

Rekilaulun syntaksi

**Suomen kansan sävelmiä –kokoelman rekilaulujen musiikki
ja runomitta.**

Tampereen yliopisto
Musiikintutkimuksen laitos
Pro gradu -tutkielma
TOUKOKUU 2003
Toni Honkala

TAMPEREEN YLIOPISTO

Musiikintutkimuksen laitos

HONKALA, TONI: Rekilaulun syntaksi. Suomen kansan sävelmiä -kokoelman rekilaulujen musiikki ja runomitta.

Pro gradu -tutkielma, 123 s., 32 liites.

Etnomusikologia

Toukokuu 2003

Tutkielman keskeisimpänä aiheena on rekilaulujen modaliteetti- ja runomitta-analyysi. Tutkielma pyrkii selvittämään, luokittelemaan ja kuvailemaan aineistoa tekstin metri- ja musiikkianalyttisesti.

Aluksi tutkielmassa tehdään katsaus teoreettiseen viitekehykseen, esitellään keskeiset ongelmat ja pohditaan lähdekritiikkiä. Rekilaulun ja sen tutkimuksen historiaa käsitellään yhdessä tutkielman luvussa.

Tekstin metrin analyysissä tukeudutaan tutkimusmenetelmissä määriteltyyn rekimetrin pohjakaavaan, jonka avulla tutkimusaineistoa luokitellaan. Tutkimusaineisto muodostuu "Suomen kansan sävelmiä. Toinen jakso. Laulusävelmiä." -nuottikokoelman sisältämistä rekilauluista.

Tutkielman modaalisessa analyysissä sovelletaan ja testataan Gábor Lükön vuonna 1964 esittelemää musiikkianalyttistä teorianmuodostusta, joka on ensimmäisen pyrkimys rakentaa kattava selitys indoeurooppalaisen ja slaavilaisen musiikin keskinäisistä suhteista sekä niiden pentatonisista piirteistä.

Sävelmien modaliteettianalyysi osoitti, että tutkimusaineistosta kyetään erottamaan erilaisia pentatonisia kerrostumia, jotka eroavat toisistaan tyyliltään ja mahdollisesti myös ajallisesti. Tutkielman lopussa suoritetun soveltamisen yhteydessä tuli ilmi, että myös uudemasta sävelmateriaalista on löydettävissä pentatonisia kerrostumia. Tutkimustulokset viittaavat siihen, että Suomessa on ollut muinoin pentatoninen traditio, joka on hahmotettavissa vanhoista kansansävelmistä ja vielä muutamien vuosien takaisestakin sävelmateriaalista.

Anhemitoninen-, hemitoninen- ja myöhäispentatoninen pentatoniikka ja näiden edellisten erilaiset sulautumat vaikuttavat kuuluvan osana sekä arkaaiseen kansanlauluperinteeseen että myös uudempaan laulusävelmistöön. Tonaalisten sävelmien määrä viittaa siihen, että jossakin vaiheessa on tapahtunut murros, joka on muuttanut laulusävelmistön modaalista luonnetta kohti tonaalisuutta. Suosittelen kuitenkin tutkimuksessa läpikäydyn aineiston modaalista analysointia uudelleen, jotta tulosten kvantitatiivisessä esityksessä ilmenevät epätarkkuudet saataisiin minimoitua ja tutkimuksessa testatun teorian tarkkuutta saataisiin vielä parannettua.

Avainsanat: anhemitoninen ja hemitoninen pentatoniikka, Gábor Lükó, juuriasteikko, kantaslaavilaiset asteikot, laulusävelmä, metri, modaliteetti, modaliteettianalyysi, moodi, pentatoniikka, protoindoeurooppalainen, rekilaulu, rekimetrin pohjakaava, rekirytmii, tekstin metrin analyysi.

SISÄLLYS

I	JOHDANTO	4
II	TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA KYSYMYKSENASETTELU	6
	Lähdekritiikki	8
III	REKILAULUN JA SEN TUTKIMUKSEN HISTORIAA	17
	Miksi rekilaulu?	17
	Kohti uutta ilmaisua	18
	Rekilaulusta	22
	Rekilaulu-käsitteen alkuperästä	24
	Rekilaulun metriikasta	25
	Rekilaulujen synnystä ja laulujen sisällöstä	28
	Melodioista	29
IV	TUTKIMUSMENETELMÄT	30
	Tutkimusmenetelmä I: metrinen analyysi	30
	Rekimetri I	30
	Rekimetri II: <i>moora</i> ja <i>metrinen tyhjiö</i>	31
	Tekstin metrinen luokitus	35
	Tutkimusmenetelmä II: sävelmien asteikkoanalyysi	37
	Johdanto Gábor Lükön teoriaan	37
	Anhemitoninen pentatoniikka	40
	Anhemitonisia modaliteetteja	41
	Lisäsävelet	43
	Hemitoninen pentatoniikka	45
	Protoindoeurooppalainen pentatoniikka	45
	Protoindoeurooppalaiset myöhäispentatoniset heksakordit	46
	Protoindoeurooppalaiset myöhäispentatoniset heptakordit	47
	Kantaslaavilaiset juuriasteikot	50
	Sisäisen koherenssin periaate	52
V	SÄVELMÄLUOKITTELU ELI ANALYYSI	54
	Metrinen luokittelu	54
	Modaliteettiluokittelu	58
	Anhemitoninen pentatoniikka	59
	Protoindoeurooppalainen hemitoninen pentatoniikka	62
	Transpositio	73
	Modulaatio	78

Transpositio ja modulaatio	82
Kantaslaavilainen modaliikka	87
Miktiset rakenteet	88
Protoindoeurooppalaisen ja anhemitonisen pentatoniikan sulautumat	88
Protoindoeurooppalaisen pentatoniikan ja tonaalisuuden sulautumat	92
Anhemitonisen pentatoniikan ja tonaalisuuden sulautumat	97
Protoindoeurooppalaisen ja anhemitonisen pentatoniikan ja tonaalisuuden sulaumat	97
VI MAANTIETEELLINEN SIOITTELU	98
VII TULOKSIA	98
VIII ANALYYSITEKNIKOIDEN ARVIOINTIA	101
Kärkilisäke	103
Kärki	103
Enkeli	110
Levoton tuhkimo ja Joutsenlaulu	112
Kritiikistä	114
Lükön menetelmän kritiikkiä	115
IX LOPPU	118
KIRJALLISUUS JA LÄHTEET	120
LIITE 1. Rekimetriä ja –rytmiä varioivat sävelmät.	
LIITE 2. Sävelmien luokittelu.	

I Johdanto

Minkäläisten elementtien kerrostumista Suomen kansansävelmät ovat aikojen saatossa muotoutuneet sellaisiksi, jollaisina niitä tänä päivänä voimme tarkastella Ilmari Krohnin toimittamassa nuottikirjasarjassa *Suomen kansansävelmiä. Toinen jakso. Laulusävelmiä?* Entä millaiset mahdollisuudet meillä on saada tietoa laulujen rakentumisista ja siitä, mitä me tuolla saavutetulla tiedolla sitten oikein tekisimme?

Edellisenkaltaisiin kysymyksiin on erittäin vaikea, ellei peräti mahdoton, vastata täydellisesti. Niinpä ei varmaan olekaan mitään mieltä pohtia loputtomiin kysymyksiä, joihin ei edes usko saavansa täysin tyydyttävää vastausta. Tämä ei kuitenkaan sulje pois tällaisten kysymysten olemassaoloa saati niiden parissa työskentelyä. Tällöin pitää vain asettaa itselleen erilaisia tavoitteita ja pyrkiä niihin parhailla mahdollisilla keinoilla. Näitä keinojakin saattaa joskus olla mielekästä kyseenalaistaa ja korvata ne uusilla, jos hedelmällisempiä ilmaantuu. Tämä työ on juuri noiden uusien keinojen käyttöönottoa; tai tarkemmin sanottua niiden testausta, sillä ei mitään uutta keinoa kannata ilmeisestikään noin vain omaksua ennen kuin sen käyttökelpoisuudesta ollaan vakuuttuneita. Uusien keinojen avulla voidaan saada aikaan vastauksia, jotka saattavat luoda lisää valoa vaikeampiin kysymyksiin. Näin tapahtuu mitä luultavimmin, mutta vielä luultavammin kysymykset lisääntyvät.

Aloitin tämän opinnäytetyöni tekemisen neljä vuotta sitten. Siitä lähtien olen tehnyt sitä enemmän tai vähemmän aktiivisesti. Välillä työn tekemisessä on saattanut olla puolen vuoden taukojakin. Kuluneen kuukauden (toukokuu 2003) olen tehnyt tätä työtä täysipäiväisesti sosiaalitoimiston suosiollisella tuella. Ehkä johtuu tuosta neljän vuoden "hautomisesta", tiukasta ekonomisesta tilanteesta tai jostain muusta, mutta tutkielman kompiloiminen ja sen kirjoittaminen on sujunut jotenkin vaivattomasti.

Menneiden neljän vuoden aikana olen käynyt systemaattisesti läpi tutkimusmateriaalini lähteen eli *Suomen kansansävelmiä. Toinen jakso. Laulusävelmiä*¹ –kokoelman kolmeen kertaan, joista kaksi ensimmäistä kertaa koostui nuottikuvasta tekemästani struktuurianalyysistä ja kolmas kerta soittamisen avulla tehdystä analyysistä. En katso tämän opinnäytetyön olevan vielä piste tälle nimenomaiselle tutkimukselle, sillä työ vaatisi ehdottomasti vielä neljännen lähdeaineiston läpikäymisen. Sen tulisi olla toinen

¹ Tulen viittaamaan tähän kokoelmaan myös yleisesti hyväksytyllä lyhenteellä SuKS II.

soittamisen avulla tehty analyysi. Tämä johtuu siitä, että tutkimuksessa käyttämäni teoreettisen ja menetelmällisen apparaatin omaksuminen on vaatinut joitakin aikoja ja käytännön analyysityötä tullakseen ymmärretyksi. Niinpä sellaiset osat kokoelmasta, jotka olen soittamalla analysoinut yli kaksi vuotta sitten eivät ole tämänhetkisen käsitykseni mukaan täydellisen luotettavia. Ne tulisi soittaa ja analysoida uudelleen, sillä vasta työn myöhemmässä vaiheessa omaksuin analyysimenetelmän tarkemmin, paremmin ja luotettavammin. Ensimmäiset analyysit ovat olleet tavallaan hapuilevaa harjoittelua. Ikävä kyllä tähän työhön käyttämäni työmäärä ei mitenkään salli toisen soittamalla tehdyn analyysikerran sisällyttämistä siihen.

SuKS II –kokoelma sisältää 4847 sävelmää, joista tutkimusaineistokseni valitui 2302. Lukija voi tästä hahmotella, kuinka paljon on vienyt aikaa käydä ensinnäkin läpi nuo 4847 sävelmää ja sen jälkeen käydä läpi kahdesti nuo 2302 sävelmää. Työn tekemisen oheistuotoksena on syntynyt artikkeli, joka julkaistiin Musiikin Suunnan numerossa 1/2001² sekä pienehkö tietokanta, joka koostuu noista 2302:sta sävelmästä. Tietokanta on auttanut aineiston hallinnassa ja siitä tehtävissä hauissa.

Huomaan, että kirjoitustyylini on kirjoittaa tavallaan kahta tarinaa samanaikaisesti. Ensimmäinen on "päätarina", joka etenee leipätekstissä. Toinen taas on "kommentti- ja tarkennustarina", joka elää alaviitteissä. Olen koettanut pitää alaviitteet mahdollisimman pieninä, mutta koen näiden kahden tarinan liittyvän usein aika oleellisestikin toisiinsa. Niinpä ne eivät itse asiassa ole erillisiä tarinoita vaan täydentävät toisiaan. Tarkemmin sanottuna kirjoittamani alaviitteet täydentävät ja luotaavat kutakin viittaamaansa kohdetta leipätekstissä hieman eri näkökulmasta. Olen esittänyt tekstissä myös siellä täällä omia ajatuksiani³, mikä ei kaikilla tieteenaloilla ole suotavaa ennen kuin vasta väitöskirjatasolla. Tämän lisäksi olen kirjoittanut kritiikin kritiikkiä tutkielman loppuvaiheilla.

² Käsillä olevan työn luku III Rekilaulun ja sen tutkimuksen historiaa pohjautuu pitkälti ko. artikkeliin.

³ Voi olla hankala ymmärtää mitä tarkoittavat sellaiset kuin omat ajatukset, mikäli uskoo ja kokee ihmisen olevan kulttuuriin sosiaalistunut olento. Tällöin kai kieli, kommunikaatio ja käsitteellistäminen ovat tavallaan opittuja asioita. Mikäli vielä uskoo ajattelun olevan mahdollista vain kielen avulla herää kysymys, että mistä ajatukset sitten oikein tulevat? Jos olen oppinut kaikki käsitteet ja niiden viittauskohdet ja näiden yhdistelmät sosiaalistumisen tuloksena, niin miten ylipäättään olisi mahdollista olla "omia ajatuksia?" Ajatuksia, joita kellään muulla ei olisi milloinkaan aiemmin ollut. Voidaan tietenkin vedota siihen, että kukin järjestee merkityksiä ja antaa erilaisia, uusiakin merkityksiä erilaisille havaitsemilleen asiainloille, ja että tämä olisi uuden ajattelemista. Omenapuun jokaisen omenan voi havaita olevan erilainen, mutta silti koostuvan samoista elementeistä. Ehkä tässä on yhdenlainen selitys.

Tutkielman rakenne on tavallaan kolmiosainen: ABC, joista A sisältää luvut I, II ja III. B luvut IV, V ja VI ja C sisältää loput muut eli VII, VIII ja IX. Itse asiassa työn voi nähdä muodostavan tavallaan sonaattimuotoisen rakenteen, jolloin A olisi esittely, B kehittäminen ja C kertaus. Tämän lisäksi siinä ilmenee tietynlaista symmetriaa, sillä II:ssa luvussa puhun lähdekritiikistä ja VIII:ssa luvussa kritiikistä.

Tutkielma muodostaa lineaarisen jatkumon, jossa siirrytään loogisesti aiheesta toiseen. Tästä huolimatta se on myös sillä tavalla epälineaarinen ja kausaalisuhteita tavallaan murtava, että tietyissä kohdissa jälkeensä luettu valottaa, selventää ja tarkentaa aiemmin luettua.

Tässä työssä on joitakin osioita, joihin en ole paneutunut niin syväälle, kuin se olisi saattanut olla mahdollista. Nämä seikat ovat mm. maantieteellinen jaottelu ja nykyisen Suomen alueella asuneiden väestöjen historialliset liikehdinnät ja keskinäiset suhteet. Näistä asioista enemmän kiinnostuneita pyydänkin tutustumaan tämän työn tietynlaisena rinnakkaistyönä pitämäni Kettusen (2002) työhön, jossa hän on selvittänyt tällaisiakin kysymyksiä. Kettunen (mt.) on myös kirjoittanut auki suhtautumisensa Gábor Lükön teoriaan ja metodiin sillä tavoin, että se saattaisi tämän työn lukijalle peilata ko. asioita joiltain osin hieman erilaisesta näkökulmasta.

Kiitoksia EULA-ryhmälle ja kaikille muillekin työssäni avustaneille. Erityiskiitos myös kollegalleni Jani Kettuselle, joka psykologian laitoksen opiskelijoiden ainejärjestön, Cortex:n, järjestämällä ja osallistumallamme hypnoosin perusteet -kurssilla harjoitteli hypnotisointia minuun koettaen saada syvällä uinuvat gradu-piirini aktivoitumaan. Kiitos myös G-piirille, joka on toiminut viime syksystä (2002) lähtien FT Tarja Rautiaisen luotsaamana.

II Teoreettinen viitekehys ja kysymyksenasettelu

Työni teoreettinen viitekehys koostuu pääasiassa siitä oletuksesta, että *Suomen kansansävelmiä*. Toinen jakso. *Laulusävelmiä* -nuottikokoelma sisältää sävelmiä, jotka pohjautuvat erittäin vanhakantaiseen musiikilliseen ajatteluun. Sävelmiä on tähän mennessä tulkittu tonaalisiksi tai gregoriaanisiksi – luultavasti hyvinkin monien syiden johdosta. Näistä vähäisimpänä ei varmaankaan voi pitää tietynlaista tulkinta-

ajankohtana eli 1800-1900-lukujen vaihteen tienoilla mahdollisesti ilmennyttä uskoa länsimaisen 1900-luvun alun modernin tieteen ylivoimaisuuteen; sen näkemistä ehkä kaikkein ”korkeimmaksi” tavaksi lähestyä ja selittää ilmiöitä, elämäntilanteita ja elämää. Senpä vuoksi tonaalinen järjestelmäkin on avautunut tutkijoille musiikillisen kehittymisen huipuksi. Näin ollen kaiken aiemman – ja ehkä ”alemman” musiikillisen toiminnan - sisältäväksi musiikilliseksi ilmaisutavaksi.

Tutkimuksessa tukeudun unkarilaisen musiikintutkijan Gábor Lükön lanseeraamaan teoriaan ja siitä johdettuun menetelmään. Näitä käyttämällä tarkoitukseni on seuloa SuKS II –kokoelmasta esiin sellaiset sävelmät, jotka eivät selvästikään ole tonaalisia. Tutkimusmateriaalini siis koostuu ko. nuottikokoelman sisältämästä materiaalista.

Tämä opinnäyte on Lükön teorian testi, jonka avulla pyrin käytännössä selvittämään teorian käyttökelpoisuutta ja selitysvoimaisuutta tämän nimenomaisen musiikillisen materiaalin osalta.

Lükő oli omien tutkimustensa tuloksena kyennyt löytämään rituaalisiin toimintoihin liittyvistä sävelmistä Venäjän, Itä-Euroopan ja Intian alueelta ominaisuuksia, joita hän piti vanhakantaisina. Näitä olivat mm. sävelmien pohjana olevat moodit ja melodian muodostusta määräävät sävelien keskinäiset hierarkkiset suhteet. Näistä hän oli rekonstruoinut kuusi juuriasteikkoa, joita hän nimitti protoindoeurooppalaisiksi.

Suomen kansansävelmien seulonnassa oletan, että riimillisen kansanlaulun alakategoriana *rekilaulut* edustavat sävelmäkokoelman uutta kerrostumaa. Tämän johdosta keskityn ainoastaan sävelmäkokoelman tällaisen ominaisuuden sisältäviin sävelmiin, sillä ensinnäkin rekilaulu on ollut aikanaan, 1800-luvulla, yksi suosituimmista laulutavoista ja toiseksi sen rakenteissa on havaittu paljon samankaltaisuutta mm. vastaavien eurooppalaisten laulutraditioiden kanssa. (ks. esim. Asplund 1981, Hako 1967, Kuusi 1963, Laurila 1956 ja Krohn 1928) Täten tämän työn kautta mahdollistuvalla selitysvoimaisuudella ja uusien hypoteesien rakentamisella on kosketuspintaa yli kulttuuristen ja kansallisten rajojen. Kaikella kulttuurien tutkimuksella on kosketuspintaa yli kansalliskulttuuristen rajojen, sillä - Leisiötä (2001, 98) mukaillen - mikään yhteisö ei elä umpiossa, ja niin muodoin vaikutteet ja tutkimus ovat välttämättä aina monikulttuurisia ja –kansallisia.

Kolmantena perusteena rekilaulujen valinnalle on se, että tutkimusaineistoni muodostaa tietyllä tavalla tasaisen otoksen arkistomateriaalista. Kun aineisto on rajattu se on helpompi hallita ja kategorisoida. Tämän lisäksi aineisto on toimitettu samana aikakautena ja saman henkilön⁴ toimesta. Näin ollen voi olettaa tietynlaisten virhetekijöiden mahdollisuuden olevan vähäisempää kuin jos aineisto olisi pitkältä aikaväliltä ja monien eri toimittajien toimittamaa.

Opinnäytetyöni seulontaosa on kaksivaiheinen. Ensimmäisenä tulee laulujen metrinen analyysi, jolla selvitan laulujen metrisen rakenteen sitoutumalla metrisiin teorioihin. Näitä tulen selvittämään luvussa *Tutkimusmenetelmät > Tutkimusmenetelmät I: metrinen analyysi*. Toinen ja samalla tutkimuksen keskeisin vaihe koostuu aineiston modaalista analysoinnista Gábor Lükön teorian ja analyysimetodin avulla.

Työni edustaa tietyin osin vertailevaa musiikkitiedettä, sillä eräänä heuristisena apuvälineenä käytän konstruoimaani sisäisen koherenssin periaatetta, joka karkeasti ottaen tarkoittaa sävelmien keskinäistä vertailua. Selostan tätä periaatetta tarkemmin luvussa *IV, Tutkimusmenetelmät > Tutkimusmenetelmät II: sävelmien asteikkoanalyysi > Sisäisen koherenssin periaate*.

Lähdekritiikki

Miten voidaan olla varmoja nuotinnoksen tarkkuudesta ja siitä että se oman symbolisen järjestelmänsä rajoissa kuvaa mahdollisimman tarkasti kuvailemaansa ilmiötä? Tästä seikasta ei kai täyttä varmuutta voidakaan saada. Lähtökohtana voi vain pitää sitä, että on olemassa nuottikokoelma, jonka aineisto on tallennettu tietyllä tavalla, ja sitten vielä toimitettu tietyllä tavalla, ja että näissä molemmissa vaiheissa materiaali (eli sävelmät) on siirtynyt tulkintojen tuotoksina/tuloksina tallentajien tulkintojen kautta tutkijan tulkittavaksi.

Perustavanlaatuisena oletuslähtökohtana on, että SuKS II -kokoelmassa olevien nuotinnosten on tarkoitus olla deskriptiivisiä eli mahdollisimman tarkkoja⁵ kuvauksia tallennetuista soivista lauluista. Tästä asiasta Krohn (1904, V) mainitsee laulusävelmien ensimmäisen vihon alkulauseessa, että sävelmien merkitsemisessä on yleensä nou-

⁴ Ilmari Krohn.

⁵ Tarkkoja vain niissä puitteissa, jotka tietynlainen merkkijärjestelmä (tässä tapauksessa länsimainen notaatio) mahdollistaa.

datettu tarkasti käsikirjoituksia. Epäilyttävissä kohdissa on alaviitteeseen merkitty korjausehdotus, mutta mikäli virhe on havaittu tapahtuneeksi, sävelmää on korjattu. Käsikirjoituksen alkuperäinen merkintä ilmenee alaviitteessä. Ainoastaan tahtien jakoa on korjattu siten, ettei alkuperäisten käsikirjoitusten viitteitä ole kokoelmaan merkitty näkyviin. Näiden korjattujen tahtiviivamerkintöjen alkuperäisiä käsikirjoitusasuja Krohn väittää virheellisiksi, mitä hän perustelee muistiinpanijan tottumattomuudella. (mt., V)

Tästä seikasta kirjoittaa mm. Laitinen (1991, 68), joka toteaa, että 1900-luvun alun Suomen taidemusiikissa eräät kansanmusiikin rytmityypit olivat vielä tuntemattomia. Tuon ajan musiikin tutkijathan olivat saaneet musiikillisen koulutuksensa aikansa taidemusiikin teoreettisiin perusteihin tukeutuen. Tämän perusteella Laitisen (mt., 68) mukaan yksinkertaiset tahtiosoitukset ja säännölliset tahtiviivat sijoitettiin taidemusiikista saadun mallin mukaisesti kaikkiin tehtyihin nuotinnoksiin riippumatta siitä, oliko alkuperäisessä esityksessä säännöllistä sykettä vai ei.

Laitisen (1991, 68) mukaan on olennaista selvittää jokaisen nuotinnettun sävelmän alkuperä ja jokainen nuotinnos olisi asetettava erityistarkastelun kohteeksi. Tulisi pyrkiä selvittämään, kuka sen oli tehnyt ja minkälaisin musiikillisin tiedoin, keneltä, milloin, missä ja miksi (mt., 68). Edelleen Laitinen (mt., 68) mainitsee, että nuotinnosten tulkinnassa olisi käytettävä kaikkea sitä tietoutta, mikä tähänastisen tutkimuksen avulla on tuotu esiin muista saman ajan nuotinnoksista sekä mahdollisten tallenteiden tulkinnasta. Tämän lisäksi tulisi käyttää kaikkea mahdollista kotimaista ja kansainvälistä vertailumahdollisuutta. Nuotinnoksen lopullisen ja parhaan ymmärtämisen kannalta se olisi saatava konkreettisesti soimaan. (mt., 68)

Tärkeää on myös pitää mielessä, että tallennustilanteessa esitetyt laulut eivät välttämättä olleet autenttisia edes esitystilanteessa. Tallennus ei ole sama kuin esitys. Autenttisuudella tässä yhteydessä tarkoitan ettei sävelmien kerääjälle välttämättä ollut esitetty laulua sellaisena kuin se oli esitetty jollekin saman yhteiskuntaluokan edustajalle tai kuten laulua oli omaksi iloksi saatettu laulaa. (Laitinen 191, 73) Etnografisesta problematiikasta tuttu kulttuurien kantajien kohtaamisen –ongelman voi väittää olleen voimakkaasti läsnä tallennustilanteissa.

Toisaalta sävelmien muistiinpanoihin eli nuotinnoksiin on merkitty lähes poikkeuksetta vain yhden laulusäkeistön melodia ja sanat. Näin menetellen eräs ilmeisestikin hyvin keskeinen kansanlaulun elementti, nimittäin esityksen sisäinen muuntelu jäi kokonaan vaille tallennusta. (Laitinen 1991, 73-74)

SuKS II, laulusävelmät –kokoelmalla on Laitisen (1991, 74) mukaan hyvin rajoitetussa määrin tekemistä kansanlaulun kanssa. Hän sanoo tämän johtuvan edellisessä kappaleessa esittämieni syiden lisäksi mm. siitä, että historiallisen kansanmusiikin muuntelussa ei ole ollut olemassakaan mitään muunneltavaa alkumuotoa. On ollut vain muunnelmia. (mt., 74) Niinpä nuottikokoelmat koostuvat teoksista, sävelmistä, eivätkä elävän muusikon esittämästä elävästä musiikista. Tallennus ei ole esitys (mt., 73).

Kaikki edellinen on olennaista, mutta en kuitenkaan tällä hetkellä ota kantaa tämän tarkemmin nuotinnosten alkuperään, niiden tekijöihin, motiiveihin, informantteihin, aikaan, paikkaan enkä tallentajien musiikilliseen kompetenssiin. Tyydyn näiltä osin vain ottamaan tutkimusaineistoni sellaisena, kuin se välittömästi minulle ilmenee. Tarkastelen kuitenkin vielä hieman tarkemmin nuotinnosta tutkimusaineistona, sillä katson sen syvemmän problematisoimisen olevan vielä tässä kohdin tarpeellista.

Aiemmin esittämäni perusolettamus ei muutu Krohnin toimitustyön tai tallennustilanne-problematiikan johdosta mihinkään. Edelleen siis oletan, että kokoelmassa olevien nuotinnosten on tarkoitus olla mahdollisimman tarkkoja kuvauksia tallennetuista soivista lauluista. Olkoonkin, että nämä tallennukset sitten ovat "kuollutta" musiikkia ja pysähdyskuvia tietystä tilanteesta tietyssä ajassa ja paikassa tallentajan kautta suodatettuina. Esittämästäni perusoletuksesta johtuvat lisäoletukset voisi karkeasti nähdä jaettuina kolmeen perustyyppiin:

- a) Nuotinnokset ovat tarkkoja kuvia esittäjän esittämästä soivasta tulkinnasta.
- b) Nuotinnokset eriävät siitä jonkin verran.
- c) Nuotinnokset ovat täysin jotain muuta kuin tuo "reaalinen" soiva laulun tulkinta, eli sen ilmenemismuoto.

Ensimmäinen vaihtoehto, a), ei vaikuta kovin uskottavalta nuotinnoksen teknisen tekemisen kannalta. Muita epäuskottavuuden muodostavia tekijöitä käsittelin jo tämän luvun alkukappaleissa. Tekninen epäuskottavuus johtuu suurelta osin siitä, että mm. etnomusikologian tutkimuserinteessä on nuotinnosten tekemisen vaikeus ja niiden hyvin suuri tulkinnanvaraisuus tuotu esiin, ja siitä ollaan oltu tietoisia, jo kohtuullisen pitkän aikaa (ks. esim. Nettl 1985) Edellisen lisäksi – ja siihen olennaisesti liittyen – tämän seikan todentamiseksi omassa kokemuksessaan ei tarvitse kuin tehdä itse nuotinnos jostakin itselle ehkä hieman oudommasta musiikillisesta kulttuurista⁶ peräisin olevasta musiikkikappaleesta. Hieman myöhemmin tehdä uusi nuotinnos ja/tai verrata omaa tekemäänsä toisten tekemiin nuotinnoksiin samasta kappaleesta. Tällaisessa toimessa harjaantuu ja nuotinnokset muotoutuvat ehkä tietynlaisiksi/-tyylisiksi oman käsityskyvyn mukaisesti (ks. esim. Laitinen 1991, 68). Yhtä ainoaa ja oikeaa nuotinnosta vaikuttaisi kuitenkin olevan hyvin vaikea saada aikaiseksi, eikä sellaista nähdä olevan olemassakaan. Nuotinnoshan on aina kuvan kuva: mielessä olevan musiikillisen kokonaisuuden ilmentymän/ilmiön kuvain.

Entäpä sitten kohta b) eli nuotinnokset eroavat siitä (esittäjän esittämästä soivasta tulkinnasta) jonkin verran? Jo a) -kohdan (nuotinnos on tarkka kuva esittäjän esittämästä soivasta tulkinnasta) käsittelyn kautta huomaamme, että nuotinnokset vaikuttaisivat eroavan toisistaan jonkin verran riippuen lähinnä seuraavista muuttujista: esittäjä, esitystilanne⁷ ja nuotintaja. Edelliselle analogiana voi tässä mainita vaikkapa kansatieteessä olevan kolmijaon kertoja-kertomus-kuulija. Itse asiassa tällainen koko kolmijako on tutkijan rakentama mentaalinen konstruktio, jota varsinaisesti ei itsessään voi väittää olevan olemassa. Ainakaan samalla tavoin, kuin vaikkapa jotkin aisteillemme ilmenevät yksittäiset oliot; esim. puut, edessä oleva tietokoneen ruutu, jne⁸.

⁶ Myös oma perinne voi avautua tutkijalle vieraana kulttuurina, kuten Laitinen (1991) on osoittanut.

⁷ Aika, paikka, läsnäolijat, maantieteellinen sijainti, yleiset kulttuuriset ja yhteiskunnalliset olosuhteet, jne.

⁸ Tulee ottaa huomioon se, että myös nämä ”aisteillemme ilmenevät yksittäiset oliot” ovat hyvin pitkälle mentaalinen konstruktio; opittu tapa hahmottaa jotain, jonka saatamme kokea jollain tavalla olevan meistä erillämme. Tämä tarkoittaa havaita niiden olevan jotenkin perustavanlaatuisesti muuta kuin se, miksi itsemme koemme. Toisin sanoen vaikuttamme kokevan tarkkailijan jollain tavalla erilliseksi siitä, mitä hän tarkkailee. Tällaiseksi tarkkailijaksi koemme usein itsemme, jolloin nousee mielenkiintoinen kysymys, että mikä sitten on se, joka havaitsee tämän tarkkailijan; ajattelevan ja kokevan keho mielen (itsen)? Nyt joku voisi väittää tällaisesta hahmottamistavasta syntyvän sellaisen subjekti-objekti –dikotomian, ja dikotomiat yleensäkin, jotka ovat tietyllä tavalla otettu annettuina vaikkapa nyt tämän käsillä olevan tutkimuksen peruslähtökohdissa. Ne on otettu annettuina siksi, että ne vaikuttaisivat olevan tietyllä tavalla otettuina koko naturalistissävytteisen tietoteorian aksiomina, jota tietoteoreettista suuntautumista voi pitää länsimaisen tieteen eräänlaisena perustana. (ks. tarkemmin esim. Lammenranta 1993 ja Pollock 1987)

Toisaalta taas jos esimerkiksi oletetaan tilanne, jossa muutama henkilö on suorittanut aiemmin selostamani empiirisen kokeen eli on tehnyt nuotinnoksia vaikkapa vain pari kappaletta tietyin väliajoin tai vain verrannut omia transkriptioitaan toisten tekemiin, he ovat varmastikin tulleet huomaamaan tietynlaisia yhtäläisyyksiä näiden erilaisten nuotinnosten välillä. Ehkä suurin ja tärkein yhtäläisyys on se, että – riippuen transkriboijien kompetenssista tai pikemmin heidän saman- tai erisuuntaisista musiikillisista käsityskyvyistään toistensa kanssa – nuotinnoksista on mahdollista havaita ja tuottaa uudelleen niiden kuvaama musiikillisen esityksen ilmeneminen. Tuottaa se uudelleen vielä jotakuinkin sellaisessa muodossa, että se on tunnistettavissa samaksi ilmene-mismuodoksi. Toisin sanoen siis kappale on kuvattu sillä tavoin, että tuosta kuvasta se kyetään tunnistamaan ja tuottamaan uudelleen; ja vielä siten, että lähes väistämättä kaikki noiden eri nuotinnosten tekijät tämän tunnistuksen pystyvät tekemään.

Eri asia on sitten ne monet erilaiset näkemykset tuon kuvauksen tarkemmista, hienojakoisemmista piirteistä, joista monella edelliseen empiiriseen nuotinnuskokeeseen osallistuneella nuotintajalla olisi varmasti sanasensa sanottavanaan. Tällä erää en kuitenkaan kuuntele heitä ollenkaan, sillä tässä nimenomaisessa tapauksessa he ovat vain minun mielikuvitustani; mielessäni olevia kuvia sillä tavoin, ettei heillä vaikuttaisi olevan välittömiä fyysisiksi nimettyjä ja sellaisiksi havaittuja vastineita missään aistimodaliteettien eli aistipiireiksi⁹ nimettyjen kognitiivisten havainnointikykyjeni tuottamissa tulkinnoissa kokemastani itseni ulkopuolisesta olemassaolosta. Tämän kai voisi todeta olevan yksi suurimmista eroista ainoastaan mielenkuvien havaitsevan ja sekä mielenkuvia että niiden koettuja vastineita havaitsevien tilojen välillä.

Viimeinen kolmesta aiemmin esittelemästäni lisäoletuksesta oli c) nuotinnokset ovat täysin jotain muuta kuin "reaalinen" soiva laulun tulkinta. Kuten lukija on varmasti huomannutkin, käytän tässä kolmen termin muodostamaa rypästä - eräänlaista triter-

⁹ Sensoriset systeemit ja aistimodaliteetit: näkö-, kuulo-, haju-, maku- ja tuntoaisti (ks. esim. Kalat 2001, 151-221; Kaila 1985, 96-107; tai lähes mikä tahansa ihmisen anatomiaa esittelevä teos). Kuriositeettina voisi mainita, että esim. intialaisen sām̐khyā (साम्ख्य)-tradition mukaan viittä karkeaa elementtiä, ominaisuutta (mahābhūtas "महाभूतस") eli näettävää, kuultavaa, haistettavaa, maistettavaa ja tunnettavaa ennen ovat ilmentyneet äsken mainitsemani niitä aistivat viisi aistinelintä. Nämä aistinelimet ovat ulkoisia elimiä erotukseksi sisäisestä elimestä (antaḥkaraṇa "अन्तःकरण"), joka koostuu järjestä (buddhi "बुद्धि"), egosta (ahaṁkāra "अहंकार") ja tajunnasta (manas "मनस्"), jotka yhdessä muodostavat sen, mistä angloamerikkalaisessa psykologiassa käytetään nimitystä "mind." (Raju 1974, 165-169)

miä - ”soiva laulun tulkinta” kuvaamaan tallennustilanteessa kerääjälle/tallentajalle esitettyä laulua. Näen tällaisen esitetyn laulun olevan esittäjän tulkinta laulusta sellaisena, kuin se tavallaan osallistuu idea(ideaali-)muotoisena hänen mielensisältöihinsä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että en kokisi olevan mahdollista esittää laulun ideaalimuotoa. Tällaisen mahdollisen ideaalimuodon eksplikaation mittapuuna voisi nähdä käyttävän oikeastaan vain - etnomusikologian tutkimusperinteeseen vahvasti kuuluvaakin – tietynlaista emisististä näkökulmaa. Tällä tarkoitan sitä, että laulun esittäjän omaa vakuutusta/puhetta esityksensä/tulkintansa kohdallisuudesta laulun ideaalimuodon suhteen olisi kai pidettävä ainoana mielekkäänä tapana varmistua esityksen ”onnistuneisuudesta”, mikäli onnistuneisuus sitten olisi jotain sellaista kuin mahdollisimman tarkka manifestaatio laulun ei-manifestoituneesta olomuodosta.

Tämä ei-manifestoinut eli ilmentymätön paikallistuisi johonkin sellaiseen, johon on ollut tapana viitata termillä mieli; tässä tapauksessa eritoten laulajan mieli. Toisaalta kyllä manifestoitunutkin laulu paikallistuu samaan paikkaan. Mielessä se havaitaan. Loppujen lopuksi kaikki havainnot tapahtuvat mielessä. Tarkoitan tässä mielellä elollisille olennoille ominaista psykofyysistä ilmiötä. Tämän vuoksi olen asettanut tritermiä ”soiva laulun tulkinta” edeltävän sanan *reaalinen* lainausmerkkeihin, sillä edellä käsitellystä näkökulmasta katsottuna saattaa olla hieman epäselvää, mihin tuolla termillä sitten oikein viitataan. Ei tästä kuitenkaan tämän enempää tämän työn puitteissa, vaan pitäydyn käsittämään termin ”reaalisuus” - kuten myös sen synonyyminä ymmärtämäni termin ”todellisuus” - viittamaa kohdetta jonakin sellaisena hyvin pitkälle sosiohistoriallisena, psykologisena ja fysikaalisena rakenteena, jonka olemassaoloon uskomisen on tietynlainen perusta niin tieteille kuin yhteiskunnillekin.

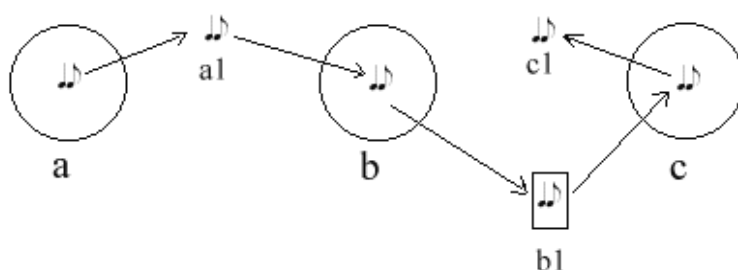
Nuotinnokset ovat täysin jotain muuta kuin reaalin soiva laulun tulkinta. Aseteltuna tällä tavoin asia onkin juuri näin. Nuotinnos ei mitenkään ole yhteydessä siitä aivan erilliseen olemisen tapaan, lauluun. Tarkoitan, että laulun kai uskotaan olevan tekemisissä mielen tilojen, kognitiivisten prosessien ja havaitun/koetun kehon ja siinä tapahtuvien ilmapatsaiden liikehdintöjen kanssa. Nuotinnos taas on tekemisissä kaikkien muiden edellisten paitsi viimeisen kohdan kanssa. Tämä kaikki ei kuitenkaan ole itse asiassa aivan sitä, mitä tarkoitan kohdalla c). Kuten aiemmin on jo tullut ilmi, kysymys on pikemminkin siitä, kuinka paljon nuotinnos kuvaa kuvaamaansa kohdetta, eikä niiden faktisista vastaavuussuhteista. Mikäli olettaisimme kohdan c) pitävän paikk-

sa, ei olisi mitään mieltä tehdä tällaista tutkimusta ainakaan niistä lähtökohdista, joista sitä olen tekemässä.

Koen, että järkevintä ja mielekkäintä on olettaa, että nuotinnokset eroavat esittäjän esittämästä soivasta tulkinnasta jonkin verran (kohta b)). Perusteluina ovat oma kokemusni nuotinnosten tekemisestä ja niiden vertailemisesta toisten tekemiin vastaaviin ja tämän kokemuksen yleistäminen. Tämän lisäksi on tärkeää sellaisten historiallisten dokumenttien tulkinta, joissa kerrotaan sävelmien tallentajien koulutuksesta, keruumenetelmistä, keruumatkoista ja kompetenssista yleensä. Arkistoaineiston tulkinta ja näiden tulkintojen tulkinta on Laitisen (1991, 78) mukaan tutkijalle yhtä tärkeä tutkimuskohde kuin itse arkistoainestokin. Tämän työn puitteissa en kuitenkaan kykene perehtymään arkistoaineistoista tehtyihin tulkintoihin pintaraapaisua enempää.

Olen pohtinut ja selkeyttänyt käsitystäni nuotinnoksen tarkkuudesta ja vastaavuudesta näin laajasti, koska tämän tutkimuksen tutkimusaineistoni ei tarkasti ottaen koostu SuKS II, laulusävelmät –kokoelman sisältämistä nuotinnoksista vaan minun niistä soittamalla tekemistäni tulkinnoistani. Tämän tyyppistä työskentelytapaa suosii mm. Laitinen (1991, 68) toteamalla, että nuotinnoksen lopullisen ja parhaan ymmärtämisen kannalta se olisi saatava konkreettisesti soimaan.

Nyt lähteisiin liittyvä problematiikka saa uusia painotuksia. Keskeiseksi nousee tutkijan tekemän reproduktion ongelma. Kuinka paljon tutkijan tekemä nuotinnoksen tulkinta vastaa sitä, mitä nuotinnoksella on yritetty kuvata? Kuinka kompetentti tutkija on laulajana/soittaja? Havainnollistan ensimmäistä kysymystä kuvalla.



Kuva 1. Tutkijan tekemän reproduktion ongelma karkeasti ilmaistuna.

Kuvassa 1 ilmenee kolme muuttujaa (**a**, **b** ja **c**) ja niiden alimuuttujat (**a1**, **b1** ja **c1**). Muuttujat ovat inhimillisiä olentoja siten, että **a** on informantin mielensisältö, **b** on tallentaja/nuotintajan mielensisältö ja **c** on tallentajien tekemien nuotinnosten tutkijan mielensisältö. Pallot ovat näiden kolmen inhimilliseksi nimetyn muuttujan eli mielensisältöjen rajoja¹⁰. Yksilölliseksi hahmotettujen inhimillisten ymmärryksien reunaehtojen kuvaimia. Nuotit pallojen sisässä ovat jokin tietty yksittäinen mielensisältö, joka tässä tapauksessa on laulusävelmä.

Alimuuttuja **a1** on informantin esittämä tulkinta miensä sisällöstä, laulusävelmästä. Alimuuttuja **b1** puolestaan on tallentajan/nuotintajan tekemän tulkinnan tulkinta. Se on kuva tulkinta **a1**:n kuvasta, joka kuva on tutkijan mielensisältöä. Tässä tapauksessa alimuuttuja **b1** on nuotinnos.

Viimeinen alimuuttuja, **c1**, on tallentajan tekemän nuotinnoksen tutkijan rakentama soiva kuva omasta, tiettyä laulusävelmää koskevasta mielensisällöstään. Tämän alimuuttujan on tarkoitus olla reproduktio alimuuttujasta **a1**. On ongelmallista määritellä miten onnistunut tällainen reproduktio on, varsinkin kun sen vertaaminen alimuuttujaan **a1** on nykyisen tietämyksen mukaan mahdotonta.

Kuvan tarkoituksena on selkeyttää lähdekriittistä ongelmanasettelua. Koetan sen avulla karkeasti tuoda ilmi niitä moninaisia suhteita ja muutoskohtia, joita sävelmät ovat tutkijan tutkittaviksi tullessaan käyneet läpi.

Tässä tutkimuksessa siis oletan, että alimuuttujien **a1** ja **c1** vastaavuus on mahdollista jossain määrin saavuttaa. Tämän likimääräisen vastaavuuden perusteella on sitten mahdollista tehdä joitakin väittämiä esimerkiksi muuttujasta **a** ja alimuuttujista **a1**, **a2**, **a3...an**.

¹⁰ Tiedostan toki, että mielensisällöille on hyvin ongelmallista vetää mitään rajoja. Pitäydyn tässä kuitenkin teoriaan, jonka mukaan mielten sisällöt ovat jossakin määrin toisistaan erillisiä, ja että nämä jossakin määrin toisistaan erillisten mielten sisällöt siirtyilevät paikoistaan toisiin eli toisiin mielen sisältöihin erilaisten välittäjien kautta. Tällaisia välittäjiä ovat tässä teoriassa mm. kommunikointi kielellä sen eri muodoissa, musiikeilla, kehollisin ilmauksin, jne. Asiahan toki olisi mahdollista nähdä tapahtuvan myös muullakin tavoin. Jos ottaa lähtökohdaksi vaikkapa yhden kaikille yhteisen mielen, muodostuvat teoreettiset ongelmat erilaisiksi ja ne sijoittuvat eri paikkoihin. Tällainen lähtöoletus ei kuitenkaan tässä ajassa ja paikassa laajalti käytössä olevissa teorioissa ole suosittua. Voisikin todeta, että näen ympärilläni todisteita aina sen puolesta, mitä ja miten uskon asioiden olevan.

On kuitenkin eri asia problematisoida joidenkin tiettyjen sävelmätoisintojen vastaavuus, kuin näiden sävelmien pohjalla olevan musiikillisen ajattelun, musiikkiopin problematisointi. Kun tutkimuksen keskipisteessä on tällaisen musiikkiopin rekonstruointi – tai sen konstruointi, mikäli sellaisen ei ole aiemmin olleen käsitteellistettyä – niin erilaiset sävelmätoisinnot avautuvat vain variaatioiksi, muunteluiksi ja saman musiikkiopin pohjalta rakennetuiksi musiikillisiksi ilmaisuiksi. Keskeinen tutkimuskysymys tällöin onkin muuttujien **a** ja **c** vastaavuus tietyiltä osiltaan pikemminkin kuin näiden mahdollistamien tuotteiden, alimuuttujien **a1** ja **c1** vastaavuus.

Tutkimus, jossa tehdään päätelmiä ja hypoteeseja vaikkapa jossakin tietyssä ajassa ja paikassa elävien tai eläneiden ihmisten kulttuureista eli heidän mielensä sisällöistä on käsittääkseni etnomusikologista tutkimusta. Ainakin Merriam (1964, 281) määrittelee tällaisen työskentelytavan olevan yhdenlaista kulttuurihistorian rekonstruoinnista. Tällaisen tutkimuksen voisi sanoa olevan tietynlaista musiikillista arkeologiaa.

Palaan uudelleen tähän aiheeseen tutkimuksen loppupuolella luvussa *VIII Analyysitekniikoiden arviointia > Lükön menetelmän kritiikkiä*. Uskon tämän kritiikkiosion olevan hedelmällisempää olevan jaettuna kahteen osioon, jolloin sekä ennen tutkimuksen etenemisen esittelyä ja aineistoon syventymistä että niiden jälkeen on mahdollista tarkastella tutkimuksen osatekijöitä ja ongelmakohtia erilaisista näkökulmista.

III Rekilaulun ja sen tutkimuksen historiaa

Miksi rekilaulu?

Tässä luvussa tarkastelen rekilaulun parissa tähän mennessä tehtyä tutkimusta. Rekilaulu edustaa historiallista riimillistä kansanlaulua, ja on sen määrällisesti suurin edustaja. Rekilaulu on niin sanottua historiallista kansanmusiikkia, jolla tarkoitan 1800-luvun ja sitä vanhempaa kansanmusiikkiksi¹¹ nimettyä musiikillista ilmaisumuotoa. Seuraan tässä Laitisen (1991, 64) ehdottamaa käsitteiden selkeyttämisen tapaa, jolla erotetaan erilaisia kansanmusiikin kerrostumia ja aikakausia toisistaan.

Kuinka kohdallista sitten on puhua kansanmusiikista ollenkaan? Kyseessä voi jonkin näkökulman mukaan olla aikansa eli tässä tapauksessa 1800-luvun populaarimusiikki. Täten siis olisin tämän aiheen tutkijana historiallisen populaarimusiikin tutkija. Mutta eikö tällöin esim. 1990-luvun teknomusiikin tutkijakin ole historiallisen populaarimusiikin tutkija? Kysymys on tällöin *historiallisuus* käsitteen tarkentamisesta. Tässä tutkimuksessa en kuitenkaan tämän syvemmin paneudu tällaiseen problematiikkaan, vaan vain tyydyn määrittelemään käyttämäni käsitteet mahdollisimman osuviksi.

Rekilaulua on tutkittu varsin vähän, vaikka sillä on ollut oleellinen asema rahvaan¹² musiikin tekemisen tapojen joukossa 1800-luvulla. Tutkimuksen vähyys ei tietenkään välttämättä yksinään ole riittävä perustelu keskittää huomio johonkin tiettyyn ilmiöön. Rekilaulun tapauksessa on kuitenkin esitettävänä muun muassa sellaisia lisäperusteita, että aikanaan se oli suosituin musiikillinen esitystapa ja se kytkeytyi voimakkaasti kulttuurillisiin muutoksiin. Rekilaulun vaikutuksia on havaittavissa vielä tämänkin päivän musiikeissa. Erityisesti niin sanotussa rillumarei-perinteessä (ks. lisää esim. Niiniluoto 1989) ja sen johdannaisissa.

¹¹ Kansanmusiikin määrittely ja sen tallentaminen ovat olleet pitkälti säätyläisten toimintaa, jota Laitisen (Laitinen 1991, 64-65) mukaan ohjasi hyvin pitkälle mm. poliittiset, kansanvalistukselliset ja kansallismieliset periaatteet.

¹² Rahvaaksi kutsun jotakin sellaista ihmisryhmittymää, joka ei omaa paljon koulutusta, saa elantonsa pääasiassa maatalous- ja käsityöammateista, asuu paljolti maaseudulla, on tavallaan vastapooli säätyläisille ja on termin tässä käyttöyhteydessä ollut olemassa 1700-1800-luvuilla.

Usein historian tutkimuksen ja tiedostamisen sanotaan antavan hyvän pohjan tämän päivän ymmärtämiselle. Tämän perusteella 1800-luvun musiikin tutkiminen voi antaa paljon 1900-luvun ja 2000-luvun alun musiikkien ymmärtämiselle. 1900- ja 1800-lukujen tarkka tutkiminen vasta antaa hyvät edellytykset edetä historian tutkimuksessa taaksepäin (Laitinen 1991, 67).

Kohti uutta ilmaisua

Riimillinen kansanlaulu valtasi asemansa rahvaan äänitorvena sitä ennen valtaa pitäneeltä kansanlaulun lähes yksinomaiselta ilmentymältä eli kalevalamittaiselta runonlaululta. Tästä uudesta kansanlaulutyylistä eritoten rekilauluksi kutsuttu tyyppi muodostui voimalliseksi ilmaisumuodoksi, joka levittäytyi eriasteisesti yli koko maan. Rekilaulu liittyy voimakkaasti kulttuuriseen murrokseen, joka Suomessa käynnistyi 1600-luvulla. Tuolloin Ruotsissa meneillään ollut nousukausi vaikutti valtakunnan itäosissa siten, että Pohjanlahden rannikolle ja sisämaahan rakennettiin uusia kaupunkeja. Kauppayhteydet sekä Suomen sisällä että Suomen ja Ruotsin välillä vilkastuivat. Tervanpoltto lisäsi kanssakäymistä porvarien ja talonpoikien välillä. Ruotsalaisuus vahvistui valtakunnan itäosissa Ruotsin saavuttaman suurvalta-aseman johdosta, joka puolestaan edesauttoi muovaamaan kulttuurielämää uusille urille. (Asplund 1981, 64)

Kansanlauluun vaikuttaneista tekijöistä yhtenä tärkeimmistä on ollut luterilainen kirkko, jonka papisto uskonpuhdistuksen jälkeen alkoi kiinnittää suurempaa huomiota rahvaan parissa vallitseviin tapoihin, lauluihin ja uskomuksiin. Vanhakantainen kalevalainen laulu tuomittiin pakanalliseksi ja mitä pikimmiten hävitettäväksi toiminnaksi, jonka tilalle tarjottiin hengellistä runoutta ja virsiä (Asplund 1981, 65).

Uskonpuhdistuksesta huolimatta katolinen kirkkolaulu kuului vielä 1600-luvulla kouluissa annettuun opetukseen ja kestikin lähes sata vuotta ennen kuin vakiintuneeseen protestanttiseen jumalanpalvelukseen siirryttiin. Anneli Asplund (1981, 66) sanookin olevan kuvaavaa, että vielä 1600-luvun alussa suomennettiin ja sovitettiin kirkon käyttöön gregoriaanisia lauluja. Tämä kaikki johtui osaltaan siitä, että muutokset noina aikoina eivät tapahtuneet tasaisesti vaan eri lailla ja eri aikaisesti eri seuduilla. Vasta Vanhan virsikirjan koraalikirja eli *Yxi Tarpelinen Nuottikirja* vuodelta 1702 vakiinnutti jossain määrin kirkkolaulua. Sen ilmestymiseen asti sekä uusi että vanha kirkkolaulu olivat eläneet rinnan vanhemmissa virsikirjoissa. Arkkiveisuinakin levinneen *Piae Cantiones* -kokoelman laulut olivat ahkerassa käytössä, mutta vaikuttivat

kansansävelmiin vain välillisesti; kun papit «[...]alkoivat kirjoittaa 1600-luvulla suomenkielisiä virsitekstejä, he pyrkivät jäljittelemään cantioista oppimiaan sävelrakenteita» (Leisiö 1987b, 335).

Noihin aikoihin talonpoikaisväestön keskuudessa oli syntynyt uusi laulutapa, joka ammensi vaikutteita niin kirkko- kuin koululauluistakin sekä ruotsalaisesta kansanlaulusta ja muusta tuona aikana ilmenneestä musiikkikulttuurista. 1700-luvun puolenvälin jälkeen enää Savossa, Karjalassa ja Kainuussa laulettiin kalevalamitalla, mutta muualla Suomessa kalevalainen laulutapa oli jo kadonnut tai kovaa vauhtia katoamassa. (Asplund 1981, 66)

Ennen varsinaisen rekilaulun ilmaantumista kansan parissa laulettiin sellaisia lauluja, joita on nimitetty välimuotoisiksi lauluiksi (ks. esim. Asplund 1981, 67). Nimitys johtuu siitä, että vakiintunutta muotoa tai mittaa ei näistä lauluista välttämättä ole löydettävissä. Kuten murroskausina useasti, tälläkään kertaa siirtyminen vanhasta ilmaisutavasta uuteen ei käynyt hetkessä. Ulkomailta omaksuttujen musiikillisten vaikutteiden täytyi sopeutua ja ne täytyi sisäistää uuteen ympäristöön ja esittäjistöön.

Kalevalainen laulu häipyi pikku hiljaa unholaan, mutta tämä ei tapahtunut toki täydellisesti. Esimerkiksi lapsille laulettuja kalevalaisia kehtolauluja on säilynyt nykyisiin päiviimme saakka.

Sekavan runomitan voi sanoa yhdistäneen 1600- ja 1700-lukujen kansanlaulutavat. Tuon ajankohdan lauluissa ei enää noudatettu kalevalaiselle laululle ominaista nelipolvitrokeeta, mutta ei vielä rekimetriäkään. Yhteistä lauluille on myös se, että niissä sävelala on laajentunut ja muodossa on siirrytty säkeistöllisyyteen. Niitä on ainakin pilkkalaulujen, balladien, leikki- ja tanssilaulujen, ketju- ja kehtolaulujen joukossa. (Asplund 1981, 67-68)

Vuonna 1702 julkaistussa *Yhdessä tarpeellisessa nuottikirjassa* on virsiruno nimeltään *Ah, herra älä vihassas*, jota voidaan pitää jo rekimetrin varhaisena ilmentymänä. Sen sävelmä on julkaistu arkkiveisuna vuonna 1683, mutta vielä tuolloin siihen ei ollut olemassa suomenkielistä tekstiä. (ks. Niinimäki 1999, 95; 1989, 73-75).

Ennen kuin alan tarkastelemaan tarkemmin rekilaulua, paikallaan on luoda pikainen katsaus välimuotoisiksi nimettyihin lauluihin.

Pilkkalauluja tutkailtaessa ovat 1600-luvun oikeudenkäyntipöytäkirjat oikeastaan ainoita käytettävissä olevia lähteitä. Muistiinpanoista ei selviä minkälaisella sävelmällä lauluja on laulettu, sillä niistä on merkitty muistiin ainoastaan sanat. Oikeudenkäyntipöytäkirjojen muistiinpanoista käy ilmi kuitenkin se, että riimi oli jo omaksuttu käyttöön, vaikkakaan selkeää säkeistöjako pilkkalauluissa ei ole havaittavissa. Myös runomitta on niissä hyvin vaihteleva. (Asplund 1981, 68-69)

Juonelliset ja traagisia päätöksiä viljelevät kertovat laulut luokitellaan *balladeiksi*. Balladi, joka oli alkuaan ollut yhteistanssia säestänyttä laulua, on ollut eurooppalaisen kansanlauluperinteen keskeinen laji, joka muualla maailmassa on kiinnostanut tutkijoita suunnilleen samalla tavoin kuin kalevalainen kertomarusu Suomessa. Suomeen balladeja omaksuttiin jatkuvasti pääasiassa ruotsinkieliseltä taholta, josta niitä lainailtiin sanoineen ja sävelmineen. (Asplund 1981, 71)

Anneli Asplundin (1981, 70-71) mukaan näissä lainatuissa balladeissa on olennaista säkeistömuotoisuus, joka oli ominaista länsieurooppalaisille balladeille siten, että niissä oli kaksi keskenään loppusoinnullista säeparia. Riimiä ei kuitenkaan vanhimmissa uusimittaisissa balladeissamme käytetty samalla tavoin kuin rekilaulussa, eivätkä ne olleet mitaltaan vakiintuneita. (mt., 71)

Tässä yhteydessä nimekkeellä *leikki- ja tanssilaulut* tarkoitan nimenomaan sellaista ajallista laulukerrostumaa, jossa ei ollut enää käytössä puhtaasti kalevalainen mitta vaan mitta oli paljon väljempi. Tärkeä seikka tanssi- tai leikkilaulussa oli se, miten sävelmän rytmi sopi sanoihin; melodian kululla ei ollut yhtä suurta merkitystä (Asplund 1981, 82). Senpä johdosta tähän kategoriaan kuuluvissa talteen kerätyissä lauluissa sanat ja sävelmät saattavat muodostaa monia yhdistelmiä. Tämä tarkoittaa sitä, ettei riimillisessä lauluperinteessä tietty teksti ole nykyajan lailla välttämättä liittynyt tiettyyn sävelmään, eikä aina voida edes puhua "tietystä tekstistä", koska laulajat olivat poimineet laulamiaan säkeitä sieltä täältä eri lähteistä (Leisiö 1987a, 33.). Tätä he eivät kuitenkaan tehneet yhdistämällä mitä tahansa tekstejä mihin tahansa melodiaan, vaan kielellisen ja tonaalisen tason välillä oli ollut useinkin alitajuisesti oivallettu looginen yhteys (mt. 1987a, 33.).

Kalevalainen laulutapa säilyi kaikkein pisimpään *kehtolauluissa*, joihin jo aiemmin viittasinkin. Esimerkkinä voisi mainita vaikkapa sellaisen laulun kuin *Nuku, nuku nurmilintu*, joka on pitkään osattu koko maassa. Kehtolauluissa on kuitenkin havaittavissa sekoittumista erilaisten metri- ja rytmityyppien välillä. Näin niiden voidaan katsoa olevankin oiva osoitus muuntelun merkityksestä tradition jatkumiselle, sillä ne ovat koostuneet niin monista erilaisista lainoista ja uudelleenlainoista mitä erilaisimmista lähteistä.

Melodioiltaan yksinkertaisilta vaikuttavat *ketjulaulut* ovat olleet käytössä jo kalevalaisella kaudella, mutta niiden trokeemitta hämärtyi kansanlaulumurroksen aikoina. 1800-luvulla ne olivat lastenperinnettä, jota erityisesti läntisessä Suomessa on yleisesti harrastettu. Tässä, kuten pilkkalaulujenkin kohdalla, tulee pitää mielessä, että laulujen sanoituksia on enemmän tiedossa kuin niiden esittämiseen käytettyjä sävelmiä. (Asplund 1981, 87)

Vaikka *laulupolskien* ei katsota kuuluvan välimuotoisten laulujen kategoriaan niiden käsittely tässä kohtaan on hyvin aiheellista, sillä joidenkin tekstirakenteissa on havaittavissa samoja piirteitä kuin rekilauluissa. Varhaisesta polskalaulusta tiedetään vähän, mutta voidaan havaita, että 3/4-polskan yhteydessä on käytetty ainakin neljää erilaista säerakennetta (Leisiö 1987b, 368), joista yhden voidaan katsoa sijoittuvan polskien ja rekilaulujen välimaastoon. Tämän yhden tunnetuimpana edustajana mainitaan usein laulu *Yksi kaksi kolme neljä* ja sen sävelmä tunnetaan myös nimellä *Lampaan polska*. Sen katsotaankin olevan kohtuullisen vanhaa perua, sillä se oli olemassa jopa keskiaikaisena messusävelmänä ja tullut laajasti tunnetuksi Euroopassa keskiajan lopulla. Ruotsiin tuo sävelmä olisi levinnyt viimeistään 1600-luvulla, josta se olisi kulkeutunut Suomeen. (Asplund 1981, 79-80)

Leisiön (1987b, 367) mukaan on aivan varmaa, että jonkinlaista tanssilaulua, trallostusta, rallatusta, oli jo olemassa 1600-luvulla, mutta nykyisin tuntemaamme tekstillistä polskalaulua on vaikea viedä paljon 1700-luvun alkupuolta tuonnemmaksi. Sellainen varhainen polskanomainen laulu kuin esimerkiksi *Kalliolle kukkulalle* osoittaa ruotsalaisen esikuvansa mukaan, että varhainen laulupolska vaikuttaisi koostuneen kah-

deksasosanuoteista muodostaen niin kutsutun kolmitasaisen rytmikuvion¹³. Mikäli tämän *Kalliolle kukkulalle*-laulun voi katsoa olleen kantatraditiona lyyrilliselle polskaululle niin vaikuttaisi siltä, että myöhemmän seitsenpainoisen rekilaulun syntyyn näyttäivät johtaneen *Lampaan polskan* kaltaiset tekstit. *Lampaan polskan* tekstissä nimittäin ei ole polskalle ominaista viimeistä painollista tavua, kuten ei ole rekilaulusakaan. (mt., 367-369) Polska- ja rekilaululle on yhteinen sellainen melodinen seikka, että molemmissa kaksinkertaistetaan säeparin kahden viimeisen sävelen aika-arvot.

Rekilaulusta

Uusimittainen kansanlaulu muotoutui Suomessa *riimilliseksi rekilauluksi*. Rekilaulut eivät kuitenkaan ilmestyneet tyhjästä, vaan ne olivat tuloksena niistä omaksumis- ja muovausprosesseista, joita rahvaan runoniekat ilmeisestikin toteuttivat ja kokeilivat välimuotoisten laulujen aikana.

Rekilaulun perusmuodolle on nähty alkuaan olevan ominaista yksisäkeistöisyys siten, että siinä oli kaksi keskenään riimillistä, l. loppusointuista säeparia, joissa kummassakin on seitsemän runojalkaa:

Raita se kasvoi rannalla ja yli muita puita.

Minun kulta kaunis on ja kaunihimpi muita.

Rekilaulun vastineita Euroopassa ovat muun muassa venäläinen *tšastuška*, germaanisen kielialueen *Schnaderhüpfel*, *enstrofin*, *låt*, *stev*, joista jälkimmäisestä vielä eritoten *gamlestev* (ks. esim. Asplund 1981, 97-98; Hako 1963, 419-421; Hako 1967, 7).

Kaikki mainitut laulutyytit täyttävät kansainvälisen yksisäkeistöisen laulun yleispiirteet, joita esimerkiksi Hakon (1963, 421) mukaan loppusoinnollisuuden lisäksi ovat eroottis-satiirinen sisältö sekä luonnonjohdanto. Pekka Gronow (1981, 11). puolestaan sanoo, että uudempi suomalainen kansanlaulu on tyypillinen esimerkki Länsi- ja Pohjois-Euroopan yksiäänisestä, säkeistömuotoisesta laulusta, jossa sanojen selkeä lausuminen on tärkeää. Tilanne vaikuttaisi vahvasti kuitenkin siltä, että rekilaulu on hieman myöhempään muotoutunut musiikillinen ilmaisutapa suhteessa jo aiemmin mainittuihin germaanisen kielialueen sukulaisiinsa. Nimittäin ainakin Hako (1963,

¹³ Kolmitasainen rytmikuvio: 

419) toteaa, että «*suomalainen rekilaulu on eurooppalaisen yksisäkeistöisen laulun pohjoinen myöhäsvihanta*». Rekilaulun perusmallin syntysijoista eikä siitä, miten se muovautui, ole kuitenkaan ainakaan vielä olemassa tyhjentävää tietoa.

On vielä huomioitava sellainen seikka, että rekilaulujen säerakenteena usein pidetty neliriviruno, jossa kaksi tai kolme säettä on keskenään loppusoinnollista, on maailman kansanrunoudessa yleinen ilmiö (Hako 1963, 419).

Edellisessä säeparinäytteessä ("Raita se kasvoi rannalla ja yli muita puita jne.") oli käytetty myös yhtä hyvin rekinlaulunomaista piirrettä, luonnonjohdantoa (ks. esim. Asplund 1981, 96; Hako 1963, 421; Virtanen 1988, 170), joka vaikuttaa olevan sisälöltään irrallinen suhteessa toiseen säepariin. Niinpä samalla johdantokliseellä, mutta erilaisella jatkeella varustettuja lauluja on kerätystä aineistosta löydettävissä runsaasti. Leea Virtanen (1988, 170) toteaa, että saman luonnonjohdannon toistuminen eri säkeistöjen alussa osoittaa, että luonnonjohdanto oli menettänyt itsenäisen merkityksensä ja symboliikkansa. Jälkisäkeet vaikuttaisivatkin liittyneen johdantoon kaavamaisesti ilman mitään keskinäistä yhteyttä lukuun ottamatta joitakin satunnaisia assosiaatioita. Luonnonjohdanto on selitetty myös ainoastaan koristeelliseksi alukkeeksi; Hako (1963, 421) lainaten, «[...]yleispätevyyttä vailla olevaksi tilapäiseksi mieleen johdumaksi, jolla ei ole sisäistä yhteyttä runon sanottavaan.»

Ympäristöä on toki kuvattu muillakin tavoin kuin vain laulamalla raidoista, katajista, tuomista, omenapuista jne.; laulettu on nimittäin myös sateesta, kallioilla kasvavista kukista, merivedestä ja sen pinnasta, taivaan väreistä ja siellä sijaitsevista tähdistä:

Taivas on sininen ja valkoinen ja tähtösiä täynnä.

Niin on nuari syrämeni ajatuksia täynnä.

Mikä sen tähären nimi on, joka maantien ristiss' seisoo?

Vanhan kullan kotoa kuuluu suruvirren veisoo.

Luonnonjohdantojen on katsottu kuvailleen sepittäjiensä elinympäristöjä ja niinpä «[...]eteläsiperialainenkin lauloi kaisloja taivuttelevasta tuulesta, lättiläinen metsätammesta, unkarilainen juoksutti vedet Tiszasta Tonavaan[...]»(Hako 1963, 422). Tämän lisäksi rekilauluissa tavataan myös sellainen luonnonkuvauksen kiinteä kaava -

niin sanottu pastoraali-idylli - jonka katsotaan olevan peräisin antiikin kirjallisuudesta, ja joka olisi kulkenut pitkän matkan latinalaisesta keskiaikaisesta kirjallisuudesta Euroopan paimen - ja rakkausrunouden kautta yksisäkeistöisten kansanlaulujen luonnonjohdannoksi.

Luonnonjohdanto oli kuitenkin vain yksi laulun rakentamisen malli monien muiden joukossa (Asplund 1981, 96). Sitä tärkeämpi näyttäisi olleen tietynlaisen kiinteän perusosan ympärillä sijaitsevien elementtien muuntelu, jonka on katsottu laulutilanteessa tapahtuneen improvisoimalla. Kiinteitä perusosia voivat olla esimerkiksi seuraavat (kursivoidut) säkeenalut:

Ennen minä kalliosta kannun vettä joisin,
ennen kuin minä oman kullan toisen kanssa soisin.

Ennen minä lähden Tonavalle Turkinmaalle sotaan,
ennen kuin tään kylän tyttöläitä aviokseni otan.

Älä sinä heilani ennen sure, sure sitten vasta,
kun liinakko portilla vaahdossa seisoo tultua pappilasta.

Rekilaulu-käsitteen alkuperästä

Rekilaulun käsitteen nykyinen merkityssisältö ei ole vanha. 1800-luvun lopussa hyväksyttiin käsitys, jonka mukaan rekilauluja olisi harrastettu erityisesti rekimatkoilla (Asplund 1981, 98). Termin rekilaulu alkuperästä on esitetty näkemys, jonka mukaan se olisi lainautunut keskialasaksasta Baltian maiden kautta Suomeen ollen vastine käsitteille *Reihenlied* tai *Reigenlied*; *tanssi- tai piirilaulu*. Kuitenkin mm. Laurila (1956, 67) vastusti tätä käsitystä tukeutuen erityisesti Porthanin¹⁴ mainintaan laulujen käytetyhteydestä eli rekimatkoilla laulamisesta. Hän kritisoi myös oletusta nimityksen syntymisestä "oppiasaaneiden" parissa sekä termin liittämistä yksinomaan piiritanssiin.

Virossa, josta termi viimeiseksi olisi Suomeen lainautunut, rekilaululla kuitenkin tarkoitetaan vanhalla, eli kalevalamitalla tehtyjä lauluja, joka merkitys sillä oli Suomes-

¹⁴ Porthan, H. G.: *Dissertatio De Poesi Fennica*. Aboæ 1766 – 1778. H. G. Porthan Opera Selecta III. Helsingfors 1867.

sakin aiemmin ollut. Täällä puhuttiin *rekivirsistä*, *-viisuista* tai *rekilauluista*, kun taas uudemman tyylistä lauluista oli tapana käyttää nimeä *riimi*. Jossain vaiheessa kuitenkin yllä mainittujen nimitysten sisällöksi muotoutui lähes yksinomaan yksisäkeistöinen loppuriimillinen kansanlaulu. Hakon (1963, 419) mukaan merkityksen muuttuminen oli tapahtunut 1880-luvun lopulla.

Lauri Kettunen (1957) kuitenkin esitti sanalle etymologian, jonka mukaan nimi olisi lainautunut viron kielen sanasta *regivärss*, joka puolestaan olisi tullut keskialasaksan sanasta *rege-wärs*. Termi *rege* on merkinnyt järjestystä tai riviä, mutta sen sattuminen niin lähelle rekeä tarkoittavaan sanaan *regi* aiheutti kansanetymologian syntymisen. Rahvaan värssyt, joka runon nimenä oli jo aiemmin lainautunut viron sanasta *värss*, yhdistettiin rahvaan ajopeliin, jota kutsuttiin nimellä *reki*. (Kettunen 1957)

Kansallisromanttisen ajan suomalaiset tiedemiehet eivät kuitenkaan ottaneet vastaan rekilaulua avosylin, vaan pikemminkin he halveksivat sitä. Sen katsottiin merkinneen kansanrunouden rappiota. Siitä syystä rekilaulua kutsuttiinkin mm. *arvottomaksi epä-sikiöksi*, *rivolauluksi* ja *renttulauluksi* (Hako 1963, 418).

Sinun kanssasi maata tahdon vaikka maantien ojassa,
ennen kuin makaan muiden kanssa hienommassa soffassa.

Halveksunnan on katsottu johtuvan paljolti rekilauluissa käytettyjen kielikuvien antamasta kuvasta maailmasta ja niissä käytetystä kielestä. Riimillisiä tekstejä kuitenkin kerättiin 1800-luvulta lähtien, jolloin Suomessa kansanlauluja alettiin ylipäättään tallettaa.

Rekilaulun metriikasta

Käsittelen tässä lyhyesti rekilaulun metriikkaa, mutta paneudun siihen tarkemmin luvussa IV, *Tutkimusmenetelmät > Tutkimusmenetelmä I: metrinen analyysi > Rekimetri I ja Rekimetri II*. Tällainen toisto on tässä yhteydessä mielestäni tarpeen ensinnäkin sen vuoksi, että tämä asia on sekä koelukijoiden ja seminaarityöskentelyjen aikana koettu vaikeaksi ymmärtää. Toisaalta kolmas pääluku on tavallaan itsenäinen kokonaisuus, jossa käsittelen rekilaulua ja sen tutkimuksen historiaa, ja johon katson tämän alaluvun olennaisesti kuuluvan.

Rekilaulun metrille on ominaista seitsennousuinen pohjakaava. Tätä havainnollistan seuraavalla esimerkillä, jossa + tarkoittaa nousu- eli painollista tavua ja - taas lasku- eli painotonta tavua tai tavuryhmää:

+--+ | +--+ || +--+ | +-

Nousutavussa eli painollisessa asemassa voi yleensä olla vain yksi tavu, kun taas painottoman aseman voi täyttää useammalla tavulla. Esimerkkinä toimikoon teksti, josta käytän vain ensimmäistä säeparia. Painolliset tavut¹⁵ olen merkinnyt kursiiivilla.

Raita se kasvoi | rannalla ja || yli muita | puita.

Edellä esitin siis rekimetrin pohjakaavan ja sen yhdenlaisen toteutuman. Tämä toteutuma kuitenkin tapahtuu aina ajassa eli vaikkapa näin:

2/4

Näistä kolmesta esimerkistä näemme ensinnäkin sen, että viimeisin sana on ikään kuin venytetty. Sen tavujen aika-arvot on tuplattu, mistä seikasta oli puhetta jo laulupolskien yhteydessä. Aika-arvon tuplauksen alkuperästä on esitetty monia näkemyksiä. Muun muassa A. O. Väisänen (1990, 51). toteaa seuraavaa: «*Se ns. rekirytmien erikoisilmiö, että toisen ja neljännen säkeen viimeistä runojalkaa "venytetään", lienee kehittynyt tavallisimman runosävelmämme* (eli kalevalamittaisen runolaulun, kirj. huom.) *pohjalta.*» En ota nyt kuitenkaan tarkemmin kantaa venytyksen alkuperään. Se jääköön toiseen yhteyteen pohdittavaksi.

Havainnollistan rekimetriä sellaisella merkintätavalla, joka paljastaa paremmin pohjakaavan rakenteen. Merkintätapa koostuu yksiköistä, joiden nimenä on moora. Mooran symbolina käytän merkkejä + ja O, riippuen sen painollisuudesta. Moora on foneetikoilta lainattu termi, joka tarkoittaa äänten pituutta; puheen poljennon ajassa ilmenevää peruspulssia (Leisiö 2000b, 18). Moora on aikayksikkö, jolla on aina sama kesto. Itse pohjakaavan käsitteeseen ei kuitenkaan liity aika, vaikka sen laulettuun tai sanel-

¹⁵ Ks. tarkemmin suomen kielen tavupainollisuudesta ja käyttämistäni merkintätavoista esim. Leino 1982 ja Leisiö 1987a.

tuun yksikköön – mooraan – aika liittyikin. Pohjakaava on vain rakenne. Kun tämä pohjakaavarakenne toteutetaan vaikkapa laulamalla se tapahtuu ajassa.

Rekimetri koostuu 14:stä moorasta siten, että sen noususäkeessä on kahdeksan mooraa ja laskusäkeessä kuusi painon jakautuessa joka toiselle mooralle. Tämän lisäksi siinä on kaksi metristä tyhjiötä, joita esimerkissä kuvaan Ø:lla. Termin *metrinen tyhjiö* ja sitä osoittavan symbolin olen ottanut käyttöni Leisiöltä (2000b ja 1987a). Metrinen tyhjiö on ajallisesti yhtä pitkä kuin yksi moora, mutta pohjakaavassa ei tällöin ole mitään. Edellä esitetty rekilaulun metrinen pohjakaava näyttää mooramerkinnällä ilmaistuna tältä:

$$+ O + O + O + O \parallel + O + O + O \emptyset \emptyset$$

Rekilauluissa toki esiintyy paljon variaatiota esimerkiksi siten, että se on tavallaan "venytetty". Toisin sanoen rakenne on esimerkiksi *aabb*, kun katsotaan esisäkeen olevan *a* ja jälkisäkeen *b*.

Uudelle kullalle marjoja poimin,
uudelle kullalle marjoja poimin
niityltä mättähiltä,
niityltä mättähiltä!

Toisin kuin tässä tutkimuksessa, tutkijat käyttävät toisinaan termiä rekilaulu myös silloin, kun metrisessä pohjakaavassa on kuusi tai kahdeksan painoa. Yleensä luokittelu perustuukin silloin johonkin muuhun seikkaan kuin tekstin metriikkaan; esimerkiksi lauluissa käsiteltyihin aiheisiin. Tästä toimii esimerkkinä käyttämäni kahdeksan-painoinen teksti edellisen alaluvun lopussa (Sinun kanssasi maata tahdon...jne.), joka rakentuu polskanomaiselle metriselle pohjakaavalle, mutta joka on silti pääasiassa tekstin sisällön perusteella luokiteltu rekilauluksi. Täsmennän ja kertaan vielä, että tässä tutkimuksessa olen rajannut äsken mainitsemani esimerkin kaltaisia tekstin metrisiä rakenteita toteuttavat sävelmät pois tutkimusaineistostani.

Rekilaulujen synnystä ja laulujen sisällöstä

Laulujen tekstien kautta voidaan yrittää valottaa niiden luomis- ja käyttöajankohtien kulttuurisia käytänteitä, vaikka tekstejä ei luotettavina historiallisina dokumentteina voida pitääkään. Rekilaulut olivat paljolti 1800-luvun nuorten musiikkia, joten niistä voidaan tarkata heidän käsityksiään, asenteitaan, mielikuviaan, kohtaloitaan ja maailmankuviaan. Matti Hako (1963, 445-446) kertookin rekilaulusta seuraavasti:

«Rekilaulu kuuluu erottamattomasti suomalaiseen kylämiljööseen: nuorisoryhmien keskinäiset suhteet, kyläinstituutiot, kyläroolit ja vanhakantaisen kyläyhteisön hajoamisprosessi sekä suhteet ulkomaailmaan ovat menneiden vuosikymmenten takaista laullista kulttuurihistoriaa. Laulu myös kuvastaa kansan¹⁶ hengenlaadun ja maailmakäsityksen asteittaista muutosta.»

Lauluja on käytetty yleensä piirileikeissä, kylän juoruäämiä vastaan protestoinnissa, tyttö- ja poikaryhmien välisissä keskinäisissä kiusoitteluissa, pilkkalauluina, tappelulauluina, vankilalauluina, siirtolaislauluina sotaväki- ja häälauluina sekä kulkuri- ja tukkilaislauluina (ks. esim. Asplund 1982, 105-109). Kaikkein tavallisin rekilaulujen käyttöyhteys vaikuttaisi kuitenkin olleen piirileikki.

Nuorten ryhmähenki 1800-luvun yhteiskunnallisten murrosten aikana on havaittavissa muun muassa niin sanotuista eroottisista rekilauluista. Niissä kuvataan nuorten välistä rakkautta huomattavasti väkevämmin ja aistillisemmin kuin aiemmin oli tapana tehdä (vrt. aiempi esimerkki "Sinun kanssasi maata tahdon...jne."). Nuorilla oli suurempi valta valita omat kumppaninsa toisin kuin edellisillä sukupolvilla, joiden liitot oli solmittu pääasiassa vanhempien keskenään tekemien sopimusten johdosta.

Rekilauluja syntyi niin vapaa-aikana kuin työtä tehdessäkin. 1800-luvun kyläyhteisössä miltei kaikki lauloivat eikä tällöin suurten laulajien sädekehiä päässyt syntymään kenelläkään. Rekilaulut, joita paljon esitettiin ryhmälaulantana, usein myös syntyivät ryhmätyöskentelyn, kollektiivisen runonteon tuloksena (Hako 1963, 427).

¹⁶ Tulkitsen Hakon viittaavan käsitteellä kansa sellaiseen ihmisryhmittymään, josta itse tässä tutkimuksessa käytän termiä rahvas.

Keskeisiä rekilauluissa ilmeneviä piirteitä ovat mm. uhma vanhempien ylivaltaa ja sosiaalisia normeja vastaan sekä me-muut –vastakkainasettelu. Uhma ei kohdistu teksteissä niinkään suoraan omia vanhempia kuin tavallaan epäpersoonallisesti koko heidän edustamaansa sukupolvea vastaan (Lehtonen 1993, 21). Me-muut –vastakkainasettelun on Lehtonen (mt., 24) tulkinnut olevan sitoutumista omaan taustaryhmään ja pyrkimystä muista erottautumiseen.

Tämän kappaleen lopuksi kirjoitan auki yhden ja tietyllä tavalla suppean tämänhetkisen tulkintani rekilauluista ja niiden heijastelemasta ajattelumaailmasta. Nimittäin rekilaulut vaikuttaisivat olevan voimakkaasti mahdollista nähdä individualismin, kapinan, erillisyyden ja egoistisen ihmisyyden airuena, joissa ilmenee jo lähes kaikki tämänkin päivän ihmisen itseyden kokemisen ja sen rakentamisen elementit nykymuodoissaan. Mitä nämä elementit sitten oikein ovat?

Ne ovat persoonallisuuden (< latinan *persona* "maski rooli, osa, persoona") oman tahdon, ainutkertaisuuden, erityisyyden ja erikoisosan korostaminen. Niissä ilmenee hyvin voimakkaasti myös "vuoristorata-efekti" eli hyvin polarisoitunut ja epävakaa itseyskokemus. Karrikoiden ilmaistuna: olen joko paras tai huonoin, rehvakkaan iloinen tai täysin surun murtama, jne. Kumpikin on vain toisensa peilikuvaa ja toisensa väistämätön vastapooli, jotka vaikuttavat vuorottelevan meissä erilaisin rytmein ja intensiteetein. Nämä molemmat ääripäät vaikuttavat vain kompensoivan toisiaan eli mitä rehvakkaampi ja itse-tärkeämpi koen olevani, sitä varmemmin haluan peittää itseltäni ja muilta oman epävarmuuteni. Jos taas tunnustan mahdollisesti kokemani epävarmuuden, niin vastapooli ilmestyy hyvin pian täyttämään mieleni kuvitelmillä omasta erinomaisuudestani. Näin ei kuitenkaan välttämättä tarvitse olla, vaan tällaiset näennäiset dikotomiat on mahdollista ylittää.

Melodioista

On väitetty, että rekilauluissa käytetyistä modaliteeteista duuri olisi yleisin. Mollisävelmissä käytetyt asteikot koostuisivat pääasiassa luonnollisen mollin sävelistä ja niissä on nähty yhtenä erikoispiirteenä doorinen seksti, jonka on katsottu viittaavaan kirkkosävellajeihin ja jossa on nähty olevan gregoriaanisen kirkkolaulun vaikutusta.

Vaikuttaa kuitenkin siltä, että tähän mennessä noiden laulujen tulkinta on suoritettu sillä tavalla virheellisesti, että ne on yritetty selittää sellaisesta järjestelmästä käsin, joka mitä ilmeisimmin ei ole ollut laulujen sepittäjien käytössä. Tarkoitan tässä tonaalista musiikkijärjestelmää, jonka selitysvaikutus ei ole tarpeeksi pätevä kaikkien laulujen sävelrakenteiden selittämiseksi.

Hedelmällisemmän tulkinnan voisi katsoa lähtevän siitä, että pyritään rekonstruoimaan musiikkijärjestelmä, joka olisi ollut laulujen tekoajankohtana sepittäjiensä käytössä. Tällainen musiikkijärjestelmä koostuisi tässä tapauksessa eritoten erilaisista pentatonisista järjestelmistä ja niiden myöhäisjohdannaisina tri-, tetra-, penta- ja heksakordeista. Näistä olisi johdettavissa myöskin modaalisuuden yhdenlainen myöhäinen ilmentymä eli tonaalisuus.

IV Tutkimusmenetelmät

Työssä käytän kahta analyysimetodia, joista ensimmäinen on tekstien metriselle rakenteelle perustuva. Tämä tarkoittaa sitä, että sävelmien sanoitusten tulee toteuttaa tietynlainen metrinen pohjakaava, jotta sävelmät sisältyisivät tutkimusmateriaaliksi työn toiseen analyysivaiheeseen.

Toinen analyysivaihe koostuu ensimmäisen vaiheen läpäisseiden sävelmien melodioiden analyysistä Gábor Lükön lanseeraamaa menetelmää hyväksikäyttäen.

Tutkimusmenetelmä I: metrinen analyysi

Rekimetri I

Tekstien metrisessä analyysissä käyttämäni pohjakaava tunnetaan paremmin nimellä *rekimetri*, *rekimitta* ja/tai *rekirytm*. Esittelin tätä jo hieman luvussa III, *Rekilaulun ja sen tutkimuksen historiaa* > *Rekilaulun metriikka*. Tästä eteenpäin tulen kuitenkin järjestelmällisesti käyttämään pohjakaavasta nimeä *rekimetri* ja/tai *-mitta*. Termin *rekirytm* tulen sitä vastoin varaamaan myöhemmin esittelemälleni *rekimetrin* ajalliselle toteutumalle. Hyödyntämässäni terminologiassa nojaudun vahvasti Leinoon (1982) sekä Leisiöön (1987a, 2000b).

Metrin voisi sanoa olevan mielessä muodostunut kulttuurinen malli, jonka avulla ajan jakaminen tapahtuu mielekkäällä tavalla. Tällä tavoin ymmärrettynä metri on mitta ja niin muodoin myös struktuuri, jolla itsellään ei ole mitään tekemistä ajan kanssa. (Leisiö 2000b, 16)

Leisiö (mts., 17) kuvailee rytmiä kolmiulotteiseksi. Tämä tarkoittaa sitä, että jos metri nähdään kaksiulotteisena, sillä on vain pituus ja paino, kun taas rytmillä edellisten lisäksi on aika.

Rekimetrille on ominaista seitsemän nousutavua, jotka järjestyvät siten, että kesuura katkaisee säkeen: kesuuraa edeltää neljä nousua ja sitä seuraa kolme nousua ja laskua (Leisiö 1988, 71). Hyödynnän Leisiön (mts.) käyttämää esimerkkiä kuvaamaan rekimetrille tyypillistä nelisäettä:

Tai- vas | on niin | si- ni- | nen || ja f jo- ki | on niin | mus- ta
Jos mä | oi- sin | jär- ke- | vä || niin f tyk- käi- | sin mä | sus- ta

Kuvio 1. Merkki | erottaa painollisen tavun ja painottoman/-mien tavun/-jen muodostamat yksiköt toisistaan. Merkki || tarkoittaa kesuuraa ja merkki *f* taas metristä rajaa tällaisessa analyysisysteemissä, jossa kesuuran jälkeinen sana/tavu luetaan anakruusina kuuluvaksi toiseen säkeeseen.

On muistettava, että tässä on vain rekimetrin yhdenlainen toteutustapa. Todellisuudessa seitsennousuista riimiparia on muunneltu monin eri tavoin esim. käyttämällä sekundaarisia anakruuseja, säkeiden paikanvaihtoa, jne. (Leisiö mts. s. 71).

Tässä työssä käyttämäni metrinen analyysisysteemi eroaa kuviossa 1 esitetystä siinä, että katson anakruusien kuuluvan metriseen pohjakaavaan täyttäen siinä oman tehtävänsä. Sitoutumalla tällaiseen toimintatapaan tukeudun mm. Leisiön (2000b) selostamaan metristen rakenteiden havainnointi- ja analysointimalliin. Tällä tavalla rakenteita hahmottaessa myös metristen rakenteiden merkintätapa muuttaa hieman muotoaan. Siirryn tämän seikan tarkasteluun seuraavaksi.

Rekimetri II: *moora* ja *metrinen tyhjöö*

Tässä tarkastelun kohteena on edelleen sama rekimetri. Metrinen tulkintatapa ja käyttämäni terminologia vain ovat hieman erilaisia. Tässä käyttämäni keskeiset termit olen jo esitellyt luvussa III, *Rekilaulun ja sen tutkimuksen historiaa* > *Rekilaulun metriikka*.

Kuten aiemmin luvussa III olen jo todennut, rekimetri koostuu 14:sta moorasta siten, että sen noususäkeessä on kahdeksan mooraa ja laskusäkeessä kuusi painon jakautuesa joka toiselle mooralle. Rekimetrin mooramuoitoisessa ilmiössä on moorien lisäksi aina kaavan lopussa kaksi metristä tyhjiötä. Metrinen tyhjiö on ajallisesti yhtä pitkä kuin yksi moora, mutta pohjakaavassa ei tällöin ole mitään. Tällaista rekimetrin äänellistä ilmiötä kutsun termillä *rekirytm*i, jonka syvärakenteen esitän seuraavasti:

+O +O +O +O | +O +O +O ØØ
 + = painollinen moora
 O = painoton moora
 | = kesuura
 Ø = metrinen tyhjiö

Kuvio 2. Rekirytmien syvärakenne.

Jos mittaan liittyy metrisiä tyhjiöitä – kuten rekimitalle on tyypillistä – niin esittäjä voi täyttää ne kolmella keinolla:

- A) pidentämällä viimeistä säveltä
- B) pitämällä taukoa
- C) aloittamalla uuden säkeen ennen aikojaan.

Edellä olen kuviossa 2 esittänyt rekirytmien syvärakenteen, joka on 14 + ØØ. Ensimmäinen tyhjiö voidaan toteuttaa taukona (edellinen kohta B), mutta toisena voi olla joko toinen tauko (ed. kohta B) tai anakruusi (ed. kohta C). Jälkimmäinen vaihtoehto merkitsee sitä, että anakruusi aloittaa seuraavan säkeen, vaikka se pohjakaavassa kuuluukin ensimmäiseen säepariin. Olen havainnollistanut tätä esimerkin avulla kuviossa 3.

+O +O +O +O | +O +O +O Ø vaan
 +O +O +O +O | +O +O +O Ø kas

Kuvio 3.

Samalla tavoin kuviossa 1 ensimmäisen säkeen viimein sana/tavu aloittaa toisen säkeen, vaikka se kuuluukin ensimmäisen säkeen viimeiseen mooraan. Kuviossa 1 käyttämäni esimerkkiteksti koostuu sillä tavoin, että siinä on jokaista mooraa kohti yksi tavu. Tällainen ei kuitenkaan ole välttämätöntä rekimetrille eikä rekirytmille. Rekimetrisissä teksteissä – jotka siis esityksessä muodostavat rekirytmien – painolli-

silla moorilla on ainoastaan yksi tavu, mutta painottomilla moorilla niitä voi olla useita. Havainnollistan tätä seikkaa kuvioissa 4 ja 5.

A	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
B	Tai-	vas	on	si-	ni-	nen	ja	val-	koi-	nen	ja		täh-	tö-	si-	ä	täyn-	nä.			

Kuvio 4. Rivi A ilmaisee esimerkkitekstin esityksellisen liikerytmin (liikerytmistä ks. Leisiö 1988, s. 91). Rivillä B on havaittavissa teksti jaettuna tavuihin. | toimii jälleen kesuuran merkinä.

Yllä olevassa kuviossa 4 on nähtävissä esimerkkitekstin liikerytmillinen ilmiasu, jossa tekstin ajallinen ilmiasu tulee ilmaistuksi nuotein osoitetuin aika-arvoin. Tarkemmin sanoen kukin esimerkkitekstin tavu kestää ajassa esitettynä jotakuinkin kutakin tavua osoittavan nuotin aika-arvon ilmaiseaman aikajakson.

B	Tai-	vas	on	si-	ni-	nen	ja	val-	koi-	nen	ja		täh-	tö-	si-	ä	täyn-	nä.				
C	+	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-		+	-	+	-	+	-	-			
D	+	O	+	O	+	O	+	O	+	O		+	O	+	O	+	O	+	O	Ø	Ø	Ø

Kuvio 5. Ensimmäisen rivin (B) teksti on sama kuin edellisessä kuviossa numero 4. Toisella rivillä (C) tavuille on annettu niiden painoarvoa osoittava merkintä, jossa seuraan Leinoa (1982) ja Leisiötä (1987, 1988): + = nousu- eli painollinen tavu ja - = lasku- eli painoton tavu. Viimeinen rivi l. rivi (D) paljastaa metrisen pohjakaavan, joka tässä tapauksessa on rekimetri.

Kuviosta 5 käy ilmi ensinnäkin se, että mooran kesto on aina sama, kuten se jo aiemmin on tullut osoitetuksikin. Nousutavujen välinen matka ajassa on siis vakio. Olen erottanut viivalla rivin D kahdesta aiemmasta rivistä, jotta moorien riippumattomuus esitysrytmistä tulisi selkeämmin esiin.

Toiseksi taas metristen tyhjiöiden merkitys tulee selvästi esiin niiden paljastaessa tekstin metrin ja sen esitysasun välillä vallitsevan epäsuhtan. Rekimetrinen teksti koostuu seitsemästä ajallisesti yhtä kauan kestävästä noususta ja laskusta, mutta tekstin esityksellinen liikerytmi on pidempi. Tämä epäsuhta on kompensoitu pidentämällä kahden viimeisen tavun kestoja, jonka keinon esittelin jo kuviossa 3 kohdassa A. Toisin sanoen molemmat metriset tyhjiöt on täytetty pidentämällä viimeisten tavujen kestoja (ks. kuvion 4 kaksi viimeistä saraketta).

Esityksellisen ilmiasu ja metrinen pohjakaava on hieman hankala esittää yhdessä kuviossa, sillä niitä kuvatessa kyseessä on kahden erilaisen olemisen tavan selittäminen. Esityksellinen ilmiasu on ajallista olemista, mutta metrinen pohjakaava taas on aja-

tonta olemista, kuten aiemmin on jo käynyt ilmi. Näiden erilaisten olemisen tapojen johdosta olenkin koettanut havainnollistaa niiden keskinäistä suhdetta edellisten kuvioiden 4 ja 5 avulla. Kuviossa 5 esiintyvät rivit **B**, **C** ja **D** kaikki kuvaavat siis kaavoja. Rivin **B** osoittaman laulutekstin toteutuessa ajassa (esim. kuvio 4) sen kaksi viimeistä tavua tavallaan "venyvät" rivillä **C** ilmaistujen moorien ja kahden metrisen tyhjiön päälle.

täyn-		nä.	
+	-	+	-
+	O	Ø	Ø

Koetan vielä selventää tätä asiaa yllä olevan kolmirivin avulla. Ensimmäisellä rivillä on ilmaistuna venytetyt tavut. Toisella rivillä on kuvattuina painot, kun taas kolmas rivi kuvaa esityksellistä liikerytmiä moora-merkinnästä tutuin symbolein. Periaatteessa kolmannen rivin merkintä pitäisi olla ilmaistuna muodossa $+\text{Ø}+\text{Ø}$, sillä rivi kuvaa ajassa toteutunutta pohjakaavaa.

Kuten on jo käynyt ilmi aiemmin, rekirytmi ei siis ole pelkästään rekimetrisen tekstin ilmiäsu vaan siihen vaikuttaa tekstin ja melodian (i.e. esityksellisen liikerytmin) välinen suhde.

Miksi sitten ylipäätään olen valinnut tällaisen kriteerin sävelmien valinnalle työn analyttiseen toiseen vaiheeseen? Rekilaulu on syntynyt uudella ajalla ja kasvanut tavallaan kalevalamitasta ja muualta tulleista vaikutteista. Se on ollut myös erittäin suosittu laulamisen tapa erityisesti 1800-luvulla. Ensinnäkin tukeutuminen rekirytmiiikkaan antaa tukevan ja yhdenmukaisen perustan, joka pohjautuu todelliselle muistinvaraiselle kansanperinteelle. Toiseksi, analyysin toisen vaiheen teoreettisten oletusten ja koko analyysimenetelmän testaaminen on mielekästä tehdä juuri tällaisella materiaalilla, jonka oletetaan koostuvan vähän "omasta" ja vähän "lainatusta." Kolmanneksi, pitkän aikavälin vertailun ja mahdollisten vaikutusten havainnoiminen esim. tämän päivän Suomessa ilmenevissä musiikkityyleissä perustuu vankemmalle pohjalle tukeuduttaessa rekilauluihin. Tämä siksi, että rekilaulun vaikutus on edelleen havaittavissa mm. rillumarei-perinteessä, loppuriimillisessä runoudessa ja niin muodin myös tämän päivän suomalaisessa iskelmässä ja muussa musiikissa.

Tekstin metrin luokitus

Luokittelen tutkimusaineistoni sävelmät myös niiden toteuttamien tekstin metristen rakenteiden mukaisesti eri kategorioihin. Taulukoin sellaiset sävelmät, joissa rekimetri ei esiinny *puhtaassa muodossa*¹⁷. Puhtaalla muodolla tarkoitan tässä työssä aina seuraavaa (moora-merkinnällä ilmaistuna):

$$+O+O+O+O \mid +O+O+O\emptyset\emptyset$$

Aika-arvojen suhteen taas vertailussa standardina pitämäni puhdas muoto tarkoittaa 2/4 -tahtilajiin merkittynä tällaiselta:

$$\mathbf{A} \text{ } 2/4 \quad \text{♪♪♪♪ \mid \text{♪♪♪♪ \parallel \text{♪♪♪♪ \mid \text{♪♪ : \parallel}$$

$$\mathbf{B} \text{ } 2/4 \quad 2 \ 1 \ 1 \ 2 \ 2 \ \mid 2 \ 2 \ 2 \ 2 \ \parallel 2 \ 2 \ 2 \ 2 \ \mid 44 \ \{ \text{a) } 2\emptyset 2\emptyset \ \text{ja} \ \text{b) } 22\emptyset\emptyset \} : \parallel$$

Kuvio 6. Olen merkinnyt aika-arvot myös numeroarvoin selventääkseni kestojen keskinäisiä suhteita. Numeroarvot vastaavat kaaviossa kuudestoistaosuusnotin kestoja. Nuotein merkityt aika-arvot on sijoitettu kaavion ylempään osaan (**A**) ja numeeriset merkinnät alaosaan (**B**). Rivin **B** viimeisen sarakkeen a) = ajassa toteutunut pohjakaava ja b) = pohjakaava.

Aika-arvojen laajennus merkitsee sitä, että tekstin metri on puhdas rekimetri, mutta että suhteessa tässä vertailussa standardina pitämäni ajalliseen ilmaisumuotoon siinä on havaittavissa variaatiota. Esimerkiksi A. Väätäsen Juvalta tallentama tonaalista F-duuria toteuttava laulu nro 1322:

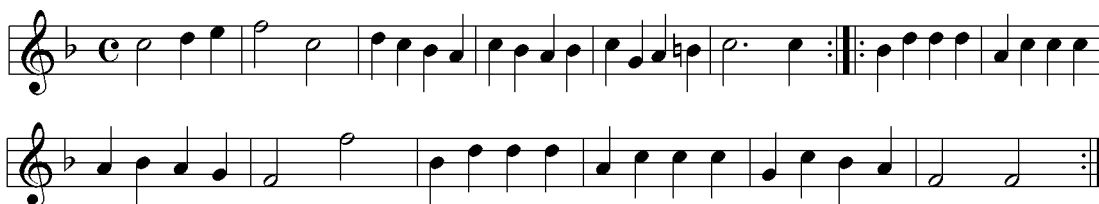
Mi - täs on il - lan i - los - ta, kum päi - väll' on i - kä - väs - sä?
Hei - la - ni on niin kau - ka - na, Sen pi - täi - si ol - la täs - sä.

Nuottiesimerkki 1. Suks II, no. 1322.

Mielenkiintoinen ilmiö on havaittavissa verrattaessa edellisen kuvan esittämää laulua (no. 1322) V. Lehtosen Hämeenkyröstä tallentamaan lauluun (no. 1325). Tässä jälkimmäisessä laulussa nimittäin tuollainen aika-arvojen laajennus tapahtuu myös kahden ensimmäisen tahdin aikana, mutta siten, että nämä kaksi ensimmäistä tahtia ovat

¹⁷ Puhdas muoto on jotakin sellaista, joka on tutkijan, eli tässä tapauksessa minun, mielessään rakentama teoreettinen malli, mielikuva.

ikään kuin aluke verrattaessa säeparien muotoa rekimetrin ilmentymän standardimuotoon.



Nuottiesimerkki 2. Suks II, no. 1325.

Toinen hyvin kiinnostava seikka on se, että vaikka laulu toteuttaa tonaalisen F-duurin siinä tapahtuu kuitenkin modulaatio viidennen tahdin kolmannelta iskualalta lähtien kuudennen tahdin loppuun. Modulaatio tapahtuu F-duurin dominanttisävellajiin eli C-duuriin. Tämän seikan voisi epäillä liittyvän oleellisesti tuohon laajennettujen aika-arvojen ilmenemiseen ja eritoten niiden siirtymiseen alukkeiksi tässä laulussa. Harmillista, että laulun tekstejä ei ole jostain syystä tallennettu; tai ainakaan niitä ei Suks II -kokoelmassa ole liitetty melodian yhteyteen.

Rekimetrin ajallinen toteuma ei välttämättä tarvitse olla tasajakoinen; toteutuksen rytmi voi olla myös muunlainen. Alla onkin K. Kontion Tuusniemestä, Pohjois-Savosta, tallentama esimerkki - sävelmä SuKS II, no. 613 - tällaisesta muunlaisesta rytmillisestä toteuttamisesta.



3/4 Poi-ka tans-sii ja | en-nät-tää ja | nos-taa lak-ki-| an-sa; | Pie-ni-ä, suu-ri-a hän | ter-veh-tii Ja| nei-ti-ä lii-a-| ten-kin. ||

Esittelen tekemäni taulukoinnin luvussa V, *Sävelmä luokittelu > Metrinen luokittelu*.

Lähdekritiikkiin liittyen, tässä työni tekstinmetri-osiossa on mainittava se seikka, että Krohnin (1904, V) mukaan SuKS II, laulusävelmät -kokoelmassa «[...]sanojen oikeinkirjoituksesta on murteellisuudet poistettu, paitsi milloin ne oleellisesti kuuluvat laulun muotoon». Tämä olisi keskeinen seikka, mikäli metrinen analyysi tapahtuisi vain ja ainoastaan tekstien perusteella, koska tekstinmetrinen analyysi perustuu paljolti tavujen painolle ja niiden määrälle. Tässä tutkimuksessa kuitenkin tekstin metrin analyysi liittyy oleellisesti tekstin metrin ajalliseen esittämiseen eli rytmikkaan. Ei ole oletettavaa, että poistaessaan tekstien murteellisuuksia Krohn olisi poistanut sävel-

mistä säveliä. Toisin sanoen oletan, että sävelmien melodiat ovat säilyneet ennallaan vaikka murre-erikoisuudet ovat poistettukin. Saman tien oletan myös, että tekstien metriikka ei ole muuttunut murteiden poistamisessa. Niinpä tällä murteellisuuksien siivoamisella en katso tässä tutkimuksessa olevan kuin esteettistä ja kulttuuripoliittista merkitystä.

Tutkimusmenetelmä II: sävelmien asteikkoanalyysi

Johdanto Gábor Lükön teoriaan

Gábor Lükő (1909-2000) oli unkarilainen musiikin tutkija. Hän rakensi musiik-
kianalyttisen metodin alunperin lähinnä yksiäänisen kansanlaulun tulkitsemiseksi. Kaikki lähti liikkeelle siitä, että hänen analysoidessaan rituaalisiin toimintoihin liittyviä sävelmiä Venäjän, Itä-Euroopan ja Intian alueelta Lükő havaitsi ettei kyennyt mielekkäästi kategorisoimaan niitä tonaalisin perustein. Tämän johdosta hän päätyikin tulkitsemaan sävelmiä niistä itsestään lähtöisin ja katsomaan, millä tavoin ne käyttäytyvät ja miten ne olisivat hahmotettavissa, jos niiden tarkastelutapaan ei liitettäisi olettusta sävelmien tonaalisuudesta. (ks. Lükő 1964)

Tämän uuden havainnointitavan seurauksena sävelmistä alkoi löytyä puolisävelaskeleettoman eli anhemitonisen pentatoniikan¹⁸ lisäksi muutakin tonaalisuudelle vierasta logiikkaa, jonka seurauksena Lükő kykeni rakentamaan kuusi erilaista modaliteettia. Lükő itse nimitti näitä löytämiään modaliteetteja termillä *modus* (Lükő 1964, 7). Tässä korvaan sen termillä *juuri*, ja näiden kahden termin yhdistelmää *juurimodaliteetti*¹⁹ käytän tässä tutkielmassa viittamaan näihin sävelasteikoihin. Näihin Lükön löytämiin kuuteen juurimodaliteettiin palautuivat tietyillä tavoilla käyttäytyvät sävelmät.

Nämä kuusi juurimodaliteettia muodostavat kerrostuman, jota kutsun *protoindoeurooppalaisiksi*²⁰ *juurimodaliteeteiksi*. Käyttämällä termiä *protoindoeurooppalainen* seuraan Lükön käytäntöä, joka perustuu hänen ajatukseensa noita kuutta juurimodaliteettia toteuttavien laulujen yhteisestä, sukupolvelta toiselle kulkeutuneesta musiikillisestä lähteestä (Leisiö 2000a).

¹⁸ Anhemitonisesta pentatoniikasta tarkemmin luvussa *Anhemitoninen pentatoniikka*.

¹⁹ Selostan tarkemmin näitä juurimodaliteetteja luvussa *Hemitoninen pentatoniikka*.

²⁰ Käytän tutkielmassa myös lyhennettä PIE viittaamaan termiin "protoindoeurooppalainen."

Lükön (Lükö 1964) mukaan tämän hänen ”löytämänsä” uudenlaisen hahmottamis-/analysointitavan avulla on mahdollista tavoittaa hyvin vanhakantaisia musiikillisia traditioita, jotka ovat olleet elävää todellisuutta jo noin kuutisen tuhatta vuotta sitten niin sanotun kantaindoeurooppalaisen väestön keskuudessa. Tämän väestön arvellaan asuttaneen mm. Mustanmeren ja Kaspianmeren pohjoispuolisia aroalueita (Leisiö 1998, 2).

Mutta jotta jonkinlainen jatkumo syntyisi noinkin kaukaisten aikojen ja nykypäivien välille, Lükön analyysien tulokset paljastavat muutoksia näissä meille äkkipäätään niin kaukaisissa²¹ musiikillisissa traditioissa. Väestöjen liikehtiessä ja ollessaan tekemisissä toisenlaisia kulttuureja edustavien ihmisten kanssa saattaa tapahtua erilaisia kulttuurilainoja puolin ja toisin. Karkeasti ottaen voisi sanoa, että mitä kauemmin keskinäistä kanssakäymistä jatkuu sitä enemmän ja syvemmillä tasolla näitä lainoja ja vaihtoja ilmenee. Tällaisista lainoista voisi väittää olevan seurauksena muutoksia myös kulttuurien konkreettisissa tuotteissa; kuten vaikkapa musiikeissa. Tällöin on kyse niin sanotusta innovaatiosta (Leisiö 1988, 51).

Innovaatio määritellään kansatieteessä karkeasti ottaen uudeksi ja käyttöönotetuksi kulttuuriseksi elementiksi, joka on peräisin käyttöönottavalle vieraasta, tai "toisesta", yhteiskunnasta. Innovaatiot muuttavat yhteiskunnan – eli kulttuurisen kuvan (eli mielikuvan, kirj. huom.) – sisältöä tehokkaammin kuin novaatiot. Novaatio on kulttuurin sisällä tapahtuva muutos, esim. vanhan parantelu tai uuden tekeminen vanhojen sääntöjen nojalla. Innovaatiot ovat mahdollisia vain kun eri kulttuurien edustajat ovat toistensa kanssa vuorovaikutuksessa. (Leisiö 1988, 51)

Mitä nuo edellä puhumani Lükön löytämät muutokset tai innovaatiot sitten oikein ovat? Hän väittää, että indoeurooppalaisten käytössä olleet musiikilliset rakenteet muuttuivat kansojen liikehtiessä paikasta toiseen ja näiden kansojen kohtaamisista toisten kansojen edustajien kanssa. Seurauksena olisi syntynyt musiikillinen traditio, jota hän nimittää kantaslaavilaiseksi. Kantaslaavilaiseksi siksi, että hän sijoittaa tuon kolmisen tuhatta vuotta sitten eriytyneen musiikillisen tradition samalla nimellä tun-

²¹ Lukijan tulee pitää mielessä, että tässä käyttämäni aikamääreet ovat suhteellisia. 6000 vuotta on pitkä aika tarkasteltaessa yksilön elämänsäkaarta, mutta lyhyt tarkastelun painopisteen ollessa kansojen ja kulttuurien liikehtimisissä ja muuttumisissa. Vielä lyhyempi se on puhuttaessa vaikkapa maapallon geologisesta iästä, saati koko universumin iästä, niiltä osin kuin tällaiset asiat meille hahmottuvat.

netun väestön käyttämäksi. Tämä väestö on mitä ilmeisimmin elänyt nykyisen Koillis-Bulgarian ja lounaisen Ukrainan metsäalueilla, joita lännessä reunusti Karpaattien vuoristo ja idässä jokien halkaisemat arot. (Leisiö 1998, 2)

Lükön teoria ja tutkimukset liittyvät tutkimusaineistooni siten, että hän on omissa tutkimuksissaan havainnut suomalais-ugrilaisen sävelmäaineiston tiettyjen edustajien koostuvan edellä mainituista anhemitonisen pentatoniikan, protoindoeurooppalaisen pentatoniikan sekä kantaslaavilaisten asteikkojen elementeistä (ks. esim. Lükö 1964 ja 1984).

Ajallisesti suomalais-ugrilaisen alkuväestön arvellaan kehittyneen kantaindоеurooppalaisen väestön pohjoispuolella yli 6000 vuotta sitten. Näiden kahden protoväestön²² voi täten arvella eläneen samaan aikaan likimain toistensa naapureina. (Leisiö 1998, 3; 2001b, 355-356). Julku (Julku 1997, 249) sanoo indoeurooppalaisten ja suomalais-ugrilaisten kansojen kulttuurien ja kielten suhteiden olleen mitä moninaisemmat vuosituhansien kuluessa.

Muun muassa edellä mainittujen seikkojen perusteella oletan, että Suomen kansansävelmien joukosta on mahdollista löytää merkkejä tällaisista vanhakantaisista musiikillisistä elementeistä.

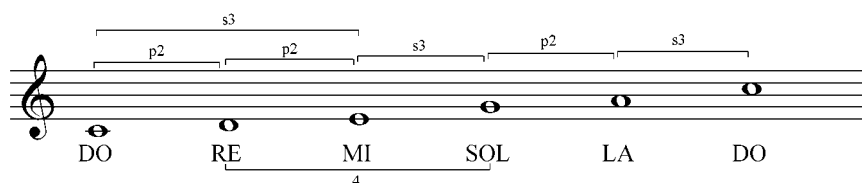
Tässä työssä en paneudu tämän syvemmin väestöhistoriallisiin seikkoihin eritoten siksi, että tutkimusaineistoni on suhteellisen laaja opinnäytetyön aineistoksi ja se on vaatinut runsaasti työtunteja. Toisaalta taas siksi, että tutkimukseni painopiste on rekilaulusävelmien rakentumisessa. Työni on siis hyvin pitkälle syväluotaus tiettyyn kapeaan sektoriin musiikintutkimuksen kentällä.

Lükön teorioita erilaisilla sävelmäateriaaleilla ovat hänen itsensä lisäksi testanneet mm. Leisiö (2000a, 2000c, 2001a ja 2001b) ja Kettunen (2002), joka opinnäytetyössään myös operoi suomalaisella aineistolla. Tämän lisäksi Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitoksella meneillään olevassa EULA-projektissa (Laulu Euraasiassa) muutamat jatkotutkintoa tekevät opiskelijat käyttävät Lükön menetelmää tietyn tavoin hyväkseen omissa töissään.

Seuraavaksi siirryn Lükön teorian tarkempaan käsittelyyn esitellen hänen teoriansa musiikkianalyttisiä lähtökohtia hahmottelemalla kolmea jo edellä mainitsemaani säveljärjestelmää. Nämä ovat anhemitoninen pentatoninen -, hemitoninen pentatoninen - ja kantaslaavilainen säveljärjestelmä.

Anhemitoninen pentatoniikka

Anhemitoninen pentatoniikka on erityistä pentatoniikkaa, jossa sävelikkö rakentuu viidestä, diatonisesti ilmaistuna, puolissävelaskeleettomasta intervallista. Nämä intervallit rakentuvat diatonisten suurien sekuntien (s2) ja pienien terssien (p3) muodostamasta sarjasta, kuten alla olevasta c-DO-pentatonista asteikkoa havainnollistavasta nuottiesimerkistä tulee ilmi.



Nuottiesimerkki 3. C-DO –pentatoninen asteikko.

Yllä olevassa kuvassa havaittava intervalli DO-RE on diatonisesti ilmaistuna suuri sekunti. Tällaisia ovat myös intervallit RE-MI ja SOL-LA. Diatonisen pienen terssin laajuinen intervalli taas löytyy sävelsuhteista MI-SOL ja LA-DO.

Huomioon tulee kuitenkin ottaa se keskeinen seikka, että tässä järjestelmässä ei ole puuttuvia säveliä. Toisin sanoen kaikki peräkkäiset intervallit ovat erilaajuisia pentatonisia sekunti-intervalleja. Niinpä intervallit MI-SOL ja LA-DO ovat pentatonisia sekunteja, jotka ovat laajempia kuin sekunti-intervallit DO-RE, RE-MI ja SOL-LA. Saman periaatteen mukaisesti diatoninen suuri terssi DO-MI on pentatoninen terssi, mutta myös diatoninen kvartti (4) RE-SOL on pentatoninen terssi-intervalli. Se on vain laajempi terssi kuin DO-MI. Tässä mielessä on harhaanjohtavaa puhua tämän järjestelmän mukaisista intervalleista diatonisin termein.

Anhemitonista pentatoniikkaa on löydettävissä monien geneettisesti yhteenkuuluvien kansojen musiikeista (Kádár 1999, 115), mutta järjestelmän varhaisin kirjalli-

²² Sanaliite "proto" toimii tässä synonyyminä sanalle "kanta."

nen määrittely löytyy kuitenkin Kiinasta (Lükö 1984, 59). Sen vuoksi sitä on kutsuttu myös kiinalaiseksi sinopentatoniseksi säveljärjestelmäksi (Lükö 1984, 59). Tässä tutkimuksessa käytän nimitystä anhemitoninen pentatoniikka aina viitatessani tähän järjestelmään.

Ainakin länsimaisten musiikintutkijoiden keskuudessa arvellaan pentatoniikan olevan ihmiskunnan käyttämistä säveliköistä vanhimpia. Niiden on sanottu olevan jopa universaaleja, mutta tämän väitteen mahdolliseksi vahvistukseksi ei ole tehty tarpeeksi tutkimusta. Yksi tutkijoiden painavana pitämä peruste pentatoniikan yleisyydelle on sen johtuminen yläsäveljärjestelmästä (ks. esim. Leisiö 2000c; Vainikka 2001, 80-81).

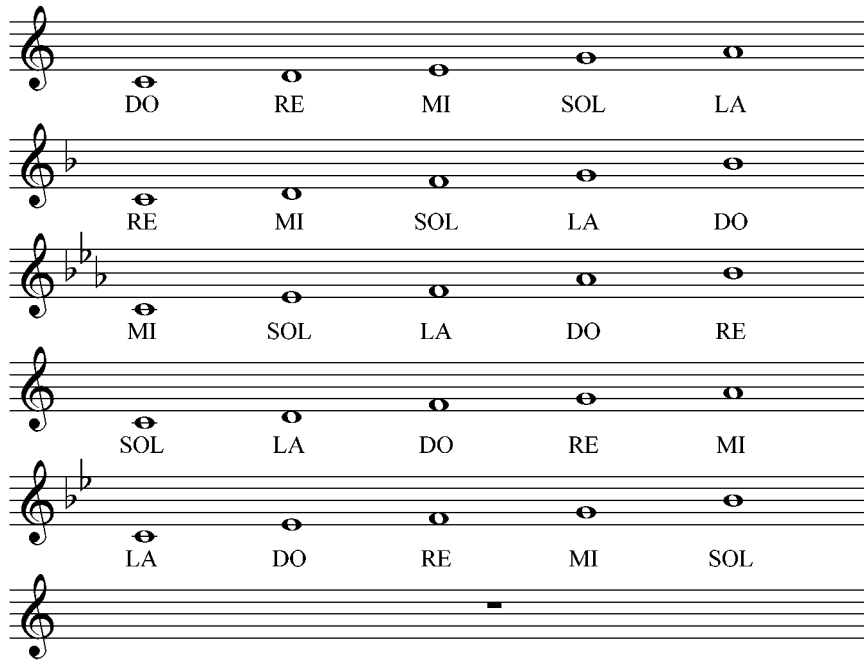
Anhemitonisen pentatonisen asteikon rakentumista koskevia teorioita on olemassa myös muunlaisia. Esimerkiksi edellisessä nuottikuvassa esittämäni c-DO –pentatoninen asteikko voidaan selittää yläsävelsarja-teorian lisäksi myös syntyneeksi perussävelestä (c) ponnistavan neljän puhtaan nousevan kvintin sarjasta (c-d-e-g-a), joka sijoitettuna yhden oktaavin sisään tuottaa pentatonisen asteikon (c-d-e-g-a-c) (Mute 1998).

En selosta tätä asiaa tarkemmin tämän työn puitteissa, vaan siirryn esittelemään keskeisiä anhemitonisen pentatoniikan modaliteetteja.

Anhemitonisia modaliteetteja

Lükö (ks. Lükö 1964; 1984) mainitsee, että suomalais-ugrilaisille kansoille oli aiemmin ollut omaleimaista anhemitoninen- eli puolisävelaskeleeton pentatoniikka, kun taas indoeurooppalaisten kansojen pentatoniikka oli ollut hemitonista²³ eli puolisävelaskeleellista. Lükö mainitsee vielä, että erityisen omaleimaisia anhemitonisia asteikkoja suomalais-ugrilaisille olisivat olleet DO-, SOL- ja LA-juuret (Leisiön 2001a, 101). Seuraavassa nuottiesimerkissä havainnollistan viittä anhemitonista asteikkoa.

²³ Hemitonisuudesta tarkemmin luvussa *Hemitoninen pentatoniikka*.



Nuottiesimerkki 4. Viisi anhemitonista juurimodaliteettia c-perussävelisinä.

Kuvan ensimmäinen rivi ilmentää c-DO-, neljäs rivi c-SOL- ja viides rivi c-LA-pentatonisen juuriasteikon eli -modaliteetin²⁴. Kun esimerkiksi sävelmä toteuttaa c-DO-pentatonisen juurimodaliteetin käytän tässä tutkielmassa siitä nimeä "juurimoodi c-DO". Termi *juuri* viittaa anhemitonisen pentatoniikan juurimodaliteettiin DO ja moodi sen c-perussäveliseen toteutumaan. Täten siis juurimoodi on juurimodaliteetin ilmentymä eli sen toteutuma.

Kádár (1999, 115) on esittänyt, että suomensukuisten kansojen anhemitoninen pentatoniikka olisi samaa kantaa kuin muiden Euraasian kansojen anhemitoniset säveliköt. Ne olisivat kulkeutuneet Kiinasta tiettyjen turkkilaisten heimojen välityksellä (mt., 115). Kettunen (2002, 24) kritisoi Kádárin näkemystä pentatoniikan kulkeutumisesta turkkilaisheimojen välityksellä pitäen todennäköisempänä omaksumislähteenä jotain muuta kuin nuo turkkilaiset heimot. Kettunen (mt., 24) perustelee kritiikkiään sillä, ettei muita turkkilaisheimojen musiikille ominaisia piirteitä ole löydettävissä Euraasian musiikkiperinteestä. Lisäksi hän esittää kysymyksen, miksi juuri turkkilaisella laululla olisi ollut niin syvä vaikutus suomalais-ugrilaisiin, että he olisivat omaksuneet näiltä pentatoniset sävelrakenteet (mt., 24).

²⁴ Tutkimuksessa käytän rinnan termejä "asteikko" ja "modaliteetti" välttääkseni liikaa saman sanan toistoa ja sitä kautta yrittäen saada tekstistä hieman värikkäämpää.

Minulla ei ole aikomustakaan osallistua edellä selostamaani keskusteluun tämän työn puitteissa, sillä käsillä olevan tutkimuksen rajanveto kulkee tällä saralla juuri tässä. Edellä olen vain esittänyt erään näkemyksen anhemitonisen pentatoniikan kulkeutumisesta suomalais-ugrilaisille populaatioille sekä esittänyt tämän näkemyksen erään vastaväitteen. Se riittääköön tällä erää.

Lisäsävelet

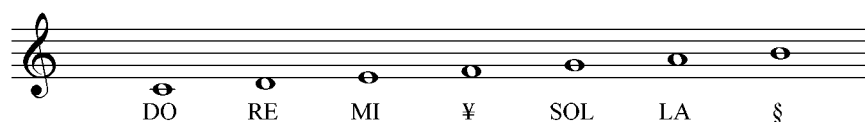
Anhemitonista pentatoniikkaa ilmentävissä sävelmissä voi esiintyä asteikon ulkopuolisia säveliä, lisäsäveliä. Lükö totesi omien tutkimustensa perusteella tietystä otoksesta itämeren suomalaisia runosävelmiä, että näissä sävelmissä toisinaan ilmenevät lisäsävelet – joita hän nimitti termeillä *pièn-kung* ja *pièn-cse* seuraten kiinalaista musiikinteoriaa – esiintyvät aina painottomissa kohdissa. Hänen mukaansa ne vain hie-man sävyttävät sävelmän moodia aivan kuten kromaattiset sävelet 7-sävelistä diatonista asteikkoa. Lükö kuitenkin ilmaisi saman tutkielman samalla sivulla (Lükö 1984, 60) havainneensa itämeren suomalaisissa runosävelmissä ilmenevän myös painollisia lisäsäveliä sisältäviä sävelmiä. (1984, 60)

Edellisen perusteella en voi yhtyä Kettusen (2002, 26) näkemykseen Kádárin (1999, 123) väitteen vastakkaisuudesta koskien näiden lisäsävelien ilmenemistä suomensukuisten kansojen sävelmistöissä. Kádár (mt., 123) nimittäin sanoo asteikon ulkopuolisia säveliä esiintyvän varsin usein painollisella tahtiosalla myös suomensukuisten kansojen sävelmissä. Lükö (1984, 60) puolestaan toteaa rajanneensa mm. painollisia *pièn*-säveliä ilmentävät sävelmät pois ko. tutkimuksensa sävelmäesittelystä niiden vaatiessa eri selitystä. Hän ei siis väitä etteikö suomensukuisten kansojen sävelmissä esiintyisi *pièn*-säveliä painollisilla iskuilla.

Mainitsin jo aiemmin kiinalaiset termit *pièn-kung* ja *pièn-cse*, joilla viitataan yleensä näihin asteikon ulkopuolisiin säveliin. Ne sijoittuvat esimerkiksi pentatonisessa DO-asteikossa 3. ja 4 sekä 1. ja 4. sävelten väliin, jolloin ne ovat sävelet *f* ja *h*. Solmisääntönimityksin ne ovat FA (*pièn-kung*) ja TI (*pièn-cse*). Tässä tutkimuksessa käytän lisäsävelestä FA symbolia ¥ ja lisäsävelestä TI symbolia §. Tämän lisäksi käytän arabialaista numeroa viittaamaan sävelten määrään, jolloin esimerkiksi sävelen ¥ sisältävän juurimoodin c-DO ilmaisen muodossa c7-DO.

Monien tutkijoiden mukaan lisäsävelet ovat uutta kerrostumaa alkuperäisen pentatoniikan päällä (Vainikka 2001, 95; Kádár 1999, 123; Leisiö 2001a, 100). Esimerkiksi Kádár (Kádár 1999, 123) ajoittaa lisäsävelten ilmenemisen suomalais-ugrilaiselle ajalle. Leisiö (2001b, 361-364) taas näkee tonaalisuuden olevan pentatoniikkaan muodostunut jatke.

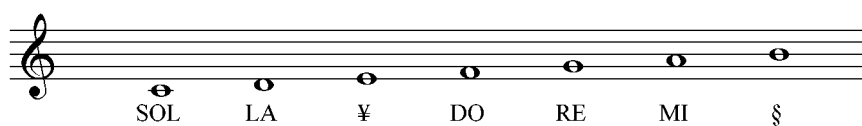
Seuraavissa nuottiesimerkissä seuraan Kettusen (2002, 26) tapaa ilmaista anhemitonisen ja diatonisen järjestelmän limittäisyys asteikkojen tasolla. Ensimmäisessä esimerkissä on ilmaistuna c-DO-asteikko, johon on lisätty lisäsävelet ¥ (*f*) ja § (*h*). Tällöin siitä tulee siis c7-DO, kuten jo aiemmin olen selostanut. Lisäyksen jälkeen asteikko on muodon c7-DO ohella muodossa c-duuri, jolloin ¥ on sen 4. aste ja § on 7.



Nuottiesimerkki 5. Anhemitoninen juurimoodi c7-DO ja c-duuri –asteikko.

Vainikka (2001, 95) on kuitenkin tuonut esiin näkemyksen, että diatonisessa moodissa olevat lisä- eli pièn-sävelet sijaitsevat aina puhtaan kvintin tai kvartin päässä toisistaan. Tämä näkemys liittyy - ymmärrykseni mukaan – kvinttisarjoista johdettujen säveljärjestelmien matemaattisiin suhteisiin (ks. esim. Vainikka mt., 29).

Kuten yllä olevasta nuottiesimerkistä käy ilmi, niin siinä lisäsävelet muodostavat keskenään tritonuksen. Edellinen Vainikan (mt., 95) esittelemä näkemys huomioon ottaen tällaisessa tapauksessa diatoninen c-duuriasteikko ei siis olisi tällä periaatteella johdettavissa anhemitonisesta c-DO-asteikosta. Sitä vastoin asteikosta c-SOL se kylläkin olisi johdettavissa. Seuraavassa nuottiesimerkissä on esitetty c-SOL-asteikko, johon on lisätty lisäsävelet ¥ (*e*) ja § (*h*), jotka ovat diatonisen c-duuriasteikon 3. ja 7. sävel ja sijaitsevat puhtaan kvintin etäisyydellä toisistaan.



Nuottiesimerkki 6. Juurimoodi c7-SOL- ja diatoninen c-duuriasteikko.

Hemitoninen pentatoniikka

Protoindoeurooppalainen pentatoniikka

Protoindoeurooppalaisia juurimodaliteetteja on kuusi. Ne ovat pentatonisia, mutta omalla tavallaan, joka eroaa muista pentatoniikoista sävelten suhteiden muodostuessa eri tavalla. Tässä järjestelmässä sävelet asettuvat neljän pentatonisen sekunnin päähän toisistaan. Jos asiaa katsoo diatonisesta katsantokannasta, nämä sekunnit ovat erisuuruisia suuria ja pieniä sekunteja sekä suuria ja pieniä terssejä.

5¹ 1 2 3 4 5

I

II

III

IV

V

VI

Nuottiesimerkki 7. Protoindoeurooppalaiset pentatoniset juurimodaliteetit.

Arabialainen numerointi sävelien yläpuolella noudattaa Lükön Alain Daniéloulta²⁵ omaksumaa muinaisintialaisen musiikinteorian mukaista sävelien keskinäisen hierarkian ilmaisevaa ilmaisutapaa (Lükö 1984, 63). Tätä merkintätapaa selostaessaan Lükö (mt., 63) viittaa muinaisintialaiseen tutkielmaan nimeltään *Sāma-veeda*²⁶.

Kukin numero tarkoittaa asteikon tiettyä astetta niin, että numero viisi (5) on aina perussävel. Yllä olevassa nuottiesimerkissä numero viisi osoittaa modaliteettien viidettä astetta, säveltä *g*, joka esimerkissä toimii pentatonisena keskussävelenä. Numeroyhdistelmä 5¹ taas tarkoittaa yläoktaavissa sijaitsevaa pentatonista perussäveltä.

²⁵ Lükön antama viite: **Daniélou, Alain** 1959. *Traité de musicologie comparée*. Paris.

²⁶ सामवेद.

Roomalainen numerointi asteikkojen vasemmassa laidassa merkitsee kunkin juurias- teikon tunnusta. Juurimodaliteetteja on kuusi, mutta niiden erilaisia ilmentymiä, moodeja, voi olla useitakin. Moodi tarkoittaa tässä yhteydessä tietynlaista melodisen lii- kehinnän säännöstöä, jonka ilmiänsä ja mittarina tässä tutkimuksessa käytän sävel- män loppusäveltä.

Esimerkiksi juuren I eri moodeja voivat olla mm. $g-I/3$, $e-I/5$ ja $a-I/2$. Kirjainsymboli edellisen kaltaisen merkintätavan ensimmäisenä merkinä tarkoittaa juurimoodi- yhdistelmän perussäveltä. Viivan jälkeen ilmenevä roomalainen järjestysnumero viit- taa juuriasteikoihin eli I = ensimmäinen juuriasteikko, II = toinen juuriasteikko jne. Kauttaviivan jälkeen tulevan arabialainen numero tarkoittaa sävelmän päätössäveltä. Tästä eteenpäin tulen käyttämään näistä kirjain-numero-yhdistelmistä rakennettua merkintätapaa yhdistettynä termiin juurimoodi osoittamaan protoindoeurooppalaisten modaliteettien toteutumia eli moodeja.

Protoindoeurooppalaiset myöhäispentatoniset heksakordit

Myöhäispentatoniset heksakordit ovat protoindoeurooppalaisten pentatonisten moda- liteettien johdannaisia. Heksakordit eroavat pentatonisista modaliteeteista siinä, että niissä ilmenee yksi lisäsävel asteiden 5 ja 1 välissä. Tämän lisäsävelen ilmaisemiseksi käytän nuottiesimerkeissä tästä eteenpäin symbolia ¥. Lükö käytti tästä sävelestä in- tialaisen musiikinteorian termiä *krišta* (Lükö 1964, 31), mikä on johdonmukaista hä- nen muutoinkin hyödyntäessä intialaista merkintätapaa.

Tämä lisäsävel olisi Leisiön (2001a, 106; 2001b, 357) mukaan ollut käytössä kaikkien indoeurooppalaisten kansojen yhteisessä kulttuurissa jo kivikauden lopulla, josta joh- tuen sävelestä käytetään myös nimitystä neoliittinen lisäsävel. Sitä esiintyy nimittäin mm. sanskritinkielisissä Veda-hymneissä ja antiikin sävelmistössä, kuten mm. Lükö (ks. Lükö 1964) ja Leisiö (Leisiö 2001b, 357) ovat tutkimuksissaan osoittaneet.

Myöhäispentatonisest heksakordit siis rakentuvat kuuden sävelen muodostamasta as- teikosta. Tämän yhden sävelen lisäys ei kuitenkaan vaikuta pentatoniseen ajatteluta- paan, joka tässä järjestelmässä oletetaan sävelmien tekijöiden ja niiden esittäjien mie-

lessä olleen. Leisiön (2001a, 100) mukaan "pentatoninen musiikkioppi pysyy pentatonisena, vaikka siihen lisäisi säveliä."

Seuraavassa nuottiesimerkissä havainnollistan näitä kuutta pentatonisten juurimodali-teettien myöhäispentatonista heksakordia. Kertauksen vuoksi mainitsen vielä uudestaan, että käytän lisäsävelen merkitsemiseksi symbolia ¥ .

Nuottiesimerkki 8. Protoindoeurooppalaiset myöhäispentatoniset heksakordit.

Tästä eteenpäin yhdistän edellisessä alaluvussa *Protoindoeurooppalainen pentatoniikka* selostamaani kirjain-numero-yhdistelmistä rakennettuun merkitätapaan symbolin 6 osoittamaan sävelmän toteuttavan myöhäispentatonista heksakordista muotoa. Tällä tavoin ilmaistuna nuottiesimerkin ensimmäinen rivi on muotoa g6-I/5, mikäli ko. heksakordia toteuttava sävelmä päättyisi perussäveleen.

Protoindoeurooppalaiset myöhäispentatoniset heptakordit

Sävelmät, joissa esiintyy kristan eli lisävelen ¥ lisäksi toinen PIE-pentatonisiin juuri-modaliteetteihin kuulumaton sävel luokittelen tässä tutkimuksessa kategoriaan *protoindoeurooppalaiset myöhäispentatoniset heptakordit*. Tämä toinen lisäsävel ilmenee asteiden 5 ja 4 välissä. Lükö nimitti sitä nimellä *atisvara* ollen edelleen uskollinen

intialaiselle musiikinteorialle (Lükö 1964, 31). Itse kutsun tätä säveltä pentatonisen markkerin purkajaksi seuraten tässä Leisiön tapaa.

Koen nimityksen (pentatonisen) markkerin purkaja olevan kohdallinen tälle sävelelle, sillä se purkaa pentatoniselle rakenteelle ominaisen piirteen eli pentatonisen markkerin. Pentatoninen markkeri on perussävelelle tukeutunut liike sävelasteilla 3-4—5—4-3 ja se on vuosituhansien ajan säilynyt indoeurooppalaisten musiikkioppien tunnukse-
na (Leisiö 2001b, 357). Markkerin purkamisen tapahtuu lisäsävelen ilmenemisellä asteiden 5 ja 4 välissä. Tulen merkitsemään pentatonisen markkerin purkajaa nuottiesimerkeissä symbolilla §, kuten alla olevasta esimerkistä käy ilmi.

§ 5¹ ¥ 1 2 3 4 § 5

I

II

III

IV

V

VI

Nuottiesimerkki 9. Viisi myöhäispentatonista heptakordia.

Yllä olevassa esimerkissä on pentatonisen markkerin purkaja sijoitettu kahteen paikkaan. Heti perussävelen yläpuolelle (a) ja yläoktaavissa sijaitsevan perussävelen kerrannaisen yläpuolelle (a^1). Ensin mainittu on merkattu muihin säveliin verrattuna pienemmällä nuottikuvalla ja asetettu sulkeisiin sen johdosta, että purkautumiskohta tulisi selvemmin esille. Yläoktaaviin sitä vastoin olen merkannut sen samankokoisella nuotilla. Sävelmän pentatonisuus on sitä laimeampaa, mitä enemmän markkerin purkaja esiintyy perussävelen yläpuolella perusoktaavissa.

Myöhäispentatonisista heksakordeista puhuessani totesin, että yhden sävelen lisäys sävelmään ei kuitenkaan vaikuta pentatoniseen ajattelutapaan. Tämä sama pätee lisätessä sävelmään vielä toinenkin sävel. Kun tarkastelee näitä myöhäispentatonisia heptakordisia sävelmiä ainoastaan niiden sävelrakenteiden kautta ne ilmenevät samanmuotoisina kuin tonaaliset duuri- ja mollisävelasteikot. Pelkästään tällä perusteella säveljärjestelmiä ei voi toisistaan erottaa. PIE-pentatoniikan seitsensävelinen ilmiasu ei kuitenkaan merkitse sitä, että sävelmät noudattaisivat gregoriaanista tai tonaalista logiikkaa. Itse asiassa Leisiön (2001b, 363) mukaan tonaalinen musiikkioppi alkoi syntyä myöhäispentatonisista musiikkiopeista. Tämän lisäksi Lükö (Lükö 1964, 31) mainitsee sekä atisvaran että krištan edustavan uutta kerrostumaa. Hieman samansuuntaisesti Leisiö (2001a, 100) sanoo lisäsävelien olevan ylimääräisiä koristeita eikä puuttuvia säveliä.

Sanoin aiemmin, ettei PIE-pentatoniikan seitsensävelinen ilmiasu merkitse sitä, että se noudattaisi gregoriaanista tai tonaalista logiikkaa. Eron tekeminen erityisesti tonaalisen modaliteetin ja PIE-myöhäispentatonisen modaliteetin välillä ei kuitenkaan aina ole helppoa. Monissa SuKS II:n seitsensävelisissä sävelmissä nämä modaliteetit ovat tavallaan toisiinsa sulautuneina. Sävelmät ikään kuin heijastelevat molempia modaliteetteja; kelluvat sekoittuneiden modaliteettien sulassa.

Tällaiset sävelmät olen luokitellut kategoriaan *miktiset sävelmät*. Miktisellä tarkoitan sekoitusta, sulaumaa, jossa kaksi tai useampi modaliteetti on toisiinsa sekoittuneena. Miktinen sävelmä toteuttaa eri modaliteetteja päällekkäin eli samanaikaisesti, mutta myös peräkkäin sekä näiden kahden tavan erilaisin kombinaatioin.

Miktisiksi olen luokitellut edellisten kahden modaliikan sulautumien lisäksi sellaiset sävelmät, joissa sulauma koostuu myös anhemitonisen pentatoniikan elementeistä yhdistyneenä edellisiin. Miktinen sävelmä voi täten koostua seuraavista eri vaihtoehdoista:

- a) PIE-pentatoniikan ja anhemitonisen pentatoniikan sulautuma,
- b) PIE-pentatoniikan ja tonaalisuuden sulautuma,
- c) Anhemitonisen pentatoniikan ja tonaalisuuden sulautuma,
- d) PIE-pentatoniikan ja anhemitonisen pentatoniikan ja tonaalisuuden sulautuma.

Kantaslaavilaiset juuriasteikot

Kantaslaavilaiset juuriasteikot ovat johdettavissa protoindoeurooppalaisista myöhäispentatonisista juurimodaliteeteista (Lükö 1964, 7-46; Leisiö 2000a, 2-3). Havainnollistan tätä alla olevassa kaaviossa.

PIE	5 ¹	¥	1	2	3	4	5	« »	KSL	5	4	3	2	1	6 ₁
I	g	f	e	d	c	h	G	→	D		f	e	d	C	h
II	g	f	e	d	c#	h	G								
III	g	f	eb	d	c	h	G	→	E	g	f	eb	d	C	h
IV	g	f	eb	d	c	b	G	→	C	g	f	eb	d	C	b
V	g	f	eb	db	c	b	G	→	B	g	f	eb	db	C	b
VI	g	f	e	d	c	b	G	→	A	g	f	e	d	C	b

Kaavio 1. Kaaviosta ilmenee viiden kantaslaavilaisen asteikon rakentuminen myöhäispentatonisista modaliteeteista Lükön (1964) mukaan. Esitän asteikot kaaviossa laskevassa asussa. Kaavion vasemman eli PIE-puoliskon sävelasteiden kaksi (2) ja kolme (3) sarakkeet limittyvät juurien II ja V kohdalla. Juuren II kolmas aste on *cis* ja juuren V toinen aste *db*, jotka ovat enharmonisesti sama sävel, mutta ovat eri asteet näissä eri modaliteeteissa.

Kaavion vasemmalle puolelle olen sijoittanut PIE-myöhäispentatoniset asteikot vasemmalta oikealle laskevassa järjestyksessä, joka on tuttu jo aiemmin esittämistäni nuottiesimerkeistä. Asteikkojen viides (5) aste – niiden perussävel – (**G**) on merkitty suurella kirjaimella ja se on tummennettu. Siitä seuraavassa sarakkeessa oikealle on nuolet osoittamassa siirtymää kantaslaavilaisiin eli, lyhenteenä käyttämäni merkintää mukaellen, KSL-asteikkoihin. KSL-asteikkojen tunnuksina käytän kirjaimia A-E ja ne on ilmaistu vasemmalta oikealle laskevassa järjestyksessä. Taulukossa asteikkojen perussäveleksi merkitty sävel **C** on ilmaistu suurella kirjaimella ja se on tummennettu. Asteikkojen sävelasteiden merkintä kuitenkin poikkeaa PIE-modaliteettien merkintätavasta siinä, että ne merkitään nousevalla arabialaisella numeroinnilla alkaen perussävelestä, jonka tunnuksena on numero 1.

Kaavion sävelasteiden merkinnässä olen noudattanut diatoniikan mukaisia puolissävelaskeleita ilmituovaa esitystapaa niiltä osin, kuin eri modaliteeteissa samaa astetta edustavat sävelet ovat puolissävelaskeleen eri korkeudella suhteessa toisiinsa. Esimerkiksi PIE I:n ja PIE II:n kolmannet asteet ovat *c* ja *c#*, jotka sijaitsevat kolmatta astetta ilmaisevan sarakkeen eri alisarakeissa.

Kaavio siis kuvaa sitä, miten KSL-asteikot ovat johdettavissa PIE-myöhäispentatonisista modaliteeteista. Esimerkiksi PIE 6-III:sta on johdettavissa KSL

E –modaliteetti. Oletuksena tällaisessa johtamisessa on se, että PIE-pentatoniikassa yleisesti ilmenevä sävelmien päätössävel, eli kolmas aste, on muodostunut KSL-asteikoissa perussäveleksi. Kaaviossa tämä ilmenee siten, että PIE-sektion kolmas (3) aste *c* on KSL-sektion perussävelenä. PIE-sektion perussävel *G* taas ilmenee KSL-sektiossa vain yläoktaavissa, asteikon viidentenä (5) asteena.

Toisin sanoen johtamisessa on kyse perussävelen muuntumisesta ja entisen perussävelen katoamisesta uuden perussävelen alaoktaavista. Muuntumisessa keskeistä osaa näyttellee myös PIE-myöhäispentatonisen modaliteetin lisäsävel Ψ , joka on KSL-modaliteetin neljäs (4) aste.

Seuraava nuottiesimerkki havainnollistaa vielä nuottigrafiikan keinoin KSL-juurimodaliteettien rakennetta.

5 4 3 2 1 6₁

D

Ø

E

C

B

A

Nuottiesimerkki 10. Viisi kantaslaavilaista (KSL) juurimodaliteettia.

Nuottiesimerkissä käytän samaa pohjamatriisia kuin kaikissa aiemmissa PIE-juurimodaliteetteja havainnollistavissa nuottiesimerkeissäkin, jotta modaliteettien keskinäinen vertailu olisi mahdollisimman helppoa. Tämän lisäksi yllä olevassa nuottiesimerkissä on KSL-juurimodaliteetit esitetty noudattaen samaa logiikkaa kuin edellä esittämässäni kaaviossa.

Vaikka näiden kahden eri modaliteetin asteikkotasolla on nuottiesimerkeistä ja edellä esittämästäni kaaviosta helposti havaittavissa selkeitä eroja, ei tämä erottaminen käytännössä silti ole helppoa. Kantaslaavilaisten säveliköiden melodiat ovat ambitukseltaan varsin kapeita, mikä oli Kádárin (1999, 192) mukaan ominaista kantaslaavilaisen ajan säveljärjestelmälle. Kádár (1999, 190) mainitsee vielä, että jokainen suomensukuinen kansa on ollut kiinteässä yhteydessä slaavilaisten kansojen kanssa lukuun ottamatta länsisaamelaisia.

Tällaisia ambitukseltaan suppeita sävelmiä on kuitenkin kohtuullisen vaikea tunnistaa erilaisten pentatonipohjaisten modaliteettien ilmentymien joukosta. Yhtenä keskeisenä ja KSL-modaliteeteille ominaisena piirteenä Lükő (1964, 21) kuitenkin mainitsee tonaalisen keskuksen alajohtosävelen, joka ilmenee sekä edellisessä kaaviossa että nuottiesimerkissä sävelinä *h* ja *b*, ja jotka olen merkinnyt astemerkinällä 6_1 .

Sisäisen koherenssin periaate

Käytän tässä tutkimuksessa tietynlaisena heuristisena välineenä periaatetta, jota kutsun *sisäiseksi koherenssiksi*. Havainnollistan tätä periaatetta esimerkillä. Oletetaan, että joissain kahdessa tai useammassa samantyyppisessä tutkimusaineiston sävelmässä ilmenevät tietyt sävelasteikkojen yhdistelmät. Joissakin näistä sävelmistä sävelasteikon kaikki sävelasteet ovat läsnä ja joissakin taas jokin niistä puuttuu ja joissakin taas ehkä jokin toinen puuttuu. Näistä eri ilmentymistä päättelen ja kokoan sisäisen koherenssin periaatteeseen nojaten todennäköisimmän ja mielekkäimmän tulkinnan toteutuneiden sävelasteikkojen yhdistelmästä.

Työskentely tämän periaatteen avulla on hieman kerroksittaisen kuvan tekemisen kaltaista; jokin tietty ilmiö - tässä tapauksessa sävelasteikon ilmentymä sävelmässä - on aina yksi kerros ja tämän ilmiön erilaiset esiintymät ovat aina eri kerroksia. Kun kerrokset sitten asetetaan päällekkäin niistä tulee ilmi ilmiön tietynlainen teoreettinen keskiarvoilmentymä.

Toistan vielä toisin sanoin, että sisäisen koherenssin periaatteeseen nojaten päättelen ja tulkitsen protoindoeurooppalaisen pentatoniikan teorian puitteissa, mitä sävelasteikkoa jokin tietty vajaa sävelmä tai sen osa toteuttaa. Ilman tällaista suhteuttamista kaksi- tai monitulkintaisista sävelmistä/sävelmien osista voisin sanoa vain, että ne toteuttavat jotakin mahdollisista sävelasteikon ilmentymistä.

Kettunen (2002, 81) kritisoikin Lükön teoriaa juuri tästä seikasta. Nimittäin jostakin juurimoodista puuttuva sävel on siihen joko tutkijan rekonstruoitava melodianmuodostuksesta tai jätettävä sävelmän tulkinta epävarmaksi. Se, millä perusteella tutkija sitten tekee rekonstruktion on Kettusen (mt., 81) mukaan Lükön teoriassa ilmenevä tietoteoreettinen ongelma, joka vaatii keskustelua. Kettunen (mt., 81) kysyy vielä, että voidaanko luotettavasti olettaa jonkin sävelen olleen laulajan tietoisuudessa vaikka hän ei sitä sävelmässään olisi esittänytään? Samaan hengenvetoon hän lisää, että tutkijan omiin intentioihin ja tuntumaan vetoaminen ei välttämättä aseta tieteellisiä kriteerejä kovin korkealle, jolloin hänen mukaansa tieteen tekemisen tarkkuus jää epävarmaksi (mt., 81). Olen tässä kaikessa pitkälti samaa mieltä Kettusen kanssa, ja sisäisen koherenssin periaate on muotoutunut selkeyttämään juuri tätä teorian tietyllä tavalla epämääräiseksi hahmottuvaa seikkaa.

Koen tämän periaatteen olevan mielekäs ensinnäkin sen vuoksi, että sen avulla protoindoeurooppalaisen pentatoniikan teoria asettuu laajaan reflektiiviseen tasapainoon. Se tarkoittaa sitä, että teorian koostavat hypoteesit ovat toistensa kanssa oikeutetussa suhteessa; tietyn asian nojalla on oikeutettua olettaa ja uskoa jotain tiettyä. Sen lisäksi, että nämä uskomukset ovat keskenään mielekkäitä – koherenssissa keskenään - ne oikeuttaa vielä jokin teorian ulkoinen seikka, joka tässä periaatteessa on havainto eli käytännön empirinen analyysityö, jonka oikeuttamisessa taas vetoan reliabilismiin. Reliabilismilla tarkoitan nämä uskomukset, hypoteesit ja teorian tuottaneiden älyllisten prosessien ja kykyjen luotettavuutta. (ks. esim. Lammenranta 1993, 199-200)

Näin määrittelemäni reliabilismin voi myös hahmottaa mukailevan maltillisessa naturalistisessa tietoteoriassakin keskeisenä perusoletuksena olevaa terveen järjen periaatetta. Se, miten älyllisesti ja aistimuskokemuksellisesti²⁷ rehellisenä tällaista terveen järjen periaatetta sitten voi yleensäkin pitää, on jo toinen kysymys, joka ei kuulu tämän työn puitteisiin. Totean vain, että tämä ns. terveen järjen periaate vaikuttaisi olevan sellainen asia, joka on oletettava päteväksi eli se on tavallaan otettava dogmi-

²⁷ Tarkoitan aistimuskokemuksellisella jotakin sellaista, jonka jokainen voi kokea omassa olemuksessaan. Syntymästään asti sokealla on mitä luultavammin aika tavalla erilainen aistikokemus esimerkiksi omasta itseystään kuin sellaisella, joka on ollut "näkevä" syntymästään saakka. Tässä alaviitteessä voisin tehdä pikaisen väitteen tätä asiaa sivuten. Se kuuluu näin: väitän, että henkilöllä, jolla on ollut näkemisen kyky aiemmin, mutta on menettänyt sen, esim. kokemus omasta kehosta muuttuu ajan myötä. Miksikö näin tapahtuisi? Siitä syystä, että keho jonakin nähtynä oliona on hyvin paljon mielikuvavarakenne; projektiio. Perustelu: omassa kokemuksessa koettuja muutoksia kehon aistimisessa ja havainnoimisessa mm. joogan ja meditaation myötävaikutuksella.

na, mikäli aikoo tehdä tiedettä nykyisen kaltaisilla metodologioilla. Terveen järjen periaatetta tukemaan on rakennettu kaikenlaisia mielikuvarakennelmia eli teorioita, joiden katsotaan oikeuttavan ja mahdollistavan tämän periaatteen käyttökelpoisuuden. (ks. esim. Lammenranta 1993 ja Pollock 1987)

Miksi kirjoitan tästä näin paljon? Ilman terveen järjen periaatetta tiedettä ei olisi siinä muodossa, missä se tällä hetkellä on. Kysymyksessä on siis erittäin keskeinen ja tieteenfilosofian ytimessä oleva uskomus, dogmi.

Palatakseni sisäisen koherenssin periaatteeseen selostan toisen sen puolesta puhuvan keskeisen ja sen oikeuttavan seikan. Tämä on *relevanttien asiaintilojen periaate*. Se tarkoittaa sitä, että esimerkiksi analysoidessani sävelmää on minulla käytössäni tietty joukko mahdollisia maailmoja, joissa sävelmän olisi mahdollista toteutua eri tavoin. Mahdollinen maailma on tässä jokin sellainen sävelmän olemisen tila/tapa, joka on sekä loogisesti ristiriidaton²⁸ että empiirisesti mahdollinen²⁹. Toisin sanoen nämä mahdolliset maailmat ovat tietynlaisia malleja, jotka ovat kussakin nimenomaisessa analyysitapauksessa kyseeseen tulevia relevantteja vaihtoehtoja sävelmän toteumalle.

Sisäisen koherenssin periaate tulee käytännössä ilmi seuraavassa luvussa selostamieni sellaisten esimerkkisävelmien kohdalla, joiden tulkitsemisessa olen tukeutunut siihen.

V Sävelmäluokittelu eli analyysi

Metrienen luokittelu

Tässä osiossa käyttämässäni merkinnässä olen seurannut nuotinnoksissa käytettyjä jaottelu- ja kertausmerkintöjä, jotka olen ottanut sellaisenaan käyttööni laulutekstien metrisen rakenteen kuvaimiin. Esim. Suks II, no. 686:

1. säepari puhdas. 2.:|: +0+0+0+0 | +0+0 | +0+0+Ø+0 | +0+0+0ØØ :|.

²⁸ Mahdollinen maailma on mikä tahansa arvoitelmien kuvaama maailma, jossa arvoitelmien välillä ei ole loogista ristiriitaa Mahdollisen maailman on oltava loogisesti ristiriidaton, jotta se voisi olla olemassa. Loogisesti ristiriitaisessa maailmassa voisi päätellä mitä tahansa mistä tahansa ja sen katsotaan siksi olevan mahdoton. (Airaksinen 2000, 27-28).

Yllä olevassa esimerkissä havaitaan mm. se seikka, että siitä ei käy selville kerrataan-ko tuo puhtaana ilmenevä 1. säepari vai eikö. En ole katsonut tällä seikalla olevan tämän tutkimuksen kannalta oleellista merkitystä. Mikäli tällainen tieto jostain syystä kuitenkin ilmenisi tarpeelliseksi on se SuKS II -nuottijulkaisusta kohtuullisen helppoa saada selville.

Alla olevassa taulukossa esitän esimerkkejä tutkimusmateriaalistani seuloutuneista sävelmistä, jotka eivät toteuta rekimetriä puhtaana. Olen jaotellut nämä sävelmät seitsemään kategoriaan niiden toteuttaman metrisen rakenteen perusteella. Nämä kategoriat ovat:

- 0** = Mikään ei puhdas.
- 1** = 1. säepari puhdas.
- 2** = 2. säepari puhdas.
- 3** = 1., 2., 3. ja/tai 4. säepari tai jokin näiden yhdistelmä puhdas.
- 4** = Laajennettuja aika-arvoja.
- 5** = Laajennettuja aika-arvoja + metristä variaatiota.
- 6** = Muut.

Kategorioiden edessä oleva numerointi viittaa liitteenä 1. olevaan taulukkoon, jossa kaikki näihin kategorioihin kuuluvat 226 sävelmää on esitetty. Liitteessä sävelmät on järjestetty niiden yllä esittämäni metrisen ja rytmisen rakenteen perusteella jaoteltuina. Tämä käyttämäni seitsenjaottelu on sillä tavalla karkea, että näiden pääkategorioiden sisällä on vielä havaittavissa alakategorioita. Tarkennan tätä seuraavassa kategorioiden selityksessäni.

0 = *Mikään ei puhdas* –kategoria sisältää sävelmiä, jotka eivät toteuta rekimetriä puhtaana ollenkaan, mutta silti niistä on havaittavissa rekimetrin rakenne. Toteutuksen epäpuhtaus ilmenee metrisenä variaationa. Mitä tämä oikein tarkoittaa? Miten niin sävelmä on kategorioitavissa rekimetriä toteuttavaksi lauluksi, jos se ei toteuta rekimetriä? Katsotaanpa seuraavaa esimerkkiä, niin asia selkenee.

K. Kontion tallentama sävelmä SuKS II, no. 1123 Karttulasta toteuttaa seuraavanlaisen metrisen pohjakaavan:

²⁹ Empiirisesti mahdollinen on tulkintani mukaan jostain sellaista, joka mahdollistuu aiemmin mainitse-

| +0+0+0+0 | +0+0+0+0 | +0+0 | +0+0+0ØØ ||.

Kuten kaavasta näemme ei sävelmän teksti toteuta rekimetrin puhdasta pohjakaavaa. Mutta katsotaanpa sävelmän tekstiä vielä hieman lähemmin. Se on seuraavanlainen:

*Amerikan leskistä ai'on minä laulaa, kun en minä viipyisi kovin kauvan,
sun ralilalilee, sun ralilalilee sun huraa!*

Sävelmää tarkastellessa huomaa, että osio "sun ralilalilee" kerrataan. Ilman tätä kertausta pohjakaavan muoto on:

aab eli | +0+0+0+0 | +0+0+0+0 | +0+0+0ØØ ||

Nyt ilmeneekin, että sävelmän toteutus on muunnelma rekimetrisestä pohjakaavasta ja sen toteutumasta, joka tekstinä olisi:

*Amerikan leskistä ai'on minä laulaa,
kun en minä viipyisi kovin kauaa,
sun ralilalilee sun huraa.*

Alla muutama esimerkki vastaavista.

1501 | +0+0+0ØØ | +0+0+0ØØ | +0+0+0+0 | +0+0+0ØØ ||: +0+0+0+Ø | +0+0+0+Ø | +0+0+0+0 | +0+0+0ØØ :||.
3137 ||: +Ø+0+0+0 | +0+0+0ØØ :||.
3863 | +0+0+0+0 | +Ø+Ø+0+0 | +Ø+0+0ØØ ||.
3871 ||: +0+0+0+0 :|| +0+Ø | +0+0+0ØØ ||.

Taulukko 0. Ote liitteestä 1.

1 = 1. säepari puhdas –kategoria koostuu sävelmistä, joiden ensimmäisen säepari toteuttaa rekimetrin puhtaana, mutta toinen tai kolmas ei. Esimerkiksi:

0295 1. säepari puhdas. 2. säepari: | +0+0 | +0+0 | +0+0; +0+0+Ø+0 | +0+0+0||.
1299 1. säepari puhdas. 2. säepari: (välike: | +0+0+0+0 | +0+Ø+0+0 |) +0+0+0+0 | +0+0+0ØØ ||.
1878 1. säepari puhdas. 2. säepari: aika-arvon pidennys.
3116 1. säepari puhdas. 2. säepari: | +0+0+0+0 | +0+0+0ØØØ ||.
3172 1. säepari puhdas. 2:n säeparin esisäkeessä aika-arvon pidennys.

Taulukko 1. Ote liitteestä 1.

mani terveen järjen periaatteen avulla.

2 = 2. säepari puhdas –kategoria puolestaan koostuu sävelmistä, joiden toinen säepari toteuttaa rekimetrin puhtaana, mutta ensimmäinen tai kolmas ei.

- 0028** 1. säepari:| +0+0+Ø+0 | +0+0+0 |. 2. säepari puhdas.
0859 1:n säeparin edellä laajennettuja aika-arvoja käyttävä aluke. 2. säepari puhdas.
0974 1. säepari:| +Ø+0+0+0 | +0+0+0ØØ:|. 2. säepari puhdas.
1322 1:n säeparin esisäkeessä laajennettuja aika-arvoja. 2. säepari puhdas.
1668 1. säepari:| +0+0+0+Ø | +0+0+0ØØ |. 2. säepari puhdas.

Taulukko 2. Ote liitteestä 1.

Kuten edellä olevista kahdesta viimeisestä taulukkoesimerkistä tulee ilmi, niin sekä kategoriassa 1 että 2 molemmissa on sävelmiä, joissa toteutuu sekä metrisiä että ajallisia eli rytmisiä variaatioita. Tämä seikka mahdollistaisi alakategorioiden rakentamisen näillä perusteilla, jolloin tuloksena olisi esimerkiksi kategoria 1a ja 1b, jos a = metri-
nen variaatio ja b = ajallinen eli rytmisen variaatio. En ole kuitenkaan katsonut tarpeelliseksi tässä työssä tehdä tällaisia alakategorioita, sillä ne eivät enää vaikuta tämän työn tutkimuskysymyksiin. Metrisen kategorioinnin kylläntymispiste on toisin sanoen saavutettu jo tällä kategorioinnilla.

3 = 1., 2., 3. ja/tai 4. säepari tai jotkin näiden yhdistelmät puhtaita –kategoria koostuu nimensäkin mukaisesti sävelmistä, joissa on pääsääntöisesti enemmän kuin kaksi säeparia ja joissa jokin säepari tai säeparit ovat puhtaita.

- 3726** 1. ja 2. säepari puhtaita. 3. säepari:| +Ø+Ø+0+0 | +0+0+0ØØ ||.
4553 1. ja 2. säepari puhdas. 3. ja 4.:|| +Ø+Ø+0+0 | +0+0+0ØØ ||.
4558 1. säepari:| +0+0+0+Ø | +0+0+0ØØ |. 2., 3. ja 4. puhtaita.
4605 1. säepari:| +0+Ø+0+Ø | +0+0+0ØØ |. 2. ja 3. säepari puhtaita.
1267 1. ja 2. säepari puhdas. 3.:| +0+0+0+0 | +0+0+0ØØ |. 4.| +0+0+0+0 | +0+0+0ØØ ||.

Taulukko 3. Ote liitteestä 1.

4 = Laajennettuja aika-arvoja –kategoria koostuu sävelmistä, joiden aika-arvot ovat laajennettuja eivätkä ne sisällä lainkaan puhdasta rekirytmiiä.

- 3166** 1:n ja 2:n säeparin alussa aika-arvojen tuplaukset.
3237 Aika-arvojen pidennyksiä (5/4+2/4)

Taulukko 4. Ote liitteestä 1.

5 = *Laaennettuja aika-arvoja + metristä variaatiota* –kategoriassa ovat sävelmät, joissa ilmenee sekä metristä että rytmistä variaatiota eikä niissä ole puhtaita säepareja lainkaan.

3816 1. säeparin esisäkeessä aika-arvojen pidennystä. 2. säepari: | +Ø+Ø+0+0 | +0+0+0ØØ |.

0599 1. säepari: |: +0+0+0+0: |: +0+0+0+0 | +0+0+0ØØ :|. 2:n säeparin jälkisäkeen aika-arvot tuplattu.

Taulukko 5. Ote liitteestä 1.

6 = *Muut* –kategoriaan olen sisällyttänyt kaikki sellaiset sävelmät, jotka eivät täytä mitään edellisten kategorioiden vaatimuksista. Tällaisissa sävelmissä on alukkeita, välikkeitä ja lisäkkeitä, mutta siinä ilmenee kuitenkin yksi tai useampi puhdas säepari.

3449 1:n ja 2:n säeparin esisäkeiden alussa alukkeet: | +Ø+Ø |.

3453 1:n ja 2:n säeparin välissä välike: | +Ø+Ø+0+0 |.

4825 Lisäke: | +0+Ø | esiintyy kahdessa eri kohdassa esisäkeen ja jälkisäkeen välissä.

Taulukko 6. Ote liitteestä 1.

Modaliteettiluokittelu

Analyysiosion modaliteettiluokittelu tapahtuu käytännössä soittamalla. Soittamalla tekemääni analyysiä aiemmin olen käynyt sävelmät läpi ainoastaan nuottien perusteella, jolloin olen tehnyt strukturaalista analyysiä. Strukturaalinen analyysi tässä tutkimuksessa tarkoittaa sitä, että olen rakentanut sävelmistä tietokannan, josta yksinkertaisten modaalisten rakenteiden havainnointi on suhteellisen vaivatonta. Vaivatonta se on siksi, että pentatonisten aukkojen havainnointi tietokannasta on helppo tehdä, kuten alla olevasta esimerkistä tulee ilmi.

0461		e		gis	a	h		dis	e	e- >h- >e-l	Viitasaari	Eihän minua huvita tuo viherjäinen keto	5	559
------	--	---	--	-----	---	---	--	-----	---	-------------	------------	---	---	-----

Taulukko 7. Esimerkkiote tietokannasta, joka on liitteenä 2.

Tietokanta koostuu tietueista, joissa kussakin tietueessa on sävelmän kutakin valitsemaani muuttujaa koskeva sarake. Ensimmäisessä sarakkeessa on sävelmän numero SuKS II –kokoelmassa. Seuraavissa sarakkeissa on sävelmässä ilmenevät sävelet merkitty sävelnimin, jossa käytännössä seuran yleistä merkintätapaa (so. a, h, c, d, e, f, g,

jne.). Seuraavaksi tulee solu, jossa tekemäni analyysin tulos ilmenee. Esimerkkitapauksessa se on siis e-I>h-I>e-I. Sävelmän tallennuspaikkakunta ilmenee seuraavassa sarakkeessa. Esimerkissä se on Viitasaari. Sitten seuraa sävelmän ensimmäisen säkeen teksti, mikäli sävelmän teksti on merkitty muistiin. Kahdesta viimeisestä sarakkeesta ensimmäisessä on Suomen kansankulttuurin kartaston paikkakuntahakemiston mukaisen maakuntajaottelun maakuntatunnus muutettuna numeeriseen arvoon yksinkertaista a=1 -periaatetta noudattaen. Viimeisessä sarakkeessa on ilmaistu edellä mainitun teoksen paikkakuntahakemiston paikkakuntanumero.

Pelkkä strukturaalinen analyysi ei kuitenkaan käsitykseni mukaan riitä. Se on oiva suunnannäyttävä ja antaa hyvin viitteitä sävelmien oletettavasta toteuttavista moodeista, mutta loppujen lopuksi nämä on kuitenkin käytävä läpi vielä soittamalla.

Soittamisessa olen noudattanut länsimaisen tonaalisen musiikkiopin periaatteita. Tämä tarkoittaa sitä, että mikäli analysoidun sävelmän voi luontevasti soinnuttaa sointukadensseilla I-IV-V tulkitseen sen toteuttavan tonaalista modaliikkaa. Mikäli tällainen soinnutus ei sävelmään sovi, olen tulkinnut sen aiemmin tutkimusmenetelmiä selostavassa luvussa esittämieni periaatteiden mukaisesti.

Analyysiä tehdessäni pidin mielessäni kuitenkin sen seikan, että indoeurooppalaisiin juurimodaliteetteihin kätkeytyy kolmisointuja, joista tonaalisuuden näkökulmasta keskeisimpiä ovat sointutehot I, III ja V (Leisiö 2001a, 108).

Sointujen lisäksi analyysiä tarkentavana välineenä olen käyttänyt melodioiden liikehdintää. Nimittäin mm. Kádárin (1999, 115-116) mukaan jonkin sävelmän diatonisuus tulee ilmi sen sävelien käyttäytymisen heijastaman diatonisuudelle ominaisen ajattelutavan perusteella. Diatonisella ja pentatonisella musiikillisella ajattelutavalla on erilaiset säännöt, joita sävelmät toteuttavat.

Anhemitoninen pentatoniikka

Esittelen tässä osiossa vain yksilöilmentymiä anhemitonisen pentatoniikan moodeista. Niiden keskinäinen transponoituminen ja modulointi on tutkimusmateriaalissani tämän hetkisen tietämykseni mukaan harvinaista. Anhemitonisia moodeja kyllä löytyy

yhdistyneenä ja sulautuneena PIE-hemitoniseen pentatoniikkaan, mutta tätä seikkaa käsitellen tarkemmin tämän luvun alaluvussa *Miktiset sävelmät*.

DO –pentatoniikka

g-DO

3605.

tallentaja L. Soini

Kerimäki

Nuottiesimerkki 11. Etelä-Savo.

Sävelmä 3605 toteuttaa puhtaana anhemitonisen juurimoodin *g-DO*. Sävelmässä ilmenee kerran yläoktaavin *LA*-sävel, mutta muutoin ambitus pysyy yhden oktaavin rajoissa. Sävelmä alkaa ja päättyy perussävelellä *DO* eli tässä tapauksessa *g*.

f6-DO

1875.

tallentaja A. Launis

Paltamo

Nuottiesimerkki 12. Kainuu.

Sävelmä 1875 toteuttaa plagaalisena anhemitonisen juurimoodin *f6-DO*. Lisäsävel *¥*, *b*, ilmenee sävelmässä kaksi kertaa ja molemmilla kerroilla painottomassa kohdassa.

RE –pentatoniikka

Sävelmiä, jotka toteuttava vain *RE*-pentatoniikkaa en tähän mennessä ole tutkimusmateriaalistani löytänyt.

MI –pentatoniikka

MI-pentatoniikkaa aineistossani esiintyy pääasiassa vain plagaalissa ilmiössä ja silloinkin se on sulautuneena hemitonisiin moodeihin. Sen johdosta esittelenkin yhden MI-pentatoniikkaa toteuttavan sävelmän luvussa *Miktiset rakenteet > Proindoeurooppalaisen ja anhemitonisen pentatoniikan sulautumat*.

SOL –pentatoniikka

c-SOL

3039.

tallentaja E. Sivori

The musical notation for example 3039 consists of two staves. The first staff is in 2/4 time and features a melody with the following pitch labels above it: c-SOL: RE, SOL¹, MI, DO LA, SOL. The lyrics below the first staff are: "Jos si - nä o - let mi - nun kul - ta - ni, mi - nun kul - ta - ni, mi - nun kul - ta - ni,". The second staff continues the melody with pitch labels: RE, SOL¹, MI RE, DO LA, SOL. The lyrics below the second staff are: "jos - si - nä o - let mi - nun kul - ta - ni, niin o - le i - ki - o - ma!". The signature "Kivemäpa" is located at the bottom right of the second staff.

Nuottiesimerkki 13. Etelä-Karjala.

Sävelmä 3039 toteuttaa puhtaana juurimoodin c-SOL. Sävelmä lähtee liikkeelle sävelestä RE (g) ja käy yläoktaavin perussävelellä SOL¹ (c¹), josta melodia laskeutuu takaisin säveleen RE. Seuraavaksi melodia toteuttaa laskevan kuvion MI-RE-DO-LA ja sen variaation MI-RE-DO-SOL. Toinen säepari kertaan ensimmäisen säeparin melodialiikkeet lukuun ottamatta sävelmän loppua, jossa toteutuu vain jälkimmäinen ensimmäisen säeparin päättävistä laskevista kuvioista; MI-RE-DO-SOL.

LA-pentatoniikka

3968.

tallentaja J. Kröger

The musical notation for example 3968 consists of two staves. The first staff is in 2/4 time and features a melody with the following pitch labels above it: e6-LA: LA, DO, RE, §, LA, DO, MI. The lyrics below the first staff are: "Sanat puuttuvat.". The second staff continues the melody with pitch labels: LA¹, LA. The signature "Asikkala" is located at the bottom right of the second staff.

Nuottiesimerkki 14. Häme.

Sävelmä 3968 toteuttaa juurimoodin e6-LA. Lisäsävel TI (§) ilmenee siinä kerran tahdissa neljä sekä toisen kerran sen kertauksessa. LA-pentatoniikkaa ei aineistossani ilmene yksittäisinä edustajina kovinkaan paljon. Useimmiten se on yhdistyneenä tai sulautuneena johonkin hemitoniseen juurimoodiin. Tämäkin sävelmä on mahdollista tulkita miktiseksi sävelmäksi, jolloin lisäsävel TI olisikin hemitonisen juurimoodin h-IV toinen aste. Miktiseksi tulkittuna sävelmä toteuttaisi anhemitonisen e-LA ja hemitonisten e-IV ja h(6)-IV juurimoodien sulautuman.

Protoindoeurooppalainen hemitoninen pentatoniikka

Tässä osiossa esittelen yksittäisiä esimerkkejä tutkimusaineistoni sellaisista sävelmistä, jotka toteuttavat protoindoeurooppalaisia juuria ja niiden eri moodeja.

Juuri I

c-I/3

358.

tallentaja E. Levón

Ol - laan, mie - het, us - kol - li - set ja ol - laan, po - jat, rait - tiit,
 kos - ka Luo - ja ar - mol - li - sen e - si - val - lan lait - ti! *Kuusamo*

Nuottiesimerkki 15. Kainuu.

Kainuusta talteen kerätty sävelmä 358 toteuttaa puhtaana juurimoodin *c-I/3*. Sävelmässä esiintyy pentatoninen markkeri eli liike 5—4-3, jonka olen merkinnyt kuvaan laatikolla. Sävelmän päättyminen juurimodaliteetin kolmannelle (3) asteelle on PIE-pentatoniikassa yleinen ilmiö.

c-I/2

4394.

tallentaja P. Hannikainen

Sanat puuttuvat. *Pyhäjärvi*

Nuottiesimerkki 16. Viipurin lääni.

Sävelmä SuKS II, no. 4394 toteuttaa juurimoodin c-I/2. Sävelmä lähtee liikkeelle ilmentymän kolmannelta (3) asteelta säveleltä *f* ja päättyy toiselle (2) asteelle säveleen *g*. Tahdeissa neljä ja viisi sävelmässä ilmenee pentatoninen markkeri eli melodian liike sävelasteilla 5—4-3.

Pyhjärvi -nimisiä paikkakuntia on Suomen kansankulttuurin kartaston paikkakuntahakemistossa neljä kappaletta. Ne sijaitsevat Aunuksessa, Oulun läänissä, Uudenmaan läänissä ja Viipurin läänissä. Toiselle asteelle päättyvät sävelmät ovat Suomessa harvinaisia, joka seikka puhuisi Aunuksen ja Viipurin läänin puolesta. Väisänen (1917, 41) kertoo maisteri Pekka Hannikaisen matkustelleen Savo-Karjalaisen Osakunnan stipendiaattina Laatokan koillisrannikolla olevissa pitäjissä keräämässä sävelmiä kesällä 1916 tai 1917. Toinen maininta Hannikaisen keruumatkoista kertoo hänen talentaneen sävelmiä Pohjois-Karjalasta (mt., 38). Näiden seikkojen perusteella tulkitseen sävelmän olevan Viipurin läänistä.

c6-I/3

2290.

tallentaja M. Nyberg

Tuo - pa tyt - tö mi - nun on, - tuo nät - ti pu - na - pos - ki.

Ral - la, ral - la, ral - la - laa, tuo nät - ti pu - na - pos - ki,

ral - la, ral - la, ral - la - laa, ne sy - dä - mee - ni kos - ki.

Kiikoinen

Nuottiesimerkki 17. Satakunta.

Sävelmä 2290 toteuttaa juurimoodin c6-I/3. Lisäsävel *b*, ♯, ilmenee vain seitsemännessä tahdissa ja sen kertauksessa. Sävelmä päättyy kolmannelle asteelle säveleen *f*. Sävelmän asteikko on *c-e-f-g-s-b-c¹*.

c7-I/3

243.

tallentaja O. Salonen

Taivassalo

Nuottiesimerkki 18. Varsinais-Suomi. Sävelmä tunnetaan myös balladin "Morsiamen kuolo" melodiana.

Sävelmä 243. toteuttaa juurimoodin $c7-I/3$ lähtien liikkeelle yläoktaavissa ilmenevästä perussävelestä. Tahdissa seitsemän – huomioon ottamatta kertausmerkkejä – pentatonisen markkerin purkaja §, sävel d , ilmenee yläoktaavissa painollisella iskulla. Juurimodaliteettia I ilmentävissä sävelmissä on tyypillistä, että markkerin purkaja esiintyy yläoktaavissa. Tälle ilmiölle ei kuitenkaan vielä ole esitetty tarkkaa selitystä. Markkerin purkajan esiintyminen painollisella iskulla on myöhäistä kerrostumaa.

Jos sävelmän tulkitsisi toteuttavan modulaatiota juurimodeilla $c7-I > d6-IV > c6-I$ siten, että tahdit 1-6 toteuttavat $c7-I$:stä, 7-8 $d6-IV$:ttä – asteiden 5 ja 4 ollen ilmentymättä perusoktaavissa – ja tahti yhdeksän $c6-I$:stä, tuo yläoktaavissa ilmenevä markkerin purkaja saisi kohtuullisen hyvän selityksen. Tämä tulkinta selittäisi myös markkerin purkajan ilmenemisen painollisella iskulla. Tällä tavoin tulkittuna sävelmä kuuluisi tässä työssä kategoriaan *Protoindoeurooppalainen hemitonien pentatoniikka > modulaatio*.

Sävelmä päättyy juurimodaliteetin $c7-I$ tai jälkimmäisen tulkinnan mukaan $c6-I$ kolmannelle (3) asteelle säveleen f tullen siihen yläkautta, sävelasteelta 2.

Juuri II

Vain juurimodaliteettia II toteuttavia sävelmiä en tutkimusaineistostani löytänyt ensimmäisen analyysikerran perusteella. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö niitä siellä silti saattaisi olla. Tätä oletusta ei kuitenkaan tue Kettusen (2002) tutkimuksen tulokset, joiden mukaan juurimodaliteetti II on ainakin Varsinais-Suomessa, Satakunnassa, Kainuussa ja Lapissa harvinainen. Hän ei löytänyt tutkimusmateriaalistaan yhtään vain juurimodaliteettia II toteuttavaa sävelmää. (emt., 71).

Omata tutkimusmateriaalistani on kuitenkin löytynyt modulaatiosävelmiä, jotka toteuttavat juurimodaliteettia II yhdistyneenä johonkin toiseen juurimodaliteetin ilmenemiseen. Useimmiten yhdistyminen vaikuttaa tapahtuvan joko juurimodaliteetin IV tai III jonkin moodin kanssa. Tällaisia sävelmiä ovat esim. not 3490 ja 4204.

Juuri III

e-III/3

2312.

e-III: 5 3 4 5 2 1 tallentaja S. Paulaharju

Kö - rön Mai - ju - a, kö - rön! Kö - rön Mai - ju - a, kö - rön!

5¹ 1 3 1 2 5 4 2 1 2 3

Kos - ka Mai - ju äi - din e - des - tä lyp - sä - mä - hän me - nöö?

Kurikka

Nuottiesimerkki 19. Etelä-Pohjanmaa.

Sävelmä toteuttaa juurimoodin e-III/3. Se tunnetaan laajemmin nimellä *Yksi kaksi kolme neljä* ja *Kissa rumpua lyövät*, mutta se tunnetaan myös nimellä *Lampaan polska*. Tästä sävelmästä oli puhetta jo otsikon *Rekilaulun ja sen tutkimuksen historiaa* alla.

Sävelmän sanotaan olevan vanhaa perua, ja se on ollut Euroopassa laajalti tunnettu messusävelmä keskiajan lopulla. Suomeen sävelmä on tullut Ruotsin kautta viimeistään 1600-luvulla. Vanhimmat tiedot siitä on saatu metsäsuomalaisilta, johon tuo ajoitus pitkälti perustuu. Sävelmä on alunperin Portugalista 1400-luvulla muualle Eurooppaan levinnyt kansanomais tanssi nimeltään *Folie d'Espagne*. (Asplund 1981, 79-80)

Sävelmä toteuttaa puhtaan e-III juurimoodin ja siinä on myös tahdeissa 1-3 havaittavissa pentatoninen markkeri eli liike 3-4—5, joka nuottiesimerkissä on korostettu laatikolla.

e-III/5

4262.

tallentaja O.A.J. Carlenius

Ai, ai, ai, ai, voi, voi, voi, voi,
Mil - loin - ka ma jou - tu - nen tuon
voi, voi, voi, voi tok - kiin!
o - man kul - tain kot - tiin? Sääminki

Nuottiesimerkki 20. Etelä-Savo.

Etelä-Savosta tallennettu sävelmä numero 4262 toteuttaa selkeän puhtaana III juuren e-pohjalla päätössävelen ollessa perussävel eli aste 5. Melodia laskeutuu päätössävelen johtosävelenomaisesti neljännen (4) asteen kautta, mikä on tyypillinen liike juurimodaliteettia III toteuttaville sävelmille.

Kolmannessa tahdissa voi havaita etuheleen ennen säveltä *c*. Tämä etuhele, sävel *d*, on PIE-pentatoniikan mukaisesti lisäsävel ♯. Tästä huolimatta olen luokitellut sävelmän kategoriaan e-III, sillä näissä etuheleissä saattaa kyse hyvinkin olla niin sanotuista niekutuksista. Niiden tarkkaa sävelkorkeutta saattaa olla vaikea hahmottaa ja toisekseen tulkitsen niin, ettei tässä sävelmässä niillä olisi niekutteluina väistämättömän suurta painoarvoa melodian liikehdinnän kannalta.

Sanoituksista ei oikein voi päätellä onko kyseessä aito valitus "joutumisesta oman kullan kotiin" vai mahdollisesti leikkimielinen laulu, joka ilmaisisi esittäjänsä ehkä vielä toteutumaton toivetta jo päästä oman kullan kotiin.

e6-III/2

4411.

tallentaja M. Nyberg

Hy - vä ois, jos rik - kaus ja rak - kaus mun sy - dä - mel - läin oi - si!
Se o - li kaik - ki yl - hää - l - tä, min - kä Ju - ma - la meil - le suo - pi.

Nuottiesimerkki 21. Keski-Suomi.

Keski-Suomesta muistiinpantu sävelmä 4411 toteuttaa juurimoodin e6-III/2. Sävelmä lähtee liikkeelle nousten toisen tahdin alussa juurimodaliteetin perussäveleltä *e* sen kolmannelle asteelle säveleen *a*. Sävelmän melodia liikkuu pääasiassa juurimodaliteetin keskivaiheilla, asteilla 4-3-2. Toisen säeparin kolmen ensimmäisen tahdin aikana melodia kuitenkin on painottunut juurimoodin ambituksen yläosalle jopa siinä määrin, että koko toisen säeparin ensimmäinen tahti toteuttaa säveltä *d*¹, joka on moodin lisäsävel \forall . Tahdit 11-16 (laskettuna ilman kertausmerkkejä) kertaavat lievästi varioitujen tahdit 3-8.

Koettaessa soinnuttaa sävelmää sinne saa jollain tavoin sovitettua a-mollin IV:n asteen soinnun - Dm - mutta melodian liikehdintä ja sointujen "kummallinen" käyttäytyminen kielivät tulkintani mukaan painokkaammin PIE-pentatoniikasta kuin tonaalisuudesta. Vrt. esim. sävelmät SuKS II, not. 4413 ja 4420.

e7-III/5

2965.

tallentaja V. Vesterlund

Rantasalmi

Nuottiesimerkki 22. Etelä-Savo.

Sävelmä 2965 toteuttaa juurimoodin e7-III/5 siten, että lisäsävel \forall (*d*) ei esiinny melodiassa laisinkaan. Sävelmän saa soinnutettua tonaalisilla sointutehoilla I, IV ja V, mutta hieman "kummallisesti", koska melodia ei käyttäydy tonaalisesti. Se ei käyttäydy tonaalisesti sen vuoksi, että se ei ole tonaalinen.

Sävelmän toteuttama asteikko *e-f-gis-a-c*¹-*e*¹ kuulostaa hieman "itämaiselta." Tämän voi sanoa johtuvan erityisesti liikkeen *e-f-gis-a* toteuttamasta –diatonisesti puhuttuna – pieni sekunti-pieni terssi-pieni sekunti –toteutumasta.

Asteikon oletettua toista astetta (2), säveltä *h*, ei sävelmässä ilmene laisinkaan. Markerin purkaja §, sävel *f*, sitä vastoin ilmenee aina laskeuduttaessa perussäveleen *e*. Sävelmän kaksi keskeistä melodista rakenne-elementtiä ovatkin nouseva liike 5-3-4 ja

laskeva liike 3-§-5, joiden perättäisistä yhdistymisistä koko kappale rakentuu. Ainoa poikkeus ovat tahdit 7-8, joissa tapahtuu laskevan liikkeen 3-§-5 transponointi ja modulointi liikkeeksi 5¹-1-3. Tällä tavoin sävelmää tarkastellen sen rakenne mainittuina elementteinä paljastuu muotoon **abab¹abb**, jos **a** = nousu ja **b** = lasku.

Juuri IV

e-IV/3

1761.

tallentaja R. Mäkinen

e-IV:3 1 2 4 5 3 1 2 4 5 3 1 2 4 2 5¹

A - pi - lan leh - ti se kau - nis ruu - su mo - nen haa - ral - li - nen!

3 1 2 4 5 3 1 2 4 5 3 1 2 4 2 3

Nät - ti poi - ka, ty - tön sur - ma, kun se on pe - tol - li - nen.

Pornaisten pitäjä

Nuottiesimerkki 23. Uusimaa.

Nuottiesimerkin 23 sävelmä toteuttaa juurimoodin *e-IV/3*. Sävelmän keskeinen melodinen rakenne-elementti on ensimmäisessä tahdissa ilmenevä sävelmän aloittava liike *a-c-h-g-e*, joka sävelasteilla ilmaistuna on 3-1-2-4-5. Tämä ensimmäisen tahdin melodinen motiivi kerrataan ja kerrataan sitten vielä toisenkin kerran varioituna siten, että viimeinen sävel ei olekaan perussävel *e* (5) vaan toinen aste *h* (2). Toiselta asteelta on neljännessä tahdissa siirrytty yläoktaavissa ilmenevälle perussävelelle *e*¹ (5¹).

Toinen säepari toteuttaa melodisessa ulottuvuudessa ensimmäisen säeparin toisinnon sillä erotuksella, että viimeinen tahti, ja samalla sävelmän loppu, ei nousekaan toisen asteen kautta yläoktaavin perussävelelle vaan laskeutuu kolmannelle asteelle (3) eli säveleen *a*.

Sävelmän soinnuttaminen tonaalisen funktionaalisen harmonian mukaisesti epäonnistuu jo heti ensimmäisen tahdin kolmannella iskualalla, jolloin melodiassa ilmenee sävel *g*. Tämä vaikuttaisi vaativan soinnun Em, jonka vuoroittainen vaihtelu soinnun Am kanssa muodostuu ainoaksi mielekkääksi tavaksi koettaa soinnuttaa sävelmää. Nimittäin nuottikuvaan kirjoitetun sävellajin (Am) rinnakkaissävellajin toonikasointu,

eli C, sopii huonosti tähän yhteyteen laskevassa kuviossa olevan sävelen *h* ja siitä muodostuvan kolmisoinnun Em kanssa ($c^1-h-g-e$).

Sävelmä on kirjoitettu Am-sävellajiin, jolloin sointu E toimittaisi dominanttisoinnun virkaa. Se vaatisi kuitenkin sävelen *g* tilalle sävelen *gis*. Tämäkään ei vielä vakuuttaisi sävelmän tonaalisuudesta. Nimittäin funktionaalisen harmonian IV asteen - tässä tapauksessa soinnun Dm - vaatimat sävelet ja melodialiikkeet loistavat poissaolollaan.

Ilmari Krohn on luokitellut SuKS II –kokoelmassa tämän sävelmän kategoriaan A III d 4³⁰. En voi yhtyä tähän käsitykseen. Näen, että hedelmällisempi tapa hahmottaa tämä sävelmä on Lükön analyysimetodin avulla. Tällöin sävelmä toteuttaa, niin kuin jo sävelmän esittelyn alussa totesinkin, juurimoodin e-IV/3.

Seuraavassa nuottiesimerkissä tarkastelen toista juurimoodin e-IV/3 toteuttavaa sävelmää.

e-IV/3

1961.

tallentaja L. Soini

Yk-si, kak-si, kol-me on hu-li-vi-li - poi-ki - a i - son lam - men ta - kaa.

Nur - kan ta - ka-na kur - koi - lemme,mis-sä ren - gas - kor-vi - a ma - kaa.

Kontiolahdi

Nuottieimerkki 24. Pohjois-Karjala.

Tämän sävelmän keskeisenä rytmis-melodisena elementtinä on liike *lyhyt-pitkä-pitkä* sävelasteilla 5-3-4. 5 asteeseen tullaan 4:ltä ja 3:lta asteelta kaksi kertaa sekä 2:lta asteelta kerran, kun otetaan huomioon kertausmerkit. Pentatoninen markkeri (3-4—5) sävelmässä ei ole täysin puhtaasti havaittavissa muutoin kuin edellä kuvaamanani variaationa.

Sävelmän esisäe päättyy pentatoniselle toiselle asteelle ja jälkisäe kolmannelle. Tämä oli Leisiön (2001a, 102) mukaan ollut ominaista varsinkin länsieurooppalaiselle kan-

san- ja populaarimusiikille keskiajalla. Vähitellen pentatonista kolmatta astetta oli alettu kohdella ikään kuin perussäveltä (mt., 102).

Eräs mielenkiintoinen seikka ilmenee tutkailtaessa nuottiesimerkin 21 esittämän sävelmän 2312 ja yllä olevan sävelmän 1961 kahta ensimmäistä tahtia. Nimittäin molemmissa tapahtuu liike 5-3-4. Molemmissa myös toisen säeparin esisäkeen melodialinja suuntaa sävelmän ambituksen ylärajoilta alaspäin. 2312:ssa intervallihyppyt ovat kuitenkin laajoja, kun taas 1961:ssä ne ovat suppeita.

Näiden kahden sävelmän vertailusta sanon vielä erään mainitsemisen arvoisen seikan, jonka olette saattaneet jo huomatakin. Nimittäin, että sävelmä 2312, Lampaan polska, tunnetaan myös nimellä Yksi kaksi kolme neljä, kuten pariin otteeseen on aiemmin jo todettukin. Ehkä tämä on vain hauskaa yhteensattumaa, mutta sävelmän 1961 kolme ensimmäistä sanaa ovat: yksi kaksi kolme.

e6-IV/3

451.

tallentaja O.A.J. Carlenius

Rantasalmi

Nuottiesimerkki 25. Etelä-Savo.

Tämä Etelä-Savosta tallennettu laulu numero 451 toteuttaa juurimoodin *e6-IV/3*. Sävelmä lähtee liikkeelle yläpuolisesta perussävelestä (5^1). Melodia liikkuu sävelmän ambituksen yläosassa kolmen ensimmäisen tahdin ajan, kunnes neljännessä tahdissa se laskeutuu 3:lle asteelle eli sävelelle *a*. Lisäsävel ¥ (d^1) ilmenee sävelmässä kaksi kertaa; toisessa ja kolmannessa tahdissa.

Sävelmän kolmen ensimmäisen tahdin voi myös hahmottaa yläoktaavissa ilmenevän perussävelen alapuoliseksi melodialiikehdinnäksi ($5^1-2-5^1-2-5^1-¥-2-¥-2-5^1-1$), josta

³⁰ A = Toonikan täysikadenssi loppusäkeessä; III = Dominantin täysikadenssi toisessa säkeessä; d = dominantin puolikadenssin I säkeessä; 4 = Dominantin puolikadenssi kolmannessa säkeessä.

sitten kolmannessa tahdissa ikäänkuin transponoidutaan oktaavia alemmas laskeutulla juuriasteikon kolmannelle asteelle, säveleen *a*. Tahdeissa 4-8 sävelmä liikkuu ambituksella 5-1.

Kuudennen tahdin toiselta iskualalta sävelmän loppuun saakka ilmenee pentatoninen markkeri (5-4-3), joka nuottiesimerkissä on ilmaistu ko. sävelasteita ympäröivällä laatikolla.

*a*7-IV/3

2427.

tallentaja J. Koivisto

The musical score consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff has the lyrics: "A-me-rik-ka - lai - sen lai - van mastoss' o-li lip-pu lie-hu - vai - nen, ja lip-pu lie-hu - vai - nen!". The second staff has the lyrics: "A-me-rik-ka - lai - sen lai - van mas-toss' o-li lip - pu lie - hu - vai - nen." Above the notes are various rhythmic and melodic markings, including "a7-IV: 5¹", "¥ 1 2 3", "§ 5¹ ¥ 1 2 1 ¥ §", "5¹ ¥ 1 ¥ 5¹ 4", "5¹", "¥ 1 2 3", "3¹ 4¹ 2 ¥ 1 2 3", and "Siikainen".

Nuottiesimerkki 26. Satakunta.

Sävelmä 2427 toteuttaa juurimoodin *a*7-IV/3. Melodia lähtee liikkeelle yläoktaavissa ilmenevältä perussäveleltä ja laskeutuu siitä lisäsävelen ¥ (*g*) kautta ensimmäiselle (*f*), toiselle (*e*) ja lopulta kolmannelle asteelle (*d*). Sieltä melodia hyppää sekstihypyllä yläoktaavissa ilmenevän markkerin purkajan § (*b*) kautta yläoktaavin perussävelelle. Seuraavaksi tahdissa neljä ja viisi ilmenee melodialiike ¥-1-2-1-¥ (*g-f-e-f-g*), joka transponoituna ja moduloituna ilmenee tahdissa viisi ja kuusi yläoktaavin perussävelen alapuolisena "sukellusliikkeenä" 5¹-¥-1-¥-5¹ (*a¹-g-f-g-a¹*).

Toisen säeparin alku, sen tahdit 9-12 kertaavat tahdit 1-4. Sävelmän loppu eli tahdit 13-16 – tai tarkemmin sanoen tahdin 12 toiselta iskualalta lähtien – ilmentävät yläoktaavista lähtevän laskevan lopukeliikkeen 3¹-4¹-2-¥-1-2-3 (*d¹-c¹-e-g-f-e-d*), joka toteuttaa sävelmän keskeisen melodisen idean loppuosan ¥-1-2-3. Keskeinen melodinen ideahan tässä sävelmässä on kolmessa ensimmäisessä tahdissa, tahdeissa 9-11, tahdeissa 5 ja 7 sekä tahdeissa 13-16 ilmenevä liike 5¹-¥-1-2-3 (*a¹-g-f-e-d*).

Tonaalisen funktionaalisen harmonian mukaisesti soinnutettuna sävelmä olisi *d*-mollin ja sen rinnakkaissävellajin vaihtelua, jossa ei selkeästi tule esiin sointukadenssia IV-V-I. Melodia ei käyttydy tonaalista funktionaalista harmoniaa toteuttaen.

Juuri V

Kettusen (2002, 76) mukaan PIE V modaliteetin esiintyminen ei vaikuta olevan luonteenomaista suomalaisessa sävelmistössä. Omissa tutkimuksissani olen tähän mennessä tullut pitkälti samansuuntaisiin johtopäätöksiin. PIE-juurimodaliteetti V vaikuttaisi olevan juurimodaliteetin II tapaan toteutuneena vain modulaatioissa ja sulautumissa. Minulla kuitenkin on yksi tapaus esitettävänä PIE-juurimoodin V toteutumasta. Esitän sen seuraavassa nuottiesimerkissä.

e7-V/3

3133.

tallentaja E. Levón

Oo-pa si - tä sur-ke-a - ta reis - su - a, kun I - va - los - sa kul - je - tet - tiin!

Siel - lä se poi - ka pys - syn luo - din e - teen sei - so - tet - tiin.

Kiusamo

Nuottiesimerkki 27. Kainuu.

Sävelmä 3133 toteuttaa juurimoodin *e7-V/3*. Sävelmässä esiintyy kaksi kertaa liäsävel ¥ sekä pentatonisen markkerin purkaja §, sävelmässä sävelet *d* ja *f*. Pentatonisen markkerin purkajan ilmeneminen perusoktaavissa heti perussävelen yläpuolella kertoo sävelmän laimeasta pentatonisesta hahmosta. Perussävel *e* on tässä tulkinnassani hypoteettinen, sillä sitä ei toteutumassa ilmene lainkaan.

Tämä sävelmä on myös mahdollista tulkita myös toisella tavalla. Tällöin se toteuttaisi modulaatioita juurimoodilla *e-V>d-IV>eV>d6-IV>e-V*. Tämän tulkinnan mukaan tahdit 1-2 toteuttaisivat *e-V*:sta, tahdit 3-6 *d-IV* ja tahdit 7-8 puolestaan jälleen *e-V*:sta. Toinen säepari toteuttaisi juurimoodia *d-IV* poislukien sävelmän viimeiset kaksi tahtia, jolloin melodia olisi moduloinut toteuttamaan jälleen juurimoodia *e-V*. Tätä tulkintaa puoltaa mm. pentatonisen markkerin purkajan esiintyminen perusoktaavissa. Jos sävelmän tulkitsee tällä tavoin, se kuuluu modulaatiosävelmien kategoriaan. Kolmannen tulkinnan mukaan sävelmä on mahdollista soinnuttaa *f*-duurin *I-IV-V-I* -sointukadenssilla, joten sen voisi sijoittaa myös kategoriaan *Miktiset sävelmät*.

Toinen tähän mennessä eteeni tullut juurimodaliteettia V edes jollain tavoin yksistään toteuttava tapaus on sävelmä 3234, jonka esittelen tämän luvun alaluvussa *Kantaslaavilainen modaliikka*.

Juuri VI

PIE-juurimodaliteettia VI yksinään toteuttavia sävelmiä ei tutkimusaineistostani tähän mennessä ole vielä löytynyt ainuttakaan. Tässä kohden tähänastiset tutkimustulokseni ovat hyvin samansuuntaisia Kettusen (2002) saamien tuloksien kanssa. Hänkään ei nimittäin löytänyt tutkimusaineistostaan yhtään pelkästään juurimodaliteettia VI toteuttavaa sävelmää.

Transpositio

Kutsun transpositioksi sellaista muutosta sävelten ilmentymisessä, jossa niiden suhteet perussäveleen pysyvät samana, vaikka perussävel muuttuu. PIE-pentatoniikassa siirtyminen toiseen positioon, transpositioon tapahtuu pääasiassa kvartin tai kvintin toimituksessa siirtymäintervallina. Alla esittelen transpositiosävelmiä sen mukaan, kumpi intervalli niissä toimii siirtäjänä.

Kvartti siirtymäintervallina

$g6-IV/2 > d6-IV/3 > g6-IV/2$

4380.

tallentaja I. Krohn

The musical score consists of two staves. The first staff is in the mode g6-IV and the second in d6-IV. The lyrics are: "Lik - ka se yk - sin su - ruis - san - sa ru - koi - li ja it - ki, ja rai - laa ta - la - tu - la ral - lal - laa, ja ru - koi - li ja it - ki. Multia". Fingering is indicated by numbers 1-5 and symbols like '¥' and '3!'. The piece is recorded by I. Krohn.

Nuottiesimerkki 28. Tämän Satakunnasta tallennetun traagisen balladin sanat tuntuvat sopivan oivallisesti laulussa käytettyjen moodien tuottamaan tunnelmaan (vrt. < engl. *mood* "mieliala, tunnelma").

Sävelmä 4380 on balladi, jossa toteutuu transpositio juurimoodista g6-IV d6-IV:een ja takaisin. Tahdeissa, joissa transpositio tapahtuu on limittäisyyttä, sulautumaa, näiden kahden juurimoodien kesken. Nuottiesimerkkiin olen merkinnyt näihin kohtiin päällekkäin kaksi eri sävelastemerkintää. Alapuolinen sävelastemerkintä kuuluu edelliseen

juurimoodiin ja on erotettu merkinnän yläpuolella kulkevalla viivalla yläpuolisesta sävelastemerkinästä, joka osoittaa jo seuraavan juurimoodin sävelasteita.

Molemmissa sävelmän 4380 juurimoodin loppusävelenä on sävelaste 2, joka ei ole yleinen päätössävelaste Suomessa.

h6-IV/3 > e6-IV/3

1633.

tallentaja M. Rinta

Isokyrö

Nuottiesimerkki 29. Etelä-Pohjanmaa.

Sävelmä 1633 on toimii toisena esimerkkinä transponoivasta sävelmästä, jossa kvartti toimii siirtymäintervallina. Sävelmä lähtee liikkeelle juurimoodin h6-IV kolmannelta (3) asteelta liikkuen asteikon ((h)(d)efisgah¹) yläpäässä miltei koko ensimmäisen säeparin ajan, kunnes neljännessä tahdissa laskeutuu takaisin kolmannelle asteelle. Perussävel *h* ilmenee ainoastaan yläoktaavissa, lisäsävel *a* (¥) ilmenee kaksi kertaa ja neljäs aste, *d*, ei ilmene laisinkaan, johon seikkaan paneudun tarkemmin hetkistä myöhemmin.

Toinen säkeistö lähtee liikkeelle juurimoodin e6-IV viidenneltä asteelta eli perussäveleltä *e*. Melodia toteuttaa ensimmäisen säkeen melodiafraasin variaationa ja transponoituna kvarttia ylemmäs asteikolla *egahcde*¹. Seitsemäs ja kahdeksas tahti toteutavat hemitoniselle pentatoniikalle, ja erityisesti sen moodille IV ominaisen laskevan ja alta – sävelestä *g* - loppusävelelle *a* nousevan melodialiikkeen sävelmän loppuka-denssina (*e*¹*chga*).

Transpositio sävelmille ominaisella tavalla tämäkin sävelmä on pikemminkin yksi kokonaisuus kuin kahdesta tai useammasta eri osasta koostunut. Se rakentuu yhdelle melodiselle teemalle, joka varioidaan toisessa säeparissa. Toisessa säeparissa ilmenee neljän ensimmäisen tahdin aikana ilmentymätön sävel *d*, joka on juurimoodin h6-IV

neljäs aste. Tämä ei kuitenkaan ainoastaan riitä perusteluksi tulkita ensimmäinen säe-
pari juurimoodin h6-IV toteutumaksi. Tälle tulkinnalleni on kuitenkin löydettävissä
toinen, ehkä tietyllä tavalla vahvempi perustelu. Se koskee melodialiikettä tahdeissa
kolme ja seitsemän. Tahti kolme koostuu melodialiikkeestä *h-g-fis-e* ja tahti seitsemän
on sen transponoitu ja varioitu vastine koostuen liikkeestä $e^1-c-h-g-a$. Kun tahdin seit-
semän melodialiike transponoidaan suoraan kvarttia alemmas, eli takaisin h-
pohjaiseen moodiin, saadaan melodialiikkeeksi *h-g-fis-d-e*.

Toisin sanoen tahdissa kolme ei tapahdu sellaista "sukellusta" neljännen asteen kautta
kolmannelle- eli päätösasteelle, kuin mikä tapahtuu seitsemännessä tahdissa. Sävel-
män sisäistä logiikkaa mukaillen ja sijoitettaen tällainen sukellus sävelmän kolman-
teen tahtiin saadaan ilmenemään tuo juurimoodin h6-IV neljäs aste, sävel *d*.

Huomionarvoista tässä sävelmässä on myös se, että soinnuttaessa sitä tonaalisen
funktionaalisen harmoniaopin mukaisesti sävelmä vaikuttaisi ensin toteuttavan e-
sävelläjiä neljän ensimmäisen tahdin ajan, ja sitten moduloivan kvartilla ylöspäin a-
sävelläjiin. Seitsemän tahdin kolmas ja neljäs iskuala vaatisivat a-sävelläjin domi-
nanttisoinnun eli E:n, mutta melodia toteuttaakin siinä kohdassa liikkeen *h-g* eikä *f-*
gis. *Gis* toimisi johtosävelenä melodian seuraavaksi siirtyessä sävelelle *a*, joka toimii
sävelmän päätössävelenä. *Gis* toimisi tällöin myös suurena terssinä a-mollin domi-
nanttisoinnulle E, mikäli tämä kadenssi olisi tonaalisen funktionaalisen harmoniaopin
mukaisesti toteutuva. Melodia kuitenkin toteuttaa tuon aiemmin mainitsemani liikkeen
h-g, jolloin sointu E ei tule kyseeseen.

Tässä sävelmässä on havaittavana sellaisia elementtejä, joista tietynlainen tonaalinen -
tässä tapauksessa molliksi nimitetty - modaliikka vaikuttaisi rakentuvan. Tällaisia
elementtejä ovat mm. juurimoodien sävelien liike, transponointi, modulaatio ja sulau-
tuminen toisiinsa.

Kvintti siirtymäintervallina

Seuraava sävelmä toteuttaa kvintti-transposition liikkeellä $e-I>h-I>e-I>h-I>e-I$. Kvint-
ti-transpositio ei paljonkaan eroa alaspäisestä kvartti-transpositiosta sen suhteen, millä
tavalla juurimoodit ovat toisiinsa liittyneet. Eroa voi sanoa olevan kuitenkin siinä, että

tietyt juurimoodit ovat yhtyneet kvartti-transpositiossa ja tietyt toiset taas kvintti-trasnpositiossa. Tässä transpositio-osiossa jo aiemmin esitellyissä kahdessa sävelmäsä niiden melodiat toteuttavat molemmat juurimodaliteetin IV eri moodeja ja ovat keskenään kvartti-transposio –suhteessa. Seuraava sävelmä taas toteuttaa juurimodaliteettia I, ja sen eri osat ovat siis kvintti-transpositio –suhteessa keskenään.

e-I>h-I>e-I>h-I>e-I/3

461.

tallentaja M. Nyberg

Viitasaari

Nuottiesimerkki 30. Keski-Suomesta.

Sävelmä lähtee liikkeelle juurimoodin e-I perussävelestä. Kolmas tahti toteuttaa juurimoodia h-I, johon melodia on transponoitunut. Neljännessä tahdissa melodia on jälleen palannut toteuttamaan e-I:stä päättyen sen kolmannelle (3) asteelle säveleen *a*. Tahtien 5-8 melodia kertailee tahdeissa 1-4 ilmentyneen melodian. Koko sävelmä päättyy juurimoodin e-I kolmannelle asteelle.

Tarkkasilmäiset lukijat ovat saattaneet huomata, että ilmentymässä e-I ei ole havaittavissa ensimmäisen (1) asteen säveltä, jonka tulisi olla *cis*, jotta juurimodaliteetti I toteutuisi. Olen kuitenkin tulkinnut juurimoodiksi e-I, koska ilmetessään sävel *cis* olisi e-I:n ensimmäisen asteen ohella transponaatioilmentymän h-I markkerin purkaja. Transpositioilmentymäksi olen tulkinnut h-I, vaikka siitäkin puuttuu yksi sävel, joka on *fis* eli toinen (2) aste. Tähän tulkintaan olen päätenyt siksi, että ottaessa huomioon ilmentymän muut sävelet (*gis₁-h-dis-e*) ei muu vaihtoehto tule kyseeseen ainakaan PIE-pentatonisen musiikinteorian mukaisen juurimodaliteettien rakentumisen puitteissa pitäydyttäessä. Kuten tulkinnastani tulee huomatuksi, olen tukeutunut siinä sisäisen koherenssin periaatteeseen. Lyhyesti sanottuna sisäisen koherenssin periaate tarkoittaa sitä, että vertaan sävelmää muihin samalla tavalla rakentuneisiin sävelmiin, ja tämän pohjalta mahdollisuuksien mukaan tulkitseen sävelmän toteuttavan joitain tiettyjä juurimoodeja ja/tai niiden yhdistelmiä.

Joskus kvartti- ja kvintti-transpositioita on hankala erottaa toisistaan. Tätä seikkaa selvittäessäni ei käyttämästäni sisäisen koherenssin periaatteesta ole vielä tässä vaiheessa apua tämän sävelmän tulkinnassa. On hyvin mahdollista, että tämä sävelmä toteuttaisi sittenkin kvartti-transpositiota, jolloin tahteissa kolme ja seitsemän perussävel siis laskisi kvartilla eikä nousisi kvintillä, kuten olen sen tässä sävelmässä tulkinnut tekevän.

Tätä sävelmää analysoidessani kokeilin erialaisia vaihtoehtoja juurimoodien yhtymiksi. Toisin sanoen hahmottelin, miten erilaiset juurimodaliteetit käyttäytyisivät ja miltä ne kuulostaisivat toisiinsa yhtyneinä. Sävelmän 461 inspiroimana havainnollistan alla olevassa nuottiesimerkissä kuutta erilaista teoreettista mahdollisuutta yhdistää kaksi eri juurimodaliteettia toisiinsa.

Nuottiesimerkki 31. Sävelmän 461. inspiroimia teoreettisia juurimoodien yhtymiä.

Sävel *dis* ei ole PIE-pentatonisen säännösten mukaan *e*-perussävelisen ilmentymän lisäsävel (¥), mutta sävel *d* on. Sen johdosta olen merkinnyt lisäsävelen vasta asteikkoon **b**. Tämän lisäksi sävel *c* ei ole saman säännösten mukaan *h*-pohjaisen ilmenty-

män markkerin purkaja (§), mutta *cis* sitävastoin on, kuten jo aiemmin tuli ilmi. (ks. esim. Lükö 1984, 63)

Tällä tavalla johdetuilla säveliköillä voi nyt leikkiä soitellen niitä edestakaisin ja havainnoida niiden tuntua. Erityisen kiinnostavaksi koin asteikon *c*. Sitä voi koettaa soittaa/laulaa siten, että pitää sävelikön perussävelenä vaikkapa säveltä *h* ja pienempi painoarvoisina pysähdyssävelinä säveliä *e* ja *a*. Minkälainen tuntemus tällöin syntyy? Muistuttaako tällainen asteikko kenties jotakin? Tuoko se mieleen mitään?

Miksi olen sisällyttänyt tällaisen inspiraation selostuksen tähän työhön? Pääasiassa siksi, että tällä tavoin "leikkimällä" pääsee oivallisesti jyvälle PIE-pentatonisesta ajattelutavasta ja sen erilaisista mahdollisuuksista. Vilejä ajatuksia alkaa virrata etenkin tuota teoreettista asteikkoa *c* soittaessa. Kuinka pitkälle/laajalle PIE-pentatoniikan teoriaa onkaan mahdollista soveltaa? Kuinka laajalle PIE-pentatoninen musiikillinen ajattelumalli on mahdollisesti ollutkaan levinneenä?

Modulaatio

Tarkoitan modulaatiolla modaalista siirtymää juurimoodista toiseen perussävelen joko pysyessä samana tai muuttuessa toiseksi. Tällaisessa siirtymässä sävelten intervallisuhteet perussäveleen muuttuvat.

Perussävel

a6-III > a6IV/3

1681.

tallentaja I. Krohn

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff is labeled *a6-III* and the second *a6-IV*. Both staves include fingering numbers (1-5) and symbols like '¥' and '51' above notes. The first staff ends with the instruction 'Sanat puuttuu.' and the second with 'Rautalampi'.

Nuottiesimerkki 32. Keski-Suomi.

Sävelmä 1681 toteuttaa modulaation perussävelen pysyessä samana; sävelenä *a*. Ensimmäiset neljä tahtia toteuttavat juurimoodia *a6-III* ja neljä seuraavaa puolestaan *a6-IV*:ää. Näiden kahden moodin välinen ero on neljännen asteen sävel, joka *a6-III*:ssa on *cis* ja *a6-IV*:ssä *c*.

Sävelmän esisäepari päättyy toiselle (2) asteelle ja toinen kolmannelle (3). Tällainen on Leisiön (2001a, 102) mukaan ollut ominaista keskiajan länsieurooppalaiselle kansan- ja populaarimusiikille, joissa kolmatta astetta oli vähin erin alettu kohdella ikään kuin perussäveltä.

e6-IV/3 > e6-III/1 > e6-IV/2

4413.

tallentaja L. Soini

Häät on hur-jat Här-mäs-sä, siel-lä lyö-tiin ja am-mut-ti-hin,
 pors-tu-as-ta por-ras-pää-hän ruu-mii-ta kan-net-ti-hin.

Kuopion pit.

Nuottiesimerkki 33. Pohjois-Savo.

Sävelmä 4413 toteuttaa modulaation perussävelen säilyessä samana, sävelenä *a*. Modulaatiokohta on tahteissa 11 ja 12, jotka toteuttavat juurimoodia *e6-III* sävelmän muutoin toteuttaessa moodia *e6-IV*. Näiden kahden ero on neljännen asteen sävelen korkeus. *e6-III*:ssa neljäs aste on sävel *gis* ja *e6-IV*:ssä se on *g*.

Kettusen (2002, 43) mukaan sävelmodulaatiot juurimoodien III ja IV välillä yleisiä Suomessa. Omissa tutkimuksissani olen päätenyt samaan tulkintaan.

Terssi modulaatiointervallina

Terssi modulaatiointervallina ei vaikuttaisi olevan yleinen suomalaisessa sävelmistössä. Seuraavassa kuitenkin esitän yhden esimerkin tällaisesta tapauksesta.

g-I > h-IV > c-I > g-I > h-IV > g-I > h-IV/3

3415.

tallentaja A. Launis

g-I: 1 5 4 2 3 4 1 2 3 4 5 1₂ 3 2 1 h-IV: 4 2₂ 3₂ 3₂

Har-voin-pa on näh - tynin so-re-oi-ta poi-ki - a a - jal-la kuu - lui - sal - la, kuin

c-I: 1 4₂ 2₂ g-I: 4 3 h-IV: 4 2₂ 3₂ 4₂ g-I: 3 2 1 h-IV: 4 2 3₂ 3₂

käys-ken - te - li Poh - jo - las-sa ja o - lut ka - sar - mil - la.

Suomussalmi

Nuottiesimerkki 34. Kainuu.

Sävelmä 3415 koostuu paikoitellen kohtuullisen nopeista moduloinneista, joista lyhimmät ovat vain tahdin mittaisia. Ensimmäiset viisi tahtia toteuttavat juurimoodia g-I ja siinä ilmenee kaksi laajaa sekstihyppyä sävelasteilla 1-5 ja 1₂-3 (sävelnimin ilmaistuna e-g ja e-c). Pentatoninen markkeri (3-4—5) ilmenee tahdeissa 3 ja 4. Olen merkinnyt sen kuvaan laatikolla.

Tahdit 6-8 toteuttavat juurimoodia h-IV, jossa hypoteettisia säveliä ovat perussävel *h* ja ensimmäinen aste *g*. Nämä molemmat sävelet kyllä esiintyvät sävelmässä, mutta eivät näissä nimenomaisissa tahdeissa.

Toinen säepari lähtee liikkeelle juurimoodilla c-I ja moduloi heti toisessa tahdissaan (tahti 10) juurimoodiin g-I. Tahdit 11 ja 12 toteuttavat jälleen juurimoodia h-IV, mutta 13 tahdissa sävelmä on moduloinut juurimoodiin g-I. Tahdit 14-16 toteuttavat juurimoodia h-IV, jonka kolmannelle asteelle, säveleen *e*, koko sävelmä päättyy.

Kuten tässä sävelmässä tulee hyvin ilmi, olen tavallaan supistanut sisäisen koherenssin periaatetta yhden sävelmän osalle sillä tavoin, että sävelmässä ilmenevistä sävelistä ja sävelkuluista johdan tulkintoja jonkin tietyn juurimoodin ilmenemisestä. Esimerkiksi tahtien 6-8 tulkintaa juurimoodiksi h-IV tukee vahvasti sen perussävelen ja ensimmäisen asteen sävelten (*h* ja *g*) ilmeneminen muualla sävelmässä.

Sävelmä on hieman erikoinen terssimodulaation lisäksi mm. siksi, että suuri osa melodiasta liikkuu perussävelten *g* ja *h* alapuolella tavallaan "sukellusliikkeenä." Tämän lisäksi sävelmässä on laajoja intervallihyppyjä ja nopeita modulointeja.

Kvartti modulaatiintervallina

Kuortaneelta muistiinpantu sävelmä 2073. toteuttaa kvartti-modulaation juurimoodilla $a6-IV > d6-VI$. Sävelmässä ilmenee nopeita, jopa vain tahdin mittaisia moduloiteja. Kuvaan olen merkinnyt allekkain näkyviin molemmat juurimoodit miltei koko sävelmän ajaksi. Tämä siksi, että sävelmän rakentuminen ja juurimoodien keskinäiset suhteet tulisivat hyvin esiin. Katkoviivan alapuolella oleva astemerkkijono ei ole voimassa sillä kohtaa sävelmää, missä se on katkoviivalla eristettynä. Noissa kohdissa merkkijono on tavallaan vain hypoteettinen mahdollisuus. Sävelmän astemerkintäkulun selkeyttämiseksi olen käyttänyt katkoviivojen ohella nuolia osoittamaan modulaatiokohtia eli kuvassa näkyviä siirtymisiä eri astemerkintäriveille.

$a6-IV > d6-IV > a6-IV > d6-IV > a6-IV > d6-IV > a6-IV/3$

2073.

tallentaja H. Klemetti

Kuortane

Nuottiesimerkki 35. Etelä-Pohjanmaa.

Sävelmä lähtee liikkeelle juurimoodin $a6-IV$ kolmannelta (3) asteelta. Kolmannessa tahdissa on moduloitu kvartti ylöspäin ilmentymään $d6-IV$, jota kestää kahdeksanteen tahtiin saakka. Tämä ensimmäinen modulaatio tapahtuu juohevasti melodian noustessa $a6-IV$:n lisäsäveltä g (¥) sen yläoktaavissa ilmenevään perussäveleen a^1 , joka on juurimoodin $d6-VI$ toinen (2) aste.

Kahdeksannessa tahdissa palataan takaisin $a6-IV$:een ilmentymän yläoktaavissa ilmenevälle perussävelelle a . Tahti yhdeksän sitten toteuttaakin jälleen $d6-VI$:tta, mutta moduloi saman tien tahdissa kymmenen takaisin ilmentymään $a6-IV$. Tahdin 12 toiselta iskualalta alkaa kertaus, joka toistaa tahdin kahdeksan toiselta iskualalta (sävelet $e-f$) alkaneen ja tahdin 12 ensimmäiseen iskualaan, säveleen d , päättyneen sävelkuvi-
on. Kertaus on merkitty nuottiesimerkissä hakasuluin, jonka kaltaiset ovat alkuperäi-

sessä nuottijulkaisussakin. Kertaus, ja koko sävelmä, päättyy juurimoodin a6-IV kolmannelle (3) asteelle, säveleen *d*.

Samanlainen kvartti-modulaatio on tallennettu mm. Sakkolasta, Etelä-Karjalasta SuKS II:n numerolla 2085.

Kvintti modulaatiointervallina

Periaatteessa tällaiset sävelmät ovat teoreettisesti mahdollisia, mutta tähän mennessä en tutkimusaineistostani ole ainuttakaan puhdasta edustajaa löytänyt. Puhtaalla tarkoita sitä, että sävelmä toteuttaisi vain ja ainoastaan kvintti-modulaation. Sellaisia sävelmiä, joissa kvintti-modulaatio toteutuu aineistossani kyllä on, mutta näissä sävelmissä toteutuu myös jotain muuta. Tämä muu on yleensä transpositio. Niinpä esittelenkin seuraavan luvun eli luvun *Transpositio ja modulaatio* alaluvussa *Kvintti – siirtymäintervallina* mm. tällaisia sävelmiä.

Transpositio ja modulaatio

Tähän kategoriaan kuuluvat sävelmät, jotka toteuttavat sekä transposition että modulaation. Tähän mennessä en ole tällaisista sävelmistä löytänyt ainuttakaan edustajaa, joka toteuttaisi transposition tai modulaation diatonisen terssin toimiessa siirtymäintervallina. Seuraavassa esittelen kvartti- ja kvintti –siirtymäintervallisia sävelmiä.

Kvartti siirtymäintervallina

a6-IV>d6-IV>d-VI>a-IV/3

1393.

tallentaja H. Klemetti

On - ko sun pa - pe - ris kas - tu - neet, vai mi - kä kun et kir - joit - ta - mut, Vai
 oot - ko jo mui - ta ra - kas - tel - lut, vai mi - kä, kun et il - moit - ta - mut?

Kuortane

Nuottiesimerkki 36. Etelä-Pohjanmaa.

Yllä olevassa nuottiesimerkissä esitetty laulu numero 1393 on esimerkki laulusta, jossa tapahtuu sekä transpositio että modulaatio siirtymäintervallin ollessa kvartti.

Melodia kulkee kahden ja puolen ensimmäisen tahdin ajan ($defg|ad^1c^1a$) toteuttaen juurimoodia a6-IV. Nuottiesimerkkiin laatikolla ilmaistu pentatoninen markkeri (3-4—5) esiintyy tahdin kaksi lopusta tahdin kolme 2. iskualan loppuun asti ($d^1-c^1-a^1$). Kolmannen tahdin kolmannella iskualalla (sävelet $b-a$) tapahtuu transpositio d6-IV:een, jota juurimoodia melodia toteuttaa aina kuudenteen tahtiin saakka. Kuudennen tahdin alussa tapahtuu modulaatio, jolloin juuri vaihtuu VI:ksi moodin edelleen rakentuessa d-pohjasävelelle. Seitsemännen tahdin kolmannessa iskualassa tapahtuu toinen modulaatio, jolloin melodia palaa takaisin toteuttamaan a-IV:sta aina laulun loppuun asti.

Yhteenvetona edellinen voidaan ilmaista seuraavasti: a6-IV>d6-IV>d-VI>a-IV.

Transpositio- ja modulaatio-lauluille ominaisesti laulun 1393 vaihdoskohdissa on havaittavissa liukumaa. Tämä tarkoittaa sitä, että noissa kohdissa erilaiset juurimoodit ovat tavallaan limittäin. Tutkitaanpa tarkemmin tätä asiaa.

Laulun kolmannessa tahdissa tapahtuu transpositio. Edellisessä selostuksessani ilmoitin sen tapahtuvan kolmannen tahdin kolmannelta iskualalta lähtien, josta eteenpäin melodia toteuttaa d6-IV:sta. Kolmannessa tahdissa liukuma ilmenee siten, että tahdin aloittamat sävelet c^1 ja d^1 voidaan tulkita kuuluvaksi juurimoodiin a6-IV, jolloin nuo sävelet ovat tuon ilmiäsun 4^1 ja 5^1 . Tällaisen tulkinnan tein edellä olevassa selostuksessani. Nuo samat sävelet voidaan kuitenkin tulkita samalla kuuluvaksi myös seuraavaan juurimoodiin eli d6-IV:een. Tämä siksi, että a6-IV:n 4^1 ja 5^1 ovat d6-IV:n \natural ja 2.

Katsotaanpa uudelleen näiden silmien kautta tätä laulua numero 1393:

1393.

tallentaja H. Klemetti

Kuortane

Nuottiesimerkki 36_b. SuKS II, no. 1393. Toisen tason analyysin kuvain.

Yllä olevasta laulun 1393 toisesta kuvasta tulee huomatuksi, että myös seitsemännessä tahdissa tapahtuu limittäisyyttä. Ensimmäisessä tulkinnassani mainitsin modulaation tapahtuvan laulun seitsemännen tahdin kolmannella iskualalla, jolloin d-VI moduloi a-IV:een (ha>fe). Nyt kuitenkin modulaatio voidaan tulkinta tapahtuvaksi samalla periaatteella kuin kolmannessa tahdissakin, jolloin se tapahtuukin jo tahdin alusta alkaen. Tällöin d-VI:n 1 ja 2 ovatkin a-IV:n § ja 5¹, jolloin a-IV itse asiassa onkin a7-IV.

Tästä seuraa vielä eräs hyvin mielenkiintoinen seikka. Mikäli modulaatio katsottaisiin tapahtuvaksi jo seitsemännen tahdin alusta alkaen, sen voisi melodian käyttämän sävelikön ja erityisesti pentatonisen markkerin purkajan (§) ilmenemisen perusteella yhtä hyvin sanoa tapahtuvan jo tahtia aiemmin; ja jopa vielä yhtä tahtia aiemmin. Toisin sanoen tällöin modulaatio tapahtuisikin jo viidennen tahdin alusta alkaen.

Yhteenveto laulua 1393 esittävän toisen kuvan havainnollistamasta analyysimallista.

1. tulkinta: a6-IV>d6-IV>d-VI>a7-IV
2. tulkinta: a6-IV>d6-IV>a7-IV

Sävelmän esisäepari päättyy toiselle (2) asteelle ja toinen kolmannelle (3) kuten laulussa 1681. Leisiön (2001a, 102) mukaan tällainen on ollut ominaista keskiajan länsieurooppalaiselle kansan- ja populaarimusiikille, joissa kolmatta astetta oli vähin erin alettu kohdella ikään kuin perussäveltä.

h6-III/IV>e6-I>e-III/IV/3

1635.

tallentaja L. Soini

h6-III/IV: 3 ♯ 2 1 ♯ 5¹ 2 1 2 3

Tä - mä pii - ri i - ha - na ja tä - mä pii - ri kau - nis!

e6-I: 5 4 2 1 ♯ 2 1 ♯ e-III/IV: 2 1 2 3

Tä - män pii - rin reu - nal - la on mo - ni sie - vä saa - lis.

Valkeala

Nuottiesimerkki 37. Hämeestä.

Sävelmä no. 1635 toteuttaa modulaation sekä kvartti-transposition juurimoodi-
liikkeillä h6-III/IV>e6-I>e-III/IV. Tarkemmin ilmaistuna kyseessä on siis sekvenssi
modulaatio>modulaatio>modulaatio (ensimmäisen säeparin transpositio).

Ensimmäinen modulaatio tapahtuu toisen säkeen alussa, jossa melodia alkaa toteuttaa
juurimoodia e6-I ensimmäisen säkeen juurimoodin h6-III/IV sijasta. Tahdin seitsemän
- ellei kertausmerkkiä oteta lukuun – alussa tapahtuu modulaatio juurimoodi e6-I:stä
e-III/IV:een, joka täten olisi ensimmäisen säeparin toteuttaman juurimoodin h6-III/IV
transpositio ilman lisäsäveltä.

Sekä h6-III/IV että e-III/IV ovat hieman häilyviä, sillä niistä molemmista puuttuu
neljäs aste. On kuitenkin mahdollista olettaa näihin juurimoodeihin neljäs aste sävel-
män muissa osissa ilmenneistä sävelistä. Esimerkiksi tahdissa kuusi ja seitsemän mo-
lemmissa ilmenee sävel *d*, joka on h6-IV:n neljäs aste. Tahdeissa kaksi ja kolme taas
ilmenee sävel *g*, joka on juurimoodin e-IV neljäs aste. Toisaalta taas tahdissa viisi
ilmenee sävel *gis*, joka on e-III:n neljäs aste.

Otettaessa huomioon aiemmin todettu oletus rekimetrillisten laulujen kahtiajakautu-
neisuudesta voitaisiin väittää perusteettomaksi olettaa ensimmäisen säkeistön toteutta-
van h6-IV:sta sillä perusteella, että juurimoodin neljäs aste, *d*, löytyy tahdeista kuusi
ja seitsemän (kertausmerkki huomioon ottaen myös tahdeista 10 ja 11). Tämän seikan
lisäksi neljäs aste voisi teoriassa olla myös *dis*. Siksi olen päätenytkin tulkitsemaan
sävelmän ensimmäisen säkeen toteuttavan joko juurimoodia h6-III tai h6-IV.

Toisaalta taas tämä nimenomainen sävelmä vaikuttaisi sekä melodisesti että tekstilli-
sesti olevan kohtuullisen yhtenäinen. Sävelmä nimittäin koostuu yhdestä melodisesta

teemasta, jota varioidaan. Molemmissa tekstisäkeissä taas puhutaan piiristä, tanssipiiristä. Näin ollen sävelmä 1635 ei välttämättä olekaan kahtiajakautunut, jolloin saattaisi olla mielekästä tulkita myöhemmissä säkeissä ilmenevä *d*-sävel olevan myös juurimoodi h6-IV vaikutusalalla (eli siis tahdeissa 1-4 (kertausmerkki huomioiden tahdit 1-8)) ilmentymätön neljäs aste.

Entäpä sävelmän kaksi viimeistä tahtia? Edellä olen esittänyt näkemyksiä tulkita ensimmäinen säe kahdella eri tavalla. Noita kahta eri tapaa seuraten nämä kaksi viimeistä tahtia voi tulkita myös kahdella, toisensa poissulkevalla tavalla. Nimittäin juurimoodin e-III neljäs aste on sävel *gis*, joka ilmenee tahdissa viisi ja e-IV:n neljäs aste on sävel *g*, joka taas ilmenee tahdeissa kaksi ja kolme (sekä kuusi ja seitsemän).

Jos otetaan perusteeksi rekilaulujen rakenteelle mm. Krohnin (1928, 506) yleiseksi toteama kahtiajakautuneisuus – tarkemmin ilmaistuna jokaisen säkeen melodinen itseenäisyys -, niin tulisi suosia säveltä *gis* ennemmin kuin säveltä *g*, jolloin kahden viimeisen tahdin ilmentymäksi tulisi e-III. Tämä siksi, että sävel *gis* ilmenee toisessa säeparissa, jonka voisi nähdä olevan lähempänä ongelma-aluetta sen toteuttaessa jo e-pohjaista moodia. Todettuani kuitenkin tämän nimenomaisen sävelmän olevan kokonaisuus sekä sävelkulullisesti että tekstillisesti olisikin mahdollista tulkita nuo kaksi viimeistä tahtia myös juurimoodiksi e-IV.

Sellainen keino, jolla tulkintaa/analyysia voisi tarkentaa on esim. sisäisen koherenssin periaate, jota olen jo aiemmin selostanut (ks. luku IV, *Tutkimusmenetelmät* > *Tutkimusmenetelmät II: sävelmien asteikkoanalyysi* > *Sisäisen koherenssin periaate*) ja jota olen tutkimuksessa käyttänytkin. Lyhyesti sanottuna se tarkoittaa sitä, että tulisi löytää lisää samalla tavalla rakentuneita sävelmiä. Näitä samanrakenteisia sävelmiä voisi sitten vertailla keskenään ja tämän vertailun pohjalta konstruoida sävelmien sisäistä logiikkaa selventäviä tarkempia säännöstöjä.

Tässä nimenomaisessa sävelmässä en kykene käyttämään sisäisen koherenssin periaatetta täydelleen hyväksi, sillä tutkimuskokemuksessani ei ole vielä tarpeeksi löytöjä vastaavankaltaisista sävelmistä. Edellä esittämäni analyysissa ilmenneiden ajatuskulujen selostaminen tuo ilmi aiemmin mainitsemaani supistettua sisäisen koherenssin periaatetta, joka operoi vain yhden sävelmän sisällä. Tämäkään väline ei kuitenkaan kyennyt auttamaan sävelmän toteuttamien juurimoodien tarkentamisessa.

Kantaslaavilainen modaliikka

Kantaslaavilaisia sävelmiä en ole tähän mennessä löytänyt tutkimusmateriaalistani paljoakaan. Kettunen (2002) ei löytänyt tutkimuksessaan ainoatakaan kantaslaavilaisen modaliikan edustajaa omasta aineistostaan. Kádárin (1999, 192) mukaan kantaslaavilaisen ajan säveliköiden ambitukset olivat varsin kapeita, kuten näiden säveliköjen esittelyssä jo totesin luvussa *IV Tutkimusmentelmät > Tutkimusmentelmät II. sävelmien asteikkoanalyysi > Kantaslaavilaiset asteikot*. Tällaisia ambitukseltaan suppeita sävelmiä on hankala tunnistaa muiden pentatonisten juurimodaliteettia toteuttavien sävelmien joukosta. Seuraavassa havainnollistan tätä vaikeutta nuottiesimerkin avulla.

1975.

tallentaja E. Sivori

Neit - syt - nie - men mal - lat - myl - lyll' val - ke - a leh - mä am - muu.
Tä - nä - pä - nä rak - ka - us syt - tyy, huo - men - na se sam - muu.

Ruokolahti

Nuottiesimerkki 38. Etelä-Savo.

Sävelmä 1975 toteuttaa juurimodaliteetin KSL C, mutta sen voi tulkita myös toteuttavan juurimoodia e6-IV, jossa perussävel ilmenee vain yläoktaavissa. Nuottiesimerkkiin olen merkinnyt nämä molemmat tulkintavaihtoehdot.

Koen, että erottelu näiden kahden mahdollisen vaihtoehdon välillä saattaisi tarkentua, mikäli sisäisen koherenssin periaatetta olisi mahdollista soveltaa voimakkaammin tähän sävelmään. Periaatteen soveltamisen heikkous tällä erää johtuu siitä, että en ole vielä analysoinut aineistoa tarpeeksi aineistoa voidakseni tehdä tarpeeksi kattavia keskinäisiä vertailuja.

Seuraavassa toinen nuottiesimerkki, jossa sävelmä toteuttaa kantaslaavilaisen juurimodaliteetin B.

3234.

h6-V: 1 4 3 ¥ 3 1 2 3 tallentaja A. Launis
 KSL B: 3 6₁ 1 4 1 3 2 1

Kuu - lep - pas, si - nä kul - lan nup - pu, mi - nun ys - tä - vä - ni!

Narvusi (Inkeri)

Nuottiesimerkki 39. Inkeri.

Tähän nuottiesimerkkiin olen merkinnyt myös PIE-myöhäispentatonisen juurimoodin h6-V sävelastemerkinnät. Erotukseksi edellisestä sävelmästä, tässä ei kuitenkaan esiinny perussäveltä ollenkaan. Sävelmä toteuttaa Lükön (1964, 9) tekemän KSL-sävelmien päätösformuloiden luokituksen mukaan Finalis- eli päätösformulaa **c**, joka tarkoittaa kohti päätössäveltä laskevaa melodiakulkua.

Melodialiike $g-d_1$ on kvarttihyppy niin kuin on myös melodialiike $e-a$. Neljännessä tahdissa ilmenevä sävel a – PIE-juurimoodin h6-V lisäsävel ¥ - on sävelmän melodiakulussa painokkaassa asemassa.

Luokittelen tämän sävelmän juurimodaliteetin KSL B toteuttavaksi sävelmäksi, koska a) PIE-juurimoodin h6-V perussäveltä ei siinä esiinny lainkaan ja b) sävel a on melodiassa painokkaassa asemassa.

Miktiset rakenteet

Protoindoeurooppalaisen ja anhemitonisen pentatoniikan sulautumat

PIE- ja anhemitonisen pentatoniikan sulautumissa näiden molempien modaliteettien ilmentymät/-miä, moodeja, on samanaikaisesti toteutuneina. Ne ovat tavallaan sulautuneina toisiinsa. Näistä sulautumista esitän esimerkkejä kolmessa kategoriassa, jotka ovat transpositio, modulaatio ja transpositio+modulaatio.

Transpositio

3794.

tallentaja R. Mäkinen

e-IV: 3 4
 a7-MI: MI RE

a6-IV: 1 3 1 2 4 5
 DO¹ LA § SOL MI

Jos si - nä, hei - la - ni, e - ron teet, tee ke - säl - lä läm - pöi - sel - lä,
 et - tei ne kyy - ne - let pos - kil - le jää - dy tal - vel - la pak - kai - sel - la!

1 3 4 5 1₁ 5 4 1₁ 4 e-IV: 3
 DO¹ LA SOL MI DO MI SOL DO RE MI

Pornainen

Nuottiesimerkki 40. Uusimaa.

Sävelmä 3794 toteuttaa anhemitonisen plagaalina ilmenevän juurimoodin a7-MI sekä hemitonisten juurimoodien e-IV ja a6-IV sulautuman. Juurimoodin a7-MI toinen lisäsävel § (TI) - esimerkin sävel *e* - esiintyy sävelmässä vain kerran. Se ilmenee laskevassa liikkeessä yläoktaavin säveleltä DO sävelelle SOL, josta melodia laskee ensimmäisen säeparin päättävälle sävelelle MI. Tämä sama sävel on hemitonisen juurimoodin a6-IV sävelaste 5 eli sen perussävel.

Juurimoodi e-IV toteutuu ensimmäisissä neljässä tahdissa, jonka jälkeen tapahtuu kvartti-transpositio juurimoodiin a6-IV. Sävelmä palaa toteuttamaan juurimoodia e-IV jälleen tahdissa 14, jonka viimeisen sävelen, sävelen *g*, voi tulkita kuuluvaksi jo juurimoodiin e-IV. Tällaisessa tapauksessa juurimoodi a6-IV olisikin a-IV, koska sävel *g* on sen lisäsävel 4.

MI-pentatoniikkaa toteuttavat sävelmät ovat tutkimusmateriaalissani tämän hetkisen tietämykseni mukaan harvinaisia. Silloin kuitenkin kun niitä ilmenee, ne toteuttavat juurimoodia plagaalisti hemitoniseen pentatoniikkaan sulautuneena, kuten edellisen esimerkin sävelmä.

Modulaatio

3127.

tallentaja L. Soini

g-RE: Re ♯ La Re ♯ La Do La d7-IV: Sol Mi Sol Do § Do Mi Re Re
 g6-VI: 5 4 2 5 1 2 ♯ 2 2/5 ♯ 2 ♯ 4 § 4 2 3 3

Ai - no - an mar - kan, jon - ka kor - til - la voi - tin an - nan mänyt tyt - tö sul - le,

g-RE: ♯ Mi ♯ Re Sol ♯ Sol La Re Do § Do ♯ Re Re
 d6-IV: 1 2 1 3 g-I: 3 4 3 2 g6-VI: 5 ♯ 1 ♯ 4 5 5

jos - han sa lu - pai - sit o - le - va - si se i - kui - nen rii - ja - ri mul - le.

Kesälahti

Nuottiesimerkki 41. Pohjois-Karjala.

Laulun rakenteellisena pohjana on g:stä alkava RE -pentatoninen moodi. Sen sävelas-temerkinnät esitän kuvassa ylemmällä rivillä erotukseksi alemmalla rivillä ilmenevistä PIE-pentatonisten juurimoodien astemerkeistä. Sävelmä toteuttaa limittäin sekä juuri-moodia g7-RE että PIE-pentatonisten juurimoodien modulointia liikkeellä g6-VI>d7-I>d6-IV>g-I>g6-VI. Kyseessä on niin sanottu sulautuma, jossa sekä anhemitoninen että hemitoninen pentatoniikka ovat molemmat samanaikaisesti toteutuneina.

2777.

tallentaja V. Mannfolk

g-I: 1 3 5² 2 5² 2 5² 4² 2²

Ä - lä, si - nä kul - ta - ni, kai - voon me - ne, ä - lä her - ran täh - den,

g-SOL: RE MI DÖ LA RE DO SOL LA RE RE g-I: 4 5 3 3

kun mi - nä o - len su - a ra - kas - ta - mut i - sän ja äi - din näh - des - sä!

Isojoki

Nuottiesimerkki 42. Etelä-Pohjanmaa.

Sävelmä 2777 toteuttaa miktisen sulautuman moodeilla g-I>d6-VI+g-SOL>g-I. Ensimmäinen säeperi toteuttaa juurimoodia g-I päättyen sen yläoktaavissa ilmenevälle toiselle asteelle. Ensimmäinen modulaatio tapahtuu toisen säeperin ensimmäisessä tahdissa, jonka voi vielä tulkita toteuttavan juurimoodia g-I. Nuottikuvaan en kuitenkaan tätä ole merkinnyt.

Toisen säeperin viisi ensimmäistä tahtia toteuttavat miktistä sulautumaa, jossa on län-nä g-SOL ja d6-VI sekä tuo äsken mainitsemani g-I toisen säeperin ensimmäisessä

tahdissa. Sävelmän kolme viimeistä tahtia toteuttavat jälleen juurimoodia g-I sävelmän päättyessä sen kolmannelle (3) asteelle säveleen c.

Sävelmässä tulee esiin rekimetrin ja ns. polskarytmin sekoittuminen. Ensimmäinen säepari päättyy toteuttaen rekimetrin puhtaasti, mutta toinen säepari päättyykin kolmitasaiseen rytmikuvioon taa-taa-taa. Kuten selostin luvuissa *Rekilaulu ja sen tutkimuksen historiaa* ja *Tutkimusmentelmät I: metrinen analyysi* alla, niin jotkin tutkijat luokittelevat rekilauluiksi myös tällaista metristä kaavaa toteuttavat sävelmät.

Transpositio ja modulaatio

4108.

tallentaja M. Nyberg

Nuottiesimerkki 43. Keski-Suomesta.

Sävelmä 4108 toteuttaa juuren PIE IV moodin h-IV/3 ja anhemitonisen pentatoniikan h-LA-moodin sulautuman sekä näiden yhteenliittymän anhemitoniseen moodiin e-LA.

Sävelmän ensimmäisessä säkeessä melodian sävelaihe liikkuu anhemitonisessa moodissa h-LA toteuttaen samanaikaisesti PIE-juurimoodia h-IV. Itse asiassa PIE-juurimoodi voisi olla myös h-VI, sillä siitä puuttuu ensimmäisen (1) asteen sävel. Jotta moodi h-IV toteutuisi tulisi ensimmäisen asteen sävelen olla g, kun taas h-VI vaatisi toteutuakseen ensimmäisen asteen säveleksi sävelen gis.

Olen kuitenkin tulkinnut PIE-juurimoodin olevan h-IV, koska ensinnäkin sävel g esiintyy myöhemmin sävelmän melodia-aiheen transponoidussa toteutumassa anhemitonisen moodin e-LA osana. Toisekseen siksi – mitä syytä on pidettävä painavampana perusteena –, tutkimusaineiston sisäinen koherenssi ohjaa tulkintaani voimakkaasti tähän suuntaan. Nimittäin ottaen huomioon koko korpuksen kerronta ei ole

yleistä eikä siten todennäköistä, että tämänkaltaisessa sävelmässä PIE VI yhdistyisi LA-moodiin. Yleensä ottaen juuri VI on muutoinkin hyvin harvinainen. Sen sijaan tekemäni tulkinnan mukaisia tapauksia eli PIE IV:n ja siitä kvintin päähän transpoituvan LA-pentatoniikan yhdistelmä on aineistossa lähes säännönmukaista.

Protoindoeurooppalaisen pentatoniikan ja tonaalisuuden sulautumat

Seuraavassa nuottiesimerkissä esittelemäni Pohjois-Savosta oleva sävelmä toteuttaa juurimoodin h-V ja tonaalisen C-duurimodaliteetin yhtymän.

h-V > c-duuri

2457.

tallentaja K. Kontio

Karttula

Nuottiesimerkki 44. Pohjois-Savo.

Ensimmäisen säepari toteuttaa juurimoodia h-V, josta modulaatio C-duuriin tapahtuu yhdeksännen tahdin alussa. Sävelmän toinen säepari toteuttaa tonaalista C-duurimodaliteettia loppuun saakka kadenssilla IV-I-IV-V-I.

Kun tutkin hieman tarkemmin tahdin yhdeksän alkua, huomaan sen ensimmäisen sävelen olevan *f*, joka on juurimoodin h-V toinen (2) aste. Toisaalta taas tahdit 7-9 on mahdollista soinnuttaa tonaalisen funktionaalisen harmoniaopin mukaisella sointukadenssilla I-V-IV, josta sitten sävelmän toinen säepari jatkuisi. Itse asiassa koko ensimmäisen säeparin voi soinnuttaa asteilla V ja I, mutta silti olen tulkinnut sen toteuttavan h-V:sta melodian epätonaalisen käyttäytymisen johdosta.

Tässä kohdin on hienosti havaittavissa modulaation liittymäkohtien yhteen sulautuminen. Aivan toisenlainen modaliteetti - C-duuri - ohjaa melodian kulkua ensimmäisen

säeparin jälkeen. Tämä siirtymä tapahtuu juohevasti, vaikka tonaalisuuteen tottuneille korville (eli mielelle) juuri tuossa kohdin saattaa tapahtuakin jotain outoa.

h7-V>E-molli

3117.

tallentaja E. Levón
Em: Em

Vaa-ro - lan Em - ma se kä - ve - li kuin leh - mä vas - ta - mä - kee, se
ä - ki - si, ja se ä - ki - si, kun se tuk - ki - poi - ki - a nä - ki.

Puolanka

Nuottiesimerkki 45. Kainuu.

Kainuusta tallennettu sävelmä 3117 toteuttaa PIE-juurimoodin h7-V ja tonaalisen e-molli-moodin yhtymän. Ensimmäinen säepari toteuttaa juurimoodia h7-V siten, että neljännessä tahdissa ilmenevät sekä lisäsävel ¥ että pentatonisen markkerin purkaja § (sävelet *a* ja *c*¹). Kuudennessa tahdissa melodia toteuttaa erään mielenkiintoisen ilmiön; laskevan säveliikkeen asteilla 123, joka sävelnimin ilmaistuna on *g-f-e*. Ilmetessään edellisen tahdin sävelin *h*¹ ja *e* jälkeen kuulokuva tuo voimakkaasti mieleen suomalaisen ns. romaanimusiikin erään voimakkaan piirteen, joka on sävelen *f* ilmeneminen laskevassa kuviossa. Herää mielenkiintoinen kysymys? Olisiko mahdollista, että tuo niemenomainen romaanimusiikille ominainen ilmiö johtuisikin siitä, että romanisävelmät toteuttavat jossakin määrin PIE-modaliteettia V? Tämä kysymys on tämän tutkimuksen rajauksen ulkopuolella ja niinpä en siihen puutukaan tämän enempää tällä kertaa.

Sävelmän toinen säepari toteuttaa tonaalista molli-modaliteettia e-pohjaisella moodilla.

Transpositio ja modulaatio

c-I>g-I>(c6-I)/F-duuri.

1714.

tallentaja J.J. Ingberg

Sanat sopimattomat.

Hattula

Nuottiesimerkki 46. Häme.

Sävelmä 1714 toteuttaa kvinttitransposition juurimoodi-sekvenssillä $c-I > g-I > c6-I$. Tahdit 3-4, joissa modulaatio g -pohjaiseen ilmentymään ilmenee, ovat sävelten keskinäisten suhteiden osalta kvinttitranspositio suhteessa tahtien 7-8 kanssa.

Soinnuttaessa tämä sävelmä tonaalisen funktionaalisen harmoniaopin mukaisesti saa tulokseksi seuraavaa:

1. Tahdit 1-2: **F-C-F-C** (vaihdellen sointua aina kahden iskua-alan välein).
2. Tahdit 3-4: **C(c¹-e¹)-G(g-h-d¹)-C(c)**.
3. Tahti 5: **F**.
4. Tahti 6: **F**(sävel a)-**B** (sävelet b ja g).
5. Tahdit 7-8: **F**(sävelet f ja a)-**C(c-e-g)-F(f)**.

Kuten edellä olevasta asettelusta tulee huomatuksi, ilmenee kuudennen (6) tahdin kolmannella ja neljännellä iskualalla tonaalista funktionaalista harmoniaa mukailevasti F -duurin neljännen asteen sointu B . Soinnutusnäkökulmasta katsottuna tahtien 5-8 muodostama kadenssi näyttää iskualapareittain ilmaistuna tältä:

5ab	5cd	6ab	6cd	7ab	7cd	8ab	8cd
I	I	I	IV	I	V	V	I

Yllä olevassa asettelussa yläpuolisen rivin numero viittaa tahtiin ja numeroa seuraavat kirjaimet taas kunkin tahdin sisältämiin iskualoihin. Esim. 6cd tarkoittaa, että kuudennen tahdin kolmas ja neljäs iskuala.

Joka tapauksessa nyt vaikuttaisi siltä, että tässä sävelmässä saattaisikin olla kyse tonaalisesta sävelmästä - ainakin tahtien 5-8 osalta -, mikäli sävelmää tarkastellaan tuon sointusekvenssin kautta.

Juurimoodin c6-I lisäsävel \mathbb{Y} (*b*) on tässä sävelmässä juuri se tekijä, joka mahdollistaa tonaalisen sointukadenssin ja erityisesti sen neljännen asteen (IV) - soinnun B - sopimisen kuudennen tahdin iskualojen *c-d* soinnuttajaksi. Ilman tuota lisäsävelen ilmenemistä sävelmässä ei missään kohtaan olisi mielekkäästi sovitettavissa sointuastetta IV.

(*h6-IV*>*e-IV*>*h6-IV*>*e-IV*)/*a*-moll.

Seuraava sävelmä ei varsinaisesti tässä työssä käytettyjen menetelmien rajauksen johdosta kuuluisi tähän kohtaan. Tämä johtuu siitä, että sävelmä on kokonaisuudessaan soinnutettavissa tonaalisen funktionaalisen harmonian mukaisesti siten, että siinä ilmenee IV:n asteen sointu (*Am*) funktionaalisesti merkittävässä kohdissa. Se on: esimerkiksi loppukadenssissa IV-I-V-I. Esittelen sävelmän kuitenkin eritoten siksi, että siinä ilmenee Ilmari Krohnin (1933, VI) mukaan «*kansanlauluissa tavallinen "doorinen" seksti*».

2890.

tallentaja L. Soini

Kiihtelysvaara

Nuottiesimerkki 47. Pohjois-Karjala. Kappaleen toisinnot myös Hämeestä ja Satakunnasta.

Sävelmän nuottiesimerkissä ilmaisemani tonaalinen tulkinta on vain yksi mahdollinen. Krohn (mt., VI) mainitseekin olevan mahdollista tulkita sävelmä joko huippupäätteiseksi *a*-molliksi tai peruspäätteiseksi *e*-molliksi. Krohn päätyi ensin mainittuun vaihtoehtoon, kun itse taas olen sävelmän tonaalisessa tulkinnassani päätenyt jälkimmäiseen vaihtoehtoon eli – Krohnin termein ilmaistuna – peruspäätteiseen *e*-mollisiin. Mik-

sikö tähän olen päätenyt? Siitä yksinkertaisesta syystä, että tämä vaihtoehto miellyttää enemmän minun korvaani³¹.

Sävelmän kaksi ensimmäistä tahtia olen soinnuttanut tehoilla I ja V, mutta mahdollisia muita soinnutustapoja olisivat myös mm. seuraavankaltaiset sekvenssit: a) I-V-I-IV, b) I-IV-I-IV, c) I-I-V-V, d) I-I-IV-IV, e) I tai f) IV.

Tuo Krohnin (mt., VI) "doorinen seksti" ilmenee tulkintani mukaan tahdissa viisi, jonka olen soinnuttanut e-mollin kuudennen asteen soinnulla eli sen rinnakkaissävelajin toonikalla, soinnulla G. Tulkitessani sävelmä lükön teorian avulla näyttäytyy se kuitenkin hieman erilaisena. Sävelmän hienoinen tonaalinen outous, mikä johtuu paljolti juuri tuosta yläoktaavin sävelestä d^1 - eli krohnilaisittain "doorisesta sekstistä" - sekä sitä seuraavasta sävelparista c^1-e^1 on hyvin selitettävissä lükölaisittain sitä katsottuna. Tällöin sävelmä toteuttaa kvartti-transposition juurimoodista h6-IV moodiin e-IV. Viidennen tahdin sävel d^1 on h6-IV:n yläoktaavin neljäs (4) aste, josta melodia laskeutuu sävelelle c eli ilmentymän e-IV ensimmäiselle asteelle. Tästä melodia jatkaa toisen (2) asteen kautta asteelle kolme (3) ($h-a$), johon ensimmäisen säeparin jälkisiä juurimodaliteetille IV ominaisesti päättyykin.

Toinen säepari alkaa jälleen juurimoodin h6-IV toteutumalla, jolloin tahtien 8 ja 9 välissä melodia on kvartti-transponoitunut takaisin h -pohjaiseksi. Ensimmäinen luenta toisesta säeparista on, että se toteuttaa loppuun asti h6-IV:sta päättyen sen kolmannelle (3) asteelle säveleen e . Toinen luenta lisää yhden vaihtoehtoisen kerroksen. Sen olen nuottiesimerkkiin merkinnyt tahtien 11-13 kohdalle, jossa melodia transponoituu tuon kolmen tahdin ajaksi jälleen toteuttamaan juurimoodia e-IV. Tämän jälkeen – so. tahdista 14 sävelmän loppuun saakka – melodia on jälleen kvartti-transpositioitunut takaisin toteuttamaan juurimoodia h6-IV.

Miksikö tuo kolmen tahdin mittainen kvartti-transpositio olisi mahdollista tai mielekästä? Mahdollista se olisi hyvinkin toteuttaessaan tavallaan variaatiota ensimmäisen säeparin transpositiosta. Mielekästä se taas olisi mm. siksi, että tahdeissa 12 ja 13 tapahtuu asteliike $5^1-\cancel{4}-1-\cancel{4}$, mikäli se tulkitaan h6-IV:n ilmentymäksi ja asteliikettä 2-3-4-3 tulkittaessa se e-IV:ksi.

³¹ Tätä periaatetta voi kutsua vaikkapa jonkinlaiseksi subjektiiviseksi realismiksi.

Koko sävelmä on myös mahdollista tulkita *h*-perussäveliseksi ilmentymäksi. Tällöin se toteuttaisi juurimoodia *h7-IV*, jossa pentatonisen markkerin purkaja, §, ilmenisi tahdissa viisi (5). Tällöin se olisi juuri tuo Krohnin (mt., VI), mainitsema "doorinen seksti." Itse kallistun kuitenkin pikemminkin nuottiesimerkissä havainnollistamaani ja aiemmin selostamaani tulkintaa kvartti-transpositiosta, koska tutkimusaineistosta lukemani sisäinen koherenssi ohjaa tulkintaani voimakkaasti tähän suuntaan. Toisin sanoen tutkimusaineistossa olevat kvartti-transpositiota ilmentävät sävelmät käyttäytyvät hyvin usein kuvaamani kaltaisesti.

Anhemitonisen pentatoniikan ja tonaalisuuden sulautumat

Tämä kategoria on tällä erää tyhjä joukko. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö tutkimusmateriaalistani mahdollisesti löytyisi tämän kategorian kriteerit täyttäviä sävelmiä. Tyhjä joukko tässä kohden tarkoittaa vain sitä, että ainakaan vielä eli yhden soittamalla tapahtuneen analyysikerran perusteella sellaisia en löytänyt.

Protoindoeurooppalaisen ja anhemitonisen pentatoniikan ja tonaalisuuden sulautumat

Tähän kategoriaan kuuluvat ne sävelmät, jotka toteuttavat anhemitonista - ja PIE-hemitonista pentatoniikkaa sekä tonaalisuutta. Annan tällaisista sävelmistä yhden esimerkin. Tähän kategoriaan kuuluvat sävelmät eivät ole ainakaan tähän mennessä olleet suuresti edustettuina tutkimusaineistossani.

Transpositio ja modulaatio

1745.

tallentaja T. Hahl

Aa, aa, al - lin las - ta, Pien - tä lin - nun poi - kaa!

Ei o - le i - sää, ei o - le äi - tti, jo - ka si - nu - a hoi - ta. Rautu

Nuottiesimerkki 48. Etelä-Karjala.

Sävelmä no. 1745 toteuttaa ensimmäisessä säeparissa protoindoeurooppalaisen ja anhemitonisen pentatoniikan sulauman. Toisen säeparin melodia on soinnutettavissa tonaalisen funktionaalisen harmonian mukaisen sointukadenssin V-I-IV-V-I mukaisesti. Näin ollen kyseessä on kolmen erilaisen musiikillisen opin eli - systeemin yhteen sulautuma. Toisaalta taas toinen säepari toteuttaa hienosti juurimoodin e-III siten, että sävelmän lopussa ilmenee pentatoninen markkeri *e-gis-a*, vaikka säepariin soinnutuksen saa sopimaankin.

Tämä nimenomainen esimerkki vahvistaa käsitystä rekilaulujen kaksiosaisesta luonteesta. Rekilaulujenhan sanotaan usein olevan sillä tavalla kaksiosaisia, että niiden etu- ja jälkisäeparit ovat tavallaan toisistaan erillisiä; omia itsenäisiä pienoislauluja. Säepareja voi yhdistellä toisiinsa hyvin monin variaatioin, kuten voi tehdä rekilaulutekstienkin kanssa. (ks. esim. Hako 1963, Krohn 1933, Asplund 1981 ja Laurila 1956).

Ehkä yksi suuri tekijä tällaisessa binaarisuudessa, kaksinaisuudessa, onkin juuri sävelmässä 1745 esiin tuleva rakennetason fragmentaarinen, palapelinomainen luonne. Se, että sävelmät ovat muotoutuneet monista erilaisista musiikillisista muistijäljistä kunkin lauluntekijän mielessä.

VI Maantieteellinen sijoittelu

Tässä luvussa tulisi olla esitettynä analyysin tulosten vertaileminen maakunnittain. Tarkoituksena olisi osoittaa se, minkälaisia modaliikkoja vaikuttaisi analyysin perusteella olevan käytössä kunkin maakunnan alueella? Tällä hetkellä tähän työhön ei kuitenkaan sisälly tätä osiota, sillä tämä on opinnäytetyö ja rajaus on vedettävä johonkin.

Karkeana alustavana tutkijan tuntumana voin kuitenkin sanoa, että maantieteellinen jaottelu seuraisi hyvin pitkälti Kettusen (2002) omissa tutkimuksissaan saamia tuloksia.

VII Tuloksia

Seuraavassa esittelen lyhyesti analyysieni tuloksia.

1. Puhdasta rekimetriä edustavia sävelmiä SuKS II –kokoelman 2302 rekimetriä toteuttavasta sävelmästä on hieman yli 90%.
2. Aineistossa vähäisesti edustetuista anhemitonisesta modaliteetista DO-, SOL- ja LA-moodit ovat runsaimmin ilmentyneinä, mutta milloin MI-moodia esiintyy se ilmentyy usein plagaalissa muodossa miktisissä rakenteissa. RE-moodi esiintyy niinkään pääasiassa miktisissä rakenteissa.
3. PIE-juurimodaliteeteista yleisimmät ovat I, III ja IV.
4. Tutkimusaineistoni sävelmien ei-tonaalisisista edustajista suuri osa toteuttaa erilaisia transpositio-, modulaatio- ja miktisiä rakenteita.
5. Transpositiot ja modulaatiot tapahtuvat yleisimmin kvartin ja kvintin toimiessa siirtymäintervalleina, mutta myös terssiä ilmenee modulaatiointervallina.
6. Miktisissä rakenteissa anhemitoninen moodi LA on yhtyneenä PIE-pentatoniseen juurimodaliteettiin IV.
7. Miktisissä rakenteissa PIE-pentatoniikan ja tonaalisuuden sulautumisessa juurimodaliteetti V on usein yhtyneenä tonaaliseen moodin duuriin ja molliin, juurimodaliteetti I yhtyneenä duuriin ja juurimodaliteetti IV yhtyneenä molliin.
8. PIE-juurimodaliteettien toteutumisissa yleisin päätössävel on asteikon 3. aste, mutta myös 2. ja 5. aste esiintyvät. Useimmiten tämä tapahtuu yhdistelmissä, joissa ensimmäinen säepari päättyy toiselle (2) ja toinen säepari kolmannelle (3) asteelle.
9. Suurelta osin sävelmien ambitukset ovat laajoja.
10. Kantaslaavilaisia sävelasteikoita esiintyy hyvin niukalti.
11. Tonaalisten sävelmien lukumäärä vaikuttaa tällä hetkellä olevan luokkaa 3/4.

Työni metrinen osio ja asteikkoanalyttinen osiot jäivät toisistaan aika irrallisiksi. Tutkimalla tarkemmin näiden mahdollisia keskinäisiä suhteita niistä saattaa paljastua jotakin. Tai sitten niistä ei paljastu mitään. Kuitenkin tällä hetkellä vain yleisen silmäyksen tietokantaan tehneenä en ole huomannut mitään yhteistä nimittäjää näissä 226:ssa sävelmässä. Metrinen monimuotoisuus saattaa hyvinkin olla sävelmien syntyajankohdalle ominaista vakiintumattomuutta. Se voi tämän ohella olla myös erilaisten metristen pohjakaavojen vaihtumisen ja rinnakkaiselon aikaa. Tai sitten kyseessä saattaa olla jokin ennen tuntematon metrinen pohjakaava, joka ei kuitenkaan ole todennäköistä. Rekimetriä epäpuhtaana toteuttavien sävelmien määrä on tutkimusaineistosta kuitenkin lähes 10%, joka on mielestäni tilastollisesti merkittävä osuus. Tämän seikan tarkempi selvittely jää myöhempään ajankohtaan.

Anhemitonisia sävelmiä aineistosta ei runsaasti löytynyt tällä ensimmäisellä soittamalla tehdyllä analysointikerralla. Tämä ei ole mitenkään odotuksieni vastaista, nimittäin rekilaulut on nähty rahvaan laulutapojen uudempana kerrostumana ja niiden mukana voi olettaa kulkeutuneen PIE-pentatonista musiikillista ajattelua. Anhemitonien pentatoniikka kuitenkin vaikuttaisi olevan voimakkainta yhdistyneenä tiettyihin PIE-pentatonisiin juurimodaliteetteihin. Erityisesti juurimodaliteetti IV ja LA-pentatoniikka ilmenevät yhteen liittyneinä.

PIE-juurimodaliteettia I, III ja IV on aineistosta noussut esiin runsaimmin. Juurimodaliteetteja II, V ja VI sitä vastoin vähemmän. Jopa siinä määrin vähemmän, että juurimodaliteetin II yhtään yksittäistä edustajaa en tähän mennessä ole löytänyt ainuttakaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö sitä aineistosta mahdollisesti löytyisi. Juurimodaliteetti II, aivan kuten V:kin, vaikuttaisivat ilmenevän voimakkaimmin modulaatioissa ja miktisissä rakenteissa.

Niinikään juurimodaliteetin VI yhtään varmaa yksittäistä edustajaa ei aineistostani vielä löytynyt. Muutamia sellaisia epämääräisiä sävelmiä, joissa sisäisen koherenssin periaate ei auttanut tarkentamaan tilannetta sieltä kyllä löytyi. Nämä epämääräisyydet ilmenevät usein juurimodaliteettien I ja VI välillä.

Transpositio- ja modulaatiosävelmien sekä miktisten rakenteiden suuren ilmenemisen voi sanoa kertovan sävelmien vakiintumattomasta sävelmuodosta. On hyvin mahdollista, että laulajien musiikilliset mielensisällöt ovat koostuneet modaalisesti erilaisista juurimodaliteeteista ja moodeista ja näiden yhdistelmästä. Ei ole luultavaa, että laulajat olisivat ajatelleet mitään erilaisia juurimodaliteetteja ja asteikoita ja ajatelleet yhdistelevänsä niitä toisiinsa. Mitä luultavammin he ovat intuitionsa pohjalta tuottaneet sellaista musiikillista ilmaisua, joka heitä itseään on tyydyttänyt.

Suurin osa tutkimusaineistoni sävelmistä on ambitukseltaan laajaa. Kettusen (2002, 79) tapaan koen mielekkääksi kysyä, että mistä tällaiset ambitukseltaan laajat sävelmät ovat saattaneetkaan saada alkunsa? Transpositio- ja modulaatiosävelmät sekä miktis-rakenteiset sävelmät antavat olettaa niiden syntyneen tällaisista erilaisista yhtymistä ja sulautumista. Toisaalta taas tonaalinen selityskin toimii ainakin sävelmiä strukturaalisella tasolla analysoidessa. Soittamalla analysoimalla laaja-ambituksiset sävelmät näyttävät kuitenkin eri tavalla. Pelkkä strukturaalinen analyysi ei paljasta

sävelmän modaalista laatua, joka täytyy selvittää nuottikuvasta ja vielä paremmin soivasta nuottimateriaalista.

Kantaslaavilaista modaliikkaa ilmentäviä sävelmiä aineistostani on löytynyt perin vähän. Tähän saattaa suuresti vaikuttaa mm. se, että tällaista modaliikkaa toteuttavia sävelmiä on vaikea aineistosta löytää, kuten aiemmin olen jo todennut. Analyysiosiossa antamani kaksi esimerkkiä havainnollistavat tätä seikkaa mielestäni hyvin. Tämän perusteella voi sanoa, että joko KSL-vaikutteet tutkimusaineistossani ovat perin vähäiset tai sitten ne ovat antamieni esimerkkien kaltaisesti peittyneet muilla vaikutteilla. Kádárin (1999, 193) mukaan suomalaisista balladeista kuitenkin on löydettävissä runsaasti muinaisslaavilaisia sävelmiä.

Tähän mennessä tekemäni analyysi on vastannut analyyttiselle tasolle asettamiini tutkimuskysymyksiin. Aineistosta on käynyt ilmi, minkälaisista kerrostumista SuKS II – kokoelman sävelmät ovat koostuneet niiltä osin, kuin käyttämäni teoria ja menetelmät tähän kysymykseen ovat vastanneet. Koen sävelmissä esiintyvien pentatonisten aineusten olevan sävelmien syvärakenteen ilmentymiä, jolloin niiden voi väittää olevan vanhankantaista perua.

VIII Analyysitekniikoiden arviointia

Tutkimuksessa käyttämänäni metrinen analyysiapparaatti toimi hyvin. Se oli selkeä ja helppo käyttää, kun sen ensin oli omaksunut. Sen avulla tutkimusmateriaalista oli kohtuullisen vaivaton suodattaa esiin sävelmät, jotka toteuttavat, eivät toteuta ja toteuttavat muunnellen rekimetristä pohjakaavaa. Pitää tietenkin pitää mielessä, että tämä käyttämäni analyysimetodi on rajannut aineiston tietyllä tavalla. Lauri Rauhala (1990, 28-29) onkin osuvasti – sekä sisällöllisesti että tässä tapauksessa myös muodollisesti – todennut, että: *«Jos esimerkiksi joku ryhtyy tutkimaan taidemuseossa jotakin taulua metrin mitalla ja vaa'alla saa hän tietenkin vain metrisiä lukemia tulokseksi.»*

Tämän aikakauden tieteen tekemisen eräänä perustavana lähtökohtana voisi sanoa olevan sen, ettei mitään lopullista totuutta eikä mitään lopullisia keinoja uskota olevan mahdollista olevankaan. Siitä syystä niitä ei tietenkään havaittaisikaan, vaikka sellaisia olisikin.

Jo tämänkin perusteella olisi tietyllä tavalla mieletöntä väittää, että esim. Lükön analyysimalli – tai mikä tahansa muu analyysi- tai ajattelumalli – olisi tyhjentävä. Tällainen ei yksinkertaisesti vaikuta kuuluvan tämänhetkiseen tieteen teon taustalla vaikuttaviin yleisiin tietoteoreettisiin paradigmoihin. Puhumattakaan sellaisesta tietoteoreettiskäytännöllisestä ongelmasta, joka Lükön teoriassa on tällä hetkellä läsnä.

Kettunen (2002, 81) kritisoikin Lükön menetelmää juuri tästä tietoteoreettiskäytännöllisestä ongelmasta johtuen, jota tarkentamaan tässä tutkimuksessani olen käyttänyt hyväkseni sisäisen koherenssin periaatetta. Käsittelin tätä asiaa jo luvussa *IV, Tutkimusmenetelmät > Tutkimusmenetelmät II: sävelmien asteikkoanalyysi > Sisäisen koherenssin periaate.*

Kettunen (2002, 82-83) nostaa esille Lükön teoriasta muitakin ongelmakohtia, joissa olen hyvin pitkälle hänen kanssaan samoilla linjoilla. Esittelen näitä ongelmia tässä lyhyesti.

Kettunen (mt., 82) korostaa tulkinnan ongelmaa mainitessaan transpositio- ja modulaatiosävelmien pilkkomisen mukanaan tuomaa epävarmuutta määritellä pilkottujen ja vajaa sävelisten palasten juurimoodeja. Hän havaitsee myös lisäsävelten luokittelun olevan ongelma sekä olevan vaikeata saada selville, ovatko lisäsäveliksi havainnoidut sävelet lisäsäveliä vai mahdollisesti diatonisuuden tai jonkin muun sävelikön vaikutusta sävelmässä. Ratkaisuksi hän tarjoaa teoriaa tai mallia, joka olisi kehitetty sävelten käyttäytymisen perusteella, mutta jota vielä ei ole olemassa. (mt., 82-83)

Tällaista teoriaa ei vieläkään ole olemassa, mutta omassa työssäni olen koettanut soveltaa ja hahmotella jo tuota aiemmin mainitsemaani sisäisen koherenssin periaatetta, jonka tuloksena sävelten käyttäytymistä selvittävä teoria tai malli olisi mahdollista saada rakennettua. Tällainen teoria näillä perusteilla rakennettuna vaatii vain yleistyksien tekemistä suuresta määrästä samanlaisia tapauksia.

Täten, tällä hetkellä tarjoan mahdolliseksi lüköläisen teorianmuodostuksen tarkentamiseksi sellaista ratkaisua, kuin työ, joka tarkemmin sanottuna on analyysityötä. Väitän, että tulisi käydä läpi suuri määrä sävelmäaineistoa, jonka perusteella olisi mahdollista saada aluksi samansuuntaisia tuloksia, joita tarkentamaan on mahdollista

käyttää hahmottelemaani sisäisen koherenssin periaatetta. Mitä enemmän aineistoa analysoi, sitä suuremmalla todennäköisyydellä lainalaisuuksia alkaa löytymään.

Toisaalta Kettunen (mt., 82) mainitsee osuvasti, että Lükö itse on analysoinut aineistoa, joka on ollut ambitukseltaan suppeaa, ja että on ongelmallista soveltaa teoriaa laaja-ambituksisiin omaaviin sävelmiin. Tässäkin asiassa olen samoilla linjoilla hänen kanssaan, enkä edelleenkään ratkaisuksi osaa tarjota muuta kuin analyysityötä.

Kettunen (mt., 82) peräänkuuluttaa selvitystä myös dogmaattisuuden osuudesta Lükön teorianmuodostuksessa, sillä hän kokee Lükön argumentoinnin olevan omiin päätelmiinsä nojaavaa tarjoamatta mitään selkeää analyysimallia. Jälleen kerran totean olevani Kettusen kanssa yhtä mieltä, mutta tietysin rajoituksin. Kettunen nimittäin argumentoi erittäin pätevästi tämän hetkiset tieteelliset kriteerit huomioon ottaen, mutta jättää ns. kokemustiedon vallan huomiotta. Tämä ei sinänsä ole mikään virhe, sillä kokemustieto on subjektiivista ja niin muodoin tämänhetkisen tieteellisen paradigman ulottumattomissa. Tästä vielä lisää tämän luvun alaluvussa *Lükön menetelmän kritiikkiä*. Sitä ennen teen kuitenkin pienen kokeilun tällä oppimallani uudella lükölaisella musiikkianalyttisellä analysointitavalla.

Kärkilisäke

Teen tässä pikaisen silmäyksen materiaaliin, jota en virallisesti ole käyttänyt lähde-materiaalina tutkimuksessa. Suoritan lükölaisen tulkinnan Toivo Kärjen sävellystyylin keskeisistä elementeistä, joita Henriksson ja Kukkonen (2001, 101-104) esittelevät kirjassaan tekemiensä analyysien pohjalta. Tämän lisäksi annan esimerkin kolmesta tämän päivän niin sanotun uuden suomalaisen populaarimusiikin edustajasta. Kahdesta 80-luvun suurhitistä sekä yhdestä kolmisen vuotta sitten julkaistusta kappaleesta. Kyseessä ovat kappaleet, joiden esittäjiä ovat Dingo, Jussi Hakulinen sekä Ville Leinonen & Valumo. Tämän osion tarkoituksena on testata Lükön menetelmää uudempaan sävelmateriaaliin.

Kärki

Toivo Kärjen sanotaan kuuluvan suomalaisen kevyen musiikin tärkeimpiin säveltäjiin ja vaikuttajiin. Hänen poikkeuksellisen laaja tuotantonsa ajoittui pitkälle, lähes 60 vuoden ajalle. Hän oli myös luomassa yhdessä Reino Helismaan kanssa niin sanottua "rillumarei" -perinnettä, jonka jo aiemmin tämän työn aikana todettiin tavallaan osit-

tain jatkavan rekilaulujen manttelinperijänä (ks. myös mm. Henriksson & Kukkonen 2001, 21).

En tarkemmin keskity Kärkeen, hänestä tehtyihin tutkimuksiin tai muuhunkaan sellaiseen, vaan menen heti tämän asian ytimeen. Oletan, että Kärki ja hänen tuotantonsa ovat lukijalle edes jollain tavoin tuttuja. Kehotan asiasta enemmän kiinnostuneita perehtymään mm. aiemmin mainitsemaani Henrikssonin & Kukkosen (2001) julkaisuun, jota käytän tässä lyhykäisessä osiossa pohjana.

Henrikssonin & Kukkosen (2001) mukaan Kärjen sävellysprosessille on ollut oleellista myös soinnutus, orkestraatio jne. Tähän seikkaan en tässä lyhykäisessä "leikitelyssä" suuremmin puutu, vaan vain pikaisesti luon katsauksen sävelmien melodioihin ja niiden rakentumiseen PIE-pentatonisesta näkökulmasta.

Seuraavassa nuottiesimerkissä esittelen runko- ja luonnemotiivit, jotka Henriksson & Kukkonen (2001) ovat Kärjen musiikillisesta materiaalista omissa tutkimuksissaan löytäneet. Nuottiesimerkki on kopio kirjan (mt., 103) sivulta 103, sillä erotuksella, että olen lisännyt siihen lüköläisen analyysimallin mukaiset sävelmien astemerkinnät sekä juurimoodien ilmentymiä merkitsevät kirjain-numero -yhdistelmät.

The image displays musical notation for Nuottiesimerkki 49. It consists of five staves. The top staff shows a runko-motiivi (melodic motif) in treble clef. Below it are four luonnemotiivit (harmonic motifs) labeled a, b, c, and d, each in treble clef. The motifs are annotated with PIE-astemerkinnät (PIE-accents) and juurimoodien ilmentymiä merkitsevät kirjain-numero -yhdistelmät (letter-number combinations indicating root modes).
- Staff a: e-III: 5 1 2 3 4 3
- Staff b: h6-I: ♯ 3 4 3 ♯
- Staff c: h6-V: ♯ 1 2 3
- Staff d: h-V: 2 5

Nuottiesimerkki 49. Toivo Kärjen keskeiset runko- ja luonnemotiivit Henrikssonin & Kukkosen (2001, 103) mukaan. Runkomotiivi on esitetty ensimmäisellä rivillä ja sen koostavat osaset, luonnemotiivit riveillä a, b, c ja d.

Nuottiesimerkin ensimmäinen nuottirivi esittää Kärjen runkomotiivin³² perusmuotoa Henrikssonin & Kukkosen (2001) mukaan. Tämä runkomotiivi on itse asiassa havaittavissa lähes tällaisenaan sävelmässä "Vanhan myllyn taru."

- a) Ensimmäinen luonnemotiivi toteuttaa juurimoodin e-III/3 siten, että havaittavissa ovat kaikki juurimodaliteetin sävelasteet ja luonnemotiivi päättyy kolmannelle (3) asteelle säveleen *a*. Tässä tulee aivan alussa hienosti esiin tietynlaisen suomessa tehdyn musiikin erääksi ominaispiirteeksi nimetty seksti-hyppy, *e-c*¹. Tämä hyppy perussäveleltä ensimmäiselle (1) asteelle on erittäin "luonnollinen" liike PIE-pentatoniikassa.
- b) Tämä luonnemotiivi toteuttaa juurimoodin h6-I ilman perussäveltä, toista (2) sekä ensimmäistä (1) astetta. Se toteuttaa juurimodaliteetin I sen vuoksi, että mikään muu juurimodaliteetti ei tule kysymykseen kolmannen (3) ja neljännen (4) asteen muodostaman keskinäisen suhteen johdosta.
- c) Tässä luonnemotiivissa on moduloitu juurimoodiin h6-V. Tähän sen vuoksi, että vaikka neljättä (4) astetta ei olekaan havaittavissa se ei voi olla *dis* PIE-pentatonisen teorian mukaan. Nimittäin sävelet *dis*, *e* ja *f* eli kaksi peräkkäistä pientä sekuntia eivät ilmene samaan aikaan PIE-pentatoniikassa.
- d) Tämä luonnemotiivi tuo esiin myös luonnemotiivien b ja c perussävelen, joka on *h*. Juuri tässä ilmenevä hyppy *f-h* on niin "kummallinen", kun sitä tarkastelee toonaalisesta "vinkkelistä", mutta täysin looginen tarkasteltaessa sävelmää PIE-pentatoniikan avulla.

Seuraavaksi esittelen muutamien Kärjen sävelmien lüköläisiä analyysejä. Sävelmät olen valinnut seuraten edelleen Henrikssonin & Kukkosen (2001) teosta.

Mil - loin mil - la aik - kaa on miet - tei - siin,

³² Runkomotiivi on kokonaisen säkeen tai jonkin laajemman aiheen melodinen runko. Sillä kuvataan melodian tärkeitä säveliä pelkistetyssä ja koristelemattomassa muodossa. Runkomotiivi on tavallaan täysin teoreettinen rakennelma, koska se ei välttämättä edes sellaisenaan esiinny sävelmässä. (Henriksson & Kukkonen 2001, 101).

Nuottiesimerkki 50. Toivo Kärjen sävellys "Harmaat silmät."

Sävelmä lähtee liikkeelle sekstihypyllä e^1-c^1 , jonka jälkeen melodia siirtyy oktaavia alemmas toteuttaen edelleen e-III:sta. Modulaatio juurimoodiin h-V tapahtuu nuottiesimerkin kuudennessa tahdissa. Katkelma päättyy jälleen tritonus-hyppyyn $f-h$ ilmentymän toiselta (2) asteelta perussävelelle.

The image shows a musical score for the song "Harmaat silmät" by Toivo Kärjén. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff. The lyrics are written below the melody. Chord markings are placed above the notes: g-IV: 5, 1, 2, 3, 4, 3 e-IV: 1, 2, 3, f-VI: 1, 2, 3, 4, 3 b-I: 1, 2, 3. The lyrics are: den. E - ron het - ki on kau - nis mi - nun muis - tel - la näin, mo - net

Nuottiesimerkki 51. Toivo Kärjen sävellys "Eron hetki on kaunis."

Tässä sävelmässä chorus, joka alkaa esimerkin toiselta tahdilta, "tulee sisään" ylöspäisellä sekstihypyllä. Jälleen tuo hyppy on täysin looginen PIE-pentatoniikan mukaan. Melodia hyppää perussäveleltä g ensimmäisen (1) asteen sävelelle e^1 . Modulaatio tapahtuu nuottiesimerkin neljällä tahdilla, jossa siirrytään kvintillä alaspäin juurimoodiin c-IV.

Sävelmän chorus-osa jatkuu nuottiesimerkin viidennestä tahdistä siten, että seuraava - eli kuudes tahti - toteuttaa juurimoodia f-VI. Siinä on tapahtunut modulaatio kvartilla ylöspäin, joka melodiasekvenssissä ilmenee alaspäinen suurisekunti transpositiona. Lopuksi nuottiesimerkin tahdissa kahdeksan (8) melodia moduloitunut kvintillä alaspäin juurimoodiin B-I.

Sävelmän nelinkertainen modulaatioketju on hienosti rakentunut. Modulaatio tavallaan "ilmoitetaan" aina edellisen tahdin viimeisellä sävelellä, joka osoittaa seuraavan juurimoodin perussävelen:

- $g-IV > c-IV$ sävel c^1 tahdin kolme lopussa.
- $C-IV > f-VI$ sävel f tahdin viisi lopussa.
- $f-VI > b-I$ sävel b tahdin seitsemän lopussa.

Nuottiesimerkki 52. Toivo Kärjen sävellys "Kaksi vanhaa tukkijätkeä."

Yllä oleva sävelmäotos toteuttaa kaksoismodulaation juurimoodeilla e-III>h-V>g6-I+VI. Nuottiesimerkin tahdit kolme ja neljä muodostavat kiintoisan, "itämäisen", sävyn ensimmäisen modulaation tapahtuessa juuri näiden tahtien taitteessa. Toinen kiintoisa kohta tahdin seitsemän lopussa, jossa ilmentymän g6-I ja g6-VI sulauma ilmenee kuvassa laatikoimanani melodialiikkeenä *h-b-h*. Kahdeksannessa tahdissa sävelmäotos laskeutuu toisen (2) asteen kautta – PIE-pentatoniikalle tyypillisesti - ilmentymän kolmannelle asteelle.

Nuottiesimerkki 53. Toivo Kärjen sävellys "Täysikuu."

Täysikuu on yksi suosituimmista Kärjen sävellyksistä. Yllä olevasta nuottiesimerkistä ilmenee, että sen kertosäkeen alku toteuttaa PIE-pentatonisten juurimoodien kvintti-modulaation e-III>a-III. Molemmat ilmentyvät päättyvät kolmannelle asteelle ja kertosäkeeseen lähtö tapahtuu ylöspäisellä sekstihypyllä juurimoodin e-III perussävelestä *e* sen ensimmäiselle asteelle *c*¹.

Monista Kärjen sävellyksistä vaikuttaisi löytyvän PIE-pentatonisella analyysimallilla hyvin selittyviä melodialiikkeitä. Esimerkiksi sävelmän "Liljankukka" kertosäe kirjoitettuna yhden ylennysmerkin viivastolle toteuttaa seuraavaa juurimoodien modulaatiosarjaa: h7-IV/III>e7-IV>h7-III

Esitän vielä yhden esimerkin Kärjen sävellyksestä nimeltään "Vanhoja poikia viikkökäitä", jonka on sanoittanut ja esittänyt Juha "Junnu" Vainio.

The image shows a musical score for the piece "Vanhoja poikia viiksekkäitä." by Toivo Kärjen. It consists of four staves of music. The first staff is the vocal line with lyrics: "Sai-maan saa-res-a pik-kui-nen torp-pa. jne." The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are further piano accompaniment. The score includes various musical notations such as chord symbols (h6-III, d7-I, h-IV, d7-VI, h6-V), fingering numbers (1-5), and other musical symbols like §, ¥, and §'.

Transkriptio kirjoittajan.

Nuottiesimerkki 54. Toivo Kärjen sävellys "Vanhoja poikia viiksekkäitä."

Ensimmäiset kaksi nuottiriviä esittävät sävelmän alkua. Esimerkissä olen pelkistänyt fraseeraukset neljäsosa- ja puolinuoteiksi. Juurimoodit h6-III ja d7-I ovat molemmat merkitty allekkain jo aiemmin käyttämäni tavan mukaisesti. Kysymyksessä voi nähdä olevan myös modulaation h-III>d-I>h-III, mikäli tulkitsisi esim. ilmentymän d7-I pentatonisen markkerin purkajan (§), sävelen *e*, kuuluvan ilmentymään h-III, jonka lisäsävel *a* (¥) taas kuuluisi ilmentymään d-I. Nuottiesimerkkiin olen merkinnyt nämä sävelet, jotta näiden kahden juurimoodin limittäisyys tulisi selkeämmin esiin. Samasta syystä myös allekkain olevien ilmentymien kirjain-numero –yhdistelmät ovat myöhäispentatonisessa muodossa, vaikka sävelmässä ilmenisikin peruspentatoninen muoto.

Kolmannella nuottirivillä on juuri ennen kertosäkeen alkua ilmenevä säkeistön loppu, jossa toteutuu juurimoodi h-IV sekä laatikolla korostamani pentatoninen markkeri. Neljäs rivi puolestaan kuvaa kertosäkeen jälkimmäistä puoliskoa, jossa kolmannessa tahdissa ilmenee tonaaliselle korvalle mahdollisesti outo sävel *f*, joka on juurimoodin h-V toinen (2) aste. Juurimoodit ovat h-V ja h-IV sekä d-VI ja d-I aiemmin mainitsemastani syystä eli siitä, että lisäsävel *a* (¥) ja pentatonisen markkerin purkaja (§), sävel *e*, ilmenevät vain teoreettisessa rakennelmassa.

Kromaattinen motiivi

h-I:	3	/	3	4	3
h-II:	/	3	/	4	3
h-III:	3	/	3	4	3
h-V:	3	2	3	/	3

Nuottiesimerkki 55. Toivo Kärjen sävellysten kromaattisen motiivin perusmuoto Henrikssonin & Kukkonen (2001, 119) mukaan.

Henriksson & Kukkonen (2001) esittelevät tutkimuksessaan kromaattisen motiivin, jonka he ovat löytäneet Kärjen tuotannosta. Se toimii heidän mukaansa ei niinkään itsenäisenä eikä melodisesti karakteristisena vaan koristeellisena elementtinä (mt., 118). Tätä motiivia on yritetty selittää monin tavoin monien eri henkilöiden toimesta. Tässä selitän sen lyhykäisesti PIE-pentatonisesta näkökulmasta.

Kuten yllä olevassa nuottiesimerkissä näkyy, mikään esittämästäni neljästä juurimodaliteetista ei yksinään selitä kromaattista motiivia. Tarvitaan vähintään kahden juurimodaliteetin sulautuma, joista toisen olisi oltava joko juurimodaliteetti II tai V. Tämä siksi, että niissä molemmissa esiintyy sävel *f* (ks. kuva). Sulautuman toisen juurimodaliteetin taas olisi oltava joko I tai III sen vuoksi, että niissä molemmissa esiintyvät sävelet *dis* ja *e*.

Yhteenvedona vaihtoehtoiset sulautumat näyttävät tältä:

- **h-I+h-II** (**h-I:** *h-dis-e-fis-gis*; **h-II:** *h-es-f-ges-as*)
- **h-I+h-V** (**h-I:** (ks. yllä); **h-V:** *h-d-e-f-g*)
- **h-III+h-II** (**h-III:** *h-dis-e-fis-g*; **h-II:** (ks. yllä)).
- **h-III+h-V** (**h-III:** (ks. yllä); **h-V:** (ks. yllä)).

Tässä tapauksessa juurimodaliteetti h-IV tai h-VI ei muodostaisi kromaattista motiivia ainoastaan yhden toisen juurimodaliteetin kanssa, vaan kumpikin niistä vaatisi kaksi muuta seurakseen. Sen vuoksi en ole niitä merkinnyt nuottiesimerkkiinkään. Tämä kahden muun vaatiminen johtuu niiden asteikkorakenteesta, joka h-IV:lla on *h-d-e-fis-g* ja h-VI:lla taas *h-d-e-fis-gis*. Kromaattinen muunnos päättyy säveleen *e*, joka on – kuten aiemmista esimerkeistäkin on hyvin käynyt selville – h-pohjaisten juurimodaliteettien kolmas aste pois lukien juurimodaliteetti II, jonka kolmas aste on *f*.

Vielä kolmen tahdin mittainen vilkaisu kromaattisen muunnoksen sovellukseen, sen ilmenemiseen sävelmässä "Poskivalssi."

Nuottiesimerkki 56. Toivo Kärjen sävellys "Poskivalssi."

Yllä olevasta nuottiesimerkistä näkyy, että kromaattinen motiivi toteutuu juurimoodien e-IV ja e-V sulautumassa. Näiden kahden sulautumana siksi, että kromaattinen motiivi tapahtuu asteilla 2-1-2 ja molempien juurimodaliteettien neljäs aste, sävel g, on havaittavissa.

Enkeli

Seuraavassa nuottiesimerkissä havainnollistan tekemääni lükölaista teema-analyysia Ville Leinonen & Valumolta vuonna 2000 julkaistusta kappaleesta nimeltään Enkeli.

Nuottiesimerkki 57. Ville Leinonen & Valumon kappaleen "Enkeli" teema-analyysi.

Yllä oleva nuottiesimerkki koostuu sävelmän muodostaman kokonaiskuvaelman palasista. Näitä on oikeastaan kaksi: ensimmäinen nuottirivi, jossa ilmenee sävelmän säeosioiden melodiset rakenne-elementit ja kahden seuraavan rivin muodostama rypäs, jossa ilmenevät sävelmän kertosäkeen melodiset rakenne-elementit.

Säeosion ensimmäinen tahti toteuttaa juurimoodia h-IV, jonka jälkeen tapahtuu modulaatio terssi-intervallilla juurimoodiin g-I. Kahteen ensimmäiseen tahtiin olen nuottintanut myös sävelmässä ilmenevän laskevan bassokuvion *fis-e-c*. Bassokuvio toteuttaa juurimoodin h-IV asteita 2 ja 3, mutta sen viimeinen sävel, *c*, toimii indikaattorina modulaatiosta. Laulumelodiassa vastaavalla kohdalla on tauko, joten siitä ei ole apua analyysissa.

Tuo bassossa ilmenevä sävel *c* on juurimoodin g-I kolmas (3) aste. Miksi sitten olen päätenyt tulkinnassani juuri tähän ilmentymään enkä johonkin muuhun? Ensinnäkin siksi, että ensimmäisen tahdin ensimmäisellä kertaa ilmenevät kaksi viimeistä säveltä (*e-g*) ovat juurimoodin g-I asteet 1. ja 5¹. Toisella kertaa ilmenee tahdin viimeisenä sävelenä myös *h*, joka on ilmentymän toinen (2) aste ja juurimoodin h-IV perussävel. Nuottiesimerkkiin olen merkinnyt tämän sävelen *h* sulkeisiin, sillä se esiintyy tässä kohtaa harvemmin kuin sävel *e*.

Toisekseen tuo ensimmäisen tahdin loppusävelenä ilmentyvä *g* ilmenee suhteellisen pitkällä pidätyksellä ennen kuin se purkautuu tuohon bassossa ilmenevään säveleen *c* eli tämän juurimoodin g-I kolmanteen asteeseen. Seuraava melodiaelementti (*d-h-e-fis-e*) eli nuottiesimerkissä ilmenevät tahdit kolme ja neljä toteuttavat juurimoodia h-IV päättyen sen kolmannelle asteelle säveleen *e*.

Ensimmäisen nuottirivin rakenne on seuraavanlainen: kaksi ensimmäistä tahtia ilmenee kolme kertaa peräkkäin, jonka jälkeen ilmenevät tahdit kolme ja neljä. Tämä kokonaisuus kerrataan ennen kertosaettä.

Toinen ja kolmas nuottiesimerkin rivi ilmaisevat sävelmän kertosaäkeen melodian. Ensimmäiset kaksi tahtia toteuttavat juurimoodia h-IV, joka ilmentymä jatkuu edellisestä kahdesta tahdistä (so. *d-h-e-fis-e*). Kertosäe alkaa yläoktaavissa ilmenevästä perussävelestä *h* ja laskeutuu siitä toiselle (2) asteelle. Tästä se nousee ensimmäiselle asteelle (*h¹-fis-g*), joka on seuraavan kahden tahdin aikana ilmenevän juurimoodin g-I perussävel, ja josta modulaatio tapahtuu. Kertosäkeen tahti kolme päättyy vallitsevan ilmentymän kolmanteen asteeseen, *c¹*.

Kertosäkeen viidennessä (5.) tahdissa melodia palaa takaisin toteuttamaan juurimoodia h-IV. Kuudes (6.) tahti on mahdollista tulkita kahdella eri tavalla. Ensimmäinen

tulkinta pitäytyy edellisen tahdin ilmentymässä h-IV tahdin puoliväliin saakka, jossa tapahtuu modulaatio pienellä terssillä ylöspäin juurimoodiin d-I, jota kertosäe toteuttaa loppuunsa saakka. Kertosäe loppuu d-I:n perussävelelle *d*.

Toinen tulkinta taas painottaa kuudennen tahdin alussa tapahtuvaa modulaatiota juurimoodiin g-I, josta tahdin puolivälissä tapahtuu kvintti-transpositio ilmentymään d-I. Seitsemäs tahti on mahdollista tulkita juurimoodin d-I lisäksi a-VI:ksi. Tämä siksi, että kertosäe päättyy säveleen *d*, joka on a-VI:n kolmas aste ja seitsemännen tahdin viimeinen intervallihyppy *a-d* on ilmentymän a-VI asteet 5¹-3. Kyseinen vaihtoehto - juurimoodi a-VI erotukseksi muista mahdollista a-perussävelisistä ilmentymistä - on tässä esimerkkinä muiden kertosäkeessä ilmenevien sävelien vuoksi. Niissä ilmenee a-VI:n vaatimat sävelet.

Levoton tuhkimo ja Joutsenlaulu

esittänyt Dingo

Juot ja katselet vie-rai-siin pöy-tiin.
 Pi-ki-mus-tat sil-mät tui-jot-taa ta-kai sin.
 Toi-vot, et-tä jo ku huo-mai-si si-nut-kin.
 Ja e-lä-mä on help-poo, sil-loin kun on jo-ku, jos-ta pi-tää kii. Ei tar-vit-se
 ses-tään mart-ty-riin.

Transkriptio kirjoittajan.

Nuottiesimerkki 58. Dingo-yhtyeen esittämä sävelmä "Levoton tuhkimo."

Henriksson & Kukkonen (2001, 23) lainaavat Maarit Niiniluotoa (2000)³³, joka kertoo Kärjen olleen ainoa hänen tuntemansa henkilö kykeneväinen antamaan edes jonkinlaisen analyysin Dingo-musiikista. PIE-pentatoninen teoria, sen juurimodaliteetit ja niiden "löytyminen" Kärjen omista sävelmistä mielessä pitäen tämä ei vaikuta lähel-

lekkään niin ihmeelliseltä. Ehkä Kärki ja Dingo puhuivat paljolti samaa musiikillista kieltä, ja ehkä tuo kieli on PIE-pentatoninen sävelkieli.

Nuottiesimerkissä osoittamani tulkinnan lisäksi on mahdollista hahmottaa kahden alimmaisen nuottirivin toteuttavan miktistä rakennetta e-LA+h6-IV toiseksi alimmaisen nuottirivin kolmannelta tahdilta alkaen ([...]kun on joku, [...]) sävelmän loppuun saakka.

$\text{♩} = 60$

e6-IV: 2 1 2 3 2 3 2 ♯ 1 2 3 1 2 3 2 3 2 ♯ 1 2 3

Lap - set pi - hal - la nään jne.

h6-IV: ♯ 1 2 1 2 3 2 3

h-IV: 1 2 3 4 3 5

Transkriptio kirjoittajan.

Nuottiesimerkki 59. Jussi Hakulisen säveltämä ja esittämä kappale nimeltään "Joutsenlaulu."

Yllä olevassa kuvassa esittelen tämän kärkilisäkkeen viimeisen sävelmän. Se on Jussi Hakulisen säveltämä "Joutsenlaulu." Se toteuttaa kvartti-transpositiota juurimodeilla e6-IV ja h6-IV. Kaksi ensimmäistä nuottiriviä esittelee sävelmässä pääasiassa käytetyt sävelet, niiden keskinäiset liikkeet sekä rytmiset motiivit. Ote on sävelmän alusta. Kolmas nuottirivi esittää aivan kertosakeen loppua, jossa juurimoodin h-IV neljäs (4) aste, sävel *d*, tulee esiin.

Mikä näitä kaikkia tässä kärkiosiossa esittelemiäni kappaleita yhdistää tonaalisesta näkökulmasta niitä tarkasteltaessa? Hyvin suuresti ainakin se, että niiden soinnuttaminen perustehoilla I-IV-V on erittäin hankalaa, usein miltei mahdotonta. Niinpä soinnuttamisessa onkin käytetty - tonaalisella kielellä puhuttaessa – rinnakkaissävellajien sointuja, dominanttien dominantteja, jne., jne.

³³ Haastattelu. Haastattelijana Juha Henriksson. Helsinki. 18.1.2000. JAPA Md-001.

Miksi monet peruskolmisoinnut sopivat soinnuttamaan sävelmien sävelkulkuja kuta-kuinkin hyvin, vaikka niistä ei saakaan mielekkäästi muodostettua esim. I-IV-V – tai muita peruskadenssia? Ehkä tämä johtuu siitä, että sävelmät ovatkin koostuneet PIE-pentatonista musiikkioppia mukailleen. PIE-pentatoniset juurimodaliteetit muodostavat itsessään kolmisointuja (ks. esim. lukua *Hemitoninen pentatoniikka*).

Kritiikistä

Kriittisyys on häiriötila. Olla kriittinen on olla hyväksymättä jotakin sellaisena kuin se vaikuttaisi omaan tajuntaan avautuvan; omaan maailmankuvaan³⁴ selittyvän. Ääritapauksissa sen voisi myös nähdä olevan ilmaus sellaisesta mentaalisesta mekaanisluontoisesta³⁵ apparaatista kuin defenssi³⁶. Karkeana esimerkkinä toimikoon tietyllä tavalla mekaaninen tapa vastata ensimmäisellä kerralla ei kaikkeen itselle uuteen asiaan vain siksi, että se saattaa olla tavallaan tapana. Tai että sen kokee jotenkin olevan pois itseltä; pois ehkä oman pätevyytensä kokemisesta. Huomaamme, jopa varmasti omassa kokemuksessammekin, että ainakaan tällä ihmisenä olemisen alueella tieteen tekemisen objektiivisuus ei vaikuttaisi olevan kovinkaan helposti mahdollista.

Kaikella tuolla edellä puhumallani en tarkoita sitä, etteikö kriittisyys olisi tarpeen. Toki se on tarpeen, mutta ajoin takaa tuolla kriittisyyden kritisoinnillani sitä, että saattaisi olla hedelmällistä olla mahdollisimman tietoinen omista ajatuksistaan ja rea-

³⁴ Maailmankuva on sellainen opittu ajattelun kokonaisvaltainen sisältö, jonka avulla henkilö järjestelee mielessään olemassaoloa ja asiantiloja. Se on tietoisesta ja ns. tiedostamattoman ajattelun kokonaisuus. (Leisiö 1988, 65)

³⁵ Mekaanisluontoisella tarkoitan sellaista, että jokin tietty psyykinen toimintamalli on tietyllä tavalla ehdollistunut aktivoitumaan aina tietyn ärsyksen johdosta. Ja että tämä tapahtuu tavallaan tiedostamattomasti. Hieman tarkemmin itseä ja muita katsoen voi nähdä ihmisen olevan hyvin pitkälle tällainen mekaaninen stimulus-responssi-organismi (Stimulus-responssi eli ärsyke-vastine -kombinaatioista lisää esim. Kalat 2001, Kaila 1985 ja muita ihmisen fysiologiaa ja psykologiaa käsittelevät teokset). Jokin tietty ärsyke (vaikkapa jokin erityinen toisena havaittu ihminen) sytyttää, herättää lähes aina samantyyppisen reaktion (näitä voidaan tällaisessa ihmistenvälisissä suhteissa koskevissa esimerkeissä kutsua ajatuksiksi, aistimuksiksi ja emootioiksi tai enemmän ehkä yleiskielen mukaisesti tunteiksi.) Tämä näkökanta herättää perustavanlaatuisia kysymyksiä. Kuinka paljon ihmisessä heräävät responssit, hänen esim. tavatessaan toinen ihminen, ovat tuon havaitun toisen ihmisen "syytä" ja kuinka paljon taas ihmisen oman mielen muodostamia kuvajaisia, kuvia tuosta ihmisestä, jotka hän sitten tavallaan projisoi (projisoinnista ks. esim. yleiset psykologiaa esittelevät teokset) tuon toisen päälle kohdatessaan hänet? Toisin sanoen kuinka paljon saatamme katsellakaan, kanssa käydäkään omien mentaalisten rakennelmiemme (noiden itsestämme ja toisista rakentamiemme kuvajaiusten) kanssa ollessamme tekemisissä jonkin havaitsemamme toisen ihmisen kanssa, jonka päälle, eteen, olisimme laskeneet mielikuviamme verhot? Vaikeita kysymyksiä. Tässä taitaa olla kyse sellaisesta ehkä hyvin pitkälle myös tietoteoreettiseksi nimetystä seikasta, kuin että kuinka paljon mielemme kuvat saattavatkaan vastata havaitsemaamme itsemme ulkopuolisuutta? Myös se, mitä nämä mielenkuvat sitten olisivatkaan ja kuka/mikä niitä katselisi, saattaa olla kiintoisa pohtimisen aihe, jota viime aikoina ovat tarkastelleet materialistisen mekanisovasti mm. Damasio 1994 ja Dennett 1991.

goinneistaan. Ettei tosiaan esimerkiksi vastusta jotakin vain vastustuksen takia; sen takia, ettei ehkä itse ole keksinyt jotakin oleelliselta vaikuttavaa. Ettei itse ehkä olekaan yhtä "nerokas" tai kekseliäs kuin tuon toisen saattaa havaita olevan. Tällöin saattaa kokea itsensä, oman statuksena, omanarvontunteensa, uhatuksi ja tällainen reaktio johtaa hyvin helposti hyökkäykseen. Kritiikiksi naamioituneeseen hyökkäykseen toista vastaan nostaakseen itsetuntoaan tuota toista alentamalla. Tämä sisältää sellaisen esiyymmärryksen että ihminen on tietyllä tavalla yhtä kuin hänen ajatuksensa, ideansa, hänen "lapsensa", joita vastaan hyökkäämällä niiden synnyttäjää, vanhempaa olisi mahdollista haavoittaa. Mitätöidä hänet hänen työnsä mitätöimisen kautta. Sellaiset meistä, jotka tunnistavat tällaisen toimintatavan - eli siis ovat sellaista joskus itse tehneet - varmaan myös tietävät omien kokemustensa perusteella kuka loppujen lopuksi onkaan se, joka tällaisesta hyökkäämisestä kärsii³⁷.

Miten tällaisen kanssa sitten olisi oikein meneteltävä? Vaikuttaa siltä, että tällaiseen ei kiinnitetä kovinkaan paljon huomiota nykyisessä koulutuksessa. Ei edes tieteen tekijöitä valmistavassa koulutuksessa. Tämän voisi nähdä johtuvan hyvin pitkälle siitä, että saatetaan käsittää tällaisten reagoititapojen ja -mallien olevan osa ihmisen persoonallisuutta ja identiteettiä³⁸. Eikä niiden katsota ehkä täten kuuluvan esim. tieteellisen koulutuksen alaisuuteen saati että niiden (so. tällaisten tietynlaisten uskomuskonaisuuksien) uskottaisiin olevan kovinkaan muuttuvaisia.

Lükön menetelmän kritiikkiä

Lükön menetelmällä työskentelemisen voisi sanoa olevan hieman joogan harrastamisen kaltaista³⁹. Tarkoitan tällä vertauksella sitä, että lükölaista tapaa analysoida musiikkilista materiaalia on tehtävä käytännössä⁴⁰, jos sitä aikoo ymmärtää perustavanlaatuisesti. Tehdä käytännössä tarkoittaa sitä, että analyysiä on tehtävä soivaan materiaaliin, joka mieluiten olisi itse soitettua eli tutkijan oma tekemä reproduktio tutkimaan materiaalista. Toinen vaihtoehto on tehdä analyysiä ainoastaan kuuntelu-

³⁶ Defenssistä lisää esim. yleiset psykologiaa esittelevät teokset.

³⁷ Mikäli eivät tiedä, he varmaan vieläkin jatkavat tällaista hyökkäyskäyttäytymistä.

³⁸ Joka tarkoittaa tietenkin sitä, että tällä tavalla tämän asian kokija kokee oman persoonansa ja identiteettinsä rakentuvan.

³⁹ Käytän joogaa tässä esimerkkinä suurelta osin siksi, että itse harrastan sitä ja näin ollen koen omaavani siihen jonkinlaisen tuntuman.

⁴⁰ Tähän voi todeta, että kohtuullisen suuri osa musiikkianalyysin tekemisestä vaatii jonkin verran tutkijan omakohtaista musisointia. Lükön menetelmää käyttäessä - eritoten sitä opetellessa ja vanhoista hahmottamistavoistaan poisoppiessa (josta seikasta lisää hieman myöhemmin) - tämän seikan kuitenkin voisi väittää nousevan korostetusti esiin.

havainnointi -menetelmää käyttäen. Väitän jälkimmäisen tavan lähestyä tutkimusmateriaalia olevan hyvin vaikeaa ilman ensin mainitun tavan kohtuullisen perinpohjaista omaksumista ja aika suuren määrän aineistoa metodin avulla läpikäyneenä. Tästä kaikesta kuitenkin hieman lisää hetken kuluttua.

Käyttäessä lükölaista lähestymistapaa on tekemisissä sellaisten mielen prosessien kanssa, joiden voisi sanoa olevan hyvin pitkälle automatisoituneita eli jotka ovat tiettyllä tavalla opittuja ja kyseenalaistamattomia⁴¹. Se on: ei välittömästi tietoisien tarkkaavuuden alaisia. Tarkoitan tällä sitä, että tietynlainen musiikillinen ymmärrys on tavallaan syöpynyt tutkijan tajunnan prosesseihin ja että tällaista opittua tapaa hahmottaa asioita - tässä tapauksessa siis musiikkia - on hyvin vaikea ensinnäkään tiedostaa ja toisekseen oppia sen rinnalle toinen tai useampia musiikillisiä oppeja. Itselle uutta musiikillista oppijärjestelmää oppiessa - useimmissa tapauksissa - pitää tavallaan tulla "oivaltamaan", havaitsemaan eri tavalla äänien muodostama soiva aines. Sen pitää tulla avautumaan eri tavalla kuin ennen⁴².

Tässä näkemyksessä piilee Lükön menetelmän näennäinen hauraus. Se, että sävelmä pitää oppia kuulemaan, ymmärtämään tiettyllä tavalla. Ymmärtämään se niiden juuri-moodien muodostamana soivana massana, joista se lüköläisen teorianmuodostuksen kautta kuullaan koostuneen. Kyseessä ei siis ole tarkoituksellinen tutkimusmateriaalin pakottaminen johonkin tiettyyn malliin. Kyse on toisenlaisen musiikkiopin oppimisesta edellisen - mahdollisesti tonaalisen musiikkiopin - rinnalle ja näiden erilaisten musiikkioppien rinnakkaisesta hallitsemisesta.

Eikö kuitenkin edellä antamani kuvaus päde tavallaan lähes mihin tahansa ja minkälaisen tahansa musiikin ymmärtämiseen? Musiikin ymmärtämiseen tietynlaisena soivana massana siten, että tämä ymmärrys olisi mahdollisimman samansuuntainen niiden käsitysten ja esteettisten ihanteiden kanssa, joiden parissa kullakin hetkellä kyseessä oleva musiikillinen kokonaisuus on saatu aikaan? Tällöin pyrkimyksenä olisi saada tavallaan tekijälähtöinen ymmärrys soivasta "kuvasta." Tietynlainen halu oppia näkemään mielessään edes jonkin verran samansuuntainen kuva, kuin mikä tutkittavana olevan musiikkikappaleen ilmaisijallakin siitä olisi saattanut olla.

⁴¹ ks. lisää tajunnan prosesseihin, automatisoitumiseen ja oppimiseen liittyviä vaikkapa neuropsykologisia näkökulmia mm. Kalat 2001, 363-393; Kaila 1985, 85-96.

Mitä tämä tällainen samansuuntaisuus sitten voisi oikein ollakaan? Eikö vaikuta koh-
tuullisen mahdottomalta saada itselleen täysin samanlaista ymmärrys jostakin asiasta
kuin jollain toisellakin siitä on tai on ollut? Tarvitseeko tällaista näin totaalista ym-
märtämistä edes sitten tavoitella? Riittävään voisi nähdä olevan esim. ymmärtää ja
hallita se tietynlainen säännöstö, joka musiikin tekemistä ja ilmaisemista kussakin
ajassa ja paikassa ohjaa. Toisin sanoen tulla oppimaan kunkin musiikillisen ilmaisuta-
van oppi, musiikkioppi.

Musiikkiopin oppiminen sellaisesta musiikillisesta kulttuurista, josta ei ole välttämättä
olemassa eläviä perinteenkantajia on paljon mutkikkaampaa kuin olla elävää traditiota
edustavan opettajan oppilaana. Opettajalta oppi siirtyy oppilaalle tekemisen ja opas-
tamisen kautta aivan eri tavalla, erilaisella intensiteetillä ja tarkkuudella kuin kuolleen
tradition opiskelemisessä kirjoista ja/tai äänityksiltä. Eritoten vielä kun tallenteiden
kuvaaman maailman autenttisuuden kanssa on havaittu olevan suuria ongelmia (ks.
luku II, *Teoreettinen viitekehys ja kysymyksen asettelu > Lähdekritiikki*) Tradition
hallitseva henkilö kykenee opastamaan ja ohjaamaan oppilasta sekä huomaamaan
tyyliin kuulumattomia seikkoja tämän ilmaisussa. Tällainen elävä ohjaus puuttuu
tyystin kuollutta traditiota opiskelevalta oppilaalta. Niin muodoin se on myös epätar-
kempaa, epävarmempaa ja alttiina suuremmille muutoksille.

Mitä ajan takaa tällä kaikella? Lähinnä sitä, että lükölainen analyysimetodi olettaa
ihmisten mielissä olleen tietynlaisen musiikkiopin, jonka tuo analyysi paljastaisi. Tä-
män analyysin avulla tuota oletettua musiikkioppia olisi mahdollista ymmärtää ja se
olisi mahdollista oppia. Tällaisessa tilanteessa tutkija opiskelee kuollutta musiikillista
kulttuuria eli kuollutta tapaa tehdä musiikkia. Hän on tekemisissä jonkin sellaisen
kanssa, jota ei enää elävänä traditiona vaikuttaisi olevan olemassa⁴³, mutta jonka jät-
tämät jäljet on havaittavissa tutkimusmateriaalista. Tällaista työskentelytapaa on ni-
mitetty myös musiikkiarkeologiaksi ja koen sen olevan tällaista tutkimusta hyvin ku-
vaava termi.

⁴² Tässä tapauksessa, ainakin allekirjoittaneen kohdalla, oppia kuulemaan musiikki ilman tonaalista
perusymmärrystä, jolla tässä ajassa ja paikassa vaikuttaisi olevan vahvan musiikillisen oppijärjestelmän
asema.

⁴³ Toki musiikin tekemisen tapa muuttuu heti eläväksi, kun sitä jokin elävä olento tekee. Niin muodoin
tutkijan tehdessä musiikkia kuolleella tavalla siitä tuleekin elävää.

IX Loppu

Paljon on työtä takana, mutta paljon olisi vielä edessäkin. Kuten johdannossakin jo mainitsin, koen että tämä työ on tavallaan puolikas työ. Tämä siksi, että aineisto olisi analysoitava soittamalla vielä kerran. Tämä mahdollistaisi vielä tarkempia ja kokonaisuuden paremmin haltuunottavia tuloksia ja johtopäätöksiä.

Suhteuttaessani työtäni ja työskentelytapaa etnomusikologian tieteenhaaran historiallisiin instituutioihin ja hahmoihin tulee ensimmäisenä vastaan Alan P. Merriam (1964) ja hänen musiikkiantropologiansa. Tällä tarkoitan erityisesti Merriamin puhetta kulttuurihistoriallisesta rekonstruktiosta, vaikka tässä työssä en itse vielä niin pitkälle ole päässytäkään. Tämä työ on minulle vasta portti sisään näiden asioiden kulttuurihistorialliseen tarkasteluun. Työni voi hahmottaa olevan myös tietynlaista musiikkietnologiaa, jonka seikan mainitsin jo edellisen luvun lopussa.

Ehkä eniten tämä käsillä oleva työ tämän muotoisena kuitenkin edustaa vertailevaa musiikkitiedettä ja tietynlaista musiikkipsykologiaa. Viimeisellä tarkoitan lähinnä introspektiivistä (< latinan *introspicere*; *introspectare* "tarkastaa sisältä; katsoa sisään, itsehavainto, omien sisäisten tilojen ja tapahtumien tietoinen tarkkailu") musiikkipsykologiaa, jossa tutkija reflektoi, katsoo sisäänsä ja havainnoi siellä tapahtuvia asioita. Tällainen havainnointi on tavallaan suljettua siinä mielessä, että havainnon ajattelemisen ja sen käsitteellistäminen on jo osa havainnointia itseään. Tällä tavalla hahmotettuna työn voisi nähdä liittyvän Berliinin koulun tyyppiseen musiikkipsykologiseen tutkimukseen ja sävelmien keskinäiseen vertailuun (ks. esim. Christensen 1991, 201-209).

Vertailevan musiikkitieteen haaraan katson kuuluvan myös käyttämäni teorian testauksen apumenetelmän, sisäisen koherenssin periaatteen, jonka avulla suhteutin tuloksia toisiin saman tutkimusaineiston sävelmiin. Uskon, että tämänkin apuvälineen käyttö tarkentuisi toisen analyysikerran tuloksena.

Kaiken kaikkiaan koen lüköläisen analyysin olevan mielekäs ja hedelmällinen tapa lähestyä tutkimusaineistoa. Tällainen sävelmistä itsestään nouseva analyysimenetelmä on edelleen ainakin suomalaisessa ns. kansanmusiikin tutkimuksessa harvinainen väline. Tutkimukseni tuloksena olen saanut aikaiseksi edellisissä luvuissa esittämäni

kaltaisia tuloksia, mutta paljon on vielä tehtävää ja uusia kysymyksiä on tullut tiellä vastaan.

Tekemäni pikainen katsaus uudempaan suomalaiseen sävelmistöön lükön menetelmän kautta se nähtynä avaa laajoja näkymiä tutkijan horisonttiin. Samalla tavalla, mutta horisonttia toiseen suuntaa laajentaa PIE-pentatonisten juurimodaliteettien yhdistelmien ja niitä toteuttavien erilaisten moodien havaitseminen ja tunnistaminen erilaisista musiikeista. Kuinka laajan alueen musiikillista ilmaisu onkaan mahdollista tutkia lükön menetelmän avulla?

KIRJALLISUUS JA LÄHTEET

Painetut

Aho, Juhani 1892: *Vähän rekilaulusta*. Uusi Kuvalehti 1892 nro 23. S. 1.

Airaksinen, Timo 2000. *Järjen kohtaloita*. Teoksessa: Airaksinen, Timo (toim.) 2000: *Minä vuonna 2000*. Ruoka. Henkisyys. Sukupuoli. Tunteet. Järki. Tekniikka. Helsinki: Otava.

Asplund, Anneli 1981: *Riimilliset kansanlaulut*. Teoksessa Asplund, Anneli & Hako, Matti (toim.) 1981: *Kansanmusiikki*. Helsinki: SKS. Ss. 64-124.

Christensen, Dieter 1991. *Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of the Comparative Musicology*. Teoksessa: Nettl, Bruno & Bohlsman, Philip V. (toim.) 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press. ss. 201-209.

Damasio, Antonio 1994. *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. New York: Avon Books.

Dennett, Daniel 1991. *Consciousness Explained*. USA: Penguin Books.

Falk, Pasi 1999. *Tuleva mennyt maailma*. Teoksessa Lehtonen, Tuomas M.S. (toim.) 1999. *Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*. Tampere: Gaudeamus. Ss. 118-138.

Gronow, Pekka 1981: *Suomalainen kansanmusiikki osana maailmanmusiikkia*. Teoksessa Asplund, Anneli & Hako, Matti 1981: *Kansanmusiikki*. Helsinki: SKS. Ss. 9-17.

Hako, Matti 1963: *Riimilliset kansanlaulut*. Teoksessa Kuusi, Matti (toim.) 1963. *Suomen kirjallisuus I*. Keuruu: SKS ja Otava. Ss. 418-446.

Hako, Matti 1967: *Suomalaisia kansanlauluja*. Forssa: SKS.

Henriksson, Juha & Kukkonen, Risto 2001. *Toivo Kärjen musiikillinen tyyli*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.

Julku, Kyösti 1997. *Eurooppa – suomalais-ugrialaisten ja indoeurooppalaisten pelikenttä*. Teoksessa: Julku, Kyösti (toim.) 1999. *Itämerensuomi – eurooppalainen maa*. Jyväskylä: Atena kustannus Oy.

Julku, K. & Wiik, K. (toim.) 1998. *The Roots of Peoples and Languages of Northern Eurasia I*. *Historica Fenno-Ugrica*. Turku: Societas Historiae Fenno-Ugricae.

Kádár, György 1999. *Rinnasteinen ajattelutapa suomensukuisten kansojen musiikki-perinteessä*. Jyväskylä.

Kaila, Kai 1985. *Hermoston ja käyttäytymisen biologiaa*. Keuruu: Otava.

- Kalat, James W. 2001. *Biological Psychology*. 7th ed. USA: Wadsworth/Thomson Learning.
- Kettunen, Lauri 1957: *Rekilaulu*. Uusi Suomi 16.5.1957.
- Kontunen, Jorma 1990. *Harmonia 2. Soinnutus*. Juva: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1904-33. *Suomen kansan sävelmiä. Toinen jakso. Laulusävelmiä*. Helsinki: SKS.
- Krohn, Ilmari 1911. *Musiikin teorian oppijakso I-II. Rytmioppi ja säveloppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1923. *Musiikin teorian oppijakso III-IV. Harmoniaoppi ja polyfoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1928. Suomalaiset kansansävelmät. Oma maa III. Ss. 498-514.
- Laitinen, Heikki 1991. *Oma perinne vieraana kulttuurina – 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena*. Teoksessa Moisala, Pirkko (toim.) 1991. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Lammenranta, Markus 1993. *Tietoteoria*. Tampere: Gaudeamus.
- Laurila, Vihtori 1956. *Suomen rahvaan runoniekat sääty-yhteiskunnan aikana*. I osa. Yleiset näkökohdat. Helsinki: SKS.
- Leino, Pentti 1982: *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Pieksämäki: SKST 376.
- Leisiö, Timo 1987a: *Riimillisen kansanlaulun metriset systeemit. Aiheen alustavaa hahmottelua*. Teoksessa Kurkela, Vesa ja Pekkinen, Erkki (toim.)1987: *Etnomusikologian vuosikirja 1986*. Jyväskylä: Suomen etnomusikologinen seura. Ss.33-65.
- Leisiö, Timo 1987b: *Runoin virsistä Syrjälän Kaappoon polskaan. Näkymiä etelä-pohjalaisten kansanmusiikkiin*. Teoksessa *Etelä-Pohjanmaan historia VI*. Vaasa: Etelä-Pohjanmaan maakuntaliitto. Ss. 321-442.
- Leisiö, Timo 1988. *Kansanmusiikintutkijan perussanastoa*. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
- Leisiö, Timo 2000b: *Metri, rytmi, metrinen tyhjiö ja musiikillinen aika*. Teoksessa: *Musiikin suunta 2/2000*. Saarijärvi: SES. Ss. 14-24.
- Leisiö, Timo (toim.) 2000c. *Läksin puolahan metsälle, muulle maalle mustikalle*. Karjala, inkeri és finn népballadák. Szombathely.
- Leisiö, Timo 2001a: *Läntisen Euraasian laulututkimuksen näköaloja ja haasteita*. Teoksessa: *Musiikin suunta 1/2001*. Helsinki: SES. Ss. 97-119.

- Leisiö, Timo 2001b: *Indoeurooppalaisesta pentatoniikasta tonaalisuuteen – Teoria musiikillisen ajattelun muutoksista Euroopassa*. Teoksessa Tyrväinen, Helena, Lappalainen, Seija, Mäkel, Tomi & Vierimaa, Irma (toim.). *Muulla täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*. Jyväskylä: Atena kustannus Oy.
- Lippus, Urve 1995. *Linear Musical Thinking. A Theory of Musical Thinking and the Runic Song Tradition of Baltic-Finnish Peoples*. Tallinna: Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis VII.
- Lükő, Gábor 1964. *Näkökulma kantaslaavilaiseen musiikkikulttuuriin*. Alkuperäinen nartikkeli: Zur Frage der Musikkultur in der Schlawischen Urzeit. Teoksessa *Studia Slavica. Academiae scientiarum Hungaricae*.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. United States of America: Northwestern University Press.
- Myers, Helen (toim.) 1992. *Ethnomusicology. An Introduction*. - The New Grove Handbooks in Musicology. USA: The Macmillan Press.
- Nettl, Bruno 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. USA: Schirmer books.
- Nettl, Bruno 1985. *The Study of Ethnomusicology: Twenty nine Issues and Concepts*. Urbana: Univeristy of Illinois Press.
- Nettl, Bruno & Bohlman, Philip V. (toim.) 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Niiniluoto, Maarit 1989. *Rekilauluista Rentun ruusuun*. Teoksessa Kurkela, Vesa ja Laakkonen, Anu (toim.) 1989. *Vaijeritemppu*. Helsinki: Hakapaino Oy. s. 123 – 132.
- Niinimäki, Pirjo-Liisa 1989: *Suomenkielisten arkkiveisujen sävelmäviitemelodiat 1600-luvulta ison vihan alkuun*. PG. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
- Niinimäki, Pirjo-Liisa 1999: *Tuomas Ragvaldinpojan sävelvalikoima. Tutkimus 1700-luvun arkkiveisuista, arkkiveisusävelmistä sekä niiden rakenteista*. Lisensiaatin tutkimus. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
- Pollock, John L. 1987. *Contemporary Theories of Knowledge*. London: Hutchinson.
- Raju, P.T. 1974. *Intian filosofia*. Suomentanut Juhani Pietiläinen. Porvoo: WSOY.
- Rauhala, Lauri 1990. *Humanistinen psykologia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Richards, Graham 1987. *Human Evolution. An Introduction for the Behavioural Sciences*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Saastamoinen, Kari 1999. *Eskatologia, edistys ja historia*. Teoksessa Lehtonen, Tuomas M.S. (toim.) 1999. *Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*. Tampere: Gaudemus.

Salmenhaara, Erkki 1970. *Soinnutus. Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa.* Helsinki: Otava

Vainikka, Sakari 2001. *Radices canorvm. Näkökulmia gregoriaanisten Kyrie- ja Gloria-melodioiden muotoutumiseen.* Tampere: Tampeen yliopisto.

Wegelius, Martin & Linnala, Eino 1993. *Kenraalibasso.* Juva: WSOY.

Virtanen, Leea 1988: *Suomalainen kansanperinne.* Porvoo: SKS.

Väisänen, A.O. 1917. *Suomen kansansävelmään keräys. Vaiheet ja tulokset.* Helsinki: SKS.

Väisänen, A.O. 1990: *Kansanmusiikki.* Teoksessa Pekkilä, Erkki (toim.) 1990: *Hiljainen haltioituminen.* Helsinki: SKS.

Painamattomat lähteet:

Lehtimäki, Martti 1993. *Rekilaulu muuttuvan mentaliteetin kuvastajana.* Kotimaisen kirjallisuuden pro-gradu –tutkielma. Tampereen yliopisto.

Leisiö, Timo (toim.) 1998. *Kääntäjän johdattelua aiheeseen.* Teoksessa: Näkökulma kantaslaavilaiseen musiikkikulttuuriin. Käsikirjoitus.

Leisiö, Timo 2000a. *On Old Lithuanian Modalities: A Hypothesis on Five Stylistic Strata Based on Proto-Indo-European Pentatonic Roots.* Käsikirjoitus.

Lükő, Gábor 1984. *Kalevalaisen musiikin maailma.* Alkuperäinen käsikirjoitus A Kalevala zenei világa. Käsikirjoitus.

Trubetskoj, N.S. 1987. *O metrike tšastuški.* Teoksessa: Versty, II/1927. Izbrannyje po filologii. Sost. V.A. Vinogradov & V.P. Neroznak. Moskva: Progress. Ss. 371-390. Otsikoimattoman suomenkielisen käännöksen käsikirjoitus.

Muut lähteet:

Mute 1998. <http://www.uta.fi/mute/> 30.4.2003.

Leisiö, Timo 2003. Keskustelut ja kirjeenvaihto (sähköposti) vuosina 1999-2003.

Liitteet.

Liite 1. Rekimetriä ja -rytmiä varioivat sävelmät.

226 sävelmää, jotka eivät toteuta rekimetrin ilmentymää eli rekirytmiiä puhtaana. Liitteessä sävelmät on järjestetty niiden metrisen ja rytmisen rakenteen perusteella. Oikeassa reunassa oleva numerointi viittaa luvussa Sävelmäluokittelu eli analyysi > Metrinen luokittelu esittelemääni kategoriointitapaan. Kertaan sen tässä vielä.

- 0** = Mikään ei puhdas. (13 kpltta)
1 = 1. säepari puhdas. (86 kpltta)
2 = 2. säepari puhdas. (95 kpltta)
3 = 1., 2., 3. ja/tai 4. säepari tai jokin näiden yhdistelmä puhdas. (12 kpltta)
4 = Laajennettuja aika-arvoja. (9 kpltta)
5 = Laajennettuja aika-arvoja + metristä variaatiota. (6 kpltta)
6 = Muut. (5 kpltta)

Nro	Sävelmän metrinen ja rytmisen rakenne	
2167	+0+0+0+0 +0+0+0+0 +0+0+0+0 +0+0+0+0 .	0
2531	: +0+0+0 +0+0+0 : : +0+0+0+0 +0+0+0+0 : : +0+0+0+0 +0+0+0+0 : .	0
2572	+0+0+0 +0+0+0 +0+0+0+0 .	0
2792	+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0 .	0
2930	+0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0+0+0+0 +0+0+0+0 .	0
3137	: +0+0+0+0 +0+0+0+0 : .	0
3863	+0+0+0+0 +0+0+0+0 +0+0+0+0 .	0
3871	: +0+0+0+0 : +0+0+0+0 : .	0
1123	+0+0+0+0 +0+0+0+0 +0+0+0+0 +0+0+0+0 .	0
1501	+0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 : : +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 : .	0
1503	+0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 : : +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 : .	0
1885	: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 : .	0
2076	+0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 : : +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 : .	0
2246	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2380	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2451	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2461	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2619	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2644	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2737	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2777	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2805	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2854	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2877	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2881	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2902	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2932	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2951	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2964	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2966	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2967	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1
2968	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0+0+0 .	1

2969	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+0+0+0 +0+0+0ØØ .	1
2975	1. säepari puhdas. 2. säepari: aika-arvoja laajennettu.	1
2977	1. säepari puhdas. 2. säepari: aika-arvot tuplattu.	1
3007	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+0+0+0 +0+0+0ØØ .	1
3028	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+0+0+0 +0+0+0ØØ .	1
3060	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+Ø+0+0 +0+0+0ØØ .	1
3081	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+Ø+0+0 +0+0+0ØØ .	1
3116	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0ØØ .	1
3172	1. säepari puhdas. 2:n säeparin esisäkeessä aika-arvon pidennys.	1
3179	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+Ø +0+0+0 .	1
3269	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+0+0 +0+0+0ØØ .	1
3308	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+Ø +0+0+0ØØ .	1
3411	1. säepari puhdas. 2. säeparin esisäkeessä aika-arvon pidennys.	1
3716	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+0+Ø+Ø +0+0+0ØØ .	1
3717	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+0+0+Ø +0+0+0ØØ .	1
3718	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+0+0+Ø +0+0+0ØØ .	1
3809	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+Ø+0+0 +0+0+0ØØ .	1
3815	1. säepari puhdas. 2.: +0+0+0+Ø +0+0+0ØØ .	1
3850	1. säepari puhdas. 2:n säepari: +0+0+0+Ø +0+0+0ØØ .	1
3860	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+Ø +0+0+0ØØ .	1
3907	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +Ø+0+0+0 +0+0+0+0 +0+0+0ØØ .	1
3964	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+0+0+0 +0+0+0ØØ .	1
3992	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+0+0+0 +0+0+0ØØ .	1
3995	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+Ø +0+0+0ØØ .	1
4053	1. säepari puhdas. 2:n säeparin esisäkeessä aika-arvon pidennys.	1
4057	1. säepari puhdas. 2:n säeparin esisäkeessä aika-arvojen pidennystä.	1
4060	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+0ØØ .	1
4110	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+Ø +0+0+0ØØ .	1
4141	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+Ø+0+Ø +0+0+0ØØ .	1
4179	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+Ø+0+0 +0+0+0ØØ .	1
4457	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+0+0+Ø +0+0+0ØØ .	1
4606	1. säepari puhdas. 2:n ja 3:n säeparien alussa metristä variaatiota.	1
4691	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0+0 +Ø+0+0+0 +0+0+0ØØ .	1
0021	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+Ø+0+0 +0+0+0ØØ .	1
0022	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+Ø+0+Ø +0+0+0+Ø .	1
0085	1. säepari puhdas. 2.: +0+0+0+0 +0+0 +0+0+Ø+0 +0+0+0ØØ .	1
0248	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 : +0+0+0+Ø : .	1
0295	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0 +0+0 +0+0; +0+0+Ø+0 +0+0+0 .	1
0405	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0+0 .	1
0515	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0ØØ .	1
0590	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+Ø+Ø+Ø +0+0+0ØØ .	1
0675	1. säepari puhdas. 2. säepari: : +0+0+0+0 +0+Ø+0+0 +0+0+0+0 +0+0+0ØØ : .	1
0678	1. säepari puhdas. 2. säepari: : +0+0+0+0 +0+Ø+0+0 +0+0+0+0 +0+0+0ØØ : .	1
0679	1. säepari puhdas. 2. säepari: : +0+0+0+0 +0+Ø+0+0 +0+0+0+0 +0+0+0ØØ : .	1
0680	1. säepari puhdas. 2. säepari: : +0+0+0+0 +0+Ø+0+0 +0+0+0+0 +0+0+0ØØ : .	1
0685	1. säepari puhdas. 2. säepari: : +0+0+0+0 +0+0 +0+0+Ø+0 +0+0+0ØØ .	1
0686	1. säepari puhdas. 2. säepari: : +0+0+0+0 +0+0 +0+0+Ø+0 +0+0+0ØØ .	1
0783	1. säepari puhdas. 2. säepari: ØØ+0+ØØ+ +Ø+0+0ØØ .	1
0800	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+Ø +0+Ø +0+0+0ØØ .	1
0801	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+Ø +0+Ø +0+0+0ØØ .	1
0802	1. säepari puhdas. 2. säepari: +Ø+Ø +0+Ø +0+0+0ØØ .	1
1191	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +Ø+Ø +0+0 +Ø+Ø +Ø .	1
1195	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+Ø +0+0+0ØØ .	1
1280	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0+Ø .	1
1299	1. säepari puhdas. 2. säepari: (välilike: +0+0+0+0 +0+Ø+0+0) +0+0+0+0 +0+0+0ØØ .	1

1310	1. säepari puhdas. 2. säepari: (välike: +0+0+0+0 +0+0+0+0) +0+0+0+0 +0+0+000 .	1
1444	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0+0 .	1
1781	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	1
1878	1. säepari puhdas. 2. säepari: aika-arvon pidennys.	1
1882	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 .	1
1920	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	1
1974	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	1
2005	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	1
2033	1. säepari puhdas. 2. säepari: : +0+0+0+0 +0+0+000 : .	1
2037	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	1
2037a	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	1
2969a	1. säepari puhdas. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	1
2285	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2313	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2324	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2348	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2366	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2377	1:n säeparin esisäkeessä laajennettuja aika-arvoja. 2. säepari puhdas.	2
2440	1:n säeparin esisäkeessä laajennettuja aika-arvoja. 2. säepari puhdas.	2
2565	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2983	1. säepari: +0+0+0+0 . 2. säepari puhdas.	2
2984	1. säepari: +0+0+0+0 . 2. säepari puhdas.	2
2987	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3041	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3080	1. säepari: +0+0+0+0 . 2. säepari puhdas.	2
3138	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3139	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3169	1:n säeparin esisäkeessä aika-arvojen tuplausta (3/4+2/4). 2. säepari puhdas.	2
3177	1:n säeparin esisäkeessä aika-arvojen tuplausta (5/4). 2. säepari puhdas.	2
3392	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3589	1:ssä säeparissa aika-arvojen pidennystä. 2. säepari puhdas.	2
3671	1:n säeparin jälkisäe: +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3705	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0+0 . 2. säepari puhdas.	2
3732	1. säeparin esisäkeessä aika-arvojen pidennystä. 2. säepari puhdas.	2
3740	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3787	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0+0 . 2. säepari puhdas.	2
3792	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3812	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0+0 . 2. säepari puhdas.	2
3822	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3823	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3857	1. säepari: +0+0+0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3861	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3896	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
4096	1:n säeparin alussa aika-arvojen pidennystä. 2. säepari puhdas.	2
4104	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
4126	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
4147	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
4174	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
4336	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
4367	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
4402	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
4478	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
4492	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
4619	1. ja 3. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
0028	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0 . 2. säepari puhdas.	2

0028a	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0 . 2. säepari puhdas.	2
0244	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
0413	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
0529	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
0591	1. säepari: +0+0+0+0: +0+0+0+0 +0+0+000 : 2. säepari puhdas.	2
0592	1. säepari: +0+0+0+0: +0+0+0+0 +0+0+000 : 2. säepari puhdas.	2
0593	1. säepari: +0+0+0+0: +0+0+0+0 +0+0+000 : 2. säepari puhdas.	2
0621	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0+0 . 2. säepari puhdas.	2
0654	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
0741	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0+0 . 2. säepari puhdas.	2
0742	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
0764	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
0848	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
0859	1:n säeparin edellä laajennettuja aika-arvoja käytävä aluke. 2. säepari puhdas.	2
0861	1:n säeparin edellä laajennettuja aika-arvoja käytävä aluke. 2. säepari puhdas.	2
0862	1:n säeparin edellä laajennettuja aika-arvoja käytävä aluke. 2. säepari puhdas.	2
0888	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
0974	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000: . 2. säepari puhdas.	2
1141	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 : . 2. säepari puhdas.	2
1145	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1150	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1172	1. säepari: +0+0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1294	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1322	1:n säeparin esisäkeessä laajennettuja aika-arvoja. 2. säepari puhdas.	2
1324	1:n säeparin esisäkeessä laajennettuja aika-arvoja. 2. säepari puhdas.	2
1325	1:n säeparin edellä laajennettuja aika-arvoja käytävä aluke. 2. säepari puhdas.	2
1506	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1532	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1541	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1586	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0+0 . 2. säepari puhdas.	2
1668	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1698	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1745	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1760	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1861	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1875	1. säepari: +0+0+000 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1880	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
1902	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+0+0 . 2. säepari puhdas.	2
1904	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 : . 2. säepari puhdas.	2
1905	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2041	1:n säeparin esisäkeessä laajennettuja aika-arvoja. 2. säepari puhdas.	2
2043	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2044	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2049	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2050	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2051	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2052	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2103	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
2440a	1:n säeparin esisäkeessä laajennettuja aika-arvoja. 2. säepari puhdas.	2
3732a	1. säeparin esisäkeessä aika-arvojen pidennystä. 2. säepari puhdas.	2
3740a	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
4619a	1. ja 3. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. säepari puhdas.	2
3296	1. ja 2. säepari puhtaita. 3:n ja 4:n säeparin esisäkeessä aika-arvon pidennys (2/4+5/4).	3
3537	1. ja 2. säepari puhtaita. Alussa neljän tahdin aluke.	3
3726	1. ja 2. säepari puhtaita. 3. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	3

4058	1. ja 2. säepari puhtaita. 3. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	3
4068	1. ja 2. säepari puhtaita. 3. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	3
4432	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. ja 3. säeparit puhtaita.	3
4553	1. ja 2. säepari puhdas. 3. ja 4.: +0+0+0+0 +0+0+000 .	3
4558	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2., 3. ja 4. puhtaita.	3
4600	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. ja 3. säepari puhtaita.	3
4605	1. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 . 2. ja 3. säepari puhtaita.	3
4613	1. ja 2. säepari puhtaita, mutta seuraavat eivät rekimetrissä.	3
1267	1. ja 2. säepari puhdas. 3.: +0+0+0+0 +0+0+000 . 4. +0+0+0+0 +0+0+000 .	3
3166	1:n ja 2:n säeparin alussa aika-arvojen tuplaukset.	4
3171	1:n ja 2:n säeparin esisäkeissä aika-arvojen pidennystä.	4
3173	1:n ja 2:n säeparin esisäkeissä aika-arvojen pidennystä.	4
3237	Aika-arvojen pidennyksiä (5/4+2/4)	4
3244	Aika-arvojen pidennyksiä (5/4+2/4)	4
3818	Aika-arvojen pidennyksiä (5/4+2/4).	4
0292	Jälkisäkeen aika-arvot tuplattu molemmissä säepareissa.	4
0307	1. säepari: tuplatut aika-arvot verrattuna 2:een säepariin.	4
3171a	1:n ja 2:n säeparin esisäkeissä aika-arvojen pidennystä.	4
3816	1. säeparin esisäkeessä aika-arvojen pidennystä. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	5
3894	1:n säeparin esisäkeessä aika-arvojen pidennystä. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	5
3985	1:n säeparin esisäkeessä aika-arvojen pidennystä. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	5
4220	1:ssä säeparissa aika-arvojen pidennystä. 2. säepari: +0+0+0+0 +0+0+000 .	5
0599	1. säepari: : +0+0+0+0 : +0+0+0+0 +0+0+000 : . 2:n säeparin jälkisäkeen aika-arvot tuplattu.	5
0707	1:n säeparin esisäkeen aika-arvot tuplattu. 2.: : +0+0+0+0 +0+0+000 : .	5
3449	1:n ja 2:n säeparin esisäkeiden alussa alukkeet: +0+0 .	6
3450	1:n ja 2:n säeparin esisäkeiden alussa alukkeet: +0+0 .	6
3453	1:n ja 2:n säeparin välissä välike: +0+0+0+0 .	6
3485	1:n ja 2:n säeparin alussa alukkeet: +0+0 .	6
4825	Lisäke: +0+0 esiintyy kahdessa eri kohdassa esisäkeen ja jälkisäkeen välissä.	6

Liite 2. Sävelmien luokittelu.

Tämä liite koostuu taulukosta, jonka olen rakentanut sävelmien luokittelu- ja analysointityötä helpottamaan. Taulukon sävelmät on esitetty niiden numerojärjestyksessä.

Vasemmassa sarakkeessa on sävelmän numero. Kun numeron jäljessä on merkittynä tähti, merkitsee se, ettei sävelmä toteuta rekimetriä puhtaana. Tällöin sävelmästä löytyy merkintä myös liitteen 1 taulukosta.

Sävelmien numerot ilmaisevasta sarakkeesta seuraavissa sarakkeissa on sijoitettuna sävelmässä esiintyvät sävelet. Niistä seuraavassa sarakkeessa ilmenee sävelmien luokittelu, jonka oikealla puolella on Suomen kansankulttuurin kartaston paikkakuntahakemiston mukaisen maakuntajaottelun tunnus muutettuna numeeriseen arvoon logiikalla $a = 1$. Viimeisessä sarakkeessa on merkittynä Suomen kansankulttuurin kartaston paikkakuntahakemiston paikkakuntanumero.

Taulukko

Nro.	Säveliköt															Sävelast.	Tns	Aluejako				
0008				c			e	f	g	a	b	c				ton.	9	87				
0018							e	f	g	a		c	d		e	f	ton.	13	78			
0020								fis	g	a	b	c	d	es			ton.	6	109			
0021*							e		g		h	c				ton.	8	408				
0022*							e	f	g	a	h	c	d		e		ton.	4				
0027							e	f	g	a	h	c	d		e	f	ton.					
0027a							e	f	g	a	h	c	d		e	f	ton.	5	51			
0027b							e	f	g	a	h	c	d		e	f	ton.	6	291			
0028*							e	f	g	a	h	c	d		e	f	ton.	7	254			
0028a*							e	f	g	a	h	c	d		e	f	ton.	6	103			
0033							e		g	a	h	c	d		e	f	ton.	6	308			
0035							e		g	a		c	d		e	f	ton.	4	343			
0042				c	d		e	f	g	a		c	d				ton.	2	163			
0043							e	f	g	a	b	c	d				ton.	6	360			
0044							e	f	g	a	b	c	d				ton.	5	51			
0046				c	d		e	f	g	a							ton.	25				
0049				c			e	f	g	a	b	c					ton.	4				
0053				c			e	f	g	a	b	c	d				ton.	24				
0054				c			e	f	g	a	b	c	d				ton.	8	181			
0055				c	d		e	f	g	a	b	c	d				ton.	8	558			
0056				c	d		e	f	g	a	b	c	d				ton.	10	31			
0062								f	g	a	b	c					ton.	19	312			
0063							e	f	g	a	b	c					ton.	19	312			
0064*				c	d		e	f	g	a	b						ton.	24				
0065				c			e	f	g	a	b	c					ton.	6	419			
0072				c	d		e	f	g	a	h	c	d				ton.	10	426			
0083							e	f	g	a	b	h	c	d		e	f	ton.	10	162		
0084							e	f	g	a	b	c	d	es		f		ton.	5	428		
0085*							e	f	g	a	b	c	d				ton.	9	87			
0086							e	f	g	a	b	c	d	es		f		ton.	4			
0087							e	f	g	a	b	c	d	es		f		ton.	7	477		
0103				c				f	g	a	b	c	d				ton.	5	404			
0162								fis		gis	a	h	c	d		e		ton.	6	109		
0163							e		fis	g	a	h	c	d		e		ton.				
0164							e			gis	a	h	c	d		e		ton.	9	422		
0164a							e				a	h	c	d		e		ton.	7	209		
0165							e		fis	g	a	h	c	d		e		ton.	13	383		
0166							e			g	a	h	c	d		e		g	ton.	6	160	
0171					d		e	f	g	a	b	c	d					ton.	7	142		
0175					d		e	f	g	a	b	c	d		e	f		ton.	25			
0181				c	d		e	f	g	a	b	c	d					ton.	24			
0182				c			e	f	g	a	b	c	d			f		ton.	11	211		
0183							e	f	g	a	b	c	d		e	f		ton.	12	336		
0184				c			e	f	g	a	b	c	d					ton.	6	360		
0187					d		e		g	gis	a	h	c				e-III>e6-IV	13	461			
0198							e		g	a	h	c	d		e	f		ton.	10	260		
0198a							e	f	g	a	h	c	d		e	f		ton.	6	160		
0199*							e		g	a	h	c	d		e	f		ton.	8	430		
0203				c			e	f	g	a	b		d					ton.	2	128		
0209				c			e	f	g	a	b	c	d					ton.	11	132		
0212								f	g	a	b	c	d	es				ton.	13	346		
0215				c			e	f	g	a	b	c	d					ton.	3	19		
0216							e	f	g	a	b	c	d					ton.	5	404		
0218								f	g	a	b	c	d					ton.	19			
0219								f	g	a	b	c	d			f		ton.	11	232		
0220								f	g	a	b	c	d		e	f		ton.	6	360		
0221								f	g	a	b	h	c	d		e	f	ton.	2	202		
0222				c			e	f	g	a	b	c	d			f	a	ton.	10	505		
0223							e	f	g	a	b	c	d		e	f	g	a	ton.	11	232	
0225				c	d		e	f	g	a	b	c						ton.	10	426		
0227				b	c	d		f	g	a	b	c	d		e	f	g	a	b	ton.		
0228							e		g	gis	a	h	c	d		e		ton.	11	213		
0232					d		e	f	g	a	b	h	c	d		e	f	ton.	13	461		
0233					cis	d	e	f	g	a	b		d		e	f		ton.	11	93		
0237							e		g	a		c	d		e	f		ton.	13	461		
0239				c	d		e	f	g	a	b							ton.	4			
0240				c			e	f	g	a	b	c	d					ton.	4	270		
0243								f	g	a	b	c	d					c7-l	1	492		
0244*								f	g	a	b	c	d	es		f		ton.	13	461		
0248*								f	g	a	b	c	d			f		ton.	5	404		
0249				c	d		e	f	g	a	h	c	d		e			ton.	4			
0253				c			e	f	g	a	b							ton.	10	31		
0253a				c			e	f	g	a	b							ton.	10	31		
0258				c	d		e	f	g	a	b							ton.	1	264		
0267					d		e	f	g	a	b		d		e	f		ton.	6	401		
0272				c	d		e	f	g	a	b	c						ton.				
0275				c			e	f	g	a	b	c	d					ton.	6	160		
0277							e	f	g	a	b	c	d			f		ton.	11	227		
0278							e	f	g	a	b	c	d			f		ton.	11	85		
0279							e	f	g	a	b	c	d			f		ton.	2	319		
0280								f	g	a	b	c						ton.	19	520		
0281								f	g	a	b	h	c	d				ton.	6	419		
0282								f	g	a	b	c	d		e	f		ton.	4			
0285				h	d		e	f	g	a	h	c						ton.	6	401		
0288							e		g	a	h	c	d		e	f		ton.	13	203		

Taulukko

0289												gis	a																													ton.	10	31	
0291		a	b	c	d	e	f	g				a	b	c	d																											ton.	6	308	
0292*			b	c	d	e	f	g				a	b	c	d																											ton.	11	213	
0295*				c	d	e	f	g				a		h	c																										ton.	4	485		
0296						e	f	g				a		h	c																										ton.	4			
0305						e						gis	a		h	c	d	e																								ton.	7	514	
0306				c		e	f	g				a	b	c																												ton.	2	376	
0307*				c	d	e	f	g				a	b	c																												ton.			
0313				c	d	e	f	g				a	b	c	d																											ton.	19	568	
0314				c	d	e	f	g				a	b	c	d																											ton.	13	415	
0315							f	g				a	b	c	d																											ton.	8	214	
0316				c		e	f	g				a	b	c	d																											ton.	5	559	
0317				c	d	e	f	g				a	b	c	d																											ton.	11	232	
0320				c			f	g				a	b	c	d																											ton.	4	17	
0321				c		e	f	g				a	b	c																												ton.	2	376	
0328				c		e	f	g				a	b	c	d																											ton.	13	461	
0329						e	f	g				a	b	c	d			e	f																							ton.	11	213	
0330				h	c	d	e	f	g			a		h	c	d	e																									ton.	6	130	
0340						e		g	gis	a		h	c	cis		e																										e-IV>a-III/IV>e-IV	4	343	
0341						e		g		a		h	c	d	e																											ton.	12	517	
0346						e		g	gis	a		h	c	d	e	f																										ton.	10	86	
0347		a			cis	d	e	f	g			a	b	h	c																											ton.	4		
0354										a		h	c	d	e	f	is	g																								e-III/IV+h-IV+e-III/IV	19	312	
0355		a		c	d	e	f	g						c																												ton.	10	165	
0356				c	d	e	f	g				a																														ton.	11	213	
0358				c		e	f	g				a																														c-I	13	218	
0359				c		e	f	g				a	b	c																												c6-I	1	48	
0368						e	f	g				a	b																													ton.	6	109	
0368a						e	f	g				a	b																													ton.	13	476	
0369						e	f	g				a		c																												ton.	13	476	
0374				c		e	f	g				a	b	c																												ton.	11	85	
0375				c	d	e	f	g				a	b	c	d																											ton.	11	211	
0380				c	d	e	f	g				a	b	c																												ton.	5	395	
0383				c		e	f	g				a	b	c	d																											ton.	11	213	
0390						e	f	g					h	c	d	e	f																									ton.	6	160	
0391				c	d	e	f	g				a	b	c																												ton.	10	426	
0392				c	d	e	f	g				a	b	c																												ton.	4	60	
0396						e	f	g				a	b	c																													ton.	6	109
0400						e	f	g				a		c	d	e	f																									ton.	6	160	
0402							f	g				a	b	c																													ton.	19	455
0405*								g				a	b	c			e	f		g																						ton.	11	240	
0411						e			gis	a		h	c	d	e																											ton.	6	419	
0413*						e			gis	a		h	c																													ton.	19		
0416						e		g		a		h	c	d	e																											ton.	8	348	
0419						e			gis	a		h	c																													ton.	5	559	
0420						e			gis	a		h	c	d	e																											ton.	11	213	
0422						e			gis	a		h	c	d	e																											ton.	10	260	
0431										a		h	c	d	e																											ton.	19	455	
0432						e				a		h	c	d	e	f																										ton.	3	13	
0437								g		a		h	c	d	e																											ton.	6	360	
0438								g		a		h	c	d	e	f	is																									ton.	11	211	
0446						e			gis	a		h	c	d	e																											ton.	5	404	
0447						e			gis	a		h	c	d	e																											ton.	11	227	
0448						e		g		a		h	c	d	e																											ton.	13	346	
0451						e		g		a		h	c	d	e																											ton.	6	401	
0453						e			gis	a		h	c	d	e																											ton.	6	109	
0454						e			gis	a		h	c	d	e																											ton.	5	404	
0454a						e			gis	a		h	c	d	e																											ton.	8	425	
0458								g		a		h	c	d	e																											ton.	11	211	
0459								g	gis	a		h	c	d	e	f																													

Taulukko

0525					cis	d	e	f	g	a		c	cis	d	e							ton.	13	346	
0529*					c	d	e	f	g	a		h	c										ton.	8	181
0531					h		dis	e	fis	gis	a		h	c									e-ll>h-l	8	348
0537						d	e	f	g	a	b												ton.	13	218
0537a						d	e	f	g	a	b												ton.	13	218
0555					c	d	e	f	g	a	b	c											ton.	5	551
0566							e	f	g	a		h	c	d	e								ton.	11	232
0567							e	f	g	a		h	c	d	e								ton.	8	430
0568							e	f	g	a		h	c	d	e	f							ton.	4	
0572							e	f	g	a		h	c	d	e								ton.	6	109
0579*							e	f	g	a		c	d	e									g->c-l	4	
0580							e	f	g	a		h	c	d	e								ton.	11	
0581							e	f	g	a		h	c	d	e								ton.	6	419
0582							e	f	fis	g	a		h	c	d	e	f						ton.	8	181
0583							e	f	g	a		h	c	d	e	f							ton.	12	530
0585							e	f	g	a		h	c	d	e	f		g					ton.	13	476
0587							e	f	g	a		h	c	d	e	f							ton.	5	404
0590*					c		e	f	g	a	b	c	d										ton.	11	213
0591*					c	d	e	f	g	a		h	c	d	e								ton.	6	419
0592*							e	f	g	a		h	c	d	e								ton.	5	111
0593*							e	f	g	a		h	c	d	e								ton.	5	428
0596							e	f	g	a		h	c	d	e	f							ton.	11	232
0597							e	f	g	a		h	c	d	e	f							ton.	13	838
0598					c		e	f	g	a	b	c											ton.	6	160
0599*					c		e	f	g	a	b	c											ton.	11	213
0600							e	f	g	a		h	c	d	e	f							ton.	4	313
0601							e	f	g	a		h	c	d	e	f		g					ton.	2	509
0602							e	f	g	a		h	c	d	e	f		g					ton.	11	93
0609					c		e	f	g	a		h	c										c-IV	6	360
0612					c	d	e	f	g	a	b	c	d										ton.	11	211
0613					c	d	e	f	g	a	b	c	d										ton.	7	514
0616					c		e	f	g	a	b	c	d		f								ton.	12	336
0617					c		e	f	g	a	b	c	d		f								ton.	2	52
0619							e	f	g	a	b	c	d										ton.	8	430
0621*							e	f	g	a	b	c			f								ton.	5	51
0626					c		e	f	g	a	b	c											ton.	13	218
0627					c		e	f	g	a	b	c											ton.	11	553
0629					c		e	f	g	a	b	c	d										ton.	11	553
0636							e	f	g	a	b	c	d										ton.	12	259
0643					c		e	f	g	a	b	c											ton.	6	401
0644					c	d	e	f	g	a	b	c	d										ton.	12	158
0646					c		e	f	g	a	b	c	d										ton.	1	233
0647					c		e	f	g	a	b	c	d										ton.	13	203
0648					c		e	f	g	a	b	c	d										ton.	6	401
0649					c	d	e	f	g	a	b	c			f								ton.	11	232
0650					c		e	f	g	a	b	c			f								ton.	13	78
0651					c	d	e	f	g	a	b	c			f								ton.	24	
0653							e	f	g	a	b	c	d										ton.	11	553
0654*							e	f	g	a	b	c	d										ton.	5	404
0656							e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.	6	109
0656a							e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.	6	414
0657							e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.	13	461
0658							e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.	4	
0659							e	f	g	a	b	c	d		f								ton.	6	419
0660					c	d	e	f	g	a		h	c	d									ton.	11	211
0662					c	d	e	f	g	a		h	c		e								ton.	5	404
0665					c	d	e	f	g	a	b	c	d										ton.	6	109
0669					c		e	f	g	a	b	c	d										ton.	3	13
0670					c		e	f	g	a	b	c	d		f								ton.	6	115
0670a					c		e	f	g	a	b	c	d		f								ton.	13	476
0671					c		e	f	g	a	b	c	d		f								ton.	6	71
0672							e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.	11	211
0673							e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.	8	558
0673a							e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.	11	553
0673b							e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.	11	227
0674							e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.	10	31
0675*							e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.	2	52
0676							e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.	11	211
0677					c	d	e	f	g	a		h	c	d									ton.	10	260
0678*					c	d	e	f	g	a		h	c	d									ton.	11	93
0678a*					c	d	e	f	g	a		h	c	d									ton.	2	293
0678b*					c	d	e	f	g	a		h	c	d									ton.	24	
0679*					c	d	e	f	g	a		h	c	d									ton.	2	509
0679a*					c	d	e	f	g	a		h	c	d									ton.	4	
0680*					c	d	e	f	g	a		h	c	d									ton.	2	128
0681					c	d	e	f	g	a		h	c	d									ton.	10	86
0682					c		e	f	g	a		h	c	d									ton.	2	376
0684					c	d	e	f	g	a		h	c	d	e								ton.	11	213
0685*					c	d	e	f	g	a		h	c	d	e								ton.	10	165
0686*					c	d	e	f	g	a		h	c	d	e								ton.	10	426
0687					c	d	e	f	g	a		h	c	d	e	f		g					ton.	11	
0688							e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.		
0689					c	d	e	f	g	a		c	d	e									ton.	5	428
0690					c	d	e	f	g	a		c	d	e									ton.	13	383
0707*						d	e	f	g	a	b	c	d	e	f								ton.	6	401
0711							e	f	g	a		h	c	d	e								ton.	13	461

Taulukko

0924						e	f	g	a	c	d	e	f		ton.	10	31		
0925						f	g	a	c	d	e	f			ton.	5	559		
0928			<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c	d	e		ton.	8	430		
0934			<u>c</u>			f	g	a	h	c	d	e	f		ton.	6	160		
0936			h	<u>c</u>	d	e	f	g	a	h	c	d	e		ton.	7	477		
0937			h	<u>c</u>	d	e	f	g	a	h	c	d	e		ton.	5	428		
0938			h	<u>c</u>	d	e	f	g	a	h	c	d	e		ton.	5	404		
0939			<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c	d	e		ton.	5	551		
0940			<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c	d	e		ton.	11	211		
0941			<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c	d	e		ton.	13	383		
0942			<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c	d	e		ton.	8	100		
0944						e	fis	g	gis	a	h	c	d	e		ton.	11	232	
0945						e	fis	g	gis	a	h	c	d	e		ton.	11	93	
0946						e		g	a	h	c	d			e6-IV	11	232		
0950						e		g	gis	a	h	c	d		e6-IV>e-III	?			
0956			cis	<u>d</u>		e	f	g	a		cis	d			ton.	10	177		
0967						f	g	a	b	c	d				ton.	10	426		
0970			c			e	f	g	a	b	c	d			ton.	10	220		
0974*			<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c				ton.	?(2)			
0975						e			a	h	c	d	e	f		ton.	7	209	
0978									a	h	c	d	e	f		ton.	7	254	
0979									a	h	c	d	e	fis		ton.	8	61	
0984			c			f	g	a	b	c					ton.	4	60		
0996			c	d		e	f	g	a	h	c				ton.	4			
0997			c			e	f	g	a	h	c				ton.	5	404		
1000			c	d		e	f	g	a	b	c				ton.	6	419		
1023			c	d		e	f	g	a	b	c	d			ton.	10	31		
1024			c			e	f	g	a	b	c	d			ton.	13	346		
1025			c			e	f	g	a	b	c	d	e	f		ton.	7	477	
1028						f	g	a	b	c	d				ton.	7	477		
1038			c			e	f	g	a	b	c	d			ton.	6	130		
1040			c			e	f	g	a	b	c	d		f		ton.	6	414	
1041						e	f	g	a	h	c	d	e	f		ton.	10	426	
1045						e			gis	a	h	c	d	e		ton.	6	71	
1046						e	f		gis	a	h	c	d	e		ton.	8	348	
1049						e			gis	a	h	c	d	e		e-III (ton.?)	6	130	
1050									gis	a	h	c	d		KSL E	5	395		
1051						e		g	a	h	c	d	e		ton.	10	505		
1052						e	fis	g	gis	a	h	c	d	e		ton.	10	31	
1057			c	<u>d</u>		e	f	g	a	b	h	c	d	e	f		ton.	10	426
1067						f	g	a	h	<u>c</u>	d	e			ton.	4	62		
1084			<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c				ton.	7	142		
1104						f	g	a	b	c	d	e	f		ton.	4	538		
1119				<u>d</u>		e	f	g	a	b	c	d	e	f		ton.	10	426	
1120				<u>d</u>		e	f	g	a	b	c	d	e	f		ton.	10	426	
1122				<u>d</u>		e	f	g	a	b	c	d	e	f		ton.	11	232	
1123*						e	f	g	a		<u>c</u>	d	e	f		ton.	7	142	
1126				d		e	f	g	a	h	<u>c</u>	d	e	f		ton.	2	293	
1127				d		e	f	g	a	h	<u>c</u>	d	e	f		ton.	2	293	
1128						e	f	g	a	h	<u>c</u>	d	e		c->g7-l	24			
1137			c			e	f	g	a	b	c				ton.	2	52		
1139			c	d		e	f	g	a	b	c				ton.	24			
1141*						e	f	g	a	b	c				ton.	?(4)			
1142						e	f	g	a	b	c	d			ton.	5	395		
1144			h	<u>c</u>	d	e	f	g	a	h	c				ton.	11	151		
1144a			h	<u>c</u>	d	e	f	g	a	h	c				ton.	11	151		
1145*			h	<u>c</u>	d	e	f	g	a	h	c				ton.	4			
1146			<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c				ton.	10	426		
1147			<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c				ton.	12	530		
1149						e	f	g	a	b	c	d			ton.	6	103		
1150*						e	f	g	a	b	c	d			ton.	5	51		
1154			<u>c</u>	d		e		g	a	h	c				ton.	2	52		
1155			h	<u>c</u>	d	e	f	g	a	h	c	d	e		ton.	12	336		
1167						e	f	g	a	h	<u>c</u>	d	e	f		ton.	12	336	
1171			c			f	g	a	b	c	d				ton.	13	383		
1172*			c	d		e	f	g	a	b	c				ton.	8	348		
1175						e	f	g	a	b	c	d			ton.	6	360		
1183				cis	<u>d</u>	e	f	g	a	b	c	d			ton.	2	79		
1184			c	d	es	f	g	a	b	c					ton.	10	426		
1185			c	d	es	f	g	a	b	c					ton.	10	162		
1187			c			e	f	g	a	b	c				ton.	11	93		
1191*						e	f	g	a	(b)	<u>c</u>	d			ton.	5	395		
1192				d				g	gis	a	h	c	d	e	f		ton.	11	93
1193				<u>d</u>		e	f	g	a	b	c	d			ton.	4	17		
1195*						e			a	h	c	d	e	fis	g		ton.	7	142
1198				<u>d</u>		e	f	g	a	b	c	d			ton.	6	109		
1200				cis	<u>d</u>	e	f	g	a	b		d			ton.	7	142		
1207						e	f	g	a	h	<u>c</u>	d	e	f		ton.	6	160	
1208						e	f	g	a	h	<u>c</u>	d	e		ton.	8	67		
1209						e	f	g	a	h	<u>c</u>	d	e	f		ton.	9	422	
1211						e	f	g	a	h	<u>c</u>	d	e	f		ton.	24		
1212						e	f	g	a	h	<u>c</u>	d	e	f		ton.	11	93	
1213						e		g	a	h	<u>c</u>	d	e	f	g		ton.	6	414
1220			b	c	d	e	f	g	a	b					ton.	6	109		
1221			b	c	d	e	f	g	a	b					ton.	3	64		
1222			b	c	d	e	f	g	a	b					ton.	8	181		

Taulukko

1223		b	c	d	e	f	g	a	b	c									ton.	16	337
1229		b	c	d	e	f	g	a	b	c									ton.	10	426
1230			h	c	d	e	f	g	a	b									ton.		
1233			c	d	es	f	g	a	b										ton.	10	
1234			c	d	e	f	g	a	b	c									ton.	11	213
1235			c	d	es	f	g	a	b	c									ton.	5	404
1237			c	d	e	f	g	a	b	c									ton.	11	211
1238			c	d	e	f	g	a	b	c									ton.	11	93
1240			c		e	f	g	a	b	c									ton.	8	425
1241			c	d	e	f	g	a	b	c		d							ton.	11	232
1242			c	d	e	f	g	a	b	c		d							ton.	11	232
1243			c	d	e	f	g	a	b	c				f					ton.	11	232
1245			c		e	f	g	a	b	c									ton.	2	443
1246			c	d	e	f	g	a		c									ton.	11	93
1250			c		e	f	g	a	b	c									ton.	11	232
1251			c		e	f	g	a	b	c									ton.	11	93
1254			c	d	e	f	g	a	b	c		d							ton.	11	232
1255			c	d	e	f	g	a	b	c		d							ton.	2	509
1255a			c	d	e	f	g	a	b	c		d							ton.	6	130
1256			c	d	e	f	g	a	b	c		d							ton.	2	293
1256a			c	d	e	f	g	a	b	c		d							ton.	3	64
1257			c	d	e	f	g	a	b	c		d							ton.	24	
1260			c		e	f	g	a	b	c		d							ton.	5	428
1261			c	d	e	f	g	a	b	c		d							ton.	11	93
1263			c		e	f	g	a	b	c		d							ton.	10	86
1264			c	d	e	f	g	a	b	c		d							ton.	6	401
1265			c		e	f	g	a	b	c		d							ton.	10	
1266			c		e	f	g	a	b	c									ton.	11	211
1267*			c	d	e	f	g	a	b	c		d							ton.	12	336
1268			c		e	f	g	a	b	c		d			f				ton.	11	211
1275			c		e	f	g	a	b	c		d			f				ton.	11	232
1276			c		e	f	g	a		c				f					c-IV	6	160
1277			c		e	f	g	a	b	c		d			f				ton.	6	109
1278			c		e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	6	109
1279			c		e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	11	211
1280*					e	f	g	a	b	c		d			f				ton.		
1281			c		e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	24	
1282			c		e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	24	
1283			c		e	f	g	a	b	c		d			f				ton.	9	87
1284			c		e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	2	509
1285			c		e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	8	558
1288					e	f	g	a	b	c		d							ton.	13	346
1289					e	f	g	a	b	c		d							ton.	11	232
1291					e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	?	
1293					e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	2	376
1294*					e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	2	368
1295					e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	4	538
1298					e	f	g	a	b	c		d			f				ton.	1	492
1299*			h	c	d	e	f	g	a	h	c	d							ton.	10	
1299a			h	c	d	e	f	g	a	h	c	d							ton.	10	260
1300			h	c		e	f	g			c		e						ton.	5	428
1301					e	f	g	a	b	c		d							ton.	11	121
1302					e	f	g	a	b	c		d							ton.	10	
1303					e	f	g	a	b	c		d							ton.	7	142
1303a					e	f	g	a	b	c		d							ton.	11	93
1310*			c	d	e	f	g	a	h	c									ton.	1	492
1311			c	d	e		g	a	h	c									ton.	1	492
1312					e	f	g	a	b	c		d			f				ton.	6	109
1313					e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	4	
1315					e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	6	360
1322*					e	f	g	a	b	c		d			f				ton.	6	109
1322a					e	f	g	a	b	c		d			f				ton.	6	109
1323					e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	11	93
1324*					e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	2	509
1325*					e	f	g	a	b	h	c	d		e	f				ton.	2	79
1326					e	f	g	a	b	h	c	d		e	f				ton.	10	505
1327					e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	?	
1328					e	f	g	a	b	c		d		e	f				ton.	4	95
1330			c	d	e	f	g	a		h	c	d							ton.	8	117
1341					e	f	g		h	c		d		e	f	g			ton.	10	86
1353					e		g	is	a	h	c	d		e	f	g	a		ton.	1	48
1354			h		e		g	is	a	h	c	d		e					ton.	11	232
1360			c		e		g	is	a	h	c	d		e					ton.	10	
1364			c		e		g	is	a	h	c	d		e					ton.	13	218
1368					e	fis	g	is	a	h	c								h6-IV>e-IV	11	232
1375					e	fis	g	is	a	h	c		e						e-III/IV>h-III/IV>e-III	5	404
1376					e	fis	g		a	h	c	cis	d	e					e-I/VI>h-III/IV>e6-IV	5	404
1379					e	f	g	is	a	h	c	d		e					ton.	25	
1381					e	fis	g	is	a	h	c			e					e-III/IV>h-III/IV>e-III	5	559
1382					e	f		g	is	a	h	c	d	e					ton.	23	
1383					e			g	is	a	h	c	d	e					ton.	5	395
1384					e			g	is	a	h	c	d	e	f				ton.	6	59
1388					e			g	is	a	h	c	d	e	fis	g			e6-III>h-IV>e6-III/IV	11	
1393					d	e	f	g	a	b	h	c	d						a6-IV>d6-IV>d-VI>a-IV	11	211
1396					d	e	f	g	a	b	c	d							ton.	11	93
1402			c	d	e	f	g	a	b	c	d								ton.	11	93

Taulukko

1591				c			e	f	g	a		c	d									ton.	13	383	
1592				c			f	g	a	b	c	d											ton.	9	87
1593				c			e	f	g	a	b	c	d										ton.	?	
1594				c			e	f	g	a	h	c	d		e	f							ton.	7	142
1595				c	d		e	f	g	a	b	c	d		e	f							ton.	5	404
1596				c	d		e	f	g	a	b	h	c	d		f							ton.	11	151
1597				c			e	f	g	a		c	d		e	f							ton.	4	
1598				c			e	f	g	a		c	d		e	f							ton.	2	509
1598a				c			e	f	g	a	b	c	d		e	f							ton.	11	553
1598b				c			e	f	g	a	b	c	d		e	f							ton.	4	
1599				c			e	f	g	a	b	c	d		e	f							ton.	2	443
1600				c			e	f	g	a	b	c	d		e	f							ton.	11	553
1600a				c			e	f	g	a	b	c	d		e	f							ton.	11	553
1600b				c			e	f	g	a	b	c	d		e	f							ton.	5	428
1601				c			e	f	g	a	b	c	d		e	f							ton.	11	93
1603							e	f	g	a	b	c	d										ton.	11	232
1604							e	f	g	a	b	c	d										ton.	8	558
1605							e	f	g	a	b	c	d		f								ton.	11	232
1606							e	f	g	a		c	d		f								ton.	6	71
1607				h	c	d	e	f	g	a	h	c											ton.	11	503
1608							e	f	g	a	b	h	c	d		f							ton.	8	214
1611							e	f	g	a	b	c	d		e	f							ton.	4	
1613							f	g	a	b	c	d											ton.	24	
1615							f	g	a	b	c	d		e	f								ton.	10	426
1615a							f	g	a	b	c	d		e	f								ton.	6	115
1621							f	g	a	b	c				f	g							ton.	2	52
1622				c	d		e	f	g	a	h	c	d		e								ton.	12	336
1624				h	c	d	e		g	a	h	c											ton.	8	94
1626				h	c	d	e	fis	g	a	h	c	d										ton.	13	78
1627						d	e	fis	gis	a	h	c	d		e								ton.	10	165
1628						d	e	f	g	a	h	c	d		e								ton.	4	538
1630							e	f	g	a	h	c	d		e								ton.	13	383
1632							e		gis	a	h	c	d										e6-III	19	
1633							e	fis	g	a	h	c	d		e								h6-IV>e6-IV	11	93
1634							e		gis	a	h	c	d		e								e6-III	11	134
1635							e	fis	g	gis	a	h	c	cis	d	e							h6-IV>e6-I>e-III/IV	4	538
1636							e	fis	g	a	h	c	d		e								ton.	4	
1637							e	fis	g	gis	a	h	c	cis	d	e							e-III>h-IV>a-III>e-III	6	109
1638							e	fis	g	gis	a	h	c	d		e							ton.	5	404
1639							e	fis	g	a	h		d		e								ton.	5	404
1640							e	fis	g	a	h	c	d		e								ton.	11	151
1641							e	fis	gis	a	h	c	cis	d	e								ton.	11	232
1644							e	fis	g	gis	a	h	c	d		e							ton.	6	109
1645							e	fis	gis	a	h	c	d		e								ton.	4	191
1646							e		gis	a	h	c	d		e								e6-III	5	404
1648							e		gis	a	h	c	d		e								e6-III	7	142
1649							e		gis	a	h	c	d		e								e6-III	7	142
1651							e		g	gis	a	h	c	d		e	f						e6-III	19	520
1656		a	c	cis	d		e	f	g	a	b	c	d										ton.	13	203
1657		a			d		e	f	g	a	b		d										ton.		
1659				cis	d		e	f	g	a													ton.	9	87
1660				cis	d		e	f	g	a													ton.	13	78
1661				c	d		e	f	g	a													ton.	1	492
1662				cis	d		e	f	g	a	b												ton.	13	203
1663				cis	d		e	f	g	a	b												ton.	7	209
1664				cis	d		e	f	g	a	b												ton.	10	220
1665				cis	d		e	f	g	a	b	c											ton.	13	218
1666					d		e	f	g	a	b												ton.	10	31
1667					d		e	f	g	a													ton.	7	477
1668*					d		e	f	g	a	b	c	d										ton.	4	
1669					d		e	f	g	a			d										ton.	4	538
1670					d		e	f	g	a	b	c	d										ton.	7	514
1673			b	c	d		e	f	g	a	b	c											ton.	6	360
1678					d		e	f	g	a	h	c											ton.	3	377
1679					d		e	f	g	a	h	c											ton.	10	426
1681				c	cis	d	e	f	g	a		c											a6-III>a6-IV	5	404
1683							e		g	a	h	c	d		e								ton.		
1685							e		g	a	h	c	d		e	f							ton.	11	93
1686							e	f	g	a	h	c	d		e	f	g						ton.	11	232
1687			b	c	d		e	f	g	a	b	c											ton.	7	142
1688				c	d		e	f	g	a	b												ton.	10	31
1688a				c	d		e	f	g	a	b												ton.	10	31
1690				c	d		e	f	g	a	b	c											ton.	2	509
1690a				c	d		e	f	g	a	b	c											ton.	24	
1691				c	d		f	g	a	b	c												ton.	11	93
1692				c			e	f	g	a	b	c											ton.	11	232
1694				c	d		e	f	g	a		c											ton.	4	538
1697				c			e	f	g	a	b	c											ton.	4	234
1697a				c	d		e	f	g	a	b	c											ton.	?	
1697b				c			e	f	g	a	b	c											ton.	2	179
1698*				c			e	f	g	a	b	c											ton.	13	346
1700				c			e	f	g	a	b	c	d										ton.	11	93
1701				c			f	fis	g	a	b	c	d										ton.	2	368
1702				c			f	g	a	b	c	d											ton.	4	397
1703				c			e	f	g	a	b	c	d										ton.	12	530
1704				c			f	g	a	b	c	d											ton.	11	211

Taulukko

1705				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	10	162
1707				c		e	f	g	a	b	c	d					ton.	5	395
1708				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	11	232
1709				c		e	f	g	a	b	c	d					ton.	6	360
1710				c		e	f	g	a	b	c	d					ton.	11	93
1711				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	11	93
1714				c		e	f	g	a	b	h	c	d	e	f		c->g->c6-l/ton.	4	56
1716				c		e	f	g	a	b	h	c	d	e	f		ton.		
1719						e	f	g	a	b	c	d					ton.	25	
1724						f	g	a	b	c	d						ton.	19	455
1725						f	g	a	b	c	d		f			ton.	12	530	
1727				c	d	e	f	g	a	h	c	d					ton.	8	117
1730					d	e	f	g	a	h	c	d	e	f			ton.	4	234
1731				h	c	d	e	fis	gis	a	h	c	d				ton.	6	386
1732				h	c	d	e		gis	a	h	c	d				ton.	11	232
1735					d	e	f	gis	a	h	c	d					ton.	10	86
1737					d	e		g	gis	a	h	c	d				ton.	25	
1738					d	e	f	g	a	h	c	d					ton.	5	404
1739					d	e	fis	g	a	h	c	d	e				?e-IV>h-IV>e-IV	10	86
1742					dis	e	fis	g	gis	a	h	c	d				ton.	11	211
1744						e	f	g	a	h	c	d					ton.	19	520
1745*						e		gis	a	h	c	d					e-IV>e-LA>ton.(am)	8	408
1747						e	fis	gis	a	h	c	d					ton.	11	211
1750						e		gis	a	h	c	d					ton.		
1753						e	fis	g	gis	a	h	c	cis	d	e		?h-V >h-IV>a->e->e-IV	3	377
1753a						e	fis	g	gis	a	h	c	cis	d	e		?h-V >h-IV>a->e->e-IV	6	419
1754						e	fis	g	gis	a	h	c	d	e			ton.	4	538
1755						e	fis	g	gis	a	h	c	d	e			ton.		
1756						e	fis	g	gis	a	h	c	d	e			ton.	13	476
1757						e	fis	gis	a	h	c	d	e				ton.	13	78
1758						e	fis	g	a	h	c	d	e				ton.	6	109
1759						e		g	a	h	c	d	e				ton.	5	404
1760*						e		gis	a	h	c	d	e				ton.	6	109
1761						e		g	a	h	c	d	e				e-IV	3	377
1763						e		gis	a	h	c	d	e				ton.	11	93
1765						e		gis	a	h	c	d	e				ton.	5	365
1766						e		gis	a	h	c	d	e	f	g		ton.	2	163
1773								gis	a	h	c	d	e				ton.	4	
1774								gis	a	h	c	d	e				ton.	11	232
1776								gis	a	h	c	d	e	f			ton.	11	93
1779				cis	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	11	232
1780				cis	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	3	377
1781*					d	e	f	g	a	h	c	d					ton.	6	109
1782					d	e	f	g	a	h	c	d					ton.	6	109
1783					d	e	f	g	a	h	c	d					ton.	3	377
1783a					d	e	f	g	a	h	c	d					ton.	3	64
1784					d	e	f	g	a	h	c	d					ton.	6	360
1784a					d	e	f	g	a	h	c	d					ton.	4	343
1785					d	e	f	g	a	h	c	cis	d				ton.	10	122
1792		a		c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	6	467
1795			b	c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	6	130
1798				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	12	336
1799				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	4	538
1801						e	f	g	a	b	c	d	e	f			ton.	2	560
1803						e	f	g	a	b	c	d	e				ton.	11	232
1804						f	g	a	b	c	d						ton.	2	443
1805						f	g	a	b	c	d		f				ton.	5	404
1809						e	f	g	a	b	c	d	e	f			ton.	6	109
1810						e	f	g	a	b	c	d	e	f			ton.	4	538
1812				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	10	426
1819				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	6	486
1821					d	e	f	g	a	h	c	d	e				?e-IV>h-V>e-IV	6	160
1822					d	e		g	gis	a	h	c	d	e			ton.	5	404
1823			b	c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	6	160
1825					d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	10	31
1826		a		cis	d	e	f	g	a	h	c	d					ton.	11	93
1827				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	5	404
1833						e	f	g	a	h	c	d	e	f	g		ton.	13	346
1836		a	b	c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	11	211
1837				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	3	13
1839				c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f			ton.		
1841					d	f	g	a	b	c	d		f				ton.	11	232
1844						e	f	g	a	b	c	d	e	f			ton.	11	553
1846						e	f	g	a	b	c	d	e	f			ton.	6	467
1847						e	f	g	a	b	c	d	e	f			ton.	2	179
1848						f	g	a	b	c	d						ton.	4	234
1848a						f	g	a	b	c	d						ton.	4	234
1851						f	g	a	b	c	d		f				ton.	6	109
1856						f	g	a	b	c	d	e	f				ton.	11	93
1857						f	g	a	b	c	d	e	f				ton.	4	234
1859				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	3	64
1859a				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	11	93
1859b				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	4	234
1859c				c	d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	2	79
1859d					d	e	f	g	a	b	c	d					ton.	3	377
1860				c		f	g	a	b	c	d	e	f				ton.	5	404

Taulukko

1861*						e	f	g	a	b	c	d	e	f				ton.	13	218
1862						f	g	a	b	c	d	e	f					ton.	1	492
1865						f	g	a	b	c	d	e	f					ton.	11	211
1866			c	d		e	f	g	a	h	c							ton.	6	360
1875*			c	d		f	g	a	b	c							c-SOL	13	346	
1876			c	d		e	f	g	a	b	c							ton.	5	404
1877			c	d		e	f	g	a	b	c							ton.	11	93
1878*			c	d		e	f	g	a	b	c	d						ton.	19	
1880*				d		e	f	g	a	b	c							ton.	6	63
1882*			c	d		e	f	g	a	h	c	d						ton.	1	
1885*						e	f	g	a	h	c	d	e	f				ton.		
1890				d		e	f	g	a	h	c	d	e	f				ton.	11	93
1898						e	f	g	a	h	c	d	e	f				ton.	2	52
1898a						e	f	g	a	h	c	d	e	f				ton.	2	293
1902*			c	d		e	f	g	a	b	c							ton.	11	211
1904*						e	f	g	a	h	c	d	e	f				ton.	7	142
1905*						e	f	g	a	h	c	d	e	f				ton.	6	386
1907						e	f	g	a	h	c	d	e	f	g			ton.	10	31
1908						e	f	g	a	h	c	d	e	f	g			ton.	10	86
1909			c	d		e	f	g	a	b								ton.	11	213
1910			c			e	f	g	a	b								ton.	5	395
1917			c			e	f	g	a	b	c							ton.	11	93
1918			c			e	f	g	a	b	c							ton.	1	547
1920*			c			f	g	a	b			d						ton.	6	401
1922			c			e	f	g	a	b		d						ton.	5	428
1926						f	g	a	b	c	d							ton.	4	234
1929				d		e	f	g	a	b	c	d						ton.	8	430
1930						f	g	a	b	c	d							ton.	2	293
1931			c			e	f	g	a	b	c							ton.	6	109
1932			c			e	f	g	a	b	c							ton.	11	232
1933			c			e	f	g	a	b	c							ton.	8	348
1934			c	d		e	f	g	a	b	c	d						ton.	6	109
1935			c	d		e	f	g	a	b	c	d						ton.	13	346
1936			c	d		e	f	g	a	b	c	d						ton.	5	428
1937			c	d		e	f	g	a	b	c	d						ton.	3	377
1937a			c	d		e	f	g	a	b	c	d						ton.	2	79
1937b			c	d		e	f	g	a	b	c	d						ton.	6	109
1937c			c	d		e	f	g	a	b	c	d						ton.	5	51
1939			c			f	g	a	b	c	d							ton.	3	328
1941			c	d		e	f	g	a	b	c	d						ton.	13	346
1942			c			e	f	g	a	b	c	d						ton.	11	93
1943			c	d		e	f	g	a	b	c	d						ton.	13	346
1944			c	d		e	f	g	a	b	c	d	e					ton.	11	211
1946						f	g	a	b	c	d							ton.		
1947						f	g	a	b	c	d							ton.	1	
1948			h	c	d	e	f	g	a		c							ton.	11	211
1949			c	d		e	f	g	a	h	c							ton.	11	211
1950			c	d		e	f	g	a	h	c	d						ton.	4	104
1952			c	d		e	f	g	a	h	c	d						ton.	11	93
1953			c	d		e	f	g	a	h	c	d						ton.	24	
1954			c	d		e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	6	291
1955			h	c	d	e	f	g	a	h	c	d						ton.	5	428
1956			c	d		e	f	g	a	h	c	d						ton.	5	559
1957			c	d		e	f	g	a	h	c							ton.	3	377
1958			c	d		e	f	g	a	h	c	d						ton.	11	232
1959				d		e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	11	213
1960			c	d		e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	11	211
1961						e		g	a	h	c							e-IV	10	188
1962						e		gis	a	h	c	d						e6-I	11	553
1963						e		gis	a	h	c	d						e-IV	11	151
1964						e		gis	a	h	c	d						ton.	5	559
1965						e		gis	a	h	c	d						ton.	6	308
1970						e		gis	a	h	c	d	e					ton.	7	142
1973						e		g	a	h	c	d	e					ton.	6	115
1974*								g	a	h	c							e-IV	4	538
1975								g	a	h	c	d	e					KSL C	6	419
1976								gis	a	h	c	d	e					ton.	5	404
1977								gis	a	h	c	d	e					ton.	6	109
1979								a	h	c	d	e						ton.		
1984						e		a	h	c	d							ton.	2	376
1985						e		g	gis	a	h	c	d	e				a-IV>e-III>a-IV>e-III>e-IV	5	404
1986						e	fis	gis	a	h	c	d	e					ton.	7	142
1987								a	h	c	d	e						ton.	19	568
1989								gis	a	h	c	d	e					ton.	2	163
1991					d	e	f	g	a	b	c							ton.	2	79
1993				cis	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f				ton.	5	404
1994					d	e	f	g	a	b	c	d	e	f				ton.	10	122
1995				c		f	g	a	b	c								ton.	6	467
1996				c		f	g	a	b	c								ton.	11	93
1997				c		e	f	g	a	b	c	d						ton.	2	79
1998						e		g	gis	a	h	c	d	e	f			e7-III/IV	11	232
2001			b	c	d	e	f	g	a	b	c							ton.	11	
2002				c	d	e	f	g	a	b								ton.	1	354
2005*				c		e	f	g	a	b	c							c6-I	2	293
2005a*				c		e	f	g	a	b	c							c6-I	2	293
2005b*				c		e	f	g	a	b	c							c6-I	4	397

Taulukko

2005c*				c			e	f	g	a	b	c											c6-I	3	377	
2005d*				c			e	f	g	a	b	c												c6-I		
2012				c			e	f	g	a	b	c	d											ton.	12	336
2013				c	d		e	f	g	a	b	c												ton.	16	337
2022				c			e	f	g	a	b	c	d											c6-I>d-VI	13	346
2023							e	f	g	a	b	c												ton.	11	151
2024							f	g	a	b	c	d												ton.	6	467
2027				c	d		e	f	g	a	b	c												ton.	2	
2029				c	d		e	f	g	a	b	c												ton.	2	152
2030				c			e	f	g	a	b	c	d											e7-I	13	78
2033*				c	d		e	f	g	a	b	c	d											ton.	10	31
2036				cis			e	fis	g	a	h	c	d											h7-III/IV>e6-IV	9	87
2037*							e		g	gis a	h	c		e										ton.	?	
2037a							e		g	gis a	h	c		e										ton.		
2041*							e		g	a	h	c	d	e										e6-IV	7	477
2043*							e		gis a	h	c	d	d	e										e6-III	10	31
2044*							e		gis a	h	c	d	d	e										e6-III	7	142
2045*							e		gis a	h	c	d	d	e										e6-III	5	395
2047*							e		gis a	h	c	d	d	e	f									e7-III	5	404
2048							e	fis	gis a	h	c	d	d	e	f									ton.	8	558
2049*							e		gis a	h	c	d	d	e	f									e7-III	5	404
2050*							e		gis a	h	c	d	d	e	f									e7-III	13	461
2051*							e		g	a	h	c	d	d	e	f								e7-IV	13	461
2052*							e		gis a	h	c	d	d	e	fis									e7-IV>e6-III	10	426
2053									gis a	h	c	d	d	e										ton.	4	234
2056	a			c	d		e	f	g	a	b	h	c	d	e									ton.	8	558
2063				c			e	f	g	a	b	c	d	d										c7-I	2	509
2066				c	d		e	f	g	a	b	c	d	d										ton.	11	211
2067							e	f	g	a	b	c	d	d										ton.	3	64
2068							e	f	g	a	b	c	d	d										ton.	1	529
2072							e		gis a	h	c	d	d	e	f									ton.	12	336
2073					d		e	f	g	a	h	c												a-IV>d-VI	11	211
2075				c	d		e	f	g	a	b	c	d	d										ton.	10	426
2076							f	g	a	h	c	d	d	e	f									ton.	3	64
2078					d		e	f	g	a	h	c	d	e										ton.	4	234
2082				c	d		e	f	g	a	b													ton.	?	
2084					d		e	f	g	a	b													ton.	2	509
2085					d		e	f	g	a	h	c												a-IV>d-VI	8	430
2087					d		e	f	g	a	b	c												ton.	25	
2090					d		e	f	g	a			d											ton.	7	142
2093		b		c	d		e	f	g	a	b	c	d	d										ton.	12	336
2094				c	d		f	g	a	b	c	d	d											ton.	5	404
2100							e		gis a	h	c	d	d	e										e6-III		
2102							e		g	a	h	c	d	d	e									e6-IV	1	
2103							e		gis a	h	c	d	d	e	f									ton.	5	404
2104							e		gis a	h	c	d	d	e	f									ton.	11	151
2108							e	fis	g	a	h	c	d	d	e	f								h6-IV/V>h6-IV>e6-IV	8	430
2109					d		e	f	g	a	b													ton.	11	553
2129							e		a	h	c	d	d	e										ton.		
2129a							e		a	h	c	d	d	e										ton.		
2131									gis a	h	c	d	d	e										e6-III	9	466
2132				cis	d		e	f	g	a	h													ton.	9	466
2133				cis	d		e	f	g	a	b	c												ton.	10	426
2136	a	b		c	d		e	f	g	a	b	c												ton.	4	56
2137				c	d		e	f	g	a	b													ton.	2	509
2145				c			e	f	g	a	b													ton.	11	
2146				c			e	f	g	a	b													ton.	2	509
2146a				c			e	f	g	a	b													ton.		
2147				c	d		e	f	g	a	b													ton.	4	
2149				c			e	f	g	a	b	c												ton.	23	
2150				c			e	f	g	a	b	c												ton.	12	530
2151				c			e	f	g	a	b	c	d											ton.	13	383
2153				c			f	g	a	b	c	d	d											ton.	11	232
2154				c			e	f	g	a	b	c	d	d										ton.	6	401
2155				c	d		e	f	g	a	b	c	d											ton.	7	142
2165							e	f	g	a	b	c			f									ton.	8	67
2166							f	g	a	b	c	d	d											ton.	2	509
2167*							f	g	a	b	c	d	d											ton.		
2169				c	d		e	f	g	a	h	c	d											ton.	11	
2170				c	d		e	f	g	a	b	c												ton.	11	232
2171				c			f	g	a	b	c													ton.	1	354
2172				c	d		e	f	g	a	b	c	d											ton.	8	558
2173				c	d		e	f	g	a	b	c												ton.	13	383
2176				c			e	f	g	a	b	c												ton.	5	365
2177				c	d		e	f	g	a	b	c	d											ton.	8	214
2178							e	f	g	a	b	c	d	e	f									ton.	6	360
2181				c	d		e	f	g	a	h	c												ton.	8	181
2183							e		g	gis a	h	c		dis	e									e-III>e-LA/h-III/IV/V>e-IV>e-III	10	426
2184							e		g	gis a	h	c	d	dis	e									e6-III>e-IV>e-III		
2185							e		gis a	h	c	d	dis	e	fis	g								ton.	11	211
2186							e		gis a	h	c	d												ton.		
2189							e	fis	gis a	h	c	d	d	e										e7-III	8	407
2194							e		g	gis a	h	c	d	e	fis									e-IV>h-IV>e-III	13	383
2195							e		g	gis a	h	c	d											ton.	6	130
2199							e		gis a	h	c	d	d	e										ton.	8	430
2200							e		gis a	h	c	d	d	e										ton.	5	404

Taulukko

2205						e				gis a	h c	d	e				ton.	8	408
2206						e				gis a	h c	d	e				ton.	8	430
2217						e		g		a	h c	d	e				e6-IV>hIV>e6-IV	11	232
2219						e		g		a	h c	d	e				e6-IV	11	93
2223						e				a	h c	d	e				e6-IV/III		
2223a						e				a	h c	d	e				e6-IV/III		
2224						e				gis a	h c		e		fis		e7-III	13	203
2225						e				gis a	h c	d	e		fis		e-III>h-IV>e-III	3	377
2232						e				gis a	h c	d	e		f	g	h-V>e6-III	9	87
2233*										gis a	h c	d	e				e6-III	2	163
2235										gis a	h c	d	e				e6-III	6	386
2238						d		e f	g	a							ton.	13	218
2241						e			g	gis a	h c	d	e		f		e7-III/IV	4	72
2245						d		e f	g	a	h c	d	e				g-IV>e-IV>a-IV	4	332
2246*						e				gis a	h c	d	e				e6-III	6	109
2248						d		e f	g	a	h c	cis d	e		f		ton.	1	48
2251								f	g	a	h c	d	e				ton.	2	52
2254					c	e		f	g	a	h c						ton.	1	
2262						e				a	h c	d	e		f		ton.		
2263						e			g	gis a	h c	d	e				ton.	6	109
2265										a	h c	d	e		f		ton.	10	162
2266						d		e f	g	a	h c						d-IV>c-IV>a-IV	1	
2267						cis d		e f	g	a	h c						ton.	6	109
2272					c	e		f	g	a	b c						ton.	2	152
2276					c	e		f	g	a	b c						ton.	11	232
2278					c	e		f	g	a	b c	d					c7-I	11	93
2281								f	g	a	b c	d					ton.	11	93
2284					c	d		e	f	g	a	b c					ton.	8	430
2285*					c	e		f	g	a	h c						ton.	13	346
2288					h	c	d	e	f	g	a	c					ton.	1	492
2289					c	d		e	f	g	a						ton.	3	377
2290					c	e		f	g	a	h c						c6-I	2	168
2292					c	d		e	f	g	a	h c	d				ton.	6	401
2294						d		e f	g	gis a	h c						ton.	1	
2296						e				gis a	h c	d	e				ton.	11	
2303						e		fis		gis a	h c						c7-III	8	430
2305						e				gis a	h c	d	e				ton.	6	109
2309						e		fis	g	a	h c	d					e7-IV	?	
2310						e				gis a	h c		e				ton.	10	86
2311						e				gis a	h c	d	e				e-III>e6-IV	11	121
2312						e				gis a	h c		e				e-III	11	213
2313*						e				gis a	h c	d	e				ton.	13	461
2314						e			g	a	h c	d	e				e6-IV	4	234
2315						e			g	a	h c	d	e				e6-IV	6	360
2322						e				gis a	h c	d	e				ton.	4	56
2324*						e			g	a	h c	d	e				e6-IV	11	553
2327						e			g	a	h c	d	e				e6-IV	11	93
2327a						e			g	a	h c	d	e				e6-IV	11	553
2328						e			g	a	h c	d	e				e6-IV	11	232
2332						e				gis a	h c	d	e				e6-III	5	428
2334						e				gis a	h c	d	e				e6-III	25	
2335						e			g	gis a	h c	d	e				e6-IV>e6-III	4	234
2336						e				gis a	h c	d	e				e6-III	2	509
2337										gis a	h c	d	e				e6-III	7	82
2338						e		fis	g	a	h c	d	e				e6-IV	2	295
2339						e				gis a	h c	d	e				e6-III	4	
2340						e				gis a	h c	d	e				e6-III	10	177
2343						e		fis	g	gis a	h c	d	e		fis		e7-IV>h-LA>e-III	13	218
2346						e				gis a	h c	d	e		fis		e7-III	2	152
2348*										gis a	h c	d	e				e6-III	6	109
2349										gis a	h c	d	e				e6-III	5	428
2350										gis a	h c	d	e		fis		e7-III	11	211
2352						e				gis a	h c	d	e				e6-III	5	404
2353						e				gis a	h c	d	e				e6-III		
2357						e		fis	g	gis a	h c	d	e				e6-III>e6-IV	6	32
2360						e			g	a	h c	d	e		fis		e7-IV	4	234
2361						d		e f	g	a	b						ton.	8	214
2362						d		e f	g	a	h						a-IV>e-IV>a-IV	23	
2363						d		e f	g	a	c						a6-IV	7	82
2365										gis a	h c	d	e				e6-III	5	395
2366*						e		fis	g	a	h c	d	e				?a-VI--e-IV	13	383
2373						e			g	gis a	h c	d	e				e6-IV>e-III	10	86
2373a						e			g	gis a	h c	d	e				e6-IV>e-III	10	86
2374						e			g	a	h c	d	e				e6-IV	13	346
2375						e		f	g	a	h c	d	e				e7-IV	7	142
2376						e			g	gis a	h c	d	e		fis	g	e6-IV>h-IV/VI>e-IV>e-III	11	93
2377*										gis a	h c	d	e				e6-III	7	142
2378										gis a	h c	d	e				ton.	?	
2379										gis a	h c	d	e				e6-III	2	179
2380										gis a	h c	d	e				e6-III	5	404
2382						cis d		e f	g	a	h						a7-IV	11	10
2383						e		fis	g	gis a	h c	d	e				e-III>h-III>e-III>h-III>e-III	6	160
2384						e			g	a	h c	d	e				e6-IV	13	383
2385						e		f	g	gis a	h c		e				?e-III>f-II>e-IV	13	346
2386										gis a	h c	d	e				e6-III	11	93
2387						d		e f	g	a	c						ton.	9	422

Taulukko

2400				c	d	e	f	g	a	b	c	d							ton.	6	360
2406				c		e	f	g	a	b	c	d	e	f					ton.	4	234
2407					d	e	f	g	a	b	c								ton.		
2408					d	e	f	g	a	b	c	d	e	f					ton.	11	93
2409						e	f	g	a	b	c	d	e	f					ton.	11	232
2411				c		e	f	g	a	b	c	d							ton.	1	233
2412		a		cis	d	e	f	gis	a		c								a6-VI>a-III	10	86
2414					d	e	f	g	a		c								ton.	6	63
2417						e			gis	a	h	c	d	e					e-IV>a-IV/VI>e6-IV>e-I	13	218
2419						e		g	a	h	c	d	e						e6-IV	9	466
2420				c	d	e	f	g	a	b									?d-IV>a-IV>d-IV	2	76
2425					d	e	f	g	a	b									ton.	8	558
2427					d	e	f	g	a	b	c	d							a7-IV	2	443
2429								g	a	h	c	d	e	f					?a6-IV>e-IV	12	530
2430				c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f					ton.	12	342
2431						e			a	h	c	d	e						e6-IV	5	111
2436					d	e	f	g	a		c								?a7-IV	8	298
2439				c	cis	d	e	f	g	a									c-I>a-IV	11	93
2440*					d	e	f	g	a	b	c	d	e	f					ton.	6	109
2440a*					d	e	f	g	a	b	c	d	e	f					ton.	6	109
2443				c	d	e	f	g	a	h	c	d							ton.	6	467
2445				c	d	e	f	g	a	b	c	d							?a-IV>d-IV	3	377
2446				c	d	e	f	g	a	b	c	d							a6-IV>a-IV	2	179
2450					d	e	f	g	a	b	c	d							?a-IV>d-IV	5	404
2451					d	e	f	g	a	b	h	c							ton.	5	404
2452					d	e	f	g	a	b	h	c							?a-IV>d-VI>d-IV>a-IV	5	404
2455					d	e	f	g	a	b	c								ton.	11	93
2457						e	f	g	a	h	c	d							h-V>ton.	7	142
2461						e	f	g	a	h	c	d	e	f	g				ton.	6	486
2462						e		g	a	h	c	d	e	f	g				ton.	2	139
2463				c	d	e			a	h	c	d							?	11	213
2477				c		e	f	g	a	b	c	d		f					ton.	13	346
2488				c		e	f	g	a	b	c	d		f					ton.	12	336
2502						f	g	a	b	c	d								ton.	10	86
2519				c		f	g	a	b	c	d								ton.	4	17
2525						f	g	a	b	c	d								ton.	19	455
2531*				c	d	e	f	g	a		c	d							ton.	10	327
2533				c	d	e	f	g	a		c								c7-I	13	203
2550				c	d	e	f	g	a	h	c								ton.	11	93
2552				c	d	e	f	g	a	b	c	d							?e-I>a-IV>f-I(+plagal a-MI)	12	336
2557					d	e	f	g	a	h	c								ton.	10	86
2557a				c	d	e	f	g	a	h	c								ton.	10	86
2559						e	f	g	a	h	c	d	e						ton.		
2562				c	d	e	f	g	a	b	c								ton.	4	538
2564				c		e	f	g	a	b	c	d		f					ton.	5	404
2565*						f	g	a	b	c									ton.	10	362
2566				c	d	e	f	g	a	h	c								ton.	19	508
2572*						e			a	h	c		e						e-III/IV	4	72
2587				c	d	e	f	g	a	b	c								ton.	5	559
2591				c		e	f	g	a	b	c								f-I/III>c-I/III>f-I/III	4	343
2592				c		e	f	g	a	b	c								ton.	6	486
2596						e	f	g	a	h	c	d	e						g-SOL>h6-IV	13	476
2600				c	d	e	f	g	a	h	c								ton.	5	404
2603		a	b	c		e	f	g	a	b	c	d							?c-I>g-VI>c-I		
2608					d	e	f	g	a		c	d	e	f					ton.	13	203
2610				c	d	e	f	g	a	h	c								ton.	19	455
2614					cis	d	e	f	g	a	b								d-IV>a6-IV	6	486
2619*				c	d	e	f	g	a	b	c								ton.	10	86
2636				c		f	g	a	b	c	d								c-SOL>g-IV/VI>c-SOL	8	117
2637				c		e	f	g	a	b	c								ton.	13	461
2644*				c		e	f	g	a	b	c	d							c7-I	19	455
2652				c	d	e	f	g	a	h	c	d							ton.		
2654						f	g	a	b	c									ton.	19	441
2657					d	e	f	g	a	h	c	d							e6-IV>h-V>e?	11	149
2678				c	d	e	f	g	a		c								?c-I>g-I>a-IV>c-I	10	31
2680				c	d	e	f	g	a	b									a7-IV	1	
2699				c		f	g	a	b	c	d								ton.	10	86
2730					d	e	f	g	a	h	c	d	e	f	g				ton.	6	486
2737								g	a	h	c	d	e	f	g				ton.	24	
2741								g	a	h	c	d	e						g-I>d-I/VI>g-I>d-I/VI	4	17
2761				c	d	e			a	h	c								plagal e-MI>e-III/IV>plagal e-MI	3	328
2762				c		e			a	h	c								plagal e-MI>e-IV>plagal e-MI	6	467
2763					d	e	f	g	a	b	c	d	e	f					ton.	4	83
2767				c	d	e	f	g	a	b									ton.	2	179
2768				c	d	e	f	g	a	b									ton.	1	492
2769				c	d	e	f	g	a	b	c								ton.	2	179
2772						f	g	a	b	c	d								f-DO	13	218
2777*				c	d	e			a	h	c	d	e						g-I>d-VI+g-SOL>g-I	11	92
2792*				c		f	g	a	b	h	c								ton.	8	558
2805*						f	g	a	b	h	c	d	e	f	g				g7-I>c-I/IV>g-IV/VI>c-I/IV	8	430
2811					cis	d	e	f	g	a	b	c							ton.	5	428
2820						e	f	gis	a	h	c	d	e						e7-III>h6-III/IV		
2821						e	f	gis	a	h	c								e-III/VI>h-III/VI	19	133
2824						e	f	gis	a	h	c	d	e						e6-III>h-III/IV	5	428
2825						e	f	gis	a	h	c	d	e						e6-III>h-III/IV	13	383
2826						e	f	gis	a	h	c	d	e						e6-III>h-III/IV	13	78

Taulukko

2835				cis	d	e	f	fis	g	gis	a	h	c	cis	d	e						e-IV>e7-III>h7-I	13	491
2837						e	fis	g			a	h	c		d	e						e6-III/IV>h-III/IV	4	
2837a						e	fis	g	gis	a	h	c			d	e						e6-IV>e-III>h-III/IV	11	525
2838						e	f	fis	g		a	h	c		d	e						e7-III/IV>h-IV/V/VI>e-III/IV>h-III/IV	10	220
2839						e	fis	g	gis	a	h	c			d	e						e6-III>h6-III/IV	13	461
2840					d	e	f	g		a	b	c			d	e						d-LA>a-LA (mixed?)	10	
2841					d	e	f	g	gis	a	b	h	c		d	e						d-LA>a-LA (mixed?)	10	86
2842					d	e	f	g		a	b	c			d	e						?d-IV>a-IV>e-V>d-IV>e-V	12	336
2843					d	e	f	g		a	b	c			d	e	f					ton.	13	346
2847				c		e	f	g		a	b	c			d	e	f		g			ton.	13	203
2848				c		e	f	g		a	b	h	c		d	e	f		g			ton.	13	383
2850						f	g			a	b	h	c		d	e	f					ton.	10	86
2851						f	g			a	b	h	c		d	e	f					ton.	10	
2851a						f	g			a	b	h	c		d	e	f					ton.	10	
2852						f	g			a	b	c			d	e	f		g			ton.	11	211
2853					d	e	f	g	gis	a	h	c			d	e						e6-III>a-IV/VI>e-IV/V/VI>h6-V	2	79
2854*						e	f	fis	g		a	h	c									a6-III/IV>e-IV>a6-III/IV>e-IV>a6-IV/VI	11	93
2855						e			g		a	h	c		d	e	f					a-IV>e-IV>h-IV	11	93
2856					d	e	f	g		a	h	c			d	e						?d-VI>a-IV>e-IV>a-IV	7	142
2857					d	e	f	g		a	b	c	cis		d	e	f					ton.	3	
2858					d	e	f	g		a	b	c			d	e	f					ton.	13	383
2862					d	e	fis	g		a	h	c			d	e						h6-IV>h-V>e6-III>h6-V	4	343
2864						e	fis	g		a	h	c	cis	d	dis	e	fis					ton.	10	
2865						e			g		a	h	c	cis	d	dis	e	fis				ton.	8	214
2866					dis	e	fis	g		a	h	c			d							ton.	10	
2868		a	h	c	d	e			g		a	h	c									ton.	5	404
2869					d	e	f	g		a	h	c	cis	d	e	f						ton.	11	151
2870						e	f	g		a	b	c			d	e	f					ton.	10	426
2871				c	d	e	f	g		a	b	c										ton.	4	
2872				c	d	e	f	g		a	h	c										ton.	3	13
2872a				c	d	e	f	g		a	h	c										ton.	3	13
2874					d	e	f	g	gis	a	h	c			d	e						c6-III>(e6-IV/h7-V)>h-V	2	319
2877					d	e	f	g		a	h	c			d	e						ton.	13	203
2881*						e	fis	g		a	h	c			d	e						ton.	6	467
2885					d	e			gis	a	h	c			d	e						e6-IV>h6-IV	10	505
2887						e	fis	g		a	h	c			d	e						ton.	25	
2888						e	fis	g		a	h	c			d	e						ton.	4	343
2888a						e	fis	g		a	h	c			d	e						ton.	4	
2889						e	f	g		a	h	c			d	e						e6-III/IV>h-V	13	78
2890						e	fis	g		a	h	c			d	e						ton.	10	165
2890a						e	fis	g		a	h	c			d	e						ton.	4	
2890b						e	fis	g		a	h	c			d	e						ton.	2	509
2891						e	fis	g	gis	a	h	c			d	e						ton.	10	31
2892						e	fis	g		a	h	c			d	e						?a-IV>e-IV>h-IV	6	401
2893						e	fis	g		a	h	c			d	e						e6-III>e6IV>hIII/IV	2	
2894						e	fis	g		a	h	c			d	e						ton.	4	234
2895						e	fis	g		a	h	c			d	e						ton.	6	401
2896						e	f	g		a	h	c			d	e						a6-IV>e6-IV>a6-IV+a-LA plagal	6	160
2897						e	fis	g		a	h	c			d	e						ton.	4	104
2898						e	f	g		a	h	c				e						ton.	8	430
2899					d	e	f	g		a	h	c										e-IV>h-V	8	407
2900						e	fis	g		a	h	c			d	e						ton.	10	426
2901				c	d	e	f	g		a	b	c										ton.	8	558
2902*				c	d	e	f	g		a	b	c										ton.	8	430
2903						e			gis	a	h	c			d	e	f					ton.	6	130
2904					d	e	f	g		a	b	c	cis	d	e	f						ton.	10	165
2906				c	d	e	f	g		a	b	c										ton.	13	461
2908					d	e	f	g		a	h	c			d	e						ton.	10	86
2909					d	e	f	g		a	c	cis	d	e	f							ton.	3	30
2910					d	e	f	g		a	c			d	e							ton.	8	348
2911						e	f	g		a	h	c			d	e						ton.	4	
2912						e	f	g		a	h	c			d	e						ton.	6	160
2914						e	f	g		a	h	c			d	e						ton.	6	401
2915						e	f	g		a	b	c			d	e						ton.	6	308
2915a						e	f	g		a	b	c			d	e						ton.	6	419
2916					d	e	f	g		a	h	c			d	e						ton.	11	232
2917						e	f	g		a	h	c			d	e						ton.		
2918					d	e	f	g		a	h	c			d	e						ton.	11	121
2919						e	f	g		a	b	c				e						ton.	6	291
2921				c	d	e	f	g		a	c											ton.	8	181
2924						e	f	g		a	h	c			d	e	f					ton.	6	486
2925							fis	g		a	h	c			d	e						ton.	2	179
2926							g			a	h	c			d	e						ton.	5	428
2927						e	f	g		a	h	c			d	e	f					ton.	6	109
2927a						e	f	g		a	h	c			d	e	f					ton.	6	419
2928						e		g		a	h	c			d	e	f					ton.	11	93
2929				c	d	e	f	g		a												ton.	2	79
2930*							g			a	h	c			d	e						ton.	2	509
2932*				c	d	e	f	g		a	b	c										ton.	19	568
2933				c	d	e	f	g		a	b	c			d							ton.	13	346
2934				c	d	e	f	g		a	b	c										ton.	10	505
2936				c	d	e	f	g		a	b	c			d							ton.	4	397
2937				c	d	e	f	g		a	b	c			d							ton.	11	232
2938				c	d	e	f	g		a	b	c			d							ton.	11	93
2938a				c	d	e	f	g		a	b	c			d							ton.	9	87
2939				c	d	e	f	g		a	b	c			d							ton.	4	

Taulukko

2940				<u>c</u>	d		f	g	a	b	c		d								ton.	11	93	
2945				<u>c</u>	d		e	f	g	a	b	c							f			ton.	11	211
2946							e	g	a	h	c		d	e	f			g			e7-IV	6	109	
2947							f	g	a	h	c		d	e	f			g			ton.	11	553	
2950				c			e	f	g	a	h	c		d	e						ton.	11	232	
2951*				c	d		e	f	g	a	h	c									a6-IV-e-IV	11		
2953				c			e	f	g	a	h	c		d	e						?c->g->d-VI	7	477	
2953a				c	d		e	f	g	a	h	c		d	e						?c->g->d-VI			
2954				c	d		e	f	g	a	h	c		d	e						?c->g->d-VI	2	79	
2955				c			e	f	g	a	h	c		d	e						?c->g->d-VI	11		
2958				c	d		e	f	g	a	h	c									c6-DO>e-IV	10	505	
2958a				c	d		e	f	gis	g	a	h	c								c6-DO>e-IV	13	346	
2959				c	d		e		g	a	h	c									a-LA+e-IV	11	93	
2960				c	d		e	f	g	a	h	c									ton.	24		
2961				c	d		e		g	a	h	c									e-LA+a-LA	4		
2962							e	f	gis	g	a	h	c								ton.	4	270	
2963						dis	e	f	gis	a	h	c		d	e						ton.	8	348	
2964*				h	d		e	f	gis	a	h	c									h-III/IV>e-III>e-IV>h-IV/V/VI	6	109	
2965							e	f	gis	a	h	c			e						e7-III	6	401	
2966*					d		e	f	g	a	b	c		d	e	f					ton.	10	362	
2967*					d		e	f	g	a	b	c		d	e	f					ton.	4		
2968*					d		e	f	g	a	b	c		d	e	f					ton.	10	165	
2969*					d		e	f	g	a	b	h	c		d						ton.	10		
2969a*					d		e	f	g	a	b	h	c		d						ton.	10		
2970					d		f	g	a	b	h	c		d	e	f	gis				d6-IV>d-III>e6-I/III/IV/VI	6	360	
2971					d		e	f	g	a	b	c	cis	d	e	f					ton.	9	453	
2972					d		f	g	a	b	c	cis	d	e	f		g				ton.	7	514	
2975*				c	d		e	f	g	a	h	c									ton.	4	538	
2977*				c	d		e	f	g	a	h	c									ton.	4		
2978							e	f	g	a	h	c		d	e	f					ton.	4	234	
2979							e	f	g	a	h	c		d	e	f					ton.	4		
2980				<u>c</u>	d		e	f	g	a											ton.	11	232	
2981				<u>c</u>	d		e	f	g	a	b										ton.	10	260	
2983*				<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c									ton.	4	538	
2984*				<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c		d							ton.	4		
2987*				c	d		e	f	gis	g	a	h	c								ton.	6	130	
2995				c	d		e	f	g	a	b	c		d							?c-7->d-IV+g-LA	10	188	
2997					d		e	f	g	a	h	c		d							ton.	10		
2998							e	f	g	a	h	c									ton.	6	467	
3003					d		e	f	gis	a	h	c									ton.	?		
3004							e	f	gis	a	h	c		d	e						ton.	13	78	
3005							e	f	gis	a	h	c		d							ton.	19	568	
3007*							e	f	g	a	h	c		d	e	f	g				?d-a-d-a-e	6	308	
3008					d		e	f	g	a	h	c		d	e						d6-I/III>e-LA (tai e-III/IV/V)	8	430	
3009							e	f	g	a	b	c	cis	d	e	f					ton.	3	377	
3010					d		e	f	g	a	b	c		d	e	f					ton.	5	404	
3011							e	f	g	a	b	c		d	e	f					ton.	10	426	
3012					d		e	f	g	a	b	c		d	e						ton.	11	93	
3013							e	f	g	as	b	c		d	e						g-SOL (tai e6-IV/V)>dV	5	395	
3014				<u>c</u>	d		e	f	g	a	b	c		d							ton.	10		
3016					d		e	f	g	a	h	c		d							e6-IV>h-IV/V(tai e-LA)	2	311	
3017				<u>c</u>	d		e	f	g	a	b	c									ton.	8	558	
3018							e	f	g	a	h	c		d	e	f					ton.	11	211	
3019							e	f	g	a	h	c		d	e						ton.	10	426	
3019a							e	f	g	a	h	c		d	e						ton.	10		
3024				c	d		e	f	g	a	h	c									h-V>e-IV>h7-V	11	121	
3025				c	d		e		g	a	h	c									h-IV>e7-III/IV>h-IV/V	3	377	
3028*					d		e	f	gis	g	a	h	c								h-III/IV>e-III/IV>h-III/IV>e-III/IV>h-IV	1	536	
3034							e		g	a	b	c		d	e						d-III/IV>g->g-IV>d-III/IV>g->d-III/IV	7	477	
3035							e		g	as	a	h	c		d	e					?d-VI>g->g-IV>g7-III	11	93	
3036							e		g	a	b	c		d		f					g-VI>d-IV>g-VI>d6-IV	10		
3038				b	<u>c</u>	d	e	f	g	a	b	c									ton.	12	336	
3039				<u>c</u>	d		f	g	a		c										c-SOL	8	181	
3041*				<u>c</u>	d		e	f	g	a		c									ton.	6	160	
3042				<u>c</u>	d		e	f	g	a	b	c									ton.	2	509	
3043				<u>c</u>	d		e	f	g	a		c									ton.	11	232	
3044				<u>c</u>	d		e	f	g	a	b	c									ton.	2	36	
3045				<u>c</u>	d		e	f	g	a	b	c									ton.	6	401	
3052				<u>c</u>	d		e	f	g	a		c									ton.	6	419	
3053				<u>c</u>	d		e	f	g	a		c									ton.	11	213	
3054				<u>c</u>	d		e	f	g	a	b	c									ton.	11	213	
3055				<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c									ton.	10	220	
3056				<u>c</u>	d		e	f	g	a	h	c									ton.	13	203	
3057				<u>c</u>	d		e	f	g	a	b	c		d							ton.	6	109	
3058				<u>c</u>	d		e	f	g	a	b	c		d							ton.	3	377	
3059				<u>c</u>	d		e	f	g	a	b	c		d							ton.	2	509	
3060*				<u>c</u>	d		e	f	g	a		c									ton.	6	109	
3061				<u>c</u>	d		e	f	g	a		c									ton.	6	308	
3062				<u>c</u>	d		e	f	g	a	b	c									ton.	13	218	
3065				c	d		e	f	g	a	h	c									h7-V>e-III/IV>h7-V	11	553	
3066				c			e	f	gis	a	h	c									h6-III/IV>e-IV>h6-III/IV>e-IV>h6-III/IV	5	428	
3067				c	d		e	f	gis	g	a	h	c								e6-IV>h-III/IV	23		
3068					cis		e	f	gis	a	h	c		d	e						a-I/II>e6-IV>a-I/II>h6-III/IV	10	362	
3069					d		e	f	gis	a	h	c									e-IV>h-IV>e-IV>h-IV	9	87	
3070					d		e	f	gis	a	h	c		d							e6-III>e-IV>h-V	11	232	
3072							e	f	gis	a	h	c		d	e						e6-IV>h6-III/IV	5	404	

Taulukko

3073								e	fis	g	a	h	c	d	e									ton.	24	
3074								e		g	a	h	c		e									e-IV>h-III/IV/V	11	553
3075								e		g	a	h	c	d	e									e6-IV>h-III/IV/V	11	553
3076								e	fis	g	gis	a	h	c	cis	d	e							e6-III/IV>e6-IV/VI>e7-IV>h6-IV/VI		
3077								e	fis	g	a	h	c	d	e									ton.	13	476
3078								e	fis	g	a	h	c	d	e									ton.	2	509
3079								e	fis	g	a	h	c	d	e	fis								ton.	13	491
3080*								e	fis	g	a	h	c	d	e	fis								ton.	19	
3081*		a			d			e	f	g	gis	a	h	c	d	e	f							a6-IV>e-III	11	93
3082				c	cis	d		e	f	fis	g	a	h	c										ton.	6	109
3083				c		d		e	f		g	a	h	c										h-V>e-IV>h6-V	10	162
3084				c		d		e			g	a	h	c										h7-IV/VI>e6-IV>h6-IV/VI	13	383
3086				c		d		e	f		g	a	b											ton.	11	93
3087				c		d		e	f		g	a	h	c										ton.	4	17
3089				c		d		e	f	fis	g	a	h	c										h6-IV>h-V>e-IV>d-I/III/IV/VI	8	348
3090				c		d		e	f		g	a	h	c	d	e								ton.	5	395
3091		g		h	c	d		e	f	g	a	b	c	d										ton.	7	209
3092				c		d		e	f		g	a	b	c	d									ton.	11	553
3093				c		d		e	f		g	a	b	c	d									ton.	6	291
3095				c		d		e	f		g	a	h	c	d									ton.	6	467
3100				c		d		e	f		g													g6-IV/VI	19	441
3101				c		d		e	f		g	a	h	c	d									ton.	6	130
3102				c		d		e	f		g	a	h	c	d	e								ton.	10	86
3103				c		d		e	f		g	a	h	c	d	e								ton.	13	476
3104						d		e			gis	a	h	c										e-III>h-IV/VI>e-III>h-IV/VI	6	109
3107*								e	fis	g	a	h	c	d										ton.	13	218
3108								e	fis	g	a	h	c	d										ton.	13	383
3109								e	fis	g	a	h	c	d	e									ton.	10	165
3110								e			gis	a	h	c		e								ton.	5	404
3116*				c		d		e	f		g	a	b	c	d									ton.	10	
3117				c		d		e	f	fis	g	a	h	c	d	e								h7-V>ton.	13	383
3118				c		d		e	f		g	a	b	c	d									ton.	10	426
3120				h	c	d		e	f		g	a	h	c	d									e-IV>h6-V>e-IV>h6-V	11	93
3121				h				e	f	fis	g	a	h	c	d	e								ton.	11	151
3123						d		e	f		g	a	h	c										e-IV>h6-V	6	291
3124						d	dis	e	fis	g	gis	a	h	c	cis	d	e	fis	g					ton.	13	346
3125							dis	e			g	a	h	c	d	e								ton.	1	354
3126								e	fis	g	gis	a	h	c										e-I/III>h-III/IV>ton.	13	218
3127								e	fis	g	gis	a	h	c	cis	d	e							g-II>d-I/II>h-IV/VI>h-I/III>g-II>h-IV/VI	10	162
3128								e	fis	g	a	h			d	e	fis							h7-IV+e-LA	5	559
3132						d		e	f		g	a	b	c	cis	d	e							ton.	6	109
3133								f			g	a	b	c	d									e7-V	13	218
3134				c		d		e	fis	g	a	h	c											e-IV>h-IV/VI>e-IV>h-IV>e-IV>h-IV	10	188
3135						d		e	f		g	a	b	c	d									ton.	12	336
3136				c		d		e	f		g	a	h	c	d									ton.	13	203
3137*				c		d		e	f		g	a	c	d										ton.	3	64
3138*				c		d		e	f		g	a	c	d										ton.	11	93
3139*						d		e	f		g	a	h	c	d	e								ton.	12	336
3140						d		e	f		g	a	h	c	d	e	f							ton.	11	553
3141								e	fis	g	a	h	c	d										e-IV>h6-IV>e6-IV>h6-IV	13	78
3142				a		c	d	e	f		g	a	h	c	d	e								a6-IV>e6-IV	13	78
3143				a		d		e	f		g	a	h	c	d	e								a7-III/IV>e-III/IV	10	220
3146								e	f		g	a	h	c	d	e								ton.	6	419
3148								e	f		g	a	c	d	e									g-SOL	5	428
3149								e			g	a	h	c	d	e	f							g6-I>d-I/III/IV/VI	11	93
3151								e			g	a	h	c	d	e	f							ton.	12	336
3152								e			g	a	h	c	d	e	f							ton.	13	383
3153								e	f		g	a	h	c	d	e	f							ton.	12	336
3154								e			g	a	h	c	d	e	f	g						ton.	11	93
3155								e	f		g	a	c	d	e	f	g							ton.	11	121
3156								e			g	a	h	c	d	e	f	g						ton.	13	383
3156a								e			g	a	h	c	d	e	f	g						ton.		
3157								e			g	a	h	c	d	e	f	g						ton.	10	
3158								e			g	a	b	c		e	f	g						c-I/VI>d-III/IV	5	533
3159				c		d		f			g	a	b	c										ton.	6	360
3161				c		d		e	f															ton.	19	455
3162				c		d		e	f		g	a												ton.	19	133
3162a				c		d		e	f		g	a												ton.	19	133
3163				c		d		e	f		g	a												ton.	4	343
3164				c		d		f			g	a												ton.	4	528
3165				c		d		e	f		g	a												ton.	2	319
3166*				c		d		f			g	a	b											c-SOL	2	509
3167				c		d	es	e	f		g	a	b											ton.	3	377
3169*				c		d	es	e	f		g	a	b											ton.	11	553
3170				c		d	es	e	f		g	a	b											ton.	6	103
3171*				c		d		f			g	a	b											ton.	5	404
3171a*				c		d		f			g	a	b											ton.	5	428
3172*				c		d		e	f		g	a	b											ton.	23	
3173*				c		d		e	f		g	a	b											ton.	13	461
3174				c		d		e	f		g	a	b											ton.	?	
3175				c		d		e	f		g	a	b											ton.	6	360
3176				c		d		e	f		g	a	b											ton.	10	220
3177*				c		d		f			g	a	b											ton.	5	404
3178				c		d		e	f		g	a	b											ton.	3	377
3179*				c		d	es	e	f		g	a	b											ton.	19	520
3180				c		d	es	e	f		g	a	b	c										g-III/IV>c6-IV/VI>g-III/IV	13	346

Taulukko

3296*			c	d	e	fis	g	a	h	c	d	e						ton.	11	151	
3297			c	d	e	f	fis	g	a	h	c	d	e						ton.	11	151
3298			c		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	11	121
3299			c		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	11	553
3300			c	d	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	4	538
3301			c		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	11	232
3301a			c		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	11	232
3302			c		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	7	477
3303			c	d	e		g	a	b	h	c	d	e	f					ton.	13	461
3304				d	e	f	g	a	h	c									ton.	13	383
3305				d	e	fis	g	a	h	c									ton.	2	509
3306				d	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	4	234
3307					e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	4	72
3308*				d	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	10	426
3309				d	e		g	a	h	c	d	e							ton.	11	211
3310				d	e		g	a	h	c	d	e							ton.	6	109
3311			h	c	d	e	f	g	a	h	c	d	e	f					ton.	10	165
3312			c		e	fis	g	a	h	c	d								ton.	5	404
3313				d	dis	e	fis	g	a	h	c	d	e						ton.	11	232
3314					dis	e	fis	g	a	h	c	dis	d	e					ton.	13	383
3315					dis	e	fis	g	a	h	c	d	e						ton.	10	177
3317					e	fis	g	gis	a	h	c	d	e						ton.	5	428
3318					e	fis	g	gis	a	h	c	d	e						ton.	5	559
3319					e	fis	g	gis	a	h	c	d	e						ton.	7	82
3320					e	fis	g	a	h	c	d	e							ton.	11	553
3321			c		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	7	236
3322					e	fis	g	a	h	c	d	e							ton.	11	232
3323					e		g	a	h	c		e							ton.	6	419
3324					e	fis	g	a	h	c	d	e							ton.	10	165
3325				d	e	f	g	a	b	c	d	e							ton.	10	426
3326				d	e	f	g	a	b	c	d	e							ton.	10	
3327				d	e	f	g	a		c	d	e							ton.	10	162
3328				d	e	f	g	a	b	c	d	e	f						ton.	3	377
3330			c	d	e	fis	g	a	h	c	d	dis	e						ton.	2	202
3334					f	g	a	b	c	d	e	f							ton.	6	467
3335				d	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	5	404
3336					e		g	a	h	c	d	e							ton.	6	106
3337					e	fis	g	a		c	d	e	f	g					ton.	8	348
3338			c	d	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	13	346
3340			c	d	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	13	476
3341			c	d	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	12	530
3343			c	d	e	f	g	a		c									ton.	4	538
3344			c	d	e	f	g	a		c									ton.	3	377
3345				d	e		gis	a	h	c									ton.	10	165
3346				d	e	fis	g	a	h	c	d	e							ton.	6	109
3347				d	e	fis	g	a	h	c	d	e							ton.	6	109
3350				d	e		g	a	b	c	d	e	f						ton.	7	209
3351					e	f	g	a		c									ton.	19	312
3356			c	d	e	f	g	a		c									ton.	6	360
3357			c	d	e	f	g	a		c									ton.	10	31
3358			c		e		g	a		c	d								ton.	4	234
3359					e	fis	g	gis	a	h	c	d	e	fis					ton.		
3361				d	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	11	93
3362					e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	2	293
3363			b	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e						ton.	7	142
3364				c	d	e	f	g	a	b	h	c	d	e					ton.	6	419
3366			c		e	f	g	a	h	c	d	e	f						ton.	11	93
3367				d	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	11	211
3372				d	e	fis	g	a	h	c	d	e							ton.	6	401
3373					e	f	g	a	h	c									ton.	10	
3375					e	fis	g	a	h	c		e							ton.	10	86
3376					e	fis	g	gis	a	h	c	d	e	fis					ton.	6	109
3377				d	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	6	486
3378				d			g	a	h	c	d	e							ton.	11	211
3380			c	d	e	f	g	a	b										ton.	6	401
3380a			c	d	e	f	g	a	b										ton.	6	401
3380b			c	d	e	f	g	a	b										ton.	6	401
3381			c	d	e	f	g	a		c									ton.	5	428
3382			c	d	e	f	g	a	b	c									ton.	6	360
3388			c	d	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	6	109
3391				d	e		g	a	h	c	d	e							ton.	24	g6-SOL>e6-IV
3392*				d	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	11	93
3393				d	e	fis	g	a	h	c	dis	d	e						ton.	11	211
3394				d	e	fis	g	a	h	c	dis	d	e						ton.	11	211
3396				d	e	fis	g	a	h	c	d	e							ton.	2	376
3397					dis	e	fis	g	a	h	c	d	e						ton.	10	
3398					dis	e	fis	g	a	h	c	d	dis	e					ton.	5	
3399					e	fis	g	a	h	c	d	e							ton.	10	220
3401					e	fis	g	a	h	c	d	e							ton.	13	383
3402					e	fis	g	a	h	c	d	e							ton.	11	93
3403					e	fis	g	a	h	c	d	e							ton.	11	232
3404					e	fis	g	gis	a	h	c	d	e	fis					ton.	12	530
3405					e	fis	g	a	h		d	e	fis	g					ton.	13	383
3406					e		g	gis	a	h	c	d	e						ton.	13	346
3407					e		g	a	h	c	d	e							ton.	13	218
3408					e	fis	g	a	h	c	d	e							ton.	13	476

3630					c	d	e	f	g	a										ton.		
3631						d	e	f	g	a	h	c	d	e	f	g				ton.	6	401
3633							e	f	g	a	h	c	d							ton.	13	383
3634							e	f	g	a	h	c	d							ton.	12	530
3635							dis	e	f	g	a	h	c	d						ton.	11	213
3636							dis	e	f	g	gis	a	h	c	cis	d				ton.	11	213
3637								e	f	g	a	h	c	d	e					ton.		
3638								e	f	g	a	h			e				ton.	1	492	
3638a								e	f	g	a	h			e				ton.	2	293	
3638b								e	f	g	a	h			e				ton.	4		
3639								e	f	g	a	h			e				ton.	11	232	
3640								e	f	g	a	h			e				ton.	2	509	
3641					c	d	e	f	g	a	b	c							ton.	7	142	
3642							dis	e	f	g	a	h	c	d					ton.	?		
3643							dis	e	f	g	gis	a	h	c	d				ton.	4	485	
3644					c	d	e	f	g	a									ton.	4	313	
3646					c	d	e	f	g	a		c							ton.	6	160	
3648							e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	7	209	
3649							e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	4	343	
3650							e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	11	553	
3651							e	f	g	gis	a	h	c		e				ton.	6	419	
3653							dis	e	f	g	a	h			e				ton.	10	505	
3662								e	f	g	a	h			e	f	g		ton.	1	354	
3664					c	d	e	f	g	gis	a	h	c	d					e6-III>e-IV>c-l>h-IV/V	10	426	
3665						d	e	f	g	a	h			e					ton.	1	536	
3666						d	e	f	g	a	h								h6-IV	4	234	
3667							e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	13	383	
3668							e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	10	86	
3669						d	e	f	g	a	b	c	d						a6-IV>d-IV	5	395	
3670					h	c	d	e	f	g	a	h							?e6-IV	11	232	
3671*							e	f	g	a	h	c	d	e	f	g			ton.	8	100	
3673					c	d	e	f	g	a									ton.	6	360	
3674							e	f	g	a		c	d	e	f				ton.	11	93	
3676					c	d	e	f	g	a									ton.			
3680					h	c	d	e		g	a	h	c						?a6-IV>e6-IV	2	509	
3681							e	f	g	a	h	c							e-IV>e-LA	5	395	
3684							e	f	g	a	h	c		e					e-III/IV>?	11	553	
3685							e	f	g	a	h	c	d	e					e7-IV	5	51	
3687							e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	5	404	
3689						d	e	f	g	a	b	c	d	e	f				ton.	6	467	
3690							e	f	g	a	h	c	d	e	f	g			ton.	11	93	
3691						d	e	f	g	a		cis	d	e	f	g			ton.	2	319	
3694						d	e		g	a	h	c	d	e					ton.	11	93	
3695					c	d	e	f	g	a									ton.	10	426	
3696					c	d	e	f	g	a									ton.	10	426	
3697					h	c	d	e	f	g	a		c						ton.	10	86	
3700					c	d	e	f	g	a									ton.	10	86	
3704					c	d	e	f	g	a	b	c	d						ton.			
3705*					c	d	e	f	g	a	b	c							ton.	5	404	
3709					c	d	e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	24		
3710					h	c	d	e		g	a	h	c						?a6-IV>e6-IV	2	509	
3711					c	d	dis	e	f	g	a	h	c						?a6-IV>e6-IV>h-III	10	86	
3712					c	d	e	f	g	a	h	c	d						?a-IV>e-IV>a-IV			
3713						d	e	f	g	a	h	c							e-LA/c-DO>h-IV	11	232	
3714						d	e	f	g	a	h	c							ton.	3	377	
3715						d	e	f	g	gis	a	h	c						e-LA+e-III	2	403	
3716*							e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	6	419	
3717*							e	f	g	a	h	c							ton.	?		
3718*							e	f	g	a	h	c							ton.	11	232	
3719					c	d	e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	10	426	
3720						d	e	f	g	a	h	c	d						ton.	11	211	
3723							e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	2	1	
3724							e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	10		
3725							e	f	g	gis	a	h	c	cis	d	e			ton.	13	491	
3726*							e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	11	92	
3727							e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	2	79	
3728							e	f	g	a	h	c	d						ton.	11	149	
3729							dis	e	f	g	a	h	c		e				ton.	6	419	
3730							e	f	g	gis	a	h	c	d	e				ton.	10		
3731							e	f	g	gis	a	h	c	cis	d	e			ton.	3	377	
3732*							e	f	g	a	h	c			e				ton.	6	360	
3732a*							e	f	g	a	h	c			e				ton.	5	428	
3733						d	e	f	g	a	h	c	cis	d	e				?>a-III>e-III/IV	10	86	
3734						d	e	f	g	a	h	c	cis	d	e				ton.	11	211	
3735						d	e	f	g	gis	a	h	c	d	e	f			ton.	5	51	
3736							e	f	g	a	h	c	d	e	f				ton.			
3737							e	f	g	a	h	c	cis	d	e	f			ton.	6	486	
3738						d	e	f	g	a	b	c	d	e	f				a-LA>d-SOL	11	93	
3739							e	f	g	gis	a	h	c	cis	d	e	f		ton.	4	512	
3740*							f	g	a	b	c	cis	d	e	f				ton.	9	87	
3740a*							f	g	a	b	c	cis	d	e	f				ton.	9	87	
3741					h	c	d	e	f	g	gis	a	h	c					ton.	7	209	
3742					c	d	e	f	g	a	h	c							ton.	10		
3743					c	d	e	f	g	a	h	c							ton.	7	82	
3744					c	d	e	f	g	a	h	c							ton.	6	360	
3745					c	d	e	f	g	a	h	c							ton.	11	93	

3746				c	d	e	f	g	a	h	c							ton.	11	232
3747				c	d	e	f	g	a	h	c	d						ton.	4	
3748				c		e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	8	407
3751					d	e	f	g	a	h	c							ton.	3	377
3752						e	f	g	a	h	c	d	e	fis				ton.	3	13
3753				c	d		f	g	a	b	c	d						ton.	11	93
3754				c	d		f	g	a	b	c	d						ton.	10	260
3755					dis	e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	6	109
3759						e	f	g	a	h	c		e					ton.	10	426
3761				h	c	d	e	f	g	a	h	c						ton.	23	
3762				c	d	e	f	g	a	h	c							ton.	11	93
3763						e	f	g	a	h	c	d	e	f				h7-V>e-LA	4	494
3765					d	e	f	g	a	h	c							ton.	13	383
3766					dis	e	f	g	a	h	c							h6-IV	8	214
3767						e	f	g	a	h	c							ton.		
3768						e	f	g	a	h	c	d	e	f				g6-l>e7-IV	10	188
3769						e	f	g	a	h	c	d	e	f				ton.	2	509
3770					d	e	f	g	a	h	c							h7-IV>h7-V	2	293
3770a					d	e	f	g	gis	a	h	c						h7-IV+V+VI	2	509
3771					d	e	f	g	a	h	c							h7-IV>h7-V	2	293
3772					d	dis	e	f	g	a	h	c						?a-IV>e-IV>h-IV>h-III	2	179
3773						e	f	g	a	h	c							ton.	10	505
3774						e	f	g	a	h	c							ton.	10	31
3775						e	f	g	a	h	c							ton.	11	93
3776					d	e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	6	419
3777					d	e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	13	218
3778					dis	e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	4	234
3779					dis	e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	13	78
3780						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	4	343
3782					dis	e	f	g	a	h	c		e					ton.	10	
3783						e	f	g	a	h	c	d						ton.	7	142
3785						e	f	g	gis	a	h	c	d	e	f			h-V>h6-IV	5	428
3787*						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	13	461
3788						e	f	g	gis	a	h	c	d	e	fis			?a-IV>e-IV>h-IV>e-IV>h-V	11	211
3789						e	f	g	a	h	c	d	e	fis				ton.	11	121
3790						e	f	g	a	h	c	dis	d	e				ton.		
3792*						e	f	g	gis	a	h	c	d					ton.	3	377
3793					d	e	f	g	a	h	c	d	e	f				ton.	6	419
3794						e	f	g	a	h	c	d	e	f				(e-IV>a-IV>e-IV)+a-MI (plagal)	3	377
3795						e	f	g	a	h	c	d	e					e-IV>a-IV>d-VI	1	492
3796				c	d	e	f	g	a	h	c							ton.	1	492
3797					d	e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	1	536
3798						e	f	g	gis	a	h	c						ton.	10	162
3799						e	f	g	a	h	c	d	e					e-IV>h-IV	23	
3802					d	e	f	g	a	b	c	d	e	f				d-IV>a-IV>d-IV	6	360
3803					d	e	f	g	a	h	c	dis	d	e	f	g		d-III/IV>a7-IV>a-III>a6-IV	11	553
3804						e	f	g	a	h	c	d	e	f				e-III/IV>a-IV>e-III/IV	6	401
3805						e	f	g	a	h	c	d	e	f				e6-III/IV>h-V>e6-III/IV	6	109
3807						e	f	g	a	h	c							h7-V>h-III/IV	3	377
3808						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	2	443
3809*						e	f	g	a	h	c	d	e					e6-LA>e-IV>g-DO	2	443
3811					d	e	f	g	a	h	c							e-IV>h-IV>e-IV>h6-IV	6	419
3812*						e	f	g	gis	a	h	c		e	fis			h-III/IV>e-III	?	
3815*						e	f	g	gis	a	h	c	d					e-IV>e6-III	5	559
3816*						e	f	g	a	h	c	d						e-LA>e-IV>h-III/IV	6	249
3817						e	f	g	a	h	c	d						e-IV>e-III>e6-III/IV>h-III/IV	6	360
3818*						e	f	g	a	h	c	d						h7-III/IV	13	383
3820						e	f	g	gis	a	h	c		e				e-III>h-III/IV	10	86
3821						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	4	
3822*						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	3	377
3823*						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	4	397
3824						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	4	234
3828						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	11	232
3829						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	4	234
3830						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	2	293
3831						e	f	g	a	h	c	d	dis	e				ton.	2	293
3832						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	3	377
3833						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	7	477
3834						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	2	443
3835						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	3	377
3836						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.		
3837						e	f	g	gis	a	h	c	d	e	fis			e-III/IV>h-IV>e-III/IV>h-IV	11	93
3838						e	f	g	a	h	c	dis	d	e	fis			ton.	13	491
3840						e	f	g	a	h	c		e					ton.	12	530
3841						e	f	g	a	h	c	d	e					e7-IV>h-III/IV	11	
3842						e	f	g	a	h	c	d	e	fis				ton.	5	428
3843						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	13	346
3845						e	f	g	gis	a	h	c	d	e				e7-III	11	93
3847						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	4	
3848						e	f	g	a	h	c	d	e					ton.	2	179
3849						e	f	g	a	h	c	d	e					?>e-LA	5	404
3850*						e	f	g	a	h	c	d	e	fis	g			h7-IV	10	426
3851					d	e	f	g	a	h	c	d	e	f				h6-V>e/III/IV	6	160
3853					d	e	f	g	a	b	c	dis	d	e	f			ton.	13	491
3854					d	e	f	g	a	h	c	dis	d	e	f			ton.	2	334
3855					d	e	f	g	a	h	c	d	e					?a-IV>e-IV>a-IV	12	530

Taulukko

3856							e	f		g	a	h	c		d	e								e7-IV	13	491
3857*							e	f		g	a	h	c		d	e	f							ton.	24	
3860*					d		e	f	fis	g	a	h	c		d									?d6-III	?	
3861*					d		e	f	fis	g	a	h	c		d	e								g7-I	5	428
3863*				c	d		e	f		g	a		c										ton.	8	430	
3864				c	d		e	f		g	a	b	c		d								ton.	10	426	
3871*							e	f	fis	g	a		h	c		d	e						ton.	13	491	
3875						dis	e	f	fis	g	a		h	c		d							ton.	13	461	
3880				c	d		e	f		g													ton.	4	234	
3881				c	d		e	f		g	a												ton.	2	311	
3884				c	d		e	f		g	a		c										ton.	8	558	
3885					d		e	f	fis	g	a		h	c		d	e						?g6-I>d6-I>ton.			
3886					d		e	f		g	a		h	c		d	e	f					ton.	4	538	
3887				h	c	d	e	f		g	a	b											c6-I>g6-I	6	160	
3888				c	d		e	f		g	a	b	c										g7-VI>g-I	13	383	
3890				c	d		e	f		g	a		h	c									ton.	6	401	
3891					d				fis	g	a		h	c		d	e						ton.	4	56	
3892				h	c	d	e	f		g	a		c										ton.	6	109	
3893				c	d		e	f		g	a												ton.	13	461	
3894*				c	d		e	f		g	a												ton.	19	568	
3896*				c	d		e	f		g	a		c										ton.	6	249	
3897				c	d		e	f		g	a		c										ton.	7	477	
3898				c	d		e	f		g	a		h	c									ton.	11	93	
3899				c	d		e	f		g	a		c										ton.	4		
3900					d				fis	g	a		h	c		d							ton.	8	558	
3901				b	c	d	e	f		g	a	b	c										g6-IV//VI>c6-Ig6-IV//VI	11	93	
3902				c	d		e	f		g	a												ton.	1	529	
3903					d		e	f	fis	g	a		h	c		d	e						d7-I>dIV	12	336	
3904					d					g	a		h	c		d		f					d6-I	8	117	
3905				b	c	d	e	f		g	a		c										ton.	4		
3906				b	c	d	e	f		g	a	b	c										ton.	11	211	
3907*				b	c	d	e	f		g	a	b	c		d								ton.	10	426	
3910				h	c	d	es	f		g	a	b	h	c		d							g-III>d6-IV>g6-III	6	486	
3911				c	d		e	f		g	a												ton.	12	530	
3912				c	d		e	f		g	a												ton.	12	530	
3915				c	d		e	f		g	a												c-SOL	12	125	
3916				c	d		e	f		g	a												ton.	8	558	
3917				c	d		e	f		g	a												ton.	6	419	
3918				c	d		e	f		g	a												ton.	5	404	
3919				c	d		e	f		g	a												ton.			
3919a				c	d		e	f		g	a												ton.			
3920				c	d		e	f		g	a	b											ton.	11	232	
3921				c	d		e	f		g	a	b											c6-I>g6-I//VI>c-I>g6-I//VI	6	160	
3922				c	d		e	f		g	a		h	c									ton.	4	234	
3923				c	d		e	f		g	a		c										ton.	5	365	
3924				c	d		e	f		g	a		c										ton.	24		
3926				c	d		e	f		g	a		c										ton.	13	461	
3927				c	d		e	f		g	a		c										ton.	13	476	
3928				c	d		e	f		g	a	b	c										g6-I//VI>c6-I//VI>g6-I//VI>c-I	11	93	
3929				c	d		e	f		g			c										ton.	4	72	
3930				c	d	es	e	f		g	a	b	c										c6-I>g-III//IV	2	509	
3931				c	d		e	f		g	a		c										ton.	4	234	
3932				c	d		e	f		g	a		c										ton.	11	93	
3934				c	d		e	f		g	a		c										ton.	5	428	
3935				c	d		e	f		g	a		c										ton.	6	308	
3936				c	d		e	f		g	a		c										ton.	8	558	
3939				c	d		e	f		g	a		c		d								ton.	4	343	
3940				c	d	es	f		g	a	b	c		d									c7-I//VI>g-III//IV	1	529	
3942				c	d	es	f		g	a	b	c		d									c7-I//III//IV>g7-III//IV	4	332	
3944				h	c	d	es	f		g	a	b	c										c-I//III//VI>g-I//V//VI>c-I>g6-I//III	6	419	
3946				c	d		e	f		g	a		c										ton.	4		
3947				c	d	es	f		g	a	b	c											ton.	11	213	
3948				c	d		e	f		g	a	b	c										ton.	1	492	
3949				c	d		e	f		g	a		c										ton.	4		
3950				c	d		e	f		g	a		h	c		d							ton.	10	426	
3951				c	d		e	f		g	a		h	c		d							ton.	12	530	
3952				c	d		e	f		g	a		h	c		d	e	f					ton.	3	13	
3956					d		e	f		g	a		h	c									ton.	13	461	
3957					d		e	f		g	a		h	c									ton.	10	86	
3958					d		e	f	fis	g	a		h	c		d							e7-IV>h-V	6	467	
3959							e	f	fis	g	a		h	c									h-III//IV>e-IV>h-III//IV	6	486	
3960							e	f		g	a		h	c									e-IV	4	234	
3961							e	f	fis	g	a		h	c		d							h6-IV	13	476	
3962							e	f	fis	g	a		h	c		d	e						h7-IV	4	234	
3964*							e	f	fis	g	gis	a		h	c		d	e					e6-IV>h-III//IV	13	461	
3965							e	f	fis	g	a		h	c		d							h6-IV>e-IV>h-IV>e-V>h-IV	6	360	
3966							e	f	fis	g	a		h	c									h-III//IV>e-IV>h-III//IV>e-IV>h-I//III//VI	2	509	
3967							e	f	fis	g	a		h	c									h-III//IV>e-IV>h-III//IV>e-IV>h-I//III//VI	8	430	
3968							e	f	fis	g	a		h					e					e-LA (+h-IV)	4	17	
3969							e	f	fis	g	a		h	c		d	e						ton.	6	467	
3969a							e	f	fis	g	a		h	c		d	e						ton.	3	377	
3972						dis	e	f	fis	g	a		h	c									e-LA>h6-III	13	383	
3973						dis	e	f	fis	g	a		h	c		d	e						g/>e-I//III//IV//VI>h6-III	2	286	
3973a							e	f	fis	g	a		h	c		d	e						g/>e-I//III//IV//VI>h6-III	2	286	
3974							e	f	fis	g	a		h										e-LA (+h-IV)	6	308	
3975							e	f	fis	g	a		h	c									h-III//IV>e-IV>h-III//IV>e-IV>h-III//IV	10		

Taulukko

3977							e	fis	g	a	h	c	d									ton.			
3978							e	fis	g	a	h	c	d										ton.	11	
3979							e	fis	g	a	h						e						ton.	5	404
3979a							e	fis	g	a	h	c					e						ton.	11	121
3980							e	fis	g	a	h	c											ton.	10	327
3981							e	fis	g	a	h	c	d										ton.	13	383
3982							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.		
3983							e	fis	g	a	h						e						ton.	6	386
3984							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	13	383
3985*							e	fis	g	a	h	c	d				e						e-LA (+h-IV)	7	142
3986							e	fis	g	a	h						e						ton.	23	
3988							e	fis	g	a	h	c	d				e						e-LA (+h-IV)	10	505
3990							e	fis	g	a	h												ton.	8	348
3991							e	fis	g	a	h	c											ton.	2	368
3992*							e	f	g	a	h												e-LA (+h-IV)	10	86
3994							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.		
3995*							e	fis	g	a	h						e		fis				ton.	13	218
3997						dis	e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	6	360
4000					d		e	fis	g	a	h	c	d				e						h7-IV	2	443
4000a					d		e	fis	g	a	h	c	d				e						h7-IV	2	443
4001					d		e	fis	g	a	h	c	d				e						h7-IV	7	142
4003						dis	e	fis	g	a	h	c					e						ton.	3	377
4004						dis	e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	8	214
4005						dis	e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	19	
4007						dis	e	fis	g	a	h	c					e						ton.	12	259
4012						dis	e	fis	g	a	h	c	d				e		fis				ton.	13	78
4014						dis	e	fis	g	a	h	c	d				e		fis				ton.		
4015							e	fis	g	a	h	c											ton.	11	93
4016							e	fis	g	a	h	c											ton.	2	368
4017							e	fis	g	a	h												e-I/III>e-IV/VI>h-IV	11	211
4019							e	fis	g	a	h	c	d										e-LA>h-III/IV	1	253
4026							e	fis	g	a	h	c	d										h7-IV	10	426
4028							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	10	426
4029							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	10	260
4031							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	10	122
4032							e	fis	g	a	h												ton.	4	72
4037							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	10	31
4037a							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	6	467
4038							e	fis	g	a	h	c											ton.	3	13
4039							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	7	209
4040							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	11	93
4041							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	10	177
4044							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	13	491
4045							e	fis	g	a	h	c	d				e						e6-IV>h-IV	13	461
4046							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	13	346
4049							e	fis	g	gis	a	h	c	d			e						e-III>g-l>e-III>h-III/IV	5	428
4053*							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	24	
4054							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	5	559
4057*							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	13	78
4058*							e	fis	g	a	h						e						ton.	7	209
4059							e	fis	g	a	h						e						h6-IV	2	368
4060*							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	7	142
4061							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	1	536
4062							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	10	165
4063							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	4	234
4064							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	6	467
4065							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	6	109
4066							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	6	419
4067							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	13	78
4068*							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	2	295
4069							e		g	a	h	c	d				e						ton.	5	428
4071							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	13	78
4072							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	7	514
4073							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	10	505
4075							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	11	93
4076							e	fis	g	a	h	c	d			dis	e						ton.	9	87
4077							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	9	422
4079							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.		
4080							e	fis	g	a	h	c					e		f				ton.	10	220
4083							e	fis	g	a	h	c					e		fis				ton.	4	538
4084							e	fis	g	a	h	c	d		dis		e		fis				ton.		
4085							e		g	a	h	c	d				e						ton.	5	404
4087							e		g	a	h	c	d				e		fis				ton.	4	234
4088							e	fis	g	a	h	c					e		fis				ton.	23	
4089							e	fis	g	a	h	c	cis	d		dis	e		fis				ton.	10	362
4090							e	fis	g	a	h	c					e		fis	g			ton.	4	
4090a							e	fis	g	a	h	c	d				e		fis	g			ton.	4	
4096*							e	fis	g	a	h	c	d				e		fis	g			ton.	6	467
4097							e	fis	g	a	h	c	cis	d			e		fis	g			e7-IV>h7-IV	6	360
4097a							e	fis	g	a	h	c	cis	d			e		fis	g			e7-IV>h7-IV	6	360
4099							e	fis	g	gis	a	h	c	d			e						e7-III	5	428
4100							e	fis	g	a	h	c	d				e						e7-III>h6-IV	9	87
4101							e	fis	g	a	h	c	d				e						e7-IV/h7-IV	10	327
4102							e	fis	g	a	h	c	d				e						e7-IV/h7-IV	12	530
4104*							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	7	142
4105							e	fis	g	a	h	c	d				e						ton.	19	455

Taulukko

4106								e	f	g	a	h	c	d	e						ton.	10		
4107								e	f	g	gis	a	h	c	cis	d	e					a7-IV>e-III+h6-V	?	
4108								e		g	a	h	c	d	e	f						h-LA+h-IV>e-LA	5	395
4109								e	f	g	a	h	c	d	e	f						ton.	10	260
4110*								e	f	g	a	h	c	d	e	f						ton.	13	218
4111								e		g	a	h	c	d	dis	e	f					ton.	11	213
4112								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	13	383
4113								e	f	g	a	h	c	d	e	f						ton.	2	286
4114								e		g	a	h	c	d	e	f						ton.	19	568
4115								e	f	g	a	h	c	d	e	f						ton.	6	160
4115a								e	f	f	g	a	h	c	d	e	f					ton.	10	362
4116								e	f	g	a	h	c	d	e	f	f					ton.	7	477
4117								e	f	g	a	h	c	d	e	f						ton.	13	383
4118								e	f	g	a	h	c	d	e	f	g					ton.		
4119								e	f	g	a	h	c	d	e	f	g	a				ton.	8	407
4120								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	7	82
4124								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	2	376
4125								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	13	476
4126*								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	7	477
4128								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	11	93
4129								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	2	179
4129a								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	2	179
4135								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	25	
4136								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.		
4138								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.		
4141*								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	13	346
4142								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	13	383
4144								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	2	509
4144a								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.		
4146								e	f	g	gis	a	h	c	d	e						ton.	11	151
4147*								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	10	260
4148								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	2	179
4149								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.		
4150								e	f	g	gis	a	h	c	d	dis	e	f				ton.	4	
4151								e	f	g	a	h	c	d	e	f						h6-IV>e-LA	2	368
4152								e	f	g	a	h	c	d	dis	e	f					ton.	2	319
4153								e	f	g	a	h	c	d	e	f						ton.	11	553
4154								e	f	g	a	h	c	d	e	f	g					ton.	6	419
4155								e	f	g	a	h	c	d	e	f	g					ton.	7	82
4156								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	4	
4157								e	f	g	a	h	c	d	e	f						ton.	13	415
4158								e	f	g	a	h	c	d	e	f						ton.	2	295
4159								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	5	111
4166								e	f	g	a	h	c	d	dis	e	f	g				ton.	?(4)	
4167						d		e	f	g	a	b	c	d	e	f						ton.	11	213
4168								e	f	g	a	b	h	c	d	e	f					ton.	5	404
4169								e	f	g	a	h	c	cis	d	e	f					ton.	2	152
4170								e	f	g	gis	a	h	c	d	e	f					ton.	2	509
4172				c		d		e	f	g	a	h	c	d	e							e6-IV	4	397
4174*								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	19	133
4175								e	f	g	a	h	c	d	e	f	g					ton.	11	232
4179*								e	f	g	gis	a	h	c	d	e	f					h-IV>h-VI>h-IV	10	260
4181								e	f	g	a	h	c	d	e							e6	6	401
4182				c		d		e	f	g	a	b	c	d	e							ton.	11	232
4184				c		d		e	f	g	a	b	c	d	e	f	g	a				ton.	19	568
4187								e	f	g	a	b	c	d	e	f	g	a				ton.	12	336
4188				c		cis	d	e	f	g	a	h	c	d	e							e-IV>h-IV>h-V	10	177
4189								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	6	486
4190				c		d		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	6	467
4191				c		d		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	4	234
4192				c		d		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	6	467
4193				c		d		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	6	467
4195						d		e	f	g	a	h	c	d	e							?h-IV>e-IV>h-IV	4	538
4198								e	f	g	a	h	c	d	e	f	g					ton.	4	234
4199				c		d		e	f	g	a	b	c	d	e							ton.	6	32
4204				c		d		e	f	g	a	h	c	d	e							e-IV>c-II	6	360
4205								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	13	491
4206				c		d		e	f	g	a	b	h	c	cis	d	e					ton.	11	211
4207								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	6	401
4208						d		e	f	g	a	b	c	d	e							ton.	11	93
4212								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.		
4213						d		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	11	211
4215						d		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	5	395
4216								e	f	g	a	h	c	d	e	f						g6-l>a-LA>h-V	2	286
4218						d		e	f	g	a	h	c	d	e	f	g					g-SOL>a-IV/a-LA>c5>d-IV/VI	7	514
4219								e	f	g	gis	a	h	c	d	e						?h6-V>e6-III>h6-V	13	203
4220*				c		d		e	f	g	gis	a	h	c	d	e						ton.	10	426
4222								e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	13	476
4223				c		d		e	f	g	a	b	c	d	e							ton.	12	336
4228				c		d		e	f	g	a	h	c	d	e							c6	13	461
4262								e	f	g	gis	a	h	c	d	e						e-III	6	486
4282				h	c	d		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.		
4286				h	c	d		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.		
4287				h	c	d		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.		
4291				h	c	d		e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	10	426
4292							dis	e	f	g	a	h	c	d	e							ton.	8	214

4303									e		g	gis	a	h	c		d	e						e6-III>e-IV	6	238
4312									e	fis	g	gis	a	h	cis	d	e	fis						e7-IV>e-III/h6-IV>h6-IV	6	360
4312a									e	fis	g	gis	a	h	cis	d	e	fis						e7-IV>e-III/h6-IV>h6-IV	5	243
4313									e	fis	g	gis	a	h	cis	d	e	fis						e7-IV>e-LA	5	404
4318									e	fis	g	a	h	c		d	e							ton.	13	218
4319									e	fis	g	a	h	c		d	e							ton.	10	
4328									e	fis	g	a	h	c			e							ton.	2	293
4330			c						e		g	a	h	c										e-IV	5	404
4332									e		g	a	h	c		d	e							e-LA/e6-VI	11	93
4336*									e	f	g	a	b	h	c									e6	8	430
4337			c		d				e		g	a		c		d	e							ton.		
4338									e	f	g	a												c6	7	209
4341			h	c		d			e	f	g	a	h	c	cis	d	e							ton.	10	165
4343						d			e	f	g	a	h	c										ton.	8	430
4344				cis	d				e	f	g	a												ton.	9	422
4344(2)									e	f	g	a	b	c		d	e	f						ton.	10	426
4348			c		d				e	f	g	a	b	c										ton.	10	86
4350									f	g	a	b	c		d	e	f							ton.	6	249
4350a									f	g	a	b	c		d	e	f							ton.		
4353			c						e	f	g	a	h	c		d								ton.	11	93
4355						d			e	f	g	gis	a	h	c									ton.	5	404
4356						d			e	f	g	gis	a	h	c									ton.	5	404
4357				cis	d				e	f	g	a												ton.	5	428
4359			c						e	f	g	a	b	c		d								e7-I	6	486
4359a			c						e	f	g	a	b	c		d								e7-I	6	486
4362									e		g	a	h	c		d	e							g6	10	31
4364			c		d				e	f	g	a	h	c		d	e							ton.	8	430
4366									e	f	g	a	b	c										ton.	8	430
4367*									e	f	g	a	b	c		d								ton.	8	430
4368									e	f	g	a	b	c		d	e	f						ton.	4	332
4369									f	g	a	b	c											ton.	3	13
4370									f	g	a	b	c		d									KSL C	8	430
4372			c		d				e	fis	g	a		c										?g6-I>a6-VI>g6-I	5	404
4373			c		d				e	f	g	a	h	c		d	e							ton.	11	211
4375									e			a	h	c		d	e							e6-III/VI	13	461
4376			c		d				e	f	g	a												c6	4	
4377						d			e	f	g	a												KSL B	19	
4378									e	f	g	a												e4	13	476
4380									e	fis	g	a	h	c		d	e							g6-IV>d6-IV>g6-IV	2	295
4382									e	fis	g	a	h	c		d	e							e6-IV>h-IV>e6-IV	13	476
4383									e	fis	g	a	h	c		d	e							e6-IV>h-IV>e-IV	6	109
4385									e		gis	a	h	c		d	dis	e	fis					h-I/III>e6-III/IV>h-I/III>e6-III/IV>e-III		
4386			c		d				e	f	g	a												ton.	3	377
4389			c		d				e	f	g	a		c										ton.	24	
4390			c		d				e	f	g	a		c										ton.	4	538
4390a			c		d				e	f	g	a		c										ton.	4	538
4393			c		d				e	f	g	a		c										ton.	13	461
4394			c						e	f	g	a												c-I	?(4)	
4398									e	f	g	a	b	c		d								?c-I>e-IV>c-I		
4399			h	c		d			e	f	g	a	h	c										?e-IV>a-IV>c-I>g-I>a-IV(+d-SOL)	11	211
4401						d			e	f	g	a	b	c		d	e							ton.	9	422
4402*									f	g	a	h	c		d									KSL A	8	214
4406			c		d				e	f	g	a												ton.	12	268
4408									e			a	h	c		d	e	fis						e7-III/VI	10	220
4409									e			a	h	c		d	e	fis						e7-III/VI	6	401
4410									e		gis	a	h	c		d	e	fis	g					e7-III	8	430
4411									e		gis	a	h	c		d	e							e6-III	5	404
4412									e	fis	g	a	h	c		d	e							ton.	13	461
4413									e		gis	a	h	c		d	e							e6-IV>e6-III>e6-IV	7	209
4416									e	fis	g	a	h	c		d	e							ton.	4	234
4417									e	fis	g	a	h	c		d	e							ton.		
4420									e		gis	a	h	c		d	e							e6-III	19	520
4422									e		gis	a	h	c		d	e	f						e7-III	6	401
4424									e		gis	a	h	c		d	e	fis						e7-III	5	404
2225									e		gis	a	h	c		d	e	fis						e7-III	8	558
4427									fis		a	h	c		d	e	fis							e7-III/IV	6	109
4427a									fis		a	h	c		d	e	fis	g						e7-IV	6	109
4428										g	gis	a	h	c		d	e	f						e7-III>e7-IV	2	295
4429			c		d				e	f	g	a	h	c										ton.	6	467
4430			c		d				e	f	g	a	h	c										ton.	6	360
4432*				cis	d				e	fis		a												a-III/a-I	6	360
4433				cis	d				e	f	g	a												ton.	4	56
4437									e	f	g	a												e4	8	430
4438									e	f	g	a												e4	8	430
4443									e	fis	g	a	h	c		d	e							ton.	6	486
4445						d			e	f	g	a	b	c										ton.	6	486
4446			c		d				e	f	g	a		c										ton.	6	249
4447						d			e	f	g	a												g4	8	430
4448			a		c		d		e	f	g	a	b	c										ton.	2	139
4449									e	fis	g	a	h	c		d	e							ton.	10	505
4451						d			e	f	g	a	b	c		d								d7-IV	3	13
4455						d			e	f	g	a	b	c										?c6-I>a-IV	5	51
4457*						d			e	f	g	a	b	c										d7-IV	19	568
4460			c		d				e	f	g	a	b	c		d								d-IV>a6-IV>d-IV>a6-IV	4	104
4462			c		d				e	f	g	a	b	c										c-SOL>fI>?	8	407
4463			c		d				e	f	g	a	h	c										e-IV>h-V>e-IV>h6-V>g-I	11	93

Taulukko

4465				c	<u>d</u>	e f	g	a b	c																	f-DO/c-SOL>d7-IV>d5			
4466				c	<u>d</u>	e f	g	a b	c																		ton.	10	86
4467				c	<u>d</u>	e f	g	a	c																		f-DO/a-MI>d-LA	10	260
4469				c	<u>d</u>	e f	g	a	c																		a6-IV	11	232
4469a				c	<u>d</u>	e f	g	a	c																		a6-IV	11	93
4469b				c	<u>d</u>	e f	g	a	c																		a6-IV	5	428
4470				c	cis <u>d</u>	e f	g	a b	c																		a-IV>e6-V>a6-III	11	93
4474				c	<u>d</u>	e f	g	a	c																		?	11	211
4475				c	<u>d</u>	e f	g	a b	c																		?	5	404
4476				c	<u>d</u>	e f	g	a	c																		?	4	343
4478*				c	cis <u>d</u>	e f	g	a b	c																		?		
4479				c	<u>d</u>	e f	g	a b	c																		?	25	
4481				c	<u>d</u>	e f	g	a b	c		d																?	5	395
4482				c	<u>d</u>	e f	g	a																			g6-I	2	52
4483						e f	g	a	h c		d		e													?	4	72	
4486					<u>d</u>	e f	g	a b	c		d																c-SOL>c6-I>a-IV	4	
4487				c	<u>d</u>	e f	g	a b	c																		c6-I>a6-IV	13	78
4487a				c	<u>d</u>	e f	g	a b	c																		c6-I>a6-IV	13	78
4489						f	g	a b	c	cis	d		e f														ton.	8	181
4489a						f	g	a b	c	cis	d		e f														ton.	8	181
4492*						f	g	a b	c	cis	d		e f														ton.	9	87
4495					<u>d</u>	e f	g	a	c		d																c6-IV	11	211
4499					<u>d</u>	e f	g	a			d		e														d-LA>a-III/IV>d7-IV	6	360
4500				c	<u>d</u>	f	g	a b h c			d		e														f-DO>c-IV	11	211
4502				c		e f	g	a b h c			d		e														ton.	13	346
4504						e	fis g	a	h c																		c-II>e-IV	8	94
4507						e	fis g	a	h c		d		e														ton.	2	79
4513					<u>d</u>	e f	g	a	h c		d		e														e6-IV>a-IV	10	165
4540						e f	<u>g</u>	a	h c		d		e														ton.	6	486
4542				<u>c</u>	<u>d</u> es	e	g	a b	c																		ton.	11	232
4543				c		f	g	a b h c			d		e f														ton.	11	85
4547						e	fis g	a	h c																		ton.	5	404
4549						e	fis g	a	h c				e														ton.	19	
4551						e	fis g	gis a	h c		d		e														h6-VI>e-III>h6-VI>e-III	7	142
4552						e	fis g	a	h c				e														ton.	2	509
4553*						e	fis g	a	h c		d		e														e6-IV>h7-IV	7	254
4554						e	fis g	a	h c		d		e		fis												ton.	5	404
4556						e		gis a	h c	cis	d		e														e-I>e6-IV	10	220
4558*						e		gis a	h c		d		e														c-DO>e6-III	12	336
4566																											ton.		
4567																											ton.		
4573																											ton.		
4578																											ton.		
4593																											ton.		
4600*						e f	g	a	h c		d		e f														ton.	5	428
4603				c	<u>d</u>	e f	g	a b	c																		d-LA>?	5	51
4605*		a b		c	<u>d</u>	e f	g	a b																			ton.	1	492
4606*				c	<u>d</u>	e f	g	a																			ton.	6	109
4611																											ton.		
4613*					cis <u>d</u>	e f	g	a	h c		d																ton.	19	
4619*						e f	g	a b	c		d																ton.	8	100
4619a*						e f	g	a b	c		d																ton.	8	100
4622																											ton.		
4635																											ton.		
4653																											ton.		
4664																											EI SAA SELVÄÄ VASTINEESTA		
4667																											ton.		
4686																											ton.		
4687																											ton.		
4697																											ton.		
4709																											ton.		
4710																											ton.		
4736						e	fis g	gis a	h c		d		e														em>e-LA>e7-I/III	5	404
4756																											ton.		
4813						e f	<u>g</u>	a	h c		d		e f														ton.	11	553
4825*				c		e f	<u>g</u>	a	h c		d		e	fis g													ton.	3	13
4836						e f	g	a	h c		<u>d</u>		e														?	11	92