan voinut tulla itsenäistä tieteenalaa, ellei äänentallennusta ja yhtä lailla sen toistamiseen kehitettyjä laitteita olisi kehitetty (ks. Jairazbhoy 1977: 263–264).

Äänitys- ja äänentoistolaitteet mullistivat myös transkriptioiden tekemisen ja musiikkien analysoimisen. Äänitteiltä melodioita voitiin kuunnella yhä uudelleen ja uudelleen. Suoraan korvakuulolta nuotintamiseen verrattuna ”ongelmat tasoittuivat huomattavasti”, kuten Armas Launis (1910: II) totesi yli sata vuotta sitten kirjoituksessaan. Myös Otto Abraham ja Erich von Hornbostel (1994 [1904]) suosittivat jo 1900-luvun alussa turvautumista fonografiin transkriptioiden ja analyysien apuvälineenä.

Kaikki eivät kuitenkaan ottaneet avosylin vastaan laitteiden käyttöä musiikkianalyysien apuvälineinä vaikka siitä oltiinkin yhtä mieltä, että tekniikka helpotti musiikin tallentamista. Jo alusta alkaen ongelmana nähtiin muun muassa tiedon lisääntyminen. ”Fonografi antoi tutkijalle mahdollisuuden tarkastella sävelmiä suurennuslasin läpi, se teki heidät samalla tietoiseksi myös uudentyyppisistä ongelmista, joita ei aikaisemmin ollut osattu ajatella. Tässä mielessä äänityslaitteet siis olivat yksi niistä tekijöistä, jotka pyöräyttivät käyntiin etnisen musiikin tutkimiseen liittyvän metodologisen keskustelun.” (Pekkilä 1984b: 138.)

Fonografin keksimisen jälkeen ääniteknologian kehitys on ollut huikeaa. Carl Seashore (1938: 346–351) esitti jo 1930-luvun lopulla, ettei musiikkia enää kannata analysoida pelkästä nuotinnoksesta, kun teknisiä apuvälineitäkin on tarjolla. 1950-luvulla Charles Seegerin kehittämä melografi pystyi piirtämään yksiaanisesta musiikista filmille perussävelen, yläsävelsarjan ja amplitudin. Kuvaajista voitiin nähdä vibraton käyttö, melodian liike, voimakkuuden vaihtelut ja paljon muuta (ks. Ellingson 1992: 134). Seeger (1958) olikin koneiden puolestapuhuja. Hän esitti, että konventionaalinen nuotinnos on vain karkea yleistys musiikista vaikka siihen

⁶¹ 2000-luvun kirjoituksissa painotetaan digitaalisen teknologian vaikutusta ja sen on nähty mullistaneen niin musiikki- kuin videoalan täysin. Esimerkiksi David Miles Huberin ja Robert E.

lisättäisiin lisämääreitä, kuten etnomusikologisissa tutkimuksissa on ollut tapana. Hänen mukaansa automaattisen nuotintajan piirtämien kuvaajien avulla oli mahdollista täydentää perinteisen nuotinnoksen puutteita ja tuoda esiin se ”mitä tapahtuu nuottien välissä”⁶² tai mitä emme osaa kuulla. Tämä oli hänen mielestään tärkeätä, koska kuuleminen⁶³ on myös kulttuurisidonnaista ja tästä syystä emme välttämättä kykene kuuntelemaan tutkittavaa musiikkia sen vaatimalla tavalla. (Seeger 1958: 192–195; ks. Nettl 2005: 88.)

Myös automaattisia transkriptiolaitteita⁶⁴ vastustettiin ja niiden tuottamia kuvaajia pidettiin vaikealukuisina. Niihin suhtauduttiin samalla tavalla kuin fonografiin analyysin apuvälineenä ja laitteiden arveltiin tuottavan myös sellaista tietoa, jolla kukaan ei tekisi mitään. (Ellingson 1992: 135; Nettl 2005: 87–88) Vielä 1990-luvun lopulla Udo Will (1998: 5) kirjoittaa, että vaikka teknologia on kehittynyt huimaa vauhtia, sen käyttö on musiikintutkimuksessa keskittynyt edelleen nuottien analysoimiseen. Syyksi hän näkee musiikkitieteen ja länsimaisen musiikkikulttuurin vahvan sidonnaisuuden nuotteihin. Tätä heijastavat myös tietokoneavusteisista analyyseistä käytettävät käsitteet, kuten ”musiikin automaattinen nuotinnus” tai ”musiikin objektiivinen notaatio”. (Will 1998: 5.)

Yksi syy nuottien käyttöön tietokoneavusteisen musiikintutkimuksen perustana juontaa varmasti myös siitä, että nuoteista on suhteellisen helppo tehdä esimerkiksi tilastollisia analyysejä erilaisin tietokoneavusteisin menetelmin. Nuotit itsessään symboloivat ennalta määriteltyjä arvoja (Lassfolk 2004: 18). Tästä syystä ne voidaan helposti muuntaa kirjain- (ks. Lippus 1995: 86–95) tai numerosymboleiksi tai esimerkiksi numeeriseksi ja relatiiviseksi dataksi (Louhivuori 1988: 101–106).

Runsteinin (2009: 199) mukaan koko digitaalisen median vaikutus on ollut valtava.

⁶² Oikeastaan koko Seegerin (ks. esim. 1958: 186, 193) artikkeli käsittelee tätä asiaa. Lähinnä hän tarkoittaa tällä ajatuksella sitä, että transkriptiosta, joka on toteutettu konventionaalisella nuotinnussyteemillä ei näe sitä, miten sävelestä toiseen on todellisuudessa siirrytty, mikä on ollut sävelten äänenvoimakkuus, onko ollut vibratoa ja minkälaista, liukua jne. Seegerin mukaan nämä kaikki näkyvät kuvaajassa.

⁶³ Tässä tarkoitan siis musiikin kuulemistä ja sitä, miten kuultua tulkitaan.

⁶⁴ Vaikka varhaisten laitteiden yhteydessä käytettiin nimitystä automaattinen transkriptio tai nuotintaja, eivät laitteet tuolloin vielä piirtäneet nuotteja vaan perustaaajuuskäyriä, joista käyttäjän piti tulkita nuotit. Yleisesti ottaen laitteet kykenivät tulkitsemaan luotettavasti vain yksinäistä musiikkia ja vasta 1970-luvulta lähtien on tehty kokeita moniäänisen musiikin automaattisesta transkriptiosta (Klapuri 2004: 69–70; ks. myös Eerola 2008b: 15). Tietokonepohjaiset ohjelmistot kykenevät nykyisin tekemään myös automaattista notaatiota sekä yksinäisestä että moniäänisestä musiikista (ks. esim. <http://www.celemony.com/>).

Nykyään nuotinkirjoitusohjelmat (esim. Lassfolk 2004: 14) tukevat MIDI⁶⁵-dataa, joka on jo valmiiksi tietokoneen ymmärrettävässä muodossa. Esimerkiksi Eerola T. ja Toiviainen (2004) ovat kehittäneet erilaisia musiikin tietokoneavusteiseen analyysiin soveltuvia välineitä, jotka hyödyntävät MIDI:n mahdollisuuksia.

Nuottien tietokoneavusteiseen analyysiin liittyy paljon erilaisia ongelmia riippuen analysoitavasta materiaalista. Yleisesti ottaen voidaan todeta, että mitä heterogeenisempi aineisto, sitä enemmän ongelmia. Esimerkiksi Louhivuoren (1988: 106) tutkimuksessa sävelmän erilaisesta ulkoasusta johtuva koodaustapa saattoi vaikuttaa tuloksiin niin, että tietokone tulkitsi jotkut sävelmät erilaisiksi, mutta melodiahahmojen perusteella kuuliija tulkitsi ne toistensa toisinoiksi. Muita ongelmia esiintyi esimerkiksi moduloivien sävelmien ja säkeiden pituuksien yhteydessä, jotka Louhivuori ratkaisi erilaisilla koodauksilla (Louhivuori 1988: 100–115). Lisäksi ongelmia esiintyi silloin, kun sävelmissä esiintyi erilaisia tahtilajeja, tempon vaihteluja tai trioleita (Louhivuori 1988: 145–148). Näiden osalta Louhivuori joutui muuttamaan sävelmien nuotinnoksia yksinkertaisemmiksi muuttamalla triolit daktyyleiksi, poistamalla tauot ja muuttamalla kaikki tahtilajit tasajakaisiksi.

Eerola, T. ja Toiviainen (2004, 2005, 2006) ovat käsitelleet tietokoneavusteiseen musiikintutkimukseen liittyviä kysymyksiä useissa kirjoituksissaan (ks. myös Toiviainen & Eerola, T. 2005). Tutkiessaan automaattista rytmintunnistusta nuotinnetusta aineistosta saattoivat sävelmät, joissa oli vaihtelevia tahtilajeja, antaa yllättäviä tuloksia. Varsinkin kolmijakoisten sävelmien luokittelussa oli virheitä. Sitä vastoin tasajakoisten tahtilajien tunnistaminen onnistui luotettavammin. (Toiviainen & Eerola, T. 2006: 1170 ks. myös Eerola, T. & Toiviainen 2005b.) Vaikka Toiviaisen ja Eerolan aineistona oli valmiiksi nuotintamalla kvantisoitu aineisto, saattoi automaattinen tietokoneavustein tutkimus tehdä virheellisiä tulkintoja (ks. myös Dixon 2001).

Tietokoneavusteisessa musiikkianalyysissä virheiden mahdollisuus lisääntyy, kun aineistona on akustinen signaali. Louhivuoren (1988: 258) mukaan automaattisten nuotinnuskoneiden kehittämistyön yhteydessä on todettu, että esimerkiksi sävelen muuttumiskohdan määrittäminen on tulkinnanvaraista ja edellyttää monien yhtä

⁶⁵ MIDI koostuu 8-bittisistä peräkkäisistä käskyjonoista. Protokollan ensimmäinen versio kehitettiin vuonna 1983. (ks. esim. Hirvi ja Tuominen 1995)

aikaa vaikuttavien seikkojen huomioon ottamista. Täytyy kuitenkin muistaa, että tietokoneet ovat Louhivuoren kirjoituksen jälkeen kehittyneet huomattavasti ja moni asia on muuttunut noista ajoista. Tietokoneiden suorituskyvyn paraneminen on tarjonnut mahdollisuuksia laatia kehittyneempiä ohjelmia, ja kuten Anssi Klapuri (2006: 4) toteaa, on kiinnostus automaattiseen transkriptioon kasvanut viime vuosina. Tosin Claus Weihs ja Uwe Ligges (2006: 740) kirjoittavat lähes samaan aikaan, että tarjolla olevista automaattisista transkriptio-ohjelmista yksikään ei tuottanut tyydyttäviä tuloksia. Myös Klapuri (2004: 98; ks. myös 1998) kysyy väitöskirjassaan, milloin musiikin transkriptioon liittyvät ongelmat tulevat ratkaistuksi. Hän vastaa tähän, että yksinkertainen totuus on se, että transkription tekeminen on ylipäättänsä vaikeata. (ks. myös Nettl 2005: 76, 84–85.)

Ehkä edellä mainituista syistä, automaattinen transkriptio⁶⁶ ei ole musiikintutkimuksessa vielä kovin suosittua (ks. myös Nettl 2005: 85–87). Sitä vastoin välitason esitysmuodon⁶⁷ (ks. Eerola 2007b: 57) kautta tapahtuvaa tutkimusta on tehty enemmän varsinkin suullisen musiikkiperinteen tutkimuksessa. Välitasolla voidaan tässä yhteydessä tarkoittaa menetelmää, jossa musiikki ensin muutetaan esimerkiksi spektrogrammiksi ja tätä kautta selvitetään melodian säveliä, rytmiä tai metriä ja muutetaan esitys esimerkiksi nuoteiksi. Tämän kaltaisia tietokoneavusteisia musiikintutkimuksia on tehty paljon (Ellingson 1992: 134–141; Kranenburg ym. 2010). Esimerkiksi Jarkko Niemi (2004: 49–52) on perustellut nuotinnoksiaan perustaajuuskuvaajien avulla. Udo Will (2004) on vastaavasti havainnollistanut Australian aboriginaalien sävelmien ja laulutekstien suhdetta.

Yhteistä edellä kuvatuissa tutkimuksissa on usein se, että kuvaajien kautta kirjoittaja perustelee nuotinnostaan ja kuvaajasta hyödynnetään useimmiten vain perustaajuuden osuus. Yksi syy tähän on, kuten Will (1998: 6–7) artikkelissaan esittää, että tietokoneavusteiset välineet tarjoavat paljon tietoa, mutta ongelmat alkavat, kun alamme lukea tietokoneen tekemiä analyysyjä. Ongelmana niissä ei ole liika tieto, vaan se, miten sitä voitaisiin parhaiten hyödyntää. Toinen ongelma on siinä, että tietokoneavusteisesta musiikintutkimuksesta puuttuvat vielä yhteiset

⁶⁶ Tarkoitan tässä menetelmiä, jossa kone tekee nuotinnoksen.

⁶⁷ Ensimmäiset automaattiset transkriptiolaitteet perustuivat tällaiseen välitason kuvaajaan. Niissä analysoitava musiikki muutettiin spektrogrammiksi eli osasävelkuvaajaksi ja tämän perustaajuuskäyrästä pääteltiin sävelet (ks. Ellingson 1992: 132–135).

toimintaperiaatteet (Tzanetakis ym. 2007: 11). Tämän vuoksi todetaan usein, että kone ei ymmärrä musiikista tempon vaihteluita, niekkuja, vibratoa tai tonaalisia suhteita (ks. Huttu-Hiltunen 2008: 192). Yksi syy tietokoneavusteiseen musiikkianalyysiin kohdistuvaan kritiikkiin on mahdollisesti myös siinä, että ohjelmia kehitettäessä analyysiaineistona käytetään harvoin kansanlauluja – useimmiten ohjelmat kalibroidaan populaari- tai klassisen musiikin avulla (Kranenburg ym. 2010: 18–19).

1.7 Tutkimusaineisto ja sen hankinta

Tutkimusaineistooni kuuluu niin äänitteitä, videoita, julkaistuja ja julkaisemattomia kirjallisia lähteitä, kenttäaineistoja kuin valokuviakin. Äänitteet ja videot sisältävät lauluja, musiikki- ja kansanperinteeseen liittyviä esityksiä sekä haastatteluja erilaisista aihealueista. Olen koonnut osan aineistosta arkistoista ja osan olen tallentanut itse kenttämatkoillani.

Ensimmäiset vepsäläisiltä muistiinmerkityt suullisen perinteen näytteet ovat kielitieteilijöiden keräämiä ja niitä on tallennettu jo 1800-luvun alusta. Suurin osa varhaisimmista aineistoista on tarkoitettu kielennäytteiksi ja ne sisältävät vain vähän musiikkiin liittyvää aineistoa. Jos lauluja on tallennettu, niistä on kirjattu ylös vain sanat. Esimerkiksi sitä, mihin ryhmään tallennetut laulut ovat kuuluneet tai esimerkiksi mikä niiden nimi on ollut, ei ole yleensä mainittu. Lisäksi on hyvin mahdollista, että laulujen sanoja merkittäessä tekstejä on korjattu tai saatettu jättää merkitsemättä esimerkiksi rytmittäviä täytetäviä.

Eri aikoina tallennetut äänitteet ovat tekniseltä laadultaan hyvin erilaisia. Vanhimpien äänitteiden joukossa on osittain teknisesti niin huonolaatuista aineistoa, että olen joutunut jättämään jotkut äänitteet kokonaan käsittelemättä. Äänitteitä on tallennettu useisiin eri tallennusmuotoihin, mistä on aiheutunut paljon ylimääräistä työtä esimerkiksi siitä syystä, että toistolaitteet eivät ole aina toimineet niin kuin olisi pitänyt. Esimerkiksi osa äänitteistä oli nauhoilla, jotka olivat kärsineet

kosteusvaurioita, mistä seurasi, että nauhurit eivät aina jaksaneet toistaa nauhoja kunnolla. Osa nauhoista oli myös pahoin läpimagnetisoituneita.

Täytyy kuitenkin todeta, että työni varhaisiin aineistoihin liittyvät vahaliერიöäänitteet (ks. 2.6 Kettunen 1918; E. N. Setälä ja A. O. Väisänen 1916), teknisestä huonolaatuisuudestaan huolimatta, ovat tarjonneet mahdollisuuden tarkastella kielennäytteiksi tarkoitettuja lauluja musiikkianalyttisesti. Tämän luvun tarkoituksena on esitellä tutkimusaineistoa sekä sen keräämiseen että tallentamiseen liittyviä vaiheita ja menetelmiä. Tarkoitukseni on myös tarkastella aineistoon liittyviä ongelmakohtia sekä pohtia aineiston soveltuvuutta tutkimuskäyttöön.

1.7.1 Kenttämatkat ja niiden toteutus

Olen tehnyt kenttämatkoja vuosina 2000–2003. Matkani ovat suuntautuneet pääasiassa keski- ja etelävepsäläisiin kyliin. Olen tehnyt myös kaksi lyhyttä tutustumismatkaa pohjoisvepsäläisten alueelle. Näiden pohjoisvepsäläisten matkojen aineisto on jäänyt melko vaatimattomaksi, enkä käsittele niitä tässä.

Alkuperäinen tarkoitukseni oli käyttää tutkimusaineistona pääasiassa arkistomateriaalia ja täydentää tätä kenttäaineistolla. Työni edetessä päätin kuitenkin käyttää keräämäni aineistoa kokonaisuudessaan tutkimuksessani. Tähän oli syynä ensinnäkin se, että olin aluksi varautunut siihen, etten saisi äänitettyä matkoiltani juuri mitään, mutta toisin kuitenkin kävi. Sain kentältä aineistoa varsin hyvin ja se kaikki on äänitysteknisesti melko hyvälaatuista. Toinen syy liittyy siihen, että halusin tarkastella myös laulujen äänenmuodostusta. Varsinkin vanhimpien arkistoaineistojen äänenlaatu oli teknisesti huonolaatuista, eikä tällaisesta aineistosta ollut mahdollista tehdä luotettavaa äänianalyysiä. Tästä syystä kenttäaineiston merkitys tutkimusaineistona kasvoi. Esittelen seuraavassa kenttämatkojeni aineiston ja kokemuksiani matkoista.

Ensimmäiselle matkalleni (ks. Eerola 2001) lähdin 6.8.2000 Leningradin läänin alueella sijaitsevaan Keski-Vepsään. Tuolloin kävin Koskenpässä ja Vilhalissa.

Matkaa edelsi yli puolen vuoden mittainen suunnittelujakso, jolloin tutustuin vepsäläisaktivisti Leo Baskiniin. Kirjoitin Baskinille suomeksi suunnitelmastani tutkia vepsäläistä musiikkia ja että haluaisin päästä vierailemaan Vepsässä. Onnekseni hän puhui suomea melko hyvin ja saimme järjestettyä muutaman kuukauden kestäneen sähköpostikeskustelun jälkeen ensimmäisen matkani. Baskin kertoi olevansa syntyjään vepsäläinen. Hän oli myös kierrellyt vepsäläisissä kylissä äänittelemässä aineistoa muun muassa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle.⁶⁸ Sovimme, että hän toimisi oppaana tulevalla matkallani.

Tapasimme Pietarissa 6.8. ja matkasimme sieltä ensin useita tunteja junalla. Lotinapellon väliasemalta jatkoimme matkaa autolla. Matkaan meni arviolta kymmenen tuntia, vaikka olimme tuona aikana ehtineet kulkea vain noin 500–600 kilometriä. Tämä kuvaa siitä, kuinka huonossa kunnossa kulkuyhteydet vepsäläisalueelle olivat vuonna 2000. Baskin oli järjestänyt minulle majoituksen erään kyläläisen noin 100 vuotta vanhassa talossa (kuva 1).



Kuva 1. Ensimmäinen majoipaikkani Koskenpässä. Kuvannut Jari Eerola 7.8.2000.

Koskenpä on pieni kylä, jossa asui tuolloin enimmäkseen melko iäkästä väkeä. Kylässä oli autioituneita taloja siellä täällä ja entisen kolhoosin raunioita, mutta myös uusia asukkaita, jotka olivat tulleet kauempaa Venäjältä. Vilhal sitä vastoin oli jonkin verran suurempi kylä ja siellä oli myös oma koulu, jonne kylän opettajat olivat perustaneet pienen vepsäläisen museon. Koululla opetettiin vepsän kieltä

⁶⁸ Leo Baskinin aineistot Kansanrunousarkistossa ovat: SKSÄ 44-46.1999, SKSÄ 44.1999,

vapaaehtoisena aineena kerran viikossa. Tutustuin koulun toimintaan paremmin pari vuotta myöhemmin.

Kummankin kylän asukasmääriä on vaikea arvioida, mutta todennäköisesti Koskenpässä asui noin sata ja Vilhalissa ja sen lähistöllä useampi sata ihmistä. Aukkaista osa asui kylissä vain kesäisin ja talveksi he muuttivat isompiin kaupunkeihin.

Yhdeksän päivää kestäneellä matkalla Baskin oli – sopimuksista poiketen – vain kaksi ensimmäistä päivää oppaanani. Hänelle tuli yllättäen menoa ja hän joutui lähtemään takaisin Pietariin. Baskin järjesti minulle kuitenkin oppaaksi kylässä asuvan venäläisen eläkkeellä olevan opettajan, joka ymmärsi jonkin verran myös vepsää. Ainoa vaihtoehtomme oli yrittää tutustua mahdollisimman moneen Koskenpän asukkaaseen ja löytää heidän joukostaan vepsäläisten laulujen taitajia. Saimme tällaisen kartoituksen tehdyksi, mutta siihen kului paljon aikaa.

Haastatteluja tehdessäni sain yleensä ensimmäiseksi kuulla, että vepsänkielisiä lauluja ei enää muisteta. Eräs haastateltavista kertoi ennen osanneensa paljon *lühüdpajaja* mutta nyt olivat laulut unohtuneet. Oppaani ei osannut kovin hyvin vepsää ja yleensä puhuimme vain venäjää haastateltavien kanssa. Tämä on saattanut vaikuttaa siihen, että ihmiset eivät olleet halukkaita esittämään vepsänkielisiä lauluja. Esimerkiksi Kristi Salven (1998: 132) mukaan venäjän kieli pääsee haastattelutilanteissa helposti dominoimaan, mikä toisaalta voi aiheuttaa sen, että omaa kieltä ujostellaan, jos läsnä on venäjänkielisiä. Toisaalta oppaanani oli kaikkien kyläläisten tuntema henkilö, joka yleensä tiesi jo entuudestaan, kuka oli vepsäläinen ja kuka ei. Yleisesti ottaen ihmiset suhtautuivat työhöni hyvin neutraalisti ja osa hyvinkin auttavaisesti.

Ensimmäisen matkani tavoite toteutui kuitenkin kohtalaisesti, sillä tarkoituksenani oli vain tutustua vepsäläiseen elämänmenoon. Aineiston dokumentoinnissa ja sen systemoinnissa oli puutteita, koska aineiston keruutavoitteen ohella tutkimuskysymysten hahmo oli vasta muotoutumassa ja kielivaikeuksien takia osa laulajien tiedoista tuli selvitettyä puutteellisesti.

Matkalta kertyi materiaalia hieman yli neljä tuntia (252 min). Keskustelin lauluaiheista noin kolmenkymmenen henkilön kanssa, ja äänitin kymmeneltä

kyläläiseltä lauluja ja niihin liittyvän haastattelun. Näistä naisia oli kahdeksan ja miehiä kaksi. Lauluja kertyi yhteensä 93, joista vepsänkielisiä oli 43 ja venäjänkielisiä 50. Vepsänkielisistä lauluista 41 oli *lühüdpajaja* ja venäjänkielisistä lauluista 32 oli *tšastuškoja*. Merkillepantavaa on, että venäjänkielisten laulujen osuus on aineistossa suurempi kuin vepsänkielisten.

Toinen matkani sai alkunsa, kun joulukuussa 2000 tapasin Petroskoin konservatorion järjestämässä seminaarissa Irma Mullosen. Mullonen on tutkinut vepsäläisten kylännimien historiaa ja kirjoittanut siitä useita julkaisuja (esim. Mullonen 1994, 2005a ja 2005b). Kerroin hänelle aikeistani lähteä kenttämatkalle vepsäläisalueelle ja samalla tiedustelin häneltä, tuntisiko hän ketään, joka voisi lähteä oppaakseni. Mullonen suositteli Nikolai Fominia, sillä tämä osasi puhua myös suomea. Muutamaa viikkoa myöhemmin tiedustelin Fominilta itseltään asiaa sähköpostilla ja hän suostui lähtemään oppaakseni ja tulkikseni.

Fomin on vepsäläinen ja kotoisin Pžarańin kylästä, itäisiltä vepsäläisalueilta. Tuolloin hän asui Petroskoissa, ja työskenteli vepsänkielisen *Kodima*-lehden toimituksessa. Fomin oli opiskellut Petroskoin yliopistossa muun muassa suomen kieltä. Toimittajantyönsä kautta hänelle oli muodostunut kontakteja vepsäläiskyliin ja varsinkin kulttuuritalojen johtajat tuntuivat tietävän hänet.

Suunnittelin Fominin kanssa seuraavaa kenttämатkaa melko pitkään. Nina Zajtseva, joka toimi tuolloin *Kodima*-lehden päätoimittajana, oli antanut neuvoja Fominille vepsäläiskylien suhteen. Elokuussa 2001 lähdin toiselle kenttämатkalleni. Tämäkin matka suuntautui Keski-Vepsään, Ojat-joen alueelle. Kylät, joissa kävimme, olivat Ladv, Kurba, Järved, Šondal, Nemž ja Vidl⁶⁹. Ne olivat Vidlia lukuun ottamatta asukasmääriltään hyvin pieniä. Tarkkoja lukuja ei osannut kukaan sanoa, mutta yleensä niissä asui noin 100–200 ihmistä. Tunnusomaista kaikille kylille oli, että nuoria ja työikäisiä asui niissä vain vähän.

Aluksi matkasimme autolla, mutta jo muutaman päivän kuluttua kuljettajamme ilmoitti, että hänen oli lähdettävä takaisin Petroskoihin. Tämä hankaloitti kulkemistamme paljon. Liikuimme osin kävellen, osin bussilla ja millä milloinkin. Paikalliset asukkaat olivat avuliaita ja saimme heiltä usein kyydin kysymättä.

⁶⁹ Vepsäläiset käyttävät Vidlista myös kylän venäjänkielistä Vinnitsy-muotoa (ks. Saressalo 2005: 21).

Matkamme ensimmäinen kylä oli Ladv, jossa asuimme Abramov-nimisen perheen talossa. Ladv oli tyypillinen vepsäläiskylä siinä, että se koostui itse asiassa useasta pienestä kylästä kuten monet muutkin vepsäläiskylät. Tästä syystä Ladvia kutsuttiin myös ryhmäkyläksi. Talon emäntä Maria Aleksejevna Abramova toimi paikallisen, viidestä naisesta ja yhdestä haitarin soittajasta koostuvan kuoron vetäjänä. Nauhoitin kuoron esityksen kylän kulttuuritalon tiloissa. Myöhemmin äänitin Abramovien luona Marian ja hänen miehensä soittoa ja laulua. Heidän poikansa Nikolai Abramov on tullut tunnetuksi vepsänkielisten runokirjojen kirjoittajana (ks. esim. Abramov 1994, 1999).

Ladvista matkasimme kohti Kurbaa, joka oli muihin vepsäläiskyläihin verrattuna varsinkin rakennusteknisesti ajateltuna erilainen. Sitä voidaan kutsua taajamatyyppiseksi metsätyöläisten kyläksi.⁷⁰ Kurbaan siirrettiin ihmisiä muista lähialueen pienistä kylistä 1950-luvulla. Kylällä oli oma koulu, jonne koulun opettajat olivat perustaneet Vepsä-museon. Kurbassa ihmiset osasivat puhua hyvin vepsää. Haastattelin ja äänitin paikallisen vanhemmista naisista koostuvan kuoron esityksiä useamman tunnin verran erään paikallisen miehen kotona.

Järved oli voimakkaasti venäläistynyt. Kylän kulttuuritalon johtaja auttoi meitä löytämään laulajia. Kylässä oli paljon nuoria, jotka järjestivät diskotoimintaa kylän kulttuuritalolla.

Matkamme päättyi Vidlin kylään, jossa vietimme useamman päivän. Tosin kävimme sieltä käsin Nemžissa. Vidl oli huomattavasti isompi kuin muut käymistämme kylistä. Sen asukkaista suurin osa oli venäläisiä tai muualta Venäjältä tulleita. Siitä huolimatta kylässä oli kiinnostusta ylläpitää vepsäläistä kulttuuria ja siellä vietettiin säännöllisesti vepsäläistä Elonpuu-juhlaa. Kylässä oli pieni museo ja käsityöpaja sekä nukketeatteri, joissa pyrittiin ylläpitämään vepsäläistä kulttuuria. Vidlissa oli myös vepsäläistä musiikkia ja tansseja esittävä Armas-yhtye, jonka taiteellista johtajaa haastattelin kylän kulttuuritalolla. Yhtyeen jäseniä en päässyt haastattelemaan, sillä he viettivät suruaikaa, koska yhden jäsenen sukulainen oli hiljattain kuollut. Onnekseni joku paikallinen oli videoinut kylän Elonpuu-juhlien

⁷⁰ Heikkinen (2006: 29–30) kuvaa Kurban kylää taajamatyyppiseksi metsätyökeskukseksi, joka poikkeaa historiattomuutensa takia muista kylistä. Hänen teoksestaan saa käsityksen siitä, miltä kylä on näyttänyt 1990-luvulla.

esityksiä, joissa myös Armas-yhtye esiintyi. Katsoimme Fominin kanssa nauhat läpi ja äänitin niistä musiikit itselleni.

Tällä matkalla tallensin kahdeksan (nais)laulajan haastattelut. Tämän lisäksi tallensin kaksi ryhmähaastattelua, joissa haastattelin Kurban ja Ladvin kyläkuorojen jäseniä. Yhteensä äänimateriaalia kertyi noin 7,5 tuntia (450 minuuttia).

Matkan aineistosta vepsänkielisiä lauluja oli yhteensä 144 ja venäjänkielisiä 33. Vepsänkielisistä lauluista *lühüdpajoja* oli 118 ja venäjänkielisten laulujen joukossa oli 35 *tšastuškaa*. Venäjänkielisten laulujen määrä ei anna oikeaa kuvaa vepsäläislaulajien osaamien venäjänkielisten laulujen kokonaisuudesta, sillä en aina äänitystä tehdessäni osannut tarpeeksi pyytää laulajia laulamaan kaikkea, mitä he osasivat. Jotkut laulajista kysyivät haastattelun aikana, voivatko he laulaa venäjäksi.⁷¹ Vastasin tähän aina myöntävästi, vaikka ensisijainen tarkoitukseni olikin kerätä vepsänkielisiä lauluja. Laulajien venäjänkielisten laulujen repertuaari on luultavasti ollut laajempi, mutta tätä en selvittänyt tarkemmin.

Pidän tätä matkaa ja sen aikana tehtyä kenttätöitä kokonaisuudessaan onnistuneimpana. Tämä johtui ennen kaikkea tapaamieni kyläläisten avuliaisuudesta minua kohtaan. Mielenkiintoista oli myös se, kuinka naiset halusivat demonstroida, kuinka miehet ennen olivat laulaneet ja minkälaisia lauluja he olivat esittäneet. Näistä demonstraatioista on pääteltävissä, että miehet ovat laulaneet pääasiassa venäjänkielisiä humoristisia ja osin seksuaalisesti latautuneita lauluja.

Lähdin kolmannelle kenttämatkalleni vuoden 2002 kesäkuussa (3.6.2002). Tulkkini ja oppaanani toimi jälleen Nikolai Fomin. Tällä kertaa tarkoitukseni oli tutustua etelävepsäläisiin kyliin, jossa muun muassa Lauri Kettunen oli käynyt vuosina 1917 ja 1918.

Arskaht' oli matkamme suurin kylä. Viimeisimpien tietojen mukaan siellä on noin 320 asukasta. Kylän elämään tuntui suuresti vaikuttavan metsäyhtiön toiminta, jonka varikko, asuntola ja ruokala sijaitsivat kylän laidalla. Monet yhtiön työntekijöistä olivat tulleet muualta Venäjältä. Paikallisten mielestä muualta tulleet olivat saaneet aikaan levottomuutta varsinkin vapaailtoina. Tilannetta pahensi vielä se, että useat kylän omista asukkaista olivat työttöminä.

⁷¹ Laulajat kysyivät usein, että voivatko he laulaa lauluja ”veñakš” eli venäjän kielellä. Yleensä he lauloivat *tšastuškoja* mutta joskus myös muita venäläisiä lauluja.

Yleisesti ottaen Arskaht' näytti kylältä, jossa ennen on ollut todennäköisesti paljon enemmän asukkaita ja kolhoosin toiminta on ollut vilkasta. Vuonna 2002 kylässä oli joka puolella ränsistyneitä rakennuksia ja merkkejä menneistä hyvistä ajoista. Tekemieni haastattelujen mukaan kolhoositoiminnan loputtua varsinkin monet miehet jäivät työttömiksi ja osa heistä alkoholisoitui.

Vaikka Arskaht' olikin vuonna 2002 hiljaisempi, kuin mitä se aikaisemmin ilmeisesti oli ollut, kylässä oli silti edelleen kaikenlaista aktiivista toimintaa. Tästä kertoi muun muassa koulu, jossa oli yhdeksän luokkaa. Tämän lisäksi kylässä oli päiväkotia, kulttuuritalo, baari sekä kaksi kauppa.

Arskaht'issa oli vaikea saada kontaktia paikallisiin kyläläisiin. Sovin joidenkin laulajien kanssa useaan kertaan haastatteluista, mutta ne eivät koskaan toteutuneet. Paikallisen kulttuuritalon johtaja oli hyvin avulias, samoin kylän hammaslääkäri ja yleislääkäri, joilta tallensin muutaman vepsänkielisen laulun. Yleisesti ottaen haastatteluista kävi ilmi, että kylässä oli jo pitkään laulettu vain venäjäksi ja vepsää osattiin heikosti. Tätä kuvasti myös se, että laulajat lauloivat lauluja tekemistään muistiinpanoista, joihin sanat oli kirjoitettu kyrillisin kirjaimin. Yleisesti ottaen näytti siltä, että vepsän kieli oli useimmilta päässyt unohtumaan.

Arskaht'in lisäksi kävimme Sod'järvin, Lahtin, Maigarvin, ja Sarin kylissä. Sod'järvin kylä sijaitsee noin kahdenkymmenen kilometrin päässä Arskaht'ista. Kylästä oli muuttanut paljon väkeä pois ja siellä asui pääasiassa vain vanhuksia. Haastatteluista kävi ilmi, että kylässä ei ollut enää pidetty juhlia ihmisten vähyyden vuoksi. Toisaalta syynä oli myös, että kukaan ei jaksanut niitä enää järjestää. Haastattelujen mukaan lauluja oli laulettu jo kauan vain venäjän kielellä. Vepsää puhuivat vain vanhimmat.

Arskaht'ista meitä neuvottiin menemään Maigarvin kylään, joka sijaitsi noin kahden kilometrin päässä Arskaht'ista. Siellä asui joukko naisia, joilla oli ennen ollut aktiivinen kuoro. Heidän johtajansa kuoltua kuoron toiminta oli loppunut. Esittelimme itsemme yhdelle kuoron laulajista, joka kokosi naiset yhteen. Sain tallennettua heidän esityksiään useammankin kerran. Tämän lisäksi sain Arskaht'issa olevan koulun eräältä opettajalta kasetin, jossa Maigarvin kuoro esiintyi alkuperäisessä kokoonpanossaan. Nauhan oli äänittänyt joku kylällä käynyt tutkija, jonka nimeä kukaan ei enää muistanut. Kuoron esitykset olivat siinä

mielessä mielenkiintoisia, että Lauri Kettunen oli tallentanut samoja lauluja jo vuosina 1917 ja 1918.

Matkalta kertyi äänitetallenteita yhteensä lähes kahdeksan tuntia (467 minuuttia). Tämän lisäksi tein videotallenteita noin neljä tuntia. Lauluista oli vepsänkielisiä 84 ja venäjänkielisiä 28. Vepsänkielisten laulujen joukossa oli 66 *lühüdpajoa* ja venäjänkielisten laulujen joukossa 27 *tšastuškaa*.

Vuosi 2002 oli Elias Lönnrotin 200-vuotisjuhlavuosi. Juhlavuoden kunniaksi Juminkeko-säätiö julkaisi näköispainoksena Elias Lönnrotin väitöskirjan vepsän kielestä *Om det Nord-tschudiska språket* vuodelta 1853. Tämän lisäksi säätiö järjesti kolme tutkimusmatkaa vepsäläisten alueelle. (ks. Nieminen 2003: 34–35.) Itse osallistuin elokuun alussa järjestetyille nuorten tutkijoiden kenttämatkalle, johon osallistui lisäksi neljä vepsäläistä kulttuuristaan kiinnostunutta nuorta. Nikolai Fomin toimi ryhmän oppaana ja minä toimin Juminkeon edustajana. Tämä oli neljäs kenttämatkani.

Matkamme alkoi 26.8.2002 Petroskoista. Ensimmäinen päämäärämme oli Pohjois-Vepsän Šoutarv, jonka jälkeen kiersimme bussilla läpi koko Keski-Vepsän alueen. Matkamme aikana kävimme Šoutarvin lisäksi Ozroilissa, Harag(o)lissa, Korbalissa, Jogencissa, Paksjärvisä, Lukinossa (venäläiskylä), Šugarvissa, Terlissa, Enarvissa ja Vilhalissa.

Asuimme matkamme ensimmäisinä päivinä pienessä Ozroilin kylässä. Isäntämme Nikolai kertoi, että kylässä oli ennen asunut noin 600 ihmistä, mutta matkamme ajankohtana vuonna 2002 heitä oli enää 100. Sovhoositoiminnan lakattua ihmiset olivat muuttaneet pois, eikä kylässä enää vietetty juhliakaan.

Matkamme toisena päivänä Ozroilin lähellä olevassa Haraglin kylässä oli ortodoksisen perinteen mukainen uskonnollinen juhla,⁷² jota vietettiin noin kilometrin päässä olevan uuden *tšasounan* (suom. rukoushuone) luona. Juhlassa toimitettiin vedenpyhitys ja muisteltiin kuolleita sukulaisia. Ryhmämme osallistui juhlan seuraamiseen. Palattuamme juhlapaikalta Haragliin tutustuimme sattumalta muutamaan ihmiseen ja he kutsuivat meidät luokseen viettämään praasniekan jälkeistä juhlaa. Juhlassa naiset lauloivat *lühüdpajoja* ja *tšastuškoja*. Merkittävää lauluissa oli kielen vaihtuminen saman laulun aikana. Naiset eivät näyttäneet aina itsekään olevan tietoisia, milloin he lauloivat vepsäksi ja milloin venäjäksi.

Haastattelimme myös Ozroilin kylän asukkaita. Kylässä asui pääasiassa vanhempia naisia. Kukin viljeli omalla palstallaan perunoita, kurkkuja ja muita kasveja, kuten monet muutkin vepsäläiset. Naisten vastauksista sai sellaisen käsityksen, että vepsäläisyyteen ei ollut heidän aikanaan aina suhtauduttu kovin myötämielisesti. Eräs nainen kertoi, että jos ennen lauloi vepsän kielellä, alettiin nauraa ja haukuttiin tšuhariksi ja ”käskivät pagista venäks”⁷³ – käskivät puhua venäjäksi.

Matkamme aikana osallistuimme myös Vilhalin koulun 70-vuotisjuhlaan. Juhlan virallinen osuus kesti yli kaksi tuntia, minä aikana kuultiin puheita ja vanhojen oppilaiden muisteluja omista opiskelua ajoistaan. Tilaisuudessa puhuttiin myös vepsän kielen opetuksesta mutta minulle jäi erityisesti mieleen se, että vepsää ei puhuttu virallisen osuuden aikana kertaakaan.⁷⁴

Tilaisuuden jälkeen koululla oli juhla, johon osallistui lähes koko kylän väki. Juhlan aikana paikallinen opettajien kuoro esitti minulle vepsäläisten suosimia lauluja – muun muassa *lühüdpajoja* – eräässä luokkahuoneessa. En saanut selville, miksi opettajat eivät esittäneet näitä lauluja varsinaisen juhlan aikana ja miksi he esittivät vepsänkieliset laulut piilossa muilta.

Terlässä (ven. Tervinitšin) tutustuimme ortodoksiseen jumalanpalvelukseen. Kylässä oli vanha nunnaluostari, joka toimii vieläkin aktiivisesti. Kävimme myös katsomassa kylän yöelämää vierailemalla paikallisessa diskossa, jossa tunnelma oli samankaltainen kuin Vidlin kylän diskossa. Enärvin kylässä äänitimme paikallisen kuoron esitystä, Jogencissa eräs nainen esitti meille ennustamistaijoja ja matkan viimeisenä päivänä palasimme Pohjois-Vepsään ja kävimme Šoutarvin museossa. Museon johtaja Natalia Anhimova, joka oli myös mukana retkikunnassamme, järjesti Šoutarvin veteraanikuoron museolle esiintymään meille. Sain äänitettyä ja videoitua koko esityksen.

Kaiken kaikkiaan matka oli mielenkiintoinen. Tutustuin mukaviin, vieraanvaraisiin ihmisiin ja näin useita kyliä sekä olimme mukana neljässä

⁷² Heikkinen (ks. 2006: 107–119) on kirjoittanut vastaavanlaisista juhlista enemmänkin.

⁷³ Eerola: Vepsä2608-03092002 Dat 1b; 24'59''.

⁷⁴ Heikkinen (1998: 148–151) kuvaa kirjoituksessaan yleisten juhlien virallista rakennetta vepsäläiskylissä. Esimerkkinä kuvauksessa on Kaskezilla pidetty juhla. Heikkisen havainnoissa tulee esiin vepsän kielen asema ja perinteen sukupuolittuminen, jossa naiset ovat perinteen ja kielen kannattajia.

praasniekassa. Matkan aikana tallennettu aineisto ei ollut musiikillisesti ottaen kovin runsasta, vaikka matka olikin täynnä tapahtumia. Sain äänitettyä kahdeksan tuntia (480 minuuttia) haastatteluja ja lauluja. Ääniteaineistossa on 72 vepsän- ja 86 venäjänkielistä laulua. Tämän lisäksi sain Juminkeko-säätiöltä käyttööni videotallenteet (n. kahdeksan tuntia), jotka Petroskoin kieli-instituutin videokuvaaja oli taltioinut matkan aikana.

Viides ja viimeinen kenttämatkani alkoi heinäkuussa 2003 (1.7.). Tarkoitukseni oli tutustua Keski-Vepsän itäisiin kyliin, jotka sijaitsevat Vologdan läänissä, Babaevon ja Vytegran kunnissa. Oppaanani toimi jälleen Nikolai Fomin, jolle seutu oli entuudestaan hyvin tuttu, sillä hän oli kotoisin sieltä. Mukaamme lähti myös Panu Hallamaa Helsingin yliopistosta. Hän oli käynyt aikaisemmin varsinkin pohjoisvepsäläisissä kylissä ja osasi puhua sekä venäjää että vepsää, mistä oli minulle suurta apua.

Asuimme miltei koko matkan ajan Păžarvilla Fominin kotitalossa, josta käsin kävimme autolla muissa kylissä. Păžarvilla tapasimme Mihail Grigorevič Triškinin (ks. Miekka 2002: 127), joka muun muassa kirjoitti *lühüdpajoja* (*tšastuškoja*) harrastukseksi. Hän esitti meille yli 40 runoilemaansa laulua. Suurimmaksi osaksi sanat olivat venäjäksi. Aiheet käsittelivät ajankohtaisia poliittisia kysymyksiä ja jopa Vladimir Putinista oli oma runo.

Păžarvilla sain mielenkiintoisen haastattelun iäkkäältä Marija Seměnovna Triškinalta, joka myös lauloi vanhoja *lühüdpajoja*. Näihin kuuluivat muun muassa karhunpelotuspajot, joita laulettiin töitä tehdessä pellolla ja metsässä. Karhut pitävät Triškinan mukaan kaurasta ja tästä syystä ne saattavat tulla pelloille. Laulamisen tarkoitus oli estää karhuja tulemasta.

Păžarvin kylää ei näy enää uusimmissa karttakirjoissa. Kylästä on niin paljon ihmisiä muuttanut pois, että jopa kyläneuvosto oli siirretty toiseen kylään. Suurin osa kylän laulutaitoisista oli haastateltujen mukaan kuollut. Sain kuulla myös, että miehet ovat laulaneet vepsän kielellä vain vähän. Samaa kerrottiin muissakin vepsäläisissä kylissä. (Ks. myös Miekka 2002: 121–128.)

Kävimme seuraavaksi Pondalin kylässä, jossa asui noin 80 ihmistä. Kylän kulttuuritalon johtaja kertoi, että kylällä oli vielä aktiivisesti toimiva kuoro. Saimmekin sovittua kuorolaisten kanssa tapaamisen kulttuuritalolle, jossa haastattelin heitä. Keskustelujen jälkeen kuoro esitti lauluja ja tansseja usean tunnin

ajan. Kuoroa säästi kirjailijana tunnetuksi tullut Viktor Jašov (1999: 69–74; ks. myös Zaitseva 2005: 184–185 ja 1999: 111–112). Vanhemmista naisista koostuneen kuoron esitykset olivat mielenkiintoista katsottavaa: koska miehiä ei ollut mukana, toimi osa naisista miehen roolissa. Ne naiset, jotka olivat miehinä, löivät jalallaan lujempaa lattiaan ja myös lauloivat kovemmalla äänellä.

Matkamme viimeisinä päivinä järjestimme pienen praasniekan Voilahtin kylän kulttuuritalolla. Paikalle tuli lähes koko kylän väki. Kulttuuritalon johtaja oli tiedottanut kyläläisille, että olimme tulleet keräämään lauluja. Paikalle tulikin laulajia, joista kaksi⁷⁵ esitti vepsänkielisiä *lühüdpajoja*. Huomasin myös, että toinen naisista, jota kutsuttiin *Allaksi*, luki sanat kirjoittamistaan muistiinpanoista, jotka oli kirjoitettu kyrillisillä kirjaimilla. Kävimme myös Kujan kylässä mutta emme äänittäneet sieltä lauluja.



Kuva 2. Voilahtin kylän kulttuuritalo. Kyläläisiä ryhmäkuvassa. Kuvannut Jari Eerola 4.7.2003.

⁷⁵ Eratisheva Valentina Pavlovna, s. 1927 ja Alina ("Alla") Ivanovna Kuz'mina, s. 1934.

Lauluja ja haastatteluja sisältäviä äänitallenteita kertyi tältä matkalta noin neljä ja puoli tuntia (267 minuuttia). Aineisto sisältää vepsänkielisiä lauluja 61 ja venäjänkielisiä 106 kappaletta. Pääasiassa laulut ovat *lihüdpajoja* ja *tšastuškoja*. Matkalta on myös neljä tuntia videotallenteita, jotka sisältävät tanssi- ja lauluesityksiä sekä haastatteluja.

1.7.2 Yhteenveto kenttäaineiston lauluista

Kaikkien kenttämatkojen vepsänkielisten ja venäjänkielisten laulujen määrät sekä aineistot ja niiden kokonaiskestot on esitelty taulukossa 2.

Aineisto	Kokonaiskesto Minuuttia	Kaikki laulut yhteensä (kpl)	
		vepsänkieliset	venäjänkieliset
Vepsä8_2000	252	42	51
Vepsä8_2001	450	144	33
Vepsä6_2002	467	84	28
Vepsä8_2002	480	72	86
Vepsä7_2003	267	61	106
KAIKKI YHTEENSÄ	1916 min	403 kpl	304 kpl

Taulukko 2. Kenttäaineistot, kestot ja vepsän- ja venäjänkielisten laulujen osuudet.

Olen sijoittanut seuraavan taulukkoon (taulukko 3) kenttäaineistossa olevien vepsänkielisten *lihüdpajojen* ja venäjänkielisten *tšastuškojen* määrät. Taulukossa on esitetty myös työlaulutyyppisten *lihüdpajojen*, naisten laulamien miesten laulujen ja miesten esittämien *pajojen* ja *tšastuškojen* osuudet kokonaismäärästä.

LAULUT:	<i>Lühüdpajot (vep.)</i>	<i>Tšastuškat (ven.)</i>
	314 kpl	184 kpl
Työlaulutyyppiset	30 kpl	20 kpl
Naisten esittämät miesten laulut	0 kpl	44 kpl
Miesten laulamat	3 kpl	1 kpl
Kaikki yhteensä	347 (osuus vep. lauluista 86 %)	249 (osuus ven. lauluista 82 %)

Taulukko 3. *Lühüdpajojen* määrät ja osuus kaikista vepsänkielisistä lauluista ja *tšastuškojen* määrät ja osuus kaikista venäjänkielisistä lauluista prosentteina.

Taulukoista voidaan ensinnäkin nähdä, että *lühüdpajoja* on osattu ja muistettu vielä tutkimustyöni aikana. Toisaalta taulukoissa on vääristymä, sillä todennäköisesti venäjänkielisten laulujen osuus olisi ollut aineistossa paljon suurempi, jos olisin pyytänyt kaikkia laulajia esittämään kaiken sen, mitä osaavat. Haastatellessani laulajia he yleensä lauloivat kaikki osaamansa vepsäläiset laulut. Laulajat harmittelivatkin usein äänitystilanteessa sitä, etteivät enää muista vepsänkielisiä lauluja, vaikka nuorempina olivat osanneet niitä paljon.

Oikeastaan aineiston vepsän- ja venäjänkielisten laulujen määrät ovat seurausta siitä, että olen äänityksiä tehdessä korostanut olevani kiinnostunut lähinnä vepsänkielisistä lauluista. Ensimmäisillä kentämatkoillani en osannut arvioida, tulisinko tarvitsemaan venäjänkielisiä lauluja tutkimuksessani. Voidaan siis todeta, että laulajat esittivät todennäköisesti kaikki äänitystilanteessa muistamansa vepsänkieliset laulut ja että kaikesta voidaan päätellä, että vepsänkielistä perinnettä hallitaan vähemmän kuin venäjänkielistä. Täytyy myös huomauttaa, että tarkoitukseni ei ole alun alkaenkaan ollut tutkia venäjänkielisten laulujen osaamista ja tästä syystä asia on jäänyt vähemmälle huomiolle.

Miesten saaminen mikrofonin ääreen laulamaan oli vaikeampaa. Pžarvilla haastattelemani mies esitti useita venäjänkielisiä *tšastuškoja*, mutta hän lausui kaikki laulut. Tästä syystä en ole laskenut niitä varsinaisesti lauluihin, vaan olen tulkinnut ne runoiksi. Jogencin kylässä eräs haastateltava mies ehti laulaa yhden

laulun ja hän lopetti heti, kun näki meidän äänittävän. Syyksi hän kertoi, että hänen vaimonsa oli kieltänyt laulamisen humalassa. Yleisesti ottaen haastattelujen perusteella kävi ilmi, että miehet suosivat lauluissaan venäjän kieltä.

1.7.3 Haastattelut ja niiden toteuttaminen

Haastatteluaineiston keskeisin merkitys liittyy niiden sisältämiin vepsäläisten haastateltavieni käsityksiin *lühüdpajojen* määritelmistä ja *pajojen* suhteista muihin laulujen lajeihin ja laulutyyleihin. Haastatteluaineistojen avulla olen kyennyt ymmärtämään paremmin laulujen oppimista sekä laulutilanteita (ks. haastatteluista Eerola 2003: 103–105; 2009: 66–69). Käsittelen seuraavassa haastatteluaineiston keruuprosessia ja arvioin keruuprosessin sekä aineiston laadun suhdetta.

Olen tehnyt äänitettyjä haastatteluja 104 henkilön kanssa. Heistä naisia on 87 ja miehiä 17. Haastateltavat ovat 30–90-vuotiaita. Jotkut haastatteluista ovat hyvin lyhyitä ja toiset useamman tunnin mittaisia. Keskimääräinen haastattelun kesto on noin puoli tuntia. Haastatteluista osa on ryhmähaastatteluja ja niihin kuuluu seitsemän kuoron haastattelu. En ole kuitenkaan näissä ryhmähaastatteluissa aina haastatellut kaikkia kuorolaisia ja tästä syystä olen laskenut haastateltaviksi vain ne ihmiset, joiden kanssa olen keskustellut.

Yhteys haastateltaviin ja laulajiin syntyi yleensä niin, että kylään saapuessamme otimme yhteyttä ensiksi kulttuuritalon johtajaan, jolta yleensä saimme tietoja laulutaitoisista kyläläisistä ja kylän kulttuuritoiminnan aktiivisuudesta. Tämän lisäksi pyrimme tutustumaan myös omatoimisesti kylän asukkaisiin. Pienemmissä kylissä kaikki ihmiset tuntuivat tuntevan toisensa ja sellaisissa paikoissa löysimmekin melko nopeasti laulutaitoisia kyläläisiä. Yleisesti ottaen ihmiset suhtautuivat hyvin myötämielisesti työhöni ja jotkut näkivät asian hyvinkin tärkeänä. Usein kylistä löytyikin ihmisiä, jotka auttoivat meitä löytämään laulajia.

Haastattelut ovat yleisesti ottaen puhemassaa, josta on erotettavissa erilaisia teemoja. Aloitimme keskustelun usein haastateltavien henkilökohtaisista elämäkokemuksista, joista sitten vähin erin siirryimme musiikin alueelle.

Ryhmähaastattelut olivat useimmin vapaata teepöytäkeskustelua, joissa aiheina olivat pääasiassa laulut ja laulaminen. Yleensä haastateltavat muistelivat laulutilanteita ja niissä esiintyneitä laulajia, joista saatettiin keskustella pitkään.

Varsinaiseen tutkimustyöhöni liittyvät teemat käsittelivät muun muassa sitä, keneltä laulut on opittu, missä lauluja on laulettu ja ketkä lauloivat. Näiden kysymysteemojen tarkoituksena oli selvittää lähinnä musiikillisen toiminnan taustoja. Tämän jälkeen keskusteluissa yleensä pohdittiin terminologiaa ja siihen liittyviä asioita. Erittäin keskeiseksi aiheeksi nousi se, onko *tšastuška* ja *lühüdpajo* sama asia ja mikä erottaa ne toisistaan (ks. esim. Eerola 2003: 103–104). Tämän lisäksi keskusteltiin myös siitä, olivatko laulut omia sävellyksiä vai käännessävelmiä. Yleisesti ottaen laulajat pitivät vepsänkielisiä lauluja ominaan ja venäjänkielisiä jonkun muun tekeminä (ks. myös Salve 2005: 107). Mielenkiintoinen aihe oli myös miesten laulaminen. Naiset muistelivat miesten laulamista ja he totesivat usein, että miehet lauloivat enimmäkseen venäjäksi ja alkoholinkäyttöön liittyneissä tilanteissa.

Musiikillisiin piirteisiin liittyvät kysymykset ovat jääneet vähäisiksi. Tähän on oikeastaan syynä se, että haastateltavat eivät juuri käyttäneet kuvailevaa musiikillista käsitteistöä lauluista puhuessaan. Aluksi yritin kysellä myös, kuinka lauluja tehdään, miksi lauletaan kovaa tai miksi lauluissa on tauot, mutta haastateltavat eivät juuri osanneet vastata näihin kysymyksiin. Tästä syystä useimmat haastattelut perustuvatkin enimmäkseen arkielämän ja musiikin esitystilanteiden muisteleamiseen. Haastattelujen kieli oli yleensä joko venäjä tai vepsä, mutta joukossa on myös suomenkielisiä haastatteluja.

Tulkkini ja oppaini toimineet Fomin ja Baskin käänisivät esittämäni kysymykset yleensä vepsäksi, jos haastateltava ilmoitti olevansa vepsäläinen. Vepsänkielisiä haastatteluja minun olikin helpompi seurata ja ymmärtää ja myöhemmässä vaiheessa osasin itsekkin esittää joitakin kysymyksiä vepsäksi. Varsinkin Fomin osasi kuitenkin esittää asiani ja hän tuntui hyvin ymmärtävän, mitä olin tekemässä. Yleensä hän hoiti puhumisen ja minä sain keskittyä tallentamiseen. Baskin toimi lähes samoin ja hänellä oli myös hyvä käsitys siitä, mitä olin tekemässä. Vuonna 2002 elokuussa Juminkeon järjestämällä matkalla tulkkija oli

useita, sillä Fominin lisäksi mukana olleet Natalia Anhimova ja Marina Zarubalova puhuivat hyvin suomea. He auttoivat minua monissa kysymyksissä.

Oman kokemukseni mukaan vepsä ei ollut enää kenttämatoja tehdessäni monenkaan vepsäläisen aktiivisessa käytössä. Tämä näkyi erityisesti haastatteluissa. Jos esimerkiksi keskustelu kesti pitempään, saattoi kieli vaihtua yht’äkkiä venäjäksi. Joskus kieli vaihtui, kun haastateltava ei muistanut jotain vepsänkielistä sanaa. Näin saattoi käydä myös lauletaessa. Tämän vuoksi joitakin haastattelutilanteita oli joskus hankala seurata. Toisaalta voidaan myös olettaa, että vaikka haastateltavat käyttäisivätkin vepsän kieltä päivittäin, heidän sanavarastonsa on ollut kuitenkin rajallinen ja mahdollisesti tästä syystä kieltä vaihdetaan hankalamman sanan kohdalla venäjään. Vepsäläisten oman kielen käytöstä on vaikeaa saada todellista kuvaa. Heikkisen (2006: 49) mielestä vepsäläiset ”todella ovat kaksikielisiä”.

Tekemieni haastattelujen suurin ongelma on ollut se, että olen joutunut käyttämään tulkin apua lähes aina kysymysten esittämisessä ja vastausten selvittämisessä. En olisi selvinnyt kenttämatoista ilman heidän apuaan. Periaatteessa väärinkäsityksiä on voinut syntyä, mutta useimmat vastaukset olen pystynyt jälkeenpäin selvittämään. Toisaalta olen rajannut työni osittain sen mukaan, mitä aineistostani on mahdollista saada irti.

1.7.4 Arkistojen äänitteet

Työni alkuvaiheessa minun oli tarkoitus keskittyä tutkimaan ensisijaisesti arkistomateriaalia. Kirjallisten lähteiden (esim. Hakamies 1994: 73; Heikkinen 1994: 146; Kettunen 1920; Suhonen 1977: 187–188; Tunkelo ja Peltola 1951; Väisänen: 1917: 60) perusteella vepsäläisaineistoa oli kerätty runsaasti 1800-luvulta lähtien. Tilanne näytti aluksi hyvältä mutta tiedustelllessani arkistoista aineistojen sisällöistä, lauluista ja käyttömahdollisuuksista, tulikin ongelmia vastaan. Vastausten perusteella sain sen käsityksen, että aineistoa todella oli olemassa mutta sitä oli yleisesti ottaen tutkittu hyvin vähän. Tämän takia kukaan ei voinut varmasti sanoa, mitä arkistokokoelmat sisälsivät. Toisaalta, jos aineisto oli tuttu, osattiin

yleensä sanoa, ettei niissä ollut lauluja. Osa tiedustelemastani aineistosta oli myös tutkimusten alla, eikä niitä haluttu luovuttaa tuolloin minulle. Lopulta näyttikin siltä, että Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vepsäaineistot olivat ainoat, mitä tuolloin oli mahdollista saada käyttööni.

Esittelen seuraavassa arkistoista saamaani aineistoa ja tarkastelen muun muassa sitä, minkälaisia ongelmia sen hankintaan liittyi ja miten aineistot soveltuvat tutkimukseeni. Tuon esiin myös aineistoja, jotka ovat jääneet työni ulkopuolelle.

1.7.4.1 Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen äänitteet

Vuosien 2000–2004 aikana kävin läpi Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen (Kotus) äänitearkiston vepsäläisäänitteitä. Tuolloin arkiston digitalisointi oli vasta aluillaan eikä vepsäläisaineistoa ollut vielä ehditty käsitellä ja materiaali oli pääosin kelanauhoilla. Kaiken kaikkiaan ääniteaineistoa oli noin 80 tuntia, joka oli tarkoitettu kielentutkimuksen käyttöön kielennäytteiksi ja tästä syystä tarkempaa sisällön selvitystä ei ollut tehty. Joidenkin äänitysten tietoja ei ollut viety tietokantaan ja niistä saattoi puuttua haastattelijan, äänityspaikan tai haastateltavien nimiä. Muutamien äänitteiden tiedot olivat kerääjien hallussa.

Kuuntelin koko aineiston ja digitoin Kotuksen laitteilla siitä itseäni kiinnostavat nauhat, jotka sisälsivät lähinnä musiikkiaiheisia haastatteluja, musiikkinäytteitä ja lauluja. Monet haastatteluista oli tehty Helsingin yliopistossa, jossa haastattelijoina olivat olleet muun muassa Pertti ja Helmi Virtaranta sekä Aimo Turunen. Kaiken kaikkiaan löysin nauhoilta yli 120 laulua, joista 70 kuuluu tulkintojeni mukaan *lühüdpajoihin*. Suurin osa haastatelluista laulajista oli kotoisin pohjoisvepsän alueelta, kuten Šoutarvista, Šokšista ja Matvejansel'gistä. Koko aineisto koostuikin pääasiassa pohjoisvepsän näytteistä.

Yritin poimia aineistosta kaikki ne nauhat, joissa käsiteltiin musiikkia. Koska vepsäntaitoni ei nauhoja kuunnellessani ollut vielä kovin hyvä, on osa musiikkia koskevista haastatteluista saattanut jäädä minulta huomaamatta.

Kaiken kaikkiaan Kotuksen vepsän aineisto on varsin mielenkiintoinen. Vaikka äänitteet on ensisijassa tarkoitettu kielennäytteiksi, on niissä myös paljon arvokasta perinnetietoutta. Näytteet onkin saatu esiin tekemällä haastatteluja, joissa ihmiset kertovat itsestään tai jostain elämään liittyvistä asioista.

Äänitteiden joukossa on aineistoja, joita on myös julkaistu kirjallisessa muodossa. Esimerkiksi *Äänisvepsän näytteitä* (Sovijärvi ja Peltola 1982) -julkaisuun liittyvät tekstit löytyivät nauhoilta Kotus 15873–15896. Kirjan alussa sivuilla III–V, kirjoittajat kertovat siitä, kuinka aineisto jouduttiin siirtämään yleisradion nauhoilta lakkalevyille. Levyt eivät kestäneet kuuntelua ja ne tuhoutuivat. Kuitenkin Kotuksen nauhoilla on kopiot levyistä. Oliko joku ehtinyt Sovijärven ja Peltolan tietämättä kopioida levyt arkiston omille nauhoille? Tästä en ole tähän mennessä saanut tarkempaa tietoa.

Kotuksen arkistosta löytyi myös E. N. Setälän ja A. O. Väisäsen vuoden 1916 tekemän Vepsän-matkan aineiston nauhakopiot. Ne eivät kuitenkaan löytyneet heti vaan aineisto tuli esiin vahingossa. Yksi syy tähän oli, että vahalieriöitä oli ylipäättänsä vaikea löytää Kotuksen omista tietokannoista (Suutari: 2008b).

Tavatessani Heikki Laitisen vuonna 2002 Kamupop-tutkijakoulun seminaarissa kuulin ensi kerran, että vuoden 1916 Vepsän-matkan aineisto oli kopioitu kelanauhoille. Tästä alkoi kiinnostukseni aineistoa kohtaan. Laitinen kertoi myös, että hän oli nuotintanut aineiston laulut A. O. Väisäsen toimeksiannosta 1960-luvun lopulla (ks. myös Eerola 2008; Laitinen 2011). Myöhemmin Laitinen lähetti minulle aineistoon liittyvien laulujen nuottien kopiot ja kirjeen, jossa hän kertoi nuotintamiseen liittyvistä ongelmista. Yritin myös selvittää, missä aineiston alkuperäiset vahalieriöt olivat ja sain selville, että niitä säilytettiin Kansallisarkistossa. FT Risto Blomsterin (SKS) kanssa kävimme vuonna 2004 selvittämässä aineistoa, joka oli edelleen hyvässä kunnossa. Vain muutama lieriö oli murskana.

Tiedustelin Juhani Palloselta, joka toimi tuolloin Kotuksen äänitearkiston vastaavana, E. N. Setälän ja A. O. Väisäsen Vepsän-matkan aineistosta. Hän epäili, että nauhakopiot saattaisivat olla Setälän aineistossa ja sieltä ne lopulta löytyivät. Se, ettei vepsän kielennäytteiden joukossa ollut vuoden 1916 Vepsän-matkan aineistoa, johtui siitä, että se oli luokiteltu yksinomaan Setälän aineistoksi. Missään

ei ollut viitettä siihen, että aineisto sisälsi vepsää tai että A. O. Väisänen oli mukana matkalla äänittämässä musiikkia (ks. myös Eerola 2007: 132–134).

Setälän ja Väisäsen tekemän Vepsän-matkan aineisto koostui alun perin 48 parlogrammista. Näistä 44 on kopioitu Kotuksessa oleville kelanauhoille, nauhoilla olevien kuulutusten mukaan. Kopionauhoja on kuusi: Kotus 15490–15495. Arkistointitiedot eivät täsmää nauhoilla olevien tietojen kanssa, joiden mukaan nauhoilla Kotus 15490–15494 olisi lieriöt 1–40 ja nauhalla Kotus 15495 olisi viisi lieriötä, jotka sisältävät liiviläisaineistoa. Tekemieni selvitysten mukaan parlogrammit 1–44 ovat nauhoilla Kotus 15490–15494 ja nämä sisältävät vepsäaineistoa. Lisäksi kaksi lieriötä on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralla. Näidenkään tiedot eivät täsmää Väisäsen tekemien luetteloiden kanssa (ks. Eerola 2007: 134).

Selvittäessäni nauhojen sisältöjä tuli myös esiin, että kaikkia parlogrammeja ei ole kopioitu, koska ne ovat olleet huonossa kunnossa tai täysin hajalla. Nauhoilta puuttuivat kokonaan parlogrammit 10, 27, 42 ja 43. Lisäksi osa lieriöistä oli kopioitu vain osittain, koska ne olivat olleet viallisia joko alku- tai loppupuoleltaan. Näitä ovat olleet 3, 16, 17, 22, 40 ja 41. Lieriöt 2 ja 44 ovat olleet täysin murskana, eikä niitä ole kopioitu. Lieriöiden 4 ja 25 tiedot eivät täsmää Väisäsen tekemien luetteloiden kanssa.

Väisänen oli luetteloinut aineiston sisällön ja näiden merkintöjen mukaan niissä olisi 80 laulua, 25 runosävelmää, 32 itkua, 8 kielennäytettä, 23 satua, 1 loitsu, loru, kertomus ja puhe. Tekemieni analyysien mukaan aineistossa on *47 lühüdpajoa*.

Aineiston äänityksiä on tehty seuraavissa kylissä: Arskaht', Tšaigl', Omosmägi, Korvoil, Nürgoil, Noidal, Enarv ja Alažagj. Näiden lisäksi Setälä ja Väisänen kävivät myös Vilhalin ja Korbalin kylissä. Olen käsittelyt ja analysoinut koko aineistoa tarkemmin ensimmäisessä (Eerola 2007: 132–134), kolmannessa (Eerola 2008: 222–223) ja neljännessä (Eerola 2009: 71–73) artikkelissani (osajulkaisuissani).

Kotuksen äänitearkistossa on viimeisten tietojen mukaan 81 tuntia vepsäläisiin liittyviä äänitteitä, joista suurin osa on digitoitu (Suutari 2008: 102). Vuonna 2009 Kansallisarkisto luovutti Setälän ja Väisäsen tekemän Vepsän-matkan lieriöt Kotukselle (Suutari 2009: 9). Arkiston tulevaisuuden suunnitelmiin kuuluu

vahaliieriöiden suora digitointi, jonka uskotaan tuottavan paremman lopputuloksen kuin kelanauhoilta digitointi (Suutari 2008b).

1.7.4.2 *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkiston aineistot*

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) Kansanrunousarkistossa on jonkin verran Vepsään liittyvää materiaalia. Työssäni käyttämä aineisto koostuu pääasiassa Lauri Kettusen vuoden 1918 Vepsän-matkan äänitteistä⁷⁶ ja A. O. Väisäsen tekemistä kirjallisista töistä.

Kettusen aineisto koostuu 61 parlogrammista, jotka kopioitiin kelanauhoille vuonna 1960. Nauhoissa ja nauhaluetteloissa oli aineistojen sisällöistä vain vähän tietoa. Kiinnostuin aineistosta lähinnä siitä syystä, että sisältötiedoissa esiintyviä otsikoita ”Lühüdet pajožed”, ”Pajone”, ”Pajo” ja ”Pajod”, ei ollut esimerkiksi Setälän vuoden 1888 tai Väisäsen vuoden 1916 tekemien aineistojen merkinnöissä. He olivat käyttäneet omia termejään kun taas Kettusen aineiston termit viittasivat laulajien omiin määritelmiin. Kaiken kaikkiaan Kettusen aineisto sisälsi tulkintojeni mukaan *25 lühüdpajoa*. Kettusen aineisto on julkaistu lähes kokonaan (suomennoksineen) (esim. Kettunen 1920, 1925; Kettunen ja Siro 1935), mistä on ollut suuri apu laulujen sanojen selvittämisessä.

Kettusen aineisto on tarkoitettu kielennäytteiksi, eikä sisällöistä ole ilmeisesti tästä syystä tarkempia tietoja. Kävin läpi vuosina 2005–2006 aineiston äänitteiden sisällöt julkaisujen avulla (Kettunen 1920, 1925). Aineistomerkintöjen ja mainittujen julkaisujen mukaan näytteet on kerätty seuraavista kylistä: Korvoil, Kortlaht, Tšaigl’, Arskaht’, Vāgedjärv, Požariš ja Šid’järv. Olen käsitellyt Kettusen aineistoa tarkemmin ensimmäisessä (Eerola 2007: 133–140) ja neljännessä (Eerola 2009: 71–73) artikkeleissani.

SKS:n kansanrunousarkistossa on myös A. O. Väisäsen aineistoa, josta löytyi vuoden 1916 Vepsän-matkan kirjallinen materiaali. Se sisältää

⁷⁶ SKSÄ 296, 297, 298.

matkamuistiinpanokirjasen, vuoden 1916 Uuden Suomettaren artikkeleiden luonnokset, parlogrammien luettelot, esitelmäkäsikirjoituksen vepsäläisestä musiikista ja *Vepsäläinen laulukokoelma* -kirjan. Väisäsen kirjallinen materiaali on merkittävä aineistolisa työni kannalta, ja olen käsitellyt sitä tämän tutkimuksen artikkeleissa (Eerola 2007: 130–137; 2008: 222 sekä 2009: 71–75). Lisäksi aineistoon kuuluu valokuvia vuoden 1916 Vepsän-matkalta sekä kahden parlogrammin nauhakopiot, jotka sisältävät eri soittimien ääninäytteitä.

Arkiston vepsäläisaineistoista jäi analyysieni ulkopuolelle muun muassa Erkki Lämsän haastattelu (2 t 15 min), joka sisältää sota-ajan kuvauksia vepsäläisalueelta vuosina 1942–1944; Nina Zajtsevan tekemät äänitykset Vologdan vepsäläisalueelta (7,5 t) vuosilta 1995–1996, jossa on monenlaista perinnetietoa, vaikka aineisto onkin todennäköisesti tarkoitettu vain kielennäytteiksi ja Pekka Laaksosen vuoden 1992 kenttätyömatkan äänitykset Äänis- ja Keski-Vepsän alueilta. Viimeksi mainitun kokoelman sisällöt olivat vielä tarkemmin selvittämättä nauhoja kuunnellessani. Olen kuunnellut kaikki edellä mainitut aineistot. Lisäksi arkistosta löytyi Leo Baskinin tekemiä äänityksiä, joista osa on kuultavissa hänen ylläpitämillään verkkosivuilla osoitteessa <http://www.veps.de>.

1.7.4.3 *Muu ääniaineisto*

Edellä esiteltyjen arkistoaineistojen lisäksi olen kerännyt äänitteitä myös muista arkistoista. Olen kuitenkin rajannut osan näistä materiaaleista varsinaisen analyysin ulkopuolelle. Olen kuunnellut nuo aineistot ja tehnyt selvityksen niistä ja tästä syystä voidaan sanoa niiden toimivan tässä työssä taustoittavana lisämateriaalina. Yksi syy näiden aineistojen poisjättämiseen on niiden sisältötietojen epätarkkuus suhteessa niitä vastaaviin äänitteisiin. Toinen syy on alueellinen: aineistot käsittelevät pohjoisvepsäläisten alueiden lauluja, jotka olen rajannut tutkimukseni ulkopuolelle. Esittelen seuraavassa muutamia sellaisia tutkimiani aineistoja, jotka

ovat jääneet pois työni varsinaisesta analyysiosuudesta mutta jotka ovat mahdollisen jatkotutkimuksen aineistoa.

Vuonna 2001 marraskuussa kävin Petroskoissa, jossa tutustuin Karjalan radion arkistoon. Arkistosta löytyi vanhoja radiolähetyksiä, joissa oli muun muassa pohjoisvepsäläisten kuorojen esityksiä vuosilta 1959–1999. Sain luvan kopioida tutkimuskäyttöön koko aineiston, joka koostuu 21 vepsänkielisestä musiikkiesityksestä. Ajallisesti aineistoa on noin tunnin verran ja se on hallussani tätä kirjoittaessani. Olen digitoinut aineiston ja lähettänyt siitä kopion Karjalan radioon.

Petroskoin kieli-instituutin – Venäjän tiedeakatemian Karjalan tiedekeskuksen kielen, kirjallisuuden ja historian äänitearkiston – arkistossa oli vepsäläisäänitteitä vuonna 2001 noin 60 tuntia. Käydessäni tuolloin arkistossa oli aineiston digitalisointi vielä kesken. Aineiston saaminen tutkimuskäyttöön osoittautui liian hankalaksi monimutkaisten käyttöluvien takia. Sain kuitenkin äänitettyä arkistosta noin tunnin verran lauluja, joista suurin osa on *lühüdpajoja*. Arkiston aineistoa ovat keränneet muun muassa Maria Mullonen⁷⁷ ja Maria Zajceva,⁷⁸ jotka ovat laatineet vepsän sanakirjan ja kielennäytekokoelman (Mullonen ja Zajceva 1972) sekä useita muita vepsänkielen tutkimuksia (ks. esim. Zaitseva 2005b).

Vuonna 2005 sain Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Joensuun perinnearkistosta Kristi Salven, Andri Ksenofontovin ja Pasi Klemettisen Keski-Vepsään (11.–31.7.1990) suuntautuneen tutkimusmatkan äänitteiden kopiot. Pääasiassa aineisto koostuu haastatteluista, jotka käsittelevät eri aiheita, kuten laulamista, kielen opiskelua, juhlia, kolhoosin elämää ynnä muuta. Materiaalia on yhteensä 11 tuntia.

Vuonna 2005 sain Eesti Rahvaluule Arhiivista (ERA) Kristi Salven vuosien 1976–1992 tekemiä kenttänauhoituksia. Aineistoa on noin kuusi tuntia ja se sisältää lauluja, joista enemmän kuin sata on alustavan tarkastelun pohjalta arvioituna *lühüdpajoja*. Laulut on äänitetty pääasiassa Keski-Vepsässä. Aineisto on vielä täysin tutkimatta. Yleisesti ottaen ERA:ssa on kymmeniä tunteja vepsäläisiin liittyviä äänitteitä. Myös Eestin muissa arkistoissa on paljon aineistoa, sillä vanhan luettelon (päivätty 1.9.1989) mukaan nauhoitteita olisi kaikkiaan 240 tuntia. Lauluja näistä on

⁷⁷ Anna-Maria Mullonen (20.3.1930–7.12.2008) os. Mehiläinen oli filosofian tohtori ja Petroskoin yliopiston suomalais-ugrilaisen osaston johtaja. Mullonen oli syntynyt Keltossa Oravan kylässä. Mullosen panos vepsän kielen kehittämisessä Karjalassa on ollut keskeinen.

730, *tšastuškoja* 2350 ja itkuvirsiä 300. Luettelon tietoihin ei tosin voi täysin luottaa. Aineistojen tutkiminen kuuluu tulevaisuuden suunnitelmiini.

Viktor Lapin, joka on Pietarin taidehistorian instituutin opettaja ja vepsäläisen musiikin asiantuntija, vieraili Suomessa vuonna 2001. Sain häneltä nauhoituksia, jotka hän oli itse äänittänyt pääasiassa Keski-Vepsässä Ladvin kylässä.

Sain myös Oulun yliopiston Suomen kielen jaostolta nauhoitetun haastattelun (74 min.) ja Petroskoin konservatoriolta Aino Nuortimon vuonna 1999 tekemän äänitteen, jossa hän haastattelee Rurik Loninia ja hänen vaimoansa Anna Petrovnaa (60 min.).

Olen tutkimusmatkoja tehdessäni saanut paikallisilta, yleensä kouluista, jonkun toisen tutkijan tekemiä äänitteitä. En ole käyttänyt näitä tutkimuksessani, koska äänitteistä on usein puuttunut esimerkiksi esittäjien tai äänittäjien tiedot. Äänitteet ovat myös usein olleet melko huonolaatuisia teknisesti. Toisaalta nauhoitukset ovat kuitenkin olleet yleensä suuntaa-antavia siinä mielessä, että niiden äänityspaikat on tiedetty. Tällaisia nauhoituksia on kertynyt noin viisi tuntia.

1.7.5 Julkaistu tutkimusaineisto

Olen työssäni käyttänyt joitakin julkaisuja tutkimusaineistona. Näihin kuuluu Rurik Loninin (2000) *Lühüdad pajoižed* -kirjanen, johon on koottu niin etelä-, keski- kuin pohjoisvepsäläisiä lyhyitä lauluja. Ongelmana kirjasessa on muun muassa se, että nuotit on sijoitettu erikseen kirjan loppuun eikä sanoissa ole viitteitä nuotteihin (ks. Eerola 2009: 67). Kirjan anti onkin enemmän laulujen runoissa ja erilaisten säkeiden esittelyssä. Tämän lisäksi *lühüdpajojen* runoja on Kettusen ja Paavo Siron (1935) *Näytteitä vepsän murteista* -kirjassa. Myös E. N. Setälän ja J. H. Kalan (julkaisseet Tunkelo ja Peltola 1951 SUST 100) keräämissä vepsän kielen näytteissä on joitakin *lühüdpajoja*.

⁷⁸ Maria Zajceva (14.4.1927– 27.9.2011) on tunnettu suomalais-ugrilaisten kielten tutkija. Hän syntyi vepsäläiseen perheeseen Šokšun kylässä.

Vaikka edellä mainittu teos onkin julkaistu vasta vuonna 1951, on sen aineisto kerätty jo vuosina 1888–1889. Setälän ja Kalan kielennäytteet sisältävät paljon folkloreaineistoa. Näihin näytteisiin kuuluu muun muassa 23 itkua ja otsikon ”runoja, lauluja ja hokuja” alla on 136 näytettä (ks. Eerola 2007: 129–130). Suurin osa kokoelmien teksteistä on sekä satuja ja tarinoita että kronikaatteja menneistä ajoista. Puuran (2007: 7) mukaan samoja tarinoita on kirjattu useilta informanteilta, ja monet tarinat ovat esitysasuiltaan niin vakiintuneita, että yhdenmukaiset rakenteet esimerkiksi sanavalinnoissa toistuvat eri näytteissä.

Kettunen (1945) on julkaissut tekemiensä tutkimusmatkojensa matkamuistelmat. Näiden joukossa on vuoden 1917 ja 1918 Vepsän matkojen kuvaukset, jotka ovat mielenkiintoista luettavaa. Ongelmana kuvauksissa musiikintutkijalle on se, että monet asiat on kuvattu melko epämääräisesti. Kettusella joko ei ollut tietämystä yleisesti musiikista tai riittävästi kiinnostusta kuvata asioita tarkemmin, koska hän todennäköisesti oli niin keskittynyt vepsän kieleen. Kettusen kuvauksista saakin sen käsityksen, että lauluja laulettiin enimmäkseen venäjäksi. Ehkä näin olikin tilanne juuri Arskah’tin kylässä, missä hän vietti suurimman osan ajastaan. (ks. myös Eerola 2007: 137–140.)

Vepsäläisiä lauluja on julkaistu muun muassa vepsän kielen oppikirjoissa (esim. Zaiceva ja Mullonen 1991; 1994) ja laulukokoelmissa (Jermolajeva & Lehmus 1978; Kolk, Ritsing & Valmet 1970) sekä nuottikirjassa Melentjeva 1994. Laulut on pääosin poimittu äänisvepsäläisten seuduilta tai ne on sävelletty julkaisuja varten. Tästä syystä lopullista rajausta tehdessäni en enää ottanut näiden julkaisujen aineistoja työhöni.

Vuonna 2002 tapasin Juminkeon johtajan Markku Niemisen, joka oli käynyt useaan kertaan Vepsänmaalla. Tuolloin lähti idea julkaista vepsäläisiä lauluja sisältävä äänite. Koostin tekemistäni ja Niemisen tallettamista äänitteistä *Vepsän lauluja. Kansan Suusta* -CD-levyn, joka julkaistiin vuonna 2003 (Eerola ja Nieminen 2003). Tätä ennen on tietääkseni julkaistu ainakin yksi äänilevy, jossa esiintyy Pohjois-Vepsän kuoro.

2. PÄÄTELMÄT

Olen osajulkaisuissani tarkastellut sitä, miten varhaiset kielentutkijat ovat käsitelleet kirjoituksissaan vepsäläisiä *lühüdpajoja*, millainen on niiden metri ja millaisista musiikillisista elementeistä ne muodostuvat. Lisäksi olen analysoinut *lühüdpajojen* äänenmuodostusta ja tehnyt tietokoneavusteista melodioiden analyysia.

Työni eri osioiden yhdistävänä teemana on näkökulma *pajoihin* vepsäläisen musiikkikulttuurin keskeisimpänä tyylinä. Arkistojen äänitteissä ja omissa kenttänauhoituksissani *lühüdpajoja* esiintyi enemmän kuin mitään muita lauluja. Vanhoista kirjallisista lähteistä löytyy myös todisteita *lühüdpajoista*. Haastattelujen perusteella on tullut ilmi, että lähes kaikki vepsäläiset tuntevat *lühüdpajoja* ja hyvin monet osaavat laulaa niitä. Laulujen suosiosta kertoo myös niiden monikäyttöisyys. Osajulkaisujen yhtymäkohtana on myös suulliseen lauluperinteeseen ja sen tutkimiseen liittyvä yleisempi problematisointi.

Olen työssäni lähestynyt vepsäläisten laulamia lauluja etnomusikologisesta näkökulmasta, jossa keskeistä on kulttuurinen lähestymistapa. Tässä tarkoituksena on ymmärtää *lühüdpajoja* osana vepsäläistä kulttuuria ja sitä, miten laulut ilmentävät sitä. Olen selvittänyt näitä asioita haastatteluin ja havainnoinnin. Työni analyyttinen osuus perustuu pääasiassa laulujen musiikkianalyttiseen tarkasteluun, jossa olen soveltanut eri tieteenalojen, kuten musiikkitieteen, fonetiikan ja puheopin, menetelmiä. Kulttuurisen ja musiikkianalyttisen tarkastelujen tarkoituksena on ollut selvittää *lühüdpajojen* melodiikkaa ohjailevia lauluopin sääntöjä. Kokoan seuraavissa alaluvuissa haastattelujen ja musiikkianalyysien tulokset sekä liitän ne yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Tiivistän lopuksi artikkelieni tulokset ja kokoan niistä yhdistäviä huomioita.

2.1 *Lühüdpajot* haastatteluissa

Lühüdpajot ovat ennen olleet pääasiassa nuorten huvia. Esimerkiksi Kettunen (1945) on matkamuistelmissaan kuvannut, kuinka nuoret tytöt laulelivat *lühüdpajoja*. Toisaalta ne ovat myös olleet monikäyttöisiä lauluja ja niitä ovat voineet esittää myös vanhemmat ihmiset. Haastattelujen mukaan *lühüdpajoja* onkin esitetty monenlaisissa tilanteissa kuten illanistujaisissa, juhlissa, kyläteillä ja aukioilla mutta myös töitä tehdessä tai lapsia nukutettaessa (ks. myös Kettunen 1945: 292, Salve 2005: 107; Eerola 2004: 98). Nykyään *lühüdpajoja* esitetään edelleen erilaisissa juhlatilaisuuksissa (ks. Vinokurova 1994: 141; 1998; 2005).

Yleensä lauluja ovat esittäneet naiset. Tämä tulee esiin myös Kettusen ja Väisäsen matkakertomuksista. Tekemieni haastattelujen perusteella olen saanut sen käsityksen, että myös miehet olivat joskus laulaneet vepsänkielisiä *lühüdpajoja*. He ovat kuitenkin jo kauan laulaneet enimmäkseen venäjän kielellä ja suosineet muutenkin venäläisiä lauluja. Monet haastattelemani naisistakin hallitsivat venäjänkielisiä *tšastuškoja*.

Useimmat haastateltavista ovat kertoneet oppineensa laulut vanhemmiltaan, useimmiten äideiltään. Monet ovat myös kertoneet, kuinka he ovat kuulleet toisten laulavan lauluja kylällä ja näin ne ovat jääneet mieleen.

Olen tiedustellut laulajilta pitävätkö he *lühüdpajoja* vepsäläisinä. Lähes jokainen haastateltava vastasi laulujen olevan omia eli vepsäläisiä. Samalla tavalla on asiasta kirjoittanut myös Kristi Salve (2005: 107). Hänen mukaansa vepsäläiset pitävät *lühüdpajoja* ominaan.

Laulujen vepsänkielisyys tuntui olevan haastateltaville keskeisin kriteeri pitää lauluja ”omina”. Monet kertoivat minulle myös, että heidän esittämänsä laulu on heidän itsensä tekemä, vaikka kyseistä laulua oli saatettu esittää muissakin kylissä. On siis myös mahdollista, että laulut olivat levinneet muihin kyliin. Minulla ei kuitenkaan ole haastatteluaineistoissa tietoja omien sävellysten mahdollisesta leviämisestä.

Haastateltavien mukaan laulut oli tehty suoraan vepsäksi eikä niitä ollut käännetty venäjän kielestä. Olen myös itse pohtinut, onko lauluja mahdollista kääntää suoraan venäjämästä vepsäksi (vrt. Salve 2005: 107). On todennäköistä, että joissakin tapauksissa kääntäminen voi onnistua metrin tai melodian juurikaan

muuttumatta, mutta useimmiten kääntäminen ei onnistu suoraan, vaan vaatii esimerkiksi sanajärjestyksen muuttamista laulutekstissä. Hakamies (1994: 81) epäilee, että *lühüdpajojen* improvisaatioluonne on suosinut vepsän kieltä. On siis todennäköisempää, että vepsänkieliset *lühüdpajot* on tehty suoraan vepsän kielellä. Näiden asioiden selvittäminen on myös mahdollinen jatkotutkimuksen aihe.

Vepsäläisten *lühüdpajojen* runomuunnelmia löytyy myös vepsäläisten lähisukukansoilta, mikä voi viitata siihen, että laulujen sanat, säkeistöt ja niiden aiheet ovat liikkuneet varsin laajalla alueella. Tästä syystä *lühüdpajojen* säkeistöjen sukulaisuutta juuri venäläisten *tšastuškojen* kanssa ei ole helppo ratkaista. Jopa suomalaisista rekilauluista (laulusävelmistä) löytyy säkeitä, jotka muistuttavat sanoiltaan ja sisällöltään *lühüdpajoja*. Esimerkiksi Ilmari Krohnin (1932) julkaiseman *Suomen kansan sävelmiä* -teoksen toisen jakson lauluissa on tällaisia säkeitä:

Käet kukkuu kuusikossa, pienet linnut laulaa.

*Minä lentää liukuttelen oman kullan kaulaan. (Krohn 1932: 2114,
N:o 3336.)*

Itse tallensin vuonna 2001 Kurban kylästä vastaavan laulun (Eerola 2001CD3, ks. myös Eerola 2003: 106):

*A kukkuu kukkuu kägoi huutaa kuivan kuzen ladvas,
Voika voika nitčukeine čomol prihol kaglas.*

Kettusen aineistosta (Kettunen ja Siro 1935: 140) löytyy vastaavanlainen laulu – eri metrissä tosin:

*Kukku kukku kägoihut, surez kuze ladvaižes,
Voika voika neitšukaine tšomal prihal kaglaižes.*

(Suom.)

*Kuku kuku käkönen, suuressa kuusen latvassa,
itke itke tyttönen kauniin pojan kaulassa.*

2.2 Varhainen lühüdpajoihin liittyvä tutkimus

Ensimmäisessä artikkelissani (Eerola 2007) pohdin, miten suomalaiset tutkijat 1800-luvun alusta lähtien käsittelivät kirjoituksissaan vepsäläistä musiikkia. Tyypillistä kirjoituksissa oli, että musiikkia käsittelevät maininnat olivat hyvin ylimalkaisia. Niissä ei käsitelty eri laululajien tyylin, esityskäytäntöjen tai esitystilanteen ajallisen tai yhteisöllisen kontekstin kysymyksiä. Esimerkiksi E. N. Setälän ja A. O. Väisänen (1928) kirjoittamassa artikkelissa *Vepsäläiset* kuvataan laajasti vepsäläistä kulttuuria, mutta musiikista ei ole minkäänlaista mainintaa. Varhaisten tutkijoiden mielenkiinto kohdistuikin pääasiassa kieleen, josta useimmat olivat huolissaan lähinnä siitä syystä, että se oli vaihtumassa vepsästä venäjäksi. Se, että musiikki jäi taustalle näissä varhaisissa kirjoituksissa, johtui mahdollisesti myös siitä, että lähes kaikki vepsäläisten luona käyneet olivat kielentutkijoita.

Vepsäläisen musiikkikulttuurin tutkimisen kannalta yhtenä ongelmana on ollut se, että kalevalainen perinne on ollut Suomessa niin arvostettua, että vain sitä haluttiin kerätä ja tutkia.⁷⁹ Kun suomalaiset tutkijat eivät keräysmatkoillaan löytäneet vepsäläisiltä mitään kalevalaiseen perinteeseen viittaavaa, kiinnostus vepsäläistä kulttuuria kohtaan väheni nopeasti. Myös itkuvirsiä haluttiin kerätä, mutta koska niiden huomattiin saaneen paljon vaikutteita venäläisestä perinteestä (ks. esim. Väisänen 1916c), kiinnostus niitäkin kohtaan loppui samalla tavalla. Syynä siihen, miksi varsinkin varhaisten suomalaisten tutkijoiden kiinnostus vepsäläisten perinteisiin lopahti varsin nopeasti, on ollut siis se, että sukukansana

⁷⁹ Esimerkiksi *Suomen kirjallisuus* -sarjan 600-sivuisessa ensiosassa (esi)kalevalaisen runouden käsittely (Kuusi 1963: 7-80; 129-417) vie yli puolet. Kirjassa on myös mainintoja vepsäläisten musiikkiperinteestä.

vepsäläisiltä odotettiin löytyvän kielisukulaisuuden lisäksi myös yhteisiä perinneaineksia (ks. Eerola 2007: 134–137; Salve 2005: 108).

Varhaisten tutkijoiden perinteen- ja kielennäytteiden keräämisen menetelmiä on jälkeensä helppo kritisoida. On kuitenkin syytä muistaa, että ilman suomalaisten kielentutkijoiden innostusta ei vepsäläisiä olisi välttämättä tutkittu edes siinä määrin, mitä heitä 1800-luvun alusta 1900-luvun alkuun tutkittiin. Noina aikoina kerätyt kielennäytteet toimivat edelleen vepsän kirjakielen lähteinä. Kielentutkijoiden ansiota on myös, että vepsäläisten tutkimus sai alkunsa.

Kielentutkijoiden ääni- ja kielennäytteet sisältävät runsaasti lauluja ja niiden sanat on yleensä tallennettu muistiin suomennoksineen. Vepsäläisten *lühüdpajojen* sanoja on myös analysoitu aikaisemmin (ks. Turunen 1943). Vuonna 2000 ilmestyi *lühüdpajoja* esittelevä kirjanen (Lonin 2000), joka sisältää useiden satojen laulujen runot. Itsestäni tuntuikin loogiselta aloittaa vepsäläisten laulujen tutkiminen sanojen kautta. On syytä mainita tässä yhteydessä, että varhaisten kerääjien aineistoissa on monista vepsäläisistä sanoista useita erilaisia kirjoitusasuja. Kuten Puura (2007: 9) toteaa, erityisesti konsonanttien š, ž ja č merkintä on vanhoissa teksteissä kirjavaa. En ole työssäni yhtenäistänyt kirjoitusasuja.

2.3 *Lühüdpajojen* rakenteelliset piirteet

Toisessa artikkelissani (Eerola 2003) käsittelin *lühüdpajojen* metriä. Artikkelini analyysit perustuivat pääosin Leinin (1982) kehittämään analyysimenetelmään. Tarkoitukseni oli myös kehittää laulujen metrin analysointia niin, että siinä huomioitaisiin myös aika. Tavoitteeni oli löytää sääntöjä, miten *lühüdpajot* toteuttavat esitettäessä mittaa ja missä kohtaa laulua laulajat voivat varioida esitystään niin, että laulujen tyyli kuitenkin säilyy.

Toisessa artikkelissani on joitakin tulkintoja, joista nyt olen eri mieltä. Kirjoitin vuonna 2003 esimerkiksi, että *lühüdpajon* rakenne on ABAB. Tämä vaatii tarkennusta. Laulujen runosäkeiden rakenne on useimmiten ABCD eli jokainen säe

on erilainen. Keski- ja etelävepsäläisiä *lühüdpajoja* yhdistää riimi, joka esiintyy yleensä toisen ja neljännen säkeen lopussa (ks. alla oleva esimerkki; ks. myös esim. Eerola 2003: 106) mutta se voi esiintyä myös joka säkeessä (ks. Eerola 2003: 107). Joskus riiminä saatetaan käyttää säkeen viimeistä sanaa (ks. Eerola 2003: 108). Melodian mukaan tulkittuna *lühüdpajojen* rakenteessa on jonkin verran variointia, mutta tyypillisin muoto tutkimusaineistossani on ABAB (ks. Eerola 2009: 86–88). Laulujen tilastollisessa tarkastelussa (Eerola 2009) ilmeni, että 80% laulujen rakenteista oli muotoa ABAB.

Tekstissäni on joitakin virheitä. Sivulla 117 kirjoitan, että ”[I]aulumitan tehtävänä on tässä myös kuvata metrisen analyysin eroavaisuuksia verrattuna metriseen analyysiin”. Koko lause on turha ja se olisi pitänyt poistaa. Sivulla 123 kirjoitan, että ”[t]ämä tarkoittaa käytännössä merkitsemistä ensimmäisen säeparin lopussa olevan 1/8-nuotin kohdalle”. Lauseessa pitäisi olla niiden-sana käytännössä-sanan jälkeen. Tekstissä esiintyy siellä täällä käsitteet painollinen tai painoton isku. Nämä ovat tahattomia virheitä, jotka ovat vain jääneet tekstiin. Olen tarkoittanut näillä metrin painollista tai painotonta asemaa (tavua).

Vaikka analyysissäni on asioita, jotka nyt tekisin toisin, on lopputuloksena syntynyt abstraktinen rytmikaava mielestäni onnistunut. Analyysini osoittaa, kuinka vakiintunut ja hallitseva mitta lauluissa on. Laulajilla on kuitenkin mahdollisuus tuoda esityksiin omaa rytmistä tulkintaansa metrin sallimissa rajoissa, ja tätä mahdollisuutta useimmat käyttävätkin.

Analysoin seuraavassa *lühüdpajoja* esimerkinomaisesti samalla tavalla kuin olen tehnyt osajulkaisuissani. Valitsin kaikkiin esimerkkeihin tarkoituksella laulut, jotka alkavat sanoilla ”Astuin astuin berogaštmu”. Olen analysoinut samankaltaisia lauluja myös työni kolmannessa artikkelissa (Eerola 2009). Tarkastelen aluksi laulun metriä metriikka-analyysin keinoin, samalla menetelmällä, jota käytin toisessa artikkelissani. Tarkoitukseni on osoittaa lauluissa oleva mitta ja sen, varioinnin mahdollisuudet laulua esitettäessä. Aloitan analyysin laulusta, joka kuuluu Setälän ja Väisänen aineistoon (Väisänen 1916 no. 67, säv. No. 39) esittäjinä ovat Korvoilin kylästä Zaharan Domna ja Arsun Paška. Laulun sanat ovat seuraavanlaiset:

ESISÄEPARI	<i>Astuin, astuin beregaštmu,</i>	<i>mašin, mašin käduselle.</i>
JÄLKISÄEPARI	<i>Basin, basin mel'hiželle,</i>	<i>ala jätä joguselle.</i>

Analysoin laulun sanat ensin tavorakenteen ja lopuksi rytmikaavan mukaan (ks. Leino 1985: 390–391).

Sanat	<i>As-tuin, as-tuin</i>	<i>be-re-gašt-mu,</i>	<i>ma-šin ma-šin</i>	<i>kä-du-sel-le.</i>
	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓
Tavorakenne	+ o + o	+ o + o	+ o + o	+ o + o
	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓
Pohjakaava	+ – + –	+ – + –	+ – + –	+ – + –
	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓
Rytmikaava	+ – + –	+ – + –	+ – + –	+ – + –

Sanat	<i>Ba-sin, ba-sin</i>	<i>mel'-hi-žel-le,</i>	<i>a-la jä-tä</i>	<i>jo-gu-sel-le.</i>
	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓
Tavorakenne	+ o + o	+ o + o	+ o + o	+ o + o
	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓
Pohjakaava	+ – + –	+ – + –	+ – + –	+ – + –
	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓
Rytmikaava	+ – + –	+ – + –	+ – + –	+ – + –

Taulukko 4. *Astuin astuin beregaštmu* -laulun sanojen, tavorakenteen, metrin ja rytmisen toteutuman eli rytmikaavan keskinäiset suhteet.

Tämän analyysin mukaan laulun pohjakaava eli metri on sama kuin rytmikaava. Se sisältää kahdeksan lasku- ja kahdeksan nousuasemaa kummassakin säeparissa⁸⁰.

⁸⁰ On totta, että tämän esimerkin laulussa esiintyy klassinen kalevalamitta. Esimerkkilaulu on kuitenkin poikkeus, sillä *lühüdpajoissa* ei yleensä ole kahdeksaa nousua ja laskua (ks. Eerola 2003; ks. myös nuottiesimerkki 1). Kalevalamitan toteutuminen *lühüdpajoissa* voi olla jatkotutkimuksen aihe.

Tämä on myös se mitta, minkä *lühüdpajo* voi maksimissaan sisältää eli runon rajat. Havaintojeni perusteella *lühüdpajojen* mitalle on kuitenkin tyypillistä, että laulussa jälkimmäiset säkeet (tekstirakenteen mukaan B- ja D-säe) jäävät vajaiksi. Niistä siis useimmiten puuttuu viimeinen laskuasema (–), jota ei merkitä pohjakaavaan eli mittaan. Tässä laulaja on käyttänyt koko laulun potentiaalisen mitan.

Taulukoista tulee esiin myös, että tällä menetelmällä analysoituna tavurakenne vastaa rytmikaavaa. Tästä on aineistossani vain muutama poikkeus. Pelkän tekstin analyysi jättää huomioimatta ajan ja sen, miten laulu on esitetty. Otan seuraavassa esimerkissä huomioon myös esityksen.

Sidjarf, Šid'järv (suom. Šidijärvi)
Vaskan Maria, 18 v. ja Mitron Daria 16 v.

As - tuin as - tuin be - ro - gašt - mu, ma - sin, ma - sin kää - du - do. ___

Ba - sin, ba - sin mel - hi - že - le, a la jä - tä jo - gu - do.

Nuottiesimerkki 1. Kettusen aineisto: SKS_A298_4-8. Nuotinnos: Jari Eerola.

Nuottiesimerkissä (Nuottiesimerkki 1) laulaja venyttää toisen säkeen viimeisen do-tavun niin, että esityksessä mitta tulee täyteen musiikillisesti, mutta pohjakaavan mukaan analysoituna se jää vajaaksi. Jos halutaan huomioida laulajan esityksen metristä ilmiä, voidaan rytmikaavaan merkitä tavun venytys. Merkitsen tätä Ø-merkillä (ks. Leino 1985; Leisiö 2000). Jälkimmäisessä säkeessä laulaja päättää säkeen lyhyeen säveleen, eikä tauon merkkiä tarvita. Toisaalta aikaisemmin osoitin, että *lühüdpajon* maksimimitta säeparissa on kahdeksan nousu- ja laskutavua, joten tähänkin kohtaan voidaan merkitä tauko. Siirrän esityksen sanat taulukkoon, mutta jätän tavurakenteen sarakkeen pois, koska se on tässä täysin samanlainen kuin rytmikaavan.

Sanat	<i>Astuin, astuin</i>	<i>beregaštmu,</i>	<i>mašin mašin</i>	<i>kādudo.</i>
	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓
rytmikaava	+ - + -	+ - + -	+ - + -	+ - + Ø

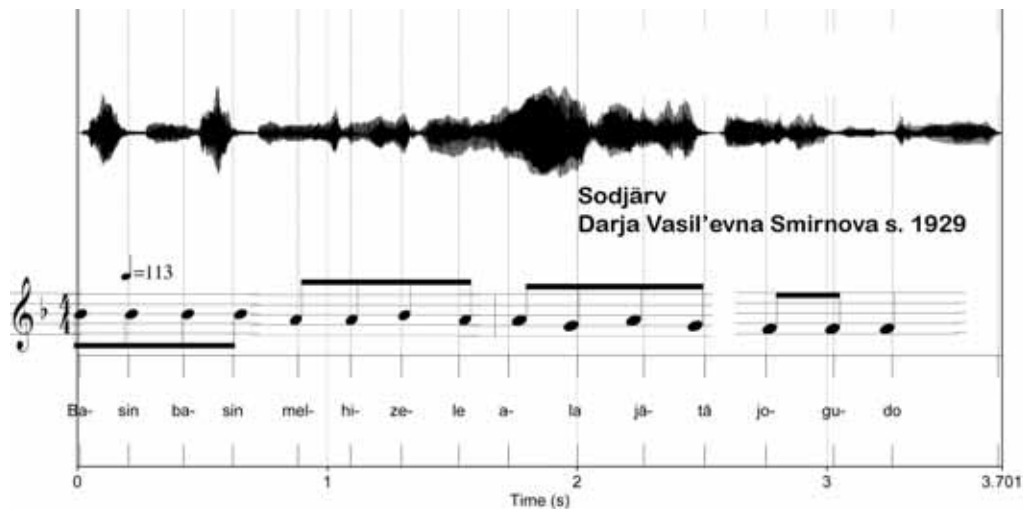
Sanat	<i>Basin, basin</i>	<i>mel'hižele,</i>	<i>ala jätä</i>	<i>jogudo.</i>
	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓
rytmikaava	+ - + -	+ - + -	+ - + -	+ - + Ø

Taulukko 5. Rytmikaavan ja sanojen suhde.

Laulajat usein varioivat säkeiden loppuja esimerkiksi venyttämällä viimeistä tavua. Toisaalta varioinniksi voidaan laskea myös säkeen viimeisen sävelen nopea lopetus, jollainen oli edellisessä esimerkissä (nuottiesimerkki 1). Viimeisen sävelen venyttäminen voi jatkua usein seuraavaan tahtiinkin. Tämä on tyypillistä varsinkin hitaammissa ($1/4 = 60\text{--}80$) *lühüdpajoissa* (ks. Eerola 2009b: 192). Variointia esiintyy paljon etenkin viimeisen säkeen viimeisellä tavulla. Tästä syystä lisäsin metrianalyysin päätelmiin +>> -merkin, jonka tarkoituksena oli osoittaa viimeisen painollisen tavun vapaamuotoinen tulkinta (Eerola 2003: 126). Tässä kohtaa analyysini vaatii tarkennusta. Merkin ”>>” tilalla voi joskus esiintyä myös tavu. Myös tauon Ø-merkki vaatii tarkennusta. Se korvaa painottoman tavun mutta sen tilalla voidaan joskus esittää lisä- tai täytetavu.

Metrianalyysin perusteella voidaan myös todeta, että säkeiden alkuosissa käytetään tavuluvuiltaan parillisia sanoja. Säkeiden loppuun sijoitetaan usein tavuluvultaan parittomia sanoja. En ole tarkastellut sanojen tavulukuja tilastollisesti ja siitä syystä tämäkin on mahdollinen jatkotutkimuksen aihe.

Kolmannessa artikkelissani (Eerola 2008) käsittelin *lühüdpajojen* nuotintamista ja sävelten kestoja sekä sitä, miten näitä voidaan tarkastella tietokoneavusteisin menetelmin. Artikkelissani käytin aineistona varhaisten äänitallenteiden lauluja. Teen tässä samankaltaisen analyysin uudemmalla aineistolla ja vertaan tuloksia artikkelissani esiin tuomiini päätelmiin.



Kuva 3. Kuvassa jälkimmäinen osa (säepari) *Astuin astuin beregaštmu* -laulusta. Jari Eerolan kenttäaineisto (Sidorov6_2002MD3b28_17Tsas).

Käytin kuvaajien ja taulukoiden tekemisessä Praat-nimistä ohjelmaa. Asetin tavujen pituudet kuuntelemalla ja havainnoimalla voimakkuuskäyrää (amplitudia). Kuvaajassa (Kuva 3) näkyvät tavujen kestot, jotka silmämääräisesti arvioituna näyttävät samanpituisilta. Ainostaan viimeinen tavu eli B-säkeen ja koko laulun viimeinen sävel venyy pitkäksi. Kun ohjelmaan on asetettu tavujen alkamisajankohdat, voidaan tiedot syöttää taulukko-ohjelmaan. Tavujen kestot näkyvä taulukosta 6 (Taulukko 6).

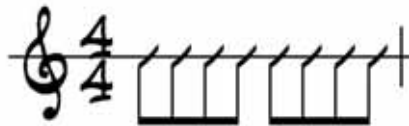
Aloitusaika (s)	Tavu	Kesto (s)	
0,05	Ba-	0,19	
0,24	sin	0,22	
0,46	ba-	0,20	
0,66	sin	0,26	
0,92	mel-	0,21	
1,13	hi-	0,20	
1,33	ze-	0,23	
1,56	le	0,20	
1,76	a-	0,28	
2,04	la	0,26	
2,30	jä-	0,25	
2,55	tä	0,24	
2,79	jo-	0,27	
3,06	gu-	0,24	
3,30	do	0,42	Keskiarvo (s)
3,72			0,23

Taulukko 6. "Astuin astuin beregaštmu" -laulun sanojen tavujen kestot sekunteina.

Laskin tavujen keskiarvon niin, että käytin jakajana lukua 16 (= kahdeksan nousua ja kahdeksan laskua). Tämän mukaan sain tavujen keston keskiarvoksi 0,23 s. Jos tarkastellaan laulun viimeistä säveltä, on sen pituus suunnilleen kaksi kertaa keskiarvon pituus. Tavujen kestot vaihtelevat 0,19 s. – 0,28 s. Lyhin kesto on ensimmäisellä tavulla ja pisin säkeiden taitteessa olevalla a-tavulla. Jos ei huomioida näitä kahta muista kestoista poikkeavaa tavua, voidaan todeta, että tavujen kestot vaihtelevat keskiarvon (0,232) suhteen noin $\pm 0,04$ sekuntia. Tavujen kestojen perusteella voidaan päätellä, että syke on laulussa tasainen ja jokaista tavua kohden käytetään lähes saman verran aikaa. Vaihtelua tosin on mutta keskimääräisesti hyvin vähän varsinkin, jos tavujen kestoja tarkastellaan säkeittäin. Samoihin tuloksiin päädyin artikkelissani. Tavujen kestot venyvät loppua kohden. Laulu hidastuu mutta kuitenkin niin vähän, ettei varsinaisesta hidastumisesta voida

puhua. Yleisesti ottaen tyypillistä on, että tempo säilyy loppuun asti samana ja se onkin yksi tärkeimmistä *lühüdpajoja* kuvaavista piirteistä. Jotta tempo ja syke säilyvät, laulajat joutuvat venyttämään lyhyttä tavua ja pitkän tavun yhteydessä he kiirehtivät.

Neljännessä artikkelissani (Eerola 2009) analysoin laulujen musiikillisia piirteitä. Jaoin sävelmien rytmit kolmeentoista erilaiseen rytmityyppiin⁸¹. Kaikki rytmityypit muistuttavat toisiaan ja tyypillistä onkin, että laulujen ensimmäisessä ja kolmannessa säkeessä (ensimmäinen ja kolmas säe) on lähes aina samanlainen rytmihahmo (Kuva 4). Sama asia on tullut esiin myös tarkastellessani laulujen metriä. *Lühüdpajojen* rytmien muuntelu tapahtuukin yleensä säkeiden taitteissa (tässä siis toisessa ja neljännessä tahdissa) tai laulujen lopussa.



Kuva 4. *Lühüdpajojen* rytmihahmo ensimmäisessä ja kolmannessa säkeessä.

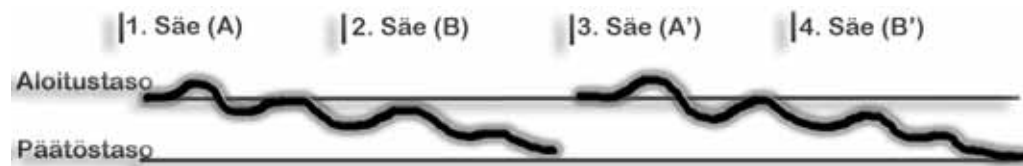
Analyyseissani (Eerola 2009) viisisävelikköjä on koko analyysiaineistosta lähes neljäsosa (38 %). Tulos on kuitenkin vain karkea yleistys, sillä useimmiten laulujen melodioiden transkriptioissa on tulkinnan mahdollisuuksia. Analyysien pohjalta laadittujen taulukoiden perusteella näyttää myös siltä, että suurin osa lauluista olisi duurisävelmiä (Eerola 2009: 89). Aineistossani ei ole sellaisia sävelmiä, joista voisi varmuudella sanoa, että ne eivät kuulu molliin tai duuriin. Onkin hyvin mahdollista, että ajan myötä *lühüdpajojen* sävelmät ovat saaneet vaikutteita muista musiikeista ja tästä syystä *pajoja* on alettu laulaa selkeämmin duurissa tai mollissa. Myös koulujen musiikinopetus on voinut vaikuttaa tähän. Sävelmien tonaliteettien tarkempi tarkastelu kuuluu jatkotutkimuksen suunnitelmiini.

⁸¹ Artikkelissani (Eerola 2009: 79) sivulla 79 taulukossa 2 on pieni virhe, joka aiheuttaa vääränlaisen tuloksen. Rytmikuvio 13:sta puuttuu kaaret. Olen käsitellyt samaa asiaa ensimmäisessä artikkelissani sivulla 123 (Eerola 2003: 123).

Jos melodioita tarkastellaan suhteessa päätössäveleen, on 77 prosentissa lauluista melodia päätössävelen yläpuolella. Laulujen aloitussävel ja toisen osan (säeparin) eli kolmannen säkeen aloitussävel on lähes aina päätössävelen yläpuolella tai se on sama kuin päätössävel. Laulujen aloitussävel on sama kuin päätössävel ensimmäisessä säeparissa 12 prosentissa ja toisen säeparin aloitussävelenä vain kahdessa laulussa (alle 1 %). Vaikka tässäkin analyysissä on tulkinnan mahdollisuuksia, on selvää, että *lühüdpajojen* melodiat ovat lähes aina laskevia.

Tyypillistä *lühüdpajoissa* on, että melodia alkaa useimmiten kvartin tai kvintin päästä päätössävelen yläpuolelta ja laskee vähitellen päätössäveleen. Melodia voi päättyä päätössäveleen jo toisessa säkeessä (68 %). Melodia käy joskus myös päätössävelen alapuolella. Näitä tapauksia oli 34 % aineistosta.

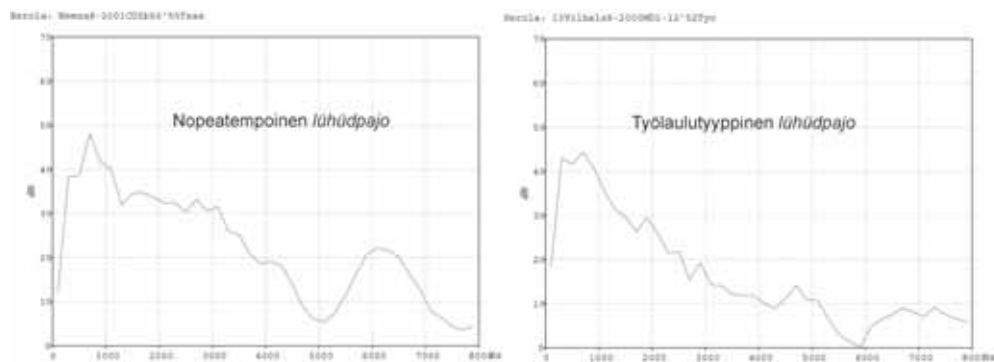
Olen oheiseen kuvaan (Kuva 5) hahmotellut analyysini pohjalta *lühüdpajon* tyypillisintä melodialinjaa. Kuvassa näkyvät säkeiden rajat, ja vaakasuorat viivat kuvaavat aloitus- ja päätössävelen tasoa (ks myös Eerola 2003b: 43; 2004: 99–101).



Kuva 5. *Lühüdpajon* tyypillinen melodialinja.

Viidennessä ja viimeisessä artikkelissani (Eerola 2009b) tarkastelin *lühüdpajojen* äänenmuodostusta ja muita äänellisiä tehokeinoja kuten intensiteettiä. Tarkoitukseni oli tarkastella kahta eri *lühüdpajon* esittämistyyliä. Jaoin laulut työlauluihin ja nopeisiin *lühüdpajoihin*. Suurin ero näillä kahdella eri tyyllillä on tempo. Työlaulut ovat hitaita ja niissä tempo vaihtelee (pisteellinen 1/4-nuotti) 50–80 sekä rytmi on useimmiten kolmijakoinen (6/8). Nopeissa lauluissa tempo vaihtelee (1/4-nuotti) 70–140 ja rytmi on 4/4. Kummassakin tyyliässä laulettiin samoilla sanoilla ja ainoa ero näissä kahdessa eri tyyliässä on esittämistapa. Alustavan kuunteluanalyysin pohjalta työlaulut muistuttivat äänenmuodostukseltaan puhetta ja nopeatempoisten laulujen äänenmuodostus kuulosti enemmän huutamiselta.

Halusin saada selville, miten nämä kaksi eri tyyliä oikeastaan eroavat toisistaan. Käytin analyyseissäni keskiarvospektrejä eli LTAS-kuvaajia (Long-Term Average Spectrum) (ks. Laukkanen & Leino 1999: 170–178; Cleveland & Sundberg & Stone 2001; Barrichelo ym. 2001). Näissä näkyy kuinka nopeatempoisissa lauluissa korostuvat taajuudet aina 4000 Hz:iin asti, minkä jälkeen tulee nopea taajuuksien vaimeneminen. Toisaalta monissa lauluissa näytti muodostuvan taajuuskeskittymä 5000-7000 Hz:n kohdalle. Työlauluissa perustaajuus-alue on selvästi muita voimakkaampi ja osasävelten taajuudet vaimenevat tasaisesti korkeammille taajuuksille) mentäessä. Alla on yksi LTAS-esimerkki (Kuva 6) kummastakin tyylistä.



Kuva 6. Nopeatempoisen ja työlaulutyyppisen *lühdpajon* LTAS-kuvaaja (ks. myös Eerola 2009b: 182–184).

LTAS-kuvaajien ongelmana on se, vaikka kuvaajat kertovat esimerkiksi sen, mitkä taajuudet vaimenevat ja mitä taajuuksia on paljon, jää analyysi ilman suurempaa vertailuaineistoa vajavaiseksi, eikä analyysistä ole mahdollista tämän vuoksi tehdä perustellumpia johtopäätöksiä. Mielenkiintoista olisikin, esimerkiksi tutkimukseni aihepiirin jatkotutkimuksessa, verrata *lühdpajojen* spektrejä puheeseen ja esimerkiksi lähialueiden muiden kansojen esittämiin vastaavanlaisiin lauluihin, kuten *tšastuškoihin*. Lisäksi spektrianalyysia vääristävät monet tekijät, kuten äänityksen taso ja mikrofonin sijainti äänityshetkellä. Laulajat eivät aina myöskään malta laulaa suoraan mikrofoniin vaan eläytyvät laulun aikana. Tästä syystä etäisyys mikrofoniin ei aina pysy samana ja tämä taas voi vaikuttaa itse analyysitulokseen.

LTAS-analyysien lisäksi tarkastelin artikkelissani sitä, miten laulujen intensiteetti muuttuu laulujen aikana. Käytin tässä myös Praat-ohjelmaa. Kuvaajista tulee esiin muun muassa se, kuinka nopeatempoisissa *lühüdpajoissa* intensiteetti säilyy koko laulun ajan lähes samana, kun taas työlaulutyyllissä intensiteetti laskee laulun loppua kohden (ks. Eerola 2009b: 189–192). LTAS- ja intensiteettikuvaajien sekä spektrogrammien avulla on mahdollista osoittaa, kuinka nopeatempoisissa *lühüdpajoissa* laulajat säilyttävät koko laulun ajan samanlaisen puristeisen äänenmuodostuksen. Tämä vaikuttaa siihen, että lauluissa ei ole dynamiikan eli voimakkuuden vaihteluita, mikä on ehkä syy siihen, että laulut kuulostavat huutamiselta. Työlauluissa intensiteetti laskee laulun loppua kohden ja ääni vaimenee, aivan kuin laulajalta pääsisi huokaus.

Kaikissa analyyseissani korostuu *lühüdpajojen* melodian rytmi. Metri-analyysia tehdessäni huomasin, kuinka rytmi ja mitta vastaavat toisiaan. Tavujen kestoja analysoidessani vahvistui käsitys siitä, että laulajat laulavat tasaisella rytmillä ja tempolla. Laulujen dynamiikkaa tarkastellessani osoittautui myös, että nopeatempoisissa lauluissa intensiteetti säilyy laulun loppuun asti lähes samana. Yhdessä nämä kaikki ominaisuudet saavat *lühüdpajot* kuulostamaan huutamiselta. Näiden piirteiden taustalla on luonnollisesti se, että *lühüdpajoja* esitetään yksin, mutta useimmiten muiden ollessa läsnä. Laulu esitetään nopeasti voimakkaalla äänellä, jotta se kuuluisi ja sen sanoma välittyisi.

Työni aikana olen miettinyt sitä, voidaanko *lühüdpajoja* luonnehtia improvisoiduiksi. Laulujen esittäminen on usein spontaania, mikä saa ne vaikuttamaan improvisoiduilta. Olen osallistunut erilaisiin juhliin, joissa joku on saattanut yht’äkkiä laulaa *lühüdpajon* tai *tšastuškan*. Kurban kylässä ryhmä naisia, joita olin haastattelemassa erään kyläläisen kotona, esitti vuoronperään *lühüdpajoja* toinen toisensa jälkeen. Tilanne muistutti välillä kilpalaulantaa, jossa jokainen koetti keksiä uusia lauluja. Vaikka tällaisessa tilanteessa laulut vaikuttavatkin osittain improvisoiduilta, eivät ne välttämättä ole sitä ollenkaan. Tätä väitettä voidaan perustella esimerkiksi sillä, että useimmista lauluista löytyy versioita muistakin kylistä. Toisena perusteena voidaan pitää sitä, että *lühüdpajot*, vaikka kuulostavat ensi alkuun yksinkertaisilta, ovat taitavasti rakennettuja ja etukäteen mietittyjä

lyhyitä lauluja. Ne sisältävät oman säännöstönsä ja äänenmuodostustekniikat, jotka on opittu lapsena kuuntelemalla vanhempien ihmisten laulamista.

Työlauluissa ei ole nopeampoisien *lühüdpajojen* ominaisuuksia, koska niitä lauletaan yhdessä. Hitaampi tempo sopii myös paremmin työnteon tahdittamiseksi, koska näin jokaisen laulajan on helpompi tarttua rytmiin.

Lauluja esitettäessä on tärkeää, että laulun sanat kuuluvat. Nopeus ja rytmin hallinta nousevat esitettäessä tärkeiksi ominaisuuksiksi. Jos laulaja unohtaa sanan tai tavun välistä, hänen on keksittävä tilalle nopeasti uusi lause tai koko laulu menettää merkityksensä. Lisäksi laulua aloittaessaan kaikkien muiden huomio kiinnittyy siihen, kuka laulun aloittaa. Muiden huomion saaminen onnistuu parhaiten, jos laulu aloitetaan voimakkaalla äänellä ja myös selvästi korkeammalla sävelellä. Tästä syystä *lühüdpajojen* tyyli sopii juuri spontaaneihin tilanteisiin.

Esittämäni *lühüdpajojen* kuvaukset sopivat myös muihin laulutyyliihin. *Lühüdpajot* muistuttavatkin perinteiseltä käyttöyhteydeltään suomalaista rekilaulua (ks. Asplund 2006: 144–149) ja niissä on paljon piirteitä venäläisestä *tšastuškasta* (ks. esim. Čistov 1976: 171; 1976b: 203). Näiden laulujen musiikillisten piirteiden vertaaminen *lühüdpajoihin* antaisi varmasti laajemman kuvan myös itse *lühüdpajoista*. Tätä kautta voisi myös saada enemmän tietoa tämän laululajin erikielisten muunnosten sukulaissuhteista.

Varsinkin työni alussa huomasin, että *lühüdpajoissa* saattoi esiintyä sekakieltä. Salven (2005: 107) mukaan tämä johtuu siitä, että lauluja on käännetty suoraan venäjältä. Tässä tutkimuksessa en ole tarkastellut sitä, kuinka laulujen suora kääntäminen venäjältä vepsäksi onnistuu niin, että *pajojen* tyyli säilyy. Uskon, ettei tämä ole mahdollista. Salven oletus perustuu ensinnäkin siihen lähtöajatukseseen, että *lühüdpajot* ovat epärytmisiä, minkä takia niitä on joskus vaikea laulaa.⁸² Oma tutkimukseni kuitenkin osoittaa, että vepsäläiset *lühüdpajot* ovat muotonsa ja rytmensä osalta erittäin säännöllisiä. Salven mukaan *lühüdpajoissa* ei myöskään ole loppusointua. Oma tutkimukseni osoittaa kuitenkin, että varsinkin etelä- ja keskivepsäläisissä *pajo*-teksteissä esiintyy aina riimi. Toisaalta, kuten Lonin (2000: 4) toteaa, ei pohjoisvepsäläisissä lauluissa esiinny riimiä.

⁸² Salve (2005: 107) kirjoittaa, että *lühüdpajoissa* ”ei juurikaan esiinny alku- ja loppusointua. Ne voivat olla myös epärytmisiä, joka tekee laulamisen hankalaksi.”

2.4 Vepsäläisten *lühüdpajojen* tulevaisuus perinnelajina

Tämän tutkimuksen aikana on tullut esiin se, kuinka laulujen perinteiset käyttöyhteydet ovat kadonneet. Yhtenä syynä on vepsäläisten venäläistyminen – vepsän kielen sijasta vepsäläisten arkielämässä käytetään yhä useammin venäjää. Tämä tarkoittaa usein myös sitä, että juhlamenoissa suositaan venäläisiä tapoja ja lauletaan esimerkiksi venäläisiä lauluja vepsäläisten sijaan (ks. Vinokurova 1998: 110–117). Toisaalta syiden taustalla voidaan nähdä kylien nykyinen väestörakenne, sillä kylissä asuu työikäisiä tai nuoria enää hyvin vähän. Vanhemmat ihmiset eivät jaksakaan järjestää juhlia ja toisaalta joistakin kylistä on muuttanut niin paljon ihmisiä kaupunkeihin, että heitä on yksinkertaisesti liian vähän järjestämään juhlia.

Vepsäläisessä kulttuurissa suurin osa vepsäläisten vanhoista omakielisistä perinteenmuodoista on jo kauan ollut naisten harteilla. Mahdollisia syitä tähän voi olla useita. Heikkisen (2006: 241–244) mukaan naisten aktiivisuus voi johtua niin sanotusta kolmoiskuormituksesta. Tällä hän tarkoittaa sitä, että naiset hoitavat kodin, käyvät töissä ja ovat yhteiskunnallisesti aktiivisia. He ovat aktiivisia myös rituaalisesti. Heillä on omia juhlia (kuten emänpäivä), joihin miehet voivat osallistua vain erityisin ehdoin (Heikkinen 2006: 242). Neuvostoaikana vanhemmat naiset ottivat vastuulleen uusia rituaaleja. He vastasivat hautajaisista ja muistajaisista. Naiset ovat myös kastaneet ja siunanneet lapsia sekä kristillisen opin, että vanhan esikristillisen uskonnon mukaisesti. Heikkisen mukaan Neuvosto-Venäjällä miehet siirtyivät naisia nopeammin pois uskonnon piiristä uuden poliittisen linjan kannattajiksi.⁸³ Syynä tähän on ollut se, että miehet ovat olleet lähempänä valtiollista valtaa kuin naiset ja tästä syystä naisten toimintaa on kontrolloitu vähemmän. Tämän johdosta naiset ovat olleet vapaampia harjoittamaan esimerkiksi uskontoa. Miehiä sitä vastoin on jopa väkivalloin karkotettu uskonnon piiristä. (Heikkinen 2006: 242–244.)

On mahdollista, että Heikkisen mainitsema kolmoiskuormitus on tehnyt naisista perinteen säilyttäjiä. Tämä ei kuitenkaan mielestäni riitä selittämään sitä, miksi miehiä eivät kiinnosta vanhat vepsäläisperinteet. Myöskään väestörakenteen tila ei

⁸³ Vuodesta 1921 lähtien Neuvostoliitossa alkoi uskonnonvastainen propaganda.

riitä selittämään miesten kiinnostuksen puutetta perinteitä kohtaan. Vaikka en varsinaisesti tutkimuksessani tarkastellut sitä, miten miehet suhtautuvat vepsäläisperinteisiin, on aiheesta keskusteltu haastattelujen aikana. Uskoakseni on selvää, että miehet sosiaalistuvat enemmän venäläiseen kulttuuriin yksinkertaisesti siksi, että he joutuvat olemaan enemmän tekemisissä venäläisten ja toisaalta myös valtiovallan kanssa. He joutuvat tavallaan peittämään oman vepsäläisyytensä. Naiset ovat pääasiassa kotona ja toimivat omassa kylässään olevien ihmisten kanssa. Miehet joutuvat viimeistään varusmiespalvelusvuosinaan käyttämään venäjän kieltä ja kielen opettelemisen myötä he siirtyvät lähemmäksi venäläistä kulttuuria.

Lühüdpajojen perusrakennusaineiksia ovat runo, metri ja rytmi, joiden käyttöön ja esitystapoihin liittyy omat säännöstönsä. Nämä opitaan lapsena sosiaalisissa tilanteissa kuuntelemalla vanhempien ihmisten laulamista. Koska laulu on kommunikointia, on vepsänkielisten *lühüdpajojen* tila myös suoraan yhteydessä vepsän kieleen. Jos vepsän kieli luokitellaan uhanalaiseksi, on vepsäläinen *lühüdpajo* perinteenmuotona yhtä uhanalainen. Jos kielentaitajat katoavat, katoaa myös vepsänkielinen laulukulttuuri.

Työni on kestänyt yli kymmenen vuotta ja tänä aikana olen oppinut paljon uusia asioita. Työni kautta olen myös tutustunut vepsäläisiin ihmisiin ja heidän kulttuuriinsa. Toivon, että työstäni on hyötyä vepsäläisen kulttuurin tutkimukselle ja perinteen vahvistamistyölle. Toivon myös, että työlläni on merkitystä niille, jotka tekevät vastaavanlaisia musiikkiin liittyviä tutkimuksia.

2.5 Lähteet

2.5.1 Kirjallisuus

- Abraham, Otto and von Hornbostel, Erich M. (1994) [1910]) ”Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music”. *Ethnomusicology*. Vol. 38, No. 3. Ss. 425-456.
- Abramov, Nikolai (1994) *Koumekümne koume: runokirj.* Petroskoi: Karjala.
- Abramov, Nikolai (1999) *Kurgiden aig.* Petroskoi: Periodika-paindišt.
- Ahlqvist, August (1986) [1859] *Muistelmia matkoilta Venäjällä vuosina 1854-1858.* Toimittanut Ilmari Vesterinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aho, Marko ja Blomster, Risto (2011) *Jokamiehen perinteenkeruuopas.* Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Ala-Könni, Erkki (1969) ”Kansanmusiikin keruun ja tutkimuksen vaiheita”. *Kalevalaseuran vuosikirja 49.* Helsinki: WSOY. Ss. 267–271.
- Alapuro, Risto (1997) *Suomen älymystö Venäjän varjossa.* Helsinki: Tammi (Hanki ja jää).
- Alasuutari, Pertti (1993) *Laadullinen tutkimus.* Tampere: Vastapaino.
- Alho, Olli (1981) ”Juurien etsijöitä”. *Suomalaisen antropologian uranuurtajia.* Toim. Anita Kelles-Viitanen. Helsinki: Suomen antropologinen seura. Ss. 7–13.
- Alvarez-Pereyre, Frank and Arom, Simha (1993) ”Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue”. *The World of Music* 35 (1). Ss. 7–33.
- Anttila, Aarne (1931) *Elias Lönnrot - Elämä ja toiminta I ja II.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Asplund, Anneli (1976) ”Fonografista nauhuriin”. *Paimensoittimista kisällilauluun: tutkielmia kansanmusiikista 1.* Toim. Heikki Laitinen, Simo Westerholm. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti. Ss. 7–28.
- Asplund, Anneli (1992) *Kansanlauluja Inkerinmaalta.* SKST 557. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Asplund, Anneli (2006) ”Runolaulusta rekilauluun”. *Suomen musiikin historia 8. Kansanmusiikki.* Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha ja Simo Westerholm. Helsinki: WSOY. Ss. 108–165.
- Asplund, Anneli (2006) ”Kirjallinen laulu”. *Suomen musiikin historia 8. Kansanmusiikki.* Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha ja Simo Westerholm. Helsinki: WSOY. Ss. 200–270.
- Bartók, Béla (1978) *Yugoslav Folk Music. Volume one. Serbo-Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection.* Béla Bartók, Albert B. Lord, Benjamin Suchoff, George Herzog (toim.). Albany, N.Y: State University of New York Press.
- Barrichelo, Viviane M. Oliveira; Heuer, Reinhardt J.; Dean, Carole, M. and Sataloff, Robert, T. (2001) ”Comparison of Singer’s Formant, Speaker’s Ring, and LTA Spectrum Among Classical Singers and Untrained Normal Speakers”. *Journal of Voice.* Vol. 15, No. 3. Ss. 344–350.

- Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. (1997) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Gregory F. Barz & Timothy J. Cooley (toim.). New York: Oxford University Press.
- Basilier, Hj (1890) ”Vepsäläiset Isaijevan volostissa” *Suomalais-ugrilaisen seuran aikakauskirja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 43–84.
- Beaumont, André; Fogelberg, Paul ja Pohjanmies, Hannele (1977) ”Eurooppa”. *Otavan Suuri Ensyklopedia 2*. Helsinki: Otava. Ss. 1266–1276.
- Blomberg, Esa ja Lepoluoto, Ari (2005) *Audiokirja. Audiotekniikkaa ammattilaisille ja kehittyneille harrastajille*. (Painos 2005 verkkojulkaisu) Espoo: Tapiolan viestintäsunnittelu. <<http://ari.lepoluo.to/audiokirja/>> (luettu 9.6.2011).
- Blum, Stephen (1992) "Analysis of Musical Style". *Ethnomusicology: an Introduction*. Helen Myers (toim.). New York: Norton and London: Macmillan. Ss. 165-218.
- Carelia (1999) *Vepsän teemanumero 10/99*. Petroskoi: Karjalan Tasavallan kansallisuuspolitiikan komitean, Inkerin liiton, Karjalan Rahvahan liiton ja Vepsän kulttuuriseuran kulttuurilehti.
- Čistov, K. V. (1976) "Kansanrunous". *Venäläinen perinnekulttuuri – Neuvostoliiton Pohjois-Euroopan venäläisväestön etnologiaa 1800-luvulta 1900-luvun alkuun*. K. V. Toim. Čistov. Suomentanut Marjatta Ryyänen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 162–195.
- Čistov, K. V. (1976b) ”Riitit ja rituaalinen folklore”. *Venäläinen perinnekulttuuri – Neuvostoliiton Pohjois-Euroopan venäläisväestön etnologiaa 1800-luvulta 1900-luvun alkuun*. Toim. Čistov. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 196–228.
- Cleveland, Thomas F. & Sundberg, Johan & Stone, R. E. (2001) ”Long-Term-Average Spectrum Characteristics of Country Singers During Speaking and Singing”. *Journal of Voice*. Vol 15. No. 1. Ss. 54–60.
- Dixon, Simon (2001) ”Automatic Extraction of Tempo and Beat from Expressive Performances” *Journal of New Music Research*. Volume 30. Issue 1. Ss. 39 – 58.
- Eerola, Jari (2001) ”Ensikosketus Keski-Vepsän laulajiin”. *Musiikin suunta 1/2001*. Ss. 76-85.
- Eerola, Jari (2003) ”Vepsäläisten lyhyiden pajojen metrinen malli ja sen toteutus”. *Etnomusikologian vuosikirja 2003*. Toim. Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 101–130.
- Eerola, Jari (2003b) ”Laulujen kuvaajat. Spektrianalyysiohjelmat kansanlaulujen tutkimisen apuvälineinä”. *Musiikin suunta 3/2003*. Ss. 33–44.
- Eerola, Jari (2004) ”Vepsäläisen laulun tyyli”. *Musiikin suunta 2/2004*. Ss. 91–103.
- Eerola, Jari (2004b) ”Mikä tekee pajosta pajon? Vepsäläisten lyhyiden pajojen äänentuotollisten tyylipiirteiden kuvaus tietokoneavusteisen musiikintutkimuksen menetelmin”. *Etnomusikologian vuosikirja 2004*. Toim. Antti-Ville Kärjä ja Marko Aho. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 116–136.
- Eerola, Jari (2007) ”Vepsäläinen musiikkiperinne suomalaisten kielentutkijoiden aineistoissa”. *Etnomusikologian vuosikirja 2007*. Toim. Markus Mantere ja Heikki Uimonen. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 121–150.
- Eerola, Jari (2007b) ”Musiikin automaattinen transkriptio ja visualisointi tietokoneavusteisessa musiikintutkimuksessa”. *Musiikin suunta 1/2007*. Ss. 51–62.
- Eerola, Jari (2008) ”Tietokoneanalyysi varhaisten äänitteiden nuotintamisen apuvälineenä”. *Etnomusikologian vuosikirja 2008*. Toim. Antti-Ville Kärjä, Tuuli Talvitie ja Maija Kontukoski. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 221–247.
- Eerola, Jari (2008b) ”Moniäänisen musiikin automaattista nuotintamista Samirat-ohjelmalla”. *Musiikin suunta 2/2008*. Ss. 14–25.
- Eerola, Jari (2009) ”Keski- ja etelävepsäläisten lyhyiden pajojen musiikillisia piirteitä varhaisista äänitteistä nykypäivään”. *Etnomusikologian vuosikirja 2009*. Toim. Marko Aho, Johannes Brusila ja Terhi Skaniakos. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 63–100.

- Eerola, Jari (2009b) "Examination of stylistic traits in sound production of the Veps lühüd pajo songs using computer-aided music analysis". *Perspectives on The Song of the Indigenous Peoples of Northern Eurasia: Performance, Genres, Musical Syntax, Sound*. Jarkko Niemi (toim.). Tampere: Tampere University Press. Ss. 160–197.
- Eerola, Tuomas; Louhivuori, Jukka ja Moisala, Pirkko (2003) "Johdanto". *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. Ss. 9–10.
- Eerola, Tuomas & Toiviainen, Petri (2004) *MIDI Toolbox: MATLAB Tools for Music Research*. University of Jyväskylä: Finland. Department of Music. Electronic version available from <<http://www.jyu.fi/musica/miditoolbox/>> (luettu 17.10.2011).
- Eerola, Tuomas ja Toiviainen, Petri (2005) "Musiikkiteknologia kognitiivisen musiikintutkimuksen renkinä". *Musiikki 1–2*. Ss. 6–33.
- Eerola, Tuomas & Toiviainen, Petri (2005b) "Musiikin laskennallinen tunnistaminen". *Suomen musiikintutkijoiden symposiumin satoa*. Toim. Tuomas Eerola ja Petri Toiviainen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos. Ss. 25–29.
- Ellingson, Ter (1992) "Transcription". *Ethnomusicology: An Introduction*. Helen Myers (toim.). The New Grove Handbooks in Music. New York. Ss. 110–152.
- Fomin, Nikolai (1999) "KODIMA-sanomalehti on Vepsän kansan lehti". *Carelia 10/99*.
- Frankel, Stuart (1999) *Phonology, Verse Metrics, and Music*. Ph. D. Dissertation. New York University.
- Grünthal, Riho (1997) *Livvistä liiviin - Itämerensuomalaiset etnonymit*. Castrenianumin toimitteita 51. Helsinki.
- Grünthal, Satu (2002) "Tuoretta metriikkaa". *Virittäjä 2/2002*. Ss. 288–292.
- Haarala, Risto ym. (toim.) (1992) *Suomen kielen perussanakirja. Toinen osa. L–R*. Risto. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Haarala, Risto ym. (toim.) (1994) *Suomen kielen perussanakirja. Kolmas osa. S–Ö*. Julkaisija: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Haavio, Martti (1965) *Bjarmien vallan kukoistus ja tuho: historiaa ja runoutta*. Runot suomentanut Aale Tynni. Porvoo: WSOY.
- Hajdú, Péter (1975) "Sukulaisuuden kielellistä taustaa". *Suomalais-ugrilaiset*. Toim. Péter Hajdú. Suomentanut Outi Karanko-Pap. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 11–51.
- Hakala, Matti (1990) "Krohn, Julius". *Suomalainen tietosanakirja. 4, Kanar-Kär*. Matti Hakala ym. (toim.). Espoo: Weilin+Göös. Ss. 449–450.
- Hakala, Matti (1990b) "Krohn, Kaarle". *Suomalainen tietosanakirja. 4, Kanar-Kär*. Matti Hakala ym. (toim.). Espoo: Weilin+Göös. Ss. 450.
- Hakamies, Pekka (1994) "Vepsäläisten suullisesta perinteestä". *Vepsäläiset – Vepsäläiset tutuiksi – Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen ja Irma Mullonen. Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no 108. Joensuu: Joensuun yliopisto. Ss. 73–86.
- Hakamies, Pekka (1998) "Perinne, etninen identiteetti ja yhteiskunnan murros". *Ison karhun jälkeläiset – perinne ja etninen identiteetti yhteiskunnallisessa murroksessa*. Toim. Pekka Hakamies. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 7–23.
- Harvilahti, Lauri (1992) *Kertovan runon keinot: inkeriläisen runoepiikan tuottamisesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hautala, Jouko (1954) *Suomalainen kansanrunoudentutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Heikkinen, Kaija (1994) "Havaintoja magian käytöstä vepsäläisissä kylissä". *Vepsäläiset tutuiksi – kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen & Irma Mullonen. Joensuu: Joensuun yliopisto. Ss. 145–168.
- Heikkinen, Kaija (1998) "Vepsäläisten etninen identiteetti ja ongelmallinen julkisuus". *Ison karhun jälkeläiset*. Toim. Pekka Hakamies. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 141–159.

- Heikkinen, Kaija (2006) *Metsänpelko ja tietäjänaiset – Vepsäläisnaisten uskonto Venäjällä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Heikkinen, Kaija & Mullonen, Irma (1994) ”Esipuhe”. *Vepsäläiset tutuiksi. Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen & Irma Mullonen. Joensuu: Joensuun yliopisto. Ss. 10–12.
- Helanterä, Antti ja Tynkkynen, Veli-Pekka (2002) *Maantieteelle Venäjä ei voi mitään*. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.
- Herlin, Ilkka (2000) ”Kulttuurintutkimus”. *Suomen tieteen historia 2. Humanistiset ja yhteiskuntatieteet*. Toim. Päiviö Tommila. Helsinki: WSOY. Ss. 142–175.
- Herndon, Marcia (1993) ”Insiders, Outsiders: Knowing Our Limits, Limiting Our Knowing”. *The World of Music* 35 (1). Ss 63–83.
- Herndon, Marcia & McLeod, Norma (1983) *Field Manual for Ethnomusicology*. Norwood, Pa.: Norwood Editions.
- Hirvi Jussi ja Tuominen Antti Juhani (1995) *Uusi MIDI-kirja*. Helsinki: painatuskeskus.
- Honkala, Toni (2003) *Rekilaulun syntaksi. Suomen kansan sävelmiä –kokelman rekilaulujen musiikki ja runomitta*. Etnomusikologian pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Musiikintutkimuksen laitos.
- Honko, Lauri (1980) ”Kertomusperinteen tutkimustavat ja niiden tulevaisuus”. *Kertojat ja kuulijat. Kalevalaseuran vuosikirja 60*. Toim. Pekka Laaksonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 18-38.
- Honko, Lauri (1980b) ”Kansallisten juurien löytäminen”. *Suomen kulttuurihistoria 2. Autonomian aika*. Toim. Päiviö Tommila, Aimo Reitala, Veikko Kallio. Helsinki: WSOY. Ss. 42–64.
- Hood, Mantle (1971) *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Hood, Mantle (1982) *The Ethnomusicologist*. The Kent State University Press.
- Hoppu, Petri (1999) *Symbolien ja sanattomuuden tanssi: menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Huber, David Miles and Runstein, Robert E. (2009) *Modern Recording Techniques*. 7 ed. Boston: Focal Press/Elsevier.
- Huovinen, Erkki (2008) ”Från proto-indoeuropeisk forntid till neurologi. En metodologisk översikt över det första decenniet av Timo Leisiös hexatonala teorier”. *Etnomusikologian vuosikirja 2008*. Antti-Ville Kärjä, Tuuli Talvitie ja Maija Kontukoski (toim.). Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 127–160.
- Huttu-Hiltunen, Pekka (2008) *Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla. Kuuden runolaulajan laulutyylin kulttuurisensitiivinen musiikkianalyysi*. Juminkeko: Gummerus.
- Iivonen, Jyrki (2004) ”Neuvostoliiton/Venäjän historia 1985-1999”. *Venäjän historia*. Toim. Heikki Kirkinen. 3. painos. Helsinki: Otava. Ss. 497–549.
- Jairazbhoy, Nazir, A. (1977) ”The ’Objective’ and Subjective View in Music Transcription”. *Ethnomusicology*, Vol. 21, No. 2. Ss. 263-273.
- Jander, Owen & Harris, Ellen T. (2002) ”Singing”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie & John Tyrrell (toim.). 2nd edition. London; New York [N.Y.]: Macmillan. Ss. 428–430.
- Jašov, Viktor (1999) ”Nutai”. *Carelia 10/99*. Karjalan Tasavallan Kirjailijaliitto, Inkerin liitto, Karjalan ja Vepsän kulttuuriseurat. Petroskoi: Karjala-kustantamo. Ss. 69–74.
- Jermolajeva, Elina & Lehmus, Andro (1978) *Lauluja*. Petroskoi: Karjala-kustantamo.
- Joki, Aulis J. (1972) *Maailman kielet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Juhász, Zoltán and Sipos, János (2009) ”A Comparative Analysis of Eurasian Folksong Corpora, Using Self Organising Maps”. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*. B. Bozkurt (toim.).
- Jungar, Sune (2004) ”Neuvostoliitto – Supervalta”. *Venäjän historia*. Toim. Heikki Kirkinen. 3. painos. Helsinki: Otava. Ss. 456–496.
- Järviluoma, Helmi (1997) *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso: amatöörimuusikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi*. Acta Universitatis Tamperensis. Tampere: Tampereen yliopisto.

- Kádár, György (1999) *Rinnasteinen ajattelutapa suomensukuisten kansojen musiikkiperinteessä*. Musiikkitieteen tutkielma. Jyväskylä studies in the arts 67. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kajanto, Iiro (1982) *Porthan, Henrik Gabriel. Valitut teokset*. Käänt., esipuheen ja johdannot kirj. Iiro Kajanto. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalela, Jorma (2000) *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Karlsson, Fred (2003) *Yleinen kielitiede*. Uudistettu painos. Helsinki: Yliopistopaino.
- Karlsson, Fred & Enkvist, Nils, Erik (2000) ”Kielitieteet”. *Suomen tieteen historia 2. Humanistiset ja yhteiskuntatieteet*. Päiviö Tommila (toim.). Porvoo: WSOY. Ss. 226–295.
- Kettunen, Lauri (1920) *Näytteitä Etelävepsästä I*. Eripainos aikakauskirjasta ”Suomen IV jakson 18 osasta”. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kettunen, Lauri (1922) *Lõunavepsa häälik-ajalugu 1–2*. Tartu. Acta et commentationes Universitatis Dorpatensis 2. Acta et commentationes Universitatis Dorpatensis.
- Kettunen, Lauri (1925) *Näytteitä etelävepsästä 2*. Koonnut ja julkaissut Lauri Kettunen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kettunen, Lauri (1943) *Vepsän murteiden lauseopillinen tutkimus*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Kettunen, Lauri (1945) *Tieteen matkamiehenä – Kaksitoista ensimmäistä retkeä 1907–1918*. Helsinki: WSOY.
- Kettunen, Lauri & Siro, Paavo (1935) *Näytteitä vepsän murteista*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Klapuri, Anssi (1998) *Automatic Transcription of Music*. Tampere University of Technology.
- Klapuri, Anssi. (2004) *Signal Processing Methods for the Automatic Transcription of Music*. Tampere University of Technology.
- Klapuri, Anssi 2006. ”Introduction to Music Transcription”. *Signal Processing Methods for Music Transcription*. Anssi Klapuri & Davy Manuelli (toim.). New York: Springer. Ss. 1–23.
- Klinge, Matti (1980) ”Poliittisen ja kulttuurisen Suomen muodostaminen”. *Suomen kulttuurihistoria. 2 – Autonomian aika*. Toim. Päiviö Tommila, Aimo Reitala, Veikko Kallio. Helsinki: WSOY. Ss. 11–41.
- Klinge, Matti (1980b) ”Humanistiset tieteet”. *Suomen kulttuurihistoria. 2 – Autonomian aika*. Toim. Päiviö Tommila, Aimo Reitala, Veikko Kallio. Helsinki: WSOY. Ss. 192–224.
- Koiranen, Antti; Leisiö, Timo ja Saha, Hannu (2003) ”Kansanmusiikin tutkimus Suomessa”. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. Ss. 113–130.
- Kolk, U.; Ritsing, R. & Valmet, A. (1970) *Leegajused – Soome-ugri rahvaste laule*. Loomingu raamatokogu 29/30 (661/662). Tallinn: Kirjastus.
- Korhonen, Mikko (1983) ”Etäsukukielten tutkijoita”. *Sata vuotta suomen sukua tutkimassa: 100-vuotias Suomalais-Ugrilainen Seura*. Toim. Mikko Korhonen, Seppo Suhonen, Pertti Virtaranta. Espoo: Weilin + Göös. Ss. 53–174.
- Korhonen, Mikko (1985) ”Ansiokas tutkimus suomen kielen metriikasta. (Kirja-arvostelu: Leino, Pentti Kieli, runo ja mitta)”. *Virittäjä* 1985: 89/1. Ss. 84–88.
- Korhonen, Mikko (1985a) ”Kenen ’väärinkäsityksiä’ ja kuinka ’aito ristiriita’?” *Virittäjä* 1985: 89/3. Ss. 408–410.
- Korhonen, Teppo (2003) ”Kansankulttuurin tutkimus 1900-luvulla”. *Suomen tieteen vaiheet*. Toim. Päiviö Tommila ja Aura Korppi-Tommola. Helsinki: Yliopistopaino. Ss. 90–191.
- Korhonen, Mikko; Suhonen, Seppo ja Virtaranta, Pertti (toim.) (1983) *Sata vuotta suomen sukua tutkimassa*. Espoo: Weilin + Göös.

- Koskela Vasaru, Mervi (2008) Bjarmaland – suomensukuista väkeä Vienanmerellä keskiajalla. Väitöskirja. Oulu: Oulun yliopisto.
- Kotshkurkina, Svetlana (2005) ”Ves ja vepsäläiset – huomioita muinaiskansan vaiheista”. *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 29–47.
- Kovačić, Gordana & Boersma, Paul & Domitrovič, Hrvoje (2003) ”Long-Term Average Spectra in Professional Folk Singing Voices: A Comparison of the Klapa and Dozivacki Styles”. *IFA Proceedings* 25. E. H. Berkman (toim.). Amsterdam: University of Amsterdam. Ss. 53–64.
- Kranenburg, Peter van; Garbers, Jörg; Volk, Anja; Wiering, Frans; Grijp, Louis P. (2010) ”Collaboration Perspectives for Folk Song Research and Music Information Retrieval: The Indispensable Role of Computational Musicology”. *Journal of interdisciplinary music studies*. Spring 2010, volume 4, issue 1. Rytis Ambrazevičius (toim.). Ss. 17–43.
- Krohn, Helmi (1942) *Isäni Julius Krohn ja hänen sukunsa*. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari (1911) *Musiikin teorian oppijakso. 1-2*. (1911-1916). Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari (1932) *Suomen kansan sävelmiä. Nuottijulkaisu / 2. Jakso. Laulusävelmiä III*. Julkaissut Ilmari Krohn. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krohn, Julius (1883) *Suomalaisen kirjallisuuden historia osa 1*. Helsinki: Weilin ja Göös.
- Krohn, Julius ja Krohn, Kaarle (1900–1901) *Kantelettaren tutkimuksia*. Toim. Kaarle Krohn. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krohn, Kaarle (1887) *Tutkimuksia suomalaisten kansansatujen alalta. 1, Vieikkaamman suhde väkevämpäänsä ketunseikoissa kuvattuna*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krohn, Kaarle & Krohn, Julius, (1971) *Folklore Methodology*. Formulated by Julius Krohn and expanded by Nordic researchers; Transl. by Roger L. Welsch; Publ. for the American folklore society. Austin & London : University of Texas press.
- Kulonen, Ulla-Maija (1995) (toim.) *Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja 2*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kunst, Jaap (1950) *Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities*. Amsterdam: Indisch Instituut.
- Kunst, Jaap (1974) *Ethnomusicology: A Study of its Nature, its Problems, Methods and Representative Personalities to which is Added a Bibliography*. The Hague: Nijhoff, cop.
- Kuusi, Matti (1949) *Sampo-eepos: typologinen analyysi*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Kuusi, Matti (1963) ”Kirjoittamattomasta kirjallisuudesta” (toim.) *Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus*. Toim. Matti Kuusi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Otava. Ss. 7–30.
- Kuusi, Matti (1963) (toim.) *Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Otava.
- Laaksonen, Pekka, Knuuttila, Seppo, Piela, Ulla (2003) (toim.) *Tutkijat kentällä. Kalevalaseuran vuosikirja 82*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laitinen, Heikki (2003) *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. (Acta electronica Universitatis Tampereensis). Väitöskirja. Tampereen yliopisto, Musiikintutkimuksen laitos.
- Laitinen, Heikki (2006) ”Runolaulu”. *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha, Simo Westerholm. Helsinki: WSOY. Ss. 14–79.
- Laitinen, Heikki (2011) ”A. O. Väisänen Vepsänmaalla 1916”. *Tiede, taide, tulkinta. Kirjoituksia A. O. Väisäsestä*. Toim. Ulla Piela, Seppo Knuuttila ja Risto Blomster. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 150–159.
- Laitinen, Katja (2003) ”Maailman Tori – internet kenttänä”. *Tutkijat kentällä. Kalevalaseuran vuosikirja 82*. Toim. Pekka Laaksonen, Seppo Knuuttila ja Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 356–370.

- Lankinen, Pasi (2001) *Ajatus kuluttaa kiveä: mitan eroosio Juha Mannerkorven lyriikassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lapin = Лaпин, В. М. (1999) *Istoritšeskaja problematika russkava musikalnava folklor*. Историческая проблематика русского музыкального фольклора. Санкт-Петербург: Наука.
- Lappalainen, Marja (2000) ”Johdanto”. *Sukukansapäivien satoa: kirjoituksia ja puheenvuoroja suomalais-ugrilaisuudesta*. Toim. Marja Lappalainen. Helsinki: Castrenianumin toimitteita 57. Ss. 9–23.
- Lassfolk, Kai (2004) *Music Notation as Object. An Object-Oriented Analysis of the Common Western Music Notation System*. Acta Semiotica Fennica XIX. Helsinki: University of Helsinki.
- Lauerma, Petri (2001) ”Larin Parasken epiikan metriikasta”. *Virittäjä* 1/2001. Ss. 44–58.
- Laukkanen, Anne-Maria & Leino, Timo (1999) *Ihmeellinen ihmisääni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Launis, Armas (1910) *Suomen kansan sävelmiä. Neljäs jakso: runosävelmiä. 1, Inkerin runosävelmät*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 68.
- Lehtipuro, Outi (2003) ”Voiko perinnettä kerätä”. *Tutkijat kentällä. Kalevalaseuran vuosikirja* 82. Toim. Pekka Laaksonen, Seppo Knuutila ja Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 13–33.
- Lehtola, Veli-Pekka (1997) *Saamelaiset: historia, yhteiskunta, taide*. Inari: Kustannus-Puntsi.
- Lehtonen, Mikko (2007) ”Ruumis, kieli ja toiminta – Ajatuksia audiovisuaalisten tekstien multimodaalisuudesta”. *Olellaisen äärellä. (Elektroninen aineisto) Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Toim. Riitta Oittinen ja Tiina Tuominen. Tampere: Tampere University Press. Ss. 30–43.
- Leino, Pentti (1979) ”Suomen kielen metriset systeemit ja mittatyypit”. *Virittäjä* 4/1979. Ss. 302–340.
- Leino, Pentti (1980) ”Runomitat ja niiden tutkimus”. *Parnasso* 4/80. Ss. 219–229.
- Leino, Pentti (1982) *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leino, Pentti (1985) ”Metriikan anti kielentutkimukselle”. *Virittäjä* 1985: 89/3. Ss. 390–407.
- Leino, Pentti (2002) *Mittoja, muotoja merkityksiä*. Toim. Liisa Tainio, Aki Ontermä, Tapani Kelomäki ja Minna Jaakola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leisiö, Henna (2003) *Mies ja juuret. Lyhyt oppimäärä Gábor Lükön kulttuuri- ja musiikkianalyseistä*. Etnomusikologian pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Musiikintutkimuksen laitos.
- Leisiö, Timo (1978) *Ahti Sonninen ja hänen kansansävelmäkokoelmansa – sisältö, tausta ja ideologia*. Vertailevan kansanrunouden tutkimuksen sivulaudaturtyö. Tampereen yliopisto: Taideaineiden laitos, kansanperinne erityisesti kansanmusiikki.
- Leisiö, Timo (1988) *Kansanmusiikintutkijan perussanastoa*. Tampereen yliopisto, Kansanperinteen laitos.
- Leisiö, Timo (1995) ”Kahdeksantavuinen säe pohjoisen Euraasian laulustossa”. *Etnomusikologian vuosikirja* 7. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 1–53.
- Leisiö, Timo (2000) ”Metri, rytmi, metrinen tyhjiö ja musiikillinen aika”. *Musiikin suunta* 2/2000. Ss. 14–24.
- Leisiö, Timo (2004) ”Sadan joiun salat. Teoria sävelmassojen liikuttelusta pohjoissaamelaisessa luonnonsäveljoiussa”. *Etnomusikologian vuosikirja* 13. Toim. Antti-Ville Kärjä ja Marko Aho. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 83–113.

- Leisiö, Timo (2006) ”Euraasian kymmenen lauluoppia II”. *Alussa oli laulu*. Toim. Eija Kukkurainen, Vesa Kurkela & Henna Leisiö. Tampereen yliopisto, Musiikintutkimuksen laitos ja Kansanmusiikki-instituutti. Ss. 55–86.
- Leisiö, Timo (2006b) ”Metri, rytmi, metrinen tyhjiö ja musiikillinen aika”. *Alussa oli laulu*. Toim. Eija Kukkurainen, Vesa Kurkela & Henna Leisiö. Tampereen yliopiston Musiikintutkimuksen laitos ja Kansanmusiikki-instituutti. Ss. 17–25.
- Leisiö, Timo (2007) ”A comparative view on Germanic and Slavonic Hexatone Song Grammars”. *Etnomusikologian vuosikirja 2007*. Toim. Markus Mantere ja Heikki Uimonen. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 237–299.
- Leisiö, Timo (2008) ”Neurofysiologisesti perustellun siirtymäteorian käyttö melodia-analyseissa”. *Etnomusikologian vuosikirja 20*. Toim. Maija Kontukoski, Antti-Ville Kärjä ja Tuuli Talvitie-Kella. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 161–194.
- Leisiö, Timo & Niemi, Jarkko (2001) ”EULA – Laulu Euraasiassa”. *Musiikin suunta n:o 2*. Gummerus Oy. Saarijärvi.
- Leisiö, Timo & Niemi, Jarkko (2004) ”Tutkimuskohteena läntisen Euraasian lauluperinteet”. *Musiikin suunta n:o 2*. Gummerus Oy. Saarijärvi. Ss. 3–17.
- Liebkind, K (1988) *Me ja muukalaiset. Ryhmäraajat ihmisten suhteissa*. Gaudeamus Ab. Helsinki: Painokaari.
- Liikanen, Ilkka (1995) *Fennomania ja kansa: joukkojärjestäytymisen läpimurto ja Suomalaisen puolueen synty*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Ling, Jan (1989) *Europas musikhistoria: folkmusiken 1730-1980*. Göteborg: Esselte studium.
- Ling, Jan (1997) *A History of European Folk Music*. Translated from the Swedish by Linda and Robert Schenck. Rochester (N.Y.): University of Rochester Press.
- Lippus, Urve (1990) ”Runonlaulun rytmilait”. *Etnomusikologian vuosikirja 1989–90*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 96–111.
- Lippus, Urve (1995) *Linear Musical Thinking. A Theory of Musical Thinking and the Runic Song Tradition of Baltic-Finnish Peoples*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis VII. Helsinki: University of Helsinki, Department of Musicology.
- List, George (1963) ”The Boundaries of Speech and Song”. *Ethnomusicology, Vol. 7, No. 1 (Jan., 1963)*. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. Ss. 1-16.
- Lomax, Alan (1968) *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick, NJ: Transaction publishers.
- Lonin, Rürik (2000) *Lühüdad pajoized*. Petroskoi: Vepsän kul’tursebr, Karjalan valdkundan rahvahližen politikan komitet.
- Louhivuori, Jukka (1988) *Veisuun vaihtoehdot: musiikillinen distributio ja kognitiiviset toiminnot*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Luukkanen, Arto (2007) ”Berlusconimainen tyköilmiö vai Venäjän maailmanlaajuinen tehtävä?” *Venäjä ja Suomi: juhla kirja professori Timo Vihavaiselle 9.5.2007*. Toim. Kristiina Kalleinen Helsinki: Gummerus. Ss. 227–236.
- Lönnqvist, Bo (2003) ”Paradigma ja kenttä”. *Tutkijat kentällä. Kalevalaseuran vuosikirja 82*. Toim. Pekka Laaksonen, Seppo Knuutila ja Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 34–43.
- Lönnrot, Elias (1902) *Elias Lönnrotin matkat – II osa – vuosina 1841–1844*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Makarjev, S. (1931) *Vepsäläiset - Lyhyt kansatieteellinen kuvaus*. Leningrad: Valtion kustannusliike Kirja, Leningradin osasto.
- Malm, Krister (1992) ”The Music Industry”. *Ethnomusicology: an Introduction*. Helen Myers (toim.). London: The Macmillan Press. Ss. 349–364.
- Malm, Krister & Stenkvist, Lennart (1978) ”Laulu” *Otavan iso musiikkitietosanakirja 4*. Toim. Laulu-Rantasalo ym. Helsinki: Otava.

- Manninen, Hannele (1982) *A. O. Väisänen suomensukuisten kansojen kansanmusiikin tutkijana*. Kansanperinteen, erityisesti kansanmusiikin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Kansanperinteen laitos.
- Melentjeva, L'udmila (1994) *Soitoinne. Vepsän randan lapsiden pajod*. Petroskoi: Karjala.
- Merriam, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Miekka, Mari (2002) ”Vepsläižen pitk’ te”. *Carelia* 3/2002. Karjalan Tasavallan Kirjailijaliitto, Inkerin liitto, Karjalan ja Vepsän kulttuuriseurat. Petroskoi: Karjalakustantamo. Ss. 121–140.
- Mingroot, Van Erik & Ermen, Van Eduard (1988) *Suomen ja Skandinavian vanhoja karttoja*. Helsinki: Tammi.
- Moisala, Pirkko (1991) ”Antropologinen musiikintutkimus”. *Kansanmusiikin tutkimus: metodologian opas*. Pirkko Moisala (toim.). Helsinki: Sibelius-Akatemia. Ss. 105–137.
- Mullonen = Муллонен, Ирма (1994) *Очерки вепсской топонимики*. Санкт-Петербург: Наука.
- Mullonen, Irma (2005a) ”Vepsian Oikonymy”. *Onomastica Uralica: Settlement Names in the Uralian Languages*. Sándor Maticsák (toim.). Debrecen–Helsinki. Ss. 51–64. <<http://mnytud.arts.unideb.hu/onomural/kotetek/ou3f.html>> (luettu 17.10.2011).
- Mullonen, Irma (2005b) ”Vepsän etnisen alueen muodostuminen paikannimistön perusteella”. *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 48–62.
- Mullonen & Zajceva = Муллонен М. - Зайцева, Н (1972) *Словарь вепсского языка*. Ленинград: Наука.
- Myers, Helen (1992) (toim.) *Ethnomusicology: an Introduction*. London: The Macmillan Press.
- Myers, Helen (1992b) ”Fieldwork”. *Ethnomusicology: an Introduction*. Helen Myers (toim.). London: The Macmillan Press. Ss. 21–49.
- Nestorin kronikka* (1994) [1116] Dmitri Sergejevitsš Lihatšovin venäjänkielisestä tulkinnasta suomentanut Marja-Leena Jaakkola. Venäjänkielinen alkuteos: *Повесть временных лет*. Porvoo: WSOY.
- Nettl, Bruno (1964) *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Collier-Macmillan.
- Nettl, Bruno (1990) *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice Hall, cop.
- Nettl, Bruno (2005) *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. 2nd edition. Champaign (Ill.): University of Illinois Press, cop.
- Niemi, A. R. (1906) ”Kansarunouden keräys”. *Suomi IV: 4. Keskustelemukset* 16/3 1906. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 178–189.
- Niemi, Jarkko (1994) ”Kai Donnerin tallentamat Selkuppi- ja Kamassisamojedilaulut A. O. Väisänen ’Samojedische Melodien’ -nuotinnusjulkaisussa”. *Etnomusikologian vuosikirja 6/1994*. Toim. Erkki Pekkila. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 103–134.
- Niemi, Jarkko (2004) ”Mansilaiset lauluaineistot ja Länsi-Siperian alkuperäiskansojen laulutyylihyökkeet – Melodian ja metrin modaliteetin ongelmia”. *Musiikin suunta n:o 2*. Ss. 37–57.
- Niemi, Markku (2003) ”Juminkeon Lönnrot-vuosi”. *Lönnrot-vuosi 2002. Juhlavuoden raportti. Raportti juhlavuoden tapahtumista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 33–35.
- Niiniluoto, Ilkka (1983) *Tieteellinen päättely ja selittäminen*. Helsinki: Otava.
- Niiniluoto, Ilkka (2003) ”Suomalaisen tutkimuksen suunnat”. *Suomen tieteen vaiheet*. Toim. Päiviö Tommola ja Aura Korppi-Tommola. Helsinki: Yliopistopaino. Ss. 145–161.
- Niinimäki, Pirjo-Liisa (2007) *Saa veisata omalla pulskalla nuotillansa: riimillisen laulun varhaisvaiheet suomalaisissa arkkiveisuissa 1643-1809*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

- Nygård, Toivo (1978) *Suur-Suomi vai lähiheimolaisten auttaminen: aatteellinen heimotyö itsenäisessä Suomessa*. Helsinki: Otava.
- Olson, Laura J. (2004) *Performing Russia: Folk Revival and Russian Identity*. New York: RoutledgeCurzon. BASEES.
- Paukkunen, Elina (2002) ”Hyödyllinen ulkopuolisuus ja etnografiset tarinat – Tutkijan subjekti musiikkiantropologisen tutkimuksen välineenä”. *Musiikin suunta* 4/2002. Ss. 15–25.
- Pekkilä, Erkki (1984) ”Ilmari Krohnin ’leksikografisesta’ kansansävelmien luokittelumenetelmästä”. *Musiikki* 1/1984. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. Ss. 1–12.
- Pekkilä, Erkki (1984b) ”Historiallinen katsaus analyysimetodiikan kehitykseen etnomusikologiassa”. *Musiikki* 3-4/1984. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. Ss. 129–187.
- Pekkilä, Erkki (1988) *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja –metodi*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Pekkilä, Erkki (1990) ”C. A. Gottlund ja kansanmusiikki”. *Etnomusikologian vuosikirja 1989–90*. Toim. Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 192–204.
- Pekkilä, Erkki (1991) ”Musiikkianalyysi”. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Ss. 153–171.
- Petuhov, Anatoli (1995) ”Vepsä – Vepsän jälkeläiset”. *Itämerensuomalaiset. Heimokansojen historiaa ja kohtaloita*. Toim. Mauno Jokipii. Jyväskylä: Atena Ss. 387–400.
- Pimenov, Vladimir ja Strogalštšikova, Zinaida (1994) ”Vepsäläisten etnisen kehityksen ongelmista”. *Vepsäläiset – Vepsäläiset tutuiksi – Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen ja Irma Mullonen. Joensuun yliopisto: Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja. Ss. 19-40.
- Pintér, István (1999) ”Computer Aided Transcription of Folk Music” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 40, Fasc. 1/3. Akadémiai Kiadó. Ss. 189-209.
- Potter, John (1998) *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Punalippu* (1989) *Vepsän teemanumero* 2/89. Petroskoi: Karjala.
- Puura, Ulriikka (2007) *Vepsän kielen monentaaniset ja frekventaaviset verbijohdokset. Johdoksen rakenteen, merkityksen ja käytön tarkastelua*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto, Suomalais-ugrilainen laitos.
- Rautiainen, Pirjo (2003) *Antropologin kenttä ja työ: nojatuolista norsunluutorniin? Kulttuuriantropologin työn pohdintaa kahden kenttätökokemuksen perusteella*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Rossing, D., Thomas (1990) *The Science of Sound*. Second edition. San Francisco: CA: Addison Wesley.
- Ruutu, Martti (1980) ”Kulttuurikehityksen yleislinjat.” *Suomen kulttuurihistoria* 2. Toim. Päiviö Tommila, Aimo Reitala ja Veikko Kallio. Helsinki: WSOY. Ss. 65–134
- Sadeniemi, Matti (1949) *Metriikkamme perusteet ja sovellutusta moderneihin ja antiikin mittoihin = Grundlagen der finnischen Metrik mit Anwendung auf moderne und antike Versmasse*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sadeniemi, Matti (1951) *Die Metrik des Kalevala-verses*. FF Communications n:o 139. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia/Academia Scientiarum Fennica.
- Saha, Hannu (1996) *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja: 39. Jyväskylä.
- Saksa, Aleksandr (1998) ”Historia. Vepsäläiset – Pohjolan muinainen kansa”. *Vepsä – Vepsänmaa*. Jyväskylä: Atena. Ss. 120-125.
- Salminen, Tapani (2007) ”Europe and North Asia”. *Encyclopedia of the World’s Endangered Languages*. Christopher Moseley (toim.). London & New York: Routledge. Ss. 211–280.

- Salokangas, Raimo (1987) "Itsenäinen tasavalta". *Suomen historian pikkujättiläinen*. Toim. Zetterberg, Seppo ym. Helsinki: WSOY. Ss. 601–703.
- Saloniemi, Marjo-Riitta; Saloniemi, Antti; Jaatinen, Tomi (2005) "Vepsänmaan tulevaisuus – eksotiikkaa ja elämymatkailua? Huomioita Vepsän kylistä kesällä 2003". *Vepsä – Maa, kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 242–247.
- Salve, Kristi (1998) "Vepsäläisten kansallisesta identiteetistä". *Ison karhun jälkeläiset – perinne ja etninen identiteetti yhteiskunnallisessa murroksessa*. Toim. Pekka Hakamies. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 119–140.
- Salve, Kristi (2005) "Vepsäläisestä folkloresta". *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 86–118.
- Saressalo, Lassi (2005) "Vepsäläisestä kulttuurista, totta ja tarua". *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 11–24.
- Savolainen Mikko (1998) *Vepsä – Vepsänmaa*. Jyväskylä: Atena.
- Seashore, Carl (1938) *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill.
- Seeger, Charles (1958) "Prescriptive and Descriptive Music-Writing". *The Musical Quarterly*. Vol. 44, No. 2. Oxford University Press. Ss. 184-195.
- Seeger, Anthony (2004) *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana: University of Illinois Press, cop.
- Setälä, E. N. ja Väisänen, A. O. (1928) "Vepsäläiset". *Suomen suku II*. Toim. Kannisto, A.; Setälä, E. N.; Sirelius, U.T.; Wichmann, Yrjö. Helsinki: Otava. Ss. 102-111.
- Semi, Jussi (2010) *Sisäiset sijainnit: tutkimus sukupolvien paikkakokemuksista*. Publications of the University of Eastern Finland. Dissertations in social sciences and business studies, No 2. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto, Yhteiskuntatieteiden ja kauppatieteiden tiedekunta.
- Sihvo, Hannes (1969) "Kalevalaseuran jäsenten Karjalan-retkistä". *Kalevalaseuran vuosikirja 49*. Porvoo: WSOY. Ss. 5–54.
- Sjögren, A. J. (1955) *Tutkijan tieni*. Käsikirjoituksesta suomentanut Aulis J. Joki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Snellman, Hanna (2003) "Kansa tietää". *Tutkijat kentällä. Kalevalaseuran vuosikirja 82*. Toim. Pekka Laaksonen, Seppo Knuutila ja Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 44–61.
- Sovijärvi ja Peltola (1982) *Äänisvepsän näytteitä*. Keränneet ja julkaisseet Antti Sovijärvi ja Reino Peltola. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Stokes, Martin (2001) "IV. Contemporary Theoretical Issues". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie & John Tyrrell (toim.). 2nd edition. London; New York. Ss. 386–395.
- Stone, Ruth M. (2008) *Theory for ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Strogaltšikova, Zinaida (2005) "Päätyykö vepsäläisten historiallinen taival?" *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 211–235.
- Strogaltšikova, Zinaida (2005b) "Vepsän kieli muutosten kynnyksellä" *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 171–180.
- Suhonen, Irja-Liisa (1977) "Lauri Kettunen Vepsän mailla". *Tieteen matkamiehiä. Kalevalaseuran vuosikirja 57*. Toim. Saima-Liisa Laatonen. Porvoo: WSOY. Ss. 187-194.
- Suhonen, Seppo (1983) "Suomalais-ugrilaisen Seuran historiaa". *Sata vuotta suomensukua tutkimassa. 100-vuotias Suomalais-ugrilainen seura*. Toim. Mikko Korhonen, Seppo Suhonen, Pertti Virtaranta. Espoo: Weilin + Göös. Ss. 9–52.
- Sundberg, Johan (1980) *Röstlära. Fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Proprius.
- Sundberg, Johan (1987) *Science of the Singing Voice*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press.
- Sundberg, Johan (2003) "Research on the Singing Voice in Retrospect". *Speech, Music and Hearing, KTH*, Stockholm. *TMH-QPSR* Volume 45. Ss. 11-22.

- Suojanen, Päivikki (1999) ”Mitä folkloristiikka on?”. *Kulttuurin muuttuvat kasvot: johdatus etnologiatieteisiin*. Toim. Bo Lönnqvist, Elina Kiuru, Eeva Uusitalo. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 34–81.
- Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran keskustelemukset (1906) ”Keskustelemukset 3/V.1905”. *Suomi IV: 4*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 18–20.
- Suutari, Toni (2008) ”Suomen kielen nauhoitearkiston Luoteis-Venäjältä kerätyt äänitteet”. *Musiikin suunta 3–4/2008*. Ss. 99–102.
- Suutari, Toni (2009) ”Menneisyyden äänet kuultaviksi”. *Akti. Arkistolaitoksen asiakaslehti 1/2009*. Helsinki: Kansallisarkisto. Ss. 9.
- Tarasti Eero (2000) ”Musiikkitiede”. *Suomen tieteen historia. 2, Humanistiset ja yhteiskuntatieteet*. Toim. Päiviö Tommila ym. Porvoo: WSOY. Ss. 363–379.
- Terjukov, Aleksandr (2005) ”Vepsäläistutkimuksen historiasta Venäjällä ja entisessä Neuvostoliitossa”. *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 25–28.
- Tirranen, Hertta (1980) ”Musiikki”. *Suomen kulttuurihistoria 2. Autonomian aika*. Toim. Päiviö Tommila, Aimo Reitala, Veikko Kallio. Helsinki: WSOY. Ss. 345–373.
- Toiviainen, P., & Eerola, T. (2005). ”Musiikkitietokannat kansanmusiikin tutkimuksessa”. *Musiikin Suunta 1/2005*. Ss. 5–11.
- Toiviainen, P. & Eerola, T. (2006) Autocorrelation in Meter Induction: The Role of Accent Structure. *Journal of the Acoustical Society of America*, 119(2). Ss. 1164–1170.
- Toivonen, Y. H.; Itkonen, Erkki ja Joki, Aulis J. (1955) *Suomen kielen etymologinen sanakirja*. Suomalais-ugrilainen Seura. Helsinki.
- Tommila, Päiviö (1989) *Suomen historian kirjoitus: tutkimuksen historia*. Helsinki: WSOY.
- Tommila, Päiviö (2003) ”Tieteellistyvä tutkimus ja tiedepolitiikan alku (1809–1917)” *Suomen tieteen vaiheet*. Toim. Päiviö Tommila ja Aura Korppi-Tommola. Helsinki: Yliopistopaino. Ss. 39–60.
- Tunkelo, E. A. (1946) *Vepsän kielen äännehistoria. Proff. Lauri Kettusen, E. N. Setälän y.m. sekä itse keräämänsä aineiston nojalla kirjoittanut E. A. Tunkelo*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tunkelo, E. A. ja Peltola, Reino (1951) *Näytteitä äänis- ja keskivepsän murteista*. Keränteet E. N. Setälä ja J. H. Kala. SUST 100. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tunkelo, E. A. ja Leskinen, Eino (1946) *Vepsäläisten asuma-alueiden kartta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Turunen, Aimo (1943) ”Vepsäläisten kansanrunoudesta”. *Virittäjä* 47:2. Ss. 147–166.
- Tzanetakis, George; Kapur, Ajay; Schloss, Andrew & Wright, Matthew (2007) ”Computational Ethnomusicology”. *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 1:2. Ss. 1–24.
- Weih, Claus and Ligges, Uwe (2006) ”Parameter Optimization in Automatic Transcription of Music”. *From Data and Information Analysis to Knowledge Engineering. Studies in Classification, Data Analysis, and Knowledge Organization*. Spiliopoulou, Myra; Kruse, Rudolf; Borgelt, Christian; Nürnberger, Andreas; Gaul, Wolfgang (toim.). Berlin: Heidelberg. Ss. 740–747.
- Widdess, Richard (1992) ”Historical Ethnomusicology”. *Ethnomusicology: an Introduction*. Helen Myers (toim.). London: The Macmillan Press. Ss. 219–237.
- Wiik, Kalevi (2002) *Eurooppalaisten juuret*. Jyväskylä: Atena.
- Will, Udo (1998) ”A Musicologist’s dilemma: Technology and the Analysis of Music”. *Proceedings of the XIIIth European Seminar in Ethnomusicology, ESEM XIIIth*. *Finnish Yearbook of Ethnomusicology*. Vol. 10. Helsinki: The Finnish Society for Ethnomusicology. Ss. 5–12.
- Will, Udo (2004) ”Oral Memory in Australian Song Performance and the Parry-Kirk Debate: a Cognitive Ethnomusicological Perspective”. *Orient-Archäologie* 14. *Studien zur Musikarchäologie IV*. Hickmann, E. and Eichmann, R. (toim.). Papers from the 3rd

- Symposium of the International Study Group on Music Archeology at Monastery Michaelstein, 9-16 June 2002. Rahden/Westfalen. Ss. 161–189.
- Wilson, William A. (1976) *Folklore and Nationalism in Modern Finland*. Bloomington: Indiana University Press, cop.
- Vesterinen, Ilmari (1999) ”Mitä kulttuuriantropologia on?”. *Kulttuurin muuttuvat kasvot. Johdatusta etnologiatieteisiin*. Toim. Lönnqvist, Bo; Kiuru, Elina & Uusitalo, Eeva. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 82–144.
- Viikari, Auli (2000) ”Lyriikan runousoppia”. *Runousopin perusteet*. 3. painos. Toim. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen, Auli Viikari. Helsinki: Helsingin yliopisto. Ss. 39–104.
- Vikár, László (1975) ”Suomalais-ugrialaisten kansojen musiikki”. *Suomalais-ugrilaiset*. Toim. Péter Hajdú. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 256–275.
- Vinokurova, Irina (1994) ”Pienen kansan suuret juhlat”. *Vepsäläiset tutuiksi. Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen & Irma Mullonen. Joensuu: Joensuun yliopisto. Ss. 129–144.
- Vinokurova, Irina (1998) ”Äänisvepsäläisten kirkkopyhät: perinteet ja nykyaika”. *Ison karhun jälkeläiset - perinne ja etninen identiteetti yhteiskunnallisessa murroksessa*. Toimittanut Pekka Hakamies. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 99–118.
- Vinokurova = Винокурова, Ирина (ред.) (1999) Вепсы: история, культура и межэтнические контакты. Петрозаводск: Наука.
- Vinokurova, Irina (2005) ”Vepsäläisten vuotuisjuhlista ja rituaaleista”. *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 74–85.
- Virtanen, Leea (1968) *Kalevalainen laulutapa Karjalassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Virtanen, Leea (1988) *Suomalainen kansanperinne*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Virtanen, Matti. (2001) *Fennomanian perilliset: poliittiset traditiot ja sukupolvien dynamiikka*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Virtaranta, Pertti (1983) ”Lähisukuisten kielten tutkijoita”. *Sata vuotta suomen sukua tutkimassa. 100-vuotias suomalais-ugrilainen seura*. Toim. Mikko Korhonen, Seppo Suhonen ja Pertti Virtaranta. Espoo: Weilin + Göös. Ss. 175–195.
- Virtaranta, Pertti (1995) ”Itämerensuomalaiset kielet”. *Itämerensuomalaiset. Heimokansojen historiaa ja kohtaloita*. Toim. Mauno Jokipii. Jyväskylä: Atena. Ss. 15–30.
- Väisänen, A. O. (1916b) ”Vepsän mailla. Matkamuittoja IV”. *Uusi Suometar* 7.12.1916, No 332. Ss. 6–7.
- Väisänen, A. O. (1917) *Suomen kansan sävelmäin keräys. Vaiheet ja tulokset*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Väisänen, A. O. (1990) *Hiljainen haltioituminen: A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Zaiceva, M. I. ja Mullonen, M. I. = ЗАЙЦЕВА, М. И. – МУЛЛОНЕН М. И. (1972) *Словарь вепсского языка*. Ленинград: Наука.
- Zaiceva, Nina ja Mullonen, Maria (1991) *Abekirj*. Petroskoi: Karjala.
- Zaiceva, Nina ja Mullonen, Maria (1994) *Ičemoi lugemišt: Vepsän kelen lugendkirj 3.–4. klassale*. Petroskoi: Karjala.
- Zaiceva, Nina ja Mullonen, Maria (1995) *Vepsä-venäläine, venä-vepsläine vajehnik*. Petroskoi: Karjala.
- Zaitseva, Nina (1994) ”Älä kadota äidinkieltäsi ja kansallista kulttuuriasi (Vepsäläisten kansallisen koulun ja kirjakielen ongelmista)”. *Vepsäläiset - Vepsäläiset tutuiksi - Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen ja Irma Mullonen. Joensuu: Joensuun yliopisto, Karjalan tutkimuslaitos. Ss. 13–18.
- Zaitseva, Nina (1994b) ”Vepsän kieli ja sen kehitysnäkymiä”. *Vepsäläiset - Vepsäläiset tutuiksi - Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen ja Irma Mullonen. Joensuu: Joensuun yliopisto, Karjalan tutkimuslaitos. Ss. 51–61.

- Zaitseva, Nina (1999) ”Vepsänkielinen kirjallisuus alkutaipaleella”. *Carelia 10/99*. Karjalan Tasavallan Kirjailijaliitto, Inkerin liitto, Karjalan ja Vepsän kulttuuriseurat. Petroskoi: Karjala. Ss. 108–116.
- Zaitseva, Nina (2005) ”Vepsäläinen kirjallisuus tiensä alussa”. *Vepsä – Maa, kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 181–192.
- Zaitseva, Nina (2005b) ”Vepsän kielestä ja murteista”. *Vepsä – Maa, kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 152 – 162.

2.5.2 Äänitteet

- Eerola, Jari ja Nieminen Markku (2003) *Vepsän lauluja. Kansan suusta*. Toim. Jari Eerola. Juminkeon julkaisuja n:o 28. Juminkeko. JUMCD4.

2.5.3 Julkaisemattomat

- Eerola, Jari ja Niiranen, Elina (2002) *Vienalaisten ja vepsäläisten kaksikulttuurinen arkipäivä*. Musiikintutkijoiden 6. valtakunnallinen symposium 22.-23.3.2002. Tampereen yliopisto.
- Heikkinen, Kaija (2004) *Sähköpostikeskustelu* 7.4.2004. Sähköposti kirjoittajan hallussa.
- Lapin, Viktor (2001) 8.–10.10.2001. Luennot vepsäläisestä kulttuurista. Tampereen yliopisto: Kansanperinteen laitos. (Luennot on videoitu, arkistointi kesken)
- Leisiö, Timo (2011) *Sähköpostikeskustelu* 20.12.2011. Sähköposti kirjoittajan hallussa.
- Suutari, Toni (2008b) *Sähköpostikeskustelu* 01.09.2008 Kotuksen äänitearkiston aineistoista. Sähköposti kirjoittajan hallussa.
- Koskela Vasaru, Mervi (2011) *Sähköpostikeskustelu* 21.12.2011. Sähköposti kirjoittajan hallussa.
- Väisänen, A. O. (1916) *Vepsäläinen laulukokoelma*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston käsikirjoituskokoelmat.
- Väisänen, A. O. (1916c) *Esitelmä vepsäläisestä musiikista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston käsikirjoituskokoelmat.

2.6 Liitteet

2.6.1 Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen arkistonauhat (Kotus)

E. N. Setälän ja A. O. Väisäsen vuoden 1916 Vepsän-matkan parlogrammien nauhakopiot ja niitä vastaavat merkinnät Kansallisarkistossa:

Kotus 15490–15494

KA:n numeroinnit lippaissa		Lieriöiden omat numerot	Kotuksen nauhanumero
Vanha	Uusi		
252	78	1–8	15490 (lipas 252, lieriöt 1, 3–9)
253	79	9, 11–17	15491 (lipas 253, lieriöt 11–18)
254	80	18–25	15492 (lipas 254, lieriöt 18–25)
255	81	26, 28–34	15493 (lipas, 26, lieriöt, 26–33)
256	82	35–41, 44	15494 (lipas 256, lieriöt 34–41)

Lieriöiden sisältötiedot ovat Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston käsikirjoituskokoelmissa. Kopionauhojen sisältöjen tarkemmat selvitykset kirjoittajan hallussa.

2.6.2 Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nauhoitearkiston tallenteet.

Lauri Kettusen vuoden 1918 Vepsän matkan fonogrammien nauhakopiot:

Nauha	Fonogrammit
A 296 /30-55	no.: 8-24, puuttuu no. 20
A 297/18-37	no.: 41-54, puuttuu no. 43
A 298 /4-8	no.: 58-60

Nauhojen sisältöjen tarkemmat selvitykset kirjoittajan hallussa. Kopiot näistä löytyvät myös SKS:stä.

2.6.3 Jari Eerolan kenttä-äänitykset

Alkuperäiset kenttä-äänitysten tallenteet ja tarkemmat sisältötiedot ovat Tampereen yliopiston Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikön kansanperinteen arkistossa. Kopiot tallenteista ja sisältötiedoista ovat kirjoittajan hallussa.

Vepsän aineisto, äänitetty: 6.8.–11.8.2000

Arkiston numerointi	Tallenteiden numerot, Jari Eerolan oma numerointi
Y/11741 Vepsä	Vepsä8_2000 MD1
Y/11742 Vepsä	Vepsä8_2000 MD2
Y/11743 Vepsä	Vepsä8_2000 MD3

Vepsän aineisto, äänitetty: 21.8.–27.8.2001

Arkiston numerointi	Tallenteiden numerot, Jari Eerolan oma numerointi
Y/11744 Vepsä	Vepsä8_2001 MD1
Y/11745 Vepsä	Vepsä8_2001 MD2
Y/11746 Vepsä	Vepsä8_2001 MD3
Y/11747 Vepsä	Vepsä8_2001 MD4
Y/11748 Vepsä	Vepsä8_2001 MD5
Y/11749 Vepsä	Vepsä8_2001 MD6

Vepsän aineisto, äänitetty: 3.6.–9.6.2002

Arkiston numerointi	Tallenteiden numerot, Jari Eerolan oma numerointi
Y/11750 Vepsä	Vepsä6_2002 MD1
Y/11751 Vepsä	Vepsä6_2002 MD2
Y/11752 Vepsä	Vepsä6_2002 MD3
Y/11753 Vepsä	Vepsä6_2002 MD4
Y/11754 Vepsä	Vepsä6_2002 MD5
Y/11755 Vepsä	Vepsä6_2002 MD6

Vepsän aineisto, äänitetty: 26.8.–3.9.2002

Arkiston numerointi	Tallenteiden numerot, Jari Eerolan oma numerointi
Y/11756 Vepsä	Vepsä8_2002 Dat 1 (kopio= CD1a ja CD 1b)
Y/11757 Vepsä	Vepsä8_2002 Dat 2 (kopio=CD2)
Y/11758 Vepsä	Vepsä8_2002 Dat 3 (kopio=CD3a ja CD3b)
Y/11759 Vepsä	Vepsä8_2002 Dat 4 (kopio=CD4a ja CD4b)
Y/11760 Vepsä	Vepsä8_2002 Dat 5 (kopio=CD5)

Vepsän aineisto, äänitetty: 29.6.–7.7.2003

Arkiston numerointi	Tallenteiden numerot, Jari Eerolan oma numerointi
Y/11761 Vepsä	Vepsä7_2003 MD1
Y/11762 Vepsä	Vepsä7_2003 MD2
Y/11763 Vepsä	Vepsä7_2003 MD3
Y/11764 Vepsä	Vepsä7_2003 MD4

Jari Eerola

VEPSÄLÄINEN MUSIIKKIPERINNE SUOMALAISTEN KIELENTUTKIJOIDEN AINEISTOISSA

Tarkastelen artikkelissani sitä, minkälaisen kuvan aikaisemmat lähinnä suomalaiset tutkijat ovat antaneet vepsäläisistä ja heidän kansanperinteestään etupäässä musiikillisesta näkökulmasta ajateltuna. Lisäksi otan esiin sen, miksi tutkijat olivat alunperin kiinnostuneita vepsäläisistä ja toisaalta, miksi vepsäläisen musiikin tutkimus unohdettiin pitkäksi aikaa heti sen aloittamisen jälkeen.

Vepsäläisten ”löytyminen”

Vepsäläiset ovat tulleet tutkijoiden tietoisuuteen lähinnä suomalaisten kielitieteilijöiden kautta. Suuri merkitys on ollut myös Suomalais-Ugrilaisen seuran perustamisella, joka on jakanut stipendejä ja apurahoja suomensukuisten kansojen tutkimiseen (Korhonen, Suhonen ja Virtaranta 1983: 7). Suomalaisten kielitieteilijöiden lisäksi vepsäläisten luona ovat samoihin aikoihin käyneet myös monet venäläiset tutkijat mutta heillä oli yleensä aivan toisenlaiset näkökulmat kuin suomalaisilla. Jos suomalaisia kiinnosti kieli ja etnisyys, olivat venäläiset kiinnostuneita lähinnä yhteiskunnallisista asioista (Heikkinen 2006: 36).

Vepsäläisistä kirjoitettaessa mainitaan usein, että A. J. Sjögren¹ löysi vepsäläiset uudestaan vuonna 1824 (Ks. esim. Setälä ja Väisänen 1928: 111). Tällä on tarkoitettu lähinnä sitä, että vepsäläisten luultiin hävinneen jo kauan sitten. Vepsäläisten historiaa tunnettiin tuolloin jonkin verran ja heidät rinnastettiin historian kirjoissa esiintyneeseen ves-nimiseen kansaan, jotka mainittiin ensimmäisen kerran jo vuonna 500 jKr Jordaneksen luettelemien goottilaiskuningas Hermanarikin valloittamien kansojen joukossa. Jordanes mainitsee teoksessaan sanat ves¹ ja vasina², joiden on katsottu viittaavan vepsäläisiin (esim. Grünthal 1997: 103). Vepsäläisiin viittaavista käsitteistä löytyy merkintöjä myös muinaisvenäläisistä aikakirjoista, joita on kutsuttu kronikoiksi. Vanhimmassa tunnetussa kronikassa ns. Nestorin kronikassa, joka ajoittuu n. 1000-luvulle luetellaan suomalais-ugrilaisia. Näiden joukossa mainitaan ves-kansa, joka osallistui ruhtinas Olegin sotaretkeen Kiovaa vastaan noin 800-luvulla. (Kotsh-

1 Anders Juhana Sjögren eli 1794–1855. Hän oli kielitieteilijä, suomen kielen-, kansatieteen ja historiantutkija sekä tutkimusmatkailija.

2 Väitteen esitti A. J. Sjögren (ks. Basilier 1890: 43).

kurkina 2005: 30) Jostain syystä ves-sana katoaa tämän jälkeen kronikoista. Syyksi uskottiin, että vesit katosivat kansana. Nestorin kronikan (1994: 12–19) mukaan vepsäläiset ja tšuudit asuivat Jaafet-nimisen hallitsijan alueilla, Beloozerossa³.

Vuonna 1816 venäläinen historioitsija N. M. Karamzin kirjoitti kirjassaan Venäjän historia, että ”vesit, merjat ja muromalaiset ovat vihdoon kääntyneet venäläisiksi, ottamalla käyttöön venäläisten tavat, kielen ja uskonnon”. Tämä ajatus eli pitkään venäläisessä tutkimuskirjallisuudessa. (Strogaltšikova 2005: 212) Ei ollut siis ihme Sjögrenin ilmoittaessa löytäneensä kadonneen ves-kansan, että suomalaisten tutkijoiden mielenkiinto yleisesti ottaen Venäjällä asuvia kansoja kohtaan kasvoi.

Sjögren kävi kolme kertaa vepsäläisten luona. Ensimmäisen kerran hän tapasi tšuudeja vuonna 1824 Novgorodin kuvernementin rajalla (Sjögren 1955: 114). Todennäköisesti Sjögrenin tapaamat tšuudit⁴ olivat etelävepsäläisiä. Vuonna 1826 hän tutustui tšuudeihin, jotka asuivat Äänisjärven rannalla. Pari vuotta myöhemmin vuonna 1828 hän matkusti vielä kerran etelävepsäläisten alueiden läpi Bjelozerskin ja Kirilovin kaupunkeihin. (Sjögren 1955: 129–130).

Siitä, keräsikö Sjögren vepsäläisiltä lauluja tai runoja, ei ole olemassa tietoa. Niemi (1898) on koonnut A. J. Sjögrenin kansanrunokokoelman mutta näissä ei esiinny vepsäläisiä runoja tai lauluja. Sjögrenin merkitys vepsäläisten tutkimisen kannalta onkin etupäässä se, että hän sai muiden tutkijoiden, ”oppineiden ja sivistyneen yleisön huomion tšuudilaisiin kansanheimoihin ja ennen kaikkea omissa maanmiehissään herättänyt vilkkaampaa mielenkiintoa ja halua kansakunnan kieltä, tapoja ja muinaisuutta kohtaan sekä omalla esimerkillään innostanut toisia astumaan hänen jälkiään” (Sjögren 1955: 139).

Lönnrotin Vepsän-matka

Lönnrotin⁵ Vepsän-matka kuului osana hänen vuosina 1841–1842 tekemäänsä toiseen suurretkeen, joka varsinaisesti oli hänen kymmenes tutkimusmatkansa. Retken tarkoituksena oli tehdä suomen sukukielten tutkimusta. Koko retken kokonaispituus oli useita tuhansia kilometrejä.

Tutkimusryhmä, johon kuului Lönnrotin lisäksi M. A. Castrén, matkasi aluksi Norjan Lappiin Karasjoelle ja sieltä Venäjän puolelle Kuolaan. Kuolasta retkeläiset

3 Suomeksi Valkeajärvi, joka sijaitsee nykyisen Vologdan alueella.

4 *Tšuudi* tai *tšuhari* (joskus myös *čud*) on venäläisten käyttämä nimitys lähinnä kaikille ns. muukalaisille eli ei-venäläisille. Joskus termiä kuulee vieläkin käytettävän. Tarkemmin ottaen voidaan sanoa, että termillä on tarkoitettu lähinnä itämerensuomalaisia kansoja. Riho Grünthal (1997: 171) näkee, että *tšuudi* on luonteeltaan enemmän antonyyminen negaation kautta rajaava kuin maantieteellisesti tai kielellisesti määrittävä ja usein täten melko väljä etnonyymi. Termin käytöstä löytyy melko hyvin tietoa Riho Grünthalin (1997) kirjasta *Liivistä liiviin – Itämerensuomalaiset etnonyymit*.

5 Elias Lönnrot 1802–1884 oli mm. *Kalevalan* ja *Kantelettaren* luoja sekä Helsingin yliopiston suomen kielen professori 1854–1862.

menivät Vienan Kemin kautta Arkangeliin, jossa Lönnrotin ja Castrénin tiet erosivat. Syynä oli se, että Lönnrotin mielenkiinto lopahti tyystin samojedin kieleen, huoma-
tessaan heidän olevan jo hyvinkin venäläistyneitä. Myös sukulaisuus suomen kanssa
oli hänen mielestään vähäistä, eikä "maksaa vaivaa suomen vuoksi sitä kieltä tutkia"
(Lönnrot 1902: 129). Osaltaan myös tämän takia Lönnrot odotti paljon vepsäläisiltä,
"joiden kielestä minulla on odotettavissa paljon suurempi voitto suomen kieliopille ja
sanakirjalle" (Lönnrot 1902: 130). Lönnrotin tarkoituksena oli käyttää vepsän kieltä
apuna suomen kielen kehittämisessä.

Lönnrot oli saanut Sjögreniltä tietoja vepsäläisten asuinalueista (Lönnrot 1902:
118), joten matkareitti oli selvä. Vihdoin 1842 elokuussa Lönnrot tapasi ensimmäiset
jo puoliksi venäläistyneet vepsäläiset Isaievan volostissa, jossa kuitenkin osoittautui,
että lapsetkin keskenään "puhuvat enemmän venettä kuin vepsää" (Lönnrot 1902:
197). Hän oli hyvin murtunut huomattaessaan vepsän kielen jo osittain kokonaan kadon-
neen näistä itäisen Vepsän kylistä: "mikä minun mielelleni tuntuisi lamauttavammalta
ja raskaammalta kuin kielen häviäminen tai täydellinen unohtuminen toisen kielen
takia" (Lönnrot 1902: 197).

Lönnrot huomasi, että vaikka vepsän kielessä useat sanat olivatkin jo venäläi-
siltä lainattuja, oli kieliopillinen muoto hieman paremmin säilynyt. Tätä hän kuvasi
vertauskuvallisesti seuraavasti "niin kuin taulun puitteet kauimmin vastustavat kato-
avaisuutta ja kuin luuranko jää jäljelle kaiken lihan kadottua". (Lönnrot 1902: 199)
Tämä oli myös yksi perustelu sille, miksi Lönnrot halusi ottaa vepsän kielessä olevan
inkoatiivimuodon suomen kieleen. Hän perusteli tätä vielä sillä, että suomessakin oli
joskus ollut sellainen.

Vuonna 1853 Lönnrot sai valmiiksi Vepsän matkansa aineiston pohjalta väitöskir-
jan vepsän kielestä. Väitöskirjan otsikko on nykypäivän tutkimusten valossa hiukan
kyseenalainen: "Om det nord-tschudiska språket", sillä tšuudi-sanana on katsottu
merkitsevän yleisesti ei-venäläistä, ja että se olisi ollut yleisnimitys itämerensuo-
malaisista. Myös Lönnrotin jälkeen matkalle lähteneet tutkijat ottivat kantaa tšuudi-
käsitteeseen.

Vepsän-retkellään Lönnrot⁶ ei ehtinyt myöskään kerätä lauluja, sillä sanakirjaa
koskevat tutkimukset veivät kaiken ajan. Hän epäili, että olisi saanut laulujakin, sillä
laulajia oli ollut useampia. (Lönnrot 1902: 230–231)

August Almqvist "Wepsäläisten" mailla

6 Lönnrotista on julkaistu useita teoksia. Hyvä yleisteos, jossa tuodaan esiin myös Lönnrotin suhde musiikkiin,
on Pekka Laaksosen ja Ulla Pielan (2002) toimittama *Lönnrotin hengessä 2002*.

August Ahlqvist⁷ oli ensimmäisten suomalaisten tutkijoiden joukossa tutkimassa suomensukuisia kansoja. Hän oli etupäässä kielitieteilijä, mutta hänen tutkimusmatkoiltaan lähettämillään matkakirjeillä ja myöhemmin julkaistuilla muistelmilla on ollut suuri merkitys muiden kansojen kuvaamisessa. Ahlqvistin matkakertomukset julkaistiin ensi kerran Suomi-kirjasarjassa ja Suomettaressa. Myöhemmin hän kokosi muistelmansa yhteen ja teki niistä kirjan ”Muistelmia matkoilta Wenäjällä vuosina 1854–1858”. (Vesterinen 1986: 13–15.)

Vuonna 1855 Ahlqvist kävi vepsäläisten luona, tarkoituksenaan tutkia heidän kieltään. Matkaltaan keräämänsä aineiston pohjalta hän teki vuonna 1859 tutkielman ”Anteckningar I Nordtschudiskan” (Ahlqvist 1859). Teoksessaan hän tuo esiin mm. ves-kansan yhteyden vepsäläisiin, ja hän ehdottaa, että näitä tšuudeja alettaisiin kutsua vepsäläisiksi.

Ahlqvistin matkamuistelmat ovat mielenkiintoista luettavaa, ja hän tuo niissä hyvin elävästi esiin kokemuksiaan ja havaintojaan ihmisten jokapäiväisestä elämästä. Myös musiikkiperinteestä löytyy mainintoja. Mm. vieraillessaan Soutujärvellä⁸ Ahlqvist kuvaa muistelmissaan sitä, kuinka hän ei saanut kerättyä lyydinkielisiä⁹ lauluja ollenkaan. Syy tähän oli se, että niitä ei yksinkertaisesti ollut.

Rahvas täällä vaan ’pajattaa’ kyllä sekä pyhänä että arkena, sekä työssä että jouten, vaan laulut ovat venäjän-kielisiä, elikkä pikemmin samanlaista venäjätä kuin ruotsin kieli on meillä esim. laulussa: hyökä perho, juuppa taala j.n.e., sillä laulajista eivät puoletkaan ymmärrä venäjän kielestä muuta kuin tavallisimmat joka-päiväiset puheet, eivätkä voi selittää, mitä laulussa laulavat. (Ahlqvist 1859: 88.)

Ahlqvistin mukaan niin miehet kuin naisetkin kertoivat lauluja laulettun jo kauan pelkästään venäjäksi. Hän kuitenkin lisää, ettei venäläisyys täällä ”ole saanut paljon suurempaa voittoa kansasta kuin esim. vähää pohjoisempana elävissä Karjalaisissa, ja näiden seassa kaikuu vielä Kalevalan runo”. Koska vepsäläisiltä ei näy löytyvän jälkiä kalevalaisesta runoudesta, esittää Ahlqvist, että ”tästä voi päätätä, että Lüüdiköillä oma-kielistä laulua ei ole ollut koskaan, ja kielen rakennuskin on senkaltainen, että sitä ei voi eikä ole voitu käyttää runoksi”. (Ahlqvist 1859: 88)

Muistelmissaan Ahlqvist kuvaa Ojatti-joen vepsäläisten laulutottumuksia, jossa

7 August Engelbrekt Ahlqvist syntyi Kuopiossa 1826. Hän tuli suomen kielen professoriksi yliopistoon Lönnrotin jälkeen 1863. Ahlqvist kuoli 1889.

8 Soutujärvellä Ahlqvist tarkoittaa Soutjärveä, vepsäksi Šoutarv, joka sijaitsee Pohjois-Vepsässä. Ahlqvist on käyttänyt monista paikannimistä varsin omaperäisiä nimityksiä, kuten Petroskoista, josta hän käytti nimitystä Sawodoi.

9 Vaikka Ahlqvist puhuu tässä lyydinkielestä voi hän tarkoittaa joko vepsäläisiä tai lyydiläisiä. Pohjoisvepsässä on ollut nimittäin tapana sanoa niistä, jotka puhuvat vepsää, että he pagisevat l’üid’iks. ’lyydiksi’ eli ’lyydiksi’. Nimitys yhdistää vepsäläiset Aunuksen karjalaisiin. (Setälä ja Väisänen 1928: 102, ks. myös vepsäläisten itsestään käyttämistä nimityksistä Grünthal 1997: 98). Turusen mielestä Ahlqvist käytti lyydi-termiä liiankin vapaasti välillä sekoittaen vepsät ja lyydit. (Turunen 1977: 238–239).

Sama oli niistä yleinen lause Ojatillakin, nim. että laulettu on iki-muistoisista ajoista venäjäksi ja että lauluja ei ole koskaan löytynyt vepsäksi. [--] Sana-laskuja ja arvoituksia löytyy sitä vastaan Wepsäläisiltäkin, ja niiden muoto todistaa, että niitä ei ole naapureilta lainattu. (Ahlqvist 1859: 107.)

On toisaalta ihmeellistä, ettei Ahlqvist saanut kuulla vepsänkielisiä lauluja vaikka monet muut tutkijat hänen jälkeensä keräsivät niitä. Ehkä häntä ei kiinnostanut tarpeeksi koko asia, sillä olihan hän kuitenkin pääasiassa kielentutkija. Turusen (1977: 242) mielestä yksi syy on ollut se, että Ahlqvistille kelpasi vain kalevalainen runo. Ilmari Vesterinen (1986: 12–15) kirjoittaa Ahlqvistin matkamuistelmien esipuheessa, että vaikka Ahlqvistin ansioiksi voidaan katsoa monia asioita, on hänen antamansa ihmisten kuva toisinaan liian kapoinen. Vesterinen kuvaa myös Ahlqvistin luonnetta levottomaksi ja tämä toisaalta sopii hyvin taustoittamaan sitä, miksi jotkut hänen antamansa kuvaukset ovat sellaisia kuin ovat.

Ahlqvistin luonne ja toisaalta kiinnostus kieleen ovat varmasti myös vaikuttaneet siihen, mitä hän kentältä sai kerättyä. Hyvä esimerkki tästä on kuvaus, jossa hän kertoo matkastaan Wiipurin läänissä. Hän kuvaa ensin sitä, kuinka lauluja ei löydy vaikka kuinka etsisi. Kun lauluja lopulta löytyy, osoittautuukin, että rahvas siellä vain sammuttaa lauluhimonsa

niinkutsutuilla lenkki-virsillä eli lenkkilöillä (jotka ovat yhtä kuin arkki-veisut muualla Suomessa), eli laulavat he niiden tapaan loppu-myötäisyyksillä koristettuja mitättömiä renkutuksia, joita näiltä seuduin saisi tukulta, ken niitä viitsisi kerätä. (Ahlqvist 1859: 41.)

Myöhemmin hän kertoo syynkin siihen, miksei tällaisia renkutuksia viitsi kerätä, sillä ”laulannot eli nuotit ovat hirmuisen rumia” (Ahlqvist 1859: 42).

Ahlqvist toimitti vuosien 1871–1875 Kieletär-nimistä lehteä. Näissä ilmestyi mm. Arvid Genetzin¹⁰ kirjoittama artikkeli ”Wepsän pohjoiset etujoukot” osat I ja II (Genetz 1872, 1873). Genetzin artikkeli perustui hänen vuonna 1871 tekemäänsä lyhyehköön tutkimusmatkaan vepsäläis- ja lyydiläisalueille. Artikkelissaan hän luettelee mm. vepsäläisten ja lyydiläisten asuinalueita, mutta pääasiassa hän keskittyy lyydin kielen kieliopilliseen tarkasteluun.

Samaisessa Kielettäressä Ahlqvist (1872: 33–59) esittää omia näkemyksiään runon alkusoinnun alkuperäisyydestä. Lisäksi hän pohtii sitä, miksei esimerkiksi vepsäläisillä ole säännöllistä laulua. Tämä johtuu hänen mielestään siitä, ettei hämäläis-sukuisilta Wepsäläisiltä löydy runoa. (Ahlqvist 1872: 34–36.)

Vuoden 1873 Kielettäressä on unkarilaisen Paavali Hunfalvyn (1873) artikkeli ”Lisää alkusoinnun suomalais-ugrilaisesta alkuperäisyydestä”, jossa hän arvostelee Ahlqvistin näkemyksiä alkusoinnun teorioista ja väitteistä, joiden mukaan alkusoin-

10 Arvid Genetz (1848–1915) toimi mm. suomalais-ugrilaisen kielentutkimuksen professorina 1891–1893 ja senaattorina 1901–1905 sekä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran esimiehenä. Hän oli myös runonkerääjä.

tu olisi kulkeutunut Skandinavian kautta Suomeen ja sieltä Karjalaan. Hunfalvyn mielestä skandinavialaiset eivät voi olla tämän muodon juurena. Hänen mielestään Ahlqvistin väittämät ylipäänsä ovat perusteettomia ja vaativat paljon enemmän tietoa. (Hunfalvyn 1873: 33–38).

D. E. D. Europaeus ja wessiläiset

D. E. D. Europaeus¹¹ ei ollut vain kielitieteilijä vaan myös kansarunouden kerääjä ja lehtimies. Europaeukseen on suhtauduttu hyvin eri tavoin eri aikoina (ks. esim. Kuusi, Laaksonen ja Timonen 1988).

Europaeus kirjoitti kokemuksistaan matkakertomuksissaan, jotka ilmestyivät alunperin Suomettaressa vuonna 1847. Myöhemmin Niemi (1903) on koonnut Europaeuksen matkakertomukset yhdeksi teokseksi D. E. D. Europaeuksen kirjeitä ja matkakertomuksia, johon on myös koottu Europaeuksen lähettämiä kirjeitä mm. Lönnrotille. Kertomuksissaan Basilier tuo esiin myös vepsän kielen suhteen suomen kieleen, koska ”Wepsän kielessä näkyy kielemme luonto alkuperäisessä säännöllisyydessänsä”. (Niemi 1903: 74.)

Yleisesti luultiin, että Niemen (1903) teos sisälsi kaikki Europaeuksen kirjeet mutta myöhemmin tämä osoittautui vääräksi (Timonen 1988: 204). Puuttuvat kirjeet julkaistiin myöhemmin Kalevalaseuran vuosikirjassa (1988) No. 67 otsikolla ”D. E. D. Europaeus – Suurmies vai kummajainen”. Samaisessa kirjassa on julkaistu useampia ennen julkaisemattomia Europaeuksen artikkeleita.

Europaeuksen matkakertomuksista ei aina selviä se, missä kylissä hän tarkkaan ottaen kävi. Niemen (1903: 74) kokoamassa julkaisussa Europaeus mainitsee, että hän olisi ollut Peloilan kylässä, josta venäläiset käyttivät nimitystä ”Peluschi”. SKS:n julkaisussa (Kuusi ym. 1988: 8) – mainitaan Europaeuksen käyneen Etelä–Vepsässä, mutta todennäköisesti hän oli kuitenkin Petsoilan kylässä (vepsäksi Pecoil’, ven. Pelduši), joka kuuluu Keski–Vepsään. (Ks. esim. Saressalo 2005: 21.)

Europaeus suunnitteli matkaa vepsäläisten luokse ensimmäisen kerran vuonna 1845 ollessaan Derevänoin kylässä, joka oli Petroskoista 70 virstan päässä. Se, missä kyseinen kylä tarkalleen ottaen oli, ei selviä kirjoituksesta. Hän kuitenkin muutti suunnitelmia, koska kuuli eräältä mieheltä, että Lönnrot oli jo ollut vepsäläisten luona. Myöhemmin tavatessaan Lönnrotin tämä olikin kertonut hänelle ”ettei hän viipynyt-kään Wepsäläisien, vaan Tschuudilaisten luona” (Niemi 1903: 2). Myöhemmin kuitenkin on todettu, että Lönnrot oli ollut juuri vepsäläisten luona, sillä tšuudi tarkoitti tässä tapauksessa vepsäläisiä.

11 David Emanuel Daniel Europaeus 1820–1884 oli kansarunouden kerääjä ja kielentutkija, joka aloitti runonkeruun Lönnrotin apulaisena 1845. Hän teki 1845–1854 kuusi runonkeruumatkaa Suomen ja Venäjän Karjalaan sekä Inkerinmaalle ja Tverin Karjalaan.

Europaeus tuo mielenkiintoisen oletuksen esiin kirjeessään Reinholmille (Niemi 1903: 83). Tässä hän epäilee, että ”ne Bieloserosta länteen päin vielä jäl’ille jääneet Tšuudilaiset varmaankin ovat samaa kansaa kuin ne, jotka ennen asuivat myöskin etelään ja itään Bieloserosta ja kukaties ovat vanhoja Wessiläisiä”. (Niemi 1903: 104) Toisin sanoen Europaeus nosti esiin ajatuksen siitä, että pohjoisvepsäläiset olisivat mahdollisesti samaa kansaa kuin etelä- ja keskivepsäläiset. Tässä Bielosero tarkoittaa Valkeajärveä, josta hän myöhemmin käyttää tätä nimeä mm. kirjeessään Lönnrotille vuonna 1848 (Niemi 1903: 104).

Europaeus suunnitteli menevänsä uudestaan wessien luokse 1848, joka tulee ilmi hänen Lönnrotille lähettämässään kirjeessään. Myöhemmin kirjoittaessaan Sjögrenille hän muuttaa suunnitelmiaan, koska töitä on paljon. (Niemi 1903: 104) Vaikka alkuun näytti siltä, että Europaeus olisi ollut kovinkin innokas tutkimaan vepsäläisiä (esim. Timonen 1988: 206, 212), lopahti hänen mielenkiintonsa nopeasti. Tähän on saattanut olla syynä se, että Lönnrot, jonka oppilaana hän oli ollut, tutki myös vepsäläisiä.

Hj. Basilier Isaijevan volostissa

Hj. Basilier¹² teki tutkimusmatkan Äänisen itäpuolelle vuonna 1887 Isaijevan volostiin, jossa asui tuolloin pieni ryhmä vepsäläisiä. Matkaa varten hän oli saanut Suomalais-Ugrilaiselta seuralta stipendin. (Basilier 1890: 53.)

Basilier kirjoitti matkastaan artikkelin – Vepsäläiset Isaijevan volostissa – Suomalais-Ugrilaisen seuran vuosikirjaan. Artikkelin kattaa hyvin laajasti yleistä tietoa alueen vepsäläisistä kuvaten heidän asuintapojaan, lukumääriä, kylien nimiä, rakennuksia, elinkeinoja jne.

Kuvattessaan vepsäläisiä Basilier tuo esiin vepsäläisten venäläistymisen, jonka hän liittyy melkein joka asiaan. Esimerkiksi kielellisesti ”Vepsäläiset näillä tienoin ovat kielinensä päivinensä venäläisyyteen vajoamaisillaan.[--] Ja vanhempi polvikin oli niin jo venäjään tottunut, että ani harva pysty vepsän kielellä pitempään venäjään turvautumatta.” (Basilier 1890: 61.) Basilier manitsee myös, kuinka kylien nimet ovat usein muuttuneet venäläiseen suuntaan tai kokonaan venäläisiksi (Basilier 1890: 55). Myös rakennukset ja niiden sijoittaminen on tehty venäläiseen tapaan (Basilier 1890: 58).

Basilierin mukaan vepsäläisten elinkeino on suomalaisille kansoille tyypillistä maanviljelyä, joka edellyttää sitkeää ja kärsivällistä luonnetta. Toisena elinkeinona hän mainitsee huopikkaiden teon, joka kuuluu pääasiassa miehille. Miehet käyvät

12 Hjalmar Wladimir Basilier syntyi vuonna 1857 ja kuoli 1927. Hänestä ei löydy kovinkaan paljon mitään tietoja. Tämä johtuu mahdollisesti siitä, että hän on julkaissut hyvin vähän kirjoituksia ja näistä yleensä mainitaan vain ”Vepsäläiset Isaijevan volostissa”, jota käsittelem tässä. Hänen tiedetään tehneen runonkeruumatkoja mm. Itä-Suomessa, joista osa on julkaistu J. Krohnin toimittamassa ”Kalevalan toisinnot” –kirjassa. Runonkeruun lisäksi hän teki paljon tutkimusta mm. koulujen hyväksi ja hänen kerrotaan olleen Karjalan kansanopetuksen innokas edistäjä (Teräs vuori 1946: 13-14, Iso tietosanakirja 1931: 1206).

myymässä huopikkaita kylien ulkopuolella, ja he viipyvät joskus hyvinkin pitkään myyntimatkoillaan. Basilier arveli, että miesten työssäkäynti kylien ulkopuolella on ollut syy siihen, miksi vepsän kieltä ylipäänsä edelleen puhutaan. Sitä vastoin vepsäläiset naiset toimivat hänen mielestään aivan päinvastoin kuin naiset yleensä. Tavallisesti naiset ”kätkevät esi-isiltä jääneet perinnöt! Niin taitaa olla, vaan täällä vaimonpuolet ovat vielä enemmän kuin miehet unhottaneet äidinkieltensä.” (Basilier 1890: 61–62.)

Basilier (1890: 40–45) esittää artikkelissaan myös kiivaasta kritiikkiä Sjögreniä kohtaan, joka hänen mielestään ei uskalla myöntää vepsäläisten olevan ves-kansan sukulaisia. Basilierin mielestä vepsät ovat kronikassa mainittu ves-kansa, kuten Ahlqvist on esittänyt, eikä heitä tästä syystä pitäisi kutsua tšuudeiksi. Väitteensä tueksi hän esittää kolme ”todistusta”. Ensinnäkin Ojatti-joen paikannimet, jotka ovat suomiperäisiä, kertovat siitä, että seuduilla on jo kauan asunut suomensukuinen kansa. Toinen todiste liittyy venäläisten tapaan karsia muiden kansojen kieltä. Tällä tavalla mm. vepsästä on tullut ves.¹³ Kolmas todistus liittyy Nestorin kronikkaan, jota Basilierin mukaan Sjögren tulkitsee väärin. Sjögrenin mielestä ves-termin katoaminen on tarkoittanut mahdollisesti sitä, että ves-kansa olisi venäläistynyt. Basilier on kuitenkin sitä mieltä, että ”mitenkä ja milloinka juuri nämät [vepsät] olisivat noin ihmeellisesti kokonaan tietämättömiin hävinneet!”. Hänen mielestään ves-kansan nimitys on vain vaihtunut Valgedjärveläisiksi.

Basilierin mukaan vepsäläisillä ei ole minkäänlaista omaa kansanperinnettä, muistoja tai tarinoita vanhoilta ajoilta. Tähän on syynsä, sillä

Vepsäläisillä tätä tämmöistä luovaa mielikuvitusta ei näytä olevan. Ennen ovat jo kielentutkijat ja runonkerääjät tuoneet tiedon, että Vepsänkielistä runoutta ei ole ja Ahlqvistin arvelun mukaan sitä ei ole ollutkaan. Samaa vakuuttivat Isaijevan Vepsäläisetkin. Omituisuutena mainitsi muudan mies kerran kuululleensa Äänisen tuolla puolen Vepsäläisen laulun, jonka alusta hän muisti seuraavat säkeet:

Nitin, nitin heinäisen,
Heinän andoin lehmäle,
Lehmäd andoin vajale. (Basilier 1890: 69–70.)

Basilierin artikkelin loppuosa koostuu vepsän kieleen keskittyneestä osiosta, jossa on sanaluettelo ja näytteitä vepsän kielestä. Kielennäytteiksi hän on kuitenkin löytänyt kaksi tarinaa, vaikka juuri edellä hän kirjoittaa, ettei vepsäläisillä ole minkäänlaista kansanperinnettä.

Basilierin kirjoituksesta tulee esiin se, että varsinkin suomalaisilla kielentutkijoilla on ollut suuria odotuksia vepsäläisistä. Kulttuurin erilaisuus toisin sanoen ei-suomalaisuus ja toisaalta taas venäläisyys kuitenkin vie tutkijoiden mielenkiinnon hyvin pian. Mm. näin Basilier kuvaa matkansa vaiheita ajaessaan Vyitegrasta Beresinkan

13 ves on venäläinen muoto sanasta veps. Venäjän kielessä ei esiinny konsonanttihdistelmää ps, minkä takia veps-käsité ei ole kieleen asettunut (Saressalo 2005: 16).

kylään päin, jossa ”ei ensi silmäyksellä mikään niin sanoakseni suomalaisuus pistänyt silmiini” (Basilier 1890: 65).

E. N. Setälän ensimmäinen Vepsän-matka

Setälä sai valmiiksi tohtorin väitöskirjansa vuonna 1886 ollessaan vasta 22-vuotias. Hänen seuraaviin suunnitelmiinsa kuului mm. yhteissuomalaisen äännehistorian kirjoittaminen. Noihin aikoihin suomen lähisukukielten tutkimus oli kuitenkin vasta aluillaan ja varsinaista tutkimusmateriaalia ei juuri ollut. Tästä syystä monen kielentutkijan, niin myös Setälän, oli lähdettävä itse hankkimaan aineistoa. (Virtaranta 1983: 181) Kuten monet tuon ajan kielentutkijat (esim. Lönnrot ja Ahlqvist), myös Setälä oli sitä mieltä, että juuri vepsän kielestä voisi olla apua suomen kirjakielen kehittämisessä.

Ensimmäisen Vepsän-matkansa Setälä teki J. H. Kalan kanssa vuonna 1888–1889 Keski- ja Pohjois-Vepsän alueille. Matka kesti kolmisen kuukautta ja se keskeytyi, koska Setälän oli palattava kotimaahan suorittamaan asevelvollisuuttaan. (Tunkelo 1951:III–VI) Vepsän-matkan anti oli silti varsin runsas ja lähes koko aineisto on myöhemmin julkaistu Näytteitä äänis- ja keskivepsän murteista –kirjana. Kirjan ovat julkaisseet E. A. Tunkelo ja Reino Peltola 1951.

Valitettavasti Setälän työskentelytapaan ei kuulunut ylimääräisten muistiinpanojen tai päiväkirjojen teko, joten matkan eri vaiheista, haastateltavista jne. ei ole juuri mitään taustatietoja olemassa. Setälän aineistossa on runsaasti myös lauluja, mutta niistäkään ei ole minkäänlaisia tietoja esimerkiksi, missä tilaisuuksissa niitä on laulettu, ovatko ne olleet iloisia tai surullisia jne.

Lauri Posti on myöhemmin julkaissut Setälän kenttämатkoiltaan Antti Jalavalle lähettämiä kirjeitä. Näissäkään ei ole sen kummemmin tietoa Setälän työskentelytapoista. Mielenkiintoinen on kuitenkin Setälän huomautus Jalavalle, jossa hän kuvaa huomioitaan Vepsän matkansa aineiston sisällöstä:

On nimittäin saatu hyvänlainen joukko satuja, kertomuksia tavoista, muutamia loihtuja, arvoituksia ja vieläpä laulun päitäkin – kaikki tämä tosin useinkin sisällykseltään vähänarvoista, mutta kuitenkin tähän asti julkaistujen kielennäytteiden vähyyden vuoksi varsin tärkeitä. (Posti 1964: 54)

Setälä suhtautui vepsän aineistoonsa siis puhtaasti kielitieteellisesti, eikä hän nähnyt kielennäytteinä tallennettuina kertomuksissa juuri muuta arvoa. Se, mitä Setälä tarkoitti kirjeessään ”vähäarvoisella”, viittaa todennäköisesti siihen, että vepsästä ei ollut löytynyt merkkejä kalevalaisesta runoudesta tai lauluista.

Näytteitä äänis- ja keskivepsän murteista –kirjan aineistoluettelon mukaan ensimmäiseltä matkalta kertyi runoja, lauluja ja hokuja 136, satuja ja tarinoita 109, itkuja 23, loitsuja 12, arvoituksia 135, tapain kuvauksia 7, pellavien muokkauksen kuva-

uksia 1, metsästysmuistelmia 2. Huomioitavaa tässä on se, että melkein kolmannes aineistosta liittyy musiikkiin ja toisaalta satuja ja tarinoitakin on yli 100 kappaletta. Kansanperinnettä siis löytyi vaikka aikaisempien tutkijoiden näkemys oli hyvinkin päinvastainen.

E. N. Setälän ja A. O. Väisäsen Vepsän-matka

Pian ensimmäisen Vepsän-matkansa jälkeen Setälä alkoi suunnitella toista Vepsän-matkaa täydentääkseen aikaisemman matkansa sanastoa. Tarkoituksena oli suunnata matka kohti Etelä-Vepsää, jossa hän ei ollut vielä käynyt. Setälä ei tiettävästi osannut kovin hyvin venäjää, joten hän tarvitsi jonkun kielitaitoisen apulaisekseen. Hän oli sattumalta tutustunut A. O. Väisäseen vuonna 1912 ja tiesi tämän hallitsevan venäjän kielen. Niinpä hän pyysi Väisästä matkakumppanikseen, ”adjutantikseen, juuri siinä mielessä, että auttaisin häntä kielellisesti vaikeuksissa, joita tietysti on, kun kansan kanssa joutuu tekemisiin”. (Väisänen 1969: 273)

Väisänen on kirjoittanut kenttämuistiinpanoihinsa, että hänet olisi lähetetty matkalle tutkimaan ja tallentamaan vepsäläisten musiikkia. Pertti Virtarannan tekemässä haastattelussa Setälällä ja Väisäsellä näyttää olleenkin selvä työnjako: ”minulla oli oma työni, nimittäin laulujen kerääminen parlografin¹⁴” (Väisänen 1969: 284). Toisaalta juuri tässä mielessä Väisänen oli Setälälle arvokas matkakumppani, sillä hän hallitsi parlografin käytön. Lisäksi Väisänen oli tunnetusti ahkera ja hyvä valokuvaaja.

Setälän toinen Vepsän-matka on huomattavasti paremmin dokumentoitu kuin hänen ensimmäinen matkansa. Tämä on pääasiassa Väisäsen aikaansaannosta. Lisäksi Väisänen kirjoitti Vepsän- matkansa pohjalta Uuteen Suomettareen viisisosaisen matkakuvauelman, jotka julkaistiin neljässä osassa ”Vepsän mailla” –nimisinä alakerta-artikkeleina marras- ja joulukuussa 1916. Artikkeleista on säilynyt myös käsinkirjoitetut versiot, jotka olen silmämääräisesti käynyt läpi ja verrannut niitä julkaistuihin versioihin. Maininnan arvoisia eroja ei juurikaan löytynyt.

”Vepsän mailla” -matkakertomuksen ensimmäinen osa (Väisänen 1916a: 7) etenee kronologisesti ja se keskittyy vaarallisena pidetyn matkan eri vaiheiden kuvaamiseen. Väisänen kertoo taustatietoja vepsäläisistä, kuten ketkä heitä olivat aikaisemmin tutkineet. Tässä hän mainitsee suomalaisista Lönnrotin, Alhqvistin, Basilierin, Europaeuksen, Beikelin ja Setälän. Venäläisistä tutkijoista hän kirjoittaa, että ”heitä on ollut vain pari Kolmogorov ja Podvysotskii, edellinen kaikista muista poikkeavassa tarkoituksessa, nim. antropologisessa” (Väisänen 1916a: 7). Matkan ensimmäisten vepsäläisten tapaaminen alkaa jo aikaisemmilta tutkijoilta tutulla kommentilla, jossa todetaan vepsäläisten puhuvan nykyään enimmäkseen vain venäjää.

14 Parlografi on edeltäjänsä fonogrammin tapaan vahalieriö, jolle ääni kaiverretaan neulan avulla.

Tarinan toisessa osassa (Väisänen 1916b: 4) tutkimusmatkajat ovat saapuneet etelävepsäläiseen Arskahtin kylään, joka oli ”oikea vepsäläinen kylä”. Varsinainen keruutyö saattoi siis alkaa mutta jälleen matkajat saavat kuulla tutun lauseen, jossa valitetaan sitä, ettei lauluja ole, ”sillä venäläiset ovat käytännössä.” Väisänen tekniikalla ”kuitenkin alkoi edellisiäkin lopulta herua. Oli huomattava heti, että nämä ovat venäläisten bajatuksien selviä sukulaisia, jolleivät suoranaisia käännöksiä. Venäjäksi muuttivatkin tytöt mielellään laulunsa, [--]. Laulujen aiheet kertoivat ”nykyisestä sodasta kirottuine ’germatsoineen’. Vanhemmat naiset muistivat sentään joitakuita aito vepsäläisiä runoja ja itkuvirsiä [--].” (Väisänen 1916b: 4)

Ihmiset suhtautuivat Arskahtissa Väisäseen ja Setälään epäillen. Heillä oli vaikeuksia saada kielenoppaita ja laulajia vaikka he tarjosivat rahaa palkaksi näytteistä. Väisänen kirjoittaa, että heidän kokemuksensa ei ollut kuitenkaan mitään sen rinnalla, mitä venäläinen antropologi Kolmogorov oli saanut kokea kymmenen vuotta sitten käydessään samassa kylässä. Kolmogorov oli mittailut ihmisten ruumiinosia ja valokuvannut heitä. Tästä oli lähtenyt huhu liikkeelle, jonka mukaan kuvissa näkyvät ihmiset ammuttaisiin myöhemmin. Huhun takia Väisänen ja Setälä varoivat kyselemästä ihmisten lukumääriä, eivätkä he voineet käyttää kameraa. (Väisänen 1916b: 4)

Kolmannessa osassa matka jatkuu syvemmälle vepsäläisalueelle ja matkalaiset tapaavat ihmisiä, jotka eivät osaa kunnolla venäjää. Tšaiglan kylässä Väisäseen ja Setälään suhtauduttiin aluksi hyvin varovaisesti. Heitä luultiin ensin saksalaisiksi mutta sitten tilanne rauhoittui heidän esittäessään paperinsa. Tästä seurasi kuitenkin uusi väärinymmärrys, sillä Setälän papereissa luki tohtori. Heitä luultiin lääkäreiksi, ja kyläläiset alkoivat pyytää apua lähes kaikenlaiseen vaivaan. Toinen ”sivutoimi”, jota he tekivät liittyi enemmän filosofian ja kielitieteen alaan. Naiset suhtautuivat heidän työhönsä ”positiivisemmin kuin miehet”. He ajattelivat, että ”jos vieraat tosiaan ovatkin saksalaisia niin tottapa osaavat kirjoittaa kieltänsä. Ja ne heistä, joilla syytä oli, tulivat kortit kädessä ja pyysivät meitä kirjoittamaan osoitteita läheisillensä sotavankileireihin”. Maksuksi Väisänen ja Setälä ottivat ”kananmunien tai laulujen ja itkuvirsien muodossa”. (Väisänen 1916c: 4.) Edellisestä löytyykin vastaus siihen, miksi aineistossa on ollut niin paljon naisia haastateltavina.

Matkakertomuksen neljännessä osassa matkajat ovat Korvoilan kylässä. Väisänen kirjoittaa, että he olivat aikaisemmin matkansa aikana kyselleet soittimista varsinkin kanteleesta mutta turhaan. Korvoilasta sitä vastoin löytyi kaksi kanteletta ja myös soittajia (”vääntäjiä”). Väisänen (1916d: 6–7) mukaan vepsäläiset eivät tunteneet kantelesanaa vaan he sanoivat ”vändab tribun’ikha” eli vapaasti suomeksi käännettynä soittaa kannelta. Väisänen tapasi myös Annoo-neidon, joka esitti hänelle matkakitkuvirren, jonka Väisänen on kääntänyt suomeksi artikkeliinsa. Syyksi Annoo-neidon lauluihin Väisänen epäili kylissä vallitsevaa sulhaspulaa. (Väisänen 1916d: 6–7)

Viimeisessä eli viidennessä osassa Väisänen ja Setälä saapuvat Nurgoilan kylään, jossa valmistellaan besedoja eli kyläjuhlaa. Heihin suhtaudutaan aluksi ystävällisesti

mutta sitten alkaa sama epäily, johon he ovat muissakin kylissä törmänneet. Lopulta heihin uskotaan ja ansio kuuluu eräälle Ivan Galashille¹⁵, joka on kierrellyt maailmaa ja ottanut osaa mm. Japanin sotaan. Lisäksi Galashi laulaa parlografiin mm. harvinaisen itkuvirren, jota naiset tavallisesti esittävät. Väisänen on ollut tästä siinä määrin innostunut, että hän on kääntänyt osan laulusta suomeksi.

Mitäpä sinä, veliseni, et sinä ole ollut sodassa. Minutpa tarkasteltiin ja ajettiin, minä näet olin jo sodassa. Nyt minut jo kolmanne kerran ajetaan. Niin tulemme me ja kiroton germantsan tapamme, niin näet häntä pistimillä puskemme; ja sitten me palaamme kotiin. (Väisänen 1916e: 6.)

Matkakertomuksen lopussa Väisänen kuvaa vielä samantapaisia vastoinkäymisiä, jotka johtuvat kyläläisten epäluuloisuudesta. Lopuksi Väisänen luettelee kyliä, joissa he matkan viimeisinä päivinä ovat käyneet. Näitä ovat Vilhala, Korbla, Enarv' Alazasg'. Matkakertomuksien viimeinen osa päättyy Väisänen kuvaukseen siitä, kuinka vepsäläiset tulevat vielä jonain päivänä häviämään.

Olimme näin tulleet venäläisen asutusrenkaan sisäpuolelle. Vuosi vuodelta se huomaamatta laajenee, jäytän kalvavan taudin tavoin yhtä niveltä sukukansojemme ketjusta, Vepsän kansan, kunnes sitä, jollei vuosisadan niin ehkä toisen kuluttua ei ole olemassa. (Väisänen 1916e: 6.)

Vepsän-matkan aineisto

E. N. Setälän ja A. O. Väisänen tekemän Vepsän-matkan aineisto on lähes täysin tutkimatta. Väisänen aloitti tutkimustyön heti matkansa jälkeen mutta sitten muut aiheet vetivät enemmän puoleensa. Hän palasi aineiston pariin 60-luvun alussa, nuotintaen siinä olevat laulut ja itkut yhdessä Heikki Laitisen (2002, 2003) kanssa.

Setälän kummankin Vepsän-matkan kirjallinen aineisto siirrettiin 1939 Suomen Valtionarkistoon kuolinpesän selvityksen jälkeen (Tunkelo 1951; V, Halvorsen 2004). Todennäköisesti¹⁶ samalla kertaa sinne siirrettiin myös toisen matkan 48 parlografia. Tämä käy ilmi mm. parlografeista vuonna 1960 tehdyistä nauhakopioista. Yhdet kopiot nauhoista päätyivät Kotimaisten kielten tutkimuskeskukselle.¹⁷ Siitä tehtiinkö nauhoista muita kopioita, ei ole tietoa.

Parlografeja kopioitaessa on kopioija kertonut nauhalle parlografin numeron ja sen, missä kunnossa ne ovat olleet, esimerkiksi: ”42. ja 43. puuttuvat. 44. lieriö on aivan rikki. Siitä ei voi tehdä kopiota”. Kopioijan ilmoituksista saakin hyvän kuvan siitä, missä kunnossa parlografit ovat olleet kopiointivaiheessa. Näistä käy ilmi mm.

15 Ivan Galasin on esittänyt useita lauluja eri parlogrammeihin. Lieriöllä. no. 35:llä on itkuvirsi (Kotus 15494) ”Kut sina minun vikuško”, joka on mahdollisesti Väisänen mainitsema itku.

16 Tästä ei ole tämän tarkempaa tietoa tällä hetkellä olemassa.

17 Käytän jatkossa Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksesta lyhennettä Kotus.

se, että seitsemän leiriötä on jotenkin vioittunut ja niistä on kopioitu vain osa. Täysin murskana on ollut vain kaksi ja kolme parlografia on kokonaan puuttunut.¹⁸

Aina nauhan alussa kopioija on myös kertonut, mitä nauhalle on äänitetty: ”24. Kopionauha E.N. Setälän parlogrammeja, joita säilytetään valtion arkistossa. Jatkoa lipas 255. Lieriö no. kolmekymmentäneljä”. Ilmoituksesta käy hyvin ilmi myös se, kuinka Väisänen nimi on jäänyt aineiston osalta kokonaan pois. Tämä on siinä mielessä ihmeellistä, että ensinnäkin Väisänen on ollut se, joka oli parhaiten aineiston sisällöstä selvillä, sillä hänhän oli sen pääasiassa äänittänytkin. Toiseksi Väisänen oli käynyt aineiston hyvin läpi ja laatinut siitä tarkan selonteon ja sisällysluettelon heti matkan jälkeen. Hän oli myös kirjoittanut mm. laulujen sanat ylös, jotka on koottu Vepsäläinen laulukokoelma –nimiseksi kirjaksi, jota säilytetään SKS:n kansanrunousarkistossa. Siitä, onko Setälä itse koskaan kuunnellut Vepsän-matkan aineistoa, ei ole varmaa tietoa. Tämän selvittäminen on melko työlästä ja ehkä toisaalta turhaa.

Jotain on tapahtunut aineistolle joko kopioinnin yhteydessä tai sitten jo ennen kopiointia, sillä osa kopioidusta materiaalista ei vastaa enää niitä tietoja, jotka Väisänen oli merkinnyt aineistoluetteloon. Väisänen tietojen mukaan parlografien 1 ja 4 pitäisi sisältää pääasiassa lauluja mutta nauhakopiolla on miesääni, joka kertoo kalastamisesta. Kieli kuulostaa suomelta ja on mahdollisesti karjalaa. Neljännellä lieriöllä on lausuntaa suomeksi, ja joku kertoo Aleksanteri II:sta. Musiikintutkijan kannalta huono asia tässä on se, että juuri näissä parlografeissa (no. 1 ja 4) olisi Väisänen tietojen mukaan ollut 18 laulua, 3 runosävelmää ja 2 itkua. Todennäköistä onkin, että alkuperäiset parlografit ovat jääneet kopioimatta ja vahingossa on kopioitu jonkun muun aineiston parlografeja. Koko Setälän aineisto käsittää 112 parlografia. Saattaa olla, että osa lieriöistä on mennyt sekaisin. Tämä vaatii vielä selvittämistä.

Myös toisen Vepsän-matkan aineisto on varsin runsas ja sekin sisältää suurimmaksi osaksi musiikkiin liittyvää aineistoa. Väisänen on tehnyt tarkan selonteon aineiston sisällöstä. Näissä hän on käyttänyt erilaisia merkintöjä: L = laulusävelmä, R = runosävelmä ja I = itkuvirsi. Merkintöjen mukaan koko aineistossa olisi näin ollen ollut 80 laulua, 25 runosävelmää ja 32 itkua. Muita ovat 8 ”kielenn.” (kielennäytteitä), 23 satua, 1 loitsu, 1 kertomus, 1 loru ja 1 puhe. Mainittakoon vielä, että viisi kokonaista lieriötä on yksinomaan merkitty ”kielenn.” -merkinnällä. Lisäksi neljä parlografia sisältää pelkästään huhuiluja ja eri soitinnäytteitä. Kun edellisen luettelon pohjalta tarkastelee aineistoa, ei voi muuta kuin todeta sen olevan hyvinkin musiikkipainotteinen.

Väisänen on matkamuistiinpanoissaan merkinnyt kahdella eri tavalla parlografeja. Ne, joissa merkintä alkaa 0:lla (01–04) sisältävät eri soittimilla soitettuja näytteitä, huhuiluja ja karjankutsuja. Parlografit, joissa hän on käyttänyt 1:stä ylöspäin olevia numeroita, ovat kielennäytteitä ja lauluja. Kirjoittaessaan puhtaaksi kenttämuistiinpa-

18 Selvitin aineiston nykyistä kuntoa yhdessä Risto Blomsterin kanssa vuonna 2004. Lieriöt vaikuttivat hyväkuntoisilta ja kaikki näytti olevan tallessa. Aineistoon ei olekaan kukaan koskenut 1960-luvun jälkeen. Aineisto on tarkoitus siirtää Kansallisarkistosta Kotimaisten kielten tutkimuskeskukseen.

nojaan, Väisänen on muuttanut merkintöjään siten, että parlografit no. 1–44 sisältävät lauluja ja kielennäytteitä ja no. 45–48 sisältävät soittimien, huhuilujen jne. näytteitä. Päädyin tähän tulokseen tarkasteltuani parlografien sisällysluetteloita ja vertaamalla niitä kenttämuistiinpanoihin. Näiden tietojen mukaan parlografien no. 45–48 sisältö vastaa parlografien 01–04 sisältöä. Se, onko näitä parlografeja no. 45–48 koskaan kopioitu kelanauhoille, on epäselvää.

SKS:stä löytyi kaksi Väisäsen äänittämää parlografia, joiden sisällöksi on merkitty vepsäläisiä soitinnäytteitä, huhuiluja ja karjankutsuja. Myös näistä parlografeista on tehty 1960-luvulla nauhakopiot. Edellä mainittujen parlografien ja näiden kopioiden tiedot eivät täsmää sellaisenaan Väisäsen tekemien luokittelujen kanssa. SKS:n parlografien koteloidessa lukee numerot 37 ja 66 mutta Väisäsen Vepsän matkan aineistoluettelossa ei ollut ollenkaan numeroa 67. Kotuksen kopionauhojen parlografista no. 37 tehdyn kopion tiedot täsmäävät Väisäsen aineistoluettelon kanssa. Tutkittuani Väisäsen muistiinpanoja ja SKS:n luetteloa näyttää siltä, että SKS:n numerot on jossain vaiheessa tulkittu väärin ja, että no. 37 onkin Väisäsen parlografi no. 46. ja SKS:n no. 66 tarkoittaa samaa kuin Väisäsen merkintä no. 48.

Kaiken kaikkiaan vuoden 1916 Vepsän matkan aineiston sijoittelu eri laitoksiin kertoo siitä, minkälaisella asenteella koko aineistoon suhtauduttiin. Aineiston sisältö on pääasiassa musiikkiin liittyvää ja varsinaisten kielennäytteiden määrä on suhteellisen pieni. Silti vain neljää parlografia, joissa on soitinnäytteitä, on pidetty selvästi musiikkiin liittyvänä ja ne on tästä syystä poistettu muiden kielennäytteiden joukosta. Toisaalta, jos laulut ja itkut on nähty vain kielennäyteinä, silloin aineiston musiikillinen painoarvo onkin melko pieni. Todennäköistä onkin, että aineistolle ei annettu kovin suurta arvoa musiikillisesti. Esimerkiksi Väisänen itse kirjoittaa artikkelissaan ”Vepsäläinen kantele” (Väisänen 1934: 242), joka perustuu 1916 tehdyn Vepsän matkan aineistoon: ”Sen tieteelliset tulokset, jotka odottavat julkaisemistaan, edustavat luonnollisesti ensi sijassa kielentutkimuksen, huomattavassa määrin myös kansantietouden alaa”. Väisänen ei olisi sanonut näin, jos vepsäläisiltä olisi löytynyt kalevalamittaista runolaulua. Uskon, että juuri tämä on ollut yhtenä syynä siihen, että koko aineisto on jäänyt vaille huomiota. Toisaalta Väisäsen mielipiteeseen on mahdollisesti vaikuttanut myös se, mitä mieltä Setälä on ollut. Mutta tähän palaan myöhemmin.

Väisäsen esitelmä vepsäläisestä musiikista

Saavuttuaan Vepsän-matkaltaan takaisin Suomeen, piti Väisänen (1916f) esitelmän vepsäläisestä musiikista Suomalais-Ugrilaisen Seuran kokouksessa lokakuussa 1916. Esitelmästä on jäljellä käsin kirjoitettu luonnos, joka on laadittu sellaiseen muotoon,

että Väisänen on saattanut lukea esitelmänsä suoraan paperista. Hän on mahdollisesti esittänyt parlogrammeilta näyttöitä esityksensä yhteydessä. Tähän viittaavat esitelmässä olevat merkinnät ”[Esitä prl 10 (45–)]”. Heti esityksen alussa hän kertoo, kuinka runolaulua ei vepsäläisiltä löydy.

Suomalais-virolaiselle runolaululle ei tapaamiltamme vepsäläisiltä ole löydettävissä sanottavasti sukulaispiirteitä. Runouden alalla tavattavat yhteiset aiheriipheet joihin edem. esitelmässä on viitattu, ovat ainoita kiinnekohtia. Esi- ja jälkilaulajan vuorottelevasta esitystavasta ei ole jälkeäkään. Paimenlauluissa ja lastenlauluissa esiintyvä alkusointu on tärkein yhtymäkohta. Sävelmä on yleensä melodiikaltaan resitatiivinen, liikkuva ahtaalla alueella, rytmirakenne pyrkii taas 4-iskuiseen säemuotoon. [--] 5-iskuinen sävelmätyyppi, erikoisesti suomalaisella alueella yleinen ja suomalaisena pidetty, ei esiinny vepsäläisillä kertaakaan. [Esitä prl 10 (45–)]

Väisänen tuo esiin myös sen, että laulusävelmiä oli vähän mutta itkuja löytyi.

Vähäiset laulusävelmät käyttävät hyväkseen venäläisistä pajatuksista tavattavia melodioita. Laulunlaji, johon folkloristinen tutkm. on tuskin lainkaan kajonnut, nim. itkuvirsi on vepsäläisillä kuten muillakin kreikanuskoisilla itämerensuomalaisilla (Inkerissä vieläpä luterilaisillakin) käytännössä. [--] Karjalaisen alueen itkuvirsi on katsottava proosaruouden luokkaan, samoin vepsäläinen. Kuitenkin on viimemainittu monessa suhteessa köyhempää kuin karjalainen. (Väisänen 1916f.)

Vepsäläinen itku on Väisäsen mielestä köyhää ja sukulaisuus ei löydy Karjalan suunnalta vaan venäläiseltä taholta. Väisänen vertaa useaan otteeseen vepsäläistä itkuja karjalaiseen itkuun. Hän ei kuitenkaan tuo esiin sitä, että vepsäläinen itku voisi olla jollain lailla omanlaisensa.

Karjalaisen itkuvirren pitkille notkuville lauseille antaa alkusoinnun, kerron ilmeikkään kuvakielen ja moninaisten epiteettien käytäntö sekä muutettu sanajärjestys tavallisuudesta poikkeavan erikoisleiman. Näitä kaunistuskeinoja (kauniskeinoja) on vepsäläisessä itkuvirressä hyvin niukalti, etupäässä vain epiteettien käytäntö on mainittava (esimerkki vepsäksi joka on epäselvä), joskus heikko pyrkimys alkusointuun; esim. alkusointu: lenda libed linduine-se. Selvät merkit viittaavat, että sukulaisuus on etsittävä toisaalta nim. venäläiseltä taholta. Täällä vakiintunut syöttäjäksi kutsuminen on sanasta sanaan käännetty vepsään: Sõtai jo sä tatkoihud (venäjää, josta ei saa selvää) spešši ... sõtai tatkoihud –

Mitä sävelmiin tulee, on sukulaisuus niinkään selvä. Säkeet ovat lyhyitä, alkaen tavallisesti i da (kuten venäl.) ja päättyen epämelodiseen, puheeksi kääntyvään laskevaan loppuun; sitä vastoin karjalainen itkuvirsi ei kertaakaan tarjoa vastaavaisuutta; tuskin koskaan tavataan samanl. sävelmäsäettä samassa virressä, vaikka (epäselvä sana tähän) silti pysytään samassa melodisessa asteikossa ja ulottuvaisuuden kuin rytmirakenteen puitteissa. (Väisänen 1916f.)

Myös improvisatorisuus on Väisäsen mielestä köyhää. Se kenelle vepsäläiset itkivät, eroaa jälleen karjalaisesta itkusta. Tulee sellainen tunne, että karjalainen itku on tässä eräänlaisena itkujen prototyypinä.

Sanalla sanoen on vepsäl. itkuv. improvisatsiomin puolesta köyhää. Mainittava on myös, että isälle, syöttäjälle lauletaan paras virsi, jotavastoin Karjalassa tytärkin, jonka yleensä ei katsota kyllin ansiolliseksi perheen elättämisessä, saa kuoltuaan mitä kauniimpia sanoja osakseen. Paitsi kuolleille ja morsiamelle esitettävää virttä, itketään myös sotaan lähtevää nuorta miestä, äiti armasta poikaistaan, joka lähtee verhale vilule randaižele, pitkha dikijähä dorogaišhe [--].

Sävelmä on sama yhtähyvin häissä kuin hautajaisissa; silti ei se itsestään useinkaan ole, helppotajuisesti sanoen, surullinen. Se ei liiku mollissa. Vasta sanat ja itkijän apeutuminen selittää, että kysymyksessä on vakava asia. Tällä ilmiöllä on vastaavuutta kaikilla luonnonkansoilla. Melodian ilmeestä, olipa se duuria tai mollia, ei voi päättää aiheen laatua, vaan on rytmistä etsittävä. Hidas tempo kuvaa vakavuutta, nopea sykkivää iloa. [esim.] Kaiken kaikkiaan saamme vepsäl. itkuvirrestä selvän venäl. sukulaisen. Sitä mielenkiintoisempaa tulee olemaan todeta, tavataanko karjalaisten naapureina asuvien v:llä lainkaan edellisten itkuvirttä. (Väisänen 1916f.)

Väisäsen esitelmästä saa sen käsityksen, että vepsäläiset ovat hyvin venäläistyneitä ja musiikki on suurimmaksi osaksi venäläistä lainaa: ”Vähäiset laulusävelmät käyttävät hyväkseen venäläisistä pajatuksista tavattavia melodioita”. Hänen mielestään myös laulusävelmiä on lukumääräisesti vähän. Sama pätee joka suhteessa myös itkuihin, joiden sukulaisuussuhteita on etsittävä ”venäläiseltä taholta”. Tärkein asia on kuitenkin heti esitelmän alussa: ”Suomalais-virolaiselle runolaululle ei tapaamiltamme vepsäläisiltä ole löydettävissä sanottavasti sukulaispiirteitä”.

Setälän ja Väisäsen vepsän matkan tarkastelua

Myös toisella Vepsän-matkallaan Setälä keskittyi vain kielen näytteiden tallentamiseen eikä hän tietävästi pitänyt päiväkirjaa. Setälä on myöhemmin kirjoittanut yhdessä A.O. Väisäsen kanssa kansatieteellisen artikkelin vepsäläisistä (Setälä ja Väisänen 1928), joka ilmestyi Suomen suku -kirjan toisessa osassa. Artikkelissa kuvataan vepsäläisiin liittyvistä käsitteistä, asuinpaikoista, lukumääristä, luonteesta, sivistyksestä, taloudesta, elinkeinosta, illan vietosta, vaatetuksesta, taloista ja historiasta. Voisi siis sanoa, että melkein jokaisesta asiasta on mainittu jotain. Se, mikä koko jutusta puuttuu, on musiikki ja laulut. Tämä herättää siinä mielessä kummastusta, että Väisänen oli matkalla varta vasten tutkimassa vepsäläisten musiikkikulttuuria. Tämän perusteella olisi olettanut, että artikkelissa olisi mainittu esimerkiksi itkuvirsistä, joita Väisänen sai äänitettyä useita. Herääkin kysymys siitä, onko Setälä kirjoittanut jutun yksin, vaikka artikkelin kirjoittajiksi on laitettu kummankin nimi. On tietenkin mahdollista, että

Väisäsen nimi on jutussa, koska hän otti Vepsän-matkan valokuvat, joita artikkelissa oli käytetty. Toinen kysymys liittyy siihen, minkä pohjalta Setälä on artikkelin tehnyt, jollei hän kirjoittanut minkäänlaisia muistiinpanoja matkallaan. Koko artikkelin sisältö vastaa yllättävän paljon Lauri Kettusen julkaisemia kertomuksia tekemistään Vepsän-matkoista.

Mm. Karlsson (2000: 224) on kirjoittanut Setälän tavasta toimia ihmisten kanssa. Näissä tulee esiin Setälän usein dominoiva, häikäilemätön ote, jossa hän ei suvaitse muiden eriäviä mielipiteitä. Setälän tutkijankuvasta Karlsson kirjoittaa, että se sisälsi paljon kielteisiä piirteitä. Tällä hän tarkoittaa sitä, että Setälä lainasi muiden ideoita ja tuloksia ilman asiaan kuuluvia viittauksia. Tämän takia hän riitaantui monien lingvistikollegojen, mm. Genetzin ja Kettusen kanssa. Kummallakin oli myös omia mielipiteitä juuri vepsän kielen suhteen.

Matkakertomusten rivien välistä voi lukea myös sen, että Setälä ei itse ollut kovin kiinnostunut teknisistä laitteista saati osannut käyttää niitä. Väisänen mainitsee asiasta mm. Pertti Virtarannan tekemässä haastattelussa¹⁹.

Setälä vain pelaa sen parlografin kanssa ja sanoo: 'Kuule, mitenäs se nyt olikaan? Mitäs piti tehdä, kun minä en saa tätä käyntiin?' No se oli hyvin yksinkertainen asia. Minä sanoin: 'Niin viisas mies kuin oletkin, mutta näytpä olevan näissä asioissa vähän yksinkertainen'. (Väisänen 1969: 275.)

Se, että Setälä ei osannut kunnolla käyttää parlografia, on johtanut siihen, että Väisänen hoiti äänitykset. Tällä on varmasti ollut vaikutusta myös siihen, että aineisto koostuu suurimmaksi osaksi erilaisista lauluista.

Lauri Kettunen Vepsän mailla

Noin vuosi Väisäsen ja Setälän tekemän matkan jälkeen lähti dosentti Lauri Kettunen vuoden pituisen apurahan, niin sanotun Aleksanterin matkastipendin, turvin vepsäläisten pariin tutkimaan vepsän kieltä. Kettunen oli saanut matkaa varten hyödyllisiä ohjeita Väisäselältä ja Kettusen matkareitti olikin aluksi sama kuin Setälällä ja Väisäselällä. (Ks. esim. Virtaranta 1983: 245.) Myös Kettusen tarkoituksena oli tallentaa vepsän kielen näytteitä vahaliერიöille ja hän oli erittäin innostunut tästä uudesta keksinnöstä (Kettunen 1945: 333).

Kettunen teki matkallaan runsaasti muistiinpanoja ja hän kirjoitti matkakokemuksistaan muutaman artikkelin mm. vuoden 1918 Virittäjään ja Suomen heimon kirjaan (Kettunen 1931). Hän piti myös matkapäiväkirjaa, jonka kirjoitukset on myöhemmin julkaistu Tieteen matkamiehenä -nimisessä (Kettunen 1945) kirjassa. Vaikka Kettunen olikin pääasiassa kielitieteilijä ja hänen pääasiallisena tarkoituksenaan oli kerätä

¹⁹ Haastattelu on julkaistu Kalevalaseuran vuosikirjassa no: 49 1969 (Väisänen 1969).

kielennäytteitä, on hänen aineistossaan paljon myös kansanperinteeseen liittyvää aineistoa (ks. Suhonen 1977: 187–188).

Matkapäiväkirjassa Kettunen ei ole hienostellut kokemuksiaan tai omia tuntemuksiaan ja tästä syystä niistä välittyy realistisempi kuva vepsän matkan kokemuksista kuin artikkeleina julkaistuista matkakuvaelmista. Päiväkirjassa Kettunen kuvaa kokemuksiaan enemmän omana itsenään eikä kielentutkijana, ja hän ottaa kantaa myös tuon ajan moniin poliittisiin kysymyksiin. Hän tuo esiin myös matkan vastoinkäymiset, joita hänelle sattui ja kuinka hän koki erilaiset jännitteet, joita ihmisten kanssa syntyi.

Kettusen Vepsän-matka sijoittui ajallisesti melko huonoon ajankohtaan, sillä Venäjä oli tuolloin sodassa Saksan kanssa. Sotatilasta johtuen monet suhtautuivat vieraaseen ihmiseen varauksella, ja Kettunen olikin muutaman kerran vaarassa menettää henkensä. Hän jopa äänitti viimeisen tervehdyksen pojalleen fonografille²⁰ siltä varalta, jos hän ei koskaan palaisi kotiin: ”Yhden fonografirullan olin säästänyt puhuakseni sen täyteen: isän ääni ja tervehdys muistoksi pojalle, jos ääneni matkalla sammuisi ja tuo rulla säilyisi ja joutuisi hänen ulottuvilleen vuosien jälkeen” (Kettunen 1945: 408).

Matkapäiväkirjan kirjoitukset ovat mielenkiintoista luettavaa ja niistä saa melko hyvän käsityksen siitä, millaista elämä on tuon ajan vepsäläiskylissä ollut. Kettusen kuvauksissa vepsäläisten elämä vaikuttaa melko raskaalta ja alkeelliselta. ”Ja itse tämä ympäristö ja nämä olot kielinensä kaikinensa panevat tuntemaan ikään kuin eläisi hämärässä muinaisuudessa, alkusuomalaisessa ajassa, eikä aina ole varmaa, onko tämä kaikki unta vai totta” (Kettunen 1945: 288).

Vepsäläiset ovat myös hyvin taikauskoisia ja tämä tuntuu Kettusesta väliltä raskaalta, koska joidenkin hänelle itsestään selvien asioiden selittäminen käy vaikeaksi. Kettunen pitääkin vepsäläisiä hyvinkin takapajuisina ja tietämättöminä: ”Voi tätä pimeää joukkoa vuorenvankkoine taikauskoineen! [--] Väliin tulee kysyneeksi itseltään: Ovatko nuo kaikki hulluja vai olenko minä hullu?” (Kettunen 1945: 381). Vaikka vepsäläisten elämä on köyhää ja alkeellista he ovat silti hyvin vieraanvaraisia ja suvaitsevaisia Kettusta kohtaan. Pääasiassa Kettunen otetaankin hyvin vastaan vepsäläiskylissä.

Kirjoituksissaan Kettunen ei juuri puhu musiikista vaan pääpaino on arkikokemusten kuvauksissa. Kirjoitusten perusteella tulee välillä sellainen tunne, ettei hän myöskään aina jaksanut kuunnella vepsäläisten laulantaa: ”Eukko nousi äsken unille ja kun tytöt alkoivat tapansa mukaan venäjäksi laulaa jorotella nykyajan ’germantsu’-laulujaan [--] rupesin unen häätämiseksi kirjoittelemaan” (Kettunen 1945: 292).

20 Kyseessä on mahdollisesti fonogrammi no. 24, joka löytyy SKS:n nauhalta A 296 /30–55. Kyseisen fonografin nauhakopion äänenlaatu on melko huonolaatuinen ja vain fonografin loppuosasta saa jotain selvää. Tässä Kettunen muistelee kotiseutuaan: ”minä muistan kun minä rakkailta rannoilta luovuin [--] nousevat vieläkin silmiini viljavat veet. Ei mun mielestäin ei mee pois pohjolan tunturit, joilla lapsena kuuntelin, kuinka (?) ahti se soi. [--] On kertonut, että tuo Kettusen Marjori on oikein kiltti tyttö”.

Se, että tytöt lauloivat venäjäksi, on ollut mahdollisesti syynä siihen, ettei Kettunen välittänyt kuunnella laulamista. On myös mahdollista, että laulut olivat hyvin tavanomaisia ja niitä laulettiin vähän joka puolella, joten niissä ei ollut tutkimuksen kannalta mitään merkittävää. Todennäköisesti kuvauksen laulut ovatkin olleet tšastuškoja mutta siitä ei voi olla täysin varma. Monet asiat kuitenkin viittaavat tšastuškatyyppisiin lauluihin, sillä niissä aiheet liittyvät usein juuri ajankohtaisiin tapahtumiin. Tässä aiheena olivat saksalaiset, joka johtui luonnollisesti siitä, että Venäjä oli sodassa Saksaa vastaan. Mielenkiintoista tässä on myös se, että näissä ”Nykyajan” lauluissa kieli oli venäjä ja että nuoret tytöt lauloivat niitä. Mistä nuoret tytöt sitten olivat lauluja keksineet tai oppineet? Yksi selitys voi olla siinä, että tytöt lähetettiin jo varsin nuorina ”opettelemaan” perhe-elämään liittyviä asioita jonkun toisen perheen luokse, mahdollisen tulevan sulhasen kotiin. Yleisesti ottaen Kettusen kirjoituksista voi päätellä, että vepsäläisillä on ollut tapana lauleskella pitkin päivää töitä tai arkiaskareita tehdessä ja milloin vain on ollut aihetta lauluun.

Kettunen kuvaa muutaman kerran varsin tarkasti kuinka vepsäläiset viettävät häitä, ja kuinka he juhlivat. Näissä kuvauksissa mainitaan mm. soittimia ja ketkä niihin ottivat osaa sekä millä kielellä laulettiin. Praasniekasta hän kirjoittaa näin:

Miltei joka pirtissä humalaisia ukkoja tanssimassa, suuret huopokkaat jalassa ja karvahattu kallellaan päässä. Joku ’väänsi’ harmonikkaa tai balalaikkaa ja ukot, vanhat, vakavat, pitkäpartaiset, yksinään ’karkasivat’, tanssia hytkeyttelivät, huopokkaiden tussahdellessa ja hien tippuessa otsalta. [--] Tuo kargaidamine²¹ oli ukoilille kuin säädettyä työtä [--] Nuoria miehiä ei paljon näkynyt eikä tyttöjä. Jokin humalainen akka saattoi kaikkien iloksi hänkin hihkuen esittää yksintanssia [--] (Kettunen 1945: 325–326.)

Kirjoituksesta nousee esiin monia kysymyksiä, kuten miksi Kettunen kirjoittaa ”harmonikkaa tai balalaikkaa”. Soittiko joku toinen balalaikkaa ja joku toinen harmonikkaa? Vai eikö hän muistanut jälkeenpäin kumpaa soitinta juhlissa oli soitettu? Miksi nuoria ei ollut juhlissa? Oliko syynä se, että nuorten ei annettu ottaa osaa juhlintaan, koska niissä nautittiin alkoholia? Oliko kyseessä tavanomainen viikonloppujuhla, johon nuorilla ei ollut asiaa?

Kettusen (1945: 375) mukaan häissä on laulettu koko ajan mutta pääasiassa venäjäksi. Muutenkin hääseremonioissa on ollut jo runsaasti venäläistyneitä piirteitä, ainakin laulujen suhteen. ”Sulhanen ja morsian istuivat pitopöydän takana rinnakkain, mutta he eivät kuulu saada syödä ennen kuin iltasella ’pagastasta’ vihiltä tultua. Laulajanaiset pajattivat, lauloivat, yhtä mittaa, mutta venäjäksi, hääseremonioihin kuuluvan tavan mukaan.”

Tytön kosinta on ollut myös tapahtuma, jossa on laulettu ja itketty kummallakin kielellä.

21 Kargaidamine tulee sanasta kargaita, joka tarkoittaa suomeksi tanssia.

Itkijänaiset lauloivat venäjäksi, kun he kuljettivat morsianta pitkin lattiaa. Morsiamella oli huntu silmillä ja vastasi lauluun vepsäläisellä itkuvirrellä, josta tosin ei paljon sanoja erotanut. [--] Morsianta oli yhä kuljetettu pitkin lattiaa. Hänet tuotiin nyt naittajan ja sulhasen eteen, joille laulettiin, ensin naittajalle, sitten sulhaselle. [--] Äiti, sisar ja täti lauloivat vastaan, niin ikään vepsäksi. Isä sen sijaan ei laulanut. (Kettunen 1945: 389–390)

Toisin kuin yleensä on kirjoitettu, epäili Kettunen, että vepsäläisten laulamissa omakielisissä lauluissa olisi ollut kalevalaisen runouden piirteitä, jos sanoja hiukan muuttelisi.

Kansanrunoutta, huomaa ilokseni, on vepsäläisillä runsaasti ja on ilmeisesti aina ollut, vastoin yleistä luuloa. Jos pistelee kadonneet vokaalit paikoilleen, saa aivan kauniita kalevalaisia nelipolvisia trokeita, mutta mitenkäpä vanhat laulut olisivat kyenneet uhmaamaan aikaa, kun proosakieli on jättänyt runokielen niin kauas taakse [--] Vepsäläisillä lienee omaa jäljellä vain rippeitä, sillä venäläinen vaikutuskin on ollut suuri. (Kettunen 1945: 292–293.)

Positiivisin ja ilahduttavin tieteellinen saalis oli erään emännän, 70-vuotiaan Grišših Dradjan, fonografiani laulama runo, jonka sisällön muistan Kalevipoegista: tyttöä pyritään antamaan vaimoksi vuoronperään auringolle, kuulle ja tähdelle, mutta hän menee aamunkoille. Muodoltaankin on laulu Kalevala-mittainen, sikäli kuin heittyneet vokaalit eivät ole mittaa rikkoneet. Tähän muutama säe: Andab andab päivoin taga. – En mä mäne päivoin taga pitkiiš päiväiškš pašt(a)maha. (Kettunen 1945: 384.)

Kettunen tuo esiin myös sen, kuinka monet tutkijat ovat päätyneet siihen oletukseen, ettei vepsäläisillä uskota olevan vanhoja lauluja. Hän onkin hyvillään siitä, että lauluja kuitenkin löytyy. Lauluissa esiintyy Kettusen kannalta myös arvokkaita kielellisiä lisiä. Näistä hän mainitsee mm. tytön hyväilynimen ”tjyhtjoi”. (Kettunen 1945: 385.) Myös kielen kehittymisestä ja muutoksista näkyy jälkiä lauluissa. Näistä hän mainitsee esimerkkinä tšoma-sanana, joka on hyvin tyypillinen hellittelysana lauluissa (Kettunen 1945: 345).

Kettunen teki vielä toisen Vepsän matkan 1934 yhdessä Lauri Postin ja Paavo Siiron kanssa. Tämän matkan ”saalis” on julkaistu Näytteitä vepsän murteista –kirjassa (Kettunen ja Siro 1935).

Pohdintaa

Ensimmäisten Vepsän-matkaajien matkakertomuksia lukiessa tulee mieleen, että mahtoiko heidän tekniikassaan ollut jotain pielessä, kun he eivät saaneet laulajia laulamaan silloin, kun he ylipäänsä laulajia löysivät. Tutkijoilla tuntui olevan myös hyvin erilaisia käsityksiä siitä, oliko esimerkiksi vepsäläisten luona laulajia tai lauluja vai ei. Ahlqvist ja Genetz näkivät, ettei vepsäläisillä ollut minkäänlaista omaa kansanperinnettä. Lönnrot taas epäili, että laulajia olisi ollut. Setälä keräsi lauluja mutta piti niitä

vähäärvoisina. Väisänen keräsi hyvän määrän parlografiin erilaisia näytteitä lauluista ja soittimista mutta lähes kaikki jäi Setälän arkistoihin ”vähäärvoisina”.

Lauri Honko (1974: 113–114) pohtii artikkelissaan ”Itämerensuomalaisen itkuvirsirunouden tutkimus” sitä, miksi itkut ovat jääneet tutkimatta. Syiksi hän mainitsee mm. kalevalamittaisen runouden ylivahva vaikutus sekä tutkijoiden että yleisön maku- ja tyylinormien hahmotukseen, aineiston keruun poikkeukselliset hankaluudet ja tutkimustyön aikaavievyys. Lähes samat syyt sopivat hyvin vastaukseksi siihen, miksi vepsäläisen kulttuurin ja musiikin tutkimus on jäänyt tekemättä. Samaisessa artikkelissa hän tuo esiin sen, että aineistoa on, mutta se on inventoimatta eri arkistoissa ja ilmeisesti niukanlaista. Lisäksi hän esittää toiveen muille tutkijoille, ”joilla vepsäläisiä itkuvirsiä ehkä on, tai jotka tulevaisuudessa niitä vielä onnistuvat nauhoittamaan, eivät vitkastelisi niiden julkistamisessa” (Honko 1974: 124). Koko artikkelissa ei mainita sanaakaan Setälän ja Väisäsen Vepsän-matkasta saati kyseisen matkan aineistosta, joka olisi sisältänyt Hongon kaipaamia itkuvirsiä.

Setälän ja Väisäsen (1928) kirjoittamassa artikkelissa ”Vepsäläiset”, joka ilmestyi Suomen suvun II-osassa, kerrotaan hyvin tarkasti vepsäläisten elämästä, historiasta, asuinpaikoista, elinkeinosta ja niin edelleen, muttei sanallakaan mainita musiikista. Ainoastaan yksi hyvin pieni maininta löytyy, joka on kumma kyllä lainattu Kettusen muistelmista. Kuvaus kertoo siitä, kuinka vepsäläiset hummaavat kolme tai neljä vuorokautta yhteen menoon, päivät pääsytysten. ”Juotiin, hoilattiin, hihkuttiin ja tapeltiin, mutta ennen kaikkea tanssittiin.” Menoja Kettunen kuvaa ”bakkanoiksi” (Setälä ja Väisänen 1928: 108). Vaikka artikkelin kirjoittajiksi on laitettu Setälä ja Väisänen, tuntuu oudolta, ettei musiikillista tarkastelua ole laisinkaan, ei edes soittimista ole mitään mainintaa.

Väisänen teki paljon työtä Vepsän-matkan aineiston litteroimiseksi, ilmeisesti tarkoituksenaan alkaa tutkia sitä myöhemmin. Työ jäi kuitenkin tekemättä. Tähän on varmasti vaikuttanut Setälän kommentit Vepsän aineiston vähäärvoisuudesta. Mielestäni Väisäsen SKS:n kokouksessa pitämässä esitelmästä tulee esiin se, että hän oli vielä hyvin nuori, ja ilmeisesti hänen mielipiteillään ei ollut sellaista painoarvoa kuin Setälän.

Vepsäläiset eivät ole olleet suomalaistutkijoille mitenkään helppo juttu. Ensinnäkin jokainen tutkija on joutunut kokemaan matkoillaan jonkinlaisia vaaratilanteita, jotka ovat luoneet omat jännitteensä matkoihin. Vepsäläiskylät ovatkin olleet kummallinen yhdistelmä uutta ja vanhaa. Työmiesten mukana on kyliin tullut tietoa maailman tapahtumista mutta tieto on matkalla usein muuttunut. Lisäksi vepsäläiset ovat olleet melko taikauskaisia, joka on omalta osaltaan saattanut entisestään värittää tiedon tulkintaa. Toinen asia, johon matkaajat ovat törmänneet, on vepsäläiskyliä sijainti ja maasto. Vaikka kartalta katsottuna näyttääkin siltä, että vepsäläisten alueet ovat melko lähellä Suomea ja etäisyydet näin ajatellen eivät voi olla pitkiä, ovat kylät sijainneet melko vaikeakulkuisten metsien takana.

Matkakertomusten rivien välistä voi myös löytää tietyn epätoivon, joka tavallaan tyrehdyttää tutkijoiden kiinnostuksen. Mm. Basilierin (1890: 65) lause – ”ei ensi silmäyksellä mikään niin sanoakseni suomalaisuus pistänyt silmiini” – kuvaa hyvin juuri sitä tilannetta, jossa tutkijoiden odotukset vaihtuvat pettymykseen. Monet heistä olivatkin matkalle lähtiessään yleensä intoa täynnä vepsäläisten suhteen. He pitivät vepsäläisiä suomalaisten läheisenä sukukansana, jonka kieli muistutti mahdollista alkusuomea. Kun taas vepsäläiset tapasivat tutkijoita, eivät he olleet samalla tavalla intoa täynnä sukulaisuudestaan suomalaisia kohtaan, vaan pikemminkin suhtautuivat tutkijoihin useimmiten kuin vihollisiin. Tutkijoiden into lopahtaa lopulta tyystin, kun he huomaavat, että vepsäläiset eivät puhukaan enää vepsää vaan venäjää. Venäläistyminen, josta tutkijat kirjoittavat matkakertomuksissaan, ei liity kuitenkaan pelkästään kieleen vaan kaikkeen.

Tutkijat tavallaan toivat esiin sen, että vepsäläiset voivat puhua vepsää mutta silti he ovat enemmän venäläisiä kuin suomalaisia. Tässä mielessä venäläisen historioitsijan N. M. Karamzin vuonna 1816 toteamus, että ”vesit, merjat ja muromalaiset ovat vihdoin kääntyneet venäläisiksi, ottamalla käyttöön venäläisten tavat, kielen ja uskonnon” (Strogaltšikova 2005: 212) pitää paikkansa.

Sananen vepsäläisten tutkimuksesta nykyään

Tässä artikkelissa ei ole ollut mahdollista käsitellä läheskään kaikkia vepsäläiseen kulttuuriin liittyviä tutkimuksia. Hyvät yleisesitykset vepsäläisten tutkimisesta löytyvät Kaija Heikkisen ja Irma Mullosen (1994) toimittamasta teoksesta *Vepsäläiset tutuksi* – Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista ja vuonna 2005 ilmestyneestä Lassi Saressalon (2005) toimittamasta teoksesta *Vepsä, maa, kansa, kulttuuri*. Myös Kaija Heikkisen (2006) kirjoittamasta *Metsänpelko ja tietäjänaiset – Vepsäläisnaisten uskonto Venäjällä* -teoksesta löytyy paljon yleistä tietoa vepsäläisen kulttuurin tutkimuksesta.

Vepsäläisten tutkimus on heidän ”löytymisensä” jälkeen herättänyt kiinnostusta vaihtelevassa määrin. Ehkä suurin taantumavaihe suomalaisten tutkijoiden suhteen tapahtui Neuvostoliiton²² muodostumisen jälkeen, jolloin vierasmaalaisten oli vaikea päästä Venäjän syrjäisimmille seuduille (ks. esim. Nieminen 2002: 391–392). Jotenkin jotkut tutkijat kuitenkin onnistuivat²³ pääsemään vepsäläisten luokse aina silloin tällöin. Esimerkiksi Lauri Kettunen kävi viimeisen kerran vepsäläisten luona vuonna 1934 (Kettunen 1935: III–V) keräämässä keski- ja pohjoisvepsäläisiä kielennäytteitä.

22 Neuvostoliitto oli olemassa vuosien 1922–1991 aikana.

23 Lauri Kettunen (1935: III) kirjoittaa kirjansa alkuteksteissä, että ”Kesällä 1934 onnistui maist. Lauri Posti, yliopp. Paavo Siron sekä allekirjoittaneen päästä tutkimusmatkalle Venäjälle vepsäläisten luo”. Miten Kettunen oli saanut luvan matkaan, ei selviä kirjoituksesta.

Tällä matkalla hän ei tehnyt äänityksiä. Hän tallensi kielennäytteinä myös ison joukon laulujen sanoja, niiden omanlaisensa kielen takia.

Suomalaiset tutkijat pääsivät vepsäläisten luokse myös Jatkosodan²⁴ aikana. Tutkimukset ja aineiston keruu keskittyivät tuolloin lähinnä pohjoisvepsäläisiin, joiden asuinalueet olivat Talvisodan aikaan osittain suomalaisten hallussa. Aimo Turunen (1943) kirjoitti tuolloin ensimmäisen suomen kielellä julkaistun tieteellisen artikkelin vepsäläisten folkloresta Virittäjässä. Vaikka artikkelissa ei ollutkaan nuotteja oli siinä musiikkianalyttistä kuvausta lauluista. Turunen (1943: 166) toteaa artikkelinsa lopuksi, että ”Vasta järjestelmällinen aineiden keruu ja sen pohjalla suoritettava tutkimustyö voivat tuoda esille tämän lahjakkaan heimomme henkisen pääoman kaikessa kantavuudessaan”.

Vepsän aineistoa alettiinkin jälleen kerätä innokkaasti. Mm. Ahti Sonninen sai vuonna 1943 tehtäväkseen tallentaa kansansävelmiä Karjalan alueelta Petroskoin ympäristöstä. Keruukomennuksen toteutumisesta vastasi osaltaan juuri Aimo Turunen. (Leisiö 1978: 24.) Sonninen oli suunnitellut yhdessä Olga Naukkarisen kanssa, että he tekisivät paikallisväestölle laulukirjan, joka ei kuitenkaan koskaan edennyt suunnittelua pidemmälle. Sonninen tallensi runsaasti sävelmiä myös vepsäläisiltä alueilta – Soutjärveltä, Vehkaojalta ja Äänislinnasta. Hän nuotinsi laulut suoraan paperille eikä hän käyttänyt minkäänlaisia äänityslaitteita. Tämä tekee tutkimuksen kannalta aineiston melko ongelmalliseksi useammastakin syystä. Ensiksikin alueilta, joilta hän tallensi lauluja, ovat hyvin heterogeenisia ja eri väestöt – vepsäläiset, karjalaiset ja venäläiset – asuvat keskenään ilman rajoja. Koska osassa nuoteissa ei ole sanoja, jää nuottien alkuperä usein epäselväksi. Leisiön (1978) mukaan hänen oppimansa ajattelutapa perustui klassiseen musiikkiin, ja ”onkin hyvin mahdollista, että hän on ”kuullut” seikkoja, joita tyyliässä ei ole ja toisaalta hän on preskriptiivisen tekniikkansa vuoksi jättänyt merkitsemättä seikkoja, joita tyyliin kuuluu”. (Leisiö 1978: 184.)

1950 ja 1960 -luvulla suomalaiset kielitieteilijät (Pertti Virtaranta, Helmi Virtaranta, Reino Peltola, Aimo Turunen, Raija Koponen, Jorma Rekunen) pääsivät Petroskoihin,²⁵ jossa he tutustuivat pohjoisvepsäläisiin. Esimerkiksi useat Kotuksen vepsän kielen äänitteistä on tehty Petroskoissa. Noihin aikoihin vepsäläisiä saapui myös Suomeen erilaisille kansanmusiikkitapahtumille esiintymään ja tutkijat käyttivätkin näitä tilaisuuksia hyödyksi. Esiintyjien haastatteluja ja joitakin esiintymisiäkkin on myös Kotuksen vepsän kielen ääninäytteissä. Kotuksen äänitteet on tehty varsin huolella mutta lähes kaikkia niitä yhdistää se, että ne on etupäässä tarkoitettu kielennäytteiksi. Tästä syystä niiden sisältöön liittyvät kuvaukset ja litteroiminen on jätetty kokonaan tekemättä. Litteroituina tai edes lyhyine sisältökuvauksineen muiden alan

24 Jatkosota käytiin vuosien 1941–1944 aikana.

25 Nämä tiedot käyvät ilmi mm. Kotuksen nauhaluetteloista.

tutkijat olisivat mahdollisesti helpommin voineet hyödyntää äänitteillä olevaa materiaalia.²⁶

Kielitieteilijöiden lisäksi vepsäläisiä ovat Suomessa tutkineet eri alojen tutkijat. Esimerkiksi Jussi Rainio on tutkinut mm. vepsäläisten arvoituksia (Rainio 1994: 87–118) ja sananparsia (Rainio 1968: 269–310) ja Pekka Hakamies suullista perinnettä (Hakamies 1994: 73–86). Kaija Heikkinen on tutkinut vepsäläisten naisten kulttuuria ja siihen liittyviä rituaaleja 1980-luvulta lähtien (ks. esim. Heikkinen 1989, 1998, 2006).

Kuten edellä olen tuonut esiin, on vepsäläisten perinnettä ja kieltä tutkittu melko paljon, mutta siitä huolimatta varsinainen musiikintutkimus on saanut kaikkein vähiten huomiota Suomessa. Syynä tähän on ollut mahdollisesti se, että pääasiallisesti vepsäläisiin kohdistuneen kiinnostuksen kohteena on ollut yleensä vain kieli. Myös muu kuin kielentutkimus on kuitenkin jollain tavalla ollut aina yhteydessä kieleen. Ainoana poikkeuksena ovat Kaija Heikkisen tutkimukset. Toisaalta tähän tilanteeseen on saattanut vaikuttaa se, että vepsäläisten on tiedetty jo kauan olleen vuorovaikutuksessa venäläisen valtakulttuurin kanssa, minkä on yleisesti ottaen uskottu hävittäneen monia vepsäläisten omia perinnelajeja (ks. Salve 1998: 127), erityisesti lauluperinteen.

Vepsäläiseen musiikkiperinteeseen ovat viime vuosikymmeninä paneutuneet etupäässä virolaiset ja venäläiset tutkijat. Virolaisista tutkijoista Ingrid Rüütel (1980, 1990, 2000) on tutkimuksissaan keskittynyt paljolti itkuihin ja niiden analyysin ongelmiin. Kristi Salve (ks. esim. 1998, 2000, 2005) on tutkinut yleisesti vepsäläisten folklorea. Hän ei ole kirjoituksissaan tuonut esiin varsinaista musiikkianalyysiä mutta hyvin usein hänen näkökulmansa on musiikkipainotteinen. I. Tõnurist (1977) on tutkinut vepsäläistä kanteletta jatkaen Väisäsen tutkimuksia.

Venäläisistä tutkijoista Viktor Lapin on käsitellyt mm. vepsäläisten ns. kaksikulttuurisuutta (1999, 2001), joka ilmenee musiikin kautta. Kaksikulttuurisuus-käsite on avainasemassa hänen työssään ja musiikillinen tarkastelu perustuu enemmän erilaisten kulttuurillisten prosessien selittämiseksi. Varsinainen musiikkianalyysi jääkin vähemmälle. Lapin on kirjoittanut myös erinäisiä artikkeleita vepsäläisestä musiikista (Lapin 1977, 1989). Näissä hän kuvaa mm. sitä miten vepsäläiset laulavat venäläisiä ikivanhoja lauluja, joita ei enää lauleta venäläisten keskuudessa.

26 Vepsänkielen ääninäytteitä on Kotuksella n. 80 tuntia. Kuuntelin materiaalin vuosien 2003–2004 aikana ja poimin musiikkiesitykset nauhoilta. Äänitteiltä löytyi kuoroesityksiä, yksilaulua, soittoa, runoja ja paljon vepsäläiseen kulttuuriin liittyvää materiaalia. Aineiston joukossa on myös materiaalia, jonka olemassaolosta kukaan ei tiennyt tai siitä oli ristiriitaista tietoa. Esimerkiksi Sovijärven ja Peltolan (1982) keräämästä aineistosta löytyi nauhakopiot. Aineiston pohjalta tehdyssä julkaisusta saa sellaisen käsityksen, että aineisto tuhoutui sitä litteroitaessa (Sovijärvi ja Peltola 1982: III-IV).

Voidaan sanoa, että vepsäläisen musiikin tutkimus ”käynnistyi” Suomessa EULA-projektin²⁷ myötä uudestaan vuonna 2001. Projektin tarkoituksena oli tuoda uutta tietoa Euraasian alueen kansojen laulutyyleistä. Projektissa oli mukana useita tutkijoita, joista allekirjoittaneen tehtävänä oli tutkia vepsäläisten musiikkiperinnettä. Tutkimukseni pohjana ovat olleet pääasiassa suomalaisissa²⁸ arkistoissa (mm. Kotus, SKS, Juminkeko) olevat vepsäläisäänitteet, joita olen tässäkin artikkelissa tuonut esiin. Tämän lisäksi tutkimusaineistonani ovat olleet vuosien 2000–2003 aikana tekemäni kenttänauhoitukset (ks. Eerola 2003, 2004, 2005).

Lähteet

- Ahlqvist, August (1859) Muistelmia matkoilta Wenäjällä 1854–1858. Toimittanut Ilmari Vesterinen. Hämeenlinna: Karisto oy.
- Ahlqvist, August (1872) ”Arveluja alkusoinnun altaisesta alkuperäisyydestä. Kieletär – Tutkimuksia, arvosteluja ja muistutuksia. Suomen kirjallisuuden ja kielitieteen alalta. Toim. August Ahlqvist. 4. vihko. Helsinki: J. C. Frenckell. Ss. 33–46.
- Basilier, Hj (1890) ”Vepsäläiset Isaijevan volostissa” Suomalais-Ugrilaisen seuran aikakauskirja. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seuran kirjapaino. Ss.43–84.
- Eerola, Jari (2003) ”Vepsäläisten lyhyiden pajojen metrinen malli ja sen toteutus”. Etnomusikologian vuosikirja 2003. Toim. Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 101–130.
- Eerola, Jari (2004) ”Mikä tekee pajosta pajon? Vepsäläisten lyhyiden pajojen äänentuotollisten tyylipiirteiden kuvaus tietokoneavusteisen musiikintutkimuksen menetelmin.” Etnomusikologian vuosikirja 2004. Toimittaneet Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss 116–136.
- Eerola, Jari (2005) ”Vepsäläisten musiikkikulttuurista”. Vepsä – Maa, kansa, kulttuuri. Toimittanut: Lassi Saressalo. Suomalaisen kirjallisuuden toimituksia 1005. Helsinki: SKS. Ss. 119–135.
- Genetz, Arvid (1872) ”Wepsän pohjoiset etujoukot I”. Kieletär – Tutkimuksia, arvosteluja ja muistutuksia. Suomen kirjallisuuden ja kielitieteen alalta. Toim. August Ahlqvist. 4. vihko. Helsinki: J. C. Frenckell. Ss. 3–32.
- Genetz, Arvid (1873) ”Wepsän pohjoiset etujoukot II – Kielessäytteitä”. Kieletär – Tutkimuksia, arvosteluja ja muistutuksia. Suomen kirjallisuuden ja kielitieteen alalta. Toim. August Ahlqvist. 5. vihko. Helsinki: J. C. Frenckell. Ss. 3–26.
- Grünthal Riho (1997) Livvistä liiviin - Itmerensuomalaiset etnonymit. Helsinki: Gastreniaumin toimitteita 51.
- Hakamies, Pekka (1994) ”Vepsäläisten suullisesta perinteestä”. Vepsäläiset - Vepsäläiset tutuksi - Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista. Toimittaneet: Kaija Heikkinen ja Irma Mullonen. Joensuun yliopisto: Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no 108. Ss. 73–86.
- Heikkinen Kaija (1989) ”Karjalaisuus ja etninen itsetajunta Salmin siirtokarjalaisia koskeva tutkimus”. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja no: 9.
- Heikkinen, Kaija (1998) ”Vepsäläisten etninen identiteetti ja ongelmallinen julkisuus”. Ison karhun jälkeläiset. Toim. Pekka Hakamies. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Ss.141–159.
- Heikkinen, Kaija (2006) Metsänpelko ja tietäjänaiset – Vepsäläisnaisten uskonto Venäjällä. Helsinki: SKS. Gummerus Oy.
- Heikkinen, Kaija ja Mullonen, Irma (1994) Vepsäläiset – Vepsäläiset tutuksi – Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista. Joensuun yliopisto: Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no 108.
- Hunfalvyn, Paavali (1873) ”Lisää alkusoinnun suomalais-ugrilaisesta alkuperäisyydestä. Kirje Hra Paavali Hunfalvylta

27 EULA on läntisen Euraasian lauluun keskittyvä tutkimusprojekti. Läntisellä Euraasialla tarkoitetaan Länsi-Aasiaa ja koko Eurooppaa. Laulua (lähinnä kansanlaulua) tarkastellaan hallitun tunneviestinnän yhtenä sosiaalisena ja taiteeksi jalostettuna välineenä ja sellaisenaan eri paikalliskulttuurien identiteettien rakennusaineena. (<http://www.uta.fi/laitokset/mustut/eula/>).

28 Tutkimuksessani suurin osa materiaalista on suomalaisista arkistoista koottu. Olen saanut jonkin verran materiaalia myös Venäjältä (mm. Petroskoin kieli-instituutista), josta aineiston saanti oli hyvin vaikeaa. Tämän lisäksi olen saanut materiaalia myös Virossa (Eesti Rahvaluule Arhiiv) sekä vepsäläisistä paikallisarkistoista. Olen tutkimuksessani nähnyt tärkeänä selvittää ensin kotimaisten arkistojen materiaalin, jota olen käyttänyt myös tutkimukseni perustana, koska se on ollut ajallisesti vanhinta. Muiden arkistojen materiaalin tarkemman analyysin olen jättänyt mahdolliseen jatkotutkimukseen.

- Pestissä Kielettären toimittajalle. Kielettär – Tutkimuksia, arvosteluja ja muistutuksia. Suomen kirjallisuuden ja kielitieteen alalta. Toim. August Ahlqvist. 4. vihko. Helsinki: J. C. Frenckell. Ss. 27–40.
- Honko, Lauri (1974) ”Itämerensuomalaisen itkuvirsirunouden tutkimus”. Kalevalaseuran vuosikirja 54. Matti Kuusen juhla-kirja – sampo ei sanoja puutu. Porvoo: WSOY. Ss. 112–131.
- Iso tietosanakirja (1931) ”Basilier, Hjalmar Vladimír”. Ensimmäinen osa. Toim. Jaakko Forsman, Lauri Hendell, J. A. Wecksell, I. Havu, Hj. V. Brotherus, Arvi Grotenfelt, Hannes Salovaara, N. J. Toivonen, B Wuolle, Helsinki: Otava.
- Joalaid Marje 2000: ”Itk vepsa matusekombestikus”. Teoksessa Tagasipöördumatus - Sõnad ja hää!. Toimetajad Kristi salve, Mare Kõiva, Ülo Tedre. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi folkloristika osakond. Ss. 265–282.
- Karlsson, Fred (2000) E. N. Setälä vaarallisilla vesillä. – Tieteellisen vallankäytön, käyttäytymisen ja perinteen analyysi. Helsinki: SKS. Karisto.
- Kettunen, Lauri (1931) Luomen heimon kirja – kouluille ja kodeille. I. Suomalaisista ja Suomen sukukansoista. II. Matkamuijtelmia. Porvoo: WSOY.
- Kettunen, Lauri (1945) Tieteen matkamiehenä – Kaksitoista ensimmäistä retkeä 1907–1918. Helsinki: WSOY.
- Kettunen, Lauri ja Siro, Paavo (1935) Näytteitä vepsän murteista. Keränneet ja julkaisseet Lauri Kettunen ja Paavo Siro. Helsinki: Suomalais-Ugrilaisen Seuran toimituksia LXX.
- Korhonen, Suhonen ja Virtaranta (1983) ”Esipuhe”. Sata vuotta suomen sukua tutkimassa. Toim. Mikko Korhonen, Seppo Suhonen ja Pertti Virtaranta. Espoo: Weilin & Göös. Ss. 7–8.
- Kotshkurkina, Svetlana (2005) ”Ves ja vepsäläiset – huomioita muinaiskansan vaiheista”. Vepsä – maa, kansa, kulttuuri. Toim. Lassi Saressalo. Helsinki: SKS. Gummerus. Ss. 29–47.
- Kuusi, Matti, Laaksonen, Pekka ja Timonen, Senni (1988) D. E. D. Europaeus suurmies vai kummajainen. Kalevalaseuran vuosikirja 67. Helsinki: SKS. Ss. 204–264.
- Laaksonen, Pekka ja Piela Ulla (2002) Lönnrotin hengessä 2002. Kalevalaseuran vuosikirja 81. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Lapin, V. (1977) ”Ruskaja pesnja u vepsov. (K voprosu o genezise narodnogo muzykalnogo myshlenija)”. Toim. I. Rüütel. Tallinn: Soome-ugri rahvaste muusikapärändist. Ss. 183–215.
- Lapin, Viktor (1989) ”Vepsäläinen melostroofi”. Punalippu 10/1989. Karjalan Tasavallan kansallisuuspolitiikan komitean, Inkerin liiton, Karjalan Rahvahan liiton ja Vepsän kulttuuriseuran kulttuurilehti. Petroskoi: Periodika-kustantamo. Ss. 134–136.
- Lapin Viktor (1999) Istoritsheskaja problematika ruskogo muzykalnogo folklori. Sankt-Peterburg.
- Leisiö, Timo (1978) Ahti Sonninen ja hänen kansansävelmäkokoelmansa – sisältö, tausta ja ideologia. Sivulaudaturtyö. Helsingin yliopisto: Vertailevan kansanrunouden tutkimuksen laitos.
- Lönnrot, Elias (1853) Om det nord-tschudiska språket. Akademisk afhandling. Helsingfors.
- Lönnrot, Elias (1902) Elias Lönnrotin matkat. II osa. Vuosina 1841–1844. Helsinki: SKS.
- Nestorin kronikka (1994). Venäjänkielinen alkuteos: Повесть временных лет. Suomentanut Marja-Leena Jaakkola akateemikko Dimitri Sergejevitch Lihatshevich venäjänkielisestä tulkinnasta. Porvoo.
- Niemi, A. R. (1898) ”A. J. Sjögrenin kansanrunokokoelma – Pietarin keisarillisen tiede-akatemian omistaman käsikirjoituksen XX M VI vol. 20 mukaan.”. Suomi – kirjoituksia isänmaallisista aineista. Kolmas jakso. 15 osa. Helsinki: SKS. Ss. 1–123.
- Niemi, A. R. (1903) D. E. D. Europaeuksen kirjeitä ja matkakertomuksia. Helsinki: SKS.
- Nieminen, Markku (2002) ”Lönnrotin poluilla”. Lönnrotin hengessä 2002. Toimittaneet Pekka Laaksonen ja Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Ss. 391–409.
- Posti, Lauri (1964) ”E. N. Setälän kirjeitä Antti Jalavalle vuosilta 1888–1889”. Suomalais-Ugrilaisen seuran toimituksia 135. Helsinki: SKS. Ss. 1–58.
- Rainio, Jussi (1968) ”Äänisvepsäläisiä sananparsia”. Kalevalaseuran vuosikirja 48. Helsinki: SKS. Ss. 269–310.
- Rainio Jussi (1994) ”Muinaisuskontoon ja kristinuskontoon liittyviä aiheita äänisvepsäläisissä arvoituksissa”. Vepsäläiset - Vepsäläiset tutuksi - Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista. Toimittaneet: Kaija Heikkinen ja Irma Mullonen. Joensuun yliopisto: Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no 108. Ss. 87–118.
- Rüütel Ingrid ja M. Rimmel (1980) ”Some problems of notation and analysis of vepsian laments.” Summary. Koostanut I. Rüütel. Tallinn: Soomeugrilaste rahvamuusika ja naaberkultuurid. Ss. 194–195.
- Rüütel, Ingrid (1990). ”Vepsäläinen kansanmusiikki”. Kansanmusiikki 3/1990. Kuudestoista vuosikerta. Kaustinen. Ss. 30–32.
- Rüütel Ingrid (2000) ”Löunavepsa surnuitkuviisid läänemeresoomie itku- ja laulutraditsiooni kontekstis”. Toimetajad Kristi salve, Mare Kõiva, Ülo Tedre. Tagasipöördumatus - Sõnad ja hää!. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi folkloristika osakond. Ss. 283–296.
- Salve, Kristi (1998) ”Vepsäläisten kansallisesta identiteetistä”. Ison karhun jälkeläiset. perinne ja etninen identiteetti yhteiskunnallisessa murroksessa. Toim. Pekka Hakamies. Helsinki: SKS:n toimituksia 697. Ss. 119–140.
- Salve, Kristi (2000) ”Kallite kasvatjate juurest vöörale vilule rannale. (Kesk-Vepsa pulmaikudest)”. Toimetajad: Kristi Salve, Mare Kõiva, Ülo Tedre. Tagasipöördumatus – Sõnad ja hää!. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi folkloristika osakond. Ss. 241–264.
- Salve, Kristi (2005) ”Vepsäläisestä folkloresta”. Vepsä – Maa kansa, kulttuuri. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 86–118.

- Saressalo, Lassi (2005) ”Vepsäläisestä kulttuurista, totta ja tarua”. Vepsä – Maa kansa, kulttuuri. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 11–24.
- Setälä, E. N. ja Väisänen, A. O. (1928) ”Vepsäläiset”. Suomen suku – II osa. Toimituskunta: A. Kannisto, E. N. Setälä, U. T. Sirenius, Yrjö Wichmann. Helsinki: Otava. Ss. 102–111.
- Sjögren, A. J. (1955) Tutkijan tieni. Käsikirjoituksesta suomentanut Aulis J. Joki. Helsinki: SKS. Turun sanomalehti ja kirjapaino Oy.
- Sovijärvi ja Peltola (1982) Äänisvepsän näytteitä – keränneet ja julkaisseet Antti Sovijärvi ja Reino Peltola. Helsinki: Suomalais-Ugrilaisen seuran toimituksia 171.
- Strogaltšikova, Zinaida (2005) ”Päätyykö vepsäläisten historiallinen taival?”. Vepsä – maa, kansa, kulttuuri. Toim. Lassi Saressalo. Helsinki: SKS. Gummerus. Ss. 211–235.
- Suhonen, Irja-Leena (1977) ”Lauri Kettunen Vepsän mailla”. Tieteen matkamiehiä. Kalevalaseuran vuosikirja 57. Helsinki: SKS. Ss. 187–194.
- Teräsvuori, Kaarlo (1946) ”Basilier”. Uusi sukukirja 1. Suomen sukututkimusseuran julkaisuja XVI. Toim. Olavi Wanne, A. R. Cederberg, Ragnar Rösen ja Gunnar Soininen. Helsinki: Otava. Ss. 1–18.
- Timonen, Senni (1988) D. E. D. Europaeuksen kirjeitä vuosilta 1846–1882. Kalevalaseuran vuosikirja 67. Toim. Kuusi, Matti, Laaksonen, Pekka ja Timonen, Senni. Helsinki: SKS. Ss. 204–264.
- Tunkelo, E. A. (1951) Näytteitä äänis- ja keskivepsän murteista. Keränneet E. N. Setälä ja J. H. Kala. Helsinki: Suomalais-Ugrilaisen seuran toimituksia 100.
- Turunen, Aimo (1943) ”Vepsäläisten kansanrunoudesta”. Virittäjä 47. vuosikerta. 2. vihko. 30.06.1943. Ss. 147–166.
- Turunen, Aimo (1977) ”August Ahlqvist Aunuksessa v. 1855”. Tieteen matkamiehiä. Kalevalaseuran vuosikirja 57. Helsinki: WSOY. Ss. 216–246.
- Tõnurist, I (1977) ”Kannel Vepsamaast Setumaani”. Soome-ugri rahvaste muusikopärandist. Toimittanut: Ingrid Rüütel. Tallinn: Eesti raamat. Ss. 149–177.
- Vesterinen, Ilmari (1986) ”August Ahlqvist Venäjällä”. August Ahlqvist Muistelmia matkoilta Wenäjällä 1854-1858. Toimittanut Ilmari Vesterinen. Hämeenlinna: Karisto oy. Ss. 5–17.
- Virtaranta, Pertti (1983) ”E. N. Setälä”. Sata vuotta suomen sukua tutkimassa. Toim. Mikko Korhonen, Seppo Suhonen ja Pertti Virtaranta. Espoo: WEILIN+GÖÖS. Ss. 179–195.
- Väisänen, A. O. (1916a) ”Vepsän mailla. Matkamuiistoja I”. Uusi Suometar 19.11.1916, NO 314. Ss. 7.
- Väisänen, A. O. (1916b) ”Vepsän mailla. Matkamuiistoja II”. Uusi Suometar 21.11.1916, NO 316. Ss. 4.
- Väisänen, A. O. (1916c) ”Vepsän mailla. Matkamuiistoja III”. Uusi Suometar 29.11.1916, NO 324. Ss. 4-5.
- Väisänen, A. O. (1916d) ”Vepsän mailla. Matkamuiistoja IV”. Uusi Suometar 7.12.1916, NO 332. Ss. 6–7.
- Väisänen, A. O. (1916e) ”Vepsän mailla. Matkamuiistoja V”. Uusi Suometar 19.12.1916, NO 344. Ss. 5–6.
- Väisänen, A. O. (1934) ”Vepsäläinen kantele”. Kalevalaseuran vuosikirja 14. Porvoo: WSOY. Ss 242–251.
- Väisänen, A. O. (1969) ”Vepsäläisten luona v. 1916”. Kalevalaseuran vuosikirja 49. Ss. 272–288. Helsinki: WSOY.
- Painamattomat lähteet:
- Halvorsen, Tero (2004) Sähköpostikeskustelu 18.02.2004 Setälän aineistosta.
- Laitinen, Heikki (2002, 2003) Heikki Laitisen kanssa käydyt keskustelut Väisäsen vepsäläisaineiston nuotintamisen eri vaiheista.
- Lapin Viktor (2001) Luento Tampereen yliopiston Musiikintutkimuksen laitoksella
- Väisänen, A. O. (1916f) Esitelmä vepsäläisestä musiikista. SKSNA.

Jari Eerola

Vepsäläisten lyhyiden pajojen metrinen malli ja sen toteutus

Johdanto

Tarkastelen vepsäläisten ehkä suosituimman laululajin, lyhyiden pajojen, metriikkaa. Hyvin usein lyhyitä pajoja, joskus vain pajoja, kutsutaan myös tšastuškoiksi, koska ne muistuttavat hyvin paljon toisiaan tai ovat useimpien ihmisten mielestä sama asia.¹ Tšastuškat ovat olleet ja ovat vieläkin hyvin suosittu laulumuoto etenkin Pohjois-Venäjällä sekä venäläisten että myös samoilla alueilla asuvien vähemmistökansojen keskuudessa. Sisällöltään tšastuškat kertovat arkipäivän asioista ja yleensä teksteihin liittyy seksuaalinen lataus tai viesti toiselle sukupuolelle. Laulut ovatkin olleet perinteisesti nuorison leikki- ja rakkauslauluja. (Ks. Čistov 1976: 171, 203).² Tšastuškojen käyttö (vepsäläisillä) ei kuitenkaan rajoitu vain rakkauslauluihin vaan niitä voidaan esittää hyvin erilaisissa tilanteissa: työlauluina, karhun karkotuslauluina, kosiolauluina tai häälauluina tai kun ollaan esimerkiksi pesemässä joen rannassa pyykkiä.³ Laulut esitetään yleensä tilanteeseen kuuluvalla tavalla, jolloin esimerkiksi tempo ja melodia saattavat muuttua sanojen ja rakenteen pysyessä samanlaisina. Esimerkiksi monet äänittämistäni työlaulu-tšastuškoista, ovat olleet tempoltaan huomattavasti hitaampia kuin esimerkiksi tanssin aikana esitettävät laulut. Voidaankin sanoa, että tšastuška-termi, myös silloin kun puhutaan venäläisestä tai vepsäläisestä tšastuškasta, on yleisnimitys monille niille lauluille tai laululajeille, jotka noudattavat tšastuškan rakennetta ja muotoa.⁴

Tyypillisessä tšastuškassa perusyksikkönä on säkeistö, joka koostuu kahdesta säe-parista. Nämä ovat yleensä riimissä toistensa kanssa. Säkeistö koostuu näin ollen neljästä lyhyestä säkeestä. Näin analysoituna tšastuškan rakenne on muotoa ABAB. Olen alla olevaan esimerkissäkeistöön alleviivannut riimitykset. Käytän myös jatkossa tätä menettelytapaa.

1. säepari:

A-säe

Istuin mina pedai jurou,

B-säe

katsum mina taivhale.

2. säepari:

A-säe

Moli moli, jumalaine,

B-säe

tšomad rugišt houmhele.

*Istun minä petäjän juurella, katson minä taivaalle,
rukoilen, Jumala, hyvää ruista halmeelle.*

(Kettunen & Siro 1935: 142).

Melodiassa yhtä säveltä kohden on useimmiten yksi tavu. Tšastuškan rytmisen rakenteen on useimmiten nelipainoinen trokee (8 + 7 + 8 + 7), jota on pidetty yhtenä syynä laululajin suosioon ja levittäytymiseen laajoille alueille Venäjällä. (Zemtsovsky 2001: 9–10; ks. Trubetskoj 1987) Suomalaisten rekilauluja pidetään tšastuškan lähimpänä vastineena (ks. esim. Hakamies 1994: 80; Čistov 1976: 203). Rekilaulun ja tšastuškan kaltaiset säkeistötyypit ovat olleet myös Euroopassa yleisiä tanssilaulujen kaavoja (Virtanen 1992: 76).

Tarkastelen sekä kenttämatoilla keräämiäni että eri lähteistä saamiani lauluja ja niiden piirteitä, lähinnä metriikkaa. Tarkoitukseni on myös tuoda esiin laulujen metriseen analysointiin liittyviä ongelmia. Mitä sitten aion saavuttaa tällä tarkastelulla muuta kuin pajojen metrisen rakenteen? Tarkastelu tuo esiin mm. pajojen rakenteellisen selitysmallin. Toinen seikka, joka itseäni alkoi kiinnostaa oli metrisen mallin suhde esitykseen eli sävelmiin. Miten taustalla oleva kielellinen malli eli mitta sitoo tekstiä rytmiin ja sävelkestoisiin? Tämän ajatuksen pohjalta tarkasteluni on myös uuden analyysimenetelmän soveltuvuuden testausta. Tarkasteluni on kuitenkin pääasiassa aineistolähtöistä, sillä uskon, että aineisto osittain ohjaa analyysissä käyttämäni menetelmää. Tästä syystä menetelmä ei välttämättä sovellu sellaisenaan toisenlaiseen musiikkiin, näin ainakin oletan vielä tässä vaiheessa.

Nostan esiin myös kysymyksiä siitä, missä määrin vepsäläisten lyhyet pajot ovat mahdollisesti saaneet vaikutteita venäläisestä tšastuškasta ja mitkä piirteet lauluissa mahdollisesti olisivat tyypillisesti vepsäläisiä. Nämä seikat ovat kuitenkin monien arvailujen varassa ja vaativat vielä tutkimusta, joten kovin syvällisiä ratkaisuja en voi esittää. Tarkoitus onkin tuoda julki erilaisia vaihtoehtoja ja ajatuksia.

Vepsäläiset ja heidän asuinalueensa

Vepsäläiset kuuluvat suomalais-ugrilaisiin kansoihin, ja kielensä perusteella heidät luetaan itämerensuomalaiseen kieliryhmään. On arveltu, että vepsäläiset ovat olleet Venäjän luoteisosan kantaväestöä (Pimenov ja Strogalštšikova 1994: 19).

Vepsäläisten asuma-alueet rajoittuvat nykyään Venäjällä Äänisen lounaisrannan ja Valkeajärven väliselle alueelle sekä Ojatti-joen yläjuoksun seuduille. Eteläisimmät

vepsäläisasutukset ulottuvat melkein Tihvinän (karkeasti ottaen n. 300 km Pietarista itään) kaupunkiin asti. Äänisen lounaisrannalla Šokšusta Himjoelle ulottuvalla alueella asuvat äänis- eli pohjoisvepsäläiset ovat muista vepsäläisistä eriytynyt ryhmä. (Mm. Petuhov 1995: 387; Savolainen 1998: 92; Vinokurova 1998: 99.)

On arveltu, että vepsäläisten asuma-alueet ovat aikaisemmin ulottuneet huomattavasti tältä vuosisadalta tunnettuja alueita kauemmas. Arkeologisten tutkimusten perusteella on esitetty, että vepsäläisiä olisi asunut myös Laatokan lounaispuolella sekä Äänisen itäpuolella. (Kotshkurkina 1994: 42–44.)

Vepsäläiset jaetaan nykyään yleisesti kolmeen eri ryhmään: etelä-, keski- ja pohjoisvepsäläisiin. Pohjoisvepsäläiset asuvat Karjalan hallintoalueella Äänisen länsirannalla olevalla kapealla alueella. Keskivepsäläisten asuinalueet sijaitsevat Leningradin ja Vologdan hallintoalueilla. Etelävepsäläiset kuuluvat asuinalueidensa mukaan Leningradin alueen Boksitogorskin piiriin. (Kotshkurkina 1989: 164.) Tarkkoja lukuja vepsäläisten kokonaismäärästä ei tällä hetkellä ole mutta 1989 suoritetun väestölaskennan mukaan heitä oli 12 500 (Strogalštšikova 1999: 50). Viimeisimmässä väestölaskennassa (2002) ei huomioitu vähemmistökansallisuuksia ja tästä syystä vepsäläisten lukumäärä jäi selvittämättä.

Lyhyt pajo vai tšastuška?

Kristi Salven (1998: 127) mukaan ”pajo tarkoittaa käytännössä pelkästään tšastuškoja”. Myös Hakamies (1994: 80) kirjoittaa, että vepsäläisten tšastuškat ovat samanlaisia lauluja kuin venäläiset tšastuškat. Kenttämatoillani olen kuullut usein puhuttavan niin lyhyistä pajoista kuin tšastuškoista samanaikaisesti, mikä on monesti tehnyt itselleni sekavaksi sen, tarkoitetaanko näillä termeillä aina sittenkään toistensa synonyymeja. Useimmiten lyhyistä pajoista puhuttaessa tšastuškalla on tarkoitettu samaa. Tämän käsityksen saa myös Rürik Lonin (2000: 4) kirjoittamasta *Lühüdad pajoized*-kirjasta, jossa mainitaan, että ”Nečen kirjan täht olen valičenu lühüdoïd pajoïžid, miččid venäkelel kuctas častuškoikš”. Tämän mukaan vepsäläisten lyhyitä pajoja kutsutaan venäjän kielellä tšastuškoiksi, ja näin ne olisivat sama asia.

Olen saanut kuulla myös toisenlaisia määritelmiä. Tällöin lyhyen pajon ja tšastuškan erona on nähty esimerkiksi se, että ”[l]yhyt pajo koostuu pienistä lauluista” eli nelirivisistä säkeistä, jotka eivät ole välttämättä juonellisesti sidottuja. Tämänkaltaisen selityksen sain kuulla mm. Kurban kylän kuorolaisilta.

Viime heinäkuussa (2003) Pätzjärvellä olimme tutkimusryhmämme kanssa Marija Cemjonovnan (s. 1927) luona tekemässä haastattelua. Marija esitti meille karhunpeilotus- tai -karkotuslaulun. Kun aloimme tiedustella, että oliko tämä laulu lyhyt vai pitkä pajo vastasi Marija, että lyhyt. Johon lisäsin tiedustelevasti, että tšastuškako. Tähän Marija ja hänen poikansa vastasivat yhteen ääneen, että ei tšastuška vaan lyhyt pajo. Aloin kysellä lisää, että miksi laulu ei ole tšastuška, mutta asia jäi siinä tilan-

teessa käsittelemättä loppuun. Ehkä asiaa on vaikea selittää tai se on niin selvää monille tšekäläisille, etteivät he välttämättä osaa kommentoida tutkijan tolkkutaviin kysymyksiin. Marijan poika ehti kuitenkin kommentoida asiaa sen verran, että koska laulu on niin pitkä ja hidas niin se ei ole tšastuška vaan lyhyt pajo. Tässä tapauksessa lyhyt pajo erosi tšastuškasta tempon perusteella. Toinen seikka, jota Marija itse kommentoi laulun loppuksi, oli esityskieli ”po vepsij”. Marija myös sanoi asian niin, että laulua ”voi” kutsua lyhyeksi mutta ei tšastuškaksi. Voiko sitä siis kutsua joksikin muuksikin?

”Tšastuška vai lyhyt pajo?” -kysymykseen on siis jopa paikallisten vaikea antaa määritteleviä vastauksia. Eri seuduilla termit ovat saattaneet tarkoittaa samaa asiaa, toisilla taas eivät. Käytännöt ja tavat kutsua lauluja ovat myös saattaneet vaihdella paikkakunnittain. Seutujen välisessä vuorovaikutuksessa ovat käytännöt saattaneet lisäksi sekoittua. Toisaalta vepsäläisillä näyttää olevan vain muutama termi, joilla he kutsuvat lauluja, kuten lasten laulut (lapsien pajot), pitkät laulut (pitkät pajot), lyhyet pajot ja tšastuškat, häälaulut ja itkut. Näille termeille löytyy sitten alakategorioita, kuten huligaanilaulut (lyhyet pajot tai tšastuškat), työlaulut (lyhyet pajot tai tšastuškat) jne. Toisaalta määrittelyt ovat saattaneet alkaa kehittyä vasta tutkijoiden tullessa kentälle. Tätä ennen ei ole ollut tarvetta määrittellä lauluja sen kummemmin, sillä jokainen on tiennyt, mitä laulua lauletaan missäkin tilanteessa ilman määrittelyjä.

Lyhyiden pajojen esittämiskielestä

Monet tapaamistani laulajista ovat pystyneet esittämään pajoja niin venäjän kuin vepsän kielellä. Joissakin kylissä on ollut myös tapana esittää säkeitä vuoroin venäjäksi vuoroin vepsäksi⁵. Haastatteluja tehdessäni jotkut laulajat ovat jopa kysyneet ensin, laulaako vepsäksi vai venäjäksi. Olen usein vastannut, että kummatkin kielet käyvät, jolloin laulajat ovat aloittaneet laulamisen yleensä vepsän kielellä. Kun laulajat ovat laulaneet osaamansa vepsänkieliset säkeet, ovat he usein loppuksi vielä laulaneet säkeitä myös venäjäksi samalla melodialla.

Usein on käynyt niin, että laulajan esittäessä laulua hän huomaamattaan vaihtaa kielen vepsästä venäjäksi, jopa kesken lauseen. Syksyllä 2002 Haragl-nimisessä kylässä päädyimme tutkimusryhmämme kanssa erään perheen luokse, jossa vietettiin ortodoksisenperinteen mukaista praasniekkaa eli juhlapäivää. Mukanamme oli videokamera ja nauhuri, mikä sai aikaan ehkä sen, että heti juhlahuoneeseen tullessamme alkoi eräs nainen laulaa työ- tai heinäntekolaulua (hidas tšastuška) venäjäksi. Kun hän oli laulanut pari säkeistöä, hän huomasi itse laulaneensa venäjäksi. Siinä samassa hän lopetti hetkeksi laulamisen ja aloitti pian uudestaan samalla melodialla mutta vepsän kielellä.

Tyypillistä on myös se, että laulajat laulavat ns. sekakieltä, jossa osa sanoista on vepsää ja osa venäjää (vrt. suomenruotsi⁶). Usein näyttää siltä, että laulajat laulavat

unohtuneen vepsänkielisen sanan tai lauseen tilalle venäläisen vastineen. Tästä voi helposti päätellä, että lauluja on saatettu kääntää suoraan venäjistä vepsäksi ja tällöin venäjänkieliset sanat muistuvat monille mieleen joissakin kohden paremmin kuin vepsänkieliset sanat. Laulajat itse ovat olleet yleensä sitä mieltä, että vepsänkieliset laulut ovat syntyneet suoraan vepsänkielisinä eikä venäläisistä käännoksistä. Ehkä todennäköisempi syy kielen sekoittumiseen on kuitenkin siinä, että useilla seuduilla vepsäläisten kielenkäyttö on siirtymässä kokonaan vepsästä venäjään. Vielä on kuitenkin seutuja, joilla ihmiset puhuvat vepsää keskenään aivan sujuvasti, kuten Päjärvellä tai Ladvassa.

Vepsäläisten kielenkäyttöä ja -vaihtoa puheessa on tutkinut mm. Novožilova (2001). Hänen tutkimuksena mukaan vepsäläiset puhuvat valtakulttuurin kieltä suhteellisen hyvin, kun taas vepsää käytetään yhä vähemmän ja vähemmän. Tutkimuksessa olleet vepsäläiset puhuivat sujuvaa venäjää, heidän tarvitsematta edes välillä turvautua vepsän kieleen. Kun piti puhua vepsää, jopa vanhempien ihmisten piti välillä lainata sanoja venäjän kielestä. Vepsäläisten arkipäivän keskustelussa he asettavat puheensa väliin venäjänkielisiä sanoja. Kyseisen tutkimuksen mukaan tämä on tietoisista toimintaa.

Olen kenttämatoikoillani huomannut myös samanlaisen tilanteen: jotkut vepsäläisiä puhuvat mieluummin venäjää kuin vepsää. Esimerkiksi kun mukana on venäjän- ja vepsänkielisiä, on todennäköistä, että silloin puhutaan venäjää, sillä vain harvat venäläiset ovat opetelleet vepsää. Usein tuntuu, että omaa kieltä ujostellaan. Tästä syystä, kuten myös Salve (1998: 132) kirjoittaa, venäjän kieli pääsee yleensä helposti dominoivaan asemaan. Ainakin tältä se usein vaikuttaa kulttuurin ulkopuoliselle ihmiselle.

Laulut ja improvisointi

Kun näin Kurban kylässä elokuussa 2001 laulajien esittävän lyhyitä pajoja, tuntuivat laulut perustuvan hyvin pitkälle improvisointiin. Naiset istuivat erään perheen luona olohuoneen sohvalle ja jokainen lauloi lyhyitä pajoja aina sitä mukaa kuin säkeitä keksivät. Laulujen välissä keskusteltiin niitä näitä ja yhtäkkiä, kun joku keksi yhden säkeen, joku keksi toisen. Myöhemmin vertailllessani eri kylissä kuulemiani lauluja keskenään huomasin, että samankaltaiset säkeistöt toistuivat. Usein laulajat esittivät pajoja hiukan eri rytmisissä tai tempossa mutta kuitenkin niin, että tietty teksti pysyi samana tai samankaltaisena. Näyttääkin siltä, että laulajilla on mielessään tietty säe- tai säkeistövarasto, josta he sitten tilanteen mukaan rakentavat koko laulun tai esityksen. On hyvin mahdollista, että laulut ovat aikaisemmin olleet puhtaasti improvisoituja, mutta tietyt helposti muistiin jäävät hyvät riimitykset⁷ ovat todennäköisesti jääneet elämään (ks. Lonin 2000: 4).

Improvisointiin vaikuttaa myös se, että laulujen nykyiset esittämistilanteet⁸ eroavat siitä, mitä ne ovat olleet joskus kymmeniä vuosia sitten. Nykyään lauluja esite-

tään vain lähinnä praasniekoissa ja erilaisilla festivaaleilla ja monet ovat harjoitelleet näitä tilaisuuksia varten tietyn repertuaarin verran lauluja. Myös useimmat laulajat ovat äänityksen aikana yleensä ilmoittaneet minulle, että ”kaik”, minkä jälkeen he ovat todenneet, että eivät muista enempää säkeitä. Tästä saa sen käsityksen, että säkeet oli opeteltu ulkoa. Olen tavannut myös laulajia, jotka eivät ole laulaneet säkeitä ulkomuistista, vaan he ovat esittäneet niitä omista muistiinpanoistaan. Muistiinpanot on aina kirjoitettu venäjän kielellä.

Otan esiin seuraavaksi muutamia hyvin tyypillisiä säkeistöjä, joita on esiintynyt aikaisemmissa lähteissä ja joita olen kylistä nauhoittanut. Kuvaavaa tässä on se, kuinka laulajat esittävät säkeitä kukin hiukan omalla tavallaan varioiden mutta silti pysyen tietyssä säännönmukaisuudessa. Riimitykset ja säkeiden määrät näyttävät olevan pysyviä elementtejä. Hyvin suosittu säkeistö on esimerkiksi käen kukkumisella alkava säe. Sisällön perusteella voi jo päätellä, että seuraavat esimerkit ovat naisten laulamia lauluja. Miehetkin ovat ennen laulaneet pajoja mutta tässä artikkelissa esiintyvät säkeistöt ovat kaikki naisten esittämiä. Miesten pajoissa sisältö on erilainen.

(Noidal, Noitala)

*Kukku kukku kägoihut,
voika voika neišukaine,*

*sures kuze ladvaižes,
tšomal prihal kaglaižes.*

(*Kuku kuku käkönen,
itke itke tyttönen*

*suuressa kuusen latvassa,
kauniin pojan kaulassa.)* (Kettunen ja Siro 1935: 140⁹)

*Kukkub, kukkub kägine,
Ribbub, rippub niičukaine,*

*kuivan kuzen ladyvas.
omal prihāl kaglas.* (Lonin 2000: 28)

(Petsoil, Petsoila)

*Kukku kukku kägoihud,
Voikad voikad nišukaine*

*kujokuze ladyvas.
tšomou prihou kaglas.* (Kettunen ja Siro 1935: 146)

(Koskenpää)

*Kägi kukkub, kägi kukkub,
Nor niičukaine itkeb,*

*jogen taga sabras.
norel prihāl kaglas.*

(Eerola 2000: Koskenpää8/2000MD2/7/1Lpaj)

Myös saman kylän laulajat saattavat varioida tuttua säettä:

(Noidal, Noitala)

*Kukku kukku käguško,
Voika voika neišukaine,*

*sures kuze ladyvas.
tšomou prihou kaglas.* (Kettunen ja Siro 1935: 141)

Toinen tyypillinen säkeistö, joka kuului useimpien tapaamieni laulajien säevarastoon, on oman ja naapurikylän tyttöjen huivien vertaaminen. Säkeistössä tulee esiin kiusoitteleva kehuskelu, jolla on selvästi tarkoitus saada vastapuoli, toisen kylän tytöt tai

VEPSÄLÄISTEN LYHYIDEN PAJOJEN METRINEN MALLI JA SEN TOTEUTUS

pojat, peliin mukaan. Naisten laulaessa huivin solmu yleensä aukaistaan ja huivi jätetään vapaasti roikkumaan päähän, jolloin hiukset paljastuvat. Kun laulaja on laulunsa laulanut, hän solmii taas huivin kiinni¹⁰.

*Paik-se tšoma, paik-se tšoma*¹¹, *kaimežed ne parembad.*
Ozrežed ne prihat tšomad, *Korbležed ne parembad.*

(Huivi kaunis, huivi kaunis, raidat ne paremmat,
Ozroilan pojat kauniit, Korbalan ne paremmat.) (Kettunen ja Siro 1935: 145)

(Vilhal, Vilhala)

Paik-se oma paik-se čoma, *paikas kistid čomembad.*
Randaližed nii ed čomad, *Mägeližed čomembad.*

(Eerola 2000: Vilhala8/2000MD1/1)

(Koskenpää)

Paikat omad paikad čomad, *paikad cogad čomembad.*
Koskenpäässä prihat čomad, *Rädimägel čomembad.*

(Eerola 2000: Koskenpää8/2000MD2/7/1Lpaj)

Paik-se oma, paik-se čoma, *riunaižed-ne parembad.*
Oma verhis prihäd čomad, *Järvläižed-ne parembad.* (Lonin 2000: 43)

Arvioitaessa tšastuškan tai lyhyiden pajojen improvisaatioluonnetta tarkastelemieni esimerkkien valossa näyttää siltä, että improvisaatio koskisi enemmän melodiaa, sillä tekstit näyttävät olevan vakiintuneita säekokonaisuuksia. Vastaavanlaisia tšastuška-säkeitä löytyy myös Karjalasta. Seuraavat karjalankieliset säkeet löytyivät T. Kosken (1985) karjalaisia tšastuškoja käsittelevästä teoksesta:

Kuku, kuku, kägözeni, Kuivan kuuzen ladvassa.

Itken minä ulahutan Armahala kaglas. (M. C. Igojeva, Tuloksa, 1967)

Soma paikka, soma paikka, Laijat vielä somemmat.

Yksi on viinatta viizahembi, Se miula on jo mielehembi. (A. V. Akimova, Tunkuda 1979)

Saattaa olla hyvinkin sattumaa, että samankaltaiset säkeet ovat päätyneet Kosken keräämään kirjaan. Säkeet ovat toisaalta voineet kulkeutua vepsäläisten mukana karjalaisten asuttamille seuduille. Sisällöllisesti tarkasteltuna teksti viittaa yhteiseen suomalais-ugrilaiseen perinteeseen ja osaltaan asuinalueeseen. Esimerkiksi *käki* on tyyppillinen Pohjoisen Euraasian alueelle sijoittuva elementti (Hautala 1955: 146). Täällä käen kukkuminen on ollut merkki esimerkiksi kevään tulosta (Karhu 2001; Hautala 1955: 142–146), sillä käkihän aloittaa kukkumisensa toukokuun alussa (ks. esim. Lokki ja Palmgren 1995: 275). Käki on myös symbolisoinut seksuaalisuutta jo muinaisissa kulttuureissa lemmenjumalien hahmoissa (Krogerus 1989: 145). Vepsäläistenkin käellä on tässä selvästi ajallinen ja seksuaalinen merkitys. ”Käki kukkuu” -lau-

setta seuraa yleensä lause, jossa nuori neitokainen itkee, roikkuu tai jopa värisee nuoren pojan kaulassa:

*Kukku kukku kägoihud,
Voikad voikad nitšukaine*

*kujokuze ladyvas.
tšomou prihou kaglas.*

Säkeessä on paljon sisältöä: kun tulee kevät, nuoren neitosen on ryhdyttävä valitsemaan sulhasta tai muuten voi jäädä ilman. Neitosen on myös jollain tavalla saatava poika kiinnostumaan itsestään. Tällöin tytöt esittelevät kauniita huivejaan ja kehuskelevat tietyn kylän poikien ulkomuotoa:

*Paikat čomad paikad čomad,
Koskenpäässä prihat čomad,*

*paikad cogad čomembad.
Rädimägel čomembad.*

Poikien houkuttelu jatkuu myös seuraavanlaisessa säkeistössä:

*Minä sanoin kanalle, da ala muni irdalle.
Muni mini pordhile, da kymne munad prihalle.*

(Minä sanoin kanalle, älä muni (kadulle) pihalle.
Muni minun portaille, kymmenen munaa pojalle.)

Lyhyiden pajojen säkeistöjen esittämisessä ei aina ole väliä, missä järjestyksessä ne esitetään. Myös Loninin (2000) ja Kettusen ja Siron (1935) säkeistöt on esitetty vailla loogista rakennetta. Myös useimmat äänittämistäni pajoista on laulettu ilman sisällöllistä järjestystä. Yleensä laulajat esittivät säkeistöt siinä järjestyksessä missä ne muistivat. Tämä on saattanut johtua siitä, ettei perinne ole enää ollut pitkään aikaan aktiivinen.

Metriikan teoriaa ja sen ongelmia

Puhuttaessa laulujen teksteistä ne rinnastetaan yleisimmin lyriikkaan. Laulutekstit eivät kuitenkaan välttämättä ole aina lyyristä runoutta, mutta hyvin usein niihin pätevät lyyrisen kerronnan kuvaukset. Vepsäläisten lyhyisiin pajiin sopii mielestäni hyvin Kupiaisen (1974: 25) lyriikan määritelmä: ”lyyrinen runo ’sanoo’ enemmän kuin pelkkä sanojen sisällys ilmaisee”. Lyhyissä pajoissa toteutuu myös lyriikan ihanne; ”mahdollisimman vähin sanoin saadaan ilmaistua mahdollisimman paljon”. Lyriikkaan rinnastetaan myös sellaiset käsitteet kuin ”laulurunous” ja ”tunnelmarunous” (Kupiaisen 1974: 25). Lyyrisen runon tärkeimpiä ominaisuuksia ovat rytmi ja sointuisuus, joiden avulla runoon luodaan jännitettä ja harmoniaa. Myös lyhyissä pajoissa rytmi ja riimitys tulevat selkeästi esille ja etenkin loppusointu on tärkeä. Kun nämä elementit ovat läsnä, voidaan sanoa, että ollaan tyyllillisesti lähellä lyhyttä pajoa.

Lyriikan tutkiminen edellyttää metriikan sääntöjen tuntemusta. Runomittaoppilla eli metriikalla tarkoitetaan runossa vallitsevan rytmän merkitsemistä tahdin mukaisesti, jossa käytetään apuna runomittoja eli metrumeita. Kupiaisen (1974: 36) mukaan

[r]unomittaoppi lähtee säkeen käsittävästä kokonaisuudesta. Säehän muodostaa useimmiten selvästi myös oman rytmillisen yksikkönsä. Sen kulkua kuunnellen havaitaan siinä nuosuja ja laskuja. Nousut ovat painollisten tavujen kohdalla, laskut painottomien. Yksitavuiset sanat saattavat esiintyä joko nousussa tai laskussa. Näin jaksoittuu säe tavuryhmiksi, siten että kussakin ryhmässä on aina yksi nousussa oleva – siis painollinen – tavu ja yksi tai useampi laskussa olevia. – –

Äsken mainitulla tavalla saatuja tavuryhmiä nimitetään runojaloiksi tai runopolviksi. Painollinen tavu on aina joko runojalan alussa tai lopussa, ei koskaan keskellä. Runojalka saattaa siis 'katkaista' sanan ja hyvin usein tekeekin sen. Runojalka on nousseva, painottomat tavut (tai painoton tavu) ovat ennen painollista, päinvastaisessa tapauksessa se on laskeva.

Ongelmaksi runon perinteisen runomittaopin mukaisessa metrisessä analyysissä muodostuu se, millä tavoin runon lukija tai analysoija tunnistaa tekstin mitan: nousut ja laskut sekä niihin sijoittuvien kielen yksiköiden suhteet (Leino 1982: 14). Kuten Leino asian ilmaisee, Kupiaisen menetelmä tuo esiin vasta tavuluvun vaihtelun ja tavurakenteen säkeissä. Menetelmä jättää myös tutkijalle liikaa tulkinnan mahdollisuuksia.

Leinon (1982: 14–15) mukaan metriikan tehtävänä on osoittaa runon pohjalla oleva järjestelmä, jonka päälle erilaiset variaatiot ovat rakentuneet. Tällöin on erotettava toisistaan paitsi runomitta ja runo, myös runo ja tietty ainutkertainen esitys tai tietty tapa esittää se. Metriikka tuo esiin esitystapojen pohjana olevan lingvistisen kohteen tietynlaisen mallin, abstraktisen rytmikaavan, jolla voi olla useampia vaihtoehtoisia esitystapoja. (Leino 1982: 87.) Toisin sanoen kaava on vain malli, jolle ei ole määriteltäviä mitään aikaa tai rytmiä. Vasta sen jälkeen, kun abstraktia rytmikaavaa toteutetaan, se liittyy aikaan ja rytmiin. Malli on kuitenkin pysyvä. Tästä syystä laulujenkin runot täytyy irroittaa esityksestä mitan selville saamiseksi.

Metriikka tarkastelee ensi sijassa mitan ja puhutun kielen suhdetta. Hyvin usein tarkastelun kohteena on kirjoitettu kieli. Kuitenkin mitan yksiköt on määriteltävä puhutuksi oletetun eikä kirjoitetun runon pohjalta. (Leino 1982: 62.)

Leinon mukaan metrisen teorian tulisi osoittaa runossa oleva ”rytmipakko”, jos sitä on, ja toisaalta lukijan tai kuulijan kokema rytmi (Leino 1982: 44–45). Mielestäni metriikan tulisi selvittää ennen kaikkea runon tekijän tai esittäjän mielessä oleva metrisen kaava. Rytmipakko syntyy vasta, kun esittäjällä on mielessään jokin tyyli tai malli, jonka mukaan hän alkaa esittää tai tehdä runoa. Tätä myös Aristoteles (1997: 163) on painottanut aikoinaan teatterimaailman ohjeissaan. Aristoteleen huomautus mitan synnystä kuvaa juuri esittäjän mielessä olevaa rytmipakkoa:

Aluksi nimittäin käytettiin trokeista tetrametriä, koska se sopi satyyrirunouteen, johon sisältyi paljon tanssia; mutta kun puhe tuli näyttämölle, luonto itse löysi sopivan runomitan, sillä jambinen mitta on sopivin keskusteluun.

Leino (1982: 314–315) kuvaa tätä seikkaa auditiivisena vaikutelmana, joka on runoilijalla mielessään. Tämän perusteella runoilija arvioi säkeiden sopivuutta mielessään olevaan abstraktiseen malliin sekä sitä, täyttävätkö ne hänen tyylinorminsa ja ilmaisu-
sutarpeensa.

Eri kielissä sanojen painot (pääpaino) tai nousut ja laskut ovat eri paikoissa (ks. Suomi 1988: 42–47; Carlson 2003: 4). Metrisen teorian sääntöjen määrittelemisessä täytyy aloittaa teorian ja kielen vastaavuuksia hallitsevista periaatteista. Työni kannalta merkityksellisin asia on sanapaino. Vepsän kielessä sanapainot vastaavat suomen painoituksia ja yleensä sanapaino on ensimmäisellä tavulla. Vepsän kieli sisältää kuitenkin joitakin pieniä poikkeuksia painojen suhteen. Näillä poikkeuksilla ei kuitenkaan ole ratkaisevaa merkitystä työni tuloksiin.

Mitta ja siihen liittyvää teoriaa

Metristen kaavojen olemassaolo ja niiden vaikutus runouteen on tiedetty jo kauan. Tietävästi jo Mesopotamiassa noin 3000 eKr. oli runoja, joissa oli tietty säännönmukainen rytmi ja tietyt metriset kaavat. Mielenkiintoinen seikka myös omalta kannaltani on se, että länsimaisen klassisen musiikin historiassa metriikka oli aluksi kiinteästi mukana rytmioipissa mutta alkoi erota siitä jo 1100-luvulla. (Oksala 1980: 77–82.) Palaan siis tavallaan ajassa taaksepäin, koska tarkoituksenani on tarkastella myös sitä, kuinka laulajan mielessä oleva mitta tai rytmikaava ilmenee esityksessä.

Tavallisin tapa löytää runossa vallitseva mitta on, Kupiaisen (1974: 36) tavoin, tarkastella runoa tavumäärien pohjalta. Tämä kuitenkin saattaa johtaa valtavaan määrän tulkintoja varsinkin pidempien (yli kolmitavuiset) ja toisaalta myös yksitavuisten sanojen kohdalla. Kaksitavuisten sanojen jakaminen painottomiin ja painollisiin ei yleensä tuota ongelmia mutta niidenkin kohdalla voidaan päästä erilaisiin tulkintoihin.

Hyvin usein ajatellaan, että runomitta vaikuttaa sanavalintaan ja sanajärjestykseen (ks. Kuusi 1963: 135). Runomitta ohjaa näin ollen myös sanojen jakamista mitan suhteen, sillä runoa lausuttaessa on taipumusta lausua se niin, että mitta tulee täyteen (Leino 1982: 51–52; Carlson 2003: 4). Jos mitta ylitetään, rikotaan sääntöä ja runo lakkaa toimimasta, kun kyseessä on mitallinen runo. Milloin mitta ylitetään, milloin mitta jää vajaaksi? Tämä vaatii tietynlaisen teorian pohjaksi. Kuten Leino (1982: 56) asian ilmaisee:

Teorian tulee pyrkiä yleistyksiin ja formuloida yleistyksensä säännöiksi, joiden tehtävänä on osoittaa säkeiden noudattamat periaatteet. Sääntöjen ulkopuolelle jäävät

säkeet ovat tällöin kyseisen teorian näkökulmasta epämetrisiä. Vasta kun tämä joukko on saatu eristetyksi, kuvausta voidaan yrittää täydentää etsimällä syitä mitan vastaisuuteen – –

Lähden työssäni selvittämään lauluissa vallitsevia käytäntöjä tai periaatteita, joiden mukaan pajojen tekstejä rytmitetään ja jaetaan mitan mukaan. Leino (1982: 58) rajoittaa tutkimuksensa koskemaan vain yhtä metristä pohjakaavaa¹². Samoin oma tutkimukseni tässä artikkelissa rajoittuu vain yhteen kaavan ja sen ilmenemisiin laulussa. Ongelmaksi onkin tullut se, miten selvittää tai valita runon pohjalla oleva pohjakaava toisin sanoen mitta niin, että erilaiset tulkinnat jäisivät mahdollisimman vähäisiksi. Lähtöoletukseni on, että lyhyet pajot ovat oma laululajinsa sillä varauksella, että ne ovat saaneet vaikutteita venäläisestä tšastuškasta tai tämantapaisesta hyvin tavanomaisesta laululajista, jonka metrinen kaava useissa tutkimuksissa on osoitettu olevan $8 + 7 + 8 + 7$ (ks. esim. Leisiö 1986: 52). Tämän jälkeen tarkastelen sitä, kuinka kyseinen kaava eli mitta toteutuu, miten mitta ohjaa sanojen sijoittelua jne. Näiden pohjalta laadin sitten säännöt, joiden avulla runoja tulkitaan.

Mitan pituuden ja ominaisuuksien selvittämisessä lähden suuremmasta pienempään: kun olen selvittänyt säkeistöjen, säeparien ja säkeiden rajat, siirryn sanamäärien ja sitten vasta painojen ja tavujen tarkasteluun. Säerajojen hahmottamiseen liittyy myös omia tulkinnan mahdollisuuksiaan, joten pohjaan tarkasteluni myös muiden tekemiin päätelmiin (esim. Lonin 2000, Kettunen & Siro 1935). Näissä säkeistöt ja säkeet on usein eritelty toisistaan typografisin keinoin (ks. Leino 1982: 76–84). Välimerkkien sijoittelu ja typografiset tyylit ovat myös hyvin tulkinnanvaraisia. Tästä syystä runon sisällöllinen kokonaisuus täytyy ottaa myös huomioon. Toisin sanoen yksi asia on aina yhtä säättä kohden, ja säeparissa on jo kokonainen lause, jonka perään voidaan sijoittaa esimerkiksi piste. Mitän pituuden ja ominaisuuksien selvittämisessä lähden suuremmasta pienempään: kun olen selvittänyt säkeistöjen, säeparien ja säkeiden rajat, siirryn sanamäärien ja sitten vasta painojen ja tavujen tarkasteluun. Säerajojen hahmottamiseen liittyy omia tulkinnan mahdollisuuksiaan, joten pohjaan tarkasteluni myös muiden tekemiin päätelmiin (esim. Lonin 2000; Kettunen & Siro 1935). Näissä säkeistöt ja säkeet on usein eritelty toisistaan typografisin keinoin (ks. Leino 1982: 76–84).

Aina ei kirjoitusasusta ole apua. Esimerkiksi Kettusen ja Siron (1935) kaikki lyhyet pajot on kirjoitettu huomioimatta runon rakennetta. Riimit helpottavat näissä säeparin tai säkeen rajan löytämistä, sillä riimitykset sijoittuvat yleensä säkeiden loppuun tai alkuun. Myös sisällöllinen kokonaisuus vaikuttaa siihen, miten runon rakennetta tulkitaan. Lyhyissä pajoissa näyttää olevan aina yksi asia yhdessä säeparissa. Säepareilla taas on yleensä jokin syy ja seuraus tms. suhde. Esimerkissä käki kukkuu kuusen latvassa, jolloin tyttö itkee pojan kaulassa.

Kukku kukku käguško, sures kuze ladyas, voika voika neitžukaine, tšomou prihou kaglas.

(Kettunen ja Siro 1935: 141.)

Esimerkissä on säkeet erotettu toisistaan pilkuilla ja säeparit päättyvät riimeihin. Jaan tekstin sisällöllisiin osiin: säkeistö, säepari ja säe. Myös runojen esityksellinen ilmi-
asu (nuotit tai äänite) helpottavat säkeistöjen eristämistä isommasta tekstimassasta. Musiikissa yksi säkeistö esitetään yleensä omana kokonaisuutenaan, joka erotetaan hyvin usein muista säkeistöistä esimerkiksi välisoitolla tai tauolla. Myös runojen esi-
tyksellinen ilmi-
asu (nuotit tai äänite) helpottavat säkeistöjen eristämistä isommasta tekstimassasta. Musiikissa yksi säkeistö esitetään yleensä omana kokonaisuutenaan, joka erotetaan hyvin usein muista säkeistöistä esimerkiksi välisoitolla tai tauolla.

Lyhyiden pajojen abstrakti rytmikaava ja sen toteutuminen

Tarkastelen seuraavaksi sitä kuinka valitsemani mitta, josta käytän termiä abstrakti-
nen rytmikaava (ks. Leino 1982: 309), ilmenee säkeissä. Tarkastelen siis sitä, kuinka sanat valitaan ja sijoitetaan niin, että runo toteuttaa valittua mittaa esittäjän näkökul-
masta¹³ (ks. Carlson 2003: 4). Näiden pohjalta määrittelen joitakin keskeisiä sääntö-
jä, jotka kuvaavat lyhyiden pajojen rytmikaavan toteutusta. Valitsemani abstraktinen
rytmikaava, 8+7+8+7, sisältää I ja III säkeessä neljä painollista ja neljä painotonta
tavua. II ja IV säe koostuvat tämän mukaan neljästä painollisesta ja kolmesta painot-
tomasta tavusta. Käytän painollisesta tavusta merkkiä + ja painottomasta –. Tämän
mukaan valitsemani mittaa noudattavien laulujen ensimmäinen ja kolmas säe olisi-
vat muotoa + – + – + – + – ja II ja IV säe olisivat muotoa + – + – + – +. Käytän painol-
lisesta tavusta merkkiä + ja painottomasta –. Tämän mukaan valitsemani mittaa nou-
dattavien laulujen ensimmäinen ja kolmas säe ovat muotoa + – + – + – + – ja II ja IV
säe + – + – + – +. Rytmikaava toteutuu esimerkiksi seuraavanlaisessa säkeistössä:

Paik-se čoma, paik-se čoma,	paikas kistid čomembad.
+ – + – + – + –	+ – + – + – +
Randaližed niičed čomad,	mägeližed čomembad.
+ – + – + – + –	+ – + – + – +

Runon ensimmäinen säe ei tuota tulkinnallisia ongelmia, sillä se sisältää neljä pää-
painollista sanaa, jotka ovat lisäksi kaikki vain kaksitavuisia. Tämä on myös rytmikaavan ensimmäinen sääntö: *kaksitavuisen sanan painot jaetaan* + – . Esimerkissä
myös säkeen raja on selvä, sillä riimitykset jakavat säkeen omiksi ryhmiiksi. Runon
rakenne on tämän mukaan ABAB. II ja IV säkeen kolmitavuiset sanat sitä vastoin
voidaan tulkita toisinkin eli + – – . Toisaalta yleisesti on vallalla sellainen käsitys, että
mitta sanelee sanojen sijoittelua runossa. Jos esimerkissäni käyttämä sana sijoitetta-
isiin muualle kuin loppuun, olisi tulkinta ehdottomasti toinen. Nyt sanan sijoittami-
nen loppuun merkitsee mitan toteuttamista esittäjän näkökulmasta.

VEPSÄLÄISTEN LYHYIDEN PAJOJEN METRINEN MALLI JA SEN TOTEUTUS

Seuraavassa esimerkissä säkeistö koostuu edellisen esimerkin tavoin yhdestä asiakokonaisuudesta. Säeparit päättyvät riimeihin ja säkeet voidaan selvästi erottaa toisistaan lauserakenteen pohjalta: päälause ja sivulause. Rytmikaava ei kuitenkaan toteudu II ja IV säkeessä ja säkeistöä voidaan pitää mitanvastaisena.

Kägi kukkub, kägi kukk <u>ub</u> ,	jogen taga sab <u>ras</u> . (Eerola: 8/2000MD2/7/1Lpaj)
+ - + - + - + -	+ - + - + -
Nor niičukaine it <u>keb</u> ,	norel prihāl kag <u>las</u> .
+ (-) + - + - + -	+ - + - + -

Jos säe lausuttaisiin vahvasti runomittaa korostaen eli skanderaamalla, se ei toteutaisi mittaa. En silti sulje säettä pois mitanvastaisena, vaan tarkastelen säkeistöä myöhemmin. Osoitan sen, kuinka laulaja mielessään noudattaa valittua mittaa. Olen käyttänyt *Nor*-sanan yhteydessä merkkiä (-) kuvaamaan puuttuvaa painotonta tavua. Palaan tähän myös myöhemmin. Tarkastelen seuraavaksi sitä, kuinka säkeessä olevaa kolmitavuista sanaa täydennetään lisäsanaalla, jotta säkeestä saataisiin mitallinen.

Paik-se tšoma, paik-se tš <u>oma</u> ,	<i>kaimeižed ne paremb<u>ad</u></i> .
	(Eerola: Ozroil9/2002Dat1(b)26Lpajo)
+ - + - + - + -	+ - + - + - +
<i>Ozreižed ne prihat tš<u>omad</u>,</i>	<i>korbleižed ne paremb<u>ad</u></i>
+ - + - + - + -	+ - + - + - +

Kolmitavuisten sanojen perään lisätään usein jokin lyhyt sana, jolla ei aina ole leksikaalista merkitystä. Tällaisia ovat mm. *vu, da, a, i, se* jne. Tästä voidaan johtaa rytmikaavan toinen sääntö: *jos kolmitavuinen sana alkaa säkeen, sanan perässä oleva täydentävä lisäsana (partikkeli, pronomini jne.) asettaa kolmitavuisen viimeiselle tavulle painon, jolloin täydentävä sana osuu jalan painottomalle osalle*. Myös pronomineilla täydennetään kolmitavuisten sanojen yhteydessä mittaa. Seuraavassa esimerkissä *sä*-sanana voi jättää myös pois ilman, että merkitys muuttuu. Tällöin säkeestä tulee kuitenkin mitanvastainen.

Saakko sinä <i>maamusko</i> ,	rodit mindei goräl <u>le</u> .
	(Eerola: Ozroil9/2002Dat1(b)26Lpajo)
+ - + - + - + -	+ - + - + - +
Net-žä virtaan net-žä tatan,	<i>oigenžid sä rahvaz<u>e</u>. <= sä</i>
+ - + - + - + -	+ - + - + - +

Tässä (Eerola: Ozroil9/2002Dat1(b)26Lpajo) myös I säkeessä lisätään lisätavu täydentämään sanaa *mamusko*. Onkin tyypillistä, että lauletaessa sanoja muutetaan hellytettävämmiksi ja enemmän ehkä runomaisemmiksi. Seuraavassa säeparissa esiintyy myös täydentävä pronomini *mä*:

III-säe

Katsustin mä kužhaižhe,

+ - + - + - +

IV-säe

kümne munašt suhudhe. (Kettunen ja Siro 1935, 140)

+ - + - + - +

Esimerkissä III säe jää vajaaksi. On mahdollista, että esityksessä on ollut tässä kohden täytetävy, jota kerääjät eivät ole halunneet merkitä ylös (palaan tähän myöhemmin). Seuraavassa esimerkissä (Eerola: 8/2000MD2/7/1Lpaj) kolmitavuinen sana sattuu I ja III säkeen loppuun. Ilman *da*-lisäsanaa säkeet olisivat mitanvastaisia.

Minä sanoin *kanalle*, da

+ - + - + - + -

Muni mini *pordhile*, da

+ - + - + - + -

ala muni irdalle.

+ - + - + - +

kümne munad prihalle.

+ - + - + - +

Olen tarkoituksella merkinnyt tummalla *-le*-tavut enkä *da*-sanaa, koska näyttää siltä, että laulajat haluavat sijoittaa riimit painollisille iskuille. Olen myös tarkoituksella sijoittanut pilkun *kanalle*-sanana perään mutta jättänyt kuitenkin *da*-sanana tähän säkeenseen. Tämä osoittaa sen, kuinka typografiset merkinnät saattavat aiheuttaa tulkinnallisia erimielisyyksiä mitan merkinnässä. Esimerkiksi seuraava säepari (Lonin 2000: 32) oli kirjoitettu näin:

Lad'ba mindei rikota,

ka minun mel'hišt' navetta.

Laulaja kuitenkin todennäköisesti esittää tämän:

Lad'ba mindei rikota, ka

minun mel'hišt' navetta.

Näin riimit saadaan osumaan painollisille iskuille, jolloin mittaa tulkitaan oikein. Tämä seikka osoittaa myös sen, että laulajat mahdollisesti ajattelevat säeparia kiinteänä yhtenä kokonaisuutena. Tällöin rytmikaava pitäisi ehkä kirjoittaa + - + - + - + - + - + - + - +, eikä niin, että kaava jakautuisi kahteen osaan¹⁴. *Ka*-sanana voi jättää myös pois ja runo toimii yhtä hyvin mutta ensimmäinen säe jää tällöin lyhyeksi. II ja IV säkeiden alussa olevat lisätavut voitaisiin hyvin usein tulkita myös anakruuseiksi, mutta mielestäni tavujen tehtävä tässä on täydentää rytmikaavaa. Tätä ajatusta puoltaa myös se, että kun säkeissä on tavuja riittävä määrä, ei tällöin myöskään esiinny lisätavuja säeparin rajoilla.

Nelitavuiset sanat voidaan yleensä tulkita lähes poikkeuksetta kahden kaksitavuisen sanana mukaan:

III-säe

Koskenpäässä prihat čomad,

+ - + - + - + -

IV -säe

Rädimägel čomembad. (Eerola: 8/2000MD2/7/1Lpaj)

+ - + - + - +

VEPSÄLÄISTEN LYHYIDEN PAJOJEN METRINEN MALLI JA SEN TOTEUTUS

Siizutid sä *jogezile*, oigenzid sä rahvaze. (Eerola: Vilhala8/2000MD1/1)
 + - + - + - + - + - + - + - + -

I-säe II-säe
Haragiine lendleze, *dorogaine kändleze* (Lonin 2000, 20)
 + - + - + - + - + - + - + - + -

Rytmikaavan kolmas sääntö kuuluu: *nelitavuiset sanat tulkitaan kuten kaksi kaksita-
vuista sanaa*. Seuraavassa esimerkissä on III säkeessä nelitavuinen sana, jonka tulkit-
sen kuten edellä olen esittänyt. Säeparin viimeisessä säkeessä (IV) on mielenkiintoi-
nen lisätavu *-žes*. Olen aikaisemmin esittänyt vastaavanlaisen säkeen ilman tätä lisä-
tavua, jolloin säkeestä tuli mitanvastainen.

Mitanvastainen:
 III-säe IV-säe
 Nor niičukaine itkeb, norel prihäl kaglas. (Eerola: 8/2000MD2/7/1Lpaj)
 + (-) + - + - + - + - + - + - + -

Mitallinen:
 Voika voika *neišukaine*, tšomal prihal kaglaižes. (Kettunen ja Siro 1935, 140)
 + - + - + - + - + - + - + - + -

Rytmikaavan neljäs sääntö on: *jos II ja IV -säkeen viimeinen sana on kolmitavuinen
kolmitavuisen sanan viimeinen tavu saa painon*. Tätä seikkaa puoltaa myös se, jos ky-
seinen tavu on riimissä edeltävän säeparin kanssa. Mitan selvittäminen seuraavasta,
hieman monimutkaisemmasta säkeistöstä edellyttää, että tiedetään, miten mittaa on
sovellettu kaikissa säkeistön säkeissä. Jos tarkasteltaisiin vain kahta viimeistä säettä,
saattaisi tulokseksi tulla jotain muuta. Tarkastelen aluksi säkeistöä huomioimatta ri-
mejä, jolloin mitat voisivat näyttää esimerkiksi tältä:

Mina istun iknan veres, čoma cvetaine kädes.
 + - + - + - + - + - + - + - + -
 Kaik silmäižed valutihe, maksaižen varastades. (Lonin 2000: 13)
 + (-) + - - + - + - + - + - + - + -

(Minä istun ikkunan ääressä, kaunis paita kädessä.
 Kaikki silmät vuotavat, sulhasta odotellessa.)

Jos riimityksiä ei oteta huomioon tämän säkeistön analyysissä, voidaan epäillä, että
esittäjäällä on sattunut jokin kömmähdys koko tekstin suhteen. Jälkimmäiset säkeet II
ja IV ovat mitanvastaisia sanapainojen mukaan skandeerattaessa. Lisäksi III säkees-
sä oleva *valutihe*-sana ei ole riimissä ja sisältää ylimääräisiä tavuja tai väärän taivu-
tuksen. Tällä tavalla analysoituna esimerkiksi Loninin *Lühüdad pajoized* -kirjasen
(2000) säkeistöistä vain kolmannes olisi mitallisia. Asiaa onkin pelkkien tekstien poh-
jalta vaikea selittää muuten kuin toteamalla nämä kaikki mitanvastaisiksi. Loninin

kirjassa ei ole myöskään kirjattu kuin muutama täytetävy, joten on myös syytä epäillä, että osa on jätetty pois, koska ne eivät sinällään kuulu puhuttuun tekstiin. Omissa äänitteissäni lisätävujen ilmeneminen on varsin yleistä, sillä lähes jokainen laulaja on niitä käyttänyt täydentämään rytmikaavaa.

Olen tullut siihen johtopäätökseen, että painottomien tavujen merkitys esitettävässä laulua ei ole niin suuri. Tärkeimmiksi muodostuvat painolliset iskut (ks. esim Laitinen 2003: 227), joille pyritään myös aina sijoittamaan jokin tietty sana tai tavu. Tärkeintä lauluissa on saada II ja IV säkeen viimeiselle painolliselle iskulle riittävä tavu, jota myös lauletaessa usein painotetaan voimakkaasti (aksentti). Tästä syystä sanat usein näennäisesti jaetaan metriikan oletussääntöjen¹⁵ vastaisesti (Carlson 2003: 4). Myös Leino (1982: 314) mainitsee, että lauluissa usein rikotaan metrisiä rakenteita. Tätä seikkaa ohjailee laulajan mielessä oleva tyylinormi ja tässä tyyliissä olevien painojen määrä. Laulaja ei välttämättä itse huomaa rikkovansa metristä mallia eikä kuulijakaan huomaa mitään mitanvastaista, jos tyylinormia toteutetaan.

Lähden nyt analysoimaan runon säkeitä tavallaan väärinpäin niin, että asetan II ja IV säkeen riimeille ensin painon ja muut sanat jaan vapaasti tämän mukaan.

| | |
|--------------------------|-----------------------|
| Mina istun iknan veres, | čoma cvetaine kădes. |
| + - + - + - + - | + - + - + - + |
| Kaik silmäižed valutihe, | maksaižen varastades. |
| + - + - + - + - | + - + - + - + |

Riimien mukaan analysoituna säkeistöstä saadaan mitallinen. Tämä tulkinta rikkoo metrin ja sanapainon sääntöjä, kun lähestyin metriä ensinnäkin esityksen eli tyylinormin kautta. Esimerkki kuitenkin osoittaa sen, että laulajalla on mielessään koko ajan sama mitta, vaikka hän jakaakin tavut väärin. Kuulijalle ja esittäjälle tärkeimmät asiat kuitenkin toteutuvat: riimit osuvat kohdalleen ja tavuja on jokaisella iskulla. Onko tämä myös tyylinmukaista lyhyen pajon toteutusta? Mahdollisesti on. Olen hyvin usein huomannut, että jos joku esittää pajoa, niin tällöin monet mukanaolijat saattavat yhtyä riimeihin vaikka eivät muuten laulaisikaan mukana. Tämä seikka osoittaa sen, että säkeiden loppu ja varsinkin säeparin loppu on säkeistön tärkein kohta (ks. Laitinen 2003: 239). Esimerkin pohjalta voidaan alustavasti laatia lyhyiden pajojen rytmikaavan viides sääntö, joka liittyy tyylinmukaiseen mitan tulkintaan: *jos riimit (loppusointu) sijaitsevat II ja IV säkeissä, painot jaetaan näissä säkeissä siten, että riiminä oleva tavu saa painon*. Tämän säännön mukaan monet mitanvastaisilta näyttävät säkeistöt muuttuvat mitallisiksi. Tämä kuitenkin osoittaa sen, että laulajilla on mielessään sama malli mutta sanojen sovittaminen tähän malliin ei aina noudata metrin kielellisiä sääntöjä.

Esimerkki tuo esiin metrisen tarkastelun puutteita etenkin, jos lähtökohtana on löytää laulajan mielessä oleva tai laulujen taustalla vaikuttava abstrakti rytmikaava. Toinen puute koskee sitä, kuinka esittää kaksitavuisien sanojen jakaminen silloin, kun

säkeessä on vain kolme kaksitavuista sanaa. Tällöinhän mitta olisi $+ - + - + -$, joka ei ole enää mitallinen. Olen kuitenkin huomannut, että laulajilla on kuitenkin pyrkimys toteuttaa esittämäni rytmikaava. Esitys ja tyylinormien vaikutus on siis myös otettava huomioon analyysissä.

Kolmas seikka, joka metrisessä tarkastelussa jää puuttumaan on säerajan kuvaaminen. Varsinkin II ja III säkeen väli kaipaa tarkennusta selittämään abstraktia rytmikaavaa, sillä pajoissahan säeparit esitetään tai lausutaan kiinteästi yhdessä. Monet ihmiset ovat esittäneet minulle myös lausuen lyhyiden pajojen tekstejä, jolloin tapana on ollut lausua koko säkeistö kerralla ilman taukoa säeparin välissä. Ehkä tässä ajatuksena on todellakin, että yksi säkeistö on kiinteä yhtenäinen kokonaisuus sisällöllisesti. Tällöin säeparin välissä ei voi pitää minkäläistä taukoa tahansa, jos halutaan liiksäksi noudattaa tyyliä. Näiden seikkojen tarkastelu vaatii kuitenkin lisätyökaluja.

Säkeen raja ja vaihtoehtoinen mitta

Esityksen ja mitan suhdetta on tutkittu varsin vähän. Tästä syystä monet käsitteet varsinkin laulutekstien metrisessä tarkastelussa ovat vielä hakemassa muotoaan. Lähdän pohtimaan asiaa ristiriitaisten säkeiden kautta. Yhtenä ongelmana edellä oli selvittää laulajan mielessä oleva kaava ja toisaalta metrisen mallin kyvyttömyys esimerkiksi ottaa huomioon riimitystä. Otan esimerkiksi laulun, jonka yksi säkeistö (esimerkki 1) osoittautui mitanvastaiseksi sanapainojen mukaan analysoituna. Laulajalla oli selkeä käsitys melodiasta ja rytmistä ja tästä syystä nuotintaminenkaan ei tuottanut ongelmia. Vain muutaman kerran laulaja epäröi rytmien kanssa ja tämäkin johtui siitä, ettei hän omien sanojensa mukaan muistanut tekstiä.

Teksti: Kä - gi kuk - kub, kä - gi kuk - kub, jo - gen ta - ga sab - ras.

Rytmikaava: + - + - + - + - + - +

Laulumitta: + O + O + O + O + O + O + (O) +

ESIMERKKI 1. Lyhyt pajo Koskenpäästä, ensimmäinen säe. Äänitetty Koskenpäässä (Nadporosh'e) elokuussa 2000 (Eerola: 8/2000MD2/7/1Lpaj). Esittäjä Anna Šulgina.

Esimerkissä on uusi käsite: ”laulumitta”. Heikki Laitisen (2003: 209) mukaan laulumitan tarkoituksena on kuvata sitä, kuinka runo on laulettu. Laulumitan tehtävänä on tässä myös kuvata metrisen analyysin eroavaisuuksia verrattuna metriseen analyysiin. Toisin sanoen laulumitan tehtävänä on täydentää rytmikaava vastaamaan tyylinormin mukaista käytäntöä.

Olen merkinnyt rytmikaavassa ja laulumitassa painot samoilla merkeillä, jotta luetavuus säilyisi mahdollisimman yksinkertaisena. Painottomat iskut olen merkinnyt laulumitassa O-merkein osaltaan siitä syystä, että tällöin on helpompi hahmottaa rytmikaavan ja laulumitan eroja. Yhden säeparin pohjalta ei kannata kuitenkaan tätäkään

laulua lähteä vielä tulkitsemaan, koska emme välttämättä tiedä, kuinka hyvin laulaja hallitsee tyylinormia tai mittaa. Tarkastelen seuraavaksi laulajan esittämiä muita säkeitä (esimerkki 2), jotka osoittavat sen, kuinka mitta tai rytmikaava hallitsee laulajan esitystä.

$\text{♩} = 86$

S ä e p a r i

Teksti Kä - gi kuk - kub, kä - gi kuk - kub, jo - gen ta - ga sab - ras.

Rytmikaava + - + - + - + - + - + -

Laulumitta + O + O + O + (O) + O + O + (O) +

Nor nii - ču - kai - ne it - keb, no - rel pri - häl kag - las.

5

S ä e p a r i

Teksti Mi - nä sa - noin ka - nal - le, da a - la mu - ni ir - dal - le.

Rytmikaava: + - + - + - + - + - + - +

Laulumitta: + O + O + O + (O) + O + O + O +

7

Mu - ni mi - ni pord - hi - le, da küm - ne mu - nad pri - hal - le.

ESIMERKKI 2. Lyhyt pajo Koskenpäästä. Esittäjänä Anna Šulgina. Laulun kaksi säkeistöä.

Tyypillistä Šulginan esityksessä oli, ettei hän juurikaan pitänyt taukoja säkeistöjen välissä, vaan esitti kaikki säkeistöt peräkkäin. Hän lopetti laulamisen sanomalla ”kaik”. Tämä esimerkki kuvaa tilannetta, jossa laulaja on opetellut ulkoa säkeet ja esittää nopeasti jännittävässä äänitilanteessa osaamansa laulut. Todennäköistä on, että säkeistöjen välissä on ollut aina lyhyet tauot esimerkiksi välisoittoa varten, mutta tässä esimerkissä niitä ei ole.

Esimerkissä 2 olen käyttänyt erilaista melodian merkintätapaa. Olen jakanut neljäsosanuotit kahdeksi kahdeksasosaksi ja sitonut ne kaarilla. Laulumitan kohdalle olen sijoittanut uuden (O)-merkin painottoman iskun kohdalle. Esimerkin jälkimmäinen säkeistö osoittaa, kuinka laulaja jakaa muiden säkeistöjen tekstit. Loppuosa laulusta eteneekin jälkimmäisen säeparin mukaan, mikä toisaalta osoittaa rytmikaavan toteutumista ja sen, että laulajalla on sama mitta mielessään. Esimerkin I säkeistöön sopii nyt myös viides sääntö, jonka mukaan riimi määrää tavujen jakamisen. Ensimmäinen sääntö ei kuitenkaan nyt toteudu ja tästä syystä sitä on täydennettävä: *kaksitavuisen sanan painot jaetaan + -, mutta jos kaksitavuisia sanoja on säkeessä vain kolme kappaletta, toteutetaan sanojen jakamisessa lisäksi viidennen säännön riimiehtoa.*

Esimerkissä 2 näkyy myös lisätavujen käyttö. Jälkimmäisessä säkeistössä esiintyy sana *da*, jolla voi olla myös sanallinen merkitys mutta tässä pidän sitä enemmän mittaa täyttävänä lisänä. *Da*-tavua ei voi pitää riimittävänä, vaan riimitys tapahtuu *le*-

tavulla, koska se osuu jokaisessa säkeessä samaan kohtaan. Lisäksi *le*-tavu on aina painollisilla iskuilla.

Minä sanoin kanalle, da ala muni irdalle.
Muni mini pordhile, da kümne munad prihalle.

Toisaalta *da*-tavu voidaan tulkita myös anakruusiksi (kohotavuksi), jolloin II ja IV säkeiden rytmikaavat olisivat $-+ -+ -+ -+$. Tämä tulkinta osaltaan puoltaa laulumitassa olevan vaihtoehtoista toteutusta osoittavan (O)-merkin käyttöä. Jos (O)-merkkiä sovelletaan myös rytmikaavaan, voidaan säkeiden kaavat kirjoittaa muotoon:

I ja III säe: $+ - + - + - + (-)$,
II ja IV säe: $(-) + - + - + - +$.

Jatkossa tarkoitan laulumitassa olevalla (O)-merkillä painotonta tavua, joka voidaan joskus jättää pois. Lisäksi jossain tapauksissa merkin kohdalle osuva tavu voidaan siirtää seuraavalle painolliselle iskulle. Tällöin kyseeseen tulevat vain riimittävät tavut, jotka muuten osuisivat painottomalle iskulle tai eri kohtaan seuraavan säkeen riimin kanssa.

Säeparin välinen raja abstraktissa rytmikaavassa

Säkeiden välinen raja on metrisessä tarkastelussa aiheuttanut kummastusta. Metriikan työkalut tuntuvat usein loppuvan kesken varsinkin, kun kuvauksen kohteena ovat laulettujen runojen säkeiden rajat ja niiden välissä olevat tauot (esim. Laitinen 2003: 233–234; Leisiö 2000: 18). Leinon (1982: 89) mukaan tässä ei välttämättä tarvitse käyttää mitään merkkiä, sillä käsitteet säkeenraja ja säeparinraja¹⁶ tekevät asian tarpeettomaksi. Lisäksi hän huomauttaa kyseen olevan vain siitä, että säkeenraja täyttää rytmikaavassa olevan paikan, johon muuten voisi sijoittua nousu tai lasku. Tietyn mitan toteutuminen vaatii kuitenkin, että rytmikaavassa on tietyssä kohden tauko. Tästä Leino (1982: 89) käyttää termiä fonologinen tauko¹⁷. Leisiön (2000: 18) mukaan metriikan ongelmana varsinkin musiikkia tutkittaessa on aikamuuttujan poisjättäminen. Jos taas ajatellaan abstraktia rytmikaavaa eli metristä pohjakaavaa, niin nämä eivät ole sidottuja mihinkään aikaan. Vasta silloin, kun ne toteutetaan, on aikamuuttuja mukana.

Toisaalta oikean mitan toteuttaminen tuntuu edellyttävän tietyn mittaista taukoa säkeiden, säeparien ja säkeistöjen välille. Tauon esiintymiseen ja sen pituuteen vaikuttavat tietyt tyylinormit. Varsinkin nopeiden lyhyiden pajojen abstraktiin rytmikaavaan kuuluu pieni tauko säeparien väliin. Ainoastaan tämän tauon esiintymisidän mittaan kuuluvana. Esimerkiksi säkeistöjen välinen aika voi olla mikä tahansa ja täs-

tä syystä sitä on vaikea merkitä. Mitan toteuttaminen loppuu käytännössä IV säkeen viimeiseen painolliseen riimitavuun. Tämän jälkeen voi käydä välillä vaikka kahvilla ja lausua sitten uuden pajon¹⁸. Tyyllillisesti näyttää kuitenkin siltä, että I ja II säkeiden väli sallii myös tauon mutta tämän tauon merkintä sisältyy jo (O)-merkkiin. Säeparin rajaa ei sitä vastoin merkitä eikä sen mitalliseen toteuttamiseen liity sääntöä.

Tyylinormi näyttää edellyttävän, että säeparit pitää lausua tai esittää kiinteästi yhdessä. Tällöin rytmi on säännöllistä, mutta toisaalta myös vaihtelevaa. Säeparien välissä on tauko, jolla on abstraktinen pituus eli se voi olla esityksessä mikä tahansa. Tauon pituudella on kuitenkin jokin mitta, jonka se saa runon poljennosta tai askeltamisesta (ks. Leisiö 2000: 18). Tästä syystä näen tärkeänä, että abstrakti rytmikaava sisältää merkin, joka ilmoittaa tauon paikan ja pituuden. Käytän tässä säeparien välissä olevan tauon merkinä Leisiön (2000: 19) esiin nostaman metrisen tyhjiön merkkiä Ø (ks. esimerkki 3).

♩ = 116

S
ä
e
p
a
r
i

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|------------|------|---|----|---|---|---|---|----|------|---|----|---|---|---|---|-----|-----|---|-----|---|-----|----|----|---|-----|---|------|
| Teksti | Paik | - | se | č | - | o | - | ma | paik | - | se | č | - | o | - | ma, | kai | - | mai | - | set | vu | pa | - | rem | - | bad. |
| Rytmikaava | + | | - | + | | - | + | | - | + | | - | + | | - | + | | - | + | | + | | - | + | | + | Ø |
| Laulumitta | + | | O | + | | O | + | | O | + | | O | + | | O | + | | O | + | | + | | O | + | | + | |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|------------|-----|---|----|---|-----|---|---|---|----|-----|---|---|---|----|---|---|---|---|-----|-----|---|-----|---|---|---|----|----|----|---|-----|---|------|---|
| Teksti | Ran | - | da | - | lii | - | ž | - | ed | nii | - | č | - | ed | č | - | o | - | mad | Jur | - | goi | - | ž | - | ed | vu | pa | - | rem | - | bad. | |
| Rytmikaava | + | | - | + | | - | + | | - | + | | - | + | | - | + | | - | + | | + | | - | + | | + | | + | | + | | + | |
| Laulumitta | + | | O | + | | O | + | | O | + | | O | + | | O | + | | O | + | | + | | O | + | | + | | O | + | | + | | + |

ESIMERKKI 3. Lyhyt pajo Ozroilin kylästä. Esittäjänä on Tsvetkova Nadežda Egorovna. Äänitetty 29.8.2002. (Eerola: Ozroil9/2002Dat1(b)26Lpajo).

Laulun nuotintaminen sujui lähes ongelmitta. Tämä johtui ehkä osaltaan siitä, että laulajan ääni oli kirkas ja hän lauloi melko voimakkaasti. Melodiassa oli alussa joitakin eroavaisuuksia muihin säkeisiin verrattuna, mutta kun laulaja oli esittänyt muutaman säkeen, väheni melodian muuntelu loppua kohden. Monet laulajat venyttävät säkeen ensimmäistä nuottia, eikä aina ole selvää, onko tarkoitus alkaa hiukan koholta vai tarkalleen iskulta – näin myös tässä esimerkissä. Esimerkissä on myös lisätavu, joka nyt on II ja IV säkeistössä oleva *vu*. Lisätavu täydentää jälleen sitä edeltävää kolmitavuista sanaa.

II säe päättyy rytmikaavan mukaan iskulliseen tavuun, joka on myös riimillinen tavu. Laulaja kuitenkin noudattaa tiettyä mielessään olevaa musiikillista pulssia ja alkaa toisen säkeen tarkalleen nuottiesimerkin mukaan. Esimerkki osoittaa, kuinka tiivis paketti lyhyen pajon yksi säkeistö on. Tämän ja edellisten esimerkkien pohjalta voi sanoa, että säkeiden rajat määräytyvät prominenttien tavujen (riimit) ja yhden tauon mukaan. Tauko tulee aina II ja III säkeen väliin. Tässä välissä olevaa (II säkeen lopussa) prominenttia tavua (riimittävä tavu) usein painotetaan esityksessä. Rytmikaava osoittaa sen paikan, jossa runon mitallinen toteutus mahdollistaa tauon. Myös tämä

tulkinta edellyttää merkitsemään tauon abstraktiin rytmikaavaan. Tauon pituus on tässä esimerkissä yhtä pitkä kuin painottoman tavun. Metrinen tyhjiön merkkihän tavallaan korvaa tässä poisjätetyn painottoman tavun paikan.

Esimerkissä 3 oleva viimeinen kahdeksasosatauko ei mielestäni kaipaa tyhjiön merkkiä, koska laulu laulettaessakin päättyy viimeiseen prominenttiin tavuun. Musiikillisen ajan mukaan tulkittuna laulu loppuu vasta tauon jälkeen, mutta kielellisen ajan mukaan laulu päättyy viimeiseen tavuun. Toisaalta kappale voidaan myös pysäyttää kuin seinään viimeisen nuotin kohdalle, jolloin taukoa ei edes synny, esityksen kärsimättä. Teoriassa on myös mahdollista aloittaa heti uusi säe viimeisen tauon kohdalta. Lisäksi viimeistä taukoa voidaan pidentää rajattomasti, ja näin esityksissä usein tehdäänkin. Näiden seikkojen takia en näe mahdolliseksi määritellä säkeistön viimeisen tauon pituutta. Leinon (1982: 312) mukaan prominenssi ja tauko eivät riitä kuvaamaan reaalisten säkeiden rytmistä variaatiota. Toisaalta kaavan on myös pystyttävä kuvaamaan ne paikat, joissa rytmisen variaatio on mahdollinen.

Kun kuuntelin esimerkin 4 sävelmää, aloin miettiä metrinen tyhjiön pituutta. Voiko tyhjiön pituutta varioida? Eikö mitan toteuttamiseen riitä vain, että pidetään säännöllisesti tauko tiettyssä paikassa tekstiä siten, että tauon pituus voi vaihdella? Mielestäni laulussa mitta toteutuu, vaikka tauon pituus varioi.

Esittäjä: Natalia Svetlova

Teksti: Paik - se čo - ma paik - se čo - ma, pai - kas kis - tid čo - mem - bad.

Rytmiikaava: + - + - + - + - + - + - + - +

Teksti: Ran - da - lii - žed niie - čed čo - mad, mä - ge - lii - žed čo - mem - bad.

Rytmiikaava: + - + - + - + - + - + - + - +

ESIMERKKI 4. Työlaulu tai heinäkorjuulaulu, äänitetty Vilhalan kylässä elokuussa 2000. Esittäjä Natalia Svetlova. Tekstin litteroinnissa avustanut Svetlana Hiekonen. (Eerola: Vilhala8/2000MD1/1.)

Olen merkinnyt esimerkkiin tekstin lisäksi rytmikaavan ja jättänyt laulumitan vielä tässä vaiheessa pois, koska laulumitan esittäminen vaatii nuotin kirjoittamista toisella tavalla. Nuotti on siinä mielessä viitteellinen, että säeparin lopussa oleva *bad*-tavu venyy todellisuudessa ehkä pitemmäksi tai jää mahdollisesti joskus lyhyemmäksi kuin mitä nuotti antaa ymmärtää. Säeparin perässä oleva tauko on säeparin välissä melko säännöllinen mutta viimeisen säkeen jälkeinen tauko ei aina ole välttämättä juuri yhden tahdin mittainen. Lisäksi säkeistön lopussa laulaja ei pitänyt taukoa säännöllisesti 6/8-rytmin mukaan. Näitä asioita on vaikea tässä osoittaa nuotein, sillä se vaatisi koko esityksen analysoimista.

Esimerkki osoittaa sen, että tekstin mitallinen toteuttaminen on mahdollista, vaikka tauko ei olekaan 1/8- tai 1/4-nuotin pituinen. Pääasia on, että tauko on säännöllinen (esiintyy aina samassa kohtaa), jolloin se on myös tavalla tai toisella sidoksissa esitykselliseen pulssiin. Tästä syystä määrittelen metrisen tyhjiön näyttämään tässä vain tauon paikan, ilman esityksellistä aikaa. Rytmikaava näyttää tauon lisäyksen jälkeen tältä:

| | |
|-------------------|-------------------|
| I-säe | II-säe |
| + - + - + - + (-) | + - + - + (-) + Ø |
| III-säe | IV-säe |
| + - + - + - + (-) | + - + - + (-) + |

Säkeistön loppu ja sen kuvaus abstraktissa rytmikaavassa

Säkeistön loppu on ongelmallinen juuri siitä syystä, että esimerkiksi esitettäessä joskus säkeistöt lopetetaan viimeiseen riimiin, joskus laulun loppua venytetään hyvin pitkäksi. Etenkin työlaulujen kohdalla olen havainnut, että laulujen viimeistä säveltä ja tavua ikään kuin kuuluu venyttää pitkäksi. Tämä voi olla jonkinlainen tyylinormi.

Työlauluissa on harvemmin säestyssoitin mukana, joten ulkopuolinen rytmittävä elementti ei myöskään sido viimeisen nuotin pituutta. Tästä syystä on mahdollista venyttää nuottia ja aloittaa seuraava säkeistö vapaasti. Viimeisen nuotin pituus on kiinni lähinnä laulajan taidosta. Toisin sanoen nuotti kestää usein niin kauan kuin laulajalla riittää ilmaa keuhkoissa. Ehkä venytyksen tarkoitus on osaltaan osoittaa hyvän laulajan tai voimakkaan ihmisen ominaisuutta. Uusi säkeistö lähtee sen jälkeen, kun laulaja on jälleen täyttänyt keuhkonsa ilmalla. Tärkeintä tässä on se, että rytmikaavaan tarvitaan merkki osoittamaan se, että säkeistön loppua voi muunnella. Toisin sanoen merkin tehtävänä on osoittaa rytmisen variaation mahdollinen paikka rytmikaavassa.

Edellisistä nuottiesimerkeistä on hyvin näkynyt se, kuinka variaatio kohdistuu viimeiseen nuottiin ja tavuun. Merkitsen tätä jatkossa merkillä +>>. Merkki ilmoittaa sen, että säkeistön lopussa on painollinen tavu, jonka pituutta voidaan esityksessä muunnella vapaasti. Siirrän jälleen merkin rytmikaavaan, josta muodostuu nyt seuraavanlainen:

| | |
|-------------------|-------------------|
| I-säe | II-säe |
| + - + - + - + (-) | + - + - + (-) + Ø |
| III-säe | IV-säe |
| + - + - + - + (-) | + - + - + (-) +>> |

Mitan toteutus erilaisilla rytmeillä ja nuottien kestoilla

Teksti: Paik - se čo - ma paik - se čo - ma, pai - kas kis - tid čo - mem-bad.
 Rytmiikaava: + - + - + - + - + - + - +
 Laulumitta: + O + O + O + O + O + O + O + Ø

ESIMERKKI 5. Työlaulu tai heinäkorjuulaulu Vilhalan kylästä. (Eerola: Vilhala8/2000MD1/1).

Esimerkissä 5 (vrt. esimerkki 4) näkyy tauon paikka laulumitassa ja sen kesto. Melodia on nyt jakautunut niin, että painollinen isku saa pituudekseen kaksi 1/8-nuottia ja painoton yhden 1/8-nuotin. Tauko voidaan tulkita joko kokotauoksi tai joskus niin, että se on kokotauko lisätynä 1/8-nuotilla. Esimerkki osoittaa myös sen, kuinka mitta säilyy vaikka sitä toteutetaan eri rytmisissä ja erilaisilla tavujen kestoilla.

Lähes samanlaisen laulun (esimerkki 6) esitti Antonina Bogdanova elokuussa 2002 Haragl-nimisessä kylässä. Rytmi on sama ja mitan toteutus tapahtuu lähes samalla tavalla (1/4+1/8), mutta tauot eli metriset tyhjiöt ovat poissa. Laulun merkinnässä niitä ei ainakaan välttämättä tarvita. Toisaalta tauot on mahdollista sijoittaa sisäänhengityspaikkojen kohdille eli säkeiden alkuun. Tämä tarkoittaa käytännössä merkitsemistä ensimmäisen säeparin lopussa olevan 1/8-nuotin kohdalle. Tähän kohtaan olen myös sijoittanut metrisen tyhjiön Ø-merkin. Olen selvyuden vuoksi jättänyt kuvasta rytmiikaavan pois. Lisäksi olen jättänyt alun melodian eli ensimmäisen säkeistön analysoimatta, koska näin kirjoitetun nuotin tulkintamahdollisuudet tulevat esiin. Esimerkin säkeistöjen väli oli hyvin vapaa, sitä vastoin säeparit laulaja esitti tiukasti yhdessä lähes nuotin mukaisesti. Olen jättänyt myös säkeistöjen lopusta tahtiviivat pois, kuvatakseni viimeisen nuotin epämääräistä kestoja. Tähän kohtaan olen sijoittanut +>>-merkin kuvaamaan säkeistön lopun variaation mahdollisuutta.

Kor - ge sil - le ai - dai - ne a, i - si su - a va - li - ce.
 O - me čo - ma pri - hei - ne - da, i - is tu - a sva - ni - zee.
 Teksti: Oi - sä ma - moi oi sä ma - moi, ro - did min - dei go - räl - le.
 Laulumitta: + O + O + O + O + O + O + O + Ø
 Teksti: Si - zu - tid sä jo - go - zid - da, oi - gen - zid sä rah - va - ze.
 Laulumitta: + O + O + O + O + O + O + O + >>

ESIMERKKI 6. Työlaulu Haragln kylästä. (Eerola: Haragl9/2002Dat1(a)34Työla.)

Lopuksi

Esimerkit ovat osoittaneet, että vaikka laulut noudattavat lähtöoletuksena valitsemaani mittaa, mitan merkintä kaipaa täydennyksiä, jotta sillä voisi kuvata lyhyiden pajojen taustalla vallitsevaa rytmistä kaavaa eli rytmipakkoa (ks. Leino 1982: 44–45) ja että se ottaisi huomioon myös tyylinormit. Pajojen metrinen tulkinta ja merkintä tyylinormeja huomioimalla edellytti tiettyjä sääntöjä tulkintojen ehdoiksi. Ilman näitä sääntöjä metrinen tulkinta johtaa monenlaisiin malleihin ja ratkaisuihin¹⁹. Sääntöjen tehtävänä on karsia analyysissä olevien vaihtoehtojen määrää. Tämä on osaltaan ollut mahdollista sen takia, että aineisto on ollut hyvin tasalaatuista – mikä puolestaan on mielestäni tärkeä lähtökohta rytmikaava- tai metriikka-analyysiä tehtäessä. Jos aineisto on laadultaan epätasaista, on vaikea lähteä selvittämään laulujen rakenteita, koska ei ole olemassa vertailukohtia. Niin ikään käyttämässäni lähteissä olevien säkeistöjen rakenteet ovat olleet lähes poikkeuksetta ABAB; Loninin (2000) kokoamista 349 pajosta vain 6 ei noudattanut tätä kaavaa. Myös Kettusen ja Siron (1935) vepsän kielen näytteiden seassa olleiden 46 pajon joukossa oli vain yksi poikkeus. Omissa äänitteissäni ei ole kuin muutama esimerkki säkeistön rakenteen rikkomisesta. Nämäkin ovat saattaneet syntyä vahingossa, koska yleensä näissä tapauksissa laulajilla on ongelmia muistaa sanoja, varsinkin vepsänkielisiä.

Työtäni voidaan tietysti mielessä vielä pitää johdantona aiheeseen, enkä usko, että sääntöni ja menetelmäni olisivat virheettömät. Toisaalta kuvausta voi vielä tarkentaa esimerkiksi metrisen fonologian keinoin, joka voisi kuvata tarkemmin sitä, mitkä tavut osuvat mihinkin kohtaan ja miksi. En myöskään ole testannut sääntöjen tulkinnallisuutta ulkopuolisilla.

Listaan seuraavaksi määrittelemäni lyhyiden pajojen metriseen analyysiin liittyvät säännöt:

1. Kaksitavuisten sanojen painot jaetaan + –. Jos säkeessä kuitenkin on vain kolme kaksitavuista sanaa, jaetaan viimeinen sana niin, että sen kummatkin tavut osuvat painollisille iskuille. Myös viidennen säännön riimiehdon on toteuduttava. Tällöin käytetään vaihtoehdon sallivaa merkkiä (–).
2. Jos säe alkaa kolmitavuisella sanalla, asettaa sanan perässä oleva täydentävä lisäsana kolmitavuisen viimeiselle tavulle painon. Tällöin täydentävä sana osuu painottomalle jalalle. Lisäsanoina voivat olla pronominit tai erilaiset (*vu, da, a, i, se*) tavut.
3. Nelitavuiset sanat tulkitaan kuten kaksi kaksitavuista sanaa. Tällöin ne merkitään aina + – + –.
4. Jos II ja IV säkeen viimeinen sana on kolmitavuisen, kolmitavuisen sanan viimeinen tavu saa painon. Tätä seikkaa voimistaa se, jos kolmas tavu on riimissä edeltävän säeparin kanssa. Tässä on ajateltava myös säännön viisi riimiehtoa.
5. Jos riimit (loppusointu) sijaitsevat II ja IV säkeissä, painot jaetaan näissä säkeissä siten, että riiminä oleva tavu saa painon.

Esimerkkien pohjalta mitasta puuttuivat tauot ja variaatioiden mahdollisuudet. Kokoan vielä tähän käyttämäni merkit ja niiden merkitykset:

+ = Painollinen tavu.

- = Painoton tavu.

(-) = Painoton tavu, joka voidaan joskus jättää pois. Tämän merkin paikalle osuva tavu voidaan siirtää sen jäljessä tulevan +-merkin kohdalle. Merkin paikalle voidaan sijoittaa myös anakruusi eli kohotavu, joka kuuluu seuraavaan säkeeseen.

Ø = Ilmoittaa säännöllisesti esiintyvän tauon paikan mitassa. Mitallinen toteutus edellyttää, että tauko on aina saman mittainen ja että se on samassa paikassa. Tauolla on määrämitta, mutta se voi olla joka runossa eri pituinen.

+>> = Ilmoittaa paikan, jossa painollisen tavun kestoa voidaan vapaasti varioida rikkomatta mittaa. Ilmoittaa lyhyissä pajoissa myös säkeistön lopun.

Näiden merkkien avulla on lyhyiden pajojen abstraktiksi rytmikaavaksi muodostunut:

I säe

+ - + - + - + (-)

II säe

+ - + - + (-) + Ø

III säe

+ - + - + - + (-)

IV säe

+ - + - + (-) +>>

Painolliset iskut (painollinen jalka) näyttävät olevan lyhyissä pajoissa hyvin hallittavia (ks. Laitinen 2003: 227). Säkeistö päättyy ja alkaa painollisilla tavuilla. Myös riimit sijoitetaan mielellään painollisten tavujen kohdalle. Lisätavut ja vähemmän merkitykselliset (ei-leksikaaliset) tavut, jotka voidaan usein jättää pois sisällön muuttumatta, sijoitetaan painottomille iskuille. Myös esityksissä, joissa useampia kuulijoita on ollut läsnä, ovat nämä monesti yhtyneet painollisiin riimitavuihin. Tästä voidaan päätellä, että tietty poljento ja riimitykset yhdessä tekstin sisällön kanssa luovat lyhyiden pajojen ominaisuutteen. Poljento on tiukasti esittäjien mielessä ja tästä syystä sanoja jaetaan pääasiassa painollisten iskujen mukaan ja nähtävästi usein metriikan vastaisesti. Abstrakti rytmikaava asettaa tietyt ehdot, mutta ei identtisyysvaatimusta. Kaava on automatisoiva ja näin se myös ohjaa etsimään keinoja automaattisuuden purkamiseksi (ks. Leino 1982: 316). Tämä selittää myös sitä, miksi joillakin esittäjillä on tarvetta muunnella säkeistöjen viimeistä tavua. Rytmikaava on hyvin optimoitu eikä siinä ole paljon muita kohtia, joissa variaatiota voisi käyttää rikkomatta mittaa. Rytmikaavassa olevat variaatiokohdat tarjoavat myös samalla esittäjälle mahdollisuuden persoonalliseen ja luovaan tulkintaan. Tätä voisi kuvata myös termillä ”laulajan vapaus” (Laitinen 2003: 245), joka sallitaan kaavaa tai tyyliseikkoja rikkomatta tietyssä kohdassa laulua.

Tarkastelu osoittaa toisaalta sen, kuinka vahva metrinen malli taustalla on (ks. Carlson 2003: 4). Toisaalta näyttää myös siltä, että laulajilla on tarvetta noudattaa tyylinmukaista riimitystä keinoilla millä hyvänsä, jolloin mittaa joudutaan rikkomään

metriikan näkökulmasta. Tästä nousee esiin jälleen kysymys laulujen alkuperästä: onko laulut esitetty alunperin venäjänkielisinä, minkä jälkeen niihin on istutettu vepsänkielisiä tekstejä venäjänkielisen mallin mukaan. Tällöin on helposti saattanut syntyä mitanvastaisia säkeistöjä. Tämä ei riitä selittämään sitä, miksi monet runot näyttävät olevan mitanvastaisia. Mielestäni tässä on kyse mitan soveltamisesta, eikä niinkään rikkomisesta. Toisaalta kyse on myös kielen muuttumisesta ajan kuluessa (ks. Carlson 2003: 4).

Abstrakti rytmikaava on ikään kuin tietynlainen sekvenssi esittäjän mielessä (ks. Leino 1982: 88). Kun esittäjä aloittaa runon, astuu aikamuuttuja mukaan tapahtumaan. Sekvenssissä on tietyissä kohdin taukoja, painoituksia ja variaation sallivia paikkoja. Tällöin syntyy tarve jakaa mielessä olevat sanat siten, että sekvenssissä olevat tärkeät kohdat täyttyvät. Vähemmän merkityksellisiin kohtiin voidaan sijoittaa tavuja, joilla ei välttämättä ole muuta tehtävää kuin säilyttää laulajan mielessä ole rytmikaava. Vaikka aikamuuttuja tavallaan sekoittaa laulajaa luomaan näennäisesti mitanvastaisia säkeitä, paljastuu säkeiden taustalta kuitenkin se, kuinka tietty mitta säätelee rytmiä (ks. Leino 1982: 327).

Viitteet

- ¹ Myös Venäjällä asuvien karjalaisten keskuudessa tsastuškoista käytetään nimitystä lyhytpajo (ks. Koski 1985: 2–7).
- ² Venäläisten keskuudessa tsastuškoja on esitetty juhlatilaisuuksissa, joissa on esiintynyt morsianten katselua, piirileikkejä, tansseja ja pelejä. Yleensä näissä juhlissa oli tiukat pukeutumissäännöt.
- ³ Tsastuškoilla saatettiin myös julistaa omaa poliittista kantaa asioihin (ks. Čistov 1976: 204) tai tehdä pilkkaa poliittisista henkilöistä. Viime heinäkuussa (2003) tapasimme Päjjärvellä miehen, joka esitti (ilman melodiasia) meille kymmeniä sepittämiään säkeitä, joiden aiheina olivat Venäjän tämän hetken poliittiset tapahtumat ja henkilöt kuten esimerkiksi Putin.
- ⁴ Esimerkkejä venäläisistä nimityksiä ovat mm. *pripevki*, *pribaski*, *taratorki*, *kachel'nžye*, *po-kosnžye*.
- ⁵ Keskustelin asiasta laulajan Galina Lokinan ja tulkkini Nikolai Fominin kanssa Nemzan kylässä elokuussa 2001 (Eerola: Nemza8/2001CD 5a).
- ⁶ Suomenruotsin sävelkulun (akuutti) arvelaan syntyneen suomenkielen vaikutuksesta (Lönnqvist 1981: 42). Itselleni on ollut usein vaikea kuunnella vepsän kieltä ehkä juuri siitä syystä, että monet puhuvat sitä kuin venäjän kieltä. Tätä voisi verrata myös tilanteeseen, jossa venäjänkielinen henkilö puhuu suomea. Sävelkulku on tällöin erilainen.
- ⁷ Tämä seikka osaltaan myös puoltaa sitä ajatusta, että laulut on tehty suoraan vepsänkielisinä eikä niitä ole käännetty venäjänkielisistä lauluista. Myös riimitykset puoltavat tätä, sillä harvoin missään kielessä riimit säilyvät, jos teksti käännetään suoraan kielestä toiseen.
- ⁸ Päjjärvellä (6/2003) kuulin ensi kertaa ns. karhunpeloitus-tsastuškasta. Naiset lauloivat tätä, kun leikkasivat sirpeillä viljaa. Vuoronperään yksi naisista nousi ylös ja lauloi kovalla äänellä säkeistön. Kun hän oli lopettanut, hänen takanaan tuleva alkoi laulaa. Tällainen tilanne, jossa on pakko alkaa laulaa silloin, kun vuoro osuu kohdalle, suosii improvisointikykyä. Miehet olivat yleensä kauempana pellon laidalla. Ehkä myös tästä syystä naisten piti laulaa kovaa, jotta miehet kuulisivat, että kaikki on hyvin.
- ⁹ Kettusen ja Siron suomennoksesta voidaan olla eri mieltä. Tätä seikkaa puoltaa se, että Kettunen (1935, III) itse huomauttaa teoksen alkulauseessa, että ”suuressa kiireessämme jäi tarkistus tosin useasti varsin pinnalliseksi”. Itse kääntäisin sanat hieman toisin: voika => itkee, kukku => kukkuu.
- ¹⁰ Tämä ei välttämättä ole tapana joka kylässä,

- mutta mm. heinäkuussa 2003 Päjjärven kylässä sain demonstraation tilanteesta.
- ¹¹ Olen kirjoittanut tämän hiukan eri tavalla kuin Kettusen ja Siron (1935) kirjassa, jossa kaikki näytteet on kirjoitettu foneettisilla merkeillä.
- ¹² Leino (1982: 51) tutkimus lähtee siitä, että on olemassa jokin mitta tai pohjakaava, jota tietynlaiset runot noudattavat. Tutkimukseensa hän on valinnut vain tämän tietyn mitan noudattavia runoja. Tutkimuksen peruskysymykset koskevatkin sitä, minkälaiset tavut voivat esiintyä tämän tietyn mitan nousuissa ja laskuissa ja mitä ehtoja riimiparin tulee täyttää jne. (Leino 1982: 58).
- ¹³ Carlsonin (2003: 4) mukaan metri säilyy usein, vaikka äänneet muuttuvat tai putoavat pois. Metrinen asema vaikuttaa äänneenmuodostuksiin ja aiheuttaa sanamuodoissa variaatioita eli allomorfiaa.
- ¹⁴ Vai onko ajatus, jonka mukaan säe kestää vain 4 painollista iskua, vain tutkijan laboratoriossaan kehittämä harha? Loogisesti ajatellen mikään ei estäisi säeparin tulkitsemista yhdeksi kahdeksanpainoiseksi kokonaisuudeksi.
- ¹⁵ Kielen metriikka on hyvin pysyvä elementti. Kuten Carlson (2003: 4) kirjoittaa, ”vaikka äänneet muuttuvat tai putoavat pois, metriikka säilyy”. Tällöin on loogista ajatella, että vaikka vepsän kieli on saanut paljon vaikutteita venäjän kielestä, vepsän kansanrunouden metriset perusominaisuudet ovat säilyneet.
- ¹⁶ Leino käyttää säkeen ja säeparin lopusta merkkejä ≠ ja ≠.
- ¹⁷ Leino esittelee myös muita mahdollisia termejä kuten metrinen aukko tai tauko.
- ¹⁸ Useat naiset, jotka ovat pajoja esittäneet ovat pitäneet säkeistöjen välissä hyvin erilaisia taukoja, jopa säestyksen kanssa esiintyessään. Tähän sopii hyvin myös ajatus pajoista pieninä lauluina ilman juonellista yhteyttä. Tällöin säkeistöjä voi esittää irrallaan ns. pieninä lauluina. Myös Kurban kylässä naiset esittivät säkeistöjä vuoron perään välittämättä ajasta niiden välissä.
- ¹⁹ Haluan vielä tässä tuoda esiin sen oletuksen, että metriikka on hyvin hallitseva seikka. Sen sanoja rajoittava ominaisuus saattaa jäädä vielä hallitsemaan kieltä vaikka kielen äänneet olisivat muuttuneet tai pudonneet pois (ks. Carlson 2003: 4).

Lähteet

- Aristoteles (1997) *Retoriikka – runousoppi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Čistov K. V. (1976) ”Kansanrunous”. *Venäläinen perinnekulttuuri – Neuvostoliiton Pohjois-Euroopan venäläisväestön etnologiaa 1800-luvulta 1900-luvun alkuun*. Toim. K. V. Čistov ja SNTL:n Tiedeakateman N. N. Mikluho-Maklain nimelle omistetun Etnografian instituutin itäslaavilaisen jaoston työryhmä. Suomentanut Marjatta Ryyänen. Helsinki: SKS. Ss. 162–195.
- Hakamies, Pekka (1994) ”Vepsäläisten suullisesta perinteestä”. *Vepsäläiset – Vepsäläiset tutuiksi – Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen ja Irma Mullenen. Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no 108. Joensuu: Joensuun yliopisto. Ss. 73–86.
- Hautala, Jouko (1955) ”’Käki tuo suven sanoman’. Muuttolintujen ym. pilauksesta”. *Kalevalaseuran vuosikirja* 35. Helsinki: WSOY. Ss. 123–148.
- Karhu, Eino (2001) ”Tacituksen kynän arvoinen sankari”. *Carelia* 9/2001. <http://carelia.onego.ru/2001-9/52.html> (tarkistettu 28.1.2003).
- Kettunen, Lauri & Siro, Paavo (1935) *Näytteitä vepsän murteista*. Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia LXX. Helsinki: SKS:n kirjapainon oy.
- Koski, T. A. (1985) Карелские Чапушки. Институт Языка, Литератури и Истори Карелсково Филиала Ан СССР. Петрозаводск.
- Kotškurkina, Svetlana (1989) ”Muinaisia kurgaaneja”. *Punalippu* 2/1989.
- Kotškurkina, Svetlana (1994) ”Vepsäläisten arkeologiasta ja vanhasta historiasta”. *Ison karhun jälkeläiset – perinne ja etninen identiteetti yhteiskunnallisessa murroksessa*. SKS:n toimituksia 697. Toim. Pekka Hakamies. Helsinki: SKS. Ss. 41–50.

VEPSÄLÄISTEN LYHYIDEN PAJOJEN METRINEN MALLI JA SEN TOTEUTUS

- Krogerus, Tellervo (1989) ”Laulajan sanat: pohjoiskarjalaisia erityispiirteitä”. *Runon ja rajan teillä. Kalevalaseuran vuosikirja* 68. Helsinki: SKS. Ss. 136–147.
- Kupiainen, Unto (1974) *Lyhyt runousoppi*. Viidennen painoksen muuttamaton lisäpainos. Porvoo: WSOY
- Kuusi, Matti (1963) ”Varhaiskalavalainen runous”. *Suomen kirjallisuus I – Kirjoittamaton kirjallisuus*. Toim. Matti Kuusi. Helsinki: SKS & Otava. Ss. 129–215.
- Laitinen, Heikki (2003) *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Acta Universitatis Tampereensis 943. Tampere: Tampereen yliopistopaino oy.
- Leino, Pentti (1982) *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. SKS:n toimituksia 376. Helsinki: SKS.
- Leisiö, Timo (1986) ”Riimillisen kansanlaulun metriset systeemit. Aiheen alustavaa hahmottelua”. *Etnomusikologian vuosikirja* 1986. Toim. Vesa Kurkela & Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 33–65.
- Leisiö, Timo (2000) ”Metri, rytmi, metrinen tyhjiö ja musiikillinen aika”. *Musiikin suunta* 2/2000, ss. 14–24.
- Lokki & Palmgren (1995) *Suomen linnut*.
- Lonin, Rürik (2000) *Lühüdad pajoized*. Petroskoi.
- Lönnqvist, Bo (1981) *Suomenruotsalaiset. Kansatieteellinen tutkielma kieliryhmästä*. Jyväskylä: Gummerus.
- Oksala, Yrjö (1980) *Musiikin perusteet. II osa. Rytmioppi*. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Pimenov, Vladimir & Strogalštšikova, Zinaida (1994) ”Vepsäläisten etnisen kehityksen ongelmista”. *Vepsäläiset – Vepsäläiset tutuksi – Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen & Irma Mullonen. Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no 108. Joensuu: Joensuun yliopisto. Ss. 19–40.
- Petuhov, Anatoli (1995) ”Vepsä – Vepsän jälkeläiset”. *Itämerensuomalaiset. Heimokansojen historiaa ja kohtaloita*. Toim. Mauno Jokipii. Jyväskylä. Ss. 387–400.
- Salve, Kristi (1998) ”Vepsäläisten kansallisesta identiteetistä”. *Ison karhun jälkeläiset – perinne ja etninen identiteetti yhteiskunnallisessa murroksessa*. SKS:n toimituksia 697. Toim. Pekka Hakamies. Helsinki: SKS. Ss. 119–140.
- Savolainen Mikko (1998) *Vepsä – Vepsänmaa*. Oulu.
- Strogalštšikova, Zinaida (1999) ”Suomalais-ugrilainen sanskriitti ja sitä puhuva kansa yhä elää”. *Carelia* 10/1999, ss. 49–53.
- Suomi, Kari (1988) *Johdatusta fonologiaan*. Logopedian ja fonetiikan laitoksen julkaisuja N:O 2. Oulu: Oulun yliopisto.
- Vinokurova Irina (1998) ”Äänisvepsäläisten kirkkopyhät: perinteet ja nykyaika”. *Ison karhun jälkeläiset – perinne ja etninen identiteetti yhteiskunnallisessa murroksessa*. SKS:n toimituksia 697. Toim. Pekka Hakamies. Helsinki: SKS. Ss. 99–118.
- Virtanen, Leea (1992) *Kansanviisauden kirja*. Porvoo: WSOY.
- Zemtsovsky, Izaly (2001) ”Chasastushki. Russian traditional music. Russian federation.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 22. 2nd ed. Ed Stanley Sadie. London: Macmillan. Ss. 1–33.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Carlson, Lauri (2003) *Fonologian ja morfologian harjoituksia Ctl 104*. <http://www.ling.helsinki.fi/~carlson/ctl104fo.html> (tarkistettu 17.1.2003).

- Novožilova, Elena (2001) *Code-Switching in Contemporary Vepsian Language. Linguistic perspective on endangered languages*. A SKY symposium. Helsinki August 29 – September 1, 2001. <http://www.ling.helsinki.fi.sky/endabs.htm#novozhilova>
- Trubetskoj, N.S. (1987) ”O metrike tšastuški”. *Versty* II/1927. Izbrannyje trudy po filologii. Sost. V. A. Vinogradov & V. P. Neroznak. Moskva: Progress. Ss. 371–390. Otsikoimattoman suomenkielisen käännöksen käsikirjoitus.

TIETOKONEANALYYSI VARHAISTEN ÄÄNITTEIDEN NUOTINTAMISEN APUVÄLINEENÄ

Käsittelen artikkelissani vepsäläisten esittämien lyhyiden laulujen tietokoneavusteista melodioiden analyysia. Lähtökohtani artikkelin kirjoittamiselle oli kysymys siitä, voiko pelkästään kuulonvaraiseen analyysiin luottaa, jos aineisto on huonolaatuinen ja tutkittavana kohteena on suullinen perinne. Riittääkö analyysiin yhden ihmisen tekemä tulkinta? Tarvitseeko ja toisaalta, miten voi perustella tekemiään nuotinnoksia?

Käytän analyyseissäni E. N. Setälän¹ ja A. O. Väisäsen² vuonna 1916 tekemän Vepsän matkan aineistoa³, joka koostuu kirjallisesta materiaalista ja äänitteistä. Äänitykset on alun perin tehty parlografiilla⁴ vahaliერიöille (parlogrammeille), joista ne kopioitiin 1960 kelanauhoille. Väisänen nuotinsi vuonna 1968⁵ yhdessä Heikki Laitisen kanssa nauhakopioilla olevat laulut. Vuonna 2004 siirsin kelanauhoilla olevat kopiot digitaaliseen muotoon Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen (Kotus) laitteilla tutkimustyötäni varten. Sain lisäksi Heikki Laitiselta kopiot Väisäsen kanssa tehdyistä nuoteista.

Analyysini tavoitteena on saada lauluista esiin melodian olennaiset tekijät (runko- eli preskriptiivnen notaatio). Tarkoitukseni ei ole tehdä deskriptiivistä (esim. Leisiö 1988: 117) tarkkaa nuottia. Päädyin aineiston analysoimiseen tietokoneavusteisesti ensinnäkin siksi, että aineisto osoittautui melko hankalaksi nuotintaa. Vaikka käytin laulujen kuuntelemiseen erilaisia transkriptioiden tekemiseen tarkoitettuja tietokoneohjelmia, (esim. Transcribe, MMATools, Sonic Visualizer) en saanut kuulonvaraisesti melodioista tarkasti selvää. Tähän vaikutti osaltaan se, että äänitteet ovat paikka paikoin erittäin huonolaatuisia. Toinen syy tietokoneavusteisen analyysin valintaan oli se, että huomasin kuulevani huonolaatuisesta äänitteestä sellaisia säveliä, joita ei todellisuudessa ollut. Tähän osaltaan vaikutti varmasti se, että minulle oli muodostunut kenttä-äänityksistäni ja uudemmasta arkistomateriaalista omasta mielestäni selkeä käsitys siitä, millaisia lyhyiden laulujen melodiat olisivat. Kun analysoin Väisäsen äänittämiä lauluja, kuulin melodiat usein sen mukaan, mi-

ten olin niitä aikaisemmin kuullut laulettavan. Esimerkiksi jotkut laulut olivat selvästi mollissa ja toiset duurissa, vaikka tarkemmin analysoituani huomasin, että ne saattoivat ollakin toisin.

Tutkimuskysymykset liittyvät vepsäläisen lauluperinteen tyylipiirteitä ja niiden muutoksia käsittelevään tutkimukseen, jota olen tehnyt vuodesta 2001 lähtien (ks. esim. Eerola 2005; 2007b). Setälän ja Väisänen tekemät äänitteet tuovat ajallista perspektiiviä ja näkemystä siitä, millaista vepsäläinen musiikki on ollut noin 100 vuotta sitten. Aineiston tutkimuksellista arvoa nostaa vielä se, että Väisänen on dokumentoinut sen hyvin.

Tutkimusaineisto

E. N. Setälä ja A. O. Väisänen tekivät vuonna 1916 tutkimusmatkan⁶ Venäjälle vepsäläisten luokse pääasiallisena tarkoituksenaan tallentaa kielennäytteitä, mutta myös kansanrunoutta ja musiikkia. Heidän matkansa suuntautui suunnitelmien mukaan etelävepsäläisten luokse (ks. kuva 1). (Väisänen 1916b: 7; 1969: 273.) Parlogrammi- ja aineistoluettelon pohjalta he tekivät äänityksiä 11 kylässä: Pätino, Arskaht, Tšaigla, Omasmägi, Korvoila, Nurgol, Enarv, Noidal, Vilhal, Ag ja Alažag. Näistä ainakin Enarv, Noidal ja Vilhal katsotaan nykyään kuuluvaksi keskivepsäläisiin kyliin (Saresalo 2005: 21). Matkamuistiinpanojen (Väisänen 1916d) mukaan he kävivät edellisten lisäksi vielä kylissä, joita olivat Koskenpää, Šar, Kangaz ja Kukaz.

Vepsän matkan ääniteaineisto koostuu lauluista, itkuista, runoista ja erilaisista kielennäytteistä. Tutkimusmatkalla Setälä keskittyi kieleen ja Väisänen lauluihin (Väisänen 1969: 273). Väisänen on jakanut aineiston laulut kolmeen eri ryhmään ja merkinnyt ne myös lyhenteillä: runosävelmät (R), itkut (I) ja laulusävelmät (L). Merkintöjen mukaan koko aineistossa olisi näin ollen ollut 80 laulua, 25 runosävelmää ja 32 itkua. Näiden lisäksi aineistoon kuuluu kahdeksan kielennäytettä (kielenn.), 23 satua, yksi loitsu, yksi kertomus, yksi loru ja yksi puhe. Viisi kokonaista lieriötä on yksinomaan merkitty kielenn.-merkinnällä. Lisäksi neljä parlogrammia sisältää pelkästään huhuiluja ja eri soitinnäytteitä. Aineiston kokonaiskesto on vajaat kuusi tuntia.

Väisänen luokittelu ei anna vielä kokonaiskuvaa siitä, minkälaisista lauluista aineisto koostuu. Nykyisten tutkimusten mukaan vepsäläiset kutsuvat lauluja termillä *pajo*, jolla voidaan tarkoittaa mitä tahansa laulua paitsi itkua. Itkut on yleensä eritelty selvästi omaan ryhmään kuuluviksi ja niitä kutsutaan sanalla *voik* (esim.



Kuva 1. Nykyään vepsäläiset jaetaan kolmeen ryhmään. Näistä pohjois- eli äänisvepsäläisten asuinalueet sijaitsevat Venäjällä Karjalan tasavallassa, keskivepsäläisten Leningradin ja Vologdan hallintoalueilla ja etelävepsäläisten Leningradin alueen Tihovinän piirissä. (Ks. esim. Saressalo 2005: 13–21.)

Rüütel 1990: 30). Nelisäkeisistä lyhyistä lauluista käytetään termiä *lühüdad pajoized*. Väisäsen tallettamista 80 laulusävelmästä 42 kuuluu selkeästi lyhyiden laulujen ryhmään. Nykyään monet vepsäläiset kutsuvat lyhyitä lauluja myös *tšastuškoiksi*, ja useimpien vepsäläisten mielestä ne ovatkin sama asia (Salve 2005: 107). Pidemmistä lauluista, joihin kuuluvat yleisesti ottaen kaikki muut laulut paitsi lyhyet ja itkut, käytetään vastaavasti termiä *pitkäd pajod* eli pitkät laulut. Väisäsen merkitsemät runosävelmät kuuluvat pitkien laulujen ryhmään.

Vepsäläisten laulujen aikaisemmat tutkimukset

Yleisesti ottaen voidaan todeta, että vepsäläistä musiikkia on tutkittu hyvin vähän eikä varsinkaan laulujen musiikillisiin piirteisiin liittyviä tutkimuksia juuri löydy. Yksi syy tähän on se, että suomalaisten tutkijoiden kiinnostus on aikaisemmin suuntautunut vain kalevalamittaiseen eepiseen runouteen, jota on pidetty 1800-luvun kansallisuusliikkeen ajoista asti folkloren aatelina. Kun vepsäläisiltä ei löytynyt kalevalaista perinnettä, tutkijoiden kiinnostus kohdistui muualle. (Heikkinen 2006: 47; Eerola 2007b; Salve 2005: 103).

Vepsän kieli on kiinnostanut aina varsinkin suomalaisia tutkijoita. Esimerkiksi laulujen sanoja on tallennettu niiden omanlaisensa kieli-ilmaisuksen (esim. Kettunen 1945: 385), mutta ei varsinaisesti itse musiikin takia. Vepsäläisten kielen- ja musiikintutkimus tavallaan eroavatkin toisistaan siinä, että kieli on voitu heti todentaa omaksi kielekseen. Vepsän kieli eroaa venäjistä ja se muistuttaa paljon suomea, mikä on osaltaan lisännyt suomalaisten tutkijoiden mielenkiintoa. Musiikki sitä vastoin on useimmiten nähty venäläisenä lainana ja sen sukulaisuus venäläiseen perinteeseen on tutkijoiden mielestä ollut selvä (esim. Väisänen 1916c: 4; Turunen 1943: 151; Salve 2005: 107).

Siihen ei ole selvää syytä, miksi E. N. Setälän ja A. O. Väisäsen keräämä Vepsän aineisto on jäänyt vaille huomiota aikaisemmissa tutkimuksissa. Hypoteeseja voi kuitenkin esittää. Esimerkiksi Vepsän matkansa jälkeen Väisänen (1916c) piti esitelmän vepsäläisestä musiikista Suomalais-ugrilaisen seuran kokouksessa lokakuussa 1916. Esitelmästä saa sen käsityksen, että vepsäläiset ovat venäläistyneitä ja musiikki on suurimmaksi osaksi venäläistä lainaa: ”Vähäiset laulusävelmät käyttävät hyväkseen venäläisistä pajatuksista tavattavia melodioita”. Hänen mielestään myös laulusävelmiä oli lukumääräisesti vähän. Todennäköistä on myös se, että Vepsän matkan aineistolle ei annettu kovin suurta arvoa musiikillisesti. Väisänen (1934: 242) kirjoittaa, että ”[matkan] tieteelliset tulokset, jotka odottavat julkaisemistaan, edustavat luonnollisesti ensi sijassa kielentutkimuksen, huomattavassa määrin myös kansantietouden alaa”. Väisänen ei olisi sanonut näin, jos vepsäläisiltä olisi löytynyt kalevalamittaista runolaulua. Uskon, että juuri tämä on yksi syy siihen, että koko aineisto on jäänyt vaille huomiota.

Toisaalta Väisäsen mielipiteeseen on mahdollisesti vaikuttanut myös se, mitä mieltä Setälä on ollut vepsän matkan aineiston sisällöstä. Setälä on selvästi suhtautunut vepsäläisaineistoon vain kielitieteellisesti. Esimerkiksi Antti Jalavalle kenttämatoiltaan lähettämässä kirjeissään Setälä kirjoittaa:

On nimittäin saatu hyvänlainen joukko satuja, kertomuksia tavoista, muutamia loihtuja, arvoituksia ja vieläpä laulun päitäkin – kaikki tämä tosin useinkin sisällykseltään vähänarvoista, mutta kuitenkin tähän asti julkaistujen kielennäytteiden vähyyden vuoksi varsin tärkeitä. (Posti 1964: 54.)

Karlsson (2000: 224) on kirjoittanut Setälän tavasta toimia ihmisten kanssa. Näissä tulee esiin Setälän usein dominoiva ja häikäilemätön ote, jossa hän ei suvaitse muiden eriäviä mielipiteitä. Setälän tutkijankuvasta Karlsson kirjoittaa, että se sisälsi paljon kielteisiä piirteitä: Setälä lainasi muiden ideoita ja tuloksia ilman asiaan kuuluvia viittauksia. Tämän takia hän riitaantui monien lingvistikollegojen, muun muassa Genetzin ja Kettusen kanssa. Kummallakin oli myös omia mielipiteitä juuri vepsän kielen suhteen.

Väisäsen Suomalais-ugrilaisen seuran kokouksessa pitämässään esitelmästä tulee esiin myös se, että hän oli vielä hyvin nuori, ja ilmeisesti hänen mielipiteillään ei ollut samanlaista painoarvoa kuin Setälällä. Tästä syystä Vepsän matkan aineisto sai jäädä ”vähäarvoisena” tutkimatta.

Lyhyt katsaus tietokoneavusteisiin menetelmiin

George Tzanetakis kumppaneineen (2007) tarjoaa hyvän yleiskuvan siitä, mitä on tapahtunut ja mikä on tilanne tällä hetkellä tietokoneavusteisen musiikintutkimuksen alalla. Selvityksessä tulee esiin myös muutama suomalainen nimi: Anssi Klapuri, Petri Toiviainen ja Tuomas Eerola. Tämä kertoo osaltaan siitä, että myös Suomessa on viime aikoina ollut kiinnostusta kehittää musiikin analyysiin liittyviä menetelmiä. Musiikin automaattista nuotinnusta on tutkittu muun muassa Tampereen teknillisen yliopiston signaalinkäsittelyn laitoksella vuodesta 1998, missä on pystytty tekemään moniäänisen musiikin automaattista transkriptiota varsin luotettavasti. Uusimmissa sovelluksissa on mahdollista perustaaajuuskuvaajan päälle piirtää suoraan MIDI-nuotteja (Eerola 2008), mikä mahdollistaa sen, että automaattisen transkription tekemiä nuotteja voi myös editoida.

Charles Seeger⁷ (1977: 179–181) oli aikoinaan hyvin vakuuttunut automaattisen transkriptiolaitteen mahdollisuuksista ja eduista. Laitteet (mm. melograph⁸) toivat hänen mukaansa selityksen muun muassa siihen, mitä tapahtuu nuottien välillä. Lisäksi laitteet tekivät nuotinnusta ilman ennakoasenteita, joten tulokset nähtiin objektiivisempina. Ajateltiin, että kun laitteet tekevät kuvaajat, tutkijan subjektiivinen

vaikutus nuottien valintaan poistui. Laitteiden avulla saatiin aikaiseksi myös kuvaajia, joiden avulla voitiin perustella transkriptioita ja kuvata myös sellaisen musiikin sävelkulkua, joita ei voinut perinteisen nuottikirjoituksen keinoin esittää.

Melographin ja monen muunkin musiikin analyysiin tarkoitetun laitteen ongelmaksi tuli usein hinta. Vain harvoilla oli mahdollista käyttää kalliita laitteita ja tästä syystä niiden käyttö jäi vähiin. Toisaalta joidenkin mielestä tekniikan käyttö toi esiin liikaa tietoa, jota vain harva ymmärsi ja joka toisaalta ei ollut analyysin kannalta olennaista. Vaikka tietokoneet ovat nykyään melko edullisia ja markkinoilta löytyy kaikenlaisia ohjelmia erilaisiin tarkoituksiin, voi sanoa, että musiikintutkimukseen tarkoitettuja ohjelmia on todella vähän. Suurin osa musiikin ympärillä liikkuvista ohjelmista on suuntautunut lähinnä musiikin tekemiseen. Viime aikoina on kuitenkin kehitelty ohjelmia myös enemmän musiikintutkimusta ajatellen. Ohjelmista huomaa kuitenkin sen, ettei niiden kehittämisessä ole ollut mukana riittävästi musiikintutkijoita. Ohjelmat ovat joko vaikeita käyttää tai sitten niiden tuottamat kuvaajat ovat rajoittuneita. Esimerkiksi asteikot ovat olleet vaillinaisia joko niin, että taajuusasteikossa taajuudet esitetään liian harvakseltaan, asteikkojen esitystä ei voi muuttaa millään tavalla tai pianoroll-ikkunan saa näkymään erikseen, muttei samanaikaisesti taajuusasteikon kanssa (Eerola 2008).

Tutkimusmenetelmän valinta

Stadler Elmer⁹ (2000) käsittelee sitä, minkälaisia ongelmia perinteinen musiikkianalyysi voi sisältää analysoitaessa lasten laulamista. Analyysia tehdessään hän huomasi, että lapset lauloivat tuttuja lastenlauluja tavalla, jota oli Elmerin mielestä hankala analysoida ja esittää perinteisin menetelmin eli nuotein. (Elmer 2000.) Tästä syystä hän alkoi suunnitella yhdessä miehensä Franz-Josef Elmerin kanssa uudenlaista tapaa analysoida musiikkia. Lähtökohtana heillä oli tarkoitus ”eliminoida tutkijan kulttuurinen musiikillinen mieli”. Tällä he viittaavat siihen, että koska analysoitavat melodiat olivat tuttuja, tutkija kuuli melodian siten kuin oli sen itse oppinut, eikä niin kuin se todellisuudessa esitettiin. Tietokoneavusteinen analyysi tarjosi Elmerin (2000: 6) mukaan mahdollisuuden vähentää tutkijan vaikutusta analyysiin.

Elmerin (2000: 6) ehdottama lähestymistapa kuulostaa mielenkiintoiselta menetelmältä varsinkin, kun kyseessä on suullinen ja lisäksi sellainen perinne, joka ei ole ennestään tuttu tutkijalle. Analyysiprosessi on kuitenkin aina subjektiivinen,

mutta toisaalta subjektiivisuuden määrää tai astetta voidaan vähentää tekemällä tutkimusta käyttäen analyysissä samanaikaisesti erilaisia menetelmiä. Teoriassa tietokonepohjainen analyysi tarjoaa mahdollisuuden lähestyä tutkittavaa kohdetta objektiivisemmin siitä syystä, että analyysia tehtäessä mukana on useamman ihmisen vaikutus analyysin tulokseen. Useimmat ohjelmat sisältävät algoritmeja ja aliohjelmiä, joita monet tutkijat ovat kehittäneet vuosikymmeniä. Tätä kautta analyysihin tuodaan useamman tutkijan ja kehitystyössä mukana olleen (esimerkiksi koekäyttäjät) ihmisen panos. Toisaalta Elmer unohtaa sen, että tietokoneohjelmilla tuotetut analyysit perustuvat kuitenkin ihmisillä testattuihin tuloksiin. Se, mitä ei kuulla, ei todennäköisesti nähdä analyysikuvissakaan.

Ollessani mukana MAT¹⁰-projektissa (Eerola 2008) vuonna 2007, sain kuulla ensimmäisen kerran niin sanotusta välitasonesityksestä (ks. Virtanen 2006: 6–10). Käsitettä on käytetty tekniikan alalla tuomaan esiin erilaisten signaalien visualisointia ja analyysia. Näissä erilaiset esitysmuodot voidaan jakaa karkeasti kolmeen tasoon: alhaisen- (*low*), väli- (*mid*) ja korkeantason (*high*) esitys. Esimerkiksi äänen amplitudin kuvaaja on alhaisentason esitys, koska siitä ei vielä voi nähdä paljonkaan tietoa esimerkiksi äänen rakenteesta. (Virtanen 2006: 6–10.) Transkriptiota tehtäessä välitason esitysmuodolla voidaan ajatella esimerkiksi sitä, että ennen kuin laulu muutetaan nuoteiksi, tarvitaan jokin vaihe ennen tätä. Se voi olla spektrogrammi tai jokin muu esitys, josta voidaan nähdä äänen rakenne ja melodian todelliset liikkeet toisin sanoen ainekset, joista koko ääni on syntynyt (esim. Eerola 2007a: 57).

Kokeilin useita erilaisia ohjelmia analyysikuvien tekemiseen ja lopulta päädyin käyttämään Praat¹¹-nimistä ohjelmaa. Praat on alun perin tarkoitettu puheentutkimukseen, mutta se sopii monenlaiseen muuhunkin, kuten yksiaänisen laulun tutkimukseen. Ohjelma on minulle entuudestaan tuttu (Eerola 2004a; 2004b), ja olen sen avulla tehnyt musiikin- ja puheenanalyysia. Ohjelman hyvä puoli on muun muassa se, että kaikkia asetuksia voi muuttaa ja analyysistä voi tuottaa juuri sellaisia kuvia ja kuvia kuin haluaa. Lisäksi kuviin saa asetettua omiin tarpeisiinsa sopivia asteikkoja esimerkiksi puolisävelasteikon.

Praatia on kuitenkin hankala käyttää. Ehkä suurin syy tähän on se, että sen käyttöliittymä eroaa yleisimmistä ohjelmista. Sen toimintotavat muistuttavatkin enemmän matemaattis-luonnontieteellisiä ohjelmia (Matlab). Toisaalta Praatissa on paljon sellaista, mitä tavallisissa äänenkäsittelyohjelmissa (Sound Forge, Audacity) ei ole. Näistä voisi mainita esimerkiksi monipuoliset skripti-ominaisuudet,¹² joiden avulla voi helposti tehdä usein toistuvia samanlaisia komentoja.

Aineiston teknisistä ongelmista

Setälän ja Väisäsen vuonna 1916 tekemän Vepsän matkan parlogrammeilla oleva aineisto siirrettiin kelanauhoille vuonna 1960 (ks. Eerola 2007b: 132–134). Vaikka äänenlaatu on nauhoilla kohtuullisen hyvä, on aineiston tietokoneavusteinen analyysi ongelmallista. Erilaiset ylimääräiset äänet voivat vääristää tai estää koko analyysin. Häiriöäänet ovat syntyneet esimerkiksi parlografin neulan jäädessä paikoilleen tai kun se ei ole pysynyt kunnolla urassaan. Kopionauhoilla olevassa aineistossa on myös tasainen taustääni (kuva 2), joka on voinut syntyä joko parlografin äänentoistosta tai siitä, miten ääni on siirretty kelanauhoille. Välillä taustakohina on melko voimakas ja se saattaa joskus peittää alleen varsinaisen äänen. Edellisten lisäksi kopionauhat ovat ajan myötä osittain läpimagnetisoituneet.¹³ Läpimagnetisointumista esiintyi kaikissa kopionauhoissa.

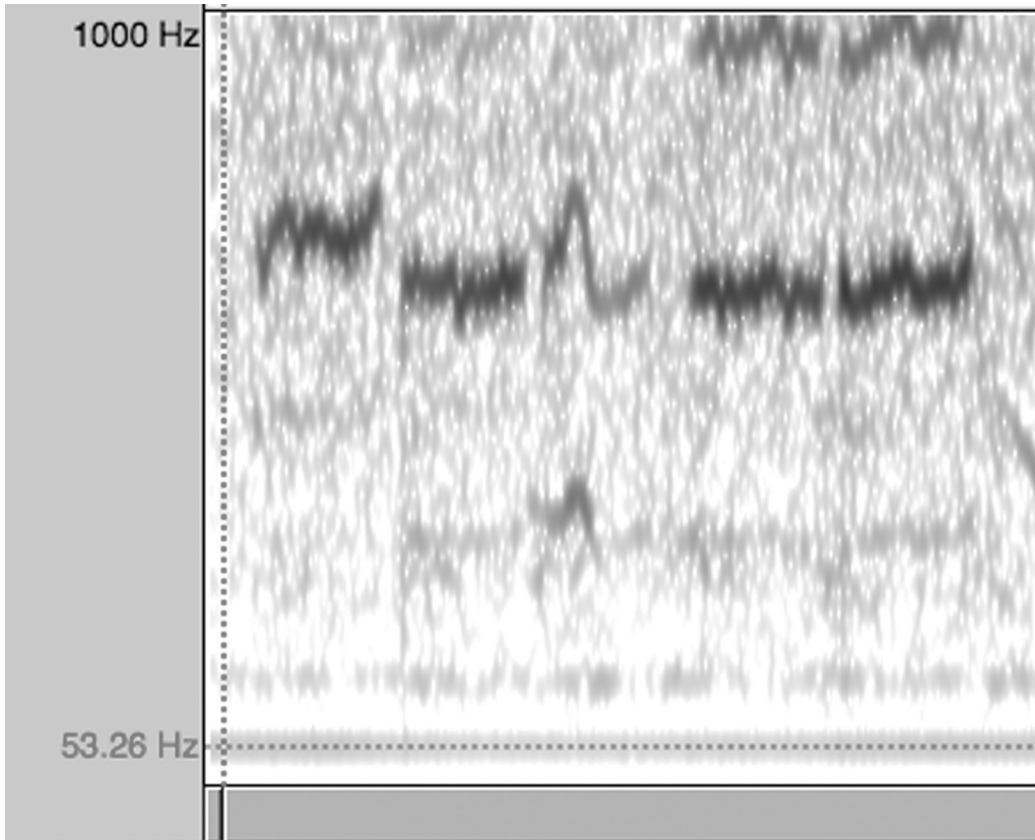
Vaikka kaikki analyysiin vaikuttavat asiat olisivat tiedossa, on virheen mahdollisuus tietokoneavusteisessa analyysissä silti suuri. Tietokone on vain kone, eikä se voi aina tietää, mikä on analysoitava ääni ja mikä on mekaanisesta laitteesta johtuvaa taustahäiriötä. Tietokoneella tehtävään analyysiin ei voi täysin luottaa, vaan analyysia tehtäessä aineistoa on aina myös kuunneltava.

Analyysin tekninen toteuttaminen

Tietokoneella tehtyjen kuvaajien tarkoituksena on toimia kuulohavainnon apuna ja perustella sitä, miksi olen päättänyt tietynlaiseen nuotinnukseen. Kuvaajat edustavat ääneen liittyvää ns. välitasonesitystä, joka tuo melodialinjan esiin niin kuin se on äänitteellä.

Tein lauluista alustavaa transkriptiota kuulonvaraisesti Transcribe-ohjelman avulla. Analysoin lauluja ensin ilman mitään äänenkäsittelyä. Mikäli tämä ei onnistunut, kokeilin erilaisia äänenmuokkausvälineitä. Ainoat muokkaukset, joita tässä olen käyttänyt, olivat kohinanpoisto¹⁴ ja äänen voimistaminen.

Koska jokainen laulaja esittää lauluja omalla tavallaan, omassa sävellajissa ja viireessä, sopivat sävelten tarkastelun perustaksi parhaiten taajuudet. Toisaalta pelkkin taajuuksien tarkastelu tekee analyysista epämääräisen ja vaikeasti luettavan. Tästä syystä olen sijoittanut kuvaajiin taajuusasteikon sijaan puolisävelasteikon. Melodiakäyrän (analyysin) ja puolisävelasteikon avulla muodostan kuvaajista transkription.

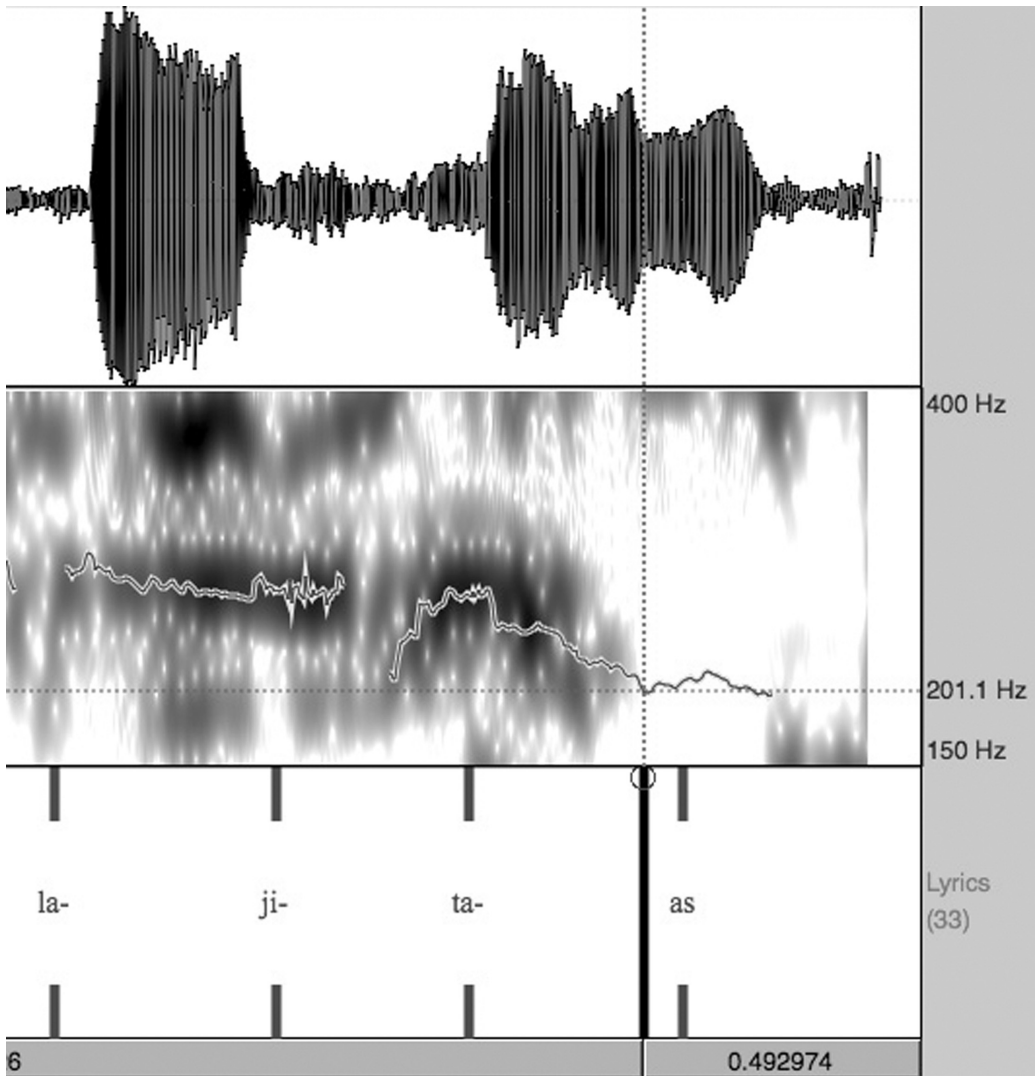


Kuva 2. *Vahalieriöistä tehdyissä kopionauhoissa oleva taustäääni erottuu spektrogrammissa n. 50 Hz kohdalla. Ääni muistuttaa seinän takaa tulevaa liikenteen meteliä, matalaa jurnutusta.*

Analyysi perustuu osin Wim van der Meerin (2008) ohjeisiin ja osin omiin kokeiluihini¹⁵. Praat-ohjelma päivittyy ja kehittyy koko ajan. Tästä syystä jotkut van der Meerin artikkelin toiminnoista tehdään eri tavoin ohjelman uusimmalla (5.0.03) versiolla.

Ohjeiden mukaan melodian sävelten intervallisuhteiden tarkastelu täytyy aloittaa perussävelen (toonika) määrittämisestä. Yleensä paikallistin tiedostoista ensin perussävelen paikan kuuntelemalla ja määritin sen arvon ohjelman piirtämän spektrogrammin ja melodian analyysin avulla. Kuvassa 3 olen saanut laulun perussävelle arvon 251,27 Hz.

Praatissa perussävelle on asetettu oletusarvoisesti vertailuarvo 0, jota vastaava taajuus on 100 Hz. Alle 100 Hz:n taajuudet saavat vertailussa negatiivisia vertailuar-



Kuva 3. Kuvassa näkyy Praat-ohjelman edit-ikkuna, jossa keskellä on spektrogrammi ja melodiakäyrä, ylimpänä on äänen amplitudi ja alimmaisessa on laulun sanat tavuina. Oikeassa laidassa näkyy melodian analyysioäli (150 Hz–400 Hz) ja perussävelen taajuus (201,1 Hz).

voja ja tätä isommat positiivisia. Koska laulujen perussävel ei juuri koskaan osu tuohon määriteltyyn 100 Hz:n arvoon, täytyy melodiat transponoida siten, että niiden perussävel saadaan oletusarvoon. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että analyysissä melodian arvot irrotetaan ensin analyysitiedostosta, minkä jälkeen ne asetetaan alkamaan määritetystä arvosta. Jos perussävel on esimerkiksi 251,27 Hz, transponoi-

daan melodia niin, että perussävel alkaa arvosta 100 Hz.

Koska halusin tarkastella myös metriä ja rytmiä, syötin laulun sanat ohjelmaan. Tein edit-ikkunaan erillisen tekstikentän (kuva 3) ja annoin sille nimeksi lyrics. Kun ikkuna oli luotu, paikallistin tavut äänitteestä ja kirjoitin ne tekstikenttään. Tämän jälkeen kuvaajista voidaan tehdä erilaisia kuvia Picture-ikkunassa. Sanat voidaan myös tallettaa erilliseen tiedostoon niiden kirjoittamisen jälkeen. Talletetussa tiedostossa näkyvät sanojen tarkat alkamisajankohdat, joiden perusteella voidaan laskea esimerkiksi tavujen kestot. Praat tallettaa kuitenkin tekstitiedostoon paljon ylimääräistä tietoa, jota ei voi suoraan syöttää esimerkiksi Exceliin. Lisäksi Praat käyttää desimaalin erottimena pistettä ja Excel pilkkua. Tiedostoja pitääkin ensin käsitellä tekstinkäsittelyohjelmassa ennen kuin ne voi viedä Exceliin.

Lyhyiden laulujen melodioiden analyysi

Olen valinnut analyyseihini kolme tyypillistä lyhyttä laulua. Lisäksi valitsin kyseiset esimerkit siksi, että ne kaikki perustuvat samaan runoon.

Ensimmäisen analysoimani kappaleen esittäjät ovat Zaharan Domna ja Arsun Paška¹⁶, jotka ovat Korvoilan kylästä. Kummatkin ovat 18-vuotiaita. Väisänen on äänittänyt heiltä kyseisen laulun kolme kertaa peräkkäin. Esimerkkini on näistä viimeisin ja se on myös paras äänenlaadultaan. Laulu on hyvin tyypillinen lyhyt laulu. Kuvassa 4 on Väisäsen ja Laitisen tekemä nuotinnus kyseisestä laulusta, joka on heidän merkintöjensä mukaan "säv. 39".

Nuotinnoksen vieressä lukee "tai duuri", jolla mahdollisesti viitataan siihen, että laulu voi olla myös duuri. Nyt nuotinnos voidaan tulkita e-molliksi.

As - tuin as - tuin be - re - gašt - mu ma - šin ma - šin kä - du - dou da

ba - sin ba - sin mel - hi - že - le a - la jä - tä jo - gu - des (da).

Kuva 4. Väisäsen ja Laitisen nuotinnos lyhyestä laulusta säv. 39:stä.

Kuunnellessani laulua minulla oli vaikeuksia saada selvää ensinnäkin siitä onko kyseessä molli vai duuri. Lisäksi, kun kuuntelin hitaammalla tempolla laulua, kuulosti siltä kuin joidenkin tavujen kohdalla olisi ollut enemmän säveliä kuin yksi. Tähän vaikutti mm. se, että laulajat lauloivat liukumalla säveleltä toiselle. Toisaalta tässä esimerkissä on kaksi laulajaa ja he eivät aina laula täsmälleen samassa tempossa eivätkä myöskään tarkalleen samoja säveliä.

Vasta monen kuuntelun jälkeen huomasin, että Väisäsen nuotissa sanat eivätkä hengitys- tai rytmitauot vastaa äänitteellä olevaa laulua. Laulu lauletaan oman tulkintani mukaan seuraavasti: *Astuin, astuin beregaštmu, mašin mašin käduselle. Basin, basin mel'hiželle, ala jätä joguselle.*

Samasta laulusta löytyy esimerkkejä myös kirjallisuudesta. Lonin (2000: 28–55) on kirjannut kyseisestä laulusta useamman version, joista lähinnä Väisäsen äänittämää esimerkkiä oli seuraava versio:

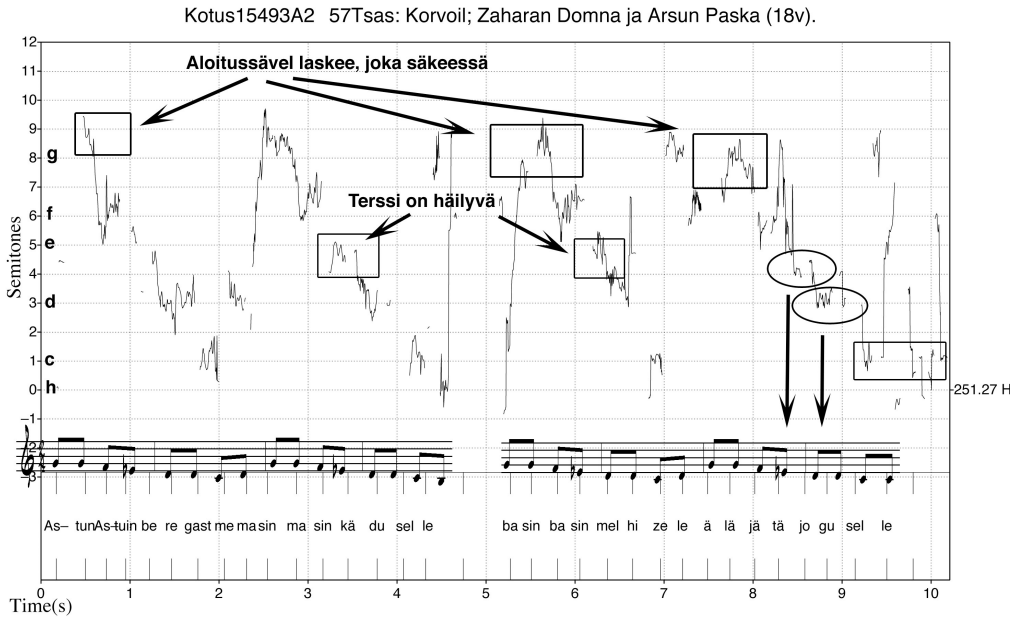
Astuin, astuin beregaštme, mašin mašin kädudel.
Basin, basin mel'hiželle, ala jätä jogudel.
 (Lonin 2000:39.)

Kettunen (1935: 19) on kirjannut kyseisestä runosta useita erilaisia versioita. Hän on myös suomentanut seuraavan version:

Astuin, astuin beregaštmu, mašin mašin kädudo,
Basin, basin bolaželle, ala jätä jogudo.

Kuljin, kuljin rantaa pitkin, huidoim huidoim kädellä,
puhuin puhuin marjalle, älä jätä joguelle.
 (Kettunen 1935: 19.)

Kuten esimerkeistä käy ilmi, ei muissakaan versioissa ole kohotavulle tulevaa datavua. Väisäsen äänittämässä esimerkissä äänentaso on laulun lopussa hyvin vaimea ja viimeisen tavun saattaa tästä syystä kuulla väärin. On mahdollista, että toinen laulajista laulaa myös laulun sanat eri tavalla, joten päällekkäiset sanat vääristävät toisiaan. Tarkkaan kuunneltuani ensimmäinen säkeistö voi mahdollisesti loppua myös "kädusen" ja toinen alkaa kohotavulla "da". Olen tässä joutunut tekemään kompromissin kuulokuvan ja tallennettujen versioiden välillä.



Kuva 5. Astun astun beregast -laulun melodia-analyysi.

Kuvassa 5 on Praat-ohjelmalla tehty melodian kuvaaja. Kuvassa vasen pystyakseli kertoo puolisävelaskeleet (semitones), ja alhaalla oleva vaaka-akseli kertoo ajan sekunteina. Oikeassa reunassa näkyy myös perussävelen taajuus, jota vastaa puolisävelasteikon (vasen pystyakseli) arvo 0. Perussäveleksi olen määritellyt säikeistön alimman ja viimeisen sävelen, jonka taajuus on 251,27 Hz. Tämä on hyvin lähellä pienen oktaavin h:ta (246,94 Hz). Huomasin kuitenkin kuvaa tarkastellessani, että perussävelen valinta voi vielä muuttua lopullista nuottia tehdessäni. Laulun sanat on kirjoitettu kuvaan tavuina ja niiden keston ilmoittaa kahden pystyviivan väli. Tavu alkaa siitä viivasta, minkä keskellä tavu on.

Laulajien laulutyyli vaikuttaa analyysiin. Tässä laulun melodia lauletaan sitomalla sävelet toisiinsa ja selkeitä säveliä on vaikea erottaa. Sanojen väleissä ei ole juuri hengitystaukoja tai musiikillisia taukoja ja koko säikeistö lauletaan ikään kuin yhdellä henkäyksellä. Ainoa katko syntyy säeparin välillä, joka on noin 4,7–5,4 sekunnin kohdalla.

Huomioitavaa laulussa on säikeiden aloitussävelten vireen laskeminen koko laulun ajan. Toinen asia, mikä näkyy käyrän liikkeistä, on terssin häilyvyys. Välillä terssi on juuri ja juuri tulkittavissa molliksi. Tätä kuvaa käyrän liike, joka laskee tasaisesti (esim. 3,5 s ja 6,5 s) e¹:stä d¹:lle. D¹:n kohdalla melodia näyttää olevan kaikkein selvin (be-re, jo-gu).

Laulun lopetussävelestä on vaikea saada selvää onko se c¹ vai jokin muu. Käyrä tekee c¹ kohdalla pientä vaakasuuntaista liikettä mutta pääasiassa kuvaaja on tässä kohden hyvin epämääräinen. Viimeisen sävelen kohdalla äänityksen laatu on heikko, joka vaikuttaa myös koneen tekemään analyysiin.

Tempon ja rytmin käsittelyä voi tarkastella laulun sanojen tavujen kautta, jotka on esitetty taulukossa 1. Vasemmalla puolella on kahden ensimmäisen säkeen tavut ja oikealla puolen on kolmannen ja neljännen säkeen.

| Aika | Lyrics | Tavun kesto | Aika | Lyrics | Tavun kesto |
|------|--------|-------------|------|--------------------|-------------|
| 0,17 | As- | 0,33 | 5,27 | Ba- | 0,23 |
| 0,5 | tun | 0,23 | 5,5 | sin | 0,3 |
| 0,73 | as- | 0,22 | 5,8 | ba- | 0,25 |
| 0,95 | tuin | 0,26 | 6,05 | sin | 0,31 |
| 1,21 | be- | 0,25 | 6,36 | mel- | 0,28 |
| 1,46 | re- | 0,3 | 6,64 | hi- | 0,31 |
| 1,76 | gast- | 0,3 | 6,95 | ze- | 0,25 |
| 2,06 | me | 0,24 | 7,2 | le | 0,28 |
| 2,3 | ma- | 0,24 | 7,48 | ä- | 0,25 |
| 2,54 | sin | 0,33 | 7,73 | lä | 0,28 |
| 2,87 | ma- | 0,29 | 8,01 | jä- | 0,27 |
| 3,16 | sin | 0,28 | 8,28 | tä | 0,3 |
| 3,44 | kä- | 0,33 | 8,58 | jo- | 0,25 |
| 3,77 | du | 0,3 | 8,83 | gu- | 0,31 |
| 4,07 | sel- | 0,25 | 9,14 | sel- | 0,36 |
| 4,32 | le | 0,42 | 9,5 | le | 0,29 |
| 4,74 | | 0,53 | 9,79 | Tavujen keskiarvo: | 0,29151515 |

Taulukko 1. Zaharan Domnan ja Arsun Paškan esittämän lyhyen laulun sanat ja niiden kestot.

Laulu on tempoltaan melko nopea. Tämä näkyy tavujen kestoissa, joiden keskiarvoksi olen saanut 0,29 sekuntia. Jos verrataan tätä kaikkien tavujen kestoihin, huomataan, että vaihtelua on melko vähän. Tästä syystä voidaan sanoa, että pulssi on suhteellisen tasainen ja säännöllinen. Onkin melko luontevaa merkitä yhtä tavua kohden yksi sävel.

Laulun melodia voidaan tulkita mollissa olevaksi viisisäveliköksi. Se ei ole pentatoninen, koska siinä on puolissävelaskeleita (es–f). Ensimmäisen säkeistön h-sävel on saattanut hyvinkin tulla laulajilta vahingossa ja lisäksi sen tulkitseminen on vaikeaa.

Kummankin säkeistön viimeiset tavut on laulettu hiljaa, ja koska äänityksen laatu on vielä heikko, on vaikea sanoa, mikä säkeistöjen viimeinen sävel todellisuudessa on. Aikaisempien kokemusteni mukaan lyhyissä lauluissa saatetaan viimeinen sävel laulaa alaspäin tuotettuun glissandoon (Eerola 2004b: 131–133). Tästä syystä epäilen, että laulajat todennäköisesti tavoittelevat tässä c¹:tä, joka purkautuu alaspäin. Merkitsen kuitenkin ensimmäisen säkeistön viimeisen nuotin h-säveleksi, koska sävel kuulostaa ja on myös kuvaajassa enemmän h kuin c.

Tekemässäni nuotinnoksessa (kuva 6) on vain pieniä muutoksia Väisäsen tekemään nuottiin:

As - tuin, as - tuin be - re - gašt - mu, ma - šin, ma - šin kä - du - sel - le.
Ba - sin, ba - sin mel' - hi - žel - le, a - la jä - tä jo - gu - sel - le.

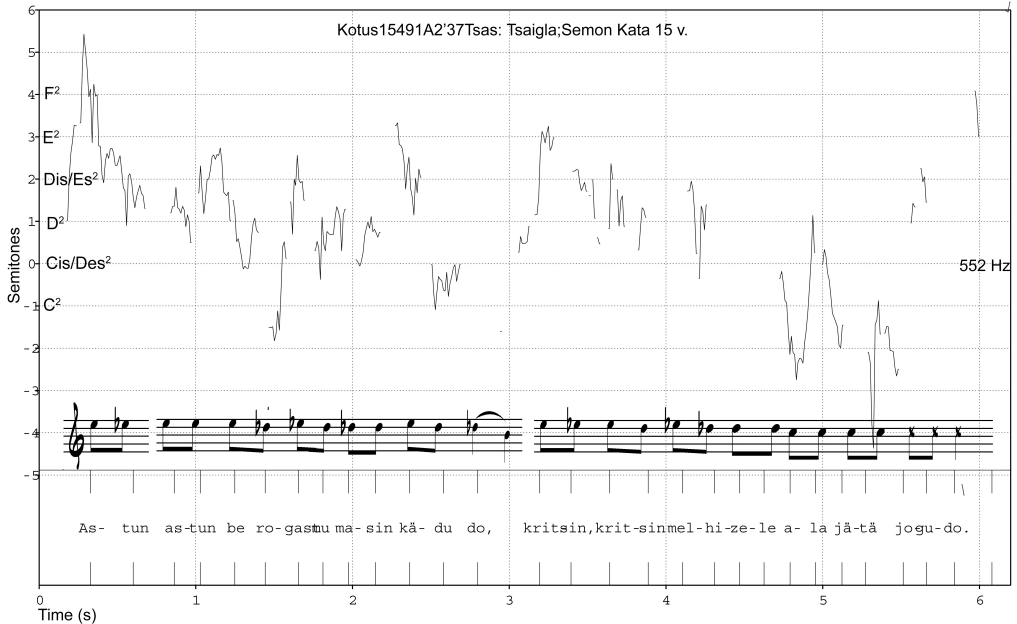
Kuva 6. Zaharan Domnan ja Arsun Paškan esittämän laulun nuottikuva.

Kuvassa 7 on Väisäsen ja Laitisen tekemä nuotinnos 15-vuotiaan Semon Katan (Tšaiglan-kylästä¹⁷) esittämästä laulusta.

As - tuin, as - tuin be - ro - gašt - mu, ma - šin, ma - šin kä - du - do.
Krit - sin krit sin mel' - hi - že - le, a la jä - tä jo - gu - do.

Kuva 7. Väisäsen ja Laitisen nuotinnos: Kotus15491 A-puoli, 11. lieriö, Säv. 10. Nuotin perässä on merkintä HL 27.3.68.

Alkuperäinen äänite oli melko huonolaatuinen, mutta sain nostettua laulua esiin Audacity-ohjelman Noise Removal -efektillä. Laulun perussävelen määrittämisessä käytin apuna Sonic Visualiser¹⁸-ohjelmaa, sillä Praatilla en saanut melodian analyysia riittävän tarkasti esiin juuri perussävelen kohdalla. Perussäveltä varten valitsin laulus-



Kuva 8. Semon Katan esittämän lyhyen laulun analyysikuvaaja.

ta toisen säkeen kohdan, jossa lauletaan pitkä *do*-tavu toisin sanoen *kädudo*-sanan viimeinen tavu (kuva 7). Kuvaajien perusteella määrittelin tavun alkuosalle arvoksi 552 Hz (kuva 8), joka vastaa melkein *cis*²:ta (≈554 Hz). Täytyy huomauttaa, että tämä arvo ei vielä kerro nuotin lopullista perussäveltä (toonika). Määrittelemäni arvo on tässä eräänlainen runkoarvo, jonka ympärille kuvaajan akselit muodostuvat.

Ohjelman piirtämä kuvaaja katkeaa sellaisissa kohdin, joita kuuntelemalla voi selvästi kuulla laulua. On todennäköistä, että taustalla olevat häiriöäännet ovat väärinäneet kuvaajaa. Myös laulun lopun (4,8 s) analyysi ei ole kuvaajassa onnistunut. Laulaja esittääkin lopun sanoja lähes puhuen ja laulu päättyy sanojen – *ala jätä jo-gudo* – huokauksenomaiseen kiihkeeseen lausumiseen. Kuulokuvassa loppu laskee jyrkästi mutta kuvaajassa käyrä (5,6 s →) tekee suuria hyppyjä perussäveltaajuuden yläpuolelle. Laulun säveltaso on todennäköisesti sekoittunut taustaääniin ja tästä syystä analyysi ei ole näiltä osin onnistunut.

Melodiaa kuvaava käyrä ei kulje juuri lainkaan vaakasuoraan ja tavuja vastaavat arvot vaihtelevat suuresti. Tämä kertoo sävelten epävakaudesta ja siitä, että sävelten tarkkaa rajaa on vaikea selkeästi osoittaa. Nuottikuvan tekeminen tällaisesta esityk-

sestä onkin tästä syystä melko vaikeaa. Toinen nuotinnusta vaikeuttava tekijä on vire, joka kuulostaa siltä kuin se muuttuisi koko ajan. Olen tehnyt alustavan nuotinnoksen kuvaan 8, josta jätin vielä tarkoituksella tahtiviivat ja tahtiosoituksen merkitsemättä.

Olen koonnut taulukkoon 2 laulujen sanat ja niitä vastaavat kestot. Taulukossa vasemmalla puolen on 1. ja 2. säe ja oikealla ovat säkeet 3 ja 4.

| Aika | Lyrics | Tavun kesto | Aika | Lyrics | Tavun kesto |
|------|--------|---------------|------|--------|-------------|
| 0,32 | As- | 0,28 | 3,19 | krit- | 0,2 |
| 0,6 | tun, | 0,26 | 3,39 | sin, | 0,25 |
| 0,86 | as- | 0,16 | 3,64 | krit- | 0,24 |
| 1,02 | tun | 0,22 | 3,88 | sin | 0,22 |
| 1,24 | be | 0,2 | 4,1 | mel- | 0,2 |
| 1,44 | ro- | 0,21 | 4,3 | hi- | 0,17 |
| 1,65 | gast- | 0,16 | 4,47 | ze- | 0,15 |
| 1,81 | mu | 0,16 | 4,62 | le | 0,17 |
| 1,97 | ma- | 0,17 | 4,79 | a- | 0,16 |
| 2,14 | sin | 0,22 | 4,95 | la | 0,17 |
| 2,36 | kä- | 0,21 | 5,12 | jä- | 0,15 |
| 2,57 | du | 0,22 | 5,27 | tä | 0,24 |
| 2,79 | do, | 0,4 | 5,51 | jo- | 0,15 |
| | | | 5,66 | gu- | 0,17 |
| | | | 5,83 | do. | 0,25 |
| | | Kokonaisaika: | 6,08 | | 0,205714 |

Taulukko 2. Semon Katan esittämän lyhyt laulu tavujen ajat ja kestot.

Tavujen keston keskiarvo on noin 0,21 sekuntia. Taulukon arvojen perusteella näyttää siltä, että rytmi on säkeistöjen alussa hitaampi ja se kiihtyy aina säkeistön keskellä. Toinen säkeistö (alkaa: *Kritsin, kristin*) on alussa selvästi hitaampi kuin keskivälillä. Tempon kiihtyminen on voinut johtua myös siitä, että laulusta tuntuu puuttuvan sanoja. Väisäsen ja Laitisen tekemässä nuotissa on kaksi kertaa sana *masin*, joka ei kuitenkaan lauletu versiossa tule kuin kerran. Mahdollisesti myös tästä syystä ensimmäisen säkeistön *do*-tavu osuu tahdin ensimmäiselle iskulle ja laulaja laulaa siihen kaksi säveltä. Jälkimmäinen sävel tulee kuitenkin melko heikosti esiin ja päädyin siihen monen kuuntelukerran jälkeen. Todennäköisesti laulun sanellun ja laulettu version erot ovat seurausta siitä, että laulaja on jännittänyt äänitystilannetta.

Lopullista nuottikuvaa varten transponoin laulun siten, että perussävel on c^1 . Tekemäni nuotinnos (kuva 9) eroaa Väisäsen tekemästä versiosta. Eniten eroja on laulun ensimmäisen säkeistön lopussa.

15 As - tuin, as - tuin be - ro - gašt - mu, ma - šin kä - du - do. ____

17 Krit - sin, krit - sin mel' - hi - ze - le, a - la jä - tä jo - gu - do.

Kuva 9. *Semon Katan esittämän lyhyen laulun nuotinnos.*

Laulussa olevaa yhtä es¹-säveltä lukuun ottamatta laulun melodia voidaan tulkita duurissa olevaksi nelisäveliköksi (tetrakordi). Es¹ voi hyvinkin olla virhe analyysisä, mutta yhtä hyvin se on voinut aiheutua laulajan jännittyneisyydestä. Tähän viittaa myös tempon nopeutuminen ja epätasaisuus.

Kuvassa 10 on 48-vuotiaan Vaskan Marian (Korvoilin kylästä) esitys vastaavasta runosta Väisäsen ja Laitisen nuotintamana.

as - tuin, as - tuin be - re - gašt - mu ma - šin ma - šin kä - du - dou ____

5 ba - sin ba - sin mel - hi - že - le a - la jä - tä jo - gu - dou ____

Kuva 10. *Väisäsen ja Laitisen tekemä nuotinnos. Kotus15493A, lieriö 26, säv. 44.*

Laulun kaksi ensimmäistä säettä ovat äänenlaadultaan selkeät ja vastaavat melkein nuotinnosta. Laulun loppuosa ei kuitenkaan ole aivan sitä, mitä nuottikuva antaa ymmärtää. Laulaja unohtaa sanat toisen säkeistön jälkeen ja pitää melko pitkän tauon, mutta jatkaa kuitenkin hetken päästä samaa laulua. Alkuperäinen äänite on hyvin vaimea viimeisen säkeen alussa, johon Väisänen on nyt kirjoittanut sanat *a-la jä-tä*. Tarpeeksi nostettuani äänentasoja huomasin, että tässä kohdassa laulaja sanoo *sinun*.

Väisänen (1916a) on kirjoittanut laulun sanat ylös ja nämä vastaavat nuotinnoksessa olevaa versiota.

*Astuin astuin berogastmu, mašin mašin kädudou.
 Basin basin melhižele, ala jätä jogudou.*

Äänitteellä laulun sanat lauletaan kuitenkin eri tavalla:

*Astuin astuin berogaštmu, mašin mašin kädudel.
Basin basin mel'hižeisen, sinun tagut lajitas.*

Laulun alkuosa on lähes tulkoon samanlainen kuin Loninin (2000: 39) taltioima versio (ks. s. 232).

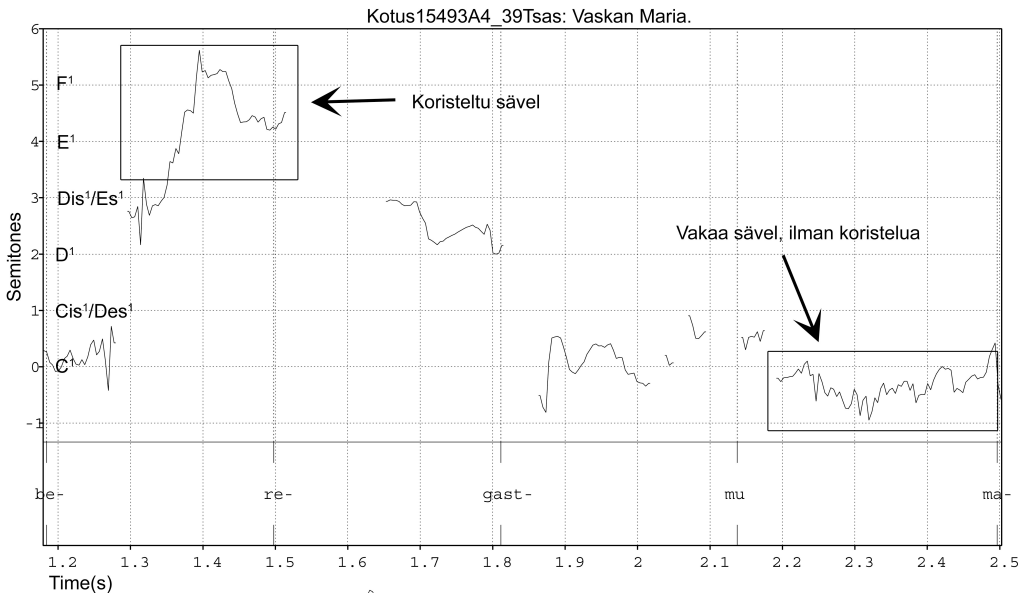
Laulettu versio eroaa pääasiassa jälkimmäisen säkeistön osalta, missä viimeinen säe on täysin erilainen kirjattuun versioon verrattuna. On hyvinkin mahdollista, että kaksi laulua menevät sekaisin laulun lopussa. Laulaja sanoo kesken laulun, "voi unohtin", ja jatkaa sitten hetken päästä. Sama laulaja esittää nauhalla myös muita lauluja ennen *Astuin astuin* -laulua. Näistä juuri edellinen laulu päättyy sanoihin *sinun tagut lajitas*. Laulu on kuitenkin sanoiltaan muuten aivan erilainen. Voi olla mahdollista, että laulaja sekoittaa kaksi laulua äänitystilanteen takia.

Ennen varsinaista analyysia editoin äänitettä poistamalla äänitteellä olevat pitkät tauot. Näin sain kuvaajasta lyhemmän ja helpommin käsiteltävän. Kuvaaja ei vastaa tältä osin siis sitä, miten laulu on esitetty alun perin.

Vaskan Marian esittämässä versiossa tempo on hitaampi ja sävel on selvästi selkeämpi kuin edellisissä esimerkeissä. Aikaisemmissa esimerkeissä vire muuttui koko esityksen ajan mutta tässä vire säilyy hyvin. Huomioitavaa laulussa on sävelten koristelu, mikä näkyy Väisäsen nuotissa tavujen *be-re* ja ensimmäisen säkeistön lopun *dou*-tavun kohdalla. Oman tulkintani mukaan laulussa on näiden lisäksi koristelua jälkimmäisen *masin*-sanana ensimmäisellä tavulla ja viimeisen säkeen *tagut*-sanana ensimmäisellä tavulla. Koristelu ei ole vibratoa vaan melismaattista sävelen nostamista hetkellisesti ylöspäin (kuva 11).

Määritin laulun perussävelen viimeisen *as*-tavun jälkimmäisen sävelen alkukohdan mukaan. Sain arvoksi 205,3 Hz, joka on lähellä *as*-säveltä ($\approx 207,65$ Hz). Olen kirjoittanut kuvaajaan koristeelliset tavut jakamalla tavun koristeen mukaan. Olen merkinnyt suorakaiteilla ne sävelet, joissa glissandot ja koristelut on selvästi kuultavissa. Tarkoitan tällä myös sitä, että koristelut eivät tässä johdu äänenlaadusta ja tekniikasta vaan ne ovat mielestäni tarkoituksella tuotettuja. Kuvaajassa (kuva 12) näkyvä nuotti on luettavuuden helpottamiseksi kirjoitettu oktaavia ylemmäksi melodian todellisen soivan tason suhteen. En ole kirjoittanut nuottiin tahtiviivoja enkä tahtiosoitusta lähinnä siksi, että kuva olisi mennyt epäselväksi.

Laulun melodia on laskeva mutta ei aivan samalla tavalla kuin aikaisemmissa esimerkeissä. Tässä sävel laskee ensimmäisissä säkeissä, mutta jälkisäkeessä sävel

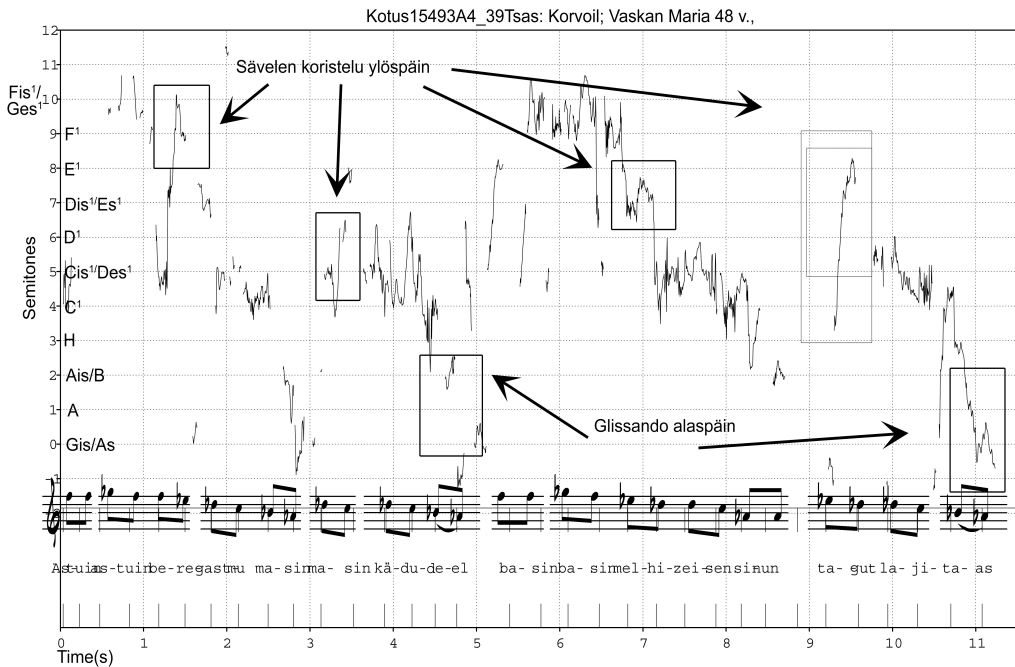


Kuva 11. *Laulussa oleva melodian koristelu beregastmu-sanassa.*

palaa takaisin ylöspäin ensimmäisellä (2 sek) kerralla kvartin ja jälkimmäisellä (9 sek) kvintin verran. Tavujen kesto on ilmoitettu taulukossa 3.

Laskin tavujen keskiarvot siten, että huomioin tiedostossa olevat tauot. Ensimmäinen säkeistö (säe 1 ja 2) on yhtenäinen ja sen tavujen keskiarvoksi tuli 0,315 sekuntia. Tässä ei ole mukana säkeistön viimeistä *el*-tavua, koska tässä kohden laulaja ilmoittaa, että unohti sanat. Kolmannen säkeen keskiarvoksi tuli 0,346 ja viimeisen (4. säe) 0,37 sekuntia. Keskiarvojen perusteella tempo hidastuu loppua kohden. Hidastus ei ole suuri, koska kyseessä on sekuntien sadasosista. Laulun tempo on myös selvästi hitaampi kuin aikaisempien esimerkkien. Tavujen kestoissa on melko vähän variaatiota ja syke onkin tämän mukaan tasainen.

Tekemäni nuotinnos (kuva 13) eroaa Väisäsen tekemästä versiosta ja eniten eroja on jälleen laulun loppuosassa. Laulu voidaan tulkita *As*-duuriksi, jossa on miksolyydin asteikko.



Kuva 12. Vaskan Marian esittämä versio Astuin astuin beregast -laulusta. Väisänen (1916a), laulu no. 62, 26. lieriö.

12
As - tuin, as - tuin be - ro - gašt - mu, ma - šin, ma - šin kä - du - del. —

16
Ba - sin, ba - sin mel' - hi - zei - sen, sin - nun ta - gut la - ji - tas. —

Kuva 13. Vaskan Marian laulu nuotinnettuna.

Analyysin yhteenveto

Kaikissa lauluissa melodia on vaikeasti nuotinnettavissa. Tämä johtuu ensinnäkin siitä, että laulajilla vire huojuu ja toisaalta äänityksen taso on välillä huono. Kaikkein heikoiten erottuu laulun aloitussävel, joka on usein hyvin epämääräinen. Toisen säkeen päätössävel on kaikissa esimerkeissä melodian sävelistä ehkä kaikkein selkein.

| Aika | Lyrics | Tavun kesto | Aika | Lyrics | Tavun kesto |
|------|--------|-------------|-------|--------|-------------|
| 0,03 | As- | 0,19 | 5,39 | ba- | 0,38 |
| 0,22 | tuin | 0,25 | 5,77 | sin | 0,33 |
| 0,47 | as- | 0,36 | 6,1 | ba- | 0,37 |
| 0,83 | tuin | 0,35 | 6,47 | sin | 0,34 |
| 1,18 | be- | 0,31 | 6,81 | mel- | 0,35 |
| 1,49 | re- | 0,32 | 7,16 | hi- | 0,34 |
| 1,81 | gast- | 0,32 | 7,5 | zei- | 0,37 |
| 2,13 | mu | 0,36 | 7,87 | sen | 0,31 |
| 2,49 | ma- | 0,31 | 8,18 | si- | 0,29 |
| 2,8 | sin | 0,33 | 8,47 | nun | 0,38 |
| 3,13 | ma- | 0,39 | 8,85 | | |
| 3,52 | sin | 0,37 | 9,19 | ta- | 0,4 |
| 3,89 | kä- | 0,33 | 9,59 | gu | 0,35 |
| 4,22 | du- | 0,28 | 9,94 | la- | 0,36 |
| 4,5 | se- | 0,26 | 10,3 | ji- | 0,39 |
| 4,76 | el | 0,5 | 10,69 | ta- | 0,38 |
| | | | 11,07 | as | 0,34 |
| | | | 11,41 | | |

Taulukko 3. *Vaskan Marian laulun tavujen alkamisajankohdat ja kestot.*

Laulun loppu on usein myös hyvin epämääräinen. Tästä syystä perussävelen hakeminen oli vaikeaa. Aloitin sävelen etsimisen yleensä lopusta, koska teoriassa lyhyet laulut loppuvat perussävelelle. Ongelmaksi muodostui se, että lyhyissä lauluissa viimeinen sävel lauletaan melkein huokaisten ja sävelestä tulee hyvin epämääräinen (ks. Eerola 2004b: 131–133). Analyysia tehdessä olisi ollut ehkä parempi valita perussävelen sijaan laulusta sellainen sävel, jota voi varmasti pitää erottuvana sävelenä. Sen ei siis välttämättä tarvitse olla laulun perussävel. Tämän jälkeen analyysin asteikot olisi voinut rakentaa selkeästi löytyneen sävelen ympärille. Tällä tavalla tehty asteikko ei kuitenkaan vaikuttaisi lopulliseen nuotinnokseen, sillä transkriptiohan perustuu tässä kuitenkin vain sävelsuhteisiin.

Tekemieni kenttä-äänitysten yhteydessä on aina tuntunut siltä, että jokainen laulaja laulaa lyhyitä lauluja omalla tavallaan, ja että melodia tuskin koskaan toistetaan samalla tavalla. Tästä syystä lyhyet laulut tuntuvat ensi kuulemalta improvisoiduilta. Toisaalta niissä näyttäisi olevan paljonkin variaatiota. Esittämäni esimerkit liittyvät kaikki samaan runoon. Laulut näyttävät eroavan toisistaan eniten melodian suhteen. Ensimmäinen laulu oli mollissa, toinen duurissa ja kolmas sisälsi runsasta koristelua ja laajemman asteikon. Melodiat eivät tästä huolimatta ole kuitenkaan sel-

laisia, etteivätkö ne noudattaisi tiettyjä samanlaisia säännönmukaisuuksia.

Melodia on ensinnäkin laskeva ja toiseksi se päättyy perussävelelle. Kolmanneksi melodian muoto on samanlainen joka laulussa. Melodia alkaa ylhäältä, se laskee ensimmäisessä säkeessä melkein perussävelelle, toinen säe lähtee liikkeelle alemmaa kuin ensimmäinen säe ja päättyy perussäveleen. Kolmas ja neljäs säe ovat samanlaiset ja ainoa ero on laulun viimeinen sävel, joka saatetaan jättää epämääräiseksi. Näiden asioiden selvittämisessä ei välttämättä tarvitse tehdä tietokoneavusteista analyysia saati nuotinnusta. Tämän kaltaisessa aineistossa kuvaajat tuovat esiin sen, miten laulajat tuottavat säveliä, miten niihin päädytään, kuinka liikutaan säveleltä toiselle jne. Tätä kautta voidaan myös kysyä, kuinka tärkeää laulajille on erottaa yksittäiset sävelet tarkasti toisistaan ja mikä merkitys melodialla on ylipäänsä laulujen suhteen.

Kaikissa esimerkeissä yhtä tavua kohden käytetään laulun aikana melkein saman verran aikaa. Poikkeuksena ovat laulujen lopetukset, joissa tavuja voidaan venyttää. Laulujen rytmi ja metri ovat selvästi tärkeitä ominaisuuksia. Vaikuttaa siltä, että melodiassa sallitaan enemmän variaatiota kuin rytmisissä. Vaikka laulaja esimerkiksi unohtaisi sanan välistä, hän yrittää säilyttää rytmin muuttumattomana laulun loppuun asti.

Vaskan Marian esittämä lyhyt laulu eroaa muista siinä, että laulussa on koriste-lua ja glissandoja. Vuosien 2000–2003 aikana tekemiäni kenttä-äänitysten joukossa ei ole yhtään vastaavanlaista laulua. Näiden koristeiden ja glissandojen selvittämisessä tietokoneella tehdyistä kuvaajista oli paljon apua.

Lopuksi

Tietokoneen tekemä analyysi osoitti, että omat mielikuvani lauluista vaikuttivat siihen, mitä säveliä kuulin. Aluksi kuulin sanat niin kuin Väisänen ne oli kirjoittanut – sama koski säveltä. Väisäsen nuotinnoksista käy ilmi, että myös hänellä on ollut jonkinlainen ennakkokäsitys siitä, millaisesta musiikista on ollut kyse. Hänen tekemänsä nuotit eivät vastaa täysin äänitettä, vaan tuovat esiin paremminkin mielikuvan analysoitavasta musiikista.

Kuvaajissa esiintyy jonkin verran sellaisia käyrän liikkeitä, jotka voidaan tulkita ohjelman tekemiksi virheiksi. Esimerkiksi joskus melodian kuvaaja ponnahtaa oktaavin verran ylöspäin hyvin lyhyessä ajassa. Joissakin kohden käyrä kulki alaspäin,

mutta kuulokuvassa melodia tuntui nousevan. On mahdollista, että ohjelma on tullut jonkun taustahäiriön melodiaääneksi ja piirtänyt tätä kuvaavan käyrän. Toisaalta myös jokin häiriöääni saattaa vaikuttaa kuulokuvaan.

Esittämäni nuotinnokset tuovat esiin vain sen, miten laulut on laulettu äänitteillä. Tämä ei välttämättä vastaa täysin sitä, miten laulut on laulettu äänitystilanteessa. Esimerkiksi monet pienet epäviireisyydet ovat saattaneet johtua parlografin pyörimisnopeuden muutoksista jo äänitysvaiheessa (esim. Heinonen 2007: 164). Lisäksi parlografin neula on voinut hypätä juuri niin, että kokonainen sana on jäänyt pois äänitteestä. On myös mahdollista, että äänitettäessä parlogrammeja nauhoille on tapahtunut virheitä. Myös kopionauhojen kunto oli heikentynyt, mikä ilmeni läpimagnetisoitumisena.

Kuvaajien avulla on mahdollista hahmotella sitä, minkälaisesta materiaalista transkriptiot on tehty sekä kuinka paljon ja mitä tulkintoja tutkija on tehnyt melodiasta. Ohjelmalla tuotettuihin kuvaajiin on mahdollista piirtää selittäviä kuvioita, joilla voi auttaa lukijaa ymmärtämään sanallista kuvausta. Päällisin puolin näyttää siltä, että koneen avulla tekemäni nuotinnokset eroavat vain vähän Väisäsen kuulonvaraisesti tekemistä nuoteista. Pienilläkin eroilla voi kuitenkin olla suuri merkitys varsinkin kun kyseessä on pituudeltaan lyhyet laulut.

Viitteet

- 1 Eemil Nestor Setälä (1864–1935) oli kielen- ja kansanrunoudentutkija, poliitikko ja valtioneuvos. Setälän merkitys suomalais-ugrialaisten kielten tutkijana on ollut suuri.
- 2 Armas Otto Väisänen (1890–1969) oli Helsingin yliopiston musiikkitieteen professori 1956–1959 ja kansanperinteen tutkija.
- 3 Kotuksen internet-tietokannassa ei ole vielä E. N. Setälän Vepsän matkan aineistoa. Lisäksi nauhakopioita ei ole luokiteltu vepsänkielen vaan E. N. Setälän kielennäytteiksi. Suutarin (2008) mukaan Kotuksen on tarkoitus digitoida tulevaisuudessa vahaliieriöt uusien laitteiden suoraan lieriöiltä, jolloin äänenlaatu on parempi kuin digitoitaessa aineistoa kelanauhoilta. Samalla aineiston tiedot on tarkoitus saada tietokantaan.
- 4 Parlografi on edeltäjänsä fonogrammin tapaan laite, jolla ääni kaiverretaan neulan avulla vahalieriöille.
- 5 Tieto perustuu nuoteissa oleviin päiväyksiin. Olen myös keskustellut aiheesta Laitisen kanssa vuosien 2002 ja 2003 aikana.
- 6 Koska olen jo aikaisemmin kirjoittanut E. N. Setälän ja A. O. Väisäsen tekemän Vepsän matkan vaiheista ja aineistosta (Eerola 2007b), esittelen sitä tässä vain olennaisin osin.
- 7 Charles Seeger (1886–1979) oli amerikkalainen musiikintutkija, säveltäjä ja opettaja. Hän toimi professorina muun muassa UCLAn etnomusikologian instituutissa. 1950-luvulla hän kehitti Melograph-nimisen automaattista transkriptiota tekevän laitteen. Sen avulla oli tarkoitus tehdä eri etnisten ryhmien laulujen vertailevaa tutkimusta.
- 8 Melograph on laite, jolla voitiin ”mitata” monofonisen äänen sävelkorkeus. Ensimmäinen melograph tehtiin 1950, minkä jälkeen niitä kehitettiin mm. Norjassa (1950), Jerusalemissa

- (1957), ja Ruotsissa Upsalassa 1966. Laite kehitettiin ennen kaikkea sellaisten melodioiden analysoimiseen, joita ei voinut esittää perinteisellä nuottikirjoitusyhteisöllä, esimerkiksi muun kuin länsimaisen musiikin analysoimiseen. (Cohen & Katz 2001: 373–376.)
- 9 Stadler Elmer on sveitsiläinen psykologian tutkija, joka on tutkinut mm. lasten musiikillista käyttäytymistä. <<http://monet.unibas.ch/~elmer/sse/>> (Luettu 8.9.2008)
 - 10 MAT-projekti on Tampereen teknillisen yliopiston signaalinkäsittelyn laitoksen ja Sibelius-Akatemian Seinäjoen toimipisteen yhteisprojekti, jossa tutkittiin moniäänisen musiikin nuotintamista. Projekti päättyi joulukuussa 2007.
 - 11 Ohjelman voi ladata ilmaiseksi osoitteesta <<http://www.praat.org>> (luettu 30.8.2008).
 - 12 Skriptit ovat tekstimuotoisia komentoja, jotka Praatissa koostuvat valikko- ja parametrikäs-kyistä. Praat ikään kuin äänittää kaikki käyttäjän tekemät toiminnot, jotka voi myöhemmin avata erilliseen skripti-ikkunaan. Jos on esimerkiksi tarvetta syöttää joka kuvaan aina samalla tavalla akselit ja otsikot, voi kerran syöttämänsä komennot tallettaa jatkokäyttöä varten. Jos jonkun toiminnon haluaa tehdä uusiksi, valitaan skripti tai sen osa ja klikataan run, minkä jäl-keen ohjelma toteuttaa komennot. Talletettujen skriptien parametrikäskeyjä voi myös muuttaa aivan tavallisella tekstinkäsittelyohjelmalla.
 - 13 Kelanauhoihin liittyvistä ongelmista löytyy tietoa esimerkiksi IASA:n (International Association of Sound and Audiovisual Archives) raporteista (esim. IASA TC-04: 23–33). Organisaation kotisivu löytyy osoitteesta: <<http://www.iasa-web.org>> (luettu 31.8.2008).
 - 14 Kohinan poistoon käytin Audacity-ohjelman Noise Removal -efektiä, jossa on mahdollista valita äänitteestä sellainen näyte, jonka mukaan kohina poistetaan. Äänen voimistamisessa käytin saman ohjelman Normalize-efektiä.
 - 15 Nämä perustuvat opintoihini, joita olen tehnyt muun muassa Tampereen yliopiston kielitek-nologian opintokokonaisuudesta.
 - 16 Kotus 15493 a-puoli, 26. lieriö.
 - 17 Kotus nauha 15491 a-puoli: yhdestoista lieriö. Väisänen 1916 no. 94.
 - 18 Sonic Visualiser on ilmainen GNU-lisenssillä toimiva äänen analyysiin kehitetty ohjelma. Sen voi ladata mm. osoitteesta: <<http://www.sonicvisualiser.org/>> (luettu 31.8.2008).

Lähteet

Äänitteet

Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen nauhoitearkisto (Kotus). Kotus 15491A ja Kotus 15493A. Nauhoittaja E. N. Setälä ja A. O Väisänen. Alkuperäisäänitykset: E. N. Setälän parlogrammeja, joita säilytetään valtionarkistossa.

Kirjeenvaihto

Suutari, Toni (2008) Sähköpostiviesti kirjoittajalle 1.9.2008. Kopio viestistä kirjoittajan hallussa.

Kirjallisuus

Cohen, Dalia & Katz, Ruth (2001) "Melograph". *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Ed. Stanley Sadie. Volume 16. London. Macmillan Publisher Limited. Ss. 373–376.

Eerola, Jari (2004a) "Vepsäläisen laulun tyyli". *Musiikin suunta* 2/2004, ss. 91–103.

Eerola, Jari (2004b) "Mikä tekee pajosta pajon? Vepsäläisten lyhyiden pajojen äänentuotollisten

- tyyliipirteiden kuvaus tietokoneavusteisen musiikintutkimuksen menetelmin". *Etnomusikologian vuosikirja* 16. Toim. Antti-Ville Kärjä & Marko Aho. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 116–136.
- Eerola, Jari (2005) "Vepsäläisten musiikkikulttuurista". *Vepsä – Maa, kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1005. Ss. 119–135.
- Eerola, Jari (2007a) "Musiikin automaattinen transkriptio ja visualisointi tietokoneavusteisessa musiikintutkimuksessa". *Musiikin suunta* 1/2007, ss. 51–62.
- Eerola, Jari (2007b) "Vepsäläinen musiikkiperinne suomalaisten kielentutkijoiden aineistoissa". *Etnomusikologian vuosikirja* 19. Toim. Markus Mantere & Heikki Uimonen. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 121–150.
- Eerola, Jari (2008) "Moniäänisen musiikin automaattista nuotintamista Samirat-ohjelmalla". *Musiikin suunta* 2/2008 (ilmestyy).
- Elmer, Stadler & Elmer, Franz-Josef (2000) "A New Method for Analysing and Representing Singing". *Psychology of Music*, Vol 28:1, ss. 23–42.
- Heikkinen, Kaija (2006) *Metsänpelko ja tietäjänaiset – Vepsäläisnaisten uskonto Venäjällä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Heinonen, Yrjö (2007) "Runolaulun kaksi elämää. Värttinän Ukkolumen ja inkeriläisen runosävelmän Satoi ukko uutta lunta etnopoettinen analyysi". *Etnomusikologian vuosikirja* 19. Toim. Markus Mantere & Heikki Uimonen. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 151–183.
- Honko, Lauri (1974) "Itämerensuomalaisen itkuvirsirunouden tutkimus". *Sampo ei sanoja puutu. Kalevalaseuran vuosikirja* 54. Porvoo: WSOY. Ss. 112–131.
- IASA TC04 (2004) *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects*. Toim. Kevin Bradleys. South Africa: Heypenni Gold.
- Karlsson, Fred (2000) *E. N. Setälä vaarallisilla vesillä. – Tieteellisen vallankäytön, käyttäytymisen ja perinteen analyysi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kettunen, Lauri & Siro, Paavo (1935) *Näytteitä vepsän murteista*. Helsinki: Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia LXX.
- Kettunen, Lauri (1945) *Tieteen matkamiehenä – Kaksitoista ensimmäistä retkeä 1907–1918*. Helsinki: WSOY.
- Leisiö, Timo (1988) *Kansanmusiikintutkijan perussanastoa*. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitoksen julkaisuja J 12.
- Lonin, Rürik (2000) *Lühüdad pajoižed*. Petroskoi: Vepsän kultursebr. Karjalan valdkundan rahvahližen politikan komitet.
- Meer, Wim van der (2008) "Praat tutorial for musicologists". <<http://www.musicology.nl/Research.html>> (luettu 19.3.2008).
- Posti, Lauri (1964) "E. N. Setälän kirjeitä Antti Jalavalle vuosilta 1888–1889". *Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia* 135. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 1–58.
- Rüütel, Ingrid (1990). "Vepsäläinen kansanmusiikki". *Kansanmusiikki* 3/1990, ss. 30–32.
- Salve, Kristi (1998) "Vepsäläisten kansallisesta identiteetistä". *Ison karhun jälkeläiset. perinne ja etninen identiteetti yhteiskunnallisessa murroksessa*. Toim. Pekka Hakamies. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 697. Ss. 119–140.
- Salve, Kristi (2005) "Vepsäläisestä folkloresta". *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 86–118.
- Saressalo, Lassi (2005) "Vepsäläisestä kulttuurista, totta ja tarua". *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 11–24.
- Seeger, Charles (1977) *Studies in Musicology 1935–1975*. Berkley: University of California Press.
- Turunen, Aimo (1943) "Vepsäläisten kansanrunoudesta". *Virittäjä* 47:2, ss. 147–166.
- Tzanetakis, George; Kapur, Ajay & Schloss, Andrew & Wright, Matthew (2007) "Computational Ethnomusicology". *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 1:2, ss. 1–24.
- Virtanen, Tuomas (2006) *Sound Source Separation in Monaural Music Signals*. Tampere: Tampereen teknillisen yliopiston julkaisuja 626.

- Väisänen, A. O. (1916b) "Vepsän mailla. Matkamuiistoja". *Uusi Suometar* 19.11.1916, ss. 7–8.
- Väisänen, A. O. (1934) "Vepsäläinen kantele". *Kalevalaseuran vuosikirja* 14. Porvoo: WSOY. Ss. 242–251.
- Väisänen, A. O. (1969) "Vepsäläisten luona". *Kalevalaseuran vuosikirja* 49. Porvoo. WSOY. Ss. 272–288.

Julkaisemattomat lähteet

- Väisänen, A. O. (1916a) *Vepsäläinen laulukokoelma*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston käsikirjoituskokoelmat.
- Väisänen, A. O. (1916c) *Esitelmä vepsäläisestä musiikista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston käsikirjoituskokoelmat.
- Väisänen, A. O. (1916d) *Väisänen kirjoittamat kenttämuistiinpanot vuoden 1916 Vepsän matkalta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston käsikirjoituskokoelmat.

KESKI- JA ETELÄVEPSÄLÄISTEN LYHYIDEN PAJOJEN MUSIIKILLISIA PIIRTEITÄ VARHAISISTA ÄÄNITTEISTÄ NYKYPÄIVÄÄN

Itämerensuomalaisiin kansoihin lukeutuvien vepsäläisten musiikista on tähän mennessä esitetty tutkimuskirjallisuudessa vain hyvin pintapuolisia kuvauksia (esim. Turunen 1943; Salve 2005: 86; ks Eerola 2005: 119). Yleensä tarkastelun kohteena ovat olleet pelkästään lauluissa esiintyvät runot ja niiden tekstisisältö, sitä vastoin musiikillisten piirteiden kuvauksia ei ole esitetty juuri lainkaan. Syitä tähän voi olla useita. Ensinnäkin vepsäläisten omien perinteiden on usein katsottu (ks. esim. Vinokurova 2005: 84) venäläistyneen jo aikoja sitten. Itse asiassa koko väestö on nähty muuttuneen osaksi suurta venäläistä rahvasta, jonka viimeisetkin paikalliset kulttuurierot katosivat sosialistisen järjestelmän yhdenmukaistamispaineessa (Saressalo 2005: 16). Mahdollisesti näistä lähtökohdista katsottuna esimerkiksi lyhyitä lauluja eli *pajoja* on pidetty venäläisperäisten *tšastuškojen* sukulaisena tai jopa niiden suoranaisina käännöksinä (Turunen 1943: 152; Salve 2005: 107; Väisänen 1916b).

Vepsäläiset lyhyet pajot ovat vielä nykyäänkin elävää suullista perinnettä. Nykyään niitä voidaan kuitenkin pitää katoavana perinteenmuotona, sillä vepsänkielen taitajien määrät ovat olleet laskussa aina 1900-luvun puolestavälistä lähtien. Vepsäläinen *pajo* tarkoittaa laulua. Lyhyillä pajoilla vastaavasti tarkoitetaan kestoiltaan lyhyitä lauluja. Pajo-termiä voidaan pitää venäläisperäisenä lainasanana, sillä se on helposti johdettavissa venäjän *pet* (*песня*) eli laulaa sanasta. *Pet* taipuu sanaksi *pojot* (*песни*) eli *hän laulaa* ja se äännetään *pajót*. (Eerola 2009.)

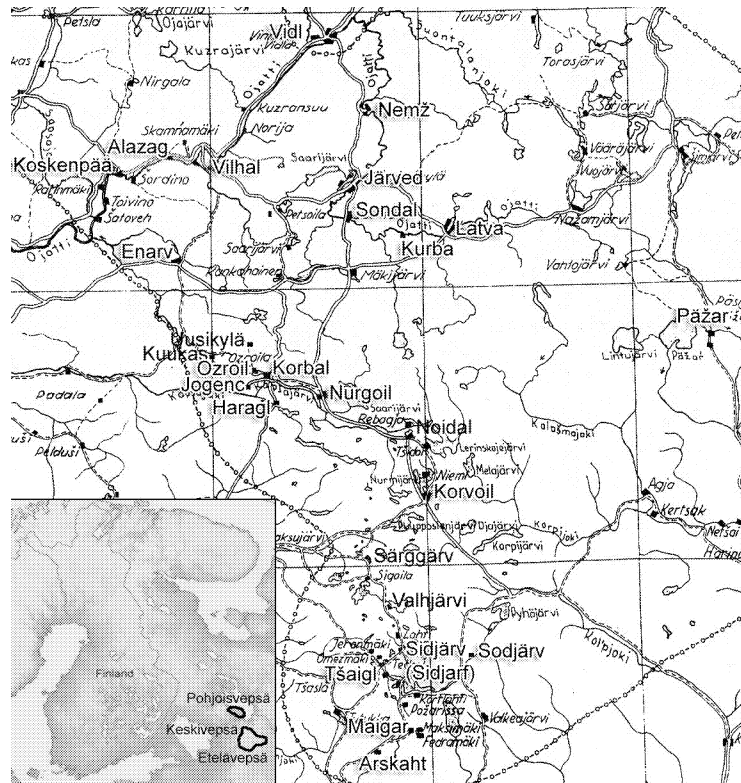
Tämän artikkelin tarkoituksena on tarkastella vepsäläisten omakielisten lyhyiden pajojen musiikillisia piirteitä. Tarkoitukseni on ollut selvittää, millaisia lyhyet pajot ovat lauluina: mikä on niiden musiikillinen tyyli ja miten ne ovat mahdollisesti muuttuneet aikojen saatossa? En tarkastele tässä laulujen äänenmuodostusta tai metriikkaa, joista olen kirjoittanut muissa yhteyksissä (Eerola 2003; 2004 ja 2009). Tutkimusaineistoni koostuu sekä vanhoista että uusista äänitteistä. Vanhimmat näistä on tallennettu 1900-luvun alussa (Setälä & Väisänen vuonna 1916 ja Kettunen vuonna 1918), ja uusimmat vuosina 2000–2003. Kaikki äänitykset on tehty etelä- ja keskivepsäläisten asuinalueilla.

Lassi Saressalon (2005: 19) mukaan on vaikea sanoa, voidaanko nykyään enää ylipäänsä puhua yhtenäisestä vepsäläisestä kulttuurista. Toinen kysymys on se, mitä ylipääntään on vepsäläisyys (ks. Saressalo 2005: 16–17). Tässä artikkelissa vepsäläisyys liittyy ennen kaikkea vepsänkieleen, joka yhdistää niin lauluja kuin laulajia että kyliä, joissa laulut on laulettu. On kuitenkin syytä mainita, että vaikka rajaankin laulut niiden esityskielen mukaan, se ei tarkoita sitä, että laulut olisivat alkuperältään vepsäläisiä muttei myöskään sitä, että ne olisivat venäläisiä. Tekemääni rajausta voidaan pitää enemmän teknisenä.

Vepsäläiset tutkimuksen kohteena

Vepsäläiset kuuluvat suomalais-ugrilaisiin kansoihin ja kielensä perusteella heidät luokitellaan itämerensuomalaiseen kieliryhmään. Vepsän kieltä pidetään suomen lähisukukielenä. Viimeisten tutkimusten mukaan heitä on arvioitu olevan noin 8000, joista 6000 osaa puhua vepsän kieltä (Strogalštšikova 2005: 211–235). Koska viimeaikaisista julkaisuista, (Saressalo 2005; Heikkinen & Mullonen 1994) löytyy melko laajat yleisesittelyt vepsäläisistä, en tarkastele tässä heitä kovinkaan tarkasti väestöryhmänä. Lisäksi vepsäläisyyteen perehdyttäjinä voisi mainita Kaija Heikkisen (2006), joka on käsitellyt muun muassa vepsäläisnaisten uskonnollisia rituaaleja ja Mikko Savolaisen (1998) joka on esitellyt kylien elämää mustavalkoisten valokuvien kautta.

Vepsäläiset jaetaan pohjois-, keski- ja etelävepsäläisiin. Kuvan 1 pikkukartassa näkyy vepsäläisten asuinalueet ja isommassa kartassa tutkimusaineiston kylät. Alkuperäisen kartan ovat laatineet E. A. Tunkelo ja Eino Leskinen (1946) jotka ovat suomentaneet kylien nimet. Olen muuttanut tutkimusaineiston kylien nimet vep-



Kuva 1. Vepsäläisten asuinalueet ja tutkimusaineiston kylät (ks. taulukko 1).

sänkielisiksi ja lisännyt karttaan muutaman puuttuneen kylän nimen sekä pikkukartan.

Vepsäläisten elämästä 1900-luvun alussa saa hyvän käsityksen Lauri Kettusen (1945) teoksesta *Tieteen matkamiehenä*, johon hän on koonnut matkapäiväkirjansa merkintöjä. Kettusen mukaan vepsäläisistä osa puhui tuolloin enää vain huonosti vepsää mutta sellaisiakin löytyi, jotka eivät osanneet kunnolla venäjää. Vepsäläisten asuinolot olivat alkeellisia ja eläminen yleensäkin oli hänen mukaansa epäsiistiä. Kettunen (1945: 285–288) koki, että hän oli saapunut paikkaan, jossa elettiin hämärässä muinaisuudessa, ”alkusuomalaisessa ajassa”.

Käydessäni vuonna 2002 samoilla seuduilla, tuntui itsestäni myös kuin olisin palannut ajassa taaksepäin. Kierrellessäni eri kylissä näytti siltä, että isompia kyliä oli

neuvostoaikana modernisoitu ja joissakin oli edelleen toiminnassa jonkinlaista teollisuutta, lähinnä puuteollisuutta. Kyliin oli neuvostoaikana rakennettu kerrostaloja ja päätie, jonka varrelle oli yleensä sijoitettu kauppa, kulttuuritalo ja posti. Toisaalta varsinkin pienemmissä kylissä Neuvostoliiton hajoaminen näytti vaikuttaneen päinvastaiseen suuntaan. Monissa kylissä elettiin maaseutuelämää, jossa jokainen viljeli omalla pienellä pellollaan elantoaan. Neuvostoaajan kolhoosien tuotantolaitoksista oli vain rauniot jäljellä. Monet kylät näyttivätkin tavallaan palanneen aikaan ennen vallankumousta. Toisaalta modernisaation vaikutuksia ei näytä mikään voivan esittää. Itse olen luonnollisesti kiinnittänyt kenttämatkoillani erityistä huomiota kylien musiikkielämään. Nuorten toimesta kulttuuritalot muuttuvat viikonloppuisin ja joskus useamminkin diskoiksi. Musiikkina soi useimmiten moderni venäjänkielinen teknomusiikki mutta joskus myös länsimaiset hitit.

Vepsäläisiä ovat tutkineet niin venäläiset, virolaiset kuin suomalaiset tutkijat (ks. Saressalo 2005; Eerola 2007; Salve 2005: 86–87). Heikkisen (2006: 36) mukaan eri maiden tutkijoilla on kuitenkin olleet erilaiset intressit vepsäläisten tutkimisen suhteen. Suomalaisista tutkijoista suurin osa on ollut kielentutkijoita, jotka aloittivat vepsäläisten tutkimisen 1800-luvun alussa (ks. Eerola 2007: 121). Venäläiset tutkijat ovat useimmin olleet kiinnostuneita vepsäläisten yhteiskunnallisista asioista (Heikkinen 2006: 36) ja venäläisen ja vepsäläisen musiikin ja kulttuurin suhteesta (esim. Lapin 1989), kun taas virolaiset tutkijat ovat olleet kiinnostuneita muun muassa vepsäläisten folkloresta. Varsinkin suomalaisissa aikaisemmissa tutkimuksissa vepsäläisten musiikki on ikään kuin sivuutettu vähäarvoisena tai epämielenkiintoisena kulttuuripiirteenä. Tähän on vaikuttanut erityisesti se, että suomalaisten tutkijoiden kiinnostuksen kohteena on ollut pääasiassa kieli ja toisaalta se, että vepsäläisiltä ei ole löytynyt kalevalaista perinnettä (Salve 2005: 103–109). (Ks. Eerola 2007.)

Lyhyet pajot haastatteluissa ja aikaisemmissa tutkimuksissa

Yleisesti ottaen voidaan sanoa, että lyhyisiin pajoihin ei liity vepsäläisten keskuudessa kirjallista traditiota. Vepsänkielisiä lauluja on kuitenkin julkaistu nuotteina lasten oppikirjoissa ja joitakin lapsille suunnattuja laulukirjojakin on ilmestynyt (Melentjeva 1994). Lauluja on julkaistu myös erillisissä laulukirjoissa (Jermolajeva & Lehmus 1978, Kolk, Ritsing & Valmet 1970). Näissä kirjoissa ei ole kuitenkaan ollut niitä lauluja, joita tässä esittelemässäni tutkimusaineistossa on. Tämä selittyy

osaltaan sillä, että laulukirjoissa olevat laulut on useimmiten sävelletty kirjoihin. On syytä panna merkille, että vepsäläistä laulamista on opetettu jo jonkin aikaa muun muassa Petroskoin konservatoriossa. Vepsäläisissä kyläkouluissa on myös opetettu musiikkia ja vepsänkieltä. Näillä kaikilla asioilla on ollut ja tulee olemaan varmasti oma merkityksensä siihen, minkälaisia lyhyet pajot ovat nyt ja tulevaisuudessa.

Rûrik Loninin (2000) *Lühüdad Pajoižed* -kirjaseen on kirjoittaja kerännyt satoja vepsäläisiä lyhyitä pajoja eri vepsäläisalueilta. Kirjasessa on myös laulujen nuotinnoksia mutta ne on sijoitettu erikseen kirjan loppuun ilman sanoja ja viitteitä mihinkään runoon. Käytetty nuotinnustapa on myös mielestäni omaperäinen. Laulut on ilmeisesti nuotinnettu juuri niin kuin ne on esitetty ja näin niistä on tullut vaikeaselkoisia. Osassa nuotinnoksia saattaa olla esimerkiksi useita päällekkäisiä (2/8+4/8+2/8) tahtilajeja ja korukuvioita. Kirjasessa on yhteensä 34 nuotinnosta, joista 20 on Pohjois-Vepsän alueelta ja 14 Keski-Vepsästä. Eri melodiatyypeille on annettu omia nimityksiä esimerkiksi *besedpajo* (juhlapajo), *mecpajo* (metsäpajo), *cibupajo* (keinupajo), *prihapajo* (pojanpajo) ja *kargpajo* (tanssipajo). Eri nimitykset kuvastavat lyhyiden pajojen monikäyttöisyyttä.

Viime aikaisten tutkimusten mukaan vepsäläiset itse jakavat laulut yleisesti ottaen kolmeen ryhmään: lyhyet ja pitkät pajot (laulut) sekä itkut (ks. esim. Rûitel 1930: 30). Näistä lyhyet pajot ovat olleet ja ovat edelleenkin hyvin suosittu laululaji ja useimmat vepsäläiset tuntevat niitä. Ne on tutkimuksissa määritelty nelisäkeisiksi laulelmiksi (ks. esim. Salve 2005: 107–108; Rûitel 1990: 32; Turunen 1943: 148). Kirjallisuudessa (esim. Sovijärvi ja Peltola 1982; Lonin 2000; Turunen 1943, Salve 2005) lyhyiden pajojen runot on yleensä kirjoitettu allekkain siten, että säkeet on erotettu toisistaan. Tarkastellessani julkaistujen pajojen runoja, näyttää siltä, että nelisäkeisyydestä poiketaan erittäin harvoin. Esimerkiksi Loninin (2000) keräämistä 349 lyhyestä pajosta vain 6:ssa oli ylimääräisiä säkeitä.

Salven (2005: 108) mukaan lyhyitä pajoja ei voi nimittää loppusoinnollisiksi lauluiksi ja niistä voivat riimit puuttua kokonaan. Lonin (2000: 4) sitä vastoin huomauttaa kirjansa alussa, että pohjoisvepsäläisissä lauluissa ei ole riimiä mutta etelä- ja keskivepsäläisten lauluissa on. Tutkimusteni mukaan näyttää siltä, että lyhyiden pajojen tyyli ovat alueellisia. Yleistäen ottaen voidaan sanoa, että keski- ja etelävepsäläisissä lyhyissä pajoissa on tavallisesti riimitys mutta pohjoisvepsäläisissä taas ei. Riimien merkitys etelä- ja keskivepsäläisissä lauluissa on mielestäni suuri ja joskus tuntuu siltä, että laulajat myös pyrkivät tekemään niitä keinolla millä hyvänsä. Esimerkiksi sanoihin saatetaan lisätä päätteitä (esimerkki 1), joilla halutaan

korostaa riimitystä. Yleisesti ottaen laulajat pyrkivät löytämään riimit lähinnä toisen rivin (säeparin) loppuun (esimerkki 1 ja 2) mutta joissakin tapauksissa saattavat kaikki säkeet olla riimissä keskenään (esimerkki 3). (Ks. lisää riimeistä Eerola 2003: 106–108).

Loninin (2000) kirjassa olevien nuottien perusteella, lyhyiden pajojen musiikillinen rakenne näyttäisi olevan useimmiten muotoa A, B, C, D. Yleisesti ottaen eri julkaisujen mukaan laulujen tekstin (runojen) rakenteellinen muoto on vastaavasti A, B, C, D. Kummatkin muodon rakenteet viittaavat siihen, että lauluissa ei kerrata eri säkeiden sanoja tai melodiafraaseja vaan jokainen säe on aina erilainen. Myöskään tutkimusaineistossani ei ole lyhyttä pajoa, jossa säkeiden sanoja kerrattaisiin. Toisaalta varsinkin rytmin käsittelystä ja musiikillisesta rakenteesta olen aivan eri mieltä Loninin (2000) kirjan nuotinnosten kanssa. Omasta mielestäni laulut ovat rytmiltään ja rakenteiltaan useimmiten säännönmukaisia. Kirjan nuotinnoksilla on ehkä haluttu korostaa laulujen improvisatorisuutta.

Esimerkki 1.

A: Astuin, astuin beregaštmu,

B: mašin, mašin käduselle.

C: Basin, basin mel’hiželle,

D: ala jätä joguselle.

(Väisänen 1916a no. 67)

Esimerkki 2.

A: Astuin, astuin beregaštme,

B: mašin mašin kädudel.

C: Basin, basin mel’hižele,

D: ala jätä jogudel.

(Lonin 2000: 39)

Esimerkki 3.

A: Sanuin mina kanaižele,

B: ala muni lapteižele.

C: Muni ičin porheižele,

D: kümne munat druguižele.

(Lonin 2000: 36)

Tekemiäni haastattelujen perusteella omaksi näkemyksekseni on tullut, että laulajat näkevät yhden lyhyen pajon yhtenä säkeistönä tai lauluna eikä nelisäkeisenä lauluna. Joskus laulajat käyttävät puheessa lauluista termiä ”säkeit”, jolla he kuitenkin tarkoittavat kokonaisia lauluja. Vastaavasti Turusen (1943: 148) mukaan pajot ”ovat koostuneet kahdesta toisiinsa vain höllästi liittyvästä säeparista, joista jälkimmäinen aina on sisällöltään edellistä tärkeämpi. Osien irrallisuus on aiheuttanut sekaannuksia ja uusia toisintoja”. (Turunen 1943: 148.) Omissa kenttä-äänityksissäni eri osien välissä on joskus selvä tauko (B ja C-osien välissä, ks. esimerkit 1, 2 ja 3). Lisäksi sellaisissa tilanteissa, joissa laulajat jäävät miettimään laulun sanoja, he tekevät sen eri osien välisenä aikana. Nämä seikat puoltavat laulujen jakamista kahteen erilliseen osaan. On taas toinen asia voidaanko puhua nelisäkeisyydestä suoranaisesti ja minkälaisista osista laulut koostuvat musiikillisesti. Tarkastelen näitä asioita myöhemmin lisää.

Tutkimusmenetelmien teoreettinen tausta

Vepsäläiset lyhyet pajot ovat musiikkianalyysin kannalta hankalia analyysikohteita useastakin syystä. Ensinnäkään laulajilla ei ole itsellään vepsän- tai venäjänkielisiä käsitteitä, joilla he kuvaisivat lauluja. Kuitenkin jokaisella laulajalla itsellään näyttää olevan käsitys siitä, millaisia lyhyet pajot ovat ja miten niitä lauletaan. Toiseksi monet vepsäläiset nykyään itsekin näkevät laulut venäläisenä lainana tai tšastuškojen käännoksinä. Tämä ajattelumalli ei välttämättä lähde puhtaasti vepsäläisistä itsestään vaan on voinut tulla koulujen ja venäläistämispolitiikan myötä. Esimerkiksi jotkut haastateltavista erottivat lyhyet pajot tšastuškoista vain nimityksen mukaan: venäjäksi tšastuškat ja vepsäksi lühüdad pajoižed. Toisaalta joidenkin haastateltavien mielestä laulut ovat tästä huolimatta omia, sillä ”motiivi” on oma.

Riho Grünthal (1997: 76–97) on tutkinut itämerensuomalaisia etnonymyjä. Esimerkiksi äänisvepsäläiset ovat käyttäneet itsestään nimitystä *l'üüd'ik'el'ed* ja sanovat puhuvansa ”lyydiksi”, *l'üüd'ikš*. Myös eräät keskivepsäläiset ovat käyttäneet itsestään nimitystä *l'üüd'in'ik* ja sanoneet puhuvansa lyydiksi – pagista *l'üüd'ikš*. Käytössä on ollut myös termi *tähine* tai *tägalaine* eli tšekäläinen. Grünthalin (1997: 97) mukaan näyttää siltä, että ”vepsäläisillä ei ole vakiintunut kovin ehdotonta tapaa määrittellä itseään tai läheisiä kansoja. Syynä tähän on ollut mahdollisesti se, että vepsäläisten asuinalueet ovat pitkään voineet olla melko rauhassa ulkopuolisilta eikä tarvetta täl-

laiseen luokitteluun ole syntynyt”. Samalla tavalla voidaan ajatella musiikista: ei ole ollut tarvetta luoda käsitteistöä. Laulamista on vain tehty.

Kun kulttuurissa itsessään ei ole musiikkia kuvaavia käsitteitä, musiikkitradition kuvaamisen ongelmaksi nousee se, että tutkija joutuu luomaan käsitteet tai ottamaan ne muualta. Tällöin suurin osa käsitteistä tulee kuvattavan musiikkikulttuurin ulkopuolelta (ks. esim. Myers 1992; Nettl 1964: 186). Yhä edelleen suurimmassa osassa musiikkianalyyseista käytetään länsimaista notaatiota ja länsimaista säveljärjestelmää. Hyvinä puolina näissä on helposti luettavat merkit (esim. Niemi 1998: 30) mutta ongelmana toisaalta se, että musiikkia toistettaessa nuoteista se muuttuu länsimaiseksi (tonaaliseksi) ja siitä samalla katoaa alkuperäinen olemus. Ei-länsimaisen musiikin dekriptiivinen nuottikirjoitus vaatisi usein tuekseen kokemuksen siitä, miltä musiikki kuulostaa. (Lippus 1990: 98–100.) Tähän artikkeliin ei ole mahdollista liittää äänitettä, mutta toivon että nuotteja tukevat sanalliset kuvailuni ovat tässä suhteessa hyödyllisiä.

Olen aikaisemmissa tutkimuksissani (Eerola 2004; 2008; 2009) lähestynyt vepsäläisiä pajoja erilaisten kuvaajien (spektrit, spektrogrammit, melodiakuvaaja) avulla. Näiden etuna on se, että niiden avulla soivasta musiikista saa paljon tietoa. Toisaalta tietoa on usein jo liikaakin ja varsinkin vertailevan tilastollisen tarkastelun tekeminen muodostuu vaativaksi ja suuritöiseksi. Lisäksi huonolaatuisten äänitteiden analyysi ei välttämättä onnistu luotettavasti, jos laisinkaan. Tarkoitukseni on tässä keskittyä musiikillisten perusrakenteiden kuvaamiseen eikä yksittäisten laulajien tai kaikkien yksityiskohtien esiin tuomiseen (vrt. Huttu-Hiltunen 2008: 122).

Mielestäni lyhyiden pajojen melodiat eivät ole niin kaukana länsimaisesta musiikkikulttuurista etteikö länsimaiselle nuottiviivastolle kirjoitettu nuotinnos olisi lainkaan kuvaava (ks. Huttu-Hiltunen 2008: 147; Lippus 1990: 100). Nuotinnoksia tai taulukoiden tietoja luettaessa on kuitenkin varottava tulkitsemasta lauluja duuri-mollijärjestelmänä. Nuotinnoksista täytyy huomioda se, että ne ovat sellaisenaan jo analyysiä (ks. esim. Lippus 1995: 34) ja täten tutkijan tekemää tulkintaa. Kaikki analyysit perustuvat korvakuulolta ja tietokoneavusteisin menetelmin (ks. Eerola 2008) tekemiini runkonuotinnoksiin (Leisiö 1988: 117), jotka on tehty taidemusiikkilähtöisen ajattelun mukaan. Näiden ongelmana on se, että jokainen tutkija analysoi ”epätarkat” sävelet omalla tavallaan. Nuotinnokset ovatkin viitteellisiä eikä niistä näy kuinka laulaja todellisuudessa käsittelee melodiaa ja säveliä.

Tutkimusaineiston esittely

Tässä käsitelty tutkimusaineisto jakautuu kolmeen aineistoon: E. N. Setälän ja A. O. Väisäsen vuonna 1916 tekemän Vepsän matkan aineisto, Lauri Kettusen vuonna 1918 Etelä-Vepsässä tekemät äänitykset ja vuosina 2000–2003 itse keräämäni kenttätyöaineisto. Kaikki aineistot koostuvat äänitteistä, matkamuiistiinpanoista, nuotinnoksista ja näihin liittyvistä julkaisemattomista ja julkaistuista kirjallisista materiaaleista.

Setälän ja Väisäsen aineistojen löytymistä edelsi monta sattumaa. Aineisto oli luokiteltu osaksi Setälän kielennäytekokoelmaa eikä missään mainittu, että kyseessä oli Vepsän matkan aineisto.

E. N. Setälän ja A. O. Väisäsen aineisto liittyy heidän tekemäänsä aineistonkeruumatkaan vepsäläisten luokse 1916 elokuussa. Setälän tarkoituksena oli täydentää vepsänkielen näytekokoelmaansa, ja Väisäsen vastaavasti oli tallentaa vepsäläisten kansaperinnettä keskittyen erityisesti musiikkiin (Väisänen 1969 ja 1916b). Yhdessä he äänittivät parlogrammilla 50:lle vahaliერიölle erilaisia kielennäytteitä, jotka sisällöllisesti koostuivat saduista, runoista, soitinnäytteistä, lauluista ja itkuista. Heti matkan jälkeen Väisänen teki tarkat selvitykset lieriöiden sisällöistä ja kirjoitti kaikkien laulujen sanat Vepsäläinen laulukokoelma –kirjaan (Väisänen 1916a). Tämän jälkeen aineisto jäi pitkäksi aikaa lepäämään arkistojen hyllyille. Vasta 1960-luvulla vahaliერიöt otettiin jälleen esiin, jolloin niistä tehtiin nauhakopiot. Näistä Väisänen nuotinsi aineiston lauluja vuonna 1968 yhdessä Heikki Laitisen kanssa. Nuotinnoksia kertyi yhteensä 70 kappaletta. Asia tuli puheeksi myös tutkijakoulun seminaarissa Laitisen (2002 ja 2003) kanssa. Muutamaa viikkoa myöhemmin Laitinen lähetti minulle kopiot nuoteista, joista on ollut suuri apu omissa analyyseissäni.

Väisäsen ja Setälän Vepsän matkan aineistossa on Väisäsen (1916c ja 1916d) tekemien merkintöjen mukaan 32 itkua, 25 runosävelmää ja 80 laulusävelmää. Hän ei ole luokitellut tämän tarkemmin lauluja eikä hänen muistiinpanoissaan mainita laulajien käyttämiä omia nimityksiä lauluista. Tarkastellessani runosävelmän ja laulusävelmän eroja voidaan sanoa, että laulusävelmäksi Väisänen on tulkinnut nelisäkeiset, pituudeltaan lyhyet laulut. Vastaavasti runosävelmiksi hän on luokitellut muun muassa ketjulaulut ja tekstiltään pidemmät laulut.

Lauri Kettunen lähti pian Setälän ja Väisäsen Vepsän matkan jälkeen vuonna 1917 lokakuussa viisi kuukautta kestäväälle matkalle etelävepsäläisten luokse. Kettunen palasi 1917 takaisin Suomeen joulukuussa lomalle mutta lähti uudelleen vepsäläisten

pariin 1918 tammikuussa. (Ks. Kettunen 1945: 329–334.) Tuolloin hän otti mukaansa fonografin, jolla hänen oli tarkoitus tallentaa kielennäytteitä. Aineistoa kertyikin 61 vahalieriötä. Näiden äänitteiden joukossa on muutamia lauluja, jotka hän tallensi lähinnä niiden kielellisten erityispiirteiden takia (Kettunen 1945: 385). Kettunen teki vielä vuonna 1934 Vepsän matkan mutta tuolloin hänellä ei ollut fonografia mukana. Kettusen tekemien Vepsän matkojen aineistoa on osittain julkaistu (Kettunen 1920 ja 1928; Kettunen & Siro 1935). Näissä lauluja ei ole luokiteltu tyytilajien mukaan vaan yleensä niissä on vain maininta, että ”Lauluja, hokuja y.m.” (ks. esim. Kettunen ja Siro 1935). Myös Setälän (Tunkelo 1951 XV–XVI) julkaisuissa laulut on luokiteltu lähes samalla tavalla ”Runonpätkiä, lauluja ja hokemaisia” tai ”Runoja ja lauluja”.

Omaan kenttätöaineistooni kuuluu kuudella kenttätömatkalla taltioitu aineisto, jota on noin sata tuntia äänitteinä ja videotallenteina. Aineisto sisältää haastatteluja, ryhmähaastatteluja, laulu-, tanssi- ja kuoroesityksiä säestyksen kanssa ja ilman. Aineistoa on julkaistu jonkin verran äänitteinä ja nuotteina (esim. Eerola 2005; Eerola & Nieminen 2003). Kenttätöaineistosta poimitut laulut on kerätty 17 eri kylästä (taulukko 1) ja eri esittäjiä on ollut kaiken kaikkiaan 48. Nuorin laulaja on 35- ja vanhin 85-vuotias. Keskimääräinen laulajien ikä on noin 70 vuotta (keskiarvo 70,7). Lauluista 214 on naisten esittämiä ja vain kolme laulua on miesten esittämiä. Olen usein haastatteluja tehdessäni kysellyt miesten laulamisesta. Haastattelujen perusteella näyttää siltä, että vain naiset ovat pääsääntöisesti laulaneet vepsänkielisiä lauluja mutta he ovat osanneet myös venäjänkielisiä. Miehet sitä vastoin ovat laulaneet mieluummin vain venäjänkielisiä lauluja. Se, milloin miesten laulaminen omalla kielellä on loppunut, ei ole tarkempaa tietoa. Haastattelujen mukaan näin on ollut jo pitkään. Miesten poissaolo niin haastatteluista kuin kylien muistakin (harrastus) toiminnoista selittyy myös väestön sukupuolisella vinoutumisella. Kuten Kaija Heikkinen (2006: 30) kirjoittaa, ”Kylien naisenemmistöisyys ei ole vain katsojan silmässä. Ikääntyvät naiset kansoittavat varsinkin syrjäkyliä, joissa ei ole taloudellista toimintaa eikä siksi työiässä olevaa väkeä”. Vinoutuneeseen väestökehitykseen voidaan nähdä useita syitä. Näitä ovat olleet esimerkiksi maailmansota ja maaseutuun kohdistuneet erilaiset poliittiset toimenpiteet. (Heikkinen 2006: 30.)

Setälän ja Väisäsen aineistosta poimimani lyhyet pajot on äänitetty Tšaiglan, Nurgoilan, Korvoilan ja Alazagin kylistä (taulukko 1 ja kuva 1). Nykyisten määritysten mukaan Nurgoilan ja Korvoilan kylät kuuluvat keskivepsäläisiin kyliin ja Tšaiglan ja Alazagin etelävepsäläisiin (Saressalo 2005: 21). Aineiston 37 analysoidusta laulusta seitsemän on poikien (alle 18 v.) esittämiä ja yksi laulu on miehen esittämä. Naisten

LYHYIDEN PAJOJEN MUSIIKILLISIA PIIRTEITÄ

| No. | Kettunen | kpl | Setälä & Väisänen | kpl | Kenttätöaineisto | kpl |
|-----|----------|-----|-------------------|-----|------------------|-----|
| 1 | Tšaigl | 9 | Tšaigl | 15 | Vilhal | 21 |
| 2 | Arskaht | 2 | Nurgoil | 10 | Koskenpää | 15 |
| 3 | Sidjarf | 6 | Korvoil | 7 | Latva | 7 |
| 4 | Yhteensä | 17 | Alazag | 5 | Kurba | 28 |
| 5 | | | Yhteensä | 37 | Järved | 12 |
| 6 | | | | | Sondal | 23 |
| 7 | | | | | Nemž | 14 |
| 8 | | | | | Vidl | 3 |
| 9 | | | | | Arskaht | 21 |
| 10 | | | | | Sodjärv | 8 |
| 11 | | | | | Maigar | 25 |
| 12 | | | | | Haragl | 9 |
| 13 | | | | | Ozroil | 6 |
| 14 | | | | | Korbal | 2 |
| 15 | | | | | Jogenc | 4 |
| 16 | | | | | Päzar | 4 |
| 17 | | | | | Enarv | 15 |
| | | | | | Yhteensä: | 217 |

Taulukko 1. Tutkimusaineiston laulut ja niiden jakautuminen eri kylien suhteen. Kylien nimet ovat vepsänkielellä. (Ks. kuva 1.)

esittämiä on 19 ja tyttöjen (alle 18 v.) kymmenen laulua. Kettusen aineistosta valitsemani laulut on tallennettu Tšaiglan, Arskahtin ja Sidjarfin kylissä (taulukko 1 ja kuva 1). Eri laulajia on ollut 5, joista naisia on kaksi ja tyttöjä 3 (alle 18 v.).

Laulajien ikäjakaumat ovat eri aineistossa varsin erilaiset. Tämä kertoo myös vepsäläiskylien nykytilasta. Nykyään on vaikea löytää nuoria tai työssäkäyvää ikäpolvea ja monet kylistä ovatkin autioitumassa. Nuoremmat muuttavat suurempiin kaupunkeihin työn tai koulutuksen perässä ja vain erittäin harva palaa synnyinseuduilleen. Vepsäläisten ikäjakaumien kehitystä eri aikakausina on tarkastellut muun muassa Zinaida Strogaltšikova (2005: 211–235). Kettusen ja Väisäsen aineistojen laulajista tulee esiin se, että lyhyet pajot ovat olleet tunnettuja varsinkin nuorten keskuudessa. Kettusen matkakuvauksissa on tästä myös joitakin mainintoja (Kettunen 1945: 292–293). Jatkossa käytän Setälän ja Väisäsen aineistosta vain nimeä Väisänen tai vain pelkästään V ja Kettusen aineistosta Kettunen ja joskus lyhennettä K.

Tutkimusaineiston lyhyiden pajojen määrittelyä

Tutkimusaineistoja selvittäessäni minulle ei ole ollut aina itsestään selvää, mikä laulu milloinkin kuuluu lyhyisiin pajiin tai johonkin muuhun kategoriaan. Varsinkin vanhempien aineistojen osalta laulujen tyylillinen luokittelu on hankalaa, sillä tallentajat eivät ole luokitelleet lauluja mitenkään tai luokittelu on ollut hyvin epämääräistä ("lauluja, hokuja"). Esimerkiksi Väisänen (1916c) on käyttänyt omaa luokitusjärjestelmäänsä, jolla ei välttämättä ole mitään tekemistä esimerkiksi laulajien omien luokitusten kanssa. Lisäksi varhaisten äänitteiden lauluihin ei liity minkäänlaista kirjallista kuvausta¹, joissa selvitettäisiin esimerkiksi milloin laulettiin, ketkä tyypillisesti lauloivat, laulettiinko yksin vai ryhmässä.

Olen työssäni pyrkinyt määrittelemään laulut lyhyiksi pajoiksi tekemieni haastattelujen ja aikaisempien tutkimusten mukaan (esim. Turunen 1943: 147–152; Rüütel 1990: 32; Lonin 2000; Hakamies 1994; Salve 2005: 107–109). Lyhyiden pajojen määrittelyä on toisaalta hankaloittanut se, että niin laulajat kuin monet tutkijatkin ovat kutsuneet niitä sekä tsastuškoiksi (esim. Turunen 1943: 147) että pelkästään pajoiksi. Tässä käytän nimitystä lyhyet pajot (tai yks. lyhyt pajo, veps. lühüdad pajoized), jonka erottaa tsastuškoista ennen kaikkea kieli. Lyhyet pajot ovat siis vepsänkielisiä lauluja mutta myös vepsäläisiksi itseään nimittävien ihmisten laulamia lauluja. Huomautettakoon tässä se, että useimmat haastattelemistani laulajista osasivat laulaa lyhyitä pajoja niin venäjäksi kuin vepsäksi. Kielen vaihtuessa melodia joskus muuttui ja joskus ei.

Oman tulkintani mukaan Väisänen aineistossa on 47 lyhyttä pajoa, joista olen valinnut 37 analyysieihini. Kymmenen laulua olen jättänyt pois, koska ne ovat olleet joko teknisesti huonolaatuisia tai niissä ei ole ollut minkäänlaista säveltä. Epäilen, että osa lauluista on tarkoituksella saneltu kielennäytteiksi, sillä Väisänen on joidenkin laulujen kohdalle kirjoittanut luetteloon merkinnän "L san" tai "sanellen". Viiden laulutallenteen kohdalla ei kuitenkaan ole mitään merkintää sanelusta vaikka laulu kuulostaakin enemmän sanelulta kuin laululta. On hyvinkin mahdollista, että "sanellen"-lisämerkintä on unohtunut muutaman laulun kohdalta. Joistakin lauluista on äänitetty useampi versio peräkkäin. Näissäkin on aina äänitetty ensin saneltu versio, minkä jälkeen laulusta on joko yksi tai useampi versio laulettuna.

Kettusen aineistossa on 25 laulua, jotka määrittelin lyhyiksi pajoiksi. Näistä 18 olen ottanut analyysieihini. Kahden laulun sävelmää en ole varmuudella pystynyt selvittämään äänitteillä olevien taustahäiriöiden takia, jotka ovat johtuneet osittain

fonografin toiminnasta ja osittain nauhojen läpimagnetisoitumisesta. Seitsemän laulua olen jättänyt kokonaan pois analyyseistäni äänitteiden huonon teknisen laadun takia. Kettusen aineistossa on myös yksi ristiriitainen nimitys. Fonogrammin No: 49 tiedoissa lukee: "Lühüdad pajoižed". Kyseessä on oman tulkintani mukaan ketjulaulu. Samaisesta laulusta Väisänen on käyttänyt käsitettä runosävelmä. On hyvinkin mahdollista, että vepsäläiset ovat kutsuneet myös ketjulauluja lyhyiksi pajoiksi mutta tästä ei ole tarkempaa tietoa. Ketjulaulu tai -runossa pohjakaavana on yleensä kysymys-vastaus -periaate, jota voidaan jatkaa niin kauan kuin kysymyksiä ja vastauksia keksitään. Yleensä näihin lauluihin sisältyy sekä kristillistä että sitä paljon vanhempaa mytologista symboliikkaa. Ketjulauluja on alkuperäisesti laulettu lähinnä lasten viihdytykseksi. Sävelala on usein pieni ja se liikkuu noin terssin tai kvartin alueella. (ks. Asplund 2006: 122–123; Kuusi 1963: 192–207). Kettusen aineistossa esiintyvässä ketjulaulussa "Mis paimo paimenžid" (ks. runon eri versioita suomenoksinen Kettunen 1935: 16–17) kysellään paimenelta erilaisia asioita kuten, missä hän oli mitä hän siellä näki tai mitä paimen ei saa tehdä (ks. nuottiesimerkit Eerola 2005: 131–133).

Lyhyiden pajojen kesto, tempo ja tahtilaji

Lyhyet pajot ovat yksiaänisiä ja useimmiten niitä esitetään yksin. Tästä on kuitenkin joitakin poikkeuksia. Esimerkiksi Kettusen aineistossa on melkein kaikissa lauluissa kaksi laulajaa. Tähän on voinut olla syynä se, että äänitystilanne on ollut jännittävä kokemus laulajille. Ystävän kanssa laulaminen ei ole jännittänyt yhtä paljon kuin yksin. Fonografi oli tuolloin melko uusi keksintö eikä sitä oltu vepsäläisissä kylissä vielä nähty (ks. Kettunen 1945: 361). Kojeeseen laulaminen ihmetytti ja tästä syystä laulaminen oli helpompaa, jos joku tuttu oli mukana. Omissa kenttä-äänityksissäni on myös samanlaisia useamman laulajan kuorossa tai ryhmässä laulamista. Esimerkiksi monet Maigarin kylässä äänittämäni laulut (nuottiesimerkki 2) ovat ryhmän yhdessä esittämiä. Yleisesti ottaen tutkimusaineiston lauluista voidaan kuitenkin sanoa, että vaikka lyhyitä pajoja esitettäisiin ryhmissä niiden melodiat lauletaan yksiaänisesti.

Vepsäläiset lyhyet pajot ovat pääsääntöisesti syllabisia, eli yhtä tavua kohden on yksi sävel. Muutamia poikkeuksia esiintyy varsinkin työlauluiksi kutsutuissa

lauluissa ja yleisesti ottaen laulujen lopetuksissa. Jos laulujen runoja tarkastellaan kirjallisuudessa olevien kirjoitettujen ulkoasujen perusteella, on tavuja yleensä ensimmäisessä (A) ja kolmannessa (C) säkeessä 7 tai 8 ja useimmiten 8 (ks. esimerkit 1, 2 ja 3). Toisessa (B) ja neljännessä (D) säkeessä tavuja on useimmiten 7 mutta niitä voi olla myös 8 tai vain 6 (ks. nuottiesimerkki 1). (Ks. Eerola 2003.)

Tekemieni analyysien mukaan lauluissa oleva syke pysyy hyvin tasaisena koko laulun ajan (Eerola 2008). Tarkoitin tällä sitä, että yhtä tavua kohden käytetään lähes tulkoon saman verran aikaa. Kenttäaineiston laulujen kokonaiskestot vaihtelevat 7–23 sekuntiin. Keskiarvoksi sain 11,26 sekuntia ja tyyppillisin arvo oli 10 sekuntia. Laulujen kestojen suurta hajontaa voidaan selittää sillä, että aineistossa on kahdentyyppisiä lauluja. Haastattelujen mukaan osaa lauluista on laulettu töitä tehdessä. Työlauluiksi esiteltyjä lauluja on aineistossa 30 mutta on mahdollista, että niitä on enemmänkin. Kenttäaineiston työlaulut eroavat muista lyhyistä pajoista kokonaiskeston, tempon ja rytmin perusteella. Työlaulujen kestot vaihtelevat 15–23 sekuntiin ja tempo vaihtelee 50:stä 80:aan sykäystä minuutissa. Rytmä voi olla 4/4 tai 6/8. Muissa lyhyissä pajoissa tahtilajina on 4/4 ja tempo vaihtelee 66–140, jossa keskiarvoksi sain 100. Kenttäaineiston lyhyet pajot voidaankin jakaa tempon, rytmin ja keston perusteella työ- ja yleistyypin pajiin. Tempon ja rytmin määrittelyistä olen käsitellyt tarkemmin seuraavassa kappaleessa.

Kettusen aineiston laulujen kokonaiskestot vaihtelevat 6,8–11,6 sekuntiin. Tempot vaihtelevat 67–158 sykäystä minuutissa. Keskiarvoksi sain 103. Väisäsen aineiston laulujen kestot vaihtelevat 5,8–15 sekuntiin ja keskiarvoksi sain 8,9. Tempot liikkuvat 67–158, missä keskiarvoksi sain 116. Huomautettakoon kuitenkin, että Kettusen ja Väisäsen aineistojen tempoihin ei voi täysin luottaa, sillä aineistoja kopioitaessa eri formaateista toiseen ovat nopeudet voineet muuttua. Varsinkin Kettusen aineiston lauluissa tempot kuulostavat vääriltä.

Lyhyiden pajojen melodioiden rytmikuvio

Se, miten vanhemmassa aineistossa vepsäläiset ovat itse kokeneet lauluissa olevan rytmin, voi vain esittää hypoteeseja. Kenttäaineiston osalta voidaan sanoa, että tekemieni havaintojen pohjalta näyttää siltä, että laulajat ajattelevat laulaessaan tiettyä pulssia tai poljentoa, joka on voitu oppia esimerkiksi koulusta mutta se on voitu

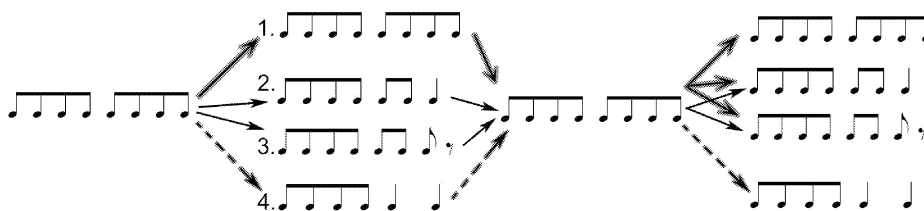
oppia myös suullisena perinteenä. Tämä on tullut esiin erilaisissa tilanteissa. Esimerkiksi Latvan kylässä yksi kuoron jäsenistä laski laulun käyntiin sanoen venäjäksi 3, 4. Tällaisessa tapauksessa laulajilla on selvästi käsitys laulun tahtilajista. Tämä oli kuitenkin poikkeustapaus. Monesti laulajat ovat laulaessaan taputtaneet kädellään pöytään neljäsosia, jolloin iskulle on yleensä tullut kaksi tavua. Tämän tutkimuksen osalta vepsäläisten omien musiikkikäsitusten selvittäminen vaatisi lisätutkimusta esimerkiksi siitä, kuinka kauan ja minkälaista musiikkia kylien kouluissa on opetettu. Rytmillä on lyhyissä pajoissa merkittävä rooli. Uskonkin, että juuri tietynkaltainen rytmikuvio tekee lauluista lyhyitä pajoja. Rythmi myös liittyy yhteen sanat ja sävelen. Toisaalta, jos lauluista pitäisi jättää jokin asia pois, laulun tyylin muuttumatta, niin se olisi melodia.

Huomautettakoon tässä, että vaikka lyhyissä pajoissa yhtä tavua kohden on useimmiten yksi sävel, niin näin ei kuitenkaan ole aina. Varsinkin säkeiden lopetuksissa saattaa joskus esiintyä tavua kohden kaksi säveltä, ja hitaammissa työlauluissa viimeisiä tavuja voidaan venyttää. Toisin sanoen pelkkä tavujen määrä ei välttämättä kerro sitä millaiseksi laulun melodian rytmisen kuvio muodostuu. Voidaan sanoa, että laulut eivät pääsääntöisesti sisällä kohotahteja. Toisaalta joissakin tapauksissa on mahdollista tulkita melodia alkavaksi kohotahdilta. Joskus lauluista saattaa puuttua keskeltä säettä tavu. Tällöin laulajat venyttävät säveltä sykkeen säilyttämiseksi. Yleisesti ottaen lauluissa on tyyppillistä, että sanat lauletaan ikään kuin yhdellä henkäyksellä nopeasti ja tavut toisiinsa sitoen (Eerola 2004). Tavujen välissä on siis vain hyvin pieni rako jos olleenkaan. Hengitystaukoja ei juuri ole ja toisaalta laulut ovat kestoltaan varsin lyhyitä, joten ylimääräisiä taukoja ei välttämättä tarvita tai niitä ei ehdi syntyä.

Olen sijoittanut taulukkoon 2 laulujen melodioissa esiintyvät rytmiset kuviot. Näissä rakenneyksikkönä on sävelmä. Kettusen aineiston lauluissa on 8 ja Väisäsen 16 erilaista rytmistä kuviota. Yhteen laskettuna vanhemman aineiston 53:sta laulusta löytyi yhteensä 18 erilaista rytmikuvioita, joten rytmistä variointia näyttää esiintyvän runsaasti. Toisaalta monet rytmikuvioista ovat hyvin lähellä toisiaan ja osa eroista on tulkinnanvaraisia. Kenttäaineistossa on 39 erilaista rytmikuvioita. Suurta määrää voidaan selittää sillä, että kenttäaineistossa on mukana myös työlauluja, joissa tahtilajina on 6/8. Taulukossa 2 on kenttäaineistosta vain tyyppillisimmät toisin sanoen sellaiset rytmikuvioiden esiintymät, joita on enemmän kuin yksi.









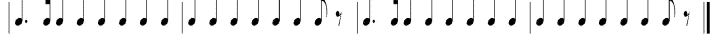




Rytmikuvioita (taulukko 2) tarkastelemalla näyttää siltä, että ensimmäisessä tahdissa on yleisesti ottaen vähiten rytmistä variaatiota. Variaatio sijoittuu usein toisen ja kolmannen tahdin loppuun. Tämä pätee koko aineiston lauluihin. Eri aineistojen rytmikuviot ja niiden esiintymien määrät eroavat toisistaan ja erot vaikuttavat suurilta. Rytmikuviot kuitenkin muistuttavat toisiaan hyvin paljon ja näyttää siltä, että niiden taustalla vaikuttaa vain muutama rytmien idea. Jos esimerkiksi kuvioita 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12, ja 13 tarkastellaan lähemmin, saadaan niistä muodostettua yksi rytmien peruskuvio, joka on sama kuin kuvio 4 (kuva 2). Toinen ns. peruskuvio saadaan yhdistämällä kuviot 5 ja 10. Kolmas mahdollinen kuvio syntyy yhdistämällä kuviot 2 ja 3. Neljäs peruskuvio on kuvio 1, josta oikeastaan voidaan johtaa kaikki muut kuviot. Kaikissa neljässä peruskuvioityypissä on myös samoja aineksia (kuva 2).

Aineiston perusteella voidaan sanoa, että lyhyissä pajoissa lopetus määräytyy sen mukaan minkälainen on toisen tahdin rytmikuvio (kuva 2). Jos toinen tahti on tyyppiä 1, voi laulu loppua kolmella eri tavalla. Jos toinen tahti on tyyppiä 2 tai 3, voi laulu loppua kahdella eri tavalla. Jos taas toinen tahti on tyyppiä neljä, ei laulu yleisesti ottaen voi päättyä kuin yhdellä tavalla. Tällöin laulun lopetus on saman tyyppinen kuin tahdin 2 rytmi. Kuvassa 2 on hahmoteltu lyhyiden pajojen melodioiden rytmien ja lopetuksen muodostumista.



Kuva 2. Laulujen rytmikuvioiden perustyyppit ja lopetuksen muodostaminen.

LYHYIDEN PAJOJEN MUSIIKILLISIA PIIRTEITÄ

| No. | Sävelmien rytmikuviot | Väisäsen ja Kettusen aineistot | Kenttätyöaineisto |
|-----|--|--------------------------------|--------------------|
| | Tahdit: | | |
| | 1. 2. 3. 4. | | |
| 1. |  | 8 (15%) | 4 (2%) |
| 2. |  | 4 (7,5%) | 3 (1,4%) |
| 3. |  | 8 (15%) | 0 (0%) |
| 4. |  | 11 (21%) | 21 (9,7%) |
| 5. |  | 5 (9,4%) | 9 (4%) |
| 6. |  | 2 (3,7%) | 76 (35%) |
| 7. |  | 0 | 27 (12%) |
| 8. |  | 0 | 8 (3,7%) |
| 9. |  | 0 | 5 (2,3%) |
| 10. |  | 0 | 4 (2%) |
| 11. |  | 0 | 4 (2%) |
| 12. |  | 0 | 4 (2%) |
| 13. |  | 0 | 10 (4,6%) |
| | Yhteensä: | 38/53
(71,6%) | 175/217
(80,6%) |

Taulukko 2. Aineistossa olevien lyhyiden pajojen melodioiden yleisimmät rytmikuviot ja esiintymät.

Lyhyiden pajojen sävelten tarkastelun teoriaa

Määritin edellisessä luvussa lyhyiden pajojen rytmin 4/4:ksi tai 6/8:ksi. Näiden mukaan laulut koostuvat neljästä tahdista. Toisaalta kerroin myös aikaisemmin, että vepsäläiset pitävät yhtä laulua yhtenä kokonaisuutena eikä nelisäkeisenä lauluna. Lisäksi laulujen runojen rakenne koostuu Turusen (1943: 148) mukaan selvästi kahdesta osasta. Toisaalta laulajatkin tuntuvat ajattelevan niin, että laulu on yksi kokonaisuus, joka koostuu kahdesta osasta. Tätä ajattelua puoltaa myös se, että ensimmäisen ja toisen osan välissä on joskus tauko. Kenttäaineistossa on 62 laulussa tauko osien välillä. Vastaavasti Väisäsen aineistossa taukoja esiintyy vain kahdessa laulussa ja Kettusen aineistossa niitä ei ole yhtään. Se, miksi joissakin lauluissa esiintyy tauko ja joissakin ei, on ollut hankala selvittää. Usein laulajia haastatellessani tuntuu siltä, että he eivät itse huomaa taukoja. Tauot ovat useimmissa tapauksissa epämääräisen mittaisia eivätkä ne ole pituudeltaan tasamittaisia suhteessa nuotintamaani rytmiin. Ne voivat kestää puolesta tahdista joskus neljäänkin tahtiin. Varsinkin nopeissa lyhyissä pajoissa tauot saattavat syntyä siitä, että laulajat eivät heti muista sanoja. Toisaalta monet laulajista pitävät tauon säännöllisesti eri osien välillä.

Uskon, että tauolla ja säestyksellä on jokin yhteys. Kun nopeita lyhyitä pajoja kuuntelee säestyksen kanssa, tuntuu eri osien välissä oleva tauko luonnolliselta. Tauko luo osien välille ikään kuin musiikillisen ja laulujen sisältöön liittyvän jännitteen. Ensimmäinen osa kertoo tarinan alun ja toinen tarinalle lopun (Turunen 1943: 148). Tauon aikana säestäjä yleensä kuitenkin jatkaa soittamista, pitäen sykkeen yllä. Tauko myös pidentää lyhyiden pajojen pituutta ja se tekee niistä enemmän esityksellisiä. Voi olla mahdollista, että laulajat jättävät tauot pois silloin, kun säestäjää ei ole. Aineistossani on muutama esimerkki myös tällaisesta tapauksesta. Työlauluissa toisin sanoen hitaammassa lyhyissä pajoissa tauko taas tuntuu kuuluvan luonnollisesti lauluihin, koska hidas tempo ja pitemmät sävelten aika-arvot luovat tarvetta hengitystauolle. Nopeissa lyhyissä pajoissa tauko ja sen ilmeneminen voivat kertoa erilaisten tyylien sekoittumisista. Taukoa ei selvästikään ole ollut varhaisissa lyhyissä pajoissa ja se on todennäköisesti tullut sitä mukaa laulujen käytäntöihin, kun niitä on alettu esittämään säestyksen kanssa.

Sävelmien tilastollisen tarkastelun helpottamiseksi on laulujen melodioille määriteltävä jonkinlainen perus- tai keskussävel, minkä suhteen asioita tarkastellaan. Muitakin vaihtoehtoja sävelmien tilastolliselle tarkastelulle on mutta mielestäni tämä sopii hyvin tässä vaiheessa. En voi kieltää, etteikö länsimainen musiikkikasvatukseni

vaikuttaisi tällaisen keskussävelen valintaan. Toisaalta olen jo vuosien ajan tutkinut ja kuunnellut lyhyitä pajoja ja minulle on muodostunut näkemys siitä, miten laulajat muodostavat melodiat. Tässä määrittelemäni keskussävel ei ole tonaalisen musiikin perussävel vaan sävel, jonka avulla kuvaan melodioiden liikkeitä. Keskussävelen valintaan ovat vaikuttaneet useat kriteerit. Ensinnäkin keskussäveleksi valitsemani sävel esiintyy useimmiten laulujen loppuissa toisin sanoen päätössävelenä (Nuottiesimerkit 1, 2, 3, 5 ja 8). Kettusen aineistossa oli kaksi sellaista laulua, joiden sävelkulkuja ja päätössäveltä en pystynyt luotettavasti selvittämään huonon teknisen laadun takia ja tästä syystä aineistosta puuttuu 2 laulua.

Kettusen ja Väisäsen aineistossa 52 sävelmästä 26 (50%) päättyy määrittelemääni keskussäveleen. Vastaavasti kenttäaineistossa 217 sävelmästä 194 (89%) päättyy keskussäveleen. Toiseksi hyvin usein keskussäveltä myös painotetaan rytmisesti ja tällöin sen kesto voi olla pitempi (nuottiesimerkki 1). Kolmanneksi keskussävel on myös sellainen sävel, joka voidaan paikallistaa kaikista tutkimusaineiston lauluista. Ainostaan yhden laulun kohdalla en pystynyt määrittämään keskussäveltä. Kyseessä oli vanhemman aineiston kaksisävelinen melodia. Keskussävel on useimmiten (75%) melodian matalin sävel. Väisäsen ja Kettusen aineistossa 54 sävelmästä 49:ssä (90%) ja kenttäaineistossa 217 sävelmästä 156:ssa (72%) keskussävel oli matalin sävel. Laulujen vertailemisen helpottamiseksi transponoin kaikki laulut keskussävelen perusteella siten, että keskussäveleksi tuli yksiviivainen c eli c¹. Sävelten suhdetta ja ulottuvuuksia olen kuvannut intervalein.

Nurgoil
Tan'a Poušan t., 16 v.
Väisänen 1916 no. 38. säv. 55.

Kat - suh - tin mä ik - na - ha da i nä - gu ni ke - da.

Kat - suh - tin mi - nä da toiz - he jo, i nä - gu ni ke - da.

Nuottiesimerkki 1. Tan'a Pousan tyttären 16 v. esittämä lyhyt pajo. Kotus15493A. Nuotinnos: Jari Eerola.

Lyhyiden pajojen sävelten määrät ja melodian ulottuvuus

Kettusen aineistossa lyhyitä pajoja on 3, 4 ja 5 –sävelisiä. Väisänen aineistosta löytyy tämän lisäksi myös 6 ja 7 –sävelikköjä, mutta niiden määrät jäävät pieniksi (taulukko 3). Tarkasteltaessa koko tutkimusaineistoa on viisisävelisten laulujen osuus noin 38%. Kenttäaineistossa ja Väisänen aineistossa suhde on sama. Kettusen aineistossa viisisävelisten osuus on 30%. Laskettaessa yhteen Kettusen ja Väisänen laulut on vanhemmassa aineistossa eniten nelisävelikköjä. Kenttäaineistossa on viisisävelikköjä selvästi eniten ja niitä on 48 %, kun taas nelisävelisiä on vain 13%. Kenttäaineistossa 6 ja 7 –sävelikköjä on lähes tulkoon yhtä paljon eli noin 24% kumpaakin.

Jos tarkastellaan melodian liikettä keskussävelen suhteen (taulukko 4), on koko aineistossa 207 laulua, joissa melodia ei käy keskussävelen alapuolella ja 62 laulussa sitä vastoin käy. Suurin poikkeama keskussävelestä on f, joka on kvintin verran keskussävelen alapuolella. Säveltä esiintyy vain kenttäaineistossa 19 laulussa. Yleisimmin keskussävelen alapuolinen sävel käy kvartin (g) päässä keskussävelestä. Väisänen ja Kettusen aineistossa on yhteensä 5 laulua (noin 10%), joissa sävel käy keskussävelen alapuolella, joten tämä ei ole kovin tyypillinen ominaisuus vanhemmassa aineistossa. Se, miksi taulukossa 4 on Väisänen aineistossa yksi laulu vähemmän kuin edellisessä taulukossa 3, johtuu siitä, että yhden laulun keskussäveltä en pystynyt määrittelemään. Kenttäaineistossa sävelmiä, joissa melodia käy keskussävelen alapuolella on 57 eli 26%. Taulukossa 4 on esitetty se, kuinka monessa laulussa sävel käy keskussävelen (c¹) alapuolella. Taulukossa näkyy vain se sävel, joka näissä lauluissa on kauimmaisena keskussävelestä.

Laulujen melodioiden ulottuvuudella eli ambituksella tarkoitan tässä sitä etäisyyttä, mikä on laulussa olevan matalimman ja korkeimman sävelen välillä (Powers, Sherr/Wiering 2001: 448). Ambitusten arvoja olen merkinnyt intervallien avulla.

| Sävelten lukumäärät | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | yht |
|---------------------|---|----|-----|----|----|-----|
| Kettunen | 4 | 6 | 5 | 0 | 0 | 15 |
| Väisänen | 1 | 17 | 14 | 2 | 3 | 37 |
| Kenttäaineisto | 1 | 28 | 84 | 51 | 53 | 217 |
| Yht. | 6 | 51 | 103 | 53 | 56 | 269 |

Taulukko 3. Sävelten lukumäärät eri aineistoissa.

Tyypillisimmät ambitukset koko aineistossa (taulukko 5) ovat kvartti (15%), kvintti (17%), suuri seksti (26%), pieni septimi (16%) ja oktaavi (17%). Väisänen ja Kettusen aineistossa kvartti ja kvintti ovat selvästi hallitsevat. Taulukon 4 perusteella voidaan olettaa, että suuremmat intervallit (septimi, oktaavi, nooni) kuuluvat uudempaan tyyliin. Toisaalta kyse voi olla myös alueellisista tyyleistä.

| Melodia keskussävelen alapuolella | | | | | | |
|-----------------------------------|----|----|---|---|-----|------|
| Sävel | f | g | h | b | - | yht. |
| Kettunen | 0 | 1 | 1 | 0 | 15 | 17 |
| Väisänen | 0 | 1 | 0 | 2 | 32 | 36 |
| Kenttäaineisto | 19 | 35 | 1 | 2 | 160 | 217 |

Taulukko 4. Melodia keskussävelen alapuolella.

| Ambitus | Kettunen | Väisänen | K. + V.
Yhteensä | Kenttätöaineisto | Yhteensä |
|--------------------|----------|----------|---------------------|------------------|------------|
| Suuri nooni | 0 | 0 | 0 | 3 | 3 (1%) |
| Pieni nooni | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 (0,5%) |
| Oktaavi | 0 | 0 | 0 | 46 | 46 (17%) |
| Suuri septimi | 0 | 0 | 0 | 2 | 2 (0,6%) |
| Pieni septimi | 0 | 4 | 4 | 40 | 44 (16%) |
| Suuri seksti | 0 | 8 | 8 | 62 | 70 (26%) |
| Pieni seksti | 0 | 1 | 1 | 4 | 5 (2%) |
| Kvintti | 8 | 6 | 14 | 32 | 46 (17%) |
| Vähennetty kvintti | 0 | 0 | 0 | 2 | 2 (0,6%) |
| Kvartti | 4 | 14 | 18 | 24 | 42 (15%) |
| Suuri terssi | 0 | 3 | 3 | 1 | 4 (1,5%) |
| Pieni terssi | 3 | 1 | 4 | 0 | 4 (1,5%) |
| Yhteensä: | 15 | 37 | 52 | 217 | 269 (100%) |

Taulukko 5. Eri aineistojen laulujen melodioiden ambitukset.

Lyhyiden pajojen aloitus- ja päätössävelet

Melodioiden ominaisuuksia tarkasteltaessa on havainnollisempaa jakaa laulu pie-nempiin osiin. Laulajat itse jakavat laulut kahteen osaan, jota ilmentää kahden osan välillä oleva tauko ja toisaalta runon tai tekstin sisältö. Laulut voidaan jakaa myös neljään osaan käyttäen käsitteitä säepari, esisäe ja jälkisäe jne. Toisaalta tämänkal-tainen lähestyminen voi olla täysin väärä. Esimerkiksi teknisesti ajatellen laulut voi-daan yhtä hyvin nuotintaa kahdeksi tahdiksi osien mukaan. Tästä syystä haluankin lähestyä lauluja ensin laulajien käsitysten ja omien ensivaikutelmieni pohjalta. Näin analyysi on myös lähempänä soivaa ääntä eikä pelkästään siitä tehtyä nuotinnosta. Olen nimennyt osat yksinkertaisesti 1. osa ja 2. osa.

Tarkastelen seuraavaksi pajojen aloitus ja päätössäveliä eri osien suhteen. Kaikki aineiston laulut alkavat aina keskussävelen (c¹) yläpuolelta tai keskussäveleltä. Ylei-sin aloitussävel Kettusen ja Väisäsen aineistossa on g¹ (kvintti, 29%). Toiseksi yleisin on e¹ (19%) ja sitten es¹ (taulukko 6), joita on kumpaakin lähes saman verran. Aloitussävelissä on hajontaa varsin runsaasti. Kenttäaineiston lauluissa on hajontaa vielä enemmän. Yleisimmät aloitussävelet ovat c¹ (priimi eli sama kuin keskussävel, 13%) f¹ (23%, kvartti) ja g¹ (17%, kvintti) sekä a¹ (21%, suuri seksti). Melodia alkaa 26 (20%) laulussa keskussäveltä oktaavin ylempää eli c². Kenttäaineistossa ei löydy sellaista laulua, joka alkaisi d¹ säveleltä. Tähän voi olla luonnollisena selityksenä se, Kettusen ja Väisäsen aineistot ovat teknisesti huonolaatuisia ja sävelten määrittämisisä on voinut tulla virheitä (ks. kyseisen aineiston nuotintamisen ongelmista Eerola 2008: 221–247).

Toisen osan aloitussävelistä Kettusen ja Väisäsen aineistossa on yleisin g¹ (27%) eli kvintti ja kenttäaineistossa c¹ (24%) eli priimi (taulukko 7). Toiseksi yleisin koko tutkimusaineistossa on g¹, jota on kenttäaineistossa 18% ja Kettusen ja Väisäsen ai-neistossa 27%. Jos verrataan ensimmäisen osan aloitussäveliä toisen osan aloitussä-

| 1. osan aloitussävel | | | | | | | | | | | |
|----------------------|----------------|----------------|-----------------|----------------|----------------|----------------|-----------------|----------------|----------------|----------------|------|
| Aloitussävel | c ¹ | d ¹ | es ¹ | e ¹ | f ¹ | g ¹ | as ¹ | a ¹ | b ¹ | c ² | yht. |
| K + V | 4 | 6 | 9 | 10 | 6 | 15 | 1 | 1 | 0 | 0 | 52 |
| Kenttäaineisto | 29 | 0 | 1 | 19 | 52 | 36 | 3 | 45 | 6 | 26 | 217 |

Taulukko 6. 1. Osan aloitussävel. K + V tarkoittaa Kettusen ja Väisäsen aineiston yhteenlaskettuja arvoja.

LYHYIDEN PAJOJEN MUSIIKILLISIA PIIRTEITÄ

| 2. osan aloitussävel | | | | | | | | | | | | | |
|----------------------|---|----------------|------------------|----------------|-----------------|----------------|----------------|----------------|-----------------|----------------|----------------|----------------|------|
| Aloitussävel | a | c ¹ | des ¹ | d ¹ | es ¹ | e ¹ | f ¹ | g ¹ | as ¹ | a ¹ | b ¹ | c ² | yht. |
| K + V | 0 | 6 | 1 | 4 | 8 | 8 | 9 | 14 | 1 | 1 | 0 | 0 | 52 |
| Kenttäaineisto | 2 | 51 | 0 | 5 | 14 | 22 | 35 | 40 | 4 | 21 | 20 | 3 | 217 |

Taulukko 7. 2. Osan aloitussävelet. K + V viittaa Kettusen ja Väisäsen yhteenlaskettuihin arvoihin.

veliini on niissä jonkin verran eroja. Suurin ero on kenttäaineistossa, jossa muutama laulu alkaa keskussävelen alapuolisella sävelellä. Toisen osan aloitussävelissä yleisesti ottaen paljon enemmän hajontaa eri sävelille kuin ensimmäisen osan aloitussävelissä.

Ensimmäisen osan yleisimpänä päätössävelenä on koko aineistossa keskussävel eli c¹, jota kenttäaineistossa on 68% ja myös Kettusen ja Väisäsen aineistossa 68% (taulukko 8). Toiseksi yleisin ensimmäisen osan päätössävel kenttäaineistossa on e¹ (18%), joka on suuren terssin päässä keskussävelestä. Kettusen ja Väisäsen aineistossa toiseksi yleisin toisen osan päätössävel on d¹, jota on 13%. Tässä on virheen mahdollisuus kuitenkin suuri, sillä aineiston tekninen laatu vääristää sävelten tunnistamista. Keskussävelen alapuolisia säveliä on vain vähän ja kenttäaineistossa niitä on viidessä laulussa ja Kettusen ja Väisäsen aineistossa vain yhdessä. Osa näistä sävelistä on myös häilyviä, eikä niiden tarkkaa sävelkorkeutta ole ollut aina mahdollista varmuudella selvittää. Kettusen ja Väisäsen aineistossa on 7 ja kenttäaineistossa 10 laulua, joiden ensimmäinen osa päättyy d¹ sävelelle. Tämä lopetus on tyypillistä sellaisissa lauluissa, joiden rytmi on tyyppiä 4 (ks. taulukko 2 no. 4).

| 1. osan päätössävel | | | | | | | | | | | |
|---------------------|---|---|----------------|------------------|----------------|-----------------|----------------|----------------|----------------|------|--|
| Päätössävel | f | g | c ¹ | des ¹ | d ¹ | es ¹ | e ¹ | f ¹ | g ¹ | yht. | |
| K + V | 0 | 1 | 36 | 1 | 7 | 1 | 4 | 1 | 1 | 52 | |
| Kenttäaineisto | 5 | 0 | 147 | 0 | 10 | 1 | 40 | 7 | 7 | 217 | |

Taulukko 8. Ensimmäisen osan päätössävel. K + V viittaa Kettusen ja Väisäsen aineistoon.

| 2. osan päätössävel | | | | | | | | |
|---------------------|---|---|----------------|----------------|----------------|----------------|----|------|
| Päätössävel | a | e | c ¹ | d ¹ | e ¹ | f ¹ | 5. | yht. |
| K + V | 0 | 1 | 34 | 12 | 2 | 2 | 1 | 52 |
| Kenttäaineisto | 5 | 0 | 200 | 10 | 2 | 0 | 0 | 217 |

Taulukko 9. Toisen osan ja koko laulun päätössävel. K + V viittaa Kettusen ja Väisäsen aineistoon.

Toisen osan päätössävel on myös lyhyiden pajojen lopetussävel. Selvästi yleisin päätössävel on c¹, joka on myös määrittelemäni keskussävel (taulukko 9). Koko aineistossa c¹ osuus on 87% ja kenttäaineiston lauluissa sen osuus on 92%. Kettusen ja Väisäsen aineistossa c¹ osuus on 65% ja toiseksi yleisimmän päätössävelen d¹ osuus on 23%. Kenttäaineistossa on myös 10 laulua, jotka päättyvät d¹ sävelille mutta niiden osuus aineistossa on vain 4%.

Toisen ja ensimmäisen osan päätössävelissä on jonkin verran eroja. Ensimmäisen osan päätössävelissä on selvästi enemmän hajontaa eri sävelille. Toisen osan päätössävel ja koko laulun viimeinen sävel näyttää keskittyvän yhteen tai kahteen säveleen, sillä muiden sävelten osuus on hyvin marginaalinen. Tässä tehdyt tulkinnat voivat olla seurausta myös tekemistäni keskussävelen valinnoista. Voidaan kuitenkin sanoa, että lyhyet pajot päättyvät hyvin samansuuntaisesti. Eri osien aloituksissa sitä vastoin on paljon enemmän variaatiota. Voidaan myös sanoa, että aloitussävelillä ei näyttäisi olevan yleisesti ottaen mitään selkeää suhdetta päätössäveliin. Ainoa selvästi esiin tuleva asia on se, että laulut alkavat keskussävelen yläpuolelta ja päättyvät useimmiten keskussävelille.

Lyhyiden pajojen muoto ja melodian variointi

Jaoin edellä esitetyissä kappaleissa laulut kahteen osaan – 1. ja 2. -osa. Tämä jako perustui haastatteluihin ja tekemiini havaintoihin. Laulujen musiikillista muotoa ja niissä tapahtuvaa variointia tarkasteltaessa on havainnollisuuden takia parempi jakaa laulut vielä useampaan osaan. Jaan laulut seuraavaksi neljään osaan, joita voidaan kutsua myös säikeiksi. Ne perustuvat laulujen melodioissa esiintyviin rytmikuvioihin (kuva 2) ja toisaalta laulujen runomuotoon (esimerkit 1, 2 ja 3). Rytmikuvioiden perusteella 4/4 tahtilajissa olevien laulujen säe koostuu yhdestä tahdistä.

LYHYIDEN PAJOJEN MUSIIKILLISIA PIIRTEITÄ

Vastaavasti 6/8 tahtilajissa olevien laulujen säe koostuu neljästä tahdistä. Merkitsen seuraavassa eri osia suurin kirjaimin esimerkiksi ABAB. Sama kirjain tarkoittaa sitä, että osien välillä ei ole muutosta ja eri kirjain, että osa on täysin erilainen. Jos jossain osassa on vain vähän variaatiota, lisään kirjaimen jälkeen heittomerkin ABA'B. Jos laulun muoto on ABCD, ei eri osien välillä ole mitään yhteistä. Jos taas muoto on AAAA, ovat kaikki osat samanlaisia musiikillisesti. Tutkimusaineiston laulujen rakenteet ilmenevät alla olevasta taulukosta (taulukko 10).

| Väisänen | Kettunen | Kenttä-äänitykset |
|----------|-----------|-------------------|
| 8 ABAB | 1 ABAB | 82 ABAB |
| 6 ABAB' | 4 ABAB' | 10 ABAB' |
| 1 ABA'B | | 14 ABA'B |
| 7 ABA'B' | 1 ABA'B' | 86 ABA'B' |
| | 1 AABA' | 1 AA'BA' |
| 1 AA'BB | 1 AA'BB | 1 AABB |
| | 2 AABB' | 1 AA'BB' |
| 1 ABCD | | 5 ABCD |
| 1 ABCB' | | 4 ABCB |
| | | 2 ABCB' |
| 2 AAAA | 1 AAAA | |
| 1 AAAA' | 1 AAAA' | |
| 7 AA'AA' | 2 AA'AA' | |
| 1 AAA'A | 1 AAA'A' | |
| | 1 AA'A'A' | |
| 1 AA'A'B | 1 AA'BC | 7 ABA'C |
| | | 1 ABBB' |
| | | 1 ABB'B' |
| | | 2 ABCC' |
| 37 | 17 | 217 |

Taulukko 10. Tutkimusaineiston laulujen rakenteet.

Kenttäaineiston laulujen yleisin muoto on ABAB ja sen erilaiset variaatiot, joita on aineiston lauluista 192 eli 88%. Väisäsen aineistossa ABAB rakenne on myös hyvin tyyppillinen ja niitä on 60% aineiston lauluista. Vanhemman ja uudemman aineiston erona on se, että kenttäaineistossa ei ole yhtään laulua, joka olisi muotoa AAAA tai jostain sen variaatiota. Väisäsen aineistossa AAAA-muotoa tai sen variaatiota on 10:ssä laulussa (27%) ja Kettusen viisi (29%). Vanhemman aineiston AAAA-muoto voi olla myös sekoitus jostain toisesta tyylistä esimerkiksi ketjulauluista.

Lyhyiden pajojen rakenneanalyysin perusteella voidaan todeta, että ne ovat musiikillisilta piirteiltään symmetrisiä toisin sanoen eri osien välillä on yhtäläisyyksiä. Vaikka osien välillä onkin paljon pientä variaatiota erityisesti melodiassa voidaan sanoa, että pajot perustuvat yhden tai kahden musiikillisen idean toistamiseen. Sitä vastoin koko tutkimusaineiston lauluissa ei ole sellaista pajoa, jossa tekstissä olisi toistoa ja runon muoto onkin aina ABCD. Laulujen musiikillisissa piirteissä vastaavaa muotoa on koko tutkimusaineistossa vain 6.

Lyhyiden pajojen asteikot

Asteikoiden määrittämisen tehtävänä on tässä lähinnä tuoda esiin melodioiden muodostamisen takana olevat yhteiset sävelet eri aineistojen välillä. Lisäksi tarkoitukseni on tarkastella sitä, mitä säveliä lauluissa ylipäättänsä esiintyy. Asteikkojen määrittäminen voi sisältää virheitä, sillä joissakin lauluissa keskussävelen valinta ei ole ollut yksiselitteistä. Asteikot ovatkin tässä lähinnä suuntaa-antavia. Olen transponoinut kaikki laulut aikaisemmin määrittelemääni keskussäveleen c¹:een.

Erilaisia asteikoita on koko tutkimusaineistossa 43. Tämä tarkoittaa sitä, että 271 laulusta joka kuudennessa on erilainen asteikko. Kenttäaineistossa on 30 erilaista asteikkoa eli noin joka seitsemäs laulu sisältää erilaisen asteikon. Kettusen ja Väisäsen yhteenlasketussa aineistoissa erilaisia asteikoita on vastaavasti 21, joka tarkoittaa, että lähes joka kolmannessa laulussa on eri asteikko. Jos asteikoista huomioidaan vielä se, mitkä sävelet ovat keskussävelen ylä- ja alapuolella, löytyy erilaisia asteikoita kenttäaineistosta 38 ja Kettusen ja Väisäsen aineistoista 23 (vrt. esim Lippus 1995: 85–86). En ole tässä kuitenkaan halunnut ottaa huomioon eri sävelien oktaavialoja asteikoissa, koska asteikkoja, joissa on keskussävelen alapuolisia säveliä on lukumääräisesti vähän.

LYHYIDEN PAJOJEN MUSIIKILLISIA PIIRTEITÄ

| Aineisto
NO: | Kenttäaineisto | | Osuus
aineistosta(%) | Kettunen +
Väisänen | | Osuus
aineistosta(%) |
|-----------------|----------------|-----|-------------------------|------------------------|-----|-------------------------|
| | Asteikko | Lkm | | Asteikko | Lkm | |
| 1 | CDEF | 22 | 10,14 % | CDEF | 7 | 12,96 % |
| 2 | CDEFB | 1 | 0,46 % | | 0 | |
| 3 | CDEFG | 30 | 13,82 % | CDEFG | 10 | 18,52 % |
| 4 | CDEFGA | 21 | 9,68 % | CDEFGA | 2 | 3,70 % |
| 5 | CDEFGAB | 37 | 17,05 % | CDEFGAB | 1 | 1,85 % |
| 6 | CDEFGAH | 11 | 5,07 % | | 0 | |
| 7 | CDEFGH | 1 | 0,46 % | | 0 | |
| 8 | CDEFH | 5 | 2,30 % | | 0 | |
| 9 | CDEFisGA | 1 | 0,46 % | | 0 | |
| 10 | CDEG | 3 | 1,38 % | CDEG | 4 | 7,41 % |
| 11 | CDEGA | 35 | 16,13 % | CDEGA | 4 | 7,41 % |
| 12 | CDEGAH | 16 | 7,37 % | | 0 | |
| 13 | | 0 | | CDEH | 1 | 1,85 % |
| 14 | CDesDEsFGAs | 2 | 0,92 % | | 0 | |
| 15 | | 0 | | CDesDEsB | 1 | 1,85 % |
| 16 | | 0 | | CDesEs | 2 | 3,70 % |
| 17 | | 0 | | CDesEsFes | 1 | 1,85 % |
| 18 | | 0 | | CDesEsFesGes | 2 | 3,70 % |
| 19 | CDesEsF | 1 | 0,46 % | | 0 | |
| 20 | | 0 | | CDesEsFGAsB | 1 | 1,85 % |
| 21 | CDesEsFGA | 1 | 0,46 % | | 0 | |
| 22 | | 0 | | CDesE | 1 | 1,85 % |
| 23 | | 0 | | CDesEH | 1 | 1,85 % |
| 24 | | 0 | | CDesF | 6 | 11,11 % |
| 25 | CDesFG | 1 | 0,46 % | CDesFG | 1 | 1,85 % |
| 26 | CDesFGAs | 1 | 0,46 % | | 0 | |
| 27 | CDesFGAsB | 2 | 0,92 % | | 0 | |
| 28 | | 0 | | CDesFGAsH | 1 | 1,85 % |
| 29 | CDesFGB | 2 | 0,92 % | | 0 | |
| 30 | CDesFB | 1 | 0,46 % | | 0 | |
| 31 | CDesAH | 2 | 0,92 % | | 0 | |
| 32 | CDF | 1 | 0,46 % | CDF | 1 | 1,85 % |
| 33 | | 0 | | CDFB | 1 | 1,85 % |
| 34 | CDFGAB | 1 | 0,46 % | | 0 | |
| 35 | CDGA | 1 | 0,46 % | | 0 | |
| 36 | CDGABH | 2 | 0,92 % | | 0 | |
| 37 | CDGAH | 5 | 2,30 % | | 0 | |
| 38 | | 0 | | CEFGA | 2 | 3,70 % |
| 39 | CEFGAB | 6 | 2,76 % | | 0 | |
| 40 | CEsFGAs | 3 | 1,38 % | | 0 | |
| 41 | CEsFGB | 1 | 0,46 % | | 0 | |
| 42 | CEsFGes | 1 | 0,46 % | | 0 | |
| 43 | | 0 | | CFGAB | 1 | 1,85 % |
| 44 | ? | 0 | 0,00 % | ? | 3 | 5,56 % |
| Yht. | | 217 | 100,00 % | | 54 | 100,00 % |

Taulukko 11. Yleisimmät asteikot ja niiden esiintymät koko aineistossa.

Kaikki asteikot voidaan jakaa erilaisiin ryhmiin erilaisin kriteerein. Valitsin kriteeriksi sen, montako yhteistä säveltä on asteikoissa. Olen merkinnyt asteikot niin, että ensimmäisenä asteikoissa on keskussävel ja tämän jälkeen sen yläpuoliset sävellet. Kolmen ensimmäisen yhteisen sävelen perusteella saadaan 8 ryhmää, jotka sisältävät myös muutaman poikkeuksen. Erilaiset ryhmät alkavat sävelillä: CDE (183 / 29), CDesEs (4 / 9), CDEs (9 / 8), CDF (2 / 2), CDG (8 / 0), CEF (6 / 2), CEsF (5 / 0) ja CFG (0 / 1). Kirjainten perässä olevat numerot kuvaavat määriä eri aineistoissa. Ensimmäinen kuvaa kenttäaineistossa olevien asteikoiden määriä ja jälkimmäinen Kettusen ja Väisäsen yhteenlaskettuja lukuja. Tämän jaon perusteella näyttäisivät laulut olevan useimmin duurissa. Esimerkiksi CDE-alkuisia asteikoita on prosentuaalisesti Kenttäaineistossa 84% ja Väisäsen ja Kettusen aineistossa 53%.

Yhteisiä asteikkoja eri aineistojen välillä on yhteensä 8 (taulukko 11 harmaalla merkityt alueet), jotka ovat CDEF, CDEFG, CDEFGA, CDEFGAB, CDEG, CDEGA, CDEsFG ja CDF. Eniten yhteisiä esiintymiä on asteikossa CDEFG (duuripentakordi), joita on koko aineistossa 40 eli 15%. Toiseksi eniten on asteikkoa CDEGA (anhemitoninen duuripentakordi eli asteikko, jossa ei ole puolisävelaskeleita, Leisiö 1988: 9–10), joita on 39 (14%). Asteikkoa ei ole kuitenkaan kuin 4 (7%) kappaletta Väisäsen ja Kettusen aineistossa. Kolmanneksi yleisin koko aineistossa on CDEFGAB (38 ja 14%), jota lauluissa käytetään useimmiten miksolyydisen moodin tavoin toisin sanoen päätössävelenä on c (ks. Leisiö 1988: 47–48). Asteikkoa ei kuitenkaan ole Väisäsen ja Kettusen aineistossa kuin yhdessä laulussa. Neljänneksi yleisin asteikko on CDEF (duuritettrakordi), jota on prosentuaalisesti kummassakin aineistossa yli 10%. Väisäsen ja Kettusen aineistosta nousee esiin myös mollitettrakordi, CDEsF, jonka osuus on 11 prosenttia aineistosta. Taulukossa 11 olen esitellyt eri aineistoissa olevat asteikot ja niiden esiintymien määrät.

Tyypillisimpien asteikkojen ilmeneminen tutkimusaineiston lauluissa

Asteikkoa no. 1 – CDEF (tettrakordi) – esiintyi muun muassa Väisäsen aineistossa Tanja Poušan tyttären 16 v. laulamassa esimerkissä (nuottiesimerkki 1). Laulussa rytmi on muotoa no. 5 (ks. taulukko 2). Esimerkin laulussa tulee hyvin esiin melodian laskeva linja mutta myös melodian vähäeleisyys toisin sanoen puheenomaisuus varsinkin toisen ja neljännen tahdin lopussa, missä esiintyy vain yhtä säveltä.

Maigarin kuoro
 Vasiljeva Anna Nikolajovna, s. Fedramäellä.
 Sugorova Tatjana Mitrofavnovna s. Kortlahdessa, asuu Maksimäellä
 Osipova Anna Petrovna, s. Maijärvässä.
 Prostovka Pea Petrovna, Pelemäestä.

♩ = 74 Cl=G1

En mä mä - ne be - se - da - le ii - le pa - ra de - ro - nad.

4

Ii - le si - ga mi - nun mel' - hiz le - ba nie - zed be - se - da.

HATTARI
VÄLIKE

Nuottiesimerkki 2. Äänitetty 4.6.2002 Maijärven (veps. Maigar) kylässä. Äänittänyt ja nuotintanut Jari Eerola.

Kenttäaineiston lauluissa vastaavanlaista puheenomaisuutta on esimerkiksi vuonna 2002 Maigarin kylässä äänittämässäni lauluissa. Nuottiesimerkissä 2 on kylän kuoron esittämä laulu, jossa oli haitarisäestys. Suurin ero Väisäsen äänittämään lauluun on tässä se, että kuoron esittämässä laulussa on tauko eri osien (AB-AB) välillä. Tauko on pituudeltaan noin yhden tai kahden tahdin mittainen. Tauon aikana soitto jatkuu samanlaisella säestyskuviolla, joka laulussa on muutenkin (ks. haitarin käytöstä lyhyissä pajoissa Eerola 2005: 122–123). Kummassakin nuottiesimerkissä (1 ja 2) laulun ulottuvuus on kvartti (ks. taulukko 5), eikä melodia käy keskussävelenä olevan c¹ alapuolella (ks. taulukko 14). Kumpikin laulu myös päättyy keskussävelelle. Laulut edustavatkin hyvin tyypillistä lyhyen pajon tyyliä.

Yhteistä lauluissa (nuottiesimerkki 1 ja 2) on melodian kaari (Leisiö 1988: 66). Ensimmäisessä tahdissa, A-osassa, kaari on aaltomaisesti laskeva ja jälkimmäisessä osassa (B-osa) melodia on tasainen ja puheenomainen. Nuottiesimerkissä 3 on käytetty asteikkoa CDEFG, jota voidaan pitää asteikon CDEF laajennettuna versiona, sillä sävel G esiintyy vain yhden kerran. Joissakin tämän asteikon versioissa G-sävel voidaan tulkita myös koristeluksi, koska se yleensä jää teoreettisen sävelkorkeustason alle. Joskus se voidaan tulkita myös Fis-säveleksi. Nuottiesimerkissä 3 on Kurban kylässä vuonna 2001 äänittämäni laulu, missä paikallisen kuoron naiset esittivät vuoronperään lyhyitä pajoja. Vastaavasta runosta löytyy erilaisia versioita esimerkiksi Kettusen (esim. 1935: 147) kielennäytekokoelmista.

Kettusen aineistossa on Vaskan Marfan ja Iaškam Pašan esittämässä laulussa vastaava CDEFG-asteikko (nuottiesimerkki 4). Tässä G-sävel on selvästi vahvempi. Laulu oli teknisesti sen verran huonolaatuinen, etten saanut sanoista kunnolla selvää. Melodia sen sijaan erottui melko selvästi mutta tempo on mahdollisesti väärä, koska äänite oli hyvin todennäköisesti kopioitu väärällä nopeudella vahaliieriöiltä nauhalta. Tämä myös muuttaa soivan sävelkorkeuden toiseksi.

Kummassakin nuottiesimerkissä (3 ja 4) melodia laskee aaltomaisesti kohti päätös- eli keskussäveltä. Yhteistä kummassakin laulussa on melodian kulku säveleltä toiselle pienin askelin, missä tyypillisin intervalli säveleltä toiselle liikuttaessa on suuri sekunti. Kummankin esimerkin (nuottiesimerkki 3 ja 4) rytmikuvio on tyyppiä 6 (taulukko 2).

Nuottiesimerkissä 5 on esitetty duuripentatonisen anhemitonisen asteikon, CDEGA, käyttöä. Esimerkin laulu on työlaulu ja olen äänittänyt sen Haragl-nimisessä ky-

Kurba.
Maria Petrovna 85 v.

Oi hoi hoi da a voi voi da, te - gin dru - gun e - ta - has.
Sam - kor - bi da om mä - gi da, om küm - ne virs - tat pit - kid.

Nuottiesimerkki 3. Äänitetty Kurbassa 22.08.2001. Äänittänyt ja nuotintanut Jari Eerola.

Tšaiagl
Vaskan Marfa ja Iaškam Paša, 32 v. ja 16 v.

I - su zi - su

Nuottiesimerkki 4. Kettusen äänittämä lyhyt pajo Tšaiflan kylästä. SKS_297_18-37. Nuotinnos: Jari Eerola.

lässä vuonna 2002. Laulussa on työlauluille tyypillinen tauko eri osien välillä. Tauon pituus voi olla aina saman mittainen, jos lauluja lauletaan useita peräkkäin. Tauon pituus voi olla musiikin suhteen säännönmukainen esimerkiksi kaksi tahtia. Tyypillistä on kuitenkin, että tauko voi olla hyvinkin vapaamittainen, kuten esimerkin 5 laulussa. Melodian rytmikuvio on laulussa tyyppiä 8 (taulukko 2).

Nuottiesimerkin 5 laulu ei eroa juurikaan sävelten kuljettamisesta – aaltomaisesti laskeva – aikaisempiin esimerkkeihin verrattuna. Säveleltä toiselle liikuttaessa intervallit ovat pieniä (vain yksi pieni terssi) ja laulu muistuttaa hyvin paljon nuottiesimerkin 3 laulua, esimerkiksi lopetuksen ja aloituksen suhteen.

Väisäsen ja Kettusen aineistossa oli vain neljä laulua, joissa oli asteikkona CDEGA. Asteikkoa CDEG oli myös saman verran. Mielenkiintoinen yhtäläisyys on äänit-

Haragl:
Maria Grigorjevna Dorgitseva. Ozroilin kylästä,
Antonina Osipovna Bogdanova 70v. Jogens (ven. Ust-Kapca).

VAPAA MITTAINEN TAUKO

Kuk - kub kuk - kub kä - goi hu - ta zu - ren ku - sen lat - vai - ses.
Voi - ka voi - ka niet - šu - kei - ne čo ma pri - ha kag - lei - ses.

Nuottiesimerkki 5. Äänitetty Haraglassa (veps Haragl) 27.8.2002. Äänittänyt ja nuotintanut Jari Eerola.

Nurgoil
Arsan Iroi, 16 v. Selgoilasta.
ks. Väisänen 1916 no. 33. säv. no. 61.

Jo - gen ta - ga lä - moi pa - lab, mi - nun mi - laš mu - nad ki - tab.
Jo - gen ta - ga lä - moi sam - bi, mi - nun mi - laš mu - nad ja - gab.

Nuottiesimerkki 6. Kotus 15493A.

Nurgoil
Arsan Iroi 16 v. Selgoilassta.
Väisänen 1916 no. 31. säv. 62.

$\bullet = 110$

Om - ku nu - gu ai - gai - ne da, pi - dab kas - te - hi - mai - ne.

Nuottiesimerkki 7. Kotus15493A.

Nemž
Zinaida Frolova Lovkina (s. 1933)
Sarjärven kylästä kutsutaan "Zena"

$\bullet = 116$

Om kak - rei - ne lü - hü - dei - ne ta - riš na - kui - ne ran - daa.
3 O - ma anop se pit - kän - dei - ne ta - ri ma - maks se kutz - ta.

Nuottiesimerkki 8. Äänitetty Nemžan (veps Nemž) kylässä 25.08.2001. Äänittänyt ja nuotintanut Jari Eerola.

tämäni työlaulun (nuottiesimerkki 5) ja Väisäsen aineistosta löytyvän Arsan Iroin esittämällä laululla (nuottiesimerkki 6). Kummassakin laulussa alku on lähes tulkoon samanlainen ja ne erottaa toisistaan vain pieni rytmisen eroavaisuus. Toisaalta nuottiesimerkissä 6 tempo on paljon nopeampi ja rakenne on muotoa AAAA. Tällaista muotoa ei löydy koko kenttäaineistosta. Melodian rytmikuvio on tyyppiä 1, joka ei sinällään ole tyyppinen (vain 2%) vanhemmassa aineistossa (taulukko 2).

Nuottiesimerkissä 7 (vain jälkimmäiset kaksi tahtia) on toinen vanhemman aineiston lyhyt pajo, jossa on anhemitoninen pentatoninen (CDEGA) asteikko. Melodian kaarella on yhtäläisyyksiä oikeastaan kaikkiin edellä esitettyihin lauluihin. Pienet eroavaisuudet vanhemmassa aineistossa voivat johtua myös äänitteiden teknisestä laadusta, minkä takia sävelkorkeuksista ei aina voi olla täysin varma.

Asteikkoa CDEFGAB esiintyi kenttäaineistossa 37 (18%) laulussa. Vanhemmassa aineistossa kyseistä asteikkoa ei ollut kuin yhdessä laulussa. Nuottiesimerkissä

8 on Nemzan kylästä äänitetty laulu, jossa asteikkona on CDEFAB. Jos melodiaa tarkastellaan ilman säveliä melodisena kaarena, on kummassakin osassa samanlainen kaari eli aaltomaisesti laskeva. Erona eri osien välillä on vain se, että jälkimmäisessä osassa melodia alkaa suuren terssin alemmaa. Jos melodista kaarta verrataan aikaisempiin esimerkkeihin saadaan jälleen samanlainen kaari. Nuottiesimerkin 8 laulussa melodian kokonaisulottuvuus (ambitus) on vain suurempi kuin aikaisemmissa nuottiesimerkeissä mutta melodian sävelten käsittely on samantapaista kuin aikaisemmissa nuottiesimerkeissä.

Päätelmät

Laulujen melodioiden liikkeiden kuvaamista varten määritin lauluille keskussävelen, jolle annoin arvoksi c¹. Tämän sävelen suhteen määriteltynä voidaan todeta, että melodian suunta on aina laskeva ja päätössävelenä on lähes tulkoon aina keskussävel, joka on myös hyvin usein laulun matalin sävel. Joskus laulu voi päättyä myös keskussävelestä suuren sekunnin (d¹) verran ylöspäin, jolloin rytmi on useimmiten muotoa 4 (taulukko 2). Yleisesti ottaen voidaan todeta, että koko tutkimusaineiston lyhyissä pajoissa melodia kulkee alusta loppuun pienin liikkein, ilman suuria äkillisiä hyppyjä. Tyypillisin intervalli säveleltä toiselle liikuttaessa on suuri tai pieni sekunti. Melodian kaarta voidaan kuvata aaltoilevasti laskevaksi. Tyypillisimmillään melodioiden asteikot ovat joko neli- tai viisisävelikköjä (38%) (tetra- ja pentakordi). Pentatonisia anhemitonisia asteikkoja, esiintyy suhteessa koko aineistoon nähden melko vähän eli vain noin 15% (40). Myös laajempia asteikoita esiintyy mutta lähinnä vain kenttäaineistossa eli uudemmissa äänitteissä.

Mielestäni lyhyiden pajojen tärkein musiikillista tyyliä määrittävä tekijä on kesto, toisin sanoen lyhyet pajot ovat lyhyitä ajallisesti. Yksi laulu voi kestää 8–25 sekuntiin. Toisin sanoen yksi ja sama laulu voi toisen laulajan tulkitsemana kestää 8 sekuntia ja toisen 25. Toinen tyyliä määrittävä tekijä on syke, joka säilyy tasaisena laulun ajan. Kolmas tekijä on rytmikuvio, jonka tehtävänä on sitoa teksti ja syke yhteen. Säveliköt ja sävelkulut voivat vaihdella hyvinkin vapaasti. Uskonkin, että erilaisilla säveliköillä ei ole niin suurta merkitystä pajojen tyylin kannalta. Merkitsevämpää on se, millainen on melodian kaari eli keskussävelen ja muiden sävelkorkeuksien välinen suhde. Huttu-Hiltusen (2008: 309) tekemässä runolaulun tutkimuksessa on päädytty samantapaiseen tulokseen.

Runsas variointi melodian rytmissä ja varsinkin sävelkuluissa tekevät vertailevasta tilastollisesta analysoinnista hankalaa. Työni aikana onkin usein tuntunut siltä, että lauluille ei löydy minkäänlaisia yhteisiä sävel- tai rytmikuvioita, varsinkin, jos analyysia tehdään liian tarkasti. Analyysin tarkkuutta vähentämällä paljastuu kuitenkin se, että lyhyiden pajojen taustalla vaikuttaa vain muutama perustyyli, joka on muuttunut aikojen saatossa vain vähän. Suurin ero vanhemman ja uudemman aineiston välillä löytyy muotoanalyysin kautta. Kettusen ja Väisäsen aineistoissa lyhyissä pajoissa esiintyy rakenteita, joissa toistetaan samaa musiikillista muotoa. Tätä kuvasin kirjainyhdistelmällä AAAA. Toisaalta tämä voi olla paikallinen – etelävepsäläinen – tyyli mutta toisaalta uskon, että tämänkaltaisissa lauluissa on sekoittunut uudempi (tšastuška) ja vanhempi (runosävel, ketjulaulu) laulutyyli.

Vertailllessani Setälän ja Väisäsen aineistoa omiin kenttä-äänityksiini on hämmästyttävää, kuinka vähän vepsäläisissä lyhyissä pajoissa on tapahtunut muutoksia liki sadan vuoden aikana. Itselleni on myös tutkimukseni edetessä vahvistumassa käsitys siitä, että eri kylien laulujen tyylit ovat hyvin paikallisia. Tästä syystä voidaan olettaa myös, että Setälän ja Väisäsen aineiston laulut saattavat antaa kuvan vain paikallisista tyyleistä. Paikalliset tyylit ovat kuitenkin aikojen kuluessa sekoittuneet joissakin kylissä enemmän ja joissakin vähemmän. Koska pajot näyttävät olevan naisten ylläpitämä perinteenmuoto, ovat naiset myös niitä, jotka vievät eri vaikutteita kylästä toiseen. Yleensä tämä tapahtuu naisen avioituessa toiseen kylään.

Etnomusikologisen tutkimuksen kannalta vanhemman aineiston ongelmana on, että äänityksistä ei ole mitään taustatietoja tai kuvauksia esimerkiksi siitä, millä tavalla laulajat ovat laulaneet ja missä yhteydessä tai onko laulujen kanssa käytetty säestysoittimia. Aineisto antaa kuitenkin merkittävän ajallisen kuvan, siitä millaisia laulut ovat olleet tietyissä kylissä ja ketkä sekä minkä ikäiset ihmiset ovat niitä laulaneet. Väisäsen ja Kettusen aineistot sisältävät paljon tekijöitä, joiden vuoksi aineistojen pohjalta ei voi tehdä pitkälle meneviä johtopäätöksiä. Ensinnäkin aineistojen laatu on kauttaaltaan huono, mikä vaikeuttaa analyysiä. Tuloksiin voi syntyä myös paljon virheitä, jos keskussävel on valittu väärin esimerkiksi aineiston teknisen laadun tai vääränlaisen tulkinnan takia. Keskussävelen valintaan vaikuttaa hyvin paljon analyysin tekijän oma kulttuuritausta, joka taas vaikuttaa siihen millaiseksi nuotinnokset muodostuvat. Toisaalta uskon, kuten Huttu-Hiltunen (2008: 309) väitöskirjassaan esittää, että säestyksettömässä yksinlaulussa ei ole tarkasti määräytyvää asteikkorakennetta. Tältä kannalta tarkasteltuna asteikkoja ja nuotinnoksia ei pidä tulkita liian tarkasti vaan suuntaa-antavasti.

Kenttäaineiston lauluissa esiintyvää taukoa voidaan pitää ajallisena kehitysilmionä. Harmonikka levisi Venäjällä 1900-luvun taitteessa (esim. Howe 1992: 220) ja on mahdollisesti vaikuttanut myös vepsäläiseen lyhyeen pajoon. Kentältä tekemieni havaintojeni mukaan näyttää kuitenkin siltä, että varsinkaan laulajat eivät ole täysin omaksuneet haitaria vepsäläisen lyhyen pajon säestyssoittimeksi. Tämä ilmenee esimerkiksi eri osien välisten taukojen pituuksien epämääräisyytenä mutta samalla myös ristiriitaisten harmoniakäsitysten suhteen. Tarkoitan tällä tilannetta, missä haitaristi ja laulajat voivat olla täysin eri sävellajeissa.

Vepsäläisten lyhyiden pajojen tyypillisimpiä musiikillisia piirteitä, kuten nelisäkeisyyttä, tasajakoista rytmiä, melodian säveljärjestelmää (esim. Lippus 1995: 94) ja runojen metriikoita (Trubetskoj 1987, Eerola 2003: 102, Virtanen 1992: 76), esiintyy myös muiden sukukansojen ja lähialueiden väestöjen lauluissa. Suurin ero on kielessä. Erottaako vepsäläiset lyhyet pajot esimerkiksi venäläisestä tšastuškasta tai karjalaisista pajoista vain kieli? Vasta laajempi tutkimus ja laulujen vertailu muiden kansojen vastaaviin lauluihin tuo lopulta esiin sen, mikä tekee vepsäläisestä pajosta vepsäläisen.

Viitteet

- ¹ Varhaisten äänitteiden puutteista ja kerääjien menetelmistä on jo kauan keskusteltu kriittisesti varsinkin etnomusikologian piirissä (esim. Merriam 1964: 38). Yleisesti ottaen voidaan todeta, että aikaisemmat kerääjät olivat enemmän kiinnostuneita esimerkiksi itse musiikista kuin sen merkityksestä kulttuurille. Nykyään etnomusikologiassa suuntauksena on ollut tutkia kulttuuria musiikin kautta laaja-alaisesti (esim. Myers 1992: 3, Merriam 1964: 7).

Lähteet

Äänitteet

Eerola, Jari ja Nieminen Markku (2003) *Vepsän lauluja. Kansan suusta*. Toim. Jari Eerola. Juminkeon julkaisuja n:o 28. Juminkeko. JUMCD4.

Lauri Kettusen *Vepsän matkan aineisto*. Suomen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston äänitearkisto.

Nuottiesimerkki 4: SKS_A297_18–37

Setälän E. N. ja Väisänen A. O. *tekemän Vepsän matkan aineisto*. Kotimaisten kielten tutkimuslaitos (Kotus).

Nuottiesimerkki 1: Kotus15493A
 Nuottiesimerkki 6: Kotus15493A
 Nuottiesimerkki 7: Kotus15493A
Kenttäaineisto (Aineisto kirjoittajan hallussa).
 Nuottiesimerkki 2: Maigar6_2002CD4_31'48TsaC
 Nuottiesimerkki 3: Kurba8_2001CD4_11'52TsaVepC
 Nuottiesimerkki 5: Haragl8_2002Dat1a13'41TsaTyoC
 Nuottiesimerkki 8: Nemza8_2001CD5b56'55TsaC

Kirjallisuus

- Asplund, Anneli (2006) "Runolaulusta rekilauluun". *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha ja Simo Westerholm. Helsinki: WSOY. Ss. 108–165.
- Eerola, Jari (2003) "Vepsäläisten lyhyiden pajojen metrinen malli ja sen toteutus". *Etnomusikologian vuosikirja 15 (2003)*. Toim. Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 101–130.
- Eerola, Jari (2004) "Mikä tekee pajosta pajon? Vepsäläisten lyhyiden pajojen äänentuotollisten tyyli-
 piirteiden kuvaus tietokoneavusteisen musiikintutkimuksen menetelmin". *Etnomusikologian vuosikirja 16 (2004)*. Toim. Antti-Ville Kärjä & Marko Aho. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 116–136.
- Eerola, Jari (2005) "Vepsäläisten musiikkikulttuurista". *Vepsä – Maa, kansa, kulttuuri*. Toimittanut: Lassi Saressalo. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1005. Helsinki: SKS. Ss. 119–135.
- Eerola, Jari (2007) "Vepsäläinen musiikkiperinne suomalaisten kielentutkijoiden aineistoissa". *Etnomusikologian vuosikirja 19 (2007)*. Toim. Markus Mantere ja Heikki Uimonen. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 121–150.
- Eerola, Jari (2008) "Tietokoneanalyysi varhaisten äänitteiden nuotintamisen apuvälineenä". *Etnomusikologian vuosikirja 20*. Toim. Antti-Ville Kärjä, Tuuli Talvitie ja Maija Kontukoski. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 221–247.
- Eerola, Jari (2009) "Examination of stylistic traits in sound production of the Veps lühüd pajo songs using computer-aided music analysis. *Music of the indigenous peoples of northern Eurasia: ethnomusicological perspectives in performance, genres, musical syntax and sound*. Toim. Jarkko Niemmi. Tampere: Tampere University Press. (Painossa, artikkelin pituus n. 23 s.)
- Grünthal, Riho (1997) *Livvistä liiviin – Itämerensuomalaiset etnonymit*. Castrenianumin toimitteita 51. Helsinki.
- Hakamies, Pekka (1994) "Vepsäläisten suullisesta perinteestä". *Vepsäläiset – Vepsäläiset tutuiksi – Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen ja Irma Mullonen. Joensuun yliopisto: Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no 108. Ss. 73–86.
- Heikkinen, Kaija & Mullonen, Irma (1994) *Vepsäläiset – Vepsäläiset tutuiksi – Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista*. Toim. Kaija Heikkinen ja Irma Mullonen. Joensuun yliopisto: Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no 108.
- Heikkinen, Kaija (2006) *Metsänpelko ja tietäjänaiset – Vepsäläisnaisten uskonto Venäjällä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Gummerus Oy.
- Howe, Jovan, E. (1992) "Venäjä". Suuri musiikkitietosanakirja. Keuruu: Otava. Ss. 219–220.
- Huttu-Hiltunen, Pekka (2008) *Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla. Kuuden runolaulajan laulutyylin kulttuurisensitiivinen musiikkianalyysi*. Sibelius-Akatemia ja Juminkeko. Gummerus.
- Jermolajeva, Elina & Lehmus, Andro (1978) *Lauluja*. Karjala kustantamo. Petroskoi.
- Kettunen, Lauri (1920) Näytteitä etelävepsästä I. Helsinki: SKS.
- Kettunen, Lauri (1928) Näytteitä etelävepsästä II. Helsinki: SKS.

- Kettunen, Lauri & Siro, Paavo (1935) *Näytteitä vepsän murteista*. Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia LXX. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kettunen, Lauri (1945) *Tieteen matkamiehenä – Kaksitoista ensimmäistä retkeä 1907–1918*. Helsinki: WSOY.
- Kolk, U., Ritsing, R. & Valmet, A. (1970) *Leegajused – Soome-ugri rahvaste laule*. Loomingu raamatokogu. 29/30 (661/662). Kirjastus. Periodika.
- Kuusi, Matti (1963) "Varhaiskalevalainen runous". *Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus*. Toim. Matti Kuusi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 129–126.
- Lapin, Viktor (1989) "Vepsäläinen melostroofi". *Punalippu 10/1989. Karjalan Tasavallan kansallisuuspolitiikan komitean, Inkerin liiton, Karjalan Raivoahan liiton ja Vepsän kulttuuriseuran kulttuurilehti*. Petroskoi: Periodika-kustantamo. Ss.134–136.
- Leisiö, Timo (1988) *Kansamusiikintutkijan perussanastoa*. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos (nyk. Musiikintutkimuksen laitos J 12 1988).
- Lippus, Urve (1990) "Runonlaulun rytmilait". *Etnomusikologian vuosikirja 1989–90*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 96–111.
- Lippus, Urve (1995) *Linear Musical Thinking. A Theory of Musical Thinking and the Runic Song Tradition of Baltic-Finnish Peoples*. *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis VII*.
- Lonin, Rürik (2000) *Lühüdad pajoized*. Petroskoi.
- Melentjeva, L'udmila (1994) *Soitoinne*. Vepsän randan lapsiden pajod. Petroskoi. Karjala.
- Merriam, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Myers, Helen (1992) "Theory and Method: Field Technology". *Ethnomusicology: an Introduction*. Edited. Helen Myers. London: The Macmillan Press. Ss. 50–87.
- Nettl, Bruno (1964) *Theory and method in Ethnomusicology*. London: The Free Press of Glencoe Collier-Macmillan Limited.
- Niemi, Jarkko (1998) *The Nenets songs: a structural analysis of text and melody*. *Acta Universitatis Tamperensis*. Vammala: Vammalan Kirjapaino Oy.
- Powers, Harold S., Sherr, Richard/Frans, Wiering (2001) "Ambitus". *The New Grove. Dictionary of Music an Musicians*. Edited by Stanley Sadie. Volume 1. London: Macmillan Publishers Limited.
- Rüütel, Ingrid (1990). "Vepsäläinen kansanmusiikki". *Kansanmusiikki 3/1990*, ss. 30–32.
- Salve, Kristi (2005) "Vepsäläisestä folkloresta". *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 86–118.
- Salve, Kristi (2005) "Vepsäläisestä folkloresta". *Vepsä - Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 86 -118.
- Saressalo, Lassi (2005) "Vepsäläisestä kulttuurista, totta ja tarua". *Vepsä – Maa kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Jyväskylä: Gummerus. Ss. 11–24.
- Savolainen, Mikko (1998) *Vepsä. Vepsänmaa*. Oulu: Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva.
- Sovijärvi, Antti ja Peltola, Reino (1982) *Äänisvepsän näytteitä*. Keränneet ja julkaisseet Antti Sovijärvi ja Reino Peltola. Helsinki: Suomalais-Ugrilaisen seuran toimituksia 171.
- Strogaltšikova, Zinaida (2005) "Päätyykö vepsäläisten historiallinen taival?". *Vepsä – maa, kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Helsinki: SKS. Gummerus. Ss. 211–235.
- Trubetskoj, N.S. (1987) "O metrike tšastuški". *Versty II/1927. Izbrannyje po filologii*. Sost. V. A. Vinogradov & V. P. Neroznak. Moskva: Progress. Ss. 371–390. Otsikoimattoman suomenkielisen käännöksen käsikirjoitus.
- Tunkelo, E. A., Leskinen Eino (1946) *Vepsäläisten asuma-alueiden kartta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tunkelo, E. A. (1951) *Näytteitä äänis- ja keskivepsän murteista*. Keränneet E. N. Setälä ja J. H. Kala. Helsinki: Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia 100.
- Turunen, Aimo (1943) "Vepsäläisten kansanrunoudesta". *Virittäjä 47. vuosikerta*. 2. vihko. 30.06.1943. Ss. 147–166.
- Vinokurova, Irina (2005) "Vepsäläisten vuotuisjuhlista ja rituaaleista". *Vepsä – maa, kansa, kulttuuri*. Toim. Lassi Saressalo. Helsinki: SKS. Gummerus. Ss. 74–85.

- Virtanen, Leea (1992) *Kansanviisauden kirja*. Porvoo: WSOY.
- Väisänen, A. O. (1916a) *Vepsäläinen laulukokoelma*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston käsikirjoituskokoelmat.
- Väisänen, A. O. (1969) "Vepsäläisten luona". *Kalevalaseuran vuosikirja* 49. Porvoo. WSOY. Ss. 272–288.

Painamattomat lähteet

- Väisänen, A. O. (1916b) *Esitelmä vepsäläisestä musiikista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston käsikirjoituskokoelmat.
- Väisänen, A. O. (1916c) *Vepsän matkan 1916 parlogrammi-kokoelman luettelo*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston käsikirjoituskokoelmat. (Ei päivätty.)
- Väisänen, A. O. (1916d) *Luettelo liittyvä vepsäläiseen parlogrammikokoelmaan v:lta 1916*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston käsikirjoituskokoelmat.
- Laitinen, Heikki (2002, 2003 ja 2009) Heikki Laitisen kanssa käydyt keskustelut.

Examination of stylistic traits in sound production of the Veps *lühüd pajo* songs using computer-aided music analysis

JARI EEROLA
(University of Tampere)

Introduction

Song and speech are based on man's ability to use his voice according to specific, learned cultural models. For many reasons, studying various models of sound production is not an easy task. First, every human being has a unique, personal voice quality, due to individual physiological properties of sound production. In a way, nature has thus provided for the identifiability of individual voices. Furthermore, it is often possible to identify sex and age group by the voice. Men tend to have lower voices than women, due among other things to men's longer vocal folds. Childrens' voices are often even twice as high as men's. Second, every individual uses his (particularly speaking) voice in a different way, even in the same culture. There are likewise differences in the fluctuation of pitches, in the loudness, in the use of different vocal registers, in speech articulation and so on. Yet people living in the same culture can understand each others' speech. This peculiar phenomenon is largely based on the emphases of certain partials – resonating pitches – which are also called *formants* (see e. g. Sundberg 1987, 1–3; 19–20; Laukkanen & Leino 1999, 52). The identifiability of different musical instrument sounds is also based on the variation of the formants in their

sound spectra, in other words, on the emphases of specific different vibrational pitches (Dodge & Jerse 1997, 52).

In the human voice, the emphases of the partial tones reveal how we have learned to use our speech organs and vocal tract for sound production. Because speech and song are based on learned cultural models, it is possible to learn to use the voice according to a certain style, in an entirely new way. It is also possible to learn new languages, singing techniques or styles or to imitate other individuals. In this connection, the concept of style describes the totality of various models of sound production. Style is an important factor, especially in the study of songs. It is possible for the members of a culture to recognize their own songs on the basis of a certain singing style. It is likewise feasible for the representatives of the same culture to know when a song, for example, is *not* performed according to the stylistic conventions (Lomax 1968, 12).

Although speech and song are related to each other, they tend to differ to different extents depending often on the genre of a speech or a song. It is possible to say that in the song, the organs of sound production function as the instrument of the singer. Consequently, it becomes important to have the ability to match one's (vocal) instrument to the musical style in question. In general, it can be said that the most important difference between song and speech is the control of the pitch level and the loudness, as well as the production of a certain sound colour. These often require the control of the air below the vocal folds (= the subglottal pressure). This is one of the reasons why singing more often requires practice than speaking. (Sundberg 1987, 48.) In general, singing can be thought of as a more specialized use of the voice than speaking. It is often also more formally organized, including its own use of speech – vocabulary, special effects etc. (Lomax 1968, 3).

The sound production of both singing and speaking has long been studied and with similar methods. The most important of all is the hearing analysis, due to the irreplaceability of the human ear. However, the presentation of such analyses becomes easier if the results can be represented in a visual form. There are plenty of computer programs

available today, with the aid of which it is possible to produce different visual representations. Among other things, visual comparison of these representations may be of help in identifying similarities in different kinds of sound production. Also, conducting hearing analysis simultaneously with graphs may reveal details possibly left unnoticed in the hearing analysis.

In this article, I shall examine the singing style of the Veps song genre called *lühüd pajo* (Veps., ‘short song’). First of all, I shall compare two different *lühüd pajo* styles and the characteristics of their sound production and use of sound (the latter with reference to the relationship with the melody). My analyses are based especially on computer-aided methods and thus result in graphs. It is my purpose to identify the general stylistic characteristics of the *lühüd pajo* revealed in this kind of analysis. The object of the research is music in oral tradition and especially song. In my research, the musical analysis of the songs is divided into three parts: melodic structures, metrical structures and sound production. In the present article, I shall concentrate only on the problems of sound production.

My purpose is to describe and analyse the stylistical characteristic of the *pajo* songs of the Veps, an ancient group of Baltic Finns living in northern Russia. My research began on a comparative song style project of Eurasian peoples (EULA) in 2001. It is largely based on materials I collected during my field work in Veps villages (six trips 2000–2003). The tradition I am studying is a still living one. My fieldwork trips have oriented towards the regions of central and southern Veps living in Leningrad and Vologda regions in Russia. On the other hand, I rely on historical recordings I have had the chance to use. These materials are from the archives of the Research Institute for the Languages of Finland (KOTUS), the Finnish Literary Society (SKS), The Linguistic Institute of the University of Petrozavodsk and the Karelian Radio (Petrozavodsk, Republic of Karelia, Russia) and the Universities of Joensuu and Oulu (Finland). In addition, I have at my disposal field recordings by other researchers visiting Veps villages (Markku Nieminen, Juminkeko Foundation, Kuhmo, Finland) and Viktor Lapin (Russian Institute of Art History, St. Petersburg).

On the concepts of style and singing style in studies past and present

As a concept, style has many meanings and is used in several different contexts, as in literature, art and music. The factor common to all styles is that they are products of a specific culture or social group. By its content, a style represents regularities, which are norms approved and adopted by a certain social group (a linguistically defined social group, for example). The emergence and progress of such norms are largely based on choices made by a social group or individual. The eventual style begins to form on the basis of the environment in which the language is used, in other words with the intentions and the function of the linguistic expression of the speaker or writer. The relationship between performer¹ and audience has an effect on the perspective that the performer of the message chooses. There are numerous options for this. The eventual expressive option merges both an internal, individual perspective and an external perspective of appropriateness. Style can be said to be a sum of or a compromise between these aspects. (Saukkonen 1984, 9–15.)

It is not an easy task to identify clear-cut stylistic genres from a spoken linguistic expression (Saukkonen 1984, 26). What is the case, then, with musical styles? Is it possible to define singing styles of specific cultures or societies? Why is it necessary to define styles in the first place? Especially in the culture tradition of Western Europe there has long been a need to define different musical styles – both familiar and exotic. I feel that analysing styles is a means to understand the culture studied. Thus it can be argued that the styles of singing or playing should be easier to define than speech styles, since music is a more specific product of culture. There is, however, a possibility of an intellectual illusion in this kind of thinking and there are numerous examples of this in the history of ethnomusicology, when various means have been adopted to define musical styles.

1. Saukkonen uses here the term “speaker”, but it can be replaced by “singer”, for example, because this role essentially concerns performance.

One of the orientative studies on singing style was the so-called Cantometric model of analysis by Alan Lomax (1968). It was also defined as a tool for comparing musics (Nettl 1983, 92). The purpose of this study was to understand the singing styles of different cultures. The idea of Cantometric analysis was to create a fast and coherent method for the definition of various singing styles, which was feasible in co-operation with different researchers. To accomplish this task, the method included comparative materials, on the basis of which it became possible for different researchers to formulate coherent parameters for the singing styles studied. The whole system consisted of 37 parameters, designed for defining singing styles. (Lomax 1968, 3–37.) The cornerstone of the project, as was later noted, was the Cantometric system and its parameters (Saha 1996, 56; Nettl 1983, 94), which came in for harsh criticism. The criticism probably originated in the active discussion in ethnomusicology about the fundamental problems of intercultural comparison of musical styles. However, I feel that comparative research can be very illustrative, although it is often thought to be loaded with value judgments. Thus, the aim of this article is a non-normative description of sound production in different styles of singing.

In ethnomusicological studies, the concept of style has been contextualized through periodical, generic, individual and geographical dimensions (Saha 1996, 39; 75). However, these are highly abstract definitions and they do not necessarily tell much about the style itself. Although the definitions of singing style by Lomax (1968) are on a very general level – as also noted by Saha (1999, 56) – there are some interesting and converging notions about style in the Cantometric method, also for the present study. The Lomax research group (1968, 34) discovered that in each culture there are certain favoured ways of controlling paramusical means of expression (i. e. sound qualities of the singing voice) and that they may be comparable with similar phenomena in other cultures. In addition, in the study of musical styles it is noteworthy that very few people can master several musical styles. This accords well with the study of singing styles. Usually it is left for the researcher to identify these paramusical means of expression.

Points of departure in the description of style

The problem in the description of singing styles of cultures other than that of the researcher is that it is not always so easy to understand which characteristics are relevant for a song to belong to a certain style. The traditional method of stylistic description in comparative musicology was to analyse only musical scores. The music belonging to an oral tradition, like Veps song, is not necessarily involved with musical notation. On the other hand, if it were so, even then the score alone would not be sufficient to express the core of the performance style. For this reason, the definition of musical styles cannot be based only on musical scores, if the goal is an all-inclusive stylistic description. Furthermore, the music of oral tradition often contains very delicate expressive nuances, which are difficult, at times impossible to describe in a musical score. And in addition, the musical score is a reflection of its transcriber's own experience, education etc. (Jouste & Niemi 2003, 170–171; 188–189.) In the music analysis of Western musicology, the role of a music transcription is, nevertheless, important, in spite of its limits as a means of analysis (cf. e. g. Salavuo et al. 2003, 330). However, the musical score continues to be an indispensable part of the description, comparison and analysis of different kinds of music. On the other hand, it is easier to understand the musical score if it is made from a musical style familiar to the transcriber.

At a general level, it can be said that style is all that is perceptible – the rest is abstraction (Saukkonen 1984, 91). According to this thought, a song as a concept is an abstraction and the way it is produced represents the style. What, then, is the perceptible part of a song? As a song is largely a phenomenon of sound, its perceptibility centres on audibility. This audible part of the song represents the surface level and style. Quite often this surface level allows variation and this is more likely if the song tradition is governed by loose social stylistic norms. Consequently, these norms condition individual styles (Saukkonen 1984, 10). Studying a song style involves observing this variation. However, there may be also visible domains involved in a singing style,

like those reflected in singing technique, i. e. voice production and the physical context of a performance. Usually the whole body participates in voice production. For this reason, other than audible sense domains may be of additional help in the analysis of voice production.

I shall concentrate on the properties of voice production in the description of a singing style, in other words on vocal sound and timbre. It is of great relevance from the perspective of a singing style how the song is performed. The members of a culture will recognize immediately if a change in the vocal quality leads to a violation of stylistical norms. On the other hand, a song sung with a different sound quality may be associated with another stylistic genre (Mantere 2002, 7; Lomax 1968, 12). This way, a song having the same melody and content may be used in different performance contexts. Often the purpose and performance context are connected to the voice production. In these cases the different emotional states are substantial, being attached to the performance situations of the songs and having their effect on the use of the voice (Sundberg 1987, 146–156).

My own approach is based, in a way, on the functional examination of style. So-called functional stylistics examines alternative modes of expression of content in varying communication situations, where important factors are perspective, contextual properties associated with content and the situational system (e. g. Saukkonen 1984, 111; 163). In the present article I shall not concentrate on content so much as on the situational system of the songs.

In the examination of style it is also relevant to consider the historical factors in the formation of a style, if only possible. The point of departure in the examination is that singing and speaking are learned behaviour and they conform to certain patterns (see e. g. Laukkanen & Leino 1999, 55). Seen in a historical perspective it is conceivable that in the course of time certain local styles or models have developed in a society. However, these styles are not stable and eventually they begin to evolve into new forms. A new style appears when members of a social group begin to imitate the innovative behaviour of an individual (see Saha 1996, 81).

Quality and timbre of the voice and various graph forms

In different fields of science there are different concepts in use for the description of vocal characteristics. Sometimes the meanings of these concepts are almost identical or they have a similar semantic flavour. There have been many studies of singing, for example, in the fields of speech studies and in medicine. In several publications of these disciplines the concept of *tone quality* has been used to describe voice qualities. As such, “quality” also has connotations of an ideal, desirable voice. True, in speech studies the aim is hygienic voice production, which should be minimally strenuous and economical. Here the concept of voice quality is associated with the problems of description of voice: pressed, nasal, raspy etc. The aim in these studies is to look for reasons for the voice to have different qualities. Consequently these concepts have a normative, value-oriented meaning. In music studies and in singing pedagogy the quality of the voice refers to the nature of the voice, which can be seen as more connected with performance interpretation. Thus, a voice can be described as “light” or “dramatic”. Nevertheless, the ultimate aim also here is to give a verbal description of how a voice quality is thought to be produced (Slawson 1985, 19; Laukkanen & Leino 1999, 56; Hemsley 1998, 59–66).

It can be said that all three properties of voice – pitch, loudness and register – are included in the concept of voice quality. Voice quality is, in essence, an auditory impression, which is created by the amplitudinal relationship of the partial tones of a voice. In turn, these relationships vary according to pitch, loudness, register and relative degree of adduction². With the concept of voice quality is associated the concept sound colour or timbre, which is affected by the voice quality, as well as resonance (see e. g. Laukkanen & Leino 1999, 202–206). Voice timbre is an abstract concept and refers more to the general “sound”

2. Degree of adduction refers to tension of the adductor muscles pulling the vocal folds towards each other. Consequently, the abductor muscles pull the vocal folds from each other, thus opening the glottis (Laukkanen & Leino 1999, 37).

of a voice. The sound of a voice may, for example, be croony, metallic, “rear one” etc. (Laukkanen & Leino 1999, 56).

I shall examine the quality of voice with different graphic representations and with auditory impression (timbre). Two kinds of graphs are used. The first is a *long term average spectrum* (LTAS) and the second is a *spectrogram*. Both types of graphs have been used in speech and song analysis. The purpose of the LTAS graph is to present some general features of voice production or voice quality present in singers’ performances. When reading the average spectrum, attention is turned towards *formants*, i. e. emphases, which are connected with amplitudinal relationships in different pitch sections. A crucial factor in the LTAS graph is the general shape of the graph, instead of the single “peaks”.

LTAS analysis yields information about average pitches or resonance, with which it is possible to discern differences in voice qualities. The first analyses with LTAS graphs were made by Jansson and Sundberg (1974) and by Leino (1975). LTAS graphs have been used to study, for example, the voice production of opera singers, professional actors and orators.

How appropriate is the average spectrum for the analysis of song? One of the problems is that in traditional singing the basic pitch level tends to fluctuate all the time. Consequently, when this happens, the complexes of partial tones, that is the resonating pitch complexes also tend to change. An example associated with speech will clarify this. In speech, too, the basic pitch level tends to vary, according to speaker, style, situation etc. Usually the alteration ranges approximately an interval of a fifth below or above the basic pitch level. However, a speaker’s individual voice sound remains almost the same and it is thus possible for the listener to identify the speaker from the voice. There is a substantial amount of sound energy in speech at the lower pitch regions and less at higher pitches. The intensity of the decrease in sound energy is meaningful for the sound quality (Laukkanen & Leino 1999, 170–171). Hence, single peaks in the LTAS graph are not themselves as meaningful as the overall shape of the graph and the energy concentrations reflected in it.

A crucial factor in the examination of voice quality is the phenomenon of resonance³. It is the very resonance on which the individual sound timbre of human voice and musical instruments depend. Resonance is co-vibration. If, for example, the sound cavity does not receive sound corresponding to the specific pitch of the cavity, there will be no resonance. In the context of singing, this means that singing a specific pitch in a specific vocal style, there will be no resonance. Consequently, using another singing style or technique the vibrating air can be channelled to such a location within singer's body where the resonance can be realized. This kind of case is associated with the use of different vocal registers. It is noteworthy that it often happens to singers that they cannot raise the pitch level of their singing above a certain limit without having to change their vocal register (Laukkanen & Leino 1999, 44).

Singers can also take advantage of resonance. If a singer is able to utilize the specific pitch levels of his sound cavity, he will be able to produce a loud sound with less energy, because of the resonances strengthening the basic sound (cf. opera singing)⁴. This is also heard in the voice timbre or sound. This phenomenon is taken into account in the structures of acoustic musical instruments. Consequently, those partial tones that are not supported by resonance are bound to weaken. This is the reason why there are always peaks and valleys in the spectrum (ibid. 74–75). Using a specific technique, the sound cavity also assumes a specific form, which amplifies only those partial tones which are supported by the phenomenon of resonance. These partial tones and sonoric emphases are presented in the LTAS graph.

-
3. If a singer does not produce pitches that do not converge to his sound cavity, resonating pitches are not realized. This also happens when pronouncing unvoiced consonants (e. g. obstruents), because the glottis is open. Consequently, the sound cavity does not receive any air, which would be vibrating because of the glottal activity (Laukkanen & Leino 1999, 38; 87) and no resonance is produced. This is why it is usual in the analysis of singing and speech to concentrate on vowels or voiced consonants.
 4. The resonance of the voice is utilized in many ways. The fundamental method is to “locate” sound in different parts of the body or to change the vocal register. This makes the voice sound or resonate, for example, in the head or chest.

About earlier studies

During the last 30 years there has been increasing interest in the acoustic research of singing. Primarily the research object has been singing in the European classical tradition, but lately other genres of vocal styles have been objects of sound research, like, for example, pop music (Fig. 1), jazz, blues (see e. g. Thalén & Sundberg 2001) and country (see Cleveland et al. 2001). Quite often these studies have adopted methods of speech analysis, using average spectra and spectrograms. The same methods have also been applied to studies in the vocal production of traditional singing (see Ross 1992; Lindestad et al. 2001; Mantere 2002; Kovačić et al. 2003).

In these studies it has been observed that there are certain properties in common in the graphs taken from the voices of professional vocalists, which are particularly associated with formants. Formants can be defined as strengthened zones of partial tones (Suomi 1990, 98) or realized resonating pitch levels of the sound cavity (Laukkanen & Leino 1999, 76). In Sundberg's (1980; 1987) studies there emerged the so-called singer's formant, which distinguishes itself as a strong emphasis in the average spectrum at about 3 kHz (Sundberg 1980, 86–89; 1987, 118–119). A so-called actor's formant has also been identified to approximate pitch level of 3.5 kHz (Laukkanen & Leino 1999, 171–175).

There are slight problems with the usage of the concept of formant. It is often used inaccurately also to signify the single peaks of the spectrum of the sound produced (Laukkanen & Leino 1999, 76). It is possible that this kind of usage can be explained by the fact that the studies in question belong in the discipline of voice research, which, in turn, is influenced by linguistic studies. In point of fact such single peaks represent rather a kind of emphasis in the spectrum than a formant. However, the concept is established in this context. (Sundberg 2004.) In phonetics the formants are presented beginning from the lowest one (F1, F2, F3 etc.), while the basic pitch is marked as F0 (Suomi 1990, 98).

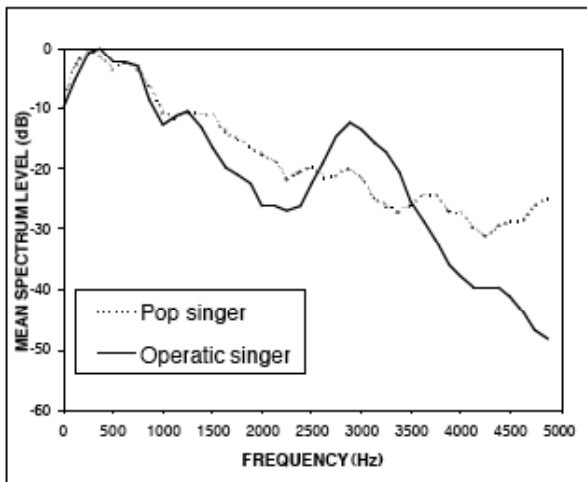


Fig. 1. LTAS of a pop singer and an operatic tenor who sang the same excerpt in the same key (Borch & Sundberg 2002, 33).

It is worth mentioning that all these emphases – formants – have their reason. First, they have appeared as a result of training and learning. Second, the training has had a distinct aim: to result in a voice production which is best suitable in a specific context of voice usage.

However, a substantially less studied area is the voice production of non-professional singers, especially folk singers. Studying traditional singing poses problems in the sense that the variety of different styles, substyles, cultures, subcultures etc. is enormous. On the other hand, it seems that the research of singing styles is still primarily associated with traditional methods of analysis, based on notated music materials, where the main interest is attached to analysing single tones. However, many singing styles are characterized by a specific overall timbre, which is usually left largely unnoticed in music analysis.

The quality and selection of the source material

The songs examined in the present article are from field materials recorded by the present author. The selection of these specific songs is a result of many things. First, analysing songs entails certain requirements of quality from the material and these are not always met in my materials. This has been one reason for selecting these specific songs. For example, it is often not possible to choose the best possible environment for recordings in the field. The overall timbre of the recordings is also influenced by the presence of other people in the recording situation and for this reason many recordings had to be excluded from the computer-aided analysis, since the computer cannot distinguish the analysed voice from others present. For this reason I made a preliminary qualitative analysis of the material and after that made the selection of materials best suited for the analysis. Thus, the qualitative prerequisites effect the selection of the material analysed. For example, this is the reason why the analysed material consists of unaccompanied singing, because the computer cannot distinguish the human voice from the accompanying instrument. On the other hand, it is possible to apply auditory analysis to the excluded material and compare the results to those made by computer analysis. This comparison is important throughout.

I started to study Veps songs from the perspective of individual performance. This is due to the prominent performance conventions: the songs are mostly sung alone. This is also one of the factors defining a singing style. On the other hand, even if the songs were sung ensemble, it would not be possible to analyse the voice production by examining the vocal sound of the group, at least this kind of analysis would be not very reliable. Yet the results of analyses of solo performances may be biased due to various psychological factors in the performance situation and they must be also considered in the final conclusions. First, some singers are inspired by the presence of other people: it is often the case that it is easier to sing with friends present. There were occasions in southern Veps when performers insisted on having their friends present during the singing.

When our fieldwork team visited the village of Haragl, we met a singer who agreed to sing in a private home during a village festivity. We asked her to sing the songs again at her home, in a more peaceful atmosphere suitable for successful recording. However, she had lost her mood for singing and did not want to perform her songs again. The presence of an audience may well have the effect that the performer needs to show she is able to sing well. Consequently, those criteria that are valued in a certain style are more clearly present, as for example singing with a great volume. From the standpoint of the quality of recording, the best situation is without extra people, but this may change the voice production of the performer substantially.

An important question in the selection of song data for analysis is whether the songs studied are supposed to be sung alone or in a group. The songs analysed here are usually performed alone, but I have heard them performed in a group as well. Studying unaccompanied soloistic singing I also have tried to take into account psychological factors affecting voice production. For example, if a song is usually performed *with* accompaniment, it may sound different *without* accompaniment. It seems to be likely for the singers performing in a conventional situation with accompanying instruments that their voice production is very pressed and the voice quality could be defined as shouting. The reason for this is often that in such performance situations the singers have to compete with the loudness of the accompanying instrument. When the singer performs the same song without an accompaniment, there is usually a change in the voice production. This may possibly be due to a learned, conventional and stylistically conforming way to perform certain kinds of songs. The accompanying instrument is usually an accordion or its Russian version, the *tal'yanka*, with its very loud sound, with which it is easy to cover the human voice.

Another notable factor in the field recordings is the recording environment, which usually cannot be optimised in all field work situations. Different indoor acoustics and the presence of other people have an affect on the overall performance sound and thus on sound production. These factors have psychological effects on the singers as well.

In my field recordings further problems are posed by the fact that I was not always able to control the distances of the microphones. It would have been an ideal situation if all the singers had sung from a standard distance (approx. 40 cm) into a standard microphone. For this reason, too, my field materials will not yield a fully reliable result, at least concerning the fluctuations in voice pressure.

I have chosen the sample songs for the analysis on the basis of subjective hearing analysis, which conforms to the criteria presented above: an unaccompanied performance, a recording of good quality, song performance in a conventional, traditional style. In addition, I wanted to select the sample so that it would contain samples from different Veps regions.

All the songs are sung by women. Their age range is between 60 and 80 years. This has an effect on the overall sound of the performances and it has to be taken into account in the final conclusion of the analysis results. On the other hand, the fairly homogenous age group of the performers may give an advantage in identifying the general characteristics of performance style.

Veps *lühüd pajo* songs

According to Rüütel (1990) and Salve (1998, 127), the Veps define their songs either as *pajo* ‘songs proper’ or as *voik* ‘lament’. In my experience the Veps mostly define their songs as *lühüd* (‘short’) or *pitkä* (‘long’) *pajo*⁵. Salve adds that in modern Veps *pajo* means, in fact, *chastushka*⁶. In my field experience this has not always been entirely clear. In interviews with the singers I have encountered different definitions of the style genres and often these definitions have been

5. Note the etymological connection with the Veps *pajo* (pronounced *páyo*) ‘song’ to Russian *pet’* ‘to sing’; *payot* (pronounced *payót*) ‘sings S3’.

6. *Chastushka* ‘a small piece’ (Russ.) improvised song form in Russian folk music (Editor’s note).

confusing for me because of the semantic ambiguity and parallel use of the terms *lühüd pajo* and *chastushka*, especially when in reality the *lühüd pajo* is strongly reminiscent of the originally Russian *chastushka* in its auditive structure.

There is much variation in Veps *lühüd pajo* songs, because these songs are an oral tradition. This variation is not always stylistically intentional. A very important factor defining the style is the emotional content of the songs, which tends to change according to the performance situation. Because of the loose stylistic norms the songs are multifunctional and can be performed in various situations. The *lühüd pajo* songs are performed as children's lullabies, work songs or during festivities. The songs often have the same texts, but they are performed in different singing style, rhythm, tempo and volume. According to Sundberg (1987, 152), in a song, tempo and volume are controlled by emotion. Fear makes tempo slow down and voice softer. Anger raises tempo and volume.

I gained new insight with the question of style when I visited Mariya Semënovna Trishkina (b. 1927) with researchers from Petrozavodsk in Pähjärvi, Vologda region in July 2003. She sang us a *lühüd pajo* which was used as a song for driving away bears. We discussed the song genre and asked her whether she would label the song as a *pitkä* or *lühüd pajo*. She replied it was a *lühüd pajo*. In addition, I asked whether it could have been called a *chastushka*. Trishkina, and also her son, joining in the discussion, did not agree with me, replying it was definitely a *lühüd pajo*, because of the length and tempo of the song. Thus these structural elements marked it as different from *chastushka*. Trishkina also identified the Veps language of the song particularly with the genre of *lühüd pajo*, but not *chastushka*. She also said that this song was performed during work (see Eerola 2003b, 104–105).

Improvisation is also often mentioned as a stylistic characteristic of the Veps *pajo* (Hakamies 1994, 80–81). In my opinion, the concept of improvisation is possibly not the point here, in which I agree with Saha (1996, 75), who speaks about improvisation in terms of idiosyncratic variation in the surface level of the musical structure.

For example, Makar'ev (1931, 33) has a description of the song performances of Veps men and women. According to him, during the *beseda* gatherings⁷ usually “the boys and girls danced in silence, because they considered dancing with the accompaniment of singing as degrading”. I have heard my informants telling, though, that men also used to sing in the old times. Some of these informants (women) even remembered the songs the men used to sing.

Still in the 1960s and in 1970s, singing was a part of everyday life in Veps villages. Songs were sung in fields during work, in the village street, at weddings and at various festivities. Nowadays it is only the oldest generation who can perform songs in Veps, especially the women. Most of my informants were able to sing *lühüd pajo* songs. However, very few could remember *pitkä pajo* songs. This is one reason why I have concentrated here on *lühüd pajo*. They are quite multifunctional songs and this property may in fact have been a crucial factor in their survival. Usually the singers have performed songs both in Russian and in Veps. Sometimes they can change the language even during the same song, sometimes the singers have intentionally sung the Veps couplets first and the Russian ones at the end. Sometimes Veps and Russian merge in a song into a mixed language, although this possibility often is a reflection of performers' difficulties in remembering Veps texts.

The textual contents of the songs are mostly associated with a woman's life. The song texts may tell about how a girl (usually the singer herself) was married to an unknown groom in an unknown family. Very often the textual themes touch upon humorous teasing songs in a dialogue between girls and boys. As an example, these songs may boast about the boys of the singers' own village and compare them with the “inferior” boys of the neighbouring village. In some songs there are often maxims for a young girl or suggestions about the arriving groom.

Maybe the most known *lühüd pajo* (Ex. 1.) tells about a boy and a girl. It is spring time because the cuckoo sings in a tree. The girl (*nietšukaine*) cries because her boyfriend or husband has to leave the home village. It is very ordinary among Veps that men have to leave the

7. *Beseda* ‘conversation’ (Russ.) – an informal or festive gathering of people of the neighbourhood in traditional Russian village life. (Editor's note.)

villages and go for work in bigger towns. There may be other reasons too why the girl is crying and one is that the boy is leaving to join the army. So the song can be sung in different situations too. There are many variations of this song and here is one which was collected by Lauri Kettunen in 1935.

*Kukku kukku kägoihut,
sures kuze ladvaižes,
voika voika neitšukaine,
tšomal prihal kaqlaižes.*

*Cuckoo, cuckoo little cuckoo,
at the top of a tall spruce tree,
cry, cry little girl,
on the neck of a handsome boy.*

Ex. 1. Song text example of a *lühüd pajo*. Village of Noidal/Noitala. Kettunen & Siro 1935, 140.

By their melodies, *lühüd pajo* songs divide into two groups: those of faster ones and those of slower, which are usually work songs. In songs of the faster type, the tempo varies ($\downarrow = 70-140$) and the meter is usually $4/4$. In the work song type, the tempo is slower ($\downarrow = 50-80$) and the meter usually $3/4$ or occasionally $6/8$. See the following examples of these stylistic variants of *lühüd pajo* songs (Ex. 2. and Ex. 3.):

Eerola: Vilhala8_2001MD1_12'52TsasT

**Vilhal (Veps.), Yaroslavichi (Rus.)
Nataliya Pavlovna Svetlova b. 1927**

Paik - se čo - ma paik - se čo - ma pai - kas kis - tid čo - mem - bad.

6
Ran - da - lli - žed niič - čed čo - mad, mā - ge - lli - žed čo - mem - bad.

Ex. 2. Work song.

Nemž (Veps.), Nemža (Rus.)
Zinaida Frolova Lovkina b. 1933 in Sarjäv.

Paik - se èo - ma paik - se èo - ma ruu - nei - zed ne pa - rem - bad.

3
O - ma Vid - las èo - mad pri - hat, nem - zi - lei - zed pa - rem - bad.

Ex. 3. Faster *lühud pajo*.

Prerequisites of the analysis

On the basis of the auditory analysis only it is possible to say that the songs of the faster *lühud pajo* and work song style differ from each other. The voice production is also clearly different. In faster style the singing is much louder than in work song style, where the voice production is reminiscent of that of speech.

The auditory analysis is an obligatory initial phase for the computer analysis. However, it is not possible to present more detailed analytic results only by hearing, but on the other hand, the computer-aided analysis supports and possibly helps to explain the results of the hearing analysis. It is possible that the analyst's interpretative framework changes after seeing graphs from the computer analysis (see e. g. Mantere 2002, 75) or examining them simultaneously with hearing. For example, a small and subtle vibrato may be perceptible only in the graphs made with the computer.

With the analysis I shall search for explanations for differences in the voice production in these two singing styles. How do the singers arrive at the tones or how do they perform them? What effects are used in the songs? I have defined no sound features in advance to be analysed from the material. Instead I shall examine the voice production of the songs directly with the LTAS graphs (see e. g. Kovačić et al. 2003, 5).

The range for the lengths of the songs is from 30 seconds to two minutes. Making an LTAS graph requires a coherent passage of recording for at least one minute in order to disperse the effect of single vocal sounds (Laukkanen & Leino 1999, 170). For this, some examples are slightly too short. However, I believe that the short duration does not substantially affect the results of these songs. I have added an additional trend line to the graphs, showing the curves in the graphs. In these I have used settings of 600–6000 Hz. I have used the computer program called Praat, which calculates the audio signal with the method of Fast Fourier Transform.

All the graphs were produced with the program PRAAT v5.0.03, meant for speech studies and developed by Paul Boersma and David Weenink (see <http://www.praat.com>). In the LTAS graphs I have used a pitch band of 200 Hz. If the value had been greater, the graphs would have assumed a “rounder” form and the single peaks would have been flattened. As I tested different values I found that with values greater than 300 Hz the graph result seemed too “round”. On the other hand, values below 100 Hz would have been too detailed. LTAS with a ratio of 1:1 was substantially slower to count and draw and I deemed it unsuitable in the absence of any relevant information. In speech analysis a (large scale) pitch band of 0–5000 Hz is common, because partial tones exceeding the upper limit are usually already too weak. The partial tones are usually considered to reflect singer’s individual voice timbre. As I wanted to examine this also, I decided to make the (large scale) pitch band graphs with the limits of 0–8000 Hz, after several preliminary experimentations, as in many songs there were pitches and emphases in many songs that exceeded 5000 Hz.

The LTAS and spectrogram graphs of the songs

I made a preliminary grouping for the songs according to the description or definition of the informants. On this basis I selected 13 *lühüd pajo* songs. Of these, nine are faster *lühüd pajo* and four work songs. The examples were chosen to represent different Veps regions: the central and southern Veps (Leningrad region) and eastern Veps (Vologda region) (see Heikkinen & Mullova 1994, 10–12).

I chose a representative sample of the songs (Fig. 1–13) so that the energy concentrations, i. e. formants would emerge in the graphs more clearly. Namely, the formants are not necessarily seen directly from the spectra, but their locations and pitches must be estimated. The formants are more easily discernible in a spectrogram with a wide pitch range. However, the overall shape of the graph together with the points of emphasis are the most relevant features.

The LTAS graphs are on the left and the wide range spectrograms on the right.

Faster lühüd pajos:

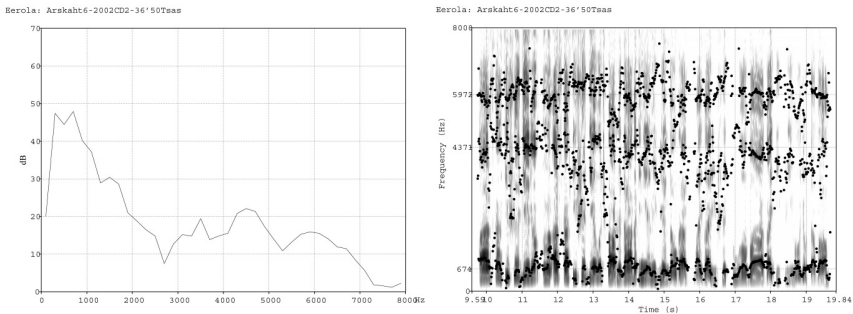


Fig. 1. Roza Nikolaevna Veselova, b. 1935, Arshkaht' (Russ. Radogoshcha). Recorded in Arshkaht' 3.6.2002 by Jari Eerola. Eerola: Arskaht6_2002CD2_36'50Tsa

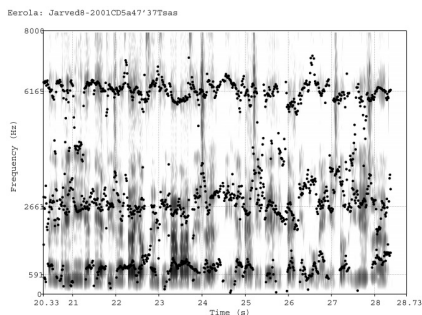
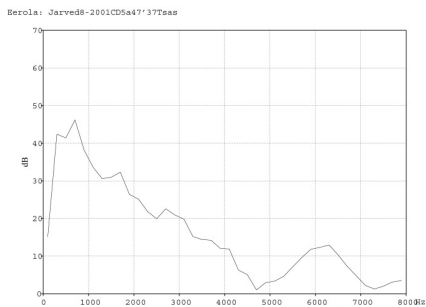


Fig. 2. Evgeniya Stepanovna Maksimova, b. 1941, Järved (Russ. Ozëra). Recorded in Järved 23.08.2001 by Jari Eerola. Eerola: Järved8_2001CD5a47'37Tsas.

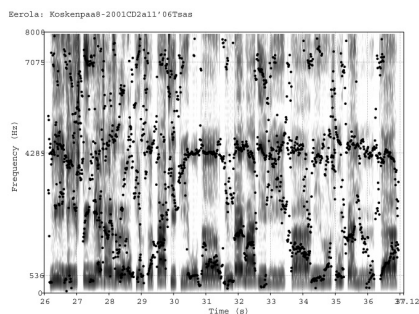
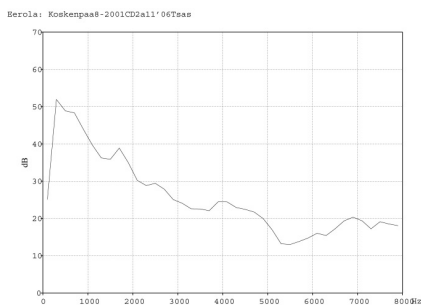


Fig. 3. Anna Aref'evna Shul'gina, b. 1941, Koskenpää (Russ. Nadporozh'ie). Recorded in Koskenpää 9.8.2000 by Jari Eerola. Eerola: Koskenpää8-2000CD2a11'06Tsas.

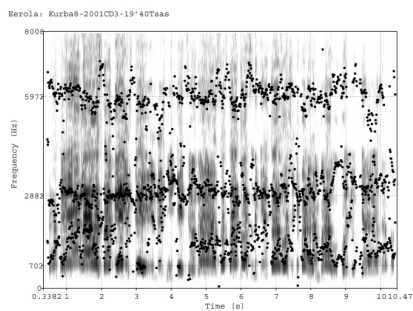
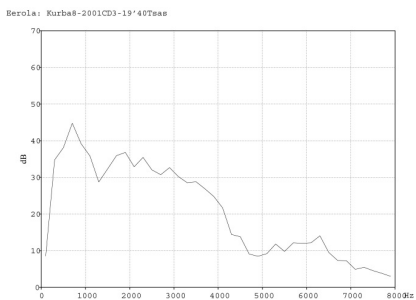
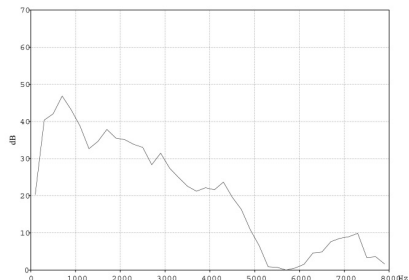


Fig. 4. Anna Ivanovna Tsaretskaya, b. 1931, Kurba (Russ. Kurba). Recorded in Kurba 22.08.2001 by Jari Eerola. Eerola: Kurba8-2001CD3-19'40Tsas.

Eerola: Kurba8-2001CD3-19'15Tsas



Eerola: 5Kurba8-2001CD3-19'15Tsas

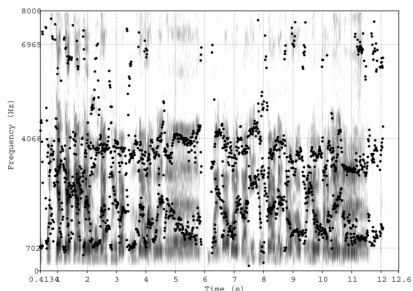
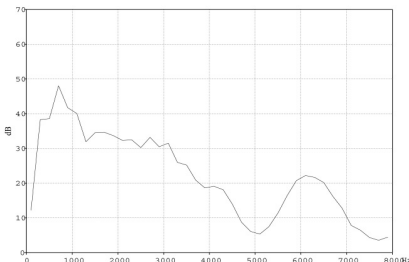


Fig. 5. Mariya Petrovna Andreeva, b. 1916, Kurba (Russ. Kurba). Recorded in Kurba 22.08.2001 by Jari Eerola. Eerola: Kurba8-2001CD3-19'15Tsas.

Eerola: Nemza8-2001CD5b56'55Tsas



Eerola: Nemza8-2001CD5b56'55Tsas

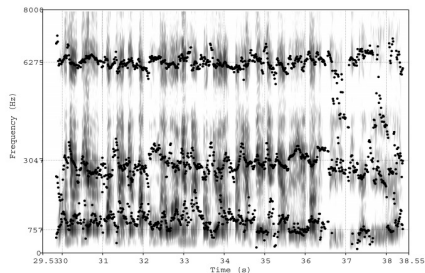
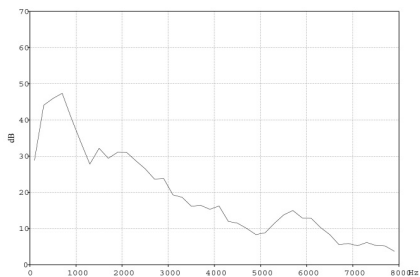


Fig. 6. Zinaida Frolovna Lovkina, b. 1933, Nemzh (Russ. Nemzha). Recorded in Nemzh 25.08.2001 by Jari Eerola. Eerola: Nemza8-2001CD5b56'55Tsas.

Eerola: Sondal8-2001CD5b40'14Tsas



Eerola: Sondal8-2001CD5b40'14Tsas

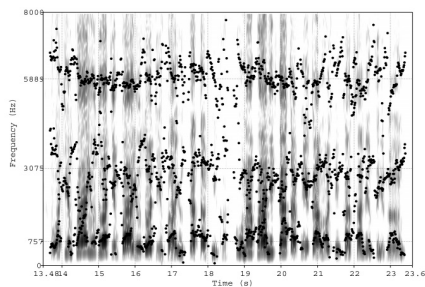


Fig. 7. Lidiya Nikolaevna Lukina, b. 1934, Sondal (Russ. Shondovich). Recorded in Sondal 25.08.2001 by Jari Eerola. Eerola: Sondal8-2001CD5b40'14Tsas.

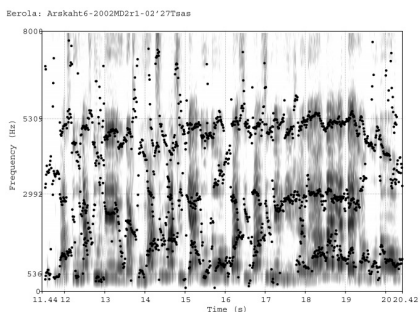
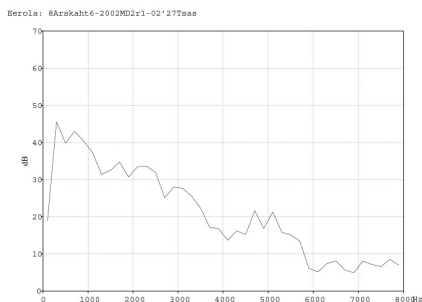


Fig. 8. Lyudmila Vasil'evna Semechkina, b. 1952, Arshkaht' (Russ. Radogoshcha). Recorded in Arshkaht' 3.6.2002 by Jari Eerola. Eerola: Arskaht6_2002MD2r1_02'27Tsas.

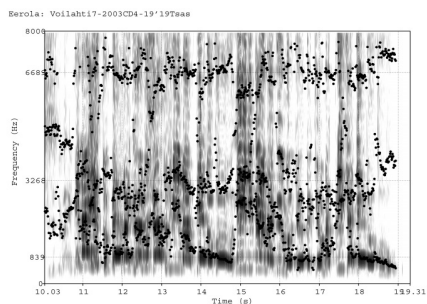
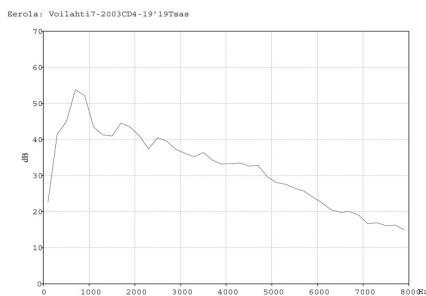


Fig. 9. Valentina Pavlovna Eraticheva, b. 1927, Voilaht (Russ. Voylakhta). Recorded in Voilaht 5.7.2003 by Jari Eerola. Eerola: Voilahti7-2003CD4-19'19Tsas.aif

Lühüd pajo songs of work song type:

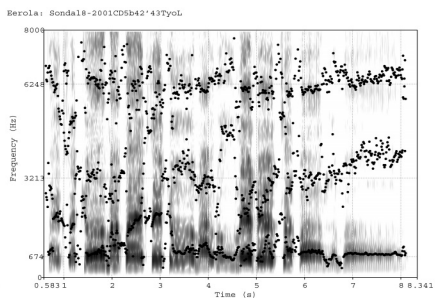
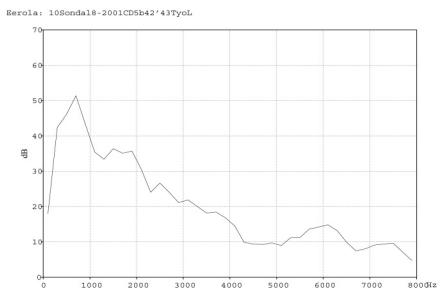


Fig. 10. Lidiya Nikolaevna Lukina, b. 1934, Sondaal (Russ. Shondovichi). Recorded in Sondaal 25.08.2001 by Jari Eerola. Eerola: 10Sondaal8-2001CD5b42'43Työ.

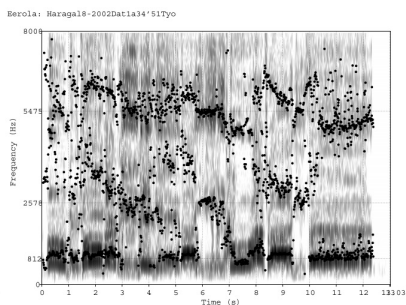
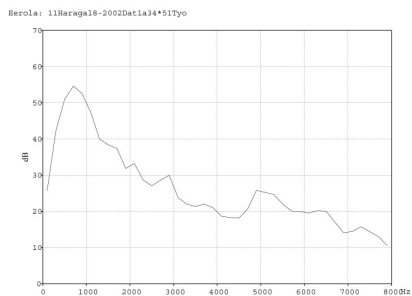


Fig. 11. Antonina Osipovna Bogdanova, b. 1932, Haragi (Russ. Kharagenichi). Recorded in Haragi 27.8.2002 by Jari Eerola. Eerola: Haraga18-2002 Dat1a34'51Työ.

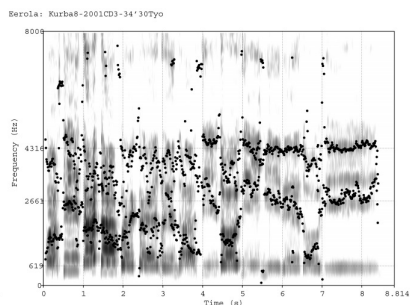
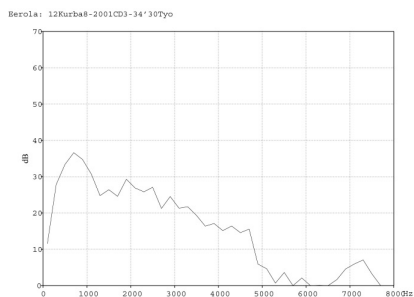


Fig. 12. Mariya Petrovna Andreeva, b. 1916, Kurba (Russ. Kurba). Recorded in Kurba 22.08.2001 by Jari Eerola. Eerola: Kurba8-2001CD3-34'30Työ.

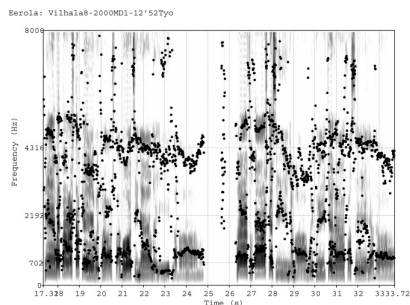
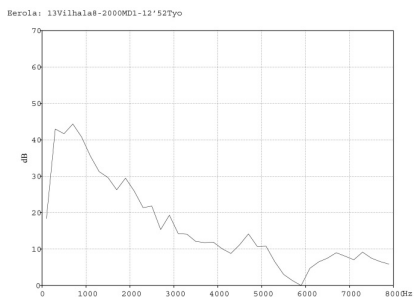


Fig. 13. Nataliya Pavlovna Svetlova, b. 1927, Vilhala (Russ. Yaroslavichi). Recorded in Vilhala 6.8.2000 by Jari Eerola. Eerola: Vilhala8-2000MD1-12'52Työ.

In both song styles the strongest peak in the spectra is located in around 400–1000 Hz. In the faster *lühüd pajo* style, pitches following this pitch range die away more slowly and the graph is not so steep as in the work songs. In the faster *lühüd pajos* there are also a clear energy concentration at about 500 Hz to 3000–4000 Hz. This can be seen in the spectrogram as a dark region indicating that the lower partial tones gain more energy – most clearly in Fig 4, 5, 6, 8 and 9. It is possible that the stronger voice production and pressure raises the pitches of the formants (Mantere 2002, 54; see also the spectrograms).

According to the auditory analysis, there is less “metallic” and more “creaky” sound in the timbre of the faster *lühüd pajos*. These timbres can also be described as tense and pressed and are probably due to raising of the larynx. In the graphs this is reflected in the relationship of the basic pitch level (the first peak in the graph) to the following peaks.

Singing with open mouth tends to halve the distance between formants, which, in turn, increases loudness. In the faster *lühüd pajo* style, the singers sang comparatively loudly, they had a clear articulation with the mouth fully open. In the graphs this is shown in the emphasis of the first pitch zones.

The curve of the spectrum is also connected with the relationship of the voice and its sonoric background. A steep curve is a reflection of the merging of the voice into its sonoric background (Laukkanen & Leino 1999, 176). In all songs of the faster *lühüd pajo* style, the curve is weaker than in the work songs. It is the purpose for a faster *lühüd pajo* to stand out from its background, whether it consists of sound from the accompanying instrument or from the voices of the audience. This kind of vocal sound is specifically intended to catch the attention of the audience. It is therefore natural that the faster *lühüd pajos* are rather performed alone, whereas the work songs are often performed in a group.

There is a marked emphasis in the spectra around 6000–7000 Hz. This emphasis is most marked in the faster *lühüd pajo* style in Fig. 6, but also in Fig. 2 and Fig. 5. There were similar emphases in Mantere’s (2002, 53–54) analysis materials on the traditional singing

of the western Russians. Mantere concluded that this was due to the pressed vocal quality which lead to emphasis of pitch level above 5000 Hz. On the basis of earlier studies, the highest formants of the spectrum result rather from the individual physical formation of the performer's sound cavity and this is why the highest formants are interpreted as having more effect on the vocal timbre than on the vocal quality. In any case, this emphasis is discernible in the spectra of every singer analysed here. Furthermore, the sample of these singers was also homogenous regarding the factors of social environment, age group, sex and singing styles used. There was crack or rasp in many singers' voices due to exhaustion of the voice (especially in Fig. 6, sung by Z. F. Lovkina). The cracky vocal sound is not, in my opinion, intentional, and thus it has to be excluded from the description of the vocal style.

For the sake of comparison, I made a sum average spectrum from both singing styles. This spectrum combines average values of all the LTAS graphs from both styles. The spectra show how the summed average styles differ from each other (Fig. 14).

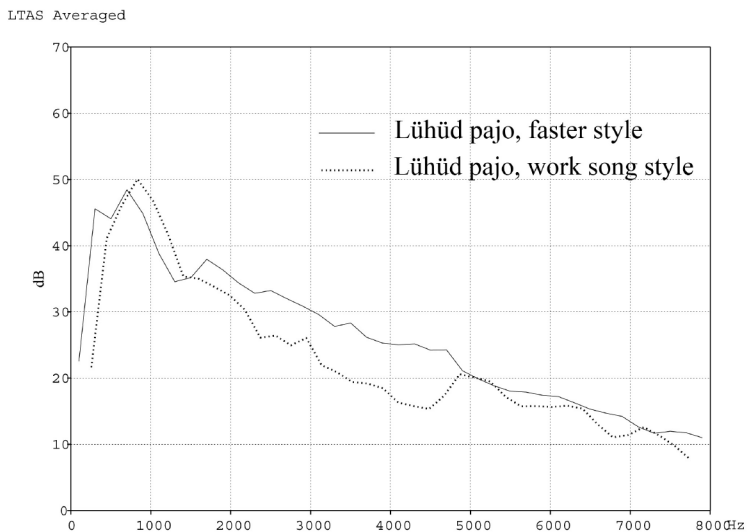


Fig. 14. LTAS averaged, sum of LTAS spectra of both *lühüd pajo* styles.

The differences between these two singing styles are most clearly seen between 1500 and 5000 Hz. In the faster *lühüd pajo* style, the pitch region of the basic pitch zone gains less energy than in the work songs. This may be caused by more pressed quality of the vocal production, as also indicated by relationship between the energy peak around 1000–2000 Hz and the highest peak. The smaller the inclination of the peaks, the less pressing in the voice (Mantere 2002, 65).

Comparing song and speech leads to similar conclusions: in a song the curve of the spectrum is less steep and the partial tones are stronger (Laukkanen & Leino 1999, 174). The style of the work songs is, indeed, closer to speech sound.

Discussion on the results of the spectral analyses

It was interesting to observe that the graphs were quite similar in Mantere's (2002, 52–62) analysis. The graphs of Veps faster *lühüd pajo* style are reminiscent of those made from cattle calls of Swedish Dalarna, whereas the graphs of Veps work songs are reminiscent of traditional songs from western Russia. Similar graphs can be found in other studies as well. For example, Kovačić, Boersman and Domitrović (2003) compared two singing styles, the Croatian *klapa* and *dozivački*. In the *dozivački* style, where voice production is reminiscent of shouting, there were similar emphases in the spectra than in the Veps faster *lühüd pajo* style. Furthermore, the curves and emphases were similar. They likewise found no singers' (3000 Hz), speakers' (3000–5000 Hz) or actors' (3500 Hz) formants, as were found in earlier studies of speech and song (Laukkanen & Leino 1999, 170–176). Consequently, they suggest that in the acoustic studies of speech a kind of shouters' formant should also be included. They consider it possible that the voice production of traditional singing style is based largely on other factors than on those associated with the ways professional singers or orators control their voices.

A characteristic in common in the faster *lühüd pajo* style and the phenomenon of the singer's formant is that both are motivated by a strong sounding and distinct voice quality. The singer's formant is, thus, evolved for the purpose of voice production audible over the sound of the accompanying musical instruments.

The differences between the graphs of the *same* singing style are due to various reasons. One factor is connected with the performer's individual competence within the style in question. This competence is naturally defined and evaluated by the norms of the society in question. Another factor is how the members of the society define the competence and reputation of a singer (Virtanen 1968, 8–15). This has an effect on the formation of a style as normative and an object for imitation. Most of the singers presented here represent that category of singers. This is also reflected in the spectra, where there are many features in common within a singing style.

The description of the voice timbre in a singing style contains some factors causing bias. The resonating pitches are dependent on individual physical structures of sound cavities. The voice timbre and quality are dependent on how a performer uses his/her voice. Aging brings loosening of the muscles as well as loosening of the vocal folds. This results in extra resonances, which are possibly those reflected in the emphasis at 6000 Hz (see Fig. 6). The deterioration of muscular and overall physical condition accompanies aging. There may be songs, which require great physical exertion and the faster *lühüd pajos* seem to be such songs. In my fieldwork I have observed how the singers have been exhausted after their performances. Furthermore, some of them may not be able to perform in the way they used to do, the way in which they still remember the songs were performed. As regards a singing style, it is important to consider these things in the analysis of the voice timbre. If, for example, a sample consists of singers of various age groups, the results may be biased.

Examination of the songs using spectrograms

For the spectrogram analysis I chose two songs from each of the style groups mentioned above. The first song, a *lühüd pajo* reminiscent of the faster *lühüd pajo* type was recorded in the village of Voilahti (Vologda region), among the eastern Veps (Fig. 15). The song was performed by Valentina Pavlovna Erotiseva (b. 1927). Her voice production results in a strong, pressed voice, reminiscent of shouting. In a narrow-band spectrogram it is possible to discern the partial tones from the songs and examine the actual way the voice is used there.

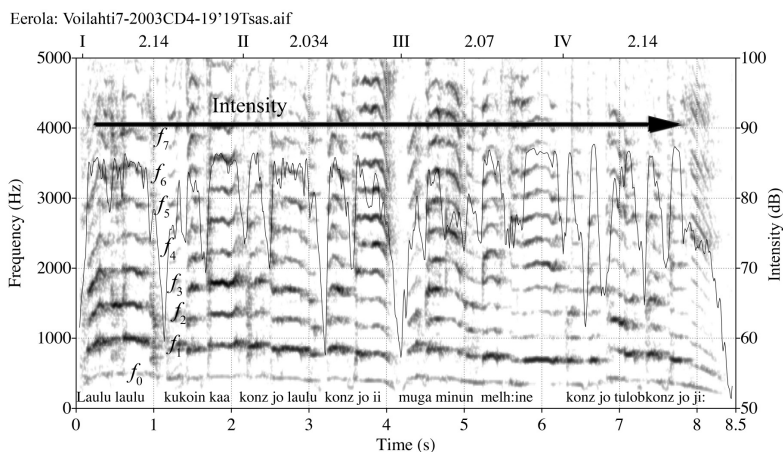


Fig. 15. Faster *lühüd pajo* style. Performed by V. P. Eraticheva, b. 1927, village of Voilaht (Russ. Voylakhta). Recorded in Voilaht, 5.7.2003 by Jari Eerola. Eerola: Voilahti7-2003CD4-19'19Tsas.aif.

The vertical axis of the graph shows pitches (Hz, left), intensity⁸ (dB, right), the horizontal axis (below) shows duration (seconds) and the location of every other barline (of 4/4 metre). The value between the

8. Intensity is the acoustic analogy for the concept of stress, defined in everyday usage as loudness. Intensity reflects the strength of the signal, while amplitude shows the amount of air pressure in a given time unit.

Roman numbers there shows the duration of two bars. The graph shows how the basic pitch level (f_0) gains only a small amount of energy (the lowest line in the graph). By contrast, the first, second and third partials are very well emphasized, likewise, to some extent, the fifth, sixth and seventh partials⁹. The graph also shows a strong region around 1.8 sec and at 2000 Hz, where the singer pronounces a syllable “-kaa”.

The singer moreover sang with exceptional force, with almost a physical effect on my ears. This may have been due to her technique, where the resonating pitches coincided well with the resonance pitches of her voice cavity, thus strengthening her voice. This way, the singer can be thought to have achieved an ideal way of voice production. The weak basic tone level reflects a pressed voice. The strong pressure of the voice is also reflected in the overall stability of the intensity level of the voice. Examining the performance on the video demonstrates how the singer uses her abdomen in order to have a good muscular support for her voice. This also results in the pressure well heard in the singing voice. Perhaps this is why the performance was a physically demanding task for the singer, although the duration of the verses was only some ten seconds.

Professional singers and teachers of singing use the concept of “support”, referring to characteristics of “good” singing voice and its prerequisites. Support is defined as “intentional slowing down of exhalation” and is thus associated with control of breath during pronunciation with coordination of the breathing muscles and throat. (Laukkanen & Leino 1999, 30).

In the second example (Fig. 16) there is no vibrato, or no other voice effects. The words are pronounced with a strong separation, which is reflected in sharp little drops in the graph showing intensity. At the end there is a sharp decrease in the intensity. At this point in

9. There are differences in registering the partial tones. Usually a pitch is symbolized with f ; but there are different conventions in marking the subindices of the basic pitch level. Sometimes the basic pitch is marked as f_1 (Rossing 1990, 28) and especially in the field of phonetics and vocology with f_0 . I have conformed with the latter usage and I shall mark the basic pitch level as f_0 and correspondingly the partial tones as f_1, f_2 etc. (see, e. g. Fig. 4.).

the song there is a kind of noise mark, which corresponds to a kind of sighing sound. Possibly this is a reflection of a local style, because I have not observed it among the central or southern Veps. The conclusion of the graph also shows how the basic tonal level bends together with the other partial tones. At this point it is impossible to identify the melodic progression.

The third example is a work song recorded in the village of Haragl in 2002 (Fig. 17). The performer was Antonina Bogdanova, who was in her sixties. She was from the neighbouring village of Jogenz (Russ. Ust'-Kapsa). This example is interesting in the sense that she sang the first two verses in Russian but then changed into Veps. She planned to sing the whole song in Veps, but accidentally began the song in Russian.

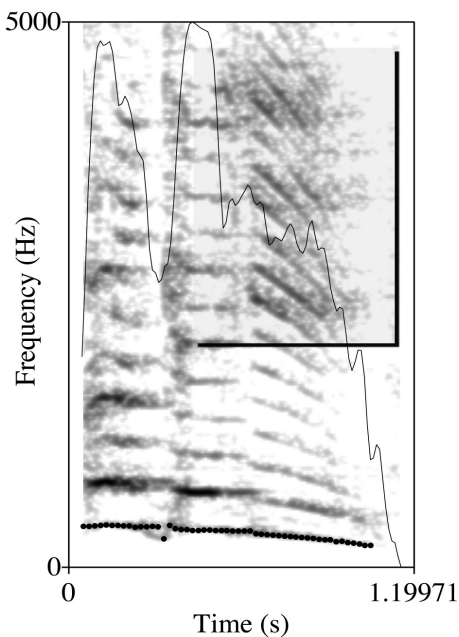


Fig. 16. A local way of concluding a faster *lühüd pajo*.

Eerola: Haragal8-2002Dat1a13'41Tyo.aif

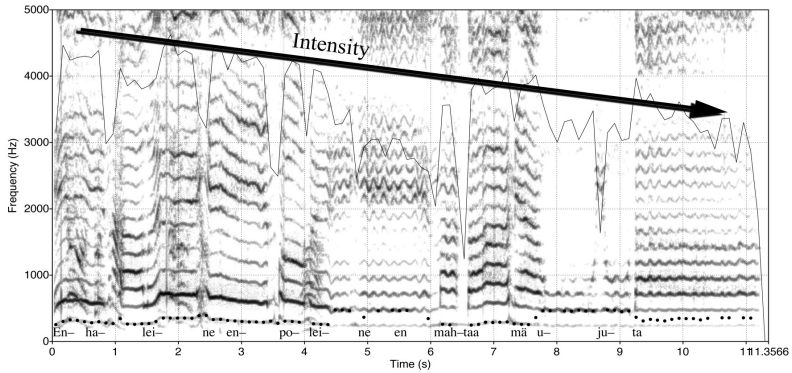


Fig. 17. Work song. Performed by Antonina Osipovna Bogdanova, b. 1932, village of Haragl (Russ. Kharagenichi). Recorded in Haragl 27.8.2002 by Jari Eerola. Eerola: Haragal8-2002Dat1a34'51Tyo.

The figure shows the spectrogram made from the work song. There is a remarkable difference from the previous song. The intensity decreases steadily towards the end of the song. The intensity line does not show such dramatic drops as in the faster *lühüd pajo* style. In the work song the tones are tightly woven together and a vibrato is also discernible in the voice. There were also slightly more little nuances in the melodic movement of the song. The intense binding of the words or syllables also has its effect on the overall vocal sound, because usually it is possible to stretch only vowels or voiced consonants. The vibrato moreover adds to the original flavour of the sound. The vibrato is modest here, but persists throughout the song in places where it is possible to sing with vibrato. These sections can be found especially in the border areas of the melodic lines (around 5 sec and 8–10 sec) and at the end. One of the stylistical peculiarities of this singing style is the maximal elongation of the final syllable (depending on the air capacity of the lungs). This elongation often makes the border area of the melodic lines of undefinable length. This kind of durational freedom is possible in the absence of accompanying instruments that may have had a controlling effect to the pulse of the song.

In this example, too, the region of the basic tonal level gains only a small amount of energy. The second and the third partials are most strongly emphasized. The higher partials weaken steadily. This was also shown as a slow descent of the spectral graphs.

Conclusion

In almost all the faster *lühüd pajos*, the voice quality can be described as pressed. Otherwise, timbre description is more difficult. The pressed voice is reflected in the graph as the weak position of the basic tone and in the emphasis of the nearest higher partials, whereas in a normal (speech) sound the basic tone and the upper tone are relatively strong. (Laukkanen & Leino 1999, 163.) The pharynx of a non-professional singer easily rises together with the pitch and the vocal folds collide with excessive force, which increases the pressure on the voice. On the other hand, this can be seen as a natural way of producing higher pitches. (Mantere 2002, 20–21.) According to Laukkanen and Leino (1999, 56) a metallic timbre is also associated with pressed voice. However, I did not observe this in these examples. Perhaps the singers could no longer achieve the pressure they could formerly achieve. I would describe the quality of their pressed sound as some kind of piercing hollow sound.

There was some sort of rasp, crack or hoarseness in the voices of all the singers, which may be due to their high age. Only two singers sang in a standing position (examples from Voilahti and Nemzha), while the others sang sitting in a chair. This may also have had an effect on the result, since those who sat could not achieve the full extent of voice production. Thus it is difficult to estimate how the different registers used by the singers differ from each other. With some examples it is possible to clarify this by examining the video recording of the performance.

The work songs are clearly calmer in nature. It is as if they reflect the overall nature of hard work. The voice production reminiscent of speech seems to be a reflection of the fact that it is not essential for the individual to be discerned or heard in these songs. On the other hand, this tells about the context of use or performance. There were no accompanying instruments available during the performance and everybody joined in the singing.

Singing, like other learned behaviour, contains internal references about how to do it “right”. Different societies have different criteria for singing well and for who can be deemed as a good singer. These criteria are the fundament on which evolve different ways and stylistical norms of singing.

I divided the songs into stylistic genres largely depending on the use of the songs. It is also possible that in the past there was only one style or way of singing the *lühüd pajo* songs. Both the faster *lühüd pajo* and the work song style of singing are still called *lühüd pajo* songs. They have in common only the song texts and metrical basic structures (see Eerola 2003b). The social group may also have adopted new foreign influences and they may have started to perform their songs in a new manner and gradually new stylistical forms evolved according to different contexts of performance.

Literal sources

- Cleveland, Thomas F., Sundberg, Johan & Stone, R. E. 2001. Long-term average spectrum characteristics of country singers during speaking and singing. *Journal of Voice*, vol 15, no. 1, pp. 54–60.
- Eerola, Jari 2003a. Laulujen kuvaajat. Spektrianalyysiohjelmat kansanlaulujen tutkimisen apuvälineinä [Song graphs. Programs for spectral analysis as an aid in folk song research]. *Musiikin suunta* 3/2003, pp. 33–44.
- Eerola, Jari 2003b. Vepsäläisten lyhyiden pajojen metrinen malli ja sen toteutus. [The metrical model of the Veps lühüd pajo and its realisation] *Etnomusikologian vuosikirja 14*, ed. Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Pp. 101–130.
- Dodge, Charles and Jerse, Thomas A. 1997. *Computer music. Synthesis, composition, and performance*. Second edition. Macmillan: New York.
- Hakamies, Pekka 1994. Vepsäläisten suullisesta perinteestä [About Veps oral folklore]. *Vepsäläiset. Vepsäläiset tutuiksi. Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista* [The Veps. Getting to know the Veps. Writing on the culture of the Veps], eds. Kaija Heikkinen & Irma Mullonen. Joensuu: Joensuun yliopisto. Pp. 73–86.
- Heikkinen, Kaija & Mullonen, Irma 1994. Esipuhe. *Vepsäläiset* [Foreword. The Veps]. *Vepsäläiset tutuiksi. Kirjoituksia vepsäläisten kulttuurista* [The Veps. Getting to know the Veps. Writing on the culture of the Veps], eds. Kaija Heikkinen & Irma Mullonen. Joensuu: Joensuun yliopisto. Pp. 10–12.
- Hemsley, Thomas 1998. *Singing and imagination. A human approach to a great musical tradition*. New York: Oxford University Press.
- Karlsson, Fred 2003. *Yleinen kielitiede* [General linguistics]. Revised edition. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kettunen, Lauri & Siro, Paavo 1935. *Näytteitä vepsän murteista* [Samples of Veps dialects]. Helsinki: SKS.
- Kovačić, Gordana & Boersma, Paul & Domitrović, Hrvoje 2003. Long-term average spectra in professional folk singing voices: a comparison of the Klapa and Dozivački styles (ks. http://www.fon.hum.uva.nl/paul/papers/CroatianFolk_IFA25.pdf, downloaded 16.4.2004). *IFA Proceedings* 25, ed. E. H. Berkman. Amsterdam: University of Amsterdam. Pp. 53–64.
- Laukkanen, Anne-Maria & Leino, Timo 1999. *Ihmeellinen ihmisääni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen* [The wonderful human voice. The basics, assessment, measurement and development of voice usage and speech technique]. Helsinki: Gaudeamus.

- Lindestad, Per-Åke, Södersten, Maria, Merker, Björn & Granqvist, Svante 2001. Voice source characteristics in Mongolian 'throat singing' studied with high-speed imaging technique, acoustic spectra, and inverse filtering. *Journal of Voice*, vol. 15, no. 1, pp. 78–85.
- Lomax, Alan 1968. *Folk song style and culture*. New Brunswick, NJ: Transaction publishers.
- Makarjev, S. 1931. *Vepsäläiset. Lyhyt kansatieteellinen kuvaus [The Veps. A concise ethnographic description]*. Leningrad.
- Mantere, Elina 2002. *Äänenlaatu neljässä perinteisessä laulutyyliässä [Voice quality in four traditional singing styles]*. Unpublished master's thesis. Tampereen yliopisto, musiikintutkimuksen laitos.
- Niemi, Jarkko & Jouste, Marko 2003. Teesejä pohjoisen laulun analyysiin: tarkastelussa nenetsit ja saamelaiset [Theses on the analysis of northern singing: the Nenets and the Sami under scrutiny]. *Etnomusikologian vuosikirja 14*, ed. Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Pp. 161–209.
- Ross, Jaan 1992. Formant frequencies in Estonian folk singing. *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 91, no. 6, pp. 3532–3539.
- Rossing, D. Thomas 1990. *The science of sound*. Second edition. Reading (Mass.): Addison-Wesley.
- Rüütel, Ingrid 1990. Vepsäläinen kansanmusiikki [Veps traditional music]. *Kansanmusiikki 3/1990*, pp. 30–32.
- Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu [The style and variation in traditional music]*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Salavuo, Miikka, Toiviainen, Petri & Välimäki, Vesa 2003. Teknologia musiikintutkimuksessa [Technology in music research]. *Johdatus musiikintutkimukseen [Introduction to music research]*, eds. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Pp. 327–336.
- Salve, Kristi 1998. Vepsäläisten kansallisesta identiteetistä [On the Veps national identity]. *Ison karhun jälkeläiset. Perinne ja etninen identiteetti yhteiskunnallisessa murroksessa [The descendants of the Great Bear. Tradition and ethnic identity in social transformation]*. Ed. Pekka Hakamies. Helsinki: SKS. Pp. 119–140.
- Saukkonen, Pauli 1984. *Mistä tyyli syntyy [Where does style come from]?* Juva: WSOY.
- Slawson, Wayne 1985. *Sound color*. Berkeley: The University of California Press.
- Sundberg, Johan 1980. *Röstlära. Fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Proprius.
- Sundberg, Johan 1987. *The science of the singing voice*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press.

- Sundberg, Johan 2004. *My research on the singing voice from a rear-view-mirror perspective*. Voice Research Centre. Department of Speech Music Hearing, KTH, Stockholm (ks. http://www.med.rug.nl/pas/conf_contrib/Sundberg/Sundberg/Sundberg_bio_touch_Groningen+figures.html, luettu 18.4.2004).
- Suomi, Kari 1990. *Johdatusta puheen akustiikkaan [Introduction to speech acoustics]*. Publications of the Dept. of Logopedics and Phonetics no. 4. Oulu: University of Oulu.
- Thalén, Margareta & Sundberg, Johan 2001. Describing different styles of singing: a comparison of a female singer's voice source in 'Classical', 'Pop', 'Jazz' and 'Blues'. *Logopedics Phoniatrics Vocology* 26: 2, pp. 82–93.
- Virtanen, Leea 1968. *Kalevalainen laulutapa Karjalassa [The Kalevalaic singing style in Karelia]*. Helsinki: SKS.
- Zanger, Borch Daniel & Sundberg, Johan 2002. Spectral distribution of solo voice and accompaniment in pop music. *Speech, Music and Hearing, vol. 43*. Stockholm: KTH. Pp. 31–35.