



HEIKKI LAITINEN

# Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston  
humanistisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston  
Attilan luentosalissa B661, Yliopistonkatu 38, Tampere,  
14. päivänä kesäkuuta 2003 klo 12

English summary

*Acta Universitatis Tampereensis 943*  
*Tampereen yliopisto*  
*Tampere 2003*

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA  
Tampereen yliopisto, musiikintutkimuksen laitos

Myynti



Tampereen yliopiston  
Tiedekirjakauppa TAJU  
PL 617  
33014 Tampereen yliopisto

Puh. (03) 215 6055  
Fax (03) 215 7685  
taju@uta.fi  
<http://granum.uta.fi>

Kannen suunnittelu  
Juha Siro

Painettu väitöskirja  
Acta Universitatis Tamperensis 943  
ISBN 951-44-5706-4  
ISSN 1455-1616

Sähköinen väitöskirja  
Acta Electronica Universitatis Tamperensis 266  
ISBN 951-44-5707-2  
ISSN 1456-954X  
<http://acta.uta.fi>

Tampereen yliopistopaino Oy Juvenes Print  
Tampere 2003

# SISÄLLYS

LUETTELO ALKUPERÄISJULKAISUISTA.....	5
JOHDANTO.....	7
Musisoiva tutkija, tutkiva muusikko.....	9
Tallenne on esitys.....	10
Kivikauteen on pitkä matka.....	11
Säelaulusta säkeistölauluun.....	13
Herrasväki ja rahvas.....	16
Kreetta ja Elias.....	18
Metrinen tietoisuus.....	21
Kirjallisuus.....	22
TORPPARINVAIMO GREETA HAAPASALON MATKAT KAUTTA KOKO SUOMEN SUURIRUHTINASKUNNAN JA AINA PIETARIIN JA TUKHOLMAAN SAAKKA.....	27
Ennen matkoja.....	30
Kantele.....	40
Kanteletar.....	43
Nimi.....	48
Matkat.....	50
Kahden naisen kohtaaminen.....	90
”Jos minä olisin niinkuin te muut”.....	93
Kirjallisuus.....	95
Liitteet.....	98
ELIAS LÖNNROT JA MUSIIKKI.....	107
Heikkoääninen laulaja?.....	109
”Arkistolöytö”.....	111
Robert Kajanuksen tapaus.....	113
Lönnrotin musiikillisia hankkeita.....	116
Kantele.....	149
Kirjallisuus.....	159
JO LÄHTI POIS PAKENEMAAN: ELIAS LÖNNROT JA KORONPOLUN KOHTALO.....	163
Lönnrot ja Runo-oppi.....	165
Kalevalan murrelmasäe 1835.....	167
Runeberg-suomennoksia 1845.....	170
Murrelmasäkeitä runouteen!.....	176
Jambisäkeen alku.....	181
Linnustaja.....	185
Psalmografi 1847.....	187

Wanhaja ja Uusia Wirsiä 1865 .....	190
Koronpolun kohtalo .....	195
Jo lähti pois pakenemaan .....	197
Kirjallisuus .....	201
<b>RUNO, MITTA, MUSIIKKI: KANSANLAULUN SÄKEISTÖMETRIikka</b> .....	<b>205</b>
Suomen Kansan Sävelmiä.....	209
Neljä säkeistöä .....	217
Metriten säkeistö ja sen rakenne-elementit.....	219
Laulujalka .....	221
Säe.....	233
Säepari, säekolmikko .....	247
Säkeistö.....	253
Rekimitta.....	282
Kirjallisuus.....	297
Liite: yleisimmät säkeistöt .....	301
<b>OMA PERINNE VIERAANA KULTTUURINA: 1800-LUVUN</b>	
<b>SUOMALAINEN KANSANMUSIIKKI TUTKIMUKSEN KOHTEENA</b> .....	<b>313</b>
Suomen Kansan Sävelmiä.....	314
Viime vuosisata tutkimuskohteena .....	317
Tiedon lähteet.....	321
Lähdekritiikki.....	321
Muu aikalaisaineisto .....	324
Arkisto tutkimuskohteena .....	325
Talonpoikaismusiikin autonominen estetiikka .....	331
Kuviteltuja kenttäretkiä viime vuosisadalle.....	333
Musisoiva tutkija, tutkiva muusikko.....	335
Kirjallisuus.....	339
<b>SUMMARY</b> .....	<b>340</b>
<b>KIITOKSET</b> .....	<b>343</b>

# Luettelo alkuperäisjulkaisuista

*Torpparinvaimo Greeta Haapasalon matkat kautta koko Suomen suuriruhtinaskunnan ja aina Pietariin ja Tukholmaan saakka.* — Kreetta Haapasalo, ikoni ja ihminen. Toim. Ilkka Kolehmainen ja Vesa Tapio Valo. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 31. Kaustinen 1990, 4–65.

*Elias Lönnrot ja musiikki.* — Kolme on kovaa sanaa. Kalevalaseuran vuosikirja 71. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki 1991, 76–136.

*Jo lähti pois pakenemaan. Elias Lönnrot ja koronpolun kohtalo.* — Lönnrotin hengessä 2002. Kalevalaseuran vuosikirja 81. Toim. Pekka Laaksonen ja Ulla Piela. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki 2002, 317–357.

*Oma perinne vieraana kulttuurina. 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena.* — Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas. Toim. Pirkko Moisala. Sibelius-Akatemian julkaisuja 4. VAPK-kustannus. Helsinki 1991, 59–85.



# JOHDANTO

Väitöskirjassani *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa* on viisi artikkelia:

- 1 Torpparinvaimo Greeta Haapasalon matkat kautta koko Suomen suuriruhtinaskunnan ja aina Pietariin ja Tukholmaan saakka. 1990.
- 2 Elias Lönnrot ja musiikki. 1991.
- 3 Jo lähti pois pakenemaan. Elias Lönnrot ja koronpolun kohtalo. 2002.
- 4 Runo, mitta, musiikki. Kansanlaulun säkeistömetriikka. 2003.
- 5 Oma perinne vieraana kulttuurina. 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. 1991.

Kaikki artikkelini käsittelevät 1800-lukua. Jo 1970-luvulla tulin siihen johtopäätökseen, että suomalaisen musiikin historian ja musiikillisen nykyajan hahmottamiseksi pitäisi aluksi pureutua 1800-lukuun, sillä 1700-luvusta tiedämme liian vähän, 1900-luvusta liian paljon.<sup>1</sup> Kansanmusiikintutkijalle tämä oli luonnollista, sillä kansanmusiikin historian suurin murros alkoi 1800-luvun lopussa.<sup>2</sup> Murros koski kuitenkin koko musiikkikulttuuria, itse asiassa koko yhteiskuntaa.<sup>3</sup> Artikkelini pyrkivät osoittamaan, että teesi on edelleen ajankohtainen.

Artikkelini keskittyvät aikaan ennen vuosisadan lopulla alkanutta murrosta. Kreetta Haapasalo (1813–1893) ja Elias Lönnrot (1802–1884) kokivat tosin elämänsä lopulla juhlittuina sankareina myös murroksen seurauksineen. Molempien vaiheet ja elämäntyö voidaan nähdä murroksen ennakointina, ennen kaikkea sääty-yhteiskunnan murenemisen ennusteena. Kumpikin liikkui herrasväen ja rahan välissä. Kansakuntaa synnytettiin. Seuraavalla vuosisadalla saivat kaikki, naisetkin, äänioikeuden ja vaalikelpoisuuden.

Kuvauskohteina artikkeleissa ovat laulu (artikkelit 1, 2, 3, 4) ja kantele (1, 2), mies ja nainen (1, 2) sekä laulun metriset rakenteet (3, 4). Lisäksi on mukana lähdekriittinen pohdinta ajan musiikin historian kuvausmahdollisuuksista ja ehdoista (5).

---

<sup>1</sup> Vrt. Laitinen 1982a.

<sup>2</sup> Laitinen 1982b.

<sup>3</sup> Kurkela & Valkeila 1982. Murros oli sen ajan sanavalinta. Toukokuussa 1982 pidetyn seminaarin ja myöhemmän Suomen Akatemian hankkeen nimenä oli Musiikkikulttuurin murros teollisuusajan Suomessa.

*Torpparinvaimo Greeta Haapasalon matkat* kertoo 1800-luvun tunnetuimman talonpoikaisnaisen ja samalla tunnetuimman naismuusikon elämäkerran. Haapasalo toi säätyläissaleihin uudemmat kansanlaulut, jotka tyydyttivät säätyläismakua paremmin kuin arkaaiset kalevalaiset, miesten laulamien runolaulut. Haapasalo lauloi talonpoikaisella tyylillä (”kouluttamattomalla äänellä”). Se ja Haapasalon vaatimaton olemus herättivät säätyläistunteen surullisesta, köyhästä ja nöyrästä, Haapasalon pysyvistä attribuuteista.<sup>4</sup>

Kantele selviytyi soittimena 1800-luvun suuresta murroksesta: se suureni, kieliluku lisääntyi ja mahdollisti uudemman musiikin soittamisen. Haapasalo oli yksi sopeutumisen edistäjistä. Hän säesti esiintymisiään talonpoikaisella kanteleella, ja hänen aikanaan ja pääasiassa hänen toimestaan rakennettiin kanteleen historian suurimmat soittimet.

*Elias Lönnrot ja musiikki* tuo esille viime vuosisadalla unohduksiin joutuneen puolen Lönnrotin elämäntyöstä. Lönnrot oli laulaja, huilun- ja kanteleensoittaja, kansansävelmien tallentaja ja julkaisija sekä musiikin teorian pohdiskelija. Viisikielisestä kanteleesta Kalevala ja Kanteletar tekivät ylittämättömän kansallisen symbolin. Mutta Lönnrotin kanteleinnovaatiot eivät jääneet tähän. Viime vuosisadalla unohtui Lönnrotin tärkein musiikkikeksintö: kromaattinen kantele ja sille kehitetty numeronuottikirjoitus sekä julkaisukuntoon saatettu kantelesävelmistö. Lönnrot kehitteli monia kantelemalleja ja suositteli kanteletta koulusoittimeksi. Kantelehankeissaan Lönnrot oli enemmän edellä aikaansa kuin ehkä missään muussa asiassa.

*Jo lähti pois pakenemaan* kuvaa suomenkielisen laulun tulevaisuudesta käytyä runomittataistelua sekä ennen kaikkea Lönnrotin osuutta tässä taistelussa. Suomen kielestä löytyi aikanaan laulamalla runolaulun murrelmasäe, jonka synnyn mahdollisti se, että suomessa paino on aina sanan ensimmäisellä tavulla. Murrelmasäkeestä tuli Lönnrotille Kalevalan runojen keruu- ja julkaisutyön yhteydessä niin tärkeä, että hän yritti runosuomennoksissaan ja ennen kaikkea virsikirjan uudistustyössä kaikin voimin vakiinnuttaa sen uuden runouden olennaiseksi piirteeksi. Tämän taistelun Lönnrot — harvinaista kyllä — hävisi, mutta hävinneen osapuolen työn analysointi on tärkeää suomenkielisen laulun nykypäivää tutkittaessa.

*Runo, mitta, musiikki* selvittää 1800-luvun laulun valtalajin, suomenkielisen historiallisen säkeistökansanlaulun metristä olemusta. Siirtyminen säelaulusta säkeistölauluun oli laulun historian suurin murros. Miten näiden säkeistöjen rakenteita tulisi analysoida? Minkälaisiksi ne tulisi ymmärtää? Monien kokeilujen jälkeen syntyneen analyysin lähtökohtana on laulettu laulu, ei laulun skandeerattu runo. Analyysi ottaa huomioon säkeen pituuden, lopun ja alun. Näiden tunnusmerkkien avulla kuvataan analyysin tuloksena löytyneet säkeistörakenteet. Aineistona on yli viisituhatta laulun arkistomuistiinpanoa. Mukana on sekä hengellisiä että maallisia lauluja. Satojen säkeistörakenteiden joukosta kohoo vähän toistakymmentä säkeistötyyppiä muita tärkeämmiksi. Keskeinen tutkimusaihe on myös muistinvaraisen ja kirjallisen välisen vuoropuhelun analysointi. Mitä muis-

---

<sup>4</sup> Vrt. Laitinen 1986.



tinvaraisemmat laulut ovat kyseessä, sitä suurempi on toisaalta säkeistötyyppien hajonta, toisaalta tiettyjen tyyppien keskeisyys.

*Oma perinne vieraana kulttuurina* pohtii 1800-luvun historiallisen kansanmusiikin tutkimisen mahdollisuuksia käytössä olevan lähdeaineiston avulla. Keskeiseksi nousee teoria talonpoikaismusiikin autonomisesta estetiikasta. Se korostaa sääty-yhteiskunnan jakautumista kahteen erilliseen kulttuuriin. Ne eivät olleet historiallisesti peräkkäisiä, vaan rinnakkaisia, eivät myöskään toisilleen alisteisia, vaan hyvin itsenäisiä. Ne olivat kuitenkin jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Hyviä esimerkkejä musiikillisen vuorovaikutuksen käytännön toteuttajista olivat Haapasalo ja Lönnrot.

## Musisoiva tutkija, tutkiva muusikko

*Oma perinne* -artikkeli luonnehtii kahden kulttuurin vuorovaikutusta vuoropuheluksi.

Vuorovaikutusta voidaan luonnehtia myös vuoropuheluksi, jota kävi kaksi täysin itsestään, kulttuuristaan ja yhteiskunnallisista mahdollisuuksistaan tietoista keskustelukumppania. Kansanmusiikin tallennus ja tutkimus olivat osa tätä vuoropuhelua. Vuorovaikutuksen luonteesta saa helposti yksipuolisen kuvan jäljelle jääneiden dokumenttien vuoksi. Talonpoikaiskulttuurin puheenvuorot on tutkijan yleensä rekonstruoitava itse.<sup>5</sup>

Tuohon kuvitteelliseen vuoropuheluun tutkijan on päästävä mukaan. Mutta hänen on opittava pitämään myös rahvaan puheenvuoroja.<sup>6</sup>

Haapasalo-artikkeli on oma yritykseni osallistua keskusteluun rahvaan puheenvuorolla.

*Oma perinne* -artikkelissa hahmottuvat mahdollisiksi ja muusikolle sopiviksi tutkimusmenetelmiksi muun muassa osallistuminen kuvitteellisiin vuoropuheluihin, kuvitellut kenttäretket sekä musisoiva tutkija, tutkiva muusikko.

Musisoivan tutkijan keskeinen kysymys on: voiko muusikkoudella tavoittaa kadonneita lähteitä? Voiko vuosisadan alun tutkijoiden elämyksellistä suhdetta vanhakantaiseen estetiikkaan synnyttää musisoimalla? Voiko muusikkona kehittää itseään niin pitkälle, että pystyy samaistumaan menneen ajan muusikon ajatusmaailmaan ja muusikkouteen? Tutkimusasenne on tiukasti aineistolähtöinen: aineiston on annettava puhutella ja määrätä tutkijaa, ei päinvastoin.<sup>7</sup>

Aineistolähtöisyydestä tutkimusraporttiin tulee kuin itsestään voimakkaita valoja ja varjoja. Sitä ei pidä käsittää pelkästään laadulliseksi lähestymistavaksi: väitöskirjani neljäs artikkeli on kvantitatiivinen. Mutta arkistomuistiinpanojen

---

<sup>5</sup> Laitinen 1991b, 77.

<sup>6</sup> Laitinen 1991b, 79.

<sup>7</sup> Laitinen 1991b, 81–82.

tulkinnan ja määrällisten laskelmien perusta on laulajan laulamassa laulussa, itse asiassa omassa laulukokemuksessani. Päämääräni on ”kulttuurin moniäänisyyden, monimerkityksisyyden ja moniselitteisyyden säilyttämisen tavoittelu”.<sup>8</sup> Aineistolle yhä uudestaan esitetty kysymys muistuttaa keskusteluntutkimuksen aineistoistunnoissa kaiken aikaa toistuvaa kysymystä: *miksi tämä nyt?*<sup>9</sup>

1800-luvun aineiston äärellä tällainen kyseleminen on välttämätöntä. Vuosisadan lopulla alkaneen murroksen seurauksena monet asiat alettiin nähdä sekä tutkimuksessa että kansanvalistuksellisessa kirjallisuudessa tietystä yksipuolisesta valossa. Rekilaulun reseptio on tästä hyvä esimerkki. Itäinen runolaulu synnytti Kalevalan ja Kalevala ennennäkemättömän keruutyön ja sen tuloksena ”maailman suurimman laulukirjan” Suomen Kansan Vanhat Runot. Läntinen rekilaulu jäi tunnistamatta, tutkimatta ja julkaisematta, vaikka se oli jo levinnyt itäisille runolaulun maillekin. Laulamalla oppii kummankin sisäisen merkityksen: kaksi muistinvaraisen laulun valtalajia, keinovaroiltaan erilaisia, mutta laulajalle yhtä ilmaisuvoimaisia. Metriikan ja melodiikan tutkimukselle kummatkin ovat tyhjentymättömiä.

Lauri Honko kehitteli tallentaessaan, tutkiessaan ja julkaistessaan intialaista, tulunkielistä Siri-eposta omaa muunnelmaansa dialogisesta kenttämetodista. Siinä kenttätötilanteen perusongelma on vuoropuhelun aikaansaaminen. Se tekee eeposlaulajasta kansatutkijan.<sup>10</sup> Tutkivasta muusikosta, musisoivasta tutkijasta taas tulee kuvitteellisilla ja todellisilla kenttäretkillään kansalaulaja. Tutkijan kahden roolin risteyspisteessä käydään jatkuvaa kriittistä vuoropuhelua tutkimusaiheesta ja tutkimusmenetelmistä.

## Tallenne on esitys

Intian kokemusten seurauksena Honko näki Elias Lönnrotinkin uudessa valossa: pitkän eepoksen laulajana, jolla on mielessään suuri kertomus ja joka esittää sen pyydettäessä yhä uudestaan.<sup>11</sup> Mielenkiintoinen on Hongon uusi näkemys Lönnrotin muistiinpanotekniikasta. Mitä paremmin Lönnrot alkoi hallita runokieltä, sitä enemmän hän saattoi jättää aukkoja muistiinpanoihinsa merkiten useista sanoista muistiin vain alkukirjaimen. Säkeiden täydentäminen oli samalla runokieleen normalisointia. Säkeistä ei tullut pikkupiirteiltään sellaisia, joina ne oli laulettu, vaan sellaisia, joina niiden tulisi esiintyä tulevaisuudessa, uusissa esityksissä. ”Tässä tavallaan myös ’kirjoituksesta’ tuli ’esitys’.”<sup>12</sup>

Oma perinne -artikkelissani katson asiaa esittäjän näkökulmasta ja tuon korostetusti esille, ettei tallenne ole esitys, ts. että se pystyy vain hyvin vajavaisesti tallentamaan esityksen. Tarvitaan monipuolista lähdekritiikkiä, jotta kirjallisesta

---

<sup>8</sup> Laitinen 1994a.

<sup>9</sup> Lehtinen 2003, 92; väitöksenalkajaisesityelmä Tampereen yliopistossa 15.11.2002.

<sup>10</sup> Honko 1992; 1997; 1998, 499–518.

<sup>11</sup> Honko 1999, VII. Honko & Nyman 2001, 40–54. Vrt. Laitinen 1991a, 76; 2002a, 323–324.

<sup>12</sup> Honko 1999, XIII.

arkistomuistiinpanosta päästään itse esityksen jäljille. Tässä nykyaikaiset ääni- ja kuvataallenteet auttavat, mutta lähdekritiikkiä niidenkin käyttö vaatii.<sup>13</sup>

Honko katsoo asiaa 1800-luvun tallentajan näkökulmasta. Lopputulos on toinen, mutta monessa mielessä selitysvoimainen. Arkistossa olevat 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun yksinkertaiset ja yksisäkeistöiset laulunuoottokset saavat uuden merkityksen. Ne alkavat laulaa tulevaisuutta menneisyyden sijaan. Muistiinmerkitsijän ensisijainen tavoite ei ollut tallentaa laulua tieteellistä tutkimusta varten arkistoon. Jo muistiinpanohetkellä hän kuuli muistiinpantavan laulun mielessään uudenlaisena esityksenä uudessa ympäristössä. Muistiinmerkinnän laadun ja tason määritteli mielessä soiva esitys. Parhaiksi arvioitua laulua ilmestyivätkin sovituskoelmissa ja niitä esitettiin. Monia keruun alkuaikojen lauluja ei edes ole arkistossa, vaan ne ovat säilyneet ainoastaan julkaistuissa koelmissa.<sup>14</sup> Meikin osaamme vielä useita näistä lauluista. Olemme oppineet ne kuulonvaraisesti esityksinä.

Vasta musiikkitieteelliset kerääjät Ilmari Krohnista ja Mikael Nybergistä alkaen alkoivat kiinnittää huomiota myös laulumuistiinpanon, ennen kaikkea nuotin tieteellisyteen. Siitä huolimatta heidänkin mielessään paperille piirtyneet nuotit soivat jo uusina esityksinä ja he julkaisivat jatkuvasti niin maallisia kuin hengellisiäkin sovituskoelmissa. Eikä viime vuosisadan alkupuolelta ole osoitettavissa montakaan säveltäjää, joka ei olisi osallistunut laulujen ja joskus soittojenkin tallentamiseen ja omien tallennustensa sovittamiseen. Itsekin koin vielä saman tunteen ensimmäisellä varsinaisella kenttäretkelläni Kittilään 1964. Tallensin Kaisa Seipiharjun, Josefiina Toivolan ja monen muun lauluja tieteellisesti tutkittavaksi. Mutta samalla kertaa jokainen laulu oli jo mielessäni arvioitavana: voisiko tästä saada säestyksellisen yksinlaulun, pianosarjan, kamarisinfonian?<sup>15</sup> Kansanmusiikin ammattilaisten keskuudessa tuo tunne elää uudessa muodossa. He tekevät löytöretkiä tallennusmatkoillaan tai arkistoissa. Arkistonuotit ja arkistoonnitteet ovat yhä uudenlaisten, esittäjiensä näköisten tulkintojen lähtökohtia.

Jotkut ajattelevat tallennetta rajana, joka erottaa. Sen toisella puolella on ”aito ja alkuperäinen”, toisella jotain muuta, aidosta ainakin jollain ratkaisevalla tavalla erottuvaa. Musisoivalle tutkijalle tallenne on kuitenkin silta, joka yhdistää.

## Kivikauteen on pitkä matka

Minkälaisista musiikinhistoriaa väitöskirjani artikkelit kirjoittavat?

Enemmän kuin musiikintutkija tai etnomusikologi koen olevani kulttuurin ja kulttuurihistorian tutkija.<sup>16</sup> Lisäksi artikkeleilleni on ominaista menetelmällinen

---

<sup>13</sup> Laitinen 1991b, 73–75.

<sup>14</sup> Väisänen 1917, 3–39.

<sup>15</sup> Laitinen 1976.

<sup>16</sup> Laitinen 1994a.

moninaisuus. Määrällisen ja laadullisen lähestymistavan lisäksi artikkelini edustavat ainakin kahta erilaista näkemystä musiikin historian kirjoittamisesta.

Ensimmäinen, toinen ja kolmas artikkeli ovat perinteistä dokumenttipohjaista historiankirjoitusta. Niiden aika on lineaarinen, ja ajan kulun määräävät olemassaolevat, ajoitetut dokumentit. Haapasalon elämäkertaa olen lisäksi pohtinut muistitiedon valossa. Dokumenttien tulkinnassa musiikki ei ole sellainen tarkat ääriviivat omaava objekti, jonka voi vangita nuottipaperille. Musiikki synnyttää merkityksiä ja merkitykset synnyttävät musiikkia.<sup>17</sup>

Neljäs ja viides artikkeli edustavat kansanmusiikintutkimukselle ominaista historiakäsitystä. Kun muistinvarainen musiikkikulttuuri säilyttää ainakin joitakin rakenteita ja tyylipiirteitä pitkään, kansanmusiikintutkija voi olla tilanteessa, että ymmärtääkseen 1800-luvun arkistomuistiinpanoa hänen on toisaalta tarkkaan lähdekriittisesti arvioitava muistiinpanon luonne, toisaalta analysoitava viime vuosisadan lopulla tehtyjä äänitteitä. Arkistoon on joskus pakko mennä ikään kuin väärin päin: uusimmasta vanhimpaan, äänitteistä käsikirjoituksiin. Koska artikkelissani *Runo, mitta, musiikki* esitetyn analyysin aineistona ovat vanhat käsikirjoitetut muistiinpanot, analyysia on mahdollista tarkentaa äänitteitä analysoimalla.<sup>18</sup>

Melkein kaikki varsinainen kansanmusiikkia koskeva aineisto on peräisin parilta viimeksi kuluneelta vuosisadalta. Kansanmusiikintutkimus on kansanrunoututkimuksen ja kielitieteen tavoin kuitenkin valmis pitkän oppihistorian ja moninaisten, lähdekriittisten menetelmien ja mielikuvituksen avulla päättämään ja kirjoittamaan niistä historiaa satoja, jopa tuhansia vuosia taaksepäin. Edetään siis takaperoisesti, 1900-luvulta kivikauteen. Ja sitten kirjoitetaan historia toisin päin, kivikaudesta nykyaikaan.<sup>19</sup>

Tällaisessa historiankirjoituksessa on tietysti aina riskinsä. Se on alttiimpaa arvostelulle kuin perinteinen dokumenttipohjainen historiankirjoitus, sillä sen dokumentit ovat aina enemmän tai vähemmän kuviteltuja. Joku voi aina epäillä päättelyä ja väittää kuviteltuja dokumentteja vääriksi tai väärennöksiksi.

Matti Kuusi johti runolaulumuistiinpanoista monituhatuotisen, tyylikausittain etenevän historian,<sup>20</sup> Väinö Kaukonen kielsi kokonaan kuvittelemasta runolaululle dokumentteja pitempää ikää.<sup>21</sup> Vielä kauempana historiassa käydään tällä hetkellä kiistaa Kalevi Wiikin eurooppalaisten kielten historiaa koskevista teorioista.<sup>22</sup>

Loppujen lopuksi kansanmusiikin historia on kirjoitettava näiden kahden erilaisen historiankirjoituskäsityksen vuoropuheluna. Tähän väitöskirjani artikkelien kokonaisuus pyrkii. Historiaan on tehtävä pitkittäisiä ja poikittäisiä leikkauk-

---

<sup>17</sup> Sarjala (2002, 176–185) luonnehtii tähän tapaan musiikin kulttuurihistoriallista tutkimusta.

<sup>18</sup> Laitinen 1991b, 71–77; 2003.

<sup>19</sup> Laitinen 2000, Leisiö 1983, 508–535 ja 2000; Rainio 1999.

<sup>20</sup> Kuusi 1957, 1963 ja 1985.

<sup>21</sup> Kuusen (1957) artikkelin nimenä oli ”Kalevalaisen muinaisepiikan viisi tyylikautta”. Kaukonen (1987, 122) taas totesi: ”Toistaiseksi ei tunneta ainoatakaan suomalaista muisnaisrunoa”. Ks. myös Laaksonen 2002.

<sup>22</sup> Kulonen 2002; Wiik 2002; Laakso 2003.

sia. Niiden roolia on osattava painottaa järkevällä tavalla. Liikaa painoa ei tule antaa dokumenttipohjaisesta historiankirjoituksesta tulevalle kiinnostukselle ilmiön ensiesiintymään, sillä silloin sen varsinainen elämä jää kuvaamatta. Samalla jää kuvaamatta kaikkien laulun- ja soitonlajien eläminen rinnakkain ja sisäkäin, ajallisesti ja alueellisesti, jopa yksittäisen muusikon mielessä.

Hyvä esimerkki on runolaulun ja rekilaulun kaksinainen oppihistoriallinen asema. Runolaululle kuvitellaan historia, rekilaululle sitä etsitään dokumenteista. Pitkälle ei päästä ellei osia välillä vaihdeta. Dokumenttien luonteesta<sup>23</sup> johtuu, että rekilaulunkin historia on myöhempien tallennusten avulla rohkeasti kuviteltava, vaikka kurkotetaan vain parin kolmen vuosisadan päähän.<sup>24</sup>

## Säelaulusta säkeistölauluun

Mehiläisen helmikuun 1839 numeroon Elias Lönnrot kirjoitti *Laulusta*. Artikkelialkaa myöhemmin Kantelettaren (1840) esipuheen alusta tutuksi tulleella ajatuksella:

Laulu on ihmisellä ikäskun toinen kieli, jolla alkaa sydämensä liikutuksia ilmoitella, koska tawallinen kieli ei löydä sanoja tarpeeksensa.<sup>25</sup>

Se onko hyödyllistä puhua laulusta tai musiikista ”kielenä”, on epävarmaa. Myös esimerkiksi metafora ”musiikillisesta äidinkielestä” tuntuu johtavan harhaan. Musiikin autonomisten rakenteiden ja merkitysten (”kieliopin”, ”syntaksin”, ”semantiikan”) löytyminen ja ymmärtäminen voi hankaloitua, jos analyysin esikuvat tulevat kielitieteestä.<sup>26</sup> Toisaalta lähellä laulututkijan näkökulmaa on se, että kielestä puhutaan musiikkina.<sup>27</sup>

Unohtan kuitenkin hetkeksi tämän ristiriidan. Ajattelen laulua kielenä, jolla käydään musiikillisia dialogeja 1800-luvun Suomessa.

Lönnrot jatkaa:

Sitä kansaa kyllä ei löydy taiwaan kannen alla, joka laulua ei tuntisi ja rakastaisi. Se ei pelkää lumia eikä pakkasia Lapin pohjasilla tuntureilla, ei kuumuutta ja hellettä Afrikan eteläisessä, ihonki mustaksi polttawassa päiwässä. Amerikan willien seassa on sillä asuntonsa yhtähywin, kun Euroopan enimmästiki siwistyneissä seuroissa, wiiwyntänsä herrojen howissa, kun talonpoikien tuwissa, elonsa kuningasten korkioissa saleissa, kun orjien mataloissa majoissa, käyntinsä onnellisten huwemmilla tiloilla, kun wanginki luona kahleissansa.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Laitinen 1991b, 71–72.

<sup>24</sup> Laitinen 2000.

<sup>25</sup> Lönnrot VT 2, 405.

<sup>26</sup> Laitinen 1994a.

<sup>27</sup> Merleau-Pontyn kielikäsitelmästä ks. Heinämaa 1996, 104–106.

<sup>28</sup> Lönnrot VT 2, 405. ”Amerikan willien seassa” on voimattomana muistona tämän yhteenedon kirjoitusajankohdan katastrofista, Bagdadin pommituksista. Lönnrot jatkaa (VT 2, 406) toteamalla, että laulun rakastamisen määrässä ja laadussa on kuitenkin niin yksityisten ihmisten kuin ko-

Lönnrotin laulunäkemyks oli laaja ja vapaa, kuin nykyetnomusikologian oppikirjasta.<sup>29</sup> Johdannon jälkeen Lönnrot julkaisee artikkelissaan sataneljäkymmentä keräämäänsä rekilaulusäkeistöä ja Mehiläisen maaliskuu- ja kesäkuun numeroissa parisataa säkeistöä lisää.<sup>30</sup> Kokoelmien välissä on pitkiä rahvaanrunoilijoiden kalevalamittaisia lauluja. Kaksi suomenkielisen laulun aikakautta keskusteltiin siis Mehiläisessä julkisesti keskenään ennennäkemättömällä tavalla. Suomenkielisisä kylissä samaa keskustelua oli käyty jo toistasataa vuotta. Lönnrot yritti nostaa rekilaulunkin näkyville, mutta ei onnistunut yhtä hyvin runolaulun kanssa.

Edellä olevasta sitaatista näkee, että suomen kirjakieli on tekeillä. Teksti on paljon kauempana nykykielestä kuin esimerkiksi Lönnrotin ruotsinkieliset tekstit ruotsin nykykirjakiielestä. Sujuvalla ja selkeällä puhutulla suomella ja suomenkielisellä laululla oli kuitenkin jo tuhansien vuosien historia takanaan. Kanteletaren esipuheessa Lönnrotkin toteaa soiton ja laulun syntyajan ”ei paljon myöhemmän koko ihmisuun syntyäikoja olewan. Sillä jo ensimmäisillä ihmisillä oli samoja syitä, kun meilläki, soittoon ja lauluun. Ensimmäinen laulu kuitenkin mahtoi paremmin olla jotai äänellistä hyminätä, kun sanallista laulantoa.”<sup>31</sup>

Runolaulun iäksi on monin keinoin arvioitu pari–kolmetuhatta vuotta, joten se yltää ehkä pronssikaudelle saakka. Mitä oli sitä ennen? Kivikaudellakin jo laulettiin, ihminen ei ollut enää nuori eivätkä laulut olleet enää ”jotai äänellistä hyminätä”. Kielessä oleva metrinen tietoisuus oli syntynyt jo ennen Suomen kivikautta. Se oli syntynyt lauluna ja laulussa. Laulun erityisyyttä on siis vaikea yliarvioida. Sen erityisyys on kokonaisuudessa, musiikin ja runon kietoutumisessa toisiinsa.<sup>32</sup> Siksi laulu on edelleen kulttuurissamme — kuten kai kaikissa kulttuureissa — runoutta ja musiikkia paljon tärkeämpi kulttuurinen itseilmaisun muoto. Hittilistoille ei pelkällä soitolla kivuta. Runokirjojen ja levylaulujen suosio on yhteismitaton.

Tai jos historiaa kirjoitetaan kivikaudesta päin: vasta vuosituhsia myöhemmin laulu eriytyi runoksi ja musiikiksi. Kun tutkimuksessakin tuli tavaksi erottaa sana ja sävel toisistaan, menetettiin jotain olennaista.

Säelaulu on sekin kivikaudelta, jollei ole vanhempaa perua. Säelaululla ei kivikautteen ole pitkä matka. Lönnrotin tallentamat runolaulut elivät vielä säelaulun aikaa.

Säilyikö Kalevala Lönnrotille lauluna vai muuttuiko se pelkäksi kirjoitetuksi ja painetuksi runoksi?

---

konaisten kansakuntien välillä eroja, niinkuin muissakin asioissa: ”Yksi rakastaa sotaa ja liikkuvaisuutta, toinen rauhaa ja kotoista elämätä, yksi sortaa, toinen sorretaan, yksi on onnellisempi mielestään ja ilonen, toinen onnettomampi ja huolellinen.”

<sup>29</sup> Karkama (2001, 202–208) löytää Lönnrotin laulunäkemyksen takaa Herderin, Hegelin ja Snellmanin.

<sup>30</sup> Tämän rekilaulukokoelman julkaisi omana kirjaseana Kansanlauluja, julkaissut Elias Lönnrot vuonna 1909 Juho Ahava eli Lauri Soini, joka oli itsekin tunnettu kansanlaulujen kerääjä ja rekimitan ensimmäisiä analyysoijia. Karisto Oy julkaisi kokoelmasta uusintapainoksen 1986 nimellä Elias Lönnrot: Kansanlauluja.

<sup>31</sup> Kaukonen 1984, XXVIII.

<sup>32</sup> Laitinen 2002b, 98–99; 2003, 3–6.

Kalevala 1835:n esittämistä on aivan liian vähän problematisoitu. On pidetty itsestään selvänä, todistuksia kaipaamattomana tosiasiana, että kun se kerran oli painettu runokirja, sitä deklamoitiin, luettiin ääneen. Vaikka Honkokin näkee tutkimukselle hedelmällisenä lähtökohtana pohtia Lönnrotia pitkän eepoksen laulajana, hänen toinen lähtökohtansa on, ”ettei *Kalevaloja* tuotettu laulettaviksi vaan luettaviksi”.<sup>33</sup> Kantelettaren nuottiliitteen (1840) merkitystä on kuitenkin vaikea selittää tieteelliseksi tai etnografiseksi. Sen päämäärä oli käytännöllinen: esitellä runojen esitystapoja käyttöä varten.

Turun Akatemian käyneille laulua ei tarvinnut opettaa, sillä runolaulu oli elänyt yliopiston piirissä. Laulu jatkui vielä Akatemian muutettua Helsinkiin. Ehkä Kalevalan ilmestyminen (1835) oli muissa lukijoissa aiheuttanut epäselvyyttä esittämisestä ja niin Lönnrot julkaisi nuottiliitteensä heitä varten Kantelettaren yhteydessä (1840). Vielä 1840-luvulla Kalevala ja Kanteletar olivat ylioppilasnuorisolle laulukirjoja. Siitä on havainnollinen esimerkki A. W. Ingmanin tapaus. Ingman tunsikin hyvin kummatkin tutkimukseni päähenkilöt. Jo opiskeluaikanaan hän toimi Lönnrotin sananlaskukokoelman korjauslukijana. Vuodesta 1855 hän oli kappalaisena Vetelissä ja pappilan torpparina asuneen Haapasalon hyvä ystävä. Häneltä Haapasalo luultavasti sai ohjelmistoonsa Kantelettaren uudemmat kansanlaulut.<sup>34</sup>

Ingman osasi kertomansa mukaan jo opiskeluaikanaan Kalevalan, Kantelettaren ja Mehiläisen kannesta kanteen. Kesällä 1844 hän oli maisterivihkiäisten jälkeen Savossa oppimassa rahvaan kieltä. Näin hän itse kuvailee tapausta:<sup>35</sup>

Kerran satuin käskettää’ peijaisiin muutan talompojan tykö, joka myös oli kuh- tunut paljon rahvastoja kokoon, jo kahdoin sopivan tilan olla’ ruvetakseni haas- tamaan tuosta suloisesta runo-ajasta, jona Väinämöinen kantelettansa soitti. Tästä puheestani itekki intoutunut otin viimein *Kalevalan*, jonka olin tuonut myötä- ni rahvaan huvitukseksi, ja aloin veisailla’ runoja. Vähän aikaa näin loiloteltuani, jopa muuan vanha paljaspää ukko raja puhkesi minua vastustamaan ja sanoi: ”Voi herra kulta, pakana han työ outtenki! Näitä runoja muinoin entiset pakanal- liset esi-isämme veisasivat, voan meille kristityille ne’ ei enää ensinkänä sovi! Savon pirtissä jo kaikkuu toinen veisu.” Ja samassa tämä vanhus alkoi selkiällä ja syvällä nuotilla erään virren Suomalaisesta Virsikirjastamme. Tähämpä koko läsnä oleva väestöki yhdistyi, ja vähän aikaa veisattua näytti minulle niinkuin olisi joku itelleni vielä outo jumalallinen rauha loistanut näitten yksinkertaisten talompoikain tyvenistä kasvoista.<sup>36</sup>

Yleinen säätyläismielipide oli paljaspää ukon kanssa samaa mieltä vaikka eri syistä. Runolaulu oli musiikillisesti liian kaukana säätyläistön musiikillisesta maailmasta. Siitä oli hyvänä osoituksena se pidättyväisyys, jolla suhtauduttiin kolmen rahvaanrunoilijan Helsingin matkaan 1845.<sup>37</sup> Kantelettaren tärkein anti

---

<sup>33</sup> Honko 1999, IX.

<sup>34</sup> Laitinen 1990, 29.

<sup>35</sup> Kuuliala 1934, 16.

<sup>36</sup> Ingmanin mainitsemää Suomalaista Virsikirjaa kutsutaan nykyään Vanhaksi Virsikirjaksi. Se on tutkimuskohteena artikkelissani *Runo, mitta, musiikki*.

<sup>37</sup> Laitinen 1990, 54.

olikin tuohon aikaan esipuheen ja nuottiliitteen uudemmat kansanlaulut. Vaikka runolaulu ei kokonaan hävinnytkään suuriruhtinaskunnan julkisuudesta, Kalevalan toinen painos oli ensimmäistä huomattavasti enemmän vain runokirja.

Kun Haapasalo tulee Helsinkiin, dokumentoituu lopullinen siirtymä säätyläisten kansanlaulusuhteesta säelaulusta säkeistölauluun. Topelius aloittaa ensimmäisen artikkelinsa Haapasalosta:

Folkwisan i Helsingfors

Ofta läser man i tidningar och böcker om den finska folksången, och likväl hör man den så ytterst sällan i städerna. Nyss war den här, för att revidera banken: Puhakka war här; *Puhakka diktat förträffligt, men melodin är icke hans sak. Knappt war han borta, innan den fullständiga folkwisan i hela sin skönhet och egendomlighet wågade sig, klädd uti armodets drägt, till de stolta, för henne så främmande palatserna af Finlands hufwudstad.*<sup>38</sup>

Antti Puhakka oli runolaulaja, Haapasalo uudempine säkeistölauluineen ”täydellinen kansanlaulu”. Kauneudelle oli omat reunaehtonsa: sen piti olla köyhyyden puvussa ja sille piti pääkaupungin ylpeiden salien olla vieraita.

Runolaulusta ei ollut herrasväen ja rahvaan dialogin välineeksi. Haapasalon laulu oli se symbolinen toinen kieli, joka antoi herrasväelle mahdollisuuden käydä tunteellista vuoropuhelua, jota ei olisi voinut käydä millään muulla kielellä. Laulu oli helpoin keino rakentaa kulttuurista siltaa herrasväen ja rahvaan välissä avautuvan rotkon yli.<sup>39</sup>

## Herrasväki ja rahvas

Kaikissa väitöskirjani artikkeleissa käsitellään herrasväen ja rahvaan musiikillista vuoropuhelua 1800-luvun Suomessa. Keskustelijat eivät olleet tasavertaisia määrältään eivätkä arvoltaan. Herrasväki oli ”väestörungon hituohut pintakerrostuma”<sup>40</sup>, mutta sillä oli kaikki valta. Rahvas oli muuttumassa maalaisköyhälistöksi.<sup>41</sup> Suuriruhtinaskunnan teillä vaelsivat kerjäläislaumat. Kansa ei ollut kansakunta eikä perinne ollut yhteistä perintöä. Kansanmusiikin ja kansantanssin tutkijalle on ratkaisematon ongelma, miksei 1800-luvun yhteiskunnallinen tila, eivät edes 1860-luvun katastrofaaliset nälkävuodet, näy eikä kuulu arkistomusiikkiinpanoissa tai matkakertomuksissa.

Elokuussa 1887 Lilli Lilius kulki veljensä Akselin kanssa Savossa, yhteiskunnallisesti synkeimmällä alueella. Lilli Lilius kirjoitti muistiin Kreeta Haapasalon saneleman omaelämäkerran, Aksel Lilius laati yksityiskohtaisen kuvauk-

<sup>38</sup> Helsingfors Tidningar 29.1.1853, kursivointi HL. Koko artikkeli: Laitinen 1990, 62.

<sup>39</sup> Huhtalan (2003, 70) tuore näkemys Haapasalosta ”sivistyneistön kansallisleluna” perustuu toisenluontoiseen analyysiin.

<sup>40</sup> Wirilander 1974, 25.

<sup>41</sup> Haatanen 1968.



sen Enon pitäjässä asuvan 31-vuotiaan työmiehen Eero I:n ja hänen viisihenksen perheensä elinolosuhteista. Eero I. kuului ”satunnaisen työnansion varassa eläjiin”, mutta ”ei hän pidä häpeänä kerjätä”. ”Perhe asuu yhdessä kahden muun perheen kanssa hyyryllä eräässä tuvassa, joka on 5,3 metriä joka seinältä sekä noin 3,5 metriä korkea. Kaikkiaan asuu huoneessa 12 henkeä.” Aksel Lilius luettelee huolellisesti perheen omaisuuden ja esineiden rahallisen arvon. Arvokkain oli viulu.<sup>42</sup>

Millä tunteella Eero I. soitti katrillinsa ja polkkansa? Ainakin se poikkesi herrasväen kalaasien musikanttien soittotunteesta. Wirilander kuvaa osuvasti tunteellisuuden eroa: ”Tervejärkinen rahvas tuskin murehti yhtä murtuneena kuolleita kottaraisia kuin täysromantiikan nujertama sentimentaalinen säätyläisneiti. Rahvasta tämä yletön itkunherkkyys lähinnä vain nauratti.”<sup>43</sup>

Laulut, joita olen analysoinut *Runo, mitta, musiikki* -artikkelissani, elivät vuoden 1918 sodan jälkeisillä vankileireillä uusin sisällöin. Vankileirit pakottivat esiin historiallisen kansanlaulun viimeisen, erilaisen kukoistuskauden: ”Halki ilman kuolon kellot hiljaa kumajaa, Kun tuonen viikate, se julma, niittää saalis-taan. Nyt murhe raskas sydämiä kaivelee Ja polkuja tuonen viitoittavi kyynelin.”

Lauluja tutkiessani ja esittäessäni<sup>44</sup> tein kuvitteellisen kenttäretken monelle vankileirille. Laulujen ja laulajien kohtaaminen oli tärkeä avain 1800-luvun sääty-yhteiskunnan laulujen tunnemaailmaan ohi sen idealisoidun kansakuvan, jonka syntymisessä kansanlaulullakin oli oma osansa ja joka aikanaan oli eräs vuoden 1918 katastrofin aatteellinen edellytys.<sup>45</sup>

Haapasalolla ja Lönnrotilla oli herrasväen ja rahvaan 1800-luvun musiikillisessa vuoropuhelussa merkittävä tulkin rooli. Kumpaakin voi luonnehtia jopa säätyjen väliseksi neuvottelijaksi. Se vaati kummankin kohdalla veronsa.

Lönnrotilla oli mahdollisuus jopa leikitellä osapuolien välissä, vaikka silläkin oli rajansa. Jo ensimmäisellä matkallaan 1828 hän sai karvaasti kokea, että oli jo 26-vuotiaana menettänyt mahdollisuutensa enää kuulua talonpoikiin. Kerimäellä hän tapasi kultasepänsällin, jolle teeskenteli olevansa samanlainen vaeltava kisälli, mutta epäonnistui. Matkapäiväkirjassaan hän tapauksen innoittamana pohtii, kuinka syvälle säätyluokka painaa merkkinsä ihmiseen. ”Vaikka olin puettu talonpojaksi ja sanoin olevani talonpoika, joka muka olin matkalla Karjalaan sukulaisiani tervehtimään, eivät monet talonpojatkaan sitä ole uskoneet, kun kauemman aikaa olen ollut heidän parissaan. Ja kuitenkin pitäisi minun, joka polveudun talonpojista ja suurimman osan ikääni olen elänyt heidän keskuudessaan, onnistua paremmin kuin monen muun käydä talonpojasta.”<sup>46</sup>

Haapasalo saneli muistelmiinsa vanhoilla päivillään:

Kun minä olin nuori, niin ajattelin, oi, kun olis herrasväkeä, kuinka se mahtais olla lystiä. Mutta kun minä näin, kuinka niiden piti olla aina fiininä ja niinkun

<sup>42</sup> Haatanen 1968, 88–92; Laitinen 1976, 44–46 ja 1983.

<sup>43</sup> Wirilander 1974, 63.

<sup>44</sup> Surutyö. OMCD 59. 1994 (konserttitallenne).

<sup>45</sup> Laitinen 1986; 1994b.

<sup>46</sup> Lönnrot VT 5, 31–32.

sotamies herran edessä orjallisesti niissä pitoloissa, niin minä kiitin Jumalaa, että ei hän ollut minua herrasväeksi luonut, että ei ole talonpojissa semmoista.<sup>47</sup>

Sääty-yhteiskunnan oli Jumala luonut, siitä olivat herrasväki ja rahvas yhtä mieltä. Syntyperä määritteli mahdollisen elämän ja kulttuurin. Haapasalo pysyi kyökin puolella piikojen seassa ja pantiin pääkaupungissa asumaan Katajanokan slummeihin; se oli molemmille osapuolille yhtä luonnollista. Lönnrot oli rahvaasta herrasväkeen loikatessaan poikkeus, joka vahvisti säännöt. Se jätti jälkensä: Koskimies löytää Lönnrotin luonteesta jopa piirteen, joka ”ei ollut aivan kaukana ihmishalveksunnasta”.<sup>48</sup>

Jos Jumala oli erottanut ihmiset eri luokkiin, hän myös yhdisti heidät. Virsi oli siitä mielenkiintoinen laulunlaji, että se kaikkina sääty-yhteiskunnan vuosisatoina ylitti luokkarajan. Samoista kirjoista kaikki veisasivat, samoissa kirkoissa istuivat veisaamassa, tosin tarkasti säädellyillä istumasijoilla.

Herätysliikkeiden myötä ja seuratuipien penkeillä yhteinen virsi sai aivan uuden merkityksen. Käräjillä asti papit ja talonpojat joutuivat puolustamaan oikeuttaan yhteisiin, sääty-yhteiskunnan järjestystä uhmaaviin kokouksiinsa.<sup>49</sup> Virrestä tuli yllättäen yhteiskunnallinen taistelulaulu, joka ennakoi sääty-yhteiskunnan lopun alkua.

Virsi on kansanmusiikin kokonaisuudessa niin muusta eroava ilmiö, että kansanmusiikin tutkija ei voi välttää kysymystä: kuuluuko se kansanmusiikin piiriin. Väitöskirjani artikkeleissa olen ottanut sen kannan, että rahvaan laulama on rahvaan laulua. Virsiä olen tutkinut erityisesti kolmannessa ja neljännessä artikkeleissa.

Samalla — kuten muissakin artikkeleissa — on noussut esille kysymys muistinvaraisen ja kirjallisen kulttuurin suhteesta. Tämä rintamalinja ei noudattanut säätyrajaa. Vaikka kansanmusiikki usein määritellään muistinvaraiseksi, ei rahvaan musiikki ollut Suomessakaan ollut pelkästään muistinvaraista enää pitkään aikaan. Eivätkä säätyläisten laulut levinneet pelkästään kirjallisina.<sup>50</sup>

## Kreeta ja Elias

Kirjoitan kokeeksi sekä Haapasalon että Lönnrotin etunimellä, vaikka asiaankuuluvampaa olisi ehkä puhua Kreetasta ja Lönnrotista.<sup>51</sup> Etunimet tuntuvat kuitenkin luontevilta, sillä olen seurustellut kummankin kanssa jo liki kolmekymmentä vuotta. Olen tarkastellut 1800-lukua kahden aikanaan erittäin tunnetun henkilön kautta, naisen ja miehen.

---

<sup>47</sup> Laitinen 1990, 13.

<sup>48</sup> Koskimies 1977; Laitinen 1991a, 78.

<sup>49</sup> Ylikangas 1979.

<sup>50</sup> Laitinen 2002a, 326.

<sup>51</sup> Laitinen 1990, 20–22.

Sen lisäksi, että Kreeta ja Elias liikkuvat herrasväen ja rahvaan välissä vieden kulttuurisia viestejä toiselta toiselle, he liikkuvat myös miehen ja naisen välissä. Kreeta teki mitä miehet olivat tottuneet tekemään: jätti perheensä ja matkusti siirtotyömaalle milloin mihinkin suuntaan, Pietariin ja Tukholmaan saakka.

Siirtotyöläisen osa ei ole koskaan helppo. Jo ensimmäisellä Helsinginmatkallaan 1853 Kreeta oli valmis laulamaan tunnuslaulunsa, josta nopeasti tuli myös hänen tunnetuin laulunsa. Suometar julkaisi sen kokonaisuudessaan, yhdeksän-säkeistöisenä, helmikuun neljäntenä päivänä.

Lopuksi panemme tähän hänen tekemänsä laulun, jota hän kanteletta soittaen tavallisesti ensiksi laulaa, mihin tulee. Se kuuluu näin:

Lapseni minun kotia huonolle hoidolle jäi, Minun täytyi kulkia ympäri maata näin; Elatusta hakien kuin lintu pojilleen, Siksi että joutuivat siiwilleen. Eipä tämä raskahaksi käsilleni käy, Mutta sydämelleni, joka ei ulosnäy. Minä mielelläni ne päivät kulkisin vaikka wuorten rotkoissa, Ennen kuin minä näin käwisin näissä herrain howissa. Mutta minun puutokseni ei siitä wähenis eikä leipäni enänis, Sentähden tyytywäisyydellä käyn owista owille. Minä luulen että olis paljo kewiämpi wetää kiwiä kelkassa, Kun että käydä katuja kantele käsissä. Itku se oli minulla aina wuorowärsynä, Kun minä tämän ylösajattelin tiellä käydesäin, Kun minun leipäni on pantu niin pieniksi ja hajotettu niin lewiälle, Jota minun pitää koota murheella ja pelwolla. Mutta minä luotan luojani päälle, joka woi minua lohduttaa, Ja ilman mitään waarata kotiani johdattaa.

Runo vaikuttaa modernilta proosarunolta: sitä on vaikea hahmottaa metrisesti. Ymmärtämistä ei helpota sekään, että se on painettu virsikirjan tavoin rivit täyteen, säkeitä erottelematta. Voi myös olla, että Kreeta on sanellut runon. Ehkä lukijat osasivat siihen aikaan lukea proosarunonkin lauluna.

Meille runo olisi voinut jäädä arvoitukseksi, ellei Erkki Ala-Könni olisi vuonna 1941 tavannut Halsualla Sofia Simoista (1859–1944), Haapasalon ystävää, joka lauloi laulun seitsensäkeistöisenä. Sanat olivat vielä hämmästyttävän samanlaiset kuin Suomettaressa. Metrisesti vaikeaselkoinen runo sai nyt selkeän laulun hahmon.<sup>52</sup> Erotan kohotavut säkeistä.

minun leipäni pieniin on pantu  
levi- tetty niin lewiälle  
jota minun täytyy koota  
pele- volla ja murheella

lapseni minun kotia  
niin huonolle hoirolle jäi  
kun minun täytyy lähteä  
ym- päri maata näin.

<sup>52</sup> Ala-Könni 1963, 305; 1986, 86. Laulusta on myös toinen, nykyisin useammin esitetty muunnelma, joka on metrisesti Sofia Simoisen laulamaa huomattavasti epävakaampi. Ks. Keskipohjalaisten Laulukirja 1952, 150–151 ja Kaustisen laulukirja 1, 1989, 110.

Laulussa on sama metrinen rakenne kuin Kantelettaren esipuheen ja nuottiliitteen laulussa *Syämestäni rakastan*, joka on keskeisessä osassa artikkelissani *Runo, mitta, musiikki*. Kun Kreetta laulun ”ylösajatteli tiellä käydessä”, hän tuskin vielä tunsi Kantelettaren lauluja. Kreetta ja Elias vain pitivät samanlaisista lauluista. Sama metrinen säkeistö on vanhan Kreetan rakkaimmassa laulussa *Mun kanteleeni kauniimmin*.

Elias puolestaan kirjoitti Suomen historian hienoimmat naisrunot. Hän nimittää toisen runolaulukokoelmansa Kantelettareksi Mateli Kuivalattaren innoittamana, keksii kanteleelle haltiattaren. Teoksen ensimmäiseksi runoksi hän sijoittaa itse runoilemansa *Eräskummasen kanteleen*. Runossa hän selittää miehi- sen Kalevalan kanteleen syntyrunot pötypuheiksi: *Ne varsin valehtelevat*. Kanteleen haltiattaren käsitys kanteleen synnystä on toinen: *Soitto on suruista tehty, Murehista muovaeltu*.

Nuottiliitteen muista poikkeavan, korkealle huutavan kaaren piirtävän hääsävelmän alle Elias merkitsee säkeen *Mitä vuori vo-o-o-o-oi-vottelet*. Säe on osastosta Jauhaessa, runosta Erotus jauhinkivillä, jonka Elias kokosi pienistä palasista, täydensi ja tilkitsi. Kokonaisuus ja sen välittämä tunne on Eliaksen oma. Runo on hänen vaikuttavin naisrunonsa, ainakin laulettuna sille kuuluvalla sävelmällä.

Annettihin aikoinani  
Juoa juossehen hevosen,  
Appoa ajetun ruunan,  
Syöä neien jauhanehen.  
Jauhoin mie ison kiveä,  
Kun lehtiä lennätellen;  
Väännän vierasta kiveä,  
Kun on vuorta vieretellen.  
Mitäpä kilkkaset kivonen,  
Mitä vuori voivottelet,  
Alla ainoan käteni,  
Alla pienen peukaloni –  
Jalompaako jauhajata,  
Killimpätä kiskojata?  
Et sä kilkkase kivonen,  
Etkä vuori voivottele,  
Kun tämä kana katovi,  
Pieni lintu liikahdavi –  
Kun ma kuolen kuulu piika,  
Riutunen tytär ritunen.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Kaukonen 1984, 442.

## Metriinen tietoisuus

Elias Lönnrotin aikana 1800-luvulla ja vielä Ilmari Krohnin aikana 1900-luvun alkupuolella metriikan tuntemus kuului yleissivistykseen. Kaikki osasivat keskustella jambeista, trokeista, anapesteista ja daktyyleista. Ehkä se johtui siitä, että noina aikoina kirjallisen runon metriikka oli vasta tekeillä. Krohnin, Launiksen ja Väisäsen muodostama kansanmusiikintutkimuksen suomalainen koulu-kunta tutki vielä sekä musiikkia että runoa hyvin metriikkakeskeisesti. Sittämmin tämä näkökulma on menettänyt merkitystään ja tutkimuksen oppihistoria on kulkenut toiseen suuntaan.

Metriikan tutkimus käsittelee silti edelleenkin puheen, runon, laulun ja musiikin keskeisiä kysymyksiä. On nimittäin toisenkinlaista metriikan tuntemusta, hiljaista tietoa. Se ei katoa mihinkään, vaikka sitä ei osaisi sanoa julki, sillä äidinkieli kantaa sitä mukanaan. Sitä voisi kutsua metriseksi tietoisuudeksi. Metriinen tietoisuus kertoo yhtä hyvin pienelle lapselle kuin aloittelevalle keskiikäiselle lauluntekijälle tai runoilijalle, minkälainen suomenkielinen runo tai laulu on.

Pentti Leino toteaa käänteentekevän tutkimuksensa *Kieli, runo ja mitta* loppukokemuksena:<sup>54</sup>

Kielen tavoin metriinen systeemi on olemassa kieliyhteisön kollektiivisessa tajunnassa, se on toisin sanoen sosiaalinen ja konventionaalinen järjestelmä, jonka säännöistä puhujat ovat tietoisia samalla tavoin kuin kielen säännöistä yleensäkin, eikä historiallisena aikana ole osoitettavissa sellaista ajankohtaa, jona suomen kielessä ei metristä systeemiä olisi ollut.

Suomalaisen herrasväen kielitilanteesta johtui se, että rahvas oli kaiken aikaa suomen kielessä olevasta metriikasta paljon sitä tietoisempi, peninkulmia edellä lauluntekotalidossa. Kalevalamitassa ja rekimitassa tuo taito oli kukkeimmillaan. Suhteet alkoivat muuttua vasta 1800-luvulla, ei vähiten Elias Lönnrotin vaikutuksesta. Hän olikin vuosikausia rahvaan metriikkaopissa.

Samaan aikaan kun kirjallinen katse vaati runolta säännönmukaisuutta, muistinvarainen laulu rehotti monimuotoisena. Se soi kuin Kreeta Haapasalon kantele, jonka kieliä ei sammutettu. Ne saivat soida vapaasti kaikkia sointuja ja sointuja. Kun 1800-luvun lopulla kanteleella alettiin soittaa nuottimusiikkia, sen kieliä alettiin sammuttaa, jotta soinnut pysyisivät puhtaina. Soittimen humiseva resonanssi vangittiin. Ero on esteettinen ja siksi niin merkittävä.

Haapasalon estetiikan voi vieläkin oppia, samoin runolaulun ja rekilaulun. Laulumitat pitää vain herätellä metrisestä tietoisuudesta. Olen opetustyössä huomannut, että runolaulussa riittää viidensadan säkeen, rekilaulussa kahdeksankymmenen hyvin valitun säkeistön huolellinen opettelu. Mitta herää, säkeiden ja säkeistöjen ulkoa opittu järjestys alkaa mennä sekaisin. Mittageneraattori alkaa tuottaa uusia säkeitä kielen tuhatvuotisista varastoista. Kielestä ja mielestä

---

<sup>54</sup> Leino 1982, 322–323.

aukeaa portti, joka oli ollut tilapäisesti suljettuna. Laulumitat tuovat mukanaan niihin kuuluvan melodiikan: jokaisesta löytyy runolaulaja ja rekilaulaja.

Samanlainen ymmärrys tietämisen ja tekemisen suhteesta on herännyt 1990-luvulla aivan toisessa yhteydessä. Taiteellisten jatkotutkintojen myötä taideyliopistoissa keskustellaan tutkivasta taiteilijasta ja taiteellisesta tutkimuksesta.<sup>55</sup> Kahdentoista vuoden takainen *Oma perinne* -artikkelini, joka puhuu tutkivasta musiikosta ja musisoivasta tutkijasta, asettuu näin uuteen kontekstiin. Jotain entistä rohkeampaa on ehkä syntymässä.

## Kirjallisuus

- Ala-Könni, Erkki 1963. Kreetta Haapasalo. – Kalevalaseuran vuosikirja 43. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 300–310.
- Ala-Könni, Erkki 1986. Suomen kansanmusiikki. Tutkielmia neljältä vuosikymmeneltä. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 20. Kaustinen.
- Haatanen, Pekka 1968. Suomen maalaisköyhälistö tutkimusten ja kaunokirjallisuuden valossa. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Heinämaa, Sara 1996. Ele, tyyli ja sukupuoli. Tampere: Gaudeamus.
- Honko, Lauri 1992. Dialogisesta kenttämestodista. – Sananjalka 34, 123–137.
- Honko, Lauri 1997. Pakenevan tekstin metsästys. – Kaukaa haettua. Kirjoituksia antropologisesta kenttätyöstä. Toim. Anna Maria Viljanen ja Minna Lahti. Vammala: Suomen Antropologinen Seura, 248–267.
- Honko, Lauri 1998. Textualising the Siri Epic. FF Communications No. 264. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Honko, Lauri 1999. Pitkän eepoksen laulaja. – Kalevala 1835. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, VII–XX.
- Honko, Lauri & Nyman, Aarre 2001. Eepoksia ja eepostutkimusta Itämereltä Intiaan. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Huhtala, Liisi 2003. Semmosta se vaan on ollut. – Tieteessä tapahtuu 2003:2, 69–70.
- Karkama, Pertti 2001. Kansakunnan asialla. Elias Lönnrot ja ajan aatteet. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kaukonen, Väinö 1984. Elias Lönnrotin Kanteletar. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kaukonen, Väinö 1987. Kalevala Lönnrotin runoelmana I. Tutkielmia ja kirjoituksia viiden vuosikymmenen ajalta. Snellman-instituutin julkaisuja 6. Kuopio: Kustannuskiila Oy.
- Kaustisen laulukirja 1, 1989. Toim. Liisa Valo ja Jussi Wirkkala. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 29. Kaustinen.

---

<sup>55</sup> Siukonen 2002 ja Kiljunen & Hannula 2001.

- Keskipohjalaisten laulukirja, 1952. Toim. Eino Tulikari, Eero Pollari ja Eino Isohanni. Keski-Pohjanmaa Sarja II. Kannus: Keskipohjalainen ylioppilaskerho, Keski-Pohjanmaan Maakuntaliitto.
- Kiljunen, Satu ja Hannula, Mika (toim.) 2001. Taiteellinen tutkimus. Helsinki: Kuvataiteakatemia.
- Koskimies, Rafael 1977. Runebergin Suomi. Suomi 121:3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kulonen, Ulla-Maija 2002. Kielitiede ja Suomen väestön juuret. – Ennen muinoin. Miten menneisyyttämme tutkitaan. Toim. Riho Grünthal. Tietolipas 180. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 102–116.
- Kurkela, Vesa ja Valkeila Riitta (toim.) 1982. Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no 1. Jyväskylä.
- Kuuliala, Wiljo-Kustaa 1934. Antero Wilhelm Ingman suomalaisen kristillisyyden miehenä. – Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran vuosikirja XXIII. Helsinki, 1–106.
- Kuusi, Matti 1957. Kalevalaisen muinaisepiikan viisi tyylikautta. – Kalevalaseuran vuosikirja 37. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 109–128.
- Kuusi, Matti 1963. Esisuomalainen runous. – Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus. Toim. Matti Kuusi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Otava.
- Kuusi, Matti 1985. Perisuomalaista ja kansainvälistä. Tietolipas 99. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laakso, Johanna 2003. Kuuma keskustelu – ja mitä opimme tästä. – Tieteessä tapahtuu 2003:2, 56–57.
- Laaksonen, Pekka 2002. Väinö Kaukosen Kalevala-opissa kesällä 1980. – Lönnrotin hengessä 2002. Kalevalaseuran vuosikirja 81. Toim Pekka Laaksonen ja Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 435–463.
- Laitinen, Heikki 1976. Häitä ja pelimanneja entisajan Savossa. – Kansanmusiikki 1976: 2–3, 32–65.
- Laitinen, Heikki 1978. Kansansävelmiä Kittilästä. – Kansanmusiikki 1, 13–31.
- Laitinen, Heikki 1982a. Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa. Musiikintutkijoiden yhteinen valtakunnallinen tutkimusprojekti. – Suomen etnomusikologisen seuran Äänenkannattaja 1982, 2, 37–39.
- Laitinen, Heikki 1982b. Talonpoikaismusiikin suuri murros. – Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa. Toim. Vesa Kurkela ja Riitta Valkeila. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no 1. Jyväskylä, 117–129.
- Laitinen, Heikki 1983. Suomalaisen kansanmusiikin vaihteita. Helsinki: Valitut Palat.
- Laitinen, Heikki 1986. Surullista, köyhää ja nöyrää. Musiikillisen kansa-kuvan syntyvaihteita ja seurauksia. – Musiikin suunta 1986:3, 39–46.
- Laitinen, Heikki 1990. Torpparinvaimo Greeta Haapasalon matkat kautta koko Suomen suuriruhtinaskunnan ja aina Pietariin ja Tukholmaan saakka. – Kreeta Haapasalo, ikoni ja ihminen. Toim. Ilkka Kolehmainen ja Vesa Tapio Valo. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 31. Kaustinen, 4–65. Tässä teoksessa s. 27-105.
- Laitinen, Heikki 1991a. Elias Lönnrot ja musiikki. – Kolme on kovaa sanaa. Kalevalaseuran vuosikirja 71. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 76–136. Tässä teoksessa s. 107-161.
- Laitinen, Heikki 1991b. Oma perinne vieraana kulttuurina. 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. – Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas. Toim. Pirkko Moisala. Sibeliuksen Akatemian julkaisuja 4. Helsinki: VAPK-Kustannus, 59–85. Tässä teoksessa s. 313-339.
- Laitinen, Heikki 1994a. Kolme puheenvuoroa ja jälkilause. – Musiikin suunta 4, 7–20.

- Laitinen, Heikki 1994b. Surutyö. CD:n oheisteksti: Surutyö, OMCD 59. Helsinki: Olarin Musiikki.
- Laitinen, Heikki 2000. Suomen Kansanmusiikin Historia 2002. – Friiti 1, 16–19.
- Laitinen, Heikki 2002a. Jo lähti pois pakenemaan. Elias Lönnrot ja koronpolun kohtalo. – Lönnrotin hengessä 2002. Kalevalaseuran vuosikirja 81. Toim Pekka Laaksonen ja Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 317–357. Tässä s. 163–203.
- Laitinen, Heikki 2002b. ”Vaen vahva virta vapaa”. Aleksis Kivi Wanhan Wirsikirjan veisaajana. – Äidinkielen merkitykset. Toim Ilona Herlin, Jyrki Kalliokoski, Lari Kotilainen, Tiina Onikki-Rantajääskö. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 98–113.
- Laitinen, Heikki 2003. Runo, mitta, musiikki. Kansanlaulun säkeistömetriikka. Julkaisematon käsikirjoitus. Tässä teoksessa s. 205–311.
- Lehtinen, Esa 2003. Uskonnollisen vuorovaikutuksen uskonnollisuus. – Virittäjä 1, 88–92.
- Leino, Pentti 1982. Kieli, runo ja mitta, Suomen kielen metriikka. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leisiö, Timo 1983. Suomen ja Karjalan vanhakantaiset torvi- ja pillisoittimet. I. Nimistö, rakenteet ja historia. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 12. Kaustinen.
- Leisiö, Timo 2000. Om tonalitetsens ursprung och ”finskheten” i Sibelius musik. – Hundra vägar har min tanke. Festskrift till Fabian Dahlström. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 33–60.
- Lönnrot, Elias 1986. Kansanlauluja. Julkaissut Elias Lönnrot. Uudestaan toimittanut Juho Ahava. 2. painos. Hämeenlinna: Karisto Oy.
- Lönnrot VT 1–5 = Elias Lönnrot. Valitut teokset 1–5. Toim. Raija Majamaa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1990–1993.
- Murtorinne, Eino 1993. Uutta Suomea rakentamaan. Kansalaissodan vaikutus teologiaan. – Vaikea totuus, Vuosi 1918 ja kansallinen tiede. Toim. Heikki Ylikangas. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rainio, Riitta 1999. Musiikkiarkeologinen katsaus Suomen esihistoriallisen ajan löytöaineistoon. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Taiteiden tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto.
- Sarjala, Jukka 2002. Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Siukonen, Jyrki 2002. Tutkiva taitelija. Kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Vaikea totuus. Vuosi 1918 ja kansallinen tiede. Toim. Heikki Ylikangas. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 1993.
- Wiik, Kalevi 2002. Suomalaisten ja muiden pohjoiseurooppalaisten alkuperä. – Ennen muinoin. Miten menneisyyttämme tutkitaan. Toim. Riho Grünthal. Tietolipas 180. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 117–137.
- Wirilander, Kaarlo 1974. Herrasväkeä. Suomen säätyläistö 1721–1870. Historiallisia tutkimuksia 93. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Väisänen, A. O. 1917. Suomen kansan sävelmäin keräys. Vaiheet ja tulokset. – Suomi, Kirjoituksia isänmaallisista aineista. Neljäs jakso. 16 osa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ylikangas, Heikki 1979. Körttiläiset tuomiolla. Helsinki: Otava.







# TORPPARINVAIMO GREETA HAAPASALON MATKAT KAUTTA KOKO SUOMEN SUURIRUHTINASKUNNAN JA AINA PIETARIIN JA TUKHOLMAAN SAAKKA

Kreeta Haapasalo (1813–1893) oli viime vuosisadan tunnetuin talonpoikaisnainen. Jälkikuva hänestä on vielä voimakkaampi: hän on viime vuosisadan tunnetuin musiikin alan naistaiteilija. Nämä kaksi yhteen sovittamattomalta tuntuvaa seikkaa tekivät hänen urastaan poikkeuksellisen.

Haapasalosta tekivät tunnetun hänen esiintymismatkansa. Varsinainen julkisuus alkoi ensimmäisellä Helsinginmatkalla 1853. Yli neljän vuosikymmenen ajan Haapasalo kiersi kanteleineen ympäri koko Suomen suuriruhtinaskunnan ja aina Pietaria ja Tukholmaa myöten. Ne muutamat säätyläisnaiset, jotka luokkansa moraalisäädöksiä uhmaten olivat antautuneet muusikon uralle, pysyivät sen sijaan paikoillaan etelän kaupungeissa tai lähtivät suureen maailmaan: Tukholmaan ja Keski-Eurooppaan. Haapasalo kiersi väsymättä kotimaata.

Kotimaassa Haapasalolla oli kiertävänä muusikkona vain yksi kilpailija tai kanssamatkustaja: Hr Bror Broms (1826–1889).<sup>56</sup> Hän oli varaton vahtimestarin poika Heinolasta, joka 1851 sai Zachris Topeliuksen lehtikirjoituksen kautta julkisuutta lahjakkaana laulajalupauksena. Erilaisten avustusten turvin hän pääsi Tukholmaan opiskelemaan ja esiintyi menestyksekkäästi Tukholman kuninkaallisessa oopperassa keväällä 1853. Äänihuulten rasittuminen teki jatkon kuitenkin epävarmaksi. Broms palasi kotimaahan, konsertoi syksyllä 1853 Helsingissä ja teki seuraavan vuoden keväällä konserttimatkan Kuopioon ja Viipuriin menestyksen erinomaisesti. Siihen Bromsin varsinainen oopperalaulajan ura kuitenkin päättyi.

Vasta joulukuussa 1854 Broms uskaltautui pääkaupungin konserttilavoille, tällä kertaa uudessa hahmossa. Hänen tarkoituksenaan oli ”toteuttaa ennenkuulumaton yritys, nimittäin pitää konsertti, joka sisältää yksinomaan suomalaista

---

<sup>56</sup> Forslin 1958 sekä aikakauden sanomalehdet, ne seurasivat tarkoin ”Hr. Bror Bromsin” konserttimatkoja.

musiikkia, ts. suomalaisten säveltäjien laulu- ja soitinmusiikkia sekä suomalaisia kansanlauluja”. Tästä alkoi uusi menestys. Seuraavana keväänä Broms oleskeli pitkään Turussa. Samaan aikaan kaupungissa oli toinenkin suurta huomiota herättänyt laulaja – Kreetta Haapasalo. Taiteilijoilla oli jopa yhteistä ohjelmistoa.

Tästä alkoivat Bromsin laulumatkat kaikkiin suuriruhtinaskunnan kaupunkeihin. Kaikkialla suosio oli suuri. Kiertävän taiteilijan elämää kesti neljätoista vuotta: 42-vuotiaana Broms valittiin Valkjärven lukkariksi ja sen jälkeen hän konsertoi enää hyvin harvoin.

Broms ja Haapasalo konsertoivat useamminkin samalla paikkakunnalla. Näin tapahtui esimerkiksi Vaasassa syyskaudella 1859. Wasabladet esitteli taiteilijoiden yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia (ruots.):

– Olemme vastikään kuulleet hr Bromsin esittävän joitakin isänmaallisia lauluja, ja tapa jolla hän ne esittää, on voittanut yleistä suosiota. ”Näin tulee suomalainen laulu laulaa”, virkkoi eräs tämän lehden kirjoittaja, ja tuskin olemme kuulleet kenenkään muuta kuin täysin yhtyvän tähän arvioon.

Samoja isänmaallisia lauluja on meillä näinä päivinä ollut tilaisuus kuulla laulettavan aivan toisella tavalla, ja yhtä hyvin olemme vakuuttuneita, ettei kukaan epäröi sanoa myös tästä tavasta: näin tulee suomalainen laulu laulaa!

Luonnonlaulajatar, kanteleensoittajatar Greta Haapasalo, jonka liikuttavaa laulua ja musiikkia on pääkaupungissa ja useimmissa maamme kaupungeissa kuunneltu niin suurella kiinnostuksella, niin suurella ilolla, on petyttyään satotoiveissa köyhässä kodissaan, jossa hän on käynyt koulunsa laulun jalossa taidossa, lähtenyt vaellukselle kanteleineen ja lauluineen hankkiakseen niillä sen toimeentulon, jonka kotipellot ovat häneltä evänneet.

Näillä kahdella laulutaiteilijalla oli pääasiassa samat salit ja yleisö. Molemmat alkoivat etsiä pitämään konsertteja markkinoiden aikana paremman yleisömenestyksen toivossa. Molemmat esiintyivät ammatikseen.

Aikalaisten silmissä heillä oli ratkaisevia erojakin. Ensimmäinen oli laulutapa, laulun estetiikka: Broms edusti säätyläisten taidemusiikkia, Haapasalo talonpoikaista kansanmusiikkia. Ratkaisevin ero oli kuitenkin elämässä. Varaton vahtimestarin poika Broms oli kohonnut itse säätyläisten joukkoon, oleskeli herrana herrojen parissa: oli Hr. Br. Broms. Haapasalo edusti talonpoikaista, vieläpä maata omistamatonta torppariluokkaa, jota kotona köyhyys ahdisti. Hän odotteli esiintymisvuoroaan piikojen parissa. Lisäksi oli tietysti vielä eräs tärkeä ero: Broms oli mies, Haapasalo nainen.

Vaikka Broms, jota nimitettiin jopa ”Suomen ainoaksi laulajaksi”, oli täten joka suhteessa yhteiskunnallisesti Haapasaloa korkeammalla, tuntuu todennäköiseltä, että hänen ideansa kansanlaulujen esittämisestä, kiertämisestä ja kanteleen käyttämisestä esityksissä syntyi ”Kansallislaulajatar” Haapasalon ensimmäisen Helsinginmatkan suuresta menestyksestä.

Jälkimaailman silmissä näillä kahdella taiteilijalla on ratkaiseva ero: Bromsia tuskin kukaan enää muistaa, Haapasalon nimen tuntee melkein jokainen.

## Tietojen lähteet

Kreeta Haapasalon elämän ja matkojen tutkimiseen on käytössä runsaasti aineistoa. Itse asiassa tiedämme tuskin kenenkään muun viime vuosisadan ”kansanihminen” elämästä yhtä paljon. Lähdeaineistossa on kaksi muuta tärkeämpää osaa: sanomalehdet ja omaelämäkerta.<sup>57</sup> Tämä artikkeli perustuu pääasiassa sanomalehtiaineistoon ja on tarkoitettu luettavaksi rinnan omaelämäkerran kanssa.

Ajan sanomalehdistö seurasi tiiviisti ja herkeämättömän kiinnostuneena Haapasalon matkoja ja esiintymisiä. Sävy oli tietysti hieman toinen kuin kirjoituksissa säätyläisten omista esiintyjistä, taidemuusikoista, mutta toisaalta myös toinen kuin kirjoitettaessa rahvaanomaisen huvielämän, erityisesti markkinoiden muista kiertolaisista. Haapasalosta kertovia uutisia tai artikkeleita löytyy viime vuosisadan sanomalehdistä satakunta.

Omaelämäkertansa Haapasalo saneli vanhoilla päivillään, 73-vuotiaana vuonna 1887. Se on vielä harvinaisempi dokumentti kuin laaja lehtileikekokoelma. Sen historiallinen todistusarvo ei tietenkään ole yhtä suuri kuin lehtikirjoitusten, sillä sekä muisti että muistiinpanotilaisuus asettivat omat rajoituksensa. Mutta sen varsinainen merkitys onkin toisaalla: se on Haapasalon oma, erittäin monivahteinen ja rehellisen tuntuinen tulkinta omasta elämästään.<sup>58</sup>

Kolmannen merkittävän tietolähteen muodostaa muistinvarainen perimätieto. Voimakkaimpana se on luonnollisesti elänyt Perhonjokilaaksossa, Haapasalon pitkäaikaisimmalla kotiseudulla. Viime vuosisadan lopulta ja tämän vuosisadan alkupuolelta peräisin oleva perimätieto kertoo elävästi ympäristön suhtautumisesta poikkeukselliseen, monella tavalla ainutkertaiseen ilmiöön. Odotuksenmukaisesti suhtautumista sävytti ennakkoluuloisuus ja kateus. Tämän vuosisadan aikana perimätiedon sisältö alkoi vähitellen supistua ja saada pyhimysluonnetta. Toisen maailmansodan jälkeen koitti varsinaisen Kreeta-kultin aika: köyhän ja hurskaan kansannaisen, ”meidän” menneisyyden edusnaisen asuinpaikat merkitään muistolaatoin ja hänelle pystytetään patsas Kaustiselle. Maakunnallisten kulttuurijuhlien historiallisissa kulkueissa hänellä on erikoisija. Köyhän Keski-Pohjanmaan maakunnallinen historia saa symbolinsa. Tämä on ilmiö sinänsä eikä sillä ole enää paljoakaan tekemistä historiallisen lähtökohtansa, Kreeta Haapasalon kanssa. Ilmiön synnyn tärkein syy löytyy toisaalta: kansanvalistuksen mentaalihistorian omasta dynamiikasta.<sup>59</sup>

Lähdeaineiston runsaudesta huolimatta jotain jää arvailujenkin varaan. Kaikki esiintymispaikkakunnat eivät ole tiedossamme eikä kaikkien matkojen pituus. Varsinkin esiintymisvuosikymmenien loppupuolelta jokin matkakin on voinut häipyä lähteiden ulottumattomiin.

---

<sup>57</sup> Haapasalon elämää ja työtä tähän mennessä käsitelleistä artikkeleista mainittakoon Lehtonen 1927, Wirkkala 1946a ja 1946b, Ala-Könni 1961 ja 1963, Tuulio 1979, Laitinen 1980.

<sup>58</sup> Elämäkerta on tähän mennessä julkaistu kahtena jokseenkin täydellisenä mutta jonkin verran toisistaan poikkeavana versiona: Lilius 1889 ja Haapasalo 1955.

<sup>59</sup> Perimätietoa ovat tallentaneet kirjoituksiinsa mm. Wirkkala 1933, 1946a ja 1946b, Kujala ja Peltoniemi 1983.

Pieni esimerkki esiintymispaikkakunnasta, joka on säilynyt aivan muualla kuin sanomalehdissä, on Anjanpellon syysmarkkinat Asikkalassa. Haapasalon esiintyminen on nimittäin tallettunut Aleksis Kiven kokoelmassa Kanervala (1866) ilmestyneeseen runoon Anjanpelto. Kivi kuvailee, kuinka näki markkinoilla ”ihanaisen immen, nuoren Hämeen-tyttären”, ”mutta katosi hän ainiaaks”. Markkinoiden ja oman odotuksensa tunnelman Kivi piirtää musiikilla:

Seisoin viimein markkinoitten pauhus:

Harput soi ja kanteleet,  
Poika ruskea Germaniasta  
Leiskui harpun helinäl,  
Vaimo vakaa Pohjanlahden ranteilt  
Soitti kanteletta lempeää.

J. V. Lehtonen on osoittanut kanteleensoittajan Kreeta Haapasaloksi sekä arvellut ajankohdaksi lokakuun alkua 1866, jolloin Haapasalo olisi kulkenut Anjanpeltoon Mikkelin ja Heinolan vähän aikaisemmin pidetyiltä markkinoilta. Runon saksalainen harpunsoittajapoika on epäilemättä myös todellisuus pohjainen: viime vuosisadan puolivälin jälkeen Haapasalon keskieuropalaisia kilpalaulajia ja -soittajia kiersi Suomen markkinoilla säännöllisesti.<sup>60</sup>

Nimenomaan Haapasalon markkinaesiintymiset eivät varmaankaan kaikki ole tallentuneet lehdistöön. Usein voitaisiin kuitenkin peräkkäin sijoittuvista markkinoista päätellä, että hän on vierailut kaikilla, vaikka tietoja on vain yhdestä.

## Ennen matkoja

Kreeta Haapasalo syntyi ja kasvoi Kaustisen Järvelän kylässä. Omaelämäkerta antaa lapsuudesta ja nuoruudesta elävän kuvan. Musiikki oli tärkeä osa elämää. Haapasalo aloitti ”musiikkiopistonsa” jo kuuden vanhana. Mielenkiintoinen on omaelämäkerran maininta tytön viulunsoiton paheksuttavuudesta. Länsisuomalaisista naisviulupelimanneista onkin erittäin vähän tietoja. Mutta yhtä vähän on tietoja karjalaisista naispuolisista kanteleensoittajista.

Ehkä kantele oli viulun tultua menettänyt Perhönjokilaaksossa miehisen luonteensa, tai ehkä murros tapahtui juuri Haapasalon lapsuudessa. Kantele oli joka tapauksessa viulua huomattavasti yleisempi soitin. Pelkästään hiljaiseksi (ja hyveelliseksi) kotisoittimeksi sitä ei kuitenkaan voi leimata, vaikka niinkin on joskus tehty. Haapasalokin kertoo soittaneensa kanteleella tansseja.

Jonkinlainen musiikkikeskus Järvelän kylän Vanhatalon seutu on ollut. Sen selittämiseksi ei tarvitse puhua musikaalisuudesta, riittää, kun toteamme kyläkohtaisen erikoistumisen ja sukuperinteet. Samalla tavalla Kuorikosken suvun

---

<sup>60</sup> Lehtonen 1927, Hirn 1970.

piirissä erikoistuttiin kirkonrakentamiseen ja muissa suvuissa tai kylissä muihin asioihin.

Omaelämäkerrassaan Haapasalo korostaa lapsuutensa ja nuoruutensa työtehtävyyttä, iloisuutta ja vapautta. Hän itse oli käsistään kätevä jopa niin että kulki ”ompelemassa talosta taloon ja muissakin pitäjissä”. Laulustaan ja kanteleensoitostaan hän oli myös tunnettu.

Kätevyys ja käsien taito kääntyi sittemmin julkisuudessa päinvastaiseksi. Kun Zachris Topelius ensimmäistä lehtikirjoitustaan varten haastatti Haapasaloo tammikuussa 1853, hän huonosti suomea osaavana ymmärsi Haapasalon puheet väärin ja kirjoitti tarinan artikkeliinsa nurinkurin. Suometar suomensi sen pari viikkoa myöhemmin näin:

Reeta Jaakontytär ompeli eräälle räätätille, joka häntä myös oli ensinnä kehoittanut lähtemään maailmaa waeltamaan. ”Neulani ja rihmani katkesi,” oli hän sanonut, johon räätäli wastasi: ”Mitä siitä on, että ompelet? Sinä laulat paremmin kuin ompelet; mene kaupunkiin ja laula leipäsi!” Tätä kehoitusta seurasi hän kohta.

Sitkeä myytti neulasta ja langasta oli syntynyt. Sitä toisteltiin vuosien ja vuosikymmenien mittaan usein. Haapasalo oli asiasta todella harmissaan sanellessaan 73-vuotiaana elämäkertansa ja puuskahti Topeliuksesta tuohtuneena ja puolipilkallisesti: ”Sepä oli kummallista, että neula ja rihma aivan samalla kertaa sattui katkeamaan.” Herrojen asiantuntemattomuus oli ilmeinen.

Tarina kuitenkin voitti. Jotenkin se liikutti säätyläisiä ja myöhemmin sivistyneistöä. Sitä toisteltiin Topeliuksen alkuperäisessä muodossa vielä muistokirjoituksissakin, vaikka omaelämäkerta oli silloin jo ilmestynyt. Itsensä Julius Krohnin laatimassa Biografisen nimikirjan (1879–83) Haapasalo-artikkelissa tarina vie puolet palstatilasta. Uuden Suomettaren muistokirjoitus 31.3.1893 toisteli Krohnin tekstiä:

Kowa halla w. 1852 wei heiltä kaikki elämisen toiweet. Kreeta silloin koetti hankkia leipää sillä, että ompeli eräälle räätätille. Mutta langat ja neulat yhä katkeilivat harjaantumattoman hyppysissä. Räätälipä nyt kehoitti häntä menemään kaupunkiin laululla ja kanteleen soittamisella onneansa koettamaan.

Ulkotöihinkin Haapasalon oli totuttava. Pohjanmaalla yleiseen tapaan hän joutui naisena tekemään ulkotöitä melkein siinä kuin miehetkin: kyntämään, äestämään, niittämään, kantamaan heinätkkoja ja erityisesti riihenpuntiin, ehkä rahdinajoonkin. Siinä suhteessa Haapasalon kohtalo ei ollut muita huonompi. Tulevaisuutta ajatellen tästä oli se hyöty, että hevoset tulivat tutuiksi ja Haapasalo oppi muutenkin selviämään omin päin.<sup>61</sup>

Kreeta Haapasalon syntymäpäivästä on ollut erimielisyyttä jo toista sataa vuotta. Epäselvyydet johtuvat ennen kaikkea siitä, että Kaustisen kastekirjassa häntä ei mainita lainkaan. Itse hän sanoo syntyneensä juhannuksen aikaan 1814. Topelius kirjoitti tammikuussa 1853 hänen iäkseen 39 vuotta, mikä viittaa vuo-

---

<sup>61</sup> Vrt. Virrankoski 1961, 614–616.

teen 1813. Kuolinilmoituksessa ja muistokirjoituksissa sanotaan syntymäajaksi 13.4.1813. Eräissä yhteyksissä on ollut esillä myös päivämäärä 13.4.1815. Kaustisen seurakunnan rippikirjassa mainitaan 1830-luvulla 13.11.1813 ja Vetelin rippikirjassa kuolinmerkinnän yhteydessä 13.4.1813. Kaikki nämä ajankohdat esiintyvät eri tietokirjoissa ja Haapasaloo käsittelevissä artikkeleissa. Mitään ei voitane lopullisesti todistaa oikeaksi. Eikä se liene niin tärkeääkään. Kun käytännön syistä on kuitenkin jokin kanta otettava, on tässä lähtökohtana ehkä kaikista todennäköisin ajankohta: 13.11.1813.

Häät vietettiin joka tapauksessa juhannuksena 1837. Kaustisen seurakunnan vihkikirja kertoo:

Junii 24, Bondesonon Jonas Danielson Huntus och Bondedottern Gretha Jacobsdotter Järvilä i full skrud å Järvilä hemman af C.G.Reutervall.

Junii 24, Inhyseskarlen Jonas Jeremiasson Huntus och Bondedotter Brita Lisa Henricsdotter Järvilä i full skrud å Järvilä hemman af C.G.Reutervall.

Järvelässä vietettiin siis kaksoishäitä. Toinen morsian oli Kreetta Haapasalon sisarentytär. Sulhasina olivat Joonas Tanelinpoika Huntus (1814–1890) ja Joonas Jeremiaanpoika Huntus (1810–1871). Priita Liisa Henrikintyttären äiti Maria Aaronintytär (s.1796) oli Kreetta Haapasalon sisarpuoli: molempien yhteinen äiti Liisa Eliaantytär Björn (1774–1860) oli mennyt leskenä naimisiin Jaakko Matinpöika Järvelän (1779–1849) kanssa vuonna 1803.

Vihkiminen tapahtui morsiamien kotona ja ”i full skrud”. Morsiamet olivat siis kruunupäisiä. Vihkijänä oli edellisenä vappuna Kaustisen kappalaisen virkaan astunut Erik Gustaf Reutervall. Kysymyksessä olivat todelliset talollisten häät, monipäiväiset ja riehakkaat. Kaikki oli parasta: ruoka, juoma, koristelu, vaatetus, musiikki, tanssi, yltiöpäinen ilonpito.

Priita Liisa (1820–1893), Kreetan sisarentytär, oli tätä vain kuusi vuotta nuorempi. Hän muutti myöhemmin perheineen Halsualle ja esiintyi sekä Kanala että Purola nimillä. Hän itse sekä hänen tyttärensä Susanna Liisa Purola (Soitto-Sanna 1848–1891) ja Anna Kreetta Purola (1851–1920), jotka olivat siis Haapasalon sisarentyttäreentyttäriä, olivat myöhemmin tunnettuja kanteleensoittajia ja kiersivät Kreetta Haapasalonkin kanssa. Näiden naismuusikoiden joukkoon voidaan lisätä vielä viidenneksi Haapasalon oma tytär ja soittokumppani Kreetta Sofia. Liisa Eliaantyttären jälkeläisistä syntyi siis todellinen valtakunnallisesti tunnettu kantelekoulukunta. Tällaisesta itsenäisten naismuusikoiden joukosta ei aikaisemmin ollut kuultu missään yhteiskuntapiireissä eikä tultu kuulemaan — liekö kuultu vieläkään.

Priita Liisan ja Kreetan sukulaisuussuhteen luonteesta johtuu, että aina ei voi tietää, ketä Haapasalon seurueeseen itse asiassa kulloinkin kuului. Kun sanomalehdet puhuvat sisaresta tai sisarentyttärestä, ikäeron pienuus on usein ilmeisesti erehdyttänyt: mukana onkin voinut olla sisarentytär tai sisarentyttäreentytär.

Pudotus mahtavien talollishäiden jälkeen torppariksi saattoi olla raskas. Arvon alennuksessa maata omistavasta omistamattomaksi ei sinänsä ollut ajankohdasta nähden mitään erikoista. Itse asiassa tämä kehityssuunta alkoi olla jo valta-



virta. Väkiluku oli alkanut maassa kasvaa ja maalaisköyhälistö sen mukana. Perhonjokilaaksossa kehitys oli kuitenkin tavallista tasapainoisempaa ja hitaampaa. Jokilaaksosta puuttuivat kartanot ja samalla todella rikkaat. Eivätkä Haapasalot pudonneet kertaakaan yhteiskunnan alimpaan, räjähdysmäisesti kasvavaan kastiin: elämään asunnottomina loisina toisten nurkissa. Tämä ei tietenkään vähentänyt asian henkistä rasittavuutta. Siltä kannaltahan köyhyys on aina suhteellista.

Haapasalojen taival jatkuvine asunnonvaihdoksineen ja vaeltamisineen kylästä toiseen voidaan tulkita yritykseksi selvitä takaisin maata omistavien, oikeiden talonpoikien, joukkoon. Välillä tämä onnistui huonommin, välillä paremmin. Hyvin yrityksessä ei loppujen lopuksi käynyt. Perimätieto on ollut valmis vierittämään melkoisen osan epäonnistumisen syistä Joonas Tanelinpojan harteille, hän kun oli isänsä tavoin viinaan menevä. Kreetta Haapasalon muutamat omaelämäkerran toteamukset voidaan tulkita samaan suuntaan. Joka tapauksessa emäntä yritti parhaansa. Nopeasti tästä yrityksestä tuli myös uudenlainen ammatti: muusikko.

## Kiertämisen idea

Kreetta Haapasalon esiintymiskiertueita miettiessä nousee esiin aluksi kaksi kysymystä, jotka ajankohdan huomioon ottaen tuntuvat vaativan erillisen käsitteilyn: kiertämisen idea ja esiintymisen idea. Niihin vastaaminen on osittain vaikeaa, sillä loppujen lopuksi tiedämme viime vuosisadan alkupuoliskosta näiltä kannoilta aivan liian vähän.

Kiertäminen ei sinänsä ollut outoa: Haapasalo oli itsekin kulkenut ”ompelemassa talosta taloon”. Tämä oli käsityöläisten yleinen tapa. Siitä on tosin iso harppaus koko suuriruhtinaskuntaa käsittäviin kiertueisiin. Ratkaisevaa lienee ollut, että Haapasalon mielessä oli valmius ja rohkeus muutamassa vuodessa kypsyä tällaiseen päätökseen. Toisaalta kiertäminen oli Haapasalolle tuttua myös asumisen suhteen. Tällainen liikkuvuus oli tuohon aikaan aika yleistä. Meidän mielikuvamme paikalleen pysähtyneestä, staattisesta talonpoikaisyhteisöstä lienee melko harhaanjohtava.

Esiintymistä oli tuohon aikaan tietysti niin säätyläisten kuin rahvaankin keskuudessa. Mutta suuri ero nykyaikaan verrattuna oli se, että kaikki tapahtui pienyhteisöissä, paikallisesti. Esiintymistä ei voinut välittää toiselle paikkakunnalle, ei edes naapurikylään, muuten kuin siirtymällä sinne esiintymään. Tieto esiintymisestä saattoi tietysti levitä matkustavaisten mukana sekä viime vuosisadan alkupuolelta lähtien sanomalehdistön välityksellä. Mutta lehdistö syntyi hyvin hitaasti, ilmestyi harvoin ja oli vähäsivuista. Matkustaminen oli hidasta. Tilanne poikkesi nykyisestä todella huomattavasti.

Kiertäminen ja esiintyminen yhdistyivät selvimmin vaeltavissa taiteilijaseurueissa. Niitä vieraili Kokkolassakin. Useimmat pysähtyivät siellä kahdesti: Ouluun mennessään ja sieltä palatessaan. Teatteriseurueet esiintyivät kaupungin herrasväelle vuosisadan alkupuolelta lähtien, ja 1840-luku oli tässä suhteessa erityisen vilkasta aikaa. Kaupungissa vieraili myös ulkomaisia muusikkoja kon-

sertoimassa säätyläisille. Esimerkiksi 1845 konsertoi kiertueellaan tanskalaissyntyinen urkuri mukanaan harpunoittaja ja mahdollisesti laulajakin.

Rahvaalle taas esiintyivät ulkomaiset komeljanttarit. Vierailijoiden joukossa oli sirkustaiteilijoita, silmäkääntäjiä, panoraaman ja eläinten näyttäjiä, taitoratasastajia. Varsinaisia sirkusseurueita Kokkolassa kävi 1820-luvulta lähtien. Vuosisadan puolivälistä lähtien varma merkki kesän saapumisesta oli vierasmaalaisten posetiivarien ilmestyminen kaduille ja pihoille, kulkemaan talosta taloon.<sup>62</sup>

Rahvaan omat viulupelimannit kiertelevät lähinnä omassa maakunnassaan. Kokkolan pitäjän tunnetuin kiertolainen oli Haapasalon ikätoveri Matts Pensar (1814–1876) pitäjän ruotsinkieliseltä rannikolta. Hän ulotti soittomatkinsa Pohjanmaalle ja Keski-Suomeen. Kielirajat eivät muodostaneet matkoille minkäänlaista estettä. Pensarista tuli vanhemmiten talosta taloon kulkeva kerjäläispelimanni.<sup>63</sup>

Kerjäläiset olivatkin viime vuosisadan suomalaisen yhteiskunnan varsinaisia kiertolaisia. Vuonna 1841 Liperin kirkkoherra kirjoitti huolestuneena Borgå Tidningissa, että loislukan nopeasti lisääntyessä kerjäläisistä oli tullut todellinen maanvaiva. Veltoilla loismiehillä oli tapana laittaa vaimo ja lapset kerjuulle ja nämä puolestaan kiertelevät röyhkeästi talosta taloon ja kylästä kylään.

Vähitellen sävy kerjäläisiä kohtaan koveni. Köyhät alettiin jakaa kahteen ryhmään: ilman omaa syytään köyhiin ja laiskuuttaan ja taitamattomuuttaan köyhiin. Apua vaadittiin annettavaksi siten, että köyhät muistavat olevansa köyhiä. Kerjäläisten liikkuminen yritettiin estää lainsäädännöllä. Tilanne oli kuitenkin jo päässyt liian pahaksi. Mikään ei voinut enää pysäyttää kerjäläisjoukkoja eikä estää 1860-luvun nälkäkatastrofia.

Suometar kuvaili tilannetta 1862: ”Niinkuin heinäsiirkain lauma tämä eteläänpäin tunkeva joukko syöpi paljaaksi läpikulettavat köyhät maakunnat.” Lehti totesi, että nämä heinäsiirkat olivat enimmäkseen työtä pakoilevia laiskureita, jotka käyttivät nälkää vain tekosyynä päästäkseen viettämään helppoa elämää Etelä-Suomessa. Sivistyneistön käsitys nälän todellisesta luonteesta olikin pitkään hämärä. Vasta vähitellen paljastui, minkälainen tilanne maan itäisillä ja pohjoisilla alueilla todellisuudessa oli.<sup>64</sup>

Itse kiertämisen ja esittämisen ideaa Haapasalon ei siis tarvinnut hakea kaukaa, vaikka torpparinvaimon ja äidin lähteminen tälle tielle ei ollutkaan aivan lyhyt askel.

Toisaalta talollisesta torppariksi vajonneen oli hyvä lähteä uhkarohkeaan leikkiin: hänellä oli onnistuessaan paljon voitettavana. Asian toteuttamiseen tarvittiin kuitenkin melkoisesti moraalista ryhtiä: useista tuona aikana ja myöhemmin kiertäneistä miespuolisista pelimanneista kerrotaan, että talolliselta jäi talonpito helposti hunningolle.

Torpanvuokraajina Haapasalot kuuluivat selvästi varsinaisen maalaisköyhälistön, loislukan yläpuolelle. Useilla torpilla oli enemmän veroäyryjä kuin pie-

---

<sup>62</sup> Möller 1970, 456– ja Hirn 1982, 208–.

<sup>63</sup> Witting 1977, Laitinen 1977.

<sup>64</sup> Köyhäläisyydestä ja maalaisköyhälistöstä ks. Haatanen 1968, 36–127.

nillä taloilla. Kerjäläisenä kiertäminen olisi merkinnyt köyhän leimaamista vielä köyhemmäksi. Talosta taloon kulkeminen olikin Haapasalolle raskas kokemus.

Haapasalon rooliin säätyläisten parissa kuului, että hän oli köyhä, muttei kerjäläinen. Kumpikin piirre oli yhtä tärkeä ja hänen toimintansa onnistumisen edellytys. Ongelmana oli saada aikaan pysyvä tunne siitä, että hän oli juuri sellainen kuin toivottiin.

Lopullisesti Haapasalo pelasti itsensä kuiville Topeliuksen avulla, ja tämän luoma kuva vakiintui nopeasti. Haapasalon köyhyys oli Topeliuksellekin tärkeää ja hän piti sitä aina korostetusti esillä. Kuitenkin Topelius kohteli ”täydellisen kansanlaulun” esittäjää ennen kaikkea taitelijana. Topeliuksen avulla Haapasalo pystyi välttämään kiertämisen talosta taloon: hänen majapaikkansa ilmoitettiin ja kutsut lähetettiin sinne. Sekaantuminen kerjäläisiin oli entistä epätodennäköisempää.

”Men det är icke medlidandet hon behöfwer anlita”, kirjoitti Topelius. Suometar suomensi sen: ”Mutta kenenkään armeliaisuutta hän kuitenkin ei tarvitse etsiä.” Suometar lisäsi kuitenkin kanssakäymisen ehtoihin: ”Kun se näin nöyränä tulee, niin tottahan toki ihmisiä täälläki löytyy, jotka antaa sille kunnian ja rakkauden!” Haapasalon myönteisinä piirteinä mainittiin lehdissä jatkuvasti ”hänen siiveä ja siisti olonsa ja käytöksensä”. Kun todellisten kerjäläisten laumat alkoivat käydä kärsimättömiksi ja huonokäyttöisiksi, oli helpottavaa, että joku köyhä osasi käyttäytyä.

Rahasummien julkaisemisen lehdissä voi tulkita tästä näkökulmasta. Summilta kerrottiin, että näinkin hyvin saattoi köyhälle käydä, jos hänellä oli muutakin annettavaa kuin pelkkä tyhjänä ojentuva, vaativa käsi. Saattaa olla, että Haapasalon esiintymismahdollisuudet ja julkisuus heikentyivät 1860-luvulla siksi, että kerjäläisyys kuohui yli äyräiden. Herrasväen oli yhä vaikeampi pitää köyhyyttä ja kerjäläisyyttä erillään toisistaan.

Haapasalo oli kiusaantuneen yläluokan kannalta hyvä esimerkki siitä, kuinka köyhyiden kanssa tuli elää. Tämän tuo erittäin hyvin esille suomalaisuusmies Julius Krohn Suomen Kuvalehdessä julkaisemassaan Haapasalo-esittelyssä vuonna 1873, kun pahimmat ajat olivat jo ohi (harvennukset Krohnin):

Oli vuosi 1853. Halla, harmaatakki kuokkawieras, oli taas kerran käynyt Suomen pelloilla. Kerjäläisiä rienteli kaupungeihin, warsinkin pääkaupunkiin, samoin kuin kärpäset, syyskylmän alkaessa, etsivät suojaa lämpimissä tuwissa. Tuli silloin myös yksi huono reki, huono, laiha hewonen edessä, Helsinkiin, kuljettaen äitiä kahden lapsen kanssa. Net eiwät kuitenkaan olleet kerjäläisiä, net ei rukoelleetkaan leipämurua i l m a i s e k s i onnellisemmilta weljiltänsä; heillä oli tuomisensa muassaan, jota tahtoivat w a i h t a a leipään.

## Liikkeellelähdön uskomaton päätös

Haapasalon uran alkuvaiheen päätökset vaativat poikkeuksellista rohkeutta. Alkuvuosina mukana oli myös onnea: Kreetta Haapasalo oli oikeassa paikassa oike-

aan aikaan. Vuosikymmentä aikaisemmin tai vuosikymmen myöhemmin mahdollisuudet olisivat olleet huomattavasti vähäisemmät.

Ensimmäinen esiintymismatka Kokkolaan jäi Haapasalon mieleen ristiriitaisena. Omaelämäkerran päätös tuntuu todelliselta. Mahdollisuuksien ja todellisuuden välinen ristiriita tuntuu ylittämättömältä. Hänelle on väläytetty mahdollonta mahdollisena: esiintymismatkaa Helsinkiin, mahdollisena suosijana itse Zachris Topelius. Se edellyttäisi kuitenkin perheen jättämistä viikoiksi, ehkä kuukausiksi. Ristiriita synnytti laulun (”Lapseni minun kotia”), joka oli myöhemmin säätyläisesiintymisten alkajaisnumero ja Kreeta-kuvaston ydin. Sellaiseksi se muodostui myös siksi, että Suometar julkaisi sen jo 1853.

Säätyläiset tulkitsivat laulun tarpeensa mukaan: köyhyys oli pakottanut äidin lähtemään. Siinä olivat tulkinnan avainsanat, ja painotus oli vielä selvästi köyhyyden puolella. Meidän vuosisatamme on oppinut tulkitsemaan samoin - samalla tavoin kuin monet muutkin säätyläismentaliteetin piirteet ovat kansanvalistuksen kautta tulleet koko kansan omaisuudeksi.

Tulkinta tuntuu kuitenkin aivan liian yksiuolotteiselta. Kuulijoille köyhyys oli välttämätön ja keskeinen mielikuva, sen Haapasalo oppi nopeasti ja käytti sitä hyväkseen vuoropuhelussa yläluokan kanssa. Hänen oma ristiriitansa oli enemmänkin kiinnostavan ammatin mahdottomuudessa: äitiys ja taiteen ammattikierrolaisen elämä olivat kerta kaikkiaan yhteen sovittamattomia. Valitsit kumman tahansa, tulit onnettomaksi.

Tässä suhteessa laulun kuvat ovat syviä. Täytyminen – ”minun täytyy kulkia ympäri maata näin” – ei ole olosuhteiden pakkoa, köyhyyden täytymistä, vaan sisäistä pakkoa: taiteilijan kutsumusta. Mutta mahdollisuus ansaita esiintymislään elatus ”kuin lintu pojilleen” merkitsee eroa perheestä, sillä ”leipä on pantu pieniksi ja hajotettu leviälle”. Huono omatunto saa esiintymispaikat tuntumaan vuorten rotkoilta ja kanteleen kivireeltä, vaikka ammatin arvostus ja hyvä palkka saavatkin mielen tyytyväiseksi.

Äidin ongelma tulee esiin sekä suoraan että välillisesti useissa sanomalehtien kommentoissa. Asia ei kenenkään silmissä ollut varmaankaan yksinkertainen, ja juuri äidin velvollisuuksien laiminlyömiseen purkautui myös lähiympäristön arvostelu ja kateus helpoimmin ja voimakkaimmin.<sup>65</sup> Topelius asettui tässäkin kysymyksessä Haapasalon puolelle (HT 25.2.1857 ruots.): ”Mutta hän tekee mitä jokainen äiti tekisi hänen sijassaan ja ottaa vain uudella tavalla käyttöön sen harvinaisen musikaalisen lahjan jonka luonto on hänelle suonut.”

Ensimmäisen, lopulta kaksi ja puoli kuukautta pitkäksi venyneen Helsinginmatkan kynnyksellä äidin ongelma näytti tällaiselta. Matkaseurueeseen kuului kaksi lasta, kotiin jäi kuusi: Maria (15 v.), Juho Jaakko (13 v.), Anna Liisa (10 v.), Antti (5 v.), Kreeta Sofia (3 v.) ja Kalle (10 kk.). Lapsista ja talosta jäi huolehtimaan 79-vuotias äiti ja Joonas; vanhimmat lapset olivat tietysti apuna.

Mitään tietoa matkan onnistumisesta ei voinut etukäteen olla. Kyseessä oli todellinen uhkayritys. Mutta mieli paloi kokeilemaan siipien kantavuutta heti kun se vain käytännössä oli mahdollista: kun Kallen imetys oli päättynyt ja jou-

---

<sup>65</sup> Ala-Könni 1961, 674.

lunpyhät menneet. Haapasalo saattoi kyllä turvallisesti mielin ajatella perheen selviytymistä, mutta omaelämäkerrasta tulee hyvin esiin se, miten eri asia oli ongelman henkinen puoli.

Äitiyden ongelman Haapasalo oppi mielessään ratkaisemaan. Matkat vain pitivät vuosien mittaan sekä peninkulmissa että viikoissa mitattuina. Kahden lapsen kuolemakaan (1857) ei järkyttänyt matkasuunnitelmia. Toisaalta lasten kuolema oli siihen aikaan odotettava itsestäänselvyys, tilastollinen todennäköisyys; nykypäivän perspektiivi voi eksyttää arvioimaan tilannetta väärin.

Ainoa asia, joka tuntuu tuottaneen Haapasalolle todellisia henkisiä vaikeuksia, oli oman äidin kuolema (1860): ”raskasmielisyys tuli aina pahemmaksi ja pahemmaksi”. Hänen tullessaan Tukholmasta kotiin 85-vuotias äiti oli juuri kuollut. Vanhimmat lapset olivat tuolloin jo aikuisia, mutta pienimmät vasta 2-, 6- ja 10-vuotiaita. Ehkäpä lasten mennyt ja tuleva kohtalo pyöri painajaismaisesti mielessä. Käytännöllisistäkin syistä pienimmistä oli ehkä nyt huolehdittava itse. Matkoihin tuli joka tapauksessa kahden ja puolen vuoden tauko. Mutta sitten ne jatkuivat entistä laajempina.

## Matkavarusteita

Matkan teko ei viime vuosisadan puolivälissä eikä vuosikymmeniä sen jälkeenkään ollut sellaista päiväseltään käyntiä kuin nykyisin. Esimerkiksi kuuden peninkulman matkasta Vetelin kirkolta Kokkolaan ei ollut helppo selvittää yhdessä päivässä. Kesällä ja ilman kuormaa se saattoi onnistua, mutta usein matkan aikana yövyttiin ja siihen kului vuorokauden verran.<sup>66</sup>

Aivan toisen luokan kysymys oli ajatella lähtöä Haapasalosta Helsinkiin. Matkaa oli edessä kymmenkertainen määrä, kuutisenkymmentä peninkulmaa. Kulkua hidastutti vielä se, että hevosen oli saatava levätä kunnolla välillä. Zachris Topeliuksen nuoruuden päiväkirjojen mukaan hänellä kului samantapaiseen matkaan kotoaan Kuddnäsin herraskartanosta Uudestakaarleppeystä Helsinkiin vajaa viikko. Mutta hänen matkaansa nopeutti se, että hän saattoi rahalla vaihtaa kievareissa hevoset levänneisiin.<sup>67</sup>

Jos matkasta selvisi, oli vastassa kielimuuri. Helsinki oli tuohon aikaan jokseenkin täysin ruotsinkielinen. Koko väestöstä oli suomenkielisiä vain kymmenesosa. Säätyläisissä, joille Haapasalo esitti suomenkielisiä laulujaan, oli suomenkielisiä vielä huomattavasti paljon vähemmän. Vain pieni osa ymmärsi laulujen sanoja. Mutta ehkä sanoilla ei ollutkaan niin suurta merkitystä: ilmiön todellinen merkitys oli muualla. Omaelämäkerran perusteella tämä ristiriita ei ollut Haapasalolle minkäänlainen ongelma.

Tärkeimmän Helsinkiin uskaltautumisen edellytyksen Haapasalo mainitsee itse: suosituksen. Hän ymmärsi heti mitä mahdollisuuksia tämä antoi ja talletti paperin tarkasti. Kysymys oli ikään kuin herrasväen sisäisestä kollegiaalisesta

---

<sup>66</sup> Päckilä 1979, 163.

<sup>67</sup> Topelius 1939, 565–574.

tiedotusjärjestelmästä ennen puhelinta. Suositusten keskeinen merkitys esiintymistilaisuuksien luomisessa näkyy Haapasalon omaelämäkerrassa: hän luettelee niitä vielä vanhoilla päivillään tarkasti.

Suosituksen merkitys tuo samalla esille Haapasalon toiminnan määrätietoisuuden. Ne olivat hänelle keino päästä eteenpäin ja säilyttää saavutettuja asemia. Tämä tarkoittaa myös sitä, ettei Topelius suinkaan löytänyt Haapasaloo, vaan Haapasalo Topeliuksen. Hän hakeutui määrätietoisesti, saamiensa ohjeiden mukaisesti Frenckellin kirjakauppaan, haki sitä kautta käsiinsä Topeliuksen ja sai tämän kirjoittamaan monta kertaa asioistaan. Omaelämäkerran luonnehdinta on paljastava: ”Topeliuksen kirjoitusten kautta minulla on paljo hyötyä ollut, josta vieläkin olen kiitollinen.” Näin ilmaistuna asia kärjistyy tietysti liikaa: hyöty oli epäilemättä molemminpuolinen.

Torpparinvaimon tuttavapiirin taso tuli olemaan huimaava, jälkeenkin päin ajatellen uskomaton. Se että läheinen tuttava oli Zachris Topelius, vuosisadan suuria vaikuttajia, oli vasta alkua. Kuvaava on suosituksien sarja vuodelta 1857. Aikoessaan lähteä Helsingistä helmikuun lopussa Viipuriin Haapasalo halusi varmistaa menestyksensä ensimmäistä Viipurinmatkaa paremmaksi. Topelius kirjoittikin (omaelämäkerran mukaan) suosituksia itse Johan Ludvig Runebergille Porvooseen sekä ”Loviisaan eräälle herralle ja Viipuriin pormestari Örnille”. Varmuuden vuoksi Topelius painatti tiedon vielä lehteensäkin etukäteismainoksena (HT 25.2.1857): Haapasalo viipyy Helsingissä vielä viikon, mutta aikoo sitten matkustaa kotipuoleen Porvoon, Loviisan, Haminan ja Viipurin kautta; ”näille kaupungeille saanemme ystävällisesti tervehtien suositella häntä suopean myötätunnon ansainneena”.

Kreeta Haapasalon tuttavapiiriin kuuluivat siis topeliukset ja runebergit, maaherrat ja pormestarit, professorit ja sotaherrat, maisterit ja tohtorit, ”julman rikkaat” ja herrasväen herraklubien hienostelijat. Nämä olivat vielä miehiä melkein kaikki. Omaelämäkerrassaan hän puhuu heistä kuin vanhoista tutuistaan, vailla pienintäkään nöyristelyä tai herranpelkoa.

Älköön tämä kuitenkaan johtako meitä ymmärtämään väärin säätyyhteiskunnan luonnetta. Tuttavallisuudellakin oli rajansa: säätyerot säilyivät. Itse asiassa niiden säilyminen oli olennainen puoli asiaa: Haapasalohan oli nimenomaan köyhän kansan edustaja. Piika pysyi piikana ja torpparinvaimo maata omistamattoman maalaisköyhälistön edustajana. Majoitus hänelle löytyi kaupunkien köyhälistökortteleista tai pihojen perältä. Sinne toimitettiin sana, ”missä kalaaseja pidettiin”.

Kahden maailman kansalaisuus ei ollut helppoa, vaan tilanne tuotti Haapasalon mielessä alituisen käymistilan. Porvoon muistelemisen toi vanhuksen mieleen elävästi tuollaisen tunnelman:

Kun minun piti sitten soittaa konserteissa ja istuin kookeissa tahi jossakin nurkassa ja kuulin kuinka herroja tuli ja kysyivät, missä on konsertin pitäjä, niin minä ajattelin että voi, voi, mitä tulette kuuntelemaan.

Sääty-yhteiskunnan kivettyneiden luokkavastakohtaisuuksien välimaastossa liikkuvasta oma tuntui kuitenkin paremmalta:

Kun minä olin nuori, niin ajattelin, oi, kun olis herrasväkeä, kuinka se mahtais olla lystiä. Mutta kun minä näin, kuinka niiden piti olla aina fiininä ja niinkun sotamies herran edessä orjallisesti niissä pitoloissa, niin minä kiitin Jumalaa, että ei hän ollut minua herrasväeksi luonut, että ei ole talonpojissa semmoista.

Haapasalo ei koskaan matkustanut yksin. Mukana oli alusta asti pari lasta. Useilla matkoilla oli mukana aviomies. Naisseuraa oli myös usein mukana. Myöhemmin nämä soittivat mukana esityksissä. Sitä, ajoiko Haapasalo itse silloin kun mies ei ollut mukana, ei voi tietää; kyytimies saattoi hyvin olla erikseen. Aina ei ehkä liikuttu edes omalla hevosella.

Lasten mukana olo saattaa ihmetyttää. Miksi Haapasalo kuljetti satoja kilometrejä mukanaan alle kymmenvuotiaitakin lapsiaan? Olivatko he turvana ja tukena käytännön asioissa? Auttoivatko he ikävän loitolla pitämisessä? Oliko tarkoitus, että lapset saisivat näin nähdä maailmaa, kun kerran samat lapset eivät aina olleet mukana?

Lasten vanhetessa heitä ei otettu enää mukaan; yleensä mukana olevien ikä oli kymmenen vuoden molemmin puolin. Olennaisin, vaikkei suinkaan ainoa selitys onkin ehkä se, että lapset olivat mukana tärkeänä esityksen osana. Helsinginmatkansa esiintymisistä Haapasalo sanoo: ”Lapset olivat aina minun mukani”. Haapasalo oli oppinut, että lapset hellyttävät aina hyväosaisia. Lapsethan ovat olleet kerjäämisen tulosten takuina kautta aikain ja kautta maailman.

Lapset olivat herrasväen silmissä yksi Haapasalon köyhyyden symboleista, tai oikeammin: yksi köyhyyden syistä. ”Der, liksom här, sjunger hon, tacksam för hvarje godhet, ihop ett hemman åt sin talrika familj” (HT 14.3.1855, Turusta). ”Pienille lapsiraukoillensa kotona, joiden tähden hän on alkanut laulumatansa, sai hän täältäkin apuja” (Suometar 9.3.1855, Porista). Mukana olevat lapset olivat ikäänkuin todiste siitä, että suuresta perheestä puhuminen ei ollut perätöntä.

Kreetta Haapasalon matkavarusteisiin tuntuu kuuluneen myös luettelo suuriruhtinaskunnassa ilmestyvistä sanomalehdistä. Erikoisinta Haapasalon esiintymiskierteissa oli nimittäin niiden julkisuus. Suomenkielisen torpparinvaimon julkisuus oli lisäksi yli puoliksi ruotsinkielistä. Sekä julkisuuden määrässä että ennen kaikkea laadussa Haapasalo ylitti moninkertaisesti huvielämän sfäärin ja paikallisten esiintymisten luonteen. Hänestä todella tehtiin itseään suurempi symboli.

Tästä ei torpparinvaimolla eikä kenelläkään muullakaan voinut olla etukäteen minkäänlaista aavistusta. Hämmästyttävää onkin seurata, kuinka Haapasalo sopeutui nopeasti, määrätietoisesti ja kekseliäästi uusiin mahdollisuuksiinsa. Se osoittaa verratonta mielikuvitusta ja ennakkoluulottomuutta, vapautta oman paikallisen yhteisön konservatiivisista ajatuskaavoista ja sääty-yhteiskunnan peruluonteeseen kuuluneesta yhteiskunnallisesta jähmettyneisyydestä. Tässä suhteessa Haapasalo edusti tulevaisuutta.

Mikään Haapasalon toiminnassa ei ollut olosuhteiden armoilla olemista, niin kuin asia on jälkimaailmalle selitetty. Kaikessa näkyy erittäin tietoinen menettelytapojen harkinta ja mahdollisuuksien rajojen kokeilu, jopa ylittäminen.

## Kantele

Vuonna 1890 nimimerkki Lieto runoili Kreeta Haapasalosta muun muassa näin:<sup>68</sup>

Sinä – Helmi Haapasalo –  
Saatit Suomen kanteleen  
Loukkahasta pöydän päähän  
Entiselle sijalleen.

Ajatusta ei voi pitää perusteettomana. Kreeta Haapasalo teki elämäntyöllään kanteletta tunnetuksi niin säätyläistön kuin rahvaankin keskuudessa. Tässä suhteessa hänen merkityksensä oli viime vuosisadan Suomessa suurempi kuin kenenkään muun.

Tärkein Kreeta Haapasalon matkavarusteista olikin hänen kanteleensa. Se oli olennainen osa hänen uraansa. Siksi ei ole ihme, että hänen aikanaan ja todennäköisesti suurelta osin myös hänen toimestaan talonpoikaisesta kanteleesta kehittyi uudenlainen soitin. Kanteleen rakenne muuttui ja koko suureni. Uudenlainen soitin synnytti uudenlaisen soittotyylin ja kantelemusiikin.

Tässä kirjoituksessa en paneudu tähän kysymykseen sen koko laajuudessa. Esitän vain joitakin aineistostani esille tulleita yksityiskohtia. Synteesin tekeminen ansaitsee oman erillisen tutkimuksensa.

Omaelämäkerrassa on muutamia viitteitä Perhonjokilaakson kanteleen historiaan. Vanhantalon Juhon pöydän päässä oli 1810-luvun lopussa ”suuri musta kantele”. Veli teki Haapasalolle samoihin aikoihin pienen kanteleen leppäpuusta: ”siinä oli kansi päällä ja puunaulat vain”.

Topelius antaa ensimmäisessä Haapasalo-artikkelissaan lisätietoja (HT 29.1.1853, ruots.):

Varhaisimmassa lapsuudessaan kuuli hän erään ukon laulavan runoja seitsenkielisen kanteleen säestyksellä. Kuuden vuoden ikäisenä aloitti hän itse soittamisen kuudella kielellä, jotka oli jännitetty laudan ylle. Myöhemmin, kun hänen suuret luonnonlahjansa tulivat tunnetuiksi, teki hänelle eräs kotikappelin mies 14-kielisen kanteleen, jolla hän nyt soittaa itseoppineena epätavallisella keveydellä ja taidolla.

Perhonjokilaaksossa elettiin siis Haapasalon lapsuudessa vielä koverretun kanteleen aikakautta. Mielenkiintoista on, että veljen tekemä kantele oli päältä

---

<sup>68</sup> Lieto 1890, 206. Runosta lähemmin artikkelin loppupuolella.



koverrettu ja kuuluu siten koverretun kanteleen eteläiseen alueeseen. Jo Kalajo-kilaaksossa kanteleet koverrettiin altapäin ja jätettiin pohjattomiksi.

Kun Haapasalo saapui Helsinkiin vuonna 1853, hänellä oli siis 14-kielinen kantele. On varmaa, että hän oli varustautunut matkaan mahdollisimman hyvällä ja suurella kanteleella. Kovin paljon tätä isompia kanteleita ei siis voi ajatella Perhonjokilaaksossa tuohon aikaan olleen. Jo seuraavana kesänä Haapasalolla oli Mikkelissä 20-kielinen kantele ja Turussa vuonna 1855 23-kielinen. Ratkaisematta jää, saattoiko hän kotiseudullaan ostaa isompia kanteleita vai joutuiko hän niitä teettämään.

Suomessa oli tuohon aikaan jo tehty huomattavasti isompiakin kanteleita. Elias Lönnrot oli 1840-luvulla Kajaanin aikanaan tehnyt tai teettänyt jopa 36-38-kielisiä kanteleita, joista eräät olivat viritykseltään kromaattisia.<sup>69</sup> Toistaiseksi ei tiedetä, kuinka tunnettuja ne olivat pääkaupungissa, mutta mahdolliselta tuntuu, että Haapasalo tutustui Helsingissä omaansa paljon suurempiin lautakanteleisiin.

On myös mahdotonta päätellä, oliko Haapasalon 14-kielinen kantele koverrettu vai oliko se jo tehty laudoista. R. W. Ekmanin vuonna 1857 maalaamassa ensimmäisessä Haapasalo-työssä on pieni ja siro lautakantele. Siinä on vielä ponsilauta, mutta Ekmanin myöhemmissä Haapasalo-työissä kantele on jo pyöreäperäinen.

Perhonjokilaaksossa on tehty kummankin mallisia kanteleita, mutta pyöreäperäinen on selvästi jokilaaksossa syntynyt ja siksi siitä yleensä puhutaan "Perhonjokilaakson kanteleena". Kun myöhemmät Ekmanin työt ovat vasta 1860-luvun lopulta, pyöreäperäisen mallin synnyn voikin alustavasti sijoittaa 1850–60-lukujen vaihteeseen. Ekmanin työissä on huomionarvoista se, että vaikka niiden ihmiset on valittu ja aseteltu ohjelmallisesti, kantele ja kanteleensoittoasento on kuvattu etnografisen tarkasti. Siksi työjen käyttäminen historiallisena todistusaineistona tuntuu mahdolliselta.

Jyväskylän laulujuhilla otetussa valokuvassa kolmella kanteleensoittajalla (Kreetta Haapasalolla, Kreetta Sofia Räisäsellä ja Sanna Purolalla) on jo uudentyyppiset suuret kanteleet. Pyöreäperäinen talonpoikaiskantele oli saavuttanut suurimman muotonsa. Tämän mallin kehittäjänä ja rakentajana pidetään Sanna Purolan aviomiestä Jaakko Östermarkia (1836–1883).<sup>70</sup>

Haapasalon elinaikana hänen kotiseudullaan koverrettu "Väinämöisen" kantele muuttui siis ensin pieneksi ja siroksi lautakanteleeksi, sitten laulujuhlien suurkanteleeksi.

Kreetta Haapasalon kanteleen virityksestä on kaksi mielenkiintoista tietoa. Mainituksessa Topeliuksen artikkelissa (HT 29.1.1853) on hieman vaikeasti tulkitettava kohta:

De yttersta strängarna äro stämda unisont, så att egentliga omfånget är blott en oktav. När hon efter en wisa i dur will spela en wisa i moll, nedstämmer hon e-strängen och får då den s.k. lilla tersen, som utmärker moll.

<sup>69</sup> Laitinen 1982, 45.

<sup>70</sup> Tulikari 1976, 54, Ala-Könni 1961, 681

(Uloimmat kielet on viritetty yksiaanisesti (unisonoon), niin että varsinainen ulottuvuus on vain oktaavin. Kun hän duurissa olevan laulun jälkeen haluaa soittaa mollissa olevan laulun, madaltaa hän e-kielen ja saa näin ns. pienen terssin, joka on mollin tunnusmerkki.)

Uloimmat kielet tarkoittavat ehkä pisimpiä kieliä, jotka ovat uloinna, jos kanteletta soitetaan Haapasalon tapaan lyhyeltä sivulta. Voisi ajatella, että viritys tällöin muistuttaisi sulkutyylin soittajien käyttämää viritystä, jossa bassokieliä saatetaan viritellä useita samalle tasolle. Topeliuksen kuvaama Haapasalon viritys voisi silloin olla esimerkiksi (lueteltuna alhaalta ylös): c, c, f, f, g, g, c, d, e, f, g, a, h, c.

Åbo Underrättelser -lehdessä on samantapainen maininta (9.3.1855, ruots.): Haapasalolla on ”kantele, joka on tehty hänen kotiseudullaan ja jossa ei ole sen vähempää kuin 23 teräskieltä, joista kuitenkin useat on siellä täällä viritetty samalle sävelkorkeudelle. Aina kappaleen luonteen mukaisesti hän virittelee kuitenkin kielet olosuhteiden vaatimalla tavalla”.

Soittotavasta voi tehdä päätelmiä ainoastaan kuvien perusteella. Ekmanin kaikissa tauluissa soittajan kädet ovat kanteleen yläkielillä vähän samaan tapaan yhdysasentoisesti kuin karjalaisilla kymmenkielisen kanteleen soittajilla oli vielä tämän vuosisadan alkupuolella. Oikean käden etusormi kurkottaa kuitenkin muista sormista hieman erilleen. Tämän voisi tulkita myös sulkutyylin soittotavaksi, jossa vasen käsi peittää sointuun kuulumattomat kielet ja oikean käden sormella tai nahan palalla lyödään muut kielet soimaan. Tällainen käsitys lauta-kanteleen soittotavasta korostuu Ekmanin myöhemmissä Väinämöistauluissa. Mahdollisena vertailukohteenä voi pitää myös Haapavedellä tälle vuosisadalle saakka säilynyttä viisikielisen kanteleen soittotapaa, jossa sekä näppäillään että soitetaan em. sulkutyylillä.

Jyväskylässä otetussa valokuvassa Haapasalon sormet ovat kanteleen kielillä selkeämmin yhdysasentoisesti, mutta on epävarmaa, soittaako hän kuvassa. Varokauden mökin pihalla otetussa kuvassa Haapasalon kädet ovat nykyisen Perhonjokilaakson tyylin mukaisesti eroasennossa, ts. oikea käsi soittaa melodiaa, vasen säestystä.

Ekmanin tauluissa Haapasalo istuu pitäen kanteletta sylissä. Tämä onkin aina ollut luonteva kanteleensoittotapa. Topelius mainitsee kuitenkin, että Haapasalo mielellään asetti kanteleensa pianon päälle, ja Haapasalo itsekin sanoo Tukholmaa muistellessaan: ”Niin siinä oli fortepiano ja sen päällä oli kantele”. Tämä merkitsee soittamista seisaaltaan. Ilmeisesti Haapasalo esiintyi näin, milloin se oli mahdollista. Tällainen asento on Jyväskylän valokuvassakin.

Omaelämäkerrassa on hieman arvoituksellinen maininta: ”Minä en osaa paa-sia ottaa mutta Fiia ja Sanna soittavat sillä lailla”. Ehkä tämä on tulkittavissa niin, että Haapasalon soittokumppanit olivat erikoistuneet säestykseen ja soittivat senaikaisilla suurkanteleilla pääasiassa alemmilla kielillä (bassoja), kun taas hän itse keskittyi soittamaan ylemmillä kielillä. Tällaista yhtyesoittoa harrastetaan Perhonjokilaaksossa vielä tänäänkin.

Kreetta Haapasalon ohjelmistossa oli epäilemättä myös soitinsävelmiä, vaikka niistä on erittäin vähän aikalaistodisteita. Omaelämäkerrassaan Haapasalo mainitsee soittaneensa kanteleella tanssisoittojakin. Seuraavanlaiset lehtien maininnat tarkoittavat ehkä, että osa ohjelmistoa oli soitinsävelmiä: Greeta Haapasalo on ”soitellut sekä laulellut, tyttärensä toisella kanteleella myötäillessä, Suomen kansan lauluja ja monia muita nuotteja” (Tapio 11.2.1865). Päivän Uutiset (11.8.1888) mainitsee Kuopion konsertista: ”Somasti sointuikin soitto, jota tuon tuostakin soittaja wärahtelewällä äänellään säesti”.

Ilmari Krohn merkitsi Haapasalolta Varkaudessa 1886 muistiin myös joitakin soitinsävelmiä. Harvoja muita aikalaistodistajia oli Matti Haudanmaa (s.1858), joka Erkki Ala-Könnin mukaan oli Haapasalon jäljissä kiertävien soittajien ”viimeinen vesa”. Haudanmaa kertoi oppineensa Kantele-Kreetan polkan nuoruutensa päivinä Jyväskylän Lounaispuistossa, missä Kreetta Haapasalo oli sitä ”Herroille soittanut”.<sup>71</sup>

Muistitietona on säilynyt joitakin soitinsävelmiä, joita Haapasalon sanotaan soittaneen. Eino Tulikari on merkinnyt muistiin Kreetan polskan, ja Kreetan valssia soittavat kanteleensoittajat jokilaaksossa vieläkin. Haapasalon tytär Kreetta Sofia Räisäseltä merkitsi maisteri Talaskivi aikanaan muistiin Väinämöisen soiton, joka muistuttaa jonkin verran Kantelettaren nuottiliitteessä ensimmäisen kerran julkaistua sävelmää Läksin minä kesäyönä käymään.<sup>72</sup>

## Kanteletar

Kun Suometar 20.3.1857 kertoi, että Kreetta Haapasalo on miehineen ja lapsineen matkalla Helsingistä Viipuriin, se julkaisi samalla Haapasalon ohjelmistosta uuden 3-säkeistöisen laulun, nimeltään ”Kanteleen suru”. Lehti ei ollut varma, oliko laulu Haapasalon tekemä, mutta julkaisi sen ”semmoisena kuin Kreetta Haapasalon suusta eräs ystävä oli kirjoittanut”:

Kanteleen suru.

Lännen rusko=kukkaisiin nyt päiwä kirkas nukkuu,  
Lintu=parwen wisertäissä käki puussa kukkuu.

Metsä wastaa iloisesti kanteleeni ääneen,  
Sinne sanoo kanteleeni walituksen jääneen.

Nouse länsi=tuulinen ja perhosena lennä,  
Ett'ei kanteleeni suru saisi metsään mennä.

<sup>71</sup> Ala-Könni 1963, 310, Asplund et al. 1990.

<sup>72</sup> Klemetti 1938, Haapanen 1923, Tulikari 1976, 44.

Kuukautta myöhemmin lehti joutui melkein nolona tunnustamaan, että laulu alkuperäisessä, 7-säkeistöisessä muodossaan oli tunnetun arkkiveisujen sepittäjän ja julkaisijan J. F. Granlundin käsialaa ja oli julkaistu arkkina jo vuonna 1848 nimellä ”Ranto=kiwellä istuwa kanteleen soittaja”. Lisäksi se oli mukana edellisenä vuonna ilmestyneessä Wähäsessä laulukirjassa nimellä ”Kanteleen soittaja”.

Maininta on mielenkiintoinen, sillä tiedämme Haapasalon laulamista laulusta erittäin vähän. Topelius mainitsi ensimmäisessä artikkelissaan (HT 29.1.1853) vain lyhyesti ”hon spelar och sjunger en stor mängd både egna och andras wisor”, minkä Suometar suomensi: ”soittaa ja laulaa sekä omia että muiden tekemiä lauluja”. Tämä ei kerro vielä kovin paljon, mutta ”muiden tekemät” voivat tietysti jo tässä vaiheessa tarkoittaa kirjoista omaksuttuja lauluja. Suometar julkaisi myöhemmin (4.2.1853) Haapasalon tekemän ”Lapseni minun kotia”; monien muidenkin mainintojen mukaan Haapasalo aloitti tällä omalla laulullaan esiintymisensä.<sup>73</sup>

Vielä mielenkiintoisempi on Haapasalon muistelu Viipurin konsertista 1857:

Ja siellä oli kans paljo väkeä ja ne taputtivat käsiään ja pyysivät laulamaan toisen kerran Minun kultani kaukana kukkuu. Olisiko se ollut sen tähden, että minä sen lauloin surullisella äänellä. Ja herrat panivat minulle paljo rahaa.

”Minun kultani kaukana kukkuu” oli viime vuosisadan säätyläispiireissä suosituimpia kansanlauluja. Se oli ilmestynyt ensimmäisen kerran Kantelettaren esipuheessa ja nuottiliitteessä 1840, joissa Lönnrot antoi näytteitä kirjassa muuten julkaisemattomista uudemmista riimillisistä kansanlauluista; mutta siinä sen alkusanat tosin kuuluivat ”Kultani kukkuu, kaukana kukkuu”.<sup>74</sup> Haapasalon mainitsemassa muodossa alkusanat olivat sen sijaan vuonna 1849 ilmestyneessä kokoelmassa ”Suomen kansan laulantoja pianolla soitettavia I”, jonka toimitti H.A.Reinholm. Tämä laulukirja, jossa oli Kantelettaren nuottiliitteen tavoin sekä kalevalamittaisia että uudempia kansanlauluja, mutta jossa laulut oli ensi kertaa varustettu helpolla pianosäestyksellä, oli säätyläispiireissä vuosisadan loppuun asti käytetyimpiä kansanlaulukokoelmia.

Muitakin viitteitä siitä, että Haapasalon ohjelmistossa oli Kantelettaren ja Reinholmin lauluja, on löydettävissä. Molemmissa kokoelmissa oli mukana ”Syämestäni rakastan sua elinaikani”. Se on Kaustisella merkitty muistiin jokseenkin Kantelettaren mukaisena kansanlauluna ja eräässä muistiinpanossa on erikseen mainittu, että Haapasalo on sitä laulanut. Sävelmäkin on selvästi Kantelettaren nuottiliitteestä lähtöisin.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Lauluun tunnetaan kaksi erilaista sävelmää, jotka on julkaistu monessa yhteydessä, viimeksi Valo-Wirkkala 1989, 110–111. Tässä kokoelmassa ovat mukana myös muut Haapasalon tekemiksi sanotut laulut: Joululaulu (s. 178–179), Kehtolaulu (s. 184) ja Kreetan viimeinen laulu (”Mitäts minä vanha ämmä”, s. 119).

<sup>74</sup> Kantelettaren ensimmäisen painoksen esipuheen ja nuottiliitteen on Kaukonen julkaissut teoksessaan Elias Lönnrotin Kanteletar (1984).

<sup>75</sup> Vrt. Valo-Wirkkala 1989, 117.

Lilli Liliuksen käsikirjoituksessa on mielenkiintoinen yliviivaus. Tukholman konserttia käsiteltäessä Lilius on ensin kirjoittanut ”Sitte minä lauloin Tuoll on mun k”, mutta vetänyt laulun nimen sitten yli ja kirjoittanut sivuun ”Lapseni minun kotia”. ”Tuoll on mun kultani ain yhä tuolla” on myös Kantelettaresta, vaikka nykyisin tunnetulla sävelmällä laulun julkaisi vasta Karl Collan 1854 toimittamassaan kokoelmassa ”Valituita Suomalaisia Kansan-Lauluja”.

Oman lukunsa Haapasalon laulujen historiassa muodostaa Fredrik Paciuksen ja Zachris Topeliuksen ooppera ”Kung Carls jagt”, jonka ensiesitykset Helsingissä keväällä 1852 kuuluvat Suomen taidemusiikin historian suurimpiin käännekohtiin. Oopperan libreton kirjoittaneen Topeliuksen mukaan (HT 27.3.1852) ”se oli kaunis hetki, eräs niistä hetkistä jolloin tuntee aikakausien vaihtuvan ja jolloin yleisö on tietoinen siitä, että se edustaa kokonaista maata”. Oopperan ensiesityspäivänä Topelius kirjoitti lehteensä katsauksen suomalaiseen musiikin historiaan (HT 24.3.1852). Hän todisti siinä, kuinka ooppera eräissä kohtauksissaan osoitti rakkautensa kansanlaululle. Niukkasanaisesti Topeliuksen oli kuitenkin tunnustettava, että musiikillisesti suomalainen kansanlaulu oli kiusallisen vaatimatonta. Tämä mainittakoon taustaksi Topeliuksen ensimmäiselle Haapasalo-ylistykselle (1853) ”täydellisestä kansanlaulusta”.

Pacius korjaili ja muutteli oopperaansa moneen kertaan. Tukholmassa oopperaa esitettiin Emil V. Qvantenin aloitteesta 1856 ja 1859–60. Epäilemättä jo tällöin Pacius oli tehnyt oopperan kolmannen näytöksen alun markkinakohtaukseen pienen lisäyksen. Suomessa tuo kohtaus esitettiin seuraavan kerran Paciuksen suuressa oopperakonsertissa 1865. Konsertin ohjelmassa lisäyksen nimenä on ”Episod”. Siinä ”Kantelesångerska” laulaa muuten täysin ruotsinkielisessä oopperassa suomen kielellä seuraavan laulun:

Kuulkaapas, kultaset, surullisen laulua,  
Kuin hän murheessa kuikuttaa.  
Kaikki mitä mailmassa lienee  
Murhetta minulle muistuttaa.

Kantelesångerska on selvästi Haapasalo. Hänen kauttaan suomalaisen taidemusiikin kulmakiveen on saatu kantelekin mukaan, vaikka ooppera kuvasikin 1670-luvun Ahvenanmaata. Ilman Haapasalon menestystä 1850-luvun Helsingissä lisäystä tuskin olisi tehty.<sup>76</sup>

Voi pitää todennäköisenä, että myös tämä laulu on kuulunut Haapasalon ohjelmistoon. Laulu on julkaistu ensi kerran edellä mainitussa Reinholmin kokoelmassa nimellä ”Lesken laulu”.

Mielenkiintoinen on myös Haapasalon Viipuria muistellessaan Liliukselle esittämä laulu ”Onni on ollut mulla ollessani”. Hän sanoo sepittäneensä sen siinä hyvänolontunteessa, jonka oli synnyttänyt hänen kaikkialla kokemansa suopeus ja ystävällisyys. Laulu on eräänlainen myönteiseksi käännetty parodia Kantelet-

---

<sup>76</sup> Tässä esitetty käsitys on saatu käymällä läpi Helsingin yliopiston kirjastossa oleva Kaarle kuninkaan metsästystä koskeva partituuri- ym. aineisto. Partituurien ajoitusongelmia ei ole aikaisemmin tarkemmin pohdittu. Yleisempää tietoa oopperasta: esim. Rosas 1949, 158—.

taren esipuheen laulusta ”Turvaton” (n:o 10). Laulu on kyllä mukana Reinholminkin kokoelmassa. Seuraavassa vertailun vuoksi säkeistö säkeistöltä ensin Kantelettaren teksti ja sitten (suluissa) Haapasalon väännös siitä:

Onneton olin minä ollessani,  
Onneton tähän kylään tullessani;

(Onni on ollut mulla ollessani,  
Onni on ollut joka kylään tullessani.)

Onnettomaksi olen minä luotu,  
Ei ole minulle ilopäiwää suotu.

(Onnettomaks ei ole minuakaan luotu (tuotu),  
Oli tämä kantele toki mulle suotu.)

Maalima minua nyt paljoki waiwaa,  
Ja minun eteheni kuoppaa kaiwaa.

(Maailma minua paljon auttaa  
Ja kaikki minun eteeni hyvin laittaa.)

Ystäväni on myös ynsiäksi tullut,  
Kun hän on maaliman juttuja kuullut.

(Ystäviä mulla on siellä ja täällä,  
Vaikka olen kulkeva vieraalla maalla.)

Kuulepas kultani, vielä sana yksi:  
Kuinka tulin minä näin hyljätyksi?

(Kuulkaapas ystäväni vielä sana yksi  
Kuinka olen minä tullut näin autetuksi.)

Viimeiselle säkeistölle (”Ylhäältä, ylhäältä kaikki tulee sieltä”) ei Kantelettareissa ole vastinetta. Sisällöltään hengellisenä se voi olla myös vanhoilla päivillä tehty lisäys. Joka tapauksessa voisi arvella myös alkuperäisen laulun kuuluneen Haapasalon ohjelmistoon ja oman ”väärennöksen” syntyneen jossain hyvänolon puuskassa. Parodia on jyrkässä ristiriidassa säätyläisten Haapasaloon säännöllisesti liittämän surullisuuden kanssa. Tuntuu melkein siltä, että tuo ikuinen leima on ärsyttänyt Haapasaloa ja hän on tehnyt väännöksen sen takia.

Hyvä esimerkki Kantelettaren ja Reinholminkin merkityksestä Haapasalolle on vielä hänen tunnetuin laulunsa ”Mun kanteleeni kauniimmin”. Senhän merkittiin Varkaudessa 1886 Ilmari Krohn. Runon oli sepittänyt Kleofas Immanuel Nordlund ja se oli julkaistu 1874 evankelisen herätysliikkeen kokoelmassa Sionin Kannel. ”Mun kanteleeni kauniimmin” on laulun neljäs säkeistö.

Miten Haapasalo oli sanat löytänyt, voidaan vain arvailla. Häntä kuitenkin selvästi kiinnostivat laulut, joissa puhuttiin kanteleesta. Sävelmä, jolla hän laulua lauloi, oli hänen oma muunnelmansa Reinholmin kokoelman laulusta ”Kreivin sylissä istunut” (”Minä seisoin korkealla vuorella...”); sekin eräs suosituimmista kansanlauluista viime vuosisadan säätyläispiireissä. Tämän laulun sanat oli ensimmäisenä julkaissut Lönnrot Kantelettarensa esipuheen ensimmäisenä uudempana kansanlauluna.<sup>77</sup>

Nämä tiedonmuruset kertovat kaikki samasta seikasta: Haapasalo oli jo varhain laajentanut ohjelmistoaan kuulijakuntansa toivomusten mukaiseksi. Hänen kotiseudultaan mukanaan tuomansa laulut eivät olisi pitemmän päälle kantaneet kovin kauas. Niistä ei ollut klassikoiksi, koska niitä ei ollut julkaistu eikä säätyläinen musiikkimaku ollut valikoinut niitä suosikikseen. Uutuuden viehätysten kaikottua eivät säätyläiset olisi niitä enää suosineet.

Kun Haapasalo nyt opetteli säätyläisten suosikkilauluja, menestys oli taattu. Tyypillistä on, että Viipurissa hänen täytyi uusia nimenomaan ”Minun kultani kaukana kukkuu”, Kantelettaresta ja Reinholmista tuttu ja säätyläisille jo käsitteeksi muodostunut laulu. Haapasalon oivallus, että suosio johtui myös surullisella äänellä laulamista, on oikeaan osunut. Suurin osa säätyläisten suosikkikansanlauluista oli valikoitunut välittämään nimenomaan suomalaisen kansanlaulun surumielisyyttä. Rahvaan yhteiskunnallisen tilanteen jyrkästi huonontuessa tämä teki mahdolliseksi tuntea edes jonkinlaisen kosketuskohdan syntyvän ”kansan” kanssa.<sup>78</sup>

Voi vain arvailla, miten tai kenen avulla Haapasalo oppi nämä uudet nuottilaulut. Yhtenä mahdollisuutena ehdotan myöhemmin Vetelin kappalaista A. W. Ingmania. Muitakin mahdollisuuksia toki on. Olennaista on panna merkille, että Haapasalo kehitti ohjelmistoaan erittäin tietoisesti. Se että laulut olivat nimenomaan Kantelettaresta ja Reinholmin kokoelmasta, myöhemmin ehkä myös Collanin kokoelmasta, ei ole ihme: mitään muita nuottikokoelmia ei ollut vielä ilmestynyt. Säätyläisten kansanlaulutuntemus oli siis hyvin suppea ja siksi toiveitakin oli helppo täyttää.

Eräs mielenkiintoisista Haapasalon rooliin liittyvistä ristiriidoista syntyykin siitä, että nämä hänen nuoteista opettelemansa uudemmat kansanlaulut oli merkitty muistiin Itä-Suomesta. Haapasalo itsehän tuli uudemman kansanlaulun sydänalueelta juuri tuon laulun kulta-aikana. Sinne eivät säätyläiset kuitenkaan olleet eksyneet tallennusmatkoillaan, kun ainoastaan idässä arveltiin olevan tallentamisen arvoista.

Loppujen lopuksi ole kovin olennaista, oliko Haapasalo opetellut laulunsa Kantelettaresta vai Reinholmista. Kuulijat yhdistivät laulut mielessään nimenomaan Kantelettareen. Niinpä Oulun Wiikko-Sanomien Raahen kirjeenvaihtaja toteaa (20.2.1858): ”Laulut ovat osittain omia tekemiänsä, osittain otetuita 'Kantelettaresta'.”

---

<sup>77</sup> Suokunnas 1982, 66–67.

<sup>78</sup> Ks. lähemmin Laitinen 1986.

Ajatustapa oli selkeä, vaikka monimutkainen. Kalevala ja Kanteletar olivat suomalaisen kulttuurin kulmakiviä, sen kaikki tiesivät. Mutta esimerkiksi Kantelettaren varsinaisten runojen laulaminen niiden varsinaisilla runosävelmillä oli liian kaukana säätyläisten musiikkimausta: se ei jaksanut eikä halunnut kuunnella niitä. Lönnrot oli kuitenkin kaikeksi onneksi julkaissut Kantelettaren esipuheessa ja nuottiliitteessä näytteitä uudemmista, riimillisistä kansanlauluista. Ne eivät mitenkään liittyneet itse runokokoelmaan, vaan olivat osa Lönnrotin perusteellista ja periaatteellista selvitystä kansanrunouden yleisestä olemuksesta. Yhtä kaikki nekin olivat Kantelettaressa ja niitä laulamalla ja kuuntelemalla saattoi tuntea kuuntelevansa ja ymmärtävänsä Kanteletarta. Uudemmat kansanlaulut olivat jo paljon lähempänä säätyläisten omaa musiikkimakua. Jos Kantelettaren nuottiliitteen sävelmä tuntui liian vaatimattomalta, otettiin käyttöön jokin toinen, parempi: näin oli nimenomaan Reinholm ja myöhemmin osittain Collankin menettelyt.

Tätä taustaa vasten on ymmärrettävää, että säätyläispiireissä Haapasalolle voitiin antaa nimitys Runosångerska/Runolaulaja. Muutenkaan tietoisuus talonpoikaisen musiikin erilaisista lajeista ja kerrostumista ei ollut tietenkään nykyistä suurempaa. Haapasalon kanteleen avulla oli entistä helpompaa käsittää runolaulu ja uudempi kansanlaulu yhdeksi ja samaksi Suomalaiseksi Lauluksi, olihan kysymyksessä Väinämöisen soitin, keskeinen suomalaisuuden symboli. ”Jokaisesta, joka rakastaa vanhan Väinämöisen taidetta, lienee ilahduttavaa saada tietää, että torpparinvaimo Greta Jakobsdotter Haapasalo...”<sup>79</sup>

## Nimi

Tämän vuosisadan alkupuolelle saakka Kreeta Haapasalon nimellä on monia kirjallisia asuja. Ennen kaikkea tämä koskee suomenkielisissä teksteissä käytettyä nimeä. Tämä heijastaa enimmäkseen vain suomen kirjakielen normien olevan vasta syntymässä. Henkilönimistön viralliset normit olivat tuohon aikaan suomen kieleen vasta syntymässä, niin kuin kirjoitetun yleissuomen normit muutenkin.

Haapasalo toteaa ensimmäisestä Helsinginmatkastaan, jonka aikoihin hän asui Haapasalossa: ”Meidän puolessa ei ole sukunimiä, mutta professori Topelius pani minut sen talon nimillä sanomalehteen ja siitä on nykyinen nimeni.” Kirkonkirjoihin ihmiset merkittiin asuintalon mukaan. Tuon ajan Vetelin seurakunnan kirjoissa lukee: ”Pulkinen Haapasalo Greta Jacobsdr”. Kun Haapasalot muuttivat Vetelin pappilan torppaan, merkittiin kirkonkirjaan ”Haga Greta Jacobsdr”. Haapasalo säilyi elämänsä loppuun saakka Vetelinkin seurakunnan kirjoissa, ja viimeinen merkintä on hänen kuolemastaan 29.3.1893. Nimi on siinä yhteydessä kirjattu: ”Itsellisen leski Kreeta Jaakonstr. Krintilä (Haapasalo)”. Krintilä oli se pappilan torppa, jonka Haapasalo oli Turun rahoilla ostanut ja jos-

---

<sup>79</sup> Åbo Tidningar 5.3.1855.



sa hän oli asunut ennen Vetelistä muuttoaan yli kaksikymmentä vuotta aikaisemmin.

Jokapäiväisessä puheessa ei sukunimiä tai talonnimiä kuitenkaan käytetty, kuten Haapasalo toteaa. Nimi saattoi määräytyä hyvin monenlaisin perustein. Itse sitä ei yleensä voinut määrätä, vaan nimellä muut ihmiset ottivat esille nimitettävän tunnusomaisiksi katsottuja piirteitä: Finnin Matti, Käki-Jaako, Kyynäspää-Joonas, Lessunjussin Leanteri, Matin Tilta. Nimi ei aina ollut pysyvä ja niitä saattoi yhdellä ihmisellä olla useitakin. Tällainen käytäntö on Perhonjokilaaksossa vielä nykyään yleinen. Haapasalon nykyinen sikäläinen nimi Kantele-Kreetta saattaakin olla viime vuosisadan puolivälistä peräisin.

Tarkkaan ottaen Topelius ei kirjannut Haapasaloa sukunimeksi, vaan kirjoitti (HT 29.1.1953): ”Greta Jakobsdotter från Haapasalo i Öfwer Wetil finska kapell af Gamla-Karleby socken”. Suometar suomensi tämän (4.2.1853) ”Reeta Jaakontytär, kotoisin Haapasalosta Kokkolan pitäjäästä” ja Sanomia Turusta (15.2.1853) ”Greta Jaakontytär Kokkolan pitäjän ja Yliwetelin kappelin Haapasalosta”. Nimi Haapasalo vakiintui tähän muotoon alusta lähtien eikä sen kirjoitustavasta ollut ruotsinkielisessäkään lehdistössä hämmästyttävää kyllä koskaan minikäänlaisia erimielisyyksiä.

Sukunimeksi Haapasalo selkiytyi ja samalla epäilemättä myös itse Haapasalo-käsite vakiintui vasta Turunmatkan yhteydessä 1855. Ensimmäinen, joka julkisessa sanassa käytti yksinkertaisesti vain nimeä Greta Haapasalo, oli nimimerkki O.S., jonka Rauman Haapasalo-juhlassa lausuttu runo julkaistiin Åbo Underrättelser -lehdessä 2.3.1855 otsikolla ”Introduktion (för) Greta Haapasalo”. Tämän jälkeen nimi kirjoitettiin ruotsinkielisessä lehdistössä näin.

Sekin on mahdollista, että nimen vakiinnutti Kreetta Haapasalo itse. Turkuun lähtiessään hän oli jo muuttanut Haapasalosta pois ja hänen nimensä oli oikeastaan Greta Haga tai Greta Haaga. Julkisuudessa ei kuitenkaan ollut mahdollista vaihtaa nimeä tuon tuosta. ”Taitelijanimi” oli vakiinnutettava, käsite selvennettävä. Yksinkertaisinta oli silloin siirtyä säätyläisten sukunimikäytäntöön ja ottaa Haapasalo pysyvästi sukunimeksi.

Joka tapauksessa ”Jaakontytär” jäi suomenkielisissäkin lehdissä käytöstä ja Haapasalo vakiintui sukunimeksi. Etunimen suhteen käytäntö sen sijaan vaihteli tasaisen kirjavana vuosisadan loppuun saakka. Suosituimmat muodot olivat Greetta ja Kreetta, seuraavaksi suosituimmat tasaveroisina Kreetta ja ruotsin mukainen Greta. Useita kertoja nimi oli Suomettaressa lisäksi muodoissa Reetta ja Reeta.

Vuosisadan lopulla yleisimmäksi muodoksi tuli Kreetta. Näin nimen kirjoitti Suomen Kuvalehdessä (1873) tuleva yliopiston suomen kielen ja kirjallisuuden professori Julius Krohn ja tässä muodossa se oli myös Haapasalon kuolinilmoituksessa ja muistokirjoituksessa (Keski-Suomi 30.3.1893). Tällaisena se esiintyi myös 1900-luvun alun hakuteoksissa ja tietosanakirjoissa. Toisen maailmansodan jälkeen vallitsevaksi tuli nykyinen käytäntö.

Kreetta tulee Margaretasta, joka on maailman laajimmalti levinneitä, kreikkalaisperäisiä nimiä (suomeksi ”Helmi”). Länsisuomalainen Greetta, Kreetta tai Kreetta ei ole ainakaan vielä päässyt suomenkieliseen almanakkaan, vaikka näitä

nimiä on Pohjanmaalla ja Lapissa lapsille annettukin. Itäsuomalaiset Reeta ja Reetta ovat nykyisessä almanakassa.<sup>80</sup>

Eräs kuvaannollinen seikka mainittakoon vielä. Pari kertaa Sanomia Turusta käänsi nimen muotoon ”Haapasalon Greeta”. Vielä tuttavallisemmin lehdet kertoivat 40–50-vuotiaasta laulajattaresta jättämällä joskus sukunimen kokonaan pois: ”att Greta är qwar”, ”täältä aikoo Greeta matkustaa”. Tämä tuntuu lämpimän tuttavalliselta, melkeinpä herttaiselta. Painetussa, julkisessa asiatekstissä voitiin kuitenkin sukunimettöminä kirjoittaa vain lapsista, naisista ja alempiarvoisista. On mahdotonta edes kuvitella, että julkisessa sanassa olisi puhuttu taiteilija-aikalaisesta ”Hr. Bror Bromsista” ilman sukunimeä. Yhtä mahdotonta on tosin myös kuvitella, että säätyläisnaisesta olisi kirjoitettu pelkällä etunimellä. Nimenkäyttötavoillakin ilmaistiin valtasuhteita.

## Matkat

### Ensimmäiset matkat lähikaupunkeihin 1849

Kreetta Haapasalon ensimmäistä Helsinginmatkaa edeltäneistä matkoista on tietoa vain omaelämäkerrassa ja Topeliuksen ensimmäisessä artikkelissa ja sen suomennoksissa. Topelius (HT 29.1.1853) luettelee paikkakunnat, joilla Haapasalo on kertonut esiintyneensä ennen Helsinkiä:

Gamla- och Ny-Carleby, Jakobstad, Brahestad, Uleåborg, Jywäskylä och Tawastehus.

Suomettaren (4.2.1853) suomennos poikkeaa hieman tästä:

Hän on laulanut Kokkolassa, Joensuussa, Pietarsaassa, Raahen kaupungissa, Oulussa, Jywäskylässä, Tampereella, Hämeenlinnassa, ja nyt täällä Helsingissä.

Omaelämäkerran maininnat ensimmäisistä matkoista ovat ajoitukseltaan ristiriitaisia. Tämä on tietysti ymmärrettävää: kertokaapa itse ilman päiväkirjoja ja valokuva-albumeja lähes neljänkymmenen vuoden takaisista tapahtumista. Ensimmäisestä Kokkolanmatkasta Haapasalo antaa kaksi viitettä: ”olin jo 39 vuoden vanha ja asuin ensikerran Ylivetelin pappilan mökissä”. Iän perusteella Haapasalo olisi tehnyt matkan 1853–54, asuinpaikan perusteella 1848–49.

Kirkonkirjojen mukaan Haapasalot muuttivat Kaustiselta Vetelin pappilan Haaga-nimiseen torppaan marraskuussa 1848 ja tästä torpasta Luomaan, joka oli ”pieni talo siinä vieressä”, seuraavana vuonna. Mielikuvaa Haagan torpasta ja pihan toisesta, kanteleen oston rahat lainanneesta perheestä voi pitää luotettavana. Näin ensimmäisen Kokkolanmatkan voi ajoittaa melko varmasti vuoteen

---

<sup>80</sup> Kiviniemi 1982, 80, 125–126, 243–.

1849, jolloin Haapasalo oli 35-vuotias. Ehkä ”39 vuoden vanha” on jäänyt Haapasalon mieleen siitä, että ensimmäisen Helsinginmatkan yhteydessä sanomalehdet julkistivat sen hänen iäkseen.

Haagan torppa oli 35-vuotiaan Haapasalon elämässä jo kymmenes asuinpaikka. Lapsia oli kuusi: vanhin, Maria oli 11-vuotias, nuorin, Antti vasta pari vuotta vanha. Motiiviksi matkalle Haapasalo ei mainitse varsinaista puutetta, nälkää, vaan yksinkertaisesti ”oli semmonen rahan tarvis, että piti saada kangasta kudo- tuksi”. Köyhyyden sijaan tästä tulee mieleen Haapasalon muistikuva omasta nuoruudestaan:

Vaatteillanikin minä hyvin ylpeilin, että minulla piti aina olla semmoista, kun pidettiin, ja minulla oli semmoinen paha luonto, että olin olevanani parempi kun muut, ja minulla oli kaikellaista moittimista muissa.

Jos Lapseni minun kotia -laulu syntyi Kokkolasta tullessa, kuten Haapasalo muistelee, siinä on kaksi tärkeää luonnehdintaa matkasta: ”näissä herrain hoveissa” ja ”käyn ovista oville”. Edellinen kertoo, että Haapasalo pyrki esiintymään nimenomaan Kokkolan säätyläisille, ja jälkimmäinen, että hän kulki talosta taloon pyytäen saada esiintyä. Hänen piti tyrkyttää itseään. Tämän saattoi joku käsittää kerjäämiseksi. Vielä vanhoilla päivillä Haapasalon muistikuva onkin voimakkaasti väritynyt: ”se oli niin paha kun piti mennä ihmisiltä kysymään, ettekö tätä kuuntele”.

”Ihmiset kuuntelivat mielellään soittoani”, oli kuitenkin lopputoteamus. Kapteeni Langenskiöld innostui niin, että kehotti lähtemään Helsinkiin asti, ja kirjoitti suosituskirjeenkin. Tämä ei ollut ihme. Kokkolankin säätyläispiireissä olivat Kalevala (1835, 1849) ja Kanteletar (1840) tehneet tehtävänsä: kanteleesta oli tullut eräs syntymässä olevan suomalaiskansallisuuden symboleista. Itse soitinkin oli hankittu herrojen Sällskapsklubbenille jo vuonna 1841.<sup>81</sup>

Varsinaisen matkakehotuksen oli Haapasalon mukaan alun perin antanut ”eräs räätäli”. Helppoa on kuvitella toinenkin innostaja. Haapasalo mainitsee asuneensa ensimmäisen kerran Haagassa ”Aspeliinin aikana” ja lisää: ”Pappilassa kävin usein soittamassa”.

B. H. R. Aspelin toimi Vetelin kappalaisena 1843–54. Hän oli toiminnan mies ja pani rapistuneen seurakunnan asiat kuntoon. Hän oli myös musikaalinen ja kirjoittamansa seurakunnan kronikan mukaan valmisti Vetelissä ollessaan ”huoneurut”.<sup>82</sup>

Topeliuksen ensimmäisessä artikkelissa (HT 29.1.1853) on mielenkiintoinen maininta (ruots.):

Häntä ilahduttaa, kun hän saa asettaa kanteleensa pianon resonanssille, sillä silloin sävelet tulevat voimakkaammiksi.

---

<sup>81</sup> Möller 1970, 470.

<sup>82</sup> Virrankoski 1961, 522–523, Ala-Könni 1961, 682.

Vaakasuora taffelipiano, josta tässä on puhe, on nykyisen flyygelin tapainen. Sen päällä olevaa kanteletta voi hyvin soittaa seisaaltaan. Kantele saa ikään kuin uuden suuren lisäkaikukopan, sen ääni voimistuu ja saa pianonkin kielet humisemaan.

Keksintöä voi sanoa nerokkaaksi ja tuntuisi luonnolliselta että idea on syntynyt Vetelin pappilassa. Varmuutta ei ole kuitenkaan siitä, oliko Aspelinilla pianoa. Hänen seuraajallaan A. W. Ingmanilla oli, ja ainahan voi olettaa, että se oli Aspelinin peruja.<sup>83</sup>

Kokkolan jälkeen Haapasalo esiintyi Pietarsaarella ja Uudessakaarlepyyssä, Kokkolan lähikaupungeissa. Maininta Uudestakaarlepyystä on kiinnostava, sillä Topelius oli sieltä kotoisin. Tyyni Tuulio pohtii Haapasalo-esseessään,<sup>84</sup> voisiko Topeliuksen vuonna 1852 kirjoittaman kertomuksen ”Pilvilinna” pieni kerjäläistyttö tarkoittaa Kreetta Haapasaloa. Tytöstä tulee paimen, jonka laulaessa metsästä kuuluu (ruots.) ”sävel niin kirkas kuin hohtavin hopea ja laulu niin yksinkertainen ja kaunis kuin olisi itse metsä vihreimmillään sen sepittänyt”. Tuulio arvelee, että Topelius olisi kotiseudultaan kuullut Haapasalon esiintymisistä. Tämä on hyvin mahdollista. Siihen viittaa myös Topeliuksen oma maininta (HT 29.1.1853, ruots.): ”Hänen nimensä ei ole tuntematon maan pohjoisissa osissa”. Tämä ei tunnu Haapasalon vaan Topeliuksen mielipiteeltä. Joka tapauksessa paimentytön ja Haapasalon laulua kuvaillessaan Topelius käyttää samanlaisia kielikuvia.

Vielä selkeämmin kuin Pilvilinnassa Topelius julisti oman kansanlaulukäsityksensä runossaan ”Folkvisan i konsertsalen” (Kansanlaulu konsertissa), jonka hän kirjoitti vuonna 1851. Joissakin sen runokuvissa voisi jälleen aavistella Haapasalon hahmon heijastumia. Lisäksi runossa on se käsitemaailma ja taideohjelma, joiden läpi Topelius katseli Haapasalon olemusta ja kuunteli tämän laulua ja soittoa.<sup>85</sup>

## Ensimmäinen matka Raaheen ja Ouluun 1851

Luoman talossa asuessaan Haapasalo synnytti 7.1.1850 Kreetta Sofian, tulevan matka- ja soittokumppaninsa. Saattaa olla, että Haapasalo teki lähikaupunkimatkansa osittain raskausaikana: tällainen ei myöhemmin ollut hänelle outoa. Alku oli ollut innostava, mutta synnytys- ja imetysaika aiheutti kuitenkin pakollisen tauon.

Joskus seuraavien kuukausien aikana, ehkä vasta seuraavan vuoden puolella, tapahtuu muutto Haapasaloon. Talo sijaitisi kaukana sydänmaassa. Sen nimen sanotaan johtuneen nyt jo hävinneestä haavikosta. Muistitiedon mukaan Haapasalo oli perustettu kieveriksi edellisen vuosisadan lopussa Vetelin ja Perhon välisen pitkän, asumattoman taipaleen kulkijoita ajatellen. Kerrotaan, että kehotuk-

---

<sup>83</sup> Vrt. Virrankoski 1961, 541.

<sup>84</sup> Tuulio 1979, 149–150.

<sup>85</sup> Ks. Enckell 1970, 110–112, 311; runon suomennos Topelius 1898, 114–116 (Alpo Noponen) ja Topelius 1931, 186–187 (Uuno Kailas).

sen asuttamisesta ja kievarin perustamisesta oli antanut itse rovasti Anders Chydenius, joka halusi täydellisellä majatalojen ketjulla turvata matkustamisen sujuvuuden uudella Kokkolan ja Kyyjärven Lintulahden välisellä tiellä.<sup>86</sup> Tämä etelään johtava tie tuli sitten Haapasalolle hyvin tutuksi.

Muutto pappilan torpasta lähellä sijaitsevaan Luoman taloon tuntuu luonnolliselta: tie johti torpparista takaisin talolliseksi ja pappila pysyi lähellä. Sitä merkittävämpi oli muutto Haapasaloon, Vetelin viimeiseen asuinpaikkaan, ”kruununtaloon”, joka oli ”pari peninkuormaa” kirkolta. Pieni ja ahdas oli Ilmari Wirkkalan mukaan se asumus, jonka paikalla on nyt muistokivi: ”Valtava oli ero heille, jotka olivat Järvilän Vanhantalon avaroihin tiloihin tottuneet”. Wirkkalalla on muuttoon selitys: viinaan menevä Joonas oli tehnyt humalapäissään huonot vaihtokaupat.<sup>87</sup>

Kreeta Haapasalon isä kuoli 15.1.1849. Äiti muutti Haapasaloon. Tämä mahdollisti Haapasalon matkat lopullisesti. Kesäkuussa 1851 hän lähtikin ensimmäiselle pitemmälle matkalleen Raaheen ja Ouluun: peninkulmia kertyi yhteen suuntaan jo kolmisenkymmentä. Matkan ajoituksessa auttaa tarkka mielikuva: Kreeta Sofia oli toisella vuodella, äiti hoiti lapsia Haapasalossa. Kaksi poikaa oli matkalla mukana, ehkä 11-vuotias Jaakko ja 10-vuotias Joonas. Matkasta jäi Haapasalolle myönteinen muisto: rahaakin tuli kolme-neljäkymmentä ruplaa.

## Ensimmäinen Helsinginmatka 1853

Oulun matkan jälkeen Kreeta Haapasalon oli luovuttava uusista suunnitelmista vähäksi aikaa, sillä hän oli jälleen raskaana ja synnytti kahdeksannen lapsensa, Kallen, Haapasalossa 5.3.1852. Mutta niin pian kuin mahdollista Haapasalo päätti kokeilla taiteensa todellista kantavuutta ja lähti suoraan pääkallonpaikalle: suuriruhtinaskunnan pääkaupunkiin.

Omaelämäkerrassa on vaikuttava kertomus matkan yksityiskohdista. Hevonen ja reki lähtivät Haapasalosta etelään kohti Perhoa ja Lintulahtea tammikuun alkupäivinä 1853. Mukana oli kaksi lasta, Topeliuksen mukaan kaksi vanhinta, mutta Haapasalon muistaman mukaan 11-vuotias Joonas ja 8-vuotias Matti. Hevonen lienee ollut oma, mutta oliko mukana kyytimies kuten eräillä myöhemmillä matkoilla vai oliko Haapasalo itse ohjaksissa, jää avoimeksi. Jyväskylässä Haapasalo esiintyi, epäilemättä käyden ”talosta taloon” kuten myöhemmin Tampereella. Hämeenlinnan jälkeen oli edessä matkan päämäärä.

35-vuotias Zachris Topelius julkaisi artikkelinsa ”Folkwisan i Helsingfors” Helsingfors Tidningarissaan (HT) 29.1.1853. Haapasalo oli hakenut Topeliuksen käsiinsä heti kaupunkiin saavuttuaan, sillä artikkelissa sanotaan hänen saapuneen ”muutama päivä sitten”. Kuinka keskustelu näiden kahden välillä sujui, voi vain kuvitella. Topeliushan kirjoitti kaiken ruotsiksi ja osasi ilmeisesti vain auttavasti puhua suomea.

---

<sup>86</sup> Virrankoski 1961, 438.

<sup>87</sup> Wirkkala 1946a, 8–9.

Monella tavalla käänteentekevässä ja 39-vuotiaan Kreetta Haapasalon julkisen uran aloittaneessa artikkelissa lasketaan perusta säätyläisten tavalle ymmärtää ja tulkita Haapasalon olemus ja esiintymiset.<sup>88</sup> Rahvaanrunoilija Antti Puhakka oli ollut kaupungissa, mutta ”melodia ei ole hänen asiansa”. Nyt Topelius ei salaa innostustaan (ruots.):

Tuskin hän (Puhakka) oli poissa, ennen kuin täydellinen kansanlaulu koko kau-  
neudessaan ja erikoisuudessaan uskaltautui, puettuna köyhyyden pukuun, Suo-  
men pääkaupungin ylpeihin, sille niin vieraihin palatseihin.

Artikkeli on välillä runollinen ja maalaileva, välillä asiantunteva ja asiallinen. Muutenkin Topeliuksen suhtautuminen on kaksijakoinen. Toisaalta hän arvostaa Haapasaloa laulajattarena, taiteilijana, mutta toisaalta hänen on säätyläisenä pakko kääriä tämä rahvasta edustava ”kansanlaulajatar” mytologisoiviin ja epätodellisiin sanoihin ja mielikuviin. Säätyläismentaliteetille oli tunnusomaista tunteiden, esimerkiksi säälin ja surun, tuskainen liioittelu (ruots.):

Jokainen syvän, joka on avoin kansanlaulun hartaalle ja liikuttavalle yksinkertaisuudelle, kuuntelee harvinaisen iloisena tätä ihmeen kaunista runogeeniusta, joka on kasvanut pohjoisten korpiseutujen ankarissa kieltämyksissä. Kysyimme tältä naiselta, keneltä hän on oppinut kauniit laulunsa, ja hän vastasi meille: ”surulta”. Ei mikään vastaus olisi voinut olla osuvammin totta; kuka ei muistaisi tästä suomalaista tarua laulun synnystä?

Topelius kuvaa sitten Haapasalon 14-kielistä kanteletta ja sen viritystä sekä luonnehtii ”täydellisen kansanlaulun” esittäjän laulua (ruots.):

Hän soittaa ja laulaa suuren määrän sekä omia että muiden lauluja puhtaasti kuin kello, hyvin kauniilla ja taipuisalla, vaikka, kuten voi helposti ymmärtää, kouluttamattomalla äänellä (sopraano). Hänen esityksensä on aitoa, täysin korutonta ja hyvin ilmeikästä. Siitä vastaa koko hänen persoonallisuutensa.

Topelius toistaa runossaan ”Folkvisan i konsertsalen” esittämänsä ajatuksen ”Folkvisan ger ej konserter”:

Kansanlaulu ei anna konsertteja; mitä hän tekisikään, vihreän metsän lapsi, salonkien lampunvalossa?

Topelius vaikutti siihen, että Haapasalo saattoi luopua kerjäämiseltä tuntu-  
vasta kiertämisestä ovelta ovelle: hän vain odotti majapaikassaan kutsuja ka-  
laaseihin. Mutta toisaalta Topelius asenteellaan pyrki rajoittamaan Haapasalon  
esiintymiset koteihin. Tämä takasi Haapasalolle lukuisia pienimuotoisia esiinty-  
mistilaisuuksia. Pitemmän päälle tämä ei kuitenkaan riittänyt. Sekä yleisö että  
Haapasalo tarvitsivat myös konsertinomaisempia esiintymisiä. Helsingissä Haa-  
pasalo ilmeisesti pysyi myöhemmilläkin matkoillaan kotiesiintyjänä. Siinä näkyi  
loppuun asti Topeliuksen vaikutus.

---

<sup>88</sup> Lähemmin Laitinen 1986.

Suometar (Str) julkaisi oman, yhtä perusluonteisen artikkelinsa viikkoa myöhemmin 4.2.1953. Se oli Topeliuksen artikkelin kaltainen runollinen Haapasaloylistys: puolet oli jopa suoraan käännetty Helsingfors Tidningarista. Tämä oli sen ajan lehdistön yleinen tapa.

Suometar otti ohimennen esille kieliongelman: ”Montakos täällä sitte löytyy, jotka suomalaista laulua ymmärtäisivät?” Suomalainen tarkoittaa tässä kuten yleensäkin tuon ajan yläluokan puheessa suomenkielistä. Lehti suomentaa Topeliuksen laatukuvan köyhyyden idyllistä. Juuri tällaisena tulivat suuriruhtinaskunnan kaikkien kaupunkien kaikki säätyläiset kansallislaulajattaren saapumisen näkemään:

Muutamia päiviä sitten tuli tänne köyhä perhe kotiseutunsa waateparressa; vähäinen reki, jota laiha hewoinen weti, etsi suojaa ja löysi sen viimeinki yksinäiseltä autteliaisuudelta. Tämä perhe oli matkustanut yli 60 peninkulmaa - laulamaan.

Suometar kiteytti Haapasalo-ilmion olemuksen muutamaaan lauseeseen. Juuri tämä rahvaanlaulun ruumillistuma oli silloisessa yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa tilanteessa säätyläisille tarpeellinen, jopa välttämätön:

Nyt on suomalainen laulu kantele kädessä tullut tänne. Mikä sen tänne toi? Murhe ja köyhyys. Kuin se näin nöyränä tulee, niin tottahan toki ihmisiä täälläki löytyy, jotka antaa sille kunnian ja rakkauden!

Surullinen, köyhä ja nöyrä: siinä Haapasalolle rajattu alue. Eräs avainkäsitteistä Topeliuksen artikkelissa on ”wälwilja”. Se toistuu myöhemmin kautta vuosikymmenien Haapasalosta kirjoitettaessa. Suometar suomensi sen näin: ”Joka paikassa on häntä kohdeltu ystäwydellä ja autteliaisuudella”. — Lopuksi Suometar julkaisi Haapasalon tekemän laulun ”Lapseni minun kotia”, ”jota hän kanteletta soittaen tawallisesti ensiksi laulaa, mihin tulee”.

Sanomia Turusta (SaTu) kertoi vierailusta edellä mainittuja lehtiä lainaten 15.2.1853. Artikkeliksi päättyi ehdotukseen:

Tulleeko Greta Jaakontytär Turkuun? Lienee ehkä täälläkin Suomen laulun ystäviä ja harrastelioita!

Haapasalo viipyi Helsingissä viitisen viikkoa. Maaliskuun alussa HT kertoi Greta Jakobsdotterin matkustaneen kotiinsa sen jälkeen kun oli ”sekä yleisesti että yksityisesti osoitetun autteliaisuuden avulla onnistunut laulamaan omilleen kokoon 275 hopearuplan huomattavan summan”. Helsingin osuus oli 212 hopearuplaa. Se oli paljon. Kuinka hämmästyttävää se oli aikanaan ollut, muisti Haapasalo vielä omaelämäkertansa sanellessaan: ”Ja onkohan tämä nyt tottakaan, kun tämä rahantulokin on niin ihmeellistä”. Kaikista ristiriidoista huolimatta ajatus musiikin ammattilaisuudesta alkoi tuntua mahdolliselta ja houkuttevalta.

HT kertoi lisäksi Haapasaloa yritetyn ylipuhua matkustamaan Turkuun tai Viipuriin, mutta ”hänen äänensä oli kärsinyt laulamisesta ja koti-ikävä oli saanut

hänessä vallan; hän lähti silmät kiitollisuudesta kyynelissä siitä erinomaisesta hyvydestä, jota hän täällä oli saanut osakseen monilla tahoilla”.

Suometar ja Sanomia Turusta julkaisivat myöhemmin saman uutisen. SaTu toteaa hieman pettyneenä: ”Helsingistä on hän jo lähtenyt takasin koto=maalensa”. Maaliskuun puolivälissä Haapasalo oli jälleen kotonaan. Kaikkinainen ero Haapasalon ja Helsingin välillä on melkoinen. Matka oli kestänyt kaksi ja puoli kuukautta.

## Ensimmäinen Wiipurinmatka 1853

Jo seuraavana kesänä Kreetta Haapasalo päätti lähteä uudelle matkalle. Häntä oli jäänyt vaivaamaan Topeliuksen ja muiden puhe Turusta ja Viipurista. Rautaa oli taottava silloin kun se oli kuuma. Hän tiesi olevansa jälleen raskaana. Kohta siis oli tulossa pakollinen tauko matkoihin.

Haapasalo päätti mennä ensiksi Viipuriin. Matkalle hän lähti heinäkuun alussa ja esiintyi epäilemättä jälleen Jyväskylässä, vaikka ensimmäinen raportti tulee vasta Mikkelistä. Suomettaren kirjeenvaihtaja A.M-n. kertoo, että Haapasalo oli heinäkuun 16. ja 17. päivänä ”täällä meitäkin soitollansa ihastuttelemassa”. Kirjoittaja pohtii kansansoitinten historiaa, toteaa, että tällä kertaa Haapasalon kanteleessa on jo 20 kieltä. Mikkelinseudulta on kantele jo hävinnyt, ei ole jäljellä edes ”Wäinämöisen perustamaa koppa=kantelettakaan, joka vielä tämän vuosi=sadan alussa oli ollut täälläkin täydessä mahdissaan”. Niinpä ”tosiaankin kuuntelimme halullisesti Suomalaista kanteleen soittoa”.

Haapasalolla oli lehden mukaan seurassaan sisar ja kaksi poikaa. Seurue aikoi Lappeenrannan kautta Viipuriin ja ”sieltä sitte kierrellä jostakin kautta Turkuun”. Syyksi viime mainittuun aikomukseen lehti lainaa Haapasalon omaa lausuntoa: ”Koska sinne on awiisoin kautta waadittu.” Haapasalo viittasi tällä aikaisemmin mainittuun Sanomia Turusta -lehden helmikuiseen ehdotukseen.

Tämä on vain yksi osoitus siitä, mikä ilmenee monissa muissakin lehtikirjoituksissa ja erityisesti useissa omaelämäkerran yksityiskohdissa: Haapasalo seurasi erittäin tarkasti, mitä hänestä lehdissä kirjoitettiin. Tässä yhteydessä kannattaa muistaa, mitä Haapasalo sanoo omaelämäkerrassaan. Hän osasi jo nuorena lukea hyvin ja rippikoulussa sai ”erinomaisen halun lukemaan”. Sanomalehtien kieli ei ollut hänelle esteenä: hän tunsu ja muisti yksityiskohtaisesti yhtä hyvin ruotsinkielisten kuin suomenkielisten lehtikirjoitusten sisällön. Tästä tiedosta oli hänelle monenlaista hyötyä. Hän oppi myös vaikuttamaan kirjoitusten sisältöön ja tarkailemaan, kuinka tämä vaikuttaminen oli onnistunut.

Suomettaren kirjoittaja lopettaa ylväällä huudahduksella:

Olkoot siis ”Suomalaisen laulun ystäwät” Turussa nyt walmiit muutamain wiikkoin perästä vastaanottamaan toiwottua wierasta!

Turkulainen Åbo Tidningar huomasi uutisen ja kertoi siitä lukijoilleen.



Viipurissa Haapasalo oli elokuun alkupuolella. Suomettaren Wiipurin kirje (16.9.1853) kertoo, että ”se käweli ympäri kaupunkia, sisarensa ja kahden poikansa keralla, kantele awonaisena kainalossa”. Mieleen tulee saman lehden seitsemän kuukautta aikaisemmin julkaisema Haapasalon tunnuslaulu:

Minä luulen että olis paljo kewiämpi  
wetää kiwiä kelkassa,  
Kun että käydä katuja  
kantele käsissä.

Kuten kaikki aiemmat ja myöhemmät kirjoittajat, tämäkin kirjoittaja tekee selvän eron Haapasalon ja varsinaisten kerjäläisten välillä:

Samallaisia rahan hakijoita näemme täällä kyllä, waan sitä laatua laulajaa ja kanteleen soittajaa emme vielä ole nähneet täällä käwelewän.

Uran alkuvaiheessa uusilla paikkakunnilla saattoi olla epäselvyyttä näiden kahden asian välillä. Haapasalon kannalta oli hankalaa, että Viipurissa ei sillä hetkellä ilmestynyt yhtään sanomalehteä eikä Helsingissä syntyneitä uusia menetelmiä voinut käyttää. Suomettaren kirjoituskin ilmestyi toista kuukautta myöhässä. Suometar sanookin, että ”hän lauleli ja soitteli jokaiselle, joka waan suwaitsi kuunnella”. Ja Haapasalo itse muistelee, että ”kävin talosta taloon sielläkin sillä kerralla”. Oli ollut pakko palata vanhaan ”talosta taloon” -menetelmään.

Haapasalo lähtikin Viipurista suoraan kotiin ja jätti Turun toiseen kertaan. Ehkä suunnitelmien muutokseen oli myös muita syitä. Joka tapauksessa elokuussa hän oli jälleen kotona 60 ruplaa rikkaampana. 28.8. hänet merkittiin kirkonkirjoihin yhdessä Joonaan kanssa ehtoollisella käyneeksi. Seuraavan Viipurinmatkansa hän varmisti paremmin: hankki Topeliukselta suositukset ja huolehti lehtiin tiedot matkareitistään.

## Ensimmäinen Turunmatka 1855

Heikki Kustaa syntyi Haapasalossa 18.1.1854. Helsingin ja Viipurin ansioilla teetettiin suopeltoa. Vanhin lapsi Maria pääsi 16-vuotiaana ripille heinäkuussa. Seuraavan vuoden tammikuussa vanhemmat kävivät hänen kanssaan yhdessä ehtoollisella. Kustin imetysaika oli päättynyt. Oli aika ajatella matkaa.

Turunmatkan aikana lehdet nimittävät Haapasaloo torpparinvaimoksi, joten on todennäköistä, että perhe oli muuttanut Haapasalosta takaisin Vetelin pappilan Haaga-torppaan matkaa edeltävinä kuukausina.

Lapsia oli yhdeksän, mutta vanhimmat olivat jo 17-, 15-, 14- ja 13-vuotiaita ja lisäksi Haapasalon äiti oli edelleen pienimpiä hoitamassa. Niinpä Joonaskin lähti ensimmäisen kerran matkalle mukaan. Lapsista pääsi matkalle tällä kertaa 7-vuotias Antti. Lähtö tapahtui tavan mukaan tammikuussa.

Matka oli todellinen lehdistömenestys. Kaikki kolme turkulaista sanomalehteä julkaisivat uutisia ja raportteja. Myös Helsingin lehdet seurasivat matkaa.

Kirjoituksia ilmestyi kuudessa eri lehdessä yhteensä 18; ruotsinkielisiä 12, suomenkielisiä 6. Se on todella paljon. Seuraavaksi eniten kirjoitettiin ensimmäisestä ja toisesta Helsinginmatkasta: ensimmäisestä 6 juttua, niistä ruotsinkielisiä kaksi, toisesta 7 juttua, niistä ruotsinkielisiä viisi. Sitä merkillisempää on, että omaelämäkerrassaan Haapasalo ei mainitse Turunmatkasta sanaakaan. Syitä voi vain arvailla: sitkeä perimätieto vihjailee Haapasalon ja jonkun taiteilijan välisestä suhteesta.<sup>89</sup>

Matkareitiksi Haapasalo valitsi rantatien, sillä sen varrella olevissa kaupungissa hän ei ollut vielä esiintynyt. Ensimmäiset tiedot tulevat Porista. Haapasalo on konsertoinut siellä helmikuun alkupuolella ja olisi saanut apua ”enemmänkin, jos kaupungissamme olisi löytynyt suurempaa huonetta tällaisille laulutiloille”. Viesti siis kertoo, että Haapasalo oli hakeutumassa vähitellen konserttımaisempien tilaisuuksien järjestämiseen.

Varsinainen juhlinta alkoi runollisesta ja innoittuneesta Raumankirjeestä, jonka Åbo Underrättelser (ÅU) julkaisi 2.3.1855. Haapasalot olivat pari päivää aikaisemmin saapuneet Turkuun. Turkulainen lehden toimittaja oli jo tavannut Haapasalon, ”tämän tavallaan aika kiintoisan persoonan kanteleinen, tuhatvuotiaine attributteineen”, ja oli selvästi vaikuttunut. Hän lainaa lehteen laajasti Raumalta tullutta kirjettä. Siinä kehoitetaan ”vaalimaan kansallista kantelettamme ja laulumme niiden pyhiinvaellusmatkalla halki oman maan”. ”Greta Haapasalon koko olemuksessa ja laulussa on syvää tunnetta ja suurinta luonnollista (t.s. ei sairaaloista eikä teeskenneltyä) surumielisyyttä.” Haapasalo on ”vaeltava laulajatar”, hänen piirteensä, ”jotka epäilyksettä ovat olleet nuoruuden aikoina aika kauniit ja jotka nyt ovat kauniisti surumieliset”, olisi Ekmanin ehdottomasti ikuistettava litografiana. Tämä ehdotus johtui varmaan siitä, että kun vuonna 1845 kolme savolaista rahvaanrunoilijaa teki Helsingin herrasväen kutsumana lehtien tarkkaan seuraaman Helsinginmatkan, heistä Porvoossa painettiin aikaan hyvin tunnettu kivipiirros.

Kirjoituksen ohessa julkaistiin Haapasalon konsertissa Rauman alkeiskoulun salissa 13.2. hänen kunniaksensa lausuttu runo, jonka oli kirjoittanut O.S., ehkä omaelämäkerran mainitsema raumalainen hyväntekijä tohtori Strömberg. Runo kertoo erinomaisella tavalla, minkälaisuista oli säätyläisten kaunosieluisuus, jolla he odottivat, katselivat ja kuuntelivat Haapasaloo. Aluksi runo kuvailee - Topeliuksen runoista ja kirjoituksista tutuin sanankääntein — Suomalaisen (suomenkielisen) Laulun olemuksesta. Lopuksi on kaksi säkeistöä, jotka liittyvät suoranaisesti runon esittämistilaisuuteen:

Just nu — en Sångens helgedag —  
Ej krigets åskor höras:  
Vid Finska näktergalens slag,  
Låt därför själen röras!  
Skänk sångerskan helst tystnan's gärd:  
Den är vår Kantele dock värd.

---

<sup>89</sup> Ks. esim. Yrjö Kujala: Kultainen kannel, kolmas näytös.

Hör i dessa strängars stål det slår —  
Efterljudet utaf tusen år!!  
Dessa ljuden vaggat Finlands ära:  
Suomis namn de än kring jorden bära.

(Juuri nyt Laulun pyhäpäivänä ei kuulla sodan ukkosmyrskyjä:  
anna sen vuoksi suomalaisen satakielen koskettaa sieluasi!  
Lahjoita laulajattarelle mielummin hiljaisuutta:  
sen on toki meidän kanteleemme ansainnut.  
Kuule: näiden kielten teräksessä se soi, tuhatvuosien jälkisointi!!  
Nämä äänet ovat hoivanneet Suomen kunniaa: Suomen nimen  
ne vielä kantavat maan ääriin.)

Uudessakaupungissa Haapasalo konsertoi viikkoa myöhemmin. ÅU:n kirjeenvaihtaja antaa hänelle Turunmatkan aikana ja myöhemminkin usein toistuvan kunnianimen ”runosångerska” (runolaulajatar). Åbo Tidningar (ÅT) sen sijaan otsikoi 5.3. toisella uudella kunnianimityksellä ”Nationalsångerska” (Kansallislaulajatar) ja toivoo, ”että köyhä laulajatar saa osakseen suopean vastaanoton Auran rannoilla”. Sanomia Turusta (6.3.) puolestaan pyytää saada ”sydämestämme tervehtää Greetaa kanteleinensa terve’lulleeksi kaupunkiimme, ja suomme kauniisti kajaawan soittonsa wetäwän monen monista halullista ja harasta kuuliala puoleensa”. ÅU (9.3.) kertoo, että Hr. Bror Bromskin on kaupungissa konsertoimassa suurella menestyksellä. Lehteä kiinnostaa myös Haapasalon kantele, sillä siinä ”ei ole sen vähempää kuin 23 teräskieltä”, siis enemmän kuin Mikkelissä pari vuotta aikaisemmin.

Seuraavista viikoista emme tiedä enempää. Lopputuloksista päätellen menestys oli kuitenkin suuri. Tienesti oli ollut Helsingin luokkaa, ja neljä sanomalehteä vahvasti taloudellisen tuloksen suuruuden. esimerkiksi SaTu (3.4.) kirjoitti:

Kanteleen=soittaja Haapasalon Greeta lähti täältä menneellä viikkoa äijinensä, poikinensa ja kanteleinensa Tampereen kautta kotionsa. Kanteleellansa ja kauniilla äänellensä sanotaan hänen täällä koonneen kolmatta sataa hopiaruplaa. Hänen kuvansa sanotaan myös tulewan täällä kiwi=painossa painettawaksi.

Suuriruhtinaskunnan johtava taiteilija Robert Wilhelm Ekman oli myös tehnyt luonnoksensa. Niiden pohjalta ei kuitenkaan valmistunut litografiaa, vaan myöhemmin useita Haapasalo-aiheisia tauluja.

Maaliskuun viimeisinä päivinä Haapasalo lähti Turusta esiinnyttyään vielä viimeisen kerran julkisesti Seurahuoneella tiistai-iltana 27.3. Turussa oli vietetty vähän yli neljä viikkoa. Paluutiekse valittiin sisämaanreitti Tampereen ja Jyväskylän kautta; näillä paikkakunnilla Haapasalo epäilemättä esiintyi. Vetelin kirkolle saavuttiin huhtikuun puolivälissä. Matka oli kestänyt kolmisen kuukautta.

Kotona kaikki tuntui kehittyvän vain parempaan suuntaan. Pappilan Haaga-torppa oli Haapasalolle omaelämäkerran mukaan ”kaikkein mieluisin paikka”; se oli kaunis ja keskellä kylää. Esiintymisrahoilla voitiin tehdä uusi tupa ja ostaa

suopeltoa. Kaiken lisäksi pappilaan oli matkan aikana muuttanut uusi kappalainen, A. W. Ingman.

Koskela, Vetelin pappila, oli Kokkolan pitäjän yläosan suurin talo. Peltojensa puolesta se vastasi seitsemää ja niityiltäänkin viittä keskikokoista Vetelin taloa. Aspelin oli toimeliaana miehenä saattanut viljelykset hyvään kuntoon. Palvelusväkeä ei pappilassa ollut kokoonsa verrattuna kovin paljon, sillä työvoiman tarve oli turvattu perustamalla torppia. Kaikkiaan torppia oli neljä ja ne olivat kaikki hyvin toimeen tulevia, ikään kuin pikku taloja.<sup>90</sup>

A. W. Ingman oli Vetelin kappalaisena 1955–64. Veteliin tullessaan hän oli 35-vuotias. Hän oli tunnettu kansallisista, erityisesti suomen kieltä koskevista harrastuksistaan. Opiskeluaikanaan 1840-luvun alussa hän oli toiminut Lönnrotin toimittaman sananlaskukokoelman korjauslukijana. Castrénin vaikutuksesta hän innostui suomen kieleen. Kalevalan kansallisen merkityksen Ingman koki niin tärkeäksi, että ollessaan Savossa kieltä opiskelemissa hän eräissä hautajaisissa alkoi laulaa Kalevalan runoja hautajaisväelle. Eräs vanhus keskeytti hänet virrellä. Juhani Aho sai Ingmanista monia piirteitä romaaninsa Kevät ja takatalvi päähenkilöön.

Vetelissä Ingmanilla oli suurtyönä Raamatun suomennoksen korjaaminen. Työ valmistui 1859. Kaksi vuotta myöhemmin hän väitteli teologian tohtoriksi ja hoiti vuodesta 1862 Helsingin yliopistossa eksegetiikan professuuria. Tähän virkaan hänet nimitettiin kahden vuoden kuluttua ja tällöin hän lähti Vetelistä lopullisesti. Ingman oli varakas mies. Pappilassa oli mm piano. Mutta herännäisyyteen taipuvaisena hän ei silti ylläpitänyt suurta kuilua rahvaaseen: lauantai-iltoina ja sunnuntaijumalanpalveluksen jälkeen pappila saattoi olla täynnä seurakuntalaisia.<sup>91</sup>

Kun Ingman tunsu Kalevalansa ja Kantelettarensa ja kun Haapasalo oli saanut suurimman mahdollisen tunnustuksen itseltään Topeliukselta, voi arvata, että laulajatar sai kappalaisesta hyvän tukijan. Perimätieto kertoo jopa, että Ingman lahjoitti Haapasalolle Kalevalan.<sup>92</sup> Ei ole ehkä sattumaa, että juuri näinä aikoina Haapasalon ohjelmistoon ilmestyy Kantelettaren ensimmäisen painoksen nuottiliitteen uudempia kansanlauluja.

Haagassa Haapasalo vietti elämänsä onnellisinta aikaa. Vain laulujuhlien aika voinee kilpailla tämän ajan kanssa. Haagasta Haapasalo teki huimimmat ja juhli tuimmat matkansa. Taloudellisestikin elämä oli vakavaraisinta, torppariudesta huolimatta. Turun rahoilla voitiin ostaa toinenkin pappilan torppa, Krintilä, ”ja jätettiin heinäkasvuun ne pellot ja minun rahoillani tehtiin 4 tynnöriä alaa pelto- maata lisää”. Siinä ”tuli parhailleen elämä”.

Lehdistönkin kanssa Haapasalo oli tullut lopullisesti tutuksi. Hän osasi jo hoitaa julkisuuttaan, käyttää hyväkseen molemminpuolisesta hyötysuhteesta oman osansa. Seuraavina vuosina se näkyy aktiivisena ja määrätietoisenä suhteiden hoitamisena. Ylittämätön esimerkki onnistumisesta kirjattiin kuitenkin heti

---

<sup>90</sup> Virrankoski 1961, 533.

<sup>91</sup> Virrankoski 1961, 524–526, 541; Alanen 1979.

<sup>92</sup> Peltoniemi 1983.

Turunmatkan jälkeen. Vetelin pappilan torpasta lähteneen tiedotteen sanoma on selkeä: Kreeta Haapasaloon voi luottaa, hän ei ole pettänyt suopeutta (wälwilja), jota oli saanut osakseen Turunmatkalla ansaitessaan yli 200 hopearuplaa. Rahoja ei tuhlatu turhuuteen, päinvastoin, edessä oli turvatumpi tulevaisuus kuin koskaan aiemmin.

Uutisen julkaisi ensimmäisenä ruotsinkielinen Åbo Tidningar (31.5.); kuvaava esimerkki siitä, että kieliongelmia ei ollut. Uutisen toistivat seuraavina päivinä sekä helsinkiläinen Finlands Allmänna Tidning (2.6.) että Sanomia Turusta (5.6.). Lopuksi sen kertoi vielä Suometar (15.6.) kaunopuheisin sanakääntein:

— Kreetta Haapasalo. Lukijamme muistawat tämän waimo=ihmisen, joka näinä vuosina on kantele kädessä ja Suomen sulo laulu huulillansa kulkenut kaupungista kaupunkiin, paikasta paikkahan. Nyt on hän saanut niin paljon rahoja kokoon laulamisellansa, että on ostanut torpan ja yhdistänyt sen entisen torppansa kanssa, Yliwetelin kirkkoherran puustellissa. Kreeta Haapasalo toiwoo nyt, Jumalan awulla ja siunauksella, tulewansa pereenensä aikaan näillä torpilla kuolinpäiväänsä asti.

## Kuopion markkinamatka 1856

Kesällä Haapasalo oli huomannut olevansa jälleen raskaana. Talvella hän uskaltautui tästä huolimatta matkaan, tulossa oleva pakollinen tauko ehkä pelotti.

Tästä matkasta on vain lyhyt maininta Kuopio Tidningissa 5.1.1856: ”Runosångerskan Greta Haapasalo” on näinä päivinä antanut täällä kuulla helkkyvää lauluaan ja kanteleensoittoaan. – Matilda syntyi 8.3.1856.

Omaelämäkerrassa on enemmän muistikuvia: matka on vienyt ensin Ouluun, sieltä Kuopion ja Jyväskylän kautta kotiin. Kun Haapasalo oli Kuopiossa jo tammikuun alkupäivinä, matka on alkanut ennen joulua tai heti pyhien jälkeen. Kuopiosta tuli eräässä suhteessa käännekohta: muistelmien mukaan markkinaesiintymiset alkoivat siellä. Kun Kuopion markkinat ovat vasta tammikuun 20. päivän tienoilla, päätös markkinaesiintymisistä kypsyi ehkä vasta Kuopiossa. Markkinaesiintymisten omaelämäkerran mainitsema motiivi oli epäilemättä todellinen: markkinoilla oli paljon ihmisiä koolla ja ansiot saattoivat nopeasti kohota huomattaviksi.

Oikeastaan Haapasalo esiintyi markkinoiden aikaan eikä markkinoilla. Hän ei nimittäin toiminut katusoittajana, vaan esiintyi paikallisissa huvihuoneistoissa, ”trahtööreissä ja markkinoissa juomareille”.

Omaelämäkerrassaan Haapasalo toistaa monta kertaa painokkaasti saman ajatuksen: ”Mutta ei meillä puutosta ole koskaan ollut.” Tämä on jonkinlaisessa ristiriidassa sen kato-, nälkä- ja köyhyyskuvaston kanssa, joka säätyläispiireissä Haapasaloon aina liitettiin ja jolla Haapasalo joutui myös ikään kuin oikeuttamaan esiintymismatkojaan. 1840- ja 50-luvut olivat Perhonjokilaaksossa kohutuullisia, sadot olivat hyviä tai keskinkertaisia. Vuosi 1852 oli kuitenkin huonohko ja 1856 paha katovuosi. Seuraavat huonot vuodet sijoittuivat 1860-luvun al-

kuun.<sup>93</sup> Muistelmissa ”köyhä vuosi” on mainittu ennen Kuopion markkinamatkaa ja matka tuntuu lukijasta sen seuraukselta. Tosiasiassa huono satovuosi oli vasta tulossa.

## Toinen Helsingin- ja Wiipurinmatka 1857

Heti kun lapsi, talvikelit ja joulunpyhät sallivat, 43-vuotias Haapasalo lähti jälleen liikkeelle. Mukana seurasi tälläkin kertaa Joonas ja ensimmäistä kertaa 7-vuotias Kreetta Sofia. Kotiin jäi nyt yhdeksän lasta, joista vanhin, Maria oli jo 19-vuotias. Reki suunnisti Jyväskylän tielle tammikuun puolivälissä. Suuntana oli jälleen Helsinki ja mielessä myös Viipuri, jossa ensimmäisellä kerralla kaikki ei ollut sujunut aivan niin kuin olisi voinut.

Lähdön aikaan Åbo Underrättelser kertoi, että uusi kanteleensoittaja oli lähtenyt kulkemaan Haapasalon jälkiä. Kysymyksessä oli ”en finsk trubadur” (suomalainen trubaduuri) Swen Jeremias Eliasson Järvelä Haapasalon naapurikappeleista, Kaustiselta, itse asiassa Haapasalon lapsuuskyllältä Järvelästä. Nälänhätä oli saanut 31-vuotiaan soittajan lähtemään matkaan, ”halki maan nyt onnellisempien osien”. Hän ei laulanut, mutta oli hyvä soittaja.

Ehkä Järvelä oli oppinut Haapasalolta, kuinka lehdistöön tuli suhtautua: ÅU luettelee hänen tienestinsä kaupunki kaupungilta, vielä tarkemmin kuin Haapasalon suhteen oli ollut tapana. Luettelon mukaan Järvelä oli matkallaan soittanut Vaasassa, Kristiinankaupungissa, Porissa, Raumalla, Uudessakaupungissa ja nyt Turussa sekä aikoi matkata Tammisaaren ja Helsingin kautta Loviisaan sukulaisia tapaamaan. Hopearuplia oli koossa 39.

Haapasalot puolestaan saapuivat Helsinkiin tiistaina 27.1.1857. Jo samana iltana Kreetta Haapasalo lauloi klarinettitaiteilija E. F. Wohlleben pohjoisen Suomen hätääkärsivien hyväksi organisoimassa hyväntekeväisyyskonsertissa Seuraahuoneella. Yleisömenestys oli huono, vain kolmekymmentä kuulijaa, ja ainoa apua saanut oli Haapasalo, sillä muuten konsertti tuotti tappiota, kertoo Helsingfors Tidningar (31.1.). Tällä kertaa Topelius otsikoi Haapasalo-artikkelinsa: ”Kantele”. Se merkitsi hieman erilaista painotusta kuin neljän vuoden takaisessa, laulun arvoa korostavassa artikkelissa. Lehti muistuttaa, että Haapasalolla on jo kymmenen lasta ja että kaksi vuotta sitten hän saattoi ”lauluillaan ja maanmies-tensä hyvyydellä” ansaituilla rahoilla ostaa toisenkin torpan. Mutta ”tämän vuoden nälkä sai hänet jälleen lähtemään laulaakseen jotain kokoon omilleen”.

Topelius ylistää jälleen Haapasaloa laulajana. Sillä on sekä pääkaupungissa että matkan muissa pysähdyspaikoissa yhtä kauaskantoinen merkitys kuin neljä vuotta aikaisemminkin:

Hänen äänessään on vielä tallella koko sen nuorekas raikkaus; esitys on teeskentelemätöntä kuten ennenkin, ja se joka ei muuta pyydä kuin saada kuulla metsien laulua, laulettuna suurella hartaudella ja varustettuna synnynnäisen musikaalisen geniuksen epäilyksettömällä leimalla — se kuuntelee häntä sekä

---

<sup>93</sup> Virrankoski 1961, 372.

geniuksen epäilyksettömällä leimalla — se kuuntelee häntä sekä ilolla että kaiholla.

Sitten Topelius aloittaa uuden tavan, josta tulee kymmeneksi vuodeksi säännöllinen käytäntö suuremmissa kaupungeissa. Lehti nimittäin kertoo Haapasalon majapaikan ja selittää: ”mainitsemme sen, jos joku pientä lahjaa vastaan tahtoo antaa hänen laulaa kodissaan”. Topelius jatkaa, että ”majataloissa ja ravintoloissa hän ei laula”. Emme tiedä, oliko tämä Topeliuksen ehdotus vai Haapasalon ai-  
komus; Kuopiossahan Haapasalo oli juuri niissä alkanut esiintyä.

Kuukauden kuluttua (25.2.) Topelius palaa asiaan. Greta Haapasalo ”on pyytänyt meitä esittämään nöyrän kiitoksensa siitä suuresta hyvyydestä, jota nyt niin kuin edelliselläkin kerralla on häntä kohtaan Helsingissä osoitettu”. Sitten seuraa jälleen varmistus siitä, ettei saatuja rahoja tuhjata. Lehti kertoo, että Haapasalo on onnistunut lähettämään rahaa kotona oleville paikallisen kauppiastalon kautta. Matkaa oli nimittäin tarkoitus vielä jatkaa. HT:n mukaan paluureitti kulkisi Porvoon, Loviisan, Haminan ja Viipurin kautta; tämä oli samalla ennakkoilmoitus näille paikkakunnille.

Topelius mainitsee vielä kaksi mielenkiintoista seikkaa: ”hän ei laula voiton vuoksi” ja matkustaminen kaukana kotoa ”tapahtuu nyt viimeistä kertaa”. Kumpikin maininta kuulostaa Haapasalon omalta lausunnolta. Edellinen on mielenkiintoisen monimielinen, olivathan lehdet itse aloittaneet Haapasalon taloudellisten ansioitten julkistamisen. Tämän jälkeen sitä ei enää tapahtunutkaan. Jälkimmäistä huomautusta Haapasalo on ehkä todella harkinnut, sillä se esiintyy muutamassa muussakin lehdessä. Asiassa kävi kuitenkin juuri päinvastoin.

Viiden Helsingissä vietetyn viikon jälkeen Haapasalot lähtivät maaliskuun alkupäivinä kohti Porvoota. Mukana oli Topeliuksen suosituskirje itse Runebergille. Tämä ei kuitenkaan ollut kaupungissa, vaan virsikirjakomitean työssä Turussa. Varsinainen herrasväen konsertti pidettiin Porvoon kimnaasissa (”koulutuvassa”), mutta tämän lisäksi Haapasalo esiintyi kaikesta huolimatta Runeberginkin kodissa, tällä kertaa tosin palvelusväelle. Asiasta kertoo runoilijan vaimo Fredrika Runeberg, itsekkin kirjailija, miehelleen 12.3. kirjoittamassaan kirjeessä. Kirje on harvinainen dokumentti Haapasalon yksittäisestä esiintymisestä (ruots.):<sup>94</sup>

Nordströmin ja meidän palvelustyttömmme olivat yksissä tuumin päättäneet että olisi ylen hauskaa jos kaupungin palvelijattaretkin saisivat kuulla Greta Hapsaloa, jonka vuoksi edellisenä iltana oli järjestetty illanvietto, jossa kaupungin herrasväki sai kuulla häntä, ja he kysyivät luovuttaisinko minä porstuakamarin tätä varten. Koska olen sekä halukas että velvollinen valmistamaan kaunista huvia niille, jotka niin vähän saavat tietää tämän maailman kauneudesta, lupasin heille ruokasalin, valaistuksen ja tarjoilua Gretalle. Järjestin teeillallisen, mutta sain lisävieraiksi yllätyksenä pari rouvasihmistä ja liudan lapsia. Greta sai kun saikin 4 ruplaa, joihin minun osuuteni oli 40 kopeekkaa. — Vähän yli 60 ruplaa hän kuuluu ansainneen Porvoossa, ja hyvä niin. Hän sanoi Topeliuksen tahtoneen että

<sup>94</sup> Allardt Ekelund 1942, 263–264; Tuulio 1979, 169–170.

sinä saisit kuulla häntä Helsingissä, mutta sehän ei käynyt päinsä. Hyvin kaunis-  
ta on hänen laulunsa ja soittonsa myös ja hyvin miellyttävä on hän itsekin.

Tilaisuudessa oli läsnä 40–50 kuulijaa. Runebergin ruokasali oli täynnä vii-  
meistä sijaa myöten. Asetelmasta tulevat elävästi mieleen R. W. Ekmanin Haa-  
pasalo-taulut. Erisäätyiset aikuiset ja lapset ovat kuuntelemassa Kreetta Haapasalo-  
n laulujen ja soiton sanomaa: kansakunnan tulevaisuus edellytti lukkiutuneiden  
säätyvastakohtaisuuksien purkamista. Ainakin kerran tämä Ekmanin taiteellinen  
visio Haapasalon merkityksestä ja tehtävästä näyttää siis olleen totisinta totta.  
Ehkä oli asiaan kuuluvaa, että tällaisen illan kuulijakunta koostui kokonaisuus-  
dessaan naisista. Niihin herraseuroihin, joissa Haapasalo esiintyi, on vaikea kuvi-  
tella samaa tunnelmaa.

Fredrika Runeberg tunsu selvästi Haapasalon nimeltä jo etukäteen, vaikkei ol-  
lutkaan vielä oppinut hänen nimensä kirjoitustapaa sillä varmuudella, jota ruot-  
sinkielinehdistö oli alusta asti osoittanut. Haapasalo ei sen sijaan mainitse  
omaelämäkerrassaan Runebergin vaimosta mitään. Luultavasti se kuvastaa ta-  
paamisen todellista luonnetta: kohtaamista ei tapahtunut. Kummallakaan ei ollut  
mitään mahdollisuutta ymmärtää toisen tilannetta tai tulevaisuuteen tähtäävää  
olemusta. Niin suuri oli luokkien välinen kulttuurinen kuilu sääty-yhteis-  
kunnassa.

Näiden kahden naisen kohtaamisessa kiteytyi jotain olennaista talonpoikaisen  
ja säätyläiskulttuurin naiskäsitteistä. Topelius, joka monessa suhteessa tuki  
orastavaa naisasialiikettä ja josta vanhoilla päivillään tuli Suomen Naisyhdistyk-  
sen kunniajäsen, kirjoittaa Fredrika Runebergin kuuluneen ”sukupuolensa mo-  
niin marttyyryihin”.

49-vuotias Fredrika Runeberg, kulttuurisesti itsenäisen naisen ensimmäisiä  
puolestapuhujia ja naisasian uranuurtajia, ei ollut miehisen säätyläiskulttuurin  
puristuksessa itse uskaltanut tai voinut ottaa ratkaisevaa askelta taiteilijaksi.<sup>95</sup>  
43-vuotias Haapasalo oli tuon askelen ottanut jo vuosia aikaisemmin. Talonpoi-  
kaisnaisena hänellä ei ollut läheskään sellaisia kulttuurisia esteitä tämän ratkai-  
sun tekemisessä kuin säätyläisnaisilla.

Kuluneina vuosina Haapasalo oli esiintynyt enimmäkseen herrasväen kodeis-  
sa, kalaaseissa ja pitoloissa. Kuinka usein näihin kuului esiintymistä erikseen  
vertaistensa parissa eli palvelusväelle, on mahdotonta tietää. Luultavasti se oli  
enemmän poikkeus kuin sääntö. Fredrika Runebergin mainintaan Haapasalolle  
antamastaan 40 kopeekasta lisättäkseen samassa kirjeessä oleva toinen maininta,  
jonka mukaan hän itse oli juuri saanut Snellmanilta 50 hopearuplaa korvaukseksi  
kirjoitelmistaan Litteraturbladetiin. Näin hänellä vihdoinkin oli rahasumma, ”jonka  
kanssa saattoi menetellä miten vain ilman omantunnon vaivoja”.

Haapasalon palkkiot säätyläiskotien herraseuroissa olivat tietysti suuremmat  
kuin palvelusväen illanvietossa. Fredrika Runebergin kirje antaa kuitenkin Haa-  
pasalon tunnuslaulun erälle säkeistölle todellista sisältöä:

---

<sup>95</sup> Fredrika Runebergin työtä ja elämää erittelee Tyyni Tuulio teoksessaan *Fredrikan Suomi* (1979).



Kun minun leipäni on pantu niin pieneks  
Ja hajotettu niin leviälle.

Ymmärrettävämmäksi tulee myös Haapasalon halu esiintyä suurissa kansankokouksissa, markkinoilla: siellä ei sievistelty eikä kitsasteltu. Humalaiset ovat tunnetusti helläsydämissä.

Viipuriin Haapasalot saapuivat maaliskuun 20. päivän tienoilla. Samaan aikaan julkaisi Suometar Haapasalo-uutisen. Lehti kertasi, että ”kanteleen=soittawa waimo on nyt miehineen ja lapsineen matkalla Helsingistä Wiipuriin”. Se kehuu Haapasalon musiikkiesityksiä, niiden kotimaisuutta, mutta lisää heti perään jälleen kerran tuon säätyläisten Kreeta-kuvaston ehkä olennaisimman ei-musiikillisen piirteen:

Hänen siweä ja siisti olonsa ja käytöksensä woitti myös hänelle suosiota. Samoin sanotaan hänelle käyneen Porwoossaki, jonne hän täältä meni. Toivomme myös että häntä ja hänen kantelettansa pitkin matkaa samote ystäwyöydellä kohdellaan.

Haapasalokin oli oppinut nopeasti pelin hengen ja säännöt. Hän tiesi, mitkä konkreettiset rajat hänellä oli itsensä taiteellisessa ilmaisemisessa. Vastapalvelukseksi hän sai koko maata kattavan suopeuden säätyläisiltä. Suuriruhtinaskunnan johtavat lehdet selittivät ruotsiksi ja suomeksi, kuinka kunnan kansallismielisen säätyläisen piti häneen suhtautua. Haapasalo muistelee omaelämäkerrassaan:

Ja se oli mielestäni lystiä, kun joka paikassa otettiin niin hyvästi vastaan ja jos minne tulin vierasiinkin, niin sanottiin aina no, oletteko te nyt Greeta Haapasalo, sepä oli hyvä että tulitte, että me saamme kuulla teidän soittavan.

Artikkelinsa lopuksi Suometar julkaisi Haapasalolta muistiin merkityn laulun ”Kanteleen suru”.

Sanomalehti Wiborg ilmoitti 24.3.1857, ”Sångerskan Greta Haapasalo” oli tullut kaupunkiin. Lehti toivoi, että suomalainen laulu saisi kaupungissa yhtä monta ystävää kuin maan muissakin kaupungeissa; niissä laulajatar oli sanomalehtien mukaan saanut suuren suosion. Uutisen jälkeen oli selvää, että Haapasalon toinen vierailu onnistuisi huomattavasti paremmin kuin ensimmäinen. Wiborg kertoikin 27.3. Haapasalon kortteeripaikan. Lehti toivoi lukuisia kutsuja nimenomaan koteihin, sillä (ruots.) ”se on soveliaintapa antaa vaatimattomalle taiteilijalle tilaisuus kuulla itseään”. Lehti lupasi lisäksi, että seuraavana sunnuntaina Haapasalo esiintyisi teatterissa. Sanomalehti Sanan=Lennätin kertoi 28.3. kaiken edellä mainitun suomeksi.

Kotiinlähdön ajankohdasta ei ole tarkkaa tietoa. Suometar kertoi huhtikuun loppupuolella (23.4.), että Haapasalot Viipurissa ”kuulutaan hyvästi kohdeltaw”. Haapasalot olivat silloin ilmeisesti Mikkelin seudulla. On se keväinen pyhä aamu, kun maassa on kuuraa ja Haapasalon sydänelässä puristaa pahaenteisesti. Kun Haapasalot palaavat kaksi ja puoli kuukautta kestäneeltä matkaltaan kotiin, kaksi lasta on kätkeyty kirkkomaahan: kolmanneksi nuorin ja nuorin. Kal-

le oli ollut viisivuotias, Matilda vuoden vanha. Molemmat olivat syntyneet matkojen väli vuosina.

## Raahen markkinamatka 1858

Sekä Haapasalon lapsiluku, jota etelän säätyläispiireissä jaksettiin päivitellä, että lapsikatraan harveneminen tautien seurauksena olivat Haapasalon kotiseudulla arkipäivän asioita. Oli ikään kuin itsestään selvää, että tietty osa lapsista tulisi kuolemaan. Siksi tämän päivän perspektiivistä ehkä helposti liioitteleekin tuollaisen tapauksen merkitystä.

Ainakaan Haapasalossa ei näy mitään lannistumisen merkkejä. Talvella hän on jälleen raskaana ja Toini Matilda syntyy 28.4.1858. Ennen synnytystä Haapasalo ehti kuitenkin käydä vielä Raahen markkinoilla.

Markkinat pidettiin 2. ja 3. päivänä helmikuuta. Oulun Wiikko=Sanomia kertoo tapauksesta (20.2.1858):

Ensimmäisenä markkina=päivänä oli Greta Haapasalo (se josta Suometar viime vuonna jutteli) kanteleensa kanssa laulamassa suomalaisia lauluja kellarmestari Girsénin lesken talossa, jossa kokoutuneet herrat kuuntelivat mieluosiolla Gretan helisewää ääntä ja kauniita kanteleen kajauksia, jotka suloisen nuotin kanssa yhdistettynä tekiwät Gretan laulut sängen rattosiksi. Rahaa sai laulajattar miltä enemmän, miltä vähemmän.

Uutinen antaa konkreettista tuntumaa Haapasalon markkinaesiintymisten luonteesta. Hän ei siis laulanut ja soittanut markkinatorilla, vaan esitti markkinoiden oheisohjelmaa ravintoloissa tai herrojen salongeissa. Kellarimestari Girsénin suuri sali, ”Girsénin salonki” Brahenkadulla (nykyisellä Kauppakadulla) oli näyttelijäseurueiden ja muiden taitelijaryhmien tärkein esiintymispaikka. Salonki oli lisäksi yksi kolmesta tunnetusta herrojen illanistujais- ja ryypypaikoista, ja myös herrasväen isoimmat tanssitilaisuudet järjestettiin joko raatihuoneella tai Girsénin salongissa. Kalevalansa olivat Raahenkin ruotsinkieliset porvarit lukeneet kannesta kanteen, sillä monet kaupungissa rakennetut laivat oli nimetty kansalliseepoksesta löydetyillä nimillä. Tästäkin kaupungista Haapasalolle löytyi siis helposti innokkaita kuulijoita.<sup>96</sup>

## Ensimmäinen Pietarinmatka 1859

Tuskin oli taas Toini Matildan tarpeellinen ensihoito ohi, kun Haapasalo lähti miehensä kanssa entistä pitemmälle matkalle: Venäjän keisarikunnan pääkaupunkiin Pietariin. Matkan yksityiskohtia emme tiedä, mutta perillä olost on omaelämäkerrassa värikäs kuvaus.

---

<sup>96</sup> Paulaharju 1965, 133–144.

Haapasalo oli selvästi edellisellä Helsinginmatkallaan (1857) keskustellut Topeliuksen kanssa Pietariin menosta, ehkä pyytänyt suositustakin. Topelius oli kuitenkin varoittanut noin suuruudenhullusta matkasta sekä epäillyt, ettei kaupungista löytyisi tarpeeksi suomalaismielistä yleisöä, joka ymmärtäisi Haapasalon taidetta. Ehkä hän varoitteli matkan kalleudestakin. Suosituksen Haapasalo saikin tällä kertaa kotikappelinsa kappalaiselta A. W. Ingmanilta.

Saamme tietää matkasta ensimmäisen kerran Topeliukselta (HT 6.4.1859). Hänelle sen oli kertonut Haapasalon sisarentytär Brita Lisa Kanala, joka saapui Helsinkiin esiintymään miehensä ja tyttärensä kanssa. Kanala oli saanut tädiltään hyvät ja selkeät ohjeet menettelytavoista. Hän marssi suoraa päätä Topeliuksen puheille ja tämä pani esittelyn ja majapaikkatiedotuksen lehteen.

Topelius ei kuitenkaan peiteltyt kantaansa Kanalasta (ruots.): ”Hän on vain viisi vuotta tätiään nuorempi ja muistuttaa olemukseltaan ja ulkomuodoltaan jossain määrin häntä, muttei omaa sitä kyvyn ja laulun synnynäistä jumalanlahjaa, joka niin ilmeisenä loistaa Greta Haapasalossa.” Kanala laulaa vähäpätöisesti, mutta soittaa kevyellä ja varmalla kädellä. Hän on tullessa esiintynyt Tampereella ja Hämeenlinnassa ja ”saanut osakseen suopeutta” (wälwilja). Kymmenvuotias Sanna Liisa, joka myöhemmin konsertoi usein Haapasalon kanssa yhdessä, oli mukana ja ”säestää äitiään hyvin musikaalisin avuin”. Haapasalosta Topelius vielä kertoo artikkelinsa johdannoksi saman kuin kaksi vuotta sitten: kanteleensa avulla tämä on ostanut toisenkin torpan.

Papperslyktan-lehti (11.4.) totesi Kanalasta, että ”hän ja eräs italialainen posetiivinsoittaja ovat tällä hetkellä Helsingissä ainoa yleisesti tavoitettavissa oleva huvitus”, mutta kesäksi oli luvassa saksalainen oopperaseurue. Kuukautta myöhemmin kertoi Helsingfors Tidningar (11.5.), että Brita Kanala oli ansainnut esiintymisillään 50 ruplaa ja luetteli tiedoksi kotimatkan mahdolliset esiintymispaikkakunnat — sekin Haapasalon aloittama käytäntö.

Wiborg-lehti kertoo vihdoin 4.5.1859, että Greta Haapasalo on jälleen kaupungissa kotimatkallaan Pietarista, jossa oli oleskellut kolme kuukautta (omaelämäkerta: kolme viikkoa). Uutisessa on tietysti majapaikkailmoitus, hyvätahitoisuuden toivomus ja lyhyt kuvaus Pietarinmatkan tuloksista. Tuntuu melkein siltä kuin Haapasalo olisi kaupunkiin tultuaan ”antanut lehdille lausunnon” tai ”pitänyt lehdistötilaisuuden”. Omaelämäkerran luonnehdinta, ettei Pietarissa ollut ”semmoista lykkyä kun Suomen maassa”, on mukana jo Wiborgille annettussa lausunnossa (ruots.):

Siellä asuvat suomalaiset perheet ja korkeammat virkamiehet olivat osoittaneet suurta mielenkiintoa, mutta siitä huolimatta, johtuen pitkäaikaisesta ja kalliista oleskelusta, hän ei ollut onnistunut säästämään tästä matkastaan mitään.

Topelius (HT 11.5.) siteeraa lausunnon sellaisenaan, mutta ei voi olla lisäämättä sulkuihin omaa opettavaista kommenttiaan (ruots.): ”se sanottiin hänelle etukäteen Helsingissä”.

## Vaasan markkinamatka 1859

Wasabladet (24.12.1859) kertoo kaupungin Tuomaanpäivän markkinoista: Greta Haapasalokin on kaupungissa. Lehti vertailee tämän artikkelin alussa lainatulla tavalla hr Bromsin ja Haapasalon tapoja tulkita ”suomalaista laulua”. ”Luonnon-laulajatar” on luvannut viipyä kaupungissa joulun yli (ruots.):

jos täällä kaikki eivät valitettavasti ymmärräkään hänen sanojaan, käsittänee jokinainen kuitenkin näitä säveliä, jotka niin ihanasti tulkitsevat, kuinka

”Sången är af sorg upprunnen  
Men af sång är glädje wunnen”.

(”Murehest’ on laulu luotu,  
siit’ ilo ihana saatu.”)

Lainaus on Topeliuksen runosta ”Sången” (’Laulu’; suomennos Otto Mannisen). Runo kertoo nuorukaisesta, joka saapuu Runottaren ”salon synkeän sylissä, sydänmaassa syrjimmässä, yksin tuulen tuntemassa” olevan Runottaren matalan majan luo ja pyytää opettamaan, miten ”taivahinen laulun taito” saadaan. Runotar neuvo: tuhat vuotta ei riitä opettamaan laulun taitoa, mutta mene yksin erämaahan, anna surun tulla sydämeesi, surusta syntyy laulu, mutta laulun lahjan löydyttyä surusi haihtuu, kuolematon ilo on voittanut.<sup>97</sup>

Näitä säkeitä ei ole lainattu uutiseen sattumalta. Monet sivistyneet säätyläiset näkivät Kreeta Haapasalossa, ”vaatimattomassa kanteleensoittajattaressa”, pohjoisten sydänmaiden Runottaren, joka saa laulunsa surulta.

## Tukholmanmatka 1860

Kun lapsia ei enää ollut tulossa, Kreeta Haapasalo saattoi ajatella tekevänsä pitemmän matkan joka vuosi. Alkukevästä 1860 hän lähti jälleen liikkeelle ja otti mukaansa kymmenvuotiaan Kreeta Sofian. Suuntana oli viiden vuoden tauon jälkeen Turku. Siitä tuli ehkä Haapasalon matkoista kaikkein vaikuttavin, mikä näkyy hyvin omaelämäkerrastakin, mutta matkan päätös teki olon sitä rauhattomammaksi.

Åbo Underrättelser kertoo 15.3.1860, että Haapasalo on jälleen kaupungissa. Torppaa on jälleen kohdannut suuri kato. Elätettävänä on työhön kykenemätön mies ja yhdeksän lasta. Haapasalo tulee laulamaan iltaisin ”osaksi hr Andersénin konditoriassa, osaksi seurahuoneen kellarisalissa, minkä lisäksi hän on kaikkina muina aikoina tavattavissa majapaikassaan talousseuran talossa”. Sieltä halukkaat perheet voivat kutsua hänet luokseen.

---

<sup>97</sup> Enckell 1970, 48–51; Topelius 1931, 88–90.

Lähes kuukautta myöhemmin (10.4.) Åbo Tidningar kertoo, että Haapasalo on lähtenyt Naantaliin ja aikoo jatkaa sieltä matkaansa Vaasaan ja sieltä heti ensimmäisillä avovesillä meren yli Ruotsiin. Lehti toivottaa matkalle hyvää onnea, sillä ”kanteleella ei aina ole ollut – kuten tunnettua – onnea merimatkoilla”. Kun Haapasalo muistelee, että tämän ensimmäisen uutisen Tukholmanmatkasta olisi lehteen pannut tohtori Pinello, tämä voi pitää hyvinkin paikkansa. Tunnettu turkulainen kirjailija ja taiteen harrastaja Nils Henrik Pinello oli aikaisemmin ollut lehden toimittaja.

Turkulaiset ja raumalaiset suorastaan painostivat nykyisessä pääkaupungissa Pietarissa käynyttä taiteilijaa Tukholmaan, entiseen pääkaupunkiin. Huhtikuun lopussa Haapasalo oli kuitenkin jälleen Turussa. Hän oli käännytynyt Raumalta takaisin. Kaarle XV kruunattaisiin Tukholmassa kuninkaaksi toukokuun kolmantena päivänä. Samaan aikaan esitettäisiin Paciuksen ja Topeliuksen oopperaa Kaarle kuninkaan metsästys kanteleensoittajatarkoituksineen.

Sitten tulee takaisku. Haapasalo ei päässytkään laivaan, sillä hänellä ei ollut passiin tarvittavia dokumentteja, kertoo ÅU 1.5. Siksi hän on lähtenyt kotimatkalle, ”saavuttamatta vierailunsa päämäärää, erään maapalan lunnaiden kokoamista laulamalla”. Kesken lehden painotyön oli kuitenkin tullut tieto, että Haapasalo oli vielä kaupungissa odottaen tarvittavia dokumentteja. Vasta 24.5. ÅU voi ilmoittaa ilouutisen: ”Greta Haapasalo lähtee huomenna höyrylaiva Furst Menschikoffilla konserttimatkalle Tukholmaan”. Matka onnistui siis kolme viikkoa kruunajaisten jälkeen.

Helsingfors Tidningar kertoo ulkomaan uutisissaan 28.6.1860 Tukholman konsertista (ruots.):

Ruotsi. Runolaulajatar ja kanteleensoittajatar Greta Haapasalo on saanut osakseen Tukholmassa suurta hyväntahtoisuutta (wälvilja). Antaakseen hänelle tilaisuuden esiintyä ennen lähtöänsä ruotsalaiselle kuulijakunnalle, olivat muutamat taiteenystävät järjestäneet hänen hyväkseen pienen illanvieton, jossa oli läsnä vähän yli sata henkeä. Tilaisuuden aloitti maisteri A. Sohlman luonnehtimalla suomalaisen kansanrunouden olemusta yleisesti sekä sitä tunnusomaista eroavaisuutta, joka on ruotsalaisten ja suomalaisten kansanrunojen välillä. Sen jälkeen Greta H. lauloi kahtena osastona kuusi laulua säestäen itseään kanteleella. Ilta-  
massa avustivat nuori laulajatar M:ll Lamberg ja bassolaulaja hr Nordlund. Greta on èU:n mukaan palannut Turkuun 22. päivänä tätä kuuta.

Åbo Underrättelser julkaisi tavanomaisen matkustajaluettelon 26.6. Sen mukaan höyrylaiva Auralla oli 22.6. saapunut Tukholmasta yhteensä 55 henkeä. Luettelo on tarkasti yhteiskunnallisen arvoasteikon mukainen. Ensimmäisenä on Paroni Wallén rouva vapaaherrattaren ja kahden pojan kanssa, viimeisinä ”Gosarne P. och W. Reichwein”. Sijoilla 36 ja 37 ovat ”Torparehustrun Haapasalo med dottern”. Heidän edellään on rouvia, mamselleita ja käsityöläisiä, jäljessä lastenhoitajatar, neiti, matruusi ja työläinen.

Kansallislaulajattaren ammatti ei ollut auttanut torpparinvaimoa yhteiskunnallisessa hierarkiassa ylöspäin.

Yli neljä kuukautta kestänyt uskomaton matka ei päättynytäkään hyvin. ”Sitte kun minä tulin kotiin oli musta risti luhtia vasten pystyssä.” Äiti oli kuollut 14.6.1860. Haapasalolle alkoi raskasmielisyyden aika.

## Koko Suomen kiertue 1863

”Siinä vuosi meni siinä kiusauksessa”, muistelee Kreeta Haapasalo, ”sen jälkeen kävin sitte jos jossain, ympäri koko Suomen reissusin ja Fiia rupesi soittamaan kanssani.”

Viideskymmenes ikävuosi alkoi lähestyä. Jo lähes kymmenen vuotta Haapasalo oli ollut juhlistuna julkisuudessa. Hän oli kiertänyt kautta koko Suomen suuriruhtinaskunnan ja aina Pietaria ja Tukholmaa myöten. Ristiriita syrjäisen Vetelin vähäisen torpparinvaimon ja kautta koko maan tunnetun, julkisen taiteilijan roolin välillä oli epäilemättä melkoinen.

Haapasalon äiti oli mahdollistanut pitkille matkoille lähtemisen. Äiti oli tehnyt mahdolliseksi erikoisen elämänrytmin: lapsenteon ja esiintymismatkojen vuosittaisen vaihtelun. Nyt äitiä ei enää ollut. Kaksi ongelmaa mahtoi nousta mieleen: kuolema ja oma äitiys.

Seuraavien vuosien esiintymismatkat selviävät sanomalehdistä. Muusta elämästä on vaikeampi saada tietoa. Tunnelma on juuri sellainen kuin omaelämäkerta elävästi muistaa: ”Mutta minä en huolinut silloin mistään, kun minulla oli se rauhaton aika, enkä ollut oikein terve, niin minä annoin sen mennä kuinka hyvää.”

Jossakin vaiheessa tapahtui muutto Halsuan Kalliokoskelle asuttamaan uudisasutustilaa. Kirkonkirjoista ei muuton ajankohtaa määriteltäessä ole paljon apua. Ehkä seurakunnan kirjanpito oli epämääräistä, kun Haapasalo oli aina matkoilla: vakainaista asuinpaikkaa oli vaikea määritellä.

Kirkonkirjojen mukaan muutto Halsualle tapahtui 1869, Haapasalon omaelämäkerran mukaan nelisen vuotta aikaisemmin. Ehkä perheellä oli lasten aikuistuessa asuinpaikka sekä Vetelissä että Halsualla. Anna-Liisa muutti joka tapauksessa Halsuan Kalliokoskelle jo 1862 ja meni siellä naimisiin. 1863 oli lapsista jo neljä yli kaksikymmenvuotiaita, nuorimmat 4- ja 9-vuotiaita. Kreeta Sofia eli Fiia täytti vuoden alussa 13 vuotta. Kun Fiia 1869 meni naimisiin Leppävirralle, muutti Haapasalo miehensä kanssa ehkä kokonaan Halsualle, ja sieltä neljä vuotta myöhemmin Fiian perässä Varkauteen.<sup>98</sup>

Halsualle muuton ajankohta ei loppujen lopuksi liene tärkeä. Syy on olennaisempi. ”Mutta minun miehelläni on ollut hyvin rauhaton luonto”, Haapasalo luonnehti itse. Kreeta Haapasalon lausumana ajatus tuntuu kohtuuttomalta. Halsualle muuton järkevä perustelu löytyy ehkä omaelämäkerran lauseesta: ”Mieheeni sanoi, ettei hän rupea päivätöitä tekemään.” Kun Ingmanin ja Joonas Haapasalon välistä kontrahtia ei ole säilynyt, emme tiedä, kuinka paljon hän joutui maanvuokrana päivätöitä tekemään.

---

<sup>98</sup> Ala-Könni 1961, 673; Käsälä.

Pappilan toisen Haaga-nimisen torpan haltijan, Erkki Juhonpojan, ja kappalainen Ingmanin välinen vuonna 1855 laadittu sopimus on sen sijaan tallessa. Sen mukaan vahvistettiin torpalla vanhastaan ollut päivätyövelvollisuus: 46 päivää taksvärkkiä vuodessa, joista 10 kevätkylvöjen aikaan, 12 heinäaikana, 8 leikkuu- ja 10 puintiaikana sekä 6 päivää tästä jouluuun. Lisäksi torpparin oli tultava hevosineen avuksi, milloin pappilassa korjattiin joitakin rakennuksia. Päivätyöissä torpparilla tuli olla omat työkalut.<sup>99</sup>

Kun Haapasalot olivat lunastaneet vielä toisenkin pappilan torpan itselleen, saattoi taksvärkkipäiviäkin olla enemmän. Aikuiset pojat tietysti helpottivat asiaa, mutta kun oma tila alkoi menestyä, tuntui katkeralta lähteä tärkeimpinä työpäivinä palkatta toisen töihin. Talollisen poikaa se vaivasi epäilemättä muutenkin.

Kreeta Haapasalon antama ajanmääritys ”siltoin kun professori Ingman muutti Helsinkiin niin me muutimme Halsualle”, voi myös kertoa muuton syistä. Kun Ingman lähti pääkaupunkiin 1862 ja lopullisesti syksyllä 1864, hävisi yksi tärkeimmistä syistä asua pappilan lähetyvillä. Haapasalon lisäys — ”ja oli ensimmäinen nälkävuosi” — viitannee vuoteen 1862, jolloin jokilaaksossa oli ensimmäinen ankara katovuosi. Sen jälkeen niitä seurasi useita peräkkäin. Pahimmat vuodet olivat 1867–68, kuten koko Itä- ja Pohjois-Suomessa.<sup>100</sup>

Kalliokoski oli ja on edelleenkin teistä syrjässä. Haapasalo ei kuitenkaan luovuta. Kolmatta vuotta raskasmielisyystä selvittyään hän lähtee uusille matkoille ja tekee niitä 1860-luvulla vuosittain. Sanomalehdet alkavat suhtautua matkoihin vähitellen, erityisesti vuosikymmenen puolivälin jälkeen, vähän samaan ylimalkaiseen tapaan kuin omaelämäkertakin. Uutiset lyhenevät ja tulevat aukollisiksi: kaikkia vuosikymmenen loppupuolen matkoja tai ainakaan niiden tarkkaa pituutta tuskin saamme enää tietää.

Toisaalta on muistettava sen ajan lehdistön tapa kertoa: kerran kirjoitettu oli aina muistettu. Niinpä kaikkea ei tarvitse selittää uudestaan, vaan voidaan vain mainita ”se vanha tuttu kanteleen soittajatar” tai ”tunnettu pohjalainen kanteleen soittaja waimo”. Useimmiten todetaan ainoastaan Greeta Haapasalon olevan jälleen paikkakunnalla ja pidetään itsestään selvänä, että lukijat tietävät kuka on kysymyksessä. Olennaista on, että lehdistö edelleen katsoo asiakseen kertoa, missä ja milloin tämä maankuulu taitelija esiintyy.

Kreeta Haapasalo säilyi siis kautta vuosikymmenien yleisesti tunnettuna käsitteenä. Hänen nimensä oli poikkeuksellisen laajasti tunnettu. Ajan mittaan se tuli tunnetuksi muissakin kuin säätyläispiireissä. Koko yhteiskuntaa ajatellen hän epäilemättä kuului aikansa tunnetuimpiin suomalaisiin.

Ensimmäisen kerran Haapasalo mainitaan tauon jälkeen lehdistössä joulukuussa 1862. Hän oli saapunut Ouluun tyttärensä kanssa; Fiia oli ilmeisesti aloittanut soittamisen. Oulun Wiikko=Sanomia kertoo vierailusta; esimerkkinä tuon ajan lehtikirjoituksista esitettäköön uutinen kokonaan:

---

<sup>99</sup> Virrankoski 1961, 336.

<sup>100</sup> Virrankoski 1961, 372–373, 524.

— Greta Haapasalo, se tuttu ja mainittava laulaja ja kanteleensoittaja, on kaupungissamme. Nöyrä vuosi, joka on kohdannut kotipaikkansa, Yliwetelin seurakunnan, on pakoittanut hänen uusille retkille kanteleensa ja tyttärensä kanssa, vaikka hän oli toivonut laulunsa saavansa päättää, kun hän yleiseksi ihastukseksi Suomenmaan läpikäytyään ja Ruotsin pääkaupungissakin hyväksittyään jo oli lepoon asettaunut, eikä enään luullut tarvitsewansa säweleillään liikuttaa sääliwäisten ihmisten sydämiä ja herättää heidän armeliaisuutta. Jotka näitten pyhain aikana haluaisiwat häntä heidän kodissaan kuunnella, antakoot siitä hywäntah-toisesti tiedon maja=talossaan kauppamies kauppamies A. Nylander M:pojan luona.

Tämän jälkeen Haapasalo teki pisimmän kotimaankiertueensa matkaten Savon halki Viipuriin ja sieltä etelä- ja länsirannikon kautta kotiin. Ilmeisesti hän kuitenkin Oulun jälkeen kävi ensin kotonaan, sillä matkaseurueena "Koko Suomen kiertueella" ei mainita tytärtä enää vaan aviomies.

Matka alkoi heti Oulussa käynnin jälkeen tammikuun puolivälissä. Kuopiossa ilmestyneen Tapion (24.1.1863) mukaan 21.–22.1. pidettyjen markkinoiden muistelmiin kuuluu, että Greta Haapasalo ”oli täällä ja seurahuoneessa soitteli iltoina kantelettansa”. Haapasalo oli sanonut kovan katovuoden ajaneen hänet liikkeelle. Kirjoituksen jatko on mielenkiintoinen sekä uutisena että lehden asenteiden ilmaisijana:

Rawintola 'Kuopiossa' oli taas saksalaisia harpun soittaja- ja laulaja-naisia. Heitä tietysti ei ole kato=vuosi pakoittanut tänne, samoin kuin paria kuwain näyttäjää ja erästä Kamelin räökkääjää, jotka soitoillansa seisattiwat markkina=kansan owiensa kohdalle. Ei olisi näitä wiimeksi mainituita tänne ikäwöity, tänä vuonna warsinkaan.

Vierasmaalaiset markkinakansan huvittajat olivat lisääntyneet vuosisadan puolivälin jälkeen. Markkinoiden sfäärissä he kilpailivat Haapasalon kanssa kansan suosioista ja epäilemättä vetivätkin usein pitemmän korren. Tosin heillä saattoi tavallisesti olla hieman eri yleisö: Haapasalolla seurahuoneiden herraklubi, ulkolaisilla tavallisen kansan huvittelupaikat tai markkina-alue. Huonosti ei Haapasalokaan kaikesta päätellen selvinnyt. Hänellä oli puolellaan julkinen moraalii. Hän edusti sentään suomalaisuutta ja tuon ajan suomalaisten pahinta huolenaihetta: nälkää.

Mikkelin Wiikko-Sanomien (19.3.1863) mukaan kaupungin markkinoilla 13.–14.3. ”ihmisiä, wieraita kauppa=miehiä ja hantwärrkäriä oli oikein paljon. Juopuneita ei näkynyt kowin monta; mutta hewoisia hullusti räkkättiin ja rohkeitakin warkauksia tehtiin, myös taskuista”. ”Wieraiden joukossa nimitetään tuttawa kanteleensoittaja ja runon=laulaja Greta Haapasalo Kokkolan pitäjistä, joka lienee saanut parhaampia markkinoita.”

Noillekin Mikkelin markkinoille oli tuotu ulkomailta monta sataa kannua rommia.<sup>101</sup> Markkinat olivat ”kaikkia rajoja uhmaavia juhliä”. Muutaman sadan hengen Mikkelissä oli markkinoiden aikaan tuhansia ihmisiä. Kaupunki oli monta vuorokautta yhtenä pauhaavana merenä, jonka kohina ei yöksikään tauonnut.

<sup>101</sup> Mikkelin markkinoiden huvielämästä Varsta 1946, 102—.



Karuselli pyöri ja viina virtasi. Juovuspäissä tapeltiin kasakoitten kanssa. Virallisten ja salakapakoitten lisäksi paikalla oli markkinoita kiertäviä vieraita kapa-koitsijoita. Seuraavan vuoden markkinoilla tietoon tulleen viinan määrä oli yli viisi tuhatta litraa. Edellisen vuoden markkinoista paikallinen lehti kirjoitti:

Missä koko kaupunkissa, en kuullut sillä markkina ajalla, löytyvän sen parempia huwike seuroja, kuin noita juoppouden, riettauden ja kaiken turmeluksen siit-typesiä s.o. rahtööriä. Ja niissä noita ulkomailta kulkeneiden muukalaisnaisten renttu laulannoita ja soitannoita.

Markkinahumusta Haapasalo siirtyi etelän kaupunkien herrasväen hillittyihin koteihin. Itse asiassa tieto koko Suomen kiertueen itäisestä alkumatkasta perustuu yhteen Helsingfors Tidningarissa 13.5.1863 olleeseen lauseeseen: Haapasalo on kuuden vuoden tauon jälkeen saapunut Helsinkiin ja ”tuli tänne maanantaina Kuopion, Viipurin, Haminan, Loviisan ja Porvoon kautta kulkeneen matkan jälkeen”. Tämä kuvastaa hyvin aukollisiksi käyviä tietoja.

HT:n artikkeli on aikaisempia lyhytsanaisempi, mikä saattaa johtua siitäkin, ettei Topelius enää ollut lehden toimittajana. Lehti toteaa, että huolimatta Tukholman- ja Pietarinmatkoistaan Haapasalolla on edelleen vähäiset vaatimukset ja hän laulaa mielellään kodeissa. Majapaikka mainitaan tietysti: se on tällä kertaa ”pastori Ingman isolla Robertinkadulla”. Vetelin kappalainen oli Helsingissä hoitamassa viransijaisuutta. Haapasalon majoittuminen hänen luokseen oikeaan kaupunkiasuntoon kertoo ystävyiden luonteesta.

Kuukautta myöhemmin Haapasalo saapui Turkuun. Åbo Underrättelser (11.6.1863) kertoi, että hän tulisi seuraavina päivinä esiintymään iltapäivisin Kupittaaan huvipuistossa. Sen jälkeen matka suuntautuisi Naantaliin. Lehden mukaan äiti oli lähtenyt liikkeelle kadon vuoksi ja kun lapsetkin olivat jo aikuisempia ja pystyivät hoitamaan pientä kotitilaa. Syyssato oli ollut tavallisesti viisi tynnöriä; nyt oli syksyllä saatu siemenviljaksi vain kaksi tynnöriä ruista.

Ainoa tieto loppumatkasta on Porista: Björneborgs Tidning (26.6.1863) kertoo, että Haapasalo on ollut jo joitakin päiviä kaupungissa ja esiintynyt Johanneslundissa. Näiden tietojen varassa voi päätellä, että koko Suomen kiertue kesti viidestä seitsemään kuukautta.

## Neljäs Helsinginmatka 1864

”Sitte aina noin vuoden päästä kulin yhtäällä ja toisaalla ja kiertelin joka Suomen kaupungin enimmästi markkina-aikoina ja sitte aina soittelimme tyttäreni Fiian ja sisaren tyttären tyttären kanssa soittelin yhdessäkin”, Haapasalo kertoo omaelämäkerrassaan.

Maaliskuussa 1864 Haapasalo oli seurueineen jälleen Helsingissä. Matkasta on vain yksi uutinen (HT 10.3.1864) sekä sen suomennos sanomalehdessä Suomen Julkisia Sanomia (14.3.1864):

Greta Haapasalo oleskelee tätä nykyä Helsingissä kanteleenensa, mieheneen, tyttäreneen ja sisaren=tyttäreneen, tämä wiimemainittu myöskin taitawa kanteleensoittaja. Joka tahtoo kuunnella näitä pohjan periltä tänne matkustaneita soit-tajia ja laulajia, tarwitsee siitä waan jättää ilmoitus heidän asuntopaikkaansa Kockin perillisten talossa Annan-kadun warrella.

Uutiset alkavat siis riisuutua korulauseista. Mukana oli 14-vuotiaan Fiian li-säksi ilmeisesti 15-vuotias sisarentyttärentyttä Sanna-Liisa Purola. Maineikas trio oli syntynyt. Sen viimeiset unohtumattomat esitykset olivat pari kolme vuo-sikymmentä myöhemmin.

## Joensuun (ja Käkisalmen?) matka 1865

Seuraavana keväänä Haapasalo oli Kreetta Sofian kanssa Kuopiossa. Tapio (11.2.1865) kertoo tyttären myötäilevän toisella kanteleella. Ohjelmassa oli ”Suomen kansan lauluja ja monia muita nuottia” ja ”tiistai=iltana soittelivat he herraswäen ilta=seuruudessakin”. ”Joka paikassa on tätä suomalaista kunniallista soittaja=perettä suosittu nyt kuin ennenkin.” Maininnalla kunniallisuudesta vedettiin nyt epäilemättä rajaa niihin kerjäläislaumoihin, jotka tähän aikaan vaelsi-vat yhä suuremmin joukoin suuriruhtinaskunnan teillä ja alkoivat olla todellinen maanvaiva.

Tapio kertoi, että Greta aikoi Kuopiosta matkustaa ”Joensuun ja Käkisalmen kaupunkeihin, joissa ei ole vielä ennen käynyt”. Helsingfors Tidningar kertoi Tapion uutisen ruotsiksi pari päivää myöhemmin. Tämä oli HT:n viimeinen kir-joitus Haapasalosta. Lehti oli ollut hänen tärkein kannattajansa ja paras äänitor-vensa. Seuraavana vuonna se lakkasi ilmestymästä.

Suomettaren (23.3.) Joensuun kirjeenvaihtaja vahvisti 11.3. lähettämässään kirjeessä:

Se yleisesti tunnettu laulajatar, Reetta Haapasalo, joka tyttärinensä on täällä ollut 2 viikkoa, on tällä ajalla laulellut ja soitellut suomalaisia lauluja kortterissaan sekä käynyt useammassa taloissa terwehtimässä kaupuntilaisia kotona laulullaan ja soitollaan.

Kortteeripaikassa esiintyminen saattoi olla paikallisten olosuhteiden synnyt-tämä uusi käytäntö. – Ei ole tietoa siitä, toteutuiko aiottu vierailu Käkisalmissa. Esiintyminen Sortavalassakin on vain jälkikäteisen muistelun varassa.<sup>102</sup>

## Toinen Pietarinmatka 1866

Toisesta Pietarinmatkasta on jäljellä vain lyhyt maininta omaelämäkerrassa (”kävin minä toisenkin kerran Pietarissa”) sekä Tapion (20.1.1866) yhtä lakoni-nen toteamus, että Haapasalo oli ollut markkinoiden aikana esiintymässä muka-

<sup>102</sup> Vartiainen 1926, Mettomäki 1987, 110.

naan ”pari muuta uutta pohjamaanlaista soittajaa nimittäin sisärekset Sanna Liisa ja Anna Greetta Purola” ja että ”Greta Haapasalo kuuluu nyt aikowan täältä Pietariin”.

Tapion uutinen tuo esille vaikeudet, joita Kreetta Haapasalon matkojen kronikan laadinnassa on toisaalta tietojen puutteellisuuden, toisaalta omaelämäkerran ja sanomalehtitietojen ristiriitaisuuksien vuoksi. Kuten mainittu, emme tietäisi mitään esimerkiksi ensimmäisestä Turunmatkasta ilman sanomalehtiä. Pietarinmatkoihin taas liittyy kysymyksiä, joihin ei vielä voida antaa lopullisia vastauksia.

Kun tämä kronikka on laadittu sanomalehtitietojen perusteella, on ensimmäinen Pietarinmatka ajoitettu vuoteen 1859 ja toinen äskeiseen uutiseen vedoten vuoteen 1866. Sanomalehdet eivät kuitenkaan aina ole luotettava tietolähde, ja erityisen epävarmoja ovat tietysti etukäteistiedot: koskaan ei voi tietää, onko suunnitelma myös toteutunut. Toisesta Pietarinmatkasta ei ainakaan vielä ole löytynyt varmistavia lisätietoja.

Omaelämäkerta sijoittaa Haapasalon ensimmäisen, kolme viikkoa kestäneen Pietarinmatkan toisen Viipurinmatkan yhteyteen vuonna 1857. Tälle ei sanomalehdistä löydy vahvistusta, ja matkan sijoittaminen sanomalehtien antamaan aikatauluun tuottaa vaikeuksia. On tietenkin mahdollista, että omaelämäkerran muistikuvat ovat oikeita. Tällöin matkojen luettelo olisi seuraavanlainen:

1857 Helsinki, Viipuri, ensimmäisen kerran Pietari  
1858 Raahe  
1859 toinen Pietarinmatka  
1860 Tukholmanmatka

Tämä tulkinta poistaisi eräitä ristiriitaisuuksia. Kun omaelämäkerta sanoo oleskelun Pietarissa kestäneen kolme viikkoa ja Wiborg-lehti (4.5.1859) kolme kuukautta, olisi edellisessä tapauksessa kysymys vuodesta 1857, jälkimmäisessä vuodesta 1859. Se että Haapasalo ei tarkemmin kerro kolmen kuukauden oleskelustaan keisarikunnan pääkaupungissa johtuisi siitä, ettei kaikki sujunut ennakkoodotusten mukaisesti. Siellähän ei ollut ”semmoista lykkyä kun Suomen maassa”. Ehkä Haapasalo oli haaveillut keisarille soittamisesta, joka ei ollut onnistunut ensimmäisellä kerralla liian lyhyen oleskelun vuoksi.

Tapion maininta tammikuussa 1866 olisi merkinnyt siis suunnitelmaa kolmannesta Pietarinmatkasta. Haapasalo olisi lähtenyt matkaan kanteletrion voimalla. Keisarin puheille pääsy olisi edelleen ollut mielessä.

Matkan olisi kuitenkin estänyt omaelämäkerran mainitsema sairastuminen lavantautiin:

Eräällä matkalla sairastuin lavantautiin Kuopiossa ja tyttäreni, joka oli mukana, sairastui jäljestä, se veti aikaa ennenkun kotiin pääsi. Mutta ihmiset hoitivat minua hyvästi, ettei minulla ollut mitään hätää. Senjälkeen menin prunnin juontiin Pietarsaareen ja tulin paremmaksi. Sielläkin minä soittelin ja Runebergin sisaren kanssa me lauloimme yhdessä, kun sillä oli hyvä ääni.

Haapasalo olisi siis matkustanut Pietarsaareen hoitamaan terveyttään vuonna 1866. Samaan yhteyteen liittyisivät esiintymiset Vaasassa tuon vuoden elokuussa (”sielläkin minä soittelin”). Pietarsaaren matkalla laulukumppanina ollut Runebergin sisar Emelie Wegelius oli Vaasan eteläpuolella sijaitsevassa Maalahdessa papinrouvana.

Pietarsaaresta ei lehdissä puhuta mitään ja siksi siellä käynnin tarkka ajoitus jää epävarmaksi. Tässä esitetyn tulkinnan suurin ristiriita on se, että Haapasalo mainitsee myös tyttärensä Fiian sairastuneen lavantautiin, vaikka Tapion uutisessa matkakumppaneiksi nimetään sisarentyttären tyttäret. Toisaalta lavantaudin yhdistäminen mihinkään toiseen sanomalehdissä mainittuun Kuopionmatkaan on vaikeaa. Asia on jätettävä avoimeksi.

## Waasassa ja Mikkelissä 1866

Elokuussa 1866 Kreetta Haapasalo oli joka tapauksessa Kreetta Sofian kanssa Vaasassa. Wasabladet (18.8.1866) totesi, että huonompiin nautintoihin kuin heidän teeskentelemätön laulunsa uhrattiin monia markkoja eikä yksikään sivistynyt voisi kuunnella heitä kiinnostumatta. Kotien lisäksi esityksiä luvattiin olevan konditoria Corayssa.

Mikkelissä syyskuun lopussa ”Greetta Haapasalo tyttärinensä oli ainoa huwitukset koko näillä markkinoilla” (Suometar 8.10.1866). Sen jälkeen seurasivat Heinolan ja Anianpellon markkinat.

Mikkelin markkinoilla oli tavallista hiljaisempaa; harvoin oli ollut niin vähän väkeä. Oli ”köyhyys rahasta ja kuivuus wiinasta”. Ne olivatkin viimeiset syysmarkkinat Mikkelissä. Kuukautta myöhemmin senaatti pappissäädyn aloitteesta lakkautti puolet Suomen markkinoista, yhteensä neljätkymmenet. Alkuperäisen aloitteen tekijä oli vaatinut kaikki yleiset markkinat lopetettaviksi ”sielunvihollisen riemujuhlina”. Useiden markkinoiden pitämistä jatkettiin tosin jossakin muodossa kiellon jälkeenkin.<sup>103</sup>

## Kajaanin markkinamatka 1867

Kajaanin markkinoilla maaliskuussa 1867 ”se mainittawa kanteleen=soittaja, Greta Haapasalo, sorean tyttärensä kanssa huwitti iltamilla halullisia kuulioita, suloisilla kanteleen säwelillä, ja muutamilla lauluilla, jotka eiwät kuitenkaan kaikkein toiweita täyttäneet”.

Tämä lienee ensimmäinen kielteistä sävyä sisältänyt sanomalehtilausunto Haapasalosta. Se oli jollain tavoin ajan merkki, sekä suhtautumisessa Haapasaloon että yleisemminkin. Katsottuaan kaikkea markkinaturhuutta, johon nyt ensimmäistä kertaa luetaan myös Haapasalo, Pohjan=Tähti-lehden (13.3.1867) kirjeenvaihtaja esittää toivomuksen, että tyhjään tuhlatut rahat sijoitettaisiin mie-

---

<sup>103</sup> Varsta 1946, 141—.

luummin sanomakirjallisuuteen ja sanomalehtien kannattamiseen: ”niin siwistys olisi suurempi kansalaisissamme”.

## Wiipurinmatka 1867

Tämäkin matka on yhden sanomalehtimaininnan varassa. Helsingfors Dagbladin (21.10.1867) Haminan kirjeenvaihtaja kertoo kuun puolivälissä pidetyistä markkinoista: ne olivat hiljaiset. Kerjäläisiä oli kuitenkin alkanut hallituksen toimenpiteistä huolimatta saapua jälleen pohjoisista lääneistä. Pahimpia keinottelijoita ja kerjääjiä olivat ryysyiset lapset.

Greta Haapasalo ja ”eräs Lohtajalta oleva nainen usean lapsen kanssa, kaikki kanteletta soittavia” olivat markkinoilla ansainneet niin vähän, että aikoivat lähteä eteenpäin, ”toinen Viipuriin, toiset Helsinkiin” paremman arvostuksen toivossa.

## Viides Helsinginmatka 1868

Seuraava lehtikirjoitus sisältää sekin kriittisiä äänenpainoja. 55-vuotias Haapasalo oli lähtenyt 18-vuotiaan Kreetta Sofian kanssa Helsinkiin, nyt ensi kerran syys-talvella. Marraskuun alussa hän konsertoi Porvoossa tyttökoulun tiloissa. Borgå-Bladet (7.11.1868; ruots.) kertoo tilaisuudesta.

”Vanha tuttavamme Greta Haapasalo yksinkertaisine lauluineen ja yhtä yksinkertaisine soittimineen, kanteleineen” oli esiintynyt. ”Mummo on kotoisin Kaustisen pitäjältä”, joka

on tunnettu erittäin musikaalisena; lähiseudut kutsuvatkin sitä sen vuoksi nimellä ’Musikin koto’. Paikkakunnalla lienee vähän naisia, jotka eivät soita kanteletta ja ainakin mitä tulee lauluääneen nuoremmat voittavat jo iäkkään Gretan... Saadakseen oikean käsityksen yksinkertaisen, mutta melodisen suomalaisen kansanlaulun luonteesta, kannattaa kyllä kuunnella Gretaa, varsinkin jos mielikuvituksellaan kykenee korjaamaan puutteet: tekemään mummon suomalaiseksi neidoksi ja äänen nuorekkaammaksi j.n.e.

Pahin oli vielä tulossa: ”Mutta suomalaisen kansanlaulun esittäjättäret eivät osuneet tänne sopivana ajankohtana, sillä viime maanantai-iltana herra Linsén antoi Vapaan Palokunnan laulajien avustuksella konsertin, jonka ohjelma sisälsi aivan toisenlaista (taide)musiikkia.”

Kritiikin syy oli toinen kuin Kajaanissa. Ensimmäisen kerran Haapasalo asetettiin julkisesti vastakkain nousevan (taide)harratusmusisoinnin kanssa. Ja ensimmäisen kerran hänen todettiin häviävän tässä asetelmassa. Ensimmäisen kerran hänen ikänsä otettiin esille kielteisenä seikkana. Aikakausi oli selvästi vaihtumassa. Musiikillinen kansanvalistus, joka vähitellen onnistui nujertamaan talonpoikaisen estetiikan kokonaan, nosti päätään.

Ensimmäistä kertaa Haapasaloon yhdistettiin julkisuudessa hänen synnyinkappelinsa Kaustinen. Muutama vuoteen häneen ei sanomalehdissä ollut liitetty enää paikkakuntamääreitä; joskus mainittiin pohjalaisuus. Ilmeisesti asiaa pidettiin itsestään selvänä tai sitten Haapasalo oli ihmisten silmissä menettänyt paikallisuutensa ja muuttunut suomalaiseksi.

Kaustisesta musiikin kotona ja Haapasalon synnyinseutuna kirjoitti myös Hufvudstadsbladetin (4.12.) matkakertomusten sarjan tekijä saman vuoden joulukuussa. Hän muotoili asiansa näin: ”Kaustisella laulavat seudun neidot joka talossa yksinkertaisia, melodisia suomalaisia kansanlaulujaan kanteleen säestyksellä.” Greta Haapasalo ei ole siis ”mikään poikkeus, ja moni seudun neitonen ylittää hänet laadullisesti monin verroin, joskaan ei laulujen määrän puolesta, sillä kaikki hänen laulunsa eivät ole siellä yleisiä”.<sup>104</sup>

Marraskuun loppupuolella Haapasalo saapui pääkaupunkiin. Hän sai Helsingfors Dagbladın (28.11.1868) Helsingfors Tidningarin tilalle kertomaan majapaikan osoitteen. HD ei kuitenkaan voinut olla lisäämättä kirjoitukseen omaa, äskeisiä kommentteja muistuttavaa mielipidettään:

Ääni on kadottanut nuoruuden entisen raikkauden - nälkävuodet eivät ole suotuisia laulajattarelle, joka on joutunut puolittaiselle dieetille - mutta hänen harvinaisen musikaalinen lahjansa ilmenee vielä viehättävässä esityksessä, varsinkin kun kysymyksessä ovat aidot suomalaiset laulut.

Dieetti-huumori voi olla peräisin Haapasalolta itseltäänkin, mutta sen painaminen sanomalehteen kertoo joka tapauksessa havainnollisesti siitä, kuinka etelän hyvin selviytyneissä kaupungeissa osattiin suhtautua maan pohjoisosien katastrofaalisiin nälkävuosiin. Vuoden alussa oli puolet pohjoisten läänien asukkaista ollut nälkäkuoleman partaalla ja lähes kymmenesosa maan väestöstä oli ”dieetin” seurauksena kuollut.<sup>105</sup>

Tämän matkan jälkeen ei Haapasalo enää Helsingissä vierailut.

## Markkinamatkoja 1869–1875

Helsingistä Haapasalo matkusti tutuimmiksi käyneille markkinoilleen, Kuopion talvimarkkinoille. Tapio (16.1.1969) kertoo, että niillä oli ollut tavallista enemmän kansaa, lehden arvion mukaan jopa 18 000–20 000 vierasta. ”Huwituksista näillä markkinoilla ei ollut puutetta, mutta ne oliwat enimmästi ylönkatsottawaa laatua, jos eroitamme Greeta Haapasalon ja hänen kanteleensa.”

Kritiikki ei siis ollut vielä levinnyt kuopiolaiseen sanomalehteen. Tapion maininta onkin havainnollinen esimerkki siitä, minkälaisia lukutapoja aikalaiskirjoittelun käyttäminen historiallisena lähteenä saattaa edellyttää. Etelärannikon lehtien kirjoittelusta ei voi tehdä sitä johtopäätöstä, että Haapasalon ääni olisi

<sup>104</sup> Vrt. Ala-Könni 1963, 301–302.

<sup>105</sup> Vrt. Häkkinen 1990. Tämä suhtautumistapa on tuttu meillekin – koko maailman mittakaavassa.

huonontunut. Kritiikki kertoo enemmänkin kirjoittajien katsomustapojen, musiikillisen maailmankuvan muuttumisesta. Oli tullut kansan sivistämisen aika. Kun ajatus muuttuu, korvat kuulevat eri tavalla.

Haapasalo itse oli epäilemättä tietoinen saamastaan arvostelusta, sillä hän seurasi tarkkaan mitä hänestä kirjoitettiin. Uralle tuli toinenkin uhka. Hän menetti soittokumppaninsa Kreeta Sofian, sillä ilmeisesti tällä ”markkinareisulla Kuopiossa hän sitte joutui naimisiin”. Samana vuonna Fiia nimittäin muutti Leppävirran pitäjään. Ja ”niin en olisi enää mielelläni yksin soittanut, kun se kuului niin huonolta”; muistelmassa tuntuu heijastuvan nimenomaan saatu kritiikki.

Kaikesta huolimatta Haapasalo ei malttanut lopettaa. Uutisista ei voi varmasti päätellä, matkustiko hän yksin vai oliko hänellä säestäjiä mukana. Useat uutiset olivat aiemminkin keskittyneet kirjoittamaan solistista jättäen muut mainitsematta.

Tapio (7.1.1871) mainitsee Haapasalon seuraavan kerran kaksi vuotta myöhemmin vähän ennen talvimarkkinoita. Lehden sävy oli edelleen pelkästään myönteinen:

– Greeta Haapasalo, jonka Suomen kansa tuntee mainiosta laulu-äänestänsä, on ollut Kuopiossa suloisilla kansalauluillaan ilahuttamassa laulannon ystäviä ja toivottavasti viipyy laulajatar täällä sivu markkinoin. Hänen laulunsa ja kanteleensa ansaitsevat vieläkin kuuliain mielisuosiota.

Kolme vuotta myöhemmin Tapio (3.1.1874) kertoi Haapasalon esiintyneen joulukuun puolivälissä Joensuun markkinoilla: ”Paraimpia markkina huwituksia oli Kreeta Haapasalon soitto. Moni ihastuksella kuunteli kantelen kotimaista kaikua ja Kreetan yksinkertaiset suomalaiset laulut saivat sydämen sykkimään rakkaudesta isänmaahan.”

Seuraavan vuoden Kuopion talvimarkkinoista kertoi helsinkiläinen Morgonbladet (20.1.1875), että Haapasalo, ”tunnettu kanteleensoittajatar Pohjanmaalta, näyttää edelleen uskaltautuvan taiteellisille matkoille”. Haapasalo oli 61-vuotias. Kuopiossa hän oli esiintynyt ”på ett wärdshus” (eräässä ravintolassa). Tämän uutisen jälkeen lehdistö vaikenä Haapasalosta kaksitoista vuotta.

## Varkauden mökin hiljaiselo 1875–1887

Itse asiassa Kreeta Haapasalo ei vuonna 1875 ollut enää Pohjanmaalta, sillä ilmeisesti vuonna 1873 hän oli muuttanut Kreeta Sofian perässä Leppävirran pitäjään ja asettunut Varkauden teollisuustaaajaman liepeille. Omaelämäkerta ei jätä kahdentoista vuoden taukoa esiintymisiin, vaan toteaa, että ”sitten on täytyntä kuitenkin vielä muutamia kertoja täältä käydä”.

1870-luvun lehdistö onkin selvästi yhä epäluotettavampi lähde Haapasalon esiintymisiä kartoitettaessa. Sanomalehdistöstä laadittuun, vuoteen 1890 ulottuvaan henkilöhakemistoon, joka on Helsingin yliopiston kirjastossa, eivät sitä paitsi pienet, sivulauseissa olevat maininnat ehkä ole tulleet mukaan.

Haapasalon mahdolliset esiintymiset tuona aikana olivat varmaankin paikallisia tai maakunnallisia. Erään muistelman tällaisesta esiintymisestä on Ilmari Wirkkala (1946a:14) tallentanut artikkeliinsa. Kertoja oli viisivuotiaana mukana kansanjuhlassa Varkaudessa tehtaan omistaman Pitkälä-nimisen hovin kartanolla. Päärakennuksen portaiden viereen oli nostettu pöytä kanteletta varten. Laulu, jolla Haapasalo oli aloittanut esiintymisensä, oli ollut niin liikuttava, että kertoja muisti neljä-viisikymmentä vuotta myöhemmin tapauksen lisäksi myös laulun alkusanat:

Mitäpä tämä vanha ämmä  
laulamahan nyt rupee,  
ääneni kun kärisee  
ja vanhuus mulle tulee.

Perhonjokilaaksossa muistelmat ja perimätieto kertovat Haapasalon liikku-  
neen Varkauden aikanaan usein myös entisellä kotiseudullaan. Väittääpä Wirk-  
kala (1946a, 14–15) — ilmeisesti perimätietoon nojautuen — että Haapasalot oli-  
sivat muuttaneet takaisin Veteliin vuonna 1880. Tämän jälkeen Kreetta Haapasa-  
lo olisi Wirkkalan mukaan käynyt konserttikiertueellakin Kantele-Vennen, ai-  
koinaan hänen perässään kiertämään lähteneen Sven Järvilän kanssa. Matkalla he  
olivat yöpyneet kirjoittajan äidin kotona Kaustisen Mosalassa ja antaneet pienen  
perhekonsertin. Sven Järvilä oli ollut hyvä soittaja, mutta viinaan menevä, ja yh-  
teistyö päättyi Wirkkalan mukaan tämän vuoksi lyhyeen.

Kaustislainen Leena Kentala (s.1876) kertoi viisi-kuusivuotiaana nukkuneen-  
sa Kreetta Haapasalon vieressä. Tällä oli tapana ohikulkiessaan yöpyä talossa ja  
esiintyä taloon kerääntyneille ihmisille. Haapasalo oli ollut ”isonlainen ja isolui-  
nen ihminen”.<sup>106</sup>

1870-luvun lopulla ja seuraavan vuosikymmenen alussa Varkauden mökillä  
oli enimmäkseen hiljaista ja rauhallista. Tulevaisuuden kannalta ei kuitenkaan  
ollut samantekevää, että Suomen Kuvalehti julkaisi vuonna 1873 viidennessä  
numerossaan Ekmanin taulun ”Kreetta Haapasalo soittaa talonpoikaistuvassa”  
sekä maalauksen kohteen esittelyn. Uusi kulttuurilehti oli perustettu vuoden  
alussa ja Haapasalo-kirjoituksellakin esiteltiin kuluneen vuosisadan merkkita-  
pauksia ja -henkilöitä. Asialla oli siis vertauskuvallista merkitystä.

Lehden oli perustanut merkittävä suomalaisuusmies Julius Krohn, josta tuli  
nykyaikaisen suomalaisen kansanrunoudentutkimuksen alkuunpanija ja Helsin-  
gin yliopiston suomen kielen ja kirjallisuuden professori. Hänen runoilijanimen-  
sä oli Suonio. Krohn lienee kirjoittanut Haapasalo-esittelyn itse. Sen tärkeimpänä  
lähteenä on ollut Topeliuksen ensimmäinen kirjoitus (1853). Niin Krohn toistaa  
myös lanka-ja-neula-katkesivat -tarinan. Köyhyys, kato ja suru ovat kuvauksen  
tutut peruspiirteet. Ekmanin taulussa näkyy ”haltiokas into Kreetan silmissä”. Se  
on kirjoittajan mukaan lehden kuvasta painotekniikan vuoksi kuitenkin valitetta-  
vasti kadonnut samoin kuin ”Kreetan jalo, kaunis muoto”.

---

<sup>106</sup> Valo-Wirkkala 1989, 111–112.



Jokseenkin samoin sanoin Julius Krohn esitteli Kreetta Haapasalon Biografiassa nimikirjassa (1879–83). Suomen Historiallisen Seuran toimittamassa teoksessa oli ”elämäkertoja Suomen entisiltä ja nykyajoilta”. Helsingin ensimmäisen vierailun jälkeinen ura on työstetty yhteen lauseeseen: ”Menestys oli niin hyvää että hän sittemmin katovuosina aina on pyytänyt hankkia perheelleen elatusta tällä taiteellansa.” Esittely päättyy mainintaan, että ”tätä nykyä hän elää Leppävirroilla”.

Kirjoitukset kertovat, että Haapasalo oli jäänyt pysyvästi suomalaisen sivistyneistön mieleen ja että hänellä oli pysyvä sija sen kulttuurihistoriassa. Toisaalta kirjoitukset pitivät elossa Haapasalo-mielikuvaa. Asiat kääntyivätkin päinvastoin kuin ennen. Sivistyneistön edustajat alkoivat kulkea Varkauden mökillä. Kaikista vierailuista emme tiedä, mutta tärkeimmillä oli myös merkittävät seuraukset.

Arvid Liljelund kävi mökillä kesällä 1885 maalaamassa myöhemmin lukuisina toisintoina Suomen koteihin levinneen taulunsa. Seuraavana kesänä siellä kävi vielä käänteentekevämpi vieras: 18-vuotias ylioppilas Ilmari Krohn ensimmäisellä kansansävelmien keruumatkallaan. Tästä Julius Krohnin pojasta tuli myöhemmin merkittävä kansansävelmien tallentaja ja tutkija, musiikkiteoreetikko ja säveltäjä. Nuottipaperille tallentui Varkauden mökillä muutamia kantelesävelmiä sekä laulu ”Mun kanteleeni”.

Keräysmatkansa tuloksia Krohn julkaisi jo seuraavana talvena nuottivihkona, jonka nimenä oli ”Uusi Kannel Karjalasta, Soitto sointuva Savosta”, toinen osa. Esipuhe oli päivätty marraskuussa 1886 Leipzigissa, jonne Krohn oli matkustanut opiskelemaan. Esipuheensa Krohn päättää: ”Uskallan lausua toivoni, että nämät kansan suusta lähteneet sävelet hekin puolestaan saattaisivat Suomen sivistynyttä yleisöä yhä enemmän tuntemaan ja rakastamaan kansaansa.”

Vihko on laadittu ”yksinlaululle ja sekaääniselle köörille”. Useimpiin lauluihin Krohn oli kirjoittanut helpot pianosäestykset. Muutamasta hän oli tehnyt kuorosovituksen. N:o 13 on ”Leppävirroilta, Kreetta Haapasalon sepittämä”. Sen nimenä on ”Kreetta Haapasalon kannel”, siinä on pianosäestys ja se alkaa sanoilla ”Mun kanteleeni kauniimminkin”. Jälkimaailman Haapasalo-käsityksiä hallitseva mielikuva ja näkökulma oli syntynyt.

Toinenkin musiikkimiehen alkuperä tapaasi 72-vuotiaan Haapasalon samana kesänä. 15-vuotias porvoonlainen lyseolainen Mikael Nyberg oli isänsä kanssa kulke-  
massa jalkaisin 42 peninkulman matkaa kotoaan Porvoosta Kuopioon. Nyberg oli Zachris Topeliuksen tyttärenpoika ja Ilmari Krohnin serkku. Hänestä tuli aikanaan merkittävä kansansävelmien tallentaja, musiikinopettaja ja säveltäjä. Haapasalo-tietoisuus oli siis suvun perintöä.<sup>107</sup>

Nybergin koti oli tunnettu suomalaisuusharrastuksistaan, itse asiassa perheessä oli käynnissä kielenvaihto-operaatio. Mikaelkin oli ollut useita kesiä maaseudulla opettelemassa suomen kieltä. Patikkaretki liittyi samoihin harrastuksiin eikä olekaan siksi ihmeellistä, että ”kun Joroisissa sain kuulla Kreetta Haapasalon soit-tavan kanneltaan ja sillä säestävän omaa lauluaan, heräsi sydämessäni jonkunlainen pyhä kunnioitus Suomen kansan synnyttämiin lauluihin”.

<sup>107</sup> Kasurinen 1968, 16, 39–41. Runon on suomentanut kirjan tekijä Martta Kasurinen.

Pari vuotta tapaamisen jälkeen hetken muisto purkautui runoksi, joka kertoo hyvin, millaisin silmin ja mielin uusi nouseva suomalainen sivistyneistöpolvi katseli, kuunteli ja muisteli Haapasaloa. Parinkymmenen vuoden takainen kritiikki oli muuttunut kansallisromanttiseksi ihailuksi (ruots.):

Kreeta Haapasalolle

Miksi, vanhus, minut lumosi  
kaikki kuulemani laulusi?  
Vaikka ääni hento hiljaa soi,  
ilon, rauhan rintaani se toi.

Olen kuullut monta laulajaa,  
kukaan niin ei voinut liikuttaa.  
Vaatimattomasti laulelit,  
kanteletta soitit, puhelit.

Seisoit siinä päivänpaisteessa,  
yksinkertaisena, puhtaana.  
Sydäimestä lähti sävelet,  
miljoonia suinkaan koonnut et.

Siksi, vanhus, lumoihisi jäin,  
siksi aina ihailen sua näin,  
että lauloit sydäimestäsi  
tosisuomalaiset laulusi.

## Jyväskylän laulujuhlat 1887

Kesällä 1887 alkoi Kreeta Haapasalon elämässä aivan uudenlainen aikakausi, ehkä hänen elämänsä hienoin ja onnellisin. Tällaista loppua ei ainakaan Haapasalo itse ollut osannut kuvitella tarinalleen. Uutisen kertoo helsinkiläinen ruotsinkielinen sanomalehti Finland kesäkuun alussa 1887: ”Greta Haapasalon, tunnetun kanteleensoittajan, on kansanvalistusseuran juhlakomitea päättänyt kutsua Jyväskylän laulu- ja soittojuhlille.”

Ensimmäiset yleiset laulu- ja soittojuhlat järjestettiin Jyväskylässä 1884, toiset kesäkuussa 1887.<sup>108</sup> Kansanvalistusseuran järjestämät laulujuhlat olivat kansanvalistuksen musiikillisia suurkatselmuksia. Kansanvalistusseuran, raittiusyhdistysten, vapaapalokuntien, työväenyhdistysten ja nuorisoseurojen kuorot ja torvisoittokunnat edustivat tulossa olevaa uutta aikakautta. Järjestöjen avulla koko yhteiskuntaa organisoitiin uuteen uskoon. Juhlien vaikutuksesta kuoro- ja torvisoittoharrastus levisivät voimakkaasti. Jyväskylän toisilla juhlilla 1887 oli

---

<sup>108</sup> Laulujuhlatietoa lisää teoksessa Smeds-Mäkinen 1984. Vuoden 1887 laulujuhlatiedot sanomalehti Finlandin erikoistoimittajan raporteista lehden numeroissa 1887, 133–137.

esiintymässä 13 kuoroa ja 9 soittokuntaa, yhteensä nelisensataa harrastajaa. Viipurissa oli parikymmentä vuotta myöhemmin harrastajia juhlapaikalla kolmisentuhatta. Laulujuhlat olivat suurimpia järjestettyjä ja järjestyneitä kansankokouksia. Kooltaan ne hävisivät markkinoille, mutta niiden sisällöllinen vaikutus suomalaiseseen kulttuurihistoriaan oli sitäkin suurempi. Vähitellen kansanvalistajat korvasivat aikaisemman, aivan toisenlaista estetiikkaa edustaneen rahvaan musisoinnin taidemusiikilla, kuten jokainen nyt voi todeta.<sup>109</sup>

Haapasalon saaman kutsun taustalla voi aavistella olevan kaksi henkilöä. Julius Krohn kuului Kansanvalistusseuran johtokuntaan ja oli eräs kesän 1887 juhlapuhujista. Hän oli varmaan kuullut pojaltaan edellisen kesän keruumatkan tuloksista. Maisteri A. A. Borenius oli seuran johtoa lähellä ja oli ollut suunnittelemassa ensimmäisten juhlien musiikkiohjelmaa. Borenius oli aikakauden merkittävimpiä kansanrunoudenkerääjiä ja -tutkijoita sekä kalevalamittaisten runosävelmien tärkein tallentaja. Hän oli tavannut Haapasalon useitakin kertoja ja merkinnyt tältä Kotkassa 1879 muistiin kaksi runosävelmää.<sup>110</sup>

Jyväskylän juhlilla kantele oli hyvin esillä kansallisena symbolina. Uusi, valtaisa esiintymislava oli koristeltu lipuin, viirein ja köynnöksin. Taustalla oli mahdava Suomen vaakuna kahden lyyrän välissä olevalla vihreällä kilvellä. Puhujakorokkeen eteen oli köynnösten kannattamana punaiselle pohjalle maalattu kantele. Juhlilla lausuttu runo kuvastaa symbolin merkitystä.<sup>111</sup>

Kai'u Suomen kanteloinen,  
nouse soitto sointumaan,  
Laulu soi'os suomalainen,  
Vartu voimaks kautta maan!  
Soinnuttele kaikki kielet  
Suomen kielin laulamaan!  
Yhdistele miesten mielet  
Suomen mielin toimimaan!  
Kai'u Suomen kannel oi,  
Suomen laulu, soitto soi!

Jyväskylässä oli maan ensimmäinen kansakoulunopettajaseminaari, todellinen kansanvalistuksen kehto. Juhlien yhteisesiintymisten ydinjoukko koostui seminaarin opiskelijoista. Seminaarin sekakuorossa oli enemmän laulajia kuin muissa kuoroissa yhteensä: 210 laulajaa. Myös kantele oli seminaarissa jo vanhastaan kunniaissa. Naisosaston miesosastolle lahjoittamassa lipussa oli kuusenhavuin ympäröity kantele ja sen alapuolella lause ”Pysy Suomessa pyhänä”. Seminaarilaiset olivat suunnitelleet oman päähineenkin, jossa oli kullanvärinen kantele ja kirjaimet PSP.<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> Lähemmin Laitinen 1982, Kurkela 1989.

<sup>110</sup> Itkonen 1936, 55.

<sup>111</sup> Smeds-Mäkinen 1984, 32.

<sup>112</sup> Halila 1963, 155, 159.

Raatimies J. Castrén tervehti juhlayleisöä lausumalla ilonsa siitä, että laulujuhlat olivat saaneet täysin kansallisen luonteen. Kunnallisneuvos A. Meurman totesi juhlapuheessaan näillä juhlilla ylistettävän laululla ja musiikilla valon voittoa Suomessa. Parin-kolmentuhannen juhlavieraan kulkue marssi juhlakentältä harjulle, jossa lehtori J. Hedberg huudahti ”syvällisessä, kauniissa ja hyvin esitetyssä” puheessa: ”Niinkuin aamunkoitto ennustaa ihmisen toiminnalle elämää ja valoa, niin voidaan myös Suomen kansan historiassa nähdä aamunkoitto, joka on täynnä elämää ja heräämistä”.

Kolmantena ja viimeisenä juhlapäivänä, keskiviikkoiltana 15.6., juhlakentällä oli suuri kansanjuhla. Ilma oli ihana ja väkeä paljon. Useat naiset olivat pukeneet päällensä kansallispuvun. Juhlissa oli vielä kerran kuorojen ja soittokuntien yhteisesityksiä, puhe, voimisteluesityksiä ja rinkitanssia. Myös kanteleensoittaja Kreeta Haapasalo esiintyi. Juhla päättyi Maamme-lauluun.

Jyväskylän juhlilla oli suurten joukkoesiintymisten lisäksi konserttejakin: neiti Aina Edlundin kirkkokonsertti ja muutama kuorokonsertti. Mm. kuorokilpailun voittanut Tampereen työläisten kuoro konsertoi yhdessä soittokunnan kanssa suurella menestyksellä Seurahuoneen salongissa. Laajimmin helsinkiläisen Finlandin erikoistoimittaja kirjoitti kuitenkin konsertista, joka oli maanantaina 13.6. klo 1 j.p.p. ja jossa ”näkyi monen silmissä kyyneleitä” (ruots.):<sup>113</sup>

Iltapäivällä annettiin täällä omassa lajissaan erikoinen konsertti, nimittäin lahjakkaan, aikanaan paljon puhutun kanteleensoittajatar Greta Haapasalon kantelekonsertti. Tästä konsertista en voi olla kertomatta vähän lähemmin. Konsertti pidettiin lyseon juhlasalissa. Salin toiseen päähän oli pystytetty palanen suomalaista maisemaa: koivuja, kuusia ja niiden varjossa sammalpeitteinen kivi. Tässä vihreydessä, tukien kanteleitaan kiveen, seisoivat kolme soittajaa: Greta Haapasalo, hänen tyttärensä Sofia Räisänen sekä hänen sisarentyttärensä Sanna Purola; yksinkertaiset eukot puettuina kotitekoisiin leninkeihin ja mustat huivit päässä. Jo ensimmäisillä rakastettavilla, kirkkailla sävelillä, joita he houkuttelivat kanteleistaan esiin, valtasivat he suuren yleisönsä, joka ei täyttänyt pelkästään koko salia ja eteistä, vaan myös suuren osan pihaa; tämän vuoksi salin ikkunat oli avattu. Huolimatta 73 vuoden iästään Kreeta-mummo esitti kanteleen säestyksellä myös lukuisia laulunumeroita kirkkaalla, voimakkaalla äänellä, joka tosin välillä soi väristen, mutta tämä johtui enemmän liikutuksesta kuin iästä. Ensimmäisessä laulussaan, joka, kuten useimmat hänen laulunumeroistaan, oli hänen oma sävellyksensä, hän lauloi ajasta, jolloin hän kanteleensoitolla ansaitsi leipänsä. Laulussaan hän sanoi, että tämä käyminen talosta taloon kantele kädessä oli ollut hänelle raskaampi työ kuin jos hän olisi kulkenut ja vetänyt kivillä lastattua äestä. Seuraava laulu, jonka hän lauloi kyyneleet silmissä, kuului näin:

Mitäpä mä vanha ämmä  
Laulamaan nyt rupeen?  
Ikä rupee joutumaan  
Ja vanhuus mulle tulee.  
Minä lauloin mielelläni lapsuudestain asti  
Keski-ijässä paremmin ja vanhana huonommasti;  
Nuorempana laulelin mitä mieleeni tuli.

---

<sup>113</sup> Finland 17.6.1887. Laulu on muuten ruotsinkielisessä artikkelissa suomeksi.

Nyt jo kaikki laululahjat raukeevat kuin uni,  
Ääni rupee käriseen, kun yskä rouhii rintaa,  
Laulakoot nyt nuoremmat, se ompi heidän virka.

Kun viimeiset sanat ”Laulakoot nyt nuoremmat” jne olivat kaikuneet, kajahutti pienempi naiskuoro nuorin, raikkain ääni ”Arvon mekin ansaitsemme” ynnä muita pieniä lauluja kanteleen säestyksellä. Ajatus oli onnistunut ja yleisö ihasnut. Kahden mainitun laulun lisäksi Greta Haapasalo lauloi vielä muutamia hengellisiä lauluja liikuttavan hartaasti ja lämpimästi. Vasta kun useita numeroita oli esitetty da capo sekä oli kohotettu suomalaiselle kanteleensoitolle äänekäs ”eläköön”, yleisö poistui paikalta.

Kolme kuukautta matkan jälkeen Kreetta Haapasalo saneli omaelämäkertansa Lilli Liliukselle. Jyväskylän matka oli ollut onnellinen. Lähtö oli kyllä pelottanut, olihan esiintymisajoista jo vuosia:

Minä en ollut oikein terve Jyväskylään lähteissäni ja minua pelotti vaan se lähtö, että en minä eläkään, kyllä minä kuolen välille.

Omaelämäkerrassaan Haapasalo ei menestyksillään kerskaile. Laulujuhla-matkastakin häneltä jää sanomatta, että se oli aivan uskomaton menestys. Haapasaloa kunnioitettiin selvästi taiteilijana eikä ainoastaan kansanihmisenä. Kun myöhemmillä laulujuhlilla esiintyi ns. kansanmusiikin edustajia, ei tunnelma ollut koskaan tällainen.

Jyväskylässä otetussa valokuvassa Haapasalon olemus on seesteinen, esiintymään tottunut. Huulilla karehtii pieni hymy. Kantele on pöydällä ikään kuin taffelipianon päällä aikoinaan. Kuvan kanteleet ovat todella suuria: esiintymiseen oli siis erikseen varustauduttu parhain mahdollisin soittimin. Soittajilla on yhtenäiset esiintymisasut. Ne eivät kuitenkaan ole kansallispuukuja, vaan jonkinlaiset tyyliteltyt ”kansanpuvut”.

## Viimeiset matkat

Jyväskylän laulujuhlilla Kreetta Haapasalon yleisö oli aivan uudenvuoden harrastuksen tai markkinaväen tilalla oli nuori nouseva kansallinen ja suomenkielinen sivistyneistö sekä uudenvuoden kansallisten harrastusten pariin saadut työläis- ja maalaisväestön edustajat. Esiintymisen viesti ja merkitys oli sekin uudenvuoden. Haapasalo saattoi kokea itsensä enemmän taiteilijaksi. Köyhyyteen ja kurjuuteen ei tarvinnut enää vedota.

73-vuotias Haapasalo ei malttanut lopettaa Jyväskylän menestykseen, vaan se päinvastoin innosti hänet aloittamaan kiertämisen uudestaan. Sekin tosin tapahtui hieman toisella tavalla kuin aikaisemmin. Matkustaminen ei enää edellyttänyt viikkojen ja kuukausien matkalla oloa. Yksi suuri kansankokous tai konsertti riitti lähden syyksi. Osa matkoista tapahtui kutsusta, osa ilmeisesti Haapasalon omasta aloitteesta. Näistä esiintymisistä tiedot ovat todennäköisesti puutteelliset. Seuraavassa mainitsen tiedossani olevat konsertit.

Viipurissa järjestettiin Yhdeksäs yleinen maanviljelys-kokous 23.—28.8. 1887. Tieto siellä esiintymisestä on Haapasalon oman maininnan varassa: ”Viipurissa retki ei ollut niin onnellinen, mutta saimmehan me vähän.”

Seuraavat laulu- ja soittojuhlat järjestettiin Tampereella kesäkuussa 1888. Niiden aikana Haapasalo ilmeisesti omasta aloitteestaan ”antoi soittajaiset puuwillatehtaan lukuhuoneessa” maanantaina 18.6. ja tiistaina 19.6. Kuinka erilaisessa yhteydessä konsertit nyt olivat, kertoo hyvin se, että ”Ylioppilas=laulukunta” antoi samana päivänä konsertin samassa huoneistossa.<sup>114</sup>

Helsinkiläisen Päivän Uutiset -lehden kirjeenvaihtaja raportoi elokuun alussa 1888 Kuopiosta, Haapasalon vanhasta suosikkikaupungista.<sup>115</sup>

Tuon tuostakin pidetään täällä kaikenlaista huwia, ja wiime perjantaina ja myös sunnuntaina oli tarjona oikein konserttikin. Tuo tunnettu wanha kanteleen soittaja, Kreeta Haapasalo, tahtoi wielä kerran ihastuttaa kuulijoitaan kanteleen wienoilla säweleillä. Somasti sointuikin soitto, jota tuon tuostakin soittaja wärähtelewällä äänellään säesti. Waikka iltama ei tarjonnutkaan mitään niin taidenautintoa, oli se kumminkin warsin isänmaallista, ja tyytywäisiä oliwat kaikki saapulla olleet.

Aikakaudet ovat vaihtuneet eikä köyhyyskuvia Haapasalon yhteydessä enää käytetä. ”Wärähtelewä ääni” tuntuu olevan uusi vakiokäsite.

Sanomalehti Keski-Suomen muistikirjoituksessa (30.3.1893) mainitaan, että Haapasalon ”soittoa kuultiin iän wuoksi wiime vuosina harwoin yleisemmin, paitsi soittojuhlilla”. Vuoden 1889 laulu- ja soittojuhlat järjestettiin Viipurissa, mutta siellä oli hyvin vähän oheiskonsertteja eikä Haapasalon nimeäkään näy. Sen sijaan 1890 Jyväskylässä Haapasalo oli jälleen esillä.

Joonas oli kuollut 76-vuotiaana Varkaudessa 20.5.1890. Avioliittoa oli kestänyt melkein 53 vuotta. Tytär Kreeta Sofia Räisänen oli perheineen muuttanut Jyväskylään ja miehensä kuoleman jälkeen Haapasalo seurasi perässä. Jyväskylästä tuli hänen viimeisten vuosiansa kaupunki. Kulttuurikaupungissa riitti kuulijoita loppuun saakka.

Viidennet yleiset laulu- ja soittojuhlat järjestettiin Jyväskylässä kesäkuussa 1890. Ilmat olivat huonot ja sekä esiintyjä että yleisöä vähemmän kuin aikaisemmilla juhlilla. Oheiskonsertteja, jotka eivät olleet laulujuhlien virallista ohjelmaa vaan konserttoijien itsensä järjestämiä, oli sen sijaan enemmän kuin ennen. Konserttien ohjelmat olivat luonnollisesti taidemusiikkia, konserttoijina esimerkiksi Wiipurin Kansallislauluseuran Naiskööri Emil Sivorin johdolla, helsinkiläinen maankuulu mieskuoro Ylioppilaskunnan Laulajat sekä lupaava uusi laulajatar Maikki Pakarinen, jota avustivat Armas Järnefelt ja Oskar Merikanto. Pakarisesta tuli aikanaan Järnefelt-Palmgrenina eräs tunnetuimmista suomalaisista taidelaulajista. Lisäksi konsertin antoivat vielä sokea kanteleensoittaja hra Ockenström sekä ”tunnettu laulajatar Alma Konsin”, joka konsertoi ”Herra A. Ockenströmin suosiollisella avulla”.<sup>116</sup>

<sup>114</sup> Päivän Uutiset 20.6.1888.

<sup>115</sup> Päivän Uutiset 11.8.1888.

<sup>116</sup> Tiedot vuoden 1890 laulujuhlita sanomalehti Keski-Suomen numeroista 12.6.—19.6.1890.

Akilleus Ockenströmistä tuli jossakin mielessä yksi Kreeta Haapasalon mantelinperijöistä. Hän oli aloittanut kiertävän kanteleensoittajan uran tammikuussa 1887 ja konsertoi useiden vuosien aikana eri puolilla maata. Ockenströmin ohjelmisto oli taidemusiikkia. Hän lienee ollut ensimmäinen, joka soitti kanteletta pitkältä sivulta, ts. siten että pisimmät kielet olivat soittajaa lähinnä. Haapasalon tapaan hän soitti tavallisesti seisaaltaan.

Vielä eräs konsertti oli laulujuhlien oheisohjelmassa. Siitä kertoo ilmoitus sanomalehti Keski-Suomessa (14.6.1890):

Kanteleen  
Soittajaiset

antavat allekirjoittaneet sunnuntaina  
tämän kuun 15 päivänä Lyseon juhlasalissa.  
Alkaa kello 3 j.pp.

Sisäänpääsymaksu on 1 m. 50 p.  
istumasija ja 1 m. seisomasija.

Kreetta Haapasalo ja Sanna Purola.

Kysymyksessä oli ilmeisesti Haapasalon uran ensimmäinen ja viimeinen itsemaksettu konsertti-ilmoitus. Tämänkin Haapasalo siis ehti urallaan kokea: hyväntahtoisuuteen vetoamisesta hän siirtyi vapaasti esiintyväksi itsenäiseksi taiteilijaksi. Näin aikakaudet vaihtuivat hänen uransa aikana. Ilmoitukseen liittyvässä lehden uutisessa todetaan, että ”kanteleensoitto=konsertin” pitävät ”tunnetut kanteleen soittajat”. Mielenkiintoista on, että laulusta ei puhuta mitään. Ehkä ”wärisewä ääni” sai Haapasalon turvautumaan enemmän soittoon kuin lauluun.

Konsertin menestyksestä ei ole tarkempaa tietoa. Keski-Suomi toteaa jälkeinpäin vain, mitkä konsertit pidettiin ja sen miten yleisö väsyi konserttien paljouteen eikä jaksanut enää viimeisiin lähteä.

Oman konsertin järjestäminen laulujuhlien yhteydessä on viimeinen ja hieno osoitus Haapasalon koko uralle ominaisesta määrätietoisesta uusien mahdollisuuksien hyväksikäytöstä. Tällainen uudistuminen on 76-vuotiaana tietysti vielä poikkeuksellisempaa. Näin tätä konserttia voi monessa suhteessa pitää Haapasalon uran huipentumana.

Haapasalon myöhemmistä julkisista esiintymisistä on toistaiseksi tiedossa vain yksi maininta. Heinäkuussa 1890 hän otti osaa Jyväskylän Raittiuden ystävien huvimatkalle Ilmoniemeen. Väkeä oli niin paljon kuin suuren proomun kannelle mahtui. Jyväskylän Työväenyhdistyksen sekaköörin ja Jyväskylän naisköörin lisäksi saatiin ”kuulla Greeta Haapasalon kanteleensoittoa ja laulua”.<sup>117</sup>

Vuonna 1890 ilmestyi Kreeta Haapasalon elämäkerta naisasialiikkeen uudessa lehdessä Koti ja Yhteiskunta. Samana vuonna julkaistiin Hämäläis-osakunnan viidennessä Albumissa nimimerkin Lieto laatima runosikermä, jonka erään ru-

---

<sup>117</sup> Keski-Suomi 22.7.1890.

non otsikkona on ”Helmi Haapasalo”. Etunimen muuttaminen Helmiksi ei ole erehdys, vaan suomalaismielisyyden ilmaus: almanakkaan oli ehdotettu Margaretan tilalle sen suomennosta.<sup>118</sup> Lieto tulkitsee Haapasalon merkitystä:

Synkkä suru sydämmessä  
Maata pitkin kuljetaan:  
Laulu vierä, kyynel vierä —  
Kuule hänen soittoaan!

Siinä läikkyi lemmenliekki,  
Tuli tuima sydänten,  
Värähteli vienommasti  
Soitto sydänsurujen.

Kansa tunsu omaksensa  
Laulun vienon, armahan,  
Tunsi tuskat sydämmensä  
Kanteletta soittavan

Myöhemmillä laulujuhlilla Haapasaloo ei enää näy. A. Ockenström sen sijaan konsertoi niillä ahkerasti, joskus yhdessä Oskar Merikannon kanssa. Turun juhlilla 1892 oli uutuuena konsertoijien joukossa ”suomalainen naiskvartetti”. Naislaulajien yhtye oli ”maan ensimmäinen lajissaan”.<sup>119</sup> Kreetta Haapasalon talonpoikainen kanteletrio oli ollut todella aikaansa edellä.

Toukokuussa 1892 sanomalehti Keski-Suomi ehdotti laajasti perustellen Haapasalolle julkisista varoista maksettavaa eläkettä. Kannatusta saanut ehdotus tuli kuitenkin liian myöhään.<sup>120</sup>

Aamuyöllä 29.3.1893 ”hellästi rakastettu äitimme Kreetta Haapasalo nukkui kuolon uneen äkillisen sydänhalvauksen kautta uskossa vapahtajaansa”. Edellisenä iltana hän oli vielä ollut soittelemassa erään tuttavaperheen luona. Suremaan jäi neljä lasta, seitsemän lastenlasta, kolme lastenlastenlasta ja kaksi vävyä. Haapasalo olisi tuona vuonna täyttänyt kahdeksankymmentä vuotta. Hänet haudattiin Jyväskylän vanhaan hautausmaahan huhtikuun kolmantena päivänä.<sup>121</sup>

Muistosanoja lausuttiin useissa lehdissä. Viimeiset vuodet olivat tehneet Haapasalosta ajankohtaisen. Naisen ja kansanihmisen asettaa omalle paikallensa kuitenkin esimerkiksi Kansanvalistusseuran kalenteri, joka muisteltuaan artikkelissaan ”Muistosanoja vainajille” ensin kymmenillä sivuilla miespuolisia kansanvalistajia suo lopuksi muutaman rivin naisillekin. Kaksi naista mainitaan nimeltä; tosin ”Suomen naisten työalalta” on ”moni muukin jalo henkilö poistunut, vaikka heidän elämänsä on useimmiten yksityistoiminnan peittoon kätkeyty”.<sup>122</sup>

<sup>118</sup> Kiviniemi 1982, 107—.

<sup>119</sup> Åbo Underrättelser 15.6.1892.

<sup>120</sup> Keski-Suomi 31.5.1892, Suomalainen 15.6.1892.

<sup>121</sup> Keski-Suomi 30.3.1893.

<sup>122</sup> Kansanvalistus-Seuran Kalenteri 1894, Helsinki 1893, 196—197.



Muistamme kuitenkin tässä vielä Kreeta Haapasaloo, koska hän kansannaisena ja kanteleensoittajana on ollut laajalta tunnettu. Hän oli syntynyt Kaustisissa ja joutui naimisiin Joonas Haapasalon kanssa Yliwetelissä. Halla wei heiltä elämän warat ja sen tähden läksi Kreeta w.1853 elinkeinokseen kiertelemään Pohjanmaan rantakaupunkeihin, joissa herätti ansaittua huomiota tunteellisella soitollaan. Useampia vuosikymmeniä sen jälkeen jatkoi hän kiertelemistään, tehden kanteleensa viimein tunnetuksi suurimmassa osassa maatamme. Nyt on kieli katkennut Kreeta Haapasalon soitosta ja 80 vuoden ijässä on hänen vaatimaton elämänsä päättynyt.

Tässä kirjoituksessa olen yrittänyt osoittaa, että Haapasalon elämän luonnehtiminen vaatimattomaksi kertoo lähinnä arvion lausujasta. Kansanihmisen elämä oli väistämättä vaatimatonta herrasväen tai sivistyneistön silmissä.

Kansanvalistusseuran 25-vuotisjuhlien yhteydessä Jyväskylässä järjestettyjen laulujuhlien aikana paljastettiin 15.6.1899 Haapasalon hautakivi suuren laulujuhlayleisön läsnä ollessa. Patsaan pystytti ”Suomen nuoriso”. Paljastustilaisuudessa kaksi Kreeta Sofia Räisäsen poikaa soitti laulun Kanteleeni.<sup>123</sup>

Suomen Naisyhdistyksen naishakemisto ”Biograafisia tietoja Suomen Naisista eri työaloilla” vuodelta 1896 perustaa asiallisen esittelynsä omaelämäkertaan. Ensimmäistä kertaa on lanka-ja-neula-katkesi -tarinan sijasta luettavissa toteamus: ”Elätti itseänsä nuorena ompelemisella ja maanviljelytyöllä.” Sama esittely ilmestyi ruotsiksi biografisessa käsikirjassa vuonna 1903.<sup>124</sup>

Sen sijaan Ilmari Krohnin ensimmäiseen suomalaiseen tietosanakirjaan 1910 kirjoittama esittely kertoo enemmän kirjoittajasta kuin esiteltävästä:

Haapasalo, Kreeta (1813—93), kanteleensoittaja, talollisen vaimo Vetelistä. Talvella 1853 hän kadon häätämänä lähti kiertelemään ansaiten elatuksensa laululla ja kanteleen soitolla, saapui m.m. Helsinkiinkin. Senjälkeen muinakin kato-vuosina hankki kodilleen toimeentulon yksinkertaisella ja sydämellisellä taiteellansa. ”K.H:n kannel” nimisen hengellisen laulun sävelmä on hänen oman esityksensä mukaan muistiinpantu (Leppävirroilla 1886), mutta itse asiassa se on toisinto, joskin erittäin henkevä ja jalostunut, kansansävelmästä ”Minä seisoin korkealla vuorella”.

Tällaisena esittely toistui muissakin tietosanakirjoissa. Sillä, että Haapasalon elämäntyö ja taiteilijaura supistuivat keskusteluksi jonkin sävelmän alkuperästä, oli kaksi edellytystä: hän oli kansanihminen ja nainen. Samat syyt vaikuttivat hieman toisella tavalla tämän vuosisadan aikana vallinneeseen jälkikuvaan. Haapasalon koko elämä on nähty Jyväskylän laulujuhilla otetun huivipäisen vanhuksen kuvan ja hengellisen Kanteleeni-laulun läpi. Tämä on tuttua monien suurmiestenkin kohdalla. Näin kapeaa ja yksipuolista tulkintaa on silti tuskin kenenkään muun viime vuosisadan vaikuttajan elämästä tehty.

---

<sup>123</sup> Tulikari 1976, 32.

<sup>124</sup> Finsk biografisk handbok, Helsingfors 1903. Esittelyn oli kääntänyt kirjan toimittaja Tor Cerpelan.

## Kahden naisen kohtaaminen

Kreeta Haapasalon omaelämäkerta, jonka Lilli Lilius (1861–1945) kirjoitti muistiin vuonna 1887, on harvinainen dokumentti: se on viime vuosisadalta ja sen on sanellut kirjoittamaan tottumaton ”kansanihminen”. Näin konkreettisesti sivistyneistö ei yleensä ollut kiinnostunut rahvaasta. Se oli kiinnostunut perinteestä, ei ihmisistä.

Omaelämäkerta on merkitty taitavasti muistiin. Tietysti puhetta on siinä korjailtu, lyhennetty ja muokattu, niin kuin aina tapahtuu, kun sitä merkitään ilman ääntä välillä muistiin. Tästä huolimatta elämäkerrassa kuuluu selvästi Haapasalon oma puhetapa, lauseenrakentamisen tyyli, jopa puheen monenlaiset sävyt. Muistiinpanoissa Haapasalo kertoo elämästään huomiota herättävän avoimesti.

Mielenkiintoista on myös se, että muistiinpanot eivät sisällä lainkaan kirjoittajansa, Lilli Liliuksen, omia selityksiä tai huomautuksia. Tämä on muistiinpanijan merkittävä kannanotto. Hän on yrittänyt olla mahdollisimman uskollinen kertojalleen. Sekin oli tuohon aikaan harvinaista.

Ehkä työn ja sen onnistumisen tärkeä edellytys oli se, että muistiinmerkitsijä oli itsekkin nainen. On melko mahdotonta kuvitella, että kukaan ajan mieskerääjistä – jotka muodostivat kerääjien ehdottoman enemmistön – olisi ollut edes kiinnostunut kansannaisen elämäkerrasta. Lilius oli kaiken lisäksi matkalla omasta aloitteestaan eikä esimerkiksi Helsingin stipendiaattina.

Omaelämäkerta syntyi kahden naisen kohtaamisena. Siinä ei ole ainoastaan Kreeta Haapasalon tulkinta omasta elämästään, vaan myös Lilli Liliuksen omastaan.

Liliuksen veli Aksel oli saanut matkarahan tutkiakseen irtaimen väestön tilaa Pohjois-Savossa ja Karjalassa. Matkan tuloksena ilmestyi 1888 maalaisköyhyyden tutkimuksen tärkeimpiin lähteisiin edelleen kuuluva teos ”Tilattoman väen oloista Kuopion läänissä”. Aksel Lilius käytti tutkimuksessaan aivan uudenlaista menetelmää: hän erittelee Itä-Suomen loisolaja kahden erittäin tarkasti esitellyn esimerkkiperheen avulla. Tämä moderni menetelmä muistuttaa sisaren ajatusta merkitä muistiin Haapasalon elämäkerta.<sup>125</sup>

Veljen ehdotuksesta Lilli Lilius lähti matkalle mukaan keräämään kansanrunoutta. Matkaa varten ostettiin hevonen ja elokuun alussa lähdettiin ajelemaan pitäjästä pitäjään. Kuopiossa Lilius kävi tapaamassa vanhimman sisarensa Annan tuttavaa Minna Canthia. ”Kyllä oli hupaista kuulla hänen elämyksiään kansanparissa, hänen kertomistapansa kun oli ihmeen kiinnostavaa ja elävää.” Liperistä Lilli Lilius lähti yksin laivalla paluumatkalle ja pääsi siten Varkauteenkin.<sup>126</sup>

Lilius kirjoitti matkan jälkeen artikkelin ”Kuvauksia kansannaisen elämästä maalla” ja Suomen Naisyhdistys julkaisi sen. Kuvaus on realistinen, asenne asiaan on yhtä viileä kuin veljen köyhälistökuvauksessa. Lilli Lilius ei luo maalaiselämästä kansallisromanttista idylliä, vaan pohtii monelta kannalta naisen

<sup>125</sup> Haatanen 1968, 88-, Laitinen 1976, 44–46.

<sup>126</sup> Kuvaus matkasta Rainio 1939.

aseman hyviä ja huonoja puolia. Hän ottaa esille toisaalta talonpoikaisyhteisön sisäisen, toisaalta miehen ja naisen välisen eriarvoisuuden. Vertailukohteena ovat usein herrasnaisten tavat ja tottumukset. Naisyhdistyksen piirissä kirjoitus herätti vastaväitteitä. Seurauksena oli samannimisen artikkelikokoelman julkaiseminen vuonna 1890; suurin osa sen kirjoituksista on entisenlaisia tavanomaisia harmonisen idyllin kuvauksia.<sup>127</sup>

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura palkitsi matkan kansanrunouskeräyksen. Lilius jatkoi seuraavinakin vuosina kansanrunouden tallentamista. Hänen laajan kokoelmansa on Seura määritellyt ”mitä arvokkaimmaksi”.

Varkaudessa Lilli Lilius etsiytyi Kreeta Haapasalon luokse. Naisilla oli eroa ajallisesti lähes viisi vuosikymmentä ja yhteiskunnallisesti vähintään yhtä paljon. Keskustelu sujui kuitenkin vaivattomasti. ”Minä kun ihannoin kansaa”, muisteli Lilius ollessaan itse Haapasalon ikäinen.

Syksyllä 1887 molemmat elivät elämässään onnellista aikaa. Kreeta Haapasalo, 73, oli tullut vaiherikkaan elämänsä lopulliseen huipennukseen. Hän oli elänyt itsenäisen elämän, tehnyt mitä mieli teki. Lilli Lilius, 25, taas oli jo ehtinyt kokea ja tuli myöhemmin vielä voimakkaammin kokemaan, ettei papintyttäreille ollut kaikki mahdollista. Yliopisto houkutteli, mutta sinne ei naisella ollut pääsyä. Itsensä toteuttamisen mahdollisuuksia oli etsittävä kiertoteitä pitkin. Kansanrunouden kerääminen oli yksi niistä.

Rahvaan elämä ei ollut Liliukselle outoa. Saarijärven pappilan väentuvassa ja torpissa hän oli saanut siihen omakohtaisen kosketuksen jo lapsuudessaan. Talvi-iltojen loputtomat tarinat jäivät tulevalle kansanrunoudenkerääjälle lähtemättömästi mieleen, mutta muistiin kaivertui myös, ”kuinka kerjäläisiä kulki laumoittain kylästä kylään ja kuinka niitä kyydittiin hevosellakin, kun eivät jaksaneet kävellä, kuinka petäjänkuorista, herneenvarsista ja jäkälistä leivottiin hätäleipää ja kuinka sairaita ja kuolevia hoidettiin erään talon riihessä”.<sup>128</sup>

Liliuksen ja Haapasalon, kahden naisen, kohtaamisessa ei mikään ollut satumaa. Lilius ei tavannut Haapasaloa vahingossa, vaan hakeutui hänen luokseen. Lilius edusti Suomen tulevaisuutta: aikaa, jolloin säätyerot poistuisivat ja säätyläiset ja rahvas voisivat tasaveroisina seurustella keskenään. Omien kokemustensa vuoksi hän ajatteli myös naisasiaa.

Haapasalon omaelämäkerta on kuin kiihkeä ryöpsähdys. Muistikuvat, assosiaatiot, mielikuvat vaihtelevat ja hyppelehtivät, niin kuin puheelle on ominaista. Asiat käydään läpi pariinkin kertaan, vähän eri näkökulmista ja vuodet punoutuvat vaikeaselkoisesti toisiinsa.

Yhä uusien yksityiskohtien ja tarkkojen, usein hyvin visuaalisten muistikuvien vyöryminen alkaa väsyttää niin kertojaa kuin kirjuria. Alkuosan monisainaisuus vähenee loppua kohti. Vuosikymmenen matkat (1863–1875) sivuutetaan

---

<sup>127</sup> Lilius 1889, Rainio 1939. Alfhild Amalia (Lilli) Lilius otti myöhemmin sukunimekseen eräiden sukulaistensa tapaan Rainio. Hän asui Kokkolassa 1898–1904; toimi aktiivisesti monissa yhdistyksissä, suomensi kirjallisuutta, kirjoitteli Kokkola-lehteen ja julkaisi 1913 nimimerkillä Ainio Kokkolan oloista kertovan romaanin *Elämän aallokossa*.

<sup>128</sup> Rainio 1939, 109.

muutamalla lauseella. Tietenkään ei noin pitkä ja vaiherikas elämä voi tulla yhdellä kertaa kirjatuksi.

Vähän muistelmien puolivälin jälkeen, siinä missä pitäisi olla kertomus lehdistössä erityistä huomiota herättäneestä ensimmäisestä Turunmatkasta, Lilius on kirjoittanut muistikirjan marginaaliin Haapasalon sanomana: ”En muista niin tarkoin”.

Pari vuotta kirjoittamisen jälkeen omaelämäkerta sai aivan uuden ulottuvuuden: siitä tuli nousevan naisasialiikkeen peruslukemistoa. Suomen Naisyhdistyksen puheenjohtaja ja naisasian huomattavin edistäjä Alexandra Gripenberg alkoi nimittäin 1889 julkaista uutta aikakauslehteä ”Koti ja Yhteiskunta”, jonka tarkoituksena oli ”seurata sitä kehitystyötä, joka meillä ja muualla tapahtuu naisen sivistyksen kohottamiseksi ja hänen asemansa selvittämiseksi kodissa ja yhteiskunnassa”. Kreeta Haapasalon omaelämäkerta muodosti ensimmäisen vuosikerran mittavimman jatkokertomuksen.

Julkaisua varten Lilius korjaili käsikirjoitusta, järjesteli kertomusta ja lisäili siihen yksityiskohtia, joita ei alkuperäisessä muistiinpanossa ole, mutta jotka hän epäilemättä oli kuullut Haapasalolta. Lilius korjasi kieltäkin, oikoi puhetta ja poisti sanaston pahimpia ruotsalaisuuksia. Yhden murteellisuuden hän toi kuitenkin korostetusti esiin. Hän huomauttaa erikseen alaviitteessä, että muistelmien lauseen ”minä olen aina saanut miestäni vallita, rahani ja muut pitää niinkuin olen tahtonut” Kreeta oikeastaan sanoi: ”minä olen aina saanut rooata mieheni yli”.

Lilius yritti poistaa kertomuksesta ajoitusten epäjohdonmukaisuuksia. Kun hänellä ei kuitenkaan ollut sanomalehtitietoja tukenaan, hän yhdisteli vääriäkin asioita. Vastakkain olivat tavallisen ihmisen ja historianutkijan tapa ymmärtää menneisyys. Ihmisen mielessä menneisyys ei ole kronologisena, vuosi vuodelta etenevänä kokonaisuutena, kuten historiankirjoissa, vaan tapahtumat lomittuvat vapaasti toisiinsa.

Haapasalon elämän suurimpiin hetkiin kuuluneet Jyväskylän laulujuhlat sivutettiin alkuperäisissä muistiinpanoissa kuin ohimennen. Julkaisu sisälsi laulujuhlista huomattavasti laajemman kuvauksen ja lainasi tarkasti Haapasalon kunniaksi järjestetyssä juhlassa lausutun runon: ”Myös kantele ja laulusi on suonut Runsaasti meille juhla-iloa”. Lisäyksenä on ”eräs nuori laulajaneiti”, joka sanoo: ”Nyt Kreeta on saanut paljon rahaa.”<sup>129</sup>

Saarijärven edistysmielisen kappalaisen Anton Liliuksen lapset olivat koko 1880-luvun ajan pitäjään perustetun raittiusseuran aktiivisimpia jäseniä. Seura oli ensimmäisiä maaseudulla. Pidettiin iltamia, harrastettiin kansanvalistusta, perustettiin lauluseura ja näyteltiin. Jyväskylän laulujuhlilla oli mukana kahdentoista hengen sekakuoro. Tuntuukin mahdolliselta, että Lilius, joka oli Jyväskylän tyttökoulun kasvatti ja tunsii siis kaupungin hyvin, oli itse paikalla Haapasalon kunniaksi järjestetyssä juhlassa. Ehkä hän itse oli tuo ”nuori laulajaneiti”.

---

<sup>129</sup> Liliuksen julkaisemista varten korjaillemassa käsikirjoituksessa: ”Ja eräs nuori neiti, joka myöskin lauloi, sanoi kerrankin: nyt Greta on saanut paljo rahaa.”

## ”Jos minä olisin niinkuin te muut”

Omaelämäkerrassaan Kreeta Haapasalo kertoo seuraavan omaa asennettaan hyvin kuvaavan kohtauksen:

Kun kerran tulin kotiin matkoiltani, kysyi eräs emäntä minulta: etkö sinä Kreeta käy hyvin suruttomaksi, kun olet aina siellä maailmassa? Minä vastasin: sittenhän minä suruttomaksi kävisin, jos minä olisin niinkuin te muut, saisin olla aina vaan kotona, enkä ajattelisi muuta, kun jokapäiväistä elantoani, eikä olisi mistään huolta.

Taiteilija koki voimakkaasti erikoisasemansa. Mieli teki koko ajan pois piennestä keskipohjalaisesta kylästä. Ehkä Haapasalosta tuntui itsestäänkin, että hänellä oli kulttuurihistoriallinen tehtävä.

Haapasalo kulki hevospelillä tuhansia ja taas tuhansia kilometrejä. Hän oli matkoilla yhteensä useita vuosia. Tyyni Tuulio on omassa Haapasalo-esseessään (1979) Haapasalon kohtaloihin eläydyttyään antanut hänelle muun muassa seuraavat kaksi määrettä: todellinen ansioäiti ja taiteilija. ”Kreetahan itse oli kuin kansanlaulu, herkkä ja elävä.”<sup>130</sup>

Ilman Haapasalon omaa määrätietoista toimintaa ei urasta olisi tullut sellainen kuin siitä tuli. Hyvän vertailukohdan tarjoaa Liisa Juoperi (1819–1916), joka oli kotoisin Kaustisen Virkkalan Ylitalosta, aivan Haapasalon lapsuuskodin läheltä. Paikallisen perimätiedon mukaan Juoperi oli soittajana Haapasaloo taitavampi, mutta laulajana hän ei kyennyt kilpailemaan. Juoperin sanotaan tulleen varsin tunnetuksi monien soittomatkojensa ansiosta. Hänen esiintymisiltään puuttui kuitenkin valtakunnallinen julkisuus eikä hänen urastaan senkään takia tullut Haapasalon uran kaltaista.<sup>131</sup>

Vuonna 1845 tuotettiin Helsinkiin tarkoituksella kolme savolaista rahvaanrunoniekkaa: Pietari Makkonen, Antti Puhakka ja Olli Kymäläinen. Vierailu oli jonkinlainen menestys, vaikkei siitä sen enempää seurannutkaan. Miesten vaatimattomat runosävelmät ja Kymäläisen viisikielinen kantele olivat liian kaukana säätyläisten musiikkimausta. Säätyläisen kaihomielisyyden puhkeamista täyteen kukkaan haittäsi lisäksi epäilemättä miehisisyyden yhdistäminen kainoon kansanlauluun. Matkasta esitettiin monenlaisia kommentteja ja Topelius katsoi asiakseen puolustautua Helsingfors Tidningarissaan:<sup>132</sup>

Erinäisillä tahoilla pidettiin tätä matkaa jonkinlaisena komediana. Aivan toiseen valoon joutui ukkojen käynti sitä läheltä seuratessa. Heidän käyttäytymisensä oli niin yksinkertaista ja arvokasta, heidän vastaanottonsa täällä niin sydämellistä ja teeskentelemätöntä, että tutustumista on molemmin puolin pidettävä voittona ja huvina.

<sup>130</sup> Tuulio 1979, 165, 168, 171.

<sup>131</sup> Tulikari 1976, 33,

<sup>132</sup> Helsingfors Tidningar 1.11.1845, Laurila 1939, 134.

Kansallismielisyyden hehkua miesten puutteet eivät estäneet. Emil von Qvanten, Suomen laulun runoilija, joka Tukholmassa 1860 järjesti Haapasalon esiintymiset, tervehti Olli Kymäläistä lennokkaasti: Sinä olet jalon menneisyyden tulkki, me, 1840-luvun nuoret, olemme uusi aamu, ja molempien yhtymisestä on nouseva uudestisyntynyt Suomen kansa.<sup>133</sup>

Vihtori Laurila toteaa analysoituaan torppari Kymäläisen ja säätyläisten vuoropuhelua: Kymäläinen joutui ”edustamaan Suomen menneisyyttä yleisölle, jonka käsitys entisyydestä oli hämärä. Hän lauloi omaa nykyisyyttään, mutta teki sen perityin mitoin, soittimin ja sävelmin”.<sup>134</sup>

Samoin voi vielä suuremmalla syyllä todeta Kreetta Haapasalosta. Hän oli kaikkea sitä, mitä Helsingin herrasväki oli toivonut Savon runolaulajilta, mutta sen lisäksi vielä paljon enemmän. Komedista ei ollut puhettakaan: käynnissä oli kulttuurihistoriallinen draama. Haapasalo ei ollut ainoastaan täydellinen kansanlaulaja, hän oli, kuten Topelius sanoi, myös täydellinen kansanlaulu. Hän ei ollut säätyläisille ainoastaan runolaulaja, vaan myös runo.

Haapasalon tarinassa on monia kyyneleitä. Säätyläisten säälin kyyneleet voi nähdä myös heidän tapanaan paneutua tunne-elämyksiin. Wirilander antaa tällaisesta tunnekuohujen kokemiserosta säätyläisten ja rahvaan välillä havainnollisen esimerkin: ”Tervejärkinen rahvas tuskin murehtii yhtä murtuneena kuolleita kotitaraista kuin täysromantiikan nujertama sentimentaalinen säätyläisneiti. Rahvasta tämä yletön itkuherkkyys lähinnä vain nauratti.”<sup>135</sup> Haapasalon surumielisyys, köyhyys ja nöyryys on nähtävä tätä taustaa vasten. Säätyläisten oli saatava itkeä osaaottavat säälin kyyneleensä, se kuului pelin sääntöihin.

Jyväskylän laulujuhlien konsertin yleisön kyyneleet valuivat toisenlaisesta lähteestä. Kuulijat liikuttuivat ajatellessaan itseään, omaa menneisyyttään ja tulevaisuuttaan. Aikakausi oli vaihtunut.

Haapasalonkin kyyneleistä puhutaan silloin tällöin. Kun Topelius mainitsee kiitollisuuden kyyneleet Helsingistä Viipuriin lähdön kynnyksellä, se tuntuu vain säätyläisten pelisääntöihin sopeutumiselta. Ne monet kyyneleet, jotka Topelius sanoo Haapasalon vuodattaneen sen vuoksi, että joutui olemaan kaukana lapsistaan, saattoivat tulla jo paljon syvemmältä. Ja kun Haapasalo liikuttuu Jyväskylän laulujuhlien konsertissa, laulua ”Mitäpä mä vanha ämmä” laulaessaan, hän tuntuu ensimmäistä kertaa itkevän yhdessä yleisönsä kanssa.

Haapasalo eli ja heijasti omalla elämällään kokonaisen vuosisadan kulttuurihistorian ja samalla suomalaisen rahvaankulttuurin historian ehkä suurimman murroksen. Kansanvalistuksen myötä alkoi rahvaan henkisen haltuunoton aika-kaus. Haltuunotto onnistui niin hyvin, että tämän päivän näkökulmasta on vaikea tavoittaa Haapasalon elämän kaikkia puolia. On vaikea oppia näkemään häntä itsenäisen talonpoikaiskulttuurin itsenäisenä toimijana, joka oli täysin tietoinen itsestään ja mahdollisuuksistaan, ainakin tietoisempi kuin hänen kaunosieluinen säätyläisyleisönsä omasta itsestään.

---

<sup>133</sup> Laurila 1939, 134.

<sup>134</sup> Laurila 1939, 141.

<sup>135</sup> Wirilander 1974, 63.

Haapasaloon lyötiin pysyväksi leimaksi kiertämisen motiivi: köyhyys, kansan osa. Hänen oma motiivinsa kiertämiselle ei kuitenkaan ollut kerjäläisyys, ei edes köyhyys, vaan muusikkous. Millään muulla tavalla ei voi selittää matkojen valtavia mittasuhteita. Köyhyyteen ja katovuosiin vetoaminen oli ammattitaitoa.

Haapasalo koki tässäkin suhteessa hyvin tavallisen taiteilijakohtalon:

Aina kun minä olen matkoille lähtenyt, niin se on ollut niin pelonalaista ja niin ajattelin, että saisin rahaa vanhoilla päivilläni säästöön, mutta ei sitä ole jäänyt mitään, kaikki on mennyt. Ja hyvin ystävällisiä ihmiset on olleet. Mutta sitä omaisuutta en minä sure, vaikka se on mennytkin.

Koko elämänsä Kreetta Haapasalo taisteli sekä taiteilijana että naisena itselleen lisää liikkumatilaa. Uhmamielisessä kulkemisessa oli luovaa paatosta, joka ei jättänyt taiteilijasielua rauhaan:

Näistä murheista tuli minulle taas semmoinen rauhatoim aika, etten saanut yöllä unta, enkä päivällä lepoa. Eikä käynyt syöntini ensinkään. Minulla on monta kertaa elämässäni ollut semmoisia aikoja ja se on kaikkein pahinta, mitä elämässäni olen kokenut.

## Kirjallisuus

- Ala-Könni, Erkki 1961. Perhonjokilaakson suomalaispitäjien kansanmusiikki 1800-luvulla. – Pertti Virrankoski: Kokkolan pitäjän yläosan historia. Keski-Pohjanmaan Historiasarja V. Kokkola.
- Ala-Könni, Erkki 1963. Kreetta Haapasalo. – Kalevalaseuran Vuosikirja 43.
- Ala-Könni, Erkki 1984. Kreetan muistolle. – Kansanmusiikki 2.
- Alanen, Yrjö J.E.: Piirteitä Antero Wilhelm Ingmanin Vetelin ajasta. – Pentti Virrankoski (toim.): Vanhaa Veteliä. Kyrönmaa IX. 2p. Kokkola 1979.
- Allardt Ekelund, Karin 1942. Fredrika Runeberg. Helsingfors.
- Annikki 1965. Kreetta Haapasalon joululaulu löytyi Kaustisen Järvelästä. – Keskipohjanmaa 22.12.1965.
- Asplund, Anneli 1983. Kantele. Forssa.
- Asplund Anneli, Kangas Juha ja Valo Vesa Tapio 1990. Kulkurista kuninkaaksi. Matti Haudanmaan musiikki ja elämä. Helsinki.
- Biograafisia tietoja Suomen Naisista eri työaloilla. Suomen Naisyhdistys. Helsinki 1896.
- Biografinen nimikirja. Elämäkertoja Suomen entisiltä ja nykyajoilta. Toim. Suomen Historiallinen Seura. Helsinki 1879–83.

- Enckell, Olof 1970. Zachris Topelius, 120 dikter. Borgå.
- Ervamaa, Jukka 1971. R. W. Ekmanin Kreetta Haapasalo -aiheiset maalaukset. - Ateneumin taidemuseo. Museojulkaisu 1–2.
- Forslin, Alfhild 1958. Bror Broms. – Maire Pulkkinen (toim.): Suomalaisia musiikin taitajia. Helsinki.
- Haapanen, Toivo 1923. Kaksi Kreetta Haapasalon sävelmää. – Suomen Musiikkilehti 4.
- Haapasalo, Kreetta 1955. Elämänvaiheistani. – Keski-Pohjanmaa. Maakuntajulkaisu III. Kokkola.
- Haatanen, Pekka 1968. Suomen maalaisköyhälistö tutkimusten ja kaunokirjallisuuden valossa. Porvoo.
- Halila, Aimo 1963. Jyväskylän seminaarin historia. Porvoo.
- Hellén, Immi 1960. Kreetta Haapasalo. – Kotiseutulukemisto. Keski-Pohjanmaa sarja I. Kokkola 1960.
- Hirn, Sven 1970. Posetiivarin mairinnousu. – Kotiseutu –6.
- Hirn, Sven 1982. Sirkus kiertää Suomea 1800–1914. Tampere.
- Häkkinen, Antti 1990. Nälkä, valta ja kylä 1867–1868. – Pertti Haapala (toim.): Talous, valta ja valtio. Tutkimuksia 1800-luvun Suomesta. Helsinki.
- Immonen, Viljo 1967. Kun kansanlaulu uskaltautui ”koko kauneudessaan ja omalaatuisuudessaan pääkaupungin palatseihin”. – Maaseudun Tulevaisuuden viikkoliite 36.
- Itkonen, Erkki 1936. A. A. Borenius-Lähteenkorva. Kansanrunouden kerääjä ja tutkija. Suomi V:18. Helsinki.
- Kasurinen, Martta 1968. Mikael Nyberg. Helsinki.
- Kaukonen, Väinö 1984. Elias Lönnrotin Kanteletar. Helsinki.
- Kivi, Aleksis 1954. Kootut runot. Porvoo.
- Kiviniemi, Eero 1982. Rakkaan lapsen monet nimet. Espoo.
- Klemetti, Heikki 1938. Kreetta Haapasalo. – Suomen Musiikkilehti 4.
- Kreetta Haapasalon joululaulu. – Kansanmusiikki 1975, 4–5.
- Krohn, Ilmari (toim.) 1886. Uusi Kannel Karjalasta, Soitto sointuva Savosta. II. Uusia suomalaisia kansanlauluja Savo-Karjalaisen osakunnan keräyttämää, yksinlaululle ja sekääniselle köörille sovittanut Ilmari Krohn. Porvoo.
- Kujala, Yrjö. Kultainen kannel. Kreetta Haapasalon rikkaat vuodet. 3-näytöksinen näytelmä. Käsikirjoitus.
- Kurkela, Vesa 1989. Musiikkifolklorismi & Järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3. Jyväskylä.
- Känsälä, Risto. Kreetta Haapasalon elämänvaiheista Kaustisella ja Vetelissä. Käsikirjoitus. Kansanmusiikki-instituutin kokoelmat. Kaustinen.
- Laitinen, Heikki 1976. Häitä ja pelimanneja entisajan Savossa. – Kansanmusiikki 2–3.
- Laitinen, Heikki 1977. ”Kansanmusiikki on hyvin kaunista, mutta vaikeaa soittaa”. Lennart Wittingistä ja Penssarin Matista. – Kansanmusiikki 2.
- Laitinen, Heikki 1978. Kantele-Kreetta. – Keskisuomalainen 24.3.
- Laitinen, Heikki 1980. Kansallislaulajatar Kreetta Haapasalo. – Rondo 2.
- Laitinen, Heikki 1982. Talonpoikaismusiikin suuri murros. – Vesa Kurkela ja Riitta Valkeila (toim.): Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos A:1. Jyväskylä.
- Laitinen, Heikki 1982. Ota kantele käteesi, kultakieli kainaloosi! – Kansanmusiikki 1.
- Laitinen, Heikki 1986. Surullista, köyhää ja nöyrää. Musiikillisen kansa-kuvan syntyvaiheita ja seurauksia. – Musiikin suunta 3.
- Laurila, Vihtori 1939. Olli Kymäläinen. – Kalevalaseuran vuosikirja 19.



- Lehtonen, J. V. 1927. Kuningas, kanteleensoittaja ja runoilija Anjanpellossa. – Aitta.
- Lieto 1890. Helmi Haapasalo. – Kaikuja Hämeestä. Hämäläis-osakunnan Albumi V. Helsinki.
- Lilius, Lilli 1889. Kreeta Haapasalon elämäkerta. Hänen oman kertomuksensa mukaan kirjoitettu. – Koti ja Yhteiskunta 2–4.
- Lilius, Lilli 1889. Kuvauksia kansannaisen elämästä maalla. — Excelsior kalenteri vuonna 1889. Suomen Nais-yhdistyksen toimittama. Helsinki.
- Mettomäki, Sirkka-Liisa 1987. ”Koko kansan kirjokannen laulajat”. Kalevala ja runonlaulajakuvaukset sanomalehdistössä 1835–1949. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopiston folkloristiikan laitos. Käsikirjoitus.
- Möller, Sylvi 1970. Kokkolan kaupungin historia. III osa, ajanjakso 1808–1878. Porvoo.
- Paulaharju, Samuli 1965. Wanha Raahe. 2p. Porvoo.
- Peltoniemi, Heimo 1983. Muistelmia Kreeta Haapasalosta. – Kantele 1–3.
- Päkkilä, Heimo 1979. Matkoista, kaupasta ja kauppatavaroista. – Pentti Virrankoski (toim.): Vanhaa Veteliä. Kyrönmaa IX. 2p. Kokkola.
- Rainio, Lilli 1939. Elämäni varrelta. Kansantietouden kerääjiä 11. – Kotiseutu 2.
- Rosas, John 1949. Fredrik Pacius som tonsättare. Acta Academiae Aboensis, Humaniora XIX,1. Åbo.
- Smeds, Kerstin ja Mäkinen, Timo 1984. Kaiu, kaiu lauluni. Laulu- ja soittojuhlien historia. Keuruu.
- Suokunnas, Seppo 1982 Siionin Kannel 1874–1892. Helsinki.
- Topelius, Z. 1898. Runoja. Kokoelma suomennoksia. Porvoo.
- Topelius, Z. 1931. Runoja. Kootut teokset XI. Porvoo.
- Topelius, Z. 1939. Mietekirjani lehtisiä. Päiväkirjoja. Kootut teokset XIII. 2p. Helsinki.
- Tuira 1956. ”Mun kanteleeni kauniimmin...”. Kreeta Haapasalo — kuolemattoman sävelmän luoja. – Kirkko ja Musiikki 1–2.
- Tulikari, Eino 1976. Kanteleesta ja kanteleensoittajista. – Heikki Laitinen ja Simo Westerholm (toim.): Paimensoittimista kisällilauluun. Kaustinen.
- Tuulio, Tyyni 1979. Fredrikan Suomi. Esseitä viime vuosisadan naisista. Porvoo.
- Utrio, Kaari 1986. Kalevan tyttäret. Suomen naisen tarina. Helsinki.
- Valo, Liisa ja Wirkkala, Jussi 1989. Kaustisen laulukirja 1. Kansanmusiikki-instituutin julkaisu 29. Kaustinen.
- Varsta, Martti 1946. Mikkelin kaupungin markkinat loistokautenaan 1838–1867. Taloushistoriallinen tutkielma. Kerava.
- Vartiainen, Eliel 1926. Katsaus Sortavalan musiikkielämään. – Uusi Suomi 26.6.
- Westerholm, Simo 1985. Ju pet sanoi Santeri. Santeri Isokangas (1885–1967) yrittäjänä ja Kaustisen kansanmusiikin vaalijana. Kokkola 1985.
- Wirilander, Kaarlo 1974. Herrasväkeä. Suomen säätyläistö 1721–1870. Helsinki.
- Wirkkala, Ilmari 1933. Kreeta Haapasalon suvusta ja elämästä. – Keskipohjalaisten Joulu.
- Wirkkala, Ilmari 1946a. Kreeta Haapasalo ja hänen kanteleensa. Ilmari Wirkkalan esitelmä-tutkielma. Kokkola.
- Wirkkala, Ilmari 1946. Kreeta Haapasalo ja kantele. – Musiikkitieto 3-4.
- Virrankoski, Pentti 1961. Kokkolan pitäjän yläosan historia. Kaustisen, Vetelin, Halsuan ja Perhon vaiheita esihistoriallisesta ajasta 1860-luvulle. Keski-Pohjanmaan historiasarja V. Kokkola.
- Witting, Lennart 1977. Kansanmusiikista ja pelimanneista entisajan Kaarlelassa. – Kansanmusiikki 2.

# Liitteet

## LIITE 1: Kreeta Haapasalo sanomalehdissä 1

Luettelo viime vuosisadan lehdistä, jotka kirjoittivat Kreeta Haapasalosta. Luettelo perustuu Helsingin yliopiston kirjastossa olevaan henkilöhakemistoon, joka käsittää Suomessa vuoteen 1890 mennessä ilmestyneet sanomalehdet, sekä Jyväskylän yliopiston kirjastossa olevaan keskisuomalaisten sanomalehtien sisältökortistoon.

Sanomalehden nimen jälkeen mainitaan lehden ilmestymispaikkakunta ja ilmestymisvuodet. Tiedot ovat Akseli Routavaaran yleisesityksestä Suomen sanomalehdistö 1771–1932, Suomi V:18, Helsinki 1936. Vuodesta 1888 lähtien luettelo on puutteellinen.

Helsingfors Tidningar, Helsinki, 1829–1866: 29.1.1853, 2.3.1853, 14.3.1855, 31.1.1857, 25.2.1857, 6.4.1859, 11.5.1859, 28.6.1860, 13.5.1863, 10.3.1864, 15.2.1865.

Suometar, Helsinki, 1847–1866: 4.2.1853, 11.3.1853, 19.8.1853, 16.9.1853, 9.3.1855, 9.3.1855, 15.6.1855, 20.3.1857, 23.4.1857, 23.3.1865, 8.10.1866.

Sanomia Turusta, Turku, 1851–1903: 15.2.1853, 15.3.1853, 6.3.1855, 3.4.1855, 5.6.1855.

Åbo Tidningar, Turku, 1820–1861: 26.8.1853, 5.3.1855, 29.3.1855, 31.5.1855, 20.3.1860, 10.4.1860.

Åbo Underrättelser, Turku, 1827–: 2.3.1855, 2.3.1855, 9.3.1855, 9.3.1855, 30.3.1855, 15.3.1860, 1.5.1860, 4.5.1860, 11.6.1863, 28.8.1866.

Finlands Allmänna Tidning, Helsinki, 1820–1931: 6.3.1855, 2.4.1855, 2.6.1855.

Kuopio Tidning, Kuopio, 1851–1856: 5.1.1856.

Wiborg, Viipuri, 1855–1861: 24.3.1857, 27.3.1857, 4.5.1859, 7.5.1859.

Sanan=Lennätin, Viipuri, 1856–1858: 28.3.1857.

Oulun Wiikko=Sanomia, Oulu, 1829–34, 1836–37, 1840–41, 1852–79: 20.2.1858, 27.12.1862.

Papperslyktan, Helsinki, 1859–1861: 11.4.1859.

Wasabladet, Vaasa, 1856–: 24.12.1859, 18.8.1866.

Hufvudstadsbladet, Helsinki, 1864–: 4.12.68.

Tapio, Kuopio, 1861–1888: 24.1.1863, 11.2.1865, 20.1.1866, 16.1.1869, 7.1.1871, 3.1.1874.

Mikkelin Wiikko-Sanomia, Mikkelin 1863–1864: 19.3.1863.

Björneborgs Tidning, Pori, 1860–1865, 1873–: 26.6.1863.

Suomen Julkisia Sanomia, Helsinki, 1857–1865: 14.3.1864, 27.3.1865.

Helsingfors Dagblad, Helsinki, 1862–1889: 21.10.1867, 28.11.1868.

Pohjan-Tähti, Oulu, 1866–1867: 13.3.1867.

Borgå-Bladet, Porvoo, 1861–: 7.11.1868.

Suomen Kuvalehti, Helsinki, 1873–1880: 1.3.1873.

Morgonbladet, Helsinki, 1872–1884: 20.1.1875.

Finland, Helsinki, 1885–1892: 12.6.1887, 17.6.1887.

Päivän Uutiset, Helsinki, 1888–1889: 20.6.1888, 11.8.1888.

Keski-Suomi, Jyväskylä, 1871–1917: 14.6.1890, 19.6.1890, 22.7.1890, 31.5.1892, 30.3.1893, 23.11.1895, 16.7.1914.

Suomalainen, Jyväskylä, 1889–1917: 15.6.1892, 29.3.1893, 22.11.1894, 8.3.1899, 11.4.1913.

Uusi Suometar, Helsinki, 1869–1918: 30.3.1893.

## LIITE 2: Kreetta Haapasalo sanomalehdissä 2

### 1. Kreetta Haapasalosta kertovien sanomalehtien ja juttujen lukumäärät.

	KH:sta kertovien juttujen lukumäärä			KH:sta kertovien lehtien lukumäärä		
	ruots.	suom.	yht.	ruots.	suom.	yht.
1853–55	15	12	27	4	2	6
1856–60	17	4	21	7	3	10
1862–69	10	11	21	6	6	12

ruots. = ruotsinkieliset; suom. = suomenkieliset

1853–55 Helsingin-, Viipurin- ja Turunmatkat

1856–60 Helsingin-, Viipurin-, Pietarin- ja Tukholmanmatkat

1861–69 Koko Suomen kiertue ym

Taulukosta näkee, että Haapasalon julkisuuden tärkeimmän kauden 1853–60 aikana julkisuus oli pääosaltaan ruotsinkielistä: ajanjakson 48 jutusta on ruotsinkielisiä (32) kaksi kertaa niin paljon kuin suomenkielisiä (16). Sen jälkeen Haapasalo-ilmio tulee vähitellen suomenkielisemmäksi.

Kuten seuraava taulukko havainnollisesti osoittaa, Haapasalon julkisuuden loivat suuriruhtinaskunnan tärkeimmät lehdet. Näitä olivat Helsingissä ilmestyvät Helsingfors Tidningar (HT) ja Suometar (Str) sekä Turussa ilmestyvät Åbo Underrättelser (ÅU), Åbo Tidningar (ÅT) ja Sanomia Turusta (ST).

### 2. Kreetta Haapasalosta useimmin kirjoittaneet sanomalehdet juttujen lukumäärinä

	ruots.			suom.		edelliset yhteensä	kaikki lehdet yhteensä
	HT	ÅU	ÅT	Str	ST		
1853–55	3	5	4	7	5	24	27
1856–60	5	3	2	2	-	12	21
1862–69	3	2	-	1	-	6	21

HT = Helsingfors Tidningar (ilmestyi 1829–66)

ÅU = Åbo Underrättelser (1824–)

ÅT = Åbo Tidningar (1820–61)

Str = Suometar (1847–66)

ST = Sanomia Turusta (1850–1903)

### LIITE 3: Aikalaiskirjoituksia Kreetta Haapasalosta

Helsingfors Tidningar 29.1.1853 n:o 8

Folkwisan i Helsingfors

Ofta läser man i tidningar och böcker om den finska folksången, och likwäl hör man den så ytterst sällan i städerna. Nyss war den här, för att revidera banken: Puhakka war här; Puhakka diktar förträffligt, men melodin är icke hans sak. Knappt war han borta, innan den fullständiga folkwisan i hela sin skönhet och egendomlighet wågade sig, klädd uti armodets drägt, till de stolta, för henne så främmande palatserna af Finlands hufwudstad.

För få dagar sedan anlände hit en fattig familj i sin hembygds drägt; en torftig släde, dragen af en utmagrad häst, sökte sig skygg en bostad och fann den slutligen hos enskild gästfrihet. Denna familj hade rest mer än 60 mil - för att sjunga. Det war bondhustrun *Greta Jakobsdotter* från Haapasalo i Öfwer Wetil finska kapell af Gamla-Karleby socken med två de äldsta af sina åtta barn. Hennes namn är icke okänt i landets norra delar, men weterligen har det aldrig förr warit nämndt i tryck. Hon är 39 år gammal och bebor, med man och barn, ett af de minsta kronohemman. Knappt war alltid deras bröd, och förra årets misswext jagade modren ut att sjunga ihop en skärf åt de sina. Men det är icke medlidandet hon behöfwer anlita. Hwarje hjerta, öppet för folkwisans innerliga och rörande enkelhet, skall med sällsynt glädje lyssna till denna underbart sköna poetiska genius, uppwuxen under hårda försakelser i nordens ödemarker.

Wi frågade denna qwinna af hwem hon lärt sina sköna sånger, och hon swarade oss: ”af sorgen.” Intet swar kunde wara mera träffande sannt; hwem mins icke derwid den finska sagan om sångens ursprung? I sin späda barndom hörde hon en gubbe sjunga runor på en sjusträngad kantele. Wid sex års ålder begynte hon sjelf att spela på sex strängar, spända öfwer ett bräde. Sednare, när hennes stora anlag blefwo bekanta, gjorde henne en man i kapellet den 14 strängade kantele, på hwilken hon nu spelar med sjelflärd owanlig lätthet och färdighet. De yttersta strängarna äro stämde unisont, så att egentliga omfånget är blott en oktav. När hon efter en wisa i dur will spela en wisa i moll, nedstämmer hon e-strängen och för då den s.k. lilla tersen, som utmärker moll. Hon spelar och sjunger en stor mängd både egna och andras wisor rent som en klocka, med en mycket wacker och böjlig, ehuru, som man lätt kan förstå, icke utbildad röst (sopran). Hennes föredrag är konstlöst, alldeles flärdfritt och mycket uttrycksfullt. Hela hennes personlighet swarar deremot. Det gläder henne, när hon får ställa sin kantele på resonansen af ett piano, ty tonen blir starkare då.

En skräddare, hos hwilken hon arbetade, lärer warit den som först uppmanade henne att resa ut i werlden. ”Min nål brast och min tråd gick af,” beskref hon naivt; ”då sade skräddaren till mig: hwad är det wärdt att du syr? Du sjunger bättre än du syr; gå till staden och sjung ditt bröd!” - Och detta råd har hon följt. Hon har sjungit i Gamla- och Ny-Carleby, Jakobstad, Brahestad, Uleåborg, Jywäskylä och Tawastehus samt rönt mycken wälwilja. Folkwisan ger ej konserter; hwad skulle wäl hon, den gröna skogens barn, i salongens lampsken? Men hemma i enskilda kretsar sjunger hon, nöjd med ett wänligt ord och en skärf för de sina. Wi tro att hon skall förstås äfwen här.

Suomalainen laulu Helsingissä.

Suomalainen laulu ja kantele, joka luonnollisessa wapaudessa, irti ”kaikista kahleista,” vielä elää maamme wiheriäisissä laksoissa ja metsissä, uskaltaa harwoin tulla pääkaupunkiimme, jossa se kauwan tosin ei wiihtyisikään.

Miksikä ei? Siksi että ihmiset täällä Helsingissä owat oppineet nauttimaan ja ihaillemaan taiteellisen laulun ja soiton hyminää. Kaikki eiwät woi rakastaakaan laulua semmoisena kuin luonto sen antaa. Se on monelle liian yksinkertainen, ja montakos täällä sitte löytyy, jotka suomalaista laulua ymmärtäisiwät?

Jokainen lintu laulaaki mieluisemmin tutuissa metsissäsä kaunoisen puun oksalla, ja joski silloin tällöin tulee waltateille wisertelemään, niin ei se siinä kauwan wiivy, ennenkuin pujahtaa takaisin metsään. Kenpä tiesi, mikä häjy olisi kadehtimassa, ottaisi linnun kahleisin ja panisi häkkiin? Onhan semmoisia nähty! Siitä syystä suomalainen laulu harwoin kuuluu maamme suuremmissa kaupungeissa.

Tänä talwena on se kuitenkin ikäskuin tullut rohkeammaksi. Ei ole monta wii-koa siitä, kuin Antti Puhakka käwi täällä. Nyt on suomalainen laulu kantele kädessä tullut tänne. Mikä sen tänne toi? Murhe ja köyhyys. Kuin se näin nöyränä tulee, niin tottahan toki ihmisiä täälläki löytyy, jotka antaa sille kunnian ja rakauden!

Helsingin sanomat kirjoittawat tästä näin: ”Muutamia päiwiä sitte tuli tänne köyhä perhe kotiseutunsa waateparressa; wähäinen reki, jota laiha hewoinen wetti, etsi suojaa ja löysi sen wiimeinki yksinäiseltä auttelaisuudelta. Tämä perhe oli matkustanut yli 60 peninkulmaa – laulamaan. Äitin nimi tässä perheessä on *Reeta Jaakontytär*, kotoisin Haapasalosta Kokkolan pitäjäästä. Hän on 39 wuoden wanha, ja hänellä on 8 lasta, joista 2 on matkalla hänen mukansa. Toiset lapset owat kotona isänsä huostassa. Koko tällä perhekunnalla ei ole muuta kuin pienoinen hiekkapeltoinen Ruunutila asuttawana. Eine on heillä aina ollut wähässä, mutta menneen kesän katowuosi pakoitti äitin lähtemään laululla hankkimaan elatusta lapsillensa. Mutta kenenkään armeliaisuutta hän kuitenkaan ei tarwitse etsiä. Jokainen, jonka sydän rakastaa Suomen kansan runoilua ja sen liikkutawaa suloisuutta, kuuntelee mielellänsä hänen kaunista lauluansa, joka suuren waiwan ja huolen alla on pohjon sydänmaissa syntynyt.

Me kysyimme, keltä hän on oppinut kauniit laulunsa; hän wastasi: ”surulta.” Ei mikään wastaus olisi woinut olla enemmän tosi ja sattuwa; kuka ei tästä muista satua laulun synnystä? Lapsena oli hän kuullut wanhan ukon runoja laulawan ja kanteletta soittawan. Kuuden wuoden wanhana oli hän itse ruwennut kanteletta soittamaan, mutta tämä kantele ei ollut sen parempi kuin lautapalainen, johon kuusi kieltä oli wiritetty. Myöhemmin, kuin hänen suuri halunsa lauluun ja soittoon tuli tutummaksi, oli yksi mies hänen kotikappelissansa tehnyt hänelle 14 kielisen kanteleen, jolla hän nyt soittaa ja laulaa sekä omia että muiden tekemiä lauluja. Hänellä on kaunis heliä ääni. Itse on hän nöyrä ja siiwo luontoinen.

Reeta Jaakontytär ompeli eräälle räätätille, joka häntä myös oli ensinnä kehoittanut lähtemään maailmaa waeltamaan. ”Neulani ja rihmani katkesi,” oli hän sa-

nonut, johon räättäli wastasi: ”Mitä siitä on, että ompelet? Sinä laulat paremmin kuin ompelet; mene kaupunkeihin ja laula leipäsi!”

Tätä kehoitusta seurasi hän kohta. Hän on laulanut Kokkolassa, Joensuussa, Pietarsaareissa, Raaheen kaupungissa, Oulussa, Jyväskylässä, Tampereella, Hämeenlinnassa, ja nyt täällä Helsingissä; jokapaikassa on häntä kohdeltu ystävyydellä ja autteliaisuudella. Lopuksi panemme tähän hänen tekemänsä laulun, jota hän kanteletta soittaen tawallisesti ensiksi laulaa, mihin tulee. Se kuuluu näin:

Lapseni minun kotia huonolle hoidolle jäi, Minun täytyi kulkia ympäri maata näin; Elatusta hakien kuin lintu pojilleen, Siksi että joutuwat siiwilleen. Eipä tämä raskahaksi käsilleni käy, Mutta sydämelleni, joka ei ulosnäy. Minä mielelläni ne päiwät kulkisin vaikka wuorten rotkoissa, Ennen kuin minä näin käwisin näissä herrain howissa. Mutta minun puutokseni ei siitä wähenis eikä leipäni enänis, Sentähden tyytywäisyydellä käyn owista owille. Minä luulen että olis paljo kewiämpi wetää kiwiä kelkassa, Kun että käydä katuja kantele käsissä. Itku se oli minulla aina wuorowärsynä, Kun minä tämän ylösajattelin tiellä käydesäin, Kun minun leipäni on pantu niin pieniksi ja hajotettu niin lewiälle, Jota minun pitää koota murheella ja pelwolla. Mutta minä luotan luojani päälle, joka woi minua lohduttaa, Ja ilman mitään waarata kotiani johdattaa.

Åbo Tidningar 5.3.1855 n:o 18

– Nationalsångerska. För hwar och en, som älskar den gamle Wäinämöinens konst, torde det wara glädjande erfara, att torparehustrun *Greta Jakobsdotter Haapasalo*, densamma som för en tid sedan i Helsingfors hänförde sina åhörare med sin kantele och sin sång, nu befinner sig i Åbo. Wi hoppas att den fattiga sångerskan skall röna ett wälwilligt emottagande wid Auras strand, der oss weterligt, ingen kantele klingat, ingen runo sjungits sedan den gamla finska sången och dess strängaspel wid kristendomens införande flyktade till ödemarkerna och skogarnes djup.

Helsingfors Tidningar 31.1.1857 n:o 9

- Kantele. Greta Haapasalo, kantelespelerskan, hade under sina förra resor i landet samlat så mycket med sina wisor och landsmäns godhet, att hon kunde för den talrika familjen (man och 10 barn) inlösa twenne torpställen på hemorten i Österbotten. Familjen hade deraf sin goda bergning intill detta års hunger, som åter dref henne ut att sjunga något ihop åt de sina. I tisdags kom hon till Helsingfors, stadd på en ny utflygt med sin man och en sexårig flicka, troget framsläpade af en mager hästkrake. Samma qwäll sjöng hon litet på köpet för de 30 åhörarne på hr Wohllebes konsert och hade derpå mera i behåll, än de andra nödlidande från österbotten, för hwilka konserten war gifwen och som den gången fingo intet. Hennes röst har ännu hela sin ungdomliga friskhet; föredraget är konstlöst som förr, och den som ej mera begär än en wisa från skogen, sjungen med stor innerlighet och med den omiskänneliga stämpeln af en född musikalisk genius – den hör henne med både glädje och wemod. Hon bor i Nordbergiska gården inwid Marie badhus. Wi nämna det, om någon, emot en liten gåfwa, will låta henne sjunga hemma hos sig. På wärdshus sjunger hon

icke. – Under marknaden såg man en blind, som brukat hwissla wid gathörnen, köpa en kantele i Frenckellska bokhandeln för 2 rubel kopparslantar, som han tiggat ihop för det ändamålet.

Helsingfors Tidningar 25.2.1857 n:o 16

– Kantele. Greta Haapasalo har bedt oss framföra hennes ödmjuka tacksägelse för den stora godhet, hwilken, nu som förra gången, blifwit henne bewisad i Helsingfors och hwarigenom hon blifwit försatt i tillfälle att genom ett härwarande köpmanshus remittera en understödssumma åt sina hemmawarande. Hon qwardröjer här ännu denna wecka (Nordbergiska gården) och ämnar derefter begifwa sig på återwäg öfwer Borgå, Lowisa, Fredrikshamn och Wiborg, hos hwilka städer wi wänligen rekommendera henne såsom förtjent af ett wälwilligt deltagande. Hon sjunger icke för winnings skull; hon har ett finkänsligt sinne, och det kostar henne mången obemärkt tår att fjerran från sina barn draga landet omkring, hwilket wäl nu sker för sista gången. Men hon gör hwad hwarje mor skulle skulle göra i hennes ställe och ger dermed endast ett nytt intresse åt den sällsynta musikaliska gåfwa naturen henne förlänat.

Sanan-Lennätin 28.3.1857 n:o 13

Kotimaalta. Wiipurista.

Kreetta Haapasalo. Tämän niminen kanteletta soittawa waimo Pohjanmaalta on miehineen ja lapsineen tullut kaupunkiin. Helsingissä ja muutamissa muissa kaupuntloissa on hän kauniilla äänellään ja taitawalla kannel=soitollaan ollut rakas jäsen kaikissa ilta=seuroissa, joissa kotimaista laulua ja soittoa suosittiin, ja monta rahaa sai hän niinä iltoina köyhän perheensä elakkeeksi. Siisti ja siweä on hän käytöksissään, ja me toiwomme siis että hänen kantelettansa ja kotimaista lauluansa Wiipurissaki samalla ystäwydydellä ja suosiolla kohdellaan, kuin Suomen muissaki kaupuntloissa, joissa Kreetta Haapasalon ääni ja kannel=kielet owat kaikuneet. Hän asuu aptiekkar Schmakin kartanossa N:o 47 Wiipurin esi-kaupunnissa. Huomes=iltana lupaa hän laulaa ja soitella näytelmä=huoneessa; mutta toiwomme Wiipurilaisten kutsuwan häntä ilta=seuroihinsa, joissa hänelle olisi soweljaampi kantelettansa soittaa.

Åbo Underrättelser 15.3.1860 n:o 32

– Greta Haapasalo, som för något år sedan besökte vår stad, har nu åter infunnit sig här och ber oss lyssna till tonerna från hennes wäl kända kantele. På sitt torpställe deruppe, i närheten af Gamlakarleby, har gumman i år haft stor missvext. Äfwen hon måste, såsom mången annan, sjunga för bröd. Med en man, urståndsatt att arbeta, och nio barn, är hon i sanning, om någon, en af ”*pauvres honteux*”; men skilnaden är den att hon sjelf måste sjunga. Hon torde komma att om qwällarne låta höra sig dels i hr Anderséns konditori, dels i societetshusets källarsal, hwarutom hon alla andra tider på dagen träffas i sitt qwarter uti k.f. hushållningssällskapets hus. Familjer, som önska höra den frejdade kantelespelerskan hemma i sina hus, kunna låta kalla henne till sig.

Helmi Haapasalo

Saulin sielun langennehen  
Pimeys kun peitteli,  
David soitti kanneltansa:  
Pahat henget pakeni!

Kansanhengen kärsiessä  
Pimeimpiä aikojaan  
Suomen kannel kai'utteli  
Ihaninta soittoaan.

Kansa kärsi, vuoti verta:  
Itki kieli kanteleen;  
Mutta soiton kyynelistä  
Vuosi voimaa sydämmeen.

Kansa kesti, vaarat voitti –  
Riemu rinnat liikuttaa:  
Vapis kieli kanteleessa,  
Sydänkulta kuohahtaa!

\* \* \*

Uusi polvi vainioilta  
Niitti viljan kypsyneen,  
Uusi into virkistyytti  
Kansanhengen elpyneen.

Mutta kannel, soitto Suomen,  
Salomaille saarekseen  
Unhotettu, yksinänsä  
Itki kaihon kyyneleen.

Nyt on kannel unhotettu!  
Niinkö? Eipä vainenkaan:  
Konsa sydän tuskiansa,  
Kansa soittaa kanneltaan.

Joutui uusi tuskan aika -  
Leipä loppui kansalta:  
Kamalinta niittoansa  
Niitti nälkä – kuolema.

Silloin kansan tytär kaino  
Kanteloisen polvelleen:  
Mitähän, jos yrittäisi,  
Sillä leipää lapsilleen?



Vapis ääni kanteleessa,  
Sydän sykki kovemmin,  
Kyyntulva tukahutti  
Laulut hellän sydämmen.

Synkkä suru sydämessä  
Maata pitkin kuljetaan:  
Laulu vierä, kyynel vierä –  
Kuule hänen soittoaan!

Siinä läikkyi lemmenliekki,  
Tuli tuima sydänten,  
Värähteli vienommasti  
Soitto sydänsurujen.

Kansa tunsu omaksensa  
Laulun vienon, armahan,  
Tunsi tuskat sydämmensä  
Kanteletta soittavan.

\* \* \*

Samuelin mahtihengen  
Nosti vaimo Endorin:  
Väinämöisen tenhovoiman  
Nostattelit kantelin.

Sinä – Helmi Haapasalo –  
Saatit Suomen kanteleen  
Loukkahasta pöydän päähän  
Entiselle sijalleen.

Nouse kansa, kaunistellos  
Vanha kannel uudestaan  
Tuorehella seppelillä –  
Suruhuntu riisutaan!

Niinkuin ylkä nuoruutensa  
Morsianta hehkuvaa.  
Niin nyt kohtaa kansanhenki  
Kanteletta sointuvaa.

Kai'utellos, Suomen kansa,  
Kantelettas mahtavaa,  
Kunnes soinnut säveltesi  
Ajan aallot kuohuttaa!

Lieto.



# ELIAS LÖNNROT JA MUSIIKKI

Likasom sömnen är för lifvet en lika vigtig sak som vaka, så äro drömmarne för kunskapen lika betydelsefulla som tankarne. Ingen åtskillnad till rangen äger således rum emellan kunskapens dag- och nattsidan. (Elias Lönnrot 1842, 2)

Elias Lönnrot kirjoitti tohtorinväitöskirjansa *Om finnarnes magiska medicin* keväällä 1832. Väitöskirja julkaistiin 1842. Siinä välissä syntyivät *Kalevala* ja *Kanteletar*. Väitöskirjansa johdannossa Lönnrot pohtii pitkään tiedon päivä- ja yöpuolta. Sen jälkeen seuraa asiantunteva selonteko suomalaisten loveen lankeamisesta. Suomalaisen maagikon nimityksiä Lönnrot (1842, 10) luettelee neljätoista, niiden joukossa *tietäjä, loihtia, laulaja, runoja*.

Esitellessään valmistumassa olevaa Kalevalan uutta painosta *Litteraturbladissa* Lönnrot (1849, 220) kirjoittaa moneen kertaan siteeratut sanansa:

Slutligen, när ingen af sångarene enskilt mera kunde mäta sig med mig i anseende till massan af runor, dem jag samlat, trodde jag mig ega samma rätt, som jag var öfvertygat om, att de fleste af sångarene tillerkände sig, att nemligen ordna runorna, eftersom de bäst passade till hvarandra, eller med runons ord: *itse loime loitsijaksi, laikahtime laulajaksi*, d.v.s. jag ansåg mig för en sångare, lika god som de sjelfva.

Kalevalan juhlavuonna 1985 lienee vain Juha Häkkänen ottanut tämän kirjaimellisesti. Hänen Kajaanin kaupunginteatterille kirjoittamansa ja ohjaamansa Lönnrot-näytelmä *Eeli, shamaani* huipentuu eepoksen syntyyn. Eeli jää yksin runopaljoutensa kanssa, ihmettelee mitä niillä tekisi. Harmaa talonpoikaisjoukko tulee näyttämölle, pukee Eelin shamaaniviittaan, antaa shamaanirummun, sanoo: itse loime loitsijaksi, laikahtime laulajaksi. Eeli aloittaa loitsun, rummuttaa, lankeaa loveen: yksin meillä yöt tulevat, yksin päivät valkeavat, yksin syntyi Väinämöinen. Eepos syntyy.

Matka oli näyttämöllä niin todellinen, että katsomossa välillä pelotti. Häkkänen yritti tuoda Kalevalan syntyyn työhullun puurtamisen lisäksi taiteellisen paahtoksen ja tuskan. Hän tuntui löytäneen Lönnrotin henkilökuvasta puuttuneen tärkeän puolen: Lönnrot puhui ja kirjoitti Kalevalasta usein kuin yöpuolella syntyneestä. Häkkäsen oivallus jäi elämään voimallisimmin siinä, että näytelmän seurauksena Suomeenkin levisi lopullisesti harnerilainen uussamanistinen liike.

Fabian Collan arvosteli Frans Johan Rabben ja Immanuel Ilmonin kauhuksi *Helsingfors Morgonbladissa* (1842) julkisesti ankarin sanoin Lönnrotin tohtorinväitöksen johdannon ajatuksia: niissä oli ”paljon hölyn pölyä ja väitteitä, joita kukaan tiedemies ja varmasti ei tekijä itsekään nyttemmin voi hyväksyä”. Erityi-

sesti Collania järkytti se, että tiedon yöpuolelle (unelmille, unille, aavistuksille, näyille) annettiin niin suuri merkitys. Lönnrotin elämäkerran kirjoittaja Aarne Anttila (1931, 152) lisää Collanin mielipiteitä selostettuaan omasta puolestaan, että Freudin aikakaudella Lönnrotin ajatus ”vaikuttaa erikoisen uudenaikaiselta”.

Monumentaalisena elämäkertana ei Anttilakaan – ilmeisesti Fabian Collanin esittämin perustein – juuri yöpuolta hyväksynyt mukaan. Tummat värit puuttuvat, kuten kai suurmieselämäkertana sopiikin. Teos antaa sen vaikutelman kuin tuo valoisa kuva johtuisi lähteistä eikä lähteiden tulkinnasta tai tulkintatraditiosta. Lönnrotin suuri jäämistö taipuisi kuitenkin monenlaisiin muihinkin tulkintoihin ja monenlaisten henkilökuvien luomiseen, vaikka kaikkein henkilökohtaisin aines hänen omasta toivomuksestaan tuhottiinkin.

Anttilan elämäkerran arvoa on turha kieltää. Kirjoittaja on järjestänyt laajan aineistonsa erittäin selkeästi eikä ole kavahtanut useissa kohdissa esittämästä kirpeästä arviointia ja arvostelua. Monilla Anttilan analyyseillä on pysyvä arvo. Esityksen keventämiseksi hän on kuitenkin jättänyt valtaosan lähdeviitteistä mainitsematta ja vie sillä tavoin lukijalta välineitä. Monen asian tarkistamiseksi olisi tehtävä yhtä suuri urakka – vuosien työ – kuin Anttila itse teki: käytävä läpi koko aineisto. Tämä koskee muun muassa musiikkia. Elämäkerran ansiokkuudesta kertoo myös se, että Suomalaisen Kirjallisuuden Seura otti siitä uuden painoksen Kalevalan juhlavuonna 1985. Toisaalta teon välttämättömyys kertoo Lönnrot-kultin ja -reseption luonteesta. Ajanmukaisen elämäkerran kirjoittaminen on toistaiseksi ollut liian suuri urakka. Uuden elämäkerran aika olisi kuitenkin jo ehdottomasti tullut.

Anttilan elämäkerralla on jo sinänsä kulttuurihistoriallinen mielenkiintonsa. Se on mielenkiintoinen oman aikansa Lönnrot-kultin dokumentti. Yksi jonkin verran huomiota herättänyt piirre on Lönnrotin luonteen kuvaus. Kautta Anttilan teoksen toistuu väsyksiin saakka sama yksioikoinen kuva: ”vaatimattomuus, sydämellisyys, rauhallisuus ja muhoilevan huumorin kirkastama alistuminen kaikkiin kohtaloihin”. ”Synnynnäisen vaatimattomuuden ja syvän uskonnollisen kohtaloon alistumisen lisäksi Lönnrotin luonteen kolmantena ydinaineksena on sydämellinen huumori.” (Anttila 1931, 209; 1935, 329.)

Lukijassa tämä herättää epäilyksiä ja vastahankaa. Monista sitaateista alkaa etsiä päinvastaista tulkintaa, eikä se useinkaan tunnu edes kovin vaikealta. Joskus ihmetyttää, kuinka Anttila voi tulkita lähdeään niin kuin tulkitsee.

Muuan urkuri pyysi esimerkiksi heinäkuussa 1870 Lönnrotilta suositusta voidakseen jatkaa opintojaan. Lönnrot kehotti häntä kääntymään Paciuksen puoleen, ”koska jokainen tietää, etten itse ole harjoittanut soitto-opintoja ja puoltolauseellani varmaankaan ei olisi mitään arvoa”. Tämä on Anttilan mielestä (1935, 333) erinomainen todistus edellä esitellyistä luonteenpiirteistä. Mitä pitemmälle olen päässyt Lönnrotin tuntemuksessa, sitä voimakkaammin on omassa mielessäni päässyt voitolle sanojen takaa purkautuva katkeroitunut ja kyllästynyt sävy: sekin on kieltämättä yksipuolinen tulkinta. Monitulkintaisuuden mahdollisuuden säilyttäminen ei meidän tieteentraditiossamme ole helppoa.

Hirnin (1939) ja Koskimiehen (1977) esittämien tulkintavaihtoehtojen jälkeen on kuitenkin melko mahdotonta jäädä Anttilan kannalle. Koskimies löytää

Lönnrotin luonteesta jopa piirteen, joka ”ei ollut aivan kaukana ihmishalveksunnasta”. Vakava ja ylevä tulkinta on vaimentanut myös naurun (Knuutila 1981, 45–47). ”Jälkimaailma on todella vääntänyt Eliaksen kuvan mieleisekseen. Meidät on saatu uskomaan, että hän oli perisuomalainen lempeä lullukka”, huusi Matti Kuusi (1986, 278) helmikuussa 1985 Lönnrotin patsaalla. Valitut teokset, jotka alkoivat ilmestyä vuonna 1990, tuntuvat avaavan aivan uusia näkökulmia jokaisen ulottuville. Vanha tulkintatraditio ei enää tänä päivänä kahlitse alkupe-  
räisaineiston lukijaa. ”Miten toisenlaiseksi muotoutuukaan kuva Lönnrotista hänen omien kirjeittensä, päiväkirjojensa ja muistiinpanojensa välityksellä”, hämmästelee Valittujen teosten toimittaja Raija Majamaa (1991, 5).

Yleisesti voinee todeta, että Anttilan lähteitä ja Anttilaa lähteenä on yllättävän vähän problematisoitu. Ehkä tämä on osa Lönnrot-kulttia. Moni on ehkä myös ajatellut, ettei se ole vaivan arvoista. Kun tässä kirjoitelmassa yritän tehdä sen nimenomaan musiikin osalta, on heti aluksi todettava, että kysymys on vain alustavasta hahmotelmasta.

## Heikkoääninen laulaja?

Esimerkkinä vähäisestä, mutta sinänsä mielenkiintoisesta tulkintatradition yksityiskohdasta mainittakoon aluksi Lönnrotin heikko lauluääni. En ole vielä saanut selville, mistä piirre on Lönnrotin henkilökuvaan tullut, mutta on helppo todeta, että se on pysyvä piirre, melkeinpä eräs henkisten kykyjen attribuutti. Se on myös sikäli olennainen, että se on melko tärkeä osa Lönnrotin musiikillisten kykyjen yleisempää arviointia. Sillä pehmenetään Lönnrotin yleistä epämusikaalisuutta ja tehdään se ikään kuin inhimillisen hellyttäväksi.

Aarne Anttila (1931, 53) ei esimerkiksi mainitse eikä epäile lähteitään tai johdopäätelmiään kertoessaan kotipuolen isännästä joka Turun matkalla kehotti katedraalikoululaista messuamaan: ”Hyväntahtoinen Elias, joka tuskin milloinkaan voi pyyntöihin vastata kieltävästi, koetti näyttää heikkoa laulutaitoaan ja puolustihe sillä, ettei aikonutkaan papiksi, vaikka kävi koulua.” Niemi (1895, 467) toteaa – tulkittaessaan ilmeisesti samaa lähettä kuin Anttila – yksinkertaisemmin: ”Poika totteli, mutta messu onnistui huonosti.” Ehkä lauluääni ei ollutkaan huono, vaan messu papiksi aikomattomalle outo?

Tarinan edetessä Lönnrot esiintyy kiertävänä teinilaulajana (Anttila 1931,54):

Eliaksella ei ollut suuria edellytyksiä teiniksi: ääni oli heikonlainen, ja ujous vaivasi niin, että tuskin kehtasi kuulijoihin päin katsoa. Ehkäpä juuri tämä herätti heidän myötätuntoaan, sillä tulokset olivat hyvät.

Tulos oli todella hyvä, sillä se lähenteli pitäjän apulaisen puolen vuoden palkkaa. Tuntuu siltä, että teinilaulajanuran voisi tulkita toisinkin päin: hyvä-ääninen ja tarmokas nuori mies hankki kekseliäästi varat päästäkseen Porvoon lukioon.

Tällaista tulkintaa tukee Lönnrotin (1990, 471) Topeliukselle kertoma oma muistikuva kuusikymmentä vuotta laulamisen jälkeen:

Oli ihmisiä, joilla oli muistissa vanhat teinit ja jotka kehottivat minua kokeilemaan kiertämällä laulamaan kokoon jyviä. Niin minä teinkin, lauloin kokoon kuusi tynnyriä ruista, myin rukiin ja pääsin lukiolaiseksi Porvooseen.

Anttila on lähteistään valikoinut elämäkertaan edellisten lisäksi seitsemän kohtausta, joissa Lönnrot esiintyy laulajana (1931, 50, 90, 142, 347, 399; 1935, 94, 332). Julkisin esiintyminen oli Anttilan (1931, 347) mukaan savo-karjalaisen osakunnan vuosijuhla maaliskuussa 1840. Ensimmäistä kertaa ylistettiin Lönnrotin, Snellmanin ja Runebergin kolmiyhteyttä. Vain ensinmainittu oli paikalla. Fabian Collan piti juhlapuheen suomalaisesta lyriikasta ja Kantelettaresta. ”Lopuksi kunniavieras ja äskettäin runonkeruulta palannut M. A. Castrén istutettiin keskelle huonetta runoja laulamaan ja nostettiin hurraahuutojen kaikuessa ilmaan.”

Tähän kohtaukseen Anttila ei ole saanut mahtumaan sitä humoristista sävytystä, jonka hän liitti muihin laulajakuvauksiinsa. Usein lainatussa kuvauksessa Lönnrotin omista häistä Piponiuksen lehtimajassa Oulussa heinäkuussa 1849 sulhanen Anttilan (1935, 94) mukaan lauloi ”herttaisen vaatimattomaan tapaansa ja leikkisästi hymyillen”. Paikalla ollut Jakobina Holm muotoili asian Liina Holmin mukaan (1931, 119) toisella tavalla: ”sulhanen soitti kannelta ja lauloi suomalaisia kansanlauluja, leikillisiäkin.”

Jos Lönnrotilla oli heikko lauluääni, häntä voi pitää häpeilemättömänä ja mielellään naurunalaiseksi asettuvana. Lisäksi hän olisi ollut tässäkin suhteessa sukunsa musta lammas, mikä ei tietenkään ole mahdotonta, kohosihan hän herasväkeenkin, ryhtyi lukumieheksi ja väisti juoppouden karikat. Tai ehkä heikko lauluääni tarkoittaa talonpoikaista, ”kouluttamatonta” lauluääntä, aatehistoriallisesti ajatellen. Laulunhaluinen Lönnrot joka tapauksessa oli. Se käy väistämättä ilmi Anttilankin mukaan ottamista kuvauksista. Laulu oli lisäksi Lönnrotille paljon luontaisempi ilmaisukeino kuin Anttila antaa ymmärtää. Ainakin keväällä 1832 väitellessään Porvoossa Runebergin ja tuomiorovasti Borgin kanssa runoudesta Lönnrot nojautui kesken keskustelun Runebergin kaakeliuunia vasten ja lauloi suomalaisen kansanlaulun, johon Runebergin oli huudahdettava: ”Se oli todellista runoutta!” (Strömborg 1928, 109.)

Toisenlaiseksi kuvitteli Lönnrotin elämäkerran kirjoittamista suunnitellut Juhani Ahokin (1946, 124) kolme vuosikymmentä ennen Anttilaa Lönnrotin laulun ja kanteleensoiton luonteen ja vaikutuksen: ”nyt oli kaikki kuin lumottua, huntuun kiedottua, ääni tuli kuin metsän sisästä kuiskaten, sävel kuin maan alta hongan juurien peitosta, kokkotulen riutuessa ja ikäänkuin senkin kuunnellessa yhdessä tyynen taivaan ja liikkumattomien puiden ja niiden alle satunnaisiin asentoihin pysähtyneiden ihmisten kanssa”.

Minkälainen lauluääni Lönnrotilla sitten oli? Kysymykseen lienee mahdotonta vastata ja makuasioista voi tulla kiistaa. Olennaista on, että heikkoäänisyys on henkilökuvan tulkintatradition mukainen attribuutti, jonka liittäminen Lönnrotin

muotokuvaan on tuntunut jostakin syystä tärkeältä. Kun Anttila itse teki elämäkerrasta kansanpainoksen ja lyhensi tekstin kymmenesosaan, kuului heikonlaisesta äänestä kertova lause niihin, joista hän ei luopunut (Anttila 1945, 15). Muut ovat seuranneet perässä: Lönnrot oli ”häpeilevä ja heikkoääninen poika”, jolla ”ei juuri ollut lauluääntä” (Korolainen – Tulusto 1985, 25, 37) eikä ”järin hyviä edellytyksiä laulu-uralle” (Heikkinen 1985, 13) ja joka oli ”hiukan empinyt esitellä taidoistaan heikointa” (Arjatsalo 1989, 20).

Anttila ei muutenkaan uhraa Lönnrotin musiikkiharrastuksille kuin muutamia hajamainintoja. Hän ei ole tiennyt tai uskonut tai huomannut, että Lönnrotilla oli tietoisia musiikkipyrkimyksiä. Kuinka on mahdollista, että hän on tulkinut lähteitään näin? Kuinka muuten tarkkaa, tunnollista ja kriittistäkin työtä tehnyt tutkija on ohittanut yhden kokonaisen osa-alueen tutkimusaineistostaan? Miksi tuo alue oli juuri musiikki?

## ”Arkistolöytö”

Lönnrotin jälkeensä jättämät kirje- ja käsikirjoituskokoelmat ovat maamme suurimpia. Tämä jäämistö joutui testamentin perusteella Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle. Niistä ja myöhemmin kerätystä Lönnrotia koskevasta aineistosta on muodostettu erillinen Lönnrotiana-kokoelma. Vuosisadan vaihteessa jäämistön suurin osa järjestettiin: mm. nykyisen luettelon n:o 95 sai oman paikkansa. Kokoelman suuren koon vuoksi ei tietenkään ole ihme, että moni käsikirjoitus jäi tarkempaa tutkintaa vaille. (Anttila 1931, VII; 1935, 387–407.)

Eräs täysin huomiotta jääneistä käsikirjoituksista oli kuitenkin Lönnrotin musiikkipyrkimysten keskeisin kirjallinen dokumentti. Anttilan elämäkerran liitteenä olevassa Lönnrotiana-kokoelman luettelossa se mainitaan näin (Anttila 1935, 393):

95. Vihko kanteleella soitettavia laulunotteja. (Nuotit on merkitty numeroin, L:n laatiman järjestelmän mukaisesti.) 4:o, 30 + 49 s.

Käsikirjoituksessa on 13-sivuinen Johdatus, 49-sivuinen sävelmistö, jossa on numeronuotein kanteletta varten kirjoitettuna 230 sävelmää, sekä näiden sävelmien 16-sivuinen aakkosellinen hakemisto. Johdatus sisältää 17-(25-)kielisen kanteleen kielikartan virityksineen, kielikartan selityksen, neuvoja kanteleen viritämisestä flageolettien (huiluäänien) avulla, opastuksen siitä kuinka 17-kielisestä diatonisesta kanteleesta saadaan 25-kielinen kromaattinen kantele, neuvoja kanteleen kielittämisestä, yksityiskohtaisen sävelmistössä käytetyn numeronuottikirjoituksen esittelyn sekä opastuksen ”tottumattomalle soittajalle”, kuinka helpoimmin oppii soittamaan eri sävellajeissa.

Koko käsikirjoitus on erittäin huolellisesti ja siististi kirjoitettu. Johdatuksen musiikkisanasto on tarkoin harkittua ja sisältää musiikkiteoreettisia uudissanoja. Käsikirjoitus on selvästi saatettu painokuntoon. Sitä ei kuitenkaan koskaan jul-

kaistu. Se jäi ”arkistotavaraksi” kuten *Suomalainen lukemistokin*, jonka Lönnrot laati 1840-luvun kiireisimpinä vuosina (Anttila 1935, 21).

Kantelekäsikirjoituksen tulkinta on – ehkä Heikki Klemettiä lukuun ottamatta – viime vuosikymmenelle saakka ollut outoa. On aivan kuin tulkitsijat eivät olisi lainkaan tajunneet lukemaansa: niin voimakas on etukäteen ollut mielikuva siitä, mistä oli kysymys. Kun tekijä on heikkoääninen, epämusikaalinen harrastelijamuusikko, ei tulokseen voi olla kovin kummallinen.

Anttila ei elämäkerrassaan mainitse käsikirjoitusta kertaakaan, liitteen luetteloa lukuun ottamatta. Lukemistokäsikirjoituksen esittelyyn hän käyttää kokonaisen luvun: seitsemän sivua (Anttila 1935, 15–21). Anttila toimitti käsikirjoituksen kuitenkin julkisuuteen. Kalevalan juhlavuoden ja elämäkerran toisen osan ilmestymisen koittaessa 1935 hän kertoi siitä suomenkielisille musiikkilehdille: säveltaiteelliselle aikakauslehti *Musiikkitiedolle* ja *Suomen Musiikkilehdelle* (Turunen 1935, 50). Molempien lehtien päätoimittajat ottivat asiakseen tutustua käsikirjoitukseen.

Suomen Musiikkilehden Heikki Klemetti (1935, 52–54) kommentoi asiaa lyhyesti persoonalliseen tyyliinsä. Käsikirjoitus on ”merkillinen, vielä painosta julkaisematon ja suurelle yleisölle täysin tuntematon”. Lönnrotista saattoi todeta, että ”jotakin muusikkoutta hänessä varmasti oli”.

Klemetti oli oppinut helposti lukemaan Lönnrotin kanteletta varten kehittelemää numeronuottikirjoitusta ja ymmärtänyt sen merkityksenkin: ”Muutamassa hetkessä nuotintunteva oppii ymmärtämään Lönnrotin numerokirjoitusta ja vasta-alkajalle ei se myöskään tuota niinkään paljon vaikeutta kuin tavallisen viivastonuottikirjoituksen oppiminen.” Klemetti toivoi, että kokoelma julkaistaisiin mahdollisimman pian, ja oli erityisen ihastunut kokoelman ennestään täysin tuntemattomaan sävelmään ”Viel’ orjuudessa Ruotsalaisten”, sillä ”sehän kuulostaa aivan vavahduttavasti ajankohtaiselta”. Hän julkaisi sävelmästä sovituksen.

Arvovaltaisemman Musiikkitiedon Kalevalan 100-vuotisjuhlanumerossa maaliskuussa 1935 julkaistu Martti Turusen (1935, 49–53) artikkeli *Lönnrot musiikkimiehenä* oli ajankuvana Klemettiä tyypillisempi. Mielenkiintoisinta artikkelissa on sen ristiriitaisuus. Kantelekäsikirjoituksen asiallista esittelyä reunustivat jutelmat. Niiden asenne oli tuttu Anttilan, Väisänen ja Kajanuksen kirjoituksista. Turusen artikkeli on ollut tähän asti laajin Lönnrotin musiikkiansioiden arviointi. ”Paitsi heikkoa lauluääntään ei Lönnrot muutenkaan ollut erikoisemman musikaalinen”, kirjoittaa Turunen kokoavasti. Nuottien kirjoittaminen kävi vaikeasti, mutta ”kuitenkin hänen ainutlaatuisen harras kiintymyksensä suomalaisen kansanrunouteen herätti hänessä myös rakkauden musiikkiin”.

Kantelekäsikirjoitusta Turunen selosti laajasti. Johdatuksesta hän julkaisi suuren osan. Lisäksi näytteenä on muutamia sävelmiä sekä numero- että viivastonuottein. Turunen selvitteli myös sävelmien lähteitä. Johdatuksen musiikkiteoreettinen asiantuntemus ei saanut häntä muuttamaan etukäteiskuvaansa. Dokumentin tulkinta oli odotuksenmukainen: ”On suorastaan liikuttavaa todeta, kuinka Lönnrot on melkeinpä nuottikirjoitusta taitamattomana yrittänyt selostetulla ’numerokirjoituksellaan’ pelastaa vanhoja kansansävelmiämme unhoon joutumasta.”



Loppuhuipennus paljastaa artikkelin ristiriitaisuuden aiheuttajan:

Lönnrotin rajattomasta luonnon ihailusta johtui kuitenkin, että hänen käsityksensä musiikista jäi vähän ahtaaksi, liian yksipuolisesti vain kansanmusiikkia ihannoivaksi.

Sitten Turunen vyöryttää esiin Anttilan elämäkerrasta (1935, 26, 70, 335–336) tutun käsityksen Lönnrotin taiteiden, muun muassa taidemusiikin vastaisuudesta, näköpiirin yksipuolisuudesta ja ahtaudesta. Pahin tulee lopuksi:

G. Donizettin oopperan ”Lucia, Lammermoorin morsiamen” näytännöstä sanoi Lönnrot, ettei hän ymmärtänyt siitä sanaakaan vaikka kieli oli olevinaan suomea.

Samanlaista nousevan musiikkisivistyneistön asennetta seurailee – ja synnyttää – A. O. Väisänen Lönnrot-kirjoitelmillaan (1917, 9–11; 1918): ”Lönnrot ei ollut musikaalinen sanan syvemmissä mielessä.” Myöhemmissä kirjoituksissaankaan (1951, 1963) hän ei mainitse kantelekäsikirjoitusta, mutta esittää sen sijaan arvion Lönnrotin huilusta: ”Arvatenkin Lönnrotin ’fleiti’ oli omatekoinen nokkahuilu.”

## Robert Kajanuksen tapaus

Arvovaltaisimman ja kauaskantoisimman arvioinnin Lönnrotin vaatimattomista musiikillisista lahjoista antoi aikanaan Robert Kajanus (1856–1933), kapellimestari ja säveltäjä, Helsingin taidemusiikkielämän keskeinen vaikuttaja, joka johti viisikymmentä vuotta 1882 perustamaansa ensimmäistä ammattimaista sinfoniaorkesteria, nykyistä Helsingin Kaupunginorkesteria. Kajanus muisteli usein ja mielellään käyntejään lukioikäisenä Lönnrotin luona Sammatissa. Siellä hän oli tutustunut myös August Ahlqvistiin, Uno Cygnaeukseen ja Zachris Topeliukseen (Karila 1965, 264).

A. O. Väisänen, joka oli 1910-luvun alkupuolella Kajanuksen orkesterikoulun oppilas ja Kajanuksen orkesterin alttoviulunsoittaja, oli oppinut tuntemaan tarinan ja houkutteli Kajanusta julkaisemaan sen musiikkilehti *Sävelettäressä* (Väisänen 1918, 17). Mutta Kalevalaseuran synnyttyä Väisänen hankkikin kirjoituksen seuran ensimmäiseen arvovaltaiseen vuosikirjaan. Artikkelin sai nimekseen *Vanha runosävelmä, muutamia muistelmia Lönnrotista*.

Artikkeli sisältää mielenkiintoista asiantietoa. Kirjoitustapa oli Lönnrotmuistelmien tapaan toisaalta kunnioittavan harras, toisaalta hupaisa ja musiikkiasioissa vähättelevä. Kun muistelmia koskee lähes puolen vuosisadan takaisia asioita, ei voi enää tietää, oliko Kajanuksella ollut tällainen asenne jo 1870-luvulla vai oliko se syntynyt vasta kuluneina vuosikymmeninä. Ehkä mukana oli kumpaakin. Taidemusiikkielämän voimakas institutionaalinen ja sisällyksellinen nousu musiikkiopistoinen (Sibelius-Akatemia), sinfoniaorkestereineen ja Sibe-

liuksineen sai edellisen vuosisadan tuntumaan vähäiseltä. Kajanuksella oli selkeä käsitys Lönnrotin täydellisestä musiikillisesta harrastelijamaisuudesta.

Koulutoverinsa Frans Tammisen ehdotuksesta Kajanus vietti 1870-luvun puolivälissä kolme kesää tämän kotiseudulla Nummella. Ensimmäisen kerran Kajanus muistelee käyneensä sieltä Lönnrotin luona Sammatissa 1874. Hän muistaa hämmästellensä, kun Lönnrot oli kiinnostuneempi hänen musiikkiharrastuksistaan kuin Tammisen runoilemisesta:

Niinpä ukko otti esille kanteleensa ja näytti minulle, miten hän oli kirjoittanut muistiin keräämänsä kansansävelmät. Nuottikirjoitusta kun ei osannut, oli hän itse keksinyt oman numerosysteeminsä. - - Numerokirjoitus oli paperiliuskoilla, jotka pistettiin kanteleenkielten pidikkeen alle, mistä ukko tarpeen tullen poimi ne esille. Ehkä ne siellä ovat vieläkin, mutta missähän lienee itse kantele? Ei kestänyt kauan, ennenkuin Lönnrot valitti, miten vaikeata hänen oli saada rakas kanteleensa oikeaan vireeseen, ja pyysi minua apuun. Veitikkamaisesti vilkuttanen selitti hän, että hän kyllä tarkistaa, onko soitin oikein viritetty vai eikö. Täytettyäni parhaan taitoni mukaan luottamustoimeni, ojensin kanteleen Lönnrotille, uteliaana näkemään, miten hän suorittaisi tarkistuksen. Mutta ukkopa tunsikin Helmholtzinsa. Sanomalehdestä repi hän muutamia paperilappuja, jotka käänsi pihdeiksi ja asetti ne niille kielille, joiden väräjämissuhteissa on sukulaisuutta. Kun sitten ukko yhtä näpähytti ja paperilaput toisten kielten väräjämistä lensivät ilmaan kuin perhosparvi, loisti ukko tyytyväisyydestä. Tarvitseeko minun edes sanoa, että tunsin itseni ylpeäksi, en virittämiseni tuloksesta, vaan siitä, että minun oli suotu tuottaa Elias Lönnrotille pientä mielihyvää. Kanteleen virittäminen jäi tästä lähin itsestään minun oikeuksiini kuuluvaksi. (Kajanus 1921, 32–34.)

Mikä oli Lönnrotissa vaikuttavinta?

”Oliko se hänen rajaton hartautensa elämäntehtävänsä, joka jo edellämaitussa numerojärjestelmässä sai niin luonteenomaisen muodon – että hän nuottikirjoitusta taitamattomana ja huolimatta heikosta sävelkorvastaan keräsi ja kirjoitti muistiin arvokkaita ja vanhimpia kansansävelmiämme? Vai oliko se hänen sananparreksi käynyt vaatimattomuutensa? Hänen läheisyydessään sai sielullisen viihtymisen tunteen, sillä henkinen ilmapiiri hänen ympärillään oli harvinaisen puhdas.” ”Harras työ ja pyhä kantele siellä olivat yksin vallitsevina.” (Kajanus 1921, 34,36.)

Lönnrotin vanha kantele, jonka perimisestä Kajanus sanoo kauan haaveilleensa, herätti hänessä ”rakkautta suomalaiseen säveleen”. Kunnioituksesta hän sävelsi surumarssin Helsingin yliopistolla järjestettyyn Lönnrotin muistojuhlaan 1884 ja rakkaudesta sisällytti vanhan runosävelmän ensimmäiseen suomalaiseen rapsodiaansa (1881).

Kajanuksen maininta paperiliuskoilla olleista numeronoteilla kirjoitetuista sävelmistä on mielenkiintoinen: näiltä ehkä vuosien mittaan tekemiltään liuskoilta Lönnrot ilmeisesti järjesteli sävelmäkokoelmansa ja kirjoitti sen painokuntoon puhtaaksi. Ehkäpä puhtaaksikirjoitusta ei ollut vielä Kajanuksen vierailuvuosina (n. 1874–77) tapahtunut, kun tällä ei ollut varsinaisesta vihosta muistikuvia.

Muuten Kajanus kiteytti kirjoituksellaan useita väärinkäsityksiä, joita Lönnrotin musiikilliseen jälkikuvaan on syntynyt: Lönnrot ei osannut nuottikirjoitusta ja oli siksi keksinyt numerosysteeminsä, jolla oli kirjoittanut muistiin keräämässään ”arvokkaat ja vanhimmat” kansansävelmät. Lönnrotilla oli lisäksi heikko sävelkorva, minkä vuoksi hän ei pystynyt virittämään kantelettaan vaan oli siihenkin keksinyt oman kiertotiensä.

Kajanuksen artikkelia lienee kritisoinut vain Hilja Haahti. Ehkä hän oli närkästynyt kirjoituksen yleisestä sävystä. Kirjoittaessaan lähinnä Lönnrotin tyttäreiden kirjeiden ja runojen perusteella ”kulttuuriromania” *Sammatin sisarukset* (1947) Haahti sijoitti teoksen alkusanoihin kärkeväen huomautuksen: ”lukuisat Elina Lönnrotin kirjeet todistavat vääjäämättömästi” Kajanuksen muistavan monia yksityiskohtia väärin. Niin on muistimme hatara, eivätkä kaikki kirjallistakaan muistelmat pidä paikkansa, Haahti toteaa. Romaanissaan hän antoi lisäksi ymmärtää, että Kajanuksen käyntien syy ehkä olikin enemmän tyttärissä kuin isässä. Varsinainen musisoiminenkin tapahtui tyttäreiden eikä isän seurassa, joten Kajanus olisi voinut – niin halutessaan – laatia Nikun ja Lammin musiikillisesta ilmapiiristä aivan toisenkinlaisen piirrelmän. Haahti antaa mielikuvituksensa lentää sitäkin enemmän kuvaillessaan tuota ilmapiiriä ja traagista rakkautta, joka päättyi Elinan kuolemaan. Toisaalta hän piirtää samalla vanhenevaa Lönnrotia ympäröineestä elämästä vivahteikkaamman ja uskottavamman kuvan kuin esimerkiksi Anttila. Musiikki oli olennainen osa tuota elämää.

Haahtikin korjaili korkealentoisimpia kuvitelmiaan teoksen kolmanteen painokseen, saamansa kritiikin vuoksi. Kajanuksen elämäkerran kirjoittanut Yrjö Suomalainen ei tietenkään uskonut kaikkeen Haahden kirjoittamaan; hänen mielestään kertomuksen todellinen traaginen hahmo oli Frans Tamminen. (Haahti 1960, 6–8, Suomalainen 1952, 41–42.)

Kajanuksen Lönnrot-lausunnon arvovaltaisuus on taannut sille pysyvän vaikutuksen. Muistan itsekkin omaksuneeni siitä ensimmäiset tietoni Lönnrotin musikaalisista kyvyistä. Kun Kajanuksen asenne tuntui luotettavalta, luontevalta ja todennäköiseltä, siitä oli vaikea irrottautua. Merkittävän taidemusiikkimiehen arvioita ei tule asettaneeksi kyseenalaiseksi: olivathan auktoriteetit Väisänen ja Otto Anderssonkin (1952, 171) pitäneet jutelmaa kirjaimellisesti totena.

## Lönnrotin musiikillisia hankkeita

Lönnrotin tietoisista ja tavoitteellisista musiikillisista hankkeista voidaan laatia esimerkiksi seuraavanlainen luettelo:

*muusikkous:*

- 1 laulu
- 2 huilunsoitto
- 3 kanteleensoitto

*kansanmusiikin tutkimus:*

- 4 sävelmien nuotintaminen
- 5 sävelmien tutkiminen
- 6 sävelmien julkaiseminen

*musiikinteoria:*

- 7 musiikinteoriaan perehtyminen
- 8 musiikkisanaston suomentaminen

*kantele:*

- 9 lautakanteleen kehittäminen
- 10 kromaattisen kanteleen kehittäminen
- 11 koulukanteleen kehittäminen
- 12 jokamiehen kanteleen kehittäminen

*musiikkipedagogiikka:*

- 13 numeronuottikirjoitus
- 14 opas jokamiehen kanteleelle
- 15 kantelesävelmistö jokamiehen kanteleelle

Mukana on vain varsinaisia musiikillisia hankkeita. Niinpä välillisesti syntynyt kanteleen symbolinen asema ei ole luettelossa mukana, vaikka se oli ehkä seurauksiltaan kaikkein laajakantoisin.

### Laulu

Lönnrot oli koko elämänsä laulunhaluinen. Hän ei siinä asiassa ujustellut eikä arkaillut. Tämä tuntuu luonnolliselta, sillä hän kuunteli koko miehuutensa – keuruumatkoillaan – nimenomaan laulua, ei lausuntaa, vaikka julkaisikin laulunsa sittemmin teksteinä.

Soitto oli kuitenkin hänelle vielä tärkeämpää. Tämä kuvastaa hyvin hänen musiikillisia intohimojaan. Lauluhan on aina ollut jokamiehen taitoja, mutta soitto on vaatinut työtä ja harjoitusta: se on ollut vain siihen erikseen innostuneiden ja sitä erikseen harrastaneiden asia. Soittamisen intohimo näkyy selvästi Kalevalassa: siinähan soitolla on huomiota herättävän merkittävä osa. Tai toisinpäin: voisi pitää merkillisenä, jos noin soiton hallitseman eepoksen laatijasta ei olisi tullut intohimoista soittajaa. Kalevalan soittoa on turhaan symbolisoitu. Yhtä hyvin – ehkä paremminkin – ne voidaan nähdä konkreettisena musisoimisena.

Vaikka Väinämöinen Kalevalassa ennen kaikkea lumosi soitollaan, hän myös ”sekä soitti jotta lauloi”. Sama rinnastus Lönnrotilla on Kantelettaren esipuheen toisessa lauseessa: ”soitto ja laulu ihmisellä ovat ikäskun toinen, pyhempi kieli”. Sanojen järjestys on huomion arvoisen. Laulajan asenne tulee esille monissa yhteyksissä. Lönnrot julkaisi laulunsa teksteinä, mutta korosti jatkuvasti, runomittaakin käsitellessään, runon ja sävelen erottamattomuutta (Anttila 1931, 342).

Idyllinen, mutta konkreettinen on Jakobina Holmin muistikuva kesältä 1850, Lönnrotin avioliiton toiselta vuodelta (Holm 1931, 121):

Hauskinta Kajaanissa oloaikana olivat kalastusmatkat. Pikku Elias pistettiin koppaan ja otettiin mukaan. Eihän muuten mitään iloa olisi ollut. Näillä matkoilla oli aina mukana kantele ja kahvipannu, mutta hengellisiä lauluja ei silloin laulettu, vaan isänmaallisia. Lönnrot sanoi, ettei aina saa hengellisiä lauluja laulaa, sillä ne tulevat silloin jokapäiväisiksi ja kadottavat hienon tuoksunsa.

Samassa yhteydessä Holm kertoo Lönnrotin suurimmasta inhon kohteesta, karpäsistä, ja siitä miten ”aamulla varhain Lönnrot lauloi virren säestäen itseään kanteleella”. Tämä laatukuvahan mainitaan sitten kaikissa Lönnrotin Sammatin eläkepäivien kuvauksissa, vaikka esimerkiksi Anttila ei koskaan mainitsekaan silloin laulua vaan ainoastaan virsien soiton kanteleella. G. A. Helsingius (1931, 9) muistelee kuitenkin Lammin kartanon aikoja: ”Hän aloitti päivänsä kello viideltä. Itsekseen hän hiljaisella äänellä kanteleensäestyksellä lauloi aamuvirren.”

Anttilan elämäkerrassa (1931, 74) on monikerroksinen muusikkomuistelma. Vuonna 1877 Lönnrot vihittiin Helsingissä riemumaisteriksi. 75-vuotias professori tapasi kymmenien vuosien eron jälkeen Adolf Reginald Langin, opiskelutoverin, jonka kanssa oli 1820-luvun Turussa asunut kuusi vuotta:

Kyöneleitä vuodattaen vanhukset syleilivät toisiansa. Pieneen piiriin päästyään Lönnrot kanteleellaan soitti Langin vanhoja lauluja yhden toisensa jälkeen. ”Muistatkos vielä, kun lauloit tämän kauniin laulun” – silloin ei kenenkään läsnäolijan silmä ollut kuiva.

Lang oli opiskeluaikanaan innokas musiikkimies, Musikaliska Sällskapetin jäsen, ja vei Lönnrotinkin seuran tilaisuuksiin (Anttila 1931, 73). Otto Andersson (1952, 170), Turun vilkkaan musiikkielämän erinomainen tuntija, on löytänyt seuran säilyneistä jäsenluetteloista Langin nimen. Lönnrotin nimen puuttumisen hän arvelee johtuneen siitä, ettei tällä ollut varaa maksaa jäsenmaksua. Lönnrotin nimeä ei löydy myöskään monien silloin Turussa toimineiden lauluseurojen jäsenten joukosta. ”Kuitenkin hän lienee ollut suuri laulun rakastaja”, arvelee An-

dersson, sillä hänen läheiseen ystäväpiiriinsä kuuluivat Immanuel Ilmoni ja Nils Henrik Pinello, molemmat lauluseurojen kantavia voimia. He olivat jopa olleet perustamassa ”Suomen ensimmäistä lauluseuraa” (Andersson 1921, 94).

Mitä olivat ”Langin vanhat laulut”? A. I. Arwidsson kuvailee 1820-luvun alun juuri kukoistukseen nousemassa olleen turkulaisen ylioppilaslaulun ohjelmistoa eräässä kirjeessään näin:

Alla fredagar samlas vi för att höra en sångkvartett av åtta röster. De sjunga de bekanta svenska sångerna och Bellman; även ”En ole runon sukua”. - - Runan hos Schröter sjunges ock, ehuru den fölorar i sin originalitet att vara, diatonisk, satt i kvartett. (Andersson 1921, 103.)

Arwidsson luetlee siis kolme kvartettilaulun lajia: 1) tunnetut ruotsalaiset laulut, jotka olivat peräisin Upsalan ylioppilaselämästä, 2) Bellmanin laulut ja 3) runolaulun, josta oli laadittu kvartettisovitus. Kaikki nämä ylioppilaslaulun lajit olivat jääneet lähtemättömästi Lönnrotin mieleen. Kantelesävelmistössä, jonka puhtaaksikirjoitus oli ajankohtainen todennäköisesti juuri 1870-luvulla riemu- maisterijuhlien aikoihin, ne kaikki ovat nimittäin edustavasti mukana, runolaulu ja uudemmat kansanlaulut tietysti vuosikymmenien aikana tapahtuneen tiedon lisääntymisen vuoksi aivan toisessa mitassa kuin Turun aikoina.

On tietysti mahdollista, että ”Langin vanhat laulut” olivat kaikki Bellmania. Tällaiseen ajatukseen antaa mahdollisuuden Lönnrotianassa (n:o 314) oleva toinen, kantelesävelmistöäkin vähäisemmälle huomiolle jäänyt nuottikäsikirjoitus. Siinä on 126 sivua. Kannessa lukee suurella käsialalla *Bellman C. M.* Kansien sisään on ommeltu useita kokonaisuuksia. Ensimmäinen ja samalla laajin sisältää kopion Bellmanin kokoelmasta *Fredmans sånger*. Mukana ovat sekä sävelmät että sanat ja molemmissa käsiala on erittäin huoliteltua, mutta ei Lönnrotin. Nuottiviivastot ovat huolellisesti itse piirrettyjä. Kopiointi on jäänyt kesken: Bellmanin 65 laulusta on täysin kopioitu n:ot 1–52, n:oista 53 ja 54 on mukana vain sävelmä ja runon ensimmäinen säkeistö, n:osta 56 on vain sävelmä ilman sanoja ja n:osta 57 vain laulun numero, otsikko ja sen jälkeen kaksi tyhjää nuottiviivastoa. N:osta 55 on nuottien yhteydessä vain ensimmäinen säkeistö, mutta Lönnrot on kirjoittanut täydelliset sanat käsikirjoituksen sivuille 83–86. Toisen kokonaisuuden muodostavat kahdeksan laulua Bellmanin kokoelmasta *Fredmans epistlar*. Epistolat ovat seuraavassa järjestyksessä: 58, 31, 34, 36, 32, 23 (ei koko runoa), 44 ja 48. Sitten seuraa kaksi sivua Lönnrotin musiikkiteoreettisia muistiinpanoja sekä lopuksi Lönnrotin käsialalla kaikkiaan kymmenen sivua laulu- ja tanssisävelmiä. Niihin ei ole kirjoitettu sanoja, ainoastaan sävelmien otsikot. Bellmanin laulut ovat luonnollisesti ruotsinkielisiä. Ei ole epäilystäkään, etteikö Bellman-kokoelma periytyisi Turun ylioppilasajoilta. Vaikka käsikirjoituksen ulkoasusta voineekin päätellä sen olleen Lönnrotille rakas, sille ei tule antaa liian suurta arvoa. Kirjastossaan Lönnrotilla oli Bellmania ja muuta nuotistoa runsain mitoin.

Kun Lönnrot (1911, 22, 29) mainitsee ensimmäisellä runonkeruumatkallaan soitelleensa huilullaan kansansävelmiä, se siis ei johdu siitä, ettei hän olisi muuta osannut, vaan siitä, että kuulijoina oli talonpoikaista kansaa.

Hirvensalmelle tullessaan hän soitti paimenpojille: ”Jag tog nu fram flöjten och började blåsa melodien uppå ’Ej ole ajat enä, niin kuin olit ennen etc.’.” Kerimäen seutuvilla hän eräässä talonpoikaiskylässä soitti kaikelle kansalle. Ohjelmassa oli ”melodier uppå finska visor och den allmänna runotonen”. Edellisen Jalmari Hahl on suomentanut ”suomalaisten kansanlaulujen sävelmiksi” (Lönnrot 1985, 56), mikä ei aatehistoriallisesti ole täysin tyydyttävää. Erikoisesti kiinnittää Lönnrotin sanonnassa huomiota ilmaus ”yleinen runosävelmä”.

Arwidssonin maininta Runan hos Schröter tarkoittaa H. R. von Schröterin ja suomalaisylioppilaiden kokoamassa, vuonna 1819 Upsalassa ilmestyneessä teoksessa *Finnische Runen* olevaa sävelmäliitettä. Siinä on pianosäestyksellisenä kuusisäkeinen runosävelmä (oikeastaan kaksisäkeinen sävelmä ja sen kaksi muunnelmaa). Sävelmän alle merkitty teskti alkaa En ole Runun sukua. Se löytyi myöhemmin muutamien muiden runosävelmien joukosta Turun lauluseura-harrastuksen keskushahmon, J. J. Pippingsköldin, papereista. Runon tekstin julkaisi myös Gottlund 1818 kirjassaan *Pieniä Runoja Suomen Poijille Ratoxi* ensimmäisenä runona. (Andersson 1921, 170–175, 267; SKVR VI:2, 1742, 1778; vanhimmat kansansävelmäjulkaisut ovat helpoimmin nähtävissä Nallinmaan teoksessa 1982, 144–163.)

Toinen Anderssonin (1921, 264) löytämä maininta suomalaisesta laulusta (*Finsk visa*) turkulaiskvartetin tuon ajan ohjelmistosta on *Sitten vanha Väinämöinen*. Kysymys on epäilemättä Väinämöisen kanteleensoitosta kertovasta runolaulusta, jonka Ganander aloittaa nimenomaan sanoilla ”Sittek wanha Väinämöinen” *Mythologia Fennicassa* (1789, 104), kutsuttuaan Väinämöistä ”suomalaiseksi Orfeukseksemme”. Tämä laulu oli kansallismielisen taistelulaulun asemassa jo 1810-luvulla Upsalassa (Haavio 1970, 97–98). Se sisältyy myös Schröterin kymmenenteen runoon, joka on korjattu kokoonpano Gananderin eri toisinoista (SKVR VI:2, 1773). Laulun sävelmästä ei ole tietoa, mutta hyvin voisi kuvitella, että runoa on laulettu sävelmällä, joka oli julkaistu Tengströmin Tukholmassa 1795 pitämän esitelmän liitteenä vuonna 1802. Sävelmä on nelisäkeinen ja siitä on mukana kaksi muunnelmaa; nelisäkeisyys lienee käsitettävä kahden kaksisäkeisen sävelmän yhdistelmäksi. Sävelmät oli Tengströmille toimittanut Oulunseudulta Erik Tulindberg (ks Tengström 1986). A. I. Arwidsson painatti ne toimittamaansa F. Rühsin teoksen *Finland und seine Bewohner* laajennettuun ruotsinnokseen (1827).

Vaikka runolaulun musiikillinen tuntemus ei ollut 1810–20-luvuilla Turun opiskelijapiireissä vielä kovin suuri, oli monia muitakin sävelmiä epäilemättä käytössä, sillä laulunjohtajina esiintyneiden Pippingsköldin ja Gottlundin käsikirjoituksissa on useita muistiinpanoja runosävelmistä (Andersson 1921, 265–271; Laitinen 1976, 37). Siihen viitannee myös Lönnrotin ilmaus ”yleinen runosävelmä”. Hän on sillä tarkoittanut jompaakumpaa äskeisistä, ehkä kumpaa-kin. Se että hän otti Kantelettaren nuottiliitteeseen myöhemmin mukaan nimenomaan Tengströmin eikä Schröterin julkaiseman sävelmän, saattaisi puhua Tengströmin puolesta.

Tässä yhteydessä ei ole mahdollista etsiä vastausta kysymykseen, kuinka muinaisrunoja esitettiin säätyläisten keskuudessa ennen ja jälkeen Kalevalan il-

mestymisen: luettiin vai laulettiin. Edellä olevan perusteella saa sen käsityksen, että runot elivät ainakin ennen Kalevalaa vielä nimenomaan lauluina. Ainakin kaikilla runojen kanssa tekemisissä olleilla oli kosketus siihen, että kysymys oli nimenomaan lauluista. Tästä näkökulmasta tuntuu itsestään selvältä, että muinaisrunoille omistautunut Lönnrot oli niiden innokas laulaja.

Mitä sitten olivat Lönnrotin ensimmäisen runonkeruumatkan ”finska visor”? Vastausta voisi etsiä Fabian Collanin päiväkirjamerkinnästä, jossa kerrotaan Savo-karjalaisen osakunnan vuosijuhlasta maaliskuussa 1835:

Useita suomalaisia lauluja laulettiin tämän jälkeen, mutta ei enää vain lauluseuran jäsenten esittäminä, vaan kaikki, joilla oli ääntä ja tunnetta, liittyivät siihen; nämä suomalaiset laulut olivat pääasiassa: ”Min Kultan kaukana kukkuu”, ”Ej ole aijat niin kuin” ja ”Mistäs tulet, mistäs tulet poika” jne. (Andersson 1938, 136; Waris 1939, 106.)

Kaikki Collanin mainitsemat laulut olivat suosittuja jo 1820-luvun Turussa. Sävelmät lauluihin *Minun kultani* ja *Mistäs tulet* ovat Pippingsköldin muistiinpanoissa, jälkimmäinen nimellä *Verinen poika*, *Minun kultani* muunneltuneen Gottlundinkin papereissa (Andersson 1921, 265, 266; Laitinen 1976, 37). Werisen pojan sanat ovat mukana jo Schröterin julkaisussa (SKVR VI:2, 1787); siinä ensimmäinen säe on juuri Collanin mainitsemassa muodossa. Ja kun Lönnrot soitteli 1828 paimenpojille Hirvensalmella *Ej ole aijat* -sävelmää, se on hyvä todistus siitä, että tämäkin laulu, joka myöhemmin pääsi mukaan Kantelettaren esipuheeseen ja nuottiliitteeseen alkusanoilla *Onneton olin minä ollessani*, oli ollut suosittu laulu Turun ylioppilaspireissä.

Lönnrot oli laulaja jo Turun ylioppilasmaailmaan tullessaan, mutta siellä hän joutui aivan uudenlaisen laulamisen laadun kanssa tekemisiin. Se teki häneen lähtemättömän vaikutuksen. Eräs osa tuota laulamista olivat ”finska visor och den allmänna runotonen”; niiden omaksuminen oli tärkeä osa valmistautumista elämäntehtävään.

## Huilunsoitto

Syksyllä 1822 Turussa elvytettiin arkkipiispa ja huilunsoittaja Jakob Tengströmin johdolla vuosisadan vaihteessa kukoistanut Turun Soitannollinen Seura (Musikaliska Sällskapet). Seura järjesti aktiivisesti kamarimusiikillisia orkesterikonsertteja ja hankki mm. soittimia kahden, joskus kolmenkin turkulaisen musiikkikaupan kautta. Epäilemättä Seuran toiminnan vaikutuksesta Lönnrotista tuli huilunsoittaja. (Andersson 1921, 194–241 ja 1952, 170.)

Ensimmäisellä runomatkalla 1828 huilu riippui napinlävessä, mutta Lönnrot (1985, 56) sanoo olleensa vielä harjaantumaton sen käsittelyssä. Tästä huomautuksesta voi kuoria pois ajan dekoratiivista kirjallista ilmaisutapaa, sillä ainakin kuulijat olivat lumoutuneita soitosta. Lönnrot kuljetti huilua mukanaan opikseen, ilokseen ja harjoitellakseen. Eikä hän häpeillyt soittaa julkisesti herrasväenkään



piirissä: esimerkiksi Laukossa hänen kerrotaan huvittaneen huilullaan kaunista neitojen parvea (Anttila 1931, 92).

Kansallismuseon Lönnrot-kokoelmassa on puinen poikkihuilu (n:o 31064: 3), jossa on kuusi äänireikää ja yksi messinkiläppä. Huilu on irrotettavissa kolmeen osaan; kunkin päitä koristavat luurenkaat. Mukana on lisäksi yhden osan vaihtokappale, joka mahdollistaa eri virityksellä soittamisen. Huiluun on polttoleimattu kruunu sekä teksti *H. Grenster, Dresden*. Yhteen luurenkaaseen on esinekortin mukaan kaiverrettu *18 7/XI 18*. Pinnallisesti tutkien ei tätä päivämäärää onnistu kuitenkaan huilusta löytämään. Kansallismuseon soitin vaikuttaa siistiltä ja hyväkuntoiselta ollakseen peräisin runonkerääjän repusta. Päätelmien tekoa hankaloittaa se, että soitin on museossa 1960-luvulla uusittu ja puhdistettu kokonaan. Ehkä samassa yhteydessä on luurenkaan päivämääräkin kadonnut. Toistaiseksi voimme kuitenkin olettaa, että tässä on Lönnrotin kuuluisa huilu.

Grenster oli tunnettu dresdeniläinen huilunrakentajasuku, ja ensihankinnan ajaksi vuosi 1818 tuntuu sopivan. Milloin ja keneltä Lönnrot on soittimen hankkinut, ei ole tiedossa. Se että Lönnrot valitsi soittimekseen poikkihuilun, ei kuitenkaan ole mikään ihme. Fabian Dahlström (1990) on avannut Turun musiikkielämään ja samalla Lönnrotin opiskeluajan musiikilliseen miljööseen aivan uuden näkökulman tutkimalla vuoden 1827 tulipalon vahinkoluetteloita, joilla palovahinkokomitealta haettiin korvauksia. Luetteloiden mukaan palossa menettiin kaikkiaan 32 poikkihuilua. Vain viulujen määrä oli suurempi. Huilujen omistajien joukossa oli kolme professoria ja neljä opiskelijaa, mutta myös kauppiaita, merikapteeni, viinuri ja leskiä. Soitannollisen Seuran toimintaan osallistumattomien joukossa oli hämmästyttävät 23 poikkihuilun menettänyttä.

Opiskelijahuilistien joukossa oli Carl Robert Ehrström, joka myöhemmin toimi Tornion ja Raahen piirilääkärinä ja oli Lönnrotin pitkäaikainen kirjeenvaihtoveri. Lönnrotin lähipiiristä ja yhtä aikaa juuri ennen paloa valmistuneista maistereista listalla ovat mukana Frans Johan Rabbe, joka ilmoitti menettäneensä hopealäpin varustetun ebenholzhuilun ja laajan nuottikirjaston, sekä Johan Fredrik Ticklén, joka oli menettänyt klaveerin, viulun, kitaran, huilukoulun ja ison nuottikokoelman. Molemmat olivat Soitannollisen Seuran aktiivijäseniä, jälkimmäinen tunnettu viulunsoittaja. Laukon herra professori Joh. Törngren, Seuran passiivijäsen, oli menettänyt sadan ruplan arvoisen huilun. Yhtä suurta vahingonkorvausta vaati eräs Seuran soittaja 8-läppäisestä huilusta, ja Rabbe väitti huilunsa arvoksi 90 ruplaa.

Lönnrotin huilu säästy, sillä se oli hänen mukanaan Laukossa. Hän ei ollut tietenkään ainoa, joka ei ollut kaupungissa ja jolla oli soitin mukanaan. Edellä mainitut luvut eivät siis vielä kerro kaikkea poikkihuiluharrastuksen laajuudesta Turussa. Vertailemalla vaatimattomampien huilujen omistajien korvausvaatimuksia voisi arvella Lönnrotin huilun arvon olleen 10–20 ruplaa. Se ei silti ollut huono soitin, päinvastoin. Yksiläppäisyys ei tuohon aikaan ollut vielä harvinaista, vaan moniläppäisyys edusti varakasta innovaatiota. Kysymys ei ennen kaikkea ollut mistään ”omatekoisesta nokkahuilusta”, vaan vaikeasta sinfoniaorkestrisoittimesta. Sen soittaminen vaati ahkeraa ja kunnianhimoista harjoittelua.

Lönnrotin huilunsoitosta ei ole kovin paljon mainintoja. Kun se kaikesta päätellen oli aktiivisinta 1830-luvulla ja seuraavan vuosikymmenen alussa, ei olisi ihme, jos vielä löytyisi maininta, että hän ei Kajaanissa ainoastaan tanssinut, vaan myös soitti pelimannina huilullaan valssia ja katrillia toisten tanssiessa. Bellman-käsikirjoituksen lopussa olevat laulu- ja tanssisävelmät ovat tuon ajan säätyläisnuottikirjojen tavallista ohjelmistoa. Mukana on useita vaikeitakin kappaleita. Nekin ovat epäilemättä kuuluneet huilunsoittaja Lönnrotin repertuaariin. Kutsun kokoelmaa huilunuottikirjaksi. Kun se on ommeltu yhteen Bellman- nuottien kanssa, Lönnrot lienee Bellmaniakin yksin ollessaan mieluummin soittanut kuin laulanut. Ehkä hänellä oli nuottikirja matkoillaan mukana.

Huilunuottikirjassa on 28 sävelmää ja sen aloittaa Marseljeesi, *Marseljes Marscher*. Se on etuheleinen samanlainen kuin marssin ensimmäinen ruotsalainen painettu nuotti sarjajulkaisussa *Musikaliskt Tidsfördrif 1793* (Nallinmaa 1982:76). Mukana on myös *Gott erhalte Franz den Kaiser*, Haydnin *Romance*, Viottin *Andante* ja seitsemän muuta *Andantea* tai *Andantinoa*, kolme pitkää katrillia (*Qvadrille*) sekä *Lilla Matrosen*, joka sekin lienee katrilli, neljä valssia, joista yksi on *Tyroler Wals*, kolme *Anglesia*, yksi *Masurska* sekä lisäksi *Sul margine d'un rio*, laulu *Hon är borta* ja kolme virttä: *Etkös ole* (ihmisparka), *Nyt päivä edes* (kulun' on) ja *Herää sielun*. Virret ovat viimeisellä nuottilehdellä. Virsien otsikot ovat koko Bellman-käsikirjoituksen ainoat suomenkieliset sanat. Kun niissä i:t ovat pisteettömiä ja ä-kirjain on kirjoitettu a:n ja e:n yhdistelmänä, voi päätellä, että huilunuottikirjaan on viimeiset sävelet kirjoitettu vuosien 1834–44 välillä; tuona aikana Lönnrot käytti mainittua kirjoitustapaa.

Säätyläistanssien musiikki soitettiin nuottikirjoista. Niissä oli usein myös tunnelmamusiikkia ja lauluja. Niistä Lönnrot on saanut sävelmänsä. Nuottikirjojen kanssa hän joutui tekemisiin jo opiskeluaikoinaan. Tanssikoulun Lönnrot esimerkiksi kävi Turussa jo toisena opiskeluvuotenaan, syksyllä 1923, tunnetun laulajan, näyttelijän ja tanssitaiteilijan Anna Johanna Gellerstedtin luona. Samalla kurssilla oli kolme vuotta nuorempi ylioppilas Fredrik Wilhelm Rancken, jonka viisi nuottikirjaa on tallella Sibelius-museossa Turussa. Ensimmäiseen on kopioitu muun muassa A. F. Skjöldebrandin Lapin matkakuvauksen toisesta vihosta (1801) linnunlaulua, suomalainen runosävelmä sanoilla Jos mun tuttuni tulisi sekä saamelainen joikusävelmä. Ranckenin laajassa huilukirjassa on pitkiä kontratanssisarjoja, 1820-luvun mieskuorolaulujen melodioita sekä runosävelmä ”En ole runon sukua”. (Nallinmaa 1969, 224–227 ja 1982, 404–415.)

Kajaanistakin tunnetaan yksi nuottikirja, Otto Reinhold von Hausenin. Sen alkuosan sävelmät on merkitty soitettaviksi huilulla, viimeinen niistä on sivulla 19 ja on nimeltään ”Fru Gellerstedt”. Nuottikirjassa on kaikkiaan 81 sävelmää, joukossa parikymmentä katrillia. Hausen (1795–1830) toimi apteekkarina Kajaanissa, mutta kuoli ennen Lönnrotin saapumista. Hänen vaimonsa oli kauppias Michel Michelssonin sisar Karin, jonka täysihoitolassa Lönnrot asui ensimmäisen Kajaanin-vuotensa. Talossa asui myös kaksi lesken sisarta, joista Lönnrot ei anna kovin imartelevaa kuvaa. He kaikki kuuluivat kuitenkin Lönnrotin alkuvuosien taukoamattomien tanssi-iltojen seurapiiriin. (Nallinmaa 1969, 100, 216–219 ja 1982, 381–384; Heikkinen 1985, 95; Anttila 1931, 179–.)

Keskiviikkona 21. tammikuuta 1835 Lönnrotin päiväkirja kertoo eräästä sen kuukauden monista tanssi-illoista: ”k. 5 Tanssiin raastupaan, jossa hypättiin aina k. 6 asti seuraavalla aamulla. Taisi tulla yli summan noin 20 kadrillia tansatuksi, joista en yhestäkään ollut poissa.” (Anttila 1931, 188.)

## Kanteleensoitto

Lönnrot on edellä jo esiintynyt kanteleensoittajana. Niihin vaikutelmiin ei ole paljoa lisättävää. Kanteleensoitto oli Lönnrotin todellinen intohimo.

Anttilan elämäkerrassa on kaksitoista pientä mainintaa Lönnrotista kanteleensoittajana (1931, 74, 92, 203, 205; 1935, 94, 224, 248, 250, 316–320); puolet on Sammatin eläkepäiviltä. Vain kaksi Anttilan mainitsemaa kanteleensoittoa oli varsinaisesti julkista: Laukossa ja Lönnrotin omissa häissä. Kanteleensoittajan luonnekuva on samansävyinen kuin laulaja-Lönnrotinkin: ”Yleisvaikutus olisi ollut jylhäkö, ellei kasvoja varsinkin puhuessa ja kannelta soittaessa olisi kirkastanut leppoisa ja hyväntahtoinen hymy. Niissä oli jotakin erikoista ja omalaa-tuista, mikä jäi mieleen.” (Anttila 1931, 203.)

Kanteleensoitto oli Anttilan mukaan kotipiirin asioita. Siitä mainitaan koti-oloja ja ulkoasua, perhe-elämää, perhesuruja ja vanhuuden päiviä käsittelevissä luvuissa. Siitä kerrotaan samassa yhteydessä kuin piipusta ja puvusta, jotka olivat Lönnrotin tärkeitä attribuutteja. Puvun tavoin kantelekin ehkä oli osittain merkki, jolla Lönnrot yritti tietoisesti poiketa ympäristöstään. Lönnrotin kantele-ohjelmistosta Anttila mainitsee neljä sävelmää. Kantelekäsikirjoituksessa olisi ollut 226 sävelmää lisää.

Milloin Elias Lönnrotin kanteleensoittajanura alkoi, on vaikea sanoa. Martti Haavio (1970, 85) antaa merkitystä ensimmäisen runomatkan loppupuolen päiväkirjamerkinnälle ”Kantele – joka talon seinällä”. Retken runoja Lönnrot joka tapauksessa julkaisi *Kantele*-nimisinä vihkoina ja Topelius vanhemman neljättä kansanrunokokoelmaa arvioidessaan kirjoitti (1829): ”Niitä (runoja) on pidettävä pyhänä perintönä, jotka kanteleen ohella olemme saaneet esi-isiltämme perinnöksi.” (Anttila 1931, 112, 114.) Tämä kuulostaa hyvin konkreettiselta, mutta voi olla vielä vertauskuvallista puhetta.

On hyvin mahdollista, että Lönnrot jo Turun opiskelijapiireissä kuuli runosävelmien lisäksi myös viisikielisen kanteleen soittoa. Joitain soittimia lienee ollut paikalla, vaikka kirjoituksista on useimmiten vaikea päätellä, milloin kysymys on symbolista, milloin soittimesta. Soittimissa on tuskin ollut viittä kieltä enempää. Kansallismuseossa on tosin 9-kielinen kantele (n:o 1855:42), jonka Gottlund on esinekortin tietojen mukaan tuonut Juvalta, mutta milloin, ei selviä. Kantele on joka tapauksessa tavallista koverrettua mallia. Sekä Gottlundin että Pippingsköldin käsikirjoituksissa on myös selviä kantelesävelmätallennuksia, ja 1931 Gottlund julkaisikin muutamia *Otavan* ensimmäisen osan liitteenä. ”Väinämöisen kantele” ei siis ollut yliopiston piirissä ainoastaan ylittämätön runollinen kansallissymboli, vaan myös ainakin jossain määrin soiva soitin. Turun palon vahinkoluetteloissa ei kanteleita mainita, mutta Dahlström arvelee kansan-

soittimien puuttumisen johtuvan siitä, ettei niillä ollut kaupallista vaihtoarvoa. J.J. Pippingsköld menetti joka tapauksessa kuuluisan soittimensa (*En gammal Zittra af Kraft i Stockholm med fodral*), jonka säestyksellä hänen kerrotaan laulaneen suomalaisia kansanlauluja. Soitinta on yleensä sanottu sitraksi. Haavio käänsi sen vahingossa kanteleeksi. Dahlström arvelee, että kysymyksessä oli luuttu; joka tapauksessa Pippingsköld sanoo menettäneensä myös kitaranuotteja. (Haavio 1970, 102; Anttila 1931, 79; Väisänen 1917, 7–9; Dahlström 1990.)

Viisikielisen kanteleen sanelemasta lähtöpisteestä Lönnrot alkoi kehittää kanteleensoittoa aivan uusiin mittasuhteisiin. Hän kehitti kanteletta soittimena hyvin määrätietoisesti ja samalla irtaantui sen perinteisestä ohjelmistosta. Tämän takia hän oli valmis jopa suosittelemaan sitä koulusoittimeksi. Kantele tuli vähitellen, viimeistään 1840-luvulla, huilun tilalle, mutta kuten edellä mainittu kohtaaminen Langin kanssa osoittaa, Lönnrot siirsi samalla sille huilurepertuaarinsa.

Vaatimattomaksi tai syrjäänvetäytyväksi Lönnrotia ei voi sanoa varsinkaan kanteleensoittajana. Hän kuljetti kanteletta mukanaan matkoillaan ja oli aina valmis esiintymään ja esittelemään sekä soitintaan että taitojaan. Laukossa hän ihastutti neitoja myös kanteleensoittajana. Kun venäjän kielen professori Jakov Grot vieraili Helsingissä Lönnrotin luona 1840, hän huomasi seinällä ”pienen maalaamattoman harpun, jota suomalaiset sanovat kanteleeksi”: ”Alkaessani puhua siitä Lönnrot otti sen heti seinältä, pani polvilleen ja alkoi suomalaisten tapaan soittaa sen rauta- ja kuparikielillä suomalaisia sävelmiä.” Kerrotaan, että kun Lönnrot 1883 pestasi viimeisen voutinsa, hän puhuttelun jälkeen ”tarjosi uudelle voutillensa totia ja soitti kanteletta”. Tässä tarinassa on jo melkein pakosyötön makua. (Anttila 1931, 92, 205; 1935, 320.)

Jos Kalevalan kanteleensoittokohtauksia lukee konkreettisina eikä vertauskuvallisina musisoimisen kuvauksina ja ottaa huomioon että Lönnrot on ne muotoillut, tuntuu varsin luonnolliselta, että hän tunsu tarvetta osata itsekin soittaa Väinämöisen soitinta.

Toistaiseksi en ole pystynyt ratkaisemaan, soittiko Lönnrot kanteleillaan ainoastaan melodiaa vai käyttikö hän myös säestyssointuja. Kantelesävelmistössä ja sen Johdatuksessa ei ole merkkiäkään säestämisestä, mutta ne on tehty paljon pienemmälle kanteleelle kuin Lönnrotin suurimmat kanteleet olivat. Pelkän melodian soittaminen Lönnrotin suurimmilla kanteleilla saattaa tuntua omituiselta, mutta pelkkä melodiasoitin huilukin oli. Ehkä huilu ja säestyksetön talonpoikainen laulu olivat tehneet Lönnrotin musiikillisesta ajattelusta melodisen.

## Sävelmien nuotintaminen

Nuotinkirjoittajana Lönnrot oli taitava ja tyylikäs, siitä on parhaana osoituksena Bellman-käsikirjoituksen loppuosasto. Siinä on kysymys kuitenkin nuottien kopiaimisesta. Nuotintaminen, kuullun musiikin siirtäminen nuoteiksi on tietysti toinen juttu ja vaatii toisenlaisia lahjoja ja kouluttautumista.

Lönnrotin kenttämuistiinpanoissa on seitsemänneltä runonkeruumatkalta 1836–1837 muutamia nuotinnosluonnoksia (Kaukonen 1984, 19–20 ja 1989,

kuvaliite). Jos niiden perusteella arvioidaan hänen nuotintamiskykyään, arvostana ei ole harrastelijatasoa parempi, ainakaan nykyperspektiivistä. Niiden todistusvoimaa heikentää eniten se, että ne ovat vain hätäisiä luonnoksia. Kun Kaukonen vielä ottaa sävelmät irralleen oikeasta yhteydestään – runomuistiinpanojen seasta – ja asettaa nämä kenttälunnokset ja Kantelettaren painetun nuottiliitteen rinnakkain, Lönnrotin nuotintamistaidoista saa liian vähäpätöisen kuvan. Tuskin kaikki Kaukosen julkaisemat ovat edes nuotinnoksia: n:ot 14, 15, 16, 16a tuntuvat liittyvän Lönnrotin runomittakokeiluihin, helpot runosävelmät (3, 4, 16b) ovat moitteettomasti tehtyjä, jäljellejäävät (2, 5) ovat mielenkiintoinen dokumentti siitä, kuinka vaikeaa Turun ylioppilasmaailman nuottikirjoitusta on taivuttaa karjalaisen hääsävelmärytmin muistiinmerkitsemiseen.

Kantelettaren esipuheessa on alahuomautus, joka mainitaan jokseenkin aina arvioitaessa Lönnrotin musiikillisia kykyjä. Siinä Lönnrot toteaa, että nuottiliitteen ”soittomukasen järjestämisen on Herra Laulun-opettaja Fredrik August Ehrström hyväntahtosesti toimittanut”:

Jos niissä olisi jotain erehdystä eli muuta vikaa, esimerkiksi että laulettaisiin kauniimmasti, kun näissä soittotavoissa on osotetuksi saatu, jota muutamista nuoteista kyllä pelkäämmäki, niin siitä ei tule häntä syyttää, vaan meidän huonoa, usein pettäväistä soitto- ja nuottimuistoamme. (Kaukonen 1984, CVIII.)

Useimmat tulkitsijat on painetun tekstin dekoraatio eksyttänyt. Esimerkiksi Turunen (1935, 53) tekee melko suoraviivaisen johtopäätöksen: ”Muistiinkirjoittaminen tuotti hänelle vaikeuksia, kuten hän itse mainitseekin Kantelettaren alkulauseen alahuomautuksessa.” (vrt. Väisänen 1917, 9.) Lönnrotin omista sanoista saa sen käsityksen, että hän opetteli ensin laulamaan sävelmän ja vasta jälkeenpäin kirjoitti sen nuoteille. Ei hän varsinaisesti epäile nuotintamiskykyään vaan muistiaan. Tämä väite tuntuu melkoiselta teeskentelyltä. Ehrströmin osuus, joka usein on tulkittu toimittamiseksi tai jopa varsinaiseksi nuotintamiseksi, lieene merkinnyt vain nuottimerkintöjen oikeellisuuden tarkistamista. Tässä artikkelissa esiin tuotujen seikkojen valossa toimeksiantoa voisi vielä tuostakin rajata: hän oli kustantajan vaatima tarkastaja. Tällainen käytäntö ja siitä seuraavat esipuheen muotoilut eivät ole nykyaikanakaan tuntemattomia.

Havainnollisen esimerkin nuotintamisen vaivattomuudesta saa Lönnrotin C. N. Keckmanille lähettämän kirjeen konseptista, joka on jo vuodelta 1933 ja jossa Lönnrot kommentoi Gottlundin Otavassa esittämää pahoittelua, ettei ollut merkinnyt Sääksmäen Ritvalassa sävelmää muistiin:

Nyt hän murehtiipi ettei hän tullut kirjoittamaan näiden runojen melododiaa paikalla eikä jälestä päin enää muistanut sitä. Minä muistan sen jotenki ja panen sen tähän mukaan paperille, jos tahtoisit antaa hänelle. Muistutettava on kuitenkin etten minä ollenkaan takaa korviani, jonka tähden tässä melododiassa taitaa olla kylläki virheitä (musiikan lakia vastaan), Soittolakia vastaan. (Lönnrot 1990:49.)

Kirjeen lopuksi Lönnrot ihmettelee sitä, että Ritvalan sävelmällä voisi laulaa heksametriäkin. *Mehiläisessä* hän marraskuussa 1836 julkaiseekin nuotinnoksen-

sa nimenomaan esimerkkinä heksametriä. Sävelmä on melismaattisempi kuin Kantelettaren nuottiliitteessä myöhemmin. Nuottikuva muistuttaa painotekniikan vuoksi ajan koraalikirjoja ja tekee sen vuoksi kömpelön vaikutelman. Pyytäessään Fr. Tengströmiä painattamaan nuotin kivipainossaan Mehiläistä varten Lönnrot arvelee, että sävelmä heksametriin sopivana olisi jälkikaikua alkuperäisestä kreikkalaisesta. Mehiläisessä hän esittää samantapaisen ajatuksen Ritvalan sävelmän alkuperästä. Hän pyytää Tengströmiä tarkistuttamaan muistiinpanon Paciuksella tai jollain toisella ennen painattamista, mutta huudahtaa toisaalta: hänestä oli tullut kiireen keskellä kaikkien ihmeeksi musicus. (Lönnrot 1990b, 174–176.)

Tässäkin tapauksessa Lönnrot on pannut paperille sävelmän, jonka hän on muistinsa mukaan itse laulanut tai soittanut. Jälkimmäistä mahdollisuutta ehdottaa Ahlqvist Lönnrot-elämäkerrassaan (1884, 12): ”Laulantojen ylösottamiseen tarvitaan taitoa soitannossa, ja onneksi oli se siis, että L. nuorena joltakulta musiikki-paturilta oli oppinut puhaltamaan huilua, jonka avulla hän otti laulannot kirjaan.” Lönnrotin mainitsema soittolakien vastaisuus voitaisiin tulkita siten, että hän oli epävarma itse nuottikirjoituksesta.

Luultavasti on kysymys kuitenkin muusta. Siihen mennessä suomalaista kansanlaulua oli nuotinnettu todella vähän ja nuotinnoksia julkaistu vielä vähemmän. Ei ollut traditiota, jolla kuullun olisi voinut tulkita. Ylioppilaslaulun parista tullut tallentaja sai vastaansa säestyksettömän, kiinteistä säveltasoina ja jäykästä rytmikasta vapaan talonpoikaisen laulun. Näiden kahden erilaisia musiikin lakeja edustavan laulamisen lajin yhteensovittaminen ei ollut helppoa. Ja kuten tiedämme: kun yhteensovittaminen tapahtui vuosisadan loppupuolelle saakka ylioppilaslaulun Soittolakien mukaisesti, seurauksena oli varsin yksioikoinen ja yksinkertainen nuottikuva.

Yhteensovittamisen kivulloisuus kulminoitui edellä mainituissa kenttämusiikkiinpanoissa (Kaukonen 1984, 19 n:o 5). Karjalainen kolmiosainen, omalakisesti symmetrinen hääsävelmärytmi on sellaisenaan vaikea nuotinnettava. Tässä sävelmässä, jonka Lönnrot julkaisi Kantelettaren nuottiliitteen runosävelmänä n:o 17, on rytmikaavaa vielä venytetty entistä vaikeammaksi. Sen takia Lönnrot on nuotteja runomuistiinpanojensa sekaan kirjoittanutkin. Hän on kokeillut rytmin erilaisia kirjoitusmahdollisuuksia. Se ei ollut missään tapauksessa helppoa. Sen ajan taide- tai muussa musiikissa ei esiintynyt tällaisia rytmejä. Lönnrotia on hämännyt sama seikka kuin tavallisten soittolakien mukaan kuuntelevaa tänäkin päivänä: kahden ensimmäisen tavun käsittäminen kohotahdiksi johtaa harhaan. Runosävelmä ei kuitenkaan koskaan alkane kohotahdilla; se on mitan vastaista. Kenttämusiikkiinpanoissa oleva toisen hääsävelmän (n:o 2) kohotahdillinen, tasajakoinen tulkinta jäi nuotinnokseen, kun Lönnrot julkaisi sen Kantelettaren nuottiliitteessä (n:o 15 *Mikä sorti äänen suuren*). Nykytietämyksen valossa sävelmän typistetty häärytmi onkin todella hankala: 3 + 2 + 3.

Intohimoa Lönnrotilta ei siis puuttunut nuotintajanakaan. Päinvastoin: vaikeat tehtävät tuntuivat häntä innostavan. Kantelettaren nuottiliitteessä hän esittelee häärytmistä sen kaikki kolme muotoa: normaalin (n:o 16), typistetyn (n:o 15) ja venytetyn (n:o 17). Muutenkin liite antaa runosävelmien rytmikasta niin paljon

aikaisempaa monipuolisemman kuvan, että Lönnrotin voi sanoa onnistuneen itselleen asettamansa tehtävän suorittamisessa erinomaisesti.

Lönnrotin nuotinnosten määrästä ei ole tietoa. Valittujen teosten toimittamisen yhteydessä nuotinnoksia löytyi 1840-luvun puolivälin almanakkojen lehdistä (Lönnrot 1990, 301, 540). Ne Lönnrot on tehnyt ainakin osittain yhteistyössä Rudolf Lagin kanssa. Lagi oli 1845–50 laulun ja saksan kielen opettajana Kuopiossa ja vieraili Kajaanissa Lönnrotia tapaamassa. Yhdessä he istuivat myöhemmin virsikirjakomiteassa Turussa. Almanakkasävelmien joukossa on pari polskaa, yksi Reinholmin myöhemmin julkaisema laulu sekä *Sydämestäni rakastan*, joka oli jo Kantelettaren nuottiliitteessä. Kummallisista näistä sävelmistä on *Respolska*, ruotsalainen polskasävelmä, johon Topelius sepitti sanat 1846 ja joka myöhemmin tämän vuosisadan puoliväliin saakka oli useimmissa suomalaisissa koululaulukirjoissa *Matkapolskan* nimellä Otto Mannisen suomentamana. Sävelmä näyttää ilmestyneen Lönnrotin almanakkaan jo runon sepittämisen vuonna.

Myös kirjeenvaihto H. A. Reinholmin kanssa 1848–1849 kertoo, että nuotinnoksia on ollut enemmän kuin on säilynyt (Lönnrot 1990, kirjeet 240, 264, 274). Lönnrot lähetti Reinholmille sävelmäkokoelmiaan tämän tekeillä olevaa julkaisua varten. Erään kirjeen mukana on säilynyt muunnelma Reinholmin Liekutusuotille. Sävelmä on melodiarakenteeltaan läheistä sukua Kantelettaren nuottiliitteen sävelmälle *Läksin minä kesäyönä käymään*. Lönnrotin nuotinnos on taitavasti ja asiantuntevasti tehty. Nuottikirjoitus on kaunista ja osaavaa. Nuotinnos on julkaistu Valittujen teosten ensimmäisessä osassa (Lönnrot 1990, 318).

Lönnrot painiskeli tietoisesti myös nuotintamisen ongelmien kanssa. Myöhemmät tapahtumat pyrkivät hämärtämään sen tosiasian, että hän oli myös tässä oman aikakautensa johtavia asiantuntijoita. Jo Kantelettaren nuottiliitettä laatiesaan hän oli taidoillaan ja ennen kaikkea asiantuntemuksellaan selvästi ohittanut lähimmät edeltäjänsä, musiikkimiehet Pippingsköldin ja Gottlundin.

Nuotintamistyönsä tärkeyden Lönnrot perustelee Kantelettaren esipuheessa, itse asian parhaana asiantuntijana:

Emmekä vielä tunne omista Suomenkaan nuoteista, kun jonkun pienemmän osan, koska niitä ei ole keltään paremmalta soittoniekalta kerätty. Sen vaan tunnumma ja tiedämmä, että Suomessa löytyy kansan seassa paljo erityisiä, usein kylläki kauniita, luontoa vaikuttavaisia nuotteja, joita ei toki pitäisikään ilman keräämättä ja korjaamatta heittää! (Kaukonen 1984, CVIII.)

## Sävelmien tutkiminen

Kantelettaren esipuheessa Lönnrot valitteli kansanlaulun tutkimisen vaikeuksia:

Muutamilla muillaki kansoilla, esimerkiksi Hispanilaisilla, Greikalaisilla, Venäläisillä, on ulkonaisen rakentonsa suhten Suomenlaatusia nelimitta runoja, joita myös mahdollaan laulaa, vaan joiden nuotit meillä ovat tuntemattomat, ettemme taida niitä Suomen runonuotin rinnalla tutkia. (Kaukonen 1984, CVIII.)

Väisänen (1917, 10) huomauttaa, että Lönnrot tässä viitoittaa vertailevan sävelmätutkimuksen tehtäviä. Lönnrotin lausunnon merkitys paljastuu kuitenkin vasta sitten, kun se asetetaan rinnakkain edellä mainitun Liekutusnuotin yhteydessä olevan huomautuksen kanssa:

Muuten niin tästä nuotista on monta toisintoa kirjassa: Svenska Fornsånger, utgifna af A. I. Arwidsson, 3:dje delen pag 459–462, jotta luulisiki koko nuotin alkuperäisin ruotsalaiseksi. (Lönnrot 1990, 318.)

Huomautus on asiantunteva. Arwidssonin kokoelma oli ilmestynyt vuonna 1842 ja Lönnrot oli kiireisinä 1840-luvun vuosina harrastukseksi käynyt kokoelman huolellisesti läpi ja tehnyt sävelmävertailuja. Kantelettaren esipuheessa hän luettelee nimenomaan ne kansat, joiden sävelmiin hän ei ole pystynyt tutustumaan vertailuja tehdäkseen. Arwidssonin julkaisusta tuli Lönnrotille niin läheinen, että hän otti siitä lähes kolmekymmentä sävelmää kantelesävelmistöönsä.

Esipuheessa on kannanotto myös sävelmien muuntelevuuteen: ”Kyllä kymmenellä ja vieläki usiammalla, vähä toisistaan eriävillä nuoteilla laulellaan näitä lauluja eripaikoilla” (Kaukonen 1984, CVI). Tämäkin osoittaa, ettei Lönnrot kerännyt ainoastaan sanoja, vaan tarkkaili kiinnostuneena myös laulujen sävelmiä.

Mielenkiintoisen todistuksen siitä, kuinka aikalaiset pitivät Lönnrotia myös kansanmusiikintutkimuksen asiantuntijana, antaa Fr. R. Kreutzwald eräässä kirjoituksessaan vuonna 1848. Lönnrot teki tutkimusmatkan Viroon vuonna 1844 ja kierteli syksyllä kuukauden Etelä-Viron maaseutua. Kreutzwald kirjoittaa artikkelissaan, jossa ilmeisesti ensimmäisen kerran käsitellään setukaisten vuorolaulua:

Manche Vorsänger haben die Gewohnheit, ihren Liedertext sehr leise zu singen, wobei sie aber in der Melodie weit mehr modeln, als die Estländischen Sänger, deren Lieder meist monoton klingen, oder nach Dr. *Lönnrot's* Beobachtung sich sämmtlich auf zwei sehr einfache Melodien reduciren. (Tampere 1934, 50–51.)

Maininta lienee ymmärrettävä niin, että Lönnrot oli kuultuaan matkallaan virolaista kansanlaulua analysoinut sitä Kreutzwaldin läsnäollessa myös musiikillisesti ja huomauttanut, etteivät ne ole niin monotonisia kuin väitetään, vaan muuntelevat yksinkertaista kaksisäkeistä melodiakaavaa. Virolaisen kansanmusiikin tuntemuksen tuonaikaisessa vaiheessa ehdotus oli asiantunteva ja kertoo Lönnrotin perehtyneen myös tällä matkallaan kansanlaulujen musiikillisiin kysymyksiin. Huomionarvoisinta Kreutzwaldin maininnassa on kuitenkin sen sävy: Lönnrot on musiikintutkimuksen asiantuntija.

## Sävelmien julkaiseminen

Lönnrotin ainoa oma sävelmäjulkaisu oli Kantelettaren nuottiliite. Se ilmestyi ensimmäisen kirjan liitteenä 1840 ja sisälsi *Suomalaisten Laulujen ja Runojen Nuotteja*, *Laulunuotteja* on 23, *Runonuotteja* 20. Edelliset liittyivät Kantelettaren



esipuheessa oleviin uudemman kansanlaulun näytteisiin. Jälkimmäinen osasto on runolaulun tärkeimpien piirteiden esittely. Kaikki sävelmät eivät olleet Lönnrotin muistiinmerkitsemiä, vaan mukana oli myös aikaisemmin tallennettuja, myös julkaistuja. Sekä runo- että laulunuoitit olivat ikään kuin yhteenvetoja senhetkisestä tiedosta ja tallennuksista.

Runosävelmäosastossa ovat ensimmäistä kertaa esillä melodianmuodostuksen ja rytmin päätyypit. Valtaosa on mollissa, mutta pari duurisävelmääkin on mukana. Kaksisäkeisten lisäksi mukana on kokoelman lopussa kaksi yksisäkeistä sävelmää, molemmat häärytmityyppiä, sekä kaksi ”puolitoistasäkeistä” eli refrengillä varustettua sävelmää. Edellisessä kerrataan runosäkeen jälkipuolisko, jälkimmäinen on Ritvalan helkavirsi. Nuotin alla on refrenginä *kaunonen joukko*, esipuheessa *kauniissa joukossa*. (Liitteen faksimile: Kaukonen 1984, CXVII–CXXVI.)

Runonuoitit 1-11 edustavat määrätietoisesti etenevänä ja vaikeutuvana muunnelmasarjana tavallisinta kaksisäkeistä, 5/4-tahtilajista mollipentakordisävelmää, jota usein kutsutaan ”Kalevalan sävelmäksi”. Muunnelmasarja huipentuu Tengströmin aikanaan oman perusmelodiansa muunnelmina julkaisemiin, koko ajan melismaattisesti eteneviin sävelmiin. Lönnrot on hajoittanut molemmat Tengströmin nelisäkeiset sävelmät kaksisäkeisiksi ja näin niitä on kaikkiaan neljä (n:ot 8–11). Lönnrotin kokemus oli, että runolaulun perusolemus on muunteleva 1–2-säkeisyys. Alkupuolen sävelmissä on säkeenmittaisia lainauksia ja muutamia muita muistumia Tengströmin perusmelodiasta. Muunnelmasarja kiertyy siten jokseenkin kokonaan Tengströmin ympärille. Ensimmäinen säe on vertauskuvallisesti sama kuin Tengströmin ensimmäinen säe. Muunnelmasarjassa voi siis nähdä Turun ylioppilasaikojen voimakkaita muistumia. Ennen kaikkea se on kai osoitus noiden aikojen elämyksellisestä voimasta.

Muunnelmasarja on laadittu havainnollistamaan edellä lainattua Kantelettaren esipuheen luonnehdintaa kansanlaulun muuntelevuudesta, kymmenestä ja useammistakin vähän toisistaan eroavista sävelmistä. Muuntelemisen kaavoja esitellään samaan tapaan kuin Pippingsköldin (Schröterin) kuusisäkeisessä sävelmässä: ensimmäinen ja toinen (kaksisäkeinen) sävelmä alkaa perussävelestä, kolmas terssistä, neljäs kvintistä, viides perussävelestä, kuudes terssistä, seitsemäs kvintistä. Sitten tulevat Tengströmin sävelmät, jotka eivät enää noudata esittelykaavoja näin tarkkaan. Sävelmien jälkisäkeissäkin voi nähdä järjestelmää, joka risteytyy esisäkeen alkusävelen kanssa: kolme ensimmäistä alkaa terssistä, neljä seuraavaa kvintistä tai kvartista. Säkeiden alkusävelet tuntuvat Lönnrotin mielestä olevan sävelmäkaavoissa erityisen tärkeitä. Muunnelmasarja on jokaista yksityiskohtaa myöten mietitty. Näin pitkälle vietyä käsitystä runolaulun muuntelevuuden musiikillisesta perusluonteesta ei ollut kukaan aikaisemmin painetuin nuotein esittänyt eikä tämän jälkeenkään enää viime vuosisadalla esittänyt.

Gottlundin käsikirjoituskokoelmassa Helsingin yliopiston kirjastossa on tosin säilynyt hänen muunnelmasarjansa. Kahdelle isolle nuottilehdelle on huolellisesti kirjoitettu runosävelmiä otsikolla *Suomalaisten Runo-Soitto*. Mukana on kaikkiaan kahdeksantoista kaksisäkeistä ”Kalevalan sävelmää”. Mielenkiintoista on se, että kokoelmassa on siellä täällä samoja sävelmäsiä kuin Kantelettaren

nuottiliitteessä. Lisäksi Gottlundinkin sarja päättyy Tengströmin sävelmiin: Gottlund lainaa ne kokonaan, mutta on muuttanut kaikki Tengströmin sävelmissä asteikon neljännelle asteelle päättyvät esisäkeet normaalikaavan mukaisesti päättymään toiselle asteelle. Viimeisten sävelmien alla ei ole runosäkeitä. Tästä voi päätellä käsikirjoituksen jääneen kesken. Käsialan perusteella se on kuitenkin tarkoitettu julkaistavaksi. Sävelmien järjestyksestä on vaikea löytää sellaista määrätietoista asettelua kuin Lönnrotilla. Päämäärä on silti kummallakin ollut selvästi sama: runolaulun muuntelevuuden havainnollistaminen. Tämän perusteella voisi ehdottaa sellaistaakin johtopäätöstä, että jo Turussa oli runolauluja – ainakin toisinaan illanistujaisissa – laulettu muunnellen.

Kantelettaren nuottiliitteen runosävelmäosastossa muunnelmasarjaa seuraa vielä yhdeksän sävelmää. Osittain niissä on melodisia muistumia alkuosan sävelmistä ja kuusi ensimmäistä (n:ot 12–17) onkin katsottava lähinnä esimerkeiksi aikaisemmin tuntemattomasta rytmikasta. Aluksi on kolme masurkkarytmistä sävelmää (n:ot 12-14). Jostakin syystä ensimmäinen ja kolmas on kirjoitettu 3/8-tahtilajiin, keskimmäinen 3/4-tahtilajiin. Ehkä sillä on haluttu tuoda esille tempoeroja. Seuraavana on kolme häärytmistä sävelmää, joiden rytmikasta nuottintamisen yhteydessä jo mainitsin. Melodisestikin ne poikkeavat muista sävelmistä. Erityisesti n:o 16, jonka asteikko käsittää vain kolme säveltä, on arkaaisen oloinen. Sen alle Lönnrot ei olekaan ottanut tekstiä Kantelettaresta, vaan Kalevalan häärunoista: *Mene myöten myöty neiti!* Hääsävelmien jälkeen on vielä kaksi muunnelmaa tanssilaulukaavaa edustavasta kertosaikkeellisestä sävelmästä, jossa asteikko kolmannen hääsävelmän tavoin laajenee sekstiin, sekä viimeisenä Ritvalan helkasävelmä. Vaikka kokoelmasta puuttuu useita myöhemmin arkistoihin saatuja rytmityyppejä ja vaikka sen melodiikka muunnelmistaan huolimatta on hieman yksiulotteista, se oli todellinen uranuurtaja ja merkitsi suurta edistysaskelta tuon ajan kapea-alaisessa runosävelmien tuntemuksessa.

Oma mielenkiintonsa on sävelmien alle merkityillä runosäkeillä. Ne on otettu muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta Kantelettaren runoista. Sävelmät eivät siis ole varsinaisia alkuperäisnuotinnoksia. Tähän Lönnrot ei pyrkinytkään, vaan suhtautui sävelmäliitteeseen samoin kuin runojen julkaisemiseen: yhdisteli minikä katsoi parhaaksi. Kysymyksessä ei sitä paitsi ollut tieteellinen sävelmäkoelma, vaan laulukirja, joka oli tarkoitettu käytettäväksi, laulut laulettaviksi.

Runovalinnat eivät tämän vuoksi ole merkityksettömiä, vaan kuvaavat Lönnrotin mieltymyksiä ja laulusuosituksia. Seuraavassa nämä valinnat on lueteltu. Ensiksi on mainittu runosävelmäliitteen numero, sitten Kantelettaren kirja, runon numero ja siitä sävelmän alle merkityt säkeet. Tämän jälkeen on mainittu pääjakson nimi (KY = Kaikille yhteisiä, TL = Tyttöin lauluja), mahdollisen alaryhmän nimi sekä lopuksi runon otsikko.

1	I	181:1-2	Paimenlauluja	Mene päivä, viere viikko
2	I	61:1-2	KY Orpona	Vähä ilo emottomalle käestä
3	I	77:1-2	KY Orjuessa	Tässä saapi lempo lemmen
4	I	5:1-2	KY Laulutiloissa	Laula, laula kieli keito
5	I	199:1-2	Paimenlauluja	Mitä itket pieni lintu

6	I	58:1-2	KY Huolissa yhteisesti	Ikuinen suru
7	I	32:1-2	KY Vieraalla maalla	Muinaset ajat paremmat
8	I	14:1-2	KY Entisiä muistelllessa	Toisin ennen, toisin eilen
9	I	64:1-2	KY Orpona	Pienuudesta orpo
10	I	39:1-2	KY Omaisiltansa vierotettuna	Suvultaan heitetty
11	I	66:1-2	KY Sananalasna	Kaksi, jotka ei moiti
12	II	82:1-2	TL Sulhoa toivoessa	Ei naitu naintavuonna
13	II	4:27,29	TL Laulutiloissa	Meistä kasvavi kananen
14	I	60:5-6	KY Huolissa yhteisesti	Ei sula syän surunen
15	I	57:1,9	KY Huolissa yhteisesti	Sortunut ääni
16			Kalevala 1835:15:48	Mene myöten myöty neiti
17	II	132:10	TL Jauhaessa	Erotus jauhinkivillä
	II	134:10	TL Jauhaessa	Ellös vuori voivotelko
18			esipuhe: Suru tuli	
19			esipuhe: Suru tuli	
20			esipuhe: Ritvalan helka	

Jonkin verran on eroja sävelmien alle merkittyjen ja Kantelettaren säkeiden välillä. Lähinnä kysymys on kirjoituseroista. Suurin poikkeama on sävelmän 13 ensimmäisessä säkeessä: nuottiliitteessä on säe *Äitini luvan lupasi*, runossa *Isoni luvan lupasi*. Runo on toisesta kirjasta ja nuottiliite ilmestyi ensimmäisen kirjan yhteydessä, joten ero on ymmärrettävä.

Muunnelmasarjan yhteyteen Lönnrot on valinnut säkeet osastoista Kaikille yhteisiä (9 sävelmää) ja Paimenlauluja (2 sävelmää). Kahden seuraavan, masurkkarytmisen sävelmän alle on merkitty säkeet toisen kirjan Tyttöin lauluista. Jäljellä on vielä kolme sävelmää, joiden sanat ovat Kantelettaresta (14, 15, 17). Ne kaikki edustavat aikaisemmin julkaisemattomia sävelmä- ja rytmityyppejä. Niiden säkeitä Lönnrot on ehkä harkinnut tavallista perusteellisemmin. Kaikkien säkeet hän on valinnut runojen keskeltä. Sävelmien alla on seuraavat säkeet:

14. Ei sula syän surunen,  
Ei valu vajanen rinta.
15. Mikä sorti äänen suuren,  
Äänen armahan alenti.
17. Mitä vuori voivottelet.

Nuottiliitteen melodisesti ja rytmisesti vaikuttavimman sävelmän (17) alla oleva säe on kahdessakin Kantelettaren runossa, molemmat ovat käsikivillä jauhavan lauluja. Edellinen (II:132) on runollisesti empaattisimpia Kantelettaren runoja. Kokonaisuus on Lönnrotin rakentama, hänen parhaita naisrunojaan. Yhdessä erikoisen sävelmänsä kanssa sen vaikutus on vielä moninkertainen. Näin voi kuvitella Lönnrotinkin ajatelleen.

Mitä tulee esipuheessa mainittuun runoon *Suru tuli Suomenmaalle* (säv. 18 ja 19) Lönnrot mainitsee Reinholmin tiedustellessa asiaa omaa nuottijulkaisuaan varten runon alkusäkeiksi: ”Kuoli meiltä kunnon rouva, Kaatui Katrina kuningas,

Erosi eton emäntä, Waipui valta vanhempamme, Suru tuli Suomen maalle...” (Lönnrot 1990, 318; vrt SKVR VII:2, 1322–1326 *Oli meillä naiskuningas* ja XIII:1, 1518.)

Yhteenvetona voidaan todeta, että sävelmien alle valitsemillaan säkeillä ja runoilla Lönnrot vahvistaa melko tarkasti esipuheessa antamaansa kuvaa Kantelettaren olennaisimmasta sisällöstä: ”Ylimalkasesti on näissä *yksinäisyys* ja *surullisuus* läpikäypänä aineena, ehkei kuitenkaan niin, ettei toisinaan ilosempiki mielenlaatu ilmottaisite.” (Kaukonen 1984, LXXVII.)

Laulunuotteja liitteessä on 23. Yksi niistä (n:o 23) on ”Variation till N:o 6”: hauska yksityiskohta, että liitteeseen on tullut pari sanaa ruotsin kieltäkin. Esipuheen mukaan laulut jakaantuvat kolmeen osastoon:

1. n:ot 1–7: lauletaan ”melkein yli koko Suomen maan”,
2. n:ot 8–15, 18, 23: Karjalasta saatuja, kuitenkin ”usiampia Savossa muuallaki Suomessa eritavoilla laulellaan”,
3. loput pääasiassa Länsi-Suomesta:  
n:ot 16–17 Hämeestä,  
n:ot 19–20 Uudeltamaalta,  
n:ot 21, 22, 24 Savosta, Savonrajaselta Pohjanmaalta ja Satakunnasta.

Järjestys on siis ensisijaisesti maantieteellinen. Erityisaseman saa laulu n:o 19 *Läksin minä kesäyönä*, sillä sitä ”kuulimme lassa syntymäpaikoillamme laulettavan”. Sen tekstin oli Lönnrot julkaissut arkkiveisuna 1836.

Toissijaisesti laulut on ryhmitetty muotonsa ja sisältönsä perusteella. Laulujen järjestys on laadittu niin, että tämä toinen jako voi mennä hieman ristiin maantieteellisen kanssa. Ensin ovat kertovat laulut (n:ot 1–4), sitten erimittaisia rakkauslauluja (n:ot 5–10), tämän jälkeen rekilauluja (n:ot 11–15) ja lopuksi joukko erimittaisia ja erisisältöisiä lauluja.

Useimmat sävelmät ovat tulleet valittujen runojen mukana. Tilanne on siis päinvastainen kuin runosävelmäosastossa. Rekilaulut ovat kuitenkin – ehkä eräät muutkin laulut – niin vapaita kokoonpanoja, ettei niissä sävelmillä ja sanoilla ole alkuperäistä yhteyttä olemassa. Kieltä ja mittaa Lönnrot lienee korjaillut kaikissa uudemmissa lauluissa ja moniin lauluihin sepittänyt lisäsäkeistöjä. Hänen suhtautumisensa uudempien laulujen julkaisemiseen oli siis samanlainen kuin kalevalamittaiseen runouteen. (vrt Kaukonen 1984, LXXIV, 18.)

Samaan tapaan kuin runosävelmät ovat laulusävelmätkin osittain jonkinlainen yhteenveto siihenastisesta tiedosta eivätkä siis pyrikään edustamaan Lönnrotin omaa tallennustyötä. Kuten aikaisemmin jo totesin, eräät laulut ovat suoraa perintöä Turun ylioppilasajoilta. Mielenkiintoisin on ehkä laulu n:o 10 *Turvaton*, joka alkaa sanoilla *Onneton olin minä ollessani*. Sen yhdenneksitoista säkeistöksi Lönnrot on sijoittanut *Ei ole ajat enää, niinkun olit ennen, Entiset ajat ovat olleet ja menneet*. Sen sävelmä löytyy kahtena läheisenä muunnelmana J. J. Pippingköldin kansansävelmämuistiinpanoista (Andersson 1921, 266 n:o 7 ja 270 n:o 19). Fredrik Pacius sovitti laulun mieskuorolle; sovituksen ajankohta on jäänyt epäselväksi. Heikki Klemetti on arvellut sovituksen syntyneen hyvin pian

Paciuksen saapumisen jälkeen 1835, ja vaikka John Rosas toteaa, ettei tälle väitteelle ole todisteita olemassa, hänkin arvelee suositun sovituksen syntyajaksi Paciuksen ensimmäisiä Helsingin-vuosia. (Pacius 1937, 115; Rosas 1949, 70, 249.) Koska sovitukseen on kuitenkin otettu sanat Kantelettaresta ja vanhastaan tunnettu ylioppilaslaulun ensimmäinen säkeistö *Ei ole ajat* sijoitettu viimeiseksi eli neljänneksi säkeistöksi, on selvää, että se on tehty vasta Kantelettaren esipuheen ja nuottiliitteen ilmestymisen jälkeen 1840. Paciuksen sovituksen melodia poikkeaa parin sävelen kohdalla Kantelettaren sävelmästä. Vaikka se poikkeaa useissa kohdissa myös Pippingsköldin sävelmästä, se on näissä kohdissa Pippingsköldin mukainen. On siis mahdollista ajatella, että Pacius seurasi sävelmässä ylioppilaslaulun traditiota ja Lönnrot oli siitä parin sävelen kohdalla poikennut. Tai ehkä melodiassa oli ylioppilaspiireissä tapahtunut muutoksia. Kun laulu kuuluu esipuheessa osastoon, joka on ”Karjalasta saatuja”, Lönnrot tarkoittanee sillä lisäsäkeistöjä ja on ehkä tämän laulun menneisyyden vuoksi lisännyt osaston lisämääreeksi ”muuallaki Suomessa”. Kantelettaren esipuheen ja nuottiliitteen ensimmäisille lukijoille laulun historia oli yhtä tuttu kuin Lönnrotillekin.

Pacius sovitti muitakin Kantelettaren nuottiliitteen lauluja. Rosas (1949, 71–72) on todistanut mieskuorosovituksen *Finsk Runa (Minun kultani kaukana kukku)* Paciuksen ehkä jo vuonna 1835 tekemäksi. Se oli vuosikymmeniä kaikkein suosituimpia ylioppilaitten laulamia suomenkielisiä kansanlauluja. Lönnrotkin sai sen kuulla erilaisissa juhlissa ja ylioppilaiden tervehdyskäyntien yhteydessä lukuisia kertoja (Anttila 1931, 203 ja 1935, 121). Paciuksen sovittama melodia löytyy sellaisenaan Pippingsköldin papereista, mutta Lönnrotin Kantelettaren nuottiliitteeseen ottama melodia poikkeaa siitä jonkin verran: sävelmän jälkiosan kertaus on muunteleva ja huipentaa melodian kvintissä käyvään kaareen, joka puuttuu kokonaan Paciuksen melodiasta. Lisäykset voivat olla Lönnrotin omasta päästä. Tämä vanha ylioppilaslaulu oli hänelle joka tapauksessa poikkeuksellisen rakas: hän runoili siitä jo 1833 uuden, runomittoja kokeilevan oman versionsa nimellä *Neijon laulu* ja laulu kuului elämän loppuun saakka hänen mieluisimpaan kanteleohjelmistoonsa. (Sångbok 1942, 42; Andersson 1921, 266 n:o 6; Anttila 1931, 159- ja 1935, 223.)

Pacius sovitti vielä kolme muuta Kantelettaren esipuheen laulua mieskuorolle. *Verinen poika (Mistäs tulet, kustas tulet)* on säilyttänyt nimen, joka sillä oli ollut jo kauan ylioppilaslaulun, mutta sanat ja melko tarkkaan sävelmäkin ovat Kantelettaresta. Voi tietysti olla toisinkin päin: Lönnrot on tallentanut silloisen ylioppilaslaulutavan nuottiliitteeseen. *Folkvisa (Läksin minä kesäyönä)* on täsmälleen Kantelettaren mukainen. *Kreivin sylissä istunut* on Paciuksen sovituksessa saanut Kantelettaresta poikkeavan sävelmätoisinnon; sekä *Minä seisoin korkialla vuorella* että *Olet maamme armahin* tunnetaan nykyisin tällä Paciuksen sävelmällä. Paciuksen sanat ovat Kantelettaresta. Koska tämä laulu Karl Collanin päiväkirjamerkintöjen mukaan kuului jo 1842 ylioppilasmieskuoron kantaohjelmistoon, uusi sävelmä on ehkä tullut käyttöön Paciuksen sovituksen välityksellä. (Pacius 1937, 113–116; Rosas 1949, 70–71.) Kun Rosas (1949, 248–249) arvelee näidenkin sovitusten syntyneen mahdollisesti jo 1830-luvun lopulla, hän ei

ole ottanut huomioon, että niiden sanat ovat Kantelettaresta, joten sovituksset on tehty aikaisintaan 1840.

Lönnrotin sanonta kokoelman alkulauluista – lauletaan ”melkein yli koko Suomen maan” – on ehkä ainakin osittain ymmärrettävä yliopiston käyneitä säätyläisiä tarkoittavaksi. Missään tapauksessa sanontaa ei tule ottaa niin kirjaimellisesti, että Lönnrot väittäisi rahvaan laulaneen niitä kaikkia kautta suuriruhtinaskunnan.

Viittaukset Paciukseen ovat jo tuoneet esille Kantelettaren reseption. Ei ollut mitenkään merkityksetöntä, että maan johtava säveltäjä heti tuoreeltaan sovitti kokoelmasta viisi laulua. Tämä olennainen seikka on Kantelettaren reseptiota pohdittaessa yleensä syrjäytetty. Kantelettaresta tuli nopeammin suosittu kuin Kalevalasta, mutta ei kalevalamittaisen runouden vaan esipuheen ja nuottiliitteen uudempien kansanlaulujen vuoksi.

Yleensä on liian sananmukaisesti myös luettu esipuheen moitteita uudemman kansanlaulun luonteesta. Lönnrot itse ilmoittaa yrittäneensä esipuheen lauluissa korjata pahimmat puutteet. Joka tapauksessa hän oli kiinnostunut uudemmasta-kin laulusta. Siitä todistavat hänen laajat uudemman kansanlaulun kokoelmansa, Mehiläisen laaja uudempien laulujen julkaisusarja sekä ennen kaikkea Kantelettaren esipuheen ja nuottiliitteen laulut. Väisäsen (1917, 11) toteamus, ettei Lönnrot tässä olisi ”noudattanut niin paljon omaa kuin lukevan yleisön mielitekoa”, on kärjistetty. Hartaudesta jolla Lönnrot paneutui uudempien laulujen toimittamiseen ja julkaisemiseen näkee, ettei se ollut hänelle aivan vastenmielistä. Ja huomiota herättävästä sivumäärästä jonka hän näille lauluille esipuheessa ja nuottiliitteessä antoi voi päätellä, ettei hän pitänyt niitä aivan merkityksettöminä.

Kantelettaren uudempien laulujen myönteisessä vastaanotossa ei ole ihmettelmistä: niitä julkaistiin ensimmäistä kertaa sävelmineen. Sitä ennen laulut olivat kulkeneet muistissa ja säätyläisnuottikirjoissa. Runosävelmäliitteellä tuskin oli samaa menestystä; siitä ei ole ainakaan minkäänlaisia merkkejä näkyvissä. Mutta uudempia lauluja, jotka olivat lähempänä säätyläismakua, ei laulettu ainoastaan kuorosovituksina vaan myös yhteis- ja yksinlauluina. Jotkut Kantelettaren sävelmät ehkä tuntuivat liian arkaaisilta. Siksi *Kreivin sylissä istunut* sai uuden sävelmän. Vielä parempi esimerkki tästä on laulu n:o 8, *Kultaansa ikävöivä (Tuoll' on mun kultani)*. Sitä laulettiin Lönnrotin antamalla sävelmällä, mutta kun kepeä duurisävelmä saatiin vaihdetuksi kaipaavaan molliin, siitä tuli vuosisadan lopun ja vielä meidän päiviemmekin tunnetuimpia kansanlauluja. Helsingfors Morgonbladetin innostunut kirjoitus *Tuoll' on mun kultani* sen ensiesityksestä joulukuussa 1854 kertoo monikerroksisen tilanteen luonteesta, Kantelettaren merkityksestä sekä talonpoikaishäiden ja säätyläismaun suhteista:

Harvoin on Helsingin musiikkia rakastava yleisö ollut innostuneempaa, kuin silloin kun se Hr Bromsin konsertissa ennen joulua sai kuulla konsertinpitäjän esittävän suomalaisen laulun, joka hänen ohjelmaansa oli merkitty ylläolevalla otsikolla. Sanathan olivat monelle ennestään tutut; mutta kaunista melodiaa, jolla ne nyt laulettiin, ei oltu koskaan aikaisemmin kuultu missään konserttisalissa, ehkä ei edes koskaan Karjalan unohdettujen metsäseutujen ulkopuolella. Sen merkitsi muistiin vasta viime kesänä erään karjalaisen talonpoikaistyön suusta Hr K.

Collan ja hän toi sen suureen maailmaan jotta se asetettaisiin esille eräänä suomalaisen kansanmusiikin kauneimmista edustajista. (Rosas 1949, 73.)

Laulun suosion takasi se, että sen sanat oli saatu Kantelettaresta eikä Karjalan unohdetuilta metsäseuduilta.

Hr Bror Broms ja torpparinvaimo Kreetta Haapasalo, kaksi vuosisadan jälki-puolen tunnetuinta suomalaisten kansanlaulujen esittäjää, olivat molemmat aktiivisia Kantelettaren uudempien kansanlaulujen ystäviä (Laitinen 1990). Monta kertaa uudempien kansanlaulujen yhteydessä viitataan nimenomaan Kantelettareen, ikään kuin ne olisivat olennainen osa sitä, vaikka niillä oli hyvin vähän tekemistä itse teoksen kanssa. Mutta Kantelettareen vetoamalla uudet laulut saivat ikään kuin enemmän arvovaltaa.

Pysyvämpää käyttöä Kantelettaren uudet laulut saivat vasta sovitettuina. Paciuksen sovitusten lisäksi tärkeä merkitys oli Reinholmin ja Collanin kokoelmilla. H. A. Reinholm ehdotti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle 1848 kokoamiensa Laulu-Nuottien julkaisemista. Hän esitti välillisesti kaksi kriittistä huomautusta Kantelettaren nuottiliitteestä. Hän halusi ensiksikin omat keräyksensä julkaistavan erillisenä julkaisuna: ”Jos joutuvat jongun kirjan taakse riippumaan, etsiä ei niitä huomaa.” Toiseksi ne olisi julkaistava säestyksellä varustettuna: ”For-tepiano soiton kansa tulevat paremmin tutuiksi niille, jotka jotakin ymmärtävät Kansan lauluista.” Seuran tutkijakunta arvioi Reinholmin kokoelman ja sai aiheen lukuisiin huomautuksiin. Säestykset olivat esimerkiksi liian konstikkaita ja koreita ja laulujen sanat olisi vaihdettava parempiin, joita oli Kantelettareessa. Tutkijakunnan mielestä Seuran ”jäsenten joukosta voitaisiin valita muutamia musiikintuntijoita” korjaamaan puutteet. Julkaisua hoitamaan valittiin komitea, johon kuuluivat tohtori Ingman, laulunopettaja Ehrström ja ylioppilas Collan. (Väisänen 1917, 12–15.) Ingman luovutti kokoelmaan kaksi sävelmää, molemmat muistiinpanoja rahvaanrunoilijoiden Helsingin-matkalta 1845. Seuran aikaisemmista keräelmistä tuli mukaan yksi sävelmä. Varsinainen runon ja musiikin asiantuntija löytyi Kajaanista.

Reinholm oli suunnitellut mahdollisimman laajaa, kaikki sävelmätallennukset käsittävää julkaisua jo tehdessään ensimmäisen ehdotuksensa. Tämän vuoksi hän oli kääntynyt Lönnrotin puoleen. Lönnrot (1990, 281) vastaa Reinholmin ensimmäiseen tiedusteluun tammikuussa 1848. Hän kiittää aluksi Reinholmin lähettämistä runoista, jotka tulevat pitkittämään työtä Kalevalan toimituksessa. Sitten hän jatkaa:

Tässä lähetän nyt muitakin, kun runo nuotteja. Nuotit 1-20 passaavat kuitenkin ja myös välistä lauletaankin runosanoihin sillä tavoin, että runosäe tehdään seuraavalla tavalla 6-mittaiseksi.

Waka vanha Wäinämöinen, vanha Wäinämöinen,  
Otti soiton sormillensa, soiton sormillensa,  
Kään käyrän polvillensa, käyränpä polvillensa,  
Kanteleen kätensä alle, ja kätensä alle etc.

Samalla tavalla N. 22, 25, 27 ja ehkäpä 21-kin. Nr. 23, 24, taas ovat runonuohteja suorastansa. Jonkun taitavan soittoniekan pitäisi ennen katsasta ja oi'asta, mitä näistä annat painaa.

Kirjettä ei ole helppo tulkita. Reinholm on pyytänyt runonuohteja, mutta Lönnrot ei malta olla lähettämättä kokoelmistaan uudempien kansanlaulujen julkaisemattomia nuotinnoksia. Sävelmien luku on suuri, sillä niihin on tuskin kuulunut Kantelettaren nuottiliitteen sävelmiä. Niiden on täytynyt olla Reinholmille ennestään tuttuja. Toivomus tarkistuttamisestakin viittaa siihen, ettei sävelmiä ole ennen painettu. Kirjeestä saa sen käsityksen, että mukana on seurannut lähes kolmekymmentä sävelmää, niistä runosävelmiä vain pari. Kuusimittaisuuden mainitseminen jää arvoitukselliseksi, sillä näytesäkeet ovat helpoimmin käsiteltävissä seitsenmittaisiksi eli rekimittaisiksi. Lönnrot siis suositteli rekilaulujen sävelmiä laulettaviksi kalevalamittaisilla runoilla? Lönnrot antaa kirjeessä lisäksi neuvoja virolaisten sävelmien hankkimisesta.

Lokakuussa 1848 Reinholm kertoo hänellä jo keväällä olleen ”koko kasa Suomalaisia Laulannoita (Soitannoita, Melodier) fortepianon keralla laulettaviksi toimitettuna”. Neljäntoista laulun alun suhteen hän on epätietoinen ja toivoo neuvoa. Reinholmilla oli suuret suunnitelmat: Jenny Lind oli ulkomailla voittanut suurta kunniaa ruotsalaisilla lauluilla ja nyt hän toivoi apua ”Teiltä, mejjän Lauluisäntä”, jotta suomalaisetkin laulut saataisiin paraimmassa puvussaasi ilmi. Marraskuussa Lönnrot vastasi. Hänellä oli kaikkein kiirein aika Kalevalan ja sanakirjan parissa. Siksi apu oli tällä kertaa ylimalkainen.

Laulusanoista en tiedä parempaa neuvoa antaa, kun että omain kokoustenne rinnalla katsotta, mitä Mehiläisessä 1837 ja 1839 sitä laatua löytyy ja Oksasen avulla eli jonkun muun valitsetta sopivimmat. Ne ovat sanarakennuksensa puolesta melkein kaikki sopivaisia. (Lönnrot 1990, 307, 542.)

Jos Lönnrot oli ehdottanut rekisävelmien laulamista kalevalamittaisin sanoin, Reinholm ei ollut asiaan innostunut, vaan halusi sävelmiin uudempia sanoja. Lönnrotin kirje päättyy: ”Ehkä talvella tapaamma toinen toisen, jos kun lupaatta, tuletta tänne.”

Joulukuussa 1848 Reinholm jätti ehdotuksensa Seuralle ja helmikuussa 1849 asetettiin julkaisukomitea. Syyskuussa Reinholm kirjoittaa jälleen Kajaaniin, kertoo tekeillä olevasta sävelmäjulkaisusta ja tiedustelee jälleen joidenkin laulujen sanoja. Lönnrot vastaa lokakuun lopussa. Koska Lönnrot oheistaa kirjeeseen toisinnon Liekutusnuotille, koko kokoelma on ehkä ollut Lönnrotilla katsastettavana. Aluksi Lönnrot pohdiskelee runon ja nuotin yhteenkuuluvuutta ja omana kokemuksenaan toteaa, että vain silloin kun laulussa on refrengi kuten Ritvalan Helkavirressä, runolla on ”oma nuottinsa”. Sitten seuraa mielenkiintoinen erittely Lönnrotin suhteesta uudempiin kansanlauluihin ja niiden toimittamiseen. Hän toistaa kehoituksensa ottaa sanoja Mehiläisestä ja jatkaa:

Harvoin niitä kansassa yhteen järjestykseen useampia värsyjä lauletaan, vaan sekaisin, kuin kullenki mieleen muistuu ja vähinki sopii toinen toisihinsa. Lienee sentähden paras, Teidänki ei muusta järjestyksestä lukua pitää, kuin että saatta



viisin kuusin värsyjä, jotka sopivat perätysten laulaa, ja siinä on laulu valmis. Sillä tavoin järjestytin itse niitä Mehiläiseen ja siihen Lukemistoon, joka siellä Helsingissä on Rabbella eli Kirjall.seuralla, samoin saatatta Te tehdä ottaen niistä erityisiä värsyjä ja liittäen niitä nuotin alkuvärsyyn, kuinka paraiten sopivat. (Lönnrot 1990, 316–318, 545.)

Joulukuussa 1849 ilmestyi Reinholmin kokoelma *Suomen Kansan Laulantoja pianolla soitettavia. I*. Esipuheessa kokoaja tekee selkoa kirjasen synnystä. Hän toteaa Kantelettaren tärkeän aseman sekä sen että ”ennen painamattomista on taas 8 Lönnrotin lähettämätä”. Kirjeenvaihdon perusteella voi todeta Lönnrotin merkittävällä tavalla avustaneen kirjan toimittamisessa.

Reinholmin Laulannoissa ei ole monta laulua enempää kuin Kantelettaren nuottiliitteessä: jälkimmäisessä oli 43, joista *Laulunuotteja* 23, *Runonuotteja* 20. Reinholmin kokoelmassa on yhteensä 50 sävelmää: *Lauluja* 30 ja *Runoja* 20. Kokoelma toteutti Reinholmin toivomukset: se oli erillisjulkaisu ja sävelmillä oli fortepianosäestykset. Kantelettaren esipuheesta ja nuottiliitteestä Reinholmin kokoelmassa on yhdeksän laulu- ja viisi runosävelmää. Runosävelmät ovat *Mitä vuori voivottelet* -sävelmää lukuunottamatta Kantelettaren mukaisia. Laulusävelmissä on jonkin verran eroja. Eräät melisma- ja sävelerot saattavat olla peräisin Lönnrotin omasta kynästä. Lisäksi eräitä selviä painovirheitä on korjattu. Mutta neljässä laulussa Reinholm on ottanut Paciuksen mukaisen kannan. Nämä laulut ovat *Onneton olin minä ollessani*, *Kreivin sylissä istunut*, *Welisurmaaja* ja *Minun kultani kaukana kukkuu*. Eräissä kohdissa Reinholmin sävelmät ovat melismaattisempia kuin Paciuksen. Runosävelmien alkuun Reinholm (tai Lönnrot) on laatinut uudenlaisen, viisi kaksisäkeistä runosävelmää käsittävän muunnelsarjan, jossa on säkeitä eri lähteistä. Koko sarja on osaston alussa otsikolla *Tavallinen Runo-Laulanto*. Vaikka sävelmät on erotettu kaksoisviivalla toisistaan, tämä kokoonpano ja siitä syntyneet myöhemmät lyhennetyt versiot ovat ehkä kaikkein voimakkaimmin vaikuttaneet siihen, että runosävelmänä on jo toista sataa vuotta yleisesti osattu nelisäkeinen sävelmä ja Porthanin tavoin ajateltu, että runolaulun ”sävel on aina yksi ja sama”.

Tässä yhteydessä mielenkiinto kohdistuu niihin kahdeksaan ennen julkaisemattomaan sävelmään, jotka Reinholm mainitsi Lönnrotin lähettäneen. Onko niitä mahdollista erotella kokoelmasta? Kun esipuheen mainintojen perusteella karsitaan Reinholmin ”Wiipurin läänissä ja rajan toisella puolen” muistiinmerkitsemät sekä muilta kuin Lönnrotilta saamat sävelmät, jäljelle jää kaksitoista. Eräät voi melko varmasti päätellä Lönnrotin lähettämiksi.

Omissa häissään heinäkuussa 1849 Lönnrotin kerrotaan laulaneen kanteleen säestyksellä laulut *Minun kultani kaunis on Vaikk' on kaitaluinen* ja *Raita se kasvoi rannalla Ja yli muita puita* (Anttila 1935, 94). Jälkimmäinen laulu painettiin ensimmäisen kerran seuraavana talvena Reinholmin kokoelmassa. Edellisen laulaminen on väärinkäsitys, sillä tämän nykyisin hyvin tunnetun laulun tallensi Karl Collan Venäjän Karjalasta vasta 1854 Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran stipendiaattina ja julkaisi sen kolmannessa kokoelmassa *Valituista Suomalaisia Kansan-Lauluja* 1855. Ehkä tämän erehdyksen vuoksi Anttila on maalaillut esityksen ilmeeksi leikkisää hymyä. Kysymyksessä oli epäilemättä samanalkuinen

laulu *Minun kultain kaunis on, sen suu kuin auran kukka*. Tämä nykyisin J. Fr. Granlundin sanoilla *Täällä pohjantähden alla* tunnettu laulu oli viime vuosisadan toisella puoliskolla suosituimpia kansanlauluja. Ensimmäisen kerran se ilmestyi painettuna Reinholmin kokoelmassa. Ongelmalliseksi tämän laulun historian tekee se, että Pacius teki siitä muunnelmia mieskuorolle nimellä *Fantasi över ett finskt tema* jo 1840-luvun alussa ja holsteinilaisen pianistin Theodor Steinin kerrotaan konsertissaan Helsingissä improvisoineen laulun pohjalta jo 1837 (Pacius 1937, 116–119; Rosas 1949, 69–70).

Reinholmin n:o 11 *Kylläpä minullaki kulta oli* on Lönnrotin lähettämiä, sillä sen sävelmä on kirjoitettuna hänen almanakkansa lehdille jo 1846. *Vaivainen poika* (*Voi minä, voi minä vaivainen poika*) on ilmeisesti myös, sillä se oli mukana Lönnrotin luettelussa Mehiläisessä 1839 kaikkien tuntemia lauluja. Se on ainoa laulu, joka ei luettelosta päässyt Kantelettaren nuottiliitteeseen. (Lönnrot 1990b, 407–408.) *Minä olen pieni piika* -laulun on Reinholm merkinnyt toisinnoksi kahdelle Kantelettaren laululle ja ottanut sanat lauluun Mehiläisestä (Lönnrot 1990b, 413–414). Tämäkin voisi siis olla Lönnrotin antama. Reinholm on tosin ottanut – Lönnrotin ohjeiden mukaisesti – Mehiläisestä sanat myös Kivennavalta ja Toksovasta tallentamiinsa sävelmiin (n:ot 12 ja 15; Lönnrot 1990b, 420, 487–488). Esipuheessa Reinholm toteaa, että julkaisussa on ”kaikki niiden laulujen sanat täydellisesti ja erillensä prääntätyinä, jotka itseki osaamme”. Tästä saa sen käsityksen kuin edellä mainittuja sanoja olisi laulettu Kivennavalla ja Toksovassa. Esimerkkitapauksena tämä kertoo hyvin, minkälainen kansanlaulua koskeva teoria oli tuohon aikaan tallennus- ja julkaisutyön lähtökohtana. Sitä on helppo moittia pintapuoliseksi, mutta mielenkiintoisempaa olisi analysoida sen syvempää luonnetta.

Kahdeksaa laulua on tässä vaiheessa mahdotonta identifioida varmasti. Yksi ehdokas, joka sopisi hyvin laulettavaksi Lönnrotin ehdottamalla tavalla kalevalamittaisin säkein, on Reinholmin n:o 8 *Tuopa tyttö, kaunis tyttö*. Tämä Nikolai Aganderin luultavasti 1770-luvun puolivälissä sepittämä runo, jonka R. v. Becker julkaisi Turun Wiikko-Sanomissa 1820 nimellä *Laulu kanteletta soittavalle tytölle* ja jonka Laurila (1956, 76) mainitsee varhaisimmaksi täysin varmaksi merkiksi rekilaulusta, on ilmeisesti kuulunut Turun ylioppilaslauluihin. Reinholmin kokoelmassa olevan sävelmän läheinen toisinto on nimittäin jo Pippingköldin papereissa nimellä *Paimen soitto*. Sävelmä on kuin kertauskin venytetty runosävelmä oikeaoppisin ”Kalevalan sävelmän” kadsenssein ja muistuttaa eräitä Tengströmin julkaisemien runosävelmien säkeitä. Tämänkin laulun Pacius on sovittanut. Sitä voisi siis senkin vuoksi pitää vanhana ylioppilaslauluna. Rosas on ajoittanut sovituksen ilman lähempiä perusteluja 1830-luvulle, mutta joka tapauksessa se lienee tehty ennen Reinholmin kokoelman ilmestymistä. Paciuksen sovituksessa (Folkvisa) on sitä paitsi kolme säkeistöä Aganderin alkuperäisiä sanoja, Reinholmilla vain ensimmäinen säkeistö; sävelmät ovat identtiset. Ehkä ihmeteltävää on lähinnä se, ettei laulu ole mukana Kantelettaressa. (Salokas 1923, 151–153; Andersson 1921, 268 n:o 11; Pacius 1937, 113; Rosas 1949, 70.)

Jos edellä mainittu laulu jätetään pois laskuista ja lisäksi huomiotta laulut joissa on maininta paikkakunnasta, koska sellaisten harrastaminen ei ollut Lönn-

rotin tapana, jäivät aikaisemmin mainittujen lisäksi jäljelle numerot 18 *Ei lapsist ole mitään*, 22 *Hyvä ilta minun lintusein* ja 26 *Synkiä, kolkko on syntymämaani*. Ne voivat hyvin olla peräisin Lönnotin kokoelmista.

Europaeukselta on Reinholmin kokoelmassa neljä runosävelmää. Runosaston viimeisenä on Pienen runon-sepän (1847) nuottiliitteestä otettu *Kuin mun tuttuni tulisi, Armahani asteleisi*, jonka Europaeus sanoo tallentaneensa Savitai-paleelta ja jonka melodiikasta Ala-Könni (1986, 185—) on löytänyt länsisuomalaisen polskan aineksia. Reinholm on korjannut runosäkeet Kantelettaren mukaisiksi. Tämän sävelmän Robert Kajanus otti ensimmäiseen suomalaiseen rapsodiaansa.

Collan, joka Reinholmin esipuheen mukaan oli Paciuksen kanssa neuvotellen sovittanut laulut lopulliseen muotoonsa, ei ilmeisesti kuitenkaan ollut tyytyväinen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vaatimiin karuihin säestyksiin. Hän julkaisi 1854 Öhmanin kirjakaupan kustannuksella hieman monipuolisemmin säestyksin uuden vihkon, ensimmäisen sarjassa *Valituista Suomalaisia Kansan-Lauluja*. Seitsemästätoista laulusta kolmesta on otettu Reinholmin kokoelmasta, näistä yhdeksän on Kantelettaresta tai edellisen perusteella Lönnotin Reinholmille toimittamia. Vihkosta tuli menestysteos, kuten sarjan myöhemmistäkin vihoista, ja siitä otettiin toinen painos jo 1857, ja myöhemmin vielä kolmas. Sarjan toisessa vihossa (1855), jonka oli koonnut Wilhelm Poppius ja sovittanut Rudolf Lagi ja joka pääsi sekin kolmeen painokseen, Kantelettaren teksti *Ah voi kuinka kauhiasti* sai uuden sävelmän: se tunnetaan nykyisin sanoilla *Joulupuu on rakennettu*. Collan sovitti kahteen painokseen yltäneeseen kolmanteen vihkoon (1855) Kantelettaren nuottiliitteen n:on 16 *Oli minullaki ennen ystävä* sekä Reinholmin n:on 12 *Ei nyt enää*, jonka teksti oli Mehiläisestä. Kantelettaren n:on 2 *Nuori mies kihlasi morsiamen* tekstin Collan varusti tamperelaisella sävelmätoisinnolla, joka on niin lähellä Lönnotin sävelmää, että voi olla siitä riippuvainen. Uuden sävelmän hän antoi myös Kantelettaren *Morsiamen kuololle* (*Illalla istuttiin istumella*). Kantelettaren esipuheen laulutekstit olivat siis säilyttäneet arvovaltansa ja viehätöksensä. Sovitukselle antoi tiettyä hohdokkuutta, kun sen yhteyteen saattoi lisätä merkinnän *Kanteletar, I.12*.

Mainittujen kokoelmien kautta Kantelettaren uudempien laulujen ja myös nuottiliitteen Laulunuohtien merkitys tuli suuremmaksi kuin ehkä ennalta oli arvattavissa. Runolaululla ei enää 1840-luvulla ollut sellaista sosiaalista tilausta kuin kaksikymmentä vuotta aikaisemmin Turun ylioppilaselämässä. Valituista-kokoelmissa ei runolauluja enää ollutkaan, Europaeuksen laulelmanomaista sävelmää lukuun ottamatta. Collan otti sen ensimmäiseen vihkoonsa ja merkitsi runoksi Kantelettaren toisen kirjan runon 43 kokonaisuudessaan. Vain ensimmäinen säe on sitkeästi erilainen: *Jos mun tuttuni tulisi*. Seuraava merkittävä runosävelmäkokoelma ilmestyi vasta lähes puoli vuosisataa Reinholmin kokoelman jälkeen Kalevalan kommentaarissa 1895 Sibeliuksen toimittamana (Laitinen 1976). Säätyläismaun tilaa luonnehti Väisänen vielä 1917 paremmin kuin tarikoittikaan pohtiessaan uudempien laulujen suosiota: ”Tyydyttävähän nämä sinänsä kehittyneen maun vaatimuksia paremmin kuin runosävelmät, joissa piile-

vät kauneusarvot ilmenevät vasta luovan säveltaiteen avulla.” (Väisänen 1917, 11.)

Nousevassa kansallisromanttisessa taiteessa Kantelettaren kalevalamittaisten runojen kulttuurinen merkitys vähitellen voitti kirjan uudemmat kansanlaulut. Mutta näistä oli jo merkittävä osa ehtinyt tulla pysyvästi keskeiseksi osaksi suomalaisen tuntemaa kansanlaulustoa. Eräs osoitus tästä ovat ne lukuisat viittaukset, jotka arkkiveisuissa on Kantelettaren uudempien laulujen sävelmiin (Hultin 1932).

Kantelettaren uusiin painoksiin sävelmäliitettä ei enää painettu, vaikka viittaukset siihen säilyivät esipuheessa. Edellä esittämäni perusteella tämä on ymmärrettävää, elivähän uudemmat laulusävelmät muuta kautta eikä runosävelmille ollut käyttöä. Se on kuitenkin myös valitettavaa. Ensimmäisellä laajalla ja harkiten toimitetulla kansanlaulukokoelmalla, jossa vanha ja uusi laulu olivat vielä tasaveroisesti edustettuina, on toki vähintään yhtä suuri kulttuurihistoriallinen arvo kuin myöhemmissä painoksissa kirjaintarkasti mukana pidetyllä esipuheella. Sävelmäliitteen poisjätto onkin nähtävä musiikillisen Lönnrot-reseption luonteen erinomaisena kuvastajana. Mielenkiintoista on sekin, että Reinholmin vastustamaan säästyksettömyyteen palattiin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanlaulukokoelmissa jo 1880-luvulla.

## Musiikinteoria

Jos Lönnrot ehkä vielä 1830-luvun alussa tunsikin itsensä epävarmaksi musiikin teoriassa, kirjeenvaihto Reinholmin kanssa 1848–1849 osoittaa jo varmaa otetta asiaan. Jossain välissä Lönnrot oli ottanut tietoisesti projektikseen musiikinteoriaan perehtymisen ja tehnyt sen kunnioitettavan perusteellisesti. Mitenkään muuten ei ole selitettävissä se suvereeni asioiden hallinta, joka oli ominaista kantelesävelmistön Johdatukselle.

Ainakin yksi dokumentti teorian opiskelusta onkin olemassa. Bellman-käsikirjoituksessa juuri ennen laulu- ja tanssisävelmäosastoa on kaksi sivua ruotsinkielisiä musiikin teorian muistiinpanoja. Aluksi on C-duuri-asteikko sävelniminen, sitten selvitys ylennys-, alennus- ja palautusmerkeistä, sen jälkeen selvitys nuottiarvoista. Seuraavalla sivulla on lueteltu sanallisesti duurien etumerkintöjä ja Marseljeesia edeltävälle nuottiviivastolle ne on merkitty kuuteen ylennys- ja kuuteen alennusmerkkiin saakka. Sävellajin perussävelen (Hufvudtonen) löytämiseksi annetaan muistisäännöt: ylennysmerkkisissä duureissa perussävel on puolisävelaskelta viimeistä ylennysmerkkiä ylempänä, alennusmerkkisissä kvintin viimeistä alennusmerkkiä ylempänä. Lopuksi on tietoa kielen lyhentämisellä aikaansaatuja sävelten tarkoista korkeuksista sekä kromaattisen asteikon intervallien sävelsuhteet murtoluvuin ilmaistuna.

Kun Lönnrot pyysi Sammatissa Kajanusta virittämään kanteleensa, se ei johnut heikosta sävelkorvasta, kuten Kajanus erehtyi luulemaan, vaan oli pelkkää ilkkurisuutta. Kantelesävelmistön Johdatus osoittaa, että Lönnrot oli perehtynyt akustiikkaan ja yläsävelrakenteisiin ja oli siten keksinyt tottumattomille keinon

tarkistaa kanteleensa viritys. Jokaisen sävelen mukana soivat yläsävelet resonoi-  
vat vastaavien kielten kanssa, jos ne ovat vireessä, ja resonanssi saa kielelle ase-  
tetun paperinpalan värisemään. Keksintö on nerokas; voi olla että Lönnrot on  
saanut sen joltakulta soittimien ammattilaiselta tai lukenut kirjallisuudesta.

On kokemusta ja taitoa vaativaa virittää soitin, jossa on useita kymmeniä kie-  
liä. Virittämisen Lönnrot neuvoo asiantuntevasti tekemään flageolettien (huilu-  
äänten) avulla. Tämänkin apukeinon hän esittelee nimenomaan niitä varten, joilla  
on vaikeuksia:

Se joka ei muuten korvan johdolla taida soinnuttaa l. virittää kanteletta sointuun,  
tehköön sen seuraavalla tavalla alkain keskiäänistön ensimmäisestä eli 1-kielestä.  
Sen keskipaikkaan kosketaan hyvin keveästi vasemman käden etusormen päällä  
ja yht'aikaa näpähytetään kieltä toisen käden sormella, jota tehdessä vasemman  
käden sormi äkkiä nykäistään kielestä erilleen. Niin syntyy erityinen huiluääni  
(flageoletti-ääni), joka on äänistöä korkeampi 1-kielen tavallista ääntä, ja justiin-  
sa yhdenkorkuiseksi laitetaan keskiäänistön 8-kieli. Sen tehtyä ruvetaan 5-kieltä  
soinnuttamaan, jota varten 1-kielestä sanotulla tavalla otetaan huiluääni, mutta ei  
sen keskipaikalta, vaan jommasta kummasta niistä kohden, joissa kieli jakautuu  
kolmeen yhtä pitkään osaan, ja yhtä korkeaksi tämän kanssa laitetaan se huilu-  
ääni, joka saadaan 5-kielen keskikohdasta.

Samaan tapaan Lönnrot käy läpi kaikki kielet. Lopuksi hän esittää asian myös  
havainnollisen taulukon avulla. Äänistö on Lönnrotin suomennosehdotus oktaa-  
ville. Kajanus ei olisi osannut asiaa paremmin selittää.

Kanteleen kaavakuvan yhteyteen Lönnrot on merkinnyt toisen tavan virittää  
kantele otsikolla ”Kantelen äänistys”. Tämä lienee tarkoitettu tottuneemmalle  
tekijälle. Siinä virittäminen tapahtuu oktaavien ja kvinttien avulla. Lönnrot on  
ehkä tämän(kin) ideansa saanut taffelipianosta. Erikseen hän tässä yhteydessä  
huomauttaa: Wiidennykset eli kvintit viritetään hiemaisen, tuskin tuntuvasti,  
alemmaksi.

Johdatuksen suvereeni asiantuntemus tekee ymmärrettäväksi sen että eräissä  
lähteissä, myös eräissä museoiden esinekortteissa, mainitaan Lönnrotin vain kie-  
littäneen ja virittäneen kanteleet: siis tehneen puusepän työn jälkeen varsinaisen  
vaativan muusikon työn.

## Musiikkisanasto

Edellä tuli jo esille muutamia Lönnrotin ehdotuksia musiikkisanaston suomen-  
noksiksi. Koko kantelesävelmistön Johdatus on tässä suhteessa erittäin viimeis-  
telyä ja harkittua kieltä. Kun Johdatus jäi julkaisematta, ei suomennoksilla ollut  
pysyvää merkitystä.

Reinholmin tiedusteluun eräiden musiikkitermien suomennoksista Lönnrot  
vastaa marraskuussa 1848. Hän ehdottaa esimerkiksi *melodie*-sanana suomennok-  
seksi sanaa *nuotti*, jota hän itse käyttikin ja jonka käytöllä on kansankielinen  
tausta. (Lönnrot 1990, 307) Kotikielen Seuran kokouksessa 1876 vakiinnutettiin  
useita nykyisin käytössä olevia musiikkisanoja. *Melodin* vastineeksi sovittiin

tuolloin *sävelmä* (Rapola 1950, 151). Lähemmän perehtymisen tähän aihepiiriin jätän kuitenkin muiden tehtäväksi.

## Numeronuottikirjoitus

Maaliskuun 22. päivänä 1841 Lönnrot kirjoitti toisen suuretzensä alkupuolella Petroskoissa passihankaluuksien takia joutilaana ollessaan päiväkirjaansa täydellisen luettelon matkavarusteistaan. Poimittakoon luettelosta seuraavat numerot (Forselles 1911, 297):

- 15. Strängar till Kantele.
- 22. Flöjt.
- 51. Virsikantele.
- 52. Noter.

Kanteletta ei siis mainita, vaikka se Lönnrotilla kotimaan matkoilla yleensä oli mukana. Mitä hän on tehnyt kanteleen kielillä, voi vain arvailla. Huilu on mukana siis vielä 1840-luvullakin. Mutta mitä nuotteja Lönnrotilla on ollut mukana? Vastaus valaisisi varmaan montaa asiaa.

Entä virsikantele? Sana on yllättäen suomeksi. Soittimesta ei kuitenkaan ole kysymys, sillä Virsikantele sijaitsee kapsäkin ylemmässä osastossa muun muassa Kalevalan, Kantelettaren ja Mehiläisessä julkaistujen Laulujen joukossa.

Kysymys onkin epäilemättä Kuopion triviaalikoulun laulunopettajan Bror Nils Hagelinin vuonna 1837 julkaisema kirjanen ”Wirsi Kantele tahi Suomalaisiin Wirsiin Nuotit, Numeroilla merkityt”. Se kuului Lönnrotin kirjastoon vielä Samatkan eläkepäivinäkin Lönnrotiana-kokoelmassa olevan kirjastoluettelon mukaan. Hagelinilla, joka toimi Kuopiossa vuodesta 1822 kuolemaansa 1840 saakka, oli oikeus antaa lukkarikokelaille valmennusta ja todistus taidoista. Virsikanteleen esipuheessa hän kertoo tehneensä kirjasen kirkkolaulun yhtenäistämiseksi ja sen tason parantamiseksi ja toivoo, että kaikilta lukkariksi pyrkiviltä vaadittaisiin virsikanteleen soittotaitoa: virsikantele ja numeronuotit merkitsivät ”yksinkertaista, helposti käsitettävää ja pettämätöntä keinoa omalla päällensä ja opin käymätä” oppia kirkkolaulua. (Hagelin 1837, III; Jalkanen 1976, 49–50.)

Hagelinin kirjanen oli ensimmäinen laajalle lukijakunnalle tarkoitettu puheenvuoro kirkkolaulun huolestuttavasta tasosta ja parannuskeinojen välttämättömyydestä (Jalkanen 1976, 67). Kirjasen mukanaolo Petroskoin kapsäkissä osoittaa, että Lönnrot seurasi tarkasti musiikkialan uutuuksia, että häntä kiinnosti pedagogisesti ajateltu numeronuottikirjoitus ja että hän jo tähän aikaan perehtyi huilunsa avulla tähän nuottien kirjoitustapaan. Virsien soittamista tuona aikana ei voi välttämättä pitää erityisen uskonnollisuuden merkinä, sillä paljon muita kotimaisia nuotteja ei ollut saatavilla.

Virsikantele on yksikielinen jousisoitin. Pitkulaisen, neliskulmaisen puukotelon päälle viritetään kieli, ja otelautana toimii kannen päälle kiinnitetty kapea, pykälöity puulista. Pykälät on numeroitu ja numeronouteilla osoitetaan, mistä

kohti otelautaa kieltä tulee painaa. Virsikantele otettiin pedagogiseen käyttöön Tanskassa 1820-luvun alussa, mutta soittimen varsinainen voittokulku alkoi vuonna 1830 Ruotsissa rovasti Johannes Dillnerin ansiosta. (Lund 1979, Ostensfeldt 1978.) Hänen tuolloin julkaisemansa numerovirsikirjan johdanto ja virsikanteleen soitto-ohjeet julkaistiin Helsingissäkin ruotsiksi 1836. Mielenkiintoista kyllä Dillnerin kirjan kansilehdellä ympäröivät virsikanteletta pilvet ja tähdet samaan tapaan kuin ne ympäröivät viisikielistä kannelta Magnus von Wrightin piirtämässä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran tunnuksessa muutamaa vuotta myöhemmin. Soittimen nimi on ruotsiksi *psalmodikon*. Sen suomennos on siis tehty taitavan propagandistisesti: siinä yhtyvät kansalliset ja uskonnolliset arvot. Nimi harhauttaa vielä nykyäänkin olettamaan jonkinlaista sukulaisuutta virsikanteleen ja kanteleen välille. Soittimina niillä ei ole mitään tekemistä toistensa kanssa.

Samana vuonna kuin Hagelinin teos (1837) ilmestyi myös *Suomalainen Messu*, jonka oli ”Wirsi Kanteleen tawoin numeroihin pannut Fr. Aug Ehrström”, laulunopettaja, joka sittemmin tarkasti Kantelettaren nuottiliitteen.

Pedagoginen numeronuottikirjoitus oli virsikanteletta vanhempaa perua. Sitä ehdotti itse J. J. Rousseau 1742 ja Keski-Euroopassa sitä käytettiin eräissä musiikin oppikirjoissa (Piha 1958, 42–46). Suomeen se tuli virsikanteleen myötä. Numeronuottikirjoja julkaistiin viime vuosisadan puolivälin jälkeen useita ja muutama niistä Lönnrotilla oli kirjastossaan.

Voimme siis päätellä, että Lönnrot oli tutustunut hyvin numeronuottikirjoitukseen ja sen tarkoitukseen. Tämä ei johtunut siitä usein mainitusta seikasta, ettei hän olisi osannut lukea viivastonuotteja; nehän hän hallitsi erittäin hyvin. Hän oli kiinnostunut numeronuottien pedagogisesta luonteesta. Niiden avulla oli kenen tahansa helpompi oppia soittamaan nuoteista.

Virsikanteleesta Lönnrot ei ollut innostunut, mutta päätti soveltaa numeronuottikirjoitusta kanteleelleen. Mikäli Kajanuksen muistikuva pitää paikkansa, hän siis ensin kirjoitteli sävelmiä erillisille lapuille, ehkä samalla kehitteli kirjoitustapaansa. Lopuksi hän kirjoitti puhtaaksi kantelesävelmistön.

Lönnrot joutui käyttämään monipuolisempaa numeronuottikirjoitusta kuin virsikantelekirjoissa esiintyy, sillä sävelmät, joita hän halusi kirjoittaa, olivat paljon monimutkaisempia kuin silloisen koraalikirjan virret. Yksiaänisen melodian kirjoittamisessa Lönnrotin numeronuotit ovat täysin viivastonuottien veroiset. Tähän päästäkseen hän joutui säveltasojen ilmaisemiksi käyttämään neljää erilaista numeroiden yläpuolelle piirrettävää merkkiä ja sävelten kestojen ilmaisemiseen kaikkiaan kahdeksaa erilaista merkkiä; eräät näistä ovat tosin vain teoreettisia eikä niitä käytännössä esiinny.

Kun Lönnrotin kantele on kromaattinen ja sillä voi soittaa missä sävellajissa tahansa, hän tekee ”tottumattomalle soittajalle” eri sävellajeista selviämisen helppoksi: kunkin sävelmän alussa on määritelty, mikä kanteleen kieli on otettava sävelmän asteikon perussäveleksi, ts. numeronuottien numeroksi 1. Johdatuksen lopussa Lönnrot neuvoa tähänkin helpotuksen. Kanteleen tyvipäähän voi laittaa paperi- tai puuluskan, johon on merkitty kielten numerot. Liuska tulee sitten siirtää sävelmän alussa annetun viitteen mukaisen kielen kohdalle ja samalla

muutkin numerot tulevat oikealle kohdallensa. Näin on helppo löytää vihkon eri sävellajeissa liikkuvien sävelmien numeroiden sijainti kanteleen kielillä. Tämä oli hienosti keksitty sovellutus virsikanteleen kannella olevasta listasta. Virsikanteleessa lista on kiinteä eikä eri sävellajien merkintä siten ole numeronuotein läheskään niin helppoa kuin Lönnrotin käyttämällä systeemillä.

Kantelesävelmistö on kirjoitettu huolellisella, varmalla ja kauniilla käsialalla. Lönnrot on itse hallinnut oman järjestelmänsä täysin.

Lönnrot hallitsi myös kirjainnuottikirjoituksen. Sellaisella hän on kirjoittanut neljän Bellman-käsikirjoituksessa olevan Fredmanin laulun viereen kyseisen sävelmän. Kullakin sävelasteella on oma kirjaimensa (1.= a, 2.= r, 3.= e, 4.= n, 5.= i, 6.= s, 7.= m, 8.= o; perussävelen alapuolella 7.= m, 6.= c, 5.= u). Erikseen voidaan kuitenkin ilmoittaa mikä näistä kirjaimista on itse asiassa perussävel. Kaikissa nuotinnoksissa kirjaimet eivät ole aivan edellä esitetyn mukaiset: ehkä kysymys on kirjoitusvirheistä. Neljäsosanuotti ilmaistaan suurella kirjaimella, kahdeksasosanuotti pienellä ja kuudestoistaosanuotti pienen kirjaimen yläpuolisella väkäsellä. Pisteitä käytetään nuottiarvojen ilmaisemiseen kuten viivastonuottikirjoituksessa. Lisäksi on käytössä muutamia erikoismerkkejä. Kirjainnuotit eivät näytä haparoivalta säveltapailulta, vaan käsiala on niissäkin kaunista ja varmaa, systeemi on täysin hallinnassa. Alustavasti ehdotan, että nuotinnokset on tehty huilua varten 1820-luvulla tai seuraavan vuosikymmenen alussa. Kun toisaalta mikä tahansa merkeistä voi olla varsinainen perussävel ja kun tämä vastaa kanteleelle tehdyn numeronuottikirjoituksen ajatustapaa, kirjainnuotit voivat tietysti olla myöhemmin tehtyjä ja kanteleelle ajateltuja.

## Johdatus ja kantelesävelmistö

Lönnrotiana-kokoelman n:o 95 on kaunis, itse ”sidottu” eli kokoon ommeltu vihko. Kannet ovat paksua puhdistamatonta ekopaperia. Samanlaisia vihkoja Lönnrot teki eläkepäivillään kymmeniä sanakirjatyötänsä varten. Kantelevihossa on kolme erillistä sidosta, jotka on sitten yhdistetty samoihin kansiin. Ensimmäisessä, 20-sivuisessa osassa on sävelmistön aakkosellinen hakemisto, toisessa, 12-sivuisessa Johdatus ja viimeisessä, 52-sivuisessa on 49 sivua sävelmiä. Ensimmäisen osan viimeisen ja toisen osan ensimmäisen sivun muodostamalle aukeamalle on piirretty kantelekaavio. Kun kaikki osat ovat erillisiä, ne on voitu tehdä eri aikoina missä järjestyksessä tahansa. Kantelekaavio on kuitenkin tehty vasta lopullisen vihon sidonnan tapahduttua.

Johdatuksesta on jo edellä ollut useissa yhteyksissä puhetta. Se sisältää siis monipuolisen, terminologisesti huolellisen ja musiikkiteoreettisesti varman johdannon aiheeseen.

Aakkosellisessa sisällysluettelossa on viitattu sävelmistön sivunumeroihin. Lönnrot ei ole sävelmiä numeroinut, vaan numerot on merkitty niihin arkistoinnin yhteydessä. Muutamia sävelmien nimiä on lisätty rivien väliin, mikä osoittaa että Lönnrot on tarkastanut työn huolellisesti. Sisällysluettelon ja sävelmistön otsikoissa on pieniä eroja. Näistä mainittavin on viime vuosisadan suosituimpiin



kuuluneessa laulussa: sävelmän yhteydessä on yleisen käytännön ja Reinholmin mukainen *Minun kultani kaukana kukkuu*, mutta sisällysluettelossa lukee *Kultani kukkuu kaukana kukkuu*. Jälkimmäisen mukaisesti se on Kantelettaressa. Tähän muotoon Lönnrot muutti ensimmäisen säkeen julkaistessaan 1833 Oulun Wiikkosanomissa *Neijon laulun* (Anttila 1931, 159).

Sävelmistöstä puuttuu jostain syystä kolme sisällysluettelossa ilman sivunumeroa mainittua sävelmää: *Kun aamull' uuden päivän nään*, *Kun Herra mua paimentaa* ja *Poiat kansan urhokkaat (Porin marssi)*. Kun sisällysluettelo on tehty vasta sävelmistön jälkeen, on mahdollista, että Lönnrot suunnitteli näidenkin sävelmien liittämistä sävelmistön loppuun, mutta ei sitten tätä tehnyt. *Nackens polskan* on mainittu olevan sivulla 29, mutta tuolla sivulla ei ole sen nimistä sävelmää.

Sävelmistössä on oikeastaan 231 sävelmää, sillä arkistonumerolla 14 *Mene myöten myöty neiti* on ensin samanniminen Kantelettaren nuottiliitteen hääsävelmä ja heti sen perään samalle riville kirjoitettuna Kantelettaren melismaattinen hääsävelmä n:o 17 *Mitä vuori voitottelet*, kuitenkin ilman omaa otsikkoa, maininnalla Toisinto. Vaikka Lönnrot on yleensä ottanut sävelmät Reinholmin kokoelmasta, hän ei viimeisenä mainitun yhteydessä ole seurannut Reinholmin yksinkertaistettua rytmistä tulkintaa, vaan jokseenkin nuotilleen Kantelettaren merkintätapaa. Seuraavassa on kuitenkin seurattu arkistonumerointia ja sävelmien kokonaisuutena pidetty lukua 230.

Sävelmistössä ei numeronuottien alla ole laulujen sanoja, joten ne lienee ajateltu nimenomaan soitettaviksi. Jokaisella sävelmällä on silti otsikko, eräissä kuitenkin vain edelliseen viittaava maininta Toisinto. Otsikkona on aina laulun alkusanat eikä – kuten esimerkiksi Kantelettaren esipuheessa – sisältöä kuvastava nimitys. Ensin on suomenkielisten laulujen osasto (n:ot 1–108), sitten ruotsinkielisten (n:ot 109–216). Näiden jälkeen on jälleen suomenkielisiä lauluja (n:ot 217–228) ja lopuksi kaksi ruotsinkielistä (229–230). Näin koko kokoelmassa on 120 suomenkielistä ja 110 ruotsinkielistä laulua.

Alkuperäisessä sävelmistössä on ollut 215 sävelmää, viimeisenä Bellmanin *Gubben Noach*; suomenkielisiä 108, ruotsinkielisiä 107. Sisällysluettelon Lönnrot on laatinut osittain suomenkielisten painettujen kokoelmien avulla, mutta merkityksensä sävelmille sivunumeroita huomannut, ettei kahdeksan kokoelmien sävelmistä olekaan mukana sävelmistössä, ja lisännyt ne kokoelman loppuun (n:ot 217–220 ja 222–225). Edelliset ovat normaalisti sisällysluettelossa, jälkimmäisten yhteyteen ei ole merkitty sivunumeroa.

Näiden sävelmien väliin (n:o 221) Lönnrot on sijoittanut runosävelmän, joka on Kantelettaren nuottiliitteen n:o 3 – melodioissa on tosin yksi sävel erilainen – otsikolla *Nuku, nuku, nurmilintu*. Tätä hän ei ole lisännyt sisällysluetteloon. Ehkä sävelmä on kirjoitettu myöhemmin sivun 47 tyhjäksi jääneelle alimmalle riville. Sävelmä 226 *Minä olen ystäväsi parhain* on kirjoitettu samalla sirolla käsialalla kuin kaikki edellisetkin, mutta sitäkään ei ole sisällysluettelossa.

Näiden sävelmien jälkeen on kokoelmaan vielä lisätty viisi sävelmää. Käsiala on aikaisempaa suurempaa ja jo hieman vapisevaa. Ensin on kaksi virttä: *En ymmärrä, Mik' ilo olis saatava* ja *O Jesus, hyvä paimenen'*. Seuraavana on suru-

marssi *Se grafvens förgård öppnas sakta*, joka kuului 1820-luvun ylioppilasmieskvartettien ohjelmistoon ja jolla jo silloin oli suomenkielisetkin sanat: *Hilja avauvat hauvan ovat, käykäämme urhoin lepohon* (Sångbok 1942:24). Viimeisenä on surumarssin olinen *På den blomkrans herden fick*, ukrainalainen sävelmä, jota säveltäjät Beethovenista alkaen aikanaan käyttivät ja joka nykyään tunnetaan Minka-nimisenä iskelmänä. Näiden vastapainoksi on samalla käsialalla kirjoitettu sivun 46 aikaisemmin tyhjiksi jääneille loppuriveille Jakob Tengströmin tunnetuin juomalaulu *Mer lycklig än Kresus*, joka O. Åhlströmin säveltämänä oli viime vuosisadan alkupuolen suosituimpia juomalauluja sekä Ruotsissa että Suomessa (Salokas 1929, 46).

Sävelmistön kaikkia sävelmiä tai niiden lähteitä en ole toistaiseksi pystynyt identifioimaan. Erityisesti ruotsinkielisten laulujen joukossa on monta tunnistamatonta. Kokonaiskuva sävelmistön luonteesta on kuitenkin hahmotettavissa.

Suomenkielinen osasto sisältää:

1. Reinholmin (1849), Collanin kahden (1854,1855), Poppiuksen (1855, sov. Lagi) ja Schantzin (1855, sov. Lagi) painettujen kansanlaulukokoelmien kaikki sävelmät, yhteensä 86 säv.;
2. Kantelettaren nuottiliitteestä muutaman sellaisen sävelmän, joita ei ole Reinolmin kokoelmassa, yhteensä 6 säv.;
3. muutamia sävelmiä Illbergin kokoelmasta (1867), yhteensä 6 säv.;
4. muutamia, pääasiassa ns. isänmaallisia suosikkilauluja, joista ainakin osa Wächterin (1864) koululaulukirjasta, 9 säv.;
5. muutamia muita, 13 säv.

Sävelmien määrät ovat osittain suhteellisia, sillä tuohonkin aikaan laulut kiersivät kirjasta toiseen, eikä aina voi varmasti tietää, mikä Lönnrotin lähteenä on ollut, jos hänellä kaikkien kohdalla tiettyä painettua lähdetä olikaan. Mielenkiintoista on kuitenkin, että Kantelettaren nuottiliitteen sävelmiä on kaikkiaan mukana vain 22: yhdeksän runosävelmää, kolmetoista laulusävelmää. *Morsiamen kuolossa* ja laulussa *Tuoll on mun kultani* on Collanin kokoelmien uudet sävelmät, ja muista suosituista lauluista Lönnrot on ottanut mukaan Reinholmin eikä Kantelettaren mukaisen muodon. Viimeksi mainittu seikka voi johtua tietysti myös siitä, että hän otti osaa Reinholmin kokoelman toimittamiseen. Kahteen lauluun hän on kuitenkin merkinnyt toisinnoksi alkuperäisen Kantelettaren sävelmän. Nämä ovat *Minä seisoin korkialla vuorella* ja *Ah voi, kuinka kauheasti*. Kantelettaren nuottiliitteen runosävelmistä ovat poissa kahdeksan Kalevala-sävelmän toisintoa; niitä on tullut mukaan riittävästi Reinholmin kokoelmasta. Lisäksi pois on jäänyt kaksi masurkkarytmistä sävelmää. Kantelesävelmistön alkuun, numeroiksi 2 ja 4, Lönnrot on kuitenkin korottanut kaksi runosävelmää, jotka eivät Kantelettaresta myöhemmin julkaisijoille olleet kelvanneet: hääritymyyppiä edustavan *Mikä sorti suuren äänen* ja Tengströmiltä periytyvän melismaattisen *Kuuli ennen äiti äänen*. Edellinen on edelleen kohotahdillinen.

Illbergin kokoelman (1867) lauluista Lönnrot on hyväksynyt mukaan puolet; kokoelmassahan valtaosa on soitettuja tanssisävelmiä. Illberg oli muuten tehnyt

esipuheensa mukaan kokoelmansa alkuperäiset pianosovitukset niin, että ”vastaisivat kanteleellakin soittamisen luontoa”. Illbergin kahdesta Melkutuksesta (n:t 9 ja 10) Lönnrot on valinnut jälkimmäisen ja muuttanut alkusanat *Minä tanssaan melkutusta* muotoon *Munntteri tanssaa melkutusta*. Ehkä tämä sävelmä toi hänen mieleensä Laukon ajat. Laukon herran nimipäivänä nimittäin ”vastustamattoman menestyksen saavutti Ilmonin ja Lönnrotin humoristinen yhteisnumero, tanssi laulun säestämänä Munteri tanssaa keikutusta” (Anttila 1931, 90). Painetuista kokoelmista saatujen sävelmien seassa on kaksi toisintoa laulusta *Pois pitää mennä ja hyvä kylä jättää*. Jälkimmäinen on Kantelettaren nuottiliitteestä. Se on ehkä lapsuuden muistoja. Edellinen on nimittäin ilmeisesti se ”sammattilainen kansanlaulu” (Haavio 1970, 104), joka jäi kuulijoiden mieleen Lönnrotin eläkepäivien esityksenä. Sen hän olisi oppinut vasta Sammattiin palattuun.

Muista lauluista mainittakoon vielä toinen Lönnrotin eläkepäivien suosikkilaulu *Mun muistuu mieleheni*, Illbergin suosituksi tekemä *Honkain keskellä*, kaksi muunnelmaa suosikkipolskasta *Ah sä varpusrukka*, *Arvon mekin ansaitsemme*, Ehrströmin *Lähteellä*, Juteinin suomentama keisarihymni *Eläköön armias* (God save the King, ks. esim. Klinge 1981, 123–), Paciuksen *Suomen laulu* sekä Klemetin ihastelema *Wiel' orjuudessa ruotsalaisten*, sekin kahtena toisintona. *Maamme*-laulu on merkitty ruotsinkieliseen osastoon.

Kolme sävelmää on kokoelmassa kahteen kertaan: *Ah voi kuinka kauheasti* on erillisenä lauluna Wächterin koululaulukirjan (1864 n:o 1) uusilla sanoilla *Lapsi olen laulavainen*; Ehrströmin *Lähteellä* on sekä suomenkielisin että ruotsinkielisin sanoin (ensin mainittua sävelmää ei ole sisällysluettelossa); *Vanhat piijat kyöpelissä* on aivan kokoelman lopussa uudestaan eri sävellajissa.

Suomenkielisen osaston järjestys on sellainen, että aluksi on kolmisenkymmentä sävelmää Reinholmista, mutta ei aivan Reinholmin järjestyksessä. Ennen kaikkea on Reinholmin osastojen järjestys vaihdettu: aluksi on viisitoista runosävelmää, sitten lauluja, myöhemmin taas muutama runosävelmä. Ensimmäiseksi laulusävelmäksi Lönnrot on Reinholmista täysin poiketen kirjoittanut *Minun kultan' kaunis on sen suu kuin auran kukka*. Tähän on erityinen syy: Lönnrot on merkinnyt sen otsikoksi hyvän ystävänsä Johan Fredrik Granlundin *Tähti*-lehdessään 1863 julkaisemat uudet sanat *Täällä pohjantähden alla*.

Alkua lukuun ottamatta painettujen kansanlaulukokoelmien sävelmät on sekoitettu uuteen järjestykseen. Niiden jälkeen tulevat muut laulut. En ole vielä saanut selville, onko järjestelyn takana tarkka harkinta. Siinä on sattumanvaraisuuden tuntua, vaikka toisaalta ei voi kieltää, ettei mukana olisi myöskin etene mistä helpommasta vaikeampaan niin sävelmissä kuin sävellajeissakin, siis soit tokoulumaista ajattelua.

Ruotsinkielisen osaston alussa on kolmisenkymmentä laulua Arwidssonin kokoelman Svenska fornsånger kolmannesta osasta (1842), ensin kymmenen lasten lauluista ja sitten loput laululeikeistä. Kaikki on Arwidssonin mukaan tallennettu tai tunnettu Suomessa. Sitten seuraa muutamia opiskeluajan ylioppilas lauluja, sen jälkeen *Wårt land*, *Ack Wermeland*, *Orsamarsch*, *Vid källan* ja suuri joukko toistaiseksi tunnistamattomia sävelmiä sekä lopuksi 34 Bellmanin laulua. Niiden järjestys ei noudata Bellmanin kokoelmien järjestystä, ja Fredmans sän-

ger ja epistlar -kokoelmatkaan eivät ole peräkkäin vaan lomittain. Edellisestä on mukana 23, jälkimmäisestä 11 laulua. Mainitsen niiden numerot Lönnrotin sävelmistön järjestyksessä, koska Bellman-reseptiota tutkittaessa tällä lienee oma mielenkiintonsa; voihan järjestyksessä piillä takana esimerkiksi laulujen suosio (S = Sångar, E = Epistlar):

E 25, S 56, S 7, E 38, E 11, E 18, E 32, E 35, S 16, S 1,  
S 9, S 50, S 55, S 44, S 21, E 48, E 39, S 39, S 43,  
S 37, S 41, E 31, E 44, S 28, E 34, S 10, S 31, S 11,  
S 12, S 15, S 5b, S 5a, S 46, S 35.

Lönnrotianan Bellman-käsikirjoituksessa on edellä olevista Sångar-kokoelman sävelmistä kaikki yhtä lukuun ottamatta (S n:o 56) ja Epistlar-kokoelman sävelmistä puolet. Kirjastossaan Lönnrotilla oli kuitenkin kaksikin Epistlar-kokoelmaa.

Kokonaisuutta ajatellen kantelesävelmistö on siis kokoonpanoltaan kirjava: se sisältää julkisesti tiedossa olevat suomalaiset kansanlaulut, kansallisia ja muita suomenkielisiä lauluja, ruotsinkielisiä lasten- ja leikkilauluja sekä ylioppilas- ja juomalauluja. Sävelmistön kohderyhmää ei ole helppo kuvitella. Ehkä se eniten kuvastaakin Lönnrotia itseään, hänen omia intressejään. Lönnrotin eläkepäivistä yleensä annettuun kuvaan verrattuna tuntuu kummalliselta, että sävelmistössä on niin vähän virsiä: vain viisi suomenkielistä, niistäkin kaksi myöhemmin lisätty. Ehkä eläkepäivistä on annettu liian hurskaaksi väritetty kuva; Lönnrot-kultin luonteeseen perusteella tämä tuntuu enemmän kuin todennäköiseltä.

Kaksikielisyydessä ei sinänsä ole ihmettelemistä: se vastasi Lönnrotin kielipoliittista asennetta. Sittenkin pelkästään suomalaisten kansanlaulujen sovitusten soittamiseen pyhitetylle kansallissoittimelle Lönnrot siis suositteli ohjelmistoksi kaksikielistä kotimaista kulttuuriperintöä. Hänen visionsa kanteleen tulevaisuudesta oli selvästi toinen kuin miksi se muodostui.

Sävelmistön ajoittamiseksi tärkein ajankohta on Illbergin kokoelman ilmestymisvuosi 1867. Sen tarkempaa puhtaaksikirjoittamisen ajankohtaa on tuskin tarpeellistakaan saada tietää. Todennäköisimpänä voisi pitää 1870-luvun alkupuolta. Mikään pieni työ puhtaaksi kirjoittaminen ei ole ollut, sen huomasiin kääntäessäni numerot takaisin nuoteiksi. Työ on antanut Lönnrotille hauskaa vaihtelua sanakirjan ja virsien lomassa.

Tietojensa ja taitojensa perusteella Lönnrot olisi hyvin voinut toimia Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran musiikkiasiantuntijana. Eräissä yhteyksissä hän professorikautenaan ottikin osaa musiikkiasioiden käsittelyyn, oli muun muassa 1854 antamassa stipendiä Collanille, Schantzille ja Poppiukselle sävelmien keruuta varten (Väisänen 1917, 16). Myöhemmin häntä ei sävelkomiteoissa näkynyt. Niissä istui kuitenkin omia esteettisiä näkökantojaan esittämässä aikanaan Robert Kajanus. Hän sai 1880-luvulla tehtäväkseen jopa uuden teossarjan Suomen Kansan Sävelmiä ensimmäisenä ilmestyvän toisen jakson Kansanlauluja toimittamisen. Jaksoa ehti ilmestyä vain kaksi vihkosta (1888, 1892), 124 sävelmää, ennenkuin julkaiseminen keskeytettiin ja aloitettiin myöhemmin aivan uu-

sin periaattein. Seuran pöytäkirjojen mukaan Kajanukselta oli tähän työhön kuitenkin ”mennyt paljon aikaa, kun hän sävelmiä asianmukaiseen järjestykseen laittaaksensa oli tarkastanut kaikki saatavilla olevat kokoelmat, vanhatkin”. (Laitinen 1976, 161.) Lopputulosta ei voi luonnehtia ainakaan paremmaksi kuin Lönnrotin kantelesävelmistön suomenkielinen kansanlaulukokoelma.

## Kantele

Hämmästyttävintä on ollut tutustua Lönnrotin kanteleenrakennusharrastuksiin. Harrastuksesta ei oikeastaan voi edes puhua, vaan tietoisesta ja vallankumouksellisesta innovoinnista. Tässä kohden historiallisten lähteiden väärintulkinta tai oikeammin tulkitsemattomuus on kaikkein omituisinta. Kuinka parhaatkaan kanteleentuntijat eivät huomanneet, mistä oli kysymys? Vastausta on vaikea antaa: joko asiantuntijat olivat Lönnrot-mielikuvissaan täydellisesti epämusikaalisuus-konseption vallassa tai olen itse väärässä.

Lönnrotin kanteleita käsiteltäessä on tärkeitä erottaa toisistaan symboli ja soitin. Ehkä näiden sekaantuminen on eräs selitys edellä esitettyyn kysymykseen. Tässä yhteydessä en tarkastele lähemmin kanteletta runollisena tai kansallisena symbolina, jonka luomisessa Lönnrotilla oli ratkaiseva osuus. Tästä symbolikan-teleestahan tuli Lönnrotinkin tärkeä attribuutti. Symboli ja soitin erosivat toisistaan ilmeisesti vähitellen: symboli kertautui uskomattomiin mittoihin ja siitä tuli todellinen kansallisen kulttuurin vertauskuva. Lönnrotin omassa mielessä ne tuskin olivat näin irrallaan toisistaan ja monet hänen lausuntonsa olisikin ilmeisesti ymmärrettävä paljon konkreettisemmin kuin on tehty. Kun hän ensimmäisen kansanrunokokoelmansa *Kanteleen* kolmannen osan esipuheessa runoilee *Ota kantele käteesi, Kultakieli kainaloosi, Sormet soitolle sovita, Laske ääni laulamahan!*, hän ainakin itse teki juuri näin. Ja kun hän Kalevalan loppuun sepitti säkeet *Jätti kantelon jälille, Soiton Suomelle sorean*, hän ainakin itse otti säkeensä täysin konkreettisena, soitinta eikä symbolia tarkoittavana. Kanteletar, naispuolinen kantele, on ehkä symboliikkaa, mutta työhuoneen seinälle teoksen syntyaikoina ripustettu kantele taas konkreettinen soitin.

Lönnrotin elinaikana soitin ja symboli elivät vielä Lönnrotin attribuutteinakin erillään. Hautakiveen kuvattiin viisikielinen kantele, siis symboli, mutta saksalaisen B. Reinholdin 1872 maalaamassa muotokuvassa on mukana Lönnrotin kehittämä kromaattinen kantele, siis itse soitin. Voi olla, että jo tuohon aikaan symboli oli suomalaisten mielissä vallannut niin suuren tilan, että tarvittiin ulkomainen tarkkailija havaitsemaan soittimenkin olemassaolo.

August Ahlqvist kuvailee eräässä käsikirjoituksessaan käyntiään Kajaanissa nuorena ylioppilaana vuonna 1847. Ensimmäisenä otteita kuvauksesta lienee julkaissut A. R. Niemi (1897, 92), ja samassa Kalevalaseuran vuosikirjassa, jossa oli Kajanuksen Lönnrot-muistelmat, hän julkaisi otteet uudestaan (1921, 22). Kun luin ensimmäisen kerran Ahlqvistin maininnan, ajattelin että kanteleen kielilukuun oli tullut painovirhe. Kuvauksessa on yksinkertainen toteamus:

Lönnroti asuu kaup:n kappalaisen tykönä. Hänen huoneensa ei suinkaan näyttänyt, että Suomen isoin mies siinä asui. Sen sisällystä oli kaksi pöytää, kaksi kirjakaappia ja eräitä tuolia. Vaan olletikin kaksi isoa kanteletta vetivät minun silmäni. Ne olivat hyvin siistitekoiset, L:n omat tekemät, toinen 32:lla toinen 36:lla kielellä.

Väisänen (1918, 16–17) lainaa kohdan ja lisää siihen, että ”muuan Lönnrotin käsistä lähtenyt kannel on nähtävänä Kansallismuseon Kalevalahuoneessa”. Ei minkäänlaista huomautusta kielimäärästä tai kromaattisuudesta! Artikkelin alussa Väisänen vain toteaa esittelevänsä tällä kertaa sellaisia Lönnrotin musiikillisia harrastuksia, joilla ”ei ole varsinaista tieteellistä eikä kauaskantavampaa musiikkihistoriallista merkitystä”. Samaan aikaan Ilmari Krohn (1912, 211) jättää Lönnrotin kielimäärät mainitsematta *Tietosanakirjan* Kannel-artikkelissaan, toteaa vain, että artikkelin kirjoitusaikana ”yleisimmin levinneissä 'taide'-kanteleissa on 30 kieltä”. A. O. Väisänen (1934, 76), joka 1920-luvulla valmisteli sittemmin keskenjäänyttä väitöskirjaansa kanteleesta, toistaa saman kielimäärän kaksikymmentä vuotta myöhemmin *Isossa Tietosanakirjassa*. Lisäksi hän mainitsee Paul Salmisen 1927 keksineen kanteleeseen kromaattiset muutokset mahdollistavan käsilaitteen. Samassa Musiikkitiedon juhlanumerossa, jossa oli Martti Turusen Lönnrot-artikkeli, musiikkitieteen dosentti Toivo Haapanen kertoo asiantuntevasti kanteleen historian, mutta ei mainitse Lönnrotista mitään ja nimittää vielä vahingossa Salmisen kanteletta kromaattiseksi.

Anttila (1931, 201) mainitsee elämäkerrassaan – kuten arvata saattaa – kanteleenrakentamisesta kotiaskareiden seassa:

Lönnrot oli useita vuosia maatalon omistaja, mutta varsinaiseen maantyöhön hän tuskin puuttui ollenkaan. Sen sijaan hän isänsä ja isoisänsä tavoin oli innokas ja kätevä puusepäntöissä ja erilaisten kekseliäiden pikkulaitteiden näpertelyssä. Kanteleita Lönnrot on valmistanut ainakin parikymmentä ja lahjoittanut ystäviensä perheille. Hyvin mielellänsä hän halukkaita neuvoi niiden laatimisessa ja soittamisessa.

Muina sorminäppäryyden osoituksina Anttila mainitsee kirjoituslaudan, keinuolin, piippuhyllyn, työkalulaatikon, tuhkakuppeja jne.

August Ahlqvistilla, silminnäkiällä, olisi ollut toisenlainen näkökulma tarjota omassa Lönnrot-elämäkerrassaan. Kerrottuaan Lönnrotin huilunsoitosta hän toteaa yksinkertaisesti (1884, 12): ”Myöhemmin oppi hän soittamaan kanteletta-kin, jonka hän alkuperäisistä viisikielisistä laajensi moni-oktaaviseksi.”

Ahlqvistin Kajaanin-kuvauksessaan mainitsevat kanteleet ovat tallella ja tutkittavissa. Esimerkiksi Kansallismuseon historiallisissa kokoelmissa (n:o 5750) on suurikokoinen kantele. Sen pituus on 128 cm, suurin leveys 28,5 cm ja korkeus 8,3 cm. Kantele ei ole enää täydessä kunnossa, mutta sen loisto aika on helposti kuviteltavissa. Kieliä kanteleessa on enää 22, metallisia kielitappeja 30, mutta tapinreikiä 38 tai 39; edellinen luku lienee oikeampi, sillä yksi reikä on vahingossa tullut väärään kohtaan ja peitetty. Kielien paksuudet on harkittu erittäin tarkkaan: ne vaihtelevat alimman äänen 0,90 mm:stä ylimmän äänen 0,40 mm:iin. Kanteleen terävässä kärjessä on reikä, josta sen voi ripustaa esimerkiksi

seinälle. Tappilistan yläpäähän on messingistä väännetty tanko, joka suojaa soitettaessa kättä teräviltä tapeilta. Se osoittaa, että kanteletta on soitettu lyhyeltä sivulta. Hämmästyttävä piirre kanteleessa on, että siinä kaikesta huolimatta on varras ja ponsi. Kanteleen pohjaan on kirjoitettu lyijykynällä: *P=sor E. Lönnroth 1847*. Professorin titteli osoittaa, että kirjoitus on myöhemmältä ajalta. Museon tietojen mukaan kantele on ”tehty Kajaanissa E. Lönnrothin ohjeiden mukaan. Ostettu hänen huutokaupastaan Kajaanissa ja joutui sittemmin herra Waenerbergin haltuun.”

Kielimäärältään kantele on viime vuosisadan suurin. Tämän vuosisadan koneistokanteleissakin on vain 36 kieltä. Lönnrotin kanteleen suuri kielimäärä johdetaan siitä että se on kromaattinen. Metallisia tappeja, joihin kielet on kiinnitetty kanteleen pitkällä sivulla, on kahdenlaisia. Niiden sijainnista, joka ei jokaisen tapin kohdalla ole enää täysin varma, voi päätellä, että niiden sijoittelu on ollut tarkoituksellinen. Osittain tapit ovat kahdessa rivissä, ohuemmat tapit ulompana. Jos ohuempiin tappeihin ajatellaan viritettäväksi pianon mustia koskettimia vastaavat äänet, syntyy kolmen oktaavin kromaattinen asteikko. Lönnrot teki siis kanteleen historiaa jo Kajaanin-aikanaan. Se oli käsittämättömän suuri harppaus aivan toisenlaista musiikkia varten syntyneen soittimen historiassa.

Kromaattisella kanteleella voi soittaa vaivattomasti kaikissa sävellajeissa. Nykyinen suomalainen konserttikantele, joka syntyi kun Paul Salminen 1920-luvulla siirsi konserttiharpun mekanismin kanteleeseen, ei ole kromaattinen: siinä voi vipua kääntämällä siirtyä sävellajista toiseen, mutta yhteen kerrallaan. Se tekikö Lönnrot kanteleensa itse vai tehtiinkö ne hänen ohjeittensa mukaan kuten esinetiedot usein mainitsevat, ei ole kovin olennainen kysymys. Tietoinen tahto tehdä uutta ja tarpeellinen mielikuvitus sen tekemiseen oli Lönnrotilta lähtöisin.

Soittimet ovat hyvin hitaita muuttumaan. Ne ovat niin kiinni omassa musiikissaan ja musiikkikulttuurissaan, että radikaalit muutokset vaativat sekä innovaatiopainetta että todellisen innovaattorin. Monet soittimet eivät pysty sopeutumaan muutoksiin. Useilla ei ole muuttumisen edellytyksiä. Muuttuva musiikkikulttuuri jyrää ne alleen. Näin kävi viime vuosisadalla esimerkiksi jouhikolle ja munniharpulle, joilla kummallakin oli talonpoikaisessa musiikissa ollut tärkeä merkitys.

Kanteleen muuttumisessa on kaksi kulminaatiokohtaa. Toisessa kielten lukumäärä lisääntyi viittä enemmän, toisessa kanteleita alettiin tehdä kovertamisen sijasta laudoista. Edellisen muutoksen merkittävyys voi kuitenkin olla näköharha: on mahdollista, että ajatus kanteleen viisikielisyydestä on runouden – ei vähiten Kalevalan – synnyttämää. Suomalais-karjalaisella alueella on ehkä jo satoja vuosia ollut kielimäärältään monenlaisia koverrettuja kanteleita.

Todellinen kohtalonkysymys joka tapauksessa tuli eteen, kun musiikkikulttuurin muuttuessa kanteleen kielimäärää oli entisestään lisättävä ja koverrettavan puun leveyden sallimat mahdollisuudet loppuivat. Siirtyminen laudoista rakennettuun kanteleeseen saattaa jälkikäteen tuntua itsestään selvältä ja yksinkertaiselta ratkaisulta, mutta tosiasia se on ollut suuren paineen alla syntynyt, oivalusta ja muutoshalua vaatinut keksintö: Lönnrotin kanteleet ovat tästä havainnollinen esimerkki. Sen seurauksetkin olivat arvaamattoman suuret. Kun amerikka-

lainen etnomusikologi Carl Rahkonen 1980-luvulla oli tekemässä väitöskirjaa suomalaisesta kanteleesta, hän ei lakannut ihmettelemästä kuinka erilaisia soittimia Suomessa nimitetään kanteleiksi. Koverretulla viisikielisellä ja nykyisellä konserttikanteleella on soitintutkimuksen kannalta enää hyvin vähän tekemistä toistensa kanssa, mutta suomalaisen mielessä ne ovat kummatkin kanteleita yhtä kaikki. (Rahkonen 1983; 1989, 181–.)

Lönnrotin nimiin luettuja kanteleita on museoissa ja muualla säilynyt toistakymmentä. Niitä voi museokanteleiden analysoinnin yhteydessä löytyä lisääkin ja muuallakin niitä voi tulla tietoon: muutama vuosi sitten tuotiin Rauno Niemiselle Ikaalisiin korjattavaksi kaunis kromaattinen kantele, joka oli Lönnrotin peruja ja säilynyt Laukon palvelusväen saamana lahjana. Näiden kanteleiden perusteella voidaan todeta kaksi seikkaa: kaikki viime vuosisadan kromaattiset kanteleet luetaan Lönnrotin nimiin ja kaikki Lönnrotin nimiin luetut kanteleet eivät ole kromaattisia. Lisäksi kanteleet kertovat liian suuren koverretun kanteleen vaivalloisesta muuttumisesta varsinaiseksi lautakanteleeksi.

Lautakanteleen syntyhistoria on toistaiseksi tuntematon. Valtaosa museo-kanteleista ja muista tiedoista on vielä analysoimatta. Alustavana hypoteesina esitän kuitenkin seuraavaa: tämä kanteleen historian merkittävin muutos tapahtui Lönnrotin Kajaanin-aikana ja – ainakin merkittävältä osaltaan – Lönnrotin toimesta. On mahdollista, että lautakanteleeseen on siirrytty usealla, jopa toisistaan riippumattomalla taholla, mutta tässäkin tapauksessa varsinaiset innovaatiot syntyivät Lönnrotin mielikuvituksessa.

Lönnrotin kanteleissa tapahtuneen muutoksen havainnollistamiseksi mainittakoon seuraavat suomalais-karjalaisen koverretun kanteleen piirteet: 1) *koverrettu runko*; kantele veistetään puupölkystä, ja puun leveys ratkaisee kielten mahdollisen lukumäärän, 2) *puutapit*; toisesta päästä kielet on kiinnitetty puisiin viritystappeihin, 3) *varras*; toisesta päästä kielet on kiinnitetty metallipuikkoon, 4) *ponsi*; vartaan puoleiseen päähän on veistetty enemmän tai vähemmän kaareva, itse soittimen kannalta tarpeeton jatke.

Nykyisessä konserttikanteleessa ei mitään näistä piirteistä ole enää jäljellä. Lönnrotin kanteleissa innovaatio etenee hitaasti. Ensimmäisenä Lönnrot luopuu koverretusta ja puutapeista. Eräs Kansallismuseon 17-kielinen kantele (n:o 6267), joka on ”tietojen mukaan tehty Elias Lönnrotin ohjeiden mukaan”, on tehty kolmesta kappaleesta. Yhden muodostaa lyhyt sivu, ponsi, tappisivu ja kansi, toisen pitkä sivu ja kolmannen pohja. Soitin on hyvä havaintoesimerkki siitä, kuinka murros lautakanteleeseen on ehkä tapahtunut. Puisten viritystappien tilalle tulevat metalliset. Sekä idea että tapit on saatu todennäköisesti taffelipianosta. Vartaasta ja ponnesta Lönnrot pitää kauimmin kiinni. Joko hän on kokenut ne kanteleen identiteetin kannalta tärkeiksi – lähinnä esteettisiksi – piirteiksi tai niiden säilyminen kertoo innovaation vaikeudesta ja hitaudesta. Siitä että edellä kuvatussa 38-kielisessä kanteleessakin on vielä varras, on seurannut suuria ongelmia. Koverretuissa 5–15-kielisissä kanteleissa metallitankoon kohdistuu vielä niin vähäinen paine, että puisen ponnin jatkeet pystyvät pitämään tangon paikoillaan. Mutta 38 kieltä on jo eri asia. Lönnrot on joutunut siirtymään metallisiin tangonpidikkeisiin ja erilaisiin vahvikkeisiin. Myöskään tappilista ei



ole aina kestänyt – se on tosin voinut antaa periksi kuluneina vuosikymmeninäkin. Eläkepäiviensä kanteletyypissä Lönnrot luopuu vartaasta: sen tilalla on puinen talla ja kielet on kiinnitetty nastoilla kanteleen pätyyn. Suuresta, koverretun kanteleen mallia seurailevasta ponnesta hän on samalla luopunut ja sen tilalla on symbolinen ponsilauta. Ponnen esteettinen idea siis vieläkin säilyy. Se on jäljellä entistä symbolisempänä vielä ”jokamiehen” kanteleessakin. Kajaanin 38-kielinen kantele on tavallaan Lönnrotin kanteleenrakennuksen ääripiste. Eläkepäivien kanteleissa koko pienenee ja sirostuu, kielten määrä vähenee. Kromaattisuus säilyy loppuun saakka.

Kanteleet kertovat yrityksistä ja epäonnistumisista. Uuden etsiminen ja kehittäminen on ollut kuitenkin herkeämätöntä. Useimmat kanteleet ovat taidokasta puusepäntöä. Kanteleen laatikko syntyy vähitellen, kunnes kantele on kokonaan laudoista. Kromaattisuuttakaan ei ole kaikissa kanteleissa; se tulee mukaan ilmeisesti 1840-luvulla, viiden vuoden virkavapauden kirjallisesti kiireisenä aikana.

Helsingin yliopiston venäjän kirjallisuuden ja historian professori Jakov Grot (1983, 105) kuvailee matkakirjassaan Lönnrotin asuntoa Kajaanissa kesäkuussa 1846 näin:

Jo heti ovensuussa voidaan havaita, että täällä asuu Suomen runouden ystävä. Seinille on ripustettu muutamia erikokoisia ja -muotoisia kanteleita, jotka kaikki ovat väriltään mustia ja kaupunkilaisuusepäni eikä talonpoikien tekemiä. Kantele on eräänlainen pieni, vaakasuorassa makaavassa asennossa soitettava harppu, suomalainen ja erityisesti karjalainen kansansoitin. Tohtori Lönnrotin ansiosta Kajaanista on tullut ikään kuin kanteleen valittu kaupunki; melkein jokaisessa näkemässäni kodissa se on kuulunut vakiokalustukseen. Toisinaan se riippuu seinällä monihaaraisten poronsarvien vieressä.

Stephen Reynolds, yhdysvaltalainen tutkija, joka on jo kauan kerännyt tietoja balttilais-itämerensuomalaisesta kanteleesta, tulkitsi Grotin maininnan merkitsevän sitä, että jo 1840-luvulla Kajaanin puusepät tekivät Lönnrotin vaikutuksesta kanteleita kaupallisesti (Rahkonen 1989, 40). Yhdeksi kaupunkipuusepäksi on erinomainen ehdokaskin olemassa: Lönnrotin nuorempi veli Gabriel, jonka hän kutsui Kajaaniin 1830-luvun puolivälissä ja joka Lönnrotin kuvauksen mukaan oli ”samalla kertaa sekä seppä, puuseppä, kirvesmies, maalari, lasinleikkaaja, kelloseppä, suutari, räätäli y.m., ja sen parempi, tekee kaiken kunnollisesti” (Anttila 1931, 44).

Litteraturbladetin ensimmäiseen numeroon 1847 Lönnrot kirjoitti omana pääavustuksenaan suomenkielisen artikkelin *Kansankouluista ja Kansan-opetuksesta*. Siinä hän suosittelee rahvaan koulujen tärkeimpien oppiaineiden joukkoon kahta mieliharrastustaan: kasvioppia ja soitto-oppia. Laulun mainitsematta jättäminen on huomiota herättävää, olihan se ollut pakollinen kouluissa siihen asti ja tuli kansankouluissakin olemaan. Ehkä Lönnrot oli matkoillaan huomannut, että ”alhainen kansa”, jolle kansan koulut oli tarkoitettu, osasi vielä laulaa opettamattakin. Soitto-oppi tuli laajassa mitassa kouluopetukseen vasta 1960-luvulla. Lönnrot perustelee tarkoin omaa näkökantaansa:

Kasvuopin rinnalla panisimma soitto-opin kansankouluissa neuvottavaksi, jollen sopii antaa sama ylistys huvittavaisesta luonnostansa ja mielen sivistymisen vaikuttamisesta. Ei kyllä kaikilla ole luonnollista taipumista soittoon, mutta tuskin löytyisi yhtäkään, joka opettamalla siihen ei tottuisi ja suostuisi. Tavallinen kantele kolmellatoista eli viidellätoista kielellä olisi paljon sopivampi soittooneuvo kun virsikantele: sillä on ääni suloisempi ja sen avulla saisi soitotietoon kuuluvista asioista paremman selvän.<sup>136</sup>

Perusteluissa on kolme erittäin tarkasti harkittua lausetta. Niiden kaikkien taustalla tuntuu olevan toisaalta oma kokemus, toisaalta yleisempi ajatus siitä, mihin suuntaan koulujen musiikinopetusta ja sen seurauksena musiikkikulttuuria olisi kehitettävä. Ensimmäisessä lauseessa Lönnrot toteaa soittoharrastuksen merkityksen sivistyspyrkimysten tärkeänä osana. Toinen lause sisältää – ajankohdan huomioonottaen – rohkean väitteen, että soittimien käyttäminen opetuksessa ei sisältäisi erityisiä pedagogisia ongelmia. Lauseessa on voimakas oma-kohtaisen kokemuksen tuntu: ehkä Lönnrot kokeili Kajaanissa soitonopetustakin.

Kolmas lause sisältää rohkeimman ja aikakauden keskusteluihin nähden erikoisimman ajatuksen: kantele olisi otettava koulusoittimeksi, kanteleensoitto omaksi oppiaineeksi. Lönnrot ei perustele valintaa lainkaan Väinämöisellä vaan musiikillisesti: kantele on ylivoimainen sekä soinniltaan että musiikinteorian opetuksen välineenä. Musiikinteorian opetusta Lönnrot pitää siis itsestäänselvyytenä. Viittaus virsikanteleeseen on ärsyyntynyt: hänen kehittelemänsä kantele on soittimena toki toista luokkaa. Siinä ei ole piikkiä ehkä pelkästään Ehrströmille, vaan ennen kaikkea Litteraturbladın toiselle toimittajalle Snellmanille, joka oli ehdottanut pari vuotta aikaisemmin, että rahvaan runoniekkoille opetettaisiin virsikanteleen soittoa virsirunouden uudistamiseksi (Laurila 1956, 110).

Ehdotus koulukanteleesta oli siis tietoisien harkinnan tulos. Kysymys ei ollut siitä, että Lönnrot suosittelisi viisikielisen kanteleen sijasta 15-kielistä, vaan että hän katsoi 38-kielisen sijasta hyväksi aloittelevan koululaisen soittimeksi 13–15-kielisen kanteleen. Ei ole tiedossa tekikö tai teettikö hän tällaisia kanteleita, joll-eivät sellaisia sitten edustaneet 12-kielinen kantele, jonka Lönnrot lahjoitti Runebergille ja joka on Porvoon museon kokoelmissa, tai Kainuun museossa Kajaanissa oleva kaunis 15-kielinen, ”Elias Lönnrotin aikainen” kantele. Viimeksi mainittu on vanhan altakoverretun kanteleen mallinen ja puuviritystappinen, mutta tehty silti useasta osasta huolellisesti sinkatuin nurkin ja muistuttaa rakennatarkuudeltaan eräitä muita Lönnrotin Kajaanin-aikaisia kanteleita. Kumpikaan näistä kanteleista ei ole kromaattinen, vaan diatoninen, mutta juuri sellaista Lönnrot arvattavasti kouluihin suositteli.

---

<sup>136</sup> Pajamo (1976, 55) ja häneen viitaten eräät muutkin ovat arvelleet, että artikkelin Kansankouluista ja Kansan-opetuksesta olisi kirjoittanut Snellman ja täten hän olisi ehdottanut kanteleensoittoa oppiaineeksi kansan kouluihin. On totta, että artikkelissa ei ole mainittu kirjoittajaa, vaikka Lönnrot lehden johdantoartikkelin (Förord) lopussa toteaa, että lehdessä on päätetty signeerata kaikki artikkelit. Artikkelin kirjoittajasta ei kuitenkaan ole pienintäkään epäilystä (vrt Anttila 1935, 35, 173): kirjoittajan nimen unohtuminen on ilman muuta ollut vahinko, jollainen on tuttu kaikille lehtien toimittamisen kanssa tuskaileille.

Eläkepäivillään Lönnrot teki kahdenlaisia kanteleita: toisaalta kehitteli edelleen varsinaista 29–31-kielistä kromaattista kanteletta, toisaalta suunnitteli ”jokamiehen” kanteleen. Viimeksi mainitun olen nimennyt sen ajatellun käyttötarkoituksen perusteella. Se ei siis ole Lönnrotin antama nimitys. Hän itse puhuu – tosin eri sävellajeissa soittamista neuvoessaan – ”tottumattomista soittajista”.

Reino Silvanto (1984, 185–186) kertoo Lönnrotin opettaneen kanteleen ja suksien tekoa ja käyttöä ammattilaisillekin. Lönnrotin tekemistä kanteleista näkee, että ”hän on pystynyt tekemään vaativampaa puutyötä puhtaasti”. Mutta kun hän kiireisenä miehenä ei ehtinyt niitä itse valmistamaan, hän opetti muita. Silvanto mainitsee nikkari ja maalari Henrik Nymanin ja tämän pojan maalari K. A. Nymanin tehneen kanteleita Lönnrotin suosituksesta muillekin paikkakuntalaisille. Lönnrotin suuresta asiantuntemuksesta soitinrakennuksessa ei paikkakunnalla ollut epätietoisuutta. Melkoinen asiantuntija seuraavassa esiintyykin:

Lönnrot otti mielellään hyvin vanhaa, kuivaa kuusilautaa kanteleiden kaikupohjaksi. Kun paikkakuntalaiset sen tiesivät, niin he, varsinkin professorin kotikylässä, säästivät hänen valikoitavakseen sellaista. Ja suuret vaatimukset oli Lönnrotilla tähän nähden ollutkin. Hän piti paljon kanteleen soitosta ja soitti itse aika näppärästi.

Kuvaus on siitäkin mielenkiintoinen, ettei se sisällä lainkaan sellaista hyvän-  
tahtoisesti hymähtelevää sävyä kuin yleensä Lönnrotin eläkepäivien kantele-  
harrastuksia kuvailevat lausunnot.

Lönnrot oli huomannut, että varsinainen kromaattinen kantele oli vaikea ja taitoa vaativa sekä rakentaa että soittaa. Siksi hän suunnitteli erityisen jokamiehen kanteleen: helposti rakennettavan ja soitettavan. Tälle kanteleelle hän kehitti lopullisen numeronuottikirjoituksen ja sävelmistön. Ehkä ammattilaisten kiinnostuskin innosti häntä siihen. Kanteleen perusmalli oli 17-kielinen ja diatoninen, joten sen ääniala oli terssin yli kaksi oktaavia. Tämä kantele riittää ”täysiäänisiin soitelmiin”, toteaa Lönnrot kantelesävelmistön Johdatuksessa, so. soittamiseen yhdessä sävellajissa ilman kromaattisia säveliä. Mutta suositeltavaa olisi lisätä kanteleeseen kromaattiset äänetkin, ”väliäänit, joita myös sanotaan puoliääniksi”. Täydellinen kromaattinen asteikko vaatisi 12 lisäkieltä, mutta kun kaksi alinta ja kaksi ylintä ”ylen harvoin tulisivat käytäntöön, niin voisi ne erittäin haittaamatta pois jättää, jolla tavoin kanteleessa tulisi olemaan vaan 17 täysiäänistä ja 8 väliäänistä kieltä s.o. yhteensä 25 kieltä”. Tappien asentamisesta ja kanteleen kielittämisestä puhuu kokenut soitinrakennuksen ammattimies:

Kielet laitetaan vaski- tai rautalangasta ja aliäänistön kieliksi valitaan hiukan paksumpaa eli vahvempaa lankaa, kuin keski- ja yliäänistön kieliksi. Väliääniset kielet, joita vaan harvoin tarvitaan, asetetaan vähän syvempään eli alemmaksi muita kieliä, ei kuitenkaan niin alas, että sormen olisi vaikea niihin tarvittaissa koskea. Myös tapit (kruuvit, naulat) joista niitä viritetään, asetetaan eri linjaan täysiäänisten kielten tapeista, koska tappeja muuten tulisi olemaan haitan likellä toinen toisiansa. Tapit vanhoissa kanteleissa tavallisesti olivat kovasta puusta, mutta parempi on laittaa ne raudasta, sillä puiset ovat helpot peräytymään.

Kromaattisuus toteutetaan siis tässä kuten yleensä muissakin Lönnrotin kanteleissa: pianon mustia koskettimia vastaavat kielet ovat hieman muita alempana. Soittajan edessä on siten yhtä havainnollinen asteikko kuin pianonsoittajallakin.

Kuinka monta jokamiehen kanteletta Lönnrot teki tai teetti, voi vain arvailla. Yksi on kuitenkin onneksi tallessa Sibeliuksen kokoelmassa Turussa. Kanteleen on lahjoittanut neiti Vera Hjelt Helsingistä. Hän kertoo saaneensa sen lapsesta Mathilda Holmilta, joka oli kertonut, että se on tehty Lönnrotin valvonnassa ja että Lönnrot itse on kanteleen tapittanut ja kielittänyt. Matilda Holm oli Lönnrotin tyttärien paras ystävä, Lönnrotin viimeisten vuosien lähin todistaja ja Anttilan parhaita haastateltavia (Anttila 1935, 250–255).

Verrattuna eläkepäivien varsinaisiin kromaattisiin kanteleisiin, esimerkiksi Eva Ingmanin ja Toini Topeliuksen lahjaksi saamiin jotka ovat Kansallismuseossa, Turun kantele on yksinkertainen ja karu, todella riisuttu malli. Siinä on mahdollisimman askeettinen, sinkatuin nurkin koottu laatikko ja hyvin symbolinen, ohut ponsilauta. Kanteleessa ei ole mitään ylimääräistä. Mieleen tulee myöhemmän kantelemestarin Oiva Heikkilän pari vuosikymmentä sitten soittoa aloittelevia varten suunnittelema halpa ja sarjatyönä helposti valmistettava 25-kielinen nuorisokantele. Heikkilän kantele oli tietysti diatoninen, Lönnrotin kromaattinen.

Lautakantele syntyy Lönnrotin kanteleissa vähitellen etsimällä ja kokeilemalla. Sen on synnyttänyt halu lisätä kielten määrää radikaalisti. Tätä kehittelyä ei ole vaikea viedä Lönnrotin nimiin. Kromaattisuuden idea ja sen toteutus on eri asia. Vaikka tässä artikkelissa on monin tavoin yritetty osoittaa, että Lönnrot oli musikaalinen ja että hänellä oli useita tietoisia musiikillisia hankkeita, tuntuu kuitenkin siltä, että kromaattisuus on vaatinut niin kertakaikkista innovaatiota että se olisi helpompi lukea jonkun ammattimaisen soitinrakentajan ja soitinkittelijän tiliin. Sellaisenkin keksimäksi se olisi melkoinen teko.

Onkin olemassa pieni tiedonmurunen, joka antaa mahdollisuuden kuvitella jotain tuontapaista. Tietoon sisältyy kromaattisuuden innovoinnin kannalta tosin ajoitusongelmia: mistä ajasta ylipäänsä on kyse? Aloite ja asian vireilläpito jää joka tapauksessa Lönnrotin käsiin, ellei sitten ole kysymyksessä asiantunteva dialogi, jonka päämäärä on alusta asti ollut selvillä.

Mahdollisuuden toi kerran esille prof. Fabian Dahlström, joka tutkiessaan viime vuosisadan suomalaista pianorakentamista oli löytänyt Lönnrotista mielenkiintoisen maininnan (Dahlström 1978, 53). Erik Gustaf Granholm (1807–1872) oli viime vuosisadan puolivälin tunnetuin ja etevin instrumenttientekijä. Hänellä oli Helsingissä pianotehdas vuosina 1835–1866; tehtaassa oli parhaimmillaan parikymmentä työntekijää. Granholm seurasi aikaansa ja paranteli ja kehittäi jatkuvasti tehtaansa soittimia. K. F. Waseniuksen (1914, 86) pianohistoriikissa on säilynyt muistitietoa Granholmista, joka oli Helsingin musiikkielämässä näkyvä persoona. Kaikki vierailevat ulkomaiset konsertoijat sekä tärkeät kotimaiset säveltaiteilijat Paciuksesta Lagiin ja Collaniin nähtiin usein hänen vieranaan:

Suomalaisten joukossa voitiin vielä panna merkille eräs mielenkiintoinen henkilö, joka usein vieraili Granholmin luona. Se oli Elias Lönnrot, joka kehoitti

Granholmia valmistamaan kanteleita ja kiinnostuksella seurasi näiden soittimien rakentamista. Paitsi koko joukko kanteleita tehtiin Granholmilla myös kitaroita ja viuluja. Kaikkiaan nousee näiden Granholmin tehtaan valmistamien pikkusoittimien määrä noin viiteensataan; tälläkin alueella siis kunnioitettava luku.

## Musicus Elias Lönnrot

Vuonna 1843 Lönnrot ja Fabian Collan kiistelivät kirjeitse teatterista, musiikista ja Morgonbladetin taidekriitikistä. Lönnrot on todella pahalla päällä: teatteri on hänestä harkittua teeskentelytaitoa, konsertit epäonnistunutta efektinetsintää tai yhtä usein vaikutuksetonta sävelsotkua. Collan puolustaa vastauksessaan monisanaisesti teatteria, mutta musiikista vain huudahtaa: ”musiken hoppas jag icke behöfva taga i försvar emot Dig, sjelf musicus”. (Lönnrot 1990, 523)

Aikalaisilla ei ollut epäselvyyttä Lönnrotin muusikonkyvyistä. Jossain muodossa tieto eli myöhemminkin. Heikki Klemetti (1935, 52–54), joka oli syntynyt vuonna 1876, kertoo esitellessään Lönnrotin kantelesävelmistöä Lönnrotmuistoja varhaisimmasta lapsuudestaan Kuortaneelta. Pikkuvirkamiehet ja isommat isännät istuivat piiputtelemassa ja maistelemassa totilaseistaan ja kasuilivat Lönnrotista:

Kerrottiinpa myös, kuinka Lönnrot taas toiseen pappilaan tulleenä niinkään tuntemattomana ukkona toisella tavoin hämmennytti läsnäolijoita. Kulkijajoukko keittiöstä käskettiin myös saliin näkemään ”fortepianoa”. Ruustinna sitä selitteli ja pyysi läsnäolijoita huvittaakseen konttiukkoa koettelemaan. Mutta ukkopa alkoikin lasketella soittimesta sellaisia säveleitä, että koko kuulijakunta oli ällistynyt. Mitä ihmettä! Kun saatiin kuulla, että soittaja oli professori Lönnrot: yleinen hämminki ja punastuminen! Silloin minä ajattelemattomuudesta kysäisin: ”no mutta osasiko Lönnrot soittaa?” Isä-vainaan poskipäille nousi harmin puna. Mikä häpeä, hän mahtoi ajatella. Tuommainen poika! Semmoista kysyy! Hän tuli ja talutti minut ulos alempaan ympäristöön.

Jos tarinaa on todella kerrottu, mitä ei sopine epäillä, se edustaa aivan toista perinnettä kuin Anttilan elämäkerta tai Martti Turusen (1935) artikkeli. Klemetti tuntuu itse edustavan tuota toista linjaa. Lönnrotin fortepianon soitosta ei liene muita tietoja, mutta sellainen taito hänellä on tietysti voinut olla, tunsihan hän maan etevimmän fortepianojen valmistajankin. Saattaa olla, että Lönnrot hallitsi viulunsoitonkin. Hämeen Museossa on joka tapauksessa viulu (1503:1), joka on kuulunut Lönnrotille ja jonka hän oli lahjoittanut Laukossa ollessaan siellä räätälintöitä tehneelle siltavouti Isak Höganderille (Nallinmaa 1969, 29).

Tyttärilleen Lönnrot hankki pianon ja soitonopetukseen kotiopettajattaria. Lammin suuressa salissa oli pianon vieressä Beethovenin rintakuva. Soitossakin tyttäret olivat hyväoppisia ja lahjakkaita. Niinpä Nikun ja Lammin kartanoissa soi alituisen musiikki. Se ei ollut kuitenkaan kanteleensoittoa, vaan pianon. Eivätkä sävellykset olleet kansanlauluja tai virsiä, vaan taidokasta taidemusiikkia.

Lönnrotin muusikkouteen ja musiikillisiin pyrkimyksiin tutustuttuaan lukee uusin silmin ja korvin ensimmäisen runonkeruumatkan musiikillista kohokohtaa (1985, 56). Oikea Musicus huiluineen on elävänä kuultavissa ja nähtävissä:

Usein, melkeinpä joka päivä seison suurilukuisen kuulija- ja ihailijaparven ympäröimänä. Tämä huvittaa minua, en voi sitä kieltää, ja tyydyttää suuresti itse-rakkauttani. Sellaisissa tilaisuuksissa olen aina kuvitellut itseäni toiseksi Orfeukseksi tai, puhuakseni isänmaallisemmin, uudeksi Väinämöiseksi.

Päiväkirjamerkinnästä huokuu muusikon onni. Kysymys ei ehkä olekaan ”tavallisista humoristisista paisutuksista” eikä Lönnrot ”leiki Väinämöistä tai Orfeusta” (Anttila 1935, 322), vaan tuntee todella voivansa antaa itselleen nuo muusikon suurimmat attribootit.

Sama tunnelma vallitsi Iisalmessa pappilan pihalla kesällä 1846. Jakov Grot ja Lönnrot olivat palanneet Aavasaksan-matkaltaan. Grot (1912, 190–192) ilmoitti joutuvansa lähtemään eikä lähtöseremonioista rovasti Frosteruksen luona ollut tulla loppua. Kohoteltiin punssimaljoja, tytöistä ”kaikista rakastettavin”, oululainen neiti Wichmann lauloi, pidettiin puheita, kohoteltiin taas maljoja, nuoret herrat lauloivat. Kun Grot jo istui vaunuissaan, tuotiin viimeiset maljat ja laulettiin yhteinen jäähyväislaulu. Mutta seremonian huipennus oli vielä jäljellä: ”Lönnrot asettui sitten kanteleineen trillojen ääreen ja lauloi suomalaisen kansanlaulun.”

## Kirjallisuus

- Ahlqvist, August 1884. Elias Lönnrot. Elämä-kerrallisia piirteitä. Helsinki.
- Aho, Juhani 1946. Kevät ja takatalvi. 12p. Porvoo.
- Ala-Könni, Erkki 1986. Suomen kansanmusiikki. Tutkielmia neljältä vuosikymmeneltä. Kaustinen.
- Andersson, Otto 1921. Johan Josef Pippingsköld och musiklivet i Åbo 1808–1827. Helsingfors.
- Andersson, Otto 1938. Den unge Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet. Helsingfors 1938.
- Andersson, Otto 1952. Elias Lönnrot i Åbo. – Åbo Underrättelser 9.4.1952. (Otto Andersson Studier i musik ovh folklore. II. Åbo 1969.)
- Anttila, Aarne 1931, 1935. Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta. I–II. Helsinki.
- Anttila, Aarne 1945. Elias Lönnrot. Helsinki.
- Arjatsalo, Arvi 1989. Lönnrot. 2p. Jyväskylä.
- Arwidsson, Adolf Iwar 1842. Svenska fornsånger. Tredje Delen. Stockholm.
- Asplund, Anneli 1983. Kantele. Forssa.
- Collan, Karl 1854. Valituita Suomalaisia Kansan-Lauluja. Pianon muka-soinnolle sovittanut K.Collan. 1 Wihko. Helsinki.
- Collan, Karl 1855. Valituita Suomalaisia Kansan-Lauluja. Pianon muka-soinnolle ja moni-äänisiksi sovittanut K. Collan. 3 Wihko. Helsinki.
- Dahlström, Fabian 1978. Finländsk klavertillverkning före år 1900. Åbo.
- Dahlström, Fabian 1990. Instrumentariet i det gustavianska Åbo. – Den gemensamma tonen. Red. Hannu Apajalahti. Helsinki.
- Ehrström, Fr. Aug. 1837. Suomalainen Messu, jonka nuotille asettanut ja Wirsi Kanteleen tawoin numeroihin pannut Fr. Aug. Ehrström. Helsinki.
- Forselles, Jenny af 1911. Elias Lönnrots svenska skrifter. II. Helsingfors.
- Ganander, Christfrid 1789. Mythologia fennica. Åbo.
- Grot, Jakov 1912. Utdrag ur J.Grots brevväxling med P.Pletnjov. I. Helsingfors.
- Grot, Jakov 1983. Matka Suomessa 1846. Pieksämäki.
- Haahti, Hilja 1960. Sattamin sisarukset. Kulttuuriromaani. 4p. Helsinki.
- Haavio, Martti 1970. Kantele-topiikkaa. – Kalevalaseuran vuosikirja 50.
- Hagelin, Bror Nils 1837. Wirsi Kantele tahi Suomalaisiin Wirsiin Nuotit, Numeroilla merkityt Bror Nils Hagelinilta. Helsinki.
- Heikkinen, Reijo 1985. Korpitohtorin jalanjäljillä. Oulu.
- Helsingius, Gust. Ad. 1931. Lönnrot-muistelmia. – Kalevalaseuran vuosikirja 11.
- Hirn, Yrjö 1939. Lärt folk och landstrykare i det finska Finlands kulturliv. Helsingfors.
- Holm, Liina 1931. Suurmiesten sukulaisia. Jyväskylä.
- Hultin, Arvid 1932. Luettelo Helsingin yliopiston kirjaston arkkikirjallisuudesta. III–V. Helsinki.
- Jalkanen, Kaarlo 1976. Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1809–1870. Helsinki.
- Illberg, Fredr. Vilh. 1867. Suomalaisia Kansan Lauluja ja Soitelmia. Helsinki.
- Kajanus, Robert 1921. Vanha runosävelmä. Muutamia muistelmia Lönnrotista. – Kalevalaseuran vuosikirja 1.

- Karila, Tauno 1965. Robert Kajanus. – Suomen säveltäjiä. I. Toim. Einari Marvia. Helsinki.
- Kaukonen, Väinö 1984. Elias Lönnrotin Kanteletar. Helsinki.
- Kaukonen, Väinö 1989. Lönnrot ja Kanteletar. Helsinki.
- Klemetti, Heikki 1935. Kalevalajuhlien jälkimaininkia. – Suomen musiikkilehti 3.
- Klinge, Matti 1981. Suomen sinivalkoiset värit. Helsinki.
- Knuuttila, Seppo 1981. Ei nauruja jos ei huimia. – Pelit ja leikit. Toim. Pekka Laaksonen. Kalevalaseuran vuosikirja 61. Helsinki.
- Korolainen, Tuula ja Tulusto, Riitta 1985. Monena mies eläesssänsä. Espoo.
- Koskimies, Rafael 1977. Runebergin Suomi. Suomi 121:3. Helsinki.
- Krohn, Ilmari 1912. Kannel. – Tietosanakirja. Neljäs osa. Helsinki.
- Kuusi, Matti 1986. Puhe Lönnrotin patsaalla 28.2.1985. – Kirjokannesta kipinä. Toim. Matti Kuusi, Pekka Laaksonen, Hannes Sihvo. Kalevalaseuran vuosikirja 66. Helsinki.
- Laitinen, Heikki 1976. Kalevalan kommentaarin runosävelmäläiite vuodelta 1895. – Paimensoittimista kisällilauluun. Toim. Heikki Laitinen, Simo Westerholm. Kaustinen.
- Laitinen, Heikki 1982. Ota kantele käteesi, kultakieli kainaloosi! – Kansanmusiikki 1.
- Laitinen, Heikki 1984. Elias Lönnrot, Kajana. Käre Broder! – Yleisradion musiikkia 1984-1985. Helsinki.
- Laitinen, Heikki 1985. Kanteleen historiaa. – Heikki Laitinen, Hannu Saha: Kantele kouluun! Kaustinen.
- Laitinen, Heikki 1990. Torpparinvaimo Greeta Haapasalon matkat kautta koko Suomen suuriruhtinaskunnan ja aina Pietariin ja Tukholmaan saakka. – Kreetta Haapasalo. Ikoni ja ihminen. Toim. Ilkka Kolehmainen, Vesa Tapio Valo. Kaustinen.
- Laurila, Vihtori 1956. Suomen rahvaan runoniekat. I. Helsinki.
- Lund, Cajsa 1979. Om 1800-tals musikinstrument i allmänhet och psalmodikon i synnerhet. – Kulturen 1979. Lund.
- Lönnrot, Elias 1842. Om finnarnes magiska medicin. Finska Läkaresällskapetets Handlingar 1842. (Elias Lönnrots svenska skrifter. I. Utg. Jenny af Forselles. Helsingfors 1908.)
- Lönnrot, Elias 1847. Kansankouluista ja Kansan=opetuksesta. – Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning 1.
- Lönnrot, Elias 1849. Anmärkningar till den nya Kalevala upplagan. – Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning. Januari 1849. (Elias Lönnrots svenska skrifter. I. Utg. Jenny af Forselles. Helsingfors 1908.)
- Lönnrot, Elias 1911. Vandraren eller Minnen af en Resa till Fots genom Tavastland, Savolax och Karelen. – Elias Lönnrots svenska skrifter. II. Utg. Jenny af Forselles. Helsingfors.
- Lönnrot, Elias 1985. Vaeltaja. Muistelmia jalkamatkalta Hämeestä, Savosta ja Karjalasta 1828. 3p. Hämeenlinna.
- Lönnrot, Elias 1986. Kansanlauluja. Julkaissut Elias Lönnrot. Uudestaan toimittanut Juho Ahava. 2p. Hämeenlinna.
- Lönnrot, Elias 1990a. Valitut teokset 1. Kirjeet. Toim. Raija Majamaa. Helsinki.
- Lönnrot, Elias 1990b. Valitut teokset 2. Mehiläinen. Toim. Raija Majamaa. Helsinki.
- Majamaa, Raija 1991. Elias Lönnrot monitietäjä. Helsinki.
- Nallinmaa, Eero 1969. Erik Ulrik Spooфин nuottikirja. Tampere.
- Nallinmaa, Eero 1982. Barokkimenuetista masurkkaan. Sävelmätutkimuksia. Tampere.
- Niemi, A. R. 1895. Elias Lönnrotin lapsuus. – Valvoja.
- Niemi A. R. 1897. Elias Lönnrot Kajaanissa. – Virittäjä.



- Niemi, A. R. 1921. Uuden Kalevalan toimitusajoilta. – Kalevalaseuran vuosikirja 1.
- Ostenfeld, Kirsten 1978. Psalmodikon — et dansk musikpaedagogisk eksperiment. – Mu-sik & Forskning 4.
- Pacius, Fredrik 1937. Manskvartetter. Utg. Otto Andersson. Åbo.
- Pajamo, Reijo 1976. Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881. Helsinki.
- Piha, T. H. 1958. Musiikkikasvatuksen vaiheita. Helsinki.
- Poppius, Wilhelm 1855. Valituita Suomalaisia Kansan-Lauluja. 2 Wihko, ko'onnut Wilhelm Poppius, Pianon muka-soinnolle ja moni-äänisiksi sovittanut Rudolf Lagi. Helsinki.
- Rahkonen, Carl 1983. The Concept of Ultrastability as applied to a Study of the Finnish Kantele. —Suomen Atropologi 4.
- Rahkonen, Carl 1989. The kantele traditions of Finland. Bloomington.
- Rapola, Martti 1950. Soitin ja sävelmä nimitysten esivaiheita. – Kalevalaseuran vuosikirja 20.
- Reinholm, H. A. 1849. Suomen Kansan Laulantoja pianolla soitettavia. I. Helsinki.
- Rosas, John 1949. Fredrik Pacius som tonsättare. Åbo.
- Salokas, Eino 1923. Maallinen arkkirunoutemme Ruotsin vallan aikana. Suomi V:3. Helsinki.
- Salokas, Eino 1929. Bellmanin runous Suomessa. – Bellman Suomessa ynnä muita tutkielmia. Helsinki.
- Schantz, Joh. Filip von 1855. Valituita Suomalaisia Kansan-Lauluja. 4 Wihko, ko'onnut Joh. Filip von Schantz. Pianon muka-soinnolle ja moni-äänisiksi sovittanut Rudolf Lagi. Helsinki.
- Silvanto, Reino 1984. Lönnrotin käsityöaskartelusta. – Lönnrotin aika. Toim. Pekka Laaksonen. Kalevalaseuran vuosikirja 64. Helsinki.
- Strömborg, J. E. 1928. Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg. I-III. 1804—1837. Ny upplaga utgiven av Karin Allardt. Helsingfors.
- Suomalainen, Yrjö 1952. Robert Kajanus. Helsinki.
- Suomen Kansan Sävelmiä. Toinen jakso. Kansanlauluja. I vihko Jyväskylä 1888. II vihko Jyväskylä 1892.
- SKVR. Suomen Kansan Vanhat Runot VI. Savon runot 2. Helsinki 1936.
- Sångbok. Österbottniska nationen tillhörig. Utg. Otto Andersson. Åbo 1942.
- Tampere, H. 1934. Eeslaulja ja koor setu rahvalaulude ettekandmisel. – Eesti rahva muuseumi aastaraamat IX. Tartu.
- Tengström, Jakob 1986. Tal Om de fordna Finnars Sällskaps-Nöjen och Tidsfördrif. - Viiskielinen 4.
- Turunen, Martti 1935. Lönnrot musiikkimiehenä. – Musiikkitieto 3.
- Waris, Heikki 1939. Savo-karjalaisen osakunnan historia. I. Helsinki.
- Wasenius, K. F. 1914. Bidrag till den finska pianofabrikationens historia från äldsta tider intill våra dagar. I. — Tidning för musik.
- Wächter, Heinrich 1864. 50 Koulu-laulua, sanat ja nuotit yksi- ja kaksi-ääniselle laulannolle. I. Helsinki.
- Väisänen A. O. 1917. Suomen kansan sävelmäin keräys. Vaiheet ja tulokset. Suomi IV:16. Helsinki.
- Väisänen, A. O. 1918. Lönnrot soitonharrastajana. – Säveletär 1-2.
- Väisänen, A. O. 1934. Kantele. – Iso Tietosanakirja. Kuudes osa. Helsinki.
- Väisänen, A. O. 1951. Elias Lönnrot ja kantele. – Kalevalapäivän ohjelmistoa 1951. Kalevalaseura. Helsinki.
- Väisänen, A. O. 1963. Elias Lönnrot soittajana. – Pieni musiikkilehti 2.



# JO LÄHTI POIS PAKENEMAAN: Elias Lönnrot ja koronpolun kohtalo

Suo, lähe' kaunis, katselen  
Likellä vettesi,  
Kuin pilven varjot vaeltavat  
Kuvastimessasi.

Kah tuoll' on pilvi loistava,  
Ihana, kaunoinen;  
Jo lähti pois pakenemaan -  
Hyvästi varjonen!

Taas tuossa toinen kullallaan  
Kuvoaa taivahan;  
Se ei pitemp' - iällinen  
Jo lähti matkahan.

Kah vielä muuan hirviä  
Hias kulullehen;  
Voi siirtyisitkö sievemmin  
Jälestä toisien!

Näin alkaa Elias Lönnrotin kahdeksansäkeistöinen suomennos *Lähteellä* J. L. Runebergin runosta *Vid en källa* (Dikter, 1833). F. A. Ehrströmin säveltämänä (1834) runo kuului Runebergin tunnetuimpiin. Lönnrotin suomennos ilmestyi Suomi-aikakauskirjan vuoden 1845 numerossa. Samassa yhteydessä oli kaksitoista muutakin Lönnrotin Runeberg-suomennosta.

Lönnrotin suomennoksia on arvioitu lukuisia kertoja. Arviot ovat jokseenkin aina samantapaisia kuin kirjallisuudentutkija Viljo Tarkiaisen (1904, 105) esittämä: ”Lönnrotin käänös on jäykänlaista ja pahasti korkoa polkevaa.” Tarkiaisen on valmis hyväksymään ja ihailemaan koronpolkua *Kalevalassa*, *Kantelettarissa* ja kansanrunoissa, mutta nykyaikaisessa taiderunossa se on paheksuttavaa, myös 1840-luvulla runoiltuna.

Edellä siteeratuissa neljässä säkeistössä on kuusitoista säettä. Tarkiaisen tarkoittamaa koronpolkua on näistä kolmessa: *Jo lähti pois pakenemaan*, *Se ei pitemp' - iällinen*, *Hias kulullehen*. Sekin on Tarkiaiselle liikaa: koronpolkua ei saa esiintyä lainkaan, se on kitkettävä joka säkeestä.

Mistä moinen tunteellinen vimma? Miksi kirjallisuudentutkijan on mahdollonta arvioida puolen vuosisadan takaisia runoja asiallisen viileästi? Taustalla häämöttää yksi mielenkiintoisimmista ja ehdottomimmista kulttuurisista kielloistamme. Se syntyi 1800-luvun loppupuolella ja oli tärkeä osa kansanvalistuksen projektia: koronpolun kiello.

Asiaan perehtyminen on paras aloittaa lausumalla ja laulamalla. Runosäkeen rytmi syntyy nousun ja laskun vuorottelusta (+ = nousu, – = lasku):

–	+	–	+	–	+	–	+	
Suo		lä-he'		kau-nis		kat-se-		len
Jo		läh-ti		pois pa-		ke-ne-		maan

Jambisäe alkaa laskulla, *Lähteellä*-runossa säkeet päättyvät nousuun. Niiden välissä on jokaisessa nousussa ja laskussa vain yksi tavu ja näin nousun ja laskun muodostamassa runojalassa kaksi tavua.

Jokainen tuntee Ehrströmin *Lähteellä*-sävelmän. Kannattaa siis lausua ja laulaa edellä olevat säkeistöt ja kiinnittää erityistä huomiota neljään tavuun: **pa**-(kenemaan), **pi**-(temp), **i**-(ällinen) ja **ku**-(lullehen). Sanan ensimmäinen tavu, jolla suomen kielessä on aina paino – tai kuten aiemmin sanottiin: korko –, ei osukaan runojalan nousulle (musiikin iskulle), vaan on sijoitettu laskuun. Sanojen rytmi ei etenekään samassa tahdissa kuin runomitta ja musiikki. Lönnrotin aikana sanottiin, että tällöin sanakorkoa poljetaan. Syntyy säe, jossa on ns. koronpolku. Lönnrotia mukailleen tällaiselle säkeelle on annettu oma nimi: murrelmasäe.

Jos näiden korkoa polkevien säkeiden lausuminen ja laulaminen sujuu ongelmitta eikä selkäpiissä kulje kylmiä väreitä niin kuin Tarkiaisella, tämän paheksuva asenne tuntuu epäilemättä kohtuuttomalta. Jos säkeet taas aiheuttavat kompuroidintia, voi todeta sisäistäneensä koronpolun kiellon.

Tässä artikkelissa tarkastelen Lönnrotin kohtalonomaista kiintymystä murrelmasäkeeseen. Runolauluja tallentaessaan ja *Kalevalan* ensimmäistä laitosta tehdessään hän rakastui sen rytmiseen rikkauteen. Se sai aikaan pyrkimyksen saada runolaulun metriikka kaiken suomenkielisen runouden, myös uudenaikaisen kirjallisen säkeistörunouden kivijalaksi. Hanke kiteytyi kolmessa runoteoksessa: *Kalevala* 1835, Runeberg-suomennokset 1845 ja ensimmäisessä virsikoelmassa 1865.

Lönnrotin hanke epäonnistui. Sen uudelleen arviointi on tullut ajankohtaiseksi sen takia, että kansanvalistuksen otteen hellitettyä murrelmasäkeet ovat palanneet suomenkieliseen runouteen, eivät kuitenkaan korkeakirjallisessa vaan populaarimusiikin piirissä.

## Lönnrot ja Runo-oppi

Lönnrotin elämäntyötä arvioitaessa on hänen elämänikäinen ja intohimoinen kiinnostuksensa runo-opillisiin kysymyksiin saanut osakseen vaihtelevaa huomiota. Vielä viime vuosisadan alkupuoliskolla se mainittiin, ja esimerkiksi Aarne Anttilan kirjoittamassa perusteellisessa elämäkerrassa kiinnostus oli hyvin esillä. Asiallista, saati empaattista kuvausta vaikeuttaa se, että Lönnrot hävisi runomitataistelun, ja Lönnrot hävisi harvoin.

Nytemmin runo-oppi on jäänyt merkittävämmiksi arvioitujen seikkojen varjoon. Yksi syy tähän on ollut se, että Lönnrotin eläkepäivien suurtyö, virsikirjan uudistus, on menettänyt mielenkiintonsa. Vielä August Ahlqvist (1898, 168), joka oli istunut Lönnrotin kanssa samassa virsikirjakomiteassa, ehdotti Lönnrotin patsaaseen hakattaviksi neljä tasa-arvoista sanaa: ”Kalevala, Kanteletar, / Sana-kirja, Virsikirja / Kilvan kiittävät Sinua.” Anttilakin (1985, 525) luonnehti näitä vielä neljäksi jättiläistyöksi. Mutta samalla kun kirkko ja sen mukana virsikirja on menettänyt asemansa kulttuurin eturintamassa, on 1800-luvun suurin kulttuurihanke, virsikirjan uudistus, menettänyt asemansa kulttuurihistorian tutkijoiden paradigmassa niin yleisenä tutkimuskohteena kuin Lönnrotin elämäntyön olennaisena osanakin (Laitinen 2002, 109–112). Pertti Karkama (2001, 328–335) luonnehtii kuitenkin lyhyesti myös Lönnrotin virsityön sisällöllistä merkitystä todeten, ettei virsikirjan merkitys kansalliselta kannalta katsoen rajoittunut yksilön uskonnollisten tunteiden ilmaistamiseen ja uskonopin levittämiseen: ”Virsi-kirjaa pidettiin pikemminkin kulttuuriesineenä, runoteoksena, joka vahvistaisi kansakunnan yhteenkuuluvuutta ja yhteistunnetta.”

*Kalevalan* ensimmäisen laitoksen (1835) esipuheen lukutapa on myös hyvä esimerkki Lönnrot-reseption valikoivuuden luonteesta. Esipuhe jakaantuu kahden yhtä suureen osaan. Alkupuolta, jossa Lönnrot kertoo teoksen synnystä ja sisällöstä, on aatehistoriallisesti mielenkiintoisena luettu hyvinkin tarkkaan. Mutta kun Lönnrot siirtyy käsittelemään suomen kieltä sekä ennen kaikkea sitä, mitä ”Runo-oppiin kuuluvasta olisi sanottava”, lukeminen lopetetaan, vaikka esipuheen tämänkin osan aatehistorialliset seuraukset olivat huomattavat. Aiheen käsittely on kielellisesti ja sisällöllisesti täsmällistä ja innovatiivista. Näkee hyvin, kumpaa esipuheen puolisko Lönnrot on kirjoittanut innoittuneemmin. Hänen Keckmanille helmi- ja huhtikuussa 1835 lähettämistään kirjeistä käy ilmi, ettei esipuhe ottanut syntyäkseen; Lönnrot pyysi Keckmania kirjoittamaan sen. Ainoastaan se, mitä hän oli kirjoittanut runo-opista, oli hänen mielestään ”paremmalla perustuksella” ja hän oli valmis kirjoittamaan asiasta vielä ”täydellisemmästi”. Itse esipuheessa Lönnrot kirjoittaa: ”Näitä Runowaatimuksia yksitellen muistokseni kirjoitettua, on siitä jo kasvanut aika tukku kirjoitusta, josta nyt tahon ottaa, mitä tähän esipuheeseen luulen sopivan ja mahtuvan.” (VT 1, 95, 102; 5, 183.)

Toivo Haapanen toteaa perusteellisessa tutkimuksessaan *Suomalaiset runomittateoriat 1800-luvulla* (1928, 8, 54, 80), että tuolla vuosisadalla suomenkielisessä kirjallisessa taidurunoudessa oli poikkeuksellinen tilanne: keskustelu runomitoista hallitsi runontekoa ja teoria ohjasi käytäntöä. Runomittateorioiden

moninaisuus aiheutti suurta kirjavuutta itse runoudessa. Tilanne oli kirjavin vuosisadan puolivälissä. Esimerkiksi Runebergin runosta *Vårt land* ilmestyi Kumtähden kentän esityksen jälkeen 1848 useita suomennoksia. Kysymys ei ollut sisällöstä vaan muodosta: käännökset edustivat erilaisia runomittateorioita.

Virsikirjanuudistus oli tärkein taistelukenttä. Tämä selittää sen pitkittymisen seitsemän vuosikymmentä (1817–1886) kestäneeksi loputtomaksi prosessiksi monine ehdotuksineen. Se selittää myös Lönnrotin erittäin aktiivisen osallistumisen prosessiin: hän halusi vaikuttaa suomen kielen runo-opilliseen tulevaisuuteen. Syy Lönnrotin virsikirjatyöhön löytyy siis ensisijaisesti runo-opista, ei niinkään Anttilan (1985, 503) usein toistetusta luettelosta: ”harras uskonnollisuus, halu käyttää kirjallista kykyänsä yleiseksi hyödyksi ja vanha mieltymys runontekoon”.

Kolme kertaa Lönnrot kirjoitti suomeksi ytimekkään johdannon runomittajatteluunsa: *Kalevalan* esipuheessa 1835, artikkelissaan *Kokeita suomalaisessa laulannossa* 1845 ja ensimmäisessä virsikokoelmassaan *Wanhoja ja Uusia Virsiä* 1865. Runomittojen kuvaaminen ja analysointi jäi joiltakin osin Turun Akatemian antaman, tavupituuksista lähtevän ajattelun vangiksi, mutta eräiltä osin, kuten jambisäkeen kuvaamisessa, Lönnrot oli puolitoista vuosisataa aikaansa edellä. Kirjoituksissaan hän loi lisäksi suomenkielisen metriikkasanaston. Mutta Lönnrotin hävittyä runomittataistelun hävisivät monet hänen uudissanoistaankin.

Lönnrot selitti metriikka-ajattelunsa perusteet luonnollisesti myös lukijakuntansa äidinkielellä, ruotsiksi: *Några ord om metriken i Finsk runovers* (1845b). Siinä 43-vuotias kajaanilaislääkäri vaati, että uusissa kalevalamittaisissa runoissa oli seurattava kaikkia runo-opin sääntöjä sekä luetteli isällisesti, mitkä 29 erilaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä ilmestynyttä runoa olivat metrisesti virheettömiä tai ainakin pyrkivät soveltamaan kalevalamitan vaatimuksia myös uudemmissa jambi- ja trokeesäkeissä. Tuntuu kuin hän olisi halunnut synnyttää oman koulukunnan ja pariaksi vuosikymmeneksi sellainen syntyikin (Haapanen 1928, 52–53).

Ei ole sattumaa, että samaan aikaan kun Lönnrotin mieli askarteli Kalevalan ja Kantelettaren parissa ja loi suomalaisille runollista menneisyyttä, hän koko ajan pohti ja työsti myös suomenkielisen runouden tulevaisuutta. Kalevalan ensimmäistä laitosta (1835) tehdessään hän kirjoitti ehkä vallankumouksellisimman runokokeilunsa *Neijon laulu* (1833) ja Kalevalan esipuheessa runomittojen analysointitavan, jolle koko hänen runo-opillinen ajattelunsa rakentui. Kantelettaren esipuheen ja nuottiliitteen (1840) uudemmissa kansanlauluissa hän pani näkyville ja kuuluville sen oman teoriansa vastaisen runomitta-aineiston, joka vuosisadan lopulla vapautti kirjallisen runouden mitat. Kalevalan toista laitosta (1849) suunnitellessaan hän julkaisi Runeberg-suomennoksensa runo-opillisine selityksineen (1845), ruotsinkielisen selvityksen runomittateorioistaan (1845) sekä ensimmäisen laajan kannanottonsa virsikirjanuudistukseen, artikkelin *Psalmografi* (1847). Kalevalaisen runouden luominen ja suomenkielisen runouden mittakysymysten ratkaiseminen olivat hänelle saman asian eri puolia, molemmat tärkeitä.

Heksametrirunouden kääntäminen suomen kielelle oli oma erityinen runo-opillinen ongelmansa, jota Lönnrotkin vuosikymmenten mittaan yritti aktiivisesti ratkaista. Ensimmäisen kerran hän pohti kysymystä kirjeissään Keckmanille 1833 ja 1834 sekä Mehiläisessä 1836, viimeinen kannanotto oli Suomi-aikakauskirjassa 1855. Heksametrinkin ongelmien ratkaisun Lönnrot löysi kalevalamitan periaatteista. (VT 1, 49, 68–71; 2, 150–156, 171–176; 4, 476–490).

Heksometriä en kuitenkaan käsittele tässä artikkelissa tämän enempää. Muutenkin rajoitun vain Lönnrotin Runo-opin ehkä tärkeimpään piirteeseen: koronpolkuun ja sen kohtaloon. Aikalaiskeskustelussa puhuttiin tavujen korosta ja laajuudesta, siitä, kumpi pitäisi ottaa runosäkeen rakentamisen perusperiaatteeksi. Käytännön runonteossa ei jako ollut kuitenkaan näin selkeä: koronpuolustajat ottivat huomioon laajuuden ja päinvastoin. Teorioihin syntyi monimutkaisia korvaavuussääntöjä. Haapasen edellä mainitun tutkimuksen lähiluku tekee vakuutuneeksi siitä, että loppujen lopuksi kysymys oli vain siitä, sallitaanko koronpolku vai ei, onko runoilijalla oikeutta laatia murrelmasäkeitä.

## Kalevalan murrelmasäe 1835

Minkälainen on Kalevalan murrelmasäe? Lienee parasta, että Lönnrot itse saa selittää asian. Kalevala 1835:n esipuheeseen, jossa Lönnrot seikkaperäisesti käsittelee tavupituuksia, korkoa ja *nelimittarunon* hyväksyttäviä ja hylättäviä säerakenteita, on nykyään helppo tutustua, sillä se on julkaistu kaksikin kertaa: Lönnrotin Valittujen teosten viidennessä osassa (VT 5, 175–190) ja Kalevala 1835:n uudessa painoksessa (1999, 1–28).

Lönnrot (1835, XXXI–XXXIV; VT 5, 185–186) jakaa runosäkeen neljään osaan. Lönnrot selittää, että säkeessä *sana wieä, toinen tuoa* jokainen sana muodostaa yhden osan (runojalan), kun sen sijaan säkeessä *sano lieto Lemminkäinen* tekevät ”kaksi eillimäistä sanaa kumpanenki yhen ja jälkimmäinen yksin 2 osaa”. Runossa ”*itki impyen hiwukset*, tekee 1:nen sana yhen, 2:nen ja 3:mas yhteensä 3 osaa, ja runossa: *en tunne tätä tupoa*, ei tee yksikään erityinen sana täyttä osaa, vaan osat saahaan murtamalla toisesta sanasta toisen täytteeksi, niin että 1:nen on *en tun-*, 2:nen *ne tä-*, 3:mas *tä tu-*, 4:jäs *poa*”.

Sitten Lönnrot antaa kullekin osalle nimen, säkeen alusta lukien *pää, niska, selkä, häntä*:

<i>Pää</i>	<i>Niska</i>	<i>Selkä</i>	<i>Häntä</i>
Yöllä	synty	Wäinä-	möinen,
Päiwäl-	<b>lä me-</b>	<b>ni pa-</b>	jahan;
Tako-	<b>a ta-</b>	putte-	lewi,
Lyöä	lynnä-	hytte-	lewi,
Tako	olki-	<b>sen o-</b>	rihin,
Herne-	warti-	<b>sen he-</b>	wosen.

Näin hän saa välineet murrelmasäkeen kuvaamiseksi:

“Murtamisesta mainitsimme jo äskenki ja saamma nyt paremmin selwittää, mitä sillä ymmärrämmä. – Joka runon osa on kaksitawuinen (kolmetawuisista vasta), eillisen niistä nimitämme *iskuksi* [nousuksi], jälkimmäisen *laskuksi*. Jos nyt misä osassa tahansa sana loppuu iskussa ja lasku alottaa toisen, niin sanomme sitä osaa *murretuksi* ja senlaista sanain yhteensaamista *murroksi*. Sitä myöten on runossa

- |    |         |         |        |       |
|----|---------|---------|--------|-------|
| 1. | Ompi    | saarel- | la si- | oa    |
| 2. | Jos we- | ät sa-  | an we- | nettä |
| 3. | Tuhat   | purttä  | puuja- | elet  |

1:sessä selkä, 2:sessa pää, niska ja selkä murretetut, vaan 3:mas on murroton.”

Ja Lönnrot jatkaa: ”Parahimmat runojat pitävät senlaista murrelmata niin kauniina runossa, että vähintäki kaksi kolmesta tawataan murrettuna; sitä vastoin on murroton runo, jossa korko ja isku sopiwat yhteen tawuehen, vähemmin kaunis, lyhyttawuisissa tuskin sallittawakaan.”

Lönnrotin väite, että runolaulajat pitävät murrelmasäkeitä niin kauniina, että ”vähintäki kaksi kolmesta tavataan murrettuna”, herättää ihmetystä. Edellä olevista Kalevalan ensimmäisen runon kuudesta säkeestä (*Yöllä synty...*) tosin neljässä on murrettuja runojalkoja, jotka olen selvyuden vuoksi lihavoinut, siis todellakin kahdessa kolmesta, mutta Kaukosen (1945, 539) laskelmien mukaan Kalevalassa 1835 murrelmasäkeitä on vain 49,3 %. Arhippa Perttusella oli murrettujen säkeiden osuus Sadeniemen (1951, 20) mukaan 48,6 %. Kuusen (1949, 103–104, 345) Sampo-aineistossa korkein luku on 54,2 %, mutta ”parahinten runojain” säeaines ”on melkoisesti murrottomampaa kuin Lönnrotin”, 40–45 %, ja monilla laulajilla on murrelmasäkeitä tätäkin vähemmän.

Lönnrotin hämäräkö lause ”lyhyttawuisissa tuskin sallittavakaan” tavoittelee kalevalaisen murrelmasäkeen tärkeimmän, mutta samalla omalakisimman piirteen määrittelemistä. Tämän selvemmin ei Lönnrot muotoile itse sääntöjä, mutta osoittaa lukuisin esimerkein, kuinka ne toimivat. Vasta Arvid Genetz osasi yksinkertaistaa säännöt olennaiseen. Suomen kieliopissa (1881) hän toteaa, että runojalan nousussa voi olla kaikenlaisia tavuja paitsi pääpainollisia lyhyitä, runojalan laskussa kaikenlaisia tavuja paitsi pääpainollisia pitkiä tai keskiarvoisia; säkeen alussa, ensimmäisessä runojalassa, nämä säännöt eivät ole voimassa (Haapanen 1928, 70).

Toisin sanoen, jos sanan ensimmäinen tavu on lyhyt, kuten edellä **me**-ni, **pa**-jahan, **ta**-puttelevi, **o**-rihin, sen on oltava runojalan laskussa. Ainoastaan säkeen alussa tästä säännöstä saa poiketa, kuten edellä sanoissa **ta**-koa, **tu**-hat. Jos taas sanan ensimmäinen tavu on pitkä, se on pantava runojalan nousuun (iskuun): **yöl**-lä, **syn**-ty, **ol**-kisen, **saa**-rella, paitsi säkeen alussa, jossa sen saa panna myös laskuun (niin **päi**-| vänä kolmantena).

Murrelmasäe on kalevalaisen runon ydin. Mitä enemmän runoja laulaa, sitä vakuuttuneemmaksi tästä tulee. Murrelmasäkeiden tärkein piirre ei kuitenkaan



ole tavunpituussääntö, vaan niiden sijoittuminen laulun kokonaisuuteen. Tämä on nimittäin täysin mielijohteista. Ainoa sääntö on, että murrettujen ja murrottomien säkeiden vuorottelussa ei saa olla mitään sääntöjä. Vuorottelu ei saa synnyttää säkeistöjä. Edellä olleen kuusisäkeisen esimerkin säkeistömäisyys, joka syntyy kaksi kertaa toistuvasta murttamattoman ja kahden murretun säkeen vuorottelusta, on siis täysin sattumanvaraista. Näiden kuuden säkeen jälkeen Kalevala 1835 jatkaa (1999, 35–36; seuraavassa kullakin rivillä on Lönnrotin sisennyksellä aloittaman uuden jakson eli vapaamittaisen säkeistön säkeet, M = murrelmasäe, T = murttamaton säe):

M M M T  
M T M T T M  
M T T M M T M M  
T M M T  
M M M M T T M T M T M T M M.

Runolaulun murrelmasäkeen suurin ihme on siinä, että vaikka pitkässä laulussa tai koko Kalevalassa murretut ja murrottomat säkeet vuorottelevat mielikuvituksellisen moninaisesti, niin esityksen päätyttyä voidaan laskemalla todeta, että niitä oli suurin piirtein yhtä monta tai jokin laulajan tyylille ominainen määrä. Tällainen taito ja tyylitaju tuntuu aluksi käsittämättömältä, mutta loppujen lopuksi on kysymys äidinkielen mukanaan tuomasta laulukielen sisäisestä ymmärryksestä.

Lönnrotilla ja Perttusella murrettujen ja murrottomien säkeiden tasapaino on hämmästyttävän samanlainen. On vaikea uskoa, että Lönnrot olisi Kalevalaa tehdessään laskenut murrelmasäkeiden määrää (5 804 säettä) ja tähdännyt siihen, että niitä olisi puolet säkeistä, varsinkin kun hän tuntuu itse uskovan että niitä pitäisi olla kaksi kolmesta. Hän oli todellakin oppinut laulamaan, vieläpä paremmin kuin useimmat muut, omaksunut runolaulun sisäisen tyylitajun, tullut sanojensa mittaiseksi: ”*itse loime loitsijaksi, aikahtime laulajaksi*, so. pidin itseäni yhtä hyvänä laulajana kuin hekin itseään” (VT 5, 403).

Vielä merkillisempää on se, että Lönnrotilla ja Perttusella on saman verran myös tavunpituussääntöjen vastaisia säkeitä: Kalevala 1835:n 12 078 säkeestä 2,5 %, Perttusen 2349 säkeestä 2,7 % (Kaukonen 1945, 544; Sadeniemi 1951, 49). Kun Kaukosen mukaan puolet Lönnrotin mittavirheistä on hänen itsensä tavalla tai toisella aikaansaamiaan, voisi jopa väittää, että Lönnrot on tietoisesti tai tiedostamattaan pyrkinyt samaan virheiden tasapainoon kuin Perttunen.

Kummallakin heistä oli virheitten valtaosa toisessa runojalassa. Esimerkiksi Perttusen säkeessä *katso | i-ät | katso | lännet* (SKVR I:1 54:306), jossa toisen runojalan nousussa on lyhyt pääpainollinen tavu, Lönnrot säilytti mittavirheen sekä 1835 (23:245) että 1849 (43:41). Sen sijaan harvinaisemman ja ilmaisuvoimaisemman mittavirheen Perttusen säkeessä *aisoil-| la vaah-| teri-| silla* (SKVR I:1 54:183), jossa erittäin pitkä pääpainollinen tavu **vaah-** on toisen runojalan laskussa, Lönnrot säilytti 1835 (16:12), mutta korjasi 1849 (25:36 *Päällä | aisan | vaah-te-| risen* |).

Perttusen Sampoa laulaessani odotan usein näitä ”virheellisiä” säkeitä. Ne eivät tunnukaan loppujen lopuksi virheiltä, vaan harvinaisuutensa vuoksi draamatilaiselta tehokeinolta. Joskus tuntuu, että Perttunen käyttäisi varsinkin jälkimmäistä virhettä, pitkää pääpainollista laskussa, juuri tämän takia.

Murrelmasäkeen synnystä on esitetty monenlaisia teorioita. Tässä yhteydessä riittää toteamus, että se on syntynyt suomen kielestä muistinvaraisesti laulamalla. Kalevalamitta on ikään kuin olemassa itse kielen rakenteissa, laulajaa odottamassa. Siksi sitä on mahdotonta kääntää millekään muulle kielelle. Siksi murrelmasäe saattoi kehittyä sellaiseksi, että se on olemassa vain laulamalla tai rytmisesti, skandeeraten lausumalla. Kun lausutaan – kuten tavallisesti tehdään – sanapainoa korostaen (päivällä | meni | pajahan), syntyy aivan eri säe. Sekin murtaa murrettomien säkeiden luoman tasaisen rytmin. Tämä kaksikasvoisuus on osa murrelmasäkeen olemusta.

Vain laulamalla voi ymmärtää, kuinka murrelmasäkeen moninaisuus synnyttää runolauluun loppumattoman rytmisen rikkauden, omalakisien mikrokosmosien. Tavunpituussääntöjä on vaikeampi selittää. Mutta nykyisenkin suomen kielen metriikan tajun omaava oppii melko pian laulamalla vierastamaan virheellisiä säkeitä: lyhyt pääpainollinen laskussa, pitkä pääpainollinen nousussa tekee laulusta sulavan, rytmisesti erittäin hienostuneesti soljuvan. Samalla hän oppii vähitellen murrettujen ja murrettomien säkeiden oikean tasapainon.

Tällaiseen murrelmasäkeeseen Lönnrot rakastui, piti murrettomia runoa ”vähemmän kauniina” ja aloitti puoli vuosisataa kestäneen taistelun murretun runojalan puolesta. Se että murrelmasäkeitä on ”kaksi kolmesta” ei ehkä ollutkaan laskennallinen, vaan säkeen merkitystä koskeva kannanotto. Omia runolauluja sepitellessäni olen huomannut, että aluksi merkitys siirtyy väkisinkin määrään, eikä murrelmasäkeiden lukua saa pidettyä kurissa. Näin kävi Toiviaisen (1967, 49) mukaan jo Eino Leinolle. *Helkavirsien* ensimmäisessä osassa murrelmasäkeitä on kolme viidestä, toisessa kaksi kolmesta.

## Runeberg-suomennoksia 1845

*Suomi, Tidskrift i fosterländska ämnen* alkoi ilmestyä 1841. Aikakauskirjan perustajiin kuulunut Elias Lönnrot oli alkuvuosina sen ahkerin avustaja. F. J. Rabben kehoituksesta hän kirjoitti jo vuoden 1844 Suomi-kirjaan artikkelin suomeksi arvioiden ja arvostellen vierasperäisten sanojen ja lauserakenteiden käyttöä. Suomenkielinen kirjoitus tieteellisessä aikakauskirjassa todettiin merkkitaipaukseksi ja uuden ajan enteeksi. (Anttila 1985, 282–291.)

Seuraavan vuoden Suomi-kirjassa Lönnrot julkaisi uuden suomenkielisen artikkelin, joka oli monessa suhteessa vielä käänteentekevämpi. 44-sivuisen artikkelin nimi oli *Kokeita suomalaisessa laulannossa Elias Lönnrotilta*. Sen ensimmäiset kaksikymmentä sivua esittelivät viisitoista Lönnrotin runosuomennosta. Kolmetoista niistä oli J. L. Runebergin, kaksi saksalaista alkuperää. Viimeksi

mainituista *Kiiltomato* (VII) oli ”saksalainen perustuslaulu Pfeffeliltä” ja *Lohdutus haudalla* (IX) taas ”saksalainen Vossilta laadittu”. (VT 4, 456–475.)

Runebergin runot olivat seuraavat:

I. Lähteellä (Vid en källa)	D2 XXV.
II. Joutsen (Svanen)	D1 XIV.
III. Seitsemäntoistavuotias (Den sjuttonåriga)	D2 XXVI.
IV. Lintuselle (Till en fogel)	D1 IX.
V. Merimiehen morsio (Sjömansflickan)	D2 XIII.
VI. Keväällä (Vårvisa)	D2 XXXII.
VIII. Hautaus (Begravningen)	D1 XXIII.
X. Tytön kulennat (Flickan kom ifrån sin älsklings möte)	D1 IE 1.
XI. Poika ja lähde (Till en källa talte gossen vredgad)	D1 IE 18.
XII. Linnustaja (Den sällsynta fogeln)	D2 IE 28.
XIII. Rukous (Bönen)	D3 XXVI.
XIV. Ojalan Paavo (Stor var tavastländarn Ojan Pavo)	D1 IE 27.
XV. Saarijärven Martti (Högt bland Saarijärvis moar bodde)	D1 IE 25.

(D1 = Dikter I, 1830; D2 = Dikter II, 1833; D3 = Dikter III, 1843; IE = Idyll och epigram)

Lönnrot oli valinnut runot Runebergin kolmesta *Dikter*-kokoelmasta. Säkeistörunojen (I–VIII) suhteen runojen valinnan ja suomennosten julkaisujärjestyksen peruste tuntuu selvältä: ne ovat kaikki sävellettyjä lauluja. Ensimmäisenä ja toisena on laulunopettaja F. A. Ehrströmin kaksi suosituinta sävellystä. Ehrström oli Akademiska Musiksällskapetin laulunjohtaja. Seuran illanistujaisia varten hän intoutui säveltämään koulu- ja opiskelutoverinsa J. L. Runebergin runoja. *Svanen* esitettiin ensi kerran marraskuussa 1833, *Vid en källa* seuraavan vuoden maaliskuussa. Niistä tuli akateemisissa piireissä niin suosittuja, että osaamme ne vielä tänäänkin, myös suomeksi. Oltiin yhtä mieltä siitä, että kansallinen säveltaide otti ensi askeliaan. (Forslin 1958, 39–48, 291–293.)

Ehrström sävelsi kaikkiaan kaksitoista Runebergin runoa. Kolmas suosikeista oli *Den sjuttonåriga*. Laulut levisivät Suuriruhtinaanmaahan nuottikäsikirjoituksina ja muistinvaraisesti. Kun Ehrströmin lauluja ensimmäisen kerran julkaistiin painettuna vihkosena 1846, *Helsingfors Tidningar* totesi, että niitä oli laulettu jo ”yli kymmenen vuotta kaikkialla missä vain on piano, Helsingistä Tornioon”. Lehden myöhemmässä numerossa A. F. Roos kirjoitti:

Jokainen joka on ollut jonkin aikaa maaseudulla on toki kuullut pappiloissa laulettavan Runebergin runoja *Källan*, *Svanen* ja monia muita teeskentelemättömin äänin ja teeskentelemättömin, tilanteeseen sopivin kitara- tai klaveerisoinnuin. Hra E:n ansioksi on luettava, että hän on sepittänyt nämä viehkeät sävelmät, jotka ovat tulleet yleisesti tunnetuiksi ilman kirjapainoa, jopa aivan ilman nuotteja: selvä todistus niiden viehättävyydestä. (Forslin 1958, 40.)

Runebergin itsensä kerrotaan sanoneen, että hänen runojensa säveltäjistä Ehrström tuntui läheisimmältä siksi, että hän itse hyräili samantapaisia sävelmiä kir-

joittaessaan runojaan. Kerran Runeberg huudahti Fredrikalle Ehrström käsi-puolessaan: ”Här äro vi nu, orden och musiken”. Toisen kerran hän käyskenteli eräänä syysiltana Porvoon katuja ja kulki sattumalta entisen asuntonsa ohi. Sisäl-tä kuului yksinäisen työläisen laulama Källan. Runeberg seisahtui, kuunteli ja puhkesi kyyneliin. (Forslin 1958, 46–47.)

Forslin (1958) on kirjannut tutkimuksessaan yli kolmesataa Runeberg-sävel-täjä. Runoilijan aikalaisista oli Ehrströmin ohella tärkein Fredrik Pacius (1809–1891). Ehrströmin kahta suosituinta laulua tämä ei yrittänyt säveltää uudestaan, mutta *Sjuttonåriga* laululle ja pianolle julkaistiin 1840. Se oli Paciuksen ensim-mäinen Runeberg-sävellyks. Parin seuraavan vuoden aikana syntyivät muun mu-assa monina yksityisinä nuottikäsikirjoituskopioina suosituiksi tulleet *Till en få-gel*, *Vårvisa* ja *Sjömansflickan*. Ne ovat Lönnrotin suomennoksissa seuraavina. Sitten seuraavat saksalaiskäännökset (VII, IX), jotka nekin ilmeisesti tunnettiin ennen kaikkea lauluina, sekä niiden välissä *Begravningen*, jonka oli säveltänyt ja julkaissut jo 1836 Henrik Adolf Mechelin, juuri valmistunut 23-vuotias filosofian kandidaatti. Hänen kuusi Runeberg-laulua sisältänyt vihkonsa on vanhimpia Suomessa painettuja nuottikokoelmia. (Forslin 1958, 86–88).

Oli siis kysymys siitä, että suosituille lauluille oli saatava kunnolliset suo-mennokset. Tosin ei ole varmaa, tunsiko Lönnrot Paciuksen ja Mechelinin sävel-lykset, sillä runon *Lintuselle* kommentaarissa hän toteaa: ”Tämä ja edellinen lau-lu taitaan mitteensä vuoksi laulaa, kun tuttu ruotsalainen laulu: *jag minns den ljufva tiden*.” Tai ehkä hän tunsikin, mutta arveli, että kaikki Suomen lukijat eivät tunteneet.

Säkeistörunojen jälkeen seuraa idylliepigrammien sarja sekä niiden lomaan sijoitettu, kolmannen Dikter-kokoelman Legender-osastossa ilmestynyt *Bönen*. Mitään näistä ei vielä 1845 ollut sävelletty. Myöhemmin säveltäjät saivat niistä-kin otteen, ja vihdoinkin Sibelius osoitti idylliepigrammien todellisen luonteen muun muassa syvällisimpiin ja dramaattisimpiin kuuluvalla yksinlaulullaan *Flickan kom ifrån sin älsklings möte*. Jo Lönnrot uskaltautui siis tuon runon kääntäjäksi:

Tuli tyttö luota armahansa  
Käet punaisna. Äitinsä kysypi:  
”Mistäpä sinulla käet punaiset?” –  
”Kukkia keräsin, äiti kulta!  
Eikö liene piikit pistänyttä”.

Mielenkiintoista on se, että kaikista valikoiman runoista oli jo aikaisemmin julkaistu suomennos, muutamasta kaksikin. Lönnrot itse luettelee artikkelin seli-tysosan alussa nämä käännökset todeten samalla, että ”edellisiä laulukäänteitä ja mukaamia” tavataan ”jo entuudesta muilta ja muutamia itseltämmekin suomen-nettuna, joista käännöksistä meillä työssämme on ollut missä enemmän, kussa vähemmän apua”.

Suomennokset olivat ilmestyneet Runebergin runojen ensimmäisten käännös-ten hovijulkaisijassa *Oulun Wiikko-Sanomissa* 1829–1834 sekä Snellmanin *Sai-*

*massa* ja *Maamiehen Ystävässä* 1844–1845. 1830-luvun kääntäjistä tiedetään Karl Saxa, seuraavan vuosikymmenen kääntäjistä Johan Bäckvall ja A. Oksanen. Lönnrot itse oli julkaissut käännöksiä kummallakin vuosikymmenellä. Useissa tapauksissa tekijä jää kuitenkin arvailujen varaan. Useat suomennokset oli tehty kalevalamitalla. (Grotenfelt 1904, 212–214.)

Ehkä tärkeä syy Lönnrotin artikkeliin olikin vireytynyt Runebergin runojen suomentaminen. Lönnrot halusi näyttää, minkälaista hänen mielestään hyvä suomenkielinen runous oli ja minkälaisille runousopillisille periaatteille se piti rakentaa. Eräs opastettava oli 19-vuotias ylioppilas August Ahlqvist (A. Oksanen), jonka neljä Runeberg-käännöstä oli ilmestynyt Saimassa ja *Maamiehen Ystävässä* (V, VI, X, XI; Simelius 1914, 119–131). Oksasen suomentamana ensimmäinen idylliepigrammi alkoi näin:

Tyttö kääntä kullan kohdannasta,  
Kääntä – käit punaiset – Äiti virkki:  
Mistä käit punaisit, tyttö kulta?  
Tyttö virkki: kukkia keräisin,  
Siinä varret vaan käsiini koski.

A. Oksanen julkaisi suomennoksen Runebergin kaikista kuudestakymmenestä idylliepigrammista sekä runosta *Till en fågel* 1845 kokoelmassa *Runoelmia Joh. Ludw. Runebergiltä*. Teos ei kuitenkaan ollut Lönnrotin käytössä hänen kirjoittaessaan *Kokeita*.

Lönnrotin valikoiman loppuosan (X–XV) järjestys on syntynyt siten, että ensin on kaksi Oksasen, sitten kaksi Lönnrotin itsensä aiemmin kääntämää ja lopuksi taustalla on kaksi ilman tekijänimeä Oulun Wiikko-Sanomissa 1830–31 ilmestynyttä suomennosta.

Entä mitä tarkoittaa artikkelin otsikon ”suomalainen laulanto”? Ensimmäiseksi tulee tietysti mieleen, että Lönnrot viittaa sävellettyihin lauluihin. Asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen, eikä kaikkia runoja ollut vielä 1845 edes sävelletty. Nykylukija saakin 1800-luvun kirjoituksia lukiessaan olla tarkkana, sillä sanojen merkitykset ovat kovasti muuttuneet. Artikkelinsa selitysosassa Lönnrot jakaa runouden kahteen suureen osaan: toisaalta on ”runo” ja ”runolaulu”, toisaalta ”laulanto”, ”laulu” ja ”nykyisempi laulu”. Kantelettaren nuottiliitteessäkin (1840) on kaksi osastoa: Laulunuohteja ja Runonuohteja. ”Laulu” on siis hyvin laaja käsite: se tarkoittaa sekä laulettuja lauluja, sävellettyjä runoja että ennen kaikkea kirjallista nykyrunoutta. Toisaalta kirjallisen mitallisen lyriikan aikakausi kuuli runon säveltämättömänäkin korvissaan lauluna (vrt. Viikari 1987, 63–72). Niinpä kun Ahlqvist, jonka runousopissa (1863) ”runo” ja jopa ”runomitta” tarkoittavat vielä yksiselitteisesti vain kalevalamittaista runoa, kirjoittaa Lönnrotin muistoksi julkaisemassaan elämäkerrassa (1884, 29) suomennosten merkityksestä ”näiden runojen sekä laulajille että kuulijoille”, hän ei välttämättä tarkoita runojen esittämistä laulamalla. Tilanne oli siis koko lailla toisenlainen kuin nykyään. Jotakin uutta oli vasta syntymässä, ja kaikki oli vasta tekeillä.

Lönnrotin suomentamista runoista puolet oli kuitenkin myös sävelletty. Muistikuva tästä on tallentunut Ahlqvistin (mt.) Lönnrotin suomennosten luonnehdintaan: koska siinä vähässä, mitä siihen aikaan runoiltiin, vallitsi taidottomuus, julkaisi Lönnrot käännöksensä, ”enimmät Runebergin runoelmista ja enimmät ne näistä, joita Ehrströmin laulannoilla yhteen aikaan niin hartaasti laulettiin meidän siwistyneemmissä kansanluokissa”.

Ahlqvistin liioiteltu mielikuva Ehrströmin osuudesta oli epäilemättä syntynyt siten, että hän oli kuullut suosittuja lauluja laulettavan tarpeeksi monta kertaa Lönnrotin sanoin, vielä silloinkin, kun hän itse oli jo kääntänyt kelkkansa ja siirtynyt koronpolun kieltäjäksi.

Lönnrotin hanke joka tapauksessa onnistui. Projektina se oli verrattavissa uudempien kansanlaulujen julkaisemiseen Kantelettaren esipuheessa ja nuottiliitteessä puoli vuosikymmentä aiemmin. Niistähän tuli todella suosittuja, niitä sovitettiin ja esitettiin, ja useita niistä osaamme vielä tänäänkin. Parina ensimmäisenä vuosikymmenenä niiden suosio ylitti jopa Kantelettaren varsinaisen sisällön. Näillä kahdella projektilla oli yhteinenkin tekijä, nimittäin F. A. Ehrström. Kantelettaren esipuheen alanootissa Lönnrot mainitsee, että nuottiliitteen ”soittomuksen järjestämisen on Herra Laulunopettaja Fredrik August Ehrström hyväntahtoisesti toimittanut”. (Laitinen 1991, 95–96, 104–112.)

Mitkään merkit eivät silti viittaa siihen, että uusilla suomennoksilla olisi ollut heti käyttöä. Kantelettaren uudempien kansanlaulujen sovitukset ja uudet kansanlaulujen keräelmät täyttivät ruotsinkielisen sivistyneistön suomenkielisen laulun tarpeen. Fabian Rabben *Laulun Soittajan* toisessa vihossa (1856) ilmestyivät kuitenkin *Lähteellä*, *Joutsen* ja *Lintuselle*. Viimeisen näistä oli Rabbe itse säveltänyt. Sävelmät oli merkitty numeronotein, mikä ei ainakaan Lönnrotia haitannut, hän kun oli itsekkin numeronuottikirjoituksen innokas kehittäjä (Laitinen 1991, 114–118).

Ajat kuitenkin muuttuivat, yhteiskunta organisoitui uuteen uskoon, syntyi kuoroliike laulujuhlineen sekä kansankoululaitos opettajaseminaareineen. Suomenkielistä laulua tarvittiin. Niinpä muutama Lönnrotin suomennos lähti lentoon, jollaisesta tekijä ei niitä ruotsinkielisen sivistyneistön tieteelliseen julkaisuun tehdessään voinut edes kuvitella.

*Lähteellä* vakiinnutti asemansa, samoin *Joutsen*. Jälkimmäistä Grotenfelt (1904, 202) piti jopa myöhempiä Forsmanin ja Mannisen käännöksiä parempana. Hänen mielestään oli perusteltua, että Bäckvall ja Cajander ottivat sen muuttamattomana omiin Topeliuksen *Maamme*-kirjan käännöksiinsä. Samalla he tosin saivat mahdollisuuden merkitä runon alle vertaansa vailla olevan nimiyhdistelmän Runeberg – Lönnrot. Sitä käytettiin useimmissa nuottijulkaisuissakin, vaikka niissä usein jätettiin runoilijat ja etenkin suomentajat mainitsematta.

Lönnrotin *Joutsen* kuuluu:

Kesäisen illan kullasta  
Tuo joutsen tultuaan,  
Joen lähelle laskihen,  
Ja loihen laulamaan.

Suloa Suomen lauloi hän,  
Kesiä Pohjolan,  
Kuin halkiöisin aurinko  
Walaisee maailman.

Kuin varjopuien suojassa  
On hetket herttaiset,  
Ja aallot uia' armahat,  
Ja rannat rauhaiset.

Ja kuin suloista siellä on  
Syleillä kultoa,  
Ja kuinka vilppi, viekkaus,  
Siell' uppo utoja.

Näin souti salmi salmelle  
Se joutsen joikuen,  
Ja kultansa kohattua  
Syleili lausuen:

”Vähänpä tuosta, kuinka jo  
Ikäni määrän sain –  
Olen uinut Pohjan aalloilla,  
Syleillyt kultoain”.

Jyväskylän seminaarin musiikin lehtori E. A. Hagfors julkaisi 1874 omia sävellyksiään ja sovituksiaan teoksessa *Kaikuja Keski-Suomesta, Neli- ja sekäänisiä lauluja, Seminarien, Koulujen ja Lauluseurojen tarpeeksi ja hyödyksi*. Sen sovitusosastossa oli muutama Kantelettaren uudempi laulu sekä Lönnrotin suomentamat *Lähteellä* ja *Joutsen*. Kummastakin oli painettu kaikki säkeistöt. Edellinen alkoi uudella tavalla: ”Sua, lähde kaunis, katselen”. Hagforsin kokonaisuutta käytettiin erittäin ahkerasti kaikissa teoksen nimessä mainituissa paikoissa.

Taavi Hahl julkaisi suomennoksia kahdessa suosituissa sarjassaan. *Ylioppilaslauluja* sisälsi luonnollisesti lauluja mieskuorolle. *Lähteellä* oli mukana Sarjan ensimmäisessä vihossa (1871). Sekakuorolauluja sisältävän *Sävelistö*-sarjan ensimmäisessä osassa (1879) on mukana *Joutsen*. Sen kaksitavuinen jambisäkeen alku ”Joen lähelle laskihen” on saatu hyväksyttävämmäksi kolmitavuiseksi sanajärjestystä vaihtamalla ”lahelle joen laskihe”. Kolmannessa osassa (1890) ilmestyi vielä Lönnrotin *Lähteellä*-suomennos.

Uudet siivet Lönnrotin suomennokset saivat viipurilaiselta Heinrich Wächteriltä (1818–81), joka oli koulujen laulunopetuksen uudistaja ja urauurtavien ruotsin- ja suomenkielisten koululaulukirjojen tekijä. Hänen tärkeässä laulukirjassaan *50 Koulu-Laulua, sanat ja nuotit, yksi- ja kaksiääniselle laulannolle*

(1864) olivat mukana runot *Lähteellä* ("Suo lähde kaunis katselen / Likellä vettäsi"), *Merimiehen morsio* ja *Lintuselle*, viimeksi mainittu Wächterin omana sävellyksenä. Reijo Pajamon (1976, 152–162) mukaan se saavutti lähes kansanlaulun aseman. Pajamo on selvittänyt kymmenen suosituinta laulua suomenkielisissä kansakouluissa 1869–81 (360 koulua, 483 eri laulua). Lönnrotin suomennoksista kolmantena on *Lähteellä*, seitsemäntenä *Lintuselle*.

*Lintuselle* on muutenkin aivan oma lukunsa. Grotenfeltin mukaan (1904, 213) jo alkuperäinen Runebergin *Till en fågel* oli hänen suosituimpia ja useimmin suomeksi käännettyjä runojaan. Forslin (1958, 275) luettelee kahdeksantoista sen säveltäjää.

Lönnrotin käännöksessä ensimmäinen ja viimeinen (eli kuudes) säkeistö kuuluivat:

Sano'pa laululintu,  
Selitä sirkkunen,  
Mitenkä niin sinulla  
Yhä' rinta riemuinen!  
Varahin aamusilla  
Iloisen äänesi  
Mä kuulen, iltasilla  
Suloisen soittosi.

Ah laula, laula, lintu,  
Ylistä onneas!  
En huokauksillani  
Seota' laulus,  
Tee vastakin pesäsi  
Liki pihoani,  
Ja tyytymään opeta  
Mua myös osahani!

Monet alkoivat luulla runoa Lönnrotin tekemäksi. Esimerkiksi Rafael Laethénin sävellysvihossa *Tvenne Sångar vid Piano* (1869) Lönnrot on mainittu runon tekijänä. Kun Turun ruotsinkielisessä lyseossa järjestettiin juhla Lönnrotin 75-vuotispäivän kunniaksi, sävelsi kapellimestari, kuoronjohtaja ja laulunopettaja Carl Gustaf Wasenius juhlan kunniaksi kuoro- ja orkesteriteoksen "Lintuselle". Partituuriin on runoilijaksi merkitty Elias Lönnrot. (Forslin 1958, 73, 142, 314.)

## Murrelmasäkeitä runouteen!

Kantelettaren esipuheessa (1840) Lönnrot otti kantaa suomenkielisen runon tulevaisuuteen: "Meidän toiwomuksemme on, että Suomen *uusi laulu* perustettaisiin *wanhan laulun* kulmakiwille, waikkemme sentähden katso sopiwaksi, että koko rakennus tulisi sen entisen pian raukeawan, paikoin jo rauenneen, mukaseksi"



(VT 5, 342). Lönnrot tarkoitti, ettei kaikkea runoa tarvitse tehdä kalevalamitalla eikä esimerkiksi säkeistörunoja tarvitse suomentaa säkeistöttömäksi kalevalamitaiseksi runoksi, kuten tuohon aikaan usein tapahtui. Vanhan laulun kulmakivi oli runomitta, ennen kaikkea murrelmasäe koronpolkuineen.

Viisi vuotta myöhemmin hän ei voinut lopettaa artikkeliaan *Några ord om metriken i Finsk runovers* lausumatta vakaumustansa kaikenlaisista suomenkielisistä trokee- ja jambirunoista, myös virsirunoudesta: ”En nimittäin epäile, etteikö ennen pitkää tulla yleisesti oivaltamaan, että kaikkiin sellaisiin runoihin tulee soveltaa *suurin piirtein* niitä metrisiä vaatimuksia, joiden on huomattu vallitsevan runolaulussa.” (VT 3, 203.)

*Kokeita*-artikkelillaan Lönnrot vastaa itse haasteeseen, ”tahtoen runolaulun perusteeksi muullakin suomalaiselle laulannolle” (VT 4, 462). Runojakin tärkeämpi on artikkelin 24-sivuinen selitysosa (VT 4, 461–475). Ahlqvistin (1884, 28) mukaan kyseessä oli ”ensimmäinen metriikin yritys Suomen kielellä”. Lönnrot liittikin artikkelinsa loppuun sanaston, jossa hän antaa latinan- tai ruotsinkielisen vastineen 46 käyttämälleen suomenkieliselle metriikan käsitteelle.

Selitysosasta selviää runojen julkaisujärjestyksen varsinainen syy. Sen lisäksi, että *Lähteellä* ja *Joutsen* olivat suosittuja lauluja, kummassakin oli sama säkeistörakenne: neljä nousuun päättyvää jambisäettä, vuorotellen neli- ja kolminousuisia. Sitten seurasi kaksi runoa (*Seitsemäntoistavuotias*, *Lintuselle*) joissa oli jälleen sama säkeistörakenne: kaksoissäkeistö, jonka kumpikin puolisko on nelisäkeinen, kaikki säkeet kolminousuista jambia, säkeet päättyvät vuorotellen laskuun ja nousuun. Viidennessä runossa oli laskeva mitta: neljä nelinousuista trokeesäettä, jotka päättyvät nousuun-nousuun-laskuun-laskuun. Kuudentena oli edellisistä kaksitavutahtisista säkeistä poiketen anapestinen, kolmitavutahtinen *Keväällä* (Jo | taasen jo | taasen On | lahtihin | lämpimi- | hin). Sitten seurasi kolme runoa, jotka ovat erilaista laskevaa trokeemittaa, säkeistöt neli- ja kahdeksansäkeisiä, säkeet vaihdellen kolmi-, neli- ja viisinousuisia. Jäljellä olevat runot (X–XV) olivat Runebergin viisinousuista, loppusoinnutonta ja säkeistötöntä trokeeta, joka Lönnrotin (VT 4, 471) mukaan oli ”tavallinen runomitta yhden pitkälyhyen mitan lisäämällä”. ”Runomitta” tarkoitti kalevalamittaa ja ”pitkälyhyt” trokeeta. Yhteinen runomitta oli siis peruste sille, että Lönnrot sijoitti legendan *Rukous* idylliepigrammien lomaan. Runot ovat kahdessa osastossa: ensin säkeistölaulut (I–IX), sitten Runebergin säkeistöttömät viisinousurunot.

Säkeitä on kolmenlaisia. Niiden esittelemiseksi Lönnrot tarvitsee termit *taiite* ja *murre*. Jos säkeen jokaisessa osassa eli runojalassa on oma sana, säkeessä ei ole murretta eikä taitetta: *Ah | laula, | laula, | lintu. Taitteessa* ja *murteessa* sana ylittää runojalkarajan (edellä pystyviivan) ja levittäytyy näin vähintään kahden runojalan alueelle.

*Taitteeksi* Lönnrot kutsuu ”semmoista sanan jakaumista, että korollinen tulee iskuun, koroton laskuun”. Taitettuja sanoja on esimerkiksi aikaisemmin tässä artikkelissa siteerattujen runojen seuraavissa säkeissä (merkitsen runojalat Lönnrotin tavoin eri palstoihin):

Kuin	pilven	varjot	<b>vaelta-</b>	<b>vat</b>	
Tuo	joutsen	<b>tultu-</b>	<b>aan</b>		
En	<b>huoka-</b>	<b>uksil-</b>	<b>lani</b>		
Tuli	tyttö	luota	<b>arma-</b>	<b>hansa</b>	

*Murteessa* taas painollinen tavu tulee laskuun, painoton iskuun. Murrettuja sanoja on siteerattujen runojen seuraavissa säkeissä:

Jo	lähti	pois <b>pa-</b>	<b>kene-</b>	<b>maan</b>	
Ja	kuin <b>su-</b>	<b>loista</b>	siellä	on	
Ja	kultan-	sa <b>ko-</b>	<b>hattu-</b>	<b>a</b>	
	Käet <b>pu-</b>	<b>naisna.</b>	Äitin-	sä <b>ky-</b>	<b>sypi</b>
	Mistä-	pä <b>si-</b>	<b>nulla</b>	käet <b>pu-</b>	<b>naiset?</b>
	Kukki-	a <b>ke-</b>	<b>räsin,</b>	äiti	kulta!

Lönnrot jatkaa:

Semmoista murrosta runolaulu pitääkin kauniimpana rakento-omaisuutenansa, ei kuitenkaan sillä tavoin ymmärtäen, että jokaisessa jaksossa pitäisi murros löytymän, vaan niin, että murrettuja jaksoja tavataan vaihtelemalla taitetuilla eli muuten murrotonten kanssa. Emmekä epäile murroksen samalla tavalla viljeltyinä kaunistavan kaikkea suomalaista laulantoa, kun vaan korvamme kerran ruotsalaisuudesta vapaina ennättävät tottua suomen luontaiseen laulusuloon. Ruotsin laulussa murrosta ei lajinkaan tavata, aika harvoin taitostakin; siitä eikö tu'le, että suomenkin nykyisempäin lauluin kirjoittajat ovat murrosta välttäneet, ja ikäskun virhenä pitäneet. (VT 4, 464.)

Lönnrotin ”jakso” tarkoittaa säettä eli siis runon riviä (*vers, versrad*). Säkeitörunoissa Lönnrot sijoittelee murrelmasäkeet yleensä ohjeensa mukaisesti sinne tänne murrottomien lomaan. Kuitenkin suosittu *Lintuselle* päättyy neljään tavallista hienostuneempaan murrelmasäkeeseen:

Tee	vasta-	kin <b>pe-</b>	<b>säsi</b>
Li-	ki <b>pi-</b>	<b>hoa-</b>	<b>ni,</b>
Ja	tyyty-	mään <b>o-</b>	<b>peta</b>
Mua	myös <b>o-</b>	<b>saha-</b>	<b>ni!</b>

Seuraavassa taulukossa on muutamien metristen piirteiden esiintymätiheydet Lönnrotin suomennoksissa. Päähuomio on murteessa ja taitteessa sekä kalevalamitan tavunpituussäännössä.

		1	2	3	4	5	6	7
1	Lähteellä	S	J	32	-	5	1	-
2	Joutsen	S	J	24	-	3	-	-
3	Seitsemäntoistavuotias	S	J	40	4	9	-	-

4	Lintuselle	S	J	48	3	12	-	-
5	Merimiehen morsio	S	T	28	1	11	2	-
6	Keväällä	S	A	16	5	5	-	-
7	Kiiltomato	S	T	12	-	3	4	-
8	Hautaus	S	T	20	-	4	-	-
9	Lohdutus haudalla	S	T	64	7	4	19	-
10	Tytön kulennat	V	T	21	-	13	6	-
11	Poika ja lähde	V	T	22	1	11	12	-
12	Linnustaja	V	T	22	-	12	6	-
13	Rukous	V	T	39	2	29	14	3
14	Ojalan Paavo	V	T	48	-	24	11	-
15	Saarijärven Martti	V	T	60	3	28	16	1
	<b>yhteensä</b>			<b>496</b>	<b>26</b>	<b>173</b>	<b>91</b>	<b>4</b>
	% (n = 496)				5,2	34,9	18,3	0,8

*Ensimmäinen sarake* kertoo runon säkeistörakenteen: on S = säkeistöruno, V = säkeistötön, viisinousuinen trokeeruno.

*Toinen sarake* kertoo runon säkeiden mitan: T = trokee, J = jambi, A = anapesti.

*Kolmas sarake* ilmoittaa runon säkeiden määrän. Säkeistölauluissa on yhteensä 284 säettä, säkeistöttömissä 212, yhteensä 496.

*Neljäs sarake.* Niiden säkeiden määrä, joissa ei ole murretta eikä taitetta. Esimerkkejä (numerot = runo:säkeistö:säe):

Ei	eisty	työni	kurjan			3:2:3
Jos	päivä	kuinka	kirkas			3:4:3
Vaan	yhtä	kaikki	ompi			4:2:3
	Niin jos	kunne	kullan	veisi		5:3:3
	Sota,	rutto,	kuolon	voima		9:6:6
	Tuska	tuskan,	vaiva	vaivan	päällä	13:2
	Kerran	taasen	kynti,	kylvi	maansa	15:7
	Kaksin	kerroin	alitan	lannan	maalle	15:37

Näitä säkeitä runoissa on yhteensä 5,2 %. Kaukosen (1945, 532–539) taulukoista käy ilmi, että Kalevalassa 1835 niitä (*Murti suuta, väänti päätä, Nyt sie juokse Hiitten hirvi, Joko tääll' on penkit pesty*) on 5,7 %. Kalevalan suosituimmassa säetyypissä sanojen tavuluvut ovat 224 (*Vaka vanha Väinämöinen*); niitä on 23,8 %. Kolmanneksi suosituin (18,2 %) on kaksi taitetta sisältävä 44 (*Pimiässä Pohjolassa*). Taite ja taitteettomuus sekä taitteen sijainti säkeessä ovat merkittäviä rytmin tekijöitä. Laulussa niiden vaikutus kuuluu lisäksi melodian hahmotuksessa ja intonaatiassa.

*Viides sarake.* Murrelmasäkeiden määrä. Säkeistölauluissa murrelmasäkeitä on 56 (19,7 %), säkeistöttömissä 117 (55,2 %). Edellinen luku osoittaa, että Lönnrot ei pyrkinyt sijoittamaan säkeistölauluihin runolaulun vaatimusten mu-

kaista murrelmasäkeiden määrää, vaan huomattavasti vähemmän. Lisäksi määrä vaihtelee eri runoissa huomattavasti. Jokaisessa runossa niitä kuitenkin on. Kun hän lisäksi kaikissa lausunnoissaan korostaa, että juuri koronpolussa oli ”Suomen luontainen laulusulo”, hänelle se, että joka viides säe oli murrelmaa, oli elintärkeä lisä runon rytmikkaan. Viisinousuisissa trokeerunoissa, joiden säkeet Lönnrotin mukaan olivat siis yhdellä runojalalla pidennettyjä kalevalasäkeitä, on murrelmasäkeiden määrä noussut jo yli aikaisemmin mainitun Kalevala 1935:n määrään (49,3 %) ja lähentelee vähitellen kahta kolmasosaa.

*Kuudes sarake.* Jäljellä olevissa sarakkeissa on tutkittu Lönnrotin suomen-nosten suhdetta kalevalamitan tavunpituussäntöihin. Kuudennessa ovat ne säkeet, joissa ensimmäisessä nousussa on lyhyt pääpainollinen tavu. Suomennokset alkavat tällaisella säkeellä: Suo, | lähe’ | kaunis, | katse-| len. Lönnrot selittää ratkaisuaan: lyhyt korollinen tavu tässä asemassa ”ei rikkone sointua (rythmus, harmoni)”, sillä ”siinä siassa suatsee runolaulukin kaksilyhyitä” (VT 4, 462, 475).

Kuitenkaan Lönnrot ei toista kertaa tehnyt jambi- ja anapestirunoissaan näin. Kolmessa trokeerunossa (n:ot 5, 7, 8) on vain kuusi tällaista säettä (10 %), esimerkiksi:

<b>Näki-</b>	sin hä-	nen mä	vielä	5:2:3
<b>Väsy-</b>	nehet	veisus-	taan	7:1:2
<b>Kysyi</b>	sirkka	surku-	tellen	7:3:1

*Lohdutus haudalla* (n:o 9) on selvästi kokeilu: 64-säkeisessä säkeistörunossa on tavallista enemmän säkeitä, joissa ei ole murretta eikä taitetta (11 %), tavallista vähemmän murrelmasäkeitä (6 %), mutta hyvin monia säkeitä, joiden ensimmäisessä nousussa on lyhyt pääpainollinen tavu (30 %). Muissa nousuissa ei tällaista tavua kuitenkaan ole (sarake 7). Lönnrot on siis pitänyt tiukasti kiinni kalevalamitan säännöistä, mutta painottanut niitä kokonaan uudella tavalla. Runon toisessa säkeistössä lyhyt tavu aloittaa ensimmäisen, viidennen ja kuudennen säkeen, viides säe on murrelma:

Liha kaikki lankiaapi  
 Lailla kukkasen,  
 Neitoselta tempoapi  
 Surma sulhasen,  
 Iki-vanhalta varansa,  
 Imevältä ruokkiansa;  
 Viepi vihkimäisiltään  
 Morsiamen yljältään.

Viisinousuisissa runoissa on lyhyellä tavulla alkavia säkeitä 65 (30,7 %):

<b>Tuli</b>	tyttö	luota	arma-	hansa	10:1
<b>Kaot-</b>	ti ku-	vanki	kulta-	sesi	11:21

Eli	Martti	maalla	hallai-	sella	15:2
Elät-	teli	otsan-	sa hi-	ellä	15:6

Kaukosen (1945, 525) mukaan Kalevala 1835:n säkeistä 34 % alkaa lyhyellä pääpainollisella tavulla. Viisinousiset runot lähestyvät siis tässäkin odotuksen mukaisesti kalevalamitan prosenttilukua. Muissa runoissaan Lönnrot on jostakin syystä kavahtanut tätä oikeutta ja ulottanut säkeen myöhempien nousujen tavusäännön koskemaan myös ensimmäistä nousua.

Kalevalamitassa ensimmäistä runojalkaa koskeva vapaus sallii myös pitkän pääpainollisen tavun sijoittamisen laskuun (*Ei ol-| lut sitä urosta*). Tätä voimakasta tehokeinoa kalevalamitta käyttää edellistä selvästi säästeliäämmin, Kalevala 1835:n säkeistä 6,8 % (Kaukonen 1945, 526). Lönnrot ei ole säkeistorunoissa tehnyt näin kertaakaan ja viisinousuisissakin vain kerran: *Niin ker-| ran ke-| räjä-| karta-| nolla* (14:9). Sen sijaan sekä jambi- että trokeerunoissa on runsaasti säkeitä, joissa ensimmäisen varsinaisen runojalan laskussa on lyhyt pääpainollinen tavu (*Li-| ki pi-| hoa-| ni* 4:6:6; | *Ei pa-| laja | tänne, | ei* 9:1:7). Lönnrot on siis selvästi tasoittanut mitan voimakkaimpia piirteitä.

*Seitsemäs sarake*. Säkeet, joissa lyhyt pääpainollinen tavu on muissa kuin säkeen ensimmäisessä nousussa. Tällaisia säkeitä on vain neljä, nekin kaikki viisinousuisissa trokeerunoissa:

Mennyt	metsi-	hin ja	erä-	maille	13:7
Nousta,	ruve-	ta' ru-	kouk-	sille	13:32
Sillä	toen	totta	työ ja	toimi	13:33
Veipä	vilu	viljan	naapu-	rilta	15:60

Klassisen kalevalamitan kannalta kysymyksessä on mittavirhe. Vielä voimakkaampaa virhettä, pitkän pääpainollisen tavun sijoittamista säkeen ensimmäistä myöhempään laskuun, Lönnrot ei tee kertaakaan. Näin mittavirheen sisältäviä säkeitä on 0,8 %. Aikaisemmin jo kävi ilmi, että Kaukosen (1945, 544) laskelmien mukaan Kalevala 1835:n säkeistä on 2,5 % virheellisiä.

Lönnrot siis noudattaa suomennoksissaan kalevalamitan sääntöjä tarkemmin kuin Kalevalassa. Hän on kuitenkin pehmentänyt mitan voimakkaimpia piirteitä, vähentänyt murrelmasäkeiden ja samalla koronpolun määrää.

## Jambisäkeen alku

Murrelmasäkeiden esittelyn Lönnrot aloittaa kahdella *Lähteellä*-runon säkeellä (VT 4, 464):

<b>Ku-</b>	vasti-	messa-	si
<b>Si-</b>	täi' pi-	mitti-	vät

Jambisäkeen alussa olevaa laskua kutsutaan musiikissa kohotahdiksi, runossa voidaan puhua kohotavusta. Usein säkeen alussa on yksitavuinen sana. Jos siihen kuitenkin sijoitetaan kaksi- tai usempitavuinen sana (*Kuvastimessasi, Sitäi*'), joutuu monitavuisen sanan ensimmäinen pääpainollinen tavu laskuun ja seurauksena on koronpolku.

Tätä jambista inversiota (Leino 1982, 179) en kuitenkaan ole laskenut varsinaiseksi koronpoluksi, enkä säettä varsinaiseksi murrelmasäkeeksi. Edellä olevista säkeistä siis jälkimmäinen on murrelma, sillä sen ensimmäisen kokonaisen runojalan laskussa on pääpainollinen tavu (*pi-mittivät*), edellinen ei. Tämä johtuu siitä, että jambisäkeen alussa oleva koronpolku on kuulunut suomenkielisen runouden konventioihin jo yli neljäsataa vuotta ja kuuluu edelleen. Sen kieltämistä ei kukaan 1800-luvullakaan vaatinut. Sitä enemmän kiisteltiin siitä, monikotavuisella sanalla ja minkälaisilla tavupituuksilla jambisäkeen sai aloittaa.

Kalevalamitta on laskeva trokeemitta. Sen säkeet alkavat runojalan nousulla, musiikin iskulla (| *tuop on | seppo | ilma-| rinen*). Virsien myötä suomenkieliseen lauluun ja runouteen tuli 1500-luvulla uusi, vallankumouksellinen runontekotapa: kohotavulla (kohotahdilla) alkava jambisäe (*Siis | siunaa | Herra | meitä, En-| kel il-| mestyi | taiwaast*'). Jambi on nouseva runomitta. Vanhassa Virsikirjassa (1701), aikakauden merkittävimmissä runoantologiassa, joka oli lähes kaksi vuosisataa kirkon virallisena virsikirjana ja edusti uuden laulunlaadun voittokulkua, on Onni Kurvisen (1941, 207) mukaan trokeevirsiä joka kymmenes, jambivirsiä yli 80 %. Jacob Finnon ja Maskun Hemmingin sata vuotta aiemmin julkaistut ja sellaisinaan 1701 vuoden virsikirjaan tulleet virret (240 virttä) olivat melkein kaikki jambia. Virsikirjaan tulneiden uusien virsien joukossa trokeevirsiä oli joka neljäs. Kaikkiaan virsiä oli 413.

Trokeen ja jambin ero näyttää ehkä paperilla pieneltä, mutta laulun- ja runon- teon kannalta jambi avasi aivan uuden maailman. Se ei kuitenkaan syntynyt kielestä laulamalla niin kuin kalevalamitta, vaan se otettiin kirjallisena muista kielistä, ja siksi oli erikseen keksittävä kielen vaatimat sopeuttamisäännöt. Säännöt muuttuivat vuosisatojen mittaan erittäin paljon.

Trokeessa ja jambissa on kummassakin vain kaksi tavua kussakin runojalassa, ne ovat siis kaksitavutahtisia. Vaikka kirjallisessa runoudessa jalan tavumäärä saattoi joskus kasvaa kolmeksikin (daktyyli, anapesti), säilyi tärkeimpänä erottavana tekijänä se, alkoivatko säkeet nousulla vai laskulla.

Sitä, missä suhteessa kummankinlaisia runoja laadittiin vuosisatojen kuluessa, ei liene kukaan laskenut. Pentti Leinon (1980, 28) mukaan Kaarlo Kramsun 1800-luvun lopulla kirjoittamasta 84 runosta on trokeerunoja 34 %, nousevia jambisia tai jambis-anapestisia 66 %. Kirjallisessa runoudessa ero onkin niin jyrkkä ja erotteleva, että runot voidaan sen perusteella jakaa kahteen ryhmään. Kansanlaulun kohotahdisäännöt ovat huomattavasti vapaammat. Vaikka kansanlaulujen paljoudesta erottuvat selvät jambi- ja trokeetyypit, ei edellisten kohotavupakko tai jälkimmäisten kohotavuuttomuus ollut koskaan ehdoton. Esimerkiksi rekilaulu, säkeistökansanlaulun valtalaji, on runomitaltaan laskeva, mutta sallii silti milloin tahansa säkeeseen koronpoluttoman kohotahdin (*ja | tähtö-| siä |*

täyn-| nä). Varsinaisen jambikansanlaulun tunnistaa siitä, että sen mitta salli koronpolun säkeen alussa. Näillä lauluilla oli usein kirjallinen tausta.

Jambisäkeen alussa oli koronpolku sallittu alusta asti (**En-**| *kel*). 1500- ja 1600-luvuilla oli myös säkeensisäinen koronpolku yleistä (**En-**| *kel il-*| *mestyi* | *taiwaast*’). Tätä koronpolkua eivät rajoittaneet kalevalamitan tavunpituussäännöt ja niin säkeen sisälläkin oli usein pitkä pääpainollinen tavu runojalan laskussa (**il-**| *mestyi*). Säkeensisäinen koronpolku hävisi 1700-luvun aikana vähitellen melkein kokonaan kalevalamittaista runoutta lukuun ottamatta.

Kirkon virallisessa virsikirjassa koronpolku säilyi näkyvillä ja kuuluvilla. Kaksi kolmasosaa virsistä edusti Jacob Finnon, Maskun Hemmingin ja 1600-luvun arkkivirsien koronpolkua suosivaa runomittanäkemyttä. Jambivirteen saatiin huoletta sijoittaa trokeesäe, joka kuitenkin veisattiin kohotavullisena jambina. Tästä seurasi pahanlaisia koronpolkuja. Veisuuta se ei haitannut, vaikka 1800-luvulla virsikirjan uudistajat kilvan niin väittivät. (Laitinen 2002, 101.)

1800-luvun alussa virsikirjaa uudistanut Gustaf Renvall, joka vastusti jyrkästi säkeensisäistä koronpolkua ja jota Lönnrot tästä ja monesta muustakin syystä arvosteli aina metriikasta kirjoittaessaan, määritteli ohjeissaan virsikirjan tekijöille (1830, 16) selkeän säännön: yksitavuisten sanojen vähäisyyden vuoksi saa jambisäkeen silloin tällöin aloittaa kolmitavuisella sanalla, mutta vain kolmitavuisella. Sen keskimmäisen tavun on oltava pitkä aina kun se on mahdollista. Lisäksi ensimmäisessä ja viimeisessä tavussa on mieluummin oltava lyhyt vokaaali (*raskaalla, manaawa, suloinen, herralla, rakastan*).

Runolaulun rytmileikkiin tottuneelle Lönnrotille näin yksitoikkoinen rytmikka oli mahdottomuus. *Kokeita*-artikkelissa hän pohti yksityiskohtaisesti sana- ja tavupituuksia, jotka hänen mielestään sopivat jambisäkeen alkuun. Hän hyväksyi ”pitkittävän yhtäläisyyden poistamiseksi” kohotahdiksi pitkiä yksitavuisia sanoja (*suo, kuin, taas*) ja lyhyitä kaksitavuisia (*mua, yli, toki*). Kalevalamitan ensimmäisessä runojalassa vallitsevaan vapauteen viitaten Lönnrot totesi, että ensimmäisessä varsinaisessa runojalassa voi olla monenpituisia tavuja. Esimerkkisäkeistö on runosta *Seitsemäntoistavuotias*:

**En** tieä’ itse’känä,  
**Mi-tä** mä kaipoan:  
**Sy-ämeni** on täynnä  
**Ja** outo ainian,  
**U-nettomat** on yöni  
**Le-voton** päiväni.  
**Mi-tä** ajattelenki,  
**Mik’** ompi mieleni.

Enempää ei Renvallin ohjeista voisi poiketa.

Lönnrotin suomennoksissa on neljä jambirunoa (n:ot 1–4) ja niissä 144 jambisäettä. Kohotahti, joka ei ylitä ensimmäistä runojalkarajaa, on 85 säkeessä (59 %), useampitavuinen, rajan ylittävä jambisäkeen alku 59 säkeessä (41 %). Kun Renvall hyväksyi säkeen alkuun vain 1- tai 3-tavuisia sanoja, Lönnrot otti asiaan

samantapaisen kannan kuin Vanha Virsikirja: hän on sijoittanut säkeen alkuun 1-6-tavuisia sanoja ja lisäksi kolme kertaa yksitavuisen sanan sijaan kaksitavuisen:

erillinen kohotahti: säettä

1-tavuinen	82	Tuo   joutsen tultuaan	2:1:2
2-tavuinen	3	Olen   uinut Pohjan aalloilla	2:6:3
yhteensä	85		

jambinen inversiosana: %

2-tavuinen	14	23,7	Mi-  tä ajattelenki	3:1:7
3-tavuinen	40	67,8	Ke-  säisen illan kullasta	2:1:1
4-tavuinen	3	5,1	Sy-  ämeni on täynnä	3:1:3
5-tavuinen	1	1,7	Yht-  äkkiähän nousivat	1:6:3
6-tavuinen	1	1,7	Ku-  vastimessasi	1:1:4
yhteensä	59	100,0		

Lönnrotilla säkeen aloittavista sanoista kaksi kolmasosaa on kolmitavuisia, melkein joka neljäs kaksitavuinen. Viimeksi mainittua voi seurata yksitavuinen sana (*I-| lo on | kauka- | na* 4:3:6) tai vielä useammin koronpolku (*Mi-| tä a-| jatte- | lenki* 3:1:7). Siksi Renvall sitä vastustikin.

Kuva monipuolistuu, kun tarkastellaan Lönnrotin säkeen alkuun sijoittamien tavujen pituuksia. Esikuvana oli siis kalevalamitta. Tavut on parasta jakaa kolmeen ryhmään: P = pitkä (*vaan, vaa-, vuon, vuo-*), K = keskipitkä (*an-, van-*) ja L = lyhyt (*a- va-*). Kalevalamitassa pitkiä tavuja ovat sekä P että K.

Lönnrotin koronpolkusäkeiden kolmen ensimmäisen tavun pituudet ovat seuraavat (1 = kohotahti, 2 = ensimmäisen runojalan nousu, 3 = ensimmäisen runojalan lasku):

	1	2	3
L	57	28	41
K	1	18	16
P	1	13	2

Koronpolkutavu on melkein aina lyhyt, kalevalamitan sääntöä noudattaen. Mutta myös ensimmäisessä runojalassa Lönnrot suosii lyhyitä tavuja. Piirteet tarkentuvat, kun tarkastellaan kolmen ensimmäisen tavun yhdistelmiä:

LPL	6	hi-  taasti, su-  lais sy-  (ämeni)
LPK*	6	ke-  säisen
LPP	1	va-  laisee
LKK*	1	ki-  nokset
LKL	15	hy-  västi, jo-  en la-  (helle)
LLP*	1	ku-  voaa



LLK*	9	le-  voton, i-  lo on
LLL*	18	i-  hana, pi-  miä, y-  hä va-  (jaelee)
KKL*	1	yht-  äkki-  (ähän)
PKL*	1	aa-  musta

Renvall (1830, 16) luettelee kuusi erilaista kolmitavuisten sanojen tavuluokkaa parhaimmasta mahdottomimpaan. Parhaimpaan luokkaan kuuluvat LKL, jota Lönnrotillakin on toiseksi eniten, sekä LPL. Seitsemää Lönnrotin käyttämää tavuyhdistelmää (\*) Renvall ei mainitse edes mahdottomimpien joukossa; niihin kuuluu Lönnrotin useimmin käyttämä LLL. Senkin takana hämmöittää Kalevala (| *veli* | *kulta veikkoseni*). Lönnrot puolustelee sitä, että on kaksi kertaa sijoittanut ensimmäisen varsinaisen runojalan laskuun pitkän tavun (*kuvo-aa, valai-see*). Hän on elellyt ”ensimitassa vapaammasti tavut-arvojen suhteen”. Jolle tämä ei kelpaa, voi korvata nämä jollakin toisella muodolla, esimerkiksi *kuvaapi*. (VT 4, 463.)

Renvall ja hänen sääntönsä kannatti tässä yhteydessä mainita, sillä vuosisadan lopulla ne löysivät kannattajansa. Pentti Leinon (1982, 179–183) kahdentuhannen jambisäkeen aineistossa (50 runoilijaa, runot vuosilta 1886–1974) enää vain 14,2 % säkeistä alkaa koronpolulla. Koronpolkusanoista kolmitavuisia on 94,4 %, kaksitavuisia 4,9 % ja nelitavuisia 0,7 %. Suosituimmat tavuyhdistelmät kolmitavuisissa sanoissa olivat PPL, LPL, LPP ja PPP.

## Linnustaja

Elias Lönnrotin ensimmäinen Runeberg-suomennos oli *Mik’ on, Mikko-parka pauloissasi, Mukailema Ruottin kielästä* (Den sällsynta fogeln). Se ilmestyi Oulun Wiikko-Sanomissa 2.2.1833 (VT 4, 440). Ajan tavan mukaan alkuperäisen runon tekijää ei mainittu, mutta lehden lukijakunta tunnisti runoilijan Runebergiksi, olihan runo ilmestynyt vain kuukautta aikaisemmin Helsingfors Morgonbladissa. Suomentajankaan nimeä ei mainittu, mutta Grotenfelt (1904, 201) on uskottavasti todistanut, että se oli Lönnrot. *Kokeita*-artikkelissa Lönnrot antoi parannellulle suomennokselleen nimen *Linnustaja* (VT 4, 579).

Kahden suomennoksen erot kertovat havainnollisesti Lönnrotin asenteesta tapahtuneista muutoksista. Runebergin viisinousuisten runojen suomennoksissa Lönnrot käytti kalevalaisen runon tapaan alkusointua ja kertoa, vaikka katsoikin, että ”murteen [koronpolun] tarkka vaarin-otto on suuremmasta arvosta laulun soinnulle” kuin alkusointu (VT 4, 465). Kertosäkeiden vuoksi tämäkin runo on Runebergin runoa pitempi. Alkuperäinen runo jakaantuu kahteen jaksoon: ensimmäisessä on kuusi säettä, toisessa kaksitoista. Vaikka Lönnrot on jättänyt runon alusta kaksi säettä kääntämättä, on hänen runossaan säkeitä 1833 12 + 12 ja 1845 10 + 12.

Oulun Wiikko-Sanomissa 1833 runo kuului seuraavasti (lihavoin koronpolun ja lyhyen pääpainollisen tavun runojalan nousussa):

Mik' on, Syytä, Vietät Kanssa Vielä Muut ne Mehto- Kanta- <b>Kano-</b> Teiri- <b>Sinä</b> Merkki-	Mikko lapsi syksyn kaiken <b>kesä-</b> saavat ja ja vat <b>ko-</b> jakin äkin vainen äkään	parka, rukka, synkäs- pitkän päivät viljan pyitä <b>tiinsa</b> karva- paljon <b>tulet</b> saamat-	paulois- langois- sä <b>sa-</b> talvi- päälli- <b>sati-</b> pyyvyk- koppe- jalka- paulois- <b>typi</b> ta <b>me-</b>	sasi sasi? <b>lossa,</b> kauven; siksi. mista, sistä, loita, sia, tansa; tyhjin, <b>tästä.</b>
Mikko Ellös Mull' on Kauni- <b>Kori-</b> Syksyn Tarttu <b>Kevä-</b> <b>Se on</b> <b>Syli</b> Höyhe- Nokka-	äänsi, äiti muuan himpi ampi <b>panin</b> talven hillä lintu sill' on ninä na on	<b>sanoin,</b> <b>toru</b> teiri kaikki- korven sille tullen tuon sen kumma siipi- suortu- huulet	äitil- poiko- tieos- a <b>ka-</b> koppe- paulo- <b>sati-</b> <b>koti-</b> kuullak- en <b>si-</b> at <b>so-</b> <b>huna-</b>	lensä: asi! sani, <b>noja,</b> loita; jani; meeni; ani. sesi: <b>assa,</b> <b>riat,</b> jaiset.

*Kokeita*-artikkelissa 1845 runo kuului:

*Linnustaja.*

"Mik' on, Syytä Vietät Siellä Muut ne Kanta- Teiri- Metso- <b>Sinä</b> Tuomat-	Mikko lapsi syksyn talla- aina vat <b>ko-</b> äkin ja ja vaivai- tasi	parka, rukka synkäs- elet ansois- <b>tihin</b> paljon pyitä nen <b>va-</b> merkki-	paulois- langois- sä <b>sa-</b> talvi- tansa koppe- paulois- pyyvyk- <b>ellat</b> ä <b>met-</b>	sasi, sasi? - <b>lossa,</b> kauen; tuovat, loita, tansa, sistä, aina <b>sästä</b> ".
Niinpä "Ellös On <b>mi-</b> Kauni- <b>Kori-</b> Sille <b>Panin</b> <b>Kevä-</b> <b>Se on</b> <b>Syli</b> Höyhe- Kaks' <b>hu-</b>	äiti - äiti- <b>nulla</b> himpi ampi syksyn paulo- hillä lintu sill' on ninä <b>naja-</b>	Mikko ni <b>to-</b> teiri kaikki- korven anso- jani tuonen- kumma siipi- suortu- huulta	äitil- <b>ki to-</b> tietty- a <b>ka-</b> koppe- ja <b>a-</b> talvi- kin <b>ko-</b> kuullak- en <b>si-</b> at <b>so-</b> noukka-	lensä: <b>ruko!</b> - vissä, <b>noja,</b> loita. <b>setin,</b> kauen, <b>tihin,</b> sesi: <b>asta,</b> <b>riat,</b> sena".

Vaikka sisällölliset muutokset eivät ole suuria, ovat runomitan muutokset sitä merkittävämmät. Seuraavassa yhteenveto tärkeimmistä (1 = säkeiden määrä, 2 = murrelmasäkeiden määrä, 3 = lyhyt tavu säkeen ensimmäisenä, 4 = lyhyt pääpainollinen tavu säkeen muissa nousuissa):

	1	2	3	4
1833	24	6	6	10
1845	22	12	6	-

Murrelmasäkeiden määrä on kaksinkertaistunut ja tavunpituussäännöt tiukentuneet. *Linnustajassa* on tosin yksi virheellinen murrelma (*met-sästä*), mutta se selittyy ehkä siten, että vastaavia säkeitä on Kalevalassa useita. Vienan kielen mukaisesti sana tavutetaan nimittäin *me-tsästä*. (Kaukonen 1945, 542). Sanojen sijoittelu säkeeseen on 1833 vielä hyvin kaavamaista, 1845 vapautunutta ja vaihtelevaa.

Ennen Kalevalan ilmestymistä Lönnrot on sijoittanut lyhyen pääpainollisen tavun useammin nousuun kuin laskuun. Kalevalan jälkeen säännöt alkavat tiukentua. Virsityössä ne palaavat entiselleen.

## Psalmografi 1847

*Kokeita*-artikkelin (1845a) jälkeen Lönnrot jatkoi takomista, sillä rauta oli kuumaa. Vuonna 1847 hän julkaisi *Litteraturbladetissa* laajan virsikirjan uudistusta koskevan kirjoituksen *Psalmografi* ja kiiruhti samalla 1800-luvun runomittataistelun varsinaiselle eturintamalle. Artikkelin osoittaa perehtyneisyyttä luterilaisen virren historiaan ja uudistamispyrkimyksiin eri maissa. Niinpä hän epäilemättä tarkoitti itseään artikkelin usein lainatussa loppupäätelmässä. Sen mukaan asiaan perehtynyt mies ”ilman voittamattomia vaikeuksia” pystyisi laatimaan uuden suomalaisen virsikirjan, mutta ei vuodessa tai parissa, vaan ”jos hän käyttäisi 10 tai 20 vuotta hankkeeseensa”. ”Mången använde sin tid på sämre.” (VT 4, 506.)

Ensimmäinen Lönnrotin virsikokoelma ilmestyi 1865, ”Viimeisimmät korjaukset” julkaistiin hänen kuolemansa jälkeen 1884. Väliin mahtui yhdeksän erilaista virsikokoelmaa ja muutamia pienempiä korjausehdotuksia: satoja virsiä, tuhansia säkeistöjä, kymmeniä tuhansia säkeitä.

Ensimmäinen virsikirjakomitea, puheenjohtajanaan arkkipiispa Jakob Tengström, asetettiin uskonpuhdistuksen vuosisataisjuhlavuonna 1817. Ensimmäisen komitean aikana julkaistiin useita ehdotuksia ja komitean lopullinen työ painettiin 1836, vuosi Kalevalan jälkeen. Ehdotus sisälsi 752 virttä, joten laajuudeltaankin se oli Kalevalan luokkaa. Työ ei kelvannut. Kun Lönnrot julkaisi *Psalmografinsa*, komitean toimeksianto oli vielä voimassa, mutta jäsenistä enää yksi elossa. 1853 senaatti asetti uuden komitean kutsuen siihen mm. Runebergin ja Stenbäckin: myös ruotsinkielinen virsikirja piti uudistaa. Ehdotus valmistui

1857. Vuonna 1863 komiteaan perustettiin suomalainen osasto, johon kutsuttiin puheenjohtajaksi Elias Lönnrot ja jäseneksi mm. August Ahlqvist. Ensimmäisen ehdotuksensa komitea julkaisi 1867, Lisäysvirsiä 1868 ja toisen ehdotuksensa 1871. (Niemi 1954.)

*Psalmografissa* (VT 4, 493–507) Lönnrot valmisteli virsityöhön siirtymistä jo ennen Kalevalan toisen laitoksen viimeistelyä. Hän pohti kahta itselleen keskeistä käsitettä, runometriikkaa (kalevalamittaa) ja virsimetriikkaa sekä niiden suhdetta. Jokaisen virrentekijän pitäisi jo ennen työhön ryhtymistään tutustua niin hyvin runometriikkaan, että osaisi erottaa metriikaltaan ontuvan säkeen virrheettömästä. Tämän asiantuntemuksen voi hankkia vain vanhoista runoista, sillä erityisesti oppineitten runoilijoiden myöhempinä aikoina syntyneet runot olivat ”ylitsevuotavaisen täynnä virheitä vanhaa runometriikkaa vastaan”. Lönnrot ei vaadi runometriikkaa kaikkinsa virsimetriikan perustaksi. ”Jos on perusteltu syy virrenteossa poiketa vanhasta runometriikasta, silloin niin tehtäköön, mutta jos taas poikkeamiseen ei ole mitään perusteltua syytä, muuta kuin oma tietämättömyys ja tottumattomuus, ei kukaan voi hyväksyä, että sen sallitaan tapahtuvan.” (VT 4, 504.)

Lönnrot jatkaa koronpolun puolustamista vanhoin ja uusin keinoin. Vielä ker-  
 ran hän toistaa, että koronpolkusäkeet ovat miellyttäviä siksi, ”että ne murtavat murrottomien säkeiden pitemmän päälle monotonisen poljennon”. Toisaalta hän varoittaa kiinnostavasti siitä, että ”koska virsisäkeitä usein luetaan ilman laulua”, ei koronpolkua saa olla liian usein ja sen pitäisi esiintyä mieluummin säkeen alkupuolella kuin aivan lopussa, mutta ”toisaalta ei ole mitään perusteltua syytä kokonaan hylätä sen käyttöä”. Hyvän perustelun tälle antaa itse uudistettava Vanha Virsikirja. Lönnrot siteeraa yksisäkeistöisen 1600-luvun virren n:o 14 *Rakas taivaallinen Isä*.

<b>Ra-</b>	kas <b>tai-</b>	vaallinen	Isä,
<b>Ni-</b>	mes <b>pyhi-</b>	tett’ <b>ol-</b>	koon,
<b>Val-</b>	takun-	tas meill’	lisää,
<b>Tah-</b>	tos <b>ta-</b>	pahtu-	koon,
Ann’	leipää	levos’	saada,
<b>Syn-</b>	nit <b>kiu-</b>	saukset	kaada
<b>Pääs-</b>	tä <b>pa-</b>	han <b>pau-</b>	loist.

Seitsensäkeisessä jambivirren säkeistössä on kaikkiaan viisitoista runojalkarajan ylitystä (taitetta tai murretta), niistä neljätoista koronpolkua (murretta), näistä taas kuusi säkeen alussa, kahdeksan säkeen sisällä. Säkeensisäisistä kolme noudattaa kalevalamitan tavunpituussääntöä, viisi ei. Vaikka Lönnrot ei itse hyväksy pitkää pääpainollista tavua säkeensisäisessä laskussa, hän saa esimerkkivirrestään toisenlaisen perustelun koronpolulle: ”Mitään puolusteluja koronpolun karttamiselle ei siis löydy vanhasta virsikirjasta, koska se päinvastoin antaa tosiasiallisen todisteen siitä, että kokonaista kaksi vuosisataa, ja vielä pitemmänkin ajan, koronpolkusäkeiden laulaminen on käynyt päinsä.”

Lönnrotin perustelu on hämmästyttävän asiallinen ja poikkeaa siten edukseen koronpolun kieltoa kannattaneen Julius Krohnin perusteluista. Hänestä tuli Lönnrotin jälkeen uuden virsikirjakomitean puheenjohtaja, jonka johdolla uudistustyö vietiin päätökseen 1870-luvun lopulla. Työn yhteydessä julkaisemassaan suomalaisen virsikirjan historiassa (1880, 48) Krohn väitti, että 1500–1600-lukujen virsiä on uudistamatta mahdotonta veisata. Väite on täysin perätön. Omaan muistiini ei ainakaan ole jäänyt lapsuudestani, että Ylivieskan Raudaskylän körttiseuroissa olisi ollut minkäänlaisia vaikeuksia Maskun Hemmingin virsien veisaamisessa. Päinvastoin, koronpolut pitkälläkin pääpainollisella tavulla ja säkeiden vaihtelevat tavumäärät tekivät veisuusta rytmisesti mieleenjäävää. Virallisen virsikirjan virret tuntuivat kovin yksinkertaisilta ja mielikuvituksettomilta.

Lönnrot kävi vielä kerran Renvallin aikoinaan esittämien vaatimusten kimppeen Suomettaren (1848) pienessä kirjoitelmassa *Muutamia sanoja suomalaisten kirkkoverisien kirjoittajille mietinnäksi erään ruotsinkielisen kirjan johdosta, nimeltä ”välmenta råd för Finska Psalmförfattare”* (VT 4, 510–511). Kirjoitus todistaa, että Renvallin opaskirjasta edelleen luettiin ja että se oli monille esikuvana. Jo Psalmografissa Lönnrot oli puolustellut vaatimustaan lyhyen pääpainollisen tavun sijoittamisesta laskuun sillä, että esimerkiksi edellä lainatussa virressä *Rakas taivaallinen Isä* viimeinen sana vääristyy veisatessa tuntemattomaksi: *iisä* tai *issää* (isää). Lisäksi Lönnrot oli varma, että tavujen vääristely vahingoitti veisuun soinnukkuutta koronpolkua huomattavasti enemmän. Suomettaressa hän luetteli suuren joukon sanoja, joille kävisi vielä huonommin. Esimerkiksi sanoista *tuli, suren, usia, käsi, puhun, raja, uni, piru* tulisi veisatessa *tuuli, suuren, uus- sia, kääsi, puuhun, raaja, uuni, piiru*. Lisäksi ”mielestämme veisatessa aina kuuluvat somemmalta” *pa-* | *hoista* kuin | *pahois-* | *ta, ma-* | *kaava* kuin | *makaa-* | *va, e-* | *päili* kuin | *epäi-* | *li*.

Psalmografissa Lönnrot oli todennut virsisäkeitä luettavan ilman laulua. Nyt perustelu on päinvastainen: ”Lukiessa kyllä ei tule haittaa, mutta veisattaviksipa virsiä aiotaankin.”

Psalmografi sisältää virsikirjan tulevaisuuden kannalta niin merkittävän ja mielikuvituksellisen aloitteen, että sitä ei voi tässä sivuuttaa. Lönnrotilla oli nimittäin ehdotus myös uudenlaisen, kansallisen koraalikirjan aikaansaamiseksi. Ajatuksen oli epäilemättä synnyttänyt kaksi erilaista kokemusta: toisaalta runojen keruumatkat, joiden aikana muistikirjaan oli syntynyt myös sävelmamuistiinpanoja, toisaalta vierailut jumalanpalveluksissa eri puolilla maata.

Kunnollinen koraalikirja puuttui tuolloin kokonaan. Kanttorit olivat käsikirjoitettujen nuottikokoelmien varassa. Nyt Lönnrot totesi, että ”jokainen on toki kuullut, että tutuimpiakin sävelmiä lauletaan hieman eri tavoin eri paikkakunnilla”. Vaikka ne eivät kaikki voi olla yhtä hyviä, ei asiaa tarkoin tutkimatta ja sävelmiä keskenään vertailematta voida tietää, ”vaikka joku niistä olisi jopa ruotsalaisia ja ulkomaisia koraaleja parempi, joka tapauksessa ne olisivat kansallisia”. Lönnrot ehdotti, että joku ”lahjakas mies” kokoaisi parhaimmat muunnelmat kautta koko maan ja muodostelisi uudet koraalit muistiinpanoistaan. Tämä oli ainoa mahdollinen tapa saada aikaan ”suomalainen kansallinen koraali”. (VT 4, 504.)

Vain Lönnrotin kokemuksella saattoi syntyä näin merkillinen suunnitelma. Sille löytyi toteuttajakin: Helsingin Nikolainkirkon urkuri Rudolf Lagi, josta 1866 tuli Lönnrotin virsikirjakomitean musiikillinen asiantuntija. Hannu Vapaa-vuoren (1997, 246–265) mukaan Lagi jo 1850-luvulla kääntyi tuomiokapitulien puoleen, jotka kiertokirjeillään pyysivät lukkareita kirjoittamaan koraalimuunnelmia muistiin ja toimittamaan ne kapitulien kautta Lagille. Hanke kuitenkin tyrehtyi, eikä siitä jäänyt jäljelle kuin yksi kansankoraali Lönnrotin komitean *Lisäyswirsiiä*-ehdotuksessa (1868). Se oli myös ainoa kansansävelmä, joka kehitettiin lopullisen virsikirjan (1886) koraalikirjaan (1888).

Lönnrotin suunnitelma toteutui vasta puoli vuosisataa myöhemmin. Ilmari Krohn ja Mikael Nyberg kokosivat avustajineen 1890-luvulla toistatuhatta hengellistä kansansävelmää. Krohn julkaisi ne *Suomen Kansan Sävelmien* monumentaalisenä ensimmäisenä jaksana *Hengellisiä Sävelmiä* (1898–1901). Seuraavan virallisen koraalikirjan (1943) sävelmistä jo kolmasosa perustui kansankoraaleihin (Kurki-Suonio 1955, 62). Lönnrotin ehdotusta koko koraalikirjan rakentamista talonpoikaisveisuun varaan ei silti koskaan ole yritetty toteuttaa.

Mielenkiintoista kyllä kalevalamitta oli luterilaisessa kirkossa vielä pahemmin paitsiossa kuin hengelliset kansansävelmät. Uskonpuhdistus puhdisti kirkon myös runolaulusta. Se oli liian pakanallista tai paavillista. Vaikka useat pappien 1600-luvun arkkivirret päätyivät lopulta viralliseen virsikirjaan, ei heidän kalevalamittalla julkaisemillaan arkeilla ollut tähän mitään mahdollisuuksia. Niin syvä kuilu oli aikanaan repeytynyt runometriikan ja virsimetriikan välille, ettei edes Kalevala muuttanut asiaintilaa. Lönnrotin komitea ehdotti tosin Lisäyswirsissä virsikirjaan tavallista runosävelmää (n:o 552), mutta ehdotusta pitemmälle sekään ei edennyt. Kalevalasävelmän yhteydessä olevan runon (*Luojan laupiaan säätämästä*) Lönnrot (VT 1, 384) oli löytänyt arkkivirsistä (1661) ja korjaillut sitä niin kevyesti, että 36-säkeisessä virressä oli vain kolme murrelmasäettä ja viisi kertaa lyhyt pääpainollinen tavu säkeensisäisessä nousussa. Hän oli joutunut antamaan periksi jo näin paljon.

## Wanhoja ja Uusia Wirsiä 1865

Tärkein Lönnrotin omista virsikirjoista on hänen ensimmäisensä, *Wanhoja ja Uusia Wirsiä* vuodelta 1865. Siinä hän toisaalta esittelee runoissa oman senhetkisen virsi-ihanteensa, toisaalta selittää laajassa kommentaarissa ensi kertaa laajalle suomenkieliselle lukijakunnalle metriikkansa perusteet.

*Psalmografin* jälkeen oli tosin tapahtunut paljon. August Ahlqvist saattoi vuonna 1860 Suomettaressa todeta, että Lönnrot on ”häinkin peräytynyt enemmän koron kunnioittamiseen” (Haapanen 1928, 60). Lönnrot-elämäkerrassaan Ahlqvist (1884, 29) kuvaa taistelun tuoksina käytyjä keskusteluja havainnollisesti:

”Laulussa kuin korko poljetaan”, sanoivat laajuuden wastustajat, ”saawat sanat kokonaan luonnottoman äänen ja tulewat ymmärtämättömiksi.” ”Niinhän wanhassa runossakin”, sanoivat Lönnrotin puolelaiset, joita ilmautui paljokin, ”koron polkeminen ei ole wika, waan päin wastoin wälttämätöin waatimus, ja näiden runojen sekä laulajille että kuulijoille on se antanut suuren nautinnon.” Tämä oli kieltämätöintä, mutta kieltämätöintä oli sekin, että kaikkien nykyisten kansojen runomitta perustuu korolle, ei laajuudelle, ja että suomalainenkin korwa tuntui, ainakin nykyis-muotoisissa runoissa, rupeawan waatimaan korolle edes rauhoituksen, jospa ei täyttä yksinwaltaakaan. Laajuuden puolustaminen waikeni ja koron polkeminen katosi runoelma-yrityksistä; siinä runonlajissa, jota Lönnrot hartaimmin, ja loppupuolella ikäänsä yksinomaisesti, wiljeli, nim. *wir-sissä*, ei hänkään polje korkoa muualla kuin säkeen alussa, jonkalainen koron polkeminen ikään kuin sowinnaisesti runoilijain kesken on tullut luwalliseksi.

Vuonna 1863 Ahlqvistista tuli Helsingin yliopiston suomen kielen ja kirjallisuuden professori ja hän julkaisi sitä varten yliopistollisen väitöskirjan *Suomalainen runous-oppi Kielelliseltä kannalta*. Samana vuonna hänestä tuli virsikirjakomitean jäsen, ja väitöskirja tuntuukin julkaistun virsityön perustaksi. Ahlqvist, joka oli aikaisemmin Lönnrotin vaikutuksesta ollut koronpolun kannalla ja käyttänyt sitä runoudessaan, asettuu nyt poikkeuksellisen jyrkästi sitä wastustamaan. Jos kalevalamittainen ”runo kerrankaan polkee korkoa, ei sen mitta-lait kokonansa kelpaa nykyisemmän runoutemme mitta-säännöiksi”. Hän näkee koronpolun kiellon perusteet syvästi aatehistoriallisina: ”Meidän kieli hengellistyy hengellistymistään, ja sitä ei voi kieltää, ett’ei korko olisi vallitsewa kohta kaikissa niissä kielissä, jotka ovat vapautuneet aineellisuuden siteistä.” (1863, 80.)

Heinäkuussa 1863 Ahlqvist esitteli uuden virsikirjakomitean ensimmäisen istuntokauden aluksi laatimansa kahdeksan sääntöä, joiden mukaan virsiä oli tehtävä. Kolmas sääntö käsittelee koronpolkua. Väitöskirjan ehdottomuuteen verrattuna se sisältää suuren myönnytyksen. Se johtui epäilemättä siitä, että Lönnrot istui komitean puheenjohtajana. Ensimmäisessä säännössä Ahlqvist vaatii, että ”runomitan perustuksena pidetään laajuutta yhdessä koron kanssa, s. o. runojalan nousuissa (arses) tulee olla tavuita, jotka ovat laajuudeltaan pitkiä ja joilla samalla on korko.” Ahlqvist vaatii siis wälttämään lyhyttä pääpainollista tavua nousussa, mutta toisaalta sitä ei saa panna laskuunkaan. Kolmannessa säännössä tuleekin lievennys:

3:ksi. Tästä johtuu, että korollista tavuita ei ylimalkaan saa asettaa runojalan laskuun. Joskus kuitenkin olkoon lupa käyttää korollista sesuuria runojalan laskussa, ei kumminkaan useissa toisiaan seuraavissa wärsyissä, ei myöskään miellellään virren ensi wärsyissä, joka on laadittawa koron ja laajuuden yhdistettyjen vaatimusten mukaisesti. (Simelius 1914, 204.)

Neljännän säännön mukaan korkoa saa polkea luonnollisesti jambisäkeen alussa, mutta vain kolmitavuisella sanalla, jonka tavorakenteelle Ahlqvist asettaa tarkat rajat. Yllättävää kyllä hän hyväksyy vain ”suurimmassa hätätilassa” sellaisia sanoja kuin *ilolla, kävellä, majaan*.

Ahlqvistin omissa *Wirren-ehdotuksissa* (1866) oli siellä täällä yksittäisiä murrelmasäkeitä. Hän joutui huomaamaan, että hänen sääntönsä olivat muuten-

kin liian ankarat. Virren 54 hän aloitti ehdotuksessaan: *Ju- | mala | muu | armah- | da.*

Lönnrot käytti oman julkisen puheenvuoronsa asiassa toukokuussa 1865, jolloin hänen komiteaa varten uudistamansa virret ilmestyivät omakustanteena ja tuhannen kappaleen painoksena otsikolla *Wanhoja ja Uusia Wirsiä, Suomalaisen Wirsikirjan korjaamista warten toimittanut ja tärkeimmillä selityksillä warustanut Elias Lönnrot*. Komitea oli ensimmäisellä istuntokaudellaan arponut kullekin jäsenelle tietyt virret uudistettaviksi. Lönnrot julkaisi oman ehdotuksensa, sillä hän halusi, että uudistuksesta käytäisiin koko ajan julkista keskustelua.

Lönnrotin ensimmäisessä virsikirjassa on 92 virttä, niissä 701 säkeistöä ja 4583 säettä. Hän oli korjailnut vanhoja säkeitä, suomentanut ja runoillut uusia, vertailnut, järjestellyt, lisäiltyt ja veisannut säestäen itseään kanteleellaan. Työ muistutti monessa suhteessa Kalevalaa ja Kanteletarta. Jo niissä mukana ollut – kansanlaulun loputonta muuntelua muistuttava – vaihtoehtoisten säkeiden ja säkeistöjen jatkuva laatiminen ja näkyvillä pitäminen sai virsityössä aivan uudet mittasuhteet. Kun komitea oli ehdottanut Lönnrotille osuneen virren 267 korvattavaksi kokonaan uudella, Lönnrot julkaisi ensimmäisessä virsikirjassaan yhdeksän erilaista vaihtoehtoa. Valinnan varaa oli: seitsemän erilaista säkeistöä, säkeistö 4-, 5-, 6-, 7- ja 8-säkeisiä, säkeet kahdessa virressä trokeeta, seitsemässä jambia. Ja kun Lönnrot parin vuosikymmenen aikana julkaisi yhä uusia virsikokoelmia, oli kysymys nimenomaan yhä uusien vaihtoehtojen esittelemisestä.

Ensimmäisen virsikokoelman sanoma sisältyy *Kokeita*-artikkelin tavoin laajaan selitysosaan (1865, 158–195). Vielä kerran Lönnrot selittää runomittaoppinsa alusta alkaen ja yksityiskohtaisesti kuin metriikan peruskurssilla. Siksi se oli Aleksis Kivenkin kirjahyllyssä. Kivi oli erityisen kiinnostunut Lönnrotin heitto-merkeistä. Vanhan Virsikirjan 1800-luvun painoksissa ne oli kaikki pikkutarkasti merkitty ja niitä oli paljon. Lönnrot jätti omissa virsissään melkein kaikki merkitsemättä ja perusteli tekoaan. Jambisäkeen kohotavuksi Lönnrot sijoitti yksitavuja, jotka olivat ”kaksitawuisista lyhennettyjä, mutta jo niin tawallisiksi yksitawuisinaki tulleet, etteiwät enää kaippaa jättömerkkiä”: *kans, mut, suur, paits, miks, kuus, weis, laps, laaks* jne. Lisäksi hän kirjoitti *lohduttajaksem* entisen *lohduttajaksemm’* sijaan, *uskos* ja *uskokam* entisten *uskoss’* ja *uskokamm’* sijaan: ”Miksi suomenki kielen sanoilla paikoin ei saisi olla kaksi päätettä, toinen lyhempi, toinen pidempi?” (1865, 165, 168.) Samoin Kivi menetteli omakustanteena ilmestyneessä runokokoelmassaan *Kanerwala* (1866) vedoten Lönnrotin esikuvaan esipuheessa.

Lönnrot aloittaa metriikan peruskurssinsa tällä kertaa näin:

Wirttä niin lukiessa kuin weisatessa jakautuu kukin erinäinen säe useampaan *polween*, monesti niinki, että yhdestä pidemmästä sanasta tulee puolentoista, kaksi tahi useampaa eri polwea, niin esimerk. tämän wirren 1:mäisen wärsyn säkeet seuraawalla tawalla:

1.	2.	3.	4.	5.
Nä-	mä ne	käskyt	kymme-	nen,
Kun	meille	kautta	Mosek-	sen



Ju-	mala		itse		ilmot-		ti,
Pi-	dettä-		wiksi		kirjot-		ti;
O	Herra		armah-		da!		

Täysinäiseen polveen waaditaan vähintään 2 tawutta. Niistä, joissa on waan yksi tawut, sanotaan sitä, joka alkaa säkeen, *alkeispolweksi* eli *alkiaiseksi* (tahti-iskuksi, ruots. *upptakt*) ja sitä, joka lopettaa, *yksitawuiseksi loppusoinnuksi*.

Jambisäkeen Lönnrot oli jo *Kokeita*-artikkelissa merkinnyt kohotavulliseksi trokeeksi. Se kävi selväksi kun hän erotti runojalat toisistaan. Nyt hän jakoi runojalat Kalevalan 1835 esipuheen tapaan palstoihin ja merkitsi palstojen väliin vielä pystyviivan korostaen täten runojalkoja ja niiden välisiä rajoja, jotka taitteessa ja murteessa ylitetään. Samalla korostui tulkinta siitä, että jambisäe on kohotavullista trokeeta.

Jo Renvall oli ollut tätä mieltä (1830, 11) ja Ahlqvist (1863, 88) jatkoi samalla linjalla sanoen jambisäkeen alusta: ”Tämä runo-jalka ei ole muuta kuin edestakaisin käännetty pitkä-lyhyt eli, toisin sanoen, jos pitkä-lyhyisen värsyn varustaa tahti-iskulla (*upptakt*, *anacrusis*), niin se on muuttunut lyhyt-pitkäiseksi.” Kirjallisuudentutkimus palasi kuitenkin yli sadaksi vuodeksi vanhakantaiseen, monimutkaiseen ja jopa harhaanjohtavaan merkintätapaan (*Juma-| la it-| se il-| moitti*) välittämättä laulututkijoiden, kuten Krohnin (1908), Helkiön (1909) ja Haapasen (1928, 79) esittämästä kritiikistä. Vasta Pentti Leinon uusi merkkikieli palasi lähelle Lönnrotin tulkintatapaa (1982, 13–18, 303–305).

E erityisen pitkään Lönnrot jälleen pohti jambisäkeen alkuun sopivia sanoja ja niiden tavupituuksia. Kohotavuksi hän hyväksyi yhä useammin pitkän tavun. Edelleen hän piti lujasti kiinni oikeudestaan sijoittaa jambisäkeen alkuun kaksitavuisia sanoja eikä siis voinut hyväksyä Renvallin ja Ahlqvistin vaatimuksia. Lönnrotille asia oli tärkeä, sillä kaksitavuinen antoi mahdollisuuden koronpolkuun ja sen avulla rytmisesti soljuvaan säkeeseen. Todisteeksi Lönnrot poimi virsistään yhdeksän esimerkkisäettä:

Nä-	mä ne		käskyt		kymme-		nen
So-	dat ja		riidat		ratkai-		se
I-	sää ja		Poikaa		lausu-		maan
Kris-	tus Ju-		malan		Poika		
Ta-	hi py-		hällä		wuorel-		las
An-	noit a-		jalli-		sesti		
Siin-	nyt Py-		hästä		Henges-		tä
Aut-	taa e-		päile-		mättä		
Kuol-	leet he-		räävät		haudois-		taan

Sitten Lönnrot luetteli soveliaita kolmi- ja useampitavuisia sanoja sekä pitkän listan jambisäkeen alkuun sopimattomia sanoja ja heitti samalla pienen piikin Ahlqvistille: näistä ”nähdään, että, vaikka korkoa seurattakoonki wirrenteossa, tawutten arwoa eli laajuutta ei kuitenkaan unhotettako” (1865, 167). Lause oli

selvästi ironinen, sillä Lönnrot ei noudattanut oikeastaan ainuttakaan Ahlqvistin komitealle esittelemää sääntöä. Ei hän seurannut korkoakaan, vaan siirtyi seuraavilla sivuilla esittelemään koronpolkusäkeitään:

Kun säettä *Ja kaikkia rukoilemaan* runomitan jälkeen *luetaan* (ei weisatessa), tulee sanassa *rukoilemaan* korko polkeutumaan. Semmoista korkopolkuista sananjakoa enin osa ei hyväksy, vaikka se toisista taas, niinkuin minustaki, *jolloin kulloin runowärsyn tapaan käytettynä* on yksijonoisuuden poistamiseksi hywin ki sopiwa. (1865, 168.)

Lönnrot esitteli esimerkkeinä kahdeksantoista muuta virsikirjansa säettä, joissa on säkeensisäinen koronpolku, ”kun niitä en ole karttaa tahtonutkaan, sitä waan karttaen, etteiwät liiallisesti käytettynä tulisi haitaksi”. Lönnrotin ensimmäisessä virsikirjassa on todellakin murrelmasäkeitä vain siellä täällä, useissa virsissä ei yhtäkään, enimmillään vain joka kahdeksas säe (12,5 %). Myöhemmissä ne käyvät vieläkin harvinaisemmiksi. Määrästä hän joutui luopumaan. Murrelmasäkeestä luopuminen kokonaan oli mahdotonta.

Lönnrot otti vielä esimerkin Vanhassa Virsikirjassa olevasta koronpolusta, ikään kuin oman todistelunsa tueksi, vaikka säkeet olivatkin samalla esimerkki siitä sekasotkusta, ”kun wanhoissa wirsissä sanarakennuksen puolesta yleisesti tawataan”. Jacob Finnon suomentama virsi 10 alkaa kahdella kahdeksantavuisella säkeellä: *Isä meidän ylhääl taiwaas, Me köyhät kuin olem waiwas*. Säkeet vaikuttavat luontevilta, sillä Lönnrot oli jättänyt Vanhaa Virsikirjan myöhempiä painoksia rasittaneet heittomerkit pois. Säkeet olivat melkein virheetöntä kalevalamittaa. Mutta säkeet tulivat ”nuottia katsoen jakaumaan näin”:

I-		sä mei-		dän yl-		hää! tai-		waas
Me		köyhät		kuin o-		lem wai-		was

Kahteen säkeeseen mahtuu kuusi koronpolkua, niistä neljä edustaa ”sopimattontaa sanajakoa”, sillä pitkä pääpainollinen on laskussa. Lönnrotin uusimina säkeet kuuluvat:

O		taiwaal-		linen		Isäm-		me!
Me		köyhät		Sulta		tulem-		me

Muokatessaan säkeistön vaikeasti tulkittavaa neljättä säettä *Ja kaikkii tarpeit anelemaan* Lönnrot sijoitti siihen koronpolun: *Ja | kaikki-| a ru-| koile-| maan*.

Verrattuna Lönnrotin parin vuosikymmenen takaiseen innostukseen runometriikan saamisesta kaiken runouden perustaksi, tekstissä oli tällä kertaa jo surumielinen sävy (1865, 180, 184);

Niille, jotka soisiwat alkusointua (alliterationia) näissä wirsikokeissa paremmin noudattawani, saan muistuttaa, että nykyiset Suomen runoilijat eiwät pidä siitä suurta lukua, paitsi warsinaisissa wanhan-aikaisissa nelimitta-runoissa, ja luulenki heidän siinä oikeassa olewan. Nykyisellä runoudella on muita tärkeämpiä

waadintoja, kun alkusoinnun noudattaminen, jonka siis samoin kuin lausekerteen (parallelismen) ja osiksi entisen runomitanki on täytynt peräytyä.

Muistettava on kuitenkin, että jos korkowastaisia polwia toisinaan suwaitaan wirsirunoudessa, niin niitä ei toki käytettäkö paljo muuna kun poikkeuksena tawallisesta korkomukaisesta polwijaosta, ja sillä tawoin warowasti käytettynä niiden en luule haittaawan, waan pikemmin kaunistawan runoutta.

## Koronpolun kohtalo

Lönnrotin ensimmäisen virsikokoelman virsi n:o 228 alkaa sanoilla *Iloitkaat kaikki kristityt*. Jambivirren lähtökohtana oli ollut Jacob Finnon 1583 suomentama, 14-säkeistöinen Vanhan Virsikirjan virsi. Lönnrotin ensimmäinen ja viimeinen säkeistö kuuluivat (1865, 86–90):

- 1 Iloitkaat kaikki kristityt,  
Riemuitkaan ristikansa:  
Jumala kaikin paikoin nyt  
Suo saarnata sanansa,  
Juur julki se julistetaan  
Nyt kaikkein kuultawaksi,  
Lewitetähän mailmaan  
Ja jääpi seisowaksi.
  
- 14 Siis kiitos olkoon Jumalan  
Edestä sanans lahjan!  
Sen kautta meille ainian  
Hän tuopi turwan wahwan,  
Niinkuin Hän onpi kaikillen  
Luwannut awun tuottaa,  
Jotka nimessä Jesuksen  
Sit' etsii, siihen luottaa.

Lönnrotin virressä on neljätoista kahdeksansäkeistä säkeistöä; säkeitä on siis yhteensä 112. Murrelmasäkeitä on 14 (12,5 %), vastoin Ahlqvistin nimenomaista ohjetta edellä olevan ensimmäisen säkeistön säkeet 4 ja 5 sekä viimeisen säkeistön säe 7.

Jambisäkeen aloittava sana on:

	säkeitä	%
1-tavuinen	58	51,8
2-tavuinen	10	8,9
3-tavuinen	39	34,8
4-tavuinen	1	0,9
5-tavuinen	4	3,6

Prosenttiluvut ovat melkein täsmälleen samat kuin Lönnrotin Runeberg-suomennosten jambirunoissa. Yksi- ja kaksitavuisia sanoja on jonkin verran vähemmän, kolmitavuisia jonkin verran enemmän.

Eniten Lönnrot oli antanut periksi lyhyen pääpainollisen tavun sijoittamisessa nousulle (edellä *mailmaan, Jumalan, sanans, avun, Jesuksen*). Tässä virressä hän oli tehnyt sen 55 kertaa.

Mikä oli koronpolun kohtalo? Seuraavassa olen luetellut virren neljätoista murrelmasäettä sekä merkinnyt viereen, minkä vuoden virsikirjaehotuksessa koronpolku poistettiin ja minkälainen säe pantiin tilalle. Rivin alussa olevat luvut kertovat, mihin säkeistöön säe kuuluu (säkeistö:säe).

2:6	Uskoi epäilemättä	1867	Ja täytti aikansa
3:3	Siihen sanahan luottawa	1867	Myös luotti siihen sanahan
6:1	David profeta, pyhä mies	1867	Kuningas Dawid, profeeta
6:6	Ilmestywä ajassa	1867	Ja turwa kaiken kansan
12:7	Hänen sanaansa liikuttaa	1867	Jumalan sanaa liikuttaa
14:7	Jotka nimessä Jesuksen	1867	Nimessä jotka Jesuksen
7:3	Siinnyt Jumalan hengestä	1867	säkeistö poistettiin
8:2	Meit' Isän kans sowitti	1867	säkeistö poistettiin
1:5	Juur julki se julistetaan	1880	(1883 Se julistetaan julkisest')
4:3	Hän tiesi myös tapahtuwan	1880	(1883 Hän tiesi totta olewan)
5:6	Ei luopuwa sanastaan	1880	(1883 Ain' auttaa omiansa)
13:2	Juur kaikesta hädästä	1880	(1883 Waan wahwast' Herraan luottaa)
1:4	Suo saarnata sanansa	1880	(1883 Suo saarnata sanansa)
3:1	Pyhä ja hurskas mies, Noa	1880	(1883 Pyhä ja hurskas mies, Noa)

Lönnrotin oman komitean ensimmäinen mietintö *Uusi Suomalainen Virsikirja Nuottien kanssa, Armossa asetetun Komitean ehdottama* ilmestyi vuonna 1867. Virsi 228 oli siinä lyhennetty kymmensäkeistöiseksi: säkeistöt 7–10 oli jätetty pois. Niiden mukana meni kaksi murrelmasäettä. Kuudesta säkeestä murrelma häivytettiin sanajärjestyksestä tai muuten säettä muuttamalla, kuusi jäi jäljelle. Samalla hävisi viisi kaksitavuisia sanaa jambisäkeen alusta.

Vuonna 1871 ilmestyi Lönnrotin komitean toinen varsinainen virsikirja *Uusi Suomalainen Virsikirja, Armossa asetetun Komitean Toinen ehdotus*. Virsi säilyi siinä edellisen ehdotuksen mukaisena.

Ensimmäisessä virallisessa kirkolliskokouksessa 1876 komitean ehdotus hylättiin ja asetettiin uusi komitea, johon Lönnrot ja Ahlqvist eivät enää lähteneet mukaan ja jonka johtavaksi runoilijaksi tuli Julius Krohn. *Uusi Suomalaisen virsikirjan ehdoitus, Kirkolliskokouksen walitseman komitean tekemä* ilmestyi 1880. Esipuheessa (1880, V) komitea toteaa: ”Sen lisäksi on, waikkei siihen nimen-omaista käskyä ollut, koeteltu laittaa ulkonainen runopukukin vielä enemmän nyky-ajalla suomalaisessa runoudessa jo wallitsewain suurempain kauneuden vaatimusten mukaiseksi.” Koronpolkua komitea oli koettanut välttää, paitsi jambisäkeen alussa, jossa se oli tehty kolmitavuisella sanalla. ”Mutta semmoista

runomittaa kuin esim. *On paljoa parémpi* on katsottu luwattomaksi.” Korkoa polkeva esimerkkisäe on Lönnrotin yksityisesti julkaisemasta väliaikaisesta virsikirjasta (1872).

Virsi 228 oli saanut uuden muodon. Sen ensimmäinen säe kuului *Oi iloitkaa, te kristityt*. Siinä oli enää kuusi säkeistöä, eikä sisällöllä ollut enää paljoakaan tekemistä Vanhan Virsikirjan virren kanssa. Muutama yhteinen säe oli jäljellä. Säkeensisäistä koronpolkua ei ollut enää yhdessäkään säkeessä, jambisäkeen aloitti yksitavuinen sana 39 kertaa, kolmitavuinen sana 9 kertaa (18,8 %). Alettiin siis jo lähestyä aikaisemmin mainittua, Pentti Leinon aineistostaan laskemaa lukua (14,2 %).

Toisessa kirkolliskokouksessa 1886 virsi hyväksyttiin viralliseen virsikirjaan komitean ehdottamassa muodossa. Vain ensimmäinen säe oli muuttunut: *O iloitkaat, te kristityt*.

Lönnrot jätti kuitenkin vielä testamenttinsa. Krohnin komiteavirsikirjaa huomattavasti loisteliaampi teos ilmestyi 1883, samana vuonna kuin komiteavirsikirjan toinen painos. Teoksen selkämukseen on kultakirjaimin painettu *Lönnrot, Virsikirja*; kannessa lukee *Lönnrot, Väliaikainen Wirsikirja*. Sisälehdellä on teoksen täydellisempi nimi: *Wäliaikainen Suomalainen Wirsikirja, Uudestaan korjattu ja neliäänisillä nuoteilla warustettu laitos*. Esipuheessa Lönnrot kertoo, että kirjakauppias, herra G. W. Edlund oli ilmoittanut olevansa halukas julkaisemaan uudestaan omakustanteena 1872 ilmestyneen Lönnrotin *Suomalaisen Wirsikirjan väliaikaiseksi tarpeeksi*. Lönnrot innostui vielä kerran sanomaan sanansa virsikirjan uudistuksesta. ”Näin nyt uuden painoksen puheeksi tultua otin useampia vuosia maanneet entiset korjaukseni käsille ja aloin niitä vieläkin uusilla lisätä taikka ilman parannella”, hän kirjoittaa esipuheessa. Hän luuli selviytyvänsä asiasta parissa kuukaudessa, mutta työ kesti useita vuosia. Välillä ilmestyi Krohnin komitean ehdotus, mutta Lönnrot oli eri mieltä työn tuloksista ja jatkoi oman virsikirjansa korjailemista. Vuonna 1883 ilmestyneen virsikirjan kruunasivat hienon ulkoasun lisäksi neliääniset koraalisovitukset, jotka oli laatinut Nikolain kirkon kanttori, herra J. A. G. Hylander.

Näin Vanhan Virsikirjan virsi 228 ilmestyi vielä kerran Lönnrotin uudistamassa muodossa. Virsi oli jälleen kymmensäkeistöinen ja sisältö oli hyvin lähellä Vanhaa Virsikirjaa ja Lönnrotin oman komitean työtä. Suurin muutos oli siinä, että Lönnrot oli itse poistanut koronpolun neljästä säkeestä. Jäljelle oli jäänyt enää kaksi: *Suo | saarna-| ta sa-| nansa ja Py-| hä ja | hurskas | mies, No-| a*.

## Jo lähti pois pakenemaan

Lönnrotin oli pakko eläkepäivinänsä pikku hiljaa myöntää, ettei murrelmasäkeille ollut tilaa virsissä eikä muussakaan runoudessa. Runometriikan ja virsimetriikan välille repesi entinen railo. Lönnrotin kuoleman jälkeen tuli suosittujen Runeberg-suomennosten vuoro joutua korjailun kohteeksi.

P. J. Hannikainen, joka seurasi E. A. Hagforsia Jyväskylän seminaarin musiikinlehtorina, oli krohnalainen uuden ajan runoilija ja suomentaja. Vuosisadan vaihteessa hän julkaisi sarjan laulukokoelmia kansakouluille nimellä *Sirkkunen*. Runo Lähteellä (1:22) oli saanut uuden suomennoksen, jonka ensimmäinen ja neljäs säkeistö kuuluvat:

- 1 Sun kalwohos mä katselen,  
Sä lähde päilyvä,  
Ja näen kuinka waihdellen  
Siell' liikkuu pilwiä.
  
- 4 Mä näitä nähden aattelen  
Mun omaa sieluain:  
Kuin moni pilwi kultainen  
Noin senkin jätti wain!

Joku on joskus jossakin päättänyt, että me osaamme nykyään pienin muutoksin Lönnrotin suomennoksen ensimmäisen ja toisen säkeistön sekä kolmantena säkeistönä Hannikaisen suomennoksen neljännen säkeistön. Säkeensisäiset koronpolut on onnistuttu poistamaan melkein kokonaan. Vain yksi on jäljellä: *Jo | lähti | pois pa-| kene-| maan*. Sitä ei laulaessa tule edes ajatelleeksi. Koko taistelu tuntuu jälkeensä kovin turhalta.

*Lintuselle*-laulun sävelmäksi P. J. Hannikainen on valinnut Gluckin sävellyksen ja merkinnyt suomentajiksi *Elias Lönnrot – P. J. H.* Laulun neljä viimeistä säettä, jotka Lönnrot oli runoilut murrelmasäkeiden sarjaksi, kuuluvat Hannikaisen kokoelmassa näin (1910, 23):

Tee wastakin sä pesäs  
mun seutuwilleni  
Ja opeta myös mulle  
Tuo ilomielesi!

Neljästä koronpolusta ei ole yhtään jäljellä. Onko laulu siitä parantanut, sitä on tänä päivänä jo vaikea sanoa.

Myös Runebergin *Svanen* sai uuden suomennoksen, Yrjö Veijolan *Halk' illan ruskon auermaan Käy lento joutsenen*. Siinä ei ole yhtään koronpolkua, ei edes jambisäkeen alussa. Pääpainollinen tavu on aina nousussa. Mielenkiintoista on se, että vaikka pääpainollisia tavuja on 62, vain seitsemän niistä on lyhyitä. Tämä ”oikean tavunpituuden koulukunta” olisi oman tutkimuksensa arvoinen.

Koronpolun kielto sisäistyi niin syväälle, että säveltäjät ovat Kalevalaa ja Kanteletarta säveltäessään poistaneet runoista murrelmasäkeet samalla kun ”sanakorolle on melkein säännöllisesti annettu rytmiä määräävä asema”, kuten jo Haapanen totesi (1928, 18). Hänen esimerkkinsä oli Sibeliuksen kuorolaulusta ja Sibelius olikin 1890-luvulta lähtien tässä asiassa tarkka. Niin lauluihin syntyi uudenlainen, monipuolinen ja usein ihasteltu rytmiikka. Yrjö Kilpisen 64 laulussa Kan-

telettaren runoihin (1948–50) on koronpolun välttämisestä ja joskus sille periksi antamisesta seurannut musiikillisesti taiturillisia ratkaisuja. Vasta 1970-luvun lopulla Pekka Kostiainen ja myöhemmin monet muut kuorosäveltäjät palauttivat sävellyksiinsä murrelmasäkeen. Kun itse tein musiikkia Tanssiteatteri Hurjaruutihin Kanteletar-esitykseen 1990, kokeilimme tanssijoiden ja muusikoiden kanssa kaikkia mahdollisia murrelmasäkeiden esittämistapoja. Melkein kaikki jäivät esitykseenkin. Silloin viimeistään vakuutuin murrelmasäkeen mielikuvituksellisesta moninaisuudesta.

Pentti Leinon julkaistua 1982 käännteentekevän tutkimuksensa *Kieli, runo ja mitta* innostuin monen muun tavoin metriikasta. Jossain vaiheessa mielessäni alkoi soida suosituin 1960-luvulla säveltämäni laulu, *Ylösousemusballadi*:

aurinko	painautuu	meren sy-	liin
hiljaisuus	laskeutuu	kyliin	

Mikko Heikan runossa ei ollut koronpolkua, mutta kun olin säveltänyt laulun kolmijakoiseksi, oli koronpolku tullut siihen huomaamattani, kalevalamitan tavunpituussääntöä noudattaen. Runossa loppusointukin oli täydellinen, olin vain sen metrisesti murtautunut. Suomenkielisenä lauluntekijänä avaimet koronpolkuun olivat olleet tuhansia vuosia hallussani.

Aloin kuunnella muita 60–70-lukujen lauluja. Siellä täällä oli murrelmasäkeitä. Ehkä hajaesimerkkejä löytyisi kaikilta populaarimusiikin vuosikymmeniltä. Varsinaiseksi tyylipiirteeksi se kuitenkin nousi vasta suomirockissa 1970-luvun lopulla. Seuraavina vuosikymmeninä sitä oli monella nuorella lauluntekijällä niin ylitsevuotavasti, että se selvästi antoi tunteen tabun murtaamisesta, vastarinnasta. Tavunpituussäännöistä ei ollut enää tietoaakaan. Osoittautui, etteivät ne ole laulajalle välttämättömiä. Löytyi siis yllättäen uusia Jacob Finnon ja Maskun Hemmingin runousopin kannattajia. Huipussaan taituruus on uusimmassa räpissä ja hiphopissa. Murrelmasäkeiden esittäminen ei ole helppoa, mutta toisaalta useat laulajat tuntuvat esittävän niitä tahallisen kömpelösti. Vastarintaa sekin, kapinaa kielen ja mielen vartijoita vastaan.

Eppu Normaali hoilasi jo 1979 levyllään *Maximum jee jee*:

sillä	viisi-	tuhatta	fani-	a
	huutaa eput	on i-	hani-	a
on	keikka-	autossamme	kaunis	maali
	siinä lukee	että	Eppu Nor-	maali

Loppusointuja ei tässä artikkelissa ollut mahdollista käsitellä, vaikka niistäkin Lönnrotilla oli aina erilaista sanottavaa kuin muilla. Riimi onkin Lönnrotin metriikan toinen mielenkiintoinen piirre ja jokseenkin yhtä kauaskantoinen kuin murrelmasäe. Viimeinen Lönnrot-sitaattini yhdistää kuitenkin murrelman ja riimin. Samalla se on silta Lönnrotista Eppu Normaaliin. Kysymyksessä on *Kokeita*-artikkelin kahdeksas runo, viisinsuista trokeeta oleva *Hautaus*:

Siitä löysi hänen aamuloiste'  
Kuivettua silmien suloisten,  
Ristikkäistä vasten vaipununna,  
Rinta riutununna.



## Kirjallisuus

- Ahlqvist, August 1845. Runoelmia Joh. Ludw. Runebergiltä. Helsinki.
- Ahlqvist, August 1863. Suomalainen runous-oppi Kielelliseltä kannalta. Helsinki.
- Ahlqvist, August 1866. Wirren-ehdotuksia, taikka Kuusikahdeksatta Wirttä, joita Wirsi-kirja-komitean säädännän mukaan on osiksi entisistä wirsistä korjaillet osiksi wast' uudesta suomentanut A. Oksanen. Helsinki.
- Ahlqvist, August 1884. Elias Lönnrot. Elämä-kerrallisia piirteitä. Helsinki.
- Ahlqvist August 1898. Säkeniä, kokous runoelmia, joiden tekijä on A. Oksanen. Viides, enännetty painos. Helsinki.
- Anttila, Aarne 1985 (1931/1935). Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta. Toinen painos. SKS:n Toimituksia 417. Helsinki.
- Forslin, Alfhild 1958. Runeberg i musiken. Bibliografi med kommentarer och historisk översikt. Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland Nr 367. Åbo.
- Grotenfelt Ossian 1904. Om Runebergs arbeten i finsk öfversättning. – Johan Ludvig Runebergs hundraårsminne. Skrifter utgivna af Svenska Litteratursällskapet i Finland LXII. Helsingfors.
- Haapanen, Toivo 1928. Suomalaiset runomittateoriat 1800-luvulla. – Suomi, Viides jakso, 6 osa. Helsinki.
- Hagfors, Er. Aug. 1874. Kaikuja Keski-Suomesta, Neli- ja seka-äänisiä lauluja, Seminarien, Koulujen ja Lauluseurojen tarpeeksi ja hyödyksi. Hämeenlinna.
- Hahl, D 1871. Ylioppilaslauluja. Ensimmäinen vihko. Toim. D. Hahl. Helsingfors.
- Hahl, Taavi 1879. Sävelistö, Kaikuja laulustamme. Seka-äänisiä laulelmia, Suomen nuorisolle toimittanut Taavi Hahl. I. Helsinki.
- Hahl, Taavi 1890. Sävelistö. 3. vihko. Helsinki.
- Helkiö, Onni E. 1909. Uuden runomittaopin alkeita. Porvoo.
- Hengellisiä Sävelmiä. Suomen Kansan Sävelmiä. Ensimmäinen Jakso. Toim. Ilmari Krohn. SKS:n Toimituksia 68. Jyväskylä 1898–1901.
- Karkama, Pertti 2001. Kansakunnan asialla. Elias Lönnrot ja ajan aatteet. SKS:n Toimituksia 843. Helsinki.
- Kalevala 1835 1999. Kalevala taikka vanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinoisista ajoista. 1835 julkaistun Kalevalan laitoksen uusi painos. Helsinki.
- Kaukonen, Väinö 1945. Vanhan Kalevalan kokoonpano. II. SKS:n Toimituksia 213. Helsinki.
- Kiwi, A. 1866. Kanerwala. Runoelmia. Helsinki.
- Krohn, Ilmari 1908. Suomalainen laulurunous. – Ylioppilaskunnan Laulajain Albumi. Helsinki.
- Krohn, J. 1880. Suomalaisen Virsikirjan Historia. Helsinki.
- Kurki-Suonio, Erkki 1955. Kolmisäikeinen lanka. Kertoelmia ja tutkisteluja virsistä. Helsinki.
- Kurvinen, Onni 1941. Vanha virsikirja. Vuoden 1701 suomalaisen virsikirjan synty ja sisällys. Rauma.
- Kuusi, Matti 1949. Sampo-eeos. Typologinen analyysi. Suomalais-ugrilaisen Seuran Toimituksia XCVI. Helsinki.
- Laitinen, Heikki 1991. Elias Lönnrot ja musiikki. - Kolme on Kovaa Sanaa (toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki). Kalevalaseuran vuosikirja 71, 76–136.

- Laitinen, Heikki 2002. ”Vaan vahva virta vapaa”. Aleksis Kivi Wanhan Wirsikirjan veisaajana. – Äidinkielen merkitykset (toim. Ilona Herlin, Jyrki Kalliokoski, Lari Kotilainen ja Tiina Onikki-Rantajääskö). SKS:n Toimituksia 869, 98–113. Helsinki.
- Leino, Pentti 1980. Kaarlo Kramsun metriikka. – Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 32 (toim. Auli Viikari), 7–90.
- Leino, Pentti 1982. Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka. SKS:n Toimituksia 376. Pieksämäki.
- Leino, Pentti 1986. Language and metre. Metrics and the metrical system of Finnish. *Studia Fennica* 31. Helsinki.
- Lisäyswirsia Uuteen Suomalaiseen Wirsikirjaan Nuottien kanssa, Armossa asetetun Komitean ehdottamat. Helsinki 1868.
- Lönnrot, Elias 1833. Neijon laulu. – Oulun Wiikko-Sanomia n:o 40. (VT 4, 440–442.)
- Lönnrot, Elias 1835. Esipuhe. – Kalewala taikka Wanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinosista ajoista. 1. Osa. SKS:n Toimituksia 2. Osa, 1. Jako, I–LXIII. Helsinki. (VT 5, 175–190.)
- Lönnrot, Elias 1836. Suomalaisesta Kuusimittarunosta (Heksametrosta). – Mehiläinen, Lokakuulta ja Marraskuulta. (VT 2, 150–156, 171–176.)
- Lönnrot, Elias 1840a. Alkulause. – Väinö Kaukonen. Elias Lönnrotin Kanteletar. SKS:n Toimituksia 386, 1984, XXVII–CXVI. Helsinki. (VT 5, 319–357.)
- Lönnrot, Elias 1840b. Suomalaisten Laulujen ja Runojen nuotteja. – Väinö Kaukonen. Elias Lönnrotin Kanteletar. SKS:n Toimituksia 386, 1984, CXVII–CXXVI. Helsinki.
- Lönnrot, Elias 1845a. Kokeita suomalaisessa laulannossa, Elias Lönnrotilta. – Suomi, *Tidskrift i fosterländska ämnen*. Helsinki. (VT 4, 456–475.)
- Lönnrot, Elias 1845b. Några ord om metriken i Finsk runovers. – Kallavesi 3. (VT 3, 199–204.)
- Lönnrot, Elias 1847. Psalmografi. – *Litteraturblad* 8. (VT 4, 493–507.)
- Lönnrot, Elias 1848. Muutamia sanoja suomalaisien kirkkowsien kirjoittajille mietinnäksi erään ruotsinkielisen kirjan johdosta, nimeltä ”välmenta råd för Finska Psalmförfattare”. – *Suometar* n:o 20. (VT 4, 510–511.)
- Lönnrot, Elias 1849a. Anmärkningar till den nya Kalevala upplagan. – *Litteraturblad* 1. (VT 5, 402–408.)
- Lönnrot, Elias 1849b. Kalevala. Toinen painos. Helsinki.
- Lönnrot, Elias 1855. Odysseen vastaanotto Faiakilaisten saarella. – Suomi. (VT 4, 476–490.)
- Lönnrot, Elias 1865. Wanhoja ja Uusia Wirsiä Suomalaisen Wirsikirjan korjaamista warten toimittanut ja tärkeimmillä selityksillä warustanut Elias Lönnrot. Turku.
- Lönnrot, Elias 1867. Kahdeksankymmentä ja kuusi Wirttä erinäisiä tiloja warten Wirsi-kirjankomitean tarkattawaksi toimittanut E. L. Turku.
- Lönnrot, Elias 1868. Kymmenen Wirttä erinäisiä tiloja warten Wirsikirjankomitean tarkattawaksi toimittanut E. L. Turku.
- Lönnrot, Elias 1869. Wiisikymmentä Wirttä wanhoista arkkiwirsistä toimittanut E. L. Helsinki.
- Lönnrot, Elias 1870a. Kuusikolmatta Haluttua Wirttä. Turku.
- Lönnrot, Elias 1870b. Wiisikolmatta Wirttä, Enimmäksi osaksi wanhoista arkkiwirsistä korjaellut E. L. Turku.
- Lönnrot, Elias 1870c. Muutoksen ehdotuksia Uuteen Suomalaiseen Wirsikirjaan. Turku.
- Lönnrot, Elias 1872. Suomalainen Wirsikirja wäliaikaiseksi tarpeeksi. Helsinki.

- Lönnrot, Elias 1874. Kolme wiidettä Elias Lönnrot'in kääntämää Uutta Suomalaista Wirttä, jotka saksalaisesta wirsijaarteesta walitsi ja alkuperäisillä, rytmillisillä nuoteilla warusti O. I. Colliander. Helsinki.
- Lönnrot, Elias 1883. Wäliaikainen Suomalainen Wirsikirja, Uudestaan korjattu ja neliäänisillä nuoteilla warustettu laitos. Helsinki.
- Lönnrot, Elias 1884. Elias Lönnrotin wiimeiset korjaukset Wäliaikaiseen Suomalaiseen Wirsikirjaan. Hänen kuolemansa jälkeen painetut. Helsinki.
- Niemi, Hilja 1954. Suomalaisen wirsikirjan uudistaminen vuoden 1886 viralliseksi wirsikirjaksi. Ns. Lönnrotin wirsikirjakomitean osuus. Helsinki.
- Pajamo, Reijo 1976. Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881. Acta Musicologica Fennica 7. Helsinki.
- Rabbe, Fabian 1856. Laulun Soittaja. Helsinki.
- Renvall, Gust. 1830. Välmenta råd för Finska Psalm-Författare. Åbo.
- Runeberg, Joh Ludvig 1933. Samlade skrifter. Under redaktion av Gunnar Castrén och Martin Lamm. Första delen, Dikter I–III. Helsingfors.
- Sadeniemi, Matti 1951. Die Metrik des Kalevala-Verses. FF Communications N:o 139. Helsinki.
- Simelius, Aukusti 1914. August Ahlqvist runoilijana, arvostelijana ja tyyliniekkana. I. Runoilijana. Helsinki.
- Sirkkunen. Uusi kokoelma lauluja kansakouluille. Toim. P. J. Hannikainen. Jyväskylä 1910.
- SKVR = Suomen Kansan Vanhat Runot.
- Suomalainen Wirsikirja ewankelis-lutherilaisille seurakunnille Suomen Suuriruhtinaanmaassa. Hyväksytty Suomen toisessa yleisessä kirkolliskokouksessa v. 1886. Helsinki 1888.
- Tarkiainen, V. 1904. J. L. Runeberg suomeksi. I–III. – Valvoja, 34–51, 102–114, 350–364.
- Toiviainen, Seppo 1967. Helkavirsien metriikan suhde kalevalanmittaan. – Virittäjä 1, 47–54.
- Uusi Koraalikirja ewankelis-lutherilaisille seurakunnille Suomen Suuriruhtinaanmaassa. Helsinki 1888.
- Uusi Suomalainen Wirsikirja Nuottien kanssa. Armossa asetetun Komitean ehdottama. Helsinki 1867.
- Uusi Suomalainen Wirsikirja. Armossa asetetun Komitean Toinen ehdotus. Turku 1871.
- Uusi Suomalaisen wirsikirjan ehdoitus, Kirkolliskokouksen walitseman komitean tekemä. Turku 1880. Toinen painos, Turku 1883.
- Vapaavuori, Hannu 1997. Virsilaulu ja heräävä kansallinen kulttuuri-identiteetti. Suomen kirkkohistoriallisen seuran Toimituksia 173. Helsinki.
- Viikari, Auli 1987. Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa. SKS:n Toimituksia 468. Helsinki.
- VT 1–5 = Elias Lönnrot. Valitut teokset 1–5. Toim. Raija Majamaa. Helsinki 1990–1993.
- Wächter, Heinrich 1864. 50 Koulu-Laulua, sanat ja nuotit, yksi- ja kaksiääniselle laulannolle. Wiipuri.



# RUNO, MITTA, MUSIIKKI: Kansanlaulun säkeistömetriikka

Tämän artikkelin tavoitteena on selvittää, minkälaisia säkeistorakenteita uudemman suomenkielisen kansanlaulun arkistomuistiinpanoissa esiintyy ja minkälaisia ovat laajalevikkisimmät säkeistöt.

Kysymystä on pohdittu yllättävän vähän siihen nähden, että siirtyminen säelaulusta säkeistölauluun 1600–1800-luvuilla oli suomenkielisen laulun suurin metrinen murros. Vaikka ympärillä oli jo useita vuosisatoja laulettu säkeistöllisiä ruotsin- ja venäjänkielisiä lauluja, suomenkieliset laulajat pitäytyivät sitkeästi säelaulussaan ja käänsivät naapurikansojen säkeistölaulut omalle kalevalamitalleen. Jacobus Finnon (1583) ja Maskun Hemmingin (1605) virsikirjat aloittivat säkeistöllisyyden aikakauden. Ne sisältyivät sellaisinaan vuoden 1701 virsikirjaan, jota nykyään kutsutaan Vanhaksi Virsikirjaksi ja joka oli lähes kaksisataa vuotta kirkon virallinen virsikirja. Sen merkitystä suomenkielisen säkeistölaulun synnylle ja kehitykselle lienee vaikea yliarvioida. Mutta minkälaisia olivat virsien säkeistorakenteet ja mitä niistä siirtyi maallisiin lauluihin säkeistöllisyyden murtautuessa myös niihin ja säkeistölaulun valtalajin, rekilaulun, syntyessä?

Säkeistorakenteiden tähänastisten analyysien tutkimusaineistona ovat yleensä olleet runomuistiinpanot, eivät laulettu laulut tai niistä tehdyt nuotinnokset. Sävelettömät runomuistiinpanot synnyttivät aikanaan myös rekilaululle laulusta poikkeavan, tutkimuksessa toistetun tulkinnan.<sup>137</sup>

Tässä artikkelissa on tulkinnan lähtökohtana laulu laulettuna tai oikeammin – aineiston luonteesta johtuen – arkistonuotinnoksena. Ja vaikka tutkimusmenetelmäni on kvantitatiivinen ja yli viiden tuhannen laulun aineistosta laskettuihin prosenttilukuihin katoaa niin yksittäinen laulu kuin laulajakin, on näkökulma kuitenkin paradoksaalisesti laulajan. Kun yksityiskohdat katoavat, näkyviin nousevat ne metriset rakenteet, jotka toimivat yhä uusien ja uusien laulujen generaattoreina.

Kuinka uusi laulu syntyy? Neljän syntyvän toteaminen on tässä yhteydessä riittävää:

- 1 runon säveltäminen,
- 2 sävellykseen runoileminen,

---

<sup>137</sup> Bellmanin laulujen säkeistorakenteita tutkinut James Massengale (1979, 103) toteaa: ”Det framstår nu som självklart att vi behöver en ny beskrivning av strofen för den poesi som bygger på musik.” Massengalen mielestä antiikin prosodian termien (jambi, anapesti jne) käyttäminen kuvauksessa ei ota huomioon sitä tosiseikkaa, että ”musikalisk poesi tillhör ett helt annat system”. Vrt. Massengale 2001.

- 3 palmikkoinspiraatio,
- 4 muistinvaraisen laulun eli muistilaulun synty.

Tutkimusaineistossa ovat kaikki kategoriat edustettuna. Esimerkiksi virsikirjassa oleviin virsiin on syntynyt uusia sävelmiä. Toisaalta valtaosa vanhimpien virsikirjojen virsistä on käännöksiä, siis olemassa olevaan sävelmään runoiltuja. Valtaosa arkkiveisuistakin runoiltiin sävellykseen. Tämä esikuvalaulu on niissä yleensä nimetty (*veisataan kuin, lauletaan kuin*). Osa arkkiveisuista lienee syntynyt palmikkoinspiraationa: runo ja musiikki syntyvät yhtä aikaa, mielessä hyräilemällä tai musisoimalla.

Neljäs kategoria on tässä yhteydessä mielenkiintoisin. Kuinka uudet muistinvaraiset laulut syntyvät? Muistilauluja analysoitaessa eivät sellaiset käsitteet kuin säveltäjä, runoilija tai improvisaatio ehkä ole kovin analyysikykyisiä. Ne saattavat olla jopa harhaanjohtavia.

Lähtökohtana voitaneen pitää, että muistinvaraisessa kulttuurissa laulu on vielä jakamaton kokonaisuus ja että musiikin ja runon erillisyys syntyy vastaa nuotintamisen ja litteroinnin yhteydessä, analyysin välttämättömänä apuvälineenä. Jakamattoman laulun kuulumista ainoastaan muistinvaraiseen kulttuuriin ei kuitenkaan kannata liikaa korostaa: kulttuurissamme on edelleen niin voimakas muistinvarainen perusjuonne, että osaamme valtaosan lauluistamme jakamattomina kokonaisuuksina. Sen huomaa, kun yrittää sanella osaamansa laulun runoa.

Tämän tutkimuksen kannalta tärkeintä on kuitenkin se, että laulajan näkökulmasta laulun syntytavalla ei ole suurtakaan merkitystä. Yksittäisen laulun merkitys kansanlaulajalle oli aivan muualla kuin sen alkuperässä. Kansanlaulun rajaaminen muistinvaraiseksi ei ole hedelmällistä, sillä virsikirjat ja arkkiveisut, runojen säveltäminen ja sävellyksiin runoileminen olivat osa kansanlaulajan arkipäivää jo pari kolme vuosisataa sitten. Enää ei ole tarpeellista kansallisen projektin tapaan etsiä ”aitoa ja omaperäistä”. Päinvastoin: kirjallisen ja muistinvaraisen välisen, meidän päivinämmen uusin muodoin jatkuvan produktiivisen jännitteen tutkiminen on mitä kiintoisin aihe.<sup>138</sup>

Näkökulmani on siis laulajan ja tutkimuskohteena laulun runon metriikka, laulun metrinen säkeistö. Näkökulmaa voidaan havainnollistaa toteamalla laulun kuusi analyysitasoa:

## LAULU

<b>musiikki</b>	<b>runo</b>
melodiikka	melodiikka
rytmiikka	rytmiikka
metriikka	<u>metriikka</u>

Laulu yhdistää kaksi hyvin erilaista ilmaisumuotoa: musiikin ja runon. Lisäksi metriikka, rytmiikka ja melodiikka ovat sekä musiikissa että runossa täysin

---

<sup>138</sup> Ong 1982, 115–138.

erillisiä tasoja. Mikä tahansa musiikillinen melodiakaari voidaan laulaa millä tahansa rytmillä, missä tahansa metrissä ja millä tahansa runolla. Missä määrin laulajat käyttävät näitä oikeuksiaan ja mahdollisuuksiaan? Minkälaisia rajoituksia on ollut yhteisesti käytössä ajallisesti ja alueellisesti? Tasojen vuorovaikutuksen määrä ja laatu on jokaisen laulun tai laulunlajin kohdalla tutkittava ja tulkittava erikseen.

Runon melodiikka on tasoista abstraktein. Se rinnastuu puheen tai runon lausumisen intonaatioon, puhemelodiaan.<sup>139</sup> Laulussa se ilmenee ehkä voimakaimmin laulajan runonsa sanoille antamina merkityksinä. Emme ehkä koskaan saa tietää runon melodiikan yksityiskohtia; joskus tajuamme siitä ainakin jotain melodiankuljetuksen sisäisten painotusten vuoksi.

Runon rytmiikka sekä musiikin melodiikka ja rytmiikka ovat sen sijaan laulun ”pinnassa” ja siten kiistattomasti jokaisen kuultavissa ja kuvattavissa esimerkiksi nuotein ja kirjaimin. Metriikan suhteen asia on toisin. Se ei ole yksinkertaisesti kuultavissa ja kuulokuvan perusteella muistiin merkittävässä. Musiikkianalyysissa tosin puhutaan iskualasta ja sen iskullisesta ja iskuttomasta osasta, runoanalyysissa runojalan noususta ja laskusta, mutta nämä eivät ole rytmiikan eivätkä melodiikan, vaan metriikan käsitteitä. Laulaja päättää, kuuluvatko iskut ja nousut esityksen pinnassa esimerkiksi muita voimakkaampina sävelinä. Hänen valtassaan on kuitenkin korostaa esityksessään aivan muita säveliä, synkopoida mielin määrin. Tästä ei laulun metriikka muutu.

Litterointia voidaan tehdä yhä tarkemmaksi, nuotinnoksen sävelkorkeuksia ja rytmejä voidaan täsmentää tietokoneohjelmin, mutta metrinen tieto ei tästä välttämättä lisääny. Käytännössä on usein päinvastoin: mitä tarkempi nuotti, sen vaikeampaa voi olla hahmottaa metrisiä rakenteita.

Metriikka on lauluntekijän hallussa, vaikka hän ei osaisi sitä nimetä tai kuvata, samaan tapaan kuin äidinkielen kielioppi on puhujan tiedossa. Opimme äidinkieleemme kieliopin matkimalla. Koulussa annetaan nimet sille, minkä jo osaamme. Samoin opimme laulun metriikan. Kun musiikinopetuksesta on viime vuosikymmeninä metrinen tieto kadonnut, tietomme ei konkretisoidu. Tieto siitä, kuinka suomenkielinen laulu tehdään, ei kuitenkaan katoa.<sup>140</sup>

Metriikan kuvausvälineitä ei siis ole valmiina lauluesityksessä. Niiden valinta on siitä huolimatta tehtävä jatkuvassa dialogissa aineiston kanssa. Välineiden paremmuuden ratkaisee kuvausvoima.

Kun käsittelen tässä tutkimukseni alkuvaiheessa vain laulun runon metriikkaa, se perustuu siihen käytännön työn synnyttämään vakaumukseen, että tätä kautta on löydettävissä kuvausvoimainen kivijalka kaikkien kuuden tason ja niiden välisen vuorovaikutuksen myöhemmälle tutkimiselle.

---

<sup>139</sup> Iivonen et al. 1987, 229–250; Yli-Luukko 2001.

<sup>140</sup> Hanna Hakomäki on parin viime vuoden aikana merkinnyt muistiin erityisellä kuvionuottikirjoituksella Helsingissä sijaitsevan Musiikin erityispalvelukeskus Resonaarin terapeutisesti suuntautuneessa musiikkikasvatusprojektissa alle kouluikäisten lasten improvisoimia ”tarinalauluja” ja instrumentaalisia ”tarinasävellyksiä”. Laaja aineisto on myös tutkimuksellisesti innostava: se osoittaa muun muassa, että jo kolme-nelivuotiaana nykyläiset lapset ovat oppineet opettamatta tärkeimmät säkeiden ja säkeistöjen rakentamisen tavat. Vrt. Väisänen 1938.

Tutkimusaineistoksi olen tarkoituksella valinnut lauluja, joiden pääasiallinen esitystapa on ollut säestyksetön soololaulu, joskus säestyksetön (yksiääninen) yhteislaulu. Virsikirjat tehtiin yhteislaulua varten, mutta useimmiten virsiäkin veisattiin yksin. Arkistojen nuotit ja äänitteet ovat melkein poikkeuksetta sooloesityksiä.

Metriikan tutkijaa säestyksettömässä soololaulussa viehättää se, että laulajan on yhdellä äänellään ilmaistava kaikki kuusi laulun analyysitasoa. Tai toisin päin: tutkijan on yhdellä ihmisäänellä esitetystä laulun kaaresta pystyttävä erittelemään kaikki kuusi tasoa. Kun viime vuosisadalla säestyksestä tuli sääntö ja laulajan taakse ryhmittyi komppaava yhtye, laulun tekemisen ehdot muuttuivat. Mutta vain ehdot muuttuivat: uusia vapauksia viime vuosisadan laulajat ottivat haltuunsa vähitellen, vapautuneimmin vuosisadan lopun suomirokkaajat. Kun soittimet pitivät huolta metrisestä informaatiosta, ei laulajan tarvitse sitä enää tehdä.

Musiikillisen metriikan perusteet olen perinyt kansanmusiikintutkimuksen suomalaiselta koulukunnalta: Ilmari Krohnilta, Armas Launikselta ja A. O. Väisäselältä.<sup>141</sup> Laulun runo asettui huomion keskipisteeseen Pentti Leinon kalevalamittaa ja kirjallista runoutta koskevien, käännteentekevien metriikkatutkimusten myötä.<sup>142</sup> Leino analysoi ensimmäisenä myös säkeistörakenteita lähtökohtanaan Kaarlo Kramsun tuotanto: 82 runosta hän löysi 41 erilaista metristä pohjakaavaa. Leino toteaa, että säkeistön rakenne-elementtejä eivät ole säkeet vaan säeparit ja säekolmikot sekä kahden säeparin muodostamat nelisäkeiset perusyksiköt. Hän ryhmittää 41 metristä pohjakaavaa 13 erilaiseksi säkeistötyypiksi.<sup>143</sup> Teoksessaan *Kieli, runo ja mitta* (1982) Leino ottaa ohimennen kantaa myös laulun runon metriikkaan. Hänen havaintojensa mukaansa ”laulussa kielisysteemin rajoituksia rikotaan paljon vapaammin kuin muussa runoudessa”.<sup>144</sup>

Kesti vuosikymmenen ymmärtää, kuinka Leinon tuloksia on mahdollista soveltaa laulun tutkimuksessa.<sup>145</sup> Aluksi tein kuten kirjallisen runon metriikassa on tapana. Otin säkeen suunnan tärkeimmäksi analyysivälineeksi ja jaoin laulut kahteen ryhmään: mitaltaan nouseviin ja laskeviin.<sup>146</sup> Tästä johtuvien ongelmien tunnistaminen kesti vuosia. Lopulta oli pakko tunnustaa, että säkeiden alku on

---

<sup>141</sup> Krohn 1899 ja 1911, Launis 1910, Väisänen 1939.

<sup>142</sup> Leino 1974, 1975, 1982, 1986. Sovelluksia laulun tutkimukseen esim. Leisiö 1987 ja 2000, Asplund 1997.

<sup>143</sup> Leino 1980, 2–25. Kirjallisen runon säkeistörakenteista myös Viikari 1987, 38–40 ja Lankinen 2001, 80–103.

<sup>144</sup> Leino 1982, 314, alanootti 5. Esimerkkinä siitä, että runon mitta ja sävelmä eivät vastaa toisiaan, Leino mainitsee Hellaakosken näkemykseen runostaan ”Kevään kuuntelua”. Kupiaisen (1953, 265–266) kertoman mukaan Hellaakoski tulkitse selvästi trokeisen runonsa mitaltaan nousevaksi sen pohjana olleen sävelmän perusteella. Sävelmän oli kotiapulainen laulanut Hellaakosken kotitansseissa. Mitan ja sävelmän välillä ei kuitenkaan ole minkäänlaista ristiriitaa, Hellaakoski ja Kupiainen eivät vain tunnistaaneet kotiapulaisen laulaman *Pappa lupas talon laittaa* metriä: se on tässä tunnetussa masurkkarekilaulussa laskeva.

<sup>145</sup> Ratkaisevia vaikutteita sain mm. seuraavista: Soini 1903, Krohn 1908, Helkiö 1909, 1925, Väisänen 1944, Sadeniemi 1949, Hormia 1960, Stähle 1975, Moser 1975 sekä ennen kaikkea Massengale 1979.

<sup>146</sup> Vrt. Leino 1982, 303–304.



laulussa kaikkein epävakain ja laulajan vapaasta valinnasta riippuvien piirre. Analyysi oli rakennettava toiselle pohjalle. Säkeen suunnan sijasta parhaaksi lähtökohdaksi osoittautui säkeen pituus ja loppu sekä ennen kaikkea itse säkeistö.

Leinon havainto, että laulussa runon metriikka on toisenlainen kuin kirjallisuudessa runossa, on epäilemättä oikea. Se antaa aiheen puhua runomitan sijaan *laulumitasta*. Onko kysymys kielisysteemin rajoitusten vapaammasta rikkomisesta, on eri asia. Ainakin laulamalla syntyneet laulumitat, kuten kalevalamitta ja rekimitta, ovat syntyneet itse kielestä ja sen systeemistä laulajan äidinkielen kompetenssilla. Laulumitalla voi päinvastoin olla omaa kerrottavaansa itse kielisysteemistä. Kirjallista runoutta tuntuu sen sijaan rajoittavan se, että sen mitta on oltava myös *nähtävissä*. Laulututkijan näkökulmasta laulumitta ei ole vapaampi, vaan kirjallisen runon metriikalla on enemmän rajoituksia.

Tämä tulee näkyviin, jos laulun runo kirjoitetaan. Siitä on usein melko mahdollonta päätellä, kuinka runo on laulettu, toisin sanoen mikä on sen laulumitta tai laulumitat.<sup>147</sup> Esimerkkinä tästä mainittakoon Maskun Hemmingin virret. Kirjallisen runon tutkijat ovat olleet aina yhtä ihmeissään niiden runomitan kanssa.<sup>148</sup> Lapsuuteni körttiseuroissa opin kuitenkin, että veisaajalla ei ollut runojen mitan ymmärtämisessä mitään ongelmia. Tieto tästä oli jo kolme ja puoli vuosisataa siirtynyt kuulonvaraisesti veisaajasukupolvelta seuraavalle. Laulajien käsitys tietyn runon mahdollisista laulumitoista voi olla myös moninainen: artikkelissani nostan esille muutaman esimerkin, joissa sama runo on laulettu useammalla, toisilleen vastakohtaisellakin laulumitalla.

Tutkimusaineiston valinnassa ei ollut ongelmaa. Laulujen tutkiminen esityksistä tai niistä tehdyistä ääni- tai kuvatahtioinneista on tietysti ensisijaista. Mutta kansanlauluäänitteet ovat nuoria; enemmälti niitä on vasta viime vuosisadan jälkipuoliskolta. Toisaalta äänitteiden valikointi, nuotintaminen ja analysointi on vuosien ja vuosikymmenien työ, jota on toistaiseksi tehty vain vähän. Äänitteiden avulla tässä esitetty analyysi tulee kuitenkin monin osin tarkentumaan.

Vuosikymmeniä varhaisemman aineiston tarjoavat ennen äänitysmahdollisuuksia tehdyt arkistonuotinnokset. Tutkimusaineistoksi valitsin edustavimman 1800-luvun ja 1900-luvun alkuvuosien arkistonuotinnosten valikoiman, teossarjan *Suomen Kansan Sävelmiä*. Rekimitan yhteydessä käytän lisäksi aineistona Erkki Ala-Könnin Tiila Ilkalta muistiinmerkitsemiä rekilauluja.<sup>149</sup>

## Suomen Kansan Sävelmiä

Säkeistölaulua Suomen Kansan Sävelmissä sisältävät Ilmari Krohnin toimittamat jaksot Hengellisiä Sävelmiä ja Laulusävelmiä.

---

<sup>147</sup> Havainnollista on selailla esimerkiksi suomalaisen rocklyriikan kokoelmaa *Alumiinikuu* (Forss & Kiiskinen 1999). Osa runoista on kirjallisenakin tavanomaisesti järjestynyttä metristä runoa, mutta melkoinen osa tuntuu proosalta: teksti ei tunnu antavan mitään viitteitä laulun metriikasta.

<sup>148</sup> Kurvinen 1941, 207.

<sup>149</sup> Ala-Könni 1952 ja 1978.

**Hengellisiä Sävelmiä** (Suomen Kansan Sävelmiä, Ensimmäinen Jakso, 1898–1901) sisältää 1016 laulua.<sup>150</sup> Melkein kaikki laulut merkittiin muistiin 1890-luvulla. Virret olivat siitä erikoisia kansanlauluja, että laulujen runot oli julkaistu virsikirjoissa tai arkkiveisuina tai kumpanakin. Lisäksi laulujen metrinen perusta, Jacobus Finnon ja Maskun Hemmingin virsikirjat sekä Vanha Virsikirja (1701), oli syntynyt sävellyksiin runoilemalla, vieraskielisiä virsiä suomentamalla. Musiikki eli runoja muistinvaraisempaa elämää.

Hengellisten Sävelmien (*HSäv*) runojen tausta käy ilmi seuraavasta taulukosta. Ensimmäinen sarake ilmoittaa, kuinka monta virttä kussakin virsikirjassa on. Seuraava sarake *HSäv runoja* ilmaisee, kuinka monta eri runoa mainitusta virsikirjasta tai arkkivirsistä on *HSäv*-kokoelmassa, *toisintoja* kertoo kuinka monta kertaa mainitut runot tämän lisäksi esiintyvät kokoelmassa, *lauluja* ilmoittaa kahden edellisen luvun yhteenlasketun summan.

	<b>Virsikirja</b> runoja	<b>HSäv</b> runoja	toisintoja	lauluja
Vanha Virsikirja (1701)	413	108	21	129
Abraham Achrenius (1762–69)	-	17	11	28
Sionin Wirret (1790)	223	111	156	267
HSHL (1790–1896)	152	121	291	412
arkkivirret	-	100	33	133
yhteensä		457	512	969
Sions Sångar (1743)	223	33	14	47
yhteensä		490	526	1016

*Vanha Virsikirja* (1701, WWK)<sup>151</sup> oli Ruotsin valtakunnan ensimmäinen virallinen suomenkielinen virsikirja. Toimitustyössä tuli niin kiire, että varhaisempia virsikirjoja ei ehditty ajanmukaistaa, ja niin ne tulivat uuteen virsikirjaan sellaisinaan. Teoksesta tuli näin aikakauden merkittävin suomenkielisen runouden antologia. Hengellisissä Sävelmissä on vuoden 1701 ja sitä vanhempaa runoutta seuraavasti:

<sup>150</sup> Kokoelmassa on 1017 laulua, mutta kuten Krohn itse esipuheessa toteaa (1901, VI), yksi muistiinpano on julkaistu vahingossa kahteen kertaan (175a = 176e).

<sup>151</sup> Tauno Väinölä toimitti Vanhasta Virsikirjasta uuden painoksen vuonna 1995. Kirjoitusasultaan teos noudattelee vuosien 1857 ja 1875 painoksia (*Vanha Virsikirja* 1995, 16).

	<b>Vanha Virsikirja</b> <sup>152</sup> runoja	<b>HSäv</b> runoja	toisintoja	lauluja
Jacobus Finno (1583)	101	31	3	34
Maskun Hemminki (1605)	139	42	12	54
muut (1621–1691)	62	11	3	14
komitea (1700–1701)	113	24	3	27
yhteensä	415	108	21	129

Finnon ja Hemmingin virsikirjojen virret muodostavat yli puolet Vanhan Virsikirjan sisällyksestä. Virret olivat runomitoiltaan varsin omaperäisiä, sillä niissä yritettiin ensimmäistä kertaa runoilla suomenkielisiä jambirunoja. 1800-luvun virsikirjan uudistuskomiteat pitivät niitä mahdottomina veisata.<sup>153</sup> Hengelliset Sävelmät kuitenkin osoittavat, etteivät virret kauhistuttaneet veisaaajia lainkaan. Vanhan Virsikirjan virsistä Finnon ja Hemmingin runoilemia on runsaat puolet, mutta Hengellisten Sävelmien lauluista useampi kuin kaksi kolmesta. Erityisesti Hemmingin virret ovat aineistossa hyvin edustettuina.

Vanhan Virsikirjan kokonaisuus Hengellisissä Sävelmissä on kuitenkin vaatimaton. Tämä johtuu keruuhistoriasta. Vanha Virsikirja poistui kirkon virallisesta käytöstä vasta adventtina 1896, ja Ilmari Krohn tajusi vasta viimeisillä tallennusmatkoillaan kirjan merkityksen. Erkki Ala-Könni oli puoli vuosisataa myöhemmin tarpeeksi kaukana virsikirjan uudistustyöstä ja tallensi vielä 1940–60-luvuilla mittavat kokoelmat Vanhan Virsikirjan virsiä.<sup>154</sup>

Vanha Virsikirja oli runoineen ja sävelmineen kuitenkin myöhemmän suomenkielisen laulun kivijalka. Myöhemmät herätysliikkeiden virsikirjat runoiltiin sen sävelmiin ja säkeistörakenteisiin. Pienpainatteina ilmestyneitä hengellisiä arkkivirsiä tunnetaan 1700. Valtaosassa niistä mainitaan, että laulu on veisattava Vanhan Virsikirjan sävelmällä. Jos viittauksena on myöhempi laulu, tämä taas oli aikanaan tehty Vanhan Virsikirjan virren malliin. Suosituimpaan Vanhan Virsikirjan virteen on runoiltu viitisenkymmentä uutta virttä.<sup>155</sup>

*Abraham Achreniuksen* (AA) 17 virttä ovat peräisin kolmesta hänen virsikoelmastaan: *Wanhat ja Uudet Hengelliset Wirret* (1762, 5 virttä), *Wastuutiset Hengelliset Wirret* (1763, 3 virttä) sekä *Zionin Juhla-Wirret* (1769, 9 virttä). Kuten Krohn toteaa, useimmat näistä oli jo otettu mukaan Halullisten Sieluin Hengellisiin Lauluihin.<sup>156</sup>

<sup>152</sup> Vanhassa Virsikirjassa on virsien numeroita 413. Tässä Kurvisen (1941, 207) jaottelussa virsien kokonaismäärä on kuitenkin 415, sillä Jacob Finnon virsikirjassa aikanaan ilmestyneet kaksi wärsyä on Vanhassa Virsikirjassa ilman itsenäistä numerointia.

<sup>153</sup> Laitinen 2002b.

<sup>154</sup> Kontio 2001, 192–196.

<sup>155</sup> Hultin 1932, VIII. Itse Vanhaa Virsikirjaakin veisataan edelleen rukoilevaisten, heränneitten ja lestadiolaisten keskuudessa. Heikki O. Tukiaisen (2003, 63–70) laskelmien mukaan niiden piirissä oli viime vuosisadalla käytössä vielä 250 Vanhan Virsikirjan virttä eli 60 % virsikirjan virsien määrästä.

<sup>156</sup> Krohn 1899, 5.

*Sionin Wirret* (SW) on eri kokoelma kuin nykyisin samalla nimellä tunnettu heränneitten virsikirja. *Sionin Wirret* (1790) oli käännös ruotsalaisesta kokoelmasta *Zions sånger* (1743–45). Krohnin arvion mukaan puolet virsistä oli runoiltu alkuperäiseen runomittaan, toisessa puolessa oli runomittaa vaihdettu ja valittu malliksi tunnettu suomalainen virsi.<sup>157</sup> Melkein kaikkien virsien sävelmäviitteenä on kuitenkin jonkin Vanhan Virsikirjan virren alkusäe.

*Halullisten Sieluin Hengelliset Laulut* (HSHL) merkitään usein syntyneeksi vuonna 1790. Silloin ilmestyivät kuitenkin vain kokoelman 26 ensimmäistä virttä. Uusissa painoksissa kokoelmaan liitettiin yhä uusia arkkivirsiä. Vuoden 1896 laitos, joka oli Krohnin lähteenä Hengellisissä Sävelmissä olevien HSHL:n virsien numeroinnissa, sisälsi jo 156 virttä. Kuten Onni Kurvinen toteaa, HSHL on laajin hengellisten arkkiveisujen antologia.<sup>158</sup> Muista virsikirjoista poiketen sen runoilijoiden joukossa oli runsaasti rahvaanrunoilijoita, osa jopa kirjoitustaidottomia. Siksi ei ole ihme, että HSHL:n laulut ovat rakenteiltaan lähempänä maallisia kansanlauluja kuin muiden virsikirjojen virret. Krohn luonnehtiikin, että HSHL:n virret ovat ”suurelta osaltaan suomalaista kansanrunoutta”.<sup>159</sup>

Kerääjien, ennen kaikkea Ilmari Krohnin ja Mikael Nybergin mieltymyksistä johtuu, että Hengellisissä Sävelmissä alkuperäinen 26 virren kokoelma on huomattavasti paremmin edustettuna kuin kokoelmaan myöhemmin liitetyt virret (n:ot 27–156).

*Arkkivirret* olivat 1700–1800-luvuilla ainoastaan arkkeina ilmestyneitä virsiä.

Hengellisissä Sävelmissä on lisäksi 47 ruotsinkielistä *Sions Sånger* -kokoelman laulua. Krohnin mukaan talteen on otettu erityisesti sellaisia virsiä, joiden metriikka oli suomenkielisessä käännöksessä muutettu.<sup>160</sup> Nämä virret eivät kuulu tutkimusaineistoon.

Runojen julkaisuajankohta antaa tietoa siitä, minkä ajan runomittaihanteiden mukaisesti virret ehkä on runoiltu. Veisaaja ei tekoaikaa tietenkään ajatellut: hänelle ne olivat kaikki oman ajan hengellisiä kansanlauluja.

Hengellisissä Sävelmissä sama runo esiintyy 1–12 kertaa, sävelmät ovat kaikki erilaisia. Sävelmissä on kuitenkin monia saman koraalin tai jonkin muun sävelmän muunnelmia, toisintoja. Niinpä Krohn ryhmitteli 1016 sävelmää kaikkiaan 209 ryhmään. Ryhmässä on lauluja 1–29. Kansanlaulujen perusluonteen mukaisesti ryhmiin jakaminen ei kaikin osin ollut yksiselitteistä. Jossakin sävelmässä saattaa olla tunnistettavissa useamman taustasävelmän vaikutusta. Kun kokoelma ilmestyi alun perin kolmen vuoden aikana seitsemänä vihkona, Krohn muutti kantaansa painotyön aikana. T. Ilmari Haapalainen on tehnyt monia uusia ehdotuksia sekä sävelmien keskinäisestä sukulaisuudesta että niiden alkuperästä.

---

<sup>157</sup> Krohn 1899, 4.

<sup>158</sup> Kurvinen 1982. Kurvisen artikkelin kirjoittamisen aikaan HSHL oli ylipäänsä laajin arkkiveisujen kokoelma. Sittemmin on kuitenkin ilmestynyt Anneli Asplundin toimittama *Balladeja ja arkkiveisuja* (1994).

<sup>159</sup> Krohn 1899, 4.

<sup>160</sup> Krohn 1899, 5.

Kokoavasti hän on esittänyt tuloksensa teossarjansa *Suomalaisten kansansävelmien lähdetutkimuksia* ensimmäisessä osassa.<sup>161</sup>

Krohn jakoi sävelmät kolmeen kategoriaan niiden alkuperän perusteella ja selvitti väitöskirjassaan (1899) jaottelunsa perusteet. Kategoriat ovat seuraavat:

	sävelmäryhmiä	lauluja
koraalitoisinnot	139	640
itsenäiset hengelliset sävelmät	36	204
maallisten sävelmien toisinnot	29	125
yhteensä	204	969

Koraalitoisinnot ovat kuvajaisia vanhoista keskieurooppalaisista koraaleista. Kuinka ne olivat saavuttaneet syrjäkylien veisaajat ja kuinka ne olivat matkallaan tai perillä saaneet metriset ja melodiset muotonsa, joiden sukulaisuus alkuperäiseen koraaliin on paljastunut vasta tutkijain vuosien työllä, on arvoitus. Veisaajalle virren sävelmä oli oma ja paikallinen.

Virren taustalla oleva maallinen sävelmä saattaa olla yleisesti tunnettu (*Minun kultani kaunis on, Yksin istun ja lauleskelen, Voi minua poika raukkaa*). Aina ei tausta ole tiedossa, mutta sävelmän luokittelu maalliseksi on mahdollista melodiikan perusteella, niin perin toisenlainen oli melodinen estetiikka keskieurooppalaisperäisissä koraaleissa ja uudemmissa maallisissa kansanlauluissa. Itsenäisillä hengellisillä Krohn tarkoitti sävelmiä, jotka eivät johdettavissa koraaleista tai maallisista lauluista.<sup>162</sup>

Tarkemman kuvan sävelmäkategorioiden luonteesta saa tarkastelemalla asiaa virsikirjakohtaisesti.

	WWK %	SW %	HSHL %	AA %	arkki %
koraalitoisinnot	96,1	77,5	56,3	42,9	48,9
itsenäiset hengelliset sävelmät	3,9	9,7	31,1	39,1	25,6
maallisten sävelmien toisinnot	-	12,7	12,6	17,9	25,6
yhteensä	100,0	100	100,0	100	100
N	129	267	412	28	133

Tulokset ovat odotusten mukaiset. Vielä 1890-luvun veisaajat ovat säilyttäneet alkuperäiskokoelmien luonteen. Vanha Virsikirja oli nimenomaan runoilta koraaleihin eivätkä maalliset sävelmät olleet päässeet tunkeutuneet itselleen viiraaseen ympäristöön. Myöhemmissä kokoelmissa maallisen melodiikan osuus liikkuu kahdeksasosan ja neljäsosan välillä. Odotetusti se on suurimmillaan

<sup>161</sup> Haapalainen 1979, täydennyksiä sarjan toisessa osassa Haapalainen 1986.

<sup>162</sup> Krohn 1938, 71. Haapalaisen tutkimukset ovat pienentäneet itsenäisten hengellisten sävelmien joukkoa.

1800-luvun arkeissa. Niissäkin koraalit säilyttävät valta-asemansa ja Vanha Virsikirja otteensa. Käännöskokoelmat WWK ja SW ovat huomattavasti enemmän kiinni virallisissa koraaleissa kuin myöhemmät, itsenäisesti runoillut kokoelmat. Oma mielenkiintonsa on sillä, että maallisten sävelmien toisoinnoista 85 % on merkitty muistiin Länsi-Suomen rukoilevaisten keskuudessa.

Mielenkiintoiseksi Hengelliset Sävelmät tekee se, että runotoisinto- ja sävelmätoisintoryhmät eivät lainkaan vastaa toisiaan, vaan kietoutuvat toisiinsa monin eri tavoin. Vanhan Virsikirjan koraalikirja ilmestyi 1702, mutta muiden virsikirjojen ja arkkivirsien sävelmiä alkoi ilmestyä vasta 1890-luvulla. Siksi on ymmärrettävää, että samaa runoa veisattiin eri aikoina ja eri paikoissa aivan eri sävelmällä ja toisaalta saman koraalin toisoinnoilla saatettiin veisata hyvin erilaisia ja erimittaisia runoja. Melkein kaikki kokoelman laulut ovat siten jotakin kautta sukua toisilleen. Jos jokin laulu jää yksinäiseksi ja irralleen verkostosta, se johdetaan useimmiten keruun puutteellisuudesta.

Tämä loputon, monikerroksinen sävelmä- ja runovarastojen vyyhti tuntuu kertovan jotain olennaista hengellisen kansanlaulun luonteesta.

**Laulusävelmiä** (Suomen Kansan Sävelmiä, Toinen Jakso, 1904–1933) sisältää maallisia uudempia kansanlauluja<sup>163</sup> ja ilmestyi neljänä teoksena. Niissä on yhteensä 4847 sävelmänumeroa. Ne ovat eri teoksissa seuraavasti:

I	1904–1907,	n:ot 1 - 881
II	1908–1912,	n:ot 882 - 1912
III	1932,	n:ot 1913 - 3333
IV	1933,	n:ot 3334 - 4847

Laulusävelmien (*LSäv*) ensimmäinen ja toinen osa ilmestyi aluksi vihkosina.

Edellä olevat numerot eivät kerro teoksen sisältämien laulujen todellista määrää. Joidenkin sävelmien yhteydessä on alanootteihin merkitty yksi tai useampi muunnos. Näitä viitteissä olevia lauluja on kokoelmassa 249. Muistiinpanoista on viitteissä ilmoitettu kuitenkin vain varsinaisesta sävelmästä poikkeavat sävellet, mutta ei lainkaan runoa. Nämä viitelaulut eivät sen vuoksi ole mukana tutkimusaineistossa.

Eräiden varsinaisten sävelmien yhteyteenkään ei ole merkitty runoa. Tämä on tapahtunut kahdesta syystä: *Sanat puuttuu* tai *Sanat sopimattomat*. Vaikka useimmista ilman sanoja julkaistuista lauluista säkeistön rakenne on pääteltävissä, on nämä laulut jätetty tutkimusaineiston ulkopuolelle, koska päättely ei voi olla koskaan täysin varmaa. Laulujen määrää pienentää vielä se, että Krohn yhdeksännestä vihosta (1909) lähtien siirsi kolmitaitteiset ja myöhemmin myös kaksitaitteiset sävelmät omaksi ryhmäkseen nelisäkeisten sävelmien jälkeen. Aikaisemmissa vihoissa jo julkaistuille sävelmille hän osoitti neljännen osan lop-

---

<sup>163</sup> Näitä lauluja kutsutaan usein “riimillisiksi kansanlauluiksi”, mutta koska melkoinen osa niistä on riimittömiä, käytän nimityksiä “uudempi (maallinen) kansanlaulu” ja “säkeistolaulu”.

pupuoilella uuden paikan, esimerkiksi 4617 = 1138, ts. laululle n:o 1138 annetaan luokitusjärjestelmässä uusi numero, ja se on 4617.<sup>164</sup>

Näiden vähennystoimien jälkeen jää tutkimusaineistoksi 4335 laulua.

<b>LSäv</b>		
sävelmänumeroita		4847
kokoelmasta puuttuvia numeroita <sup>165</sup>	- 4	
4. osan viittauksia alkuosiin	- 128	- 132
”Sanat puuttuu” <sup>166</sup>	- 323	
”Sanat sopimattomat” <sup>167</sup>	- 57	- 380
tutkimusaineisto		4335

Väisäsen<sup>168</sup> mukaan Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa ja eräissä muissa kokoelmissa olisi vuonna 1915 ollut julkaistavissa 9771 laulua. Krohn on siis joutunut valikoimaan kokoelmaan ottamansa laulut. Hänen valintansa perustuvat kuitenkin vankkaan aineiston tuntemukseen, eivätkä sen vuoksi ainakaan heikennä tämän tutkimuksen tuloksia.

Laulusävelmiä on Hengellisiä Sävelmiä huomattavasti heterogeenisempi kokoelma. Tämä johtuu ennen kaikkea tallentajien moninaisesta ja kirjavasta joukosta. Nuottien ja litteraattien epätarkkuudet hävinnevät kuitenkin aineiston suuruuteen.

En ole yrittänyt suorittaa Laulusävelmien laulujen sisältöanalyysia. Muotoon perustuvina ryhminä voidaan todeta seuraavat.

<b>LSäv</b>	lauluja	%
rekilauluja	2068	47,7
polskalauluja	27	0,6
muita	2240	51,7
yhteensä	4335	100,0

<sup>164</sup> Krohn 1909, III–IV ja Krohn 1932, V–VI. Edellinen alkulause sisältää alustavan, puutteellisen luettelon uuden numeron saavista sävelmistä.

<sup>165</sup> Kokoelmasta puuttuvat kokonaan numerot 3626, 3627, 3628 ja 4649. Joillakin sävelmillä on virheellinen numero. Sisällysluettelon mukaan esimerkiksi sävelmän 4343 oikea numero on 4342 ja ensimmäisen numerolla 4344 olevan sävelmän (Ruskeala, J. Pitkänen) oikea numero on 4343.

<sup>166</sup> Suurin runoton kokoelma on Heikki Klemetin 83 sävelmää Etelä-Pohjanmaalta, yllättäen toiseksi suurin määrä sanattomia sävelmiä on julkaisuun otettu julkaisijan itsensä, Ilmari Krohnin kokoelmista, 40 sävelmää. Hänen parhaalta keruukumppaniltaan Mikael Nybergiltä on 24 sävelmää ilman sanoja ja J. Valveelta 27. Klemetin, Krohnin ja Nybergin sijainti listan kärjessä kertoo havainnollisesti, kuinka sävelmäkeskeinen heidän näkökulmansa oli.

<sup>167</sup> ”Sopimattomuuden tähden on sanat poisjätetty, milloin niissä on ollut jotakin varsinaisesti törkeätä.” (Krohn 1904, V.) Kaikkien eroottisesti virittyneiden laulujen peitettyjä viittauksia Krohn ei ole huomannut. Esimerkiksi LSäv 1444 *Lähetääkö pojat karhun tappoon Reisijärven rantaan* on saanut pitää runonsa.

<sup>168</sup> Väisänen 1917, 128.

Rekilauluja on siis aineistosta lähes puolet. Polskalaulujen vähäinen osuus johtuu keruuhistoriasta. Polskalaulut olivat Laulusävelmien tallennusaikana jo katoamassa oleva laulunlaji. Tosin Erkki Ala-Könni sai niitä vielä viime vuosisadan loppupuoliskolla talteen Laulusävelmiin verrattuna kaksinkertaisen määrän.<sup>169</sup> Ehkä syytä on etsittävä laulujen tanssillisuudesta ja soitinmusiikin poikkeuksellisen alhaisesta statuksesta kansanmusiikin tallentamisen historiassa.

Muissa lauluissa ovat edustettuina ne monet sisältökategoriat, joita tutkijat ovat luetelleet balladeista piirileikkilauluihin, rakkauslauluista pilkkalauluihin.<sup>170</sup> Kuinka monen laulun taustalla on julkaistu arkki, on toistaiseksi mahdotonta edes aavistella.<sup>171</sup>

Tutkimuksen aikana käytän erilaisia Laulusävelmistä valitsemiani osaineistoja. Tärkeimpiä niistä ovat seuraavat:

LSäv	lauluja
kaikki laulut	4335
nelisäkeiset säkeistöt	3724
rekilaulut	2068
nelisäkeiset rekilaulut	1969
nelisäkeiset laulut, ei rekilaulu	1755
nelisäkeiset laulut, ei rekilaulu eikä polska	1738

**Koko tutkimusaineisto** näyttää seuraavalta:

	lauluja
Hengellisiä Sävelmiä	969
Laulusävelmiä	4335
yhteensä	5304

Kumpaakin kokoelmaa, Hengellisiä Sävelmiä ja Laulusävelmiä, on helppo lähdekriittisesti arvostella. Huomautukset kohdistuvat ennen kaikkea keruuhjelmaan sekä muistiinpanojen tarkkuuteen ja luotettavuuteen. Tämän kummempaa tuon ajan aineistoa ei kuitenkaan ole. Sitä paitsi muistiinpanijoiden vaistonvarainen laulun kompetenssi oli epäilemättä suurimmillaan metrisessä tulkinnassa. Vaikeudet johtuivat useammin nuottikirjoituksen omituisista konventioista kuin muistiinmerkitsijän ymmärryksestä.

<sup>169</sup> Hei lumpun lumpun 1981.

<sup>170</sup> Ala-Könni (1986, 10) luettelee ”käytön ja sisällyksen mukaan jaoteltuna” kuusitoista erilaista laulunlajia.

<sup>171</sup> Riitta Huttunen (2001) löysi Kainuun laulukirjaa toimittaessaan hämmästyttävän monen Kainuusta tallennetun ja Laulusävelmissä julkaistun laulun taustalta julkaistun arkin. Hyvä apuväline Laulusävelmien tutkijalla on Haapalaisen (1986) toimittama kokoelman laulujen alkusäkeiden aakkosellinen luettelo sävelmätoisintokommenteineen.



Aineiston valtaosassa tarkkuus ja taitavuus riittävät metriikan tutkimuksen tarpeisiin. Silti on luontevaa pitää tutkimus yleisellä tasolla. Tässä vaiheessa on turha yrittää luoda tulkintaa, joka kattaa kaikki aineiston erikoisuudet.

Kummassakin kokoelmassa Krohn on julkaissut vain yhden laulun säkeistön, vaikka arkistomuistiinpanossa olisi ollut useampia runosäkeistöjä. Joskus sävelmämuistiinpano kattaa kaksi runosäkeistöä, joskus nelisäkeinen runo on laulettu kaksisäkeisellä sävelmällä ja muistiinpanosta tai ainakin julkaistusta laulusta saattaa puuttua runosäkeistön loppusäkeet. Toisaalta arkiston lisäsäkeet ja -säkeistöt ovat ilman lauluohjetta eivätkä välttämättä auta analyysin teossa.

Hengellisiä Sävelmiä julkaistessaan Krohn ei ollut vielä problematisoinut laulujen rakenteellisia ominaisuuksia eikä nuottikirjoituksen mahdollisuuksia kuvata niitä. Siksi tämän teoksen nuottikuva on vielä epäanalyttinen ja sekava. Kun monet virret ovat metrisesti kompleksisia, vaatii teoksen nuottikuvan tulkinta perusteellista lähdekriittistä pohdintaa.

Krohnin toimittamat Laulusävelmät ilmestyivät kahdessa osassa: ensimmäinen ja toinen osa 1904–1912, kolmas ja neljäs 1932–1933. Väliin jääneiden kahden vuosikymmenen aikana Krohn julkaisi neljä osaa viisiosaisesta teoriaoppikirjasarjastaan.<sup>172</sup> Erityisesti sarjan ensimmäinen osa, Rytmioppi (1911), syntyi toisaalta Laulusävelmien toimitus- ja analyysityön seurauksena, toisaalta vaikutti itse työhön. Krohn päätyi metriseen nuottinokseen. Laulusävelmien kolmannen ja neljännen osan nuottikuva poikkeaa sen vuoksi huomattavasti ensimmäisestä ja toisesta osasta. Nuottikuvasta tuli analyttinen, ja vaikka analyysi on sävelmälähtöinen, se on valtaosaltaan pätevä myös laulun runon metriikkaa tutkittaessa, sillä säestyksettömässä (soolo)laulussa musiikin ja runon metriikat on harvoin mahdollista osoittaa erilaisiksi.

## Neljä säkeistöä

Johdantona tarkempaan analyysiin neljä tutkimusaineiston laulua.<sup>173</sup>

Runosäkeiden ja -säkeistöjen asettelussa pystysuorat viivat ilmaisevat runojalkojen (iskualojen) rajoja. Tasajakaisen iskualan sisällä puoliväli on tarpeen vaatiessa ilmaistu \*-merkillä. Esimerkiksi (aja-)tuk-\*sia tarkoittaa daktyyliä: -tuk- ja -sia lauletaan yhtä pitkinä ja siten iskualan ensimmäisen puoliskon aikana lauletaan yksi tavu, toisen kaksi. Sen sijaan avul-\*lans tarkoittaa, että ensimmäisen puoliskon aikana lauletaan kaksi tavua, toisen yksi. Kysymyksessä on siis vastadaktyyli. Nelitavuisessa runojalassa ei yleensä ole \*-merkkiä. Tavut lauletaan silloin yhtä pitkinä, kaksi tavua kummankin puoliskon aikana: |sini - nen ja|. Jos \*-merkki kuitenkin poikkeustapauksessa on tällaisessa iskualassa (esi-

<sup>172</sup> Krohn 1911, 1916, 1923 ja 1927. Viides osa Krohn 1937.

<sup>173</sup> Kaikki artikkelin laulut ilmestyvät nuotteineen erillisessä RMM-lauluvihossa. Siinä on kaksi osaa: ensimmäisessä ovat artikkelin yhteydessä käsitellyt laulut, toisessa analyysin tuloksena syntynyt, yleisimpiä säkeistörakenteita esittelevä lauluvalikoima, Yleislaulut.

merkkilaulussa n:o 4 | *vaa-\** ra eikä |), lauletaan merkin edellä oleva(t) tavu(t) (*vaa-*) ensimmäisen puoliskon aikana, muut tavut jälkipuoliskon aikana.

### Taivas on sininen ja valkoinen

LAULU 1, LSäv 4007, Liminka, A. Lyytinen

	tai-*	vas on	sininen ja	valkoi-	nen	
ja	tähtö-		siä	täyn-	nä	
	niin on		nuori	sydä-	meni	
	aja-		tuk-*	sia	täyn-	nä

### Vestmanviiki

LAULU 2, LSäv 2708, Huittinen, M. Mikkola

vestmanviiki	tie-*	tänsä	myöten ratsas-	ti	
matkallansa	nuorukaisen		kohta-	si	
kuu-*	leppa	nuorukainen	mitä sanon	sull	
tai-*	datko	kysymykseen	vas-*	tata	mull

### Syämestäni rakastan

LAULU 3, LSäv 4024, E. Lönnrot<sup>174</sup>

sy-	ämes-	täni	rakas-	tan
sua	elin-	aika-	ni	
jos	kohta	onki	tur-	ha
jo	kaikki	toivo-	ni	

### Ain' Herran tykö turvannen

LAULU 4, HSäv 59b, WWK 59, Lapua, Ilmari Krohn

ain	herran	tykö	turvan-	nen			
kuin	avul-*	lans	minua	tukee			
hält	avun	saavan	tietä-	nen			
niiss	vaivoiss	kuin pääll	tulee				
mull	jumal	* on	hy-*	vä ja	armol-*	li-	nen
eip	suurin	vaa-*	ra eikä	hätä-	kään		
mua	taida	kukis-*	taa	maahan			

<sup>174</sup> Ilmestyi ensi kerran Kantelettaren esipuheessa ja nuottiliitteessä (1840). Laulusävclmissä laulu tosiasiaassa alkaa sanalla *Sydämestäni*, mutta olen tähän kirjoittanut *Syämestäni* kuten Lönnrot Kantelettaren esipuheessa ja nuottiliitteessä. Kysymyksessä on valaiseva esimerkki arkistoaisteiston ja sen julkaisemisen mikrotason uskottavuusongelmista. Lönnrotin käsikirjoituksissa lukee *Sydämestäni* (Asplund 2002:200), mutta hänen julkaisussaan *Syämestäni*. Viimeksi mainitulla tavalla sana on myös Reinholmin (1849) ja Collanin (1854) laulukokoelmissa. Miksi Lönnrot on poistanut d-kirjaimen? Miksi Krohn on lisännyt sen? Krohn (1904, V) itse selittää: ”Sanon oikeinkirjoituksesta on murteellisuudet poistettu, paitsi milloin ne oleellisesti kuuluvat laulun muotoon.”

## Metrinen säkeistö ja sen rakenne-elementit

Runolaulussa esitys etenee säe tai säepari, joskus säekolmikko kerrallaan. Runo ja musiikki voivat edetä säerakenteeltaan yhteneväisesti tai niiden välille voi esityksessä syntyä hyvinkin komplisoitu vuorovaikutus. Esitys hahmottuu myös pitemmiksi jaksoiksi, joko runon tai musiikin tai kummankin vaikutuksesta. Jaksot ovat kuitenkin erimittaisia. Ne ovat *vapaamittaisia säkeistöjä*.

Jos runolaulussa säkeen tai säeparin jatkoksi lauletaan refrengi<sup>175</sup>, syntyy usein jo jonkinasteinen *määrämittainen säkeistö*. Monet refrengityypit edustanevat ylimenokautta säelaulusta säkeistölauluun. Vaikka varsinaiset laulusäkeet ovat kalevalamittaa, saattaa syntynyt säkeistö olla uudempien säkeistölaulujen kaltainen: Ilmari Krohn on ”hiukan epäröiden” ottanut tällaisia lauluja Laulusävelmiin parikymmentä.<sup>176</sup>

Tässä artikkelissa tarkoitan säkeistöllä tavanomaiseen tapaan määrämittaista säkeistöä. Se kertautuu esityksen aikana yhä uudelleen, enemmän tai vähemmän muunneltuna. Säkeistömetriikka pyrkii selvittämään, mikä esityksen säkeistöissä on pysyvää, ”syvärakennetta”. Mitä rajoituksia on uuden samanlaiselle säkeistörakenteelle perustuvan laulun laulajalla? Missä hänellä on luovaa liikkumatilaa?

Kun aineistossa lauluista on nuotinnettu melkein poikkeuksetta vain yksi säkeistö, ei kokonaista esitystä koskevia kysymyksiä voida kuitenkaan esittää. Yhden esityksen metristä sallivuutta ei aineistosta saa esille. En siis yritä vastata kysymykseen, kuinka ehdottomia analysoidut säkeistötyypit ovat. Pitäytyykö laulaja säkeistön prototyypissä koko esityksen ajan vai poikkeako hän siitä ja jos niin kuinka paljon vai käyttääkö hän esityksessä kahta tai useampaa, toisiaan lähellä olevaa säkeistötyyppiä?

Yksisäkeistöisten arkistonuotinnosten analyysi on kuitenkin välttämätön perustyö, sillä nuotinnokset ovat ainoa aineisto, joka 1800-luvulta on käytettävissä. Tämän perustyön pohjalta on mahdollista myöhemmin laajentaa tutkimusta kahteen suuntaan: toisaalta nuotinnosten nuotittomiin säkeistöihin ja pelkkiin runomuistiinpanoihin, toisaalta äänitteisiin. Näin on mahdollista tehdä päätelmiä kokonaisista esityksistä. Vaikka jatkotyöskentelyynkin liittyy runsaasti käytännöllisiä ja lähdekriittisiä ongelmia,<sup>177</sup> esittämäni yleiskuva tulee epäilemättä monin osin tarkentumaan. Kun lisäksi jokaisella laululla, laulajalla, muistiinpanijalla ja muistiinpanolla on oma, lähdekriittisen tarkastelun ansaitseva historiansa, nyt syntyvä, määrällisin menetelmin piirtyvä kuva tulee syvenemään monin värikkäin yksityiskohdin.

---

<sup>175</sup> Launis 1910, XXV–XXVI.

<sup>176</sup> Krohn 1904, V. Lauluja ovat LSäv 78, 364, 480, 497, 498, 504, 983, 989, 1391, 1543, 1546, 2574, 2575, 3352, 3434, 3454, 3471, 3535, 3584, 4253. Eräät muut laulut (esim. 3671, 3740) ovat runolaulun ja rekilaulun välimaastossa. Inkerin aineistossa onkin siirtymä runolaulusta rekilauluun sekä siirtymän synnyttämät innovatiiviset sekamuodot vielä selkeästi näkyvillä. Asplund (1997) on vanhimpien nuotittomien arkistomuistiinpanojen avulla tutkinut perusteellisesti tätä mielenkiintoista murrosta. Inkeriläisessä aineistossa murros on nähtävissä ja kuultavissa nuottimuistiinpanoissa ja äänitteillä. Tämä aineisto on vielä kokonaan tutkimatta.

<sup>177</sup> Laitinen 1991, 71–77.

Tutkimusaineistossa on kunkin laulun säkeistön ensimmäisenä määritellyt esityksen nuotintaja, toisena nuotinnoksen julkaisija Ilmari Krohn. Esimerkkilaulut osoittavat, että säkeistön määrittelyminen on yleensä yksiselittäistä: kolme lauluista on nelisäkeistä, yksi seitsensäkeinen.

Joissakin tapauksissa olen kuitenkin poikennut nuotintajan ja Krohnin ehdotuksesta. Niitä on kuitenkin yli viidentuhannen laulun joukossa vain muutamia kymmeniä. Ensisijaisesti kysymys on nuotin konventiosta ja sen vaikutuksesta nuotintajan kuulemis- ja muistiinmerkitsemistapoihin.<sup>178</sup>

Nuotinnosten kertausmerkit olen kirjannut ylös mutta vain harvoin ottanut huomioon säkeistorakennetta määritellessäni. Tämä johtuu siitä, että aineiston läpikäynti ja arkistoäänitteiden kuuntelu ovat vakuuttaneet siitä, etteivät säkeistön osien kertaukset kuulu varsinaiseen rakenteeseen vaan ovat ikään kuin laulajan valinnassa olevia keinovaroja, joilla rakennetta voi esityksessä pehmentää tai jopa hämärtää. Sellaisina ne ovat tietysti oma, mielenkiintoinen tutkimusaiheensa. Lisäksi on erikseen selvitettävä, sallivatko jotkut säkeistorakenteet helpommin kertaamista kuin toiset.

Joissakin tapauksissa olen kuitenkin ottanut runosäkeen kertauksen säkeistön rakenteeseen. Tärkeimmän poikkeuksen muodostaa nuotinnostapa, jossa yksittäinen säe on merkitty kerrattavaksi: |: A :||: B :|, |: A :||(:) BC (:)|, |: A :||(:) BB (:)|, |(:) A A (:): B :|. <sup>179</sup> Koko aineiston läpikäytyäni päädyin pitämään tätä nelisäkeisen säkeistön lyhennelmänuotinnoksena ja merkitsin säkeistöt nelisäkeiseksi sekä melodia- ja runorakenteeksi AABB tai AABC. Samantapaiset muistiinpanot, joista kertausmerkit puuttuvat, on ollut pakko kirjata kaksi- tai kolmisäkeisiksi, vaikka on helppo kuvitella, että ero ei ole laulajan vaan nuotintajan aikaansaama.

Analyysissa käytetyt säkeistön rakenne-elementit ovat:

säkeistö  
säepari tai säekolmikko  
säe  
(säkeen puolikas, dipodia)  
laulujalka eli tahti  
jalan puolikas

Laulettu laulu etenee ajassa, laulujalka laulujalalta, säe säkeeltä, säepari säeparilta, kunnes säkeistö tulee lauletuksi ja alkaa uuden säkeistön rakentaminen.

Runon ja musiikin säkeistöt ovat useimmiten samanmittaisia, joskus myös erimittaisia. Nelisäkeinen rekisäkeistö voidaan laulaa kaksisäkeisellä sävelmällä. Tosin on erillisen tutkimuksen aihe yrittää selvittää äänitteiden avulla, kokeeko laulaja silloinkin musiikillisen säkeistön nelisäkeiseksi. Tällaisen vaikutelman saa. Sama koskee esimerkiksi sellaisia kahdeksansäkeisiä virsien säkeistöjä, jotka syntyvät laulamalla peräkkäin kaksi samanlaista nelisäkeistä säkeistöä. Jänni-

<sup>178</sup> En käy poikkeamiani tässä yhteydessä yksityiskohtaisesti läpi, sillä ne ansaitsevat oman erityistutkimuksensa.

<sup>179</sup> Esim. LSäv 1508, 2117, 2127, 2128, 3345, 3350, 3851, 4310, 4319.

te syntyy siitä, että virsikirjassa säkeistö on kahdeksansäkeinen ja veisuu rytmittää virren ikään kuin kaksoissäkeistöjen sarjaksi.

Toisenlainen kaksoissäkeistö on yleinen maallisissa lauluissa, erityisesti reki-laulussa. Nelisäkeinen runosäkeistö laajennetaan erilaisin kertauksin tai rallatuk-sin kahden säkeistön alueelle. Yleensä sävelmä on kaksi- tai nelisäkeinen, joskus harvoin kahdeksansäkeinen. Tällaisen kaksoissäkeistön voi kuvitella syntyneen halusta saada laulu kestävämpään kauemmin. Halu on voinut syntyä käytännön syis-tä, esimerkiksi pitkän piirileikki-illan tarpeisiin, mutta mielikuvitukselliset kak-soissäkeistöratkaisut osoittavat taustalla olevan myös laulajan esteettistä iloitte-lua.

Seuraavaksi tarkastelen säkeistön rakenne-elementtejä pienimmästä suurim-paan, laulujalan puolikkaasta säkeistöön.

## Laulujalka

Laulu etenee ajassa. Jo ensimmäisen sekunnin tai ensimmäisten sekuntien aikana toteutuu pienin metrinen elementti. Tämä elementti kuuluu jokaisen laulunteki-jän ja laulajan kompetenssiin samaan tapaan kuin äidinkielen kielioppi kuuluu puhujan kompetenssiin. Elementin analyttinen rajaaminenkin on useimmiten helppoa. Joskus se kuitenkin tuottaa vaikeuksia. Silloin tarvitaan metristä teoriaa.

Nimen keksiminen tälle metriselle elementille on sen sijaan vaikeaa. Runou-den tutkimuksessa puhutaan runojalasta, musiikin analyysissä iskualasta. Suo-menkielisessä kansanlaulussa runojalka ja iskuala ovat poikkeuksetta yhteneväi-siä, yhtä pitkiä ajan elementtejä. Näin kumman tahansa määrittelemine määrit-telee toisenkin. Ilmari Krohn päätyi Rytmiooppinsa jälkeen merkitsemään isku-alaa tahtiviivoilla. Itse erottelen kirjoitetun runosäkeen runojalat toisistaan pys-tyviivoilla, nuotinnoksessa sen sijaan yhdistän samaan iskualaan kuuluvat nuotit toisiinsa varsia yhdistävällä palkilla.

Kaikissa esimerkkilauluissa säkeistön kaikki iskualat ovat yhtä pitkiä. Laulu-jalkojen keskinäinen suhde voi olla kuitenkin myös komplisoidumpi. Yksinker-taisin esimerkki tästä on masurkkalaulu, jossa vierekkäiset iskualat ja runojalat saavat laulussa aikaa 1:2.

Nuotinnosten lähdekriittisesti epävarmin kohta on säkeitten välissä: onko lau-laja pitänyt tauon säkeitten rajalla ja jos on niin minkä mittaisen? Onko pulssi ikään kuin jatkunut tauon aikana ja uusi säe alkanut rytmisesti ”oikealla kohdal-la”? Näihin kysymyksiin nuotinnokset eivät vastaa, sillä tapana oli merkitä nuo-tinnoksen alkuun tahtilajiosoitus ja täydentää säkeitten rajakohdat valitun tahtila-jin vaatimilla taukomerkeillä riippumatta siitä, pitikö laulaja taukoa vai ei. Täl-lainen nuotin konventio on edelleen niin voimakas, että äänitteidenkin nuotinta-jat menettelevät usein tämän totutun tavan mukaisesti. Arkistonuotinnoksissa laulajien vapaus näkyy siinä, että harrastelijanuotinnoksissa nuottikuva on usein monimutkainen ja epäselvä. Musiikinteoriansa hallinneet ovat osanneet täyden-

tää nuottikuvan konvention mukaiseksi ja siinä esityksen mikrotason ilmiöt, erityisesti tauot, näkyvät harvemmin.

Säkeitten välisellä ajallisella tilalla ei kuitenkaan ole analyysissäni merkitystä, sillä rakennan säkeistön säkeistä, joiden välinen ajankäyttö jää laulajan esityksellisen valinnan piiriin. Tärkeitä ovat säkeensisäiset runojalka ja iskuala. Tämän mukaisesti olen kirjoittanut esimerkkilaulujen nuotitkin: jokainen säe on omalla rivillään. Säeanalyysi on siten helposti nähtävissä. Krohnin kokoelmat edustavat tässäkin nuottikirjoituksen konventioita: sävelmää kirjoitetaan nuottiviivoille kuin proosaa, riviä jatketaan kunnes se tulee täyteen ja sitten siirrytään seuraavalle riville. Metrisesti analyttävissä Laulusävelmien kolmannessa ja neljännessä osassa Krohn ilmoittaa säerajan vahvennetulla tahtiviivalla sekä merkitsee tietyissä tapauksissa tämän tahtiviivan yläpuolelle numeron, joka kertoo seuraavan säkeen iskualojen määrän.<sup>180</sup>

Muistinvaraisen, säestyksettömän (soolo)laulun olemuksen vastaiselta tuntuisi rakentaa metrinen teoria, jossa runojalka ja iskuala eivät olisi ajallisesti yhteneviä. Sen sijaan kirjallisen runon säveltämisessä ja sävellykseen runoilemisessa tämäkin vaihtoehto on otettava huomioon. Joka tapauksessa tuntuu välttämättömältä, että käytössä on myös runojalan ja iskualan yhteisnimitys. Käytän pääasiassa nimitystä *laulujalka*.<sup>181</sup> Se on muusikolle mieluisin nimitys, sillä jalka on muusikon, ja se polkee tahtia.<sup>182</sup> Hyvä vaihtoehto nimitykselle olisikin *tahti*.<sup>183</sup> Sillä on kuitenkin musiikissa niin vakiintunut merkitys, että sitä tuntuu liian vaikealta muuttaa. *Tahti* kyllä tarkoittaa tahtiviivoin rajattua nuotin osaa, mutta liian usein on kysymys yhdistelmätahtilajeista (4/4, 6/8, kolmivaihtoinen tai kolmitasainen 3/4). Niissä tahtiviivat rajaavat kahden iskualan yhdistelmän, di-podian.

## Jalkarakenne 1: tavumäärä

Laulujalka on laulun mikroajan varsinainen tapahtumakenttä. Laulujalan metrisen luonteen määrittelee ensisijaisesti sen sisältämien tavujen luonne ja määrä. Musiikin rytmi ja melodiikka voi melismojen tai esitystekniikan avulla olla tavumäärää tiheämpi, mutta tavut merkityssisältöineen antavat laulujalan mikrorakenteeseen sen varsinaisen sisällön.

Laulujalkojen tavumäärää voidaan tarkastella seuraavan säkeen avulla:

| taivas on | sininen ja | valkoi- | nen

Säkeen jokaisessa laulujalassa on eri määrä tavuja:

---

<sup>180</sup> Krohn 1932, VI.

<sup>181</sup> Jo mm. Lauri Soini (1903, 58–59) käyttää sanoja laulumitta ja laulujalka. Tämä johtuu kuitenkin siitä, että kun vanhan käytännön mukaan *kansanrunoissa* eli kalevalamittaisessa runolaulussa on *runomitta* ja *runojalka*, niin analogisesti hänen tutkimissaan *kansanlauluissa* eli uudemmissa kansanlauluissa on *laulumitta* ja *laulujalka*.

<sup>182</sup> Krohn 1908, 37.

<sup>183</sup> Sadeniemi (1949, 125) käyttää nimitystä *mittatahti*.

1	yksitavutahti <sup>184</sup>	-nen		
2	kaksitavutahti	valkoi-		(trokee, jambi, spondee)
3	kolmitavutahti	taivas on		(daktyyli, anapesti)
4	nelitavutahti	sininen ja		(peoni)
5	viisitavutahti	kuuleppas sinä	<sup>185</sup>	
6	kuusitavutahti	mitä minä kysyn	<sup>186</sup>	

Viisi- ja kuusitavutahdit ovat harvinaisia, mutta niitä kuitenkin esiintyy. Vieläkin useampitavuiset tahdit ovat mahdollisia. Tällaisten poikkeustahtien esiintymisen mahdollisuus tuntuu riippuvan lähinnä laulun temposta ja laulajan vikkelyydestä.

Metriikan ja rytmiiikan välisen suhteen määrittäminen kiteytyy laulujalassa. Määritelmä riippuu metrisen teorian luonteesta. Useimmiten metriikkaan määritellään kuuluvaksi se, kuinka monta tavua tai säveltä esityksen laulujalassa voi olla kussakin kohtaa säettä, säeparia ja säkeistöä. Rytmiiikan tasoon kuuluu taas se, kuinka monta tavua tai säveltä kussakin kohdassa itse asiassa on, miten nämä tavut ja sävelet jakavat jalan laulussa saaman ajan ja minkälainen rytmien hahmo säkeelle, säeparille ja säkeistölle näin syntyy. En kuitenkaan pidä kiinni näin tiukasta erottelusta, vaan yhdistän metriikan pohdiskeluun myös rytmiiikan piiriin kuuluvia seikkoja.

Esimerkkilauluissa (1–4) on esillä neljä hyvin erilaista laulujalan tavumäärän periaatetta. *Syämestäni rakastan* -laulussa melkein kaikki säkeensisäiset jalat ovat kaksitavutahteja, *Vestmanviikissa* eniten on nelitavutahteja, virressä vaihdellen kaksi- ja kolmitavutahteja, rekilaulussa *Taivas on* vaihdellen yksi-, kaksi-, kolmi- ja nelitavutahteja.

## Jalkarakenne 2: nousu ja lasku

Laulujalka jakautuu metrisesti kahteen osaan, nousuun ja laskuun. Musiikissa niitä kutsutaan iskualan iskulliseksi ja iskuttomaksi osaksi. Kirjallisen runon metriikassa pidetään lähtökohtana, että nousussa voi olla vain yksi tavu, muut jalan tavut kuuluvat laskuun.<sup>187</sup> Leino on määritellyt yksityiskohtaisesti kirjallisen suomenkielisen runon nousutavulta vaadittavan vahvuuden, prominenssin.<sup>188</sup> Nousun määrittelemistä metrisesti yksitavuisiksi noudatan omassa analyysisanikin (N = nousu, L = lasku).

<sup>184</sup> Käytän kaikesta huolimatta laulujalan tavumäärän yhteydessä kokeeksi *tahtia*. Näin saadaan vertailuaineistoa *laulujalan* ja *tahdin* käytöstä myöhempää valintaa varten.

<sup>185</sup> Vestmanviikin hyrynsalmelainen toisinto LSäv 3844, Hyrynsalmi, A. Launis.

<sup>186</sup> Kuten ed. LSäv 3844.

<sup>187</sup> Leino 1982, 118. Leino on tosin luopunut runojalasta. Hänen analyysisensa lähtökohtana on säe, sen nousutavut sekä niiden väliin jäävät laskutavut.

<sup>188</sup> Leino 1982, 212–234.

L	N	L	N	L	N	L	N	L
sy-	ä-	mes	tä-	ni	ra-	kas-	tan	
	aa-	mulla	var-	hain kun	au-	rinko	nou-	si

Toisaalta ei ole mitään syytä sivuuttaa Sadeniemen huomautusta, että tietyissä tapauksissa voidaan perustellusti katsoa, että nousussa on kaksi tavua.<sup>189</sup> Esimerkkinä hän mainitsee rekilaulun säeparin *Matalan torpan vainioita* | *tulin minä tallanneeksi*. Vastadaktyylina laulettu kolmitavutahdissa *matalan* ja nelitavutahdissa *tulin minä* on tavallisesti nousutavulle kuuluva sävel jaettu kahden tavun kesken ja näin on syntynyt kaksitavuinen nousu.<sup>190</sup>

Tällöin jalka ei jakaannu nousuun ja laskuun tavujen ominaisuuksien vaan ajan perusteella. Vaikka metristä teoriaa ei rakennettaisi tämän varaan, on daktyylin ja vastadaktyylin vaihtelu jossakin analyysin vaiheessa otettava huomioon.<sup>191</sup>

Esimerkkisäkeiden avulla asiaa voi havainnollistaa näin:

	L	N	L	N	L	N	L	N	
laulu:			matkal-	lansa	nuoru-	kaisen	koh-	ta-	si
teoria:			mat-	kallansa	nuo-	rukaisen	koh-	ta-	si
laulu:	mull	jumal	on	hy-	vä ja	armol-	li-	nen	
teoria:	mull	ju-	mal on	hy-	vä ja	ar-	molli-	nen	

Laulussa on kysymys konkreettisen ajan jakamisesta, metrisessä teoriassa tavujen jalkaan sijoittumisen teoreettisesta painollisuudesta ja painottomuudesta.

### Jalkarakenne 3: sana ja tavu

Suomenkielisen laulun luonteeseen vaikuttaa merkittävästi se, että suomen sanat ovat pitkiä ja että yksitavuisten sanojen määrä on vähäinen moneen muuhun kieleen verrattuna. Hyvän vertailukohdan antavat ruotsista tai saksasta käännetyt virret.

<sup>189</sup> Sadeniemi 1949, 166. Myös Leino (1985, 404–407) pohtii myöhemmin oman teoriansa (1982) kehittämistä samaan suuntaan: nousua ei ehkä sittenkään pitäisi määritellä tavun prominenssin perusteella vaan tavujen pituuteen viittavan *moran* avulla. Pitkät tavut ovat kaksimoraisia, lyhyet yksimoraisia. Peonitapauksissa nousuasemaan sijoittuisikin kaksi lyhyttä tavua. Leinonkin mukaan tämä muuttaisi perusteita myöten hänen omaa metristä teoriaansa. Vrt. Leisiö 2000, 18. Lauluun perustuvassa analyysissäni en ole katsonut *moran* käsitettä tarpeelliseksi.

<sup>190</sup> Sadeniemi on valinnut esimerkin, jossa kolmitavuisen sanan alkutavut ovat lyhyitä ja siten vastadaktyylisiä myös tavurakenteeltaan. Nelitavutahdin tavutkin ovat lyhyitä ja puolipitkiä. Edellä oli kuitenkin esillä esimerkkilauluista vastadaktyyleja ja nelitavutahteja, joissa alkutavut ovat hyvinkin pitkiä.

<sup>191</sup> Vastadaktyylista suomalaisessa kansanlaulussa ks. Krohn 1937.



Seuraavassa on esimerkkivirren HSäv 59b (WWK 59) ensimmäinen säkeistö saksan- ja ruotsinkielisine esikuvineen. Leipzigin kirkkoherran Cornelius Beckerin saksankielisen virren käänsi ruotsiksi Haqvin Spegel. Tämä käänös oli vuonna 1700 suomenkielisen käännöksen lähtökohtana.<sup>192</sup> Ensimmäisessä sarakkeessa on mainittu kunkin laulujalan tavumäärä, toisessa sarakkeessa säkeessä esiintyvien sanojen tavumäärä ja kolmannessa sarakkeessa suomenkielisen virrensäkeistön sanojen tavumäärä, jos lyhennetyt sanat täydennetään.

	TAVUJA		täydennetyissä sanoissa
	laulu- jaloissa	sanoissa	
Ain Herran tykö turvannen,	12221	1223	2223
Kuin avullans minua tukee.	1332	1332	1432
Hält avun saavan tietänen	12221	1223	2223
Niiss vaivoiss, kuin pääll tulee:	1222	12112	23122
Mull Jumal on hyvä ja armollinen	13331	121214	231214
Eip suurin vaara, eikä hätäkään	12421	12223	22223
Mua taida kukistaa maahan.	1232	1232	1232
MEin Seel ist still in meinem Gott,	12221	1111121	
Der mir stets hilfft aus Nöthen,	1222	111112	
Er ist mein hülff, mein schutz, mein hort,	12221	11111111	
Er kan vnd wil mich retten,	1222	111112	
Kein Vnfall wird mich stürzten nicht,	12221	121121	
Den mir den Feind hat zugericht,	12221	111113	
Mit grosser Macht vnd Listen.	1222	12112	
Min åtra fast til HERRan står,	12221	121121	
Hans milda hjelp jag bidar,	1222	12112	
Jag väntar at jag bistånd får.	12221	121121	
I all den nöd jag lider:	1222	111112	
Min Gud han är mig god och huld,	12221	11111111	
Ej skal mig faran kasta kull.	12221	111221	
Hur stor han ock kan vara.	1222	111112	

Sekä saksan- että ruotsinkielisessä säkeistössä on pystytty rakentamaan kokonainen säe yksitavuisista sanoista. Suomenkielisisessä säkeistössä on yksitoista yksitavuisista sanaa, mutta niistä kuusi on syntynyt kaksitavuisen sanan lyhentämisellä ja yksi on kaksitulkintainen (*mua*). Vain yksi kohotavu on varsinaisesti yksitavuuinen (*kuin*).

Seuraavassa taulukossa käy ilmi, mikä on eritavuuisten sanojen prosenttinen esiintymistiheys kussakin säkeistössä.<sup>193</sup>

<sup>192</sup> Hallio 1936, 457–458.

<sup>193</sup> Leino (1982, 239) on laskenut sanojen esiintymistiheyksiä monenlaisesta runo- ja proosaaineistosta. Erot ovat huomattavat. Kolme vuosisataa sitten runoillun esimerkkivirteni sanajakauma on sen vuoksi hämmästyttävän lähellä Leinin viidestäkymmenestä vuosina 1886–1968

tavuja sanoissa	saksa %	ruotsi %	suomi %	täyd suomi %
1	81,8	76,7	34,4	15,6
2	15,9	23,3	43,8	56,3
3	2,3	-	18,8	21,9
4	-	-	3,1	6,3
yhteensä	100,0	100,0	100	100
sanoja yhteensä	44	43	32	32

Luvut havainnollistavat hyvin suomenkielisen laulun erityisluonnetta. Kaksi- ja kolmitavuisia sanoja on jouduttu käyttämään monta kertaa useammin kuin saksan- ja ruotsinkielisessä virressä. Yksitavuisien sanojen tilanne on päinvastainen. Nelitavuisia sanoja on vain suomenkielisessä säkeistössä.

Saksan- ja ruotsinkielinen virsi on puhdasta jambia, toisin sanoen säkeensisäisissä runojaloissa on aina kaksi tavua. Vaikka suomentaja on lyhentänyt sanoja, hän on seitsemän kertaa joutunut luopumaan kaksitavuisuudesta.<sup>194</sup> Kun veisaajat usein veisatessaan täydensivät sanat, tavumäärän tiheys vain lisääntyi ja säkeisiin tuli entistä enemmän rytmistä monipuolisuutta. Samalla sanojen pituudet lähenivät viimeisen sarakkeen lukuja.

Kun tämän jambivirren metriikkaan on lisäksi kaikilla kielillä kuulunut se, että säe on aloitettava yksitavuisella sanalla, on suomentaja tähänkin soveltanut lyhennystekniikkaa: seitsemästä säkeenalusta viisi on saatu aikaan jättämällä kaksitavuisen sanan loppuvokaali pois.

Suomenkielisissä sanoissa on viidenlaisia tavuja (C = konsonantti, V = vokaali):<sup>195</sup>

1	(C)V	<u>a-se</u> , <u>ta-se</u>
2	(C)VC	<u>an-taa</u> , <u>tan-hu</u> , <u>ras-kas</u>
3	(C)VV	<u>aa-mu</u> , <u>ai-ta</u> , <u>maa-li</u> , <u>kie-lo</u> , <u>kome-aa</u>
4	(C)VVC	<u>ees-tä</u> , <u>ait-ta</u> , <u>kos-kaan</u> , <u>keit-toon</u>
5	(C)VCC	<u>irs-tas</u> , <u>kars-ki</u> , <u>kant-ta</u>

Muunlaisia tavorakenteita voi esiintyä vierasperäisissä sanoissa (esim kra-pula), mutta metriikan näkökulmasta kra-tavu on samanarvoinen (C)V-tavun kanssa.

---

ilmestyneestä jambirunosta laskemia lukuja: 1-tav 35,9 %, 2-tav 43,4 %, 3-tav 14,5 % ja 4-tav 5,9 %.

<sup>194</sup> Kaksitavuisuus oli niin hallitsevaa ruotsinkielisessä virsirunoudessa, että esimerkiksi Hansson (1992, 121–123) on voinut määritellä 1600-luvun puolivälistä olevan Palmcronin virsikirjan säkeistorakenteet ruotsalaiseen tapaan säkeiden tavulukuja ilmaisevin numeroin. Tähän pyrittiin suomenkielisen virsikirjan uudistuksessa vasta 1800-luvulla ja runomittaluokkiin järjestetyssä vuoden 1888 Uudessa koraalikirjassa voitiin käyttää tavulukunumeroita.

<sup>195</sup> Wiik 1977.

Laulussa vokaalin voi laulaa vastoin puhutun kielen vaatimuksia: lyhyen vokaalin vaikka kuinka pitkänä ja pitkän vokaalin melko lyhyenä. Konsonanteistakin voi selvitä melko vähällä. Historiallisen kansanlaulun estetiikkaan ei kuulu-  
nut vaatimus oikeasta tavunpituudesta. *Tule* voitiin aivan hyvin laulaa *tuuuu-  
leeee*, väärinkäsitysten mahdollisesta syntymisestä piittaamatta.<sup>196</sup> Usein tuntuu  
siltä, että vääristetyillä tavunpituuksilla leikiteltiin. Oikean tavunpituuden säilyt-  
tämisen vaatimus on suomenkielisessä laulussa vasta sata vuotta vanha.<sup>197</sup>

Tavujen pituuksia koskevat rajoitukset tuntuvat uudemmassa kansanlaulussa  
olevan enemmänkin praktisia kuin metrisiä: jos ehdit, saat laulaa minkämittäisiä  
tavuja tahansa. Lyhyet tavut käyvät kaikkiin asemiin, sillä niitä voi aina tarpeen  
vaatiessa venyttää vaikka kuinka pitkiksi, vaikka kokonaisen laulujalan mittai-  
siksi. Pitkien tavujen käyttöä rajoittaa lähinnä se, että nopeassa tempossa niitä ei  
yksinkertaisesti ehdi laulaa.

Esimerkkilauluissa on tästä hyviä esimerkkejä. Pitkät ja raskaat sanat *vest-  
manviiki*, *kysymykseen* ja *myöten ratsas*- saavat laulussa saman ajan kuin *kohta*-.  
Rekilaulussa *aja*- on yhtä pitkä kuin *sininen ja*. Virressä *hätä*- ja *tykö* lauletaan  
yhtä pitkänä kuin *vaara eikä*, *avullans* ja *armolli*-. Lisäksi jos katsotaan tarkem-  
min kahta viimeksi mainittua laulujalkaa, niin *a*- lauletaan jalan sisällä yhtä pit-  
känä kuin *-vullans* ja *armol*- yhtä pitkänä kuin *-li*-. Tällainen ”tavujen vääristely”  
on kuitenkin vain sallittua, ei pakollista.

Tavujen pituuksia selvästi tärkeämpi tekijä on niiden paino. Suomen kielessä  
sanapaino on aina ensimmäisellä tavulla. Monitavusanoissa on lisäksi sivupaino  
kolmannella tai sitä myöhemmällä tavulla. Näillä painoilla on sekä metriikassa  
että rytmiikassa tärkeä merkitys.

Kalevalamitta perustuu tunnetusti tavun painolle ja pituudelle: ensimmäistä  
laulujalkaa etäämmällä säkeessä lyhyt ensitavu on sijoitettava laulujalan laskuun,  
pitkä ensitavu nousuun. Vanhimmissa virsissä on runsaasti samantapaista sana-  
painon polkemista (koronpolkua), mutta useimmiten ilman tavunpituussääntöä.  
Myöhemmin uudemmassa kansanlaulussa luovuttiin sanapainon polkemisesta  
kokonaan ja kaksi- tai useampitavuisen sanan paino sijoitettiin säkeensisäisessä  
laulujalassa aina nousuun tai tietyin ehdoin jalan puoliväliin kuten esimerkkilau-  
luissa *myöten ratsas*-, *mitä sanon* ja *vaara eikä*.

Runolaulussa painon polkemattomuus tai polkeminen synnyttää kahdenlaisia  
säkeitä, tasasäkeitä ja murrelmasäkeitä. Metriikan tärkeimpiä piirteitä on, että  
säkeet vaihtelevat esityksessä mielihohteisesti, määrämittäisiä säkeistöjä muodos-  
tamatta, mutta kokonaismäärältään laulajan valitsemassa tasapainossa.<sup>198</sup>

Uudemman kansanlaulun laulaja luopui määrämittaisen säkeistön myötä tästä  
variaatiosta ja keskitti huomionsa toisaalta laulujalkojen ja säkeiden sisäiseen

---

<sup>196</sup> Esimerkiksi LSäv 43: ”hullu minä olen ja vielä minä tuulen” , 115: ”sulhaset ne tuuulevat”,  
1103: ”oi tuuule luoksen kultani”, 1757: ”tuuule neito sinisilmä”, 1987: ”tuuule sa mamma viimei-  
sen kerran”.

<sup>197</sup> Ensimmäiseksi ehätti Heikki Klemetti 1903.

<sup>198</sup> Laitinen 2002a, 323.

elävyyteen, toisaalta säkeistön kokonaismuotoon.<sup>199</sup> 3–4-tavuiset sanat, joiden käsittely on kaikkina aikoina ollut suomenkielisen laulun metrisiä peruskysymyksiä, laulaja laulaa milloin yhden jalan aikana, milloin levittää sanan kahden, jopa kolmen jalan alueelle synnyttäen säkeelle hyvin vaihtelevia hahmoja.

## Jalkarakenne 4: jalan puolikas

Tutkimusaineistossa on 5304 laulua. Laulujalkoja niissä on yhteensä lähes sata-tuhatta. Tasajakoisista kolmitavujaloista valtaosa on daktyyleja, mutta mukana on myös runsaasti vastadaktyyleja.<sup>200</sup> Merkillistä on se, että vain muutamassa muistiinpanossa on keskipitkä rytmi. Esimerkkinä Mikael Nybergin Viitasaarelta tallentaman polskasäkeistön ensimmäinen, viisijalkaiseksi typistynyt säe:

LAULU 5, Lsäv 3458, Viitasaari, M. Nyberg, ensimmäinen säe

| mei-\* nasin | ottaa | kome-\* aan | kä-\*tee-\*si | kiinni |

Esimerkki on harvinainen myös sikäli, että poikkeuksellisesti siinä niin daktyyli (*mei-\* nasin*), vastadaktyyli (*kome-\* aan*) kuin keskipitkä rytmikin (*kä-\*tee-\*si*) noudattavat sanojen tavupituuksia. Keskipitkä syntyy luontevasti sanan *käteesi* tavupituuksista LPL.<sup>201</sup>

Vastadaktyyli on usein selvästi syntynyt tavupituuksien vaikutuksesta, kuten esimerkkipirressä (Laulu 4) *kukis-\* taa* ja *jumal \* on*, mutta paljon useammin se jää syntymättä. Olennaista on se, että laulajan vaihtoehtoina ovat daktyyli ja vastadaktyyli. Keskipitkä rytmi ei vaihtoehtoihin kuulu. Tästä voi päätellä, että tasajakoisessa säkeistössä symmetria ylittää laulujalan sisään synnyttäen sinnekin kaksi samanmittaista puolisko.

## Jalkarakenne 5: laskuton laulujalka

Jos esimerkkilauluna oleva *Syämestäni rakastan* skandeerataan, tulos poikkeaa laulettuna. Merkitsen säkeen perään säkeen tavuluvun:

	+	+	+	+	
sy-	ämes-	täni	rakas-	tan	8
sua	elin-	aika-	ni		6
jos	kohta	onki	turha		7
mun	kaikki	toivo-	ni		6

<sup>199</sup> Havaintoesimerkin elävyyden laadusta saa selaillemalla polskalauluvihkoa *Hei lumpun lumpun* (1981). Säerytmit ja säkeistorakenteet vaihtelevat moninaisina ja loputtomina, kunnes vihkosen loppupuolella törmää Henrik Achreniuksen, I. J. Inbergin ja Tatu Pekkarisen kirjallisiin polskiin: niiden kaavamaiset säkeet ja säkeistöt saavat aikaan hengenahdistusta (vrt. Laitinen 1997).

<sup>200</sup> Kolmijakoisia jalkoja on 7–8 %, niissä asia on moniselitteisempi.

<sup>201</sup> L = lyhyt tavu (luokka 1), P = pitkä tavu (luokat 2–5).

Säkeistö on puhdasta jambia.<sup>202</sup> Ensimmäisessä ja kolmannessa säkeessä on eri määrä tavuja: ensimmäisessä kahdeksan, kolmannessa seitsemän. Siksi ensimmäinen säe päättyy skandeeratessa nousuun, kolmas laskuun. Säepareista tulee erilaisia ja säkeistörakenteesta epäsäännöllinen. Vaikka tutkimusaineistossani ovat melkein kaikki mahdolliset säkeistörakenteet edustettuina, ei 5304 laulun joukossa yksikään nuotinnos ole tämän skanderauksen mukainen. Aineistossani ei siis skanderauksen mukaista laulamisen mahdollisuutta ole olemassa, ei edes virheenä (joita aineistossa on epäilemättä paljon).

Laulettuna kolmannen säkeen toiseksi viimeinen tavu *tur-* lauletaan iskualan mittaisena ja *-ha* on seuraavan jalan nousulla.

jos | kohta | onki | tur- | ha

Laulun mukainen kuvaustapa säkeistöä aiheuttaa analyysiin toisaalta säkeensisäisen yksitavutahdin, toisaalta säännöllisen säkeistörakenteen. Kutsun tällaista säkeensisäistä yksitavutahtia laskuttomaksi laulujalaksi. Tämän tulkinnan mukaisia säkeistöjä on aineistossa 30.

Laulu on peräisin Lönnrotin Kantelettaren (1840) nuottiliitteestä. Teoksen esipuheessa on lauluun 14 säkeistöä. Tiukahkon jambin takia on mahdollista päätellä kaikkien säkeistöjen laulutapa. Esimerkiksi yhdestoista säkeistö kuuluu skandeerattuna seuraavasti:

	+	+	+	+	
ah	kuhun	otan	tieni		7
ja	kusta	levon	saan		6
kun	sinä	mun nyt	hyljä-	sit	8
ja	heitit	kuole-	maan		6

Ensimmäisen ja kolmas säe ovat vaihtaneet tavumäärän suhteen paikkaa. Myöskään tämän skanderauksen mukaisesti nuotinnettua säkeistöä ei 5304 laulun joukossa ole yhtään. Sen sijaan jos ensimmäisen säkeen *tie*-tavu venytetään nuotin mukaisesti koko jalan mittaiseksi ja *-ni* tulee seuraavalle nousulle, saadaan jälleen laskuton laulujalka ja säännöllinen säkeistörakenne. Tällaisia säkeistöjä on aineistossa 20.

Viides säkeistö on epäilemättä tarkoitettu laulettavaksi täysin säkein:

	+	+	+	+	
se	rakka-	uen	kipi-	nä	
joka	syttyi	rinta-	han		
ei	taia	ennen	sammu-	a	
kun	pääsen	hauta-	han		

<sup>202</sup> Säkeet ovat kohotavullisia, säkeensisäiset runojalat kaksitavuisia.

Säkeistö on skandeeraten ja laulaen rakenteeltaan samanlainen. Lönnrotin laulussa tällainen säkeistö on vain kerran, tutkimusaineistossa 183 kertaa (LSäv 162 laulua, HSäv 21 laulua).

Mielenkiintoisin on neljäs vaihtoehto (seitsemäs säkeistö): sekä ensimmäinen että kolmas säe päättyvät skandeeratessa laskuun:

	+	+	+	+
nyt	kyyne-	leeni	vuotaa	
sen	kaikki	näke-	vät	
ja	päivä-	ni on	pitkät	
ja	kovin	ikä-	vät	

Nuotin mukaan lauletaessa säkeet päättyvät nousuun, jota edeltää laskuton laulujalka:

nyt		kyyne-		leeni		vu-		taa
sen		kaikki		näke-		vät		
ja		päivä-		ni on		pit-		kät
ja		kovin		ikä-		vät		

Näitä säkeistöjä on Lönnrotin laulussa puolet eli neljästätoista seitsemän. Laulun mukaisia säkeistöjä on tutkimusaineistossani 207 (LSäv 169 laulua, HSäv 38 laulua). Skanderauksen mukaisia säkeistöjä, joissa kaikki säkeet ovat kolmijalkaisia ja ensimmäinen ja kolmas säe päättyvät laskuun, toinen ja neljäs säe nousuun, on aineistossani 65 (LSäv 18, HSäv 47).<sup>203</sup> Lisäksi on muutamia sekamuotoja.<sup>204</sup>

Minkäläinen metrinen kuvaus ja tulkinta on millekin säkeelle ja säkeistölle annettava: skanderaus vai laulu? Skanderaamalla 14-säkeistöisen laulun kuvaus perustuu neljän säkeistorakenteen vaihtelulle, laulun mukaisessa analyysissä säkeitten pituus ja loppu on kaikissa säkeistöissä samanlainen, mutta tietyt laulujalat on tulkittava laskuttomiksi.

Kun artikkelissani on kauttaaltaan laulajan näkökulma, olen valinnut laulun mukaisen säkeen pituuden ja sen mukaisen säkeistorakenteen kuvauksen. Valitsemani merkintätapa kuitenkin säilyttää säkeen lopussa olevan laskuttoman laulujalan kaksikasvoisuuden.<sup>205</sup>

Säkeensisäinen yksitavutahti eli laskuton laulujalka voi sijaita myös säkeen alkupuolella.

<sup>203</sup> Eräistä lauluista on merkitty muistiin kummankinlainen toisinto. Esimerkiksi LSäv 4009 (Karttula, T. Matilainen) ensimmäinen säe kuuluu *minä | astun pitkin | näsijärven | rantaa*], mutta LSäv 4010 (Kerimäki, L. Soini) sama säe lauletaan *kun | kuljin pitkin | näsijärven | ran- | taa*.

<sup>204</sup> Sekamuotoisista tunnetuin on *Kauppias Intiassa*, josta on myös säännöllisiä toisintoja (ks. Asplund 1994, 335–353).

<sup>205</sup> Ks. myöhemmin lukua Säerakenne 2: säkeen loppu.

LAULU 6, LSäv 699, Isokyrö, M. Rinta

kling	klang	kulta-	sen
tule	minun	omak-	sein
kun sä	kerran	o-	let
minun	aini-	an	

Kun ensimmäinen ja toinen säe on melodisesti samanlainen, tulee laskuttoman tulkinnan aiheellisuus hyvin esiin. Ensimmäisellä kerralla säkeessä on viisi tavua ja ensimmäinen ja toinen jalka yksitavutahteja, toisella kerralla säkeessä on seitsemän tavua ja ensimmäisessä ja toisessa jalassa kaksi tavua.

Kuuluisin säkeen alussa oleva laskuton laulujalka lienee Lönnrotin Kantelettaren esipuheen laulussa *Läksin minä kesäyönä käymään* (LSäv 352). Tässä masurkkalaulussa, jonka sävelmä on jo Spoofin nuottikirjassa masurkkapitoisena polskana,<sup>206</sup> ei nimittäin laskuttomuutta ole helppo tunnistaa.

LAULU 7, LSäv 352, Läksin minä kesäyönä käymään

läk-	sin * minä	kesä-	yönä	käy-	mään
siihen	laksoon	kussa	kuunte-* lin	päi-	vää
kussa	lin-* tuset	lau-	laa		
metsä-	kanatki ne	pau-	haa		
ja mun	syämeni	etsi	lepoa ja	rau-	haa

Nuotti harhauttaa, kuten niin usein. Ei ole helppo huomata, että ensimmäisen tavun ja sävelen aikana ohittuu samalla ensimmäinen runojalka ja iskuala. Vasta vertailu muihin säkeisiin paljastaa, että muut säkeet alkavat kaksitavutahdilla ja että ensimmäisen säkeen ensimmäinen laulujalka on laskuton.

Muista säkeistöistä kannattaa ottaa vertailuun ensimmäinen, toinen ja viides säe.<sup>207</sup>

kat-	soin minä alas vetten puoleen
näin	rannalla tytön kauniin ja nuoren
ja hän	oli surullinen joka hetki
mitä	itket sä raukka rannalla yksin
ja sun	silmistäsi veet vierivät nykin
ei	anna syänyölläkään hoivaa
hän	vastasi sepä suru mua vaivaa
kun ei	koskaan tule takasin se laiva
minun	jätti ja surun syämehen sulki
jo nyt	outellut olen viikkoa kaksi

<sup>206</sup> Nallinmaa 1969, 129–132.

<sup>207</sup> Kantelettaren esipuhe nro 19, Kaukonen 1984, LXII–LXIII.

juuri	tyhjään näy ei tulevaksi
vain on	vankina meren toisella puolla

ja hän	katseli vähän aikaa vielä
näki	aalloilla pilven punertavan siellä
ylis-	tetty nyt luoja maan ynnä taivaan

Säkeistön ensimmäisen säkeen alussa on yksitavutahti vielä kaksi kertaa, toisessa säkeessä ei kertaakaan ja viidennessä säkeessä kerran. Ilman laskuttomia laulujalkoja laulun mitan tulkinnasta voisi tulla peräti omituinen.

Kysymys laskuttomasta laulujalasta kulminoituu rekimitan kuvauksessa. Rekisäkeistö kuvataan yleensä skanderauksen mukaisesti. Säkeistö voidaan tällöin hahmottaa kahdella eri tavalla. Se voi koostua kahdesta seitsenjalkaisesta säkeestä:<sup>208</sup>

+	+	+	+	+	+	+
taivas on	sininen ja	valkoi-	nen ja	tähtö-	siä	täynnä
niin on	nuori	sydä-	meni	aja-	tuksia	täynnä

Tai rekisäkeistö tulkitaan nelisäkeiseksi, jolloin toinen ja neljäs säe on kolminousuinen ja päättyy laskuun:

	+	+	+	+
	taivas on	sininen ja	valkoi-	nen
ja	tähtö-	siä	täynnä	
	niin on	nuori	sydä-	meni
	aja-	tuksia	täynnä	

Kun lähdän analyysissäni laulusta ja laulajasta, artikkelissani rekisäkeistössä on neljä nelijalkaista säettä ja jaloista kaksi on laskutonta.

	tai-* vas on	sininen ja	valkoi-	nen
ja	tähtö-	siä	<b>täyn-</b>	nä
	niin on	nuori	sydä-	meni
	aja-	tuk-* sia	<b>täyn-</b>	nä

Laulajalla on tietenkin milloin tahansa oikeus ja mahdollisuus ohittaa tavulle säkeistörakenteessa varattu aika ja laulaa kahden laulujalan alueelle levittäytyvä sana yhden laulujalan mittaisena. Rekilaulujen nykytulkinnossa moni tekee juuri näin. Ilmeisesti laskuton laulujalka säkeen lopussa tuntuu fermaatilta, sykkeen harventumiselta, joka sopeutuu nykyaikaan huonosti.

<sup>208</sup> Tämän tulkintatradition aloitti jo Elias Lönnrot, joka seitsemännen matkansa (1836–1837) matkakertomuksessa analysoi yksityiskohtaisesti rekimitaa todeten mm.: ”Sånger af sju pedes sjungas nuförtiden mycket allmänt öfver hela landet ja tillochmed något i ryska Karelen.” (Lönnrot 1993, 132). Myöhemmistä edustajista mainittakoon vain Vihtori Laurila (1956, 105): ”Rekilaulu on kaksisäkeinen loppusoinnallinen laulu, jonka kumpaisessakin säkeessä on seitsemän nousutavua.”



Laulusävelmien muistiinmerkitsemisen aikaan laulajien tunne oli toinen. Laskuton laulujalka oli – jostain syystä – niin olennainen osa tämän laulunlajin metriikkaa, että aineiston 2068 rekilaulusäkeistöstä vain 26:ssa (1,3 %) on toinen tai neljäs tai kumpikin säe laulettu kolmijalkaisena.<sup>209</sup> Tästä päätellen rekilaulun luovuttamattomimpiin piirteisiin kuuluu kaksitavuinen riimi ja sen levittäminen kahden laulujalan alueelle.

Kirjallisessa runossa laskuttoman laulujalan käyttöön liittyy monia hankaluuksia: sitä on vaikea viestiä runon katsojalle tai lausujalle.<sup>210</sup> Laulussa säkeensisäisen yksitavutahdin käyttö on mahdollista aina milloin laulaja niin haluaa: hän vain venyttää tavua niin kauan, että kokonaiselle laulujalalle säkeistön metriikassa varattu aika täyttyy.

## Säe

Lapsena opin heränneitten seuroissa, minkälainen on vanhan virren säe. Säe alkoi tukevasti ja määrätietoisesti, kaartoi hitaassa tempossa, hengittävänä ja elävänä kokonaisuutena melodiset ja runolliset koukeronsa ja päättyi niin, että jokainen veisaaja tunsu sen koko olemuksessaan. Sitten seurasi tauko, joka hiljensi pulssin, ja uusi säe alkoi tuon pulssittoman tauon jälkeen jälleen määrätietoisena ja voimakkaana. Säe oli oma kokonaisuutensa, kuin ehjä poeettis-musiikillinen ajatus. Säkeistöjen välillä oli aivan samanlainen tauko. Mutta säkeistö ei välittänyt ainoastaan virsikirjasta, jota sitä paitsi vilkaistiin vain silloin tällöin, sillä useimmat säkeet veisattiin ulkomuistista, vaan säkeitten synnyttämästä säkeistön rakenteesta.

Samaan tapaan säeanalyttinen on nykylaulajan nuotista opetellun laulun esitys. Laulaja auttaa kuulijaa ja pitää säkeitten välissä pienen tauon, ehkä jopa hengittää jos ehtii, ja niin säkeet nousevat esityksestä esiin.

Säe ei kuitenkaan perimmältään ole esityksen vaan metriikan analyysiväline. Sen vuoksi metristä säettä ei voi määritellä laulajan pitämien taukojen avulla, vaan säe on määriteltävä metriikka-analyysin avulla. Sen jälkeen voidaan kysyä,

---

<sup>209</sup> Merkittävää lienee sekin, että näiden 26 nuotinnoksen joukossa on varsinaisten muusikkotalentajien tekemiä vain kaksi (Armas Launis Inkeristä LSäv 354, Eino Levón Puolangalta LSäv 3624). Muut tallentajat ja laulut: E. Alanen Pirkkala LSäv 4016, L. Björkbom ja T. Vallenius Häme 1597, 1612, 3847, Hulda Festén Eura 494, J. Kajander Häme 3219 ja Hausjärvi 907, J. Koivisto Siikainen 1804, H. Kouvo Lemi 4446, V. Lehtonen Hämeenkyrö 1418 ja 2853 sekä Tampere 4113, F. Lempainen Nakkila 3016, T. Matilainen Karttula 3363, Maria Oksman 832, J. Ollinen Porin puolelta 682, S. Pirilä Ilmajoki 4543, P. Pitkänen Sakkola 3258, 3456 ja 3967, K. Rönman Keuruu 3620, A. Saario Lammi 3625, J. Tyyskä Askola 3217 ja K. Vidbom Savo 3172.

<sup>210</sup> Leino (1982, 298–299) toteaa tyhjän nousu- ja laskuaseman mahdollisuuden. Hän analysoi Yrjö Jylhän Häätanhuun (*On ilo sulla, mut suru mulla*) *sulla* ja *mut* sanojen väliin tyhjän nousuaseman. Mielenkiintoista kyllä säveltäjä on tajunnut mitan toisin: Vilho Luolajan-Mikkolan tunnetussa laulussa syntyy laskuttomia laulujalkoja: *on | ilo | sul-| la mut | suru | mul-| la |*. Jylhän runokin ohjaa tähän, sillä runon seitsemästä lyhyestä ensitavusta yksikään ei osu toisen tai viidennen runojalan nousuun.

pitääkö laulaja säkeitten välissä tauon. Asia voi joskus olla toisinkin: laulajan oikeuksiin kuuluu säkeen olemuksen hämärtäminen säkeensisäisin tauoin. Näin hän saa esitykseensä yhden uuden variaation tason.

Metriikan tutkijalle säkeen määrittelemine on joka tapauksessa ensisijaisen tärkeää. Tämä kävi ilmi edellä rekimitan yhteydessä. Suomenkielisessä säkeistölaulussa ongelmatapauksia on kuitenkin vähän.

### Säerakenne 1: säkeen pituus

Ilmari Krohnin<sup>211</sup> tavoin määrittelen säkeen 2–6-iskuseksi eli se voi sisältää 2–6 laulujalkaa.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	
2	muista se	vaan					LSäv 2789
3	sua	elin-	aika-	ni			
4	sy-	ämes-	täni	rakas-	tan		
5	nyt	aion	minä	sulle	laulel-	la	LSäv 450
6	oman	kullan	silmät	sini-	set ja	suuret	LSäv 3048

Runolaulun säkeet ovat nelijalkaisia. Vaikka uudemmassa kansanlaulussa on käytössä huomattavasti suurempi säepituuksien valikoima, säilyttää nelijalkaisuus säkeistöjen rakenteissa ehdottoman yksinvaltiuden. Tämä käy ilmi seuraavasta taulukosta, jossa Laulusävelmistä ovat mukana kaikki nelisäkeiset säkeistöt (3724 säkeistöä) ja Hengellisten Sävelmien kaikki suomenkieliset laulut (969 säkeistöä).

laulujalkoja säkeessä	HSäv	%	LSäv	%
	säkeiden määrä		säkeiden määrä	
2	214	3,2	18	0,1
3	1779	26,7	1 353	9,1
4	4478	67,1	13 336	89,5
5	77	1,2	114	0,8
6	125	1,9	75	0,5
yhteensä	6673	100,0	14 896	100,0

Maallisissa lauluissa yhdeksän säettä kymmenestä on nelijalkaisia, vain lähes joka kymmenes kolmijalkainen. Virsissä tilanne on huomattavan erilainen: nelijalkaisia säkeitä on kaksi kolmesta, kolmijalkaisia joka neljäs. Muut säepituudet ovat marginaalisia. Tosin kuusijalkaisten säkeitten vähäinen osuus Laulusävelmissä johtuu polskalaulujen vähäisestä määrästä.

<sup>211</sup> Krohn 1911, 315.

Aineistossani runon ja musiikin säkeet ovat melkein aina yhtä pitkiä. Yhden säkeistön perusteella on tosin joskus vaikea päätellä, kuinka asianlaita on. Jos laulu on syntynyt runo säveltämällä, voi lauluntekijä kuitenkin kehittää lauluunsa runosta poikkeavia säepituuksia. Hengellisissä Sävelmissä on tästä joitakin esimerkkejä.

Sionin Wirsi n:o 4 on virsikirjassa viisinousuista jambia:

U-	nestas	herää,	sielu!	ilki-	ästä,
Sun	Jesus	tahtoo	synnin	kahleist'	päästää,
Ja	kaiken	armons'	lahjax'	antaa	nyt,
Ett'	lain	edes-	täs on	täyttä-	nyt

H. Schwartzbergin tallentamassa virressä säkeet veisataan osittain laskuttomien laulujaloin kuusi- ja viisijalkaisina.

LAULU 8, HSäv 11 d, SW 4, Pohjanmaa, H. Schwartzberg

u-	nestas	herää	sielu	ilki-	äs-	tä
sun	jesus	tahtoo	synnin	kahleist	pääs-	tää
ja	kaiken	armons	lahjaks	antaa	nyt	
ett	lain e-	destäs	on	täyttä-	nyt	

Virsi on Hengellisissä Sävelmissä neljänä muuna toisintona: 11e, 13a, 13b ja 176h. Niissä on kaikissa viisinousuiset runosäkeet veisattu nelijalkaisina laulusäkeinä. Lisäksi runon kohotavat, jotka edellä veisattiin kohoina, on näissä toisinoissa vedetty säkeen sisään ja säkeet veisattu kohottomina.<sup>212</sup>

LAULU 9, HSäv 13a, SW 4, Pohjois-Savo, W. Malmberg

u-*	nestas	herää	sielu ilki-	ästä
sun *	jesus	tahtoo	synnin kahleist	päästää
ja *	kaiken	armons	lahjaks antaa	nyt
ett *	lain	edes-	täs on täyttä-	nyt

Kuusinousuisten runosäkeiden veisaamisesta nelijalkaisin laulusäkein on tunnetuin esimerkki HSHL 16 *Nyt ylös sieluni*, jonka Antti Wilén lauloi Ilmari Krohnille ja Mikael Nybergille Viitasaarella elokuussa 1890 (HSäv 177f).<sup>213</sup>

Runo on siis kuusinousuinen:

<sup>212</sup> SV 4:n sävelmäviitteenä on ”W. k. Ah surutoin, koskas synnistä” eli WWK 408. Yxi tarpelinen 1702 ei anna sävelmää, vaan kehottaa veisaamaan kuten virsi 300. Tämä kolmijakoinen ja runon metriikan kannalta monitulkintainen sävelmä on yksinkertaistunut tasajakoiseksi Schwartzbergin toisinnossa sekä Ilmari Krohnin Laitilasta muistiinmerkitsemässä, neli-iskuisin säkein veisatussa HSäv 11e. Samoin veisataan itse WWK 300 Krohnin Pieksämäeltä muistiinmerkitsemässä HSäv 11a. Malmbergin toisinto (Laulu 9) on taas veisattu WWK 257 sävelmän toisinnolla. Myös tässä Yxi tarpelinen antaa pääasiassa kolmijakoisin sävelmän, mutta SV 4 on veisattu tasajakoisesti.

<sup>213</sup> Krohn 1951, 33–35.

Nyt ylös sielu- ni! Nous ylös mullast' tästä,  
 Rienn' jalkain juureen Juma- lan ja Karit- san.

Mutta Wilén veisasi runon neli-iskuisin säkein:

nyt | ylös sielu- | ni nous | ylös mullast | tästä  
 rienn | jalkain juureen | jumalan ja | karit- | san

Tilastoissani virret ovat mukana veisuun mukaisina säkeistöinä.

Muistinvaraiseen lauluun on vaikea kuvitella tällaista eroa runon ja musiikin säepituuksien välille. Mutta kun Laulusävelmissä on paljon arkkiveisuja ja niiden enemmän tai vähemmän muuntuneita toisintoja, voivat samantapaiset kysymykset nousta tarkemmassa analyysissä esille.

Oman lukunsa muodostavat peonilaulut.<sup>214</sup> Niissä laulujalat ovat enimmäkseen nelitavutahteja. Esimerkkilaulujen Vestmanviiki on niistä melko hyvä esimerkki. Peonilaulujen tunnistaminen voi olla joskus hankalaa, useimmiten nuotin konventioiden takia. Ilmari Krohnillakin oli suuria vaikeuksia Laulusävelmien loppuun joutuneen parinsadan laulun kanssa. Lauluissa on pitkiä, monisäkeisiä säkeistöjä ja säkeistösikermiä. Kun Krohn ei tunnistanut peonisäkeitä, tuli säkeistöistä hänen analysoiminaan kaksi kertaa tarpeellista pitempiä.

Esimerkiksi monina, hämmästyttävän yhdenmukaisina toisintoina kokoelman viimeisillä sivuilla esiintyvä *Ne nuoret neitokset*<sup>215</sup> sai Krohnin merkitsemään seuraavan säkeen iskualojen määrää ilmaisevan lukunsa jopa keskelle sanaa.

LSäv 4734, Pieksämäki, H. Tepponen

4 4  
 ne| nuoret | neito- | set | # on | aina | iloi- | set | #  
 4 4  
 | kun he | ovat | viiden- | kuuden- | toista | ikäi- | set | #

Krohnin omituiselta säejaolta välttyttäisiin, jos toinen säe määriteltäisiin seitsemänjalkaiseksi, mutta se taas olisi sekä Krohnin edustaman että minunkin säepituusteoriani vastaista.

Yksinkertaisempaa on todeta, että kysymyksessä on tyypillinen peonilaulu. Säkeitten pituudet asettuvat säännönmukaisiksi ja säkeistöistä tulee yksinkertaisen selkeä. Variaatio ei ole ulkoisessa muodossa, vaan säkeen ja säkeistön sisällä.

<sup>214</sup> Peonisäkeistä ja -jaloista lähemmin Hormia 1960.

<sup>215</sup> LSäv 4723, 4724, 4725, 4726, 4727, 4728, 4729, 4734, 4735.

LAULU 10, LSäv 4734, Pieksämäki, H. Tepponen

ne	nuoret neito-	set # on	aina iloi-	set
	kun he ovat	viiden-kuuden-	toista vuoti-	set
vaan	sitten kun he	tulevat noin	kolmenkymme-	nen
	sitte vasta	suru täyttää	heidän sydä-	men
he	valittavat	näin #	minä yksin	jäin
nai-	matta	minä	jäin	

Muutamissa tapauksissa säkeen pituuden tunnistamista ja määrittelyn valintaa vaikeuttavat silloin tällöin esiintyvät harvennetut iskualat. Niissäkin nuotin konventio hämärtää tulkintaa. Krohn muutti tässäkin julkaisutapaansa. LSäv 1322 (10. vihko, ilmestyi 1910), on vielä arkistomuistiinpanon mukainen. Koko rekilaulun säkeistö on kirjoitettu 4/4 tahtilajiin. Näin kahteen ensimmäiseen tahtiin on tullut kumpaankin yksi harvennettu laulujalka, mutta muihin tahteihin kaksi laulujalkaa.

LAULU 11, LSäv 1322, Juva, A. Vääänen, ensimmäinen ja toinen säe

nuotti: 4/4	mi-* täs on	illan	ilosta, kun	
	päi-*väll on ikä-	vässä		
	<i>harvennettu</i>	<i>harvennettu</i>		
metrinen säe:	mi-* täs on	illan	ilos-	ta ‘ kun
	päi-* väll on	ikä-	väs-	sä

1930-luvun kokoelmissa Krohn ilmoittaa iskualan tahtiviivoin ja harvennetut iskualat vaihtuvin tahtilajiosoituksin. Laulusävelmässä 4292, jossa harvennettuja ovat sekä ensimmäisen että kolmannen säkeen ensimmäinen ja toinen iskuala, Krohn on merkinnyt vaihtoehtoiset tahtilajimerkinnät koko sävelmän alkuun. Uudenlainen nuotinos perustuu iskuala-analyysiin, jonka seurauksena kussakin nuotin tahdissa on vain yksi laulujalka. Seuraavassa olen merkinnyt tahtilajivaihdoksen tahtien sisään.

LAULU 12, LSäv 4292, Kurkijoki, A. Gripenberg, ensimmäinen säe

nuotti:	2/4 kuka	sieltä	2/8 kolkut-	taapi	
---------	----------	--------	-------------	-------	--

Säerakenne 2: säkeen loppu

Säe voi päättyä kolmella tavalla:

1 säe päättyy nousuun (N):

sy-	ämes-	täni	rakas-	tan	N
-----	-------	------	--------	-----	---

| taivas on | sininen ja | valkoi- | nen N

2 säe päättyy laskuun (L):

kuin | avullans | minua | tukee L  
 | aamulla | varhain kun | aurinko | nousi L

3 säe päättyy siten, että toiseksi viimeinen laulujalka on laskuton, jonka jälkeä säe päättyy nousuun (A):

jos | kohta | onki | tur- | ha A  
 | aja- | tuksia | täyn- | nä A

Kun rekisäkeistöissä joka toisen säkeen loppuna on A, seuraavassa taulukossa ovat mukana muut Laulusävelmien laulut, joissa on nelisäkeinen säkeistö. Näitä lauluja on 1755 ja niissä säkeitä 7020.

säkeen päätös	LSäv säkeiden määrä	%
A	824	11,7
L	1817	25,9
N	4379	62,4
yhteensä	7020	100,0

Nousuun päättyviä säkeitä on kaksi kolmesta, laskuun päättyviä joka neljäs. Kun runolaulun säe päättyy aina laskuun, voidaan todeta, että tässä suhteessa säkeistölaulu poikkeaa selvästi runolaulun traditiosta. Laskuun päättyvien säkeiden viimeinen sana on yleensä kaksi- tai nelitavuinen, nousuun päättyvien yksitai kolmitavuinen. Runolaulussa säe ei koskaan pääty yksitavuiseen sanaan: tämä on eräs tiukimmista säännöistä. Sama vaikutus on selvästi A-lopulla: säkeen päättävä sana ei ole koskaan yksitavuinen.

Käyttämässäni säkeistorakenteen määrittelyssä tärkeimmät rakennetekijät ovat säkeen pituus ja loppu. Ilmari Krohn päätyi pitämään säkeen melodista loppua niin tärkeänä, että rakensi kadenssisävelille koko Laulusävelmien sävelmäluokituksen. Säkeistömetriikassa tällä havainnolla on pysyvä merkitys.

Säkeen pituuden ja lopun yhteinen merkitys on niin keskeinen, että koko säkeistökuvausten voisi rakentaa siten, että käytössä olisi säkeistöä kuvaava koodi, joka yhdistäisi molemmat tekijät. Margareta Jersild on ruotsalaisia arkkiveisuja koskevassa tutkimuksessaan tehnyt näin: numero ilmaisee säkeen painollisten tavujen määrän, pelkkä numero kertoo säkeen päättyvän nousuun, numeroon

liitetty *u* säkeen päättyvän laskuun.<sup>216</sup> Eräessä tämän artikkelin luonnoksessa yritin samaa, mutta luovuin siitä, sillä se peitti alleen liian monta yksityiskohtaa, ja säilytin alkuperäisen hierarkian: kuvaustavassani on edelleen ensimmäisenä säkeen pituus, sitten säkeen loppu ja viimeisenä säkeen alku.

### Säerakenne 3: säkeen alku

Historiallisen kansanlaulun säkeistörakenteessa on säkeen loppu huomattavasti tärkeämpi kuin säkeen alku. Tähän johtopäätökseen päätyminen vaati minulta vuosien työn.

Säkeistölaulun 1500–1600-luvuilla suomenkieliseen lauluun tuoma innovaatio oli ollut nimenomaan uudenlainen säkeen suunta. Ikuisesti laskeva kalevalamitta täydentyi mahdollisuudella aloittaa säe kohotahdilla eli kohotavu(i)lla. Suomen kielen sanarakenteen takia tämä ei ollut helppoa, mutta tyydyttävät keinot löytyivät parissa vuosisadassa. Jacobus Finno ja Maskun Hemminki kirjoittivat virsissään kohotahdillisina veisattaviksi vielä tavallisia laskevia säkeitä. Ne eivät tuottaneet ongelmia veisaajille, mutta tutkijoille ja virsien uudistajille 1800-luvulla sitä enemmän.<sup>217</sup>

1800-luvulle tultaessa uusi säkeen suunta oli asettunut suomenkielisen kirjallisen runon metriikkaan jo niin hyvin, että runot voitiin jakaa kahteen ryhmään sen mukaan, olivatko niiden säkeet nousevia vai laskevia. Itse asiassa ilmeisesti Erik Cajanuksen Vanhaan Virsikirjaan kääntämät uudet virret olivat jo moitteetonta jambia ja trokeeta.<sup>218</sup>

Oli luonnollista, että rakensin aluksi säkeistömetriikkani tälle pohjalle. Väitin, että ”erottelukykyisimmäksi piirteeksi osoittautui säkeen suunta (nouseva/laskeva)”, ja analysoin ensimmäiset tuhat Laulusävelmien laulua tämän mukaisesti ryhmiin.<sup>219</sup> Vasta vähitellen uskalsin tunnustaa, että analyysi johti mielivaltaisiin luokituksiin: liian monissa säkeistöissä kohotahteja ei ollut kaikissa säkeissä tai oli vain yhdessä. Kun käänsin huomioni säkeen alun sijasta säkeen loppuun, analyysistä tuli huomattavasti voimakkaampi. Osoittautui, että laulamisen näkökulmasta kysymys on ennen kaikkea laulajan vapaudesta. Suhtautuminen säkeen alkuun on paljon vapaampi kuin säkeen loppuun, jopa niin, että useimpien säkeistöjen metriset rakenteet sallivat sen, että laulaja voi halutessaan laulaa kohotavun tai olla laulamatta. Se miten laulaja lopettaa säkeensä, on voimakkaampien metristen sääntöjen sitomaa.

Säe voi siis alkaa nousulla tai laskulla. Jälkimmäistä kutsutaan musiikissa kohotahdiksi, kohosäveleksi tai kohosäveliksi, runossa voitaisiin puhua kohota-

---

<sup>216</sup> Jersild 1975, 132. 4-säkeisen laulun koodi on esimerkiksi 3u33u3, abab. Numerot kertovat säkeen painollisten tavujen määrän, *u* merkitsee laskuun päättyvää säettä (”kvinnligt radslut”), kirjaimeton numero nousuun päättyvää. *abab* kertoo riimikaavan. Tässä artikkelissa tällaisen säkeistön koodi on 3333 LNLN abab; lisäksi mainitaan erikseen säkeen alun kaava.

<sup>217</sup> Laitinen 2002b.

<sup>218</sup> Kurvinen 1941, 206–208.

<sup>219</sup> Tutkimusraporttini jatkotutkintoseminaarissa Tampereella 30.9.1992.

vu(i)sta. Kohotavu voi olla erillinen sana (*ja, niin, kuin*) tai sanan ensimmäinen tavu tai alkutavut (*sy-ämen, ystä-väni*). Viimeksi mainitussa tapauksessa monitavuisen sanan ensimmäinen tavu on siis laskussa, ja niin syntyy säkeenalkuinen koronpolku eli jambinen inversio.<sup>220</sup>

Käytän nousulla alkavasta säkeestä merkintää *o*, laskulla alkavasta säkeestä merkintää *k*. Säe voi siis alkaa kolmella tavalla:

1 säe alkaa nousulla (*o*):

o		kuuleppa	nuorukainen	mitä sanon	sull
o		niin on	nuori	sydä-	meni

2 säe alkaa laskulla, joka on erillinen sana (*k*):

k	jos	kohta	onki	tur-	ha
k	ain	herran	tykö	turvan-	nen

3 säe alkaa laskulla, joka on monitavuisen sanan ensimmäinen tavu tai alkutavut (*k*):

k	sy-	ämes-	täni	rakas-	tan
k	hyväs-	ti mun	isäni ja	äiti-	ni <sup>221</sup>

Säkeen aloituksessa hengelliset ja maalliset laulut eroavat huomattavasti toisistaan. Seuraavassa taulukossa ovat mukana kaikki Hengellisten Sävelmien suomenkieliset laulut sekä Laulusävelmien nelisäkeiset laulut.

säkeen alku	HSäv		LSäv (4 22)	
	säkeitä	%	säkeitä	%
k	4163	62,4	5 478	36,8
o	2510	37,6	9 418	63,2
yhteensä	6673	100,0	14 896	100,0

Prosenttiluvut ovat melkein päinvastaiset. Virsissä on lähes kaksi kolmesta säkeestä kohotahdillisia, Laulusävelmissä taas kohotahdittomia. Ehkä luvut heijastavat virsien innovatiivisuutta ja maallisten laulujen vastarintaa.

Virren kohotahdillisuudesta saa tarkemman kuvan, kun tarkastelee tilannetta virsikirjakohtaisesti. Samalla seuraava taulukko kertoo omalla tavallaan virren suomalaistumisesta, laskevien mittojen tunkeutumisesta yhä useammin virsiinkin.

<sup>220</sup> Leino 1982, 179.

<sup>221</sup> LSäv 2014, ensimmäinen säe. Oulu, K. Haataja.



	WWK	SW	HSHL	AA	arkki
	%	%	%	%	%
k	82,6	70,3	56,9	47,6	45,2
o	17,4	29,7	43,1	52,4	54,8
N	861	1859	3012	229	712

Vanha Virsikirjassa (WWK) ja Sionin Wirissä (SW) kohotahdillisten säkeitten määrä on huomattavan suuri: edellisessä kahdeksan, jälkimmäisessä seitsemän säettä kymmenestä. Kumpikin virsikirja oli melkein kokonaan käännöskirjallisuutta. Abraham Achreniuksen (AA) virsien suurempi kohotahdittomuus johtunee siitä, että virret olivat hänen omiansa. Halullisten Sieluin Hengellisissä Lauluissa (HSHL) vaikuttaa lisäksi se, että kokoelmaan otettiin 1800-luvulla paljon arkkivirsiä, ja niin prosenttiluvut lähenevät arkkien lukuja. Se että arkkivirret yleensä runoiltiin Vanhan Virsikirjan säkeistorakenteisiin on ehkä vaikuttanut siihen, että arkkien luvut ovat sittenkin melko kaukana maallisten laulujen prosenttiluvuista.

Aineistossa on nähtävissä myös laulajan suuri mahdollisuus: hän voi milloin tahansa halutessaan, jos säkeistön metriset säännöt eivät ole hänen mielellään liian ankarina, laulaa kohotavullisen säkeen kohotavuttomana. Sen sijaan että hän laulaa

jos | kohta | onki | tur- | ha

hän voi yhtä hyvin laulaa

| jos \* kohta | onki | tur- | ha.

Tästä on esimerkkejä Hengellisissä Sävelmissä. Sionin Wirien n:o 179 on virsikirjassa rivijakoineen seuraavassa muodossa.<sup>222</sup>

O Jesu! opet' minua Kiittämään  
oikein sinua Edestä kaiken ar=  
mon sen, Jonk' osotit mull' kurjallen.

Runon mitta on puhdasta jambia, säkeet alkavat kohotavulla ja jokaisessa säkeensisäisessä runoalassa on vain kaksi tavua:

O Jesu! opet' minu- a  
Kiit- tämän oikein sinu- a  
E- destä kaiken armon sen,  
Jonk' oso- tit mull' kurjal- len.

<sup>222</sup> Sionin Wirret 1836.

Samuel Hellmanin Raumalta muistiinpanema virsi on kolmijakoinen. Tämä on tehnyt kohotavun vetämisen säkeen sisään helpoksi. Veisaaja onkin tehnyt sen joka säkeessä:

LAULU 13, HSäv 6a, SW 179, Rauma, S. Hellman (3-jak)

o jesu	opet	minu-	a
kiittämään	oikein	sinu-	a
edestä	kaiken	armon	sen
jonk oso-	tit mull	kurjal-	len

Laulusävelmissä on joitakin esimerkkejä vastaavasta. Niiden suhteen ei tosin aina voi olla yhtä varma siitä, onko runolla omaa, itsenäistä, laulusta erillään olevaa mitta. Armas Launiksen Sotkamosta muistiinmerkitsemän säkeistön runo (LSäv 4030) kuuluu:

aurinko ihanasti  
kirkkaalla taivaalla loisti  
säteillä sulosäteillä  
lämmitti maailman

Mitta tuntuu jambilta, muttei ole niin kirjallisen selkeä kuin edellisessä virressä.

au-	rinko ihanasti
kirk-	kaalla taivaalla loisti
sä-	teillä sulosäteillä
läm-	mitti maailman

Laulettuna runo taipuu tasajakaisenakin aivan toiseen muottiin.

LAULU 14, LSäv 4030, Sotkamo, A. Launis

au-* rinko	iha-	nas-	ti
kirk-* kaalla	tai-* vaalla	lois-	ti
sä-   teillä	sulo-	sä-	teillä
läm-* mitti	maail-	man	

Säkeiden pituuden ja lopun suhteen täsmälleen samanlaisia säkeistöjä löytyy Laulusävelmistä vain yksi. Sävelmä on kolmijakoinen. Kaikki säkeet alkavat kohotahdilla. Säkeistö on luonteva ja sujuva.

LAULU 15, LSäv 573, Kuusamo, E. Levón

nyt	alotan	minä mun	vei-	suun
ja	kirjoitan	koko mun	rei-	sun
ain	ulko-	mailta	viera-	hilta
ve-	siltä	pauhaa-	vilt	

## Säerakenne 4: jambinen inversio

Erillinen kohotavu voi olla hyvinkin kevyt ja ohimenevä sekä merkitykseltään että tavunpituutensa puolesta, kuten yleensä rekilaulussa (*ja, se, kun, niin, nyt*). Kaksitavuinen kohokin voi olla samanluonteinen (*tuli, ja ne, minä, sinä, heti*). Kummatkin voivat olla kuitenkin myös pitkiä ja raskaita (*niiss, kuule, saatte*). Säkeet ja niiden myötä säkeistöt saavat tämän mukaisesti aivan eri luonteen.

Aivan toisenlaisen luonteen säe kuitenkin saa, jos sen alussa on monitavuisen sanan alkutavu tai alkutavut ja sana jatkuu ensimmäiseen säkeensisäiseen laulu-jalkaan. Tällöin säkeistön metriikkaan kuuluu jambisen inversion oikeus, ja laulaja käyttää tätä oikeutta. Vaikka vain yhdessä säkeistön säkeessä olisi jambinen inversio, kuten edellä Laulun 15 neljännessä säkeessä tai Laulussa 3 *Syämestäni rakastan*, saavat tästä muutkin, erillisellä koholla alkavat säkeet ja sitä kautta koko säkeistö toisenlaisen ilmeen.

Inversiokohokin voi olla yksi- tai kaksitavuinen sekä kevyt ja sujuva tai raskas ja huomiota puoleensa vetävä.<sup>223</sup>

					LSäv
sy-	vällä	metsän	sa-	loss	2272
ym-	päri	maata	näin		2323
puo-	leesi	huokai-	len		2330
maa-	ilman	myrskyiltä	saattai	sin	3245
mail-	malla	lave-	al-	la	4487
syli-	his ma	nojai-	sin		2230
ele-	tään vaan	siivon	hiljaa		2255
into-	honi	ilmes-	tyi		2062
viettä-	mään tääll	ajallista	e-	loo	2010
kaukai-	selta	itä-	maal-	ta	1925
laaksoi-	himme	lähes-	tyi		2062

Koska virsissä on kohotahdillisia säkeitä enemmän kuin Laulusävelmissä, on selvää, että myös jambinen inversio on virsissä yleisempi. Seuraavassa taulukossa ovat mukana suomenkieliset virret. *Lauluja*-sarake kertoo, kuinka monessa virressä on yksikin inversiosäe (+), *k-säkeitä* kertoo, kuinka monessa kohotahdillisessa säkeessä on jambinen inversio.

HSäv				
jamb inv	lauluja	%	k-säkeitä	%
+	481	49,6	1112	26,7
-	488	50,4	3051	73,3
N	969	100,0	4163	100,0

<sup>223</sup> Vrt. Laitinen 2002a, 335–339.

Melkein puolet virsistä sisältää inversiosäkeitä. Läheskään kaikki virret, joiden kaikki säkeet alkavat kohotavulla, eivät ole tällaisia. Esimerkiksi Laulu 4 *Ain' Herran tykö turvannen* vaatii kohon, mutta kieltää inversion. Virsien kohotahdillisista säkeistä joka neljäs on inversiosäe.

Laulusävelmissä tilanne on toinen. Seuraavassa ovat mukana kaikki nelisäkeiset säkeistöt.

**LSäv 4 22**

jamb inv	lauluja	%	k-säkeitä	%
+	343	9,2	528	9,6
-	3381	90,8	4950	90,4
N	3724	100,0	5478	100,0

Joka kymmenes laulu ja joka kymmenes kohotahdillinen säe sisältää inversion. Tämä piirre erottaa siis merkittäväällä tavalla hengelliset ja maalliset laulut toisistaan.

Tarkemman kuvan virsistä antaa jälleen virsikirjakohtainen tarkastelu. Taulukossa ovat mukana virsikirjojen ja arkkien kohotahdilliset säkeet.

jamb inv	WWK %	SW %	HSHL %	AA %	arkki %
+	43,3	28,9	21,4	18,3	23,9
-	56,7	71,1	78,6	81,7	76,1
N	711	1306	1715	109	322

Vanhassa Virsikirjassa on odotusten mukaisesti inversiokohoja eniten, useammin kuin neljässä säkeessä kymmenestä. Muissa kokoelmissa inversiosäkeiden osuus on huomattavasti pienempi, neljäsosan seutuvilla. Achreniuksen virsissä säkeitä on yllättävästi vielä tätäkin vähemmän. Koska laulun rakenteen kannalta on kysymys varsin olennaisesta asiasta, asia ansaitsisi erityistarkastelun. Samalla olisi selvitettävä inversiotavujen määrän ja pituuden vaihtelu.

Hengellisissä Sävelmissä on esimerkkejä siitä, kuinka inversiosäekin voidaan veisata monella eri tavalla: jambisen inversion kanssa, ilman sitä tai kokonaan ilman kohotahtia.

Esimerkiksi HSHL 1 *Ei hätää ol' yhtäkään Jesuksen kanss'* ensimmäisen säkeistön kahdeksas eli viimeinen säe kuuluu: *Pyhää tietä myöden paits' vilppii*. Virrestä on HSäv:ssä viisi erilaista tallennusta. Niissä kuudes säe on merkitty veisattavaksi seuraavasti:

### HSäv

63f Uusikirkko, M. Nyberg (3-jak)	py-	hää tietä	myöden paits	vilppii
87a Rauma, S. Hellman	py-	hää* tietä	myö-* den paits	vilppii
87b Pohjanmaa, H. Schwartzberg	pyhää	tietä	myö-* den paits	vilppii
87c Pohjois-Savo, W. Malmberg	pyhää	tietä	myö-* den paits	vilppii
87d Lapua, I. Krohn	pyhää	tietä	myö-* den paits	vilppii

Säkeen lopun pysyvyyttä kuvastaa hyvin, että se on kaikissa säkeissä samanlainen. Muuten kolmijalkaisessa säkeessä on yhdeksän tavua. Säe alkaa kaksitavuisella sanalla. Nämä seikat ovat tehneet kaksi erilaista veisuutapaa mahdolliseksi. Rauman ja Uudenkirkon toisinnossa veisataan inversiolla, jolloin ensimmäisestä säkeensisäisestä jalasta tulee kolmitavutahti. Muissa on kaksitavuinen inversiosana veisattu erillisenä kohosanana. Tällöin vältytään inversiolta ja ensimmäiseen jalkaan jää kaksi tavua.

Nelisäkeisen HSHL 81 *Nyt kristiveljet, sisaret* neljäs säe kuuluu *Ruumiin puolesta tervehet*. Se on veisattu kahdella eri tavalla:

### HSäv

6m Sortavalan pitäjä, I. Krohn	ruu-	miin puo-	lesta	terve-	het
6n Sortavalan pitäjä, I. Krohn	ruu-	miin puo-	lesta	terve-	het
128b Noormarkku, M. Nyberg		ruumiin	puo-*lesta	terve-	het

Säkeistön toisessa säkeessä kaikki toisinnot veisaavat inversion: *o-| lemma | kokoon | tulle-| het*. Tämän vuoksi tuntuu todennäköiseltä, että noormarkkulainen veisaaja on vetänyt inversiokohon säkeen sisään pelastaakseen *puolesta*-sanana pitkän, painollisen ensitavun *puo-* laulujalan nousulle.

Erikoinen esimerkki runon kahdella tavalla veisaamisesta on HSHL 72 *Matkamiehet hengelliset*. Virrestä on HSäv:ssä kolme tallennusta. Kahdessa Nybergin Porin seudulta muistiinmerkitsemässä toisinnossa (42y, 42z) on samanlainen laulumitta, W. Malmbergin Pohjois-Savossa tallentamassa (64e) taas aivan toisenlainen. Kysymyksessä on kärjistetty esimerkki laulajan vapaudesta.

LAULU 16, HSäv 42z, HSHL 72, Porin maask, Söörmarkun kylä, M. Nyberg

matka-	miehet	hengelli-	set
isän	maalle	matkusta-	vat
oudot	vieraat	muukalai-	set
maailmass	tässä	o-	vat
kulke-	vaihet	ovat	täällä
sill eivät	löydä	maiden	päällä
yhtään	py-*syvää	asunto-	a

Kaikki säkeet ovat nelijalkaisia ja kohotahdittomia. Loppusointu abab ccd ryhmittää säkeistön nelisäkeiseen ydinsäkeistöön ja kolmisäkeiseen jatsoon. Säeloppujen suhteen säkeistö on epäsäännöllinen: muut säkeet päättyvät nousuun, paitsi neljäs säe nousuun, jota edeltää laskuton laulujalka. Mitään muuta Hengel-

listen Sävelmien virttä ei veisata tällaisella säkeistörakenteella. Säkeistön tulkinta ei kuitenkaan ole yksiselitteinen.

Malmbergin tallentama toisinto taivuttaa säkeistön aivan toiseen uskoon.

LAULU 17, HSäv 64e, HSHL 72, Pohjois-Savo, W. Malmberg

mat-	kamie-	het hen-	gelli-	set
isän	maalle	matkus-	tavat	
ou-	dot vie-	raat muu-	kalai-	set
maa-	ilmass	tässä	ovat	
kul-	- - ke-	vaiset	ovat	tääll
sill	eivät	löydä	maiden	pääll
yh-	tään * pypsy-	vää * asun-	toa	

Kaikki säkeet alkavat kohotahdilla. Kun viidennessä säkeessä on yksi tavu liian vähän, on koho veisattu venyttämällä se poikkeuksellisesti myös ensimmäisen laulujalan nousuksi. Säkeet ovat pituudeltaan vaihdellen neli- ja kolmijalkaisia. Edelliset päättyvät nousuun, jälkimmäiset laskuun. Säkeistö on säännöllinen ja symmetrinen, säepituuksin ilmaistuna 4343 443. Samanlaisia säkeistöjä on Hengellisissä Sävelmissä viisikymmentä.

Veisajien erilainen tulkinta runosta johtuu osin siitä, että he ovat sovittaneet runon eri koraaliin, porilaiset kohotahdittomaan ja pohjoissavolainen veisaaja kohotahdilliseen esikuvaan. Kumpikaan näistä ei ole se koraali, joka HSHL:ssä annetaan virren veisuuohjeeksi.

## Säerakenne 5: yleisimmät säetyypit

Kertauksena tutkimusaineistossa esiintyvät säkeiden yleisimmät muodot.

	1.		2.		3.		4.	
	k N	L	N	L	N	L	N	L
o4L	va-	ka	van-	ha	väi-	nä-	möi-	nen
o4L	kuk-	kuu	kuk-	kuu	kau-	kana	kuk-	kuu
k4L	kun   en-	si	ker-	ran	ää-	nes	kuu-	lin
o4N	mi-	nun	kul-	tani	kau-	nis	on	
k4N	päi-   vä	nyt	eh-	tii	eh-	tool-	len	
o4A	a-	ja-	tuk-	sia	täyn-		nä	
k4A	voi   mi-	nua	poi-	ka	rauk-		kaa	
o3L	toki	vain	pa-	ju-	puus-	ta		
k3L	o   her-	ra	i-	lo	suu-	ri		
o3N	poi-	kani	i-	loi-	nen			
k3N	oi   lu-	mi	len-	te-	le			

Esimerkkinä siitä, että muoto ja sisältö eivät ole sidoksissa toisiinsa, sama säe kaikissa muodoissa.

o4L		istus	kulta	palvel-	leni
k4L	is-	tupas	kulta	palvel-	leni
o4N		istus	kultani	palvel-	le
k4N	is-	tupas	kultani	palvel-	le
o4A		istus	palvel-	le-	ni
k4A	no	istus	palvel-	le-	ni
o3L		istus	palvel-	leni	
k3L	is-	tupas	palvel-	leni	
o3N		istus	palvel-	le	
k3N	is-	tupas	palvel-	le	

Mikä tahansa edellä oleva säe voidaan laulaa myös monitavujaloin.

o4L		istupas sä	kultaseni	palvel-	leni
k3N	no	istupas sä	kultaseni	tänn	

## Säepari, säekolmikko

Säkeistö rakentuu säkeistä, mutta säkeistön ja säkeitten välillä on melkein aina rakenneelementti, säepari. Esimerkiksi kaikki Laulusävelmien 3724 nelisäkeistä säkeistöä rakentuu kahdesta säeparista. Kummalla on painopiste säkeistörakenteessa, säkeellä vai säeparilla, riippuu säkeistön metrisistä säännöistä.<sup>224</sup>

Säepari voi koostua kahdesta samanrakenteisesta säkeestä, kuten Vestmanviikissa (Laulu 2), tai kahdesta erirakenteisesta säkeestä, kuten muissa esimerkilauluissa (Laulut 1, 3, 4). Ensin mainituissa on loppusoinnulla sidottu toisiinsa säeparin säkeet, viimeksi mainituissa taas säeparit.

Säeparin sijasta on joissakin säkeistörakenteissa säekolmikko. Yhdessä säeparin kanssa voi syntyä viisisäkeinen, kahdesta säekolmikosta kuusisäkeinen tai – kuten esimerkivirressä (Laulu 4) – nelisäkeisestä ydinsäkeistöstä ja säekolmikosta seitsensäkeinen säkeistö.

Tarkastelen aluksi tutkimusaineistoni säepareja. Niiden säepituuksia ilmaisee kaksoisnumero. Esimerkiksi 43 kertoo, että esisäe on nelijalkainen, jälkisäe kolmijalkainen. Seuraavassa taulukossa ovat mukana virsistä kaikki kahdesta säepa-

<sup>224</sup> Leino (1980, 24–28) kuvaa kirjallisen runon säkeistörakenteet säeparien ja säekolmikkojen avulla. Kokeilin tällaista kuvaustapaa, mutta palasin säepohjaiseen säkeistön merkintään, sillä tutkimusaineistoni moninaisuuden vuoksi säepareihin perustuvasta kuvauksesta tulee liian monimutkainen.

rista koostuvat nelisäkeiset säkeistöt sekä 5–18-säkeisten säkeistöjen alut, jos ne ovat nelisäkeisiä. Tällaisia säkeistöjä on Hengellisten Sävelmien 969 laulun joukossa 779 ja niissä säepareja 1558. Laulusävelmistä ovat mukana kaikki nelisäkeiset säkeistöt, jotka eivät ole rekilauluja. Tällaisia säkeistöjä on 1755 ja niissä säepareja 3510.

	<b>HSäv</b> %	<b>LSäv</b> %
44	<b>55,1</b>	<b>63,5</b>
43	<b>25,5</b>	<b>29,6</b>
33	<b>10,3</b>	<b>3,4</b>
42	1,2	0,3
55	0,6	1,2
66	0,5	0,7
65	-	0,3
muut <sup>225</sup>	6,8	1,0
%	100,0	100,0
N	1558	3510

Tulokset ovat virsissä ja Laulusävelmissä samansuuntaiset. Virsissä hajonta on tasaisempaa, taulukossa mainitsemattomien säeparityyppien osuus on 7 %. Laulusävelmissä taas kaksi yleisintä nousee enemmän esiin kuin virsissä. Ainoa merkittävä ero on kuitenkin 33-säeparien esiintymistiheydessä: virsissä tällaisia säepareja on kolme kymmenestä, Laulusävelmissä vain joka kolmaskymmenes. Tulos oli odotettavissa kolmijalkaisten säkeiden esiintymistiheydessä olleen suuren eron vuoksi.

Virsisissä kolme yleisintä säeparityyppiä (44, 43, 33) kattaa aineistosta 91 %. Erilaisia tyyppijä on silti 17. Laulusävelmissä melkein kaksi kolmesta säeparista on säepituuksiltaan 44, kolme kymmenestä 43. Nämä kattavat aineistosta 93 % . Erilaisia säepituusyhdistelmiä on 18.

Säeparien säeloppujen tarkastelua varten olen hieman rajannut edellä esiteltyä aineistoa. Mukana ovat vain ne säkeistöt, jotka on muodostettu kolmen yleisimmän säeparityypin (44, 43, 33) avulla. Säelopuista syntyy yhdeksän erilaista yhdistelmää. Melkein kaikki ovat käytössä, mutta tärkeimmät tyypit nousevat jälleen selvästi esille.

<sup>225</sup> ”Muita” ovat virsissä 22, 23, 24, 32, 34, 35, 45, 46, 53, 54, 63 ja Laulusävelmissä 23, 24, 34, 35, 45, 46, 53, 54, 56, 63, 64.



	<b>HSäv</b> %	<b>LSäv</b> %
NN	<b>27,1</b>	<b>39,7</b>
LN	<b>24,4</b>	<b>30,6</b>
NL	<b>20,4</b>	0,7
NA	<b>16,8</b>	2,1
AN	5,9	<b>13,4</b>
LL	3,2	8,5
muut	2,2	5,0
%	100,0	100,0
N	1390	3356

Erot edelliseen taulukkoon ovat mielenkiintoisia. Yleisimmät tyytit eivät nouse niin merkittävästi muiden yläpuolelle kuin säepituuksissa. Tämä on merkittävä puolustus laatimalleni hierarkialle: ensin säepituudet, sitten säeloput.

Säkeitten lopussa virsien ja Laulusävelmien välillä on huomattavasti suurempi ero kuin säepituuksissa. Virsissä on neljä muita selvästi yleisempää tyyppiä: NN, LN, NL ja NA. Laulusävelmissä muita yleisempiä on kolme: NN, LN ja AN. Kaksi yleisintä on samanlaista, mutta seuraavat jo merkittävästi erilaisia. Taulukossa herättää huomiota lisäksi se, että joka kahdestoista Laulusävelmien säepari on runolaulun säelopuista muistuttavaa tyyppiä LL, virsistä vain joka kolmaskymmenes.

Kuva tarkentuu, kun edellisen taulukon aineistoa tarkastellaan säepituuksien ja säeloppujen suhteen ristiin.

	<b>44</b>		<b>43</b>		<b>33</b>	
	HSäv %	LSäv %	HSäv %	LSäv %	HSäv %	LSäv %
NN	<b>34,2</b>	<b>36,0</b>	<b>14,8</b>	<b>45,5</b>	<b>19,1</b>	<b>56,3</b>
LN	<b>28,5</b>	<b>39,9</b>	0,8	<b>10,5</b>	<b>60,5</b>	<b>31,9</b>
AN	0,2	0,8	<b>20,7</b>	<b>41,9</b>	-	-
LL	2,5	<b>12,0</b>	-	0,6	<b>15,3</b>	<b>10,9</b>
NL	4,0	0,5	<b>62,7</b>	1,4	5,1	-
AL	-	0,2	0,3	0,1	-	-
AA	1,2	3,4	-	-	-	0,8
NA	<b>27,2</b>	3,1	0,8	-	-	-
LA	2,3	3,9	-	0,1	-	-
%	100	100	100	100	100,0	100
N	847	2204	386	1033	157	119

Erojen syyt alkavat paljastua. Yleisimmät säeparit 44 ja 43 eroavat toisistaan yllättävän paljon. 44-säeparit ovat moninaisempia, mutta toisaalta niitä on yli kaksi kertaa enemmän kuin 43-säepareja. 43-säepareissa virsien ja Laulusävel-

mien säeloput ovat tyystin erilaisia. Lukumäärältään vähäisessä 33-säeparityypissäkin ero on selvä: LN on yleisin virsissä, NN Laulusävelmissä. Skandeerattuna samanlaiset säeparit 43 AN ja 33 LN ovat muissa ryhmissä toiseksi yleisimpiä, paitsi virsien 33 LN on sarakkeessaan selvästi yleisin.

Virsiä 43-säepareissa melkein kaksi kolmesta on tyyppiä NL. Se puuttuu jokseenkin kokonaan Laulusävelmistä. Tämä johtuu ehkä siitä, että rekilaulut eivät ole mukana aineistossa, sillä rekisäepari voi skandeerattuna olla muotoa 43 NL. Rekilaulu on ehkä kaksikasvoisuudessaan syönyt mahdollisuuden käyttää tätä tyyppiä maallisissa lauluissa. Merkillistä on kuitenkin, että toista rekisäeparin skandeerattua muotoa 43 LL (LAULU 1, säkeet 3–4) ei esiinny virsissä ollenkaan ja Laulusävelmissäkin hyvin harvoin.

Laulusävelmien 43 NN ja 43 AN, joiden ero on vain yksi laskuton laulujalka esisäkeen lopussa, kattavat melkein yhdeksän kymmenestä Laulusävelmien 43-säeparista. Joka kymmenes säepari on tyyppiä LN. Nämä kolme tyyppiä kattavat 98 %.

Laulusävelmien 44-säepareissa ovat säeloput LN, NN ja LL yleisimmät, tässä järjestyksessä. Nekin kattavat lähes yhdeksän säeparia kymmenestä. Virsien säelopuissa taas yleisimmät ovat NN, LN, NA. Viimeksi mainittu puuttuu Laulusävelmistä melkein kokonaan. Se on rekilaulun säeparivaihtoehto, skandeerattuna edellä mainittu 43 NL (LAULU 1, säkeet 1–2). Sitä ei siis esiinny rekilaulusta riippumattomana itsenäisenä tyyppinä juuri ollenkaan. Toisaalta toista rekisäeparin mahdollista laulettua muotoa 44 LA ei ole juuri lainkaan virsissä eikä Laulusävelmien ei-rekilauluissa.

Säelopuista asiaa tarkastellen paljastuu mielenkiintoisia piirteitä. NN esiintyy merkittävästi joka sarakkeessa. LN puuttuu jostakin syystä virsien 43-säepareista, AN virsien ja Laulusävelmien 44-säepareista. Se puuttuu myös 33-säepareista, mutta se on odotettavissa, sillä 3A-säe ei kuulu varsinaisiin säevaihtoehtoihin. AN tuntuu siis sitoutuneen ainoastaan 43-säepariin. LL esiintyy taas merkittävästi vain Laulusävelmien 44- ja 33-säepareissa sekä virsien 33-säepareissa. NL on sitoutunut virsien 43-säepareihin, NA virsien 44-säepareihin. Muut säeparit ovat marginaalisia. Säeloput esiintyvät siis osittain kaikenpituisissa säepareissa (NN, LN), osittain ovat sitoutuneet tiettyihin säeparipituuksiin (43 AN, 43 NL, 44 NA, 44 LL, 33 LL).

Eräs erityisen tärkeä seikka taulukosta hahmottuu. Yhdeksästä säeloppujen kaavasta seitsemässä esisäe on pitempi tai yhtä pitkä kuin jälkisäe, vain kahdessa jälkisäe on esisäettä pitempi (NL, AL). Pitusero on todellinen 44- ja 33-säepareissa. Niitä on Laulusävelmissä hyvin vähän: säeparien 44 NL ja 44 AL osuus on yhteensä vain 0,7 %. 33-säepareissa näitä säeloppuja ei esiinny lainkaan. Laulusävelmissä tuntuu pätevän voimakas sääntö: säepareissa esisäkeen on oltava yhtä pitkä tai pitempi kuin jälkisäe.

Virsissä tuntuu olevan voimassa sama sääntö, mutta ei niin voimakkaana: 44 AL ja 33 AL tosin puuttuvat kokonaan, mutta 44 NL:n osuus on 4 %, 33 NL:n

osuus 5 %.<sup>226</sup> Tämä heijastanee virsien kirjallista luonnetta.<sup>227</sup> Ehkä aikaan sidottu laulu vaatii tasapainoisen säeparin ja säkeistön synnyttämiseksi säännön, joka ei salli säeparille takapainoisuutta.

Säeparien kohotahdillisuutta ja sen suhdetta säepituuksiin, säeloppuihin ja säkeistön muiden säeparien kohotahdillisuuteen tarkastelen lähemmin säkeistön yhteydessä.

Säeparien vaihtoehtona esiintyy silloin tällöin säekolmikko. Esimerkkivirsi *Ain' Herran tykö* koostuu nelisäkeisestä säkeistöstä ja sitä seuraavasta säekolmikosta. Säkeistön alkuosassa on kaksi samanmuotoista säeparia 43 NL. Niitä seuraa säekolmikko.

Ain' Herran tykö turvannen  
LAULU 4, Hsäv 59b, WWK 59, Lapua, Ilmari Krohn  
säkeet 5–7

mull	jumal on	hyvä ja	armolli-	nen	4N
eip	suurin	vaara eikä	hätä-	kään	4N
mua	taida	kukistaa	maahan		3L

Säekolmikko on muotoa 443 NNL. Se on siis syntynyt kertaamalla säeparin esisäkeen rakenne.

Laulusävelmissä säekolmikko on verraten harvinainen. Se esiintyy muutamia kymmeniä kertoja 5–18-säkeisen säkeistön rakenne-elementtinä. Kolmisäkeisiä lauluja on 83. Voi olla, että ne ovat kuusisäkeisen säkeistön puolikkaita. Kolmisäkeisissä säkeistöissä on kolmetoista erilaista säepituuskaavaa. Yli puolet on muotoa 444. Niissä on yhdeksän erilaista säeloppujen kaavaa, yleisimmät ovat NNN (16 laulua), LLN (11) ja LLL (7). Seuraavassa esimerkkilaulussa rakenne on 444 LLN.

LAULU 18, LSäv 2785, Rautalampi, I. Krohn

moni poika	suruissansa	it-* kee ja	huokaa	4L
syövät välist	kah-* desti	päi-* vässä	ruokaa	4L
saapi tästä	huviksensa	lau-* lella	näin	4N

Virsien säkeistorakenteissa säekolmikko esiintyy huomattavasti useammin, kaikkiaan 529 kertaa. Säepituuksien kaavat ovat seuraavanlaisia.

<sup>226</sup> Esimerkki edellisestä (44 NL) on Sionin Wirsi 83 Jesu, turvan' ainoa!, joka on Hengellisissä Sävelmissä kolmena toisintona: HSäv 14s, 38a ja 38b.

<sup>227</sup> Vrt. Leino 1980, 20 ja Lankinen 2001, 86.

<b>Hsäv</b>	säe- pituudet	säe- kolmikkoja	%
	443	186	<b>35,2</b>
	444	151	<b>28,5</b>
	333	33	6,2
	424	32	6,0
	442	24	4,5
	346	20	3,8
	muut	83	<b>15,7</b>
	yhteensä	529	100

Säekolmikko voi esiintyä osana säkeistön alkua tai säkeistön lopussa joko muodostaen koko loppusäkeistön kuten esimerkkipäivässä tai osana 8–18-säkeisen säkeistön loppuosaa. Asemasta riippuen säekolmikolla on hieman eri luonne.

Parhaiten säkeistön alussa olevasta säekolmikosta kertovat ne alkusäkeistöt, jotka on muodostettu kahdesta säekolmikosta. Seuraavassa päiväessä kaksi säekolmikkoa muodostaa koko säkeistön. Tällaisia virsiä on Hengellisissä Sävelmissä 53. Seuraavassa säekolmikot ovat samanlaisia ja edustavat säkeistön alun yleisintä tyyppiä 443 NNL.

LAULU 19, HSäv 33, SW 175, Pohjanmaa, H. Schwartzberg

o	jesu	veri-	ylkä-	ni	4N
us-	kossa	ijät	itse-	ni	4N
kih-	lata	tahdon	sinul		3L
sun	ristos	muodos	punai-	ses	4N
hää-	kruunus-	sas myös	kultai-	ses	4N
e-	nimmäst	kelpaat	minul		3L

Kuusisäkeisten säkeistöjen ja säkeistön alkujen yleisimmät tyypit päiväessä ovat seuraavanlaisia.

<b>HSäv</b>	säepituudet	säeloput	lauluja
443	443	NNL NNL	16
		LAN LAN	9
		AAN AAN	8
		LNN LNN	5
444	444	LNN LNN	10
		LLN LLN	7
333	333	LLN LLN	7

Kaikki kuusisäkeet rakentuvat kahdesta samanlaisesta säekolmikosta. Jos näitä yleisimpiä tyyppisiä verrataan taulukkoon, jossa analysoidiin Laulusävelmien säeparien säepituuksia ja säeloppuja, huomataan, että säekolmikot on johdettu säepareista.

43 NL	->	443 NNL
43 AN	->	443 AAN
44 LN	->	444 LNN
	->	444 LLN
33 LN	->	333 LLN

Säekolmikko on syntynyt säeparin esi- tai jälkisäkeen rakenne kertaamalla. Yleisimmän säekolmikot (443 NNL) juurisäepari (43 NL) on Laulusävelmissä hyvin harvinainen (1 %), mutta virsissä se on yleisin (63 %).

Kaikista säepareista ei ole tehty säekolmikkoja. Luettelosta puuttuvat virsien yleisimmistä tyypeistä 44 NN, 44 NA, 43 NN, 33 NN ja 33 LL. Säekolmikoille 443 LNN ja 443 LAN on niiden epäsymmetrisyyden vuoksi vaikea osoittaa juurisäeparia.

Valtaosa säkeistön lopussa olevista säekolmikoista on seitsensäkeisissä säkeistöissä, joissa kolmikko muodostaa säkeistön koko loppuosan. Tällaisia virsiä on Hengellisissä Sävelmissä 135. Esimerkkivirren *Ain' Herran tykö* säekolmikko 443 NNL on syntynyt säkeistön alussa kaksi kertaa veisatun säeparin 43 NL esi-säkeen kertauksella. Vastaavalla periaatteella on syntynyt 99 seitsensäkeisen virren säkeistön loppu. Jälkisäkeen kertauksella on syntynyt 14 säkeistön loppu. Yhdessä nämä kattavat 84 % seitsensäkeisten säkeistöjen kokonaismäärästä. Muunlaisia säkeistön loppuja on 15 erilaista. Ne eivät synny yhtä kiinteästi säkeistön alun rakenteesta.

Yleisimmät seitsensäkeiset säkeistöt ovat seuraavanlaisia.

HSäv, 7 43 -säkeistöt				lauluja
säepituudet		säeloput		
4343	443	NLNL	NNL	52
4444	444	NANA	NNA	22
4343	443	ANAN	AAN	9
3333	333	LNLN	LLN	8
4444	444	NANA	NAA	8

## Säkeistö

Analyysissäni säkeistorakenteiden kuvaus rakentuu ennen kaikkea säkeiden pituuden, lopun ja alun analysoimiseen, tässä järjestyksessä. Hajonta on aineistossa suuri. Säkeiden pituuden ja lopun perusteella erilaisia säkeistorakenteita on

kymmeniä, kaikki kolme tekijää huomioon ottaen satoja. Kuitenkin muutamat säkeistötyypit nousevat selvästi esille. Tässä tuntuu olevan kansanlaulun perusolemus. On vaikea keksiä sääntöä, joka pitäisi ehdottomasti paikkansa; siihen johtaa jo aineiston epätasainen, sattumanvarainen laatu. Toisaalta tietyt rakenteet ovat keskeisiä ja tärkeitä. Ne ovat jokseenkin kaikki yksinkertaisia, selkeitä ja symmetrisiä. Ne ovat myös produktiivisia: niiden avulla on helpointa laulaa yhä uusia lauluja. Aineisto hapertuu reuna-alueillaan mitä merkillisimpiin yksittäisiin tyyppeihin, mutta keskiössä on muutamia harvoja, muita merkittävämpiä tyyppijä.

Tässä analyysissä en ole aineiston laajuuden vuoksi vielä ottanut huomioon säkeistön säkeensisäistä vaihtelua, esimerkiksi laulujalan tavuvaihtelua tai laulujalkarajan ylitysoikeuksia. Niiden mukaanotto analyysiin tulee aikanaan tarkentamaan huomattavasti nyt syntyvää kuvaa.

### Säkeistorakenne 1: säemäärä

Aluksi tarkastelen säkeistön pituutta. Kuinka monta säettä on aineiston säkeistöissä?

säkeitä	HSäv %	LSäv %
1	0,1	-
2	3,6	2,6
3	0,9	2,0
4	<b>24,1</b>	<b>85,9</b>
5	3,5	1,8
6	<b>15,5</b>	3,3
7	<b>13,9</b>	0,5
8	<b>21,9</b>	3,1
9	2,4	0,2
10	3,1	0,3
11	2,9	0,1
12	1,5	0,0
13	3,7	0,0
14	0,4	0,0
15	0,1	0,0
16	0,1	-
18	2,2	0,0
%	100	100
N	969	4335

Virsien ja Laulusävelmien välillä on huomattava ero. Vaikka kummassakin on jopa 18-säkeisiä säkeistöjä, niiden merkitys on Laulusävelmissä marginaalinen. Nekin lienevät kaikki arkkiveisuja.

Laulusävelmissä nelisäkeisen säkeistön asema on niin ylivoimainen, että keskityn jatkossa siihen. Jonkin verran kohoavat esiin myös parilliset säemäärät kuusi ja kahdeksan, mutta virsissä melko yleinen seitsensäkeinen säkeistö puuttuu jokseenkin täysin. Lisäksi on otettava huomioon, että melkoinen osa Laulusävelmien 5–8-säkeisistä säkeistöistä on laajennettuja rekisäkeistöjä. Parillisuuden suosimisessa näkyy ehkä Laulusävelmien suurempi muistinvaraisuuden aste.

Virsisäkin yleisin säkeistörakenne on nelisäkeinen, toiseksi yleisin kahdeksansäkeinen eli kaksi kertaa nelisäkeinen. Mutta huomattavan yleisiä ovat myös kuusi- ja seitsensäkeiset säkeistöt. Virsisäkeistöjen suuret säemäärät heijastavat runojen kirjallista luonnetta. Veisaajalle monisäkeiset säkeistöt ovat kelvanneet kuitenkin siinä kuin vähäsäkeisetkin.

Ylipitkiä virsisäkeistöjä kannattaa tarkastella kirjakohtaisesti. Hengellisissä Sävelmissä on 10–18-säkeisiä säkeistöjä yhteensä 136 eli 14 % suomenkielisistä virsistä. Seuraava asetelma osoittaa, mistä virsikokoelmasta säkeistöt ovat peräisin ja kuinka monta prosenttia näiden säkeistöjen osuus on kunkin kokoelman HSäv:ssä olevista virsistä.

#### HSäv, 10–18-säkeisiä säkeistöjä

	WWK	SW	HSHL	AA	arkki
N	8	35	79	9	5
%	6,2	13,1	19,2	32,1	3,8

Ylipitkiä säkeistöjä on kaikissa kokoelmissa. Vanhassa Virsikirjassa niitä on yllättävän vähän. Arkkivirsissä luku on kuitenkin pienin ja lähenee Laulusävelmien lukuja. Suurimmat prosenttiluvut ovat Aabraham Achreniuksella ja HSHL:ssä. Kaikki 16–18-säkeiset virsisäkeistöt ovat viimeksi mainitusta kokoelmasta, ennen kaikkea sen 1790 ilmestyneestä 26 virren ensimmäisestä kokoelmasta. 1700-luvun lopulla eräät virsirunoilijat julkaisivat siis suomenkielisen laulun historian monimutkaisimmat säkeistöt. Joitakin niistä on säilynyt käytössä meidän päiviimme. 1800-luvulla virsisäkeistöt jälleen lyhenivät ja tavanomaisuivat.

Ylipitkät säkeistöt ovat sekä runon että musiikin puolesta Hengellisten Sävelmien kiehtovimpia. Huomion arvoista on se, että näiden erittäin monimutkaisten säkeistörakenteiden veisaaminen ulkomuistista tai kirjaa runon tukena käyttäen ei ole ollut veisaajille minkäänlainen ongelma. Tämän muistan lapsuuteni seuroista. Eikä niiden veisaamista vältelty, mikä näkyy niiden mukanaolosta HSäv:ssä. Ehkä niitä olisi aineistossa enemmänkin, jos niitä olisi ollut enemmän virsikirjoissa.

## Säkeistörakenne 2: säkeitten ryhmitys

Tärkein rakennepiirre on säkeitten ryhmittäminen säkeistön sisällä. Esimerkkilauluista kolme ensimmäistä on muotoa 4 22, neljäs muotoa 7 43. Ensimmäinen numero ilmaisee säkeistön säkeitten määrän, seuraavat, miten säkeet ryhmittyvät säkeistön sisällä. Seuraavasta taulukosta käyvät ilmi yleisimmät säkeitten ryhmittymiset aineiston säkeistöissä. Hengellisissä Sävelmissä on 41 erilaista ryhmittymistapaa (41e, e = erilaista), Laulusävelmissä 45 erilaista (45e). Vaikka Hengellisissä Sävelmissä on *muuta* jopa 11,2 %, jokaisen tähän ryhmään kuuluvan 27 säkeistötyypin esiintymistiheys on alle prosentin.

säkeitten ryhmitys	HSäv %	LSäv %
2	3,6	2,6
3	0,9	2,0
4 22	<b>23,7</b>	<b>85,9</b>
5 41	2,7	0,3
5 23	0,3	1,0
6 33	<b>5,5</b>	0,1
6 222	-	1,6
6 42	<b>10,0</b>	1,1
7 43	<b>13,9</b>	0,4
8 44	<b>21,6</b>	2,9
9 441	1,3	-
10 46	1,9	0,0
10 64	1,2	-
12 444	1,0	0,0
13 661	1,0	-
muut	<b>11,2</b>	2,2
erilaisia	41e	45e
%	100	100
N	969	4335

Suurin ryhmä on kummassakin sarakkeessa kahdesta säeparista koostuva nelisäe (4 22). Laulusävelmissä sen osuus on niin suuri (86 %), että kaikki muut tyypit jäävät vain erityiskiinnostuksen kohteeksi. Hengellisissä Sävelmissä toiseksi suurin ryhmä (8 44, 22 %) rakentuu kahdesta nelisäkeestä, jotka kummatkin puolestaan koostuvat kahdesta säeparista. Kahdeksansäkeisten säkeistöjen nelisäkeet ovat joskus keskenään samanlaisia, joskus enemmän tai vähemmän erilaisia.

Virsiensä kolmanneksi suurin ryhmä on nelisäkeestä ja säekolmikosta rakentuva 7 43, sitten nelisäkeestä ja säeparista rakentuva 6 42. Joka kahdeskymmenes virsi noudattaa säkeistörakennetta, jossa kaksi kolmisäettä muodostaa kuusisäkeen (6 33).



### Säkeistörakenne 3: nelisäe

Kahdesta säeparista rakentuva nelisäe (4 22) on koko säkeistöjärjestelmän ydin, joko sellaisenaan tai 5–18-säkeisen säkeistön alkuna. Viimeksi mainitussa tapauksessa voidaan puhua nelisäkeisestä ydinsäkeistöstä, joka saa säkeistörakenteessa moninaisia, ydinsäkeistöstä tavalla tai toisella nousevia jatkeita.

Tarkastelen seuraavassa säepituuksien sekä säkeitten loppujen ja alkujen synnyttämiä säkeistörakenteita näiden nelisäkeisten säkeistöjen avulla. Laulusävelmistä mukana ovat kaikki nelisäkeiset säkeistöt paitsi rekilaulut ja polskat. Rekimittaa analysoin erikseen artikkelin lopussa, kuusijalkaisista säkeistä koostuvat polskat hämärtäisivät suotta yleiskuvaa, vaikka niitä ei aineistossa määrällisesti kovin paljon olekaan.<sup>228</sup>

Hengellisissä Sävelmissä itsenäinen nelisäkeinen säkeistö on alle neljäsosassa lauluista (234 laulua, 24 %), mutta 5–18-säkeisten säkeistöjen valtaosassa on nelisäkeinen ydinsäkeistö (5 41, 6 42, 7 43, 8 44, 9 441, 10 46, 12 444 jne). 5–18-säkeisiä virsiä on kokoelmassa 690. Säkeistörakenteen alussa on nelisäkeinen ydinsäkeistö 545 laulussa (79 %). Säkeistö tai ydinsäkeistö on kuusisäkeinen 120 laulussa (17 %). Muunlaisia säkeistöjä on vain 25 (4 %).

Tarkasteltava aineisto koostuu näin 2517 nelisäkeisestä säkeistöstä tai ydinsäkeistöstä.

		lauluja
<b>Hsäv</b>		
nelisäkeiset säkeistöt	234	
nelisäkeiset ydinsäkeistöt	545	779
<b>LSäv</b>		
nelisäkeiset säkeistöt, ei rekilauluja eikä polskia		1738
yhteensä		2517

### Säkeistörakenne 4: säepituuksien kaava

Säepituuden merkitsen laulujalkojen määrää osoittavalla luvulla. Säkeistön säepituuksien kaava on siten niin monen numeron sarja kuin säkeistössä on säkeitä. Esimerkkilaulujen kaavat ovat seuraavat.

Taivas on sininen (rekilaulu)	4444
Vestmanviiki	4444
Syämestäni rakastan	4343
Ain Herran tykö turvannen	4343 443

<sup>228</sup> Polskalauluja olen analysoinut toisaalla (Laitinen 1997).

Nelisäkeisen säkeistön kaava on neljän numeron sarja. Tutkimusaineiston yleisimmät kaavat selviävät seuraavasta taulukosta.

	<b>HSäv</b>	<b>LSäv</b>
	%	%
4444	<b>53,3</b>	<b>59,5</b>
4343	<b>23,1</b>	<b>25,9</b>
3333	<b>9,1</b>	2,2
4443	0,8	<b>5,6</b>
4433	0,3	1,2
4344	1,0	0,9
3343	1,3	0,7
5555	-	1,0
muut	<b>11,2</b>	2,9
erilaisia	36e	36e
%	100	100
N	779	1738

Säepituuksien kaava 4444 on kummassakin kokoelmassa selvästi muita yleisempi: Laulusävelmissä jopa kuusi säkeistöä kymmenestä noudattaa tätä kaavaa, Hengellisissä Sävelmissäkin reilusti yli puolet. Neljäs osa kummassakin ryhmässä noudattaa kaavaa 4343, joka kymmenes virsi kaavaa 3333. Nämä kolme kaavaa kattavat Laulusävelmistä 87,6 %, virsistä 85,5 %. Niille on ominaista, että säkeistöjen säeparit ovat säkeitten pituuden suhteen identtisiä (44+44, 43+43, 33+33). Tällaisia säkeistökaavoja on muitakin, kuten taulukossa mukana oleva 5555. Lähes yhdeksän säkeistöä kymmenestä noudattaa tällaista kaavaa. Säkeistöistä, joiden säeparit ovat erilaisia, nousee määrällisesti esiin vain Laulusävelmien 4443. Hengellisissä Sävelmissä tätä kaavaa noudattaa kolmen Vanhan Virsikirjan virren (n:ot 18, 129, 275) sekä HSHL n:o 18:n (*Nyt! nyt kokoon tulkoon*) ydinsäkeistö.<sup>229</sup>

Taulukossa on yksi huomiota herättävä piirre. Ainoastaan tässä taulukossa sekä vastaavassa säeparien säepituustaulukossa virsien ja Laulusävelmien prosenttiluvut ovat hyvin samansuuntaisia. Koska Laulusävelmien luvuista puuttuvat rekilaulut, voisi ehkä ajatella, että tällä tasolla kirjallisten (käännös)säkeistöjen vaikutus on suurimmillaan.

Mielenkiintoista on se, että Laulusävelmissä on niin vähän 3333-säkeistöjä. Vastaavalla kirjallisen runon metrisellä pohjarakenteella on pitkä eurooppalainen historia, ja sen mukaisia runoja kirjoitettiin suomen kielelläkin paljon 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alkupuoliskolla.<sup>230</sup> Pentti Leinokin valitsi sen mukaisen aineiston tutkimukseensa *Kieli, runo ja mitta* (1982). Voi olla, että laulu suosii nelijalkaisia säkeitä niin voimakkaasti, että kolmijalkaisia voi esiintyä nii-

<sup>229</sup> HSäv 112m, 98a, 47 ja 179a-c.

<sup>230</sup> Hedvall 1917.

den kanssa (4343), mutta ei mielellään ainoana säkeistön aineksena (3333). Tässä nelijalkaisuuden kaipuussa laulu laulaa mieluummin säkeen k3L laskuttomalla laulujalalla k4A, jolloin siitä saadaan nelijalkainen. Näinhän tapahtuu esimerkiksi *Syämestäni rakastan* -laulussa, kuten edellä laskuttoman laulujalan yhteydessä kävi ilmi.

Suurin ero virsien ja Laulusävelmien prosenttiluvuissa on rivillä *muut*. Eri-laisten kaavojen määrä on sama (36 erilaista), mutta virsissä kaavat ovat edustettuina tasaisemmin ja *muissa* olevien 29 kaavan osuus lauluista on 11 %. Laulusävelmissä taas *muissa* olevien 28 kaavan esiintymistiheys on todella marginaalinen (3 %). Tässä näkyy jälleen virsien suurempi sitoutuneisuus kirjaan ja kirjalliseen runouteen, Laulusävelmien läheisempi suhde muistinvaraiseen lauluun.

### Säkeistorakenne 5: säeloppujen kaava

Säeloppujen kaava on säkeitten määrän mukainen kirjainsarja. Säeloppua kuvaa kolme kirjainta: N (nousuun päättyvä), L (laskuun päättyvä), A (nousuun päättyvä, viimeistä edeltävä laulujalka laskuton).

Nelisäkeisen tutkimusaineiston yleisimmät kaavat näkyvät seuraavasta taulukosta.

	<b>HSäv</b> %	<b>LSäv</b> %
NNNN	<b>23,7</b>	<b>27,5</b>
LNLN	<b>21,6</b>	<b>22,2</b>
NLNL	<b>18,7</b>	0,2
LLNN	1,2	5,4
LLLL	2,6	3,1
ANAN	5,3	<b>10,6</b>
NANA	<b>15,8</b>	0,7
LNNN	0,3	5,9
NNLN	0,6	5,8
LLLN	0,6	2,8
NNAN	0,3	2,3
AALA	-	1,4
ANNN	0,3	1,2
LALA	1,2	1,0
LLNL	1,7	0,2
muut	6,3	9,7
erilaisia	30e	50e
%	100	100,0
N	779	1738

Esimerkkilaulujen säeloppujen kaavat ovat seuraavanlaisia.

Taivas on sininen (rekilaulu)	NALA
Vestmanviiki	NNNN
Syämestäni rakastan	NNAN
Ain Herran tykö turvannen	NLNL NNL

Kun erilaisia säepituuksien kaavoja on virsissä ja Laulusävelmissä yhtä paljon (36 erilaista), on säeloppujen erilaisten kaavojen hajonta Laulusävelmissä huomattavasti suurempi kuin virsissä: edellisissä on jopa 50 erilaista kirjainyhdistelmää, virsissä vain 30 erilaista. Molemmissa ryhmissä tosin muutamat yleisimmät kaavat erottuvat selvästi muista. Kaksi yleisintä on kummassakin ryhmässä samat: NNNN ja LNLN. Joka kymmenes Laulusävelmien säkeistö noudattaa kaavaa ANAN, virsissä vain joka kahdeskymmenes. Hengellisten Sävelmien kaksi yleistä kaavaa NLNL ja NANA, jotka yhdessä kattavat kolmasosan virsistä, jäävät Laulusävelmissä aivan marginaaliin. Tämä johtuu siitä, että aineistosta puuttuvat rekilaulut: osa rekilauluista noudattaa kaavaa NANA. Jos tämän kaavan mukainen rekilaulu skandeerataan, on lopputuloksena säeloppujen kaava NLNL. Vaikka on kysymys vain yhdestä rekilaulun säeloppujen kaavasta, voi näitä säeloppuja noudattavista virsistä etsiä jopa rekilaulun syntyä.<sup>231</sup>

Yleisimpien säeloppujen kaavojen kattavuus ei ole aivan niin suurta kuin säepituuksien kaavoissa. Virsissä neljä yleisintä kattaa 80 % lauluista, Laulusävelmissä kolme yleisintä vain 60 %, neljä yleisintä 66 %. Näistä luvuista sekä edellä mainitusta erilaisten kaavojen moninaisuudesta voi päätellä, että säeloppu ovat säepituuksia huomattavasti horjuvampi säkeistön rakennusteline. Tuntuu perustellulta toisaalta pitää kaavat erillään, toisaalta asettaa ne valitsemaani hierarkiaan: ensin säepituus, sitten säeloppu.

Kuten säepituuksien kaavoissa ovat säelopuissakin kärjessä säkeistöt, joissa säeparit ovat identtisiä (NN+NN, LN+LN, NL+NL jne). Virsissä samanraken-teisten säeparien osuus on säepituuksissa ja säelopuissa samaa luokkaa, yhdeksän laulua kymmenestä. Laulusävelmissä säeloppujen suhteen samanlaisia on vain seitsemän laulua kymmenestä. Erilaiset säeparit ovat Laulusävelmissä siis verraten yleisiä: esimerkiksi kaava LNNN on jopa 103 laulussa (5,9 %), kaava NNLN taas 101 laulussa (5,8 %).

Aivan uudenlainen kuva tilanteesta piirtyy näkyviin, kun säeloppujen kaavoja tarkastellaan kolmen yleisimmän säepituuskaavan (4444, 4343, 3333) kanssa ristiin.

---

<sup>231</sup> Leisiö 1987, 61.

	4444		4343		3333	
	HSäv %	LSäv %	HSäv %	LSäv %	HSäv %	LSäv %
NNNN	30,4	23,3	11,7	35,9	9,9	33,3
LNLN	28,4	32,6	-	2,9	66,2	46,2
NLNL	3,4	-	65,6	0,7	5,6	-
LLNN	2,2	7,6	-	-	-	12,8
LLLL	1,0	4,8	-	0,2	12,7	5,1
ANAN	-	-	21,1	37,5	-	-
NANA	26,5	1,3	0,6	-	-	-
LNNN	0,5	8,3	-	2,2	-	-
NNLN	0,5	5,2	-	6,7	-	-
LLLN	-	3,8	-	0,2	-	-
AAALA	-	2,0	-	-	-	-
ANNN	0,5	-	-	4,4	-	-
LALA	2,2	1,5	-	-	-	-
muut	4,6	9,6	1,1	9,3	5,6	2,6
erilaisia	19e	43e	5e	12e	5e	5e
%	100	100,0	100	100,0	100,0	100,0
N	415	1034	180	451	71	39

Esimerkkilaulut asettuvat taulukkoon seuraavasti.

Taivas on sininen (rekilaulu)	4444	NALA
Vestmanviiki	4444	NNNN
Syämestäni rakastan	4343	NNAN
Ain Herran tykö turvannen	4343 443	NLNL NNL

Taulukosta alkaa hahmottua jo säkeistöjä. Vertailu eri sarakkeitten välillä on tosin osittain kohtuutonta, sillä määrät ovat niin erilaisia, varsinkin 3333-lauluja on aineistossa kovin vähän. Esiin nousevat kuitenkin selvästi tietyt rakenteet.<sup>232</sup>

Koska valtaosa nelisäkeisistä säkeistöistä koostuu kahdesta samanlaisesta säeparista, on luonnollista, että taulukon prosenttiluvut ovat samansuuntaisia kuin säeparien vastaavassa taulukossa. Peruseriaatekin on sama: toiset säelop-pukaavat esiintyvät merkittävästi kaikissa sarakkeissa, toiset vain tiettyjen säepi-tuuskaavojen yhteydessä. Yhteisiä on tosin säkeistötasolla enää yksi: NNNN. Senkin keskeisyys on kaikissa sarakkeissa laskenut.

Ero virsien ja Laulusävelmien, kirjallisperäisen ja muistinvaraista laulua lähempänä olevan välillä jyrkkenee. Erilaisten kirjainyhdistelmien määrät tuovat eron hyvin esille. 4444-säkeistössä erilaisia yhdistelmiä on virsissä 19, Laulusävelmissä 43, 4343-säkeistöissä virsissä 5, Laulusävelmissä 12. Säepituus-kaavojen välillä olevat erot ovat myös tärkeitä: 4444-säkeistöt ovat kummassakin

<sup>232</sup> Artikkelin liitteenä olevassa yleisimpien säkeistöjen kokoelmassa on esimerkki kaikista tärkeimmistä säepituus- ja säelop-pukaavojen yhdistelmistä.

kokoelmassa huomattavasti moninaisempia, 4343-säkeistöt kummassakin kokoelmassa ratkaisevasti enemmän tietynlaisia. Vielä yhdensuuntaisempia ovat 3333-säkeistöt.

Samaan suuntaan viittaa yleisimpien säeloppukaavojen kattavuus. 4444-säkeistöissä virsien kolme yleisintä kaavaa (NNNN, LNLN, NANA) kattavat 85 % lauluista, Laulusävelmissä esille nousee rekilaulun puuttuessa vain kaksi säeloppujen kaavaa (LNLN, NNNN), jotka kattavat vain 56 % lauluista. Epäsymmetriset LNNN (8 %), NNLN (5 %) ja LLLN (4 %) nousevat esiin. Joka kymmenes säkeistö jää taulukon ulkopuolelle *muut*-kategoriaan.

4343-säkeistöjen luonnetta kuvastaa hyvin tiukka keskittyminen. Virsien kolme yleisintä (NLNL, ANAN, NNNN) kattaa 98 % lauluista. Yhdeksän taulukon säeloppukaavaa puuttuu virsistä kokonaan ja *muut*-kategoriassa on vain 1 % lauluista. Laulusävelmissä rekilaulun puuttuessa nousee jälleen esiin vain kaksi säeloppujen kaavaa (ANAN, NNNN), jotka kattavat 73 % lauluista. Laulusävelmät ovat tiukkuudessaankin virsiä huomattavasti moninaisempia. Epäsymmetriset NNLN (7 %) ja ANNN (4 %) nousevat esiin ja *muut*-kategoriassa on 9 % lauluista.

3333-säkeistöissä yleisin säeloppujen kaava on virsissä ja Laulusävelmissä sama: LNLN, mutta virsissä sitä noudattaa kaksi laulua kolmesta, Laulusävelmissä ei aivan joka toinen. Yhteistä on myös säeloppukaavojen vähäinen määrä: kummassakin kokoelmassa vain viisi erilaista. Muuten erot ovat huomattavat. Laulusävelmissä kohoavat esiin kaavat NNNN, LLNN ja LLLL, tässä järjestyksessä, virsissä taas LLLL, NNNN, NLNL.

Säeloppujen kaavoista päin asiaa katsellen NNNN esiintyy kaikissa sarakkeissa, mutta yllättävän heikkona virsien 4343- ja 3333-säkeistöissä. LNLN on tärkeä 4444- ja 3333-säkeistöissä, mutta puuttuu kokonaan virsien 4343-säkeistöistä ja Laulusävelmien 4343-säkeistöissä sitä noudattaa vain joka kolmaskymmenesviides. NLNL on sitoutunut virsien 4343-säkeistöihin, mutta esiintyy myös virsien 4444-säkeistöissä (3 %) ja 3333-säkeistöissä (6 %), vaikka näissä säkeistorakenteissa 4444 NLNL ja 3333 NLNL säeparien jälkisäkeet ovat esisäkeitä pitempiä. Ilmeisesti tästä syystä nämä säkeistorakenteet puuttuvat kokonaan Laulusävelmistä.

Yleisimpien taustalla nousee esiin muutamia mielenkiintoisia kaavoja. LLLL on jopa toiseksi yleisin virsien 3333-säkeistöissä, mutta merkittävästi esillä myös Laulusävelmien 4444- ja 3333-säkeistöissä (kummassakin 5 %). LLNN kohoaa esiin Laulusävelmien 3333-säkeistöissä (13 %) ja 4444-säkeistöissä (8 %). Virsien 4444-säkeistöissä sitä on 2 %. Laulu 9 *Unestas herää* noudattaa tätä säeloppujen kaavaa.

Yhteenvetona on seuraavassa taulukossa 4444- ja 4343-säkeistöjen tärkeimmät säeloppukaavat yleisyysjärjestyksessä. Kummankin säepituuskaavan omat, erityiset säeloppukaavat on lihavoitu. Alempana on mainittu kaavat, joiden esiintymistiheys on yli 3 %.

<b>4444</b>		<b>4343</b>	
HSäv	LSäv	HSäv	Lsäv
NNNN	<b>LNLN</b>	<b>NLNL</b>	<b>ANAN</b>
<b>LNLN</b>	NNNN	<b>ANAN</b>	NNNN
<b>NANA</b>		NNNN	
NLNL	LNNN		NNLN
	LLNN		ANNN
	NNLN		
	LLLL		
	LLLN		

Lopuksi vielä yleisimpien säkeistorakenteiden riippuvuus toisistaan. Riippumattomana on 4444-, 4343- ja 3333-säkeistöissä säeloppujen kaava NNNN, samoin 4444-säkeistöissä LNLN. Muut yleisimmät rakenteet ovat siinä mielessä riippuvaisia toisistaan, että 4444 NANA on skandeerattuna 4343 NLNL, 4343 ANAN skandeerattuna 3333 LNLN. Tuntuu kuitenkin erittäin tarpeelliselta pitää tyypit erillään toisistaan, mutta samalla muistaa niiden kaksikasvoisuus.

<b>4444</b>		<b>4343</b>		<b>3333</b>
NNNN		NNNN		NNNN
LNLN		ANAN	<->	LNLN
NANA	<->	NLNL		

## Säkeistorakenne 6: säealkujen kaava

Kolmanneksi tärkein säkeistorakenteiden määrittelijä on analyysissäni säealkujen kaava. Säealut ovat selvästi epävakaampi tekijä kuin säepituudet ja säeloput. Laulajan vapaudet ovat suurimmat.

Toisaalta on lauluja, joiden säkeistömetriikkaan kuuluu ehdoton kohotahtipakko tai kohotahtikielto. Ne saattavat olla jambi- tai trokeerunoihin tehtyjä sävellyksiä. Mutta kuten edellä on käynyt ilmi, niissäkin laulaja saattaa murtaa runossa olevat käskyt ja kiellot, jollei hän koe sääntöjä itseään sitoviksi. Arkistoääniteellä saattaa olla kymmensäkeistöinen laulu, jonka neljästäkymmenestä säkeestä vain yksi alkaa kohotahdilla.<sup>233</sup> Tai toisin päin: vain yhdestä jää kohotavu pois.

Tarkastelen aluksi, missä määrin aineistossani toteutuu täydellinen kohotahdillisuus tai kohotahdittomuus. Jos kaikki säkeistön säkeet alkavat kohotahdilla, merkitsen *K*. Jos mikään säe ei ala kohotahdilla, merkitsen *O*. Jos yksikin säe on muista poiketen kohotahdillinen tai kohotahditon, merkitsen *muut*. HSäv:issä

<sup>233</sup> Lähes tällainen on Martta Pullin Balladeja-levyllä (Asplund 1974) laulama Vestmanviiki: säkeistöjä on 11, niissä säkeitä 44. Kohotahdittomia säkeitä on 40, neljä kertaa säe alkaa erittäin keveällä kohotavulla *ja*.

ovat mukana kaikki suomenkieliset virret, Laulusävelmissä kaikki nelisäkeiset säkeistöt, myös rekilaulut ja polskat.

	HSäv %	LSäv %
K	56,6	13,7
muut	11,9	53,2
O	31,6	33,1
%	100	100,0
N	969	3724

Virsi- ja Laulusävelmien välillä on huomattava ero. Mielenkiintoista kyllä, täysin kohotahdittomia säkeistöjä on lähes yhtä paljon, joka kolmas. Mutta *K* ja *muut* ovat prosenttiluvuiltaan jokseenkin käänteiset. Virsissä lähes kuudessa säkeistössä kymmenestä kaikki säkeet alkavat kohotahdilla, vaikka mukana on 5–18-säkeisiä säkeistöjä 690. Laulusävelmissä tällaisia säkeistöjä on vain 14%, vaikka mukana ovat vain nelisäkeiset säkeistöt. Virsissä poikkeamia jyrkästä kohotahdillisuudesta tai kohotahdittomuudesta on vain vähän useammin kuin yhdessä säkeistössä kymmenestä, Laulusävelmissä poikkeamia on useammin kuin joka toisessa säkeistössä. Näin suurta eroa virsi- ja Laulusävelmien välillä ei aikaisemmin ole tullut esiin. Virsissä tuntuvat kirjallisen runon rajoitukset, Laulusävelmien säkeistömetriikassa säealut ovat varsinainen variaation lähde.

Hengellisten Sävelmien virsikirjakohtainen tarkastelu antaa tällä kertaa aikaisemmasta poikkeavan kuvan.

	WWK %	SW %	HSHL %	AA %	arkki %
K	70,5	64,4	53,6	42,9	39,1
muut	19,4	4,5	14,1	17,9	11,3
O	10,1	31,1	32,3	39,3	49,6
%	100,0	100,0	100,0	100	100,0
N	129	267	412	28	133

Odotusten mukaisesti Vanhassa Virsikirjassa on vähiten säkeistöjä, joissa kaikki säkeet ovat kohotahdittomia. Mutta yllättäen *muuta* on enemmän kuin missään muussa kokoelmassa. Näitä Vanhan Virsikirjan virsiä on Hengellisissä Sävelmissä 25: Jacobus Finnon virsikirjasta yhdeksän, Maskun Hemmingiltä neljätoista ja 1600-luvun arkeista kaksi. Vanhimprien virsiensä säkeistömetriikkaan kuului mahdollisuus aloittaa säkeet vaihdellen koholla tai kohotta.<sup>234</sup> Vanhaan Virsikirjaan julkaisemisen yhteydessä runoilluissa uusissa virsissä ei ole tällaista

<sup>234</sup> Kurvinen 1941, 207; Laitinen 2002b, 107–108.



vaihtelua lainkaan. Sitä heijastaa Sionin Wirsiin muista poikkeava alhainen prosenttiluku. Arkkivirsiin vaihtelusta kertova prosenttiluku on tällä kertaa yllättävästi keskitasoa ja erittäin kaukana Laulusävelmien luvusta. Kohotahdittomia säkeistöjä on sen sijaan melkein joka toinen.

Laulusävelmienkin suhteen on syytä tarkentaa tarkastelua. Laulusävelmät jakaantuvat kahteen suureen ryhmään: rekilaulut ja muut. Tämän jaon perusteella kuva muuttuu. Mukana taulukossa ovat kaikki nelisäkeiset säkeistöt.

	LSäv ei-reki %	LSäv reki %
K	26,7	2,1
muut	34,2	70,1
O	39,1	27,7
%	100,0	100
N	1755	1969

Ero rekilaulujen ja ei-rekilaulujen välillä on todella merkittävä. Ei-rekilaulut jakaantuvat kahteen selkeään ryhmään: kohotavukielto on neljässä säkeistössä kymmenestä, kohotavupakko joka neljännessä säkeistössä. Tästä huolimatta variaatiota esiintyy merkittävästi, sillä joka kolmas säkeistö kuuluu *muihin*. Rekimitta on perimmältään laskeva laulumitta, mutta sen säkeistometrinen luonne ei ole tiukka, vaan sallii tai melkein päkehottaa käyttämään silloin tällöin kohotavuja säkeitten alussa. Mitan laskevasta perusluonteesta kertoo se, että 1969 laulusta vain 42:ssa (2 %) kaikki säkeet alkavat kohotahdilla. Sen sijaan sitä vastaan sotii se, että vain joka neljännessä laulussa kohotavut puuttuvat kokonaan. Mitan poikkeukselliseen perusluonteeseen kuuluukin kohotavuilla leikittely. Seitsemässä laulussa kymmenestä 1–3 säettä alkaa koholla.

Jotta kohotavuvariaation luonne tulisi yksityiskohtaisemmin esille, on syytä tarkastella kohotavullisuutta säekohtaisesti. Jos säe alkaa kohotavulla, merkitsen *k*. Jos se ei ala koholla, merkitsen *o*. Nelisäkeisen säkeistön säealkujen kaava koostuu näin neljästä kirjaimesta, esimerkiksi *okkk*.

Esimerkkilaulujen säealkujen kaavat ovat seuraavanlaisia.

Taivas on sininen (rekilaulu)	okoo
Vestmanviiki	oooo
Syämestäni rakastan	kkkk
Ain Herran tykö turvannen	kkkk kkk

Nelisäkeisessä säkeistössä on kuusitoista erilaista säealkujen kaavan vaihtoehtoa. Seuraavassa taulukossa tarkastelen niiden kaikkien esiintymistiheyttä. Hengellisistä Sävelmistä ovat mukana nelisäkeiset säkeistöt ja ydinsäkeistöt, Laulusävelmistä nelisäkeiset säkeistöt, erikseen rekilaulut ja ei-rekilaulut.

	HSäv %	LSäv ei-reki %	LSäv reki %
kk kk	<b>61,6</b>	<b>26,7</b>	2,1
ok kk	0,6	<b>7,2</b>	<b>8,2</b>
ko kk	0,4	0,9	0,7
kk ok	0,3	1,0	1,2
kk ko	0,5	1,2	0,6
kk oo	0,4	0,5	0,7
ko ko	2,1	0,6	0,5
ko ok	-	0,5	0,2
ok ko	0,1	1,3	2,3
oo kk	0,4	2,6	3,0
ko oo	1,2	0,9	0,4
ok ok	0,9	<b>4,2</b>	<b>19,4</b>
ok oo	0,3	<b>4,0</b>	<b>15,3</b>
oo ko	0,3	2,8	2,7
oo ok	0,4	<b>6,6</b>	<b>15,1</b>
oo oo	<b>30,7</b>	<b>39,1</b>	<b>27,7</b>
%	100	100	100
N	779	1755	1969

Hämmästyttävintä taulukossa lienee se, että vain yksi kaava ei ole käytössä: virsien *kook*. Ikään kuin suunnitelmallisesti sijoittuu muutama laulu kaikkiin muihin kaavoihin. Virsissä sijoittuminen on niin tasaista, että ääripäiden välissä vain *koko* ylittää kahden prosentin rajan. Siinä herättää huomiota säeparien korostuminen: säeparien esisäkeet alkavat koholla, jälkisäkeet ovat kohottomia.

Laulusävelmissä nousee sen sijaan muutamat kaavat muita enemmän esille. Yleisesti ottaen tuntuvat ei-rekilaulut sijoittuvan virsien ja rekilaulujen väliin paitsi täysin kohotavuttomien säkeistöjen suhteen: niitä on ei-rekilauluissa selvästi enemmän kuin virsissä ja rekilauluissa.

Huomiota herättää Laulusävelmien kaavoissa *okkk*. Muuten kohotavullisen säkeistön alkaminen kohotavuttomasti tuntuu olevan merkillisen yleistä sekä rekilauluissa (8 %) että ei-rekilauluissa (7 %). Ilman tarkempia tutkimuksia on mahdotonta sanoa, onko tässä ehkä muistiinpanotilanteella ja muistiinpanotekniikalla ollut oma vaikutuksensa.

Tarkemmin katsoen käy ilmi, että 1969 rekilaulusäkeistöstä 1847 (93,8 %) alkaa ilman kohotavaa. Ei-rekilauluissa vastaava prosentti on vain 67,8 % ja virsissä 33,7 %. Tilanne kuvastanee jotakin säkeistön alkuun liittyvää yleistä vapautta tai sääntöä: näissä luvuissa ei-rekilaulut sijoittuvat melko tarkasti rekilaulujen ja virsien puoleenväliin.

Se, että rekilauluista 70 % sijoittuu ääripäiden (K ja O) väliin, saa selityksensä. Joka viidennen rekilaulun säealkujen kaava on *okok* ja melkein joka kuudennen *okoo* tai *oook*. Yhdessä nämä kolme kaavaa kattavat puolet rekisäkeistöistä.

Kaikille on ominaista, että säeparit alkavat kohottomasti. Tämä vahvistaa huomattavasti mitan laskevaa luonnetta ja osoittaa samalla, että kohoilla iloittelu ei rekilaulussakaan ole rajatonta. Kun aivan samat säealkujen kaavat kohoavat jonkin verran esiin myös ei-rekilauluissa (4 %, 4 %, 7 %), voisi tätä pitää rekilaulujen säkeistömetrisenä tunkeutumisenä ei-rekilaulujen säealkujen kahtiajakoiseen metriikkaan (K 27 %, O 39 %, yht. 66 %).

Laulusävelmien kaavoja kannattaakin tarkastella vielä säeparien esi- ja jälkisäkeen näkökulmasta. Tarkastelua havainnollistaa seuraava esimerkkisäkeistö. Sen säkeistökaavat ovat 4444 LNLN *okko*.

LAULU 20, LSäv 3122, Jäppilä, L. Soini

o		kuule neito	kau-* nis mun	ystäväni	ar-*mas
k	kun	mie-* leni	on niin	iloi-	nen
k	kun	sisälle nyt	as-* tuin ja	lempeästi	tartuin
o		kiin-* ni sun	kätehesi	lämpöi-	seen

Säkeistö koostuu kahdesta säeparista. Ne ovat kumpikin muotoa 44 LN ja ne on sidottu toisiinsa jälkisäkeiden loppusoinnulla. Esisäepari alkaa kohotta, jälkisäepari koholla. Säeparien kohotavukaava on siis *ok*. Säeparien jälkisäkeet, joita voisi nimittää säeparien sisäsäkeiksi, alkavat taas kohotavukaavalla *ko*. Jos säeparilla on säkeistorakenteessa merkittävä asema, niin kuin yleensä on, nämä kaksi kaavaa kertovat paljon säkeistorakenteen luonteesta. Näin on erityisesti silloin, kun kaikki säkeet eivät ala koholla tai ole kohottomia.

Seuraavassa taulukossa ovat mukana Laulusävelmien nelisäkeiset säkeistöt, erikseen rekilaulut ja ei-rekilaulut. Kaikki säkeistöt koostuvat kahdesta säeparista. *Säeparit* kertovat säeparien esisäkeiden kohollisuuden tai kohottomuuden, *sisäsäkeet* jälkisäkeiden.

	LSäv ei-reki säeparit		sisäsäkeet		LSäv reki säeparit		sisäsäkeet	
kk	29,3	39,1	3,8	30,9				
ko	2,9	7,1	2,4	18,8				
ok	13,8	10,5	16,3	18,9				
oo	54,0	43,4	77,5	31,3				
%	100,0	100	100,0	100				
N	1755	1755	1969	1969				

Rekilaulujen ja ei-rekilaulujen erot piirtyvät entistä selkeämmin esiin. Ei-rekilauluissa säeparien ja sisäsäkeiden sarakkeet ovat merkittävän samankaltaiset. Kummassakin sarakkeessa yleisyysjärjestys on sama: *oo*, *kk*, *ok*, *ko*. Rekilaulut poikkeavat ei-rekilauluista merkittävästi. Säeparien yleisimmät kaavat ovat *oo* ja *ok*, yhdessä ne kattavat 94 % rekilauluista. Kummankin mukainen säkeistö

alkaa kohotta. Sisäsäkeitten luvut ovat aivan erilaiset ja luvut poikkeavat huomattavasti myös ei-rekilaulujen luvuista, vaikka yleisyysjärjestys onkin tarkkaan ottaen sama. Kolmessa rekilaulussa kymmenestä on sisäsäkeiden kaava *oo* ja kolmessa kymmenestä *kk*, joka viidennessä *ko* ja samoin joka viidennessä *ok*. Varsinainen kohotavuvariaatio keskittyy rekisäkeistöissä siis säeparien jälkisäkeisiin.

Kuva tarkentuu jälleen entisestään, kun säealkujen kaavoja tarkastellaan kolmen yleisimmän säepituuskaavan (4444, 4343, 3333) kanssa ristiin. Rekilaulut eivät ole mukana taulukossa.

	4444		4343		3333	
	HSäv	LSäv	HSäv	LSäv	HSäv	LSäv
kk kk	<b>38,8</b>	7,7	<b>93,9</b>	<b>63,9</b>	<b>93,0</b>	<b>82,1</b>
ok kk	0,2	3,0	1,1	<b>15,3</b>	-	<b>10,3</b>
ok ok	1,0	4,1	1,7	6,0	-	-
ok oo	0,5	5,5	-	1,1	-	-
oo ok	0,7	<b>9,9</b>	-	0,4	-	-
oo oo	<b>50,8</b>	<b>57,6</b>	2,2	2,7	4,2	5,1
muut	8,0	<b>12,2</b>	1,1	<b>10,6</b>	2,8	2,6
%	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100
N	415	1034	180	451	71	39

Säepituuskaavojen luonne alkaa paljastua. Samalla ero virsien ja Laulusävelmien välillä saa uusia piirteitä. Virsien 4444-säkeistöt jakautuvat kahteen selkeään ryhmään, erilaiseen säkeistötyyppiin: joka toisessa säkeistössä säealut ovat kokonaan kohottomia (*oooo*), neljässä kymmenestä kaikki säkeet alkavat koholla (*kkkk*). Laulusävelmissä joka kymmenennessä 4444-säkeistössä kaikki tai melkein kaikki säkeet alkavat koholla (*kkkk*, *okkk*), mutta kolmessa neljästä säkeistöstä kaikki tai melkein kaikki säkeet ovat kohottomia (*oooo*, *ookk*, *okoo*).

Jyrkkä kohotavuullisuus tuntuu olevan 4343-säkeistöjen leimallinen piirre. Laulusävelmät ovat tässäkin odotusten mukaisesti virsiä huomattavasti moninai-sempia. Virsissä 94 % säkeistöistä noudattaa kohotavukaavaa *kkkk*, kaavaa *oooo* 2 %. Laulusävelmissä melkein kahdeksan säkeistöä kymmenestä noudattaa kaavaa *kkkk* tai *okkk*. Muissa säkeistöissä ovat edustettuna kaikki mahdolliset kaavat ja niin kohotavuttomia säkeitä on huomattavasti enemmän kuin virsien vastaa-vissa säkeistöissä.

Myös 3333-säkeistöt ovat jyrkän kohotavuullisia. Virsien joka säkeen kohota-vullisuus (93 %) on jokseenkin täsmälleen samaa luokkaa kuin virsien 4343-säkeistöissä (94 %). Laulusävelmissä joka kymmenennessä säkeistöissä ensimmäinen säe on kohoton, mutta kaavat *kkkk* ja *okkk* kattavat yhdessä saman verran (92 %) kuin virsissäkin.

Kohojen tavumäärästä muutama yleinen havainto tarkempia laskelmia teke-mättä. Yleisin tavumäärä on yksi, mutta melkein yhtä usein kohossa voi olla kaksi tavua. Tämä ei ole lainkaan riippuvaista siitä, kuinka monta kohollista säet-

tä säkeistössä on. Vaikka siinä olisi vain yksi koholla alkava säe, voi koho olla yksi- tai kaksitavuinen. Kolmitavuisia kohoja on alle kymmenessä säkeessä.

Nelisäkeisten säkeistöjen kohojen tavumääristä syntyy kymmeniä erilaisia numerosarjoja. En käy niitä läpi, mutta yhden yksityiskohdan esittelen seuraavassa taulukossa. Siinä ovat Laulusävelmien 4444- ja 4343-säkeistöjen sekä nelisäkeisten rekisäkeistöjen kohotavumäärien 1111 ja 2222 esiintymistiheydet. Prosenttilukujen vertauskohtana on säkeistöjen kokonaismäärä.

	<b>LSäv</b>		
	<b>4444</b>	<b>4343</b>	<b>reki</b>
	%	%	%
1111	5,6	26,6	1,3
2222	0,3	6,7	-
N	1034	451	1969

Taulukko ei tee oikeutta kaksitavuisten kohojen esiintymistiheydelle 4444-säkeistöissä ja rekilauluissa, sillä niitä on kaikenlaisissa muissa numeroyhdistelmissä. Kuitenkin taulukko vahvistaa aikaisemmin syntynyttä kuvaa: 4343-säkeistöt ovat jyrkkiä kohotavusäkeistöjä ja siksi sallivat mielellään säkeistön kaikkien säkeiden alkavan yksi- tai kaksitavuisella koholla. Vaikka rekisäkeistöissä on useita satoja kaksitavuisella koholla alkavia säkeitä, yhtään kertaa eivät kaikki neljä säettä alla tällaisella koholla.

Tärkeämpi kuin kohon tavumäärä on se, salliiko säkeistön metriikka säkeen alkavan jambisella inversiolla. Tällöin säkeen alussa on monitavuinen sana, jonka alkutavu tai alkutavut muodostavat kohon ja sana jatkuu ensimmäiseen säkeensisäiseen laulujalkaan. Vaikka jambinen inversio olisi vain yhdessä säkeessä, se osoittaa laulun säkeistömetriikan sallivan sen ja antaa näin oman erityisleimansa koko laululle. Asia havainnollistuu kun verrataan toisiinsa esimerkkilauluja 3 ja 4. Laulussa 3 *Syämestäni rakastan* yhdessä säkeessä kohosana ylittää ensimmäisen jalkarajan ja jatkuu ensimmäiseen ja vielä toiseenkin laulujalkaan:

sy- | ämes- | täni | rakas- | tan

Muissa säkeissä ei ole jambista inversiota, mutta koko laulu saa ensimmäisen säkeen kohosta tietyn luonteen. Laulussa 4 *Ain' Herran tykö* kaikki seitsemän säkeistön säettä alkaa koholla, muttei kertaakaan inversiolla. Tästä säkeistö rakenne saa oman luonteensa, joka poikkeaa huomattavasti edellisestä laulusta. Laulussa 3 on sallittua ylittää sanalla säkeen ensimmäinen laulujalkaraja, laulussa 4 ei. Vertauskuvallinen rajan käsite, joka mielikuvana sopii hyvin ajassa etenevän laulun analyysiin ja jota havainnollistan säkeitten asettelussa pystyviivalla, saa tässä hyvin konkreettisen sisällön.

Kun aineistossa on mukana vain laulun ensimmäinen säkeistö, ei tietenkään voida tietää, olisiko niissä lauluissa, joiden ensimmäisessä säkeistössä ei ole in-

versiota, sellainen ehkä myöhemmissä säkeistöissä, ja tämä osoittaisi laulun säkeistömetriikan sietävän ja suosivan inversiota. Lopullisia päätelmiä ei siis voi tehdä yksittäisten laulujen luonteesta, mutta sen sijaan epäilemättä säkeistötyypeistä ja niiden inversion sietokyvystä.

Laulusävelmien 4335 laulusta jambinen inversio on 394 laulussa (9,1 %). Laulusävelmien nelisäkeisiä lauluja on 3724, jambinen inversio on niistä 343 laulussa (9,2 %). Seuraava taulukko kertoo, kuinka monessa viimeksi mainitun 343 nelisäkeisen säkeistön säkeessä on inversio.

<b>Lsäv 4 22</b>		
inversio- säkeitä	lauluja	%
1	206	60,1
2	99	28,9
3	28	8,2
4	10	2,9
yhteensä	343	100

Laulusävelmissä on siis harvinaista, että inversio on useammassa kuin kahdessa säkeessä. Yleisenä havaintona voidaan todeta, että kohotavullisten säkeiden määrä ei vaikuta siihen, onko säkeistön metriikassa oikeus inversioon vai ei. On useita lauluja, joissa on vain yksi kohotahdollinen säe, mutta siinä on inversio.<sup>235</sup>

Seuraavassa kuitenkin esimerkki Laulusävelmien nelisäkeisestä laulusta, jonka kaikki säkeet alkavat jambisella inversiolla. Näitä lauluja on siis kokoelman 3724 nelisäkeisen laulun joukossa kymmenen. Tämän laulun säkeistökaavat kuuluvat 4343 NNNN kkkk.<sup>236</sup>

LAULU 21, LSäv 1451, Iitti, A. Metsälä

muis-	tatkos	emma	illan	sen
muis-	tatkos	ajan	sen	
is-	tuimme	alas	nurmel-	le
tois-	temme	viere-	hen	

Lopuksi vielä taulukko tärkeimpien säepituuskaavojen inversion sietokyvystä.

<sup>235</sup> Tällaisiin lauluihin kuuluu myös yleisesti tunnettu *Maa on niin kaunis*.

<sup>236</sup> Axel Törnudd muokkasi tästä sävelmästä ja Valter Juveliuksen runosta Koulun laulukirjaansa (1913) nykyisin varsin tunnetun laulun *Jo Karjalan kunnalla lehtii puu*. Ks. Laitinen & Westerholm 1976.

	<b>4444</b>		<b>4343</b>		<b>3333</b>		<b>Reki</b>
	HSäv	LSäv	HSäv	LSäv	HSäv	LSäv	LSäv
	%	%	%	%	%	%	%
jamb inv							
+	35,9	4,7	81,7	47,7	83,1	53,8	1,0
-	64,1	95,3	18,3	52,3	16,9	46,2	99,0
N	415	1034	180	451	71	39	2068

Tulos on selkeä. Jambisen inversion oikeus on suurimmillaan 4343- ja 3333-säkeistöissä. Niissäkin virret poikkeavat ratkaisevasti Laulusävelmistä. Tämä heijastanee koko ilmiön perikirjallista luonnetta. Tutkimisen arvoinen seikka olisi, kuinka monella Laulusävelmien inversiolaululla on kirjallinen arkkituota.

4444-säkeistöistä piirtyy mielenkiintoinen kuva. Virsissä kohotavullisiin säkeistöihin tuntuu liittyvän voimakas inversion oikeus, mutta Laulusävelmien 4444-säkeistöt tuntuvat hylkivän inversiota yhtä voimakkaasti. Laulujen sisältö- ja taustatutkimus saattaisi tässäkin tapauksessa vahvistaa jambisen inversion kirjallista luonnetta.

Se että 2068 rekisäkeistön joukossa 21 säkeistössä on jambinen inversio, vaikka säkeen ensimmäisen laulujalkarajan ylittämiskielto tuntuu kuuluvan rekimitan jyrkimpiin sääntöihin, on vain muistutus siitä, että muistinvaraisessa kulttuurissa on kovin harvoja sääntöjä, joista ei ole edes muutamia poikkeuksia. Yhdessä rekisäkeistössä on jopa kolmessa säkeessä inversio, toisessa kahdessa säkeessä. Loput 19 säkeistöä sisältävät yhden inversiosäkeen.<sup>237</sup>

## Säkeistörakenne 7: yleisimmät nelisäkeet

Minkälaisiin säkeistötyyppeihin 5304 laulun aineisto voidaan jakaa?

Rekimitat on yksi selkeä ryhmä. Näitä lauluja on yhteensä 2068. Tarkastelen tätä tyyppiä seuraavassa luvussa.

Entä jäljelle jäävät 3236 laulua?

Tarkastelen asiaa edelleen vain nelisäkeisten säkeistöjen avulla. Laulusävelmissä on nelisäkeisiä säkeistöjä, jotka eivät ole rekilauluja, yhteensä 1755. Se on 77,4 % ei-rekilauluista.<sup>238</sup> Hengellisissä Sävelmissä on nelisäkeinen säkeistö tai nelisäkeinen ydinsäkeistö 779 virressä. Se on 80,4 % suomenkielisistä virsistä.<sup>239</sup> Aineistossa on siis yhteensä 2534 laulua. Jatkotutkimuksissa on syytä aluksi selvittää, minkälaisia säkeistörakenteita on muissa Laulusävelmien ja Hengellisten

<sup>237</sup> Kolmen säkeen inversio LSäv 2887, kahden säkeen LSäv 3736, yhden säkeen LSäv 100, 830, 967, 1462, 1798, 2050, 2272, 2332, 2440, 2858, 3036, 3068, 3288, 3500, 3739, 4085, 4382, 4487, 4489.

<sup>238</sup> Kun seuraavassa luvussa analysoin lisäksi 2068 rekilaulua, tulee Laulusävelmien säkeistöistä analysoiduksi 3823 (88,2 %).

<sup>239</sup> Säekolmikton yhteydessä selvitin lisäksi 53 kuusisäkeisen säkeistön rakenteen. Näin virsien säkeistöistä tulee säkeistö tai ydinsäkeistö analysoiduksi 832 laulusta (85,8 %).

Sävelmien lauluissa sekä missä määrin tässä analysoidut säkeistötyypit tai niiden johdannaiset ovat käytössä myös niissä. Yleisvaikutelma on, että nelisäkeisten säkeistöjen perusteella syntynyt kuva ei kovin paljoa täydenny mutta sen sijaan kyllä tarkentuu. Lisäksi on tutkittava, minkälaisia jatkosäkeistöjä 5–18-säkeisen laulun ydinsäkeistö saa ja millä tavalla ne syntyvät ydinsäkeistöstä.

Säkeistötyyppien saamiseksi esille tarkastelen aineistoa ensimmäistä kertaa ottaen huomioon kaikki kolme rakennekaavaa: säepituudet, säeloput ja säealut.

Aluksi on pohdittava, voiko **säepituuskaavoja** ryhmitellä jollakin tavoin. Seuraavassa luettelen kaikki aineistoni säepituuskaavat, joissa on vain neli- ja kolmijalkaisia säkeitä. Perustyypeiksi olen merkinnyt muita huomattavasti yleisemmät 4444 ja 4343. Voiko muita kaavoja johtaa näistä peruskaavoista?

<b>4444</b>	<->	4344	<->	<b>4343</b>	<->	4333	<->	3333
		4434				3433		
		4443				3343		
		4433						
		3344						
		4334						
		3443						
		3434						

Kaikki peruskaavoista poikkeavat ovat hyvin harvinaisia. Vain parin kaavan esiintymistiheys kohoaa yli prosentin. Ne tuntuvat kaikki satunnaisilta poikkeamilta. On kuitenkin mahdotonta päätellä, kummasta suunnasta ne olisi johdettava. Onko esimerkiksi 4344 itsenäinen vai satunnainen poikkeama kaavasta 4444 tai 4343?

Vasta pitkälliset, yksittäisiä lauluja ja niiden monisäkeistöisiä esityksiä koskevat jatkotutkimukset voivat paljastaa harvinaisten kaavojen luonteen. Samalla selviää, minkälaisia erilaisia säepituuskaavoja yhdessä esityksessä esiintyy. Arkistoäänitteiden kuuntelusta saamani yleisvaikutelman perusteella 4444-kaavaa noudattavassa laulussa saattaa joskus jokin säkeistö olla vaikka muotoa 4434 tai 4343-laulussa jokin säkeistö muotoa 4443. Tällaista siis tapahtuu, mutta hyvin harvoin.

Tämän tutkimuksen aineistosta ei johtopäätöksiä voida tehdä. Ja koska on mahdotonta päätellä, kummasta suunnasta välimuodot ovat syntyneet, on kaikkia säepituuksien kaavoja kohdeltava itsenäisinä eikä minkäänlaisen ryhmittelyn tavoittelu ole aiheellista.

**Säeloppujen** kaavojen tilanne on moniselitteisempi. Seuraavassa tarkastelen niitä nelisäkeisiä säkeistöjä, joiden säeloppujen kaavassa on vain nousuun (N) ja laskuun (L) päättyviä säkeitä. Olen luetellut kaikki tällaisten säkeistöjen kaavat. Perustyypeiksi olen merkinnyt kolme yleisintä kaavaa NNNN, LNLN ja NLNL. Lisäksi vertailukohtana on yhdeksänneksi yleisin LLLL. Nämä kaikki neljä ovat selvästi itsenäisiä, toisistaan riippumattomia. Sellaisia voivat hyvin olla myös LLNN ja NNLL.



NNNN	<->	LNNN	<->	LNLN	<->	NLLL	<->	LLLL
		NLNN		NLNL		LNLL		
		NNLN				LLNL		
		NNNL		LLNN		LLLN		
		NLLN		NNLL				

Perustyypeistä poikkeavien kaavojen osuus on selvästi suurempi kuin säepituuksissa. Joidenkin esiintymistiheys on yli viisi prosenttia. Tarkemmat tutkimukset voivat niiden joukosta paljastaa useita itsenäisiä kaavoja.

Arkistoäänitteiden kuuntelu osoittaa, että monisäkeistöisissä esityksissä esiintyy joskus erilaisia, toisiaan lähellä olevia kaavoja. Vaikka tämäkin on harvinaista, se ei ole niin harvinaista kuin erilaisten säepituuksien kaavojen esiintyminen yhden laulun aikana. Yhdessä laulussa on yleensä käytössä vain kaksi erilaista säeloppujen kaavaa, ja toinen niistä on vain säkeistön parin poikkeus. Vaihtelu on siis kaukana vapaasta.

Yksisäkeistöisistä muistiinpanoista on kuitenkin säeloppujen kaavojen suhteen mahdotonta päätellä, kummasta suunnasta ne ovat syntyneet. Onko LNNN itsenäinen vai syntynyt kaavasta NNNN tai LNLN? Säeloppujen kaavoja, joissa on vain L- ja N-säkeitä, on siis tässä analyysissa kohdeltava itsenäisinä, eikä ole mitään syytä yrittää ryhmitellä niitä.

Tilanne on toinen niiden kaavojen suhteen, joissa esiintyy A-loppuisia säkeitä.

Laskuttoman laulujalan yhteydessä analysoin Laulun 3 *Syämestäni rakastan* neljätoista säkeistöä. Niissä esiintyi neljä erilaista säeloppujen kaavaa: seitsemässä säkeistössä oli kaavana ANAN, kolmessa ANNN, kolmessa NNAN ja vain yhdessä NNNN. Tämän perusteella lähtökohtana on pidettävä kaavaa ANAN ja muita sen johdannaisina tai vaihtoehtoina.

Mainitun laulun säkeistömetriikka sallii siis jopa neljän erilaisen säeloppujen kaavan käytön yhden esityksen aikana. Tämä johtuu siitä, että laskuttoman laulujalan perusolemuksen mukaisesti jalka voi milloin tahansa täytyä ja muuttua tavalliseksi kaksi- tai useampitavuuiseksi laulujalaksi. Näin voi käydä jopa reki-laulussa, vaikka sen ehkä tärkein tunnusmerkki on se, että toinen ja neljäs säe on muotoa 4A.

hei	at-* lannin	jär-* vi se	laineh-	tii	k4N
ja	laineet	loiskii	ran-	taan	k4A

Seitsemisenkymmentä aineistoni rekilaulua päättää toisen tai neljännen tai kummatkin säkeet ylimääräiseen rallatussanaan. Näin rakenne hämärtyy ja riimisäkeiden muodoksi tulee 4N.

LSäv 2722, säkeet 1–2

hei	at-* lannin	jär-* vi se	laineh-	tii	k4N
ja	laineet	loiskii	rantaan	juu	k4N

Minkälaisia ovat A-säkeitä sisältävät säeloppujen kaavat ja minkälaisia ovat niiden vastineet, jos A-säkeet muutetaan N-säkeiksi? Luettelen kaikki aineistossani olevat A-säkeitä sisältävät kaavat. Olen sijoittanut asetelmaan myös kaikki edellisen taulukon N-L-kaavat. Näin mukana ovat kaikki viisikymmentä erilaista nelisäkeisten säkeistöjen säeloppujen kaavaa. Olen merkinnyt A-kaavat vastineensa alle. On kuitenkin muistettava, että kaavoja voidaan johtaa kahteen suuntaan:  $N \leftrightarrow A$ . Kaikille N-L-kaavoille ei ole A-vastineita, mutta kaikille A-kaavoille on N-L-vastine.

Olen lihavoanut kaksi muita selvästi yleisempää peruskaavaa ANAN ja NANA. Lisäksi olen lihavoanut kaavan LALA, joka on sekin rakennettu kahdesta samanlaisesta säeparista ja jonka esiintymistiheys on prosenttien luokkaa. Mielenkiintoista on, että aineistossani ei neljäs samalla tavalla symmetrinen kaava ALAL esiinny kertaakaan.

<b>NNNN</b>	$\leftrightarrow$	LNNN	$\leftrightarrow$	<b>LNLN</b>	$\leftrightarrow$	NLLL	$\leftrightarrow$	LLLL
<b>ANAN</b>		LANN		LALN		-		
<b>NANA</b>		LNAN		LNLA		LNLL		
ANNN		LNNA		<b>LALA</b>		LALL		
NANN		LANA		<b>NLNL</b>		LLNL		
NNAN		LAAA		-		-		
NNNA		NLNN				LLLN		
AANN		ALNN				LLA		
NNAA		NLNA						
AANA		ALAN						
AAAN		NNLN		LLNN				
AAAA		ANLN		LLNA				
		NALN		LLAA				
		NNLA		NNLL				
		AALN		AALL				
		ANLA						
		NALA						
		AALA						
		NNNL						
		NANL						
		NLLN						
		-						

Vaikka asetelmasta voi keksiä monenlaisia riippuvuussuhteita, aineistossani ei ole löydettävissä perusteita A-kaavojenkaan ryhmittelylle. Arkistoäänitteiden avulla niitäkin löytynee, ja luulen siten syntyvän ryhmittelyn noudattelevan edellä olevaa asetelmaa. Toisaalta äänitteissä on lukuisia lauluja, joissa käytetään vain yhtä A-kaavaa, erityisesti jos kysymyksessä ovat peruskaavat ANAN, NANA tai LALA.

**Säealkujen** kaavat muodostavat vihdoin poikkeuksen. Edellä olen jo perusteellisesti analysoinut niiden vaihtelun laatua ja rakenteellista epävakautta. Sä-

keistötyyppien määrittelyssä ei voikaan jäädä yhden kaavan varaan. Katsonkin saman tyypin piiriin kuuluviksi jyrkän kohottomuuden tai kohollisuuden lisäksi niitä lähellä olevat kaavat. Kun jokaisessa säepituuksien ja säeloppujen avulla määritellyssä säekeistötyypissä, esimerkiksi 4444 LNLN, on kuusitoista erilaista kohotavukaavamahdollisuutta ja useimmat niistä myös esiintyvät aineistossa, ongelma onkin vain siinä, mihin raja vedetään. Tuloksia moneen kertaan läpikäytyäni olen päätenyt siihen, että tietyn tyypin piiriin on parasta lukea ne säekeistöt, joissa jyrkästä kaavasta (*kkkk, oooo*) on yksi poikkeama (*okkk, kokk, oook, okoo* jne). Joissakin tapauksissa olen ottanut mukaan lisäksi sellaisia säekeistöjä, joissa kaksi säettä poikkeaa jyrkästä kaavasta. Tällöin säeparien on oltava jyrkän kaavan mukaisia: *kkkk - koko, oooo - okok*.

Seuraavassa esittelen aineiston yleisimmät nelisäkeiset säekeistötyypit. Esittelen ne ensin rakenteellisessa järjestyksessä ja sitten yleisyysjärjestyksessä. Siirryn prosenttiluvuista absoluuttisiin lukuihin. Ne kertovat, kuinka monta 1755 Laulusävelmien laulusta tai 779 virrestä kuuluu tiettyyn säekeistötyyppiin. Säepituuksien ja säeloppujen kaavoja ei ole ryhmitelty, vaan kullakin säekeistötyypillä on vain yksi kumpaakin. Kohotavuista ovat mukana yhden tai kahden säkeen poikkeamat, jos niitä esiintyy. Kohotavuillisuuden laadun ilmaisemiseen käytän seuraavia kirjaimia ja lisämerkkejä:

- O = mikään säekeistön säeistä ei ala koholla,
- K = kaikki säekeistön säeet alkavat koholla,
- O\* = mukana *oooo, oook, ooko, okoo, kooo*,
- O\*\* = mukana edellisten lisäksi myös *okok*,
- K\* = mukana *kkkk, okkk, kokk, kkok, kkko*,
- K\*\* = mukana edellisten lisäksi *koko*.

Olen merkinnyt erikseen Laulusävelmät ja Hengellisten Sävelmät. Lihavoitu numero kertoo tyyppiin kuuluvien säekeistöjen kokonaismäärän. Numeron jälkeen olen edellä mainituilla merkeillä ilmoittanut tyypin kohotavuillisuuden luonteen. Jos jomman kumman kokoelman tietty tyyppi ei yllä yleisimpien joukkoon, olen jättänyt lihavoidun numeron merkitsemättä. Lihavoitujen numeroiden alle olen merkinnyt, kuinka monta mainitun säepituus- ja säeloppukaavan mukaista säekeistöä on kaikkiaan aineistossa (N). Lukujen erotuksesta on mahdollista laskea niiden säekeistöjen määrä, joissa on tyypin piiriin kuulumaton kohotavukaava. Niissä kahdessa tapauksessa, joissa samasta säepituus- ja säeloppukaavasta on sekä kohotavuton että kohotavullinen säekeistötyyppi (4444 NNNN ja 4444 NANA), olen laskenut kummankin tyypin luvut yhteen.

Liitteessä on esimerkkilaulu kaikista lihavoiduin numeroin ja kohotavukoodien varustetuista yleisimmistä säekeistöistä.

			LSäv	HSäv
<b>4444</b>	<b>LNLN</b>	oooo	254	89
		ook	11	1
		ooko	21	-
		okoo	15	1
		kooo	5	9
		yhteensä	<b>306 O*</b>	<b>100 O*</b>
		N	337	118
<b>4444</b>	<b>NNNN</b>	oooo	70	36
		ook	21	1
		ooko	7	1
		okoo	11	-
		kooo	3	-
		okok	25	-
		yhteensä	<b>137 O**</b>	<b>38 O*</b>
		kkkk	61	79
		okkk	20	-
		kokk	5	-
		kkok	3	2
		kkko	-	1
		yhteensä	<b>89 K*</b>	<b>82 K*</b>
		yhteensä 4444 NNNN	226	120
		N	240	126
<b>4444</b>	<b>NANA</b>	oooo	-	43
		yhteensä		<b>43 O</b>
		kkkk	-	62
		yhteensä		<b>62 K</b>
		yhteensä 4444 NANA		105
		N		110

4444	LLNN	oooo	48	8
		ook	16	-
		ooko	3	-
		kooo	1	-
		yhteensä N	<b>68 O*</b> 79	
4444	LLLL	oooo	45	4
		ook	1	-
		ooko	1	-
		ooko	1	-
		kooo	1	-
yhteensä N	<b>49 O*</b> 50			
4444	NLNL	oooo	-	13
		yhteensä N		<b>13 O</b> 14
4444	LNNN	oooo	26	2
		ook	33	-
		ooko	3	-
		ooko	3	-
		kooo	1	-
yhteensä N	<b>66 O*</b> 86			
4444	NNLN	oooo	30	2
		ook	2	-
		ooko	15	-
yhteensä N	<b>47 O*</b> 53			
4444	LLLN	oooo	30	-
		ook	1	-
		ooko	2	-
		kooo	2	-
yhteensä N	<b>35 O*</b> 39			

4343	NNNN	kkkk	114	20
		okkk	31	1
		kkok	3	-
		yhteensä N	<b>148 K*</b> 162	<b>21 K*</b> 21
4343	NLNL	kkkk	-	113
		yhteensä N		<b>113 K</b> 118
4343	ANAN	kkkk	134	33
		okkk	18	-
		kkok	1	-
		kkko	2	-
		yhteensä N	<b>155 K*</b> 169	<b>33 K</b> 38
4343	NNAN	kkkk	23	2
		okkk	6	-
		yhteensä N	<b>29 K*</b> 30	
4443	NNNN	kkkk	16	1
		okkk	3	-
		kokk	1	-
		yhteensä N	<b>20 K*</b> 36	
3343	NNNN	kkkk	-	9
		yhteensä N		<b>9 K</b> 9
3333	LNLN	kkkk	16	45
		okkk	1	-
		yhteensä N	<b>17 K*</b> 18	<b>45 K</b> 47

<b>3333</b>	<b>NNNN</b>	kkkk	11	4
		okkk	2	-
		yhteensä	<b>13</b>	<b>K*</b>
		N	13	
<b>3333</b>	<b>LLLL</b>	kkkk	-	9
		yhteensä		<b>9</b>
		N		<b>K</b>
				9

Analyysin tuloksena hahmottuu kaksikymmentä yleisintä säkeistötyyppiä. Hajonta määrissä on suuri: Laulusävelmien säkeistötyypeissä on lauluja 13–306, Hengellisten Sävelmien tyypeissä 9–113. Olen kuitenkin halunnut kokoelmasta monipuolisen ja ottanut siksi mukaan kummastakin kokoelmasta kaksitoista yleisintä. Lisäksi Laulusävelmistä on jonon jatkona virsissäkin esiintyvä 3333 LNLN K\* sekä 3333-säkeistöjen täydennyksenä kahdesta samanlaisesta säeparista rakentuva 3333 NNNN K\*. Ne sijoittuvat Laulusävelmien yleisyysluettelossa neljänneksitoista ja viidenneksitoista.

Kahdenkymmenen säkeistön tyyppiluettelo kattaa kahdesta kokoelmasta yhteensä 1770 laulua (70 % aineistosta): Laulusävelmien 1755 laulusta 1179 (67 %), 779 virrestä 591 (76 %). Laulusävelmien pienempi prosenttiluku kuvastaa kokoelman suurempaa moninaisuutta. Jos mukaan lasketaan myös tyyppeihin kuulumattomat kohotavukaavat (N), kattaa tyyppiluettelo 1312 Laulusävelmää (75 %) ja 633 virttä (81 %). Luettelon ulkopuolelle jää moninainen säkeistötyyppien joukko. Kukin niistä esiintyy aineistossa vielä harvemmin kuin viimeiset tyyppiluettelon laulut. Kuitenkin ne kattavat Laulusävelmien lauluista 25 % ja virsistä 19 %.

Kahdentoista joukkoon nousevat kummassakin kokoelmassa seuraavat tyypit:

4444	LNLN	O*
4444	NNNN	O*
4444	NNNN	K*
4343	NNNN	K*
4343	ANAN	K*

Vain Laulusävelmissä yleisyysluetteloon nousevat seuraavat:

4444	LLNN	O*
4444	LLLL	O*
4444	LNNN	O*
4444	NNLN	O*
4444	LLLN	O*
4343	NNAN	K*

4443 NNNN K\*

Vain Hengellisissä Sävelmissä seuraavat:

4444	NANA	O
4444	NANA	K
4444	NLNL	O
4343	NLNL	K
3343	NNNN	K
3333	LNLN	K
3333	LLLL	K

Kaikki kummassakin kokoelmassa kahdentoista yleisimmän joukkoon nousseet säkeistöt rakentuvat säepituus- ja säeloppukaavojen suhteen kahdesta samanlaisesta säeparista. Virsien luetteloon on kahdesta erilaisesta säeparista rakentuvia nousseet vain yksi (3343 NNNN), Laulusävelmien luetteloon kuusi (4444 LLNN, 4444 LNNN, 4444 NNLN, 4444 LLLN, 4343 NNAN, 4443 NNNN).

Laulusävelmistä ei löydy yhtään säkeistötyyppiä, jonka voisi määritellä vain yhdellä kohotavukaavalla (*kkkk*, *oooo*). Virsissä tämä on sen sijaan yleistä: esimerkiksi kaikki vain virsissä yleiset tyypit ovat tällaisia (*K*, *O*). Lisäksi yleisin virsityyppi 4343 NLNL on sekin kohotavusäännöiltään äärimmäisen tiukka: säkeistötyypin piiriin yltää ainoastaan *kkkk* ja vain viidessä virressä on tyypin piiriin kuulumaton kohotavukaava.

Vaikka kirjallisen ja muistinvaraisen raja ei kuljekaakaan Laulusävelmien ja virsien välissä, kummassakin edellä mainitussa seikassa, säeparirakenteessa ja kohotavusääntöjen tiukkuudessa, näkyy kahden taustaltaan erilaisen laulamisen olennainen ero.

Seuraavassa luettelossa kummankin kokoelman kaksitoista yleisintä säkeistötyyppiä on yleisyysjärjestyksessä. Prosenttiluku osoittaa kunkin tyypin laulujen osuuden Laulusävelmien 1755 tai virsien 779 säkeistön joukossa. Jokaisesta luettelossa mainitusta tyypistä on esimerkkilaulu liitteessä. Tyypin yhteydessä on mainittu laulun liitteessä sama numero (YL) sekä laulun alkusäe tai otsikko.



## Laulusävelmiä (nelisäkeiset säkeistöt)

				lauluja					
1	4444	LNLN	O*	306	17,4	YL	1	Aamulla varhain kun aurinko nousi	
2	4343	ANAN	K*	155	8,8	YL	14	Voi minua poikaraukkaa	
3	4343	NNNN	K*	148	8,4	YL	12	Yksi ruusu on kasvanut laaksossa	
4	4444	NNNN	O**	137	7,8	YL	2	Vestmanviiki	
5	4444	NNNN	K*	89	5,1	YL	3	Jos voisin laulaa kuin lintu voi	
6	4444	LLNN	O*	68	3,9	YL	6	Kaikist jotka piiris loistaa	
7	4444	LNNN	O*	66	3,8	YL	9	Minun kultani kaukana kukkuu	
8	4444	LLLL	O*	49	2,8	YL	8	Likka istui oksalla huojuvalla	
9	4444	NNLN	O*	47	2,7	YL	10	Sano sano todella	
10	4444	LLLN	O*	35	2,0	YL	11	Tuol on mun kultani	
11	4343	NNAN	K*	29	1,7	YL	15	Kun kävelin kesäillalla	
12	4443	NNNN	K*	20	1,1	YL	19	Yks tyttö läksi niitylle	
	3333	LNLN	K*	17	1,0	YL	16	Oi miksis mä tummana synnyin	
	3333	NNNN	K*	13	0,7	YL	17	Oi lumi lentele	

## Hengellisiä Sävelmiä (nelisäkeiset säkeistöt ja ydinsäkeistöt)

1	4343	NLNL	K	113	14,5	YL	13	Meidän linnamm' on Jumal' taivaast'
2	4444	LNLN	O*	100	12,8	YL	1	Koska minun taivaalleni
3	4444	NNNN	K*	82	10,5	YL	3	Ah Jesu! pysy tykönän
4	4444	NANA	K	62	8,0	YL	4	Jesus on matkakumppani
5	3333	LNLN	K	45	5,8	YL	16	O Herra ilo suuri
6	4444	NANA	O	43	5,5	YL	5	O! tuota hääsalia
7	4444	NNNN	O*	38	4,9	YL	2	Jesu! auta minua
8	4343	ANAN	K	33	4,2	YL	14	Ei laulamasta lakkaa
9	4343	NNNN	K*	21	2,7	YL	12	Mun kanteleeni kauniimmin
10	4444	NLNL	O	13	1,7	YL	7	Jesu turvan' ainoa!
11	3333	LLLL	K	9	1,2	YL	18	Miks' järjen orja! vaivaat
12	3343	NNNN	K	9	1,2	YL	20	O! armo ja rakkaus suur'

Laulusävelmien yleisin säkeistorakenne on 4444 LNLN O\*, virsien 4343 NLNL K. Mielenkiintoista kyllä niillä ei ole oikeastaan mitään yhteistä. Virsien yleisin kaava puuttuu Laulusävelmien luettelosta kokonaan. Aikaisemmin olen jo

useaan kertaan todennut sen ehkä johtuvan siitä, että rekilaulu on syönyt maallisista lauluista tämän säkeistörakenteen tarpeen. Se ei kuitenkaan selitä kokonaan suurta eroa. Tilannetta lieventää se, että Laulusävelmien yleisin on virsissä toiseksi yleisin, mutta eroa taas kasvattaa se, että luettelot eivät kokonaisuudessaan ole kovin samanlaisia.

4444- ja 4343-laulujen keskeisyyttä kuvastaa se, että kymmenen yleisintä säkeistörakennetta on kummassakin luettelossa niiden mukaisia. Ainoa poikkeus on virsien viidenneksi yleisin: 3333 LNLN K. Se on taas hyvin läheinen Laulusävelmien toiseksi yleisimmän kanssa: 4343 ANAN K\*.

4444-lauluja on aineistossa 1449 (LSäv 1034, HSäv 415) eli yli kaksi kertaa enemmän kuin 4343-lauluja, joita on 631 (LSäv 451, HSäv 180). Laulusävelmissä kymmenen yleisimmän säkeistörakenteen joukossa on kahdeksan 4444-tyyppiä ja vain kaksi 4343-tyyppiä, virsissä luvut ovat kuusi ja kolme. Silti yleisin virsityyppi ja toiseksi ja kolmanneksi yleisin Laulusävelmien tyyppi on säepituuksiltaan 4343. Tähän on kaksi syytä. Toisaalta 4444-säkeistöt hajaantuvat monenlaisiksi säeloppukaavoiksi, 4343-säkeistöissä on vain muutamia, sitä keskeisempiä kaavoja. Mutta toisaalta sijoitukset osoittavat myös sen, että 4343-laulut eivät ole pelkästään yleisiä, vaan myös suosittuja.

Kaiken kaikkiaan kuitenkin säkeistötyyppi 4444 LNLN O\* nousee selvästi yli muiden. Laulusävelmissä sen mukaisia lauluja on 17,4 %, virsissä 12,8 %. Laulusävelmissä se on ratkaisevasti muita yleisempi: lauluja on kaksi kertaa enemmän kuin toiseksi yleisimmässä. Vaikka 4444-lauluilla on monia rakenteita, Laulusävelmissä kolme kymmenestä noudattaa tätä tyyppiä, virsissä joka neljäs.

Toinen keskeinen säkeistötyyppi on 4444 NNNN. Siitä on kummassakin yleisyyssluettelossa kaksi muotoa. Laulusävelmissä kohoton on neljänneksi, kohollinen viidenneksi yleisin. Virsissä luetteloiden yleistä eroa noudatellen järjestyks on päinvastainen: kohollinen on kolmanneksi, kohoton seitsemänneksi yleisin. Yhteensä kahden tyypin mukaisia säkeistöjä on Laulusävelmissä 226, virsissä 120. Yhdessä ne ovat siis edellisessä kokoelmassa toiseksi yleisin, virsissä yleisin tyyppi. Jatkotutkimusten tehtävä on selvittää, löytyykö laulujen taustasta tai sisällöstä selityksiä kahden tyypin synnylle ja yleisyydelle.

Virsiensä suhteen on syytä muistaa, että niiden analyysissä on ollut mukana 545 ydinsäkeistöä. Jos näistä virsistä otettaisiin huomioon kokonaiset säkeistöt, virsien säkeistötyypit pirstoutuisivat paljon pienemmiksi ja hajanaisemmiksi.

## Rekimitta

Rekilauluja on aineistossa 2068 eli 47,7 % Laulusävelmien lauluista. Vaikka rekilaulut ovat moninaisia, niiden kaikkien taustalla on sama säkeistömetrinen lähtökohta, rekimitta. Tämän vuoksi kaikki runosäkeistöt voidaan laulaa millä tahansa sävelmällä ja mikä tahansa runosäkeistö voidaan laulaa kaikilla sävelmillä.

Tarkastelen aluksi rekisäkeistöjen säemäärää.

säkeitä	lauluja	%
2	15	0,7
3	6	0,3
4	1972	95,4
5	25	1,2
6	26	1,3
7	5	0,2
8	17	0,8
9	1	0,0
10	1	0,0
yhteensä	2068	100

Rekilaulu määritellään yleensä nelisäkeiseksi ja 95,4 % lauluista onkin tämän mukaisia. Kaksi- ja kolmisäkeiset muistiinpanot ovat selvästi säkeistön puolikkaita. Viisi-, kuusi- ja seitsensäkeiset muistiinpanot ovat nelisäkeisen perussäkeistön laajentumia. Kahdeksansäkeisiä on 17. Niistä yksitoista kuuluu alempana lähemmin analysoitaviin kaksoissäkeistöihin, kuusi erilaisiin erikoistapauksiin.<sup>240</sup> Sävelmä on joko neli- tai kahdeksansäkeinen. Yhdeksänsäkeisessä muistiinpanossa (LSäv 4603) on kaksoissäkeistön jälkipuolisko laajentunut yhden säkeen kertauksella. Kymmensäkeisessä muistiinpanossa (LSäv 4788) on nelisäkeinen rekisäkeistö saanut jatkeekseen kolmesta ei-rekimittaisesta säeparista rakentuvan jatkosäkeistön.

Toinen näkökulma 2068 rekilaulun aineistoon on säkeistön muoto. Seuraavassa *Re* tarkoittaa tavallista nelisäkeistä rekilaulumuistiinpanoa, *ReK* nelisäkeisen säkeistön laajentumista kaksoissäkeistöksi erilaisin kertauksin tai rallatussäkein, *ReL* nelisäkeisen perussäkeistön laajentumista 5-7-säkeiseksi, *ReLK* viimeksi mainitun säkeistön laajentumista kaksoissäkeistöksi. *Re muut* sisältää kahdeksansäkeiset erikoistapaukset sekä kymmensäkeisen säkeistön.<sup>241</sup>

säkeistö- rakenne	lauluja	%
Re	1566	75,7
ReK	433	20,9
ReL	39	1,9
ReLK	23	1,1
Re muut	7	0,3
yhteensä	2068	100

<sup>240</sup> Kaksoissäkeistöjä ovat LSäv 135, 291, 292, 307, 383, 465, 489, 600, 1882, 4547, 4813. Erikoistapauksia ovat LSäv 110, 295, 313, 686, 2290, 4777. Niissä on tavallisen rekisäkeistön jatkeena erilaisia alkusäkeistön säkeiden kertauksia ja rallatussäkeitä tai uusien rekisäeparien ja rallatussäeparien yhdistelmiä.

<sup>241</sup> Edellä mainitun yhdeksänsäkeisen muistiinpanon olen kirjannut kaksoissäkeistöksi (*ReK*).

Tavallisia nelisäkeisiä rekilauluja on kolme neljäsosaa muistiinpanoista. Kaksoissäkeistöihin kuuluu joka viides muistiinpano. Analysoidessani lauluja syntyi väistämättä tunne, että keruuhistoria on vaikuttanut näiden säkeistötyyppien suhteelliseen osuuteen. Varsinaisissa laulutilanteissa kaksoissäkeistöjä on ehkä käytetty huomattavasti useammin kuin niiden prosenttiosuus muistiinpanoista antaisi ymmärtää. Laajennettujen säkeistöjen ja niistä rakennettujen kaksoissäkeistöjen (*ReL*, *ReLK*) yhteinen osuus on vain 3 %. Ne jäävät siis vain mielenkiintoisiksi erikoistapauksiksi.

Laulusävelmissä rekilaulut ovat hajallaan eikä niitä ole millään tavalla erikseen merkitty. Mistä sitten rekilaulun tunnistaa? Millä perusteella jotakin muistiinpanoa voi väittää rekilauluksi?

Otan vielä kerran esille esimerkkilauluna olevan rekilaulun. Merkitsen tällä kertaa kohotavat säkeen loppuun osaksi edellisen säkeen viimeistä laulujalkaa. Tämä vastaa paremmin rekimitan symmetristä, säeparipainotteista luonnetta.

LAULU 1, LSäv 4007, Liminka, A. Lyytinen

taivas on	sininen ja	valkoi-	nen ‘ ja	
tähtö-	siä	<b>täyn-</b>	<b>nä</b>	
niin on	nuori	sydä-	meni	
aja-	tuk-* sia	<b>täyn-</b>	<b>nä</b>	

Rekilaulun ehdottomasti tärkein tunnusmerkki on toisen ja neljännen säkeen loppu eli **riimijalat**: säe päättyy nousuun, jota edeltää laskuton laulujalka. Olen kuvannut tällaista säkeen loppua kirjaimella *A*. Yleensä nämä kaksoisjalat on riimitetty keskenään.<sup>242</sup> Riimi ei kuitenkaan ole välttämätön. Säkeitten loppu (*A*) on riimiä tärkeämpi tunnusmerkki.

Ilmari Krohnin mielestä ”rekirytmii” on musiikillisesti ”ilmeisesti kehittynyt runolaulun tavallisimmasta Suomenpuolisesta rytmimuodosta” eli 5/4-tahtilajiin merkitystä runolaulun säkeestä. Siinäkin säe päättyy kahden tavun venytykseen.<sup>243</sup> Lisäksi voidaan todeta, että tavallisen rekilaulun toinen ja neljäs säe ei koskaan pääty yksitavuiseen sanaan ja että sama sääntö pätee kalevalamittaiseen säkeeseen.<sup>244</sup>

Vaikka rekimitan riimijalkojen metrinen olemus olisikin syntynyt 5/4-tahtilajiin merkitystä runolaulun säkeestä, lopputulos poikkeaa ratkaisevasti lähökohdastaan. Runolaulun säkeessä ei ole kysymys laskuttomista laulujaloista vaan siitä, että säkeen loppupuoliskon kaksi laulujalkaa lauletaan masurkan ta-

<sup>242</sup> Tämä sai Ala-Könnin (1986, 191) nimittämään uudempia kansanlauluja riimitetyiksi eikä riimillisiksi kansanlauluiksi.

<sup>243</sup> Krohn 1928, 506. Krohn huomauttaa myös, että *Piae Cantiones* -lauluissa samanlaista rytmirakennetta ”tavataan tuontuostakin”.

<sup>244</sup> Krohnin tavoin Soini (1903, 59 ja 67) arvelee rekimitan syntyneen suoraan tai muutaman välimuodon kautta kalevalamitasta. Asplund (1997, 280–287) asettuu samalle kannalle ja kirjoittaa uusimittaisen kansanlaulun geneettisestä kehityksestä.

paan. Säkeen viimeinen laulujalka on siis ikään kuin harvennettu ja saa kaksi kertaa enemmän aikaa kuin säkeen aikaisemmat laulujalat.

Rekisäkeistön riimijaloissa sen sijaan on laskuton laulujalka. Sen perusolemuksen kuuluu, että se voi milloin tahansa täyttyä. Näin rekilaulussa silloin tällöin tapahtuukin, 5/4-tahtilajisen runolaulun säkeen lopussa ei koskaan.

Rekilaulun tärkein tunnusmerkkikään ei siis ole ehdoton. Toinen tai neljäs tai kumpikin säe päättyy ilman laskutonta laulujalkaa 83 rekisäkeistössä (4,0 %). Näistä kahdessatoista tapauksessa (0,6 %) tavallisen rekisäkeistön säe päättyy riimitavut kertaamalla laskuun (L), 70 tapauksessa (3,4 %) tavallisen tai kaksois-säkeistön säe päättyy ylimääräisen rallatus- tai huudahdussanan avulla nousuun (N).

Seuraava säkeistö on esimerkki edellisestä tapauksesta. Tavallisen rekisäkeistön toinen ja neljäs säe päättyy ilman laskutonta laulujalkaa laskuun. Tämä on saatu aikaan kertaamalla varsinaisen säkeen (*maalaan keltaiseksi, sotaherraiseksi*) riimitavut ja lisäämällä väliin *ja*.

LAULU 22, LSäv 4388, Sotkamo, A. Launis

mök-* kini	laitan minä	maantien	var-* teen ‘ ja	
maalaan	keltai-	<b>sek-* si ja</b>	<b>seksi</b>	
poi-* kani	ope-* tan	nuoruu-	desta	
sota-	herrai-	<b>sek-* si ja</b>	<b>seksi</b>	

Lisäksi kymmenissä kaksoissäkeistöissä riimisäe esiintyy kahdessa muodossa: riimitavut kertaamalla laskuun päättyvänä sekä normaaleihin riimijalkoihin päättyvänä.

LAULU 23, LSäv 1953, Karjala, E. Sivori

ei-* kä ne	pienet	lin-* jaali-	rattaat	
keiku-	tella	<b>kes-* tä ja</b>	<b>kestä</b>	
ei-* kä ne	pienet	lin-* jaali-	rattaat	
keiku-	tella	<b>kes-</b>	<b>tä</b>	

Nousuun saadaan riimisäe päättymään siten, että riimitavut lauletaan kolmannen laulujalan aikana ja neljännen laulujalan nousulle sijoitetaan ylimääräinen sana. Seuraavassa säkeistössä ylimääräinen sana on huudahdus *jo!*

LAULU 24, LSäv 2035, Haapasalmi, L. Soini

kai-* killa	taivaan	pie-* nillä	lin-* nuilla	
on * pesä	kalli-	<b>olla</b>	<b>jo</b>	
ei * minun	hei-* lani	käve-	le * niillä	
tään * kylän	vaini-	<b>oilla</b>	<b>jo</b>	

Vielä yleisempi ylimääräinen sana on rallattava *vaan*.

näsi-	järven	rannal-	la ‘ oli	
tuulen	tuomaa	<b>santaa</b>	<b>vaan</b>	
ai * kuinka	haus-* ka on	tanssit-	taa ‘ sitä	
toisen	morsi-	<b>anta</b>	<b>vaan</b>	

Ylimääräinen sana on 52 laulussa *vaan*, yhdessätoista laulussa *jo*, kolmessa *juu*, kolmessa *ja!* ja yhdessä *jop!*

Kaikki edellä mainitut laulut ovat eittämättä rekilauluja, vaikka niiden riimijaloissa ei olekaan laskuttomuutta. Mikään kriteeri ei siis rekilaulujen määrittelyssä ole ehdoton.

Rekilaulun toinen tärkeä tunnusmerkki liittyy **säeparien ja säkeiden suhteeseen**. Rekimitan säkeistömetrisessä rakenteessa pääpaino on selvästi säepareilla. Sitä korostaa riimisäkeiden päätöskin. Riimijalkojen muusta säkeistöstä poikkeava luonne tekee niistä voimakkaan säeparien erottelijan. Niiden ”painavuus saattaa rajakohdat erittäin selviksi”, toteaa Ilmari Krohn. Säeparien sisällä esisäkeen ja jälkisäkeen raja on sen sijaan häilyvä, syntyy Krohnin sanoin ”heikko ja epämääräinen säerajatuntu”.<sup>245</sup>

Säkeistorakenteen kohotavuanalyysin yhteydessä analysoin jo perusteellisesti rekisäkeistön kohotavuallisuuden luonnetta. Joka neljäs säkeistö on kokonaan ilman kohotavuja, mutta vain joka viideskymmenes säkeistö on sellainen, jossa kaikki säkeet alkavat koholla. Kohotavuissakin korostuu säeparien merkitys. Vaikka A-loppuinen säe jättää reilusti tilaa uuden säeparin kohotavuille, säeparit alkavat rekimitan periaatteellista laskevaa luonnetta noudatellen useimmiten kohotta: kolmessa säkeistössä neljästä kumpikin säepari on kohoton, joka kuudennessa säkeistössä ensimmäinen säepari.

Tässä yhteydessä on vielä syytä tarkentaa analyysia säeparien sisällä olevan säerajan suhteen. Säeparien esisäkeet eli siis säkeistön ensimmäinen ja kolmas säe päättyvät milloin laskuun, milloin nousuun. Esimerkkilaulussa *Taivas on sininen ja valkoinen* ensimmäinen säe päättyy nousuun (N), kolmas säe laskuun (L). Säkeistön säeloppujen kaava on siis NALA. Seuraavassa taulukossa on satunnaisena otoksena mukana vajaa puolet tavallisista nelisäkeisistä rekilauluista.

säeloput	lauluja	%
NANA	133	19,4
NALA	138	20,2
LANA	122	17,8
LALA	292	42,6
yhteensä	685	100,0

<sup>245</sup> Krohn 1928, 506.

Yleisin säeloppujen kaava on LALA. Mutta muutkaan kaavat eivät ole harvinaisia. Säeparien esisäkeet päättyvät nousuun 526 kertaa (38 %) ja laskuun 844 kertaa (62 %). Laskuun päättyminen on siis selvästi yleisempää. Tässäkin piirteessä voi olla runolaulun vaikutusta. Merkittävää eroa ei ole esisäeparin ja jälkisäeparin välillä. Säkeistön alussa ja lopussa on siis sama vaihtelun vara.

Esimerkkilaulussa *Taivas on sininen ja valkoinen* ensimmäinen säe päättyy nousuun ja sitä seuraa kohotavu, kolmas säe taas laskuun ja sen jälkeen ei ole kohotavua.

Missä määrin esisäkeen loput N ja L sietävät jälkeensä kohotavua? Edellä olleen taulukon 685 säkeistössä on ensimmäisiä ja kolmansia säkeitä yhteensä 1370. Niiden säeloppujen kohotavun sietokyky käy ilmi seuraavasta taulukosta. N ja L kuvaavat ensimmäisen ja kolmannen säkeen loppua. Kun toinen tai neljäs säe alkaa kohotta, olen merkinnyt + o, kun taas koholla, olen merkinnyt + k.

	N	L
	%	%
+ o	11,2	78,4
+ k	88,8	21,6
N	526	844

Vaikka L-loppuinen säe ei jätä paljoa tilaa uuden säkeen koholle, joka viidettä L-loppuista säettä seuraa kohotavu. Säkeenrajan vaihtelun rajallisuus tulee esiin siinä, että vain joka kymmenettä N-loppuista säettä ei seuraa kohotavu. Tämä johtuu ehkä siitä, että jos säeloppua N seuraa kohoton säe, ensimmäisen tai kolmannen säkeen neljännessä laulujalasta tulee laskuton. Tämä horjuttaa säeparin sisäistä rytmikkäitä ja siirtää rakenteellista painopistettä säepareista säkeisiin. Esisäkeen lopulla on joka tapauksessa vaikutusta jälkisäkeen alkuun, mutta vaikutus ei ole kaavamainen eikä ehdoton.

Rekimitan tärkeimpiä tunnusmerkkejä on siis **säeparien sisäinen säeraja**. Kun muut Laulusävelmien laulut rakentuvat yleensä selkeähahmoisista ja pysyvärakenteisista säkeistä, rekilaulujen sisäinen säeraja on jatkuvassa liikkeessä. Säkeistö rakentuu selvästi neljästä säkeestä, mutta ensimmäisen ja kolmannen säkeen loppu ja kaikkien säkeitten alku on jatkuvassa muuntelun tilassa. Rekilaulun perusolemukseen kuuluu, että useampisäkeistöisessä laulussa säkeistöt noudattavat harvoin samoja säeloppujen ja säealkujen kaavoja. Säeparien sisäinen säeraja, ensimmäisen ja kolmannen säkeen neljäs laulujalka voi saada muun muassa seuraavia hahmoja:

Laulu 1	-nen ´ ja		N k
	-meni		L
Laulu 22	-desta		L
	var-* teen ´ ja		L k
Laulu 23	-rattaat		L
Laulu 24	lin-* nuilla		L

Liikkuvan säerajan merkitys vain korostuu siitä, että säkeistössä on niitä kaksi. Kahdessa laulujalassa laulaja valitsee monista vaihtoehdoista ja vaikuttaa valinnallaan säkeiden luonteeseen ja säkeistömetriseen perusrakenteeseen.

Kolmas tärkeä tunnusmerkki on **laulujalan tavumäärän vaihtelu**. Tässä kohtaa rekimitan vaihtelun vara on suurimmillaan.

Palaan piirteeseen myöhemmin. Tässä vaiheessa havainnollistan asiaa kahdella säkeistöllä. Ensimmäisessä säkeistössä (Laulu 26) kaikki sanat ovat kaksitavuisia ja kaikki kaksitoista laulujalkaa, jotka eivät ole riimijalkoja, ovat kaksitavuisia. Laulujalan tavumäärän vaihtelun suhteen säkeistö edustaa eräänlaista ääripäätä.

LAULU 26, LSäv 1984, Porin pitäjä, J. Uoti

minä	minä	poika	nuori		2222
niinkuin	kesän	hei-	nä		2211
minä	otan	oman	kullan		2222
vaikka	läpi	sei-	nän		2211

Seuraava säkeistö ei ole toisesta ääripäästä, vaikka lähestyykin sitä. Kahdestatoista laulujalasta kaksitavuisia on kolme, kolmitavuisia kolme ja nelitavuisia kuusi. Kaikki kolmitavujalat ovat daktyyleja.

LAULU 27, LSÄv 2847, Kuhmoniemi, A. Launis

is-* tunpa	kivellä ja	kivi oli	sileä ‘ ja		3444
lähde oli	kuohu-	vai-	nen		4211
hei-* lani	hyvästiä	jättäis-	sään * sanoi		3423
älä ole	sure-	vai-	nen		4211

Olennaista säkeistössä on se, että ensimmäisen ja kolmannen säkeen tavulujuja kuvaavat numerosarjat ovat hyvin erilaisia. Rekilauluissa esiintyvät kaikki mahdolliset numerosarjat. Rekimitan olennaisimpiin piirteisiin kuuluu, että laulujalkojen tavumäärän vaihtelulla saadaan aikaan rytmien loputon leikki.

Neljäs tärkeä tunnusmerkki liittyy **laulujalkarajaan**. Olen merkinnyt rajan säkeistöjen asettelussa pystyviivalla. Rekimitan kuvauksessa raja tuntuu erittäin toimivalta mielikuvalta.

Laulujalkaraja nostaa esiin kaksi tärkeää rekimitan piirrettä: tiettyjen rajojen ylityskielto ja tiettyjen rajojen ylityssuositus. Jambisen inversion yhteydessä oli jo esillä kaikkien rekisäkeitten ensimmäiseen laulujalkarajaan liittyvä ylityskielto. Sae voi alkaa koholla, mutta sen on oltava irrallinen eikä kohosana saa jatkua ensimmäiseen säkeensisäiseen laulujalkaan. Vain yhdessä prosentissa rekilauluista on jambinen inversio.

Vielä jyrkempi ylityskielto koskee ensimmäisen ja kolmannen säkeen keskellä olevaa rajaa. Vertailukohdan voi jälleen ottaa runolaulusta. Seuraavassa on



kolme laulun säettä. Ne on kaikki muodostettu samoista elementeistä, kahdesta kaksitavuisesta ja yhdestä nelitavuisesta sanasta.

1	laiha	poika	lappa-	lainen	
2	lappa-	lainen	laiha	poika	
3	laiha	<b>lappa-</b>	<b>lainen</b>	poika	

Ensimmäinen ja toinen säe ovat moitteetonta kalevalamittaa. Kolmannen kaltaisia ei esiinny runolaulussa lainkaan. Nelijalkainen säe jakaantuu siis kahteen samanlaiseen puoliskoon, kaksoisjalkaan eli dipodiaan. Niiden välissä on sesuura, säkeensisäinen tauko.<sup>246</sup> Sitä ei saa ylittää sanalla. Tai rajan käsitettä käyttäen: säkeen keskellä on laulujalkaraja, jota ei saa ylittää. Sääntö on ehdoton.

Samanlainen ehdoton raja on rekisäkeistön ensimmäisessä ja kolmannessa säkeessä. Sadeniemi on analysoinut sitä Kantelettaren esipuheen rekilauluista dipodisena ilmiönä.<sup>247</sup> Seuraavassa muutama esimerkkisäe edellä olleista rekilauluista.

Laulu 1	taivas on	sininen ja	valkoi-	nen ‘ ja	
	niin on	nuori	sydä-	meni	
Laulu 22	mök-* kini	laitan minä	maantien	var-* teen ‘ ja	
	poi-* kani	ope-* tan	nuoruu-	desta	
Laulu 25	näsi-	järven	rannal-	la ‘ oli	
	ai * kuinka	haus-* ka on	tanssit-	taa ‘ sitä	

Tilanne on aivan samanlainen kuin edellä olevissa runolaulun säkeissä 1 ja 2. Kolmi- ja nelitavuinen sana voi sijaita dipodisena kahden laulujalan alueella sekä säkeen alussa että säkeen lopussa, mutta ei koskaan keskellä. Säkeen keskellä olevaa laulujalkarajaa ei saa ylittää. Kielto on ehdoton.<sup>248</sup>

Vaikka nelijalkainen säe ja sen taipumus jakautua kahteen puoliskoon ja luoda siten sisälleen tauko voidaan ”katsoa lähes metriseksi universaaliksi”<sup>249</sup>, on tässä yksityistapauksessa vaikea uskoa, että sesuura ei olisi rekisäkeeseen tullut runolaulusta.

Toisessa ja neljännessä säkeessä ei vastaavaa rajaa ole. Niissä monitavuinen sana voi levittäytyä esteettä ja säkeen lopussa oleva nelitavuinen sana voi peittää alleen jopa kolme laulujalkaa, kuusitavuinen sana muodostaa koko säkeen.

Laulu 23	keiku-	tella	kes-	tä	
Laulu 27	lähde oli	kuohu-	vai-	nen	

<sup>246</sup> Leino (1985, 395–396) ei pidä kalevalamittaisen säkeen sesuuraa kiistattomana. Vaikka hänen perustelunsa tuntuvat päteviltä, tosiseikaksi jää, että säettä *laiha lappalainen poika* ei esiinny runolaulussa eikä rekisäkeistön ensimmäisessä ja kolmannessa säkeessä.

<sup>247</sup> Sadeniemi 1949, 175–180.

<sup>248</sup> Kuten aiemmin on jo käynyt ilmi, kansanlaulussa ei kuitenkaan mikään sääntö ole aivan ehdoton. 2068 rekilaulussa on yli neljätuhatta sesuurasäettä. Niiden joukossa on yksi, joka ei säkeensisäisestä tauosta välitä (LSäv 2952): | ei-\* kä ne | heli- || sevät | kellot |.

<sup>249</sup> Leino 1985, 396.

Edellä analysoidut rekimitan tärkeät tunnusmerkit, laulujalan tavumäärän vaihtelu sekä laulujalkarajan ylityskiellot ja ylityssuosituksset, synnyttivät rekilauluun oman, ainutkertaisen ratkaisun suomenkielisen laulun ikuisuuskysymykseen: kuinka käsitellä kolmi- ja nelitavuisia sanoja.

Runolaulussa monitavuiset sanat sopeutettiin kaksitavujalkoihin ja syntyi murrelmasäe, jossa sanan lyhyt ensitavu voi sijaita laulujalan laskulla. Rekimitassa ratkaisu on toinen.

Seuraavassa laulussa kolmi- ja nelitavuiset sanat on levitetty kahden laulujalan alueelle.

LAULU 28, LSäv 1993, Rautalampi, M.Nyberg

yksit-	<b>täin</b> olen	<b>heitet-</b>	ty ‘ kuin	
kukka	ahon	lai-	taan	
<b>ikä-</b>	<b>väni</b> minä	<b>kätket-</b>	<b>telen</b>	
oman	kullan	pai-	taan	

Ylittäessään laulujalkarajan kolmi- ja nelitavuiset sanat ikään kuin sitovat nämä jalat yhteen kaksoisjalaksi. Edellisessä laulussa näin ryhmittynyt ensimmäinen ja kolmas säe on kontrapunktisessa kontrastissa toisen ja neljännen säkeen kanssa. Niissä on kummassakin vain kaksitavuisia sanoja. Jalat pysyvät maksimaalisesti erillään ja niiden välissä oleva raja konkretisoituu sanarajalla.

Toinen mahdollisuus on sijoittaa monitavuinen sana yhteen laulujalkaan, jolloin rytmi tihenee ja laulujalkojen erillisyyt kohostuu.

LAULU 29, LSäv 3359, I. Krohn

<b>komeasti</b>	komeasti	komeasti	vaan ‘ vaikka	
paikalla	kulkuri	tu-	lis	
milloinka se	likka	<b>iloinen</b>	olis ‘ jos	
tälläkin	<b>iällä</b>	su-	ris	

Sama monitavuinen sana voi ahtautua tiheärytmisesti yhteen laulujalkaan, sitoa yhteen kaksi jalkaa tai riimisäkeessä jopa kolme tai neljä. Seuraavassa on muutama esimerkki tällaisesta. Edellisessä laulussa yksijalkaisina esiintyneet *komeasti* / *koreasti*, *iloinen* ja *iällä* ovat nyt kahden ja kolmen jalan sitoja.

LSäv 3010, Rautalampi, I. Krohn, säkeet 1-2

kultani	lauloi näin	<b>kome-</b>	<b>asti</b>	
vaik ei se	kuulu	tän-	ne	

LSäv 3317, Saarijärvi, M. Nyberg, säkeet 1-2

kesällä	järvi	laineh-	tii ‘ se	
käy niin	<b>kore-</b>	<b>as-</b>	<b>ti</b>	

LSäv 3340, Suomussalmi, A. Launis, säkeet 3-4

ain on	poika	<b>iloi-</b>	<b>nen</b> ‘ vaikka	
armas on	aina	pois-	sa	

LSäv 3475, Ilomantsi, E. Sivori. säkeet 3-4

äläkä	nuorella	<b>iäl-</b>	<b>läsi</b>	
suruja	mulle	lai-	ta	

Yleisin tapa laajentaa rekilaulun nelisäkeistä perussäkeistöä on **kaksoissäkeistö** (*ReK*). Se rakentuu kahdesta nelisäkeisestä säkeistöstä. Nelisäkeinen runo laajennetaan kertauksin ja rallatussäkein kahdeksansäkeiseksi, kaksisäkeistöiseksi lauluksi.

Rekilaulun kaksoissäkeistöjä on Laulusävelmissä kaikkiaan 433, mutta vain yksitoista kertaa koko kaksoissäkeistö on merkitty nuotillisena. Muissa tapauksissa on merkitty muistiin ja julkaistu vain säkeistön nelisäkeinen alkuosa, kaksoissäkeistön puolikas. Siitä on kuitenkin helppo tunnistaa, mistä on kysymys.

Otetaan esimerkiksi seuraava rekisäkeistö:

venehessä vetten päällä	A
tytön kulta seilaa	B
älä sinä rakas oma kulta	C
muita enään meinaa	D

Laulusävelmissä se esiintyy kaksoissäkeistönä. Muistiinpano on poikkeuksellisesti kaksisäkeistöinen, ehkä siksi, että sävelmäkin on kahdeksansäkeinen.

LAULU 30, LSäv 291, Mäntyharju, E. Sivori

<b>vene-</b>	<b>hessä</b>	<b>vetten</b>	<b>päällä</b>		A
vene-	hessä	vetten	päällä		A
vene-	hessä	vetten	päällä		A
<b>tytön</b>	<b>kulta</b>	<b>sei-</b>	<b>laa</b>		B
<b>älä sinä</b>	<b>rakas</b>	<b>oma</b>	<b>kulta</b>		C
älä sinä	rakas	oma	kulta		C
älä sinä	rakas	oma	kulta		C
<b>muita</b>	<b>enään</b>	<b>mei-</b>	<b>naa</b>		D

Säkeistö on laajennettu kahdeksi säkeistöksi kertaamalla ensimmäinen ja kolmas säe kolme kertaa. Jos alkuperäisen rekisäkeistön runosäkeet merkitään ABCD, tulee kaksoissäkeistön merkinnäksi AAAB CCCD.

Aineistossani on kaksoissäkeistöstä tavallisesti vain sen alkuosa. Laulussa 22 on kaksoissäkeistön alkuosan rakenne AB'AB. Vaikka nuotillisesta muistiinpanosta ja julkaisusta puuttuu jatko, tiedetään varmuudella, että se on CD'CD.

Kaksoissäkeistön luonteen mukaista on, että mikä tahansa nelisäkeinen rekisäkeistö voidaan laulaa minkä tahansa kaksoissäkeistömallin mukaisesti ja mikä tahansa kaksoissäkeistö voidaan laulaa tavallisena nelisäkeisenä rekilauluna.

Yleisin kaksoissäkeistön muoto on ABRB CDRD. *R* on rallatussäkeen merkintä.

LAULU 31, LSäv 4116, Suonenjoki, L. Pääkkönen

kei-* sari	käs-* ki sen	suomen	pojan		A
kivää-	riä	kan-	taa ' sun		B
raalilaali	lei sun	vaalivaali	vei ' ja		R (rr)
kivää-	riä	kan-	taa		B

Useimmiten rallatussäe (*R*) jakaantuu kahtia (*rr*). Myös tavallista runosäettä voidaan käsitellä kahtena puoliskona. Seuraavassa laulussa on ensimmäisen säkeen (*A*) loppuosa kerrattu seuraavassa säkeessä kaksi kertaa (*aa*).

LAULU 32, LSäv 1028, Suonenjoki, L. Soini

mansik-	ka se	punai-* nen	marja		A
punai-* nen	marja	punai-* nen	marja		aa
mansik-	ka se	punai-* nen	[ marja		A
juu-* ressa	pieni	leh-	ti		B

Edellisten yhdistelmä on seuraavan laulun toinen säe. Sen alkuosa on rallatusta ja loppuosa kerrata edellisen säkeen lopun (*ra*).

LAULU 33, LSäv 946, Laihia, J. Kotkanen

mitä minä	annan	kullal-	leni		A
aijai	ai voi	kullal-	leni		ra
kun ei	mull * ole	ra-	haa		B
kun ei	mull * ole	ra-	haa		B

Seuraavassa laulussa on vielä esimerkki säkeen poikkeuksellisesta käsittelystä. Kaksoissäkeistön puolikkaan päättävä B-säe on normaali riimisäe (3211), mutta säkeistön kolmantena säkeenä se on melkein käänteinen: laskuton laulu-jalka on säkeen alussa eikä loppussa (1222). Tällaista muuntelua merkitsen B\*.

LAULU 34, LSäv 3992, Ilomantsi, E. Sivori

mun	hurja	luontoin	täytyy	jättää	A
	ral-* lalla	lei ja	täytyy	jättää	ra
	läh-	teä	maail-	malle	B*
	läh-* teä	maail-	mal-	le	B

Näin olen esitellyt kaikki seuraavassa taulukossa käyttämäni merkinnät. Taulukossa on analysoituna ja ryhmiteltynä kaikki Laulusävelmien 433 kaksoissäkeistöä. Olen ilmoittanut vain kokonaisen ryhmän yhteisen laulujen määrän. Lisäksi olen merkinnyt vain kaksoissäkeistön alkuosan rakenteen, sillä aineistosta-kin jälkiosa puuttuu. Säkeistö on kuitenkin helppo tarvittaessa täydentää.

rakenne	lauluja
ABRB	
AB'RB	
ABrrB	yhteensä 190
ABAB	
AB'AB	
AbbAB	yhteensä 81
AABB	
AaaBB	yhteensä 42
AAAB	
AaaAB	
aa aa AB	
aa A'AB	yhteensä 58
ARBB	
AraBB	
AraB*B	
ArrB*B	yhteensä 32
ABRR	
ABrrR	
AbaRR	yhteensä 13
ARAB	yhteensä 12
ARBR	
ArrBR	yhteensä 3
ABBB	
ABbbb	yhteensä 2
yhteensä	433

Toinen tapa pidentää rekilaulun nelisäkeistä perussäkeistöä on **laajennettu säkeistö** (*ReL*). Lopputuloksena on 5–7-säkeinen säkeistö. Niitä on aineistossani vain 39 (1,9 %). Tunnetuin on *Tammerkosken sillalla*.

LAULU 35, LSäv 679, Tottijärvi, J. Rekola

tammer-	kosken	sillal-	la ´ näin		A
hei-* lini	ensi	ker-	ran		B
sill * oli	yl-* lä se	tof-* feli	palttoo		C
ai	ai ai	tof-* feli	palttoo ´ ja		rc
sill * oli	yl-* lä se	tof-* feli	palttoo ´ ja		C
käve-	li kuin	her-	ra		D

Alkuperäisen säkeistön jälkisäepari on laajentunut nelisäkeiseksi ja koko säkeistö näin kuusisäkeiseksi (6 24). Lisäsäkeet ovat syntyneet kolmatta säettä kertaamalla. Ensimmäisessä kertauksessa on säkeen alku korvattu rallatuksella.

Myös laajennetusta säkeistöstä voidaan muodostaa kaksoissäkeistö (*ReLK*). Tällaisia lauluja on aineistossani 23 (1,1 %). Seuraavassa muistiinpanossa on viisisäkeinen kaksoissäkeistön alkuosa, joka on syntynyt kertaamalla säeparin esisäe kolme kertaa ja jälkisäe kaksi kertaa (5 32). Riimisäe B päättyy ensimmäisellä kerralla nousuun ilman laskutonta laulujalkaa. Nousulla on tällaisten säkeitten tavallisin ylimääräinen sana *vaan*.

LAULU 36, LSäv 969, Mouhijärvi, K. Moheil

kivi-	linnan	raken-	nan ´ ja		A
kivi-	linnan	raken-	nan ´ ja		A
kivi-	linnan	raken-	nan ´ minä		A
korkealle	kalli-	olle	vaan ´ ja		B'
korkealle	kalli-	ol-	le		B

Lopuksi palaan vielä varsinaisen rekilaulun analyysiin. Yhteenvetona voidaan laatia rekimitalle seuraavanlainen metrinen pohjarakenne:

	2-4		2-4		2-4		2-4		
	2-4		2-4		1	=		1	
	2-4		2-4		2-4		2-4		
	2-4		2-4		1	=		1	

Kaikissa laulujaloissa paitsi riimijaloissa voi olla vapaasti 2–4 tavua, poikkeustapauksissa 1–5 tavua. Säkeitten alussa sekä ensimmäisen ja kolmannen säkeen keskellä on laulujalkaraja, jota ei saa ylittää. Pohjarakenteen kuvauksesta puuttuu monitavuisien sanojen kaksoisjalvoja synnyttävä merkitys.

Jotta yleinen rakennekaava saisi yksityiskohtaisempaa ja konkreettisempaa sisältöä, olen laskenut tarkempia tietoja rajatusta aineistosta. Lähdekriittisistä syistä olen luopunut Laulusävelmistä, ja valinnut aineistoksi Erkki Ala-Könnin alavutelaiselta Tiila Ilkalta (1875–1963) 1950-luvun alussa tallentamat ja Alavuden laulukirjassa (1978) julkaisemat 122 rekilaulua.<sup>250</sup> Olen ottanut huomioon vain nuotinnoksen yhteydessä olevan säkeistön. Näin aineistossani on 122 rekisäkeistöä.

Tiila Ilkan laulujen valitsemisen perusteena on ennen kaikkea aineiston laatu. Ilkan sävelmät ovat arkaaisia, runot tavallista ilmaisuvoimaisempia. Analyysin lopputuloksen aikatasosta on silti vaikea ilman jatkotutkimuksia sanoa mitään: vievätkö analyysin tulokset 1800-luvulle vai kertovatko ne vain rekilaulun viime vuosisadan vaiheista?

Totean aluksi Tiila Ilkan 122 rekisäkeistössä esiintyvien sanojen pituudet. Pentti Leino on laskenut vastaavia lukuja monista runo- ja proosa-aineistoista, mutta Ilkan luvuille on vaikea löytää vastaavuutta Leinon taulukosta.<sup>251</sup>

tavuja	sanoja %
1	25,6
2	46,5
3	17,4
4	9,7
5	0,7

Keskityn kahteen rekimitan piirteeseen: laulujalan tavumäärän vaihteluun sekä laulujalkarajan ylityksiin kolmi- ja nelitavuisilla sanoilla.

Aluksi laulujalan tavumäärän vaihtelu. Seuraavassa taulukossa on kuhunkin säkeistön laulujalkaan merkitty Tiila Ilkan säkeistöjen tavumäärän keskiarvo.

	aja sinä	heilani	hevoo-	sella' siihen	keskim-	mäiseen	ta-	loon
esisäepari	3,05	2,75	2,59	2,69	2,74	2,21	1,0	1,0
jälkisäepari	2,85	2,53	2,39	2,54	2,87	2,16	1,0	1,0

Luvut noudattavat säkeitten universiaalia rakennetta: alku on loppua tiheämpi. Säkeistön ensimmäinen laulujalka on ainoa, jonka keskiarvo kipuaa yli kolmitavuisuuden. Säeparin esisäkeen viimeisen laulujalan keskiarvo on korkeampi kuin sitä edeltävän laulujalan. Tässä näkyy säeparin sisäisen säerajan häilyvyys ja kohotavujen rytmiä tihentävä vaikutus.

Säepareilla on selkeä ero. Esisäeparin keskiarvot ovat kauttaaltaan korkeammat kuin jälkisäeparin. Ainoa poikkeus on jälkisäkeen ensimmäinen laulujalka.

<sup>250</sup> Aineistona on Alavuden laulukirjan (Ala-Könni 1978) n:ot 1, 2, 3, 5–11, 13–18, 21–29, 31–33, 35, 37, 39, 40, 43, 44, 48–52, 54–66, 68, 69, 71–77, 80, 82, 85, 87–93, 97, 99, 100, 102–104, 106, 110, 117–123, 126, 129–132, 135, 138, 140, 143, 145–147, 149, 150, 152, 154, 175, 182, 185, 194–197, 199, 200, 203, 204, 211, 236, 237, 258, 263, 282, 324, 330, 396.

<sup>251</sup> Leino 1982, 239.

Yleisesti voidaan lukujen perusteella todeta, että rekisäkeistö ei ainoastaan koostu kahdesta säeparista, vaan sillä on myös oma säkeistömetrinen luonteensa.

Kolmi- ja nelitavuiset sanat voidaan laulaa joko yhden laulujalan aikana tai ne voidaan levittää kahden tai riimisäkeissä kolmen laulujalan alueelle.

tavuja sanassa	1 jalassa %	2–3 jalassa %
3	79	21
4	27	73

Luvut ovat melkein käänteiset. Kolmitavuiset sanat, joita on sanastossa kaksi kertaa enemmän kuin nelitavuisia sanoja, lauletaan mieluummin yhden jalan aikana, mutta joka viides sana esiintyy kaksoisjalan sitojana. Joka neljäs nelitavui- nen sana on tihennetty yhteen laulujalkaan, loppuilla sidotaan kaksi tai kolme jal- kaa yhteen.

Lopuksi vielä laulujalkarajojen ylitysprosentit. Rajan edessä oleva luku ker- too, kuinka monta kertaa prosenteissa ilmaistuna raja on aineistossa ylitetty.

	ja    liirul-	la * minä	kirjoit-	telen ' sun	ikku-	nasi	al-	la	
esisäepari	0	9	0	37	0	20	38	100	
jälkisäepari	0	6	0	55	0	19	37	100	

Rajat, joihin liittyy ylityskielto, ovat Tiila Ilkan lauluissa pitäneet. Useimmin ylitetty raja on hieman yllättäen jälkisäeparin esisäkeen lopussa. Ehkä se kuvas- taa metriikan universaalia: toisaalta säkeet ja ehkä siis myös säkeistöt ovat alus- sa eniten liikkeessä, toisaalta loppuun sijoittuu painavuus. Esisäkeitten alun jalat ovat useimmiten erillisiä ja siten rytmisesti riippumattomampia, mutta rekisäkeit- ten elävyyden vaatimusta kuvastaa se, että nekin silloin tällöin sidotaan yhteen.

Jälkisäkeet ovat kummassakin säeparissa samanlaisia. Yleisempää on sitoa säkeen lopun kuin alun jalat. Nelitavuinen sana sijoitetaan siis usein jälkisäkeen alkuun, mutta vielä mieluummin sen loppuun riimisanaksi.



## Kirjallisuus

- Ala-Könni, Erkki 1952. Tiila Ilkka. Alavutelainen kansanlauluja. – Kytösavut V, 86–90. (myös: Ala-Könni 1986, 175–178.)
- Ala-Könni, Erkki 1978. Alavuden laulukirja. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitoksen julkaisu 5. Vammala.
- Ala-Könni, Erkki 1986. Suomen kansanmusiikki. Tutkielmia neljältä vuosikymmeneltä. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 20. Kaustinen.
- Asplund, Anneli 1974 (toim). Balladeja. Suomalaista kansanmusiikkia I. SFLP 8551. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Finnlevy.
- Asplund, Anneli 1994. Balladeja ja arkkiveisuja. Suomalaisia kertomalauluja. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Asplund, Anneli 1997. Murros, muutos ja mitta: metriikan, rakenteen ja sisällön välisistä suhteista suomalaisissa kansanlauluissa. Folkloristiikan lisensiaatintutkimus. Helsingin yliopisto. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Asplund, Anneli 2002. Lauluja Lönnrotin ajoilta. Toim. Anneli Asplund. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Collan, K. 1854. Valituita Suomalaisia Kansan-Lauluja. Pianon muka-soinnolle sovittanut K. Collan. 1 Wihko. Helsingissä.
- Forss, Timo & Kiiskinen, Satu (toim.) 1999. Alumiinikuu. Suomalaista rocklyriikkaa. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.
- Haapalainen, T. I. 1979. Suomalaisten kansansävelmien lähdetutkimuksia. Suomen kansan sävelmiä I. Hengelliset sävelmät. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Haapalainen, T. I. 1986. Suomalaisten kansansävelmien lähdetutkimuksia. 2. Suomen kansan sävelmiä II. Laulusävelmiä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hansson, Karl-Johan 1992. Palmcronns sångpsaltare. En svensk 1600-talshandskrift, dess ursprung, innehåll och plats i spänningsfältet mellan reformert och luthersk tradition. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Hedvall, Ruth 1917. En gammal vis- och psalmrytm. – Förhandlingar och uppsatser 31. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 317–346.
- Hei lumpun lumpun. Polskalauluja. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti. 1981.
- Helkiö, Onni E. 1909. Uuden runomittaopin alkeita. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Helkiö, Onni E. 1925. Runomittaopin kohentelua. – Virittäjä 4–5, 49–59.
- Hormia, Osmo 1960. Suomalaisen lyriikan peonirytmit. Suomi 109: 2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hultin, Arvid 1932. Luettelo Helsingin yliopiston kirjaston arkkikirjallisuudesta. III–V. Arkkisadut, ruotsalaiset arkkiveisut, sävelhakemisto. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto.
- Iivonen, Antti & Nevalainen, Terttu & Aulanko, Reijo & Kaskinen, Hannu 1987. Puheen intonaatio. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaukonen, Väinö 1984. Elias Lönnrotin Kanteletar. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Klemetti, Heikki 1903. Sananen tekstin käsittelystä sävellyksessä. – Ylioppilaskunnan Laulajien Albumi. Helsinki.
- Kontio, Sinikka 2001. Veisuun mahti. Vanha Virsikirja ja kansanveisuun tyylipiirteiden sovellus omassa musisoinnissa. Helsinki: Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto.
- Krohn, Ilmari 1899. Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finland. Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura.

- Krohn, Ilmari 1901. Johdatus. – Suomen Kansan Sävelmiä. Ensimmäinen Jakso. Hengellisiä Sävelmiä. Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, I–VII.
- Krohn, Ilmari 1904. Alkulause laulusävelmien ensimmäiseen vihkoon. – Suomen Kansan Sävelmiä. Toinen jakso. Laulusävelmiä. Ensimmäinen vihko. Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, III–VI.
- Krohn, Ilmari 1908. Suomalainen laulurunous. – Ylioppilaskunnan Laulajain Albumi. Helsinki, 36–52.
- Krohn, Ilmari 1909. Alkulause laulusävelmien yhdeksänteen vihkoon. – Suomen Kansan Sävelmiä. Toinen jakso. Laulusävelmiä. Yhdeksäs vihko. Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, III–IV.
- Krohn, Ilmari 1911. Musiikin teorian oppijakso. I. Rytmiooppi. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Krohn, Ilmari 1916. Musiikin teorian oppijakso. II. Säveloppi. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Krohn, Ilmari 1923. Musiikin teorian oppijakso. III. Harmoniaoppi. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Krohn, Ilmari 1927. Musiikin teorian oppijakso. IV. Polyfoniaoppi. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Krohn, Ilmari 1928. Suomalaiset kansansävelmät. – Oma Maa III, 498–514.
- Krohn, Ilmari 1932. Alkulause. – Suomen Kansan Sävelmiä. Toinen jakso. Laulusävelmiä. III. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krohn, Ilmari 1937a. Musiikin teorian oppijakso. V. Muotooppi. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Krohn, Ilmari 1937b. Vastahyppyri kansansävelmissämme. – Kalevalaseuran vuosikirja 17, 62–64.
- Krohn, Ilmari 1938. Hengellisten kansansävelmiemme syntyvaiheista. – Kalevalaseuran vuosikirja 18, 63–76.
- Krohn, Ilmari 1951. Sävelmuistoja elämäni varrelta. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Kurvinen, Onni 1941. Vanha Virsikirja. Vuoden 1701 suomalaisen virsikirjan synty ja sisällys. Rauma.
- Kurvinen, Onni 1982. Halullisten sielujen hengelliset laulut. – Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Vuosikirja 72. Helsinki 1982, 90–133.
- Laitinen, Heikki 1994. Strofbbyggandet i finsk visa. – Nordisk vistradition. Den episka visan. Red. Ann-Mari Häggman. Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut 14. Ekenäs, 39–42
- Laitinen, Heikki 1997. Polskalauluja sepittelemään. – Uusi Kansanmusiikki 2, 18–21.
- Laitinen, Heikki 2002a. Jo lähti pois pakenemaan. Elias Lönnrot ja koronpolun kohtalo. – Lönnrotin hengessä 2002. Kalevalaseuran vuosikirja 81. Toim Pekka Laaksonen ja Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 317–357.
- Laitinen, Heikki 2002b. ”Vaana vahva virta vapaa”. Aleksis Kivi Wanhan Virsikirjan veisaajana. – Äidinkielen merkitykset. Toim Ilona Herlin, Jyrki Kalliokoski, Lari Kotilainen, Tiina Onikki-Rantajääskö. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 98–113.
- Laitinen, Heikki & Westerholm, Simo 1976. Erään kansanlaulun vaihteita. – Kansanmusiikki 1, 24–26.
- Lankinen, Pasi 2001. Ajatus kuluttaa kiveä. Mitän eroosio Juha Mannerkorven lyriikassa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Armas 1910. Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien. Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura.

- Laurila, Vihtori 1956. Suomen rahvaan runoniekat sääty-yhteiskunnan aikana. I osa. Yleiset näkökohdat. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leino, Pentti 1974. Kalevalamitan ongelma. – Sampo ei sanoja puutu. Kalevalaseuran vuosikirja 54, 243–269.
- Leino, Pentti 1975. Äidinkieli ja vieras kieli: rahvaanrunouden metriikkaa. – Wäinämöisen weljenpojat. Kalevalaseuran vuosikirja 55, 26–48.
- Leino, Pentti 1980. Kaarlo Kramsun metriikka. – Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 32, 7–90.
- Leino, Pentti 1982. Kieli, runo ja mitta, Suomen kielen metriikka. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leino, Pentti 1985. Metriikan anti kielentutkimukselle. – Virittäjä 3, 390–407.
- Leino, Pentti 1986. Language and metre. Metrics and the metrical system of Finnish. Studia Fennica 31. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leisiö, Timo 1987. Riimillisen kansanlaulun metriset systeemit. Aiheen alustavaa hahmottelua. – Etnomusikologian vuosikirja 1986. Toim. Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä, 33–65.
- Leisiö, Timo 2000. Metri, rytmi, metrinen tyhjiö ja musiikillinen aika. – Musiikin suunta 2, 14–24.
- Luolajan-Mikkola, Vilho 1967. Häätanhu. Laulu ja piano. Helsinki: Edition Fazer W. 12538-5.
- Lönnrot, Elias 1993. Valitut teokset 5. Muinaisrunoutta. Toim. Raija Majamaa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Massengale, James 1979. Systerligt förente. En studie i Bellmans musikalisk-poetiska teknik. Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr 25. Stockholm.
- Massengale, James 2001. Bellman, Haydn och suddig logik. - Sångens poetik. Folk och musik 2001. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut, 143–170.
- Moser, Dietz-Rüdiger 1975. Metrik, Sprachbehandlung und Strophenbau. – Handbuch des Volksliedes. Band II, 113–173.
- Nallinmaa, Eero 1969. Erik Ulrik Spoofin nuottikirja. Tampere.
- Ong, Waltern J. 1982. Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London and New York: Methuen.
- Sadeniemi, Matti 1949. Metriikkamme perusteet. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sionin Wirret. Ruotsista Suomexi käätyt. Helsingforsisa ja Turussa. 1836.
- Soini, Lauri 1903. Kansanlaulun poljento. – Virittäjä 7, 58–70.
- Ståhle, Carl Ivar 1975. Vers och språk I Vasatidens och stormaktstidens svenska diktning. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners förlag.
- Tukiainen, Heikki O. 2003. Vanhan virsikirjan vaikutus herätysliikkeisiin virren uudistusprosessin aikoina. – Ain’ veisatkaam’ Herrall’. Vanha virsikirja 300 vuotta. Hymnologian ja liturgiikan seuran vuosikirja HYMNOS 2002. Toim. Reijo Pajamo. Helsinki.
- Uusi Koraalikirja evankelis-lutherilaisille seurakunnille Suomen Suuriruhtinaanmaassa, laadittu Suomen toisen yleisen kirkolliskokouksen v. 1886 asettaman koraalikomitean uuden suomalaisen ja ruotsalaisen koraalikirjan mukaan ynnä sovitettu myös vanhaankin suomalaiseen ja ruotsalaiseen virsikirjaan. Toim. O. I. Colliander ja Richard Faltin. Helsinki 1888.
- Vanha Virsikirja. Vuoden 1701 suomalainen virsikirja. Toim. Tauno Väinölä. Helsinki: Kirjaneliö. 1995.
- Wiik, Kalevi 1977. Suomen tavuista. – Virittäjä, 265–.

- Viikari, Auli 1987. Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Väisänen, A. O. 1938. Lastensävelmistä. – Kalevalaseuran vuosikirja 18, 116–157. (myös: Väisänen 1990, 227–245.)
- Väisänen, A. O. 1939. Untersuchungen über die ob-ugrischen Melodien. Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura.
- Väisänen, A. O. 1944. Kalevalanmitta ja runosävelmät. – Virittäjä 3, 224–239. (myös: Väisänen 1990, 95–103.)
- Väisänen, A. O. 1990. Hiljainen haltioituminen. A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista. Toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Yli-Luukko, Eeva 2001. Yläsatakuntalainen intonaatiokuvio. – Virittäjä 1, 2–21.
- Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja. 1702.

## Liite: yleisimmät säkeistöt

Seuraava laulukokoelma esittelee yleisimmät säkeistötyypit. En ole kuitenkaan järjestänyt niitä yleisyyden vaan rakenteen mukaan. Laulut esitellään seuraavissa ryhmissä:

4444-laulut (rekilaulu sekä tyypit 1–11)  
4343-laulut (tyypit 12–15)  
3333-laulut (tyypit 16–18)  
4443-laulut (tyyppi 19)  
3343-laulut (tyyppi 20)

Olen antanut jokaiselle tyypille kutsumanimen esimerkkilaulun alkusanojen perusteella. Esimerkiksi rakennekaavan 4444 LNLN O\* nimenä on *Aamulla varhain*. Ajatuksena on, että kaavaan on helpompi viitata kutsumanimellä kuin monimutkaisella kaavalla. Nimiä ei ole tarkoitettu lopullisiksi. Esimerkiksi ope- tuksessa saadun kokemuksen perusteella on myöhemmin mahdollista päättää tarvitaanko niitä ja jos niin minkälaisia.

Viimeiseksi esimerkkilauluksi (n:o 20, 3343-laulut) olen valinnut yksitois- tasäkeisen säkeistön. Siinä ydinsäkeistön asema ei enää ole kovin keskeinen.

## 4444-LAULUT

### 0 REKILAULU

Taivas on sininen ja valkoinen, LSäv 4007, Liminka, A. Lyytinen

	taivas on	sininen ja	valkoi-	nen
ja	tähtö-	siä	täyn-	nä
	niin on	nuori	sydä-	meni
	aja-	tuksia	täyn-	nä

4 22 4444  
NALA  
abcb  
okoo

1 4444 LNLN O\*: Aamulla varhain

Aamulla varhain kun aurinko nousi, LSäv 2685, Veteli, A. Koskinen

aamulla	varhain kun	aurinko	nousi
kun minä	unestani	herä-	sin
sydämeni	oli niin	surusta	raskas
voi miksi	kultani	hylkäsit	mun

4 22 4444  
LNLN  
abcd  
O

Koska minun taivaalleni, HSäv 95, SW 26, Kalajoki, Durchman 5.10.1837

koska	minun	taivaal-	leni
koin-	tähti	koitta-	nee
pimi-	ä yö	ilok-	seni
kerran	lope-	tetta-	nee
ikä-	võiten	silmän'	täällä
korke-	uteen	koro-	tan
ehk'ei	päivän'	paista	vielä
kuitenkin'	sitä	odo-	tan

8 44 4444 4444  
LNLN LNLN  
abab cdcd  
O

2 4444 NNNN O\*: Vestmanviiki

Vestmanviiki, LSäv 2708, Huittinen, M. Mikkola

vestmanviiki	tietänsä	myöten ratsas-	ti
matkallansa	nuorukaisen	kohta-	si
kuuleppa	nuorukainen	mitä sanon	sull
taidatko	kysymykseen	vastata	mull

4 22 4444  
NNNN  
aabb  
O

Jesu! auta minua, HSäv 14a, SW 43, Pohjanmaa, H. Schwartzberg

jesu	auta	minu-	a
rakas-	tamaan	sinu-	a
sinuun	aina	tyty-	mään
tykö-	näs myös	pysy-	mään

4 22 4444  
NNNN  
aabb  
O

### 3 4444 NNNN K\*: Jos voisin

Jos voisin laulaa kuin lintu voi, LSäv 2581, Nurmijärvi, I. J. Inberg

jos	voisin	laulaa kuin	lintu	voi
jos	soisi	äänein kuin	leivon	soi
niin	kullal-	leni ma	laulai-	sin
ja	kyyne-	leensä pois	pyyhki-	sin

4 22 4444  
NNNN  
aabb  
K

Ah Jesu! pysy tykönän', HSäv 10, WWK 234, Lapua, Ilmari Krohn

ah	jesu	pysy	tykö-	nän
jo	aika	joutuu	ehtool-	len
ann	sanas	valo	autu-	as
ain	paistaa	sinun	huonees-	sas

4 22 4444  
NNNN  
aabb  
K

4 4444 NANA K: Matkakumppani

Jesus on matkakumppani, HSäv 150g, HSHL 126, Noormarkku, M. Nyberg

je-	sus on	matka-	kumppa-	ni
kai-	killa	minun	teil-	län
vaik	olen	kovin	eksy-	nyt
ei	jesus	ol viel	hyl-	jän

4 22 4444  
NANA  
abcb  
K

5 4444 NANA O: Hääsali

O! tuota hääsalia, HSäv 162a, HSHL 99, Rauma, S. Hellman

o tuo-	ta hää-	sali-	a
jossa	lapset	lau-	laa
kruunu	päässä	heli-	see
palmut	käsiss	pais-	taa

4 22 4444  
NANA  
abcb  
O

6 4444 LLNN O\*: Piiris loistaa

Kaikist jotka piiris loistaa, LSäv 1118, Juva, A. Vääänen

kaikist	jotka	piiris	loistaa
otan	sinut enkä	ketään	toista
sillä	sinun	kanssas	vaan
löydän	onnen	päällä	maan

4 22 4444  
LLNN  
aabb  
O



7 4444 NLNL O: Ainoa turva

Jesu, turvan' ainoa! HSäv 38a, SW 83, Pohjanmaa, Fr. O. Durchman

jesu	turvan	aino-	a
kuin mun	edes-	täni	kuolit
kärseit	piinaa	paljo-	a
vajo-	tettu	vaivaan	olit
anna	hätäs	vaiki-	an
tuken	olla	aini-	an

6 42 4444 44  
 NLNL NN  
 abab cc  
 O

8 4444 LLLL O\*: Huojuva oksa

Likka istui oksalla huojuvalla, LSäv 457, Rääkkylä, L. Soini

likka istui	oksalla	huoju-	valla
meren	rannalla	kuohu-	valla
sydän on	sulla kuin	pehmitetty	taula
jolla sinä	kullallesi	rakkautta	laulat

4 22 4444  
 LLLL  
 aabb  
 O

9 4444 LNNN O\*: Kaukana kukkuu

Minun kultani kaukana kukkuu, LSäv 1971, H. A. Reinholm

minun	kultani	kaukana	kukkuu
aina	saimaan	rannal-	la
ei ole	ruuhta	rannal-	la
joka minun	kultani	kannat-	taa

4 22 4444  
 LNNN  
 abbb  
 O

10 4444>NNLN O\*: Sano todella

Sano sano todella, LSäv 842, Karjala, A. Valmari

sano	sano	todel-	la
rakas-	tatkos	minu-	a
hellim-	mällä	rakkau-	della
rakas-	tan minä	sinu-	a

4 22 4444  
 >NNLN  
 aaba  
 O

11 4444>LLLN O\*: Tuoll' on mun kultani

Tuoll' on mun kultani, LSäv 2441, Iisalmi, E. Lampén

tuol on mun	kultani	ain yhä	tuolla
kuninkaan	kultaisen	kartanon	puolla
voi minun	lintuni	voi mun armas	kulta
kun et tule	jo	kun et tule	jo

4 22 4444  
 LLLN  
 aabc  
 O

## 4343-LAULUT

### 12 4343 NNNN K\*: Yksi ruusu

Yksi ruusu se kasvaa laaksossa, LSäv 1386, Rautalampi, I. Krohn

yksi	ruusu se	kasvaa	laaksos-	sa
joka	kauniisti	kukois-	taa	
minä	seison ja	ruusua	katse-	lin
kyyne-	leet vieri	poskil-	ta	

4 22 4343  
NNNN  
abcb  
K

Mun kanteleeni kauniimmin, HSäv 134a, Leppävirrat, Varkaus,  
Kreetta Haapasalo, I. Krohn

mun	kante-	leeni	kauniim-	min
tai-	vaassa	kerran	soi	
ja	uusin	kielin	hele-	in
mun	suuni	laulaa	voi	

4 22 4343  
NNNN  
abab  
K

### 13 4343 NLNL K: Meidän linnam

Meidän linnamm' on Jumal' taivaast', HSäv 101, WWK 51, Lapua, I. Krohn

mei-	dän lin-	namm on	jumal tai-	vaast
mei-	dän kil-	pemm ja	otamm	
hän	auttaa	meit hä-	däst ja vai-	vast
kuin	usein	päällemm	kootaan	

mei-	dän vihol-	lisemm on	hirmui-	nen
neu-	voiss mo-	niss pa-	hois juo-	niss
ei	löydy	hänen	vertaans	

7 43 4343 443  
NLNL NNL  
ABAB ccdde  
K

14 4343 ANAN K\*: Poikaraukka

Voi minua poikaraukkaa, LSäv 1969, Saarijärvi, F v Schantz

voi	minua	poika-	rauk-	kaa
kun	olen	turva-	ton	
i-	kääntein	taivaan	lin-	tu
mi	lentoon	luotu	on	

4 22 4343  
ANAN  
abcb  
K

Ei laulamasta lakkaa, HSäv 53n, arkki, Uusikirkko, M. Nyberg (Antti Wilén)

ei	laula-	masta	lak-	kaa
mun	sielun	ilois-	san	
kun	väsy-	tetty	rauk-	ka
on	päässyt	kuormas-	taan	
mä	etsin	kauvan	lepo-	a
en	sitä	löytä-	nyt	
nyt	sielun	ahdis-	tukses-	ta
on	jesus	päästä-	nyt	

8 44 4343 4343  
ANAN NNNN  
abab cdcd  
K

15 4343 NNAN K\*: Kesäillalla

Kun kävelin kesäillalla, LSäv 4536, Juva, I. Krohn

kun	käve-	lin kesä-	illal-	la
näin	niityn	viher-	jän	
ja	lintujen	äänen	hil-	jaa
kuulin	metsässä	visertä-	vän	

suta	sumfati	rallal	lei	
suta	sumfati	rallal	lei	
ja	lintujen	äänen	hil-	jaa
kuulin	metsässä	visertä-	vän	

8 44 4343 3343  
 NNAN NNAN  
 abcb rrcb  
 K

### 3333-laulut

16 3333 LNLN K\*: O Herra

O Herra ilo suuri, HSäv 2c, WWK 81, Lapua, I. Krohn

o	herra	ilo	suuri
mull	on etts	huuto-	ni
ain	kuulet	armiaast	juuri
mun	rukoil-	lessa-	ni

4 22 3333  
 LNLN  
 abab  
 K

Oi, miksis mä tummana synnyin, LSäv 1891, Eno, A. Lappalainen

oi	miksis mä	tummana	synnyin
enkä	syntynyt	vaalea-	na
sillä	armaan ei	lemmi nyt	mua
hän	lempivi	vaalea-	ta

4 22 3333  
LNLN  
abcb  
K

17 3333 NNNN K\*: Oi lumi

Oi lumi lentele, LSäv 534, Nastola, J. Kröger

oi	lumi	lente-	le
tee	hauta	minul-	le
tää	sydän	poltta-	va
jo	etsii	lepo-	a
tää	sydän	poltta-	va
jo	etsii	lepo-	a

4 22 3333  
NNNN  
aabb  
K

18 3333 LLLL K: Järjen orja

Miks' järjen orja! vaivaat, HSäv 3c, SW 113, Rauma, M. Nyberg

miks	järjen	orja	vaivaat
it-	seäs	hukkaan	aivan
tul-	lakses	hurska-	haksi
ja	vihdoin	autu-	aaksi

4 22 3333  
LLLL  
aabb  
K

## 4443-laulut

### 19 4443 NNNN K\*: Niitylle

Yks tyttö läksi niitylle, LSäv 868, Mouhijärvi, I. Manner

yks	tyttö	läksi	niityl-	le
sun	saari	jalla	niityl-	le
meni	ruohoja	leikkaa-	maan maan	maan
meni	ruohoja	leikkaa-	maan	

4 22 4443  
NNNN  
aabb  
K

## 3343-laulut

### 20 3343 NNNN K: Armo suur

O! armo ja rakkaus suur', HSäv 182 a, HSHL 13, Uusikirkko, M. Nyberg

o	armo ja	rakkaus	suur	
joll	jesus meit	johdattaa	juur	
hän	neuvollans	taluttaa	uskovi-	tans
täss	muuka-	laisuuden	maass	
hän	lyöpi ja	tukee ' hän	riisuu ja	pukee
hän	lymyy ja	ilmestyy	taas	
hän	tyhjentää	tyhjäks ' ja	alentaa	köyhäks
mut	tyhjän ja	köyhän sitt	täyttääpi	jäll
juur	armonsa	rikkau-	dell	
hän	sumuhun	kätkee ' yht	rahtua	hetkee
mut	paistaa taas	suloisuu-	dell	

11 4232 3343 43 443 43  
NNNN LN LNN LN  
AABB ccB ddEE ffE  
K





# OMA PERINNE VIERAANA KULTTUURINA: 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena

Mitä voimme tietää viime vuosisadan suomalaisen rahvaan musiikista? Miten voimme saada siitä tietoja? Kuinka luotettavia tietomme voivat olla? Kuinka lähelle voimme tuota aikaa päästä? Onko meillä mahdollisuuksia ymmärtää tuon ajan kulttuuria?

Varaukselliset kysymykset saattavat monesta tuntua tarpeettomilta. Suomalaisina meillä ei pitäisi olla näissä kysymyksissä paljoakaan miettimistä. Meillä on mahtavat arkistot ja pitkä tutkimustraditio. Meillä on yhä voimakas elävä kansanmusiikkiperinne. Edellytykset tuntuvat siis poikkeuksellisen hyviltä.

Monet tutkijat ovat pitäneet ja pitävät edelleen vastaamista melko ongelmattomana. Suomalaiselle tutkijalle ei viime vuosisadan rahvaan kulttuurin ymmärtäminenkään tunnu erityisen vaativalta tehtävältä.

Oma käsitykseni on parin viime vuosikymmenen aikana tullut yhä skeptisemmäksi. On ollut pakko tulla varovaiseksi yksinkertaisten ja ennen itsestään selviltä tuntuneiden johtopäätösten suhteen. Tilanne ei kuitenkaan tunnu missään tapauksessa toivottomalta, päinvastoin. Työskentelytapoja on vain pakko kehittää perusteellisemmiksi ja monipuolisemmiksi. Uusien kysymysten esittäminen on usein olennaisempaa kuin lopullisten vastausten saaminen.

Tärkeäksi tutkimuskohteeksi on tullut oma pää. Olen itse suomalainen ja elän tätä vuosisataa, sen kulttuurihistoriaa. Olen oppinut ajattelemaan niin kuin suomalainen ajattelee. Olen saanut taidemusiikillisen muusikonkoulutuksen ja yliopistollisen perinteen- ja musiikintutkijankoulutuksen. Opiskelin suuren innostuksen vallassa. Siksi omaksumani tunnistaminen ja kriittinen arviointi ei ole helppoa. Mitä yksinkertaisemmista totuuksista on kysymys, sitä vaikeampaa on huomata niiden mahdollinen yksiulotteisuus ja puutteellisuus. Kun ne on vielä antanut alma mater, ne on saatu ikään kuin äidinmaidossa. On vaikea huomata ja hyväksyä dokumenttien uudenlaisia lukutapoja ja tulkintoja.

On siis opittava tekemään kysymyksiä itselleen suomalaisena ja tutkijana sekä pitämään havaintopöytäkirjaa omista käsityksistään ja niissä tapahtuvista muutoksista. Erityisen mielenkiintoista on kaikki se, mikä omasta päästä on kadonnut tai muuttunut toisenlaiseksi. Se kertoo kulttuurin muutoksista.

Nykyään suomalaisessa kulttuurissa vallitsee esimerkiksi kirjoittamaton laki laulun säestämisen pakollisuudesta: olkoon säestäjän soittotaito millainen tahansa, säestys on aina säestyksettömyyttä suositeltavampaa. Viime vuosisadan kansanmusiikissa asia oli päinvastoin: säestyksettömyys oli sääntö, säestämisen harvinainen poikkeus.

Säestämisellä on ratkaiseva vaikutus laulamisen estetiikkaan, mahdollisiin musiikillisiin keinovaroihin ja myös yleiseen musiikilliseen ajatteluun. Jos säestystä ei käytetä, itse laulaminen saa selvästi enemmän huomiota osakseen.

Säestyksettömyyden luonteesta ja kulttuurisesta merkityksestä voi saada tietoa paneutumalla kriittisesti kaikkeen asiaan liittyvään kotimaiseen aineistoon. Lisäksi on paljon tietoja sekä entisistä että nykyisistä yhteisöistä eri puolilta Eurooppaa ja maailmaa, joiden kulttuurissa säestyksettömyydellä on ollut tai on merkittävä asema. Lopuksi tutkija voi kokeilla oman päänsä kestävyyttä harjoittamalla tällaista laulua itse. Pitkäaikainen harjoittelu opettaa näkemään asiaa sisältä päin, ikään kuin kansanmuusikon näkökulmasta. Tutkimuksen aikaisemmin olankohautuksella ohittamat seikat saavat uudenlaista merkittävyyttä. Eräitä seikkoja on todella vaikea oppia kuten esimerkiksi rytmin vapaata käsittelyä, laulun säveltason vähittäistä muuttamista, sävelasteiden monensävyyistä ja monenkorkuista intonoimista tai melodiikan riippumattomuutta sointustruktuureista. On kuin opiskelisi vierasta kulttuuria.

Seurauksena onkin paradoksi: oman perinteen kokeminen vieraaksi kulttuuriksi, vieraan kulttuurin kokeminen omaksi perinteeksi. Toista sataa vuotta kestänyt kansanvalistuksen aikakausi on ollut sellainen tajunnanmuokkaustunneli, että voidakseen tutkia, minkälaista suomalaisen rahvaan musiikki oli 1800-luvulla, on omassa päässä pystyttävä tunkeutumaan paksun ja tiheän aivo- pesukerrostuman läpi. Joskus tuntuu siltä, että matka on joiltakin osin pitempi kuin olisi matka johonkin täysin vieraaseen kulttuuriin. (Laitinen 1986, 43).

Kun nykypäivän 11-vuotiaan musiikkikoululaisen todellisuuden rinnalle asetetaan kertomus 11-vuotiaasta rajakarjalaisesta orpotytöstä Anni Feodorovnasta, joka vielä 1915 improvisoi lasta liekuttaessaan puolitoista tuntia runomitaltaan ja melodiikaltaan monimutkaista runolaulua, (SKVR VII:2, 1898; ”uutta ja yhä uutta runoa lakkaamatta ja yhtäjaksoisesti”), tulee esiin miten erilainen tuo ”vieras” kulttuuri oli, mutta toisaalta myös se miten hämmästyttävän lähellä se ajallisesti on.

Loppujen lopuksi ”suomalaisessa kansanlaulussa” on tietysti myös jotain hyvin tuttua ja suomalaista, jotain sellaista joka saa sydämen värähtämään. Erillisen kriittisen arvailun aihe on se, onko kyseessä murteen tapainen vanha kulttuurinen piirre vai kansanvalistuksen tuottama tuntemistapa.

## Suomen Kansan Sävelmiä

Keskityn pohtimaan viime vuosisadan suomalaisen rahvaan soivan musiikin tutkimisen mahdollisuuksia. Vähäiselle huomiolle jäävät musiikin muut piirteet;

käyttöyhteydet, funktiot ja sen sellaiset. Joudun lisäksi sivuuttamaan tanssin melkein kokonaan, vaikka sen erillinen huomioon ottaminen voisi olla perusteltua. Useimmat johtopäätökset voi kuitenkin sellaisenaan soveltaa tanssintutkimukseen. Kärjistän asioita tahallani, jotta sellaiset kysymykset, joihin jokaisen tutkijan on pakko vastata, nousisivat paremmin esiin.

Näkökulmani on vain yksi mahdollisista. Tärkeää on kuitenkin muistaa, että se on mahdollinen.

Ensimmäiset suomalaisen kansanmusiikin nuotinnokset ovat peräisin 1700-luvun lopulta. Ajalta ennen 1800-luvun puoliväliä niitä on kuitenkin säilynyt vain muutama kymmen. Enemmälti kansanmusiikkia alettiin nuotintaa vasta vuosisadan jälkipuoliskolla, ja tällä vuosisadalla on tallentamisessa käytetty myös äänittämistä sekä viimeksi kuvanauhoitusta, sitä mukaa kuin laitteet ovat kehittyneet.

Laulujen tekstejä on tallella huomattavasti varhaisemmalta ajalta kuin nuotinnoksia ja lisäksi niihin nähden moninkertainen määrä. Valtaosaan runomusiikinpanoja ei liity minkäänlaista musiikillista muistiinpanoa. Näiden dokumenttien merkitys musiikintutkimuksen kannalta on tietysti välillinen ja monessa suhteessa ongelmallinen.

Julkinen kansanmusiikkikäsitys oli koko viime vuosisadan ajan yleiseurooppalaiseen tapaan lauluskeinen. Laulussa nähtiin rahvaan musiikin ydin. Soittomusiikkiakin tallennettiin, mutta se kiinnosti tanssisävelminä, ei soittimellisena musiikki-ilmaisuna. Kun A. O. Väisänen (1917, 71–75) kävi vuonna 1915 läpi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkiston, oli lähes 14 000 sävelmämusiikinpanon joukossa vähän yli kaksituhatta soitinsävelmää. Kantelesävelmiä oli vain 39, vaikka kantele oli ollut kansallissoittimen symbolisessa asemassa jo lähes vuosisadan ajan. Laajassa, tieteellisesti toimitetussa julkaisusarjassa Suomen Kansan Sävelmiä (1893–1933) on kaikkiaan 8 584 sävelmää, niistä soitinsävelmiä alle tuhat.

Väisänen korjasi omalta osaltaan tilannetta, mutta oli itäsuomalaisena ja kansallismielisenä kiinnostunein ”vanhemmasta kerrostumasta”. Länsi-Suomen suomenkielisen väestön pelimannimusiikki tuli laajassa mitassa osaksi tutkimusta ja tallennustakin vasta toisesta maailmansodasta lähtien eteläpohjalaisen Erkki Ala-Könnin työn ansiosta.

Ruotsissa tilanne kehittyi tämän vuosisadan alussa mielenkiintoisella tavalla toisenlaiseksi. Julkinen kansanmusiikkikäsitys sai jo tuolloin voimakkaasti soittomusiikillisen sisällön. Viulusta ja viulun vanhakantaisesta polskasoitosta tuli ruotsalaisen kansanmusiikin symboli. Eikä kysymyksessä ollut pelkästään aatehistoriallinen mielikuva, kuten kantele Suomessa, vaan viulusta tuli myös käytännön kansanmusiikkiharrastuksen keskeisin tekijä. Kuvaavaa on, että Ruotsin kansanmusiikin tärkeimmän lähdeoksen *Svenska låtar* (1922–40) lähes kahdeksantuhatta sävelmää on merkitty muistiin pääasiassa viulupelimanneilta. Kokoelma poikkeaa siis pelimannimusiikin määrän suhteen huomattavasti *Suomen Kansan Sävelmistä*.

Toinenkin ratkaiseva ero kokoelmilla on. *Suomen Kansan Sävelmät* on Ilmari Krohnin vaikutuksesta toimitettu musiikillisin perustein. Eri puolilta maata eri

aikoina melko sattumanvaraisesti kerätyt kokoelmat on hajotettu ja koko aineisto on järjestetty tiettyjen musiikillisten piirteiden mukaiseen järjestykseen. Sävelmien yhteydessä mainitaan tallentaja ja tallennuspaikka; esittäjistä on tietoja oikeastaan vain A. O. Väisäsen toimittamissa Kantele- ja jouhikkosävelmissä. Viulusävelmät julkaistiin jo 1890-luvulla: tuon ajan nuotinnoksissa ei soittotyyliin kiinnitetty huomiota eikä kiinnostuksen kohteena ollut yksilöllinen pelimanni vaan sävelmä.

*Svenska låtar* -kokoelman aineisto on kerätty määrätietoisesti valtakunnan kaikista maakunnista. Erityistä huomiota on kiinnitetty viulunsoittotyylin tallentamiseen ja erittelemiseen. Julkaisut ovat maakunnallisia ja sen jälkeen pelimannikohtaisia; jokainen pelimanni kuvataan yksilöllisenä taiteilijana, jolla on oma soittotyylinsä, repertuaarinsa ja taiteilijakohtalonsa.

Suomen ruotsinkielisen väestön kansanmusiikki sai osakseen edellisten väliin sijoittuvan kohtelun. Otto Andersson avustajineen tallensi samalla pelimannikohtaisella perusteellisuudella kuin ruotsalaiset kollegansa, mutta julkaisi kokoelmat Krohnia seuraten musiikillisin periaattein (Finlands svenska folkdiktning V: Folkvisor 1934— ja VI: Folkdans, Instrumentalmusik 1963–1974).

Mistä on kysymys näiden kolmen julkaisusarjan välisissä suurissa eroissa? Heijastavatko kokoelmat satoja vuosia samaan valtakuntaan kuuluneiden alueiden kansanmusiikissa viime vuosisadalla vallinneita eroja vai onko kysymys pelkästään säätyläistön ja sivistyneistön erilaisesta aatehistoriallisesta kehityksestä?

Jos edellinen selitystapa hyväksytään, voidaan kokoelmien perusteella päätellä, että ruotsalainen ja myös suomenruotsalainen pelimannimusiikki oli viime vuosisadalla Suomen suomenkielisten pelimannimusiikkiin verrattuna yksilöllisempää, taiturillisempää, tyyllisesti ja melodisesti kehittyneempää. Huomionarvoisia ja taiteellisesti merkittäviä pelimanneja oli Ruotsissa moninkertainen määrä Suomen suomenkieliseen alueeseen verrattuna ja Ruotsissa heitä oli lisäksi joka puolella maata. Suomen suomenkielisen rahvaan viulumusiikki oli viime vuosisadalla ruotsalaiseen verrattuna yksinkertaista, soittimellisesti ja musiikillisesti vaatimatonta ja tyyllisesti säätyläismusiikille alisteista. Tällaisen selitystavan monet ovat hyväksyneet. Huomaamattaan he ehkä ovat eräänä argumenttina käyttäneet näiden maiden nykyisen kansanmusiikkiharrastuksen eroja: vanhakantainen viulupolska on Ruotsissa edelleen voimissaan.

Jos kokoelmien erojen selitystavaksi otetaan säätyläistön ja sivistyneistön mentaalihistoria, niiden ei ajatella heijastavan niinkään viime vuosisadan kansanmusiikin tilaa kuin kertovan yläluokan kansanmusiikkikäsitteistä ja näiden vaikutuksesta kansanmusiikin tallentamiseen, tutkimiseen ja julkaisemiseen sekä kansanvalistustyöhön. Kokoelmien perusteella ei tällöin voi päätellä suomenkielisten pelimannien määrää eikä laatua. Jos analyysin lähtökohdaksi otetaan se monin tavoin perusteltavissa oleva hypoteesi, että ruotsalainen ja länsisuomalainen viulupolskansoitto on viime vuosisadan alkupuolella ollut jokseenkin samanaista, on suomalaisten nuotinnosten tulkintaan haettava opastusta *Svenska Låtar* -kokoelman sivuilta.

Mentaalihistoriallisten erojen syitä voi etsiä monelta taholta. Ruotsilla oli suurvaltahistoriansa. Suomella ei kansakuntana ollut mainitsemisen arvoista historiaa, joidenkin mielestä ei historiaa lainkaan. Sitä oli haettava kauempaa kuin kukoistavasta pelimannimusiikista. *Kalevala* ja *Kanteletar* osoittivat mistä: uljaasta muinaisuudesta kertovasta arkaaisesta runolaulusta. Se viittasi historiaan, itään, suomalais-ugrilaisuuteen; pelimannimusiikki taas oli liian uutta, läntistä, Ruotsista tullutta (vrt. Laitinen 1976, 25). *Suomen Kansan Vanhat Runot* (1908–1948) on monella tavalla loisteliias monumentti tämän ajattelun tuloksista. Teosarja on käsittämättömän kookas. Sen 33 osassa on noin 85 000 runolaulutekstiä. Ne on järjestetty runojen sisällön perusteella. Laulaja on kuitenkin mainittu, milloin se on ollut tiedossa. Tässä ”maailman suurimmassa laulukirjassa” ei ole yhtään sävelmää.

Sävelmäkokoelmien erojen selitystavan voi tietysti rakentaa myös edellisiä vastakkaisia tapoja yhdistellen. Tärkeintä on huomata, että jonkinlaisen selitystavan jokainen — tietäen tai tietämättään — itselleen hyväksyy tulkitessaan viime vuosisadan Suomen kansanmusiikin dokumentteja. Eivätkä selitystavan valinnan seuraukset ole vähäpätöisiä, sillä ne ovat nähtävissä kaikessa kansanmusiikin-tutkimuksessa.

## Viime vuosisata tutkimuskohteena

*Kansanmusiikki* on tämän hetken suomalaisessa kielenkäytössä monimerkityksinen sana. Käsitteen monikerroksisuus syntyi 1970-luvulla kansanmusiikin uuden tulemisen seurauksena. Vielä 1960-luvulla kansanmusiikin määrittäminen oli helppoa, sillä sanalla viitattiin menneisyyteen. Tänä päivänä hyvin monenlaisia ilmiöitä kutsutaan kansanmusiikiksi. Joillakin niistä on hyvin vähän tekemistä sanan vanhempien merkitysten kanssa.

Tutkimuksessa käytetään kuitenkin vielä usein kansanmusiikki-käsitettä sen aikaisemmassa merkityksessä. Tämä saattaa aiheuttaa ymmärtämisvaikeuksia. Kun tutkija tänä päivänä esimerkiksi määrittelee, että ”kansanmusiikissa kuulonvaraisen välittymisen takia esiintyy paljon variointia”, jää tarkoite hämäräksi, kun sitä ei ole sidottu mihinkään historialliseen aikaan tai paikkaan. Suomalainen kansanmusiikkihan on ollut pitkään pääasiassa nuottipohjaista tai nuottilähtöistä. Kuulonvaraisuus on jo harvinaista ja sillä lienee nyt toisenlainen luonne kuin vuosisata sitten. Vanhat määritelmät ovat siis käyneet epätasällisiksi tai ainakin poikkeavat kiusallisen paljon yleisestä kielenkäytöstä.

Vaikeuksien välttämiseksi ehdotin joitakin vuosia sitten, että Béla Bartókin esimerkkiä seuraillen viime vuosisadan kansanmusiikki korvattaisiin tieteellisessä yhteydessä *talonpoikaismusiikilla* (Laitinen 1982, 118). Myöhemmin luovuin kuitenkin ehdotuksesta ja palasin kansanmusiikkiin, mutta ehdotin sen jakamista kolmeen historiallissävyiseen kauteen:

1. historiallinen kansanmusiikki,
2. kansanvalistuksen kansanmusiikki,
3. tämän päivän kansanmusiikki.

Ehdotus on osittain ylimalkainen ja epätäsmällinen. Kansanvalistuksen kansanmusiikki tai ”kuviteltu kansanmusiikki” on nimenä hieman propagandistinen ja ”tämän päivän kansanmusiikki” tai ”nykykansanmusiikki” hieman epämääräinen. Päähuomio ehdotuksessani onkin kolmannessa nimityksessä: *historiallinen kansanmusiikki*. Sillä tarkoitan nimenomaan viime vuosisadan kansanmusiikkia.

Tällainen kielenkäytön selkiinnyttämiseen pyrkivä määrittely, jonka avulla voidaan ilman väärinkäsityksiä käsitellä vanhempaa kansanmusiikkia sekä eritellä sen tälle vuosisadalle säilyneitä muotoja, on joka tapauksessa välttämätöntä. Kun edellä nimitän kaikkien kausien musiikkia kansanmusiikiksi, pyrin tarkoituksella korostamaan kausien välillä vallitsevaa jatkumoa.

Viime vuosisadan puolivälissä puhuttiin useimmiten vielä kansan lauluista. Niillä säätyläiset tarkoittivat sananmukaisesti ”meidän ulkopuolella elävien”, ”rahvaan” musiikkia. Jo tällöin ilmaisulla oli kuitenkin kansallinen sävy: liian selviä ja tuoreita ulkomaisia, lähinnä ruotsalaisia lainasävelmiä ei pidetty arkistoimisen arvoisena. Etsittiin aitoja suomalaisia säveleitä.

Kun vuosisadan lopulla alettiin puhua kansanlauluista ja kansallislauluista, rajaus tuli entistä selymmäksi. Syntyi melkein kuin uusi musiikinlaji: kansanvalistuksen kansanmusiikki. Vaikka sen pohja oli konkreettisesti keruutyössä, rajattiin rahvaan musiikista yhä tiukemmin perustein ”suomalainen kansanmusiikki” ja ”aito kansanmusiikki”.

Mitä kauemmas viime vuosisata jäi ja mitä monimuotoisemmaksi musiikkikulttuurin kokonaisuus muotoutui, sitä tarkemmin alettiin kansanmusiikki erotella muista musiikeista tieteellisiltä tuntuvin monipuolisin perustein. Määritelmiä muotoiltiin kansainvälisissä tutkijakokouksissa (Kurkela 1989, 53–67). Erkki Ala-Könni (1961, 453) määrittelee kolme vuosikymmentä sitten yleiseurooppalaiseen tapaan:

Kansanmusiikki on kuulomuistin varassa opittua ja säilytettyä, huhuillen, rallatuen, laulaen ja soittaen esitettävää perinnettä, jonka kansan sävel- ja runoniekat ovat sepittäneet. Laulujen ja soitteiden alkuperäisiä tekijöitä ei yleensä tunneta. Elävän kansanmusiikin selvimpiä tuntomerkkejä on muuntelurikkaus, jota tarkka esikuva ei sido. Niinpä kirjaan pantu melodia on jo kahlehdittu. Kansanomaisessa sävelilmaisussa näkyy usein improvisaation eli mielijohteisuuden leima. Toisaalta siinä tuntuu tietty sosiaalinen sidonnaisuus, sillä kansanmusiikki palvelee lähinnä käytännön elämää, tarvetta ja seremoniaa sekä kohoaa vain kehittyneimmissä muodoissaan pyyteettömän taiteenharrastuksen asteelle.

Seuraavalla vuosikymmenellä Ala-Könni (1972, 1627) korjasi määritelmäänsä niin että sen piiriin mahtui myös uusi harrastustoiminta. Vanha määritelmä jäi luonnehtimaan historiallista kansanmusiikkia. Tällainen tapa on edelleen vallitseva.

Rahvas itse oppi erottelemaan musiikistaan kansanmusiikin vasta tällä vuosisadalla, monissa kylissä vasta toisen maailmansodan jälkeen. Siihen asti kaikki oli *musiikkia*.

Olennaisinta tässä kaikessa on se, että kansanmusiikki on ainoa musiikkikulttuurin osa, joka on määriteltävä ja jonka tutkijatkin aina määrittelevät. Määritelmät ilmaisevat lisäksi yleensä ennen kaikkea sen, mikä ei ole kansanmusiikkia. Samantapaiset määritelmät voitaisiin laatia muistakin musiikeista. Sitä ei kuitenkaan koeta tarpeelliseksi.

Ala-Könnin edellä siteeratun määritelmän jokainen lause on erikseen problematisoitava. Lauseiden kuvausvoiman ja -tarkkuuden lisäksi on ennen kaikkea kysyttävä, miksi määritelmä on juuri sellainen kuin se on. Millainen on samanlainen peruste laadittu säätyläismusiikin määritelmä?

Kansanmusiikin määrittelemisen lienee loppujen lopuksi lähinnä kulttuuripoliittikkaa: jonkinlaista viime vuosisadan perinnön suojelua. Historiallisen kansanmusiikin suhteen määritelmät voimakkaana tutkimuksellisenä ennakoasenteena johtavat helposti siihen, ettei dokumenttien kaikkia piirteitä edes huomata. Kuva piirtyy selkeäksi ja yksinkertaiseksi, sillä aineiston moniselitteisyys ja monitulkintaisuus on pystytty häivyttämään tarkastelun ulkopuolelle.

Kun esimerkiksi viime vuosisadan kansanmusiikki määritellään kuulonvaraiseksi, sivuutetaan virsikirjojen ja arkkiveisujen painettujen laulutekstien sekä jonkin verran käytössä olleiden käsikirjoitettujen nuottikirjojen merkitys. Kansanmusiikkia ei siis tarkastella vuosisadan konkreettisesti kulttuurihistoriallisessa yhteydessä, vaan jonkinlaisessa etukäteismääritelmien luomassa kuvitteellisessa, historiallisesti hämäräksi jäävässä tilassa. Muistinvaraisuuden osuus ja merkitys eri ilmiöissä on siis aina erikseen pohdittava. Lisäksi on eri asia tutkia musiikkia muistinvaraisessa kulttuurissa kuin muistinvaraista musiikkia kulttuurissa.

*Suomalainen kansanmusiikki* herättää helposti harhaanjohtavia mielikuvia. Yleensä sillä tarkoitetaan kansallismielisesti suomenkielisen väestön musiikkia. Suomen kielestä puuttuu ruotsin tapa erottaa kansallisuus ja kansalaisuus: finsk – finländsk (suomalainen – suomenmaalainen). Kielitaistelun leimaa on ollut tallennuksen ja tutkimuksen historiassa: kummallakin kielikunnalla on omat arkistot ja tutkijat, järjestöt ja instituutiot, jotka pitävät eroa hengissä, vaikka se on monella tavalla aikansa elänyt. Koko tämän vuosisadan ajan kansanmusiikintutkimus on ollut voimakkaasti jakautunut kahteen toisistaan piittaamattomaan kieliryhmään. Ilmiö on puhtaasti kansallisuusaatteen aikaansaama, eikä sillä ole perustetta esimerkiksi historiallisessa kansanmusiikissa, sillä siinä on melko vaikeata osoittaa musiikillisia piirteitä, jotka erottaisivat suomenkielisen ja ruotsinkielisen rahvaan toisistaan. Kieliraja ei ole ollut musiikillinen kulttuuriraja.

Entä minkä määritelmän piiriin kuuluvat saamelaiset, romanit ja muut, historiallisesti nuoremmat vähemmistöt? Entä rajojen takana asunut suomenkielinen ja karjalainen väestö? Suomalainen kansanmusiikki? Suomen kansanmusiikki?

Historioiva ajattelutapa on leimannut rahvaan kulttuurin ennen kaikkea perinteeksi. Tämä asenne on tällä vuosisadalla vain korostunut. Jotkut puhuvat kansanmusiikin sijaan perinnesäveltämisestä. Näin määriteltäessä kansanmusiikista tulee

ainakin puheessa historiaa kertaava tai rekonstruoiva musiikinlaji. Se ei tämän mukaan ole elävää, luovaa kulttuuria. Historiallisen kansanmusiikin tärkeimmäksi piirteeksi nostetaan vuosisatoja vanhat rakenteet. Koska määrittely kohdistetaan jälleen ainoastaan kansanmusiikkiin, jää huomaamatta, että perinteisten rakenteiden ja nykyhetken dialektiikka on olennaista kaikessa kulttuurissa, myös kaikissa musiikeissa. Viime vuosisadalla säätyläistön taidemusiikki ja rahvaan kansanmusiikki olivat samassa tilassa: kummankin musiikeissa perinteillä, nykyhetken muodeilla ja tulevaisuuden mahdollisuuksilla oli aivan yhtä suuri merkitys. Tämän hetken suomalaisessa kulttuurissa ei varsinaista perinnesmusiikkia ole kansanmusiikki vaan taidemusiikki. Yleensä asian ajatellaan olevan päinvastoin: tässä on kysymys mielikuvien vallasta. Se on eräs yhteiskunnallisen vallankäytön muoto. (Laitinen 1990).

Viime vuosisataa katsellaan usein tämän päivän tilanteesta. Taidemusiikki on nykyään valtakunnallista, ja sitä pitää yllä laaja koulutusjärjestelmä, ammattilaisuus ja tiedonvälitys. Siksi se on ainakin teknisesti korkeatasoista. Helposti ajattelee tilanteen olleen viime vuosisadalla samanlainen. Se oli kuitenkin melkein päinvastainen. Talonpoikaisviulisteja oli säätyläissoittajiin verrattuna moninkertainen määrä eikä taidollisestikaan liene ollut epäselvyyttä paremmuudesta. Pelimanniorkesterin Beethoven olisi kuitenkin kuulostanut kummalliselta: tyyllisesti ja yksilöllisyyden sallivuseroissa musiikit olivat yhteensovittamattomat.

Tutkittaessa viime vuosisataa on kriittisellä oppihistoriallisella tarkastelulla varsin keskeinen asema. Tutkijan tulee lisäksi tukeutua maamme vankkaan ja perusteelliseen historian- ja kulttuurihistoriantutkimukseen. Ehkä vielä tärkeämpiä yhteistyökumppaneita ovat folkloristiikka, kansatiede sekä kaikkalainen kansanelämän tutkimus. Muita maailman musiikkikulttuureja käsittelevä tutkimus voi antaa yllättäviä rinnastuksen tai vastakkainasettelun mahdollisuuksia sekä uusia metodisia oivalluksia. Ymmärtämisen edellytysten lisääjiä voi löytyä yllättäviltä tahoilta ja tieteenaloilta: kannattaa olla aina valppaana.

Kansanmusiikin aikalaisdokumenteja meillä on lähinnä parin vuosisadan ajalta. Tänä aikana tässä musiikissa on tapahtunut koko ajan suuria muutoksia. Näin on käynyt myös säätyläistön musiikille. Staattisen kansanmusiikkikuvan sijasta tulisi nämä muutokset saada näkyviin. Lähtökohdan ja lopputuloksen, syiden ja seurauksien tulkinnat on sidottava lujasti kulttuuri- ja sosiaalihistoriaan. Lisäksi rahvaan musiikkia on tarkasteltava yhteiskunnan musiikkien muodostaman kokonaisuuden osana. Tällöin on kaikkia musiikkeja kuitenkin tarkasteltava samoin menetelmin ja tutkimusasetein. Joskus on tosin hyödyllistä lähestyä asioita yksipuolisesti kansanmusiikin näkökulmasta.

Perusteita juuri viime vuosisadan ottamiseksi tutkimuskohteeksi on monia. Ensiksikin tiedämme tuon vuosisadan rahvaan musiikista niin paljon, että voimme kriittisin menetelmin luoda siitä melko tarkan kuvan. Toiseksi rahvaan kulttuurissa alkoi viime vuosisadan lopulla sääty-yhteiskunnan hajotessa ja kansanvalistuksen aikakauden alkaessa niin voimakas murros, että sitä edeltäneestä ajasta on välttämätöntä muodostaa mahdollisimman tarkka kuva. Kolmanneksi tuntuu siltä, että nimenomaan viime vuosisadan tutkiminen antaa hyvän pohjan tämän vuosisadan ymmärtämiselle: jatkumojen ja eriytymisten, innovaatioiden ja



sopeutumisten hedelmälliselle hahmottamiselle. Vasta viime vuosisadan tarkka tutkiminen antaa sitä paitsi hyvät edellytykset edetä historiassa taaksepäin.

## Tiedon lähteet

Viime vuosisadan soivan kansanmusiikin tutkimisen tärkeimpiä lähteitä ovat:

1. ajan arkistoaineisto,
2. museoesineistö,
3. aikalaiskuvaukset ja muu aikalaisaineisto,
4. myöhempi arkistoaineisto,
5. vertaileva tutkimus,
6. kuvitellut kenttäretket,
7. musisoiva tutkimus.

Perinnearkistoaineisto sisältää monenlaista materiaalia: nuotinnoksia, laulujen sanoja, tanssikuvauksia, taustatietoja, haastatteluja, valokuvia. Viime vuosisadan aineisto on pelkästään kirjallista ja kuvallista, mutta tältä vuosisadalta on lisäksi ääni- ja kuvanauhatalenteita.

Monissa muissakin arkistoissa on välillisesti asiaan liittyvää tietoa: murrearkistoissa, muistitietoa keräävissä arkistoissa, kirkonarkistoissa jne. Myöhempään arkistoaineistoon kuuluu myös nykytutkijan itse keräämä materiaali.

Museoiden aineisto koostuu ensisijaisesti soittimista, mutta monenlaista muutakin asiaa valaisevaa voi löytää. Soitinmusiikkia analysoitaessa on itse soittimien monipuolinen tutkiminen ensiarvoisen tärkeää. Tähän asiaan en kuitenkaan myöhemmin enää tämän enempää puutu.

Lisäksi tärkeän tietolähteen muodostaa vertaileva tutkimus.

Vertailuja voidaan tehdä saman alueen muihin kulttuuri-ilmiöihin tai lähellä ja kaukana sijaitseviin muihin kulttuureihin.

Tämän kirjoituksen lopussa esitellään lähemmin vielä kaksi tiedonhankkimistapaa: kuvitellut kenttäretket ja musisoiva tutkimus.

## Lähdekritiikki

Tutkimuksen kiehtova paradoksi on, että viime vuosisadan soivan musiikin tutkimiseen ei ole olemassa yhtään soivaa lähdettä. Tämä tekee tutkimuksen tavallista monisyisemmäksi. Kun lähteet on saatava soimaan, tulee lähdekritiikistä tutkimuksen keskeinen käsite.

Jokainen viime vuosisadan nuotinnos onkin asetettava erityistarkastelun kohteeksi: kuka sen on tehnyt, keneltä, milloin, missä, miksi, millä taidolla ja minkälaisin musiikillisin tiedoin. Nuotinnoksen tulkinnassa on käytettävä kaikkea sitä

tietoutta, minkä tutkimus on tuonut esiin muista viime vuosisadan nuotinnoksista sekä tämän vuosisadan tallenteiden tulkinnasta. Mukaan on otettava kaikki kotimaiset ja kansainväliset vertailumahdollisuudet. Jotta nuotinnosta voisi lopullisesti ymmärtää, se on saatava ikäänkuin soimaan. Parasta olisi saada se soimaan aivan konkreettisesti.

Monia asioita voi tietysti tutkia aikalaisnuotinnoksista ilman sen kummempaa tulkintaa, kun muistaa, että pelkistetyt runkonuotinnokset kertovat hyvin vähän esityksen yksityiskohdista. Kriiikkittömästi nuotinnoksiin tai runomuistiinpanoihin ei silloinkaan voi suhtautua.

Kuvaavan esimerkin muodostavat nuotinnosten tahtiosoitukset ja tahtiviivat. Eräät kansanmusiikin rytmityypit olivat viime vuosisadan taidemusiikissa (ainakin Suomessa) vielä tuntemattomia. Taitavatkin muistiinpanijat olivat siksi voittamattomien ongelmien edessä. Lisäksi yksinkertaiset tahtiosoitukset ja säännölliset tahtiviivat sijoitettiin taidemusiikista saadun mallin mukaisesti kaikkiin nuotinnoksiin, oli alkuperäisessä esityksessä säännöllistä sykettä tai ei. Näin vapaa-rytmiset sävelmät sekä epäsäännölliset tai poikkeusrytmiset tauot tasoitettiin säännöllisten tahtiviivojen sisään.

Toisin eivät tosin ole menetelleet tämänkään vuosisadan nuotintajat, muutamaa tutkijaa lukuunottamatta. Äänitteiden kriittisen kuuntelun perusteella voi päätellä asian olleen edellä kuvatun tapainen. Säestyksetön esitystapa mahdollisti erittäin monivivahteisen rytmikäytön. Säätyläistulkinta rahvaanmusiikin rytmikasta on kuitenkin tullut vallitsevaksi.

Parasta opastusta viime vuosisadan nuotinnosten ja muiden musiikkimuistiinpanojen tulkintaan on saatavissa tämän vuosisadan korkeatasoisimmista tallenteista. Niiden käyttäminen ei tietenkään ole ongelmatonta. Jokainen äänite ja paraskin uusi nuotinnos on asetettava yhtä tarkan ja monipuolisen lähdekriitiikin alaiseksi kuin vanha nuotinnos. Omia korviaan ei ole syytä aina uskoa. Niitä ohjaavat monenlaiset ennakoasettamukset. Parhaiten kuulemisen subjektiivisuuden huomaa, kun nuotintaa saman äänitteen useita kertoja esimerkiksi puolen vuoden välein. Se, mitä kuulee, riippuu siitä teoriasta, mihin uskoo.

Tämän vuosisadan arkistoaineiston tärkein lähdekriittinen kysymys on: kuinka kaukana se esteettisesti on viime vuosisadasta. Ajallinen etäisyys ei sinänsä merkitse mitään. Vuosisadan alun nuotinnoksessa tai äänitteessä saattaa esiintyä aktiivinen kuorolaulaja, 1970-luvun äänitteessä vanhaa estetiikkaa päässään tallettava mestaripelimanni. Jälkimmäisen avulla oppii 1800-luvusta huomattavasti enemmän kuin edellisen. Sekään ei tosin ole vailla mielenkiintoa, vaan kulttuurimurrosta edustavana voi antaa virikkeitä viime vuosisadan dokumenttien uusiin lukutapoihin.

Lähteen dokumenttiarvo riippuu paljon tutkimusasetelmasta. Tästä riippuu myös lähteen luotettavuuden arviointi. Vaikka toisten lähteiden todistusvoima on suurempi kuin toisten, mitään lähdettä ei silti pidä tuomita arvottomaksi. Kustakin kannattaa yrittää kuulostella sen parhaita puolia, mielenkiintoisinta sanottavaa. Tämä voi edellyttää empatiaa ja mielikuvituksen käyttöä, mikä saattaa taas merkitä kriittisyyden ohentumista.

Lähdekriittinen työskentely edellyttää usein mielikuvituksellisilta tuntuvien uusien vastahypoteesien kehittelyä. Ne auttavat suhteellistamaan ja problematisoimaan vanhoja totuuksia. Kärjistyksiin vastaaminen saa joko korjaamaan entisiä oletuksia tai aikaansaa entistä pitävämpää todistelua niiden puolesta.

Esitän esimerkin vuoksi kolme tällaista väitettä. Niihin on pystyttävä jollakin tavoin vastaamaan, ennenkuin vanhoja väittämiä voi pitää uskottavina.

1. *Viisikielinen kantele*. Yleensä esitetään, että viisikielinen kantele on suomalaisen kanteleen prototyyppi ja että se sellaisena oli käytössä satoja vuosia. Museoiden koverrettujen kanteleiden joukossa onkin eniten toisaalta 5-kielisiä, toisaalta 10–12-kielisiä soittimia. Vähiten on 6- ja 7-kielisiä.

*Väite*: kysymyksessä on keruuhistorian tuottama käsitys. Lönnrot vakiinnutti Kalevalallaan ajatuksen kanteleen viisikielisyydestä ja sen jälkeen museoihin hankittiin nimenomaan tällaisia soittimia. Todellisuudessa kanteleet ovat jo satoja vuosia olleet 5–9-kielisiä.

2. *Runolaulu ja rekilaulu vaihtoehtoina*. Yleensä esitetään rekilaulu ja runolaulu ikäänkuin vaihtoehtoina. Ihminen on osannut jompaakumpaa, kylät ovat osanneet jompaakumpaa. Alueellisesti ja ajallisesti rajat esitetään selkeiksi.

*Väite*: kysymyksessä on tutkijoiden luoma konstruktio, jota ei ole olemassa edes tallennetussa aineistossa, vaikka sekin antaa vääristellyn kuvan asiasta. Kumpikin seikka johtuu kalevalamittaisen runouden yliarvostuksesta ja rekilaulun vähättelystä. Rekilaulu oli varsinaisen tallentamisen viime vuosisadalla alkaessa itse asiassa levinnyt jo kautta koko suomenkielisen kulttuurialueen ja oli joillakin alueilla jo syrjäyttänyt tai syrjäyttämässä runolaulun, mutta useimmilla eli sen kanssa sulassa sovussa. Rahvaan muusikoille molemmat olivat yhtä tärkeitä, syvällisiä ja dynaamisia ilmaisutapoja.

3. *Pelimannisävelmät*. Pelimannisävelmät luonnehditaan yleensä kahdenkolmen repriisin kappaleiksi. Rakenteeltaan kiinteinä ne ovat kulkeneet pelimannilta toiselle ja toistuneet pelimannin soitossa.

*Väite*: kysymyksessä on nuotintamisen synnyttämä käsitys. Tosiasiassa viime vuosisadan pelimannit ajattelivat musiikkinsa ensisijaisesti repriiseinä. Soitettaessa niitä liitettiin vapaasti toisiinsa. Ainoa kiinteä rakenne-elementti oli rytmi-tyyppi (tanssinlaji) sekä repriisin pituus. Tanssisoitossa pelimanni soitti esimerkiksi valssina niin monta vapaasti valitsemaansa repriisiä kuin soveliaaksi katsotun keston aikana ehti. Repriisit hän soitti milloin kertaillen, milloin kertaamatta. Kappaleajattelun synnyttivät säätyläisnuotintajat. Ajatus levisi vähitellen talonpoikaispelimannienkin keskuuteen. Lopuksi vaadittiin vielä, että näin syntyneille kappaleille oli keksittävä nimi, sillä sellainen oli tapana säätyläisten keskuudessa.

## Muu aikalaisaineisto

Muuta aikalaisaineistoa, joka antaa taustaa varsinaiselle musiikkiaineistolle ja auttaa sen ymmärtämisessä, voi löytyä melkein mistä vain. Sen löytämisessä ja hyödyntämisessä tarvitaan elävää mielikuvitusta.

Aineistona voi olla kaunokirjallisuuden elämyksellisiä kuvauksia lauluäänemuodostuksen luonteesta tai laulujen sepittämis- tai improvisoimistavoista. Tai säätyläisten taidemusiikkiinsa sijoittamia kansanmusiikkilainoja, jotka kertovat säätyläisten suhtautumisesta kansanmusiikkiin ja antavat täten apua tallennustyön ja nuotinnosten ymmärtämisessä. Taustatietoja voi löytää sanomalehdistä tai pitäjähistorioista, kirjeistä tai kuvataiteista.

Aineistona voi olla museoiden esineitä tai perunkirjoituksessa muistiinpantuja soitinluetteloita. Aikalaiskuvaukset voivat muistelmina olla peräisin myös tältä vuosisadalta.

Oman erityisen aikalaisaineiston muodostavat kansanmusiikkia koskevat tutkimukset. Kaikki merkittävät Suomen kansanmusiikin tutkijat Ilmari Krohnista ja Otto Anderssonista Erkki Ala-Könniin olivat monilla matkoillaan tekemisissä viime vuosisadan estetiikan kanssa. Se teki heihin suuren vaikutuksen ja synnytti elämyksellisen suhteen tällaiseen musiikkiin ja sen esittäjiin. Tyypillinen on Otto Anderssonin tunnustus (1969, 174): ”Styrkan av den omedelbara förbindelsen med levande folkdikt känner åtminstone den som själv stått under dess påverkan.”

Tutkijoiden kirjoituksissa, usein huomaamattomasti sivulauseissa, on merkittäviä muistikuvia näistä kohtaamisista sekä niiden synnyttämiä teoretisointeja. Esimerkiksi A. O. Väisänen (1990 [1938], 230–232) tekee pari merkittävää rinnastusta hienossa artikkelissaan Lastensävelmistä. Hän huomauttaa kolmivuotiaan Kaari-tyttärensä käyttävän mieleen tarttunutta kaksisäkeistä runosävelmää ”kansanlaulajan tapaan muunnellen”; parlografin avulla tutkija sai ”varmuuden samantapaisesta intervallien horjuvuudesta, joka on usein ominainen myös alkuperäisille kansanlaulajille”. Parlografin käyttö ja sen lapsessa herättämä pelko tuo tutkijan mieleen parin vuosikymmenen takaisen kohtauksen rakkaimmassa työkohteessa, Setumaalla:

Lapsen tunne oli sama kuin erään Setunmaan lauluemon, joka kauan minulle esiteltään ja vihdoinkin laulettuaan sitten ikäänkuin hyväillen silitteli kädellään häntä jäljittelevää fonografiaa ja lausui: ”Kukku asjakkini, kui sa kinilid!” (Kapine kultaseni, kuinka sa puhelet!)

Tutkijoiden pieniä huomautuksia ei aina edes pane merkille. Siksi heidän tuotantaan kannattaa lukea mietiskellen yhä uudelleen. Huomautusten arvo on tietysti erityisesti siinä, että ne ovat asiantuntijoiden tekemiä.

Toisella tavalla yhtä tärkeitä ovat ”asiaa tuntemattomien” kommentit ja kertomukset. Niissä saattaa olla sellaisia tietoja, joista ajan tutkijat eivät olleet kiinnostuneita, mutta jotka meitä taas kiinnostavat.

## Arkisto tutkimuskohteena

Suomalaisella kansanmusiikintutkijalla ei ole pulaa arkistoaineistosta. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkisto on maailman suurimpia ja vaikka musiikki ei koskaan olekaan ollut arkiston suurimpia kiinnostuksen kohteita, ovat sen musiikkikokoelmatkin laajat. Svenska Litteratursällskapetin Folkkultur-sarkivetilla on myös laajat käsikirjoitus- ja äänitekokoelmat. Lisäksi Tampereen yliopiston kansanperinteen laitoksella on merkittävät äänitekokoelmat. On monia muitakin arkistoja. Tutkija tuntee helposti voimattomuutta laajojen ja toistaiseksi vielä varsin huonosti tunnettujen ja analysoitujen kokoelmien edessä. Työtä on vuosikymmeniksi.

### Arkisto on satunnainen otos

Arkistoaineiston lisäksi on kuitenkin tutkimuskohteeksi otettava myös itse arkistot. Arkistojen suuruus on silloin suhteellista. Vaikka kokonaisuus on hallittavissa vain valtavalla työllä, aineisto kertoo vain harvoin riittävästi yhdestä pitäjästä, yhdestä kylästä tai yhdestä muusikosta. Tässä suhteessa aineisto on hyvin satunnaista.

Suurikin perinnearkisto on siten satunnainen otos. Mitä vanhemmasta aineistosta on kysymys, sitä satunnaisemmaksi sitä on luonnehdittava. Eri perinteenlajien välillä on tosin suuria eroja, mutta musiikkiaineiston suhteen arvio pitää erityisen hyvin paikkansa. Tämä pitää ottaa johtopäätöksissä aina huomioon. Tällä vuosisadalla satunnaisuus vähenee, ja viime vuosikymmeniltä on löydettävissä jo hyvin määrätietoisesti ja tutkimuksellisesti kerättyä aineistoa.

Kokoelmien suuruudesta seuraa toinenkin tärkeä seikka. Tutkijan on usein melko toivotonta yrittää ottaa käsittelyyn kaikkea asiaan liittyvää materiaalia. Jos hän kuitenkin ottaa arkiston satunnaisesta ja lähdekriittisesti epätasaisesta otoksesta otoksen, virheiden mahdollisuudet kasvavat. Tässä tilanteessa luotettavin menetelmä on subjektiivinen valinta.

Tallennuksiin ei sisälly tietoa siitä, ovatko ne esittäjän mielestä onnistuneet hyvin vai huonosti. Sitä on kysytty erittäin harvoin. Monet tallentajat ja muut kansanmusiikin parissa työskentelevät ovat vielä tälläkin vuosisadalla suhtautuneet asiaan säätyläismentaliteetilla: kun kansanmusiikko vain toistaa kerran oppimaansa, ensimmäinen esitys on aina aidoin. Epäonnistuneelle tai esitykseensä tyytymättömälle ei anneta mahdollisuutta yrittää uudestaan. Romantisoiva kansanmusiikkikäsitys ei kohtele kansansoittajaa ja -laulajaa itsestään tietoisena muusikkona. Toisaalta ei ole myöskään kysytty yleisempää tietoa siitä, ketkä esittäjät tai esitykset, mitkä laulut tai soitot ovat olennaisia, mitkä epäolennaisia.

Kokeneen tutkijan tulee näissä kysymyksissä käyttää pelkäämättä omaa subjektiivista arviointikykyään. Yleensä kannattaa tutkia ensisijaisesti parasta: parhaita muusikoita ja esityksiä, parasta musiikkia. Niin taiteentutkimuksessa on tapana tehdä. Kokemuksen myötä oppii erottamaan parhaan ja arvioimaan musiikkia kansanmuusikon kriteerein.

Viime vuosisadan arkisto on tärkeimmiltä osiltaan ulkopuolisen silmin nähtyä kansan kulttuuria. Erityisesti tämä pitää paikkansa musiikin suhteen. Tallentaja merkitsee aina väliintulevaa muuttujaa, jonka luonne ja merkitys on erikseen selvitettävä. Kerääjän olisikin aina oltava tarkasteluissa tärkeänä tekijänä mukana.

Arkisto ei olekaan varsinaisesti kansanhistoriaa, vaan enemmänkin tallentajien ja tallennuksen historiaa, kuten jo sävelmäkokoelmien esittelyn yhteydessä kävi ilmi. Muistiinpanojen historiallinen järjestys kertoo harvoin niiden kuvaamien ilmiöiden järjestyksestä. Jos esimerkiksi tarkastellaan rekilaulujen melismaattisuutta, tullaan kirjallisen arkistoaineiston perusteella tulokseen, että melismaattisuus lisääntyy vuosikymmenien mittaan ja lisäksi on yleisintä tietyillä paikkakunnilla. Jos tarkasteluun otetaan mukaan kerääjän vaikutus, huomataan tiettyjen tallentajien muistiinpanojen olevan melismaattisempia kuin toisten. Aineisto siis kertoo enemmän tallentajista kuin rekilaulun melismaattisuudesta.

Arkistoaineiston perusteella tullaan myös siihen tulokseen, että murre lisääntyy rekilauluteksteissä kaiken aikaa ja on äänitteiden perusteella ollut vahvimillaan toisen maailmansodan jälkeen. Rekilaulu on siis alunperin ollut kirjakielistä ja sadanviidenkymmenen vuoden aikana vähitellen murteellistunut.

Todellisuudessa on tietysti ollut toisinpäin. Muistiinpanijat ovat yleiskielistäneet laulujen sanoja, poistaneet niistä murteen ja yksinkertaistaneet runomittaa. Vasta äänitteet toistavat murteen sellaisena kuin se on esityksessä. Äänitteitä tehtäessä murre kuitenkin oli jo melkein hävinnyt rekilaulusta. Koskaan emme siis saa tarkasti tietää, minkälaista kieli on ollut viime vuosisadan rekilaulussa. Tämä tekee tietysti rekilaulun sanojen ja erityisesti runomitan tutkimisen hyvin hankalaksi. Tässäkin yhteydessä arkisto siis kertoo enemmän tallentajistaan ja heidän perinne käsityksistään kuin rekilaulusta tai rekilaulun esittäjien käsityksistä.

Viime vuosisadan muistiinpanot viulupelimannien soitosta ovat erittäin puutteellisia ja selvästi erilaista estetiikkaa edustavien muistiinmerkitsemisiä. Pää-tarkoituksena oli merkitä muistiin sävelmä, ei soittoa. Tämä oli myös rahvaan omien nuottikirjojen tekijöiden tarkoituksena. Mutta heille soittotyylä, nuotin tulkintamistaito oli itsestäänselvyys.

Arkistonuotinnoksista käy erittäin harvoin ilmi vapaiden kielten borduna- tai sointumainen käyttö, mahdolliset kaksoisotteet, melodiset koristeet ja monipuolinen jousifraseeraus. Eräissä aikalaiskuvauksissa näitä piirteitä ylistetään. Tämän vuosisadan nuotinnoksissa niitä on jonkin verran merkitty, mutta äänitteissä ne alkavat käydä jo harvinaisiksi. Kuinka paljon ja miten niitä käyttivät viime vuosisadan pelimannit? Onko niiden käyttö tällä vuosisadalla vähentynyt vai edustaako äänitteiden vanhakantaisin soitto viime vuosisadan tyyliä?

## Tallennus ei ole esitys

Arkistojen nuotinnoksia, runomuistiinpanoja ja äänitteitä tutkittaessa on muistettava, että tallennukset ovat erittäin harvoin varsinaisia esityksiä. Musiikki on niin herkkä ja arka itseilmaisun muoto, että vaikka jotkin tallennukset onkin tehty esityksen aikana, tallentamisen mahdollinen vaikutus esittämiseen on erikseen pohdittava. Asian merkitystä ei pidä liioitella, mutta sitä ei voi kuitenkaan sivuuttaa.

Viime vuosisadan esitykset olivat pienyhteisössä tapahtunutta musisointia. Joskus joku tai jotkut musisoivat, muut kuuntelivat tai vaikka tanssivat. Joskus musisoitiin yhdessä. Vaikka silloin ei aina ollut erikseen katselijoita tai kuuntelijoita, nimitän näitäkin tapauksia esityksiksi. Vuosisadan lopulla alkoi erilaisten järjestöjen piirissä estradiesitysten aika. Yleisönä oli kuitenkin edelleen entinen pienyhteisö.

Tallennukset ovat sen sijaan enemmänkin raportteja tallentajan ja tallennettavan kohtaamisesta. Tämä on tapahtunut useimmiten suljetuissa olosuhteissa, kahden kesken. Tallennettava on esiintynyt tallentajalle. Se on ollut hänelle usein ensimmäinen tällainen tilanne. Äänitteissä tunnelma on mukana. Paikan päällä muistiinmerkittäessä esittäjä joutuu ehkä ensimmäistä kertaa elämässään sanelemaan laulua tai soittamaan pelimannisävelmää pari tahtia kerrallaan.

Jos tallentaja on edustanut eri yhteiskuntaluokkaa tai kulttuuripiiriä kuin tallennettava, ei kohtaaminen ole koskaan ollut yksinkertainen. Tyypillinen on Ilmari Krohnin (1951, 29), helsinkiläisen herraspojan ja ylioppilaan myöhempi muistelu ensimmäisestä keruumatkastaan vuonna 1886, jolloin hän uudessa valkoisessa kesäkostyymissään ja ylioppilaslakissaan vaelsi Savon kyllä:

Matkan varrella pysähdyimme erään talon pihalle merkitäkseni muistiin vielä joitakin lauluja isossa keinussa istuvilta neitosilta. He tietysti empivät, eivät muka taitaneet. Mutta me vain istahdimme keinuun vastapäätä. Juteltuamme yhtä ja toista ja siinä sivussa laulettuani näytteeksi ennen kokoamiani lauluja sain lopuksi heiltäkin muutaman kirpoamaan.

Kohtaus tuntuu viattomalta, mutta mitä nuo muutamat kirvonneet laulut todella kertovat noista laulajista? Mitä ne kertovat kohtaamisesta? Minkälaisia lauluja neidot valitsivat laulettavaksi: tärkeitä vai vaarattomia, herrasväelle sopivia vai itselle rakkaita? Krohnin muistiinpanotekniikka on lakoninen: runkonuotinos, sanoja korkeintaan pari säkeistöä, harvoin tietoja esittäjistä.

Krohnilla oli kuitenkin laaja musiikintutkijan kokemus talonpoikaismusiikin estetiikasta. Tietosanakirja-artikkelissa hän (1912, 264) kiteytti kokemuksiaan näin:

Kansanlaulu eroaa taidelaulusta sävelellisessä suhteessa varsinkin siinä, että se kulkiessaan suusta suuhun ja paikasta toiseen on alinomaisten vaistomaisten vaihtelujen alaisena. Samakin laulaja voi sävelmää satunnaisesti muunnella laulaessaan eri säkeistöjä, jopa kerratessaan samaakin säkeistöä muistiinpanijan tarkattavaksi. Milloin joku kansansävelmä muistiinpanotona ja julkaistuna saa kiinteän, lopullisesti vaihtumattoman muotonsa, kuuluu se tavallaan jo sen vuoksi

taidelaulun alalle. - - - Kansanlaulussa on myös sävelmäin ja sanojen yhteenkuuluvaisuus hyvin epävarma ja vaihtelevainen.

Krohnin huomiot ovat opettavaisia. Hän varoittaa *Suomen Kansan Sävelmien* neljän Laulusävelmiä-osan lukijaa: koska kokoelmassa on nuotteja ja painettuja tekstejä, sillä on vain hyvin rajoitetussa määrässä tekemistä kansanlaulun kanssa. Jos kokoelmaa vielä luetaan kirjallisen kulttuurin näkökulmasta, katoaa lähtökohta yhä kauemmas näköpiiristä.

Nuotintajat merkitsivät melkein poikkeuksetta muistiin vain yhden laulusäkeistön melodian. Vastaavasti soitinmusiikista merkittiin muistiin vain yksi soittokerta. Tämähän vastasi säätyläisten taidemusiikin esteettisiä normeja. Talonpoikaismusiikin eräs olennaisimpia puolia jäi näin kirjaamatta: esityksen sisäinen muuntelu. Jotkut kerääjät mainitsevat asiasta, mutta nuotinnoksiin muuntelua ei yleensä katsottu tarpeelliseksi sisällyttää. Tämä heijastaa keskeisellä tavalla kerääjien tarkoituseriä ja siten myös arkistojen luonnetta: etsittiin sävelmiä, ei esityksiä; ”perinteen” toistajia, ei eläviä muusikkoja.

Ajatus on säilynyt keskeisenä aatehistoriallisena asenteena äänitteiden aikakaudelle saakka: äänitteistä nuotinnetaan ja julkaistaan yleensä vain yksi laulusäkeistö tai yksi soittokerta. Aina ei äänitteissä muuntelua olekaan. Tämän seikan tulkinnessa on kuitenkin oltava varovainen, sillä esityksen sisäisen muuntelun, esittäjän yksilöllisen liikkumatilan voi arvella tällä vuosisadalla huomattavasti aikaisemmasta vähentyneen toisaalta kulttuurissa tapahtuneiden muutosten vuoksi, toisaalta siksi että tallennettava musiikki elää enää muistoissa.

Saman esittäjän eri esityskertojen välistä muuntelua on myös vaikea selvittää. Yhdeltä esittäjältä on harmittavan harvoin tallennettu laajempaa kokoelmaa ja vielä harvemmin jonkin kappaleen useampia esityskertoja. Tällaisia runomusiikkiinpanoja, erityisesti runolaulusta, on olemassa huomattavasti enemmän kuin nuotinnoksia. Toisen maailmansodan jälkeisissä äänitteissä on tällaista aineistoa. Kun niiden avulla saatuun käsitykseen liitetään aikaisempi arkistoaineisto, aikalaiskuvaukset ja talonpoikaismusiikin murroksesta saatu yleiskäsitys, on asiasta mahdollista saada jonkinlainen kuva.

Historiallisen kansanmusiikin muuntelu oli vielä sitä, ettei mitään muunneltavaa alkumuotoa ollut tavallisesti olemassa, oli vain muunnelmia. Tämän toteutumisen merkitystä ei ole helppo ymmärtää. Se on vaikeaa siksi, että nykykulttuurissamme ei tällaisia piirteitä enää ole. Kullakin laululla on oikea muoto joko nuotilla tai äänitteessä.

”Kansanihmiset” ja harrastajakerääjät ovat myös tallentaneet arkistoaineistoa, joskus omia esityksiään, tavallisesti lähipiiriään. Tähänkään aineistoon ei voi suhtautua kriittömästi. On tärkeää selvittää, kuka, milloin, missä, miksi, missä asemassa ja minkälaisin ennakoasentein on tallennukset tehnyt. Joskus tallentajan päässä saattavat arkiston ohjeet saada ylikorostuneen merkityksen ja tämä vaikuttaa aineiston luonteeseen. Toisaalta eräät itse tehdyt nauhoitukset ovat tunnelmaltaan selvästi tavallista vapautuneempia.

Niissä tapauksissa, joissa samaa henkilöä on äänittänyt useampi tallentaja, on mahdollista arvioida erilaisten kohtaamisten merkitystä. Usein on musiikistakin



kuultavissa, että tilanteissa on suuria eroja, johtuivat ne sitten tallentajan persoonallisuudesta, kohtaamisen sisäisestä luonteesta, tallennettavan mielialasta tai muista kuviteltavissa olevista syistä.

Musiikkia kuten muutakin rahvaan kulttuuria on tallennettu melkein yksinomaan yhdeltä ihmiseltä kerrallaan. Joissakin tapauksissa tämä on entisestään loitontanut tallennusta varsinaisesta esityksestä. Esimerkiksi hengellisiä lauluja tai piirileikkilauluja, joita tietysti lauleskeltiin yksinkin mutta joiden varsinaiset esitykset olivat pääasiassa ryhmälaulua, on tallennettu yksilöiltä. Läheisten ihmisten esityksissä saattaa tällöin olla suuriakin eroja, mutta on vaikeampi selvittää, mikä on erojen merkitys, miten eroavuus on toteutunut tai ollut toteutumatta ryhmälaulutilanteessa. Tähän laajaan kysymykseen kansanomaisen yhteislaulun ja -soiton yleisestä luonteesta onkin otettava kantaa suurella ja monipuolisella aineistolla ja syntyvää teoriaa sitten testattava ja sovellettava yksityistapauksissa. Viime vuosikymmeninä tehdyt ryhmälauluäänitykset vanhojen kirkollisten herätysliikkeiden parissa sekä muutaman vuosikymmenen takaiset pelimanniyhtyeäänitykset antavat yhden oljenkorren.

Tallennuksen ja esityksen suhteen pohtiminen tuo esiin jälleen erään viime vuosisadan soivan kansanmusiikin tutkimisen paradoksin. Vaikka tallentajat olivat tämän vuosisadan alkupuolelle saakka keskellä elävää kulttuuria, he olivat paria poikkeusta lukuunottamatta kiinnostuneita vain sävelmistä. Kun kiinnostus on viime vuosikymmeninä suuntautunut myös esityksiin, esitystyylisiin ja muusikoihin, jäljellä on enää muistoja. Niillä on tietysti aina taipumuksena jähmettyä paikalleen tai hataroitua sirpaleiksi.

Tässä yhteydessä on erikseen mainittava ne merkittävät muusikot, jotka ovat musiikissaan tuoneet meidän päiviimme paljon viime vuosisadan estetiikasta, tietysti enemmän tai vähemmän nykyaikaistuneena. Useimmat heistä on parin viime vuosikymmen aikana nimetty mestaripelimanniksi tai mestarikansanlaulajaksi. Tämä harveneva persoonallisten muusikoiden joukko on antanut ja antaa edelleen ainutlaatuisen mahdollisuuden päästä alkuun vanhan estetiikan opiskelussa. He säilyttivät tuntuman siihen hiljaisten vuosikymmenien yli ja tekivät siitä uudelleen elävää kulttuuria.

Heidän kanssaan huomaa, että ainakin silloin kun on kysymyksessä muistin voittaminen, tavanomaiset kenttätyöohjeet menettävät merkityksensä. Ainoa mahdollisuus päästä todellisiin tuloksiin on pitkäaikainen tasavertainen työskentely: ystävyys ja yhteistyö.

## Nuotti ja äänite

Nuotin yleisestä olemuksesta tässä yhteydessä vain muutama huomio. Nuotti ja nuotinos on aina vain väline, mutta toisaalta nimenomaan väline: nuotti on hyvä renki mutta huono isäntä. Äänitteestä nuotinnettaessa mikään nuotinnostapa tai tarkkuus ei ole toista parempi. Kaikki riippuu siitä, mitä nuotilla halutaan ilmaista tai mitä sen avulla aiotaan tutkia. Mahdollisimman tarkka nuotinos ei siten ole mikään itsetarkoitus. Joskus voi karkea runkonuotinos olla tarpeen, jotta

tietynlainen vertailu olisi helposti toteutettavissa. Mahdollisimman tarkka nuotinnos taas opettaa ymmärtämään aineistoa sisältä päin; kuuntelemaan mitä itse aineistolla on sanottavana.

Äänite on täydellisin nuotinnos. Tämän takia sitä ei voi mikään nuotinnos korvata. Nuotintaminen ei silti ole turhaa, sillä se opettaa tutkijaa kuuntelemaan äänitettä herkällä korvalla ja havaitsemaan asioita, joita ei muuten tulisi ajatella. Toisaalta nuotinnos osoittaa, kuinka tutkija haluaa äänitettä kuunneltavan.

Tältä pohjalta on tarkasteltava ilman äänitettä tehtyjä nuotinnoksia. Niiden arvoa ja merkitystä ei ole syytä kiistää. Muuta meillä ei viime vuosisadalta ole, tämän tosiasian kanssa meidän on tultava toimeen. Sitä paitsi taitavien nuotintajien nuotinnokset ovat erinomaisia. On vain saatava selville, kuka oli taitava nuotintaja, kuka ei. Omakohtainen äänitteiden nuotintaminen opettaa näiden asioiden ymmärtämisessä ja tulkitsemisessä. Eikä meidän tarvitse pysähtyä vanhaan nuottiin: vaikka täydellinen nuotinnos (äänite) puuttuu, sen voi kuvitella olevaksi.

Muistinvaraista musiikkia nuotti ja äänite kohtelee samalla tavalla: elävästä, alati muuttuvasta musiikin virrasta ne pysäyttävät sattumanvaraisen silmänräpäyksen, jähmettävät sen ikuisiksi ajoiksi, siirtävät sen ”taidelaulun alalle”. Ne opettavat pätkimään jatkuvassa muutostilassa olevan musiikin sopivan mittaisiksi, helposti hallittavissa oleviksi paloiksi.

Nuotti kiinnittää tietyt sanat tiettyyn sävelmään. Se opettaa ylipäänsä jakamaan laulun sanoihin ja sävelmään; muistinvaraiselle muusikolle nämä ovat jakamaton kokonaisuus. Kirjallisen taustansa vuoksi kerääjät erottivat ne niin voimakkaasti toisistaan, että ilman tunnonvaivoja saattoivat merkitä muistiin pelkät sanat. Sävelmien kerääjät seurasivat myöhemmin perässä eivätkä merkinneet muistiin sanoja kuin säkeistön tai parin verran. Jakamattoman kokonaisuuden väkivaltaisen murtaminen tekstiin ja nuottiin on synnyttänyt kummallekin omat arkistohyllyt, julkaisut ja tieteenalat.

Nuotilla ei ole estetiikkaa, sillä tärkeimmät esteettiset arvot jäävät sen saavuttamattomiin. Tämä hieman kärjistetty väite pitää kansanmusiikin suhteen varsin hyvin paikkansa. Talonpoikaismusiikin nuotinnoksia lauletaan taidemusiikkikonserteissa usein hyvistäkin nuotinnoksista. Laulussa on kuitenkin äärimmäisen vähän jäljellä talonpoikaismusiikin estetiikkaa. Nuotti taipuu monenlaisen, jopa vastakkaisen esteettisen tulkintakoodin mukaiseksi.

Nuotinnos ja sen kirjoitustapa on aina samalla analyysi nuotin kuvaamasta musiikista. Tietäen tai tiedostamattaan nuotintaja ottaa kantaa moniin musiikillisiin rakenteisiin ja esittää niistä oman tulkintansa. Jopa nuotinvarsien suunta ja sitomistapa vaikuttaa nuotin hahmottamaan kuvaan. Perusyksiköksi valittu nuotitarvo vaikuttaa käsitykseen temposta. Tahtiviivat saavat jo olemuksellaan ajattelemaan niiden jälkeisille nuoteille rakentuvaa sykettä, tahtiviivattomuus sykkeettömyyttä. Nuotin sijoittaminen riveiksi voi herättää mielikuvia musiikin rakenteista.

Tutkija voi tehdä nuotinnoksen palvelemaan omia tutkimuksellisia tarpeitaan. Jos hän liittyy nuotinnoksen tutkimukseensa tai saattaa sen muulla tavoin ihmis-

ten ilmoille, peruskysymykseksi tulee: välittääkö se lukijalleen viestinsä tutkijan tarkoittamalla tavalla. Tästä nuotintajan on kannettava jatkuvasti huolta.

Lukija eksyy helposti ajattelemaan, että nuotti on yhtä kuvaamansa musiikin kanssa. Tämä on kuitenkin harhaanjohtava virhepäätelmä: nuotti on aina nuotintajansa tulkinta, analyysi, ei sen enempää, muttei sitä vähempäkään.

## Talonpoikaismusiikin autonominen estetiikka

Viime vuosisadan kansanmusiikkia tutkiessani on omana lähtökohtanani puolen-toista viimeisen vuosikymmenen aikana ollut teoria talonpoikaismusiikin autonomisesta estetiikasta. Historiantutkimuksen tapaan lähden siitä, että 1800-luvun sääty-yhteiskunnan kulttuuri jakaantui kahteen jyrkästi toisistaan poikkevaan osaan: toisaalla oli aateliston, papiston ja porvariston säätyläiskulttuuri, toisaalla talonpojiston ja säätyjen ulkopuolella eläneen valtaväestön rahvaankulttuuri. Niiden välillä oli leveä ja syvä kuilu. Ne eivät olleet edes osakulttuureita, sillä maan rajojen sisällä ei ollut olemassa mitään kokonaisuutta, jonka osia ne olisivat olleet, vaan kysymyksessä oli kaksi todellakin erillistä kulttuuria.

Kulttuuriero oli kattava. Se koski yhtä hyvin vaateesta, jokapäiväisiä tapoja, eleitä, liikkeitä, tunne-elämää ja hajua kuin runoutta ja musiikkia. Elämäntavat ja maailmankuvat olivat erilaiset. Suurin ero oli tietysti siinä, että vaikka säätyläisiä oli vain ”hituohut pintakerros”, pari prosenttia väestöstä, sillä oli jokseenkin kaikki yhteiskunnallinen valta käsissään. Kulttuurien välinen raja oli ”samalla yhteiskunnallisen ylenkatseen, epäluulon, kaunan, kateuden, pelon, uhman ja vihan varsinainen valtaraja”. (Wirilander 1974, 88; Laitinen 1982, 1990).

Kulttuurit eivät olleet historiallisesti peräkkäisiä, vaan rinnakkaisia. Ne eivät myöskään olleet toisilleen alisteisia, vaan hyvin itsenäisiä. Riippumattomia ne eivät kuitenkaan olleet, vaan jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Musiikin alalla se merkitsi sitä, että ne lainasivat toisiltaan soittimia, sävelmiä ja tansseja, mutta sovittivat ne omaan esteettiseen järjestelmäänsä. Siten esimerkiksi soittimien soittotekniikka oli hyvin erilainen, sävelmälainat eivät soivina paljoa muistuttaneet lähtökohtaansa. Säätyläissaleissa taffelipianon säestyksellä yksinlauluna esitetty talonpoikaistalouksella oli esteettisesti yhtä kaukana lähtökohdastaan kuin talonpoikaistalouksella esitetty Ehrströmin Lähteellä. Vuorovaikutusta voidaan luonnehtia myös vuoropuheluksi, jota kävi kaksi täysin itsestään, kulttuuristaan ja yhteiskunnallisista mahdollisuuksistaan tietoista keskustelukumppania. Kansanmusiikin tallennus ja tutkimus olivat osa tätä vuoropuhelua. Vuorovaikutuksen luonteesta saa helposti yksipuolisen kuvan jäljelle jääneiden dokumenttien vuoksi. Talonpoikaistalouksien puheenvuorot on tutkijan yleensä rekonstruoitava itse.

Kahden kulttuurin syvin ero oli estetiikassa. Sillä alalla ei juuri otettu vaikutteita puolin eikä toisin. Tämä lisäsi kummankin kulttuurin estetiikan autonomisuutta, omalakisuuutta. Vuosisadan vaihteen kulttuurimurroksessa kansanvalistus pyyhkäisi valtaosan talonpoikaistalouksista musiikillisesta estetiikasta historian lehdille.

Osa jäi elämään uudenaikaisessa tanssimusiikissa ja elää vielä tänäänkin rockissa, osa säilyi jäänteinä joidenkin ihmisten muistoissa.

Talonpoikaismusiikin estetiikan autonomisuus ei ollut mitenkään suomalaista. Samalla tavalla kuin säätyläisten taidemusiikki oli kansainvälistä ja sitoutunut herrasväen yhdentyneeseen eurooppalaiseen estetiikkaan, oli rahvaan kansanmusiikki sitoutunut eurooppalaisen kansanmusiikin estetiikkaan. Vasta kansallisuusaate ja tämän vuosisadan kansanvalistukselliset harrastukset ovat saaneet viime vuosisadan kansanmusiikin jälkikuvan näyttämään nimenomaan ”suomalaiselta”. Viime vuosisadan Suomen kansanmusiikki oli estetiikaltaan hyvin lähellä naapurimaiden kansanmusiikkeja, mutta hyvin kaukana oman maan säätyläismusiikista.

Ei ihme, että oma perinne tuntuu vieraalta kulttuurilta. Kansanvalistuksen vaikutuksesta ja yläluokkaisen humanistisen yliopistokoulutuksen läpikäyneenä nykytutkija on omaksunut säätyläisestetiikan. Niinpä hän on talonpoikaismusiikin estetiikasta periaatteessa jokseenkin yhtä etäällä kuin viime vuosisadan säätyläistallentaja tai -tutkija. Mitä lähemmäksi talonpoikaisestetiikkaa hän tuntee työllä ja vaivalla pääsevänsä, sitä konkreettisemmin hän kokee myös viime vuosisadan kahden kulttuurin estetiikkojen suuren eron.

Näin jyrkän näkemyksen esittäminen on paikallaan siksi, että eroja on vaikea oppia havaitsemaan, ellei lähtökohtana ole kaiken erilaisuus. Ja kulttuurisia merkityksiä on vaikea löytää, jollei pääse lähtemään nollapisteestä.

Arkistoaineiston tulkinta (tutkimus) on nimittäin sekin sivistyneistön mentaalihistoriaa. Arkistoaineiston käyttäjälle tämä tulkintojen historia on siksi yhtä tärkeä tutkimuskohde kuin itse arkistoaineisto. Tulkinnat kertovat paljon itse aineiston reunaehdoista.

Kansanrunous- ja musiikkimateriaalin tulkinta on ollut sidoksissa sivistyneistön taidetajunnan tilaan ja perinteentutkijat ovat tunnetusti harvoin edustaneet modernismia, vaan ainakin lievää konservatismia. Siten tulkintamahdollisuuden avartuminen on ollut mahdollista vasta avantgarden tultua yleisesti hyväksytyksi.

Esimerkkinä tästä voi mainita rekilaulun ja itkuvirren. Viimeksi mainitun tutkiminen ja ennen kaikkea ymmärtäminen on tullut mahdolliseksi vasta kun taide- runous vapautui mitan ja loogisen sanonnan kahleista ja taidemusiikki ahtaasta klassisromanttisesta perinteestään.

Rekilaulun reseption historia on koko prosessille tunnusomainen. Koska on olemassa kalevalamittainen runous, ei suomenkielisen rahvaan viime vuosisadan varsinainen valtarunous ole saanut merkittävää huomiota osakseen. Runomitan vapaus ja puolisoitujen vapaamielinen käyttö saivat määrittelemään runouden viimeistelemättömäksi, taitamattomaksi, kehitysikäisten nuorten lauluiksi. Runoutena sitä väheksyttiin ja siksi sitä ei tutkittu. Musiikkina se sai enemmän yleistä huomiota osakseen, mutta tutkimusta tämäkään ei juuri synnyttänyt.

Näköharha runouden suhteen johtui ennen kaikkea siitä, ettei rekilaulua pystytty yhdistämään suomenkielisen runouden yleiseen kehitykseen. Kun säätyläistö ei ollut suomenkielistä, suomenkielisen runouden kehitys oli sen piirissä hidasta. Rahvas oli rekilaulullaan vapauttanut mitan jo viime vuosisadan alussa, ja

rahvaan kulttuurista saatujen vaikutteiden avulla se vapautui vuosisadan lopussa vähitellen myös taiderunoudessa (vrt. Viikari 1987, 73). Rahvas oli suomenkielisen runouden kysymyksissä aina useita askeleita säätyläisiä edellä. Vuoropuhelun tässä näytöksessä rahvas johti puhetta, säätyläistö kuunteli ja otti opikseen.

Tuohon kuvitteelliseen vuoropuheluun tutkijan on päästävä mukaan. Mutta hänen on opittava pitämään myös rahvaan puheenvuoroja.

## Kuviteltuja kenttäretkiä viime vuosisadalle

Edellä on jo käynyt ilmi, että viime vuosisadan kansanmusiikkia koskevat dokumentit vain vaivoin vastaavat moniin tämän päivän tutkijaa kiinnostaviin kysymyksiin. Tällöin on kaksi mahdollisuutta: joko lakkaat kyselemästä tai käytät mielikuvitusta ja lähdet kuvitteellisille kenttäretkille. Suljet silmäsi ja annat aineistosi viedä.

Kenttätyöt vaativat aina huolellista valmistautumista. On tutustuttava kaikkien mahdolliseen ennakkotietoon. On tehtävä suunnitelmia työskentelytavoista, vaikka niistä joutuisikin oudoissa olosuhteissa luopumaan. On todettava itsessään empatia ”tutkittavia” kohtaan. On valmistauduttava kohtaamaan kaikesta huolimatta jotain odottamatonta.

Eniten ehkä hämmästyttävää on kaiken paikallisuutta. Tieto kulkee kylästä toiseen vain ihmisen mukana. Kaikki haluavat kuulla, mitä sinulla on kerrottavaa. Kaikki kylät ovat erilaisia, myös musiikin suhteen. Joudut ehkä toteamaan, ettei musiikilla ole niin suurta asemaa ihmisten elämässä kuin olit ajatellut. Vaikeinta on tottua siihen, että nälkä ja kuolema ovat jokapäiväisiä, arkisia asioita.

Kuljet iltahämärää kylänraittia. Hiljaisuus hallitsee äänimaisemaa. Jokainen ääni erottuu. Siihen tottuminen vie aikaa. Vähitellen korvasi herkistyy: alat kuulla jokaisen äänen, ja jokainen ääni on merkittävä. Laulun pieninkin koru, säveltason vähäinenkin muutos, kellon kilahdus, soittimen kielen helähdys saa merkityksiä. Pienelläkin äänellä voi olla suuri sisältö. Musiikin mikrokosmoksessa tapahtuu kaikki olennainen.

Hiljaisuus on vähääänisyyttä. Mutta vähät äänet eivät ole vain hiljaisia. Jos tunne purkautuu voimakkaasti, huutona, tuntuu maailma järkkävän. Rajuimmankin tunteen ilmaisemiseen riittää yksi ihmisääni.

Et ihmettele, että vallitseva musiikin tekemisen tapa on säestyksetön yksinlaulu ja yksinsoitto. Alat kuulla sävelten yläsävelet, niiden värit ja vaihtelun. Koko musiikki muuttuu, kuulet aivan uusia värejä. Se onkin itse asiassa helppoa: kyky oli ollut sinussa, et vain ollut sitä tiennyt. Sadan vuoden kulttuurimurros ei ole pystynyt hävittämään mitään lopullisesti, ainoastaan työntämään piiloon.

Musiikki syntyy vain itse tekemällä. Esityksen jokainen hetki on ainutkertainen: et voi sitä vangita, et toistaa. Musiikki on mahdollista kokea vain

ajassa etenevänä. Yhtään säveltä et voi palauttaa kuultavaksi tai nähtäväksi. Musiikin voit tallentaa vain omaan päähäsi. Paikasta toiseen voit siirtää musiikkia vain siirtymällä itse ja musisoimalla aina uudestaan ja uudestaan.

Musiikillaan ihminen on osa luontoa, luonnon äänimaisemaa. Aika etenee vuodenaikojen ja vuorokauden vaihtelujen mukaan. Se ei jakaudu säännöllisiin mekaanisiin jaksoihin. Kello ei käske.

Valo on ajan ulottuvuus, tai päinvastoin. Luonto määrittelee valon voimakkuuden ja värin. Valottomuus ei ole pimeyttä. Tuli on ainoa ihmisen valo. Tuli on elävä valo. Sävelissäkin valo välkkyi, himertyi ja hiipuu.

Musiikissa on mahti. Minkä laulat, se tapahtuu. Laulussa mahdoton on mahdollista. Musiikin voimasta ihminenkin järkkyy: ”itki miehet, itki naiset, itki naineheet urohot, itki miehet naimattomat”. Tämä itku ei ole iloa, ei surua. Se on niitä kumpaistakin.

Musiikki on olennainen osa maailmankaikkeutta. Se ei ainoastaan heijasta sitä, vaan se itse vaikuttaa siihen. Musiikki on osa ekologista tasapainoa, eikä mikään passiivinen, vaan hyvin aktiivinen osa.

Laulua, soittoa ja tanssia alat vähitellen kokeilla itsekin. Harjoiteltava on ja lujasti, mutta lopulta kaikki löytyy kuin itsestään sisältäsi. Tutkimusobjektista tulee mestari, tutkijasta kisälli. Hiljainen hurmioitunut laulu ja soitto alkavat saada tilaa ja purkautua. Kun pääset alkuun, et osaa enää lopettaa. Sanat eivät laulustasi lopu, sormet liikkuvat soittimella kuin itsestään. Hämmästyit: minussahan on musiikkia, josta en ole tiennyt mitään. Minähän olen musiikkia. Tärkeä sääntö: jokainen sävel on elettävä.

Musiikilla ei ole hintaa. Sitä ei voi kuluttaa eikä kaupata. Musiikilla ei ole tekijäoikeuksien omistajia. Se ei edes pätkeytä kiinteiksi, pysyviksi kappaleiksi, joita voisi omistaa. Musiikki on enemmän olotila, aluton ja loputon.

Parhaat muusikot ovat intohimoisia taiteilijoita kuten kaikkialla ja kaikkina aikoina. He ovat hyvin tietoisia itsestään ja tekemisistään. He tuntevat oman arvonsa ja ovat ylpeitä taidoistaan. Sinulle oli opetettu, että kansalla ei ole mielikuvitusta, ei poeettisuutta. Huomaat, että sekin asia on toisin.

Alat ymmärtää, että pitäytyminen tällaisessa musiikin filosofiassa ei johdukaan maan syrjäisyydestä, elämän metsäläisyydestä tai sivistyksen puutteesta, vaan tietoisesti tehdystä esteettisestä valinnasta, arvojen puolustus päätöksestä. Päätöksen tekeminen on ollut helppoa, sillä yhteiskunta ei ole vielä ottanut kansaa henkisesti haltuunsa.

Kuukaudessa et ole enää oma itsesi. Vuodessa musiikillinen maailmankuvasi järkkyy ja muuttuu. Kahdessa sinun on jo vaikea uskaltaa takaisin. Ja kun palaat, jää jäljelle vain uni ja ikuisuus. Nämä ovat päiväkirjan lehtiä.

Petsamon Suonikylään, kolttasaamelaisten entisille asuinsijoille, olen tehnyt useita kuvitteellisia kenttäretkiä. Kylässä oli pari sataa asukasta. Suomen kylistä se on parhaiten tallennettuja ja tutkittuja, ”kansatieteilijän kultakaivos”, kuten 1930-luvulla sanottiin. Kirjoista löydät joka ainoan kyläläisen, nauhoilta heidän laulunsa ja laulutapansa. Vanhan estetiikan opettajia on helppo löytää. Kokeemukset ovat rohkaisseet tekemään rinnastuksia elämään suomalaisissa ja karja-

laisissa kylissä. Yhden kylän muistinvarainen musiikillinen tieto ja taito osoittautuu hämmästyttävän suureksi ja monipuoliseksi. Muistinvaraisen musiikin esteetiikka antaa tavalliselle kyläläiselle kyvyn ja mahdollisuuden ilmaista itseään yksilöllisesti ja luovasti.

Matkojen onnistumisessa auttaa erityisesti kaksi asiaa: ensiksikin kansanmusiikintutkimuksen tradition tuntemus, toiseksi nykyaikainen etnomusikologinen kenttätyökokemus hyvin erilaisten kulttuurien keskuudessa eri puolilla maailmaa. Jälkimmäinen tutkimusmetodi opettaa työskentelemään tarpeeksi pitkään ja kehittämään tilanteesta nousevia menetelmiä. Opin ottaminen ei ole perustetonta, sillä monessa suhteessa 1800-luvun suomalainen kylä muistuttaa enemmän jotakin kolmannen maailman kylää kuin suomalaista nykykylää.

## Musisoiva tutkija, tutkiva muusikko

Tietoja ja kokemuksia voi hankkia myös vaihtamalla näkökulmaa: siirtymällä tutkijasta muusikoksi. Toinen hyvä mahdollisuus on, että rekonstruoiva muusikko ryhtyy tietoisesti tutkijaksi. Sekä musisoivan tutkijan että tutkivan muusikon on joka tapauksessa tietoisesti kehitettävä itsessään uudenlaisia taitoja laboratoriokeiden tapaan. Hienointa on tietysti tehdä kokeita muiden kanssa yhdessä. Tällöin voi ehkä saada tietoja myös asioiden yhteisöllisen toteuttamisen ja kokemisen luonteesta.

Eurooppalaisessa kansanmusiikintutkimuksessa syntyi tanssivan ja musisoivan tutkimuksen koulukunta 1970-luvun alussa unkarilaisen tanssitupaliikkeen myötä. Itse asiassa koko liike oli tanssintutkijoiden synnyttämä. Sosialistisen ammattilaisfolklorismin rinnalle he synnyttivät alkuperäislähteisiin ja niiden estetiikkaan suoraan porautuvan esittämisen tavan. Oppi Budapestin tanssitupiin haettiin kylistä sekä arkistojen filmeiltä ja äänitteistä. Aluksi päämääränä oli musisoida ja tanssia omaksi iloksi, mutta vähitellen uusvanha estetiikka vaikutti ratkaisevasti myös estradiesityksiin. Liike sai maailmankatsomuksellisia merkityksiä ja se johti elämäntapakokeiluihin.

Samalla kun unkarilainen tanssitupaliike ja sen ajatusmaailma levisi moniin Euroopan maihin, lisääntyi musisoivien tutkijoiden ja tutkivien muusikoiden määrä. Taidemusiikin tutkimuksessahan tällainen asetelma on aina ollut melko yleinen. Kansanmusiikintutkimuksen piirissä vastaava tilanne on tuntunut melko mahdottomalta, sillä tutkijat ovat yleensä edustaneet taidemusiikin koulutusta ja estetiikkaa, kirjallista kulttuuria, eikä heille ole tullut edes mieleen tavoitella talonpoikaismuusikkoutta.

Amerikkalaisen etnomusikologian piirissä vastaava koulukunta syntyi jo ennen tanssitupaliikettä, mutta sen olemassaolo ei vaikuttanut eurooppalaiseen tutkimukseen, niin erillisiä ilmiöitä nämä kaksi tutkimussuuntaa ovat oppihistoriallisesti ja käytännössä olleet meidän päiviimme asti. Euroopassa on tutkijoiden uuden polven keskuudessa muusikkous ja tanssiminen jo varsin yleistä. Tietysti

on edelleen vielä yleisempää tutkia vanhaan tapaan, tavoittelematta menneisyyden merkityksiä omakohtaisesti musiikkia tekemällä.

Musisoivan tutkijan keskeinen kysymys on: voiko muusikkoudella tavoittaa kadonneita lähteitä? Voiko vuosisadan alun tutkijoiden elämyksellisestä suhdetta vanhakantaiseen estetiikkaan synnyttää musisoimalla? Voiko muusikkona kehittää itseään niin pitkälle, että pystyy samaistumaan menneen ajan muusikon ajatusmaailmaan ja muusikkouteen? Tutkimusasenne on tiukasti aineistolähtöinen: aineiston on annettava puhutella ja määrätä tutkijaa, ei päinvastoin.

Itse-esittävä tiedonhankinta- ja tutkimusmetodi johtaa tietysti muusikkouteen, ja mitä syvällisempää ja korkeatasoisempaa tämä on, sen parempia tuloksia voidaan toivoa. Metodin ei tietenkään tarvitse johtaa estradiesiintymiseen. Usean eurooppalaisen kansanmusiikin tutkijan kohdalla näin on tosin käynyt: toisaalta monet tutkijat ovat ennen tutkimistaan jo toimineet muusikkoina tai tanssijoina.

Mielikuvituksella varustettu tutkija voi oivaltaa tärkeitä seikkoja vähäisilläkin muusikontaidoilla. Lisäksi tutkimusongelmasta riippuen voi tuloksia saavuttaa ilman muusikkoutta tai ottamalla oppia muiden saamista kokemuksista. Muusikkouden kautta saavutettava tieto on kuitenkin korvaamaton lisä muuhun tutkimukseen.

Tunne oivalluksen ja tiedon lähteenä on muusikolle itsestään selvä vaihtoehto. Tunteen tuottaa usein itse musisoiminen, pohdiskeleva ja vaihtoehtoisia tulkintoja hakeva musiikin tekeminen.

Musisoiminen on ehkä paras aloittaa mestaripelimannin henkilökohtaisena oppilana, joko konkreettisesti tai äänitteiden, kuvanauhoitusten ja muun aineiston avulla. Yhden opettajan mahdollisimman perusteellinen tuntemus opettaa ymmärtämään yksityiskohtia, musiikin mikrokosmosta. Sen jälkeen on helppo oppia muilta lisää.

Viime vuosisadan kansanmusiikkia tutkiva joutuu opiskelemaan ja ottamaan kantaa ainakin seuraaviin kysymyksiin:

1. asteikko-oppi,
2. melodianmuodostusoppi,
3. melodianhahmotus(”fraseeraus”)oppi,
4. koruoppi,
5. rytmioppi,
6. muunteluoppi,
7. sointuoppi,
8. soitinnusoppi,
9. yhteissoitto-oppi.

Laulun yhteydessä tulevat ratkaistaviksi vielä mm.

10. runomittaoppi,
11. alku- ja loppusointuoppi,
12. säe- ja säkeistömuoto-oppi.



Jokaiseen kysymykseen voi vanhakantaisella muusikolla olla ainakin osittain oma persoonallinen vastauksensa. Vastaukset on aina löydettävissä itse musiikista. Juuri tästä syystä musisoivalla tutkimuksella on suuri merkitys.

Tärkeitä ovat soitinlähtöisyyden kysymykset. Toisin sanoen: miten itse soitin tai laulaminen vaikuttaa musiikkiin. Opiskelu tapahtuu aluksi mahdollisimman tarkan imitoinnin, matkimisen avulla. Jotkut käyttävät erityisiä harjoitusnauhoja: matkittava äänite on pilkottu yhden-kahden säkeen mittaisiin jaksoihin, joiden jälkeen nauhalla on saman verran tyhjää. Sen aikana voi yrittää toistaa kuulemansa.

Välillä on hyvä äänittää oma esityksensä ja verrata sitä alkuperäiseen. Nuotintamisessa usein käytetty nauhan nopeuden hidastaminen auttaa tässäkin. Hidastamisen tulisi kuitenkin olla vain väliaikainen keino, joka herkistää kuulemaan varsinaista äänitettä uudella tavalla. Imitoinnin nopeuttamiseen, yleiseen vertailuun ja ongelmien paikallistamiseen on nykyään mahdollista käyttää tietokoneen avulla suoritettavia analyysejä. Teknisten apuvälineiden käyttäminen on erittäin hyödyllistä, sillä meidän korvamme elävät uutta aikaa eivätkä havaitse läheskään kaikkia niitä yksityiskohtia, jotka ennen siirtyivät kuulonvaraisesti sukupolvelta toiselle.

Esitysten imitoinnilla on kuitenkin vain rajallinen mielenkiintonsa. Siihen pysähtymällähän jäätäisiin Krohnia siteeraten ”taidelaulun alalle”. Tärkeimmän kiinnostuksen kohteena tulee olla itse muusikkous, musiikin syntyprosessi, musiikin ja esityksen tuottaminen. Tämä merkitsee saatujen kokemusten määrätietoista analysoimista ja teoretisointia.

Muusikkouden lopullisena päämääränä on oppia synnyttämään uutta musiikkia vanhan estetiikan ehdoilla. Tämän kokeminen on kovan työn takana, eikä kykyä voi ajatella saavutettavan nykykulttuurissa kuin tilapäisesti. Silloinkin kokemus on ainutkertaisen merkittävä vanhakantaisen estetiikan ymmärtämiseksi. Itselleni on tällaiseksi kokemukseksi muodostunut työskentely Elias Lönnrothin Arhippa Perttuselta vuonna 1834 muistiinmerkitsemän Sammon kanssa. Olen oppinut epiikan esittämisen vaativat mittasuhteet. Toistaiseksi on täytynyt vain kuvitella, mitä merkitsisi, jos minun olisi todella opittava, säilytettävä ja kerta toisensa jälkeen synnyttävä tämä laaja kertomus vain muistinvaraisesti. Laulaessa olen oppinut syvästi epäilemään tutkijoiden kansanrunolta edellyttämää loogisuutta. Erilaisten aiheiden ”sekaisin” laulaminen on tutkijoille ”rappiota”. Alkuperäiset laulut ovat heidän mukaansa olleet loogisesti ja aukottomasti edenneitä kokonaisuuksia. Kansanlaulun taiteellisuus on kuitenkin selvästi toisenlaisia: assosiativisuutta, arkiajattelun rajojen rikkomista, esittämisestä nauttimista, hurmiota. Ja ennen kaikkea se on esittäjänsä luovan mielikuvituksen aikaansaama ainutkertainen, koskaan samanlaisena toistumaton taideteos.

Kun Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto aloitti toimintansa syksyllä 1983, nimesin sen etnomusikologiseksi eksperimentiksi tai kokeelliseksi matkaksi perinteeseen. Vaikka opetuksen tehtävänä oli myös poistaa kansanmusiikille asetetut rajoitukset ja raja-aidat ja pyrkiä luomaan vanhan estetiikan pohjalta aivan uudenlaista musiikkia, keskeisenä päämääränä on koko ajan ollut perehtyminen viime vuosisadan kansanmusiikkiin ja sen tutkimisen ongelmiin. Keskei-

nen kysymys kuuluu: missä määrin ja millä edellytyksillä muistinvaraisen kulttuurin musiikki voi elää tämän päivän musiikkikulttuurissa?

Musiikkikorkeakoulussa on musisoiva tutkimus, tutkiva musisointi tuntunut erityisen luontevalta tutkimisen tavalta. Koko koulutusohjelma on tässä mielessä tutkimusprojekti. Jotkut opettajat ovat todenneet jokaisen soittotunnin olevan ikäänkuin tutkivaa musisointia. Osasto otti muutama vuosi sitten tärkeimmäksi opetuksen sisällön kehittämiskohteeksi tutkimusprojektin Vanhat soitto- ja laulutyylit. Aiheen merkitys on ollut kultavissa soitin- ja laulututkinnoissa ja siitä on jo valmistunut muutamia tutkielmia konsertteineen.

Tehtävä on osoittautunut huomattavasti suuremmaksi kuin alussa saattoi kuvitella. Syy on ensisijaisesti siinä, että vanhakantaisen estetiikan jäljille päästyä jokainen vastaus tuottaa kymmenen uutta kysymystä. Se on kuitenkin ollut myös paljon antoisampi kuin etukäteen saattoi kuvitella. Vuosikymmenen tai parin kuluttua on mahdollista arvioida, kuinka ongelmien ratkaisemisessa on onnistuttu.

Näkökulman vaihtaminen voi muuttaa arvomaailmaa. Tutkijan paradigma voi joutua uhanalaiseksi. Humanistisen taiteentutkimuksen yläluokkainen traditio jää taakse. Seuraukset voivat olla paljon vakavampiakin. Jokaisen kulttuurintutkijan päämääränä on ymmärtää tutkimaansa kulttuuria. Mutta kun ymmärtäminen on täydellistä, tutkimus päättyy. Tutkijalla ei ole enää tarvetta eritellä: hän elää. Musiikintutkijasta tulee historiallinen kansanmusiikki. Kansanmusiikista tulee musiikkia. Se ei ole pakoa eikä pelkuruutta, vaan eettinen vastaus esille nousseeseen peruskysymykseen. Sävel voittaa sanan. Itse musiikissa on kuitenkin kaikki. Sekin mitä tutkija ei koskaan tule huomaamaan. Ilmari Krohn riisuu valkoisen kesäkostyyminsä, astuu alastomana talonpojan saunaan.

## Kirjallisuus

- Ala-Könni, Erkki 1961. Kansanmusiikki. — Oma Maa.
- Ala-Könni, Erkki 1972. Kansanmusiikki. — Otavan Iso Fokus, osa 3. Helsinki.
- Ala-Könni, Erkki 1986. Suomen kansanmusiikki. Tutkielmia neljältä vuosikymmeneltä. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 20. Kaustinen.
- Andersson, Otto 1969. Studier i musik och folklore. II. Åbo.
- Asplund, Anneli ja Hako, Matti (toim.) 1981. Kansanmusiikki. Vaasa.
- Finlands svenska folkdiktning (Skrifter utg. av Svenska litteratursällskapet i Finland):  
V Folkvisor, utg. av Otto Andersson; V:1 Den äldre folkvisan. 1934; V:3 Sånglekar. 1967; VI Folkdans, A Instrumentalmusik, utg. av Otto Andersson, VI:1 Äldre dansmelodier. 1963; VI:2 Yngre dansmelodier. 1975; VI:3 Bröllopsmusik. 1964, B Dansbeskrivningar, utg. av Yngvar Heikel. 1938. (Nyutgåva 1982.)
- Krohn, Ilmari 1912. Kansanlaulu. — Tietosanakirja. Neljäs osa. Helsinki.
- Krohn, Ilmari 1951. Sävelmuistoja elämäni varrelta. Porvoo.
- Kurkela Vesa 1989. Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3. Jyväskylä.
- Laitinen, Heikki 1976. Wanhan kansan pelimannit Waasassa 1913. — Kansanmusiikki 4-5.
- Laitinen, Heikki 1982. Talonpoikaismusiikin suuri murros. — Vesa Kurkela & Riitta Valkeila (toim.): Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa. Jyväskylä.
- Laitinen, Heikki 1986. Surullista, köyhää ja nöyrää. Musiikillisen kansa-kuvan syntyvaihteita ja seurauksia. — Musiikin suunta 3.
- Laitinen, Heikki 1990. Rock taiteena, taidemusiikki elämänmuotona. — Tiede ja edistys 1.
- Sarmela, Matti 1970. Perinneaineiston kvantitatiivisesta tutkimuksesta. Tietolipas 65. Helsinki.
- SKVR VII,2: Suomen Kansan Vanhat Runot. Raja- ja Pohjois-Karjalan runot 2. Helsinki 1931.
- Suomen Kansan Sävelmiä (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia): I Hengellisiä sävelmiä. Toim. Ilmari Krohn. 1898—1901. II 1—4 Laulusävelmiä I—IV. Toim. Ilmari Krohn. 1904—1933. III Kansantansseja. Toim. Ilmari Krohn. 1893—1897 (Uusintapainos: Vanhoja pelimannisävelmiä. 1975.) IV 1 Runosävelmiä I. Inkerin runosävelmät. Toim. Armas Launis. 1910. IV 2 Runosävelmiä II. Karjalan runosävelmät. Toim. Armas Launis. 1930. V Kantele- ja jouhikkosävelmiä. Johdannon kirjoittanut ja sävelmät julkaissut A. O. Väisänen. 1928.
- Svenska låtar 1—24. Samlade av Nils Andersson. Utg. av Olof Andersson. 1922—40. (Nyutgåva 1972—78.)
- Viikari, Auli 1987. Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielellisessä lyriikassa. Helsinki.
- Wirilander, Kaarlo 1974. Herrasväkeä. Suomen säätyläistö 1721—1870. Helsinki
- Väisänen, A. O. 1917. Suomen kansan sävelmäin keräys. Vaiheet ja tulokset. Suomi IV:16. Helsinki.
- Väisänen, A. O. 1990. Hiljainen haltioituminen. Tutkielmia kansanmusiikista. Helsinki.

# Summary

Heikki Laitinen

## Journeys into music in 19<sup>th</sup> century Finland

My dissertation comprises five articles, all discussing the history of 19<sup>th</sup> century Finnish music. I approach this history from the point of view of a folk music researcher. The cultural and social transition which began in the early 19<sup>th</sup> century also brought about the most radical change in the history of Finnish folk music. The era of historical folk music, as well as its aesthetics, drew to a close. In the new society, folk music acquired new forms and meanings.

In my articles I concentrate on the time before the transition. The main characters in my description are Kreeta Haapasalo (1813–1893) and Elias Lönnrot (1802–1884). Haapasalo was a well-known vernacular artist, singer and kantele player, touring the country for four decades, performing first to an exclusive upper-class audience, and later to wider audiences. Haapasalo sang newer folk songs, which had verses. Lönnrot collected older rune songs and compiled them into the Finnish national epic *Kalevala* (1835, extended edition 1849) and *Kanteletar* (1840).

Both Haapasalo and Lönnrot experienced a transition and its consequences towards the end of their lives. Both became celebrated heroes. Haapasalo represented folk culture to the folk themselves, while Lönnrot was seen as the father of Finnish-language culture.

Their lives and work can be seen as laying the foundations for the upcoming transition, especially the crumbling of the old class society. Both Haapasalo and Lönnrot moved in between the upper class and the common people. It was the time of building a Finnish culture and nation.

The article “Torpparinvaimo Greeta Haapasalon matkat” [‘The travels of Greeta Haapasalo, crofter’s wife’] tells the life story of Kreeta Haapasalo. She was born in Kaustinen, central Ostrobothnia. In January 1853, she performed in Helsinki, the capital of Finland for the first time. The central biographical source materials were the newspapers of the time, as they showed keen interest in Haapasalo’s performances and tours.

Lönnrot’s *Kalevala* and *Kanteletar* made the kantele the national instrument of Finland. The old kantele had, however, only 5–10 strings, and was, therefore, unsuitable for playing music of the new era. The kantele, however, survived

through the 19<sup>th</sup> century musical transition: it grew bigger and the number of strings increased to over thirty. Thanks to this development, the kantele has a firm foothold in the contemporary Finnish culture. Haapasalo was one of the leading reformers of the kantele. For her performances, she had ever bigger kanteles made by rural instrument builders.

The article “Elias Lönnrot ja musiikki” [‘Elias Lönnrot and music’] introduces a forgotten part of the national epic writer’s work. Lönnrot was also a singer, flautist, and kantele player. He transcribed and published folk songs, and was also a music theorist. Lönnrot also contributed to the development of the kantele: his greatest invention in the field of music is the chromatic kantele. Lönnrot developed several kantele models and proposed that it be adopted as a school instrument. In his kantele projects, Lönnrot was far ahead of his time.

The article “Jo lähti pois pakenemaan” [‘So it fled away’] describes the 19<sup>th</sup> century dispute over poetic metres and Lönnrot’s role in it. The unusual trochaic metre of *Kalevala* became especially important to Lönnrot. He demanded this metre be used in all Finnish poetry. Lönnrot served as an example, he translated and wrote countless hymns over a period of thirty years to be proposed for the new edition of the hymn book. Despite his tireless fight, Lönnrot lost this campaign.

The article “Runo, mitta, musiikki” [‘Poem, metre, music’] is an analysis of the metres of 19<sup>th</sup> century folk songs. The shift from rune singing to folk songs with verses was the most significant change in the history of Finnish-language song tradition. How should the verse structures be analysed? After a number of experiments, I settled for analysis based on sung songs. Previously, folk song metres have mainly been studied as recited poems. I analyse the metre by dividing a verse into lines, taking into account three parameters: the length of the line, its beginning and end. Through these three factors I describe the verse structures identified in the analysis. The material consists of more than five thousand archive records of folk songs. Included are both religious and secular songs. Amongst hundreds of verse structures, some twenty salient types of verses emerge as the most common.

“Oma perinne vieraana kulttuurina” [‘One’s own tradition is a foreign culture’] discusses studying 19<sup>th</sup> century historical folk music through the existing source material, focusing on the theory on the autonomous aesthetics of peasant music. The theory emphasises the class society’s division into two separate cultures. The two cultures existed side by side, not in historical succession, neither were they subordinate to each other, and they remained independent. They did, however, constantly influence each other. Good examples of this influence on a practical level are Kreetta Haapasalo and Elias Lönnrot.

As the source material is insufficient and fails to answer some of the questions raised in our time, more focus must be placed on the researcher’s music making as research method. Studying and understanding the structures and aesthetics of historical folk music is much easier for those who can play and sing the music.



# Kiitokset

Kun vanhemmalla iällä innostuu väittelemään, on kiitollisuudenvelassa niin monille, että on vain huudahdettava: kiitos kaikille!

Erityisesti kiitän kuitenkin Timo Leisiötä viime vaiheen lempeästä painostuksesta, joka sai ryhtymään sanoista tekoihin. Kiitän Hannu Sahaa, joka pelkän huhun perusteella tarttui asiaan ja piti huolta, etten luopunut lupauksestani. Väitöskirjani esitarkastajia Pentti Leinoa ja Pekka Jalkasta kiitän rakentavasta ja inspiroivasta kritiikistä.

Tutkijantyölleni on ollut tärkeää, että olen voinut osallistua usean työyhteisön loputtomiin keskusteluihin: Kansanmusiikki-instituutissa Kaustisella, Musiikin-tutkimuksen laitoksella Tampereella ja Kansanmusiikin osastolla Helsingissä. Odotan innolla uusia. Kiitos kollegat, työtoverit, opiskelijat, ystävät, maisterit, tohtorit, keikkakaverit ja muut!

Viisi viisasta miestä haluan mainita erikseen. Matti Kuusi opetti kaiken sen mitä arvostan tutkijan työssä. Erik Bergman vaati toivomaan muusikolta mahdolltomia. Erkki Ala-Könni osoitti kuinka rikas tutkimuskohde kansanmusiikki on. Viljo S. Määttä näytti miten tahdon voimalla tehdään mahdolltomia. Martti Pokela todisti että musiikki vaatii mielikuvitusta.

Koneen Säätiötä kiitän väitösapurahasta, artikkelieni aikaisempia kustantajia julkaisuluvasta ja yliopiston Acta-sarjaa väitöskirjan julkaisemisesta.

Senni Timoselle kiitos yhteisestä väittelemisprojektista, Vesa Kurkelalle ja Hannu Tolvaselle käsikirjoitusten lukemisesta ja Hannulle myös teknisestä avusta.

Suurin kiitos kuuluu kuitenkin perheelleni. Syvällisimmät tieteelliset keskustelut olen aina käynyt kielentutkija Lea Laitisen kanssa. Tuomas ja Martti ovat kumpikin ajallaan auttaneet ymmärtämään, kuinka tärkeää musiikki voi nuorelle ihmiselle olla.

Äitiäni ja isääni, Aune ja Arvo Laitista, kiitokseni ei enää tavoita. Isä opetti tekemään työtä, äiti antoi taiteen. Äidiltäni opin ensimmäiset Vanhan Virsikirjan virret. Omistan tämän kirjan heille.

Käpylässä 18. toukokuuta 2003

Heikki Laitinen