

Ikäväistä itkua, vilua virttä

Itkun rakenne ja merkityksen muodostuminen tekstin, sävelmän ja tunteen vuorovaikutuksesta aunukslaisissa itkuvirsissä.

Viliina Tolvanen
Pro gradu -tutkielma
Turun yliopisto
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Folkloristiikka
Marraskuu 2014

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

TOLVANEN, VILIIINA: Ikäväistä itkua, vilua virttä. Itkun rakenne ja merkityksen muodostuminen tekstin, sävelmän ja tunteen vuorovaikutuksesta aunuksilaisissa itkuvirsissä.

Tutkielma, 105 s., 12 liites.

Folkloristiikka

Marraskuu 2014

Pro gradu -tutkielmani käsittelee itkuvirsien merkityksen muodostumista ja itkun rakentumisen mekanismeja sekä tuonpuoleisyhteyttä. Näkökulmassani painottuu itkuvirsien musiikillinen puoli, jota on entuudestaan analysoitu niukasti. Tutkielmassani pohdin myös kuolonvaraisen musiikkitradition tutkimisen menetelmällisiä ja terminologisia ongelmia. Tutkimusaineistonani on yhden aunuksilaisitkijän kuolinitkut, jotka on arkistoitu Suomen kielen nauhoitearkistoon. Keskeisimpänä teoreettisena ja metodologisena taustana tutkimuksessani on formulateoria. Hyödynnän myös etnopoetiikkaa ja lähilukua.

Tutkimuksessani lähdin liikkeelle analysoimalla itkutekstin rakenteita ja rakentumisen mekanismeja. Tarkkailin muun muassa hahmottuvien formuloiden kiinteyttä ja toistuvuutta. Kiinteimmin formuloiduiksi osoittautuivat elottomuutta ja kuolemaa kuvailevat säkeet sekä itkujen aloitukset. Tekstianalyysin jälkeen paneuduin sävelmän rakentumiseen, segmentoin sävelmää ja hahmottelin itkun fraaseja ja melodisia toistuvuuksia. Aineistoni perusteella itkun sävelmä perustuu kertautuvaan, varioivaan fraasiin, joka muodostuu aluke-, välike- ja lopukeaiheista. Aluke- ja lopukeaiheet ovat muodoltaan kiinteähköt, välikeosio on vapaampi ja se voi koostua yhdestä tai useammasta aiheesta tai puuttua kokonaan. Sävelmän pysyviksi elementeiksi tutkimuksessani hahmottuivat aluke- ja lopukeaiheet ydinsävelineen, fraasin rakentumisen periaatteet, laskevahahmoiset melodia-aiheet ja sävelmän rauhoittuminen fraasin lopulla. Fraasinsisäiset junktuurit eli aiherajat eivät ole yksiselitteisiä, mikä osaltaan saa aikaan itkuun loputtomuuden tuntua. Tekstin ja sävelmän vertailu osoitti, että niiden välillä on yhteys, mutta molemmat toimivat itsenäisesti omia mekanismejaan noudattaen ja vuorovaikutussuhde on melko tasa-arvoinen.

Itkun merkittävä ominaispiirre, apeus, tuntuu tutkimukseni perusteella tärkeimmältä seikalta tuonpuoleisyhteyden kannalta. Itkijän apeutuminen ilmenee painokkaina äänteinä, henkäyksinä ja nyhkyksinä sekä säveltasojen epävakautena. Itkuissa apeutta suggeroivia elementtejä on sekä tekstissä että sävelmässä. Muun muassa kertaava, toistuvasti palaava rakenne, sanojen muodot, sävelmälinjat ja sumeat junktuurit pitävät itkua paikallaan ja viivyttävät itkijää tunnetilassa.

Asiasanat: folkloristiikka, etnomusikologia, itkut, itkijät, kansanrunous, suullinen perinne, musiikki, sävelmä, rituaalimusiikki, kansanmusiikki, rakenne, formula, merkitys

SISÄLLYS

1. Johdanto	2
1.1. Itkuvirret tutkimuskohteena	3
1.2. Tutkimuksen tavoitteet.....	8
1.3. Terminologia ja käsitteet.....	9
2. Tutkimuksen tausta	12
2.1. Tutkimusta itkujen tekstistä	12
2.2. Itkujen musiikintutkimuksen tausta	14
2.3. Sävelmän ja tekstin suhteesta kirjoitettua	19
2.4. Merkityksen muodostuminen itkuilanteessa.....	23
3. Tutkimusmenetelmät.....	31
3.1. Pohdintoja kuulonvaraisen musiikkikulttuurin tutkimuksesta.....	31
3.2. Tutkimuksen työkalut	37
3.3. Tutkimuseettisiä huomioita.....	42
4. Aineisto	45
4.1. Tutkimusaineiston valinta ja rajaus.....	45
4.2. Aineiston kuvaus.....	47
4.2.1. Jeudokia Fedorovna itkijänä	47
4.2.2. Jeudokia Fedorovnan itkut	48
4.3. Kriittisiä näkökulmia itkulähteisiin.....	52
5. Itkuvirsitekstien analyysi	55
5.1. Itkun sisaren kuoltua teksti	55
5.2. Itkun naapurin kuolleelle aviomiehelle teksti	62
5.3. Itkutekstien mekanismit ja merkitykset	66
6. Itkuvirret musiikkina.....	72
6.1. Itkun sisaren kuoltua sävelmä	74
6.2. Itkun naapurin kuolleelle miehelle sävelmä.....	82
6.3. Itkusävelmän periaatteet.....	85
7. Musiikki ja teksti itkun merkityksen muodostajina	89
8. Lopuksi.....	96
Lähteet.....	100
Aineisto	100
Kirjallisuus	100
Liitteet	

1. JOHDANTO

Pro gradu -tutkielmani tarkastelee itkuvirsien musiikkia sekä musiikin ja kielen välistä suhdetta. Selvitän musiikin ja sävelmien roolia itkuvirsissä ja merkityksen muodostumisessa. En keskity ainoastaan itkujen musiikilliseen tarkasteluun, vaan hahmottelen kokonaiskäsitystä itkujen rakentumisen mekanismeista ja merkityksen muodostumisesta moniulotteisesti. Itkun rakenteen analyysi on tutkimukseni keskiössä. Itkuvirsien kokonaismerkityksen kannalta on kiinnostavaa, mikä tai mitkä seikat muodostavat yhteyden tuonpuoleiseen. Lisäksi tutkimuksellani on yleisemmän tason sivutavoite: haluan tuoda musiikintutkimusta folkloristiikan tutkimuskentälle.

Musiikin ja tekstin analysoinnin rinnalla tarkastelen tutkimuksessani apeutta ja sen ilmenemistä. Tutkielmani pääotsikossa viitataan itkujen erityiseen ominaispiirteeseen apeutumiseen, jolla tarkoitetaan itkijän tunteidensa ilmaisemista ja niiden purkautumista vaikerruksina, itkuna ja nyhkytyksinä. Otsikkoni ikäväinen itku viittaa apeutuneeseen itkuesitykseen, vilulla virrellä viitataan vieraalle itkettyyn vain vähän jos lainkaan apeutuneeseen itkuun (vrt. Konkka 1985, 41). Itkutilanteeseen en tutkimuksessani kiinnitä erityistä huomiota, sillä aineistoni itkut on tallennettu haastattelutilanteessa, mikä ei vastaa autenttista performanssia.¹ Haastattelutilanne eroaa itkujen luonnollisesta, alkuperäisestä esiintymisympäristöstä, ja siten kontekstin vaikutukseen ei pääse samoin käsiksi. Usein itkijät kertovat haastattelutilanteissa varsinaisesta itkutilanteesta tai rituaalin kohdasta, jossa kukin virsi itketään, mutta varsinaisen itkutilanteen vaikutukset itse itkuun eivät tule ilmi.

Johdantoluvussa esittelen itkuvirsiperinnettä ja -tutkimushistoriaa, tutkimusongelmani ja näkökulmani sekä yleistä terminologiaa. Musiikintutkimuksen osalta käyn terminologiaa tarkemmin läpi menetelmäluvun alussa. Toisessa pääluvussa teen katsauksen varhempaan tutkimukseen itkuvirsien teksteistä ja musiikista sekä niiden välisistä suhteista. Tutkimusmenetelmiin ja analyysini työkaluihin paneudun

¹ Tutkielmassani tarkoitan autenttisuudella itkijälähtöistä, luonnollisessa itkutilanteessa syntyneitä itkuesityksiä. Rituaalisten etenkin kuolinitkujen kohdalla autenttisuuden huomioiminen on mielestäni relevanttia, kun syntysten puhuttelulla ja "häiritsemisellä" on vainajan siirtymiseen liittyvä funktio. Itkutilannetta, autenttisuutta ja haastattelua tarkastelen enemmän esitellessäni aiempaa tutkimusta (luku 2.4. s. 29–30) ja tutkimusetiikassa (3.3. s.43–44).

kolmannessa pääluvussa. Ennen varsinaisia analyysilukuja esittelen aineiston valintaperusteet ja tutkimuskohteekseni valitsemani itkut (4. luku). Tutkimuseettiset ja lähdekriittiset pohdinnat ovat tutkimuksessani yhteydessä toisiinsa, vaikka käsittelenkin niitä kahdessa eri luvussa (3.3. ja 4.3.). Tutkielmassani tutkimuksen taustaa valottava johdanto-osa, eli luvut 1.–4., on verraten laaja kuten tutkimusongelmani ja monialainen näkökulmanikin. Pidän taustojen, etenkin musiikillisten, kattavaa esittelyä tärkeänä, jotta myös musiikintutkimusta tuntematon lukija pysyy mukana analyysissa ja ymmärtää tuloksia.

Analyysini olen jakanut kolmeen alalukuun. Ensin käsittelen itkujen tekstit (5. luku), sen jälkeen sävelmät (6. luku) ja lopuksi esittelen tutkimuksessani havaitsemia yhteyksiä näiden välillä sekä osuutta kokonaismerkityksen ja tuonpuoleisyhteyden luomisessa (7. luku). Apeutumista en käsittele omana lukunaan, vaan huomioin sen teksti- ja sävelmäanalyysini osana. Analyysilukujen jaottelu kuvastaa myös tutkimusprosessini kulkua. Koen tärkeäksi tekstin ja sävelmän irrottamisen toisistaan, etenkin sävelmän näkökulmasta, jolloin voin puhtaammin tarttua juuri analysoitavan elementin piirteisiin. Tutkielmani lopuksi esitän kootusti päätelmät: tulokset, niiden arvion, kuvailen tutkimusprosessia ja esittelen prosessin aikana heränneitä jatkotutkimusideoita ja -kysymyksiä.

Tutkielmani liitteinä ovat analysoimieni itkujen tekstit suomennoksineen ja nuotit teksteillä. Ensimmäisessä liitteessä selitän litteraatioissa käyttämäni erikoismerkit.

1.1. Itkuvirret tutkimuskohteena

"Itkuvirret ovat ikuisen eron runoutta." Näin kirjoitti folkloristiikan uranuurtaja Lauri Honko itkuvirsirunoutta käsittelevässä artikkelissaan vuonna 1963. (Honko 1963, 81). Muun muassa tämä määritelmä sai minut innostumaan aiheesta ja tarttumaan sen tutkimiseen. Itkuvirret ilmaisevat surua ja murhetta ja ovat läsnä ihmisen elämän käännekohtien rituaaleissa ja ovat erityisessä asemassa pitäessään järjestystä yllä yhteisössä. Itkuvirsillä on erityinen tehtävä tuonpuoleiseen viestittäessä. Itämerensuomalaiset itkuvirret ovat lähes poikkeuksetta naisten perinnettä, siinä missä epiikka on kuulunut miesten taitamaan runouteen. Tutkimuksissa itämerensuomalaiset

itkut on tavattu jakaa neljään alaryhmään: kuolin-, hää-, rekryytti- ja tilapäitkuihin. Kahden ensimmäisen rituaalinen yhteys on selvä: kuolinitkut kuuluvat hautajaisiin, muistajaisiin ja muihin kuolemaan liittyviin menoihin, hääitkut nuoren naisen siirtymiseen oman perheensä piiristä miniäksi eli pahnun pohjimmaisiksi uuteen taloon. Rekryytti-itkut eli pojan tai aviomiehen armeijaan tai sotaan lähtöön liittyvät itkut ovat uudempaa itkuperinnettä. Tilapäitkut ovat tutkijoiden määrittämä luokka, johon kuuluu kaikki muut itkut: itkut itkijän omasta elämästä ja kovasta kohtalosta, kiitositkut tutkijoille, hyvästely- tai tervehdysitkut, mitä vain. Luokittelu ei ole ehdoton ja etenkin muisteluitkut hahmottuvat kuolin- ja tilapäitkujen välimaastoon. Merkittävien tilapäitkujen ryhmä lienevät itkijän itkut omasta elämästä, jotka toisinaan lähenevät kuolinitkuihin kuuluvia muisteluitkuja, joilla ei ole varsinaista rituaalista yhteyttä. (Mm. Honko 1963, 86–94; 2013; Konkka 1985, 9–12; Nenola-Kallio 1982, 16–17, 205–206; Nenola 2002, 28–30, 45; E. Stepanova 2014b, 6.)

Itkuvirret eivät ole mitä tahansa surunvalittelurunoutta, vaan ne ovat keino olla yhteydessä tuonpuoleiseen eli *syntysiin*.² Itkuvirsin välitetään viestejä vainajille, pyydetään apua ja neuvoa tai ottamaan vastaan uusi vainaja. Rituaalinen merkitys on suuri, sillä ilman itkuja ei vainaja pääse perille tuonilmaisiin. Itkuvirsitraditiolla ja itkijöillä on keskeinen asema yhteisön järjestyksen ylläpitämisessä. (Ks. esim. Nenola-Kallio 1982, 261–262; Konkka 1985, 33–37; E. Stepanova 2014b, 48.) Itkuvirsiä pidetään ikivanhana traditiona, minkä perusteeksi esitetään muun muassa perinteen laajaa levinneisyyttä. Esimerkiksi Lauri Hongon mukaan itkuja tai itkuihin verrattavaa perinnettä tavataan lähes kaikilta maapallon kulmilta (Honko 1963, 82). Tradition vanhuudesta kirjoittaa myös musiikintutkija ja perinteenkerääjä Armas Otto Väisänen. Hän esittää, että "suorasanaisuus", jota itkutkin edustavat, on rakenteeltaan varhaisempaa kuin kalevalamittainen runous. (Väisänen 1926, 130–131.³)

Itämerensuomalaisia itkuvirsiä ei ole tutkittu kovin paljoa. Itkuvirsiä käsittelevää kirjallisuutta on saatavilla melko runsaasti, mutta se keskittyy enemmän kuvailemaan perinnettä kuin analysoimaan sitä. (Vrt. esim. Konkka 1968, 176.) Uudempi tutkimus ja

² Syntyset (syndyset, syndyzet) tarkoittaa tiivistetysti suvun esivanhempia ja vainajia sekä paikkaa, jossa nämä ovat (Konkka 1985, 37–41; A. Stepanova 2012, 188; E. Stepanova 2014b, 191, 214–219).

³ Lähteenä käytän Erkki Pekkilän toimittamaa kokoelmaa Väisänen artikkeleista, mutta lähdeviitteissä käytän suoraan alkuperäistä ilmestymisvuotta, koska se erottaa artikkelit toisistaan selvästi. Väisänen 1916, 1926, 1940–1941 ja 1941 viittaavaan Hiljainen haltioituminen -kokoelmaan (1990).

kirjallisuus on keskittynyt pääasiassa itkujen kieleen ja itkutraditioon, sen merkitykseen ja sijaan yhteisössä. Musiikillinen puoli on tutkimuksissa jäänyt varsin vähälle huomiolle, vaikka äänimaisemaan ja musiikkiinkin on viitattu. (Esim. Nenola 2002, 32–35; Tenhunen 2006, 62–65; A. Stepanova 2012, 11; E. Stepanova 2014b, 100.)

Olen pohdiskellut mahdollisia syitä itkuvirsien musiikillisen analyysin vähäisyyteen. Itkuperinne on monille varsin kaukainen ja vieras aihe, joten sen pariin tutkijatkaan eivät niin vain löydä. Käytännöllisempi selitys itkujen musiikillisen tutkimuksen vähyyteen lienee se, etteivät kansanmusiikkitraditioon kuuluvat itkumelodiat asetu länsimaisen taidemusiikkitradition säveljärjestelmään, joten itkujen nuotinnus ja hahmottaminen on vaikeaa tutkijoille, joiden korvat ovat tottuneet länsimaiseen diatoniseen säveljärjestelmään⁴. Itkiessään itkijä on erityisessä tilassa, tunneryöppy ja itkuun vaipuminen vaikuttavat säveltasoihin ja nyhkytysjaksot katkaisevat melodialinjan, mitkä vaikeuttavat sävelmän analysointia ja nuotintamista entisestään (vrt. mm. Saastamoinen 1999b; Väisänen 1940–1941). Toisaalta itkuvirsien musiikillisen analyysin vähäisyyteen vaikuttaa se, ettei folkloristiikassa tehdä juuri muutakaan musiikillista tutkimusta. Vastaavasti itkuvirret eivät ole saavuttaneet suurta suosiota musiikintutkijoiden keskuudessa, itkuvirret kun asettuvat musiikin ja puheen tai resitoinnin rajamaille.⁵

Itkuvirsien tutkimus ei historialtaan poikkea suuresti muusta folkloristisesta tutkimustraditiosta. Alkuvaiheessa, kun itkuvirret katsottiin sopivaksi tutkimuskohteeksi, päähuomion kohteena olivat tekstit. Maantieteellis-historiallisen paradigman vaikutukset näkyvät niin itkualueiden hahmotteluissa, alkuperäisten sävelmien ja syntyvaiheiden selvittelyintona kuin muiden kulttuurien vaikutteiden tarkkailuna. Tutkimusparadigman muutosten myötä 1900-luvun jälkipuoliskolla itkututkimukseen alkoi tulla uusia näkökulmia, mihin vaikutti myös muistiinpano- ja tallennusteknologian

⁴ Diatoninen säveljärjestelmä tarkoittaa länsimaisen taidemusiikkitradition hierarkkista järjestelmää, jonka perusta on oktaavi ja jossa on kaksitoista sävelkorkeutta. Diatoninen asteikko koostuu koko- ja puolissävelaskeleista ja nojautuu duuri-mollitonaliiteettiin. Järjestelmä ei tunne puolikasta pienempiä intervaleja eli säveltaseroja.

⁵ Sitä, mitä musiikki on, en tässä tutkimuksessa käy erittelemään. Myös Heikki Laitinen on arvellut itkujen musiikillisen analyysin vähyyden osaltaan johtuvan siitä, että monet musikologit määrittelevät itkut enemmän puheen kuin laulun/musiikin ilmiöksi mitattomuuden ja epävakaiden säveltasojen vuoksi (Laitinen 2014).

kehitys. Itkujen musiikillinen tutkimus on kaikkiaan varsin pienimuotoista ja yksittäisiin tarkastelukohteisiin nojautuvaa.

Itkuvirsien musiikillisen tutkimuksen kannalta olennaisimpia tutkijoita tai musiikillisen näkökulman edistäjiä ovat mielestäni olleet Armas Otto Väisänen, Anja Salmenhaara, Elizabeth Tolbert ja Ilpo Saastamoinen. Heidän analyysinsä ja menetelmänsä ovat omassa tutkimuksessani tärkeänä lähtökohtana ja taustana. Etenkin Tolbertin väitöstutkimus tarkastelee itkuvirsiä samantyyppisestä näkökulmasta kuin pro graduni (Tolbert 1988). Heidän lisäksi kiinnostavia havaintoja ja tärkeitä näkökantoja on toki muillakin tutkijoilla, etenkin venäjänkielistä tutkimusta on saatavilla, mutta kielitaitoni ei riitä sen kunnolliseen hyödyntämiseen. Pro gradu -tutkimuksia itkujen musiikista ovat 2000-luvulla tehneet muiden muassa Arto Poussu itkujen rytmikasta ja Tuomas Rounakari tunteesta itkuissa (Poussu 2000; Rounakari 2005). Folkloristi Anna-Liisa Tenhunen sivuaa itkujen musiikkia itkutradition vaiheita ja muuttumista käsittelevässä väitöskirjassaan (Tenhunen, 2006). Muusikko, etnomusikologi Karoliina Kantelinen on tarkastellut itkuja bimusikaalisuusteoriaa hyödyntäen eli yhdistäen teoreettisen tutkimuksen ja itse itkemiskokemuksen näkökulmat (Kantelinen esim. 2012). Kati Kallio taas on folkloristiikan väitöstutkimuksessaan analysoinut kansanrunoja kokonaisuutena, joka muodostuu musiikin, tekstin ja esitystilanteen vuorovaikutuksessa (Kallio 2013), eli vastaavanlaisesta näkökulmasta kuin itse lähestyn itkuvirsiä.

A. O. Väisänen on tehnyt merkittävää työtä analysoidessaan ja kuvatessaan, mutta ennen kaikkea tallentaessaan ja nuotintaessaan itkuvirsiä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Hänen käyttämänsä rakenteenanalyysimalli on edelleen oiva työkalu melodiarakenteen hahmottelussa. Suurimpana heikkoutena hänen tutkimuksissaan on vahva länsimaisesta taidemusiikkitraditiosta luotaava tutkimusote: hän pyrkii määrittelemään itkujen sävellajit, hahmottamaan metriikkaa ja iskualoja, vaikkei niillä välttämättä itkukulttuurissa ole vastaavia merkityksiä kuin länsimaisessa taidemusiikkitraditiossa. (Väisänen esim. 1926; 1940–1941; 1945.)

Anja Salmenhaaran ja Ilpo Saastamoisen meriitit ovat nimenomaan musiikillisen hahmottamisen ja analyysin saralla. Salmenhaara teki 1960-luvulla tarkkaa musiikillisiin piirteisiin nojaavaa alueanalyysia. Hänen suppea tutkimuksensa

tarkastelee itkujen musiikillisia piirteitä ja valottaa musiikillisen itkututkimuksen historiaa. (Salmenhaara 1976.) Saastamoisen 1990-luvulla tekemät itkunotaatiot ja nuotintamisprosessin kuvaukset puolestaan kuvastavat niitä etnomusikologien ja kansanmusiikintutkijoiden eteen tulevia ongelmia, joita länsimaisen taidemusiikkitradition ulkopuolisen musiikin tutkimukseen liittyi. Etenkin hänen monipuoliset pohdintansa transkriptioista ja analyysistä antavat mainion pohjan ja perustan myöhempien tutkimusten metodologisten valintojen tekoon. (Saastamoinen 1999a; 1999b.)

Elizabeth Tolbertin väitöskirja lienee tähän mennessä mittavin itkuvirsien musiikkia tarkasteleva tutkimus. Tolbertin kiinnostuksen keskiössä ovat tekstin ja musiikin vuorovaikutuksesta muodostuva symbolinen merkitys ja itkujen yhteys kulttuuriseen kontekstiin ja maailmankuvaan. Itkun rakennetta Tolbert hahmottelee kolmitasomallilla, joka mahdollistaa monipuolisia ja yksityiskohtaisia sovelluksia. (Tolbert 1988.) Tolbert on tarkastellut myös itkujen šamanistisuutta ja yhteyttä tuonilmaisiin, mikä tuo kiinnostavia näkökulmia itkuvirsien merkitysten tarkasteluun. Tolbertin mukaan itkutekstin puheesta poikkeava sanapainotus ja intonaatio sekä musiikin mikrotason variaatiot ovat avain ja merkki onnistuneesta tuonpuoleisyhteydestä. (Tolbert 1988, 161–170, 218–219, 226; 230–231; 1990a, 50–52; 1990b, 93.) Itse suhtaudun Tolbertin tulkintaan hivenen varautuen. Joka tapauksessa hänen tutkimuksensa on merkittävänä pohjana tehdessäni omaa analyysiani.

Kati Kallion väitöskirjasta, jossa hän tarkastelee inkeriläistä kansanrunostoa perusteellisesti huomioiden runotekstin ja -sävelmän sekä esitysareenan, saan tukea menetelmiini ja näkökulmiini (Kallio 2013; erit. 84–123.) Suoraan en kuitenkaan hänen menetelmiään voi käyttää, vaan niitä täytyy soveltaa, sillä itkut eroavat muista kansanrunoista tuonpuoleiskommunikaatiofunktionsa johdosta eli itkuilla on muusta runoudesta poikkeava erityinen ulottuvuus. Tämän erityisen aseman huomioimisen koen omassa tutkimuksessani tärkeäksi.

1.2. Tutkimuksen tavoitteet

Tutkimuksessani analysoin itkujen rakennetta ja tarkastelen merkityksen muodostumista tekstin, sävelmän ja itkukokonaisuuden näkökulmista. Lisäksi vertaan musiikin ja tekstin välisiä yhteyksiä sekä rakenteiden ja jaksojen mahdollisia yhtenevyyksiä ja eroavaisuuksia. Tekstin ja musiikin lisäksi itkuvirsissä tärkeässä osassa on tunne eli apeus ja yhteys tuonilmaisiiin. Tuonpuoleiskommunikaatiota tarkastellessani keskityn hahmottelemaan niitä seikkoja, jotka avaavat tuon yhteyden. Omassa tutkimuksessani pyrin tämän funktionalisen päämäärän ja merkityksen jäljille tarkastelemalla toistuvia ja kiinteitä tekstiformuloita ja vastaavia musiikin rakenteita, sillä tällaiset kiinteämuotoiset, toistuvat itkun kohdat tuntuvat tärkeämmiltä ja merkityksellisemmiltä kuin vapaamuotoiset jaksot. Tutkimukseni keskeiskysymykseksi hahmottuu rajanylitys tuonilmaisesta ja tämänilmaisesta välillä, joka nivoo yhteen tekstin, sävelmän ja apeuden aspektit. Kysyn, mikä itkussa ylittää rajan tuonpuoleiseen ja antaa itkun sanoille voiman. En usko löytäväni yksiselitteistä vastausta, mutta kysymys kokoaa asettamani tutkimusongelman ja -näkökulmani yhteen.

Tekstianalyysissä tarkkailen rakenteen ja sisällön tasolla erottuvia kiinteitä, formuloituja jaksoja ja toistuvuuksia. Musiikkia ja sävelmää lähestyn eritellen melodisia elementtejä ja aiheita sekä niiden toistuvuutta, variointia ja sävelmien fraasirakenteita. Tarkastelen, miten musiikki itkuissa syntyy ja millainen rooli sillä on kokonaisuudessa. Tutkimusasetelmassani ja kysymyksen asettelussa musiikin osuus korostuu, sillä sitä on tutkittu aiemmin varsin vähän. Kaikkiaan pyrin löytämään uusia näkökulmia ja lähestymistapoja soveltaen aiempien tutkimusten menetelmiä ja tuloksia.

Itkuvirsiä pidetään tekstilähtöisinä, eli niiden musiikki rakenteineen ja variointeineen seuraa itkutekstiä. Itkujen musiikin ajatellaan kumpuavan tekstistä. (mm. Niemi 2002, 697; Ilpo Saastamoinen 1999a, 129.) Vaikka oma kiinnostukseni on ensisijaisesti musiikissa ja sävelmissä, en lähde haastamaan tekstilähtöisyyttä, vaan haluan nostaa sävelmien osuutta ja roolia itkukokonaisuudessa. Toisaalta tekstin asemaa ei voi eikä tarvitsekaan kiistää, sillä ainakin osittain *sanan voimaan*⁶ perustuva tuonpuoleisyhteys

⁶ Sanan voimalla viittaa tutkimuksessani John Miles Foleyn word power -käsitteen ja sanamagian voiman yhdistelmään. Sanat eivät itkuissa vaikuta suoraan, niillä ei siis ole suoraviivaista maagista tehoa. Toisaalta itkusanojen voima (word power) ei perustu vain sosiaaliseen, yhteisön jakamiin merkityksiin ja

on itkuvirsitraditiossa elimellinen osa. Itkuvirren rakentuminen ja rakenne-elementtien variaatio kiinnostavat minua, koska itkuja on pidetty improvisoituina ja niiden musiikin kuten tekstinkin on nähty syntyvän itkutilanteessa ja olevan ennalta suunnittelemattomia. Tätä näkökulmaa tuon tutkimukseeni eritellen itkun elementtien kiinteyttä ja muuta säännönmukaisuutta.

Lähestyn itkujen musiikkia länsimaisesta taidemusiikkitraditiosta päin katsoen oman musiikillisen taustani ja koulutukseni myötä. Lähestymistapani näkyy käsitteistössä ja itkujen ominaispiirteiden hahmottamisessa, vaikka itkutraditio ei niihin täysin taivukaan. Lähestymistapani palvelee kuitenkin lukijoita, sillä hekin ovat kasvaneet ja elävät länsimaisen taidemusiikkitradition piirissä sen kummemmin musiikintuntemukseen tai harrastuneisuuteen katsomatta.

Tutkimuskohteenani on yksi itkijä ja hänen esittämänsä kuolinitkut, jotka esittelen tarkemmin luvussa 4. Tarkastelen itkuvirsiperinnettä siis mikrotasolla tapausesimerkistä käsin (vrt. Honko 1974, 115–116). Käsittääkseni kenenkään itkijän henkilökohtaisesta itkutyylistä ja -melodioista ei ole aiemmin tehty yhtään analyysiä, vaikka aineistoa on ollut tarjolla (vrt. esim. Rounakari 2005, 2. luku). Itkijöiden repertoaareja olisi kiinnostavaa tutkia laajemminkin, ottaa tarkasteluun useamman eri itkijän itkut ja tarkastella tietyn alueen itkijöiden välisiä eroja. Tällainen makrotason tutkimus ei kuitenkaan tämän pro gradu -tutkielman puitteissa ole mahdollinen.

1.3. Terminologia ja käsitteet

Tutkielmassani käytän käsitteitä itku, itkuvirsi ja virsi toisiaan vastaavina käsitteinä. Vastaavasti itkeä, äänellä itkeä ja esittää itku ovat synonyymisia.

Tutkimuksessani tärkeitä käsitteitä ovat tuonilmainen ja tuonpuoleinen sekä niiden vastineena tämänilmainen. Tuonpuoleinen ja tuonilmainen viittaavat vainajien olinpaikkaan. Tuonilmainen ja tämänilmainen ovat yhteydessä ja tavallaan rinnakkaisia, ne ovat molemmat läsnä. Tuonilmaisen kanssa rinnakkainen, kutakuinkin samaa

tradition sisäiseen intertekstuaalisuuteen. (Salminen 1934, 201, 212–214; Foley 1991; 1995; 2002; ks. luku 2.4. s. 25–26.)

tarkoittava mutta laajempi käsite on itkujen *syntyset* (syndyset, syndyžet). Syntyset on käsitteenä monimerkityksinen ja eri itkualueilla sillä tarkoitetaan hieman eri asioita. Aunuksessa syntyset viittaa lähinnä suvun esivanhempiin ja vainajiin, joita pidetään myös suojelijoina ja haltioina, sekä paikkaan, jossa nämä ovat (A. Stepanova 2012, 188).

Itkuvirsien yhteydessä puhutaan *apeudesta* ja *apeutumisesta*. Apeutuminen on itkujen leimallinen ominaispiirre, ja se tarkoittaa kutakuinkin tiettyä tunnetilaa, jonka itkijä saavuttaa esittäessään itkuvirttä. Apeus on siis surumielistä, itkijän itseensä päin kääntymistä ja tunteiden esiin päästämistä. Käsitteiden apeutumisen, intoutumisen ja haltioitumisen välillä ei itkuvirsien yhteydessä ole juuri eroa. Tutkijat ovat käyttäneet niitä eri aikoina hieman eri painoituksin ja ristikkäin. Omassa tutkimuksessani käytän pääasiassa tutkimuksessa vakiintuneita termejä apeus ja apeutuminen kuvaamaan itkijän vaipumista tunteen valtaan itkunsa johdosta.

Terminologinen hajonta itkujen musiikkia käsiteltäessä on melkoinen. Lisäksi ongelmia tuottaa se, että musiikintutkimuksessa ja tekstintutkimuksessa käytetään samoja termejä eri tarkoituksissa, tosin alojen sisälläkin on ristiriitaista termienkäyttöä. Itkuvirsien musiikillisista ja kielellisistä yksiköistä on käytetty muun maussa nimityksiä säe, säesarja, fraasi, motiivi, aihe ja formula, jotka limittyvät ja sekoittuvat keskenään ja saavat eri käyttöyhteyksissä erilaisia painotuksia. Omassa tutkimuksessani tekstiin viittaavat termit ovat säe ja säesarja, sekä *teema*, *idearyhmä* ja *formula*. *Säe*, *säepari* ja *säesarja* ovat konkreettisesti itkussa esitetyt sanat ja niistä muodostuvat ryhmät. Säesarjan rinnalla käytän *säeryhmää*. Teema, idearyhmä ja formula taas ovat abstraktin tason käsitteitä, joilla tarkoitetaan tiettyä semanttista ajatuskokonaisuutta tai formulaa tapauksessa myös muodollista tai rakenteellista kaavaa.⁷ Musiikkianalyysin termejä ovat *aihe*, joka on pienin kokonaisuudeksi hahmottuva yksikkö, ja *fraasi*, jolla viitataan aiheista muodostuvaan, selvästi erottuvaan jaksoon. Aiheen rinnalla käytän termiä *aihelma*, joka on jotakuinkin aiheen idea ja joka ei hahmotu itsenäiseksi yksikökseen suppeutensa vuoksi. Myös aihe ja fraasi ovat luonteeltaan ideatyyppejä, eivät kiinteämuotoisia vakiintuneita konstruktioita. Musiikkianalyysissä puhutaan usein yksiköistä segmentteinä. Tätä termiä on käytetty paljon kiinteämuotoisen ja määrämittaisen rakenteen analysoinnissa, enkä siksi käytä sitä itkuvirsien yhteydessä

⁷ Katso teemasta, formulasta ja idearyhmästä tarkemmin luvussa 3.2. s. 39–41.

sävelmäaiheita ja yksiköitä kuvaamaan. Sävelmän rakenteen hahmottelumenetelmästä käytän kuitenkin termiä *segmentointi*, jolla viitataan nimenomaan sävelmän elementtien hahmotteluun ja erotteluun. Motiivi-termiä en itse käytä, koska jo folkloristiikassa se on monitulkintainen ja musiikkitieteen käsitteenä sillä on vielä omat merkityksensä.

Omat ongelmansa tutkimukseni terminologiaan tuo musiikinteoreettiset käsitteet. Kansanomaisen musiikkiperinteen tutkimukseen on sovellettu länsimaisen taidemusiikkitradition termejä, vaiikkeivät musiikkikulttuurit täysin kohtaakaan periaatteiltaan. Tiettyjä termejä käytän kuitenkin soveltaen. Esimerkiksi intervaleja käytän kuvaamaan vain sävelten välimatkaa, en asteikon hierarkkisesti järjestäytyneinä tehoina sävelten välisiä jännitteitä kuvaamassa. Täsmällisiä musiikintutkimuksellisia termejä esittelen tekstissä alaviitteinä, kunkin termin ensiesiintymisen kohdalla. Luvussa 3.1. tarkastelen syvemmin kuulonvaraisen musiikkikulttuurin terminologisia ongelmia.

Itkukielen erikoissanastoon ja nimistöön en tässä tutkimuksessani ole puuttunut erityisesti. Itkutekstien suomennokset kokonaisuudessaan on liitteissä itkutekstien yhteydessä. Tutkielmani tekstianalyysiluvussa (5. luku) olen esittänyt vain summittaisesti kunkin katkelman sisällön suomennokset, mikäli olen sen katsonut tarpeelliseksi.

2. TUTKIMUKSEN TAUSTA

Tässä luvussa esittelen itkuvirsien tutkimushistoriaa ja hivenen muita etnomusikologian ja kansanmusiikin alan tutkimuksia, joiden tuloksista tai näkökulmista on hyötyä itkuvirsien musiikkia tarkasteltaessa. Omassa tutkimuksessani pyrin löytämään tavan yhdistää eri tieteenalojen tutkimusnäkökulmia ja menetelmiä ja luomaan kokonaisvaltaisen lähestymistavan. Tähänastisessa tutkimuksessa poikkitieteellisyys on selvimmin esillä Kati Kallion väitöstutkimuksessa, mutta hänkään ei tarkastele itkuvirsia, joissa musiikin, tekstin ja performanssin lisäksi kansanomaisen uskomusjärjestelmä ja tuonilmainen ovat vahvasti läsnä. Omassa tutkimuksessani juuri tuonpuoleisyhteys ja sen asettamat ehdot tai pikemminkin tarpeet ja rajoitukset tuovat vahvaa kontrastia aiempiin näkökulmiin ja lähestymistapoihin nähden.

2.1. Tutkimusta itkujen tekstistä

Itkuissa on oma erityinen varsin rikas kielensä tai rekisterinsä (vrt. E. Stepanova 2014b, 33–34), joka poikkeaa sanastoltaan ja rakenteiltaan paikallisesta puheenparresta. Itkukieltä on tutkittu melko runsaasti (esim. Nenola-Kallio 1972; 1982; Konkka 1985; Nenola 2002; A. Stepanova 2012; E. Stepanova 2014b). Itkujen kieli on metaforista ja kompleksista, mihin vaikuttavat muun muassa pyrkimys pitkiinkin alkusointuihin ja sitä edesauttava merkityksettömien täytesanojen ja etuliitteiden käyttö. Itkuteksteissä käytetään paljon toistoa ja kertausta sekä eufemismeja ja muita piilonimityksiä, joilla pyritään välttämään suoraa nimeämistä. Erityisesti sukulaisuussuhteet, etunimet ja erilaiset käsitteet ovat itkuissa tabuja. Eufemismeihin liittyy usein epiteettejä ja määritteitä, jotka ohjaavat nimitysten ja itkun tunnelman tulkittamisessa. Epiteetit ja määritteet varioivat kulloisenkin tarpeen ja tunnelman mukaan ja ne jaetaan tunneilmaisultaan positiivisiin ja negatiivisiin. (A. Stepanova 2012, 12–13, 24.) Esimerkiksi neutraaliin sanaan liitetty negatiivinen epiteetti tuo itkuun lohduttomuutta ja apeutta ja näin viestii itkijän tunteesta ja kokemuksesta (Konkka 1985, 56.) Tällainen epiteettien negatiivisuus ja tekstin rakennetta hämärtävä kompleksisuus ovat apeuden näkökulmasta itkukielen keskeisimpiä piirteitä oman tutkimusintressini kannalta. Seesjärven alueen itkuja tarkastellessaan Eila Stepanova on havainnut, että itkukieli on erilaista itkun kohteesta riippuen etenkin epiteettien ja hellittelevien

deminutiivimuotojen osalta. Lähiomaisille osoitetuissa itkuissa hellittelevät epiteetit ja muut muodot ovat tavanomaisia, kun taas perhepiirin ulkopuolisille itkettäessä tällaiset hellittelevät muodot puuttuvat. (E. Stepanova 2014, 58, 60–61, 284.)

Itkutekstin ominaisuuksista tärkeimpänä tutkimusasetelmani näkökulmasta pidän tekstin rakentumista formuloiden ja niistä muodostuvien idearyhmien ja teemojen ympärille, mihin myös paralleelisuus kietoutuu. Parallelismi eli sisällöllinen toisto on itkuteksteille tyypillistä. Itkijä voi toistaa ja kerrata saman asian itkussa useitakin kertoja, mikä lisää itkun väljyyttä ja viivyttää kerronnan etenemistä. (Ks. esim. Konkka 1985, 18, 24–25; E. Stepanova 2004, 32–33; A. Stepanova 2012, 11–13). Tällaisesta parallelismin aikaa antavuudesta esitystilanteessa kirjoittaa myös Albert Lord (Lord 1964, 54). Unelma Konkka kuvaa itkukielen ilmavuuden ja dramaattisen jännityksen syntyvän osaltaan monimutkaisista lauserakenteista ja erityisistä sanamuodoista. Itkukielen viivyttävien ominaispiirteiden hän näkee antavan aikaa itkijöille miettiä ja improvisoida tulevaa. (Konkka 1985, 18, 24–25.) Itkukielen moninaiset keinot ja niiden käyttö heijastavat itkujen formulaisuutta. Formulateoria (oral-formulaic theory) on laajasti suullisen, muistinvaraisuuteen perustuvan perinteen ja sen rakentumisen tutkimukseen käytetty tutkimusmenetelmä. (Lord 1964, erit. 30–31; 68–69; Harvilahti 1992, erit. 29; Hakamies 1996, 100–101 110–113.)

Itkuvirsien teksteissä on tiettyjä pakollisia rakenne-elementtejä. Etenkin rituaalisissa itkuissa, joita suurin osa kuolinitkuistakin on, tiettyä kaavaa on noudatettava hyvin tarkasti. Esimerkiksi hautajaisitkuissa on tarvittavat teemat käsiteltävä oikeassa järjestyksessä, millä turvataan vainajan pääsy perille tuonilmaisiin ja estetään vainajan ei-toivottu palaaminen. (Konkka 1985, 62, 93; E. Stepanova 2004, 31.) Stepanova on pro gradu -tutkielmassaan analysoinut itkuvirsien tekstien rakennetta ja teemoja. Hän tarkastelee yhden itkijän repertoaria ja hahmottelee tämän itkijän kaikissa itkuissaan käyttämiä niin sanottuna pakollisia teemoja ja vaihtuvia teemoja. Hänen hahmottelemat kolme ”kuolinitkuissa ja nimenomaan ’*tulendavirressä*’” pakollista teemaa ovat: 1) muutos ympäristössä, kun itkijä palaa, 2) vainajaa on valmisteltu tuonilmaisiin, hän ei vastaa itkijän puhutteluihin ja 3) anteeksi pyyntö. Näiden lisäksi itkuun kuuluu usein omaelämäkerrallinen osio. (E. Stepanova 2004, 42–44.) Pakollisista teemoista, formuloista ja niiden järjestyksestä Stepanova puhuu itkujuonena eli kaavana, jota itkun

on noudatettava (E. Stepanova 2004, 31). Laajemmin kuolinitkujen teemoja hän erittelee väitöskirjassaan (E. Stepanova 2014b, 126–153).

Unelma Konkka on muistelukujen teemoja tarkastellessaan havainnut, että muistelukujen temaattinen kaava on melko vapaa ja niissä pääosassa ovat itkijän tuntemuksista ja kokemuksista kumpuavat elegiset teemat. Hänen hahmottelemistaan itkujen pakollisista teemoista muistelukuiissa toistuu vainajan *kuonnutus*- eli herättelyformulalla, jolla itkijä kutsuu vainajaa tai pyytää syntysiä päästämään tämän kuuntelemaan itkua ja ”keskustelemaan” kanssaan. Etenkin Etelä-Karjalan muistelukuiissa toistuu itkijän pyyntö vainajalle syntysiin tulla avuksi orvoksi, yksinäiseksi jääneelle perheenjäsenelle. (Konkka 1985, 77; Konkka 1992, 96 < E. Stepanova 2004, 20–21.)

2.2. Itkujen musiikintutkimuksen tausta

Itkuvirsien musiikillinen tutkimus on ollut lähinnä yleisluontoista ja kuvailevaa. Itkujen tallennustyö ja tutkimus eivät ole olleet yhtä systemaattista ja intensiivistä kuin muiden perinteenlajien parissa tehty työ (Honko 1963, 88). Musiikillisen itkututkimuksen osalta lähteeni jakautuvat kahteen: tutkimuksiin, joissa tarkastellaan itämerensuomalaisia itkuja myös musiikillisesta näkökulmasta, ja itkuvirsien musiikillisiin tutkimuksiin viittaaviin tai itkujen musiikillisuutta yleisesti kuvaileviin teksteihin.

Yksi varhaisimmista kuvauksista itkuvirsien musiikista on Lönnrotin muistiinpanoissa 1800-luvun alkupuoliskolta. Kuvaus tosin kertoo enemmän kulttuurierosta ja kuin itse musiikillisista piirteistä:

”Tämä itku käypi niin karkialla, oikein karwoille käywällä, läpi ruumiin ja jäsenten wihlasewalla äänellä, että wielä vuodenki päästä sitä muistelllessani olen kun säykähyksissä. – – saneliwat itkuwirsiänsä sana sanalta minun pumakalle (paperille) pistää ja wälistä nousi pieni kapina; milloin mistä, kulloin kusta sanasta, jonka toiset sanoiwat eritawallansa. Tämä kuitenkin ei olisi minua työstäni haitannut, waan mikä lie eräälle nuoremmalle naiselle päähän pistänyt, rupesi yhtäkkiä kaikesta kurkusta itkemään wirttänsä, että oikein kammotti kuullakseni.” (Lönnrot 1836.)

Lönnrotin kuvauksesta käy ilmi, että tallennustilanteissa hän kirjoitti nimenomaan lausuttuja, ei itkettyjä virsiä. Katkelma osoittaa itkujen olleen ainakin osittain kiinteämuotoisia. Samaten voi tulkita itkujen olleen musiikillisesti vaikuttavia,

voimakkaita ja muusta tutkijan musiikillisesta kokemuspiiristä poikkeavia. Outous ja erikummallisuus toistuu muissakin varhaisissa kuvauksissa.

Varsinaisesti musiikillisiin piirteisiin tarttui perinteenkerääjä ja historioitsija Adolf Neovius. Hän kirjoittaa vuonna 1894 julkaistussa artikkelissaan itkujen käyttävän "outoa" 5/8-tahtilajia kuten muukin suomalainen kansanrunous ja laulutavan olevan puheenomainen. (Neovius 1894, 140.) Itkujen sävelalaa huomiota kiinnitti muusikko, tutkija Heikki Klemetti. Hän kuvailee itkujen pentatonisuutta eli viisisäveliseen asteikkoon perustuvuutta Suomen musiikin historiaa käsittelevässä artikkelissaan. (Klemetti 1919, 5.) Ilmari Krohn puolestaan on esittänyt, että vain harvat suomalaisista sävelmistä on pentatonisia (Krohn 1935, 7 < Salmenhaara 1976, 128). Oma aineistoni viittaa jonkinlaiseen pentatonisuuteen, vaikka sävelmä käyttääkin kuutta säveltä.

Maantieteellis-historiallinen tutkimusmenetelmä heijastuu itkumusiikin tutkimuksissa. Viljo Tarkiaisen jo 1940-luvulla muotoilema musiikillinen aluejako on ollut myöhempien ja tarkempien jaottelujen pohjana. Tarkiaisen hahmottelemat alueet ovat 1) Inkeri ja Karjalankannas, missä itkut ovat yksinkertaisia ja selkeitä miltei säkeistöllisiä, rytmijaksottelu on suppea-alaista ja melodia läpi virren samanlainen, 2) Aunus ja Salmi, missä säejaksottelu on vapaampaa ja itkusto rikasmuotoisempaa runsaine epiteetteineen ja runokuvineen, sekä 3) Viena, jonka itkuissa variointi on rikasta niin melodiassa kuin tekstissä. (Tarkiaisen 1843, 529–530.)

Anja Salmenhaara on tarkentanut tätä musiikillisiin piirteisiin nojaavaa aluejakoa 1960-luvulla. Hän jakaa itämerensuomalaisen itkualueen viiteen osaan: Vianaan, Aunuksen, Inkeriin, Raja-Karjalaan ja Tveriin.⁸ Alueet ovat osin limittäiset ja hieman päällekkäisetkin. Salmenhaaran tutkimuksen mukaan itkuvirsien yleismoodi on mollipentakordi⁹, joka Vienassa ja Aunuksessa voi saada laajennuksia ylöspäin, sekstiin. Aunuksessa tavataan myös toonikan¹⁰ alajohtosävelenä ylentämätön septimi¹¹. Salmenhaaran aineisto on sen verran suppea, ettei tuloksia voi pitää täysin vedenpitävinä, minkä hän itsekin huomauttaa. Salmenhaaran mukaan Aunuksen itkut

⁸ Esittelen tässä lähinnä Aunuksen eli oman tutkimukseni kohdealuetta. Salmenhaaran tulosten yhteydessä käytän hänen käyttämäänsä länsimaisen taidemusiikkitradition terminologiaa.

⁹ Pentakordi tarkoittaa viisisävelikköä, viiden sävelen asteikkoa.

¹⁰ Toonika on taidemusiikkitradition käsite, joka tarkoittaa perus- eli asteikon pohjasäveltä.

¹¹ Septimi viittaa duuri-mollitonaalisuudessa asteikon seitsemänteen säveleen.

liikkuvat alueista laajimmalla asteikolla, jopa mollisekstin alueella, vaikka itse säkeet¹² liikkuvat pääosin kvartin¹³ alalla kvintiltä¹⁴ sekuntille¹⁵ ja kvartilta priimille¹⁶ niin sanottuina siirtokvartteina. Melodian linja on pääasiassa asteittain laskeva, mutta itkuissa on terssin¹⁷ ja jopa kvartin intervallihyppyjä. Säesarjojen lopussa on pääsääntöisesti loppurepetitio¹⁸. (Salmenhaara 1976, 130–154). Omassa aineistossani muisteluitku hautuumaalla (42b) tuntuu sävelmällisesti noudattavan Salmenhaaran määrittelemiä aunuksien itkujen ominaispiirteitä, kun taas muut itkut liikkuvat kvarttia laajemmin sävelmäaiheihin. Aineistoni itkuissa laskevan sävelmälinjan rinnalla tuntuu vahvasti esiintyvän kaarevia melodia-aiheita. (Ks. luku 6, erit. s. 78–79 ja 87.) Ilpo Saastamoinen on luetellut Aunuksen itkujen yleispiirteiksi muun muassa huojuvaperustaiset molliasteikot, säveltason nousun, resitoivan laulutavan, korusävelet, muuntelun sekä epäsäännöllisen tahtilajin ja säkeenmitan. Aunuksen alueen itkujen rakenteen hän hahmottaa kahdesta tai kolmesta laskevasta motiivista (aiheesta tai fraasista), ”joista voidaan käyttää yleisnimitystä ’säe’”¹⁹, muodostuviksi. Saastamoisen mukaan nämä säkeet ovat määrämättömiä, ja niiden mitta mukailee tekstisäettä. (Saastamoinen 1999a, 128–129.)

Tyylialueiden lisäksi aiemmassa musiikintutkimuksessa on tultu tulokseen, että melodiat ovat pääasiassa itkijäkohtaisia eli idiosynkraattisia, ja itkijä käyttää näitä henkilökohtaisia melodioitaan ja melodisia ideoitaan kaikissa itkutyypeissä. Nämä yksilölliset itkutyylit muistuttavat saman alueen itkijöillä toisiaan ja muodostavat siten alueelle ominaisen tyylin. Vastaavaa itkutyylin alueellista samankaltaisuutta on havaittavissa itkukielessä. (Esim. Väisänen 1940–1941, 137; Väisänen 1941, 125–126; Honko 1963, 88–90; Gommon, A. 1976, 443 < Niemi 2002, 695; E. Stepanova 2014b, erit. 4. luku.) A. O. Väisänen mukaan itkijät käyttävät omaa tyyliään kaikissa itkuissaan kontekstista riippumatta, poikkeuksena tähän ovat setukaiset, joilla kunkin tilanteen itkuilla on omat määrätyt melodiansa (Väisänen 1941, 125–126; 1945, 175, 179).

¹² Salmenhaaran säe-termi vastaa kutakuinkin terminologiassa hahmottelemani aihetta.

¹³ Kvartti viittaa asteikon neljänteen säveleen.

¹⁴ Kvintti viittaa asteikon viidenteen säveleen.

¹⁵ Sekunti viittaa asteikon toiseen säveleen.

¹⁶ Priimi viittaa asteikon ensimmäiseen säveleen.

¹⁷ Terssi viittaa asteikon kolmanteen säveleen.

¹⁸ Loppurepetitio tarkoittaa säkeen lopussa olevan sävelen tai sanan toistumista.

¹⁹ Nämä termit ovat Saastamoisen tekstistä. Omassa tutkimuksessani musiikillinen aihe on rinnasteinen tekstin säkeelle ja jossain määrin myös formulalle. Laajempia yksiköitä ovat aiheista muodostuva fraasi ja säe- tai formularyhmit.

Salmenhaaran mukaan itkijäkohtaiset erot ovat musiikillisia piirteitä tarkasteltaessa selvemmät kuin alueelliset erot (Salmenhaara 1976, 152–154).

Aluejaottelun taustana olevia musiikillisia piirteitä ovat siis melodian *ambitus* eli ääniala²⁰, sävelmän käyttämä sävelikkö ja melodialinjat eli -hahmot, jotka ovat myös muun musiikkianalyysin tutkimuskohteita. Näiden musiikillisten raja-aitojen tai reunaehtoisten sisällä muotoutuvista kiinteistä sävelmäaiheista ja -aihelmista, jotka yksiköinä likimain vastaavat tekstien formuloita, voi tehdä alueita erottelevia huomioita. Itkun tempoon ei aiemmissa tarkasteluissa ole juurikaan kiinnitetty huomiota, eikä omassa tutkimuksessaan paneudu siihen. Tempon kuten äänenkorkeuskin ovat ilmeisesti hyvin itkijäkohtaisia (Stepanova 2014a).

Itkujen rytmi on monipuolista ja kompleksista, minkä on ajateltu johtuvan itkujen vapaamuotoisuudesta (mm. Väisänen 1940–1941, 136; Salmenhaara 1976, 152). Itkut eivät noudata mitään tiettyä tahtilajia, ja iskuala vaihtelee jatkuvasti, itkujen tempo elää ja *melismat* eli korusävelet tuovat sävelmällisen variaation ohella rytmistä vivahteikkua. Lisäksi fraasien lopussa on usein *loppurepetitio* eli viimeistä sävelen toisto, joka useimmiten on rytmisesti harvennettu eli sävelten kestot pitenevät. Rytmikka ei kumpua suoraan tekstistä, vaan se on itsenäinen, omiin sääntöihinsä perustuva osa (Salmenhaara 1976, 152–154; Poussu 2000, 96–100). Arto Poussu on pro gradu -tutkimuksessaan tarkastellut vienalaisia itkuvirsiä rytmikan näkökulmasta sekä vienankarjalaisen ja saamelaisen kulttuurin yhteyksiä. Hänen mukaansa itkuvirsien rytmikka rakentuu pitkistä ja lyhyistä sävelistä sekä rytmiformuloista. Itkujen rytmikka ei ole vapaasti improvisoitua tai pelkästään puherytmiä seurailevaa, vaan itkufraasin rytmikka perustuu kahteen tai kolmeen rytmiformulaan, joista itku poikkeaa "sumeilla alueillaan". (Poussu 2000.) Tutkimuksissa tarkastellut aineistot ovat olleet sen verran suppeita, etteivät yksittäisen tutkimuksen tulokset ole täysin vedenpitäviä, mutta kun samantyyppisiä tuloksia on saatu useammassa tutkimuksessa, voi näistä toistuvista havainnoista johtaa yleisemmän tason päätelmiä.

Keskeinen ja merkittävä tarkastelun kohde on ollut itkujen musiikillinen rakenne ja sävelmän muoto. Analysoidessaan itkuvirttä karjalaisten kohtalosta Armas Otto

²⁰ Ambitus tarkoittaa sävelmän alimman ja ylimmän sävelen välimatkaa, intervallia.

Väisänen päätyy pitämään itkua yksisäkeisenä, jossa kolme erilaista säettä on toistensa muunnelmia. Säkeet hän määrittelee osittain melodisten funktioidensa perusteella. Väisänen A-säe on eräänlainen aloittava jakso, B-säe toimii välittäjä ja C-säe on päättävä ja sitä voi pitää eräänlainen A-säkeen loppuosan laajentumana. B-säkeen loppu on nouseva A- ja C-säkeiden päättyessä asteikon alimmalle sävelelle. (Väisänen 1940–1941, 136–137.) Ilpo Saastamoisen mukaan itkun sävelmäaiheet erottuvat toisistaan aloitusten ja lopetusten mukaan: säe alkaa asteikon yläpäästä ja päättyy käytetyn asteikon alimpaan säveleen. Analysoimastaan itkusta Saastamoinen erottelee ja nimeää kolme aihetta aloitussävelen mukaan: h-aihe (h-a-g-f#-e), a-aihe (a-g-f#-e) ja g-aihe (g-f#-e) (Saastamoinen 1999b). Myös Salmenhaara on hahmotellut itkujen musiikillista rakennetta. Hän pitää rakenteen peruselementtinä kertautuvia, varioivia säkeitä (aihe/fraasi). Salmenhaara hahmottaa itkuista neljä erilaista rakennetyyppiä: kertautuva yksittäissäe, kertautuva säepari (esi- + jälkisäe), kertautuva säeryhmä (pää- + useampi sivusäe) ja kertautuva yksittäissäe, josta voi hahmottaa esi- ja jälkisäkeen piirteitä. (Salmenhaara 1976, 151–153.) Elizabeth Tolbert on hahmotellut melodian rakenteesta erottuviksi aloitus- ja lopetusaihelmat sekä väliosan. Aloitus- ja lopetusaiheet erottuvat itkusta kiinteämuotoisempina väliosan ollessa vapaa ja varioiva. (Tolbert 1988, 172–181.) Musiikkiteeilijä ja säveltäjä Pekka Jalkanen hahmottaa muotorakennetta samaan tapaan kuin Saastamoinen ja puhuu ikuisen paluun ajatuksesta eli jatkuvasta pyrkimyksestä perus- eli pohjasävelelle (Jalkanen 2000, 12).

Tutkijoiden tavat hahmottaa musiikillisia aiheita ovat erilähtökohtaisia. Yhteistä kaikille määritelmille ja tarkasteluille on se, että itkun muotorakenne on varioiva niin aihe- kuin fraasirakenteensakin osalta. Etenkin Väisänen, Tolbertin ja Salmenhaaran segmentointitavoissa on selvää yhteyttä. Saastamoisen tekninen hahmotustapa poikkeaa muista eniten. Erityisesti Saastamoisen ja Väisänen hahmotustapojen välinen kontrasti herättää kiinnostusta. Siinä missä Saastamoinen keskittyy säveltasoihin, Väisänen tarkastelee funktioita. Heidän analysoimat itkut toki eroavat toisistaan, mikä vaikuttaa näkökulmaeroihin siinä missä analyysien välissä olevat vuosikymmenet ja tutkimusparadigmanmuutoksetkin. Mielenkiintoista näkökulmaerossa on se, että tutkimuksista vanhempi tarkastelee myös funktioita ja tuorempi keskittyy lähinnä säveltasoihin. Omassa aineistossani päätössävel vaihtelee e:n ja f#:n välillä, minkä lisäksi moni tekstiä mukaileva aihe on loppunousuinen eli Väisänen mukaan välittävä

säe. Tutkimuksessani hahmottuvat aluke-, välike- ja lopukeaiheet vertautuvat melko suoraan Tolbertin hahmottelemaan rakennemalliin ja myötäilevät Väisäsen A-, B- ja C-säkeitä, vaikka Väisäsen C-säe A:n laajentumana rinnastuu paremmin analyysissäni välikeasemaisiin alukkeen laajentumiin kuin varsinaisiin lopukeaiheisiin. Myös Saastamoisen sävellähtöinen analyysi antaa tukea aiheiden tarkasteluun ja hahmottamiseen. Omalle tutkimukselleni, jossa pyrin tarkastelemaan rakenteen lisäksi funktionaalisuutta, läheisimmiltä tuntuvat kuitenkin Väisäsen ja Tolbertin lähestymistavat. Sitä vastoin tutkimuksessani hahmottuvat varioivista alukkeen, välikkeen ja lopukkeen aiheista koostuvat fraasit eivät tunnu asettuvan Salmenhaaran esittämiin säepari- ja -ryhmärakennelmiin, vaikka tällainenkin näkökulma olisi sovellettavissa aineistooni.

Musiikillisten aiheiden ja fraasien hahmottaminen itkusta ei ole yksiselitteistä, vaan tulkintavaihtoehtoja on useita. Tutkimusta tehdessä on muistettava, että itkun rakenteiden tulkinnalliset yksiköt ovat etisisisiä ja tutkijoiden määrittelemiä, mutta tutkimusmenetelmänä ne ovat erityisen tarpeellinen väline.

2.3. Sävelmän ja tekstin suhteesta kirjoitettua

Itkuvirsitutkimuksen alkuvaiheista saakka tutkijat ovat kommentoineet tekstin ja sävelmän vuorovaikutusta. Tekstiä on pidetty ensisijaisena ja sävelmää sille alisteisena (mm. Väisänen 1945, 176; Salmenhaara 1976, 129–130; Niemi 2000; 2002, 697), mutta myös näiden kahden elementin tasa-arvoisempaan asemaan virren muodostumisessa on viitteitä (esim. Saastamoinen 1999a, 129–130; 1999b; A. Stepanova 2012, 11). Tekstilähtöiseen ajatusmalliin lienee vaikuttanut kirjallisuus- ja tekstipainotteinen tutkimuksen historia ja sen myötä varhainen tapa tallentaa itkuja ja muutakin perinnettä vain tekstinä saneltuna (esim. Lönnrot 1836). Vasta 1960-luvulla folkloristiikassa alkoi tutkimusparadigma kääntyä tekstikeskeisestä lähestymistavasta holistisempaan esitystilanteen huomioon ottavaan tarkasteluun, tosin laulumelodiat saivat huomiota jo koko performanssia aiemmin, mutta esitykset olivat musiikkia kuvailevia. Samoihin aikoihin tallennusteknologia kehittyi paljon ja pelkkien käsinkirjoitettujen muistiinpanojen rinnalle tulivat äänitteet. (Ks. esim. Konkka 1985, 18–23; Nenola 2002, 34–35.)

Armas Otto Väisänen kirjoittaa useammassa artikkelissaan runotekstin ja sävelmän suhteesta todeten, että rytmillinen ja muotorakenteen vaihtelu ovat yhteydessä runotekstin rakenteeseen, samaten hän toteaa melodian muuntelun perustuvan runotekstin mitattomuuteen. Toisaalta hän kirjoittaa analyysissään rytmisen rakenteen muuttuvat sanarakenteesta riippumatta. (Väisänen 1926, 128–129; 1941, 125.) Ilpo Saastamoinen kirjoittaa melodian ja tekstin tasa-arvoisesta asemasta ja pitää itkua niiden vuorovaikutuksesta syntyvänä rakennelmana (Saastamoinen 1999b). Olen osittain samaa mieltä jälkimmäisen näkemyksen kanssa. Jonkinasteisen tasavertaisuuden puolesta puhuu tutkimusaineistoni, sillä aineistoni itkijä Jeudokia Fedorovna ei suostu irrottamaan tekstiä ja sävelmää toisistaan tutkijan pyynnöstä huolimatta, vaan tahtoo esittää itkut heti sävelmineen päivineen (SKNA 7592). Tällaiset näkemykset itkujen esittämisestä voivat tosin olla hyvinkin itkijäkohtaisia. Itkijöiden välisiä näkökulmaeroja kuvastaa myös se, että jotkut itkijöistä ovat haastatteluissa kertoneet sanojen olevan ensin ja sävelmän tulevan vasta niiden myötä (ks. esim. Tolbert 1988, 217). Tekstin ensisijaisen aseman puolesta puhuvat niin sanotut pakolliset teemat, joita ilman vainaja ei pääse tuonilmaisiin onnistuneesti (Konkka 1985, 62, 93; E. Stepanova 2004, 31).

Elizabeth Tolbertin mukaan tekstin ja sävelmän välinen valta-asetelma vaihtelee itkun eri kohdissa. Hän tulkitsee aloitus- ja lopetusformuloiden määräytyvän sävelmälähtöisesti, kun taas väliosassa tekstisisältö on ensisijainen ja sävelmä mukaillee tekstiä. (Tolbert 1988, 163–167.) Omassakin aineistossani etenkin säesarjojen päätöskohtien loppurepetitiot erottuvat nimenomaan musiikillisen linjansa ja toisteisen rytmikkansa vuoksi itkun virrasta (ks. luku 7 s. 92).

Itkujen rakenne perustuu määrämittomiin sävelmä- ja tekstijaksoihin, jotka koostuvat tekstisäkeistä ja musiikillisista aiheista, jotka aiemman tutkimuksen mukaan noudattelevat tekstisäkeiden mittaa (Väisänen 1940–1941, 136; Salmenhaara 1976, 151; Saastamoinen 1999a, 129.) Armas Otto Väisänen kuvaa itkujen musiikillisista rakennetta vuoden 1941 artikkelissaan loputtoman tuntuiseksi melodiaksi, josta tarkemmin analysoituna "erottuu kokonaisuuksia, jotka, joskin harvoin tarkalleen, suurin piirtein vastaavat toisiaan" (Väisänen 1941, 125). Tällaisista kokonaisuuksista, jotka

muodostuvat erimittaisista ja erilaisista sävel- ja tekstirykelmistä, säkeistä ja fraaseista, käytän Ilpo Saastamoisen nimitystä säesarja (Saastamoinen 1999a, 129).

Itkutekstin ja -sävelmän rakenteellista vuorovaikutusta ovat tarkastelleet virolaisfolkloristit Ingrid Rüütel ja Mart Rimmel. Vepsäläisitkuja analysoidessaan he ovat havainneet tekstin ja sävelmän olevan syllabisessa suhteessa, eli yleisimmin yhtä tavua vastaa yksi sävel, ja että sävelten pituus ja painollisuus riippuvat tekstistä lukuun ottamatta säkeiden loppuja. (Rüütel & Rimmel 1980, 182–183 < Niemi 2002, 697–698.) Muu kansanrunouden osalta sävelmän ja tekstin suhdetta ovat tarkastelleet muun muassa John Miles Foley ja Heikki Laitinen. Foley on serbo-kroatialaista epiikkaa tarkastellessaan havainnut, että runon teksti ja sävelmä eivät sisällöllisesti vastaa toisiaan kuin säerakenteeltaan. (Foley 1995, 24.) Samansuuntaisia tuloksia on saanut myös Laitinen analysoidessaan venäläisen Anni Tenisovan runoa. Laitisen mukaan runon yksittäisillä tasoilla, kuten sisällöllisillä jaksoilla, säemuodoilla, melodiakaavoilla ja sanarakenteilla, on kullakin oma logiikkansa, mutta näiden tasojen välillä ei ole selviä säännönmukaisuuksia. (Laitinen 2004; erit. 182–185.)

Itkujen vapaa muotorakenne ja määrämättömyys ovat yhteydessä itkujen improvisatorisena pidettyyn luonteeseen (mm. Väisänen 1926, 128–129). Lauri Honko määrittelee itkut ”improvisoiden esityksi, mutta perinteellistä sanailmaisua noudattavaksi valitusrunoudeksi” (Honko 1963, 82). Itkuvirsien improvisatorisuus on kiinnostava seikka, josta on ajan myötä oltu montaa mieltä. Käsitteenä improvisatorisuus on monitulkintainen ja -ulotteinen, ja sen sisältö, se mitä käsitteellä tarkoitetaan, jää helposti hämäräksi. Improvisointi tai improvisatorisuus on usein jätetty määrittelemättä, mistä seuraa jonkin verran tulkinnallisia ongelmia ja epäselvyyttä. (Ks. mm. Tarkiainen 1943, 351; Salmenhaara 1976, 151; A. Stepanova 1996, 227; Saastamoinen 1999a, 128; 1999b). Jarkko Niemi määrittelee improvisaation väitöstutkimuksessaan esityksen rakenteeksi, jonka esittäjä kokoaa esityshetkessä ennalta osaamistaan yksiköistä (Niemi 1998, 30). Tällainen määritelmä sopii myös itkuvirsiin. Aleksandra Stepanovan mukaan hyvän itkijän itkut ovat melko stabiileja ja ne eroavat eri esityskerroilla vain vähän, vaikka muodostusperiaate onkin skemaattiseen malliin ja formuloihin perustuvassa improvisoinnissa (A. Stepanova 1996, 227). Itkijöillä on siis suhteellisen vakaa skeema itkukokonaisuudesta, joka rakennetaan

hetkessä formuloista, jotka voivat olla yksittäisen sanan, säkeen tai säeryhmän laajuisia. Formulateorian kehittelijä Albert Lordin mukaan taitavat runot eivät käytä juuri lainkaan kiinteitä formuloita, vaan esittäjä pyrkii aina uudistamaan niitä (Lord 1964, 35–37, 43–45). Lordin ja Stepanovan näkökulmat ovat keskenään hieman ristiriitaisia, mitä selittänee ennen muuta tutkimuskohteiden ero: Stepanova tarkastelee rituaaliin sidottua runoutta, jossa tietyillä sanoilla on erityisiä tehtäviä, Lordin tutkimukset kohdistuvat enemmän taiderunouteen. Myös se, mitä kiinteillä formuloilla tarkalleen ottaen tarkoitetaan, mihin kiinteydellä viitataan, vaihtelee.

Tuomas Rounakari pohtii pro gradu -tutkielmassaan improvisaation, perinnetietouden ja erityisosaamisen sekä kulttuurisen kompetenssin suhteita itkuvirren luomisprosessissa. (Rounakari 2005, 4. luku ²¹ .) Tällainen monipuolinen näkökulma tuntuu improvisatorisuutta mietittäessä järkevimmältä, mutta esityshetkellä luodun uuden aineksen eli improvisoidun ja aiemmin opitun välinen suhde ei ole selvä. Eila Stepanova sijoittaakin itkujen sepityksen improvisoinnin ja reprodusoinnin välimaastoon ja pitää itkua tietyn itkurekisterin sääntöjen ja normien puitteissa muodostettuna tilannesidonnaisena kompositiona (E. Stepanova 2004, 31–32; 2014b). Virren taustalla on aina opittu tieto ja taito kulttuurista ja kunkin tilanteen mukaisista tavoista. Itkijällä on tietämys ja taito luoda malleja ja sääntöjä noudatteleva itku.

Itkujen improvisatorisuus on siis tiettyjä sääntöjä, totuttua ja opittua tapaa noudattelevaa melodia- ja tekstipätkien sommittelua kokonaisuudeksi. Tulkintani mukaan improvisaatiolla viitataan itkuvirsien yhteydessä rakenteen määrämättömyyteen ja itkun elementtien eli tekstiformuloiden ja musiikillisten aiheiden yhdistelyyn ja variointiin eli siihen, ettei itku toistu koskaan samanlaisena.

Itkuvirsien improvisatorisuus sekä tekstin ja sävelmän vuorovaikutus ja suhde linkittyvän itkun rituaalisuuteen: kiinteästi rituaaleihin kuuluvissa itkuissa sisällön ja muodon variaatio on tilapäitätkuja säännöstellympää ja sidotumpaa (Konkka 1985, 77; Nenola 2002, 30.). Improvisatorisuuteen tuo kiinnostavan näkökulman itkumelodioiden idiosynkrasia, jonka tunnistamiseen liittyy tiettyjen elementtien pysyvyys esityskerrasta toiseen. Toisaalta itkuvirsien syntyprosessia on kiinnostava tarkastella musiikin ja

²¹ Rounakarin tutkielmassa ei ole sivunumerointia.

kielen vuorovaikutuksesta käsin; miten ne vaikuttavat toisiinsa ja minkälaisia yhteyksiä niillä on.

Tekstin ja melodian välisen suhteen lisäksi, niiden rinnalla itkuvirsissä on tunne. Tuomas Rounakari esittää musiikkitieteen pro gradu -tutkielmassaan, että itkuvirsien lähtökohtana luomisprosessin näkökulmasta, on nimenomaan tunne, ei teksti eikä sävelmä. Hän tukeutuu tunteen merkityksessä muun muassa Tolbertin tulkintoihin siitä, että muutokset itkijän äänessä ovat merkki onnistuneesta yhteydestä tuonilmaisiin ja että itkijän voimakas tunnelataus ja herkistyminen vertautuvat tietäjän haltioitumistaitoon. (Tolbert 1990a; Rounakari 2005, luku 4.1.). Itse en pidä tunnenäkökulmaa esisijaisena itkuvirsien lähtökohtana, vaan pikemminkin olennaisena tuloksena ja tavoitteena. Itkujen tunnetila ja -reaktio, apeutuminen voi Tolbertin ajatuksia mukaillen olla rituaalisen merkityksen avain, mutta mielestäni merkitys ja yhteys tuonpuoleiseen syntyy itkukokonaisuudesta. Variaation ja improvisaation näkökulmasta kiinteiden ja pysyvien elementtien suhde on mielenkiintoinen. Toistuvia ja kiinteimpiä elementtejä hahmottelemalla voi päästä elementtien merkitystenkin jäljille.

2.4. Merkityksen muodostuminen itkutilanteessa

Itkuvirsien merkitystä voi lähestyä useasta eri näkökulmasta. Itkuihin liittyy varautumista, ja niissä on läsnä pelkoa, johon taas liittyy, hyvän kuoleman ja vainajan perille pääsyn varmistaminen. Toisaalta itkuissa on läsnä rakkaus, johon liittyy yhteyden säilyttäminen, huolehtiminen ja hellyys, sekä suru ja suremisen terapeutin vaikutus. (Esim. Koski 2005, 3–9.) Omassa tutkimuksessani keskityn tuonpuoleisyhteyden eli rakkauden ja toisaalta myös pelon näkökulmiin, myyttisen maailmankuvan mukaiseen funktioon ja tavoitteeseen kommunikoida tuonilmaisiin. Terapeutista, kollektiivisen surun näkökulmaa ei voi täysin eristää näistä, sillä kollektiivinen sureminen on tärkeänä pidetty osa itkuperformanssia etenkin rituaalisissa tilanteissa²². Samalla itkun äänimaisemaan ja siten kommunikointiin tuonilmaisiin

²² Esimerkiksi Armas Otto Väisänen ja Elias Lönnrot raportoivat kollektiivisen surun ilmaisemisesta ja itkuun liittymisestä tallennustilanteita kuvatessaan (Lönnrot 1836; Väisänen 1916).

vaikuttaa koko yhteisön tuottama ääni.²³ Tällaisen kollektiivisen apeuden ja surun ilmaisun tarvetta en pidä rajanylityksen kannalta olennaisena, sillä itkijä voi itkeä "onnistuneesti" myös itsekseen esimerkiksi vieraillessaan hautuumaalla. Itkuvirret kommunikoivat kahdella tasolla: tämän- ja tuonilmaisissa (Jetsu 2001, erit. 260), joista jälkimmäinen on oma tutkimuskohteeni. Folkloristi Laura Jetsu esittää 1990-luvun venäjänkarjalaista kuolemakulttuuria ja sen kerrostumia tarkastelevassa väitöskirjassaan, että kuolemakulttuurissa, nimenomaan muistelemisessa merkittävä on säilyttää "yhteys kahden maailman välillä" (Jetsu 2001, 225). Tässä yhteydenpidossa itkuvirret ovat avainasemassa ollessaan tärkein kommunikointiväline tuonilmaisiiin (mm. Honko 2013, 290; Nenola 2002, 28–32).

Itkujen merkitys muodostuu performanssissa verbaalien ja nonverbaalien elementtien kokonaisuudesta. Teksti ja sanat ovat merkityksen muodostumisen yksi puoli, johon musiikki ja esitystilanne tuovat oman lisänsä. Tällaista kokonaisvaltaista, moninaista merkityksen ja sisällön analyysia lähestyy etnopoetiikka, jossa huomio kohdistuu esityskokonaisuuteen mekanismeineen ja taustoineen (Antonen 2004, 375–376; E. Stepanova 2014b, 31–32). Erkki Pekkilän mukaan musiikin²⁴ merkitys hahmottuu kahdesta näkökulmasta. Ensinnäkin tekstin merkitykset ovat joko sisäisiä tai ulkoisia, ja toiseksi ne hahmottuvat kommunikaatioketjun tasolla joko lähettäjän, itse tekstin tai vastaanottajan tasolla. Merkityksen kommunikatiivisuus taas hahmottuu lähettäjän, vastaanottajan ja itse musiikin tasoilla. Lähettäjä koodaa tekstiin tietyt seikat tietyllä tavalla ja vastaanottaja tulkitsee ne omista lähtökohdistaan. Se, vastaako vastaanottajan tulkinta lähettäjän intentiota, vaihtelee. (Pekkilä 1988, 77–86.) Esimerkiksi kulttuurin ulkopuolinen tutkija ei vastaanottajana ymmärrä kaikkia merkityksiä, sillä lähettäjän ja vastaanottajan taustatiedot, odotukset ja mallit tekstistä eivät kohta.²⁵ Kommunikaationa itkut kohdistuvat tuonpuoleiseen, mutta osallisia vastaanotossa ovat myös itkutilanteessa läsnä olevat yhteisön jäsenet.

²³ Muun maussa Eila Stepanova on kuvaillut itkujen äänimaisemaan huomioiden kaikki esitystilanteeseen liittyvät äänet eli myös yleisön tuottamat tuskanhuudahdukset ja itkun (Stepanova 2014a; 2014b,100).

²⁴ Pekkilä käyttää musiikin sijasta käsitettä musiikkitekstiä.

²⁵ Vastaavanlaisia näkökulmia merkityksen muodostumisesta eri tasoilla on kertomusten ja kerronnan sekä tekstintutkimuksessa (esim. Siikala 1984, 219–220; Kaivola-Bregenhøj 1988, 250; Tarkka 2005, 10; E. Stepanova 2014b, 42–46).

Tutkimusongelmani näkökulmasta itkuvirsien merkitystä tarkasteltaessa ja tulkittaessa keskeisenä ovat itkun funktio, sen toteutuminen ja siitä kertovat tai sitä merkkäavat seikat. Vaikka tulkinnat ovat konteksti-, kulttuuri- ja henkilösidonnaisia, en tutkimuksessani syvenny vuorovaikutuksellisiin kysymyksiin. Itkujen tuonpuoleisyhteyden funktio ja merkitys liittyvät esityksen erityisyyteen ja tavallisesta puheesta ja kommunikaatiosta poikkeamiseen. Itkut kokonaisuutena sanoineen ja sävelmineen ovat siis jollakin tapaa erityisiä. (Vrt. esim. E. Stepanova 2014b, 31–32, 42.)

Merkityksen kannalta keskeiseksi käsitteeksi nousee sanan voima, jolla viitataan sekä sanamagiaan että John Miles Foleyn *word power* -käsitteeseen, jolla hän viittaa sanojen laaja-alaiseen viittaavuuteen ja yhteisön jakamaan tulkintamalliin (Foley 1995, erit. 8, 54; 2002, erit. 81, 127–128.). Sanan maagisesta voimasta ja haltioitumisesta lyyrisen runouden yhteydessä on kirjoittanut Väinö Salminen jo 1930-luvulla. Hän kirjoittaa tietäjien ja laulajien uskoneen sanojen ja laulun ylikuonnolliseen alkuperään ja voimaan sekä tehoon, jonka avulla ne saattavat tietäjän tai laulajan erityiseen tilaan. (Salminen 1934, 201). Itkuperinteen apeutumista ja tuonpuoleisyhteyttä on verrattu šamanismiin ja šamaanin intoutumiseen, mutta itkutradiotiota ei voi pitää šamanismiin liittyvänä (mm. Salminen 1934, 212–214; Honko 1963, 128; Tolbert 1990a; Tenhunen 2006, 58). John Miles Foleyn muotoilema sanan voima -käsite (word power) viittaa merkityksen muodostumista kommunikaatiossa, ja sanat saavat voimansa yhteisön tuntemien metaforisten ja vertauskuvallisten merkitysten myötä ikään kuin intertekstuaalisista viittaussuhteista. Foleyn näkemyksen mukaan sanojen merkitykset ovat ikään kuin itse sanan merkitystä laajempia. (Foley 1991, 7; 1995, 8, 54; 2002, 114–116, 127–128).

Eila Stepanova on soveltanut John Miles Foleyn formulateorian pohjalta kehittelemää *Immanen Art* -teoriaa tarkastellessaan itkuvirsien merkitystä sanan voiman (word power) näkökulmasta. Sanojen erityistä käyttöä, formuloita ja teemoja tarkastelemalla päästään käsiksi merkitysten rakentumiseen ja voidaan tulkita esityksessä välittyviä arvoja, asenteita ja merkityksiä. (Foley 1991, 59–60; 2002, 81, 123; E. Stepanova 2014b, 42.) Stepanova käyttää sanan voimaa (word power) nimenomaan laajojen kansanomaiseen uskomusjärjestelmään ja myyttilliseen ajattelutapaan liittyvien teemojen tarkasteluun, jolloin käsitteeseen tulkintani mukaan liittyy tuonpuoleisyhteys ja

sanan maagisiin voimiin viittaavia aspekteja (E. Stepanova 2014b, 42–44.) Myös omassa tutkimuksessani yhdistän näitä kahta sanan voiman -käsitettä niin, että sanan voima viittaa sanamagiaa ja sosiaalista tulkinta- ja viittaussysteemiä laajempaan sanojen, sävelen ja apeuden eli koko esityksen aikaan saamaan erityiseen tilaan, kokonaisuuden haltioittavaan tehoon. Sanat ja sävelmä vaikuttavat tuonpuoleisyhteyden muodostumiseen nimenomaan haltioittaen ja apeuttaen itkijää. Tulkitsen, että itkujen kommunikatiivisuus ja tulkinnat syntyvät yhteisön jakamien ja tuntemien mallien puitteissa, kun sanat ovat laajaviitteisiä ja merkitykseltään monitasoisia. Funktionaalisen ja kompetenttin itkuesityksen taustalla taas vaikuttaa apeus, jota sanat ja sävelmä tuottavat ja edesauttavat.

John Miles Foley'n Immanent Art -teoriassa keskeistä on runon merkityksen syntyminen runokokonaisuudesta ja traditiosta. Runon tulkinnassa on tekstin, musiikin ja esityksen lisäksi koko traditio ja sen kantamat merkitykset, jolloin kokonaismerkitys muodostuu runon ja tradition välisestä suhteesta. Teorian perusajatuksena on, että runo ei ole mitään tahansa kieltä, vaan sen sanoilla on tietty erikoismerkitys, joka muodostuu runon käyttäessä tiettyä rekisteriä tietyssä esitysareenassa ja jonka yhteisö tunnistaa. Runosanat kantavat mukanaan laajempia ja moniulotteisempia merkityksiä kuin samat sanat ilman runoyhteyttä eli rekisteriä ja esitysareenaa. (Foley 1991, 59–60; 1995, 209; 2002, 113–116.) Esitysareena sisältää John Miles Foley'n määritelmän mukaan itse esitystilanteen lisäksi kulttuurisen ja sosiaalisen tilanteen, jossa osallistujat jakavat tietyn tulkintakehyksen. Esitysareenan kanssa Foley käyttää rekisterin käsitettä. Rekisteri kattaa esitysareenaa kapeamman alan, sen piiriin kuuluvat lähinnä kielelliset seikat kuten kielenkäyttö ja kielenpiirteet. Kielenkäyttö ei kuitenkaan ole vapaata, vaan runoteksti rakentuu kiteytyneiden usein metaforisten ilmausten ympärille, mikä ikään kuin koodaa viestin luoden sanan voimaa. Molemmat käsitteet viittaavat siis tilannesidonnaiseen merkityksen muodostumiseen. (Foley 1995, 8, 47–56, 79–82; 2002, 114–116, 123.) Kati Kallio on soveltanut rekisterin ja esitysareenan näkökulmia runotekstin, -sävelmän ja esityksen kokonaisuuden ja merkityksen tarkasteluun, minkälainen lähestymistapa on läheinen omalle näkökulmalleni (Kallio 2013, 84, 88–92).

Rekisterin ja esitysareenan avulla yhteisö tunnistaa perinteenlajin ja tiedostaa, mistä on kyse ja miten kulloiseenkin esitykseen tulee suhtautua, minkälaisia merkityksiä se kantaa mukanaan. Immanent Art -teoriassa tällaiseen koodin tunnistamiseen liittyvää merkityksen muodostumista ja välittymistä nimitetään kommunikaatioekonomiaksi (Foley 2002, 115–116). Samaten rekisteri ja esitysareena ohjaavat esiintyjää ja tämän toimintaa tämän esittäessä esimerkiksi itkuvirttä. Perinne siis kantaa itsessään mukanaan merkityksiä, ja vaikka kiteytyneet tekstit ja vakiintuneet käytänteet ovat jossain määrin autonomisia, varsinaisen lopullisen merkityksen perinne saa vasta yksittäisissä esityksissä. Näin saman tai saman lajin samantyyppinen esitys voi eri kerroilla saada hyvinkin poikkeavia merkityksiä. (Ks. esim. Tarkka 2005, 10; Kaivola-Bregenhøj 1988, 7–8, 250; Siikala 1984, 219–221.)

Anna-Liisa Tenhunen on väitöstutkimuksessaan soveltanut itkujen musiikin tarkasteluun etnomusikologi Alan P. Merriamin mallia, jonka mukaan musiikki on kulttuurinen prosessi, jossa vaikuttavat kolme tasoa: käsitykset musiikista, siihen liittyvä käyttäytyminen ja itse tuote eli musiikki. Merriam näkee musiikin fyysisenä, sosiaalisena ja verbaalisena käyttäytymisjärjestelmänä, jossa yksilön on ensin muodostettava käsitys musiikin tuottavasta käyttäytymisestä. (Merriam 1964, 32–33; Tenhunen 2006, 33–34.) Merriamin korostamat henkilön tai yhteisön käsitykset musiikista on ajatuksellisesti lähellä kielitieteen alan kommunikatiivisen kompetenssin käsitettä ja Immanent Art -teorian näkökulmia. Nämä kaikki taas ovat läheisiä etnopoetiikalle.

Elizabeth Tolbert on tarkastellut itkuperinteen merkityksien moninaisuutta ja funktionaalista kokonaisuutta. Musiikillista rakennetta ja musiikillisten elementtien merkitystä hän on hahmotellut kolmitasoisella mallilla. Melodiset elementit hallitsevat laveinta, makrorakenteen tasoa, joka kuvastaa myös yleistä alueellista melodiatyyppeä. Toisella tasolla musiikillisia piirteitä määrää itkujen kieli. Pienimmän tason muodostaa itkun symbolinen järjestelmä, jolla variaatio on tunteesta johtuvaa tonaalista ja rytmistä huojuvuutta. Muodon tasosta laajin on musiikillisesti stabiilein, kun taas kahdella jälkimmäisellä tasolla esiintyy variaatiota. Hierarkkisesti tasot voi nähdä niin, että symbolinen vaikuttaa sekä kielellisellä että musiikillisella tasolla, ja edelleen kielellinen taso vaikuttaa musiikillisella tasolla. (Tolbert 1988, 163–171; 1990b, 88–90.)

Itkuvirsien sakraalin ja mystisen luonteen ja onnistuneen tuonpuoleisyhteyden perustana Tolbert pitää symbolisen järjestelmän mikrotasolla tapahtuvaa variaatiota ja epävakautta (Tolbert 1988, 166; 1990b, 81).

Pekka Jalkanen pitää itkujen tärkeimpänä esteettisenä musiikillisena tehokeinona mikrojohtosävelkimpun ja perussävelen välistä jännitettä ja purkausenergiaa, joka viittaa Elizabeth Tolbertin hahmottelemaan symboliseen merkityksen tason elementteihin. Merkityksen näkökulmasta Jalkanen liittää itkuun myös metafyyminen merkityksen taso. Hänen tulkintansa mukaan itkijä kokee kohtaavansa itkun kohteen, kun tietty esteettinen taso itkussa saavutetaan. (Jalkanen 2000, 12–13.) Itse liitän tuonilmaisyyhteyden muodostumisen ja tarvittavan tason saavuttamisen itkijän apeutumiseen esityksen voimasta.

Unelma Konkka kirjoittaa itkuvirsiesitysten ekstaattisuudesta ja loitsumaisuudesta viitaten itkemiseen liittyviin emistisiin käsitteisiin luvoitella tai loihata ('itkeä äänellä') ja luku tai loihu ('itku'), jotka rinnastuvat loitsuperinteeseen ja siten sanamaagiaan. Lisäksi hän huomauttaa, ettei itkuvirsien yhteydessä ei koskaan puhuta laulamisesta. (Konkka 1985, 10.) Jonkinlaisesta hurmoksellisuudesta ovat kirjoittaneet myös Väinö Salminen ja Lauri Honko, joka kuvailee itkujen esittämistapaa "hurmiokkaan hillittömäksi". Etenkin Salminen painottaa intoutumisen ja haltioitumisen tärkeyttä sanojen tehoamisen kannalta ja koko virren sepittämiseksi tarpeellisenä. (Salminen 1934, 212–214; Honko 1963, 94–95; 2013, 290–291.)

Apeutuminen on itkujen kannalta kiinnostava seikka. Se on jollain tapaa hallittua tunteen valtaan joutumista, myötätuntoa ja eläytymistä. Toisinaan itkijä saattaa jopa tallennustilanteessa vaipua itkuunsa niin, että joutuu keskeyttämään sen. Toisessa ääripäässä ovat itkut, joista apeus tuskin ollenkaan käy ilmi. (Ks. esim. Salminen 1934, 212–216; Tenhunen 2006, 85; Kantelinen 2012, 101–102.) Itkujen merkityksen ja tuonpuoleisyhteyden kannalta apeus on tärkeää. Tärkeyttä tukevia kuvauksia ja tulkintoja ovat tutkijat esittäneet Lönnrothista lähtien (esim. Lönnrot 1836; Väisänen 1916, 131; Honko 1963, 95; E. Stepanova 2014b, 99). Apeutumisen merkittävyyden puolesta puhuneet myös äänellä itkemisen ja nimenomaan apeutumisen henkinen ja fyysinenkin rankkuus itkijälle; jos apeutuminen ei olisi olennaisessa asemassa, itkijä

tuskin pyrkisi apeuteen. Apeutta suggeroivia keinoja ovat kielellisten ja musiikillisten seikkojen lisäksi muun muassa eteenpäin kumartunut, toisinaan hieman heijaava itkuasento ja liinan pitäminen kasvoilla, jotka kaikki auttanevat itkijää uppoutumaan itkuun ja apeuteen sekä kääntymään omiin tunteisiinsa (esim. Honko 1963, 94–97; E. Stepanova 2014a).

Haastattelutilanteessa tuonpuoleisyhteys ei ainakaan rituaalisten itkujen osalta ole välttämättä itkijän näkökulmasta toivottavaa. Itkijät saattavat kokea ”turhan” yhteyden vainajia loukkaavana tai muuten epäsovivana, sillä myyttiseen maailmankuvaan kuuluu välttää tarpeetonta ja liiallista kommunikointia tuonpuoleiseen (esim. Väisänen 1924, 233; Honko 1963, 115). Autenttisisessa performanssissa tuonpuoleisyhteys taas on välttämätön osa kokonaisuutta, jotta itkun merkitys ja tehtävä täyttyvät. Autenttinen itkuperformanssi ja haastattelutilanteessa esitetty itku voivat olla kuin kaksi eri itkulajia. Tilapäis- ja muisteluitkujen osalta raja ei ole yhtä jyrkkä kuin rituaalisissa itkuissa, kun syntysille ei esitetä tiettyä toivetta tai pyyntöä esimerkiksi uuden vainajan vastaanottamisesta, vaan itkijä voi pyytää yleisesti apua raskaaseen elämäänsä tai kertoa elämästään tämänilmaisissa ja valitella kurjuuttaan.

Heikki Laitinen ottaa kantaa 1800-luvun kansanmusiikkia tutkimuskohteena tarkastelevassa artikkelissaan tallenteen ja autenttisen esityksen eroihin. Laitinen painottaa, että tallennustilanne on aina kohtaaminen, jossa osapuolet useimmiten edustavat eri yhteiskuntaluokkia ja mahdollisesti myös kulttuuripiirejä. Tällaisessa kohtaamisessa on mukana jännitteitä ja latauksia, joita ei autenttisisessa esityksessä ole. Etenkin vanhoissa aineistoissa tutkija on valikoinut, mitä kirjoittaa ylös, mikä on tutkimuksiin soveltuvaa ja riittävän arvokasta. Vain fraasin tai kahden kirjoittaminen nuottiesimerkiksi koko esityksestä, on ollut tavanomaista. (Laitinen 1991, 73–75.) Oma aineistoni on tallennettu 1960-luvulla, jolloin tallennustekniikkaa on ollut jo käytössä ja tutkijat ovat tallentaneet perinnettä laajasti valikoimatta ja arvottamatta vahvasti. Laitinen huomauttaa, ettei tallennus- ja autenttisen esitystilanteen eroa pidä tutkimuksissa liioitella, mutta täysin huomiotta sitä ei saa jättää (Laitinen 1991, 73). Itkuvirsien kohdalla tämä tilanteiden välinen ero on mielestäni erityisen merkittävä nimenomaan itkujen tuonpuoleisyhteyden vuoksi.

Unelma Konkka painottaa tutkittavien itkujen autenttisuutta. Konkka huomauttaa, ettei ”riitti-itkuja esitetä riitin ulkopuolella muuten kuin perinteenkerääjien pyynnöstä” ja silloinkin jotkut itkijät kieltäytyvät (Konkka 1985, 11–12). Autenttisuusongelmaan ratkaisuksi Konkka näkee tallennustilanteissa esitetyt kiitositkut, jolloin itku ja tilanne ovat autenttisia. (Konkka 1985, 26–27.)

3. TUTKIMUSMENETELMÄT

Tarkasteltaessa itkuvirsiä kokonaisuutena tarvitaan monipuolisia menetelmiä. Tekstianalyysin ja kielen piirteiden lisäksi täytyy löytää sopivat työkalut musiikin rakenteiden ja piirteiden tarkasteluun. Oman lisänsä itkujen analysointiin tuo apeus, joka kuuluu esityksessä itkijän äänestä. Tässä luvussa esittelen käyttämäni menetelmät ja syitä, miksi niihin päädyin. Luvun lopuksi alaluvussa 3.3. otan kantaa tutkimuseettisiin näkökulmiin. Aluksi syvennyn kuulonvaraisen musiikin analysoinnin terminologisiin ja nuotintamisen ongelmiin.

3.1. Pohdintoja kuulonvaraisen musiikkikulttuurin tutkimuksesta

"Missä on korotusmerkki, sillä käyhän sävelmä e-mollissa?" Tämä A. O. Väisänen vuonna 1926 esittämä kysymys tiivistää hyvin niitä ongelmia ja näkökulmia, jotka kuulonvaraisten musiikkikulttuurien etenkin itkuvirsien tutkimuksessa on ollut ja osaltaan on edelleen. (Väisänen 1926, 130.) Kysymys sisältää itkukulttuurin ja länsimaisen taidemusiikkitradition esteettiset ja lähtökohtaerot, joihin kytkeytyvät niin käsitteet ja terminologia, säveljärjestelmä asteikkoineen ja moodeineen kuin muodon ja rakenteen hahmottaminen. Ennen kaikkea kysymys osoittaa transkription ongelmallisuutta. Tämän eron ja näiden näkökulmien ääreen pysähtymisen koen tärkeäksi, koska oma taustani, kuten suurimman osan musiikintutkijoista, on vahvasti länsimaisen taidemusiikkitradition estetiikassa ja analyysi- ja tulkintamalleissa. Muusikko, musiikintutkija Heikki Laitinen pohtii artikkelissaan vuodelta 1991 nykytutkijan mahdollisuuksia ymmärtää menneisyyden musiikkikulttuuria. Hänen mukaansa tutkijat ovat pitäneet itsestään selvänä, ettei historiallisen kansanmusiikkikulttuurin ymmärtäminen ja analysointi ole ongelmallista nykynäkökulmasta. Itse hän suhtautuu asiaan skeptisesti ja nostaa esiin tutkimuksen ja tutkijan positioinnin tärkeyden. (Laitinen 1991, 59–60.) Vastaavaan ongelmaan tarttui jo 1940-luvulla yhdysvaltalainen musiikintutkija Curt Sachs. Hän määritteli kaksi ohjesääntöä, joita tulee noudattaa primitiivisen musiikin tutkimuksissa: tutkimuskohteesta on riisuttava kaikki länsimaiset vaikutteet ja tutkijan on kyettävä irtautumaan omasta kulttuuritaustastaan ja sen ennako-oletuksista. (Sachs 1943, 25–27.) Nykynäkökulmasta tällainen tutkijan erottautuminen taustoistaan ja

tutkimuskohteen riisuminen on ajatuksena vanhentunut, mutta se vaikuttaa nykyaikaisen positioinnin taustana.

Kulttuurien väliset erot heijastuvat tutkimusasetelmissa, haastatteluissa ja tulosten kirjaamisessa. Eritoten kuulonvaraisen sävelmän kääntäminen tarkasteltavaksi nuottikuvaksi vaatii kompromisseja. Vaikka länsimaisen taidemusiikkitradition käsitteet, termit ja menetelmät eivät sellaisinaan sovellu kuulonvaraisen musiikkikulttuurin tarkasteluun, antavat ne hyvän taustan ja pohjan, jota soveltaa ja josta kehittää tarkastelutapoja. Taidemusiikin terminologian ja kansanmusiikkitradition analyysin yhdistämisen ongelmaa ovat pohtineet muiden muassa myös Jarkko Niemi, Heikki Laitinen ja Erkki Pekkilä (Pekkilä 1988, 35–40, 42–52; Laitinen 1991, 23, 77–79; Niemi 1998, 29–31; myös Moisala & Seye 2013).

Tutkimuksissa etisistinen lähestymistapa ei suoraan sovellu kuvaamaan spesifejä kulttuureita, joilla on omat käsitteensä ja tapansa. Toisaalta kulttuurin sisäiset, emisistiset käsitteet eivät välttämättä avaudu tutkijoille kuten yhteisön jäsenille, kotoperäinen käsitejärjestelmä voi olla puutteellinen ja vajaa, eikä kaikkia käsitteitä ole välttämättä sanallistettu. Selvittäessään emisististä käsitejärjestelmää tutkija sekä kuvaa että luo tutkimaansa ilmiötä muokatessaan termeistä johdonmukaista ja käypää käsitteistöä. Näin ollen emisistinen tutkimusnäkökulma ja käsitteistö ovat aina osittain etisistisiä, kun niissä on mukana tutkijan analyysia ja tulkintoja. (Pekkilä 1988, 35–40, 42–52). Itkuvirsien kohdalla tämä näkökulmien ero on huomioitava etenkin itkijöiden lausuntojen ja haastattelijan kysymyksen asettelun suhteen. Vaikka molemmat puhuisivat näennäisesti samalla kielellä samasta asiasta, voivat he ymmärtää näiden merkitykset ja tarkoitteet eri tavoilla.

Esimerkiksi Elizabeth Tolbert on kysynyt itkujen musiikista itkijöiltä itseltään. Itkijät painottivat sävelmien henkilökohtaisuutta ja kertoivat kunkin itkevän omalla äänellään ja tavallaan, mutta he eivät olleet tottuneet erittelemään musiikillisia piirteitä. (Tolbert 1988, 217.) Tällainen itkijöiden määrittelemä musiikillinen vapaus ei mielestäni kerro niinkään itkujen musiikista vaan siitä, että musiikki kuuluu kiinteästi itkuvirsiin ja itkijät sisäistävät itkut kokonaisuutena enkulturaatioprosessissa. Itkijät eivät välttämättä hahmota itselleen tutun tradition eri osia irrallisina toisistaan, eivätkä siten kiinnitä

melodioihin erityistä huomiota. Lisäksi itkijöiden ja tutkijoiden käyttämät käsitteet eivät välttämättä vastaa toisiaan täsmällisesti. Tutkimuksessani kotoperäinen käsitejärjestelmä kuvaa ja antaa tietoa itkujen taustasta ja kontekstista, mutta varsinaisessa musiikkianalysissa turvaudun etisistisiin käsitteisiin.

Muoto on sävelmissä joko yhtä aihetta toistava ja vähän varioiva tai kertaava. Muotoon liittyy teeman käsite, joka tarkoittaa musiikillista ideaa, johon koko sävelmä perustuu. Pekkilä arvioi, ettei teeman käsite sovellu kansanmusiikkiin analysointiin sellaisenaan, sillä teemaan liittyy ajatus intentionaalisesta kehityksestä ja muuntelusta. Kansanmusiikin parissa hän kirjoittaa käytettävän toisintoa tarkoittamassa saman sävelmän eri versioita. (Pekkilä 1991, 163–165.) Itkuvirsiä käsiteltäessä toisintokaan ei tunnu sopivalta, sillä käsite sisältää ajatuksen pysyvistä hahmosta, joka varioi. Pekkilä pohtii myös motiivin ja aiheen käsitteitä, ja pitää formulaa niitä parempana musiikin tarkastelussa (Pekkilä 1991, 163–165). Omassa tutkielmassani käytän formulaa pääasiassa tekstintutkimuksen käsitteenä. Sävelmän vastaavista konstruktioista käytän yksinkertaisesti nimitystä kiinteä tai kiinteämuotoinen aihe ja abstraktimpaan tasoon viittaava aihe.

Itkuvirsien tutkimuksessa sävelten välisten suhteiden ja moodien selvittämisessä huomio kiinnittyy sävelmän perustaan, joka ei ole stabiili ja selvä, vaan sen säveltasot häilyvät ja huojuvat (vrt. Väisänen 1926, 130; Salmenhaara 1976, 132–133, 154; Saastamoinen 1999a, 128; 1999b). Useissa etenkin vanhemmissa tutkimuksissa itkumelodian huojuvuutta ja selvän sävellajin puuttumista on selitetty itkijän epävarmuudesta ja äänen väsymisestä johtuviksi (ks. esim. Väisänen 1926, 129; Salmenhaara 1976: 129–133). Tutkimuksissa on usein jätetty huomiotta äänellä itkemisen oma musiikillinen konteksti. Anja Salmenhaara huomauttaa mikrintervallien tarkoituksellisuuden mahdollisuudesta, mutta pitää sitä epätodennäköisenä, sillä "säveltasot yleensä varmentuvat ja kiinteytyvät intonaatioltaan epävarmojen alkusäkeiden jälkeen käydäkseen taas vaihteleviksi sävelmän loppupuolella esityksen emotionaalisen ekstaattisuuden kasvaessa" (Salmenhaara 1976, 133). Tällaiseen tulkintaan ohjaavia viitteitä on omassa aineistossanikin. Säveltasojen epävakautta on kuitenkin havaittavissa myös esityksellisesti varmankuuloisissa jaksossa. Saastamoinen ei ota kantaa suuntaan tai toiseen, mutta mainitsee säveltason nousevan esityksen aikana

ja aiheuttavan "epävireisyyttä" (Saastamoinen 1999a, 128). Heikki Laitinen kuvaa tällaista epävireisyyttä itkuvirsien ominaispiirteeksi (Laitinen 2014). Vastaavasti Elizabeth Tolbert pitää tällaista mikrotason variaatioita ja huojuvuutta itkujen merkityksen ja tuonpuoleisyhteyden kannalta olennaisimpana tekijänä (Tolbert 1988, 161–170, 218–219, 230). Melodisten aiheiden hahmottamisen kannalta sävelmän kokonaissäveltason nousu ja hienovaraisempi epävakaisuus eivät ole merkittäviä seikkoja, koska melodialinjat ja aiheet hahmottuvat riittävästi pienestä epävakaudesta huolimatta. Mikrointervallien mahdollinen tarkoituksellisuus on kuitenkin huomioitava tutkimuksissa. Epävakaas ja huojuvuus tuntuvat aineistoni perusteella olennaisilta piirteiltä apeuden hahmottumisen ja ilmenemisen kannalta.

Itkuvirsien säveliköt eivät sinänsä asetu duuri-mollitonalityteettiin, mutta niitä on pyritty hahmottamaan jompaakumpaa, yleensä mollia, mukaileviksi (esim. Väisänen 1926, 1940–1941; Honko 1963; Salmenhaara 1976, 150; Saastamoinen 1999a, 128). Ipo Saastamoinen on määritellyt erään itkun tonaaliseksi²⁶ keskukseksi sekä doorisen e-mollin, aiolisen h-mollin että lokrisen fis-mollin (Saastamoinen 1999a, 133). Tällainen määrittely paljastaa itkujen sävelikköjen monitulkintaisuuden.²⁷ Musiikintutkija Armas Launis on hahmotellut 1900-luvun alkupuolella inkeriläisten runosävelmien asteikoita ja luonut mooditypologian, jossa on erilaisia moll- ja duurityyppejä (Launis, 1910, iii–v). Itkuvirsien tarkkaa modaalista keskusta ei ole mielestäni mielekäästä etsiä, sillä perinteenlajin estetiikka ja mekanismit eivät tunnu jäsentyvän tällaisen kiinteän keskustai perussävelen avulla, vaan itkun pohja- eli päätössävel vaihtelee. Toisaalta itkuvirsien asteikko on kutakuinkin pysyvä ja jonkinasteisesti hierarkkisesti jäsentynyt, ja modaalisuuden tarkastelu voi tukea myös rakenteen analyysia. Sävelmä hakeutuu päätössävelelle, joka elää muun muassa apeutumisen ja intoutumisen myötä. Sävelmän sävelillä on omat funktionsa ja paikkansa rakenteessa. Oma aineistoni tuntuu asettuvan jotakuinkin Launin toiseen mollytyppiin, jossa päätössävelenä on e, koko asteikon

²⁶ Tonaalisuus viittaa duuri-molliajatteluun. Duuri-mollitonaalisuudessa asteikon sävelet ovat järjestäytyneet tarkasti ja hierarkkisesti. Sävelmällä on tietty keskussävel, toonika, johon muut sävelet suhteutuvat ja saavat erilaisia funktioita ja säveltasojen välisiin jännitteisiin perustuvia tehoja. Duuri-mollitonaalisuus on yksi modaalisuuden muoto. Modaalisuus tarkoittaa jonkinlaista pysyvää sävelten järjestymistä tietyksi moodiksi. Modaalisuudessa sävelten hierarkia ei ole yhtä merkittävä ja määrittävä tekijä kuin duuri-mollitonaalisuudessa. (Vrt. Tonaalisuus ja Modaalisuus.)

²⁷ Vrt. Jarkko Niemi toteaa inkeriläistä itkua analysoidessaan, että itkua voi pitää diatonisena tetrakordina eli kolmen sävelen muodostama asteikko., mutta tarkempaa modaalista analyysia hän ei säveltasojen muuntelun vuoksi näe mahdollisena (Niemi 2002, 699).

ulottuessa ylhäältä päin c(#)-d(#) (Launis, 1910, iii-v). Päätössävelen ohessa tarkastelemieni itkujen keskeinen sävel on h, jonka ympärille alukeaihelmat rakentuvat.

Kirjallisessa kulttuurissa musiikki on kiinteämuotoinen teksti, kun taas muistinvarainen musiikki on varioivaa. Kirjoittamattomassa kulttuurissa yksityiskohdat eivät toistu samanlaisina kerrasta toiseen. Tämän huomioiden Erkki Pekkilä esittää, että kansanmusiikin perustana ei ole taidemusiikkitradition partituurien kaltaiset ”alkutekstit”, vaan kansanmusiikkitradition alkutekstit ovat mentaalisia, eräänlaisia lopputuotteen ideaalityyppejä, joihin tutkimus ei pääse käsiksi, koska performanssi on aina puutteellinen (Pekkilä 1988, 71–72). Itse en koe, että tällaisen ideaalityypin, alkutekstin rekonstruointi olisi edes mielekäästä, vaan tutkimuksessa pyritään tarkastelemaan tallennetun performanssin mekanismeja ja musiikin merkityksiä, sillä musiikkia ei ole ilman esitystä. Muistinvaraiselle musiikille ominaista on sävelmän variointi eri esityskerroilla (Pekkilä 1988, 73–75). Itkuvirret ovat juuri tällaisia tietyn normiston, johon kuuluvat sävelmäaiheiden ideat ja mallit, puitteissa muuntelevia kertaluontoisia konstruktioita. Niistä tehdyt transkriptiot eivät sikäli vastaa todellisuutta, että itku tuskin koskaan toistuu tismalleen samanlaisena uudelleen. Tutkimuskohteena on siis aina vain esimerkkitapaus ilmiöstä.

Itkuvirsien nuotintamiseen työkaluja tarjoaa A. O. Väisänen artikkeli Kalevalaseuran vuosikirjassa 20–21 (Väisänen 1940–1941). Samoin Ilpo Saastamoisen transkriptiot Aunuksen alueen itkuista ja etenkin nuotintamisprosessia käsittelevä artikkeli Musiikin suunta -lehdessä auttavat sopivien menetelmien valinnassa ja toisaalta antavat tukea eteen tulevien ongelmien ratkaisemisessa. Sekä Saastamoinen että Väisänen ovat hahmotelleet melodiasta erilaisia säetyyppejä, joista kustakin on useita variaatioita. (Ks. luku 2.2. s. 18–19.) Väisänen käyttää analyysissään metristä merkintää säerakennetta tukemassa, tosin hän joutuu laittamaan tahtiosoitteeksi kolme eri tahtilajia itkun iskualan muuttuessa alituiseen. Saastamoinen ei käytä tahtiosoitusta, vaan merkitsee tahtiviivoilla sävelmän painollisia säveliä. Hän käyttää paradigmaattista merkintätapaa ja transkriptio noudattelee tekstiä: yhdellä nuottirivillä on kutakuinkin yksi tekstisäe (Väisänen 1940–1941, 136–137; Saastamoinen 1999a, 129; 1999b).

Paradigmaattinen transkriptio²⁸ toimii segmentoinnin välineenä, mutta itkuvirsien kohdalla menetelmää täytyy hieman soveltaa. Määrämitattomissa itkufraaseissa valikointi ei ole yhtä järjestelmällistä ja jäsentynyttä kuin mitallisuuteen perustuvan musiikin, vaan aiheet ja aiheumat asettuvat itkun virraksi suhteellisen vapaasti. Itkuissa ei myöskään ole selvää hierarkkisesti toimivaa sisärakennetta, jonka jaksojen ja yksiköiden väliltä itkijä voisi valita toisensa korvaavat variantit. Ainoat jokseenkin kiinteät, pysyvät aiheet ovat alukkeita ja lopukkeita, joiden variaatio ei tunnu perustuvan paradigmaattiseen vaihtoon, vaan ne varioivat mitaltaan kulloisenkin tarpeen mukaan ja melodialtaan vapaasti. Paradigmaattisuus siis ennemminkin tukee kuin on sellaisenaan käypä menetelmä (ks. myös Niemi 2002, 704).

Itkujen tunnepuoli on transkriptioissa usein jätetty huomiotta. Tuomas Rounakari on pro gradu -tutkielmassaan ottanut käyttöön hengitystä merkkäavat pilkut (,) ja niiden lisäksi nyhkytysjaksoja ilmentävät kaksoispilkut (,). (Rounakari 2005, luku 2.) Omassa tutkimuksessani sovellan näitä apeuden merkintätapoja niin, että pilkut merkkäavat hengityksiä ja nyhkytyksiä ja pisteet (. ..) muita apeutumisen merkkejä. Tahtiviivat päätin jättää kokonaan pois, ja nuotissa yksi rivi vastaa yhtä fraasia. Fraasinsisäiset painokkaat sävelet olen merkinnyt aksentein.

Itkuvirsien transkription ongelmiin ja pulmiin apua löytyy myös itkuvirsitutkimuksen ulkopuolelta muusta kansanomaisen musiikkiperinteen transkriptiosta ja miksei jopa länsimaisen taidemusiikkitradition moderneimmista teoksista. Kuulonvaraisen perinteen transkription ei tarvitse olla millintarkkaa, vaan tutkimuksen tavoitteiden mukainen notaatio riittää. Oman tutkimukseni tarpeisiin riittää karkeahko nuottikuva, kun kiinnostuksen ja kuvauksen kohteena ovat itkumusiikin toimintaperiaatteet ja rakentuminen. Olipa notaatio kuinka tarkka tahansa, se on aina puutteellinen soivaan materiaaliin nähden. Tämä pätee kaikkeen musiikkiin: esittäjän on aina tunnettava perinne fraseeratakseen ja virittääkseen kulloistenkin konventioiden mukaisesti. Sama puutteellisuus koskee muuntelevan, kuulonvaraisen perinteen äänitteitä. Äänite on aina vain yksi toisinto, versio, joka ei esityksenä toistu samanlaisena. (Vrt. Pekkilä 1991, 156–157; Laitinen 2004, 158; Niemi & Jouste 2013, 178–182; Notaatio.)

²⁸ Paradigmaattinen transkriptio ja menetelmä tarkoittavat musiikkianalyysissä valikointia tietynasemaisten, keskenään vaihtoehtoisten segmenttien eli yksiköiden kesken. (Pekkilä 1988, 157–161, 171–179.)

Perinteisten notaation rinnalla tutkimuksissa voi hyödyntää tietokoneohjelmin toteutettuja spektro- ja melogrammeja. Esimerkiksi Arto Poussu on käyttänyt rytmiiikka-analyysinsä apuna teknologisia musiikinmittausvälineitä (Poussu 2000). Teknologiset mittaukset eivät tarkkuudestaan ja yksityiskohtaisista kuvaajistaan huolimatta tuo omaan tutkimukseeni lisäarvoa, vaan perinteinen länsimainen notaatio on tutkimusongelman huomioon ottaen riittävä. Tarkastelen muotoa ja aiheita, enkä täsmällisiä säveltenvälisiä suhteita, äänenväriä tai muuta vastaavaa yksityiskohtaa. Perinteinen nuottikuva palvelee myös luettavuutta. (Vrt. Niemi & Jouste 2013, 178, 180.)

Omassa tutkimuksessani etenkin prosessin alkuvaiheessa koin vaikeaksi irtautua diatonisuudesta ja duuri-molliajattelusta, sillä olen vahvasti ja vakaasti länsimaisen taidemusiikkitradition kasvatti Sibeliuksen sinfonioita ja Mozart-harmonia-analyyseja myöten. Länsimaiseen harmonia-ajatteluun pohjaava tutkimus- ja tulkintaote sekä sen myötä mahdollisten virhepäätelmien huomiointi ja kirjoittaminen auki ovat tutkimuksessani tärkeitä. Tutkimusprosessin edetessä ja itkujen käytyä tutummiksi varmuuteni itkusävelmien parissa on kuitenkin vahvistunut samalla kun ymmärrys tulkintavaihtoehtojen rajattomuudesta on kasvanut. Merkittävimpana erona taidemusiikki- ja kansanmusiikkitradition välillä pidän sitä, että taidemusiikki pyrkii (kokeellisimpia, moderneimpia teoksia lukuun ottamatta) toistettavuuteen ja stabiiliuteen erityisesti muodon ja säveltasojen suhteen, kun taas kuulonvarainen kansanmusiikki varioi runsaasti. Myös esteettiset ja funktionaaliset pyrkimykset ovat erilaiset.

3.2. Tutkimuksen työkalut

Tutkimuksessani lähdin liikkeelle tekstien analysoinnista, sen jälkeen paneudun sävelmään ja lopuksi hahmottelen itkun rakentumista tekstin ja sävelmän kokonaisuutena. Tekstin ja sävelmän lomasta pyrin löytämään itkuvirsissä tärkeässä osassa olevan tunteen ja apeutumisen. Tekstin temaattista rakennetta ja formuloita samoin kuin sävelmän fraasirakenteita analysoimalla ja melodia-aiheita tarkastelemalla luon käsitystä itkuvirsien rakentumisesta ja sen mekanismeista. Melodialinjojen ja

sävelmän kuvailu ja analyysi tukevat tutkimusongelmaani ja ennen muuta antavat käsityksen siitä, minkälaista materiaalia tutkin, mitä itkuvirsien musiikki on ja miten sitä voi hahmottaa. Tutkimuskysymykseni kannalta merkittävää on juuri mekanismien ja rakenteiden tarkastelu, joita tekstin vastaaviin vertaamalla voin hahmottaa vuorovaikutuksen suhteita ja sen kiinteyttä.

Tutkimuksessani lähestyn sekä musiikkia että tekstiä lähilukumenetelmää hyödyntäen ja sen kanssa hermeneuttisessa kehässä keskustellen. Lähiluku on alkujaan kirjallisuustieteessä vaikuttanut ja siitä laajalle tekstintutkimukseen levinnyt menetelmä, jossa tekstiä tulkitaan perusteellisen huolellisesti ja ymmärtävästi. Metodina lähilukua ei ole tarkkaan määritelty, vaan sen käyttö ja konkreettiset menetelmät vaihtelevat tieteenoittain ja ovat kulttuuritutkimuksen piirissä varsin väljät. Lähiluvun menetelmässä on toivottavaa, että tutkija voi lähteä tutkimusprosessiinsa ennakkooletuksista niin sanotusti tyhjältä pöydältä. (Pöysä 2010, 331–332.) Omassa tutkimuksessanikin olen ensin kuunnellut aineistooni valitsemiani ja muita Suomen kielen nauhoitearkistosta saamiani itkuja joitain kertoja, jotta korvani ja mieleni tottuivat itkujen äänimaisemaan. Näillä kerroilla olen koettanut vain kuunnella ja välttää minkäänlaista järjestelmällistä analyysia. Vasta tutustuttuani aineistooni kunnolla ja valittuani analysoitavat itkut, olen alkanut tarkastella itkujen musiikkia ja tekstiä tarkemmin (ks. luku 4.2.2.). Tällainen moneen kertaan saman tekstin luenta, omassa tapauksessani aineiston kuuntelu, avaa monipuolisia näkökulmia ja minimoi tutkijan tahattomien ja tiedostamattomien ennakkooletusten ja -käsitysten vaikutuksen tutkimuskohteeseen (Pöysä 2010, 338–339). Koen analyysittomat kuuntelukerrat tärkeiksi, jotta tiedostan omat kokemukseni ja tunteeni, jolloin voin ottaa ne huomioon tutkimukseni myöhemmissä vaiheissa. Lähestyvillä kuuntelukerroilla huomasin vaipuvani itsekin jonkinlaiseen apeuteen ja myötäeläväni itkuissa etenkin kohdissa, joissa itkijä apeutuu kovasti.

Lähiluku on menetelmänä teos- eli folkloristiikan näkökulmasta perinnetuotekeskeinen, jolloin konteksti ja esitysareena laajemminkin jäävät helposti taka-alalle (vrt. Pöysä 2010, 335–338). Menetelmää soveltamalla ja tutkimuksessa muiden näkökulmien rinnalla, lähiluku antaa hyvän pohjan tarkastelulle. Tutkimusmenetelmänä lähiluku

päätyy lopulta paradigmaattiseen tekstin tarkasteluun, jossa tekstin eri osia verrataan keskenään ja tarkastellaan rinnakkain (Pöysä 2010, 340).

Siinä missä lähiluku on tutkimuksessani lähestymistaustana, nojaudun analyysissäni teoreettisesti ja menetelmällisesti formulateoriaan ja formulointiin. Milman Parry ja Albert Lordin kehittämä formulateoria, jota John Miles Foley on sittemmin täydentänyt, perustuu ajatukseen, ettei perinnetuotteita paineta muistiin kokonaisuuksina vaan formuloituina systeeminä. Formulateorian keskeisimmät käsitteet ovat teema ja formula, joiden ympärille suullinen esitys, omassa tutkimuksessani itkuvirsi, rakentuu. Formulot ovat tietyn keskeis asian kuten henkilöiden, tapahtumien ajan ja paikan ilmaisemiseen käytettyjä esityskerrasta toiseen toistuvia sanaryhmiä (säkeitä, säkeen osia tai säejärjestelmiä) ja teemat ovat näitä laajempia kokonaisuuksia. Formulot eivät ole muodoltaan täysin kiinteitä, vaan ne voivat esityskerrasta riippuen vaihdella. Myös teemat ovat muodoltaan ja sisällöltään epästabiileita ja ne muodostuvat idearyhmistä eli joukosta ajatuksia tai ajatusten aihioita. (Lord 1964, 30–98; Foley 1995, 2–7; Harvilahti 1992, 10–11.) Esittäjä voi luoda uusia formuloita käyttäen tuntemiaan formularakenteita ja -kaavoja uusien asioiden ilmaisemiseen. Teorian keskiössä eivät ole itse formulot vaan formulointi eli tekniikka, jolla runoa tuotetaan. Lordin näkemyksen mukaan taitava runo ei käytä paljoa kiinteitä suoria formuloita, vaan varioi ja täyttää formulakaavaa uusilla sanoilla. (Lord 1964, 35–37, 43–45.) Formulot ja teemat voivat olla myös muuta kuin sanallisia kompositioita. Esimerkiksi sävelmälinja, rytmi tai asteikko voi olla formula. (Lord 1964, 33.) Vaikka formulateoria käsitteineen kaikkineen soveltuu sekä tekstin- että musiikintutkimukseen, käytän omassa tutkielmassani musiikin ja tekstin analyysiin erillisiä käsitteitä, jolloin näiden vertailu on selvempää. Formulaa käytän tekstianalyysin yhteydessä, sitä vastaava musiikkianalyysini käsite on kiinteä tai kiinteämuotoinen aihe, rakenne tai kaava kulloisestakin elementistä riippuen. (Vrt. luvut 1.3. s. 10 ja 3.1. s. 33.)

Formula ei ole käsitteenä yksiselitteinen. Folkloristi Lauri Harvilahti on tarkastellut sen monimuotoisuutta ja erilaisia määritelmiä ja jakanut formulan käsitettä alaryhmiin. Samansisältöiset, leksikaalisesti vain vähän varioivat niin sanotut suorat formulot ilmaisevat tietyssä metrisessä ympäristössä saman keskeisidean. Paradigmaattisia formuloita on useampaa tyyppiä ja ne perustuvat formulan rakenteen tai kaavan

samuuteen leksikaalisen yhteneväisyyden sijasta. Viimeisen formularyhmän muodostavat generatiiviset formulat eli allomorfit, joissa formulan perustana on sisällön semanttinen samuus. (Harvilahti 1992, 29–38.) Omassa tutkimuksessani erottelen toisistaan suorat formulat, joihin lasken sekä leksikaalisesti että semanttisesti yhteneväiset formulat, ja rakenteelliset formulat, joilla tarkoitan erilaisia toistuvia formulamuotteja ja -rakenteita eli se rinnastuu Harvilahden paradigmaattisiin formulatyyppeihin.

Formulalle ja Eila Stepanovan käyttämälle itkujuonelle (E. Stepanova 2004) läheinen käsite on skeema. Skeemalla tarkoitan tutkimuksessani tiettyä mentaalista mallia, joka itkijällä itkuista on, eli käsite on juonta ja formulaa laajempi. Tämä malli ei ole tiukasti määritelty, vaan se on väljä ja joustaa mitaltaan ja muodoltaan. (Vrt. skeemateoria esim. Hakamies 1996, 110–111.) Skeemaan kuuluvat kielelliset, musiikilliset ja esitykselliset aspektit.

Itkutekstien analyysimenetelmissä nojaudun pitkälti aiemmissä tutkimuksissa tehtyihin havaintoihin ja tapoihin. Hahmottelen itkutekstin säerakenteita haravoimalla tekstistä formuloita sekä hahmottelemalla idearyhmiä ja teemoja. Tukeudun erityisesti Eila Stepanovan väitöskirjassaan ja pro gradu -tutkielmassaan tekemiin päätelmiin ja tekstien rakenneanalyysiin (E. Stepanova 2004, 2014b; ks. luku 2.1.). Omassa tutkimuksessani en tee yhtä tarkkaa ja syvällistä tekstianalyysia, vaan keskityn hahmottamaan rakenteita ja niiden mekanismeja, säkeitä, säejaksoja, teemoja ja formuloita, sekä apeutta suggeroivaa tekstisisältöä.

Musiikkianalyysini tukeutuu Heikki Laitisen ja Erkki Pekkilän esittämiin kuulonvaraisen musiikin analyysimenetelmiin ja näkökulmiin sekä aiempiin itkuvirsien musiikillisiin tutkimuksiin ja kuvauksiin, joita sovellan ja päivitän itkuvirsiaineiston tutkimiseen sopiviksi (Laitinen 1991; Pekkilä 19991; Väisänen mm. 1926; 1940–1941; 1945; Salmenhaara 1976; Tolbert 1988; 1990a; Saastamoinen 1999a; 1999b; Niemi 2002; Kallio 2013). Musiikillisen analyysin näkökulmia ovat muun muassa asteikko, melodianmuodostus ja -hahmotus eli fraseeraus sekä rytmikka ja mitallisuus. Melodia on sävelten eli tarkemmin säveltasojen perättäinen ketju, jota voidaan analysoida ambituksen, melodiahahmon tai -linjan, intervallien, asteikon ja moodin näkökulmista.

Melodiahahmo on joko tasainen eli keskisävelinen, nouseva, laskeva, kaareva tai aaltomainen. Asteikot ovat sävelmän sävelten nouseva tai laskeva järjestys, ja niistä voi tutkia joko sävelten määrää tai intervallisuhteita. Moodi on läheinen termi asteikolle, mutta moodissa pelkkään asteikkoon liitetään sävelten hierarkiaa. (Laitinen 1991, 81–85; Pekkilä 1991, 158–161.) Omassa tutkimuksessani keskityn yleisen rakenteen analyysin ohella melodiahahmoihin ja niiden muodostusperiaatteisiin.

Musiikin rakentumista ja toimintaperiaatteita selvitetessä huomion keskipisteessä on kertautuvat jaksot. Musiikille ominaista on palaaminen jo kertaalleen esitettyyn, ja etenkin kuulonvaraisessa musiikissa osien, jaksojen ja niitä pienempien yksiköiden kertaaminen on tyypillistä. Kertautuvia jaksoja on eri tasoilla. Hierarkkisesti ylimmällä tasolla on musiikin ulkorakenne, joka säätelee suppeampia rakenteen tasoja. Sisärakenne muodostuu tekstin pienimpien yksiköiden tasolla. (Pekkilä 1988, 155–157.) Omassa tutkimuksessani sovellan tätä rakenteen analyysia eritellessäni itkukokonaisuutta ja fraasien aiheita sekä näiden funktioita. Käytän ja sovellan myös aiempien itkututkimusten menetelmiä ja saatuja tuloksia. Aiemman tutkimuksen perusteella itkuvirsien rakenne on vapaa eli ulko- ja sisärakenne eivät ole tiukasti hierarkkisessa suhteessa, vaan itkuvirren määrämättömät jaksot (säkeet, fraasit ja säesarjat) seuraavat toisiaan. (Vrt. esim. Väisänen 126, 128–131; 1940–1941, 136–137; Salmenhaara 1976, 150–152; Saastamoinen 1999a 128–130; 1999b; ks. 2.2.)

Erkki Pekkilä esittelee pintatason analyysin lisäksi syvempään tasoon yltävää analyysimenetelmää, jossa musiikkiteksti puretaan minimiyksiköiden tasolle. Minimiyksiköiksi musiikkiteksti jaetaan rytmien ja melodian osalta niin, että sävelmä kirjoitetaan lyhintä rytmistä mittaa mukaillen, jolloin pintatason rytmiset ja melodialiikkeiden aiheuttaman erot tulevat esiin. (Pekkilä 1988, 163–167.) Itse olen hahmottanut itkuja minimiyksiköittäin niin, että pienet, alle 1/8-nuotin mittaiset rytmiset vaihtelut olen pyöristänyt 1/8:ksi. Tällaisia pisteellisistä tasaisiksi pyöristämiäni rytmejä nuotintamissani itkuissa on vain muutama, ja kun itkijän rytmien käsittely ja itkun tempo eivät ole kauttaaltaan stabiileja, en koe ratkaisuni ongelmalliseksi etenkin, kun tarkasteluni ei keskity rytmiin. Samalla periaatteella olen jättänyt melismasävelet analyysissä ilman erityistä huomiota. Minimiyksikköjen analyysi avaa itkun aiheita ja niiden rakentumista, mutta samalla pinnan hajottaminen ja kokonaisuudesta irrotettujen

palasten tarkastelu voi johtaa etenkin suppea-alaisten itkujen kohdalla ylimalkaiseen ja epätarkkaan tulokseen. Minimitason analyysi pintatason tarkastelun rinnalla tuo kuitenkin lisää syvyyttä ja tukea tutkimukseeni ja on hyödyksi toistuvia aiheita hahmoteltaessa. Notaatiossa käytän 1/4-, 1/8- ja 1/16-mittaisia nuotteja.

Tutkimuksessani niin musiikki- kuin tekstianalyysin tarkoituksena on selvittää eritason osien ja yksiköiden välisiä suhteita sekä niitä periaatteita ja mekanismeja, jolla kokonaisuus rakennetaan. Tekstiä ja musiikkia lähdän purkamaan pintatasolta ulkorakenteesta eritellen teemoja ja fraaseja, joista etenen syvemmälle sisärakenteisiin ja pienimpien yksiköiden eli säkeiden ja aiheiden tai jopa aiheilmien tasolle. Rakenteiden ja yksiköiden selvittämisen jälkeen tarkastelen muuntelua ja varioinnin mekanismeja sekä kiinteyttä ja toistuvuutta eli formulaisuutta. Lopuksi vertailen elementtien välisiä yhteyksiä ja suhteita eri tasoilla tekstin, sävelmän ja näistä muodostuvan kokonaisuuden näkökulmista.

Apeuden tarkasteluun ei valmiita työkaluja juuri ole. Apeutta lähestyn kuuntelemalla tarkkaan ja huomioiden tekstin ja sävelmän kohdat, joissa apeus lisääntyy. Apeutuminen kuuluu artikuloinnissa painokkaina tai häviävinä äänteinä sekä muina muutoksina äänessä. Näistä kohdista analysoin itse apeuden syntymistä ja apeutumiseen vaikuttavia elementtejä. Lisäksi vertaan apeutta itkun tekstin ja sävelmän rakenteisiin ja mekanismeihin.

3.3. Tutkimuseettisiä huomioita

Pro gradu -tutkielmassani tutkimuseettisiin seikkoihin ei liity suuria ongelmia, koska käyttämäni aineisto on kokonaisuudessaan julkaistu ja alkuperäiset haastatteluäänitteetkin on kaikkien tilattavissa Suomen kielen nauhoitearkistosta. Muutenkin itkuvirret ovat julkisiin tai puolijulkisiin tilanteisiin kuuluvaa runoutta, jolloin niiden asiasisältöä ei tarvitse erityisesti suojata tai anonymisoida, vaikka itkujen sisältö voi olla hyvinkin henkilökohtaista. Nykyitkujen suhteen joissain tapauksissa voi tulla eteen kiperiäkin kysymyksiä, mutta yleisesti ottaen itkujen parissa tutkija liikkuu melko väljillä vesillä. Yhtäältä ajatellen itkuja voisi pitää jopa eräänlaisina taideteoksina, jolloin itkijän henkilöllisyys on hyvien tapojen mukaista mainita. Sinänsä

itkuvirret ovat poikkeuksellista kansanrunoutta, että niiden tekijä on aina tiedossa. Itkuträditiö normineen ja sääntöineen on vanhaa perua, mutta yksittäiset itkut ovat aina tai ainakin useimmiten esittäjän sepittämiä ja juuri hänen tilanteestaan kertovia ja siten uniikkeja.

Tutkimuseettiseltä kannalta itse haastattelutilanne on mielenkiintoinen. Se, millaisia tallennustilanteet ja niissä saadut itkut ovat, vaihtelee hyvin paljon. Tallennustilanteet ovat poikkeuksetta tutkijoiden näkökulmasta ja tarpeista luotuja, mikä vaikuttaa tilanteeseen, itkijöihin ja itkuihin. Oman tutkimusaineistoni tallentaja Pertti Virtaranta pyytää useimmiten itkijää aloittamaan sanelemalla jonkin itkun, ilmeisesti ajatellen, että se on helpompi tapa aloittaa ja päästää ulkopuolinen aiheen pariin. Saneluttaminen tuntuu olleen myös tutkimus- ja tallennustradition mukainen tapa (vrt. Lönnrot 1836). Toiset itkuntaitajat lähtevät tähän mukaan, mutta jotkut kuten Jeudokia Fedorovna ovat tiukasti vääränlaista, tekstin ja sävelmän erottavaa lähestymistapaa vastaan (SKNA 7592).

Aleksandra Stepanova kirjoittaa tallennustyötä esittelevässä artikkelissaan eräästä itkijästä, joka usein tallennustilanteissakin purskahti kiivaaseen itkuun, jolloin nauhoitus piti keskeyttää. Stepanovan mukaan kyseinen itkijä oli kuitenkin hyvin aulis esittämään omaa perinnetuntemustaan ja itkujaan. (A. Stepanova 1996, 223.) Samassa artikkelissa hän kirjoittaa tutkijoiden ongelmasta löytää sopivia itkijöitä ja saada nämä houkutelluiksi ja suostutelluiksi toisinaan raskaaseen ja rasittavaan itkuun (A. Stepanova 1996, 226). Mielestäni näissä kuvastuu hyvin tallennustilanteissa ja tutkimuksissa läsnä oleva ristiriita ja eettinen ongelma: tutkija haluaa tallentaa aitoa perinnettä, mutta toivoo saavansa sen siistissä muodossa ilman hysteeristä itkua, ja samalla itkijä asettaa itsensä alttiiksi henkiselle ja fyysiselle rasitukselle. Haastattelutilanteessa itkijä asettaa itsensä ja itkujen välityksellä myös syntyvät haastattelijan eli täysin ulkopuolisen henkilön arvion ja vallan alaisiksi.

Epäautenttinen itkutilanne voi olla itkijällekin hankala, sillä itkuvirsien perimmäinen tehtävähän on olla yhteydessä syntysiin eli tuonilmaisiiin. Perinteisessä uskomusjärjestelmässä turha yhteys tuonilmaisiiin on sanktioitu ja siihen liittyy joitain pelotteita (esim. Väisänen 1924, 233; Honko 1963, 115). Itkijä joutuu turhaan olemaan

yhteydessä tuonilmaisiiin ja voi ajatella syntysten suuttuvan, jos heitä turhan päiten häiritsee itkemällä. Etenkin rituaalisten itkujen esittäminen ”tarkoituksetta” voi tuntua itkijästä väärältä ja vaikealta. Tämän ajatuksen jäljille päädyin käydessäni läpi Suomen kielen nauhoitearkistosta hankkimaani materiaalia ja valitessani sopivaa itkijää tutkimukseeni. Huomioni kiinnittyi Pertti Virtarannan haastatteleman itkijän, Klaudia Ivanovna Mihailovan, muminaan, pieneen supatukseen ennen äänellä itkennän aloittamista. Klaudia Ivanovna itkee äänellä vain kaksi itkua ja esittää sanellen useamman. (SKNA 6593.) Haastattelussa aiemmin Klaudia Ivanovna vaikuttaa vastahakoiselta vääränlaisessa tilanteessa ja tuntemattomille ihmisille itkemisen suhteen, ja tulkitsenkin supatuksen jonkinlaiseksi pahoitteluksi turhasta itkemisestä tai muuksi varotoimenpiteeksi. Klaudia Ivanovnan äänellä itketyissä itkuissa apeutuminen on melko huomaamatonta ja lievää. Tämä kaikki sai minut pohtimaan tarkemmin sitä, mikä itkuissa ylittää rajan ja miten itkijät ovat haastatteluissa pyrkineet suojautumaan vainajilta. Ovatko itkijät kenties tarkoituksella esittäneet apeudetonta vilua virttä²⁹ tai jättäneet joitain keskeisinä pitämiään itkun elementtejä tallennustilanne-esityksestä pois?

Vaikkei itkijä suhtautuisi itkujen tallentamiseen kielteisesti, on haastattelutilanne useimmiten hänelle uusi ja ehkä jännittäväkin. Esimerkiksi Jeudokia Fedorovna tuntuu haastattelun aluksi kiertelevän itkemistä ja viivyttää sen aloittamista selityksin. Vielä juuri ennen ensimmäisen itkunsa alkua hän miettii, muistaakohan hän itkua ja selittelee jotakin, josta en saa selvää.³⁰ Vauhtiin päästyään Jeudokia Fedorovna itkee useamman itkun haastattelijan kummempia pyytelemättä. Itse asiassa itkijä pyytää haastattelijalta lupaa itkeä lisää, ja vielä yhden ja toisen. (SKNA 7592.)

²⁹ Vilulla virrellä viitataan apeudettomaan esitykseen (vrt. Konkka 1985, 41).

³⁰ Sanat eivät kuulu selvästi, enkä välttämättä ymmärrä kaikkea, mitä itkijä sanoo.

4. AINEISTO

Tarkastelen itkuvirsien merkityksen ja tuonpuoleisyhteyden muodostumista tapaustutkimuksena. Tutkin yhden itkijän itkuja, ja pyrin hahmottamaan niiden perusteella itkujen rakentumista kokonaisvaltaisesti musiikin ja tekstin vuorovaikutuksesta. Koska aion tarkastella itkuja syvällisesti, tunkeutua itkusävelmien ytimiin ja lukea tarkkaan säkeisiin ja fraaseihin kätkeytyviä elementtejä, ei tutkimukseeni mahdu useamman itkijän itkuja. Aineistoni valitsin tutkijapariskunta akateemikko, suomen kielen professori Pertti Virtarannan ja hänen vaimonsa, Karjalan kielen- ja perinteentallentajan Helmi Virtarannan tallentamien aunuksien itkujen joukosta. Tässä luvussa esittelen aineiston ja sen valintaperusteet. Alaluvussa 4.2.2. esittelen kunkin Jeudokia Fedorovnan itkun yleisellä tasolla. Tarkempaan analyysiin lukuihin 5.–6. otan virret 36–37 ja 41. Alaluvussa 4.3. kommentoin itkuvirsiä tutkimusaineistona ja esitän muutamia lähdekriittisiä huomioita.

4.1. Tutkimusaineiston valinta ja rajaus

Tutkimusaineistoani lähdin rajaamaan valitsemalla itkualueen. Aunus tuntui alueena jotenkin tutuimmalta ja lähestyttävimmältä. Aunuksen valikoitumiseen vaikutti merkittävästi se, että Aunuksen alueelta tallennetuista itkuvirsistä on kokoelma, jossa on tekstit suomennoksineen ja itkut nuotintettuina.³¹ Itkuäänitteetkin on näppärästi saatavilla Kotimaisten kielten keskukselta Suomen kielen nauhoitearkistosta. Valmiit transkriptiot helpottavat työtäni. Analysoimieni itkujen nuotit olen käynyt läpi kriittisesti ja tehnyt tarvittavia korjauksia ja tarkennuksia etenkin fraasijakoon. Tekstien suomennokset olen kopioinut sellaisinaan liitteisiin enkä ole puuttunut mahdollisiin käännös- ja tulkintavirheisiin. Tekstianalyysilukuni (5.) esimerkkien suomennostiivistelmät ovat omia suomennoksiani.

Ahavatuulien armoilla sisältää kaikki Helmi ja Pertti Virtarannan Aunuksen matkoillaan 1960- ja 1970-luvuilla tallentamat itkut. Kokoelmassa on kattava otos aunuksista itkuperinnettä taustatietoineen. Kirjan ovat toimittaneet kielitieteilijät Raija Koponen ja

³¹Helmi ja Pertti Virtaranta, 1999: *Ahavatuulien armoilla. Itkuvirsiä Aunukselta.*

Marja Torikka. Nuotinnukset teokseen on laatinut Ilpo Saastamoinen, ja suomennokset ovat Helmi Virtarannan käsialaa.

Kokoelman itkut on jaoteltu esittäjittäin ja ne on numeroitu. Kaikkiaan itkuja on 49 yhdeltätoista itkijältä. Äänellä itkettyjä ja nuotinnettuja itkuja on 29 kymmeneltä eri itkijältä. Itkujen numerointi tosin on osittain hieman epäloogisia. Periaatteessa kutakin itkua vastaa yksi numero, mutta numeroinnissa on muutamia poikkeuksia tai epäselviä tapauksia. Esimerkiksi Jeudokia Fedorovna Sofronovan itku sisaren kuoltua on jaettu kahdelle numerolle (*Aa* 36 ja 37), vaikka äänitteellä ne hahmottuvat yhdeksi itkuksi. (SKNA 7592 12.26–13.02). Mitään selitystä tälle erottelulle ei ole. Itkun voi hahmottaa kahdeksi eri itkuksi, joista ensimmäinen on jälkimmäistä rituaalisempi jälkimmäisen lähennellessä tilapäitkua. Kahtena erillisinä esittämisen syynä voi olla myös se, että itkun kohde vaihtuu, mikä ei ole tavatonta itkuille. Itse hahmotan kokonaisuuden yhdeksi itkuksi, jossa on kuolinitkuille tavanomainen tämänilmaisen kuulumisia kertova teema (vrt. E. Stepanova 2014b, 131).

Omaan tutkimukseeni aineistoksi valitsin Jeudokia Fedorovna Sofronovan itkut. Häneltä on kokoelmassa eniten itkuja, yhteensä seitsemän³². Itkuvirsien lisäksi haastattelussa on tallennettu jokin laulu tai mahdollisesti itkun pätkä, jota ei ole litteroitu eikä nuotinnettu tai muutenkaan huomioitu kokoelmassa. Jeudokia Fedorovnan kaikki itkut ovat kuolinitkuja, ja ne on tallennettu heinäkuun 27. päivä vuonna 1968 (*Aa*, 8, 10). Kaikki Jeudokia Fedorovnalta tallennetut itkut ovat äänellä itketty. Yhden itkuista hän ensin sanelee ja sen perään itkee äänellä, mikä antaa oivan mahdollisuuden tarkastella eroja sanellun ja itketyn itkun välillä.

Jeudokia Fedorovnan haastattelujen lisäksi aineistooni kuuluu Klaudia Ivanovna Mihailovan haastattelu samoilta tallennusmatkoilta Aunukseen. Haastatteluista saan lisätietoa haastattelutilanteesta, tallennuskontekstista ja itkijöistä sekä tukea analyysiini.

Ahavatuulien armoilla -kokoelma vaikuttaa tutkimuksessani erityisesti tutkimuksen lähtökohtana ja perustana, josta lähdin tutustumaan aiheeseeni ja aineistooni. Tutkimusprosessin edetessä sen merkitys on koko ajan vähentynyt omien tulkintojen ja

³² Tutkimuksessani lasken kokoelman itkut 36 ja 37 yhdeksi itkuksi (kts. edellinen kpl).

omaa tutkimusnäkökulmaani tukevien hahmotustapojen noustessa pääosaan. Tekstianalyyssissa *Ahavatuulien armoilla* -kokoelman osuus on merkittävä: analyysini tekstisäkeet vastaavat kirjan rivitystä, vaikka itkun säkeet tai säeryhmät hahmottuvat todellisuudessa enemmän analyysini idearyhmien mukaisesti. Tekstisäe on tutkimuksessani osittain tulkinnasta irrallinen analyysin työkalu.

4.2. Aineiston kuvaus

4.2.1. Jeudokia Fedorovna itkijänä

Kaikki kertamani tiedot Jeudokia Fedorovna Sofronovasta ovat peräisin Pertti Virtarannan haastatteluista (SKNA 7592, 7593) ja *Ahavatuulien armoilla* -kokoelman itkiäesittelystä (s. 10) ja itkujen suomennoksista (s. 91–111). Ensimmäisen haastattelunauhan aluksi Jeudokia Fedorovna kertoo hieman itsestään. Toisen haastattelunauhan alussa hän kerto itsestään, elämästään ja kokemuksistaan enemmän. Näiden perusteella on yrittänyt hahmottaa henkilökuvaa itkiästä livvin kielen taitoni rajoissa. Tarinoiden ja itkujen lisäksi Jeudokia Fedorovna kertoo itkuissa käyttämistään henkilönnimityksistä.³³

Jeudokia Fedorovna Sofronova syntyi 15. elokuuta 1908 Riipuškalan pitäjän Jeroilan kylässä ja eli Vaatšilan kylässä. Jeudokia Fedorovnan mies, Vasili, on kuollut ilmeisesti parikymmentä vuotta haastatteluajankohtaa aiemmin sodassa haavoittuneena. Lapsia Jeudokia Fedorovnalla on neljä: kolme tyttärtä ja yksi poika. Sisarensa lasta hän piti viisi vuotta. Toinen Jeudokia Fedorovnan tyttäristä ei ole naimisissa, mistä Jeudokia Fedorovna kertoo tuskaisesti ja murheissaan. Toisella tyttärellä sen sijaan on mies ja lapsia. Ainakin yksi lapsista, ilmeisesti poika, on kuollut. Jeudokia Fedorovna oppi itkuvirsiä äidiltään, joka oli kotoisin Nekkulasta Pižin kylästä.

Jeudokia Fedorovnalle itkut ovat tärkeä osa elämää ja kulttuuria, ja niiden merkitys hautaamisen osana ehdoton, minkä voi päätellä siitäkkin, että hän on kirjoittanut valmiiksi itkuja omiin hautajaisiinsa, jos naapurustossa ei muuten enää itkiäjä olisi. (SKNA 7592.) Haastattelun alussa Jeudokia Fedorovna on hieman vastahakoinen

³³ SKNA 7593: 22.39.

itkujen sanelemisen suhteen. Hän ja Pertti Virtaranta sanailevat tovin siitä, pitäisikö itkut ensin vain sanella. Jeudokia Fedorovna ei halua sanella, vaan haluaa mieluummin itkeä äänellä suoraan. Hänelle se on luonnollisempi ja oikea tapa. Haastattelun edetessä, itkemään päästyään Jeudokia Fedorovna innostuu esittämään itkujaan tutkijalle, sillä alkuun päästyään, hän jatkaa aina uuteen itkuun edellisen apeudesta toettuaan.

Jeudokia Fedorovnan virsien säveltasot ja rytmi ovat kauttaaltaan hieman epävakaita ja huojuvia länsimaisen taidemusiikkitradition näkökulmasta katsottuna.³⁴ Sitkeä, läpi itkun jatkuva legatolinja eli sävelten ja samalla myös sanojen yhteen liittäminen on ominaista hänen itkuille. Jeudokia Fedorovnan itkut liikkuvat suuren sekstin alalla ($e^1-c\#^2$)³⁵ yhtä lukuun ottamatta (*Aa* 42). Melodialinjat liikkuvat sekä kvintiltä tai sekstiltä laskevina että niiden kautta kaartuvina aiheina. Fraasin päätössävel vaihtelee eri $e:n$ ja $f\#:n$ välillä. Apeutumisen tulee itkuissa esiin sanojen seassa raskaina henkäyksinä tai korostuneen painokkaina äänteinä. Itkuissa kuuluu myös hengityksen haukkomista ja nyhyhkyntää, jotka kertovat itkun herättämistä tunteista. Niin sanotut nyhyhkyntäjakso eivät ole erillisiä yhtenäisiä kohtia tai jaksoja, vaan pikemminkin hetkellisiä ryöpsäyksiä. Useimmat itkut päättyvät, kun itkijä vaipuu syvälle tunteeseensa, eikä halua tai kykene enää jatkamaan. Itkuille on yleistä, muttei säännönmukaista, myös itkufraasien lopputavujen ja -sävelten nielaiseminen.

4.2.2. Jeudokia Fedorovnan itkut

Esittelen tässä Jeudokia Fedorovnan itkut äänitteen perusteella. Itkun nimi on *Ahavatuulien armoilla* -kokoelman mukainen. Numero viittaa kokoelman numerointiin, SKNA-numero on arkistointitunnus ja minuuttimäärä kertoo itkun kohdan nauhallalla.

Itku lapsivainajalle

35, SKNA 7592: 6.25

Haastattelun alussa Pertti Virtaranta ja Jeudokia Fedorovna käyvät pitkään keskustelua siitä, pitäisikö itkut sanella vai itkeä. Jeudokia Fedorovna kertoo itkevänsä kuolleelle tyttärelleen. Hän mainitsee myös, että itkuun täytyy laittaa ”enemmän jumalaa”. Hän

³⁴ Lähestymistavostani ks. luku 3.1.

³⁵ Ambituksen eli itkun melodian äärisävelten välisen alan hahmotan moodiin mukautetun deskription mukaan, jossa säveltason portaattonta nousua ei ole huomioitu.

vaikuttaa hieman epävarmalta kierrellessään ja kaarrellessaan ennen itkuun ryhtymistä, mikä on uudessa tilanteessa ymmärrettävää. Itkijä elää itkussa vahvasti mukana, vaikka tilanne on outo ja aloittaminen vie aikaa.

Virressä ei ole varsinaisia nyyhkytysjaksoja. Välillä itkijä nyyhkäisee pienesti, ja joissain kohdissa itku on epävakaampaa. Tunne ja apeutuminen erottuvat vahvempina henkäyksinä ja ympäristöään häilyvämpiä sävelinä. Epävakaaat kohdat ovat lyhyitä, yhdestä äänneestä sanan tai parin mittaisiin jaksoihin.

Itku sisaren kuoltua

36–37, SKNA 7592: 10.29

Jeudokia Fedorovna jatkaa haastattelussa uuteen itkuun miltei välittömästi edellisen loputtua. Hän hengähtää hetkeksi ja kertoo seuraavan itkun aiheesta. Hän itkee sisarensa kuoltua ja pyytää tätä viemään viestiä aiemmin kuolleille läheisille. Vaikka itku on jaettu kahdelle eri numerolle käsittelen tätä yhtenä kokonaisuutena, koska se äänitteellä hahmottuu sellaisena. Itkun yhtenäisyyden puolesta puhuu myös se, että jälkiosa alkaa sanoilla *A vie* (Ja vie/vielä...). Yhteensä noin kymmenenminuuttinen itku on Jeudokia Fedorovnalta tallennetuista pisin.

Itku alkaa vakaasti ja varmasti. Vähitellen itkuun tulee mukaan merkkejä apeutumisesta: itkijän ääni käy hennommaksiksi ja sävelet sumeammiksi, sanojen ja melodialinjojen joukkoon tulee huoahduksia ja nyyhkäisyjä. Alun vakaa vaihe on varsin pitkä ja apeutuminen tulee vasta pitemmällä itkussa: pieniä nyyhkytysjaksoja alkaa tulla tiheämmin ja hengähdystauot kestävät pitempään. Etenkin itkun jälkipuoliskolla apeus ryöpsähtelee tiheään, kun itku käy omakohtaisemmaksi hänen itkiessä puolisonsa ja lapsensa kuolemaa. Itkun loppua kohti sävelmä muuttuu epävakaammaksi ja tunteet valtaavat alaa, eikä itkijä enää kykene tai halua jatkaa.

Itkut itselle, omiin hautajaisiin

38–40, SKNA 7592: 19.33

Toettuaan sisarelle itketyt itkun apeudesta Jeudokia Fedorovna itkee omiin hautajaisiinsa sepittämiään itkuja. Hän on tehnyt itkuja valmiiksi ja kirjoittanut ne paperille, jotta esimerkiksi naapurit voivat ne hänen hautajaisissaan ja muistajaisissaan

itkeä. Hän kertoo tehneensä itkun ollessaan pitkään yksin, kun tyttäret asuivat muualla. Haastattelussa Jeudokia Fedorovna luettelee kolme kuolinmenojen eri vaiheiden itkuja: ensimmäinen on ymmärtääkseni vainajan valvojaisiin kuoleman jälkeisenä yönä, toisessa esitetään kysymyksiä arkuntekijöille ja kolmas ”vielä lähtiessä” (Aa 103).

Nämä itkutallenteet erottuvat edellisistä muun muassa siksi, että itkijä kommentoi kesken ensimmäisen itkun, mitä unohti alusta, ja itkee alkutervehdyksen itkun loppuksi. Toinen itku taas on varsin lyhyt ikään kuin esimerkinomainen pätkä. Itkijä on tehnyt itkut valmiiksi etukäteen, mikä käy ilmi hänen kommentoidessaan, ettei itku mennyt ihan kuten piti, että siitä jäi välistä jotakin pois (Aa 103).

Tällaiset itselle, omiin hautajaisiin sepitetyt itkut ovat harvinaisia. Jeudokia Fedorovnan lisäksi tunnetaan vain yksi vastaavia itkuja laatinut karjalaisitkijä, seesjärveläinen Paraskovja Saveljeva. (A. Stepanova 1996, 225; E. Stepanova 2014b, 26, 146.)

38 Vainajan valvojaiset, 19.33, 20.02

Jeudokia Fedorovna aloittaa itkun kahteen kertaan. Heti alkuun itkussa on useita pitempiä taukoja, aivan kuin Jeudokia Fedorovna muistelisi itkuja ja miettisi, mitä on kirjoittanut seuraavaksi. Uudelleen aloittamisen jälkeen itku katkeaa kaksi kertaa, kun itkijä kommentoi itkuaan. Itkijä on jo valmiiksi hieman apeassa tilassa, mutta itse itkussa ei tunne tai apeus ole juurikaan mukana.

39 Arkun luo tullessa, arkun tekijöille 23.07

Itku on lyhyt, vain vajaan minuutin mittainen. Tässäkään itkussa itkijä ei apeudu, vaan esittää itkun suuremmin pysähtymättä. Etenkin tämä itku vaikuttaa vain osalta jotakin laajempaa itkuja.

40 Lähtiessä 24.08

Tässäkään itkussa ei ole apeutta, vaan itku etenee alusta loppuun suuremmilla tauoilla ja tunteilla. Kolmesta Jeudokia Fedorovnan itselleen tekemästä itkusta tämä viimeinen on ehein ja yhtenäisin. Tämän itkun säveltäminen muuttuu parissa kohtaa selvästi, mutta muutokset kuulostavat ”tarkoituksettomilta” eli itkijä ei tietoisesti vaihda päätössäveltään.

Itku naapurin kuolleelle aviomiehelle

41, SKNA 7593: 18.55

Jeudokia Fedorovna ei halua itkeä omalle ukolleen, koska se olisi turhan raskasta, vaan itkee mieluummin naapurin ukolle. Ennen itkua naapurin kuolleelle miehelle, Jeudokia Fedorovna voivottelee, kun pitää tässä tai tällaisia itkeä. Itku etenee tasaisesti ilman pientäkään apeutumista ja sisään hengitystä pitempiä taukoja. Tempoltaan ja rytmiltään tämä itku tuntuu liikkuvimmalta ja muutenkin se vaikuttaa aineiston melismaattisimmalta. Itkijän äänestä voi havaita jo väsymyksen merkkejä ja sen, etteivät haastattelu ja itkeminen kyseisessä tilanteessa enää huvita häntä. Etenkin itkun alussa ääni on ohut ja melko vuotava, väsyneenkuuloinen.

Itku hautuumaalla käydessä

42b, SKNA 7593: 25.19

Itkua aloittaessa Jeudokia Fedorovna on vastahakoinen eikä haluaisi tai jaksaisi enää itkeä. Hän muun muassa kysyy tarvitseeko vielä, kun äsken itki naapurin ukolle. Haastattelussa hän ensin sanelee tämän itkun (42a, SKNA 7593: 24.36) ja sen jälkeen Pertti Virtarannan pyydettyä itkee vielä äänellä. Jeudokia Fedorovna kertoo hautuumaalla käydessään itkevänsä, kuten haluaa, eli nämä muisteluitkut ovat sisällöltään vapaita. Hautuumaalla itkiessään hän itkee vanhempiaan, miestänsä, kuollutta poikaansa, sisartaan ja muita läheisiä, jotka ovat kuolleet. Kaikki heidät on haudattu lähetysten. Itkua ei siis ole selvästi osoitettu tietylle henkilölle.

Verrattuna saneltuun itkuun äänellä itketty on monta kertaa pitempi ja tunteikkaampi, sanellussa itkussa ei ole apeuden häivää. Äänellä itketty itku alkaa vakaasti, mutta itkijä apeutuu. Etenkin itkun loppupuolella tunne ja nyhkytykset ovat vahvasti läsnä. Itku päättyy itkijän nyhkytykseen ja väsyneeseen tai hengästyneeseen huokailuun. Itku on ambitukseltaan eli melodian äärisävelten intervalliltaan suppein; sävelmä liikkuu suuren kvartin alalla.

Tämän jälkeen Jeudokia Fedorovna ei enää itke, vaikka pyydetään.

Kaikki itkut ovat kuolinitkuja. Osa itkuista vaikuttaa tarkemmin säännellyiltä, rituaalisemmilta itkuilta (esimerkiksi 36–37, 38–40), kun taas pari on vapaampia muisteluitkuja (esimerkiksi 41 ja 42b). Itkijä reagoi eri itkuihin tai pikemmin itkuissa eri lailla. Eniten häntä koskettavat itku sisaren kuoltua, kun hän lähettää viestiä tuonilmaisiiin, ja hautuumaalla itketty itku eli läheisimmilleen osoitetut itkut. Hänen itselleen tekemänsä itkut tuntuvat vaikuttavan häneen vähiten.

Kaikkiaan itkut muistuttavat toisiaan mutta mitään täsmällistä toistuvuutta niistä on vaikea hahmottaa pelkän kuulokuvan mukaan. Melodia liikkuu sekä sävelaskeleittain että intervallihypyin muodostaen laskevia ja kuperan kaaren tekeviä linjoja. Itkuille tyypilliseen tapaan kukin fraasi päättyy päätössävelen repetitioon, jossa rytmikin yleensä harvenee.

Saastamoisen notaatiota tarkastellessani paljastuu joitakin toistuvia melismoja jopa eri itkujen välillä ja itkunsisäisiä toistuvia aiheita. Esimerkiksi itkussa arkun tekijöille (39) toistuu kyselysäesarjan aloittava "liännedgo" samanlaisella melodialla ja kolmisävelisellä melismalla. Pääasiassa melismit ovat kaksisävelisiä eli yhtä tavua vastaa kaksi säveltä. Harvinaisempia, muttei kuitenkaan erityisiä poikkeuksia, ovat kolmisäveliset melismit, joissa yleisimmin keskimmäinen sävel on korkein. Melismoiksi olen laskenut myös niin sanotut niekut, joita esiintyy jonkin verran. Yleisimmin melismit ovat fraasin keskellä, mutta ne voivat olla myös fraasin alussa.

4.3. Kriittisiä näkökulmia itkulähteisiin

Tutkimukseni taustalla vaikuttavan *Ahavatuulien armoilla* -kokoelman suurimpana puutteena pidän sitä, ettei siinä ole puututtu lainkaan tutkimusetiikkaan, mikä on toisaalta ymmärrettävää teoksen ollessa vain aineistokokoelma. Kaipaisin kuitenkin joitain taustatietoja haastatteluista ja käytetyistä menetelmistä. Kokoelman esipuheessa viitataan Pertti Virtarannan matkapäiväkirjoihin, joista voisin saada jotakin tarkempaa tietoa, mutta koska päiväkirjat eivät ole saatavillani, on minun tyydyttävä arvioimaan tilanteita haastattelunauhojen perusteella. Avoimeksi jäävät muun muassa, ovatko itkijät saaneet jotakin palkkioksi, miten haastattelut on toteutettu ja kenen ehdoilla. Arkistoaineistojen vajaita tallennustilannetietoja harmittelee myös Jarkko Niemi (Niemi

2002, 697). Vielä 1990-luvulla tutkimuseettiset kysymykset eivät olleet samalla tavalla pinnalla kuin 2000-luvun puolella. Sama tutkimuseettisten näkökulmien nousu ja syventyminen näkyy myös terminologisessa siirtymässä perinteen keruusta sen tallentamiseen.

Koska aineistoni itkut ovat nauhoitettu haastattelutilanteissa, eivät ne ole välttämättä kokonaisina ja jäävät usein kesken itkijän väsyessä, apeutuessa liikaa tai muuten tämän niin päättäessä. Toisaalta itkut voivat luonnostaankin ikään kuin jäädä kesken itkijän vaipuessa tunteisiinsa ja upotessaan niihin liian syväälle. Etenkin vapaammille tilapäitkuille uskoisin tämän olevan tavanomaista. Haastattelutilanteessa erityistä luonnolliseen itkutilanteeseen nähden on myös se, että itkijä saattaa äänellä itkemisen väliin selittää, mitä itkee, miten ja miksi, ja jatkaa sitten itkuaan (vrt. Jeudokia Fedorovnan itkut omiin hautajaisiin, 38–40). Tällaiset puhepätkät itkun välissä antavat tärkeää lisätietoa itkusta ja sen alkuperäisestä tai kuvitteellisesta kontekstista, mutta toisaalta ne keskeyttävät itkun ja vaikuttavat siten itkun muodostumiseen ja kokonaisuuden hahmottumiseen. Tallennustilanteen vaikutuksista itkuun ovat kirjoittaneet muun muassa Rүүitel ja Rimmel (Rүүitel & Rimmel 1980, 176 < Niemi 2002, 697–698).

Heikki Laitinen on tarkastellut historiallisen aineiston tutkimiseen liittyviä lähdeaineistoihin ja tutkimusasetelmaan liittyviä ongelmia. Hän tarttuu kysymykseen soivan kulttuurin tutkimisesta ilman soivaa lähdetä. (Laitinen 1991, 68–69.) Omassa tutkimuksessani lähtökohtainen ongelma tai kysymys on, miten tutkia toistumatonta, improvisointiin ja (rituaali)tilanteeseen perustuvaa itkua haastattelutilanteessa tuotetusta äänitteestä. Näitä tutkimuseettisiinkin näkökulmiin itkutilanteen ja itkijän aseman myötä liittyviä seikkoja päädyin miettimään juuri itkutallenteiden autenttisuuden tarpeellisuuden kautta. Esimerkiksi Unelma Konkan mielestä tutkittavien itkujen tulee olla autenttisia, jotta tutkimuksessa voidaan tarkastella itkukokonaisuutta (Konkka 1985, 11–12). Myös Aleksandra Stepanova korostaa eroa rituaaliyhteydessä itketyn ja haastatteluitkun välillä (S. Stepanova 1996, 227). Itse olen samoilla linjoilla siinä mielessä, että itkuvirren monet piirteet ovat esityshetkestä ja itkun todellisesta tarpeesta riippuvia. Tutkimuksen kohteena olevien itkujen autenttisuuden kannalta merkittävä, tutkimuksissa tyystin sivuutettu seikka on itkijän luoma tuonpuoleisyhteys ja se, että

turha tuonpuoleisyhteys on karjalaisen kulttuurin piirissä sanktioitu. Kun itku esitetään varsinaisesta kontekstistaan irrotettuna kuten useimmissa tallennustilanteissa, on yhteys tuonpuoleiseen turha eli itkijä rikkoo kulttuurin normeja.³⁶

Haastattelussa Jeudokia Fedorovna arvioi omiin hautajaisiinsa tekemiään itkuja heti esitettyään ne tai jo esityksen lomassa. Hän kommentoi muun muassa sitä, mikä meni hyvin, mikä epäonnistui. Tutkijan näkökulmasta tällainen itsearvio on arvokas, sillä siitä voi tehdä päätelmiä itkujen muodostamisesta. Itkijän kommentit itkuesityksistä paljastavat, että itkijällä on jokin selvä ajatusmalli, skeema, jonka mukaisesti hän itkunsa rakentaa. Jeudokia Fedorovna kertoo muun muassa, mitä olisi mihinkin väliin pitänyt vielä lisätä, mitä hän unohti alusta tai että tunnetta pitäisi laittaa enemmän. (SKNA 7592.)

³⁶ Tilanteesta ja autenttisuudesta ks. myös luvuissa 2.4. s. 29–30 ja 3.3. 43–44.

5. ITKUVIRSITEKSTIEN ANALYYSI

Tekstianalyysiin käyn käsiksi tarkastelemalla itkujen säkeitä ja säerakenteita hahmottelemalla itkun teemat ja formulat. Tarkastelen itkuissa toistuvia formuloita ja formularakenteita sekä niiden kiinteyttä ja variointia vertailemalla Jeudokia Fedorovnan itkuja keskenään. Formulalat ovat tietyn asiasisällön ilmaisemiseen vakiintuneita, toistuvia malleja tai kaavoja, jotka voivat olla leksikaalisia, semanttisia tai rakenteellisia. Jeudokia Fedorovnan itkutekstien rakennetta hahmottelen hyödyntäen temaattista ajattelua. Teema on itkusta hahmottuva laaja sisällöllinen kokonaisuus, joka ilmaisee yhden asian. Teema rakentuu yleensä useista idearyhmistä, jotka ilmaisevat teeman asian eri näkökulmista toistaen ja muotoillen uudelleen formuloita hyödyntäen. Formulalat ovat siis konkreettisia palikoita, joita itkijä käyttää koostaessaan teemoja idearyhmistä. (Ks. luku 3.2. s. 39–40.)

Formula- ja temaattisen rakenteen selvittyä tarkastelen tekstianalyysini toista kohdetta eli apeutta lisääviä, suggestiivisia kohtia. Tekstin näkökulmasta tarkastelen apeutta ja suggestiivisuutta etsimällä negatiivisia tunteita ilmaisevia tai niihin viittaavia muotoja ja tarkkailemalla sanamuotoja. (vrt. Konkka 1985, 56).

Luku rakentuu kahden itkun tekstin tarkasta analyysistä (luvut 5.1 ja 5.2.) ja yhteenvetomaisesta päätösluvusta (5.3.). Yhteenveto luvussa esittelen itkujen temaattista rakennetta, formuloiden kiinteyttä ja sen variaatiota.

5.1. Itkun sisaren kuoltua teksti

Käyttämäni teksti on *Ahavatuulien armoilla* -kokoelman translitteraation mukainen. Tekstiin olen merkinnyt hahmottamani teema- ja idearyhmärajat. Kokoelman teksti ja nuottiin liitetty teksti eivät täysin vastaa toisiaan, vaan nuottiin on lisätty sulkuihin yksittäisiä kirjaimia, jotka tulkintani mukaan kuvaavat tekstinkannalta turhia mutta sävelmää kuljettavia tavuja, kuuluvat äänitteellä puolittaisesti tai ovat muuten monitulkintaisia. Tekstin suomennos on liitteessä 2. Analyysiin olen esimerkkien perään liittänyt tiiviit sisältösuomennokset, mikäli olen katsonut sen tarpeelliseksi.

1 Katšos tullaa vual'ijažen kandomuad nämmil päiväzil ga
2 kai n_ol'i n_ossooboit priglašeniad luajittu,
3 kai n_ol'i kuldažii sruunažii myä sanažed soitettu,
4 petšal'noit t'elegruammažed annettu.

Idearyhmä

5 A vai nämmikse tulendukerdažin,
6 on naižen kandajažen pihažil
7 kai kivižet kriapost'idžet kirvottu,
8 raudažet pistožed i langettu.
9 Tulletto naižen kandajažen pordahažil sah ga,
10 mustad ualoid barhattažed on ojjendeltu,
11 podahažiz on polkkažet pakuttu.
12 Tulletto vezažed gu veräžis sah ga
13 veräžiz on keägäžet kirvottu,
14 luadužiz on mustad zanavieskažed ikkunažile viäldetty.
15 A tulletto kaunehii(h) luadužii(h) ga
16 parahad i lahkožed on lat't'iažis katkettu.

Teema

17 G_on tejjän kal'l'iž naine kandajažen'i
18 kiältylöil i kiälyžil kylmänyžil kuvažil,
19 vilužinnu virumas.
20 G_on naižen kandajažen kai kuldažed i kiälyäd
21 luuhužian lukkužien tuakse lukkoiltu.
22 G_on naižen kandajažen huuluat kai
23 valgeiloil vahapetsättižil petšätoittu.

Idearyhmä

24 A i pidäu kal'l'ištu naštu kaimailla
25 ennenkäymättömile dorogažile,
26 toittšitulemattomile troppažile.
27 Jällel nämii päiväzii ei roih naštu kandajaštu
28 kuulta n'i nähtä.
29 N_ei rubia n'i kirjažuat kirbuamah
30 eigo n'i viästižed viäremäh.

Idearyhmä

31 Vai pidäu kandomuat kal'l'ištu naštu kaimailla
32 kaunehile kangahažile,
33 suajaila tuarehien turbehužien alle.

Teema

34 A vie, vaul'ijaženi, pokoroitšemmos

(Idearyhmä)

35 g_ol'ižin kurjain_akku kirjuniëkku,
36 kargijain_akku kynäkäzi,
37 kai panižin omat kädyät kynäžikse,
38 omat kyndyät perožikse,
39 omat kyyn'elyäd mustikse tšern'iläžikse,
40 kai kirjutteližin nämmiile valgeile
41 kajjoile katepalttinoile tainoit kirjažet,
42 tyändäžin kallehele hyväzele,
43 kallehele kandomuale vereksed viestižed.
44 Vai g_olen kieroine kirjatoin,
45 aigamain_olen azbukkažian lugematoi,
46 vain opin luuttomil i kielyzil i pokorojjakseh, vual'ijažen'i,
47 k_ei tule kal'l'iš hyväžen'i
48 senilmažil tuamidorogažil vastah

49 g_ei rubie kyvelmäšty n_akkua kyzymäh,
50 vie viärehtynnyäz vereksed i viestižed.

Idearyhmä

51 Konzu kallehen i hyväžen kaimailinhäi,
52 jäin leinäine leskin'imyžii n_akkiloimah.
53 En ollu_n'i kulunnužil kuvažil
54 en ollu_n'i elänyžil igäžil ga.
55 Nygöi olen jo, vaivaine väzynyžil vägyžil,
56 leinäžen vägyäd on i väzytty
57 kallehian kandomužian kazvatelles,
58 gu jätteli kanzan kandomužii i kazvateltavakse,
59 kanzan lindužii livuteltavakse.
60 A konzu kandomužii kazvattelinhäi,
61 pestylöjjen pihažil vai pimiät pilvyät seižottih,
62 leinäžen kynn'älyžiz Luadoskoin i järvyäd vetty langettih.
63 A vain kallehien kandomuažin kuanund_ajjoikse
64 n'iilöih j'ärvyžih kai kitai kalažet karguamah roittih.
65 Ku kal'l'is hyväžen'i jätti kandomužii kanzan
66 joga vittšažile vihailtavakse,
67 joga varbažile varaiteltavakse.

Idearyhmä

68 A vie k_ei tule kal'l'is kandomut
69 senilmažiz molod'etskoloiz arttel'ižis,
70 k_ei rubie kyvelmösty n_akkua kyzymäh.

Idearyhmä

71 A konzu kandomuan kaimailinhäi ga
72 en smiettiny_n'i minuuttažien menvän,
73 en smiettiny_n'i päiväžien i proid'ivan,
74 en smiettiny_n'i kuuhužien i kuluvan.
75 A jo kymmened vualahad i vuaduat kuluttih
76 ga vai n'iiz i kymmen'iz vuadužiz ei n'i
77 pestyžen pihažil i pastajat päiväžed ei pasteta,
78 ei n'i kuldažet kuudomažet kulgieta.
79 Vain n_ollah pimiet pilvyät seižomas,
80 pastajat päiväžed on kai peituttu
81 pimeilöin pilvyžiän tuakse.
82 Kymmened vualahad i vuaduat kai
83 kadamuttu karavuul'in
84 pastajian päiväžien pastand_aigažih,
85 eigo kierožein kandomuan jytyžii pohotkažii kus proidiš.
86 Kai primiätiin kymmened i vualahad i vuaduat
87 kuldažien kuudomažien kullend_aigažii,
88 eigo hod' kuldažen kudrižen i golossažii kus kuuluž.
89 A nygöi jo olen aigamain_akku jo
90 ahavien tuulužien armožis,
91 tulgožien tuulužien i ahavažis.

Idearyhmä

92 Olenhäi vaivain_akku jo vanhannu(h),
93 kieroine kulevunnu(h).
94 A duumain, kandomuan_i kazvattelenhäi,
95 tyändelen kaz'onnoloih ruadožih ga
96 rubian n_aigamaštu n_avuttelemah,
97 tuan leinäžele leibäžed i lämmäžed,
98 a kandomut toi n'_ig'äžed iškemättömäd i kibiäžed,

99	igäžed pystämättömäd ailahažed,
100	ku kal'liš kandomut kaunehed i rungažet kulutteli
101	raudažien rattahažien alle,
102	kaunehet kudrižet kai pakuttih
103	stal'noiloin traktoraziien alle

Itku sisaren kuoltua (*Aa* numero 36–37) rakentuu kolmesta teemasta. Itkun aluksi itkijä kertoo, kuinka paikka näyttää erilaiselta kuin ennen, asiat ovat muuttuneet (säkeet 1–16). Toinen teema kertoo äidin eli itkijän sisaren kuolleen (säkeet 17–33). Kolmas teema on omaelämäkerrallinen jakso, jossa itkijä lähettää terveisiä tuonilmaisiin ja itkee kovaa kohtaloaan (säkeet 34–103, *Aa*:ssa itku numero 37). Ensimmäinen teema keskittyy kuvaamaan muutoksia lasten tullessa äitinsä kotiin. Itkun ensimmäinen idearyhmä muodostuu vainajan lasten kutsumisen ympärille (säkeet 1–4). Seuraavaksi itkijä kuvailee muutoksia, joita tulijat kohtaavat tullessaan kotiin (5–16). Toisen teeman alussa kuvataan kuolemasta kertovia muutoksia äidissä eli tämän olevan hiljaa ja makaavan kuolleen (17–23), seuraavaksi kuvataan kuoleman lopullisuutta, ikuista eroa (24–30) ja lopuksi vielä annetaan toimintaohje lapsille äidin hautaamiseksi (31–33). Kolmas temaattinen jakso eli omaelämäkerrallinen osio on laaja, säemittallisesti se on yli kaksi kolmasosaa itkusta. Tämä teema ei ole yhtä tarkkaan strukturoitu kuin edelliset, vaan tekstissä hahmottuu tiettyjä toistuvia jaksoja. Idearyhmiksi eli selviksi itsenäisiksi kokonaisuuksiksi, jotka lähestyvät teemaa eri näkökulmista, hahmottuvat pyynnöt viestin viemiseksi (34–50, 68–70) ja itkijän oman kohtalon valittelu (51–67, 71–103).

Itkuvirsille ominainen rakenteellinen ja semanttinen formula on paralleelisuus.³⁷ Tyypillisesti kullakin säkeellä on samansisältöinen eri sanoin ilmaistu pari tai jopa kolmikko. Itkussa sisaren kuoltua tällainen semanttinen paralleelisuus on vahva, ja jo itkun alussa on paralleeli kolmikko:

2	kai n_ol'i n_ossooboit priglašeniad luajittu,
3	kai n_ol'i kuldažii sruunažii myä sanažed soitettu,
4	petšal'noit t'elegruammažed annettu.

(Suru-uutisen vieminen lapsille)

Vastaavanlainen kolmikko, jonka säkeet noudattavat myös samaa muotoformulaa, on itkun muisteluosassa itkijän kuvatessa ikäväänsä metaforin poikansa kuoleman jälkeen. Säkeissä on lisäksi suoraa leksikaalista toistoa.

³⁷ Itkujen semanttisesta paralleelismista ks. esim. E. Stepanova 2014b, 66–69.

- 72 en smiettiny_n'i minuuttažien menvän,
 73 en smiettiny_n'i päiväžien i proid'ivan,
 74 en smiettiny_n'i kuuhužien i kuluvan.
 (en uskonut ajan kuluvan)

Säkeittäisen paralleelisuuden lisäksi itkussa on runsaasti pidempien jaksojen kertautuvuutta tai toistuvuutta. Esimerkiksi ensimmäisen teeman ympäristön muutosta kuvaava idearyhmä kertoo saman semanttisen formularyhmän neljä kertaa: säeryhmät 5–8, 9–11, 12–14 ja 15–16 ovat kaikki samansisältöisiä.

- 5 A vai nämmikse tulendukerdažin,
 6 on naižen kandajažen pihažil
 7 kai kivižet kriapost'idžet kirvottu,
 8 raudažet pistožed i langettu.
- 9 Tulletto naižen kandajažen pordahažil sah ga,
 10 mustad ualoid barhattažed on ojjendeltu,
 11 pordahažiz on polkkažet pakuttu.
- 12 Tulletto vezažed gu veräžis sah ga
 13 veräžiz on keägäžet kirvottu,
 14 luadužiz on mustad zanavieskažed ikkunažile viäldetty.

- 15 A tulletto kaunehii(h) luadužii(h) ga
 16 parahad i lahkožed on lat't'iažis katkettu.
 (Muutoksia elinympäristössä, lapsuudenkoti on muuttunut lasten palatessa)

Vastaavanlainen semanttisesti kertautuva jakso on toinen teema eli äidin kuolemasta ja sen lopullisuudesta kertovan idearyhmän säkeet 17–19, 20–21, 22–23, 24–26, 27–28, 29–30 ja 31–33.

- 17 G_on tejjän kal'l'iž naine kandajažen'i
 18 kiältylöil i kiälyžil kylmänyžil kuvažil,
 19 vilužinnu virumas.
- 20 G_on naižen kandajažen kai kuldažed i kiälyäd
 21 luuhužian lukkužien tuakse lukkoiltu.
- 22 G_on naižen kandajažen huuluat kai
 23 valgeiloil vahapetsättižil petšätoittu.
- 24 A i pidäu kal'l'ištu naštu kaimailla
 25 ennenkäymättömile dorogažile,
 26 toittšitulemattomile troppažile.
- 27 Jällel nämii päiväžii ei roih naštu kandajaštu
 28 kuulta n'i nähtä.
- 29 N_ei rubia n'i kirjažuat kirbuamah
 30 eigo n'i viästižed viäremäh.

- 31 Vai pidäu kandomuat kal'l'istu naštu kaimailla
 32 kaunehile kangahažile,
 33 suajaila tuarehien turbehužien alle.
 (äitinne on hiljaa, makaa kylmänä; hänet täytyy saattaa tuntemattomille teille;
 hän ei palaa eikä hänestä kuulla)

Tämä metamorfoosia kuvaava teema on mahdollista jakaa myös pienemmiksi teemoiksi, jotka ovat kuolema, elottomuus ja hautaaminen (ks. s. 58).

Kolmas teema eli autobiografinen osio rakentuu kolmesta idearyhmästä: pyynnöstä viestin viemiseksi (34–50, 68–70), puolison kuoleman aiheuttamia murheita käsittelevästä (51–67) ja pojan menettämisen käsittelemisestä (71–103). Kaksi jälkimmäistä ovat keskenään hyvin samankaltaiset rakenteellisella, sisällöllisellä ja osin leksikaalisellakin tasolla. Molempia edeltää pyyntö viestin viemiseksi, jota seuraa leksikaalisesti formuloitu muistelun aloitus:

- 47 k_ei tule kal'l'iš hyväžen'i
 48 senilmažil tuamidorožažil vastah
 49 g_ei rubie kyvelmäšty n_akkua kyzymäh,
 50 vie viärehtynnyäz vereksed i viestižed.
- 51 Konzu kallehen i hyväžen kaimailinhäi,
 52 jäin leinäine leskin'imyžii n_akkiloimah.
- 68 A vie k_ei tule kal'l'is kandomut
 69 senilmažiz molod'etskoloiz arttel'ižis,
 70 k_ei rubie kyvelmösty n_akkua kyzymäh.
- 71 A konzu kandomuan kaimailinhäi ga
 (jos mies/poika tulee vastaan, kerro terveiseni)

Säkeet 47 ja 68, 48 ja 69 sekä 49 ja 70 ovat merkitykseltään samat vastaavasti kuin 51 ja 71. Puolison muistelua aloittava formula muodostuu säeparista mutta pojan vain yksittäisestä säkeestä. Läheisten vainajien kysely on formuloitu tarkasti sekä rakenteellisesti että suorin formuloin.

Läheisiä muistelevissa jaksoissa on myös muita semanttisesti formuloituja jaksoja.

Itkussa ajankulumista kuvataan omien tuntemusten ja muutosten kautta:

- 53 En ollu_n'i kulunnužil kuvažil
 54 en ollu_n'i elänyžil igäžil ga.
 55 Nygöi olen jo, vaivaine väzynyžil vägyžil,
 56 leinäžen vägyäd on i väzytty
 (en ollut vanha, nyt olen väsynyt ja vaivainen)

72 en smiettiny_n'i minuuttažien menvän,
 73 en smiettiny_n'i päiväžien i proid'ivan,
 74 en smiettiny_n'i kuuhužien i kuluvan.
 75 A jo kymmened vualahad i vuaduat kuluttih
 76 ga vai n'iiz i kymmen'iz vuadužiz ei n'i
 (en uskonut menevän aikaa, mutta on kulunut jo kymmenen vuotta)

Itkijä kuvaa elämänsä murheellisuutta sekä puolisoa että poikaa muistelevissa jaksoissa metaforisesti elinympäristönsä synkkyyttä kuvaillen:

61 pestylöjjen pihaził vai pimiät pilvyät seižottih,
 62 leinäžen kynn'alyžiz Luadoskoin i järvyäd vetty langettih.

 77 pestyžen pihaził i pastajat päiväžed ei pasteta,
 78 ei n'i kuldažet kuudomažet kulgieta.
 79 Vain n_ollah pimiet pilvyät seižomas,
 80 pastajat päiväžed on kai peituttu
 81 pimeilöin pilvyžiän tuakse.
 (pihalleni ei paista aurinko, on pimeää; Laatokan verran kyyneleitä)

Näistä toisiaan vastaavissa paikoissa toistuvista jaksoista voi päätellä itkijällä olevan tietynlaisen skeeman tai formuloituneen rungon muistelukujen ja jaksojen rakenteesta, jota hän varioi tarpeen mukaan.

Koko itkussa säkeen, säeparin tai -ryhmän semanttinen kertautuminen on enemmän sääntö kuin poikkeus, sillä parittomia säkeitä itkussa on alle kymmenen (säkeet 1, 34, 46, 57, 60, 63, 64 ja 94). Autobiografisessa osiossa kertautuvat jakson ovat lyhyempiä kuin rituaalisissa teemoissa, tosin omaelämäkerrallisen itkun loppupuolella, pojalle osoitetussa viestissä, jaksot pitenevät ennen itkun lopun lyhyitä jaksoja. Useimmiten säeparit ja -ryhmät asettuvat peräkkäin eli kertautuvasti, mutta toisinaan säkeen vastine on kauempana. Esimerkiksi itkun sisaren kuoltua muisteluosassa leskeytymisen ja sen aiheuttamien murheiden idearyhmän aloittava säepari saa kolmannen vastineen lapsen menettämisestä kertovan idearyhmän alusta (51–52 ja 71).

Kuolinitkujen jaottelu rituaalisiin ja muisteleviin tilapäitkuihin ei ole yksiselitteistä, mutta itkuista voi päätellä jotakuinkin itkun luonnollisen tai alkuperäisen kontekstin (vrt. Nenola 2002, 45). Itkun sisaren kuoltua rituaalisen osan teemat ja idearyhmät noudattelevat Eila Stepanovan hahmottamia seesjärveläisitkujen tulendavirren teemoja ja pienteemoja ³⁸, joten tulkitsen itkukokonaisuuden tulendavirreksi, jossa on

³⁸ Eila Stepanova käyttää teeman rinnalla termiä pienteema, jolla hän tarkoittaa eräänlaisia pääteeman alateemoja (Stepanova 2014b, 47, 135).

autobiografinen jakso (vrt. E. Stepanova 2014b, 135). Se, että itkussa sisaren kuoltua ei ole ollenkaan kuonnutus-formuloita viittaa itkun rituaalisuuteen, sillä kuonnutus kuuluu lähes aina muistelukuihin (mm. Konkka 1985,77). Itkun jälkiosa (säkeestä 34 eteenpäin) on tyypillinen kuolinitkun viestinvälitysteema, jossa itkijä pyytää vainajaa viemään tuonilmaisiin tietoa elämästä tämänilmaissssa. Konkkan mukaan tämä teema esiintyy kuolinrituaalin itkuissa huondezvirrestä eteenpäin (Konkka 1985, 53).³⁹

Itkussa sisaren kuoltua apeutuminen on voimakasta. Etenkin henkilökohtaisessa jälkiosassa apeus valtaa alaa. Tekstisisällöllisesti apeus voimistuu itkun kohteen vaihtuessa miehestä poikaan, vaikka jo miehelleen kuulumisiaan kertoessaan itkijän apeutuminen on paikoin runsasta. Itkijä lietsoo haikeamielistä apeutta ja murheellisuuttaan kielellisesti hellittelevin eufemismein puhuessaan itkunsa kohteesta, itsestään hän käyttää negatiivisia määritteitä.

mies: kal'1'iš hyväžen'i, kallehen i hyväžen (kallis hyväseni)

poika: kallehele kandomuale, kal'1'is kandomut (kallis kannettuni)

itse: kargjain_akku (suruinen, osaton akka), g_olen kieroine kirjatoin (kurja; negaatio), vaivain_akku jo vanhannu(h), / kieroine kulevunnu(h) (vaivainen, vanhan, kurja)

Yksistään hellittelevät muodot eivät aina tuo apeutta, sillä samoja epiteettejä itkijä käyttää myös sisarestaan (kal'1'iž naine kandajažen) ilman apeutumista. Suggestioivina keinoina tehokkaita ovat myös toisto ja kertaukset.

5.2. Itkun naapurin kuolleelle aviomiehelle teksti

Itku naapurin kuolleelle aviomiehelle hahmottuu lähinnä muistelukuksi, sillä siinä on niille ominainen kuonnutus-formula, minkä lisäksi itku on muodoltaan varsin vapaa. Tällainen rakenteellinen vapaus viittaa siihen, ettei kyseessä voi olla rituaalinen itku. (Vrt. Konkka 1985, 77; Nenola 2002, 30; E. Stepanova 2014b, 150.) Itkun suomennos on liitteessä 3.

³⁹ Vaikka Konkkan ja Stepanovan aineistot ovat eri itkualueilta omani kanssa, koen tällaisen tulosten vertailun hedelmälliseksi ja omaa analyysiani tukevaksi.

1 Hospod’i da Boože blahoslovi Kristos!
 2 Blahoslovietto suuret syndyžet,
 3 selgiät syndyžed leyhnäšty n_akkua,
 4 leyhkiet syndyžet
 Idearyhmä
 5 Nikolai-n’imelližen kylmii rungažii kuanuttelemah,
 6 kun häi nämmil päiväzil kieltylöil kielyžil,
 7 kylmänyžil kuvažil vilužinnu virumaz.
 8 Ga viä n_oli i Nikolai-n’imelližel valgei vastineh ga,
 9 edgo voi nämmil huallavil huandeksužil kuanutella
 10 kal’l’ištu hyväšty,
 11 enne kuldazian kukkizian i laulužii,
 12 enne n_emälindužian liikund_aigažii?
 Teema/ Idearyhmä
 13 G_on kuldažen i hyväžen rungažis kai
 14 lämmäžed i lähtiätty, sumbažed i surruttu.
 15 G_on kallehen i hyväžen kuldažed i kielyäd
 16 luuhužian lukkužien tuakse lukkoiltu.
 17 G_on kallehen i hyväžen huuluat kai
 18 valgeiloil vahapetsättižil petšätoittu.
 Idearyhmä/Teema
 19 Ga eggo hod’ nämmikse n_aigaži voinnuh
 20 Kijjovan i linnažis kiuružil kielyžii vuagrailla
 21 kallehen i hyväžen kaimailendu n_ajjoikse?
 Idearyhmä
 22 Kai pidel’i nämmil päiväzil
 23 koivužinnu kuadua, vedyžinny viärtä,
 24 ku kal’l’is hyväžen’i sinuudas pideli n_ylen kallehennu.
 25 Ištutteli kai ihaniz ikkumpielyžis,
 26 lažuvr’oovoloin svetažien tagan.
 Idearyhmä
 27 A jällez nämmii päiväzii roih sinullez
 28 ylen suuret permenäžet.
 29 Kai rojjah el_aigažien ielleh
 30 kolmed yheksäd izmenäžed:
 31 Gu kallehen hyväžen’i kaimaillet,
 32 kai kivižet kriapos’t’ižet kirvotah,
 33 raudažet pistožed i langetah.
 34 Kai leinäine roittoz uuzii n’imyžii n_akkiloimah,
 35 leski-n’imyžii kandlemah.
 36 Ei roi kal’l’ištu hyväšty ku(u)lta n’i nähtä,
 37 ei rubie n’i viestižed i vieremäh,
 38 ei rubie n’i kirjažquad i kirbuamah

Jeudokia Fedorovnan itkussa naapurin kuolleelle aviomiehelle tulkitsen olevan kolme teemaa, jotka asettuvat osittain limittäin. Alussa on syntysten puhuttelu ja kuonnutus (säkeet 1–12), jota seuraa kuolemasta kertominen (13–21) ja tämänilmäisen elämässä tapahtuvien muutosten kuvailu (22–38). Kuonnutus-teemasta hahmottuvia idearyhmiä ovat syntysten puhuttelu (1–4), vainajan herättely (4–7) ja vainajan vaimon (lesken) puhuttelu (8–12). Toisen teeman idearyhmiä ovat elottomuuden kuvailu (13–18) ja

vaimon puhuttelu (19–21). Kolmas teema alkaa biografisella muistelujaksolla (22–26), jota seuraa tulevien muutosten idea (27–30) ja itse muutokset eli suru ja leskeys (31–35) sekä viimeisenä uudelleen elottomuuden kuvailu (36–38).

Tässäkin itkussa on runsaasti paralleelisuutta sekä leksikaalisella että muotorakenteen tasolla. Monet kiinteistä suorista formuloista muodostuvat kahden tai kolmen säkeen yhdistelmästä, joilla kuvataan tiettyä asiaa. Itku alkaa syntysiä puhuttelevalla säeparilla, joka muita itkuja tarkastellessa osoittautuu erittäin kiteytyneeksi formulaksi.

1 Hospod’i da Boože blahoslovi Kristos!
2 Blahoslovietto suuret syndyžet,

Myös kahden seuraavan säkeen välillä on toistoa, mutta ei koko säkeen kertausta. Neljäs säe, joka muodostuu vain kahdesta sanasta, määritteestä ja pääsanasta, kertaa edellisen säkeen puhutteluformulan.

3 selgiät syndyžed leyhnäšty n_akkua,
4 leyhkiet syndyžet

(syntysten puhuttelu)

Elottomuutta kuvaavat säkeet muodostavat kertaavan säeparin sekä itkun alussa että lopussa.

6 kun häi nämmit päiväžil kielylöil kielyžil,
7 kylmänyžil kuvažil vilužinnu virumaz.
(makaa hiljaa, kylmänä)

36 Ei roi kal’l’ištu hyväšty ku(u)lta n’i nähtä,
37 ei rubie n’i viestižed i vieremäh,
38 ei rubie n’i kirjažuad i kirbuamah

(vainajaa ei enää nähdä, eikä hänestä kuulla)

Nämä säeparit (6–7 ja 36–38) ovat keskenään semanttisesti paralleelleja. Keskenään kertaautuvia säkeitä ovat 11 ja 12, 32 ja 33, 37 ja 38 sekä 25 ja 26, jotka yhdessä kertaavat säkeen 24 semanttisen sisällön. Vastaavasti 27–28 ja 29–30, 31–33 ja 36–38 ovat kertaavia säeryhmiä.

Semanttisesti paralleelleiksi jaksoiksi hahmottuvat leskeä puhuttelevat jaksot.

8 Ga viä n_oli i Nikolai-n’imelližel valgei vastineh ga,
9 edgo voi nämmit huallavil huandeksužil kuanutella
10 kal’l’ištu hyväšty,
(etkö voisi miestäsi herätellä)

19 Ga eggo hod' nämmikse n_aigaži voinnuh
 20 Kiijovan i linnažis kiuružil kielyžii vuagrailla
 21 kallehen i hyväžen kaimailendu n_ajjoikse?
 (etko voi itse itkeä, kaimailla, miestäsi)

Molemmissa itkijä ihmettelee, miksei leski itse voi itkeä ja kuonnutella ja saatella vainajaa tuonilmaisiin.

Itku ei etene yhtenäisesti, vaan samoja ideoita käsitellään eri kohdissa. Esimerkiksi elottomuutta ja puolison kuolemaa käsitellään kaikissa teemoissa (säkeet 6–8, 13–18 ja 36–38). Samoin vainajan vaimoa, joka ei itse äänellä itke, puhutellaan kahdessa kohtaa (8–12 ja 19–21). Tällaisen jaksoittaisen parallelismin lisäksi itkussa on paljon perättäisten säkeitten välistä tai jopa säkeen sisäistä paralleelia toistoa.

Rakenteellisesti itkun kiinteimmät ja formuloiduimmat jaksot tuntuvat olevan säkeet 13–18 ja 31–38, joissa itkijä kuvaa vainajan elottomuutta ja kuoleman lopullisuutta. Näissä jaksoissa on useita eri itkuissa toistuvia suoria leksikaalisia formuloita.

13 G_on kuldažen i hyväžen rungažis kai
 14 lämmežed i lähtiätty, sumbažed i surruttu.
 15 G_on kallehen i hyväžen kuldažed i kielyäd
 16 luuhužian lukkužien tuakse lukkoiltu.
 17 G_on kallehen i hyväžen huuluat kai
 18 valgeiloil vahapetsättižil petšätoittu.

31 Gu kallehen hyväžen'i kaimaillet,
 32 kai kivižet kriapos't'izet kirvotah,
 33 raudažet pistožed i langetah.
 34 Kai leinäine roittoz uuzii n'imyžii n_akkiloimah,
 35 leski-n'imyžii kandlemah.
 36 Ei roi kal'l'ištu hyväšty ku(u)lta n'i nähtä,
 37 ei rubie n'i viestižed i vieremäh,
 38 ei rubie n'i kirjažquad i kirbuamah

Itku naapurin kuolleelle aviomiehelle rakentuu pitkälti suorien formuloiden varaan. Itkijä kokoaa kulloiseenkin idearyhmään sopivat ja tarvittavat formulat ja luo näin temaattisia kokonaisuuksia. Itkutekstien osalta aloitus tuntuu kiinteimmältä ja vastaavasti loppua kohti itku vapautuu temaattisesti. Verrattuna laajaan ja monipuolisen itkuun sisaren kuoltua itku naapurin kuolleelle miehelle tuntuu vaillinaiselta ja vajaalta, kuin itkijä itkisi vieraalle vilua virttä, kuten Unelma Konkka kirjoittaa (Konkka 1985, 41). Lisäksi itkutekstissä ei juurikaan ole hellitteleviä muotoja, jotka Eila Stepanovan

analyysien mukaan kuuluvat nimenomaan itkijän lähiomaisille, perheenjäsenille kohdistettuihin itkuihin (E. Stepanova 2014b, 284).

Ainoastaan muistelujakso eli säkeet 22–26 eivät ole leksikaalisesti tai semanttisesti formuloituja – ainakaan tämän aineiston perusteella. Idearyhmien tasolla tämä elämänkerrallinen muistelujakso on yleinen ja toistuva, jolloin sen voi laskea rakenteelliseksi formulaksi.

Itku hahmottuu muisteluituksi. Sen muoto ei ole kovin kiinteä, kuten rituaalisissa itkuissa, ja sen sisältöaiheet eivät suoraan asetu rituaaliseen yhteyteen. Vahvimpina muisteluituksen puolesta puhuvina seikkoina pidän itkun alkamista muisteluille tyypillisesti kuonnutuksella, aiheen käsittelyn vapautta ja muodon väljyyttä.

Itkussa naapurin kuolleelle aviomiehelle ei juuri ole apeutta. Vain säkeissä 31, 35, 36–38 Jeudokia Fedorovnan äänessä on kuultavissa hieman apeudesta merkkejä, mutta varsinaista tunteen nousua ja valtaan joutumista ei tässä itkussa ole. Tekstisisällöllisesti apeutumista on kohdissa, joissa puhutaan puolisoista, leskeydestä ja ikuisesta erosta. Tässä toisen puolesta itketyssä virressä itkijä ei viittaa itseensä kuin alussa, eikä hän käytä leskestäkään puhuessaan vastaavalla tavalla negatiivisia epiteettejä kuin itse itkun subjektina ollessaan.

5.3. Itkutekstien mekanismit ja merkitykset

Aineistoni itkut ovat pääasiassa muisteluituksia, eikä niissä ole yhtä tiukasti määriteltyjä teemakaavoja kuin riitti-itkuissa. Tätä tukee myös analysoimani riittisidonnainen itku sisaren kuoltua (36–37), jossa alkupuoli jäsentyy idearyhmittäin ja teemoittain selvästi, mutta muisteluosiossa on jo hieman hajanaisuutta. Temaattisesti selvä alku tuntuu kuitenkin vaikuttavan muisteluosionkin rakentamiseen. Verrattuna toiseen tarkemmin analysoimaani itkuun itkun sisaren kuoltua muisteluosa etenee selvästi ja loogisesti. Itkussa naapurin kuolleelle aviomiehelle (41) teksti tuntuu hyppivän ideasta toiseen ja taas takaisin.

Itkujen sisällön skemaattinen rakenne on varsin väljä. Itkuteksteissä teemat eivät hahmotu selvärajaisina, vaan ne limittyvät keskenään ja samaan teemaan voidaan palata useaan kertaan itkun eri kohdissa. Kokonaisrakenteen väljyyden vastapainoksi joidenkin idearyhmien yksittäiset formulat ovat hyvinkin tarkasti formuloituja. Esimerkiksi analysoimissani itkuissa elottomuuden kuvaukseen ovat kiteytyneet tietyt säeparit, jotka on itkuissa formuloitu leksikaalisesti ja rakenteellisesti. Tämä suora ja rakenteellinen formula on aineistossani kolmessa itkussa. Formula ei toistu kaikissa identtisenä, mutta kaikki formulat säeparit toistuvat vähintään kahdessa näistä kolmesta itkusta. Itkut sisaren kuoltua (36–37) ja omiin hautajaisiin (38) aloittava säeryhmä toistuu kyllä itkussa naapurin kuolleelle puolisollekin (41) mutta se on irrallaan tästä formulasta ja kokonaisuudesta. Naapurin kuolleelle aviomiehelle osoitetun itkun tämän formulat aloittava säe on puolestaan itkussa omiin hautajaisiin (38) formulat toisena säeparina.

Sisaren kuoltua (36–37)

- 17 G_on tejjän kal’l’iz naine kandajažen’i
 18 kiältylöil i kiälyžil kylmänyžil kuvažil,
 19 vilužinnu virumas.
- 20 G_on naižen kandajažen kai kuldažed i kiälyäd
 21 luuhužian lukkužien tuakse lukkoiltu.
- 22 G_on naižen kandajažen huuluat kai
 23 valgeiloil vahapetsättižil petšätoittu.

Omiin hautajaisiin (38)

- 8 g_on naine kandajažen’i kylmänyžil kuvažil kiältylöil kiälyžil
 9 vilužinnu virumas.
- 10 On naižen kandajažen rungažis kai lämmäžed i lähtietty
 11 dai sumbažed i surruttu.
- 12 G_on naižen kandajažen kuldažed i kiälyäd
 13 luuhužian lukkužien tuakse lukkoiltu.

Naapurin kuolleelle puolisolle (41)

- 13 G_on kuldažen i hyväžen rungažis kai
 14 lämmäžed i lähtiätty, sumbažed i surruttu.
- 15 G_on kallehen i hyväžen kuldažed i kielyäd
 16 luuhužian lukkužien tuakse lukkoiltu.
- 17 G_on kallehen i hyväžen huuluat kai
 18 valgeiloil vahapetsättižil petšätoittu.

Useimmat Jeudokia Fedorovnan itkuista alkavat jumalan ja syntysten puhuttelulla, jota seuraa vainajan herättely. Näin tai lähes näin alkavat itkut lapsivainajalle (35), omiin valvojaisiin (38), naapurin ukolle (41) ja muisteluviirsi hautuumaalla (42b).

Lapsivainajalle (35)

1 Hospod'i da Boože blahoslovi Kristos!
2 Blahoslovietto suuret syndyžet,
3 selgiät syndyžed i seinil seižojat,
4 kudamad i n_oletto sel'in seināžih vaskivuaražiz ol'ijad!
5 Blahoslovietto leyhkiät syndyžed i ottšuseinažil ol'ijad
6 leināšty n_akkua
7 kallehen kandomuan kylmii rungažii kuanuttelemah

Omiin hautajaisiin, Vainajan valvojaiset (38)

1 Hospod'i Boože, blahoslovi Hristos!
2 Blahoslovietto suuret syndyžet seinil seižojad
3 kudamad olletto suuris tšuppužis sel'in seināžih,
4 vaskivuoražiz ol'ijad!
5 Blagoslovietto leyhkiät syndyžet
6 ottšuseinažil i n_ol'ijad leināšty
7 naižen kandajažen kylmii rungažii kuannuttelemah

Naapurin kuolleelle aviomiehelle (41)

1 Hospod'i da Boože blahoslovi Kristos!
2 Blahoslovietto suuret syndyžet,
3 selgiät syndyžed leyhnāšty n_akkua,
4 leyhkiät syndyžet
5 Nikola-nimelližen kylmii rungažii kuanuttelemah

Hautuumaalla käydessä (42b)

1 Hospod'i da Boože blahoslovi!
2 Tuliin kiEroin_akku
3 kallehen i hyväžen kaunehile kalmažile.
4 Rubiažiin kaunehii kalmoiladažii
5 kaksiale päi kaldailemah.
6 Eigo suuret syndyžet hod' yksikse minuttažii
7 annettaž valgeiloi valdažii kierožen kel paištes?

Itku sisaren kuoltua (36–37) alkaa kuvauksella kotiinpaluusta ja muistuttaa tulentavirttä. Itku arkuntekijöille (39) tuntuu paremminkin vain yhdeltä osalta tai teemalta pidemmässä itkussa alkaessaan suoraan kysymyksellä (*Viē lienetteōgo...*). Viimeinen itku omiin hautajaisiin (40) puolestaan alkaa anteeksi pyytämisen -teemalla (*Prostiatto, suuret syndyžet, prostiatto selgiät seināžet, prostiatto kaunehed i laudužet...*), joka hallitsee koko esitystä. Tämä on aineistoni itkuista ainoa, jossa on anteeksi pyytämisen -teema, joka Eila Stepanovan aineistossa on yksi pakollisista kuolinitkun teemoista (E. Stepanova 2004, 43). Aineistoni perusteella itkun aloitukseen on formuloitu

rakenteellisesti ja leksikaalisesti kiinteä syntysten puhuttelu, mutta itku voi alkaa myös muulla idearyhmällä.

Muiden esittämiksi laadituissa tai muiden puolesta esitettyissä itkuissa toistuu formuloita, joissa itkijä ikään kuin ihmettelee, mikseivät omaiset itse ole opetelleet itkemään äänellä tällaisia tilanteita varten.

Omiin hautajaisiin (38)

- 18 Ettogo nämmikse n_aigažii hod'
19 Kijjovann_i linnažis kiuružil kiälyžii vuagraillun
20 naižen kandajažen kaimailendu n_ajjoikse?

Naapurin kuolleelle puolisolle (41)

- 19 Ga eggo hod' nämmikse n_aigaži voinnuh
20 Kijjovan i linnažis kiuružil kielyžii vuagrailla
21 kallehen i hyväžen kaimailendu n_ajjoikse?

Nämä formulat ovat suoria, mikä erityisesti kiinnitti huomioni, sillä itkujen sisällön ja merkityksen kannalta ne tuntuvat vähempiarvoisilta. Ehkä ne osoittavat itkuissa, kenelle itku on suunnattu, ketä tuonilmaisista kutsutaan. Toisaalta tällainen leksikaalinen formula voi viitata siihen, ettei itkijä koe mielekkääksi ja tarpeelliseksi kehitellä aihetta, muokata ja koristella säkeitä. Albert Lord pitää kiinteitä formuloita variointia helpompana runon sepittämistapana, jolloin tällaisen kiinteämuotoisen formulon käytön voisi ajatella osoittavan, ettei itkijä välitä asian tarkemmasta kehittelystä ja pitää sitä vähempiarvoisena kuin formuloituja sisältöjä (Lord 1964, 35–37, 43–45; ks. luku 2.3. s. 22).

Sanan voiman näkökulmasta kiteytyneet kohdat voi tulkita merkityksen kannalta olennaisimmiksi sanan voiman syntyessä toistuvuudesta ja tietynlaisesta käytöstä (ks. luku 2.4. s. 25–26). Sanan voimaan liittyy myös itkujen erityinen tunnelataus ja muutos itkijän mielentilassa. Itkuteksteissä lopullisuutta ja siten apeutta lisääviä kielen elementtejä ovat aiemmissä tutkimuksissa havaitut deminutiivit, runsaat eufemismit ja muut kielikuvat sekä negatiiviset sanamuodot. Säkeissä, joissa kuvataan kuoleman lopullisuutta ja eron ikuisuutta, tunnetta ja lohduttomuutta luodaan kielloin.

Sisaren kuoltua (36–37)

- 27 Jällel nämii päiväžii ei roih naštu kandajaštu
28 kuulta n'i nähtä.
29 N_ei rubia n'i kirjažuut kirbuamah
30 eigo n'i viästižed viäremäh.
(vainajaa ei enää nähdä eikä hänestä kuulla tämänilmaisissa)

Itkuissa lopullisuutta ja apeutta suggeroi tulkintani mukaan myös käytetyt aikamuodot. Itkuissa muistellaan imperfektissä ja kuvaillaan mennyttä ja kuolemaa kestromuodoissa TU-partisiipein.⁴⁰ Etenkin kestromuotoihin liittyy lopullisuutta ja pysyvyyttä. Esimerkiksi kuoleman aiheuttamien muutosten yhteydessä lopullisuus on vahvasti läsnä. Tällainen formuloitu jakso toistuu aineistossani itkuissa 36–37, 38 ja 41.

Sisaren kuoltua (36–37)

- 20 G_on naižen kandajažen kai kuldažed i kiälyäd
21 luuhužian lukkužien tuakse lukkoiltu.
22 G_on naižen kandajažen huuluat kai
23 valgeiloil vahapetsättižil petšätoittu
(lukkoiltu, petšätoittu)

Omiin hautajaisiin (38)

- 10 On naižen kandajažen rungažis kai lämmäžed i lähtietty
11 dai sumbažed i surruttu.

12 G_on naižen kandajažen kuldažed i kiälyäd
13 luuhužian lukkužien tuakse lukkoiltu.
(lähtietty, surruttu, lukkoiltu)

Itkurunouteen ei kuulu tarvetta kerronnallisesti yhtenäiseen ja juonellisesti seurattavaan kokonaisuuteen. Tällainen epämääräisyys tai epäjärjestelmällisyys sumentaa itkun ymmärrettävyyttä ja saa aikaan loputtomuuden tuntua. Osaltaan itkutekstin tulkintaa ja käännöstä hankaloittaa kertojaposition vaihtelu kesken itkun. Itkun sisaren kuoltua (36–37) alussa puhutellaan vainajaa, minkä jälkeen näkökulma muuttuu, ja itkijä puhuttelee vainajan lapsia. Itkun kerronta muuttuu puhuttelusta yleiseen kertomiseen ja lopulta kerronta kääntyy itkijään itseensä. Toisentyypistä positioiden ja itkun roolien hämärtymistä on naapurin lesken puolesta esitettyssä itkussa (41). Joissain kohdin itkijä asettuu naapurin lesken asemaan itkiessään vainajaa ensimmäisessä persoonassa ja toisissa hän taas puhuttelee tätä astuen uuteen rooliin. Vaikka kertojaposition vaihtuminen voi kulttuurin ulkopuolisesta tutkijasta tuntua epämääräiseltä ja tarkoituksettomalta, osoittaa se itkijän kykyä koota itkuunsa eri näkökulmia.

Itkualueiden ja -tyylien näkökulmasta on kiinnostavaa, että itkun sisaren kuoltua (36–37) teemat vastaavat Eila Stepanovan määrittelemiä seesjärveläisitkujen teemoja, mutta kolmas Stepanovan mukaan pakollinen teema eli anteeksi pyyntö puuttuu. Tähän syynä voi olla se, että itku ei esitetä autenttisessa kontekstissään kuolinriitin osana, vaan itku

⁴⁰ Itkuissa ei ole apuverbiä ilmaisemassa onko kyseessä perfekti vai pluskvamperfekti, siksi puhun vain kestromuodoista.

hahmottuu ennemmin muistajaisitkuksi, jonka juonikaava on vapaampi. (Vrt. Konkka 1992, 96 < E. Stepanova 2004, 20–21.) Todennäköisemmältä vaihtoehdolta vaikuttaa se, ettei Jeudokia Fedorovnan itkutyylissä tai laajemmin Aunuksen alueella anteeksipyyntö-temaa ei kuulu kaikkiin kuolinitkuihin. Jeudokia Fedorovnan itkuissa anteeksipyyntö esiintyy vain omiin hautajaisiin sepitetyissä itkuissa (40).

Aiempaan tutkimukseen verrattuna aineistossani painottuu itkijän oman kurjuuden kertominen eikä niinkään avun pyytäminen tuonilmaisista. Aineistossani ainoastaan muisteluitkussa hautuumaalla (42b) on pieni viite avunpyyntöön:

12 G_edgo hod' suurian syndyžiän vois
13 senilmažiin mualližien i malittužien ke
14 kieroštu n_akkua kui avvutella
(Ettekö syntyset auttasia kurjaa naista)

Esimerkiksi eteläkarjalaisissa muisteluitkuissa korostuu avun pyyntö (Konkka 1985, 77). Alueellisesti itkuissa tuntuu olevan eroa myös kurjuuteen asennoitumisen ja näkökulmien tasolla. Siinä missä eteläkarjalainen hakee tukea kurjuuteensa, valittaa aunuksilaisitkijä kurjaa kohtaloaan syntysille. Myös Inkerissä vastaavantyyppiset alueelliset erot hahmottuvat selvästi (Koski 2005, 9; Nenola 2002, 732–734).

6. ITKUVIRRET MUSIIKKINA

Musiikkianalyyssissä tavoitteenani on hahmottaa itkuvirsien musiikin muodostamisen mekanismeja ja malleja eli skeemoja etenkin sävelmän osalta. Mekanismeihin ja rakentumisen periaatteisiin pääsen käsiksi tarkastelemalla musiikkia, sen rakenteita ja yksiköitä. Analysissani huomion keskipisteessä ovat siis melodialinjat ja -aiheet, joista sävelmä kokonaisuudessaan muodostuu.

Omassa tutkimuksessani olen lähtenyt liikkeelle segmentoimalla sävelmän musiikillisia aiheita ja tarkastellut, onko itkussa kiinteitä elementtejä. Aiheet ja musiikilliset fraasit olen pyrkinyt hahmottelemaan käyttäen apunani aiempien tutkimusten menetelmiä (Väisänen 1940–1941; Saastamoinen 1999a). Olen jakanut sävelmän musiikillisiin fraaseihin ja fraasit edelleen pienemmiksi jaksoiksi. Ongelmaksi analyysiprosessissa muodostui kuitenkin heti alkuun se, etteivät jaksosten väliset rajat eli junktuurit hahmotu selvästi. Junktuurien hahmottamiseen olen hyödyntänyt Ilpo Saastamoisen segmentointimenetelmää, jossa kukin aihe päättyy pohjasävelelle (Saastamoinen 1999a, 128–129; erit. 1999b). Pohjasävelperustaisen segmentoinnin perusteella olen saanut itkusävelmistä esiin fraaseja, mutta niitä pienempiin yksiköihin ei pelkkä pohjasäveleen nojautuva analyysi auttanut sävelmän käydessä pohjasävelellä myös aiheiden keskellä. Aineistossani fraasien taitekohdat erottuvat itkun virrasta, mutta yksittäisten aiheiden junktuurit hukkuvat sävelmään ja toisinaan aipeuteen. Pohjasävelperustainen segmentointi ei siis tuntunut yksin riittävän ja sopivan Jeudokia Fedorovnan itkuihin, mutta fraasirakenteen hahmottaminen päätössävelistä käsin on segmentointikeinona selvä ja siten hyödyllinen lähestymistapa. Sen rinnalla sovellan A. O. Väisäsen aihejaottelua, jossa aiheen funktio korostuu. Jeudokia Fedorovnan itkuissa on selvästi erottuvat aluke- ja lopukeaihe sekä näitä muodoltaan vapaampi välikejakso. Musiikkianalyyssissäni käytän myös termejä aluke, välike ja lopuke, joilla viitataan aina sävelmän kyseiseen jaksoon.⁴¹

Aiheiden eri kategorioita varten olen muotoillut muutaman termin, joiden taustalla voi havaita kaikuja taidemusiikkipuolen historiastani. Termejä miettiessä olen pyrkinyt

⁴¹ Musiikkitieteessä näillä termeillä on vakiintuneet erikoismerkitykset, jotka eivät viittaa sävelmäaiheisiin. En koe tätä kuitenkaan ongelmaksi tässä yhteydessä.

yleisymmärrettävyyteen. Varsinaisten aluke- ja lopukeaiheiden rinnalle olen muotoillut analyysia helpottavia termejä. Harha-aluke viittaa välikeosan alukemuotoiseen aiheeseen, jolla ei siis ole alukkeen funktiota. Harhalopuke⁴² on välikeosassa oleva muodollinen lopuke. Harhataite vastaa muodollisesti funktionaalista taitetta (lopuke + aluke), muttei osu fraasirajalle. Varsinaisiksi alukkeiksi lasken mukaan myös varsinaista lopuketta seuraavat vajaamuotoiset alukeaiheet, eli funktionaalinen asema itkufraasisissa on muotoa merkittävämpi kriteeri varsinaisten alukkeiden kohdalla. Lopuke- ja alukeaiheet ovat pääasiassa selvästi erottuvia, vaikka rajaukset ovat aina jonkin verran tulkinnanvaraisia.

Tutkimusvaiheessa teknisenä rajauksena alukeaiheiden jäsentämisessä olen laskenut aiheeseen kuuluvaksi kaikki sävelet ennen ensimmäisen a:ta matalampaa säveltä. Vastaavasti lopukkeeseen rajaan kuuluvaksi kaksi sävelaskelmaa laskevan kulun. Nämä rajaukset ovat itkuesityksestä irrallisia ja subjektiivisia, mutta tutkimukseni välivaiheessa tarvittavia työkaluja. Näin segmentoimalla pyrin hahmottamaan ja jäsentämään itkusävelmän kiinteitä tai melko kiinteitä osia, ja fraasien muodostumista. Sävelmäaiheita eli fraasia pienempiä yksiköitä tarkkailemalla selvittelen, minkälaisia elementtejä yhdistelemällä itkun sävelmällinen kokonaisuus rakentuu.

Etumerkintänä notaatiossa käytän kahta ylennystä, muut selvät sävelkoreuden vaihtelut olen merkinnyt tilapäisetumerkein noin ¼-sävelaskelen tarkkuudella. Tilapäismerkintä koskee vain kulloistakin säveltä. Notaatiossa länsimaiseen nuottikuvaan perustuvat merkit, kuten aksentit, olen merkinnyt viivaston yläpuolelle. Aksentointi ei ole yksiselitteistä. Fraasin ensimmäinen sävel on useimmiten aksentoitu, vaikkon sitä erikseen olisi merkinnyt. Fraasinalkuiset aksentoidut sävelet ovat siis erityisen painokkaita. Nuottiviivaston alapuoliset merkinnät ovat apeuden ilmenemiseen liittyviä itse kehittelemiäni ja aiemmista nuotinnuksista soveltamani artikulaatioon (> <), erilaisiin äänenmuutoksiin (. ..), hengitykseen (, ,,) ja yleiseen apeuteen (*) viittaavia merkkejä.

⁴² Harhalopuke-termin olen lainannut suoraan taidemusiikin terminologiasta.

6.1. Itkun sisaren kuoltua sävelmä

Jeudokia Fedorovnan itkulle sisaren kuoltua on ominaista laskeva melodialinja. Useimmiten sävelmäfraasi alkaa h:lta, josta se nousee käymään c#:llä ja vasta sen jälkeen lähtee laskeutumaan päätössäveltä kohti. Huippusäveleltä päätössävelelle laskevan linjan lisäksi itkussa toistuu kaareva melodialinja, joka lähtee asteikon alimmalta tai toiseksi alimmalta säveleltä, käy kääntymässä huipulla ja palaa päätössävelehen.

Fraasi 1 (alukeaihe)

Kat-šos tul-laa vua-l'i-ja-žen kan-do-muad i näm-mil päi - vä-žil ga kai n_o-l'i n_os-soo-boit prig-la-še-niad lua-jit-tu,

Fraasi 5 (harhalopukkeen jälkeinen kaarilinja, sanalta "luadužiz")

Tu let to ve za žed gu ve rä žis säh ga ve rä žizon keä gä žet kir vot tu, lua du žizon mustad za na vies ka žed ik ku na ži-le viäl det ty.

Itkun ambitus on suuri seksti ja käyttämä asteikko ylhäältä lukien c#-h-a-g-f#-e. Nämä sävelet esiintyvät satunnaisesti myös alennettuina tai korotettuina (esim. g#, h+ tai a-). Melodia liikkuu pääasiassa kvintin alalla päättyen f#:ään. Joissain tapauksissa sävelmäaihe päättyy e:lle, jolloin käytössä on joko koko sekstin ala tai h:lta laskeuduttaessa kvintti.

Fraasi 8

G_on nai-žen kan-da-ja-žen kai kul-da-žed i kiä-lyäd luu-hu-žian i luk-ku-žien tuak-se luk-koil-tu.

Itkun modaalisena perustana pidän f#:ää, koska se toistuu asteikon alinta säveltä eli e:tä huomattavasti useammin lopukkeissa. Tätä hahmotustapaa tukee Anja Salmenhaaran määrittelemä aunuksilaisille itkuille tyypillinen korottamaton alajohtosävel, josta hän käyttää myös nimitystä sivusävel (Salmenhaara 1976, 150; ks. 2.2 s. 15–16). Tosin f# esiintyy myös muualla itkun virrassa eli välikeosassakin melko usein. Toinen vaihtoehto modaaliseksi perustaksi olisi aloittava sävel eli h, jonka ympärillä alukeaihe kiertää, mutta itku tuntuu hahmottuvan mielekkäämmin päätössävelperustaiseksi. Itkun voi hahmottaa myös niin, että perustana on asteikon alin sävel e.⁴³ Tällöin useimmat fraasit eivät pääty modaaliseen päätössävelehen, vaan koko asteikon muodostama laskeva melodialinja jää kesken ja kokonaisuus katkeaa ennen lopullista päätöstä.

⁴³ Vrt. Armas Launin hahmottama toinen mollytyyppi (Launis 1910, iii).

Musiikillisia fraaseja itkusta hahmottuu 50, joista kaksi (22. ja 31.) voi hahmottaa osiksi edeltäviä, jolloin fraaseja olisi 48. Itkun fraasien mitta vaihtelee. Itkun alkupuolella fraasit ovat jotakuinkin keskimittaisilta eivätkä fraasien väliset mittaerot ole yhtä jyrkkiä kuin itkun keskivaiheilla.

Itkun muotorakenteesta ja siten melodisesta hahmostakaan en koe mielekkääksi yrittää löytää yhtä täysin pitävää tulkintaa ja rajausta, koska itku ei tunnu rakentuvan tietynlaisista staattisista aiheista ja fraaseista, vaan nämä ovat tutkimuksellinen ja tulkinnallinen keino hahmottaa kokonaisuutta. Fraasin sisäiset aluke-, välike- ja lopukeaihelmat olen siis keinotekoisesti hahmotellut ja niiden avulla tarkastelen itkufraasien musiikillista muotorakennetta.⁴⁴

Alukeaiheet erottuvat musiikillista kokonaisrakennetta tarkastelemalla. Ne ovat toistuvia fraasin aloittavia konstruktioita ja seuraavat lopetusaihetta. Yleisin alukeaihe alkaa h-repetitiolla. Sen ohella esiintyy myös c#- ja a/a#-alkuisia aloituksia. Nämä kolme säveltä kuuluvat kaikkiin aloitusaihelmiin. Asteikon ylimmän sävelen olen katsonut kuuluvan vain alukeaiheisiin.

Itkussa on yhteensä 77 alukeaihetta, joiden lisäksi kolme erittäin vajaata, vain parin sävelen mittaista, alukesäveliä käyttävää aihelmaa (fraaseissa 1, 8 ja 40). Lähes kolmasosa alukeaiheista on fraasien sisällä. Nämä välikeasemaiset harha-alukkeet ovat muodoltaan vaihtelevia. Osa muistuttaa painotukisia ja muotoa myöten varsinaisia funktionaalisia fraasin alukkeita, kun osa on hyvinkin vajaita, vain muutaman sävelen pätkiä.

Alukeaihelmalle on ominaista edestakainen liike alukesävelten eli h:n, c#:n ja a:n välillä. Aluke ei tulkintani mukaan ole kiinteä, vaan aloittava sävelmäaihe muodostuu kullakin kerralla tiettyjä sääntöjä noudattaen. Alukeaihe erottuu kuitenkin muusta itkusta selvästi omaksi aiheekseen etenkin fraasirajoilla. Alukeaiheelle pysyvänä, kiinteänä perustana, aiheen ideana, pidän melodian liikkumista h:n ympärillä.

⁴⁴ Tutkimusten tarpeisiin tehtyjä määrittelyjä ja luokitteluja sekä niihin liittyvää problematiikkaa ovat useat tutkijat pohtineet (ks. esim. laulun muotorakenteen osalta Kallio 2013, 93–101, 118; yleisemmin kulttuuritutkimuksen näkökulmasta Alasuutari 2011).

Useimmiten alukkeen h:n repetitiota seuraa c# (suuri sekunti ylöspäin), vain muutaman kerran sävelmä liikkuu ensin a:lle (suuri sekunti alaspäin).⁴⁵

Fraasi 9



C#-aloitusaiheet liikkuvat yhtä poikkeusta lukuun ottamatta repetitiotta h:lle. Kerran c# liikkuu a:n kautta h:lle (fraasi 13).

Fraasi 13



Kun c#:stä alkavia aiheita on aloituksessa perätysten, katson vireen (harmonian) hetkellisesti muljahtaneen ylemmäs (esim. fraasit 36–38). A-alkuisen alukkeet muodostavat kuperia kaarilinjoja ja ne voi hahmottaa myös niin, että a on sidos- eli noususävelenä ylemmille sävelille mentäessä.

Fraasit 46 ja 47



Alukeaiheen ja sitä seuraavien sävelten välinen rajakohta eli junktuuri on mitaltaan ja harmonialtaan häilyvä, minkä näen johtuvan musiikinlajin vapaamittaisuudesta ja jatkuvasta varioinnista. Tällainen junktuurien hämärtyminen, niiden sumeus saa aikaan loputtomuuden tuntua.

Kuten alukkeissa myös lopukkeissa on variaatiota. Varsinaisten lopukkeiden lisäksi itkussa on harhalopukkeita, joita ei seuraa aluke, ja vajaamuotoisia funktionaalisia lopukeaiheita. Varsinaiseksi, hyvänmuotoiseksi lopukkeeksi hahmottuu (kulloisellekin) finalis- eli päätössävelen repetitiolle laskeutuva kahden sävelaskelman kulku. Tällainen lopukeaihe on muodoltaan kiinteämpi ja itkussa toistuvampi kuin alukeaihelma. Varsinaiseksi lopukkeiksi lasken myös laskuttomat repetitiot, joissa rytmi harvenee.

⁴⁵ Laskutavassani en huomioi melismoja, vaan pääsäveleksi olen laskenut jälkimmäisen sävelen perustellen valintaani toisaalta taidemusiikkitradition mukaisen hahmotustapani kautta, toisaalta kielen yhdyssanojen määrite- ja pääsanajärjestyksestä mukaillen.

Ensisijaisena tekijänä pidän siis pitkää repetitiota eli kahta tai useampaa 1/4-nuotin mittaista päätössäveltä. Itkussa sisaren kuoltua lopukeaiheettomia fraaseja on seitsemän, mutta nämäkin fraasit loppuvat finalissävelelle (fraasit 17, 25, 30, 35, 44, 46 ja 47). Selviä lopukeaiheita on yhteensä 53.

Itkun yleisin lopuke on f#-repetitio, jolle laskeudutaan usein portaittain (a-g-f#).

Fraasi 3 (lopukeaihe)

A vainämmiksetu len du - ker da žinonnaiženkanda ja ženpi ha žilkai ki vi žetkriapos t' idžetkirvot tu, rau da žetpis to žed i langet tu.

Lopukkeita, joissa repetitiollista finalista edeltää lasku terssiltä tai sekunnilta on 34, joista kaksi e:lle. Lopukkeisiin liittyy useimmiten sävelmän rauhoittumista ja tasaantumista sekä apeutta. Yhteensä 27 fraasin lopussa apeutuminen tulee selvästi ilmi äänestä joko äänen värinästä tai puristumisena sekä nyhkytyksinä tai niiskutuksina.

Fraasi 30 (lopuke)

A vie k_ei tu - le kal' l'is kan-do-mut sen-il - ma-žiz mo-lo-d'ets-ko-loiz art-te-l'i-žis.

Fraasin 19 loppu on erikoinen, sillä siinä on ikään kuin kaksi laskullista lopuketta perättäin, ikään kuin itkijä olisi päättänyt jatkaa fraasia ensin aikomansa lopetuksen sijasta. Lisäksi lopukkeiden edellä on rytmiltään harvennettu repetitioton lasku.

Fraasi 19

g_ei ru-bie ky - vel - mäs-ty n_ ak-kua ky-zy - mäh, vie viä-reh-tyn-nyáz ve-rek-sed i vies-ti-žed.

Tällainen fraasin pidentäminen osoittaa itkujen rakentumisen vapaudesta ja lisää ennakoimattomuutta.

Aluke- ja lopukeaiheet muodostuvat pysyvien aiheiden eli tiettyjen sävelten ja laskevan sävelmälinjan ympärille. Alukeaihelmassa keskiössä on h-sävel, kun taas lopukkeessa finalis hahmottuu toisinaan f#-säveleksi, toisinaan e-säveleksi. Näiden aiheiden lähempi melodialinjan tarkastelu ei ole tarpeen, mutta välikkeisiin, jotka toisinaan muodostuvat useammasta aiheesta, paneudun tarkemmin. Tarkastelen, minkälaisia mahdollisuuksia itkussa musiikillisesti on eli minkälaisia elementtejä aihekokonaisuuksien rakentamisessa on.

Välikkeiden mitta ja välikeaiheiden muoto vaihtelee runsaasti (vrt. Tolbert 1988, 172–181). Melodialinja vaihtelee kaaresta laskuun, mukana on myös alukeaiheen muotoisia linjoja. Itkun loppua kohti välikkeiden linja muuttuu laskevaksi ja välikkeiden mitta lyhenee. Pisimmillään välikejakso koostuu neljästä aiheesta, näitä on itkussa kaksi (fraasit 15 ja 34), 6 fraasissa välikeaiheita on kolme, 18:ssa kaksi, 16:ssa yksi. Kokonaan välikkeettömiä fraaseja on yhteensä 8.⁴⁶

Välikeosista hahmottuu alukeaiheita 31. Näistä kolme on muodoltaan erittäin vajaita, vain kolmen sävelen aihioita (fraaseissa 1, 18 ja 40). Ne määrittyvät alukkeiksi vain, koska niissä on c#. Paremmin voisin siis pitää näitä kolmea välikekaarien laajentumina ylöspäin c#-säveleen. Harha-alukkeet ovat useimmiten c#-alkuisia (17), vain neljässä on h-repetitio alussa (fraaseissa 10, 15, 27 ja 34). Kolme harha-aluketta hahmottuu paremminkin kaarilinjan osaksi kuin varsinaiseksi alukeaiheeksi (fraaseissa 3, 5 ja 18). Fraasien 23, 25, 30, 37 ja 40 välikkeet muodostuvat pelkistä alukeaiheista.

Harhalopukkeita on 10 (fraaseissa 1, 2, 4, 5, 11, 15, 17, 20, 24 ja 34). Niistä kolme päättyy f#:lle (2., 11. ja 15. fraasi). E-harhalopukkeista kahta seuraa alukeaihe, loppuissa eli viidessä sävelmä jatkuu f#:lle eli sävelmälinja tekee koveran kaaren. Kolme harhalopuketta seuraa alukeaihe, jolloin nämä yhdessä muodostavat harhataitteen.

Välikeaiheista 26 muodostaa kaaren: f#-alkuisia kaaria on 10, g-kaaria 9 ja a-kaaria 7.

Fraasit 1 ja 17 (f#-kaari)

Katšos tul-laa vua-l'i-ja-žen kan-do-muad i näm-mil päi - vä-žil ga kai n_o-l'i n_os-soo-boit prig-la-še-niad lua-jit-tu,
vain o-pin luut-to - mil i kie-ly-zil i po-ko-roj-jak-sch, vua-l'i - ja že-n'i

Fraasit 4 ja 11 (g-kaari)

Tu let to nai ženkan da-ja ženpor da ha žilsah ga,mustad ua loid bar hat ta žed on oj jen del tu,por da ha žizon polk ka žetpa kut tu.
Jäl lelnä müi päi vä žii eiroihnaštu kan da-jaštu kuulta n`mäh täN_eiru bian`ikir ja žuatkir buamahei gon`iviäs ti žed viä re mäh.

Fraasit 2 ja 15 (a-kaari)

⁴⁶ Välikeaiheiden määrät ovat tulkinnanvaraisia, sillä aiheiden junkttuurit eivät ole selviä ja yksiselitteisiä.



kai n_o-l'i kul-da-zii sruu-na-zii myä sa-na-žed soi-tet-tu, pe-tšal' noit t'c-lc-gruam-ma-žed an nct-tu.

kaikiijutte ližinnämiile vageile kajoile kate palt tinoiletainoikir -jažetyärdäžirkallehelehyväzelekallehele kantomuđevreksedviestized.

Laskevalinjaisista välikeaiheista 6 lähtee a:lta ja 1 g:ltä.

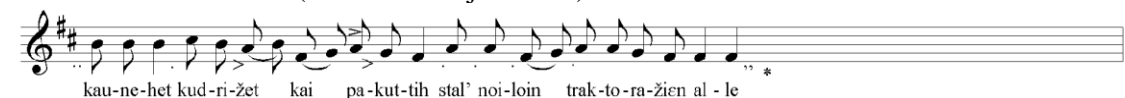
Välikkeiden lopulla, juuri ennen lopukeaihetta toistuu usein nouseva linja lopukeaihetta kohti. Tällaisia nousuja hahmottuu yhteensä 19, joista 7 on juuri ennen lopukelaskua ja repetitiota. Muissa tapauksissa nousun ja lopukkeen välillä on pientä asteittaista liikettä tai varsinainen lasku loppurepetitiolle puuttuu. Huomio kiinnittyy nousuun, sillä siinä f# ja g yhdistyvät legatoksi eli kaksi säveltä sidotaan yhteen ja syllabisuus rikotaan.

Fraasi 9 (tavulta "-loil")



G_on nai-žen kan-da- ja-žen huu-luat kai val-gei-loil va-ha-pe-tšät-ti-žil pe-tšä-toit-tu.

Fraasi 50 (tavuilta "kai" ja "-loin")



kau-ne-het kud-ri-žet kai pa-kut-tih stal' noi-loin trak-to-ra-žien al - le

Osan välikeaiheista voi hahmottaa alukkeiden laajentumina. Tällaisia aiheita on 15 fraasissa (fraasit 1–3, 5, 13, 15, 18–21, 24, 26, 43, 46 ja 47). Alukeaiheen laajentumat ovat muodoltaan pääasiassa finalikselle laskeutuvia linjoja, joko suoria laskuja tai pieniä kaaria. Ainoastaan fraasien 5, 18 ja 21 alukseen laajentumat ovat h:lla tai jopa c#:llä käyviä kaaria. Kaaret 18 ja 21 päättyvät suoraan lopukeaiheeseen eikä niissä ole itsessään finalissäveltä. Alukeaiheiden laajentumat rinnastuvat A. O. Väisäsen hahmottelemiin C-säkeisiin (Väisänen 1940–1941, 136; ks. 2.2. s. 17–19).

Junktuurit alukseen ja välikkeen rajalla ovat häilyvät, mikä osoittaa aiherajauksen keinotekoisuutta. Samoin raja välikkeen ja lopukkeen välillä on vaikeasti hahmottuva. Juuri junktuurien sumeus ja tarkkarajattomuus tekevät itkuvirren musiikista loputtomantuntuista. Fraasien väliset junktuurit puolestaan hahmottavat pääasiassa selvemmin ja ovat hyvinmuotoisia eli lopuke- ja alukeaiheet ovat muodoltaan eheitä.

Aiemmassa tutkimuksessa junktuureita on hahmotettu muun muassa asteikon alimmasta sävelestä käsin (vrt. Saastamoinen 1999b). Lopukkeiden ulkopuolisten finalissävelkäyntien tarkastelu lunastaa paikkansa analyysissa ennen muuta tämän tutkimushistoriallisen seikan vuoksi. Itkun melodia-aiheet on nähty aiheen loppuun asteikon alimmalle sävelelle laskevina, jolloin muunlainen käynti pohjasävelellä on erikoisuus. (Vrt. Salmenhaara 1976, 150–151; Saastamoinen 1999a, 128–130; 1999b.) Itkun sisaren kuoltua sävelmästä tällaisia lopukeaiheen (varsinaisen tai harha-) ulkopuolisia käyntejä asteikon alimmalla sävelellä e:llä hahmottuu kuitenkin jopa 25.

Fraasi 13 (lopukeaihelman ulkopuolisen e: lisäksi harhalopukkeen e)

A vie, vau-l'i - ja-žc-ni, po-ko-roi tšcm mos g o l'i-žin kur jain ak-ku kir-ju-niek ku, kar-gi- jain ak-ku ky-nä-kä-zi,

Fraasi 37

Kym- me-ned vua-la-had i vua-duat kai kan-da-mut-tu ka-ra-vuu-l'in

Varsinaisia eli funktionaalisia ja muodollisesti päteviä e-lopukkeita on vain 2, harhalopukkeita on 7 (1., 4., 5., 17., 20., 24. ja 34 fraasi). Yhteensä sävelmä käy asteikon alimmalla eli e-sävelellä 34 kertaa. Jos myös käynnit f#:llä, joka itkussa on e:tä huomattavasti yleisemmin fraasin finaliksena, lasketaan mukaan, on määrä jo huima. F# esiintyy kuitenkin sävelmän väliskeissä sen verran taajaan, että ainoastaan sellaiset kohdat, joissa sävelmän eteneminen pysähtyy f#:ään, kiinnittävät huomiota. Tällainen kohta on esimerkiksi fraasissa 40.

Fraasi 40 (sanat 2-had i vuoduat")

Kai pri-miä-tiin kym- me-ned i vua-la-had i vua-duat kul-da-žien kuu- do-ma-žien kul lend ai-ga-žii,

Itkuvirren sävelmä ei ole kiinteä, mutta se hahmottuu selvästi määrämättömistä fraaseista rakentuvaksi. Fraasista erottuu aluke- ja lopukeaiheet, joiden väliin jäävä moniaiheinen välikejakso on muodoltaan väljä (vrt. Tolbert 1988, 172–181; ks. 2.2. s. 18). Alukeaiheet liikkuvat pääasiassa kvintin alalla (ylhäältä lukien c#–f#), toisinaan laskien e:lle, jolloin ambitus laajenee kvintistä suureen sekstiin. Päälinjaltaan alukkeet ovat laskevia, vaikka tekevätkin pieniä kaaria ja edestakaista liikettä a:n ja c#:n välillä. Väliosio muodostuu yhdestä tai useammasta aiheesta, jotka voivat olla muodoltaan alukeaiheita, erilaisia kaaria ja laskuja. Välikkeen aiheet liikkuvat kvartin (h–f#) ja terssin (a–f#) alalla laajeten joskus e:lle. Itkun sisaren kuoltua välikeaiheista suurin osa

on harha-alukkeita. Lopukeaiheeksi katson kuuluvaksi lähinnä laskun loppurepetitiolle, jolloin aiheen ambitus on useimmiten terssi (a-f# tai g-e). Itku tasaantuu sävelmällisesti samoin kuin rytmillisesti fraasin loppua kohti. Fraasien loppuihin liittyy useimmiten apeuden ilmeneminen, jolla tarkoitan tunteesta johtuvaa äänen epävakautta ja värinää. Kaikkiaan melodista hahmoa hallitsee laskevat linjat. Karkeasti itkufraasin rungoksi voi hahmottaa h:lta laskevan alukeaihelman, a:n ympärillä liikkuvan väliosan ja a:lta tai g:lta päätesävelelle laskevan lopukeaihelman konstruktion, jossa väliske on vapaaehtoinen.

Itkussa on muutamia selvästi erottuvia toistuvia aiheita. Fraasien 8 ja 10 lopukkeet ja niitä edeltävät kaarilinjat ovat sävelmältään lähes identtiset.

Fraasit 8 ja 10 (sanoilta "i kiälyäd" ja "-rogažile")

G_on nai-žen kan-da-ja-žen kai kul-da-žed i kiä-lyäd luu-hu-žian i luk-ku-žien tuak-se luk-koil-tu.

A i pi-däu kal' iš-tu naš-tu kai-mail-la en-nen-käy-mät-tö-mi-le do-ro-ga-ži-le, toit-tši-tu-le-mat-to-mi-le trop-pa-ži-le.

Fraaseissa 3 ja 49 lopukkeen edellä toistuva aihe h#G on erikoinen: se on hyvin lyhyt, mutta selvästi omankokonaisuuden aloittava ja siinä on heti melko suuri, kvartin, intervallihyppy. Aihe on hyvin korostainen rauhoittuvan lopukkeen edellä. Fraasin 22 aluke ja 28 harha-alue ovat identtiset. Ne muodostuvat portaittaisesta siirtoaihelikkeestä hc#ahf#a.

Fraasit 22 ja 28 ("joga vitšažile")

Ny-göi o-len jo, vai-vai-ne vä-zy-ny-žil vä-gy-žil.

Ku kal' i is hy-vä-že-n'i jät-ti kan-do - mu-žii kan-zan jo-ga vit-tša-ži-le vi-hail-ta-vak-se.

Fraasissa 40 toistuva aihe on tyypillistä itkun virtaa, mutta erikoisen siitä tekee toistokertojen lähekkäisyys: fraasi alkaa ja loppuu samalla tavalla ja näiden välissä on vain kolmen sävelen siirtymä

Fraasi 40 (toistuva aihe sanoilta "kymmened..." ja "kuudoma-")

Kai pri-miä-tiin kym- me-ned i vua-la-had i vua-duat kul-da-žien kuu- do-ma-žien kul lend ai-ga-žii.

Tällaiset toistuvat aiheet ovat itkuille epätyypillisiä, joten vastaavuuskohdat nousevat itkukokonaisuudesta esiin erityisinä (vrt. Väisänen 1940–1941, 136). Jaksot ovat kuitenkin varsin lyhyitä. Mikrotason analyysissä pieniä toistuvia yksiköitä löytyisi enemmänkin, mutten koe mielekkääksi käydä läpi kuin erikoiset erottuvat aihelmat.

Itkuvirsien jopa merkittävin ominaispiirre on itkijän valtaava apeus. Musiikissa apeutta suggeroivaa on vastaavasti kuin tekstissä kertaavuus. Vaikka itkusävelmä muodostuu loppumattomasta virtaavasta nauhasta, pitää samaa laskevaa sävelmäaihiota toistava melodialinja itkua ikään kuin paikallaan ja pysäyttää itkijän tunnetilaan eli apeuteen.

Musiikillisesti apeutuminen vaikuttaa ennen muuta äänenväriin ja sävelten käsittelyyn. Apeutuessaan itkijä toisinaan aksentoi yksittäisiä säveliä voimakkaasti puuskahtaessaan apeuttaan. Toisinaan apeus taas ikään kuin kuihduttaa sävelmää, mikä kuuluu etenkin niin sanotusti nieltyinä fraasin loppuina ja sävelkorkeudettomina tavuina. Varsinaista nyyhkytysjaksoa ei itkussa sisaren kuoltua ole. Itkun virrassa tulee kuitenkin yksi tauko, joka on selvästi apeuden aiheuttama. Jeudokia Fedorovnan ääni tuntuu haurautuvan ennen taukoa, ja itku loppuu puuskahtavaan hengähdykseen. Tästä itkun ainoasta nyyhkytysjaksosta eteenpäin apeus yltyy kautta linjan ja itku epävakautuu säveltasoiltaan ja rytmikaltaan. Huojunta on kuitenkin melko pientä, ja itkusta saa hyvin selvää. Fraasin 35 jälkeen apeus voimistuu ja on läsnä koko ajan ja vaikuttaa jo paljon itkun musiikkiin. Esimerkiksi fraasin 43 alukkeen korkea h tuntuu johtuvan apeuden eli intoutumisen vaikutuksesta. Apeuden lisääntyminen itkun loppua kohti heijastuu myös itkufraasien mittaan.

6.2. Itkun naapurin kuolleelle miehelle sävelmä


Itkun naapurin kuolleelle miehelle melodialinjaa hallitsevat laskevat ja kaarevat linjat. Kaarevia sävelmäaiheita on runsaantuntuisesti. Itkun ambitus on suuri seksti ja käyttämä asteikko ylhäältä lukien c#-h-a-g-f#-e eli sama kuin itkussa sisaren kuoltua. Melodia-aiheet liikkuvat kvintin (c#-f#, h-e) ja melko paljon jopa koko sekstin alalla. Tämän itkun päätössävel on yksiselitteisesti e, joka päättää kaikki fraasit. Itkussa on joitain harha-lopukkeita, ja nekin kaikki päättyvät e:hen.

Fraasi 1



Hos po d'i da Boo žeb la ho slo vi Kris tos! Blah o slo viet to suu retsyn dy žet, sel giätsyn dy žed leyhnäs ty n_ ak kua, leyh kiet syn dy žet

Fraasi 4



en-ne kul-da-zian kuk-ki-zian i lau-lu-žii, en-ne n_e-mä-lin-du-zian lii-kund_ ai-ga-žii?

Musiikillisiä fraaseja itkusta hahmottuu 15. Itkun ensimmäisen fraasin voi tosin hahmottaa myös kahdeksi fraasiksi, joista ensimmäinen esittelee käytettävän moodin. Fraasien mitta vaihtelee jonkin verran. Lyhimmät fraasit ovat itkun keskivaiheilla, vaikka näin lyhyessä itkussa erimittaiset fraasit tuntuvat jakautuvan tasaisesti.

Sävelmän alukkeet ovat samantapaisia kuin itkussa sisaren kuoltua. Alukkeita itkussa on yhteensä 32, joista 17 on harha-alukkeita. Itkun alussa huomio kiinnittyy siihen, että fraasit alkavat suoraan huippusäveleltä eli c#:ltä ja sävelmä laskee pian e:lle saakka. Itku alkaa siis laajalla ambituksella. Myöhemmin, itkun neljännestä fraasista alkaen alukeaiheen aloitussävelenä on h, lukuun ottamatta 9. fraasia.

Fraasit 1–4



Hos po d'i da Boo žeb la ho slo vi Kris ty! Blah o slo viet to suu retsyn dy žet, sel giätsyn dy žed leyhnäs ty n_ ak kua, leyh kiet syn dy žet



Ni ko lai n' i mel li žen kyl mi i run ga žii kuan ut te- le mah kun hāi nām mil päi vä žil kiel ty löi kie ty žil, kyl mā ny žil ku va žil



vi lu žin nu vi ru ma ža vi ān_ o li i Ni ko lai- n' i mel li že vā gei va s tih e ga d go voi nām mi hu allavi hu ande ksu ži kuan ut tel lakall' i stuh yväs ty,



en-ne kul-da-zian kuk-ki-zian i lau-lu-žii, en-ne n_e-mä-lin-du-zian lii-kund_ ai-ga-žii?

Lopukkeita on 22, joista 7 on muualla kuin funktionaalisen lopukkeen asemessa. Neljässä fraasissa lopuke jatkuu suoraan alukkeeksi hahmottelemastani aiheesta (4., 6., 9. ja 11. fraasi).

Fraasi 9



kal-le- hen i hy-vä-žen kai-mai-len-du n_ aj-joik- se?

Harhalopukkeista kolme liittyy suoraan alukkeeseen (1., 3. ja 12.). Fraaseissa 1 ja 3 on harhataite, ensimmäisen voi tosin hahmottaa myös fraasirajana. Lisäksi itkussa on kaksi vajaamuotoista lopuketta harha-alukkeen edellä. Näistä ensimmäinen on kolmannessa fraasissa heti harhataitteen jäljessä ja toinen itkun viimeisessä fraasissa, jossa sävelmä laskee kolmella repetitiottomalla pitkällä sävelellä g:ltä e:lle ennen harha-aluketta.

Fraasi 15 (sanoilla "n'i nähtä")



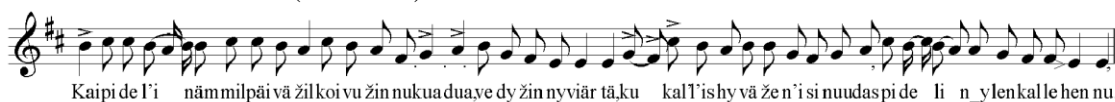
Kolmas varsinaisten lopukeaiheiden ulkopuolinen päätössävelkäynti on fraasissa 2, jossa sävelmä tekee symmetrisen kaaren alakautta käyden e:llä juuri ennen lopukeaihetta.

Fraasi 2 (sanoilla "kieltylöil kiely-")



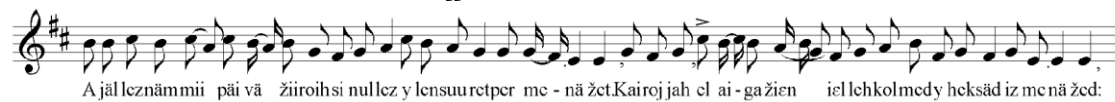
Välikkeet muodostuvat pääasiassa alukkeiden laajennuksista ja harha-alukkeista. Puhtaasti välikeaihelmiksi tulkittavia sävelmäosioita on vain pari. Fraasissa 2 jo mainitsemani kovera kaarilinja ja sitä edeltävä tasainen sävelaihio hahmottuvat selvimmiksi itsenäisiksi välikeaiheiksi. Lisäksi itkussa on muutama 2–4 sävelen mittaista välittävää aihealmaa, esimerkiksi 10. fraasissa.

Fraasi 10 (sana "ku")



Fraasin 12 välittävä aihealmaa erottuu itkun virrasta erityisesti: se on harhalopukkeeseen ja harha-alukkeen välissä.

Fraasi 12 (sanat "kai rojjah")



Tämä kolmen sävelen kulku on kaikesta muusta muodollisesti irrallinen. Lisäksi itkijä erottaa sen ympäröivistä aiheista hengityksin.

Alukkeen ja välkkeen välinen juntuuri on epämääräinen eikä tämän itkun osalta tunnu hedelmälliseltä yrittää tulkita ja rakentaa välikeaiheita tarkemmin. Suurin osa fraaseista rakentuu varsinaisen alukkeen ja sen laajennusten, harha-alukkeiden ja niihin liittyvien

lopukkeiden sarjoista. Itkun aiheiden junktuurien hahmottaminen tuntuu vaikeammalta kuin itkusta sisaren kuoltua, jossa alukkeen ja välikkeen rajaksi pyrin määrittelemään pohjasävelkäynnin Ilpo Saastamoisen menetelmää mukailen. Tällaisen tiukan rajanvedon heikkous ja sopimattomuus itkuihin nousee erityisen näkyvästi esille yrittäessäni hahmottaa itkusta naapurin kuolleelle miehelle vastaavia aiherajoja.

Selviä toistuvia aiheita alukkeiden ja lopukkeiden lisäksi itkusta naapurin kuolleelle aviomiehelle ei erotu. Ainoa erityinen tosituvaksi laskettava aihe on fraasien 4 ja 8 alukkeissa toistuva kvartin intervallihypyn h–f# ja sitä seuraavan nousun muodostama kuvio.

Fraasit 4 ja 8 (sanoilla "-zian i laulužii, en-" ja "-se n_aigažii voim-")

en-ne kul-da-zian kuk-ki-zian i lau-lu-žii, en-ne n_e-mä-lin-du-žian lii-kund_ ai-ga-žii?
Ga eg-go hod' i näm-mik-se n_ai-ga-žii voim-nuh Kii-jo-van i lin-na-žis kiu-ru-žil i kie-ly-žii vuag-rail-la

Näiden fraasien alukkeet ovat muutenkin hyvin toistensa kaltaiset.

Ensikuulemalta itku tuntui aineiston melismaattisimmalta ja lähes apeudettomalta. Itkussa apeus ilmenee pienenä äänen värinänä ja huojuntana pääasiassa lopukkeissa. Apeus ja tunne eivät tässä itkussa ole juurikaan esillä, vaan itkijä esittää ”vilua virttä”. Tällaisen vilun virren pieni fraasinloppuinen apeus osoittaa, että se on yksi itkun perusominaisuuksista ja kuuluu virsiin automaattisesti. Ehkä juuri apeuden ja epävakaisuuden puuttuessa melismaattisuus korostuu, sillä tarkempi kuuntelu ja analyysi osoittavat, ettei sävelkoristelua ole suhteessa enemmän kuin muissakaan itkuissa.

6.3. Itkusävelmän periaatteet

Itkuvirsien musiikki tuntuu ensi alkuun järjettömältä ja epämääräiseltä, mutta tarkastelu ja analyysi paljastavat, että musiikilliset fraasit hahmottuvat itkun virrasta kertautuvuuden määritelmän mukaisesti kuten muunkin kansanomaisen musiikkiperinteen muotorakenne (vrt. Pekkilä 1988, 155–157). Itkufraasit eivät ole muodoltaan pysyviä ja kertaudu samanlaisina, vaan alukkeen ja lopukkeiden väli

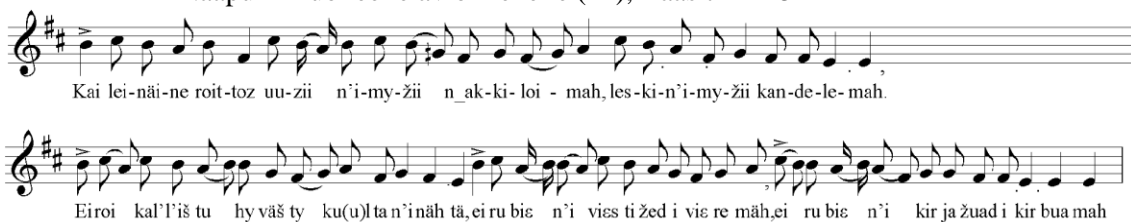
vaihtelee. Lopukkeesta päädytään kuitenkin aina uudelleen alukkeeseen, eli palataan kertaavan yksikön alkupisteeseen. Tämän fraasitason kertautuvuuden tulkitseen itkussa ulkorakennetta jäsentäväksi rakennekaavaksi (vrt. luku 3.2. s.41).

Sisaren kuoltua (36–37), fraasit 1–2



Kat-šos tul-laa vua-l'i-ja-žen kan-do-muad i näm-mil päi - vä-žil ga kai n_o-l'i n_os-soo-boit prig-la-še-niad lua-jit-tu,
kai n_o-l'i kul-da-žii sruu-na-žii myä sa-na-žed soi-tet-tu, pe-tšal' noit t'c-le-gruam-ma-žed an nct-tu.

Naapurin kuolleelle aviomiehelle (41), fraasit 14–15



Kai lei-näi-ne roit-toz uu-žii n'i-my-žii n_ak-ki-loi - mah, les-ki-n'i-my-žii kan-de-le-mah.
Eiroi kal'l'iš tu hyväš ty ku(u)lta n'inäh tä, ei ru bie n'i vies ti žed i vie re mäh, ei ru bie n'i kir ja žuad i kir bua mah

Fraasin sisällä aiheiden välisillä rajoilla ei erotu selviä junktuureita, vaan itku etenee alukkeesta lopukkeeseen sävelmäaiheiden virtana, josta toisinaan hahmottuu harha-alukkeita ja lopukkeita.

Sisaren kuoltua (36–37), fraasi 11



Jällel nää mii päi vä žii eiroidnaš tu kan da-jaš tu kuulta n'inäh tä N_eiru bian'ikir ja žuat kir buamahei gon'iviäs ti žed viä re mäh.

Naapurin kuolleelle aviomiehelle (41), fraasi 8



Ga eg-go hod' i näm-mik-se n_äi-ga-žii voin-nuh Kii-jo-van i lin-na-žis kiu-ru-žil i kie-ly-žii vuag-rail-la

Tällainen häilyvärajaisuus tuo itkun musiikkiin loputtoman virran ja ikuisen jatkuvuuden tuntua, mikä heijastuu myös tekstistä.

Itkun teksteissä paralleelisuus on vahvasti läsnä. Musiikista vastaava ilmiö ei käy ilmi yhtä selvästi. Sävelmä muodostuu ulkorakenteen tasolla säännöllisesti kertautuvasta vapaamittaisesta fraasista, jonka sisärakenne vaihtelee ja varioi paljon. Fraasi voi rakentua joko alukseen ja lopukseen muodostamasta yhtenäisestä aiheesta tai aiheita voi olla useita. Fraasinsisäistä kertautuvuutta ja paluuta aiempaan luovat harha-alukkeet. (Vrt. luku 3.2 s.41–42). Näistä fraasinsisäisistä alukeaiheista voi hahmotella paralleelia toisteisuutta, etenkin itkussa naapurin kuolleelle miehelle (41) harha-alukkeet ovat

keskeinen sävelmän elementti. Esimerkiksi itkun kolmannessa fraasissa on kolme selvää alukeaihelmaa.

Naapurin kuolleelle aviomiehelle (41), fraasi 3



Se, että itkijälle itselleen vähempimerkityksinen itku rakentuu pääasiassa alukkeista eli on analysoituna suhteellisen yksipuolinen, tuntuu tukevan Albert Lordin ajatusta formuloinnin ja taitavan runon suhteesta, etenkin kun itkua vertaa varioivampaan itkuun sisaren kuoltua, jossa itkijä on syvemmin mukana ja läsnä (vrt. Lord 1964, 35–37, 43–45; ks. luku 2.3. s. 22; vrt. luku 5.3. s. 69).

Itkusävelmässä on eniten laskevia melodia-aiheita, joiden lisäksi itkusta hahmottuu kaareviakin linjoja. Alukeaiheet alkavat asteikon yläpäätä tehden ensin pientä liikettä kolmen ylimmän sävelen (c#–h–a) välillä laskien siitä päätössävelelle. Lopuke on sävelmällisesti vähintään yhtä kiinteä kuin aluke: lopukkeessa sävelmä laskee useimmiten sävelaskeleittain ja sävelet toistaen finalisrepetitiolle. Tästä toisteisesta laskusta syntyy fraasin päätteen rauhallinen, viipyvä tunnelma. Välikkeessä aiheet ovat sekä laskevia että kaarevia linjoja, etenkin laskevat linjat muistuttavat paljon alukeaiheita. Alukkeen ja lopukkeen voi hahmottaa myös sävelistä käsin niin, että alukkeen kiinteänä aihehana on h ja lopukeaihelmassa päätössävel eli joko f# tai e. Näihin verrattavasti välikejakson kiinteänä sävelenä voi pitää a:ta, mutta välikkeen idea-aiheeksi hahmotan mieluummin alukkeen ja välikkeen yhdistävän, ei tiettyihin säveliin sidotun linjan.⁴⁷ Päätössävelen ja toisinaan myös alukeaiheen keskuksen variointi kertovat säveltasojen ja moodin vakautumattomuudesta, mikä puolestaan osoittaa, etteivät pysyvät säveltasot ole ensisijaisia itkuvirsien kannalta. Sävelmän epävakauteen vaikuttaa itkijän apeutuminen, mikä korostuu etenkin itkun sisaren kuoltua muisteluosassa.

Jeudokia Fedorovnan itkuista musiikillisesti muista selvästi poikkeava on muisteluitku hautuumalla (42b), jonka sävelmä ulottuu vain kvartin alalle (ambitus: a–e). Toinen

⁴⁷ Tällainen sävellähtöinen aiheiden hahmotustapa on verrattavissa keskiaikaisen kirkkomusiikin mekanismeihin. Resitaalit perustuvat aloitus- ja päätössäveleen sekä näitä yhdistävään väliosaan. Myös itkujen modaalisuudessa on vastaavuuksia keskiaikaisen kirkkomusiikin modaalisuuden kanssa. Keskiaikaisesta kirkkomusiikista tarkemmin ks. esim. Keskiajan latinankielinen kirkkolaulu -artikkeli.

huomiota herättävä itku on itku lapsivainajalle (35), sillä se alkaa f#:ltä nousten a:n kautta alukeaiheeseen.

Lapsivainajalle (35), sävelmän alku



Itkuvirsien häilyvät, kertaavat sävelmät ja määrämättömät fraasit ovat omiaan luomaan murhemielistä ja itseään ruokkivaa apeutta itkuihin. Musiikin merkitystä tarkasteltaessa liikutaan aina varsin subjektiivisella alueella, sillä musiikki ei itsessään sisällä merkityksiä, vaan merkitykset ovat aina sidoksissa kulttuuriin, esiintymisympäristöön ja tilanteessa syntyviin tulkintoihin. Itkuvirsien merkitys kommunikointina tuonpuoleiseen rakentuu toisaalta apeudesta, jota musiikin jatkuva virtaavuus ja samalla aiheilmien toistuvuus ja mitattomien fraasi- ja aihejaksojen kertaavuus lisäävät.

Itkujen analysoinnin tulkinnanvaraisuus luo tutkimusprosessiin jännitteitä ja tutkimusten välille ristiriitoja. Nämä kuitenkin osoittavat mielestäni sitä, ettei yhtä totuutta asiasta ole, ja ettei itkujen perimmäisiin mekanismeihin, funktioihin ja merkityksiin pääse käsiksi. Analyysit ja kuvaukset kuitenkin auttavat ymmärtämään traditiota ja sen merkitystä kulttuurissaan.

7. MUSIIKKI JA TEKSTI ITKUN MERKITYKSEN MUODOSTAJINA

Itkujen keskeinen ominaispiirre on musiikin ja tekstin määrämättömyys ja näiden itsenäisesti etenevät linjat. Usein musiikillinen fraasi on lyhyempi kuin vastaava tekstin yksikkö, ajatuksellinen kokonaisuus eli idearyhmä. Teksti ja sävelmä ovat keskenään vuorovaikutuksessa, mutta kulkevat omia polkujaan kohdaten silloin tällöin viimeistään säesarjan lopussa rytmin harventuessa, rauhoittuessa loppurepetitioon. Epäyhtenäisyys tuo itkulle ominaista jatkuvuutta ja loputtomuutta. Itkuvirsissä säesarjat ovat selvästi erotettavissa, mutta pienemmät jaksot hukkuvat loputtoman tuntuiseen sävelmävirtaan. Itkutekstit on tutkimuksissa ja kokoelmissa yleensä aseteltu runotyypillisesti säkeittäin, vaikka näin tarkka säejako ei usein käy ilmi esityksestä tai äänitteestä. Asettelu kuitenkin auttaa hahmottamaan kokonaisuuksia ja perustuu semanttiseen jaotteluun. Itkuvirren teksti kulkee kuin loputtomana nauhana, jossa tekstisäkeet voi erottaa ainoastaan vaihtuvista teemoista ja idearyhmistä sekä saman aiheen toistoista. Samaten sävelmäjaksot hahmottuvat loppurepetition avulla, mutta pienempien musiikillisten aiheiden ja niiden loputtomien variaatioiden hahmottaminen vaatii tarkempaa tutkimista ja analysointia. Sävelmän janktuurien hämäryys ja sumeus tuovat musiikkiin alati jatkuvan, ikuisen virran tuntua.

Itkuvirsien sävelmän ja tekstin suhde ja keskinäinen hierarkia jakavat tutkijoiden mielipiteitä. Itkututkimuksen alusta lähtien musiikki on jäänyt ja jätetty taka-alalle, ja musiikillisissa tutkimuksissakin sen on ajateltu muotoutuvan tekstin ehdoilla. (Ks. esim. Väisänen 1926; 1940–1941; 1945; Salmenhaara 1976; Saastamoinen 1999a; 1999b; vrt. Laitinen 2014.) Itkuja on pidetty tekstilähtöisinä (mm. Väisänen 1940–1941, 137; Salmenhaara 1976, 153–154; Niemi 2002, 697), mutta aineistoni itkuissa on viitteitä itkusävelmien itsenäisyyteenkin. Itkusävelmän fraasien vertaaminen tekstin rakenteisiin, teemoihin, idearyhmiin sekä säesarjoihin ja -pareihin, osoittaa tekstin ja sävelmän mekanismit itsenäisiksi, mutta niiden välillä on jonkinlainen yhteys. Itkufraasit ovat selvästi hahmottuvia teemoja ja idearyhmiä lyhyempiä, mutta näiden rajakohdat osuvat aina fraasirajalle. Ainoastaan yksi idearyhmän vaihdokseksi tulkitsemani kohta on keskellä fraasia. Itkussa sisaren kuoltua muisteluteeman aloittava säe 34, jonka voi hahmottaa sisällöllisesti itsenäiseksi, seuraavasta idearyhmästä irralliseksi, päättyy

fraasin keskellä. Tämä junktuuri on tosin epäselvä ja paikassa on lopukemainen päätössävelkäynti (tavulla -mos).

Sisaren kuoltua (36–37) fraasi 13, säkeet 34–36

A vie,vau-l'i - ja-žc-ni,po-ko-roi tšcm mos g o l'i-žin kur jain ak-ku kir-ju-niek ku,kar-gi- jain ak-ku ky-nä-kä-zi,

Fraasirajat seuraavat puolestaan kutakuinkin säepareja ja -sarjoja. Analysoimissani itkuissa fraasiraja osuu ainoastaan kerran säkeen keskelle. Itkun naapurin kuolleelle aviomiehelle 7. säe (kylmänyžil – – virumaz) jakaantuu kahdelle fraasille.

Naapurin kuolleelle aviomiehelle (41) fraasit 2–3

Ni ko lai n'i mel li žen kylmii runga žii kuanut te le mahkunhainäm mil päi vä žil kielty löil kie ly žil, kylmä ny žil ku va žil vilužinnu virumaz Gaviän oli i Niko lai-n' imel i žek valgei vas tinehgaed govoi näm mil huallavihuan deksu ži kuanutel lakall' istuhyväš ty,

Kyseisen säkeen tekstisisältö on kiinteästi formuloitu ja itkun sisaren kuoltua (36–37) litteraatiossa formula on säkeistetty kahdeksi säkeeksi itkun naapurin kuolleelle miehelle fraasirajan kohdalta. Itkut fraasittuvat pääasiassa säepareittain, ja useamman säeparin muodostaman ketjun parit erottuvat eri fraaseiksi.

Sisaren kuoltua (36–37) fraasit 18–19, säkeet 47–50

k_ei tu-le kal' l'iš hy-vä-žc-n'i sen-il-ma-žil tua-mi-do-ro-ga-žil vas-tah g_ei ru-bie ky- vel -mäš-ty n_ak-kua ky-zy-mäh, vie viä-reh-ty-n-nyäz ve-rek-sed i vies-ti-žed.

Naapurin kuolleelle aviomiehelle (41) säkeet 15–18, fraasit 6–7

G_on kal-le-hen i hy-vä-žen kul-da-žed i kie-lyäd luu-hu-žian luk-ku-žien tuak-se luk-koil-tu. G_on kal-le-hen i hy-vä-žen huu-luat kai val-gei-loil va-ha-pe-tšät-ti-žil pe-tšä-toit-tu.

Itkun naapurin kuolleelle miehelle (41) tekstin ja sävelmän tai tarkemmin säkeiden ja fraasien välinen suhde on synkronoidumpi ja säännöllisempi kuin itkun sisaren kuoltua (36–37), jossa rituaalisen ja muistelujaksojen välillä ero tekstin ja sävelmän suhteessa tulee selvästi esille. Itkun rituaalisessa jaksossa fraasit ja säeparit ja -sarjat osuvat kohtalaisesti yksiin, mutta muistelujaksossa apeuden yltyessä fraasirajoja alkaa olla säeparin keskellä. Itkun loppua kohti fraasit lyhenevät huomattavasti, minkä myötä

tekstin ja sävelmän välinen suhde muuttuu. Aivan itkun lopulla, noin kymmenessä viimeisessä fraasissa, säe ja fraasi vastaavat toisiaan.

Sisaren kuoltua (36–37) fraasit 45–49, säkeet 96–101

ru-bian n_ ai-ga-maš-tu n_ a-vut-te - le - mah,
tuan lei-nä-že-le lei-bä-žed i läm-mä-žed,
a kan-do-mut toi n' i-g'ä-žed iš-ke-mät-tö-mäd i ki-biä-žed,
i -gä-žed pys-tä-mät-tö-mäd ai-la - ha - žed,
ku kal' iš kan-do-mut kau - ne-hed i run-ga-žet ku - lut te-li rau-da-žien rat-ta-ha-žien al - le.

Kun sävelmän ja tekstin vuorovaikutusta tarkastellaan pienimpien rakenneyksikköjen tasolla, paljastuu suhteen moninaisuus. Tekstisäkeet voivat rajautua sävelmäaiheista riippumatta alkaen aiheen keskeltä.

Sisaren kuoltua (36–37) fraasi 4, säe 11 (pordahažis...)

Tu let to nai ženkan da - ja ženpor da ha žilsah gamustad ua loidbar hat ta žed on oj jen del tu por da ha žizon polk ka žet pa kut tu.

Vastaavasti sävelmäaihe voi alkaa kesken tekstisäkeen.

Sisaren kuoltua (36–37) fraasi 8, säkeen 20 keskellä harha-aluke (kuldažet)

G_on nai-žen kan-da-ja-žen kai kul-da-žed i kiä-lyäd luu-hu-žian i luk-ku-žien tuak-se luk-koil-tu.

Tällaiset suhteen irrallisuudesta kertovat kohdat ovat tulkinnanvaraisia, sillä aiheiden rajakohdat ovat häilyvät. Joudokia Fedorovnan itkussa sisaren kuoltua (36–37) tekstisäkeen keskelle rajautuvat sävelmäaiheet ovat harvinaisempia kuin aiheen keskellä olevat säerajat. Analysoimani aineisto on kuitenkin niin suppea, ettei tästä suhteesta voi johtaa varmoja päätelmiä. Esimerkiksi Ilpo Saastamoisen analyysin mukaan näiden rajautumisten välinen määrällinen suhde on päinvastainen (vrt. Saastamoisen 1999a). Yhteismitaton rakenne ja variointi korostavat määrämättömyyttä.

Yksittäisten tavujen ja sävelten välinen suhde on pääasiassa syllabinen eli yhtä tavua vastaa yksi sävel. Lisäksi itkussa on melismoin koristeltuja säveliä ja kahdelle lyhyelle

sävelle jaettuina tavuja. Nämä kaksi syllabisuuden rikkovaa elementtiä eroavat toisistaan siten, että melismat ovat perusmitaksi luokittelemani 1/8-nuottia lyhyempiä, selvästi koristelevia säveliä ja niekkuja ja kahden sävelen tavut puolestaan 1/8-mittaisia toisiinsa sidottuja säveliä, jotka useimmiten osuvat pitkälle tavulle, tosin poikkeuksiakin on.

Musiikin ja tekstin välinen vuorovaikutus ja valta-asema tuntuvat vaihtelevan itkun eri osissa, kuten Elizabeth Tolbertkin on todennut (Tolbert 1988, 163–167). Alukkeet ja lopukkeet ovat tasa-arvoisempia kuin välit, jossa teksti ja sävelmä tuntuvat kumpikin elävän omaa elämäänsä ja hakevan omia polkujaan. Tekstillä on kuitenkin sävelmää vahvempi asema siinä mielessä, että tekstikokonaisuuksien rajakohdilla on useimmiten myös musiikillinen raja. Tekstilähtöisyyteen viittaavia seikkoja ovat muun muassa aloituksen rytmin ja toistojen määrän riippuvuus tekstistä samoin kuin lopukeaiheenkin. Aluke- ja lopukeaiheiden taustalla vaikuttavat ideat ovat sävelmällisesti kiinteät, vain vähän varioivia. Väliosaa tuntuu väljemmältä. Aloitusaihe voi osua myös tekstisäesarjan keskelle, samoin tekstisäesarjan keskellä voi olla lopetusaiheeseen viittaava laskeva linja (a-g-f#) ja (loppu)repetitio. Itkuvirret ovat kielellisesti vivahteikkaampia kuin musiikillisesti, mihin vaikuttanee karjalaisen ja kalevalaisen musiikkiperinteen pentatonisuus; itkuvirsien musiikillinen ympäristö on lähtökohtaisesti vähäelementtisempi kuin kielellinen konteksti.

Itkuissa musiikki tuntuu saavan määräävän aseman lopukkeissa ja sitä myötä muotorakenteen hahmottumisessa. Fraasit ovat tekstistä hahmottuvia kokonaisuuksia lyhyempiä, jolloin musiikillisia lopukkeita on tekstijaksojen keskellä, tekstin vielä jatkaessa omaa kokonaisuuttaan, mutta laskeutuen hetkeksi lopukkeen rauhoittuvaan etenemiseen. Lopukkeista käsin hahmottuvat myös uusien fraasien alkukohtat. Fraasien rakentumisen sävelmälähtöisyyttä eli sävelmästä itsestään riippuvaa mekanismia tukee mielestäni se, että fraasit ovat tekstillisiä kokonaisuuksia suppeampia.

Rakenteeltaan ja mekanismeiltaan itkun teksti ja sävelmä tuntuvat eroavan jonkin verran. Teksti on rakenteeltaan moniulotteisempi ja paralleleja rakenteita on usealla tasolla. Tekstin rakenne hahmottuu sekä teemojen, idearyhmien että erilaisten

formuloiden tasoilla. Tekstin säerakenne on varioiva eivätkä yksittäiset säkeet erotu itkuntekstin jatkumosta selvästi. Sävelmän taas tuntuu rakentuvan kertautuvasta fraasista, jonka mitta ja muoto vaihtelevat jonkin verran. Fraasit jakautuvat pienempiin yksiköihin, jotka hahmottuvat aluke-, välike- ja lopukeaiheiksi, tosin välike on ennemminkin aiheiden tai aiheiden muodostama jakso kuin itsenäinen aihe. Fraasin sisällä paralleleiksi ilmiöiksi voi tulkita välikeasemaiset harha-alkukset ja -lopukset, jotka toistavat ja mukailevat fraasista toiseen kiinteinä pysyviä sävelmällisiä fraasirajojen elementtejä. Sävelmän laveammalla tasolla fraasien jatkuva ketju, toistuva kierto alukseen ja lopukseen välillä on hahmotettavissa parallelismina. Tekstin teemojen taso on sävelmän fraasitasoa huomattavasti laveampi. Fraasit rinnastuvat lähinnä idearyhmiin sekä säesarjoihin ja -pareihin. Sävelmäaiheiden ja tekstin yksiköiden välisiä yhteyksiä on melko mahdotonta tarkastella aiheajojen häilyvyyden vuoksi. Teemalle ei sävelmästä ole selvää vastinetta.

Musiikillisesti kiinteitä toistuvia aiheita ei itkuissa ole vastaavalla tavalla kuin tekstiformuloita. Fraasitasolla tarkasteluna sävelmän alukset ja lopukset ovat melko kiinteitä, mutta aiheina alukset ja lopukset varioivat ja etenkin aiheen kiinteä ydinosa on suppea. Kiinteyttä eli formulamaisuutta on sävelmän aluke- ja lopukeaiheissa sävelten tasolla: alukseen pysyvänä ydinmateriaalina toistuu h, ja sitä reunustavat, sivusävelmäiset c# ja a, kun taas lopuksessa kiinteinä, toistuvina elementteinä ovat f#:n harvennettu repetitio ja sitä edeltävä laskeva linja. Itkujen musiikin kiinteäaiheisuus eli formulaisuus on tekstiä suppeampaa ja vähäulotteisempaa. Tekstin ja sävelmän toistuvien jaksosten välillä ei ole suoraa yhteyttä. Esimerkiksi itkuissa, joiden aloituksena on syntysä puhutteleva kiinteä formula, aloituksen sävelmä varioi jopa niin, ettei kaikissa ole edes tavanomaista alukeaihetta (vrt. itku lapsivainajalle (35); ks. 6.3. s. 88).

Jeudokia Fedorovnan itkuissa apeus ilmenee tekstissä voimakkaasti aspiroituneina konsonanteina ja välihenkäyksinä, jolloin hänen on ikään kuin saatava ylimääräinen ilma ulos. Varsinaiset nyhkytysjaksot ovat lyhyitä ennemminkin yksittäisiä nyhkyksiä. Apeutuminen vaikuttaa säveltasoihin ja rytmikkaan häivyttäen ja

huojuttaen säveltasoja ja äänenväriä, jolloin itkun musiikki hämärtyy ja puuroutuu⁴⁸. Etenkin itkussa sisaren kuoltua apeutuminen ja tunne alkaa ryöpsähdellä enenevässä määrin omaelämäkerrallisessa jaksossa. Jeudokia Fedorovnan päästessä lapsensa kuolemaan ja siitä aiheutuneeseen tuskaan vaikuttaa itkun esittäminen jo hyvin raskaalta. Apeuden vaikutus ilmenee myös sävelmällisten ja tekstijaksojen lyhenemisenä. Sen sijaan toisessa tarkemmin analysoimassani itkussa, jonka itkijä esittää ikään kuin naapurin lesken puolesta, apeutumista ei juuri huomaa. Ainoastaan pieni äänen huojunta ja äänenvärien muutokset fraasien loppuilla ilmentävät apeutta.

Tunne ja apeutuminen tuntuvat olevan yhteydessä itkujen autenttisuuteen nimenomaan tuonpuoleisyhteyden osalta ja siten myös osoitus itkijän kyvykkyydestä ja kompetenssista äänellä itkeä.⁴⁹ Tätä päätelmää tukevat etenkin Klaudia Ivanovna Mihailovan supatus ja epäröinti haastattelutilanteessa itkemiseen (vrt. luku 3.3. s. 44). Itkuvirsien yhteys tuonilmaisiiin, joka on tämänilmaisissa tuntematon ja vieras, muodostuu määrämittaa ja tarkkoja rajoja pakenevan, jokseenkin ennakoimattoman itkukokonaisuuden myötä. Itkut poikkeavat muusta kansanrunoudesta funktionsa ja muotorakenteensa osalta. Itkijä vaipuu itkiessään erityiseen tilaan eli apeutuu itkutekstin ja sävelmän voimasta, ja esittää itkuaan kuin toisessa todellisuudessa, tuon- ja tämänilmaisien rajalla. Tämän tilan saavuttamista edesauttaa määrämittomuuden lisäksi sekä tekstin että sävelmän toisteisuus ja kertaavuus ja itkun esitystapa, jossa itkijä ikään kuin kääntyy itseensä päin.

Tekstin ja sävelmän suhteen kannalta kiinnostava seikka, johon tutkimuksessani en syvämmällä kyennyt pureutumaan, on sanellun ja äänellä itketyn itkun vertailu (42a ja 42b). Jo kerta kuulemalta tai tekstiä vertaamalla huomaa, että ero on valtava niin tekstisisällöllisesti kuin itkun pituudessaakin. Tällainen ero on mielestäni ennen muuta osoitus sävelmän tärkeydestä itkukokonaisuudessa. Sanellussa, vain 8 säkeen itkussa, on kuitenkin selvästi formuloituja metaforisia säkeitä, jotka kuvaavat itkijän elämän kurjuutta.

⁴⁸ Puuroutuminen viittaa äänten sekoittumiseen toisiinsa. Klassisen musiikin puolella puuroutuminen on esimerkiksi kaikuvissa tiloissa syntyvä akustiikkaongelma.

⁴⁹ Vrt. etnopoetiikan termein apeutuminen on ikään kuin kohdeyleisön vakuuttava argumentti (Anttonen 2004, 392).

Saneltu muisteluitku haudalla 42a

3 Tuliin kieroin_akku ka vaivažii vattšazii availemah.
6 Ga em voi jo psstajat päiväzet pihazel ei pasteta,
7 ainos pimiet pilvyöt seižotah,
8 gu olen kurjain_... sijažih krutšinažih d'iänny

Sisaren kuoltua (36–37)

77 pestyžen pihazil i pastajat päiväzed ei pasteta,
78 ei n'i kuldažet kuudomažet kulgieta.
79 Vain n_ollah pimiet pilvyät seižomas,
80 pastajat päiväzed on kai peituttu
81 pimeilöin pilvyžiän tuakse.
(Aurinko ei enää paista, pilvet varjostavat pihaa)

Sanellen ja äänellä itkien esitettyjen itkujen eroavaisuus tulee erittäin vahvasti ilmi Kaludia Ivanovnan haastatteluissa. Itkujaan hän sanelee nopeatempoisesti lähes monotonisesti formuloituja säkeitä käyttäen, kun kaksi äänellä itkettyä itkua on tempoltaan ja tunnelmaltaan rauhallisia ja vivahteikkaita. Sanelluista itkuista välittyy suoraan ulkomuistista luetun, valmiin ei-improvisatorisen perinnetuotteen tuntu. (SKNA 6593.)

8. LOPUKSI

Kansanrunous itkuvirret mukaan lukien on kaikkine keinoineen ja tehtävineen niin monitasoinen, ettei siitä saa yksiselitteistä tyhjentävää kuvausta. Itkuvirsien analysointi on moniulotteista ja -tulkintaista, ja tutkimuksissa paljastuviin tuloksiin vaikuttaa vahvasti tutkijan näkökulma. Niinpä tämänkin tutkimuksen tuloksia täytyy tarkastella laajemmassa perspektiivissä osana sekä itkuvirsi- että kansanmusiikintutkimuksia. Tutkimukseni tulokset vahvistavat ja tarkentavat varhemmissa tutkimuksissa saatuja tuloksia ja tulkintoja ja kokoaa eri näkökulmista ja menetelmin tehtyjä analyysyjä yhteen.

Itkujen tekstit rakentuvat osittain formuloiduista säejaksoista koostuvien teemojen ympärille. Itkusta toiseen toistuvat kiinteät formulat hahmottuvat mielestäni itkujen ydinmateriaaliksi, joihin itkijä tukeutuu kerrasta toiseen. Tällaisia kiinteästi formuloituja jaksoja tuntuu olevan enemmän rituaalissa itkuissa, jotka ovat kaikkiaan muodoltaan ja sisällöltäänkin kiinteämpiä kuin muisteluitkut ja -jaksot, kuten aiemmissakin tutkimuksissa on todettu. Itkijällä on tietynlainen skeema tai formuloitunut runko myös itkun muistelujaksoista, joissa keskenään vastaavissa juonenkohdissa toistuvat samanlaisista formuloista rakentuvat jaksot. Jatkotutkimuksia ajatellen tällainen kiteytyneiden skeemojen ja monitasoisesti formuloitujen jaksosten syvempi tarkastelu olisi kiinnostavaa.

Kiinteät formulat ovat yksi itkun merkityksen muodostumisen avaimista, mihin liittyy sanan voiman teho. Näitä formuloita ja niiden toistuvuutta tarkastelemalla itkuteksteistä pääsee käsiksi merkittävimpinä pidettyihin osiin ja siten sanan voiman mystisten ja jopa šamanistisina pidettyjen ulottuvuuksien jäljille. Erityisen kiinteitä suorina formuloita ovat aloitus sekä elottomuutta ja metamorfoosia kuvailevat säkeet, jotka toistuvat leksikaalisesti ja jopa säerakenteeltaan lähestulkoon samanlaisina itkusta toiseen. Omia tunteitaan ja surua itkijä kuvaa formuloiduilla sään ja ajankulun metaforilla. Nämä formulat esiintyvät aineistossani vain itkun sisaren kuoltua (36–37) muistelujaksossa, mutta toistuvat siinä eri paikoissa.

Itkun sävelmä muodostuu fraaseista, jotka puolestaan rakentuvat aiheista, jotka taas jakautuvat alukkeeseen, välikkeeseen ja lopukkeeseen aiheiksi. Itkun sävelmäaiheet varioivat runsaasti, ja vain muutama linja toistuu identtisenä. Sävelmän kiinteimpiä elementtejä ovat laskevat melodialinjat ja fraasin eri jaksojen ominaispiirteet: alukeaihe laskee h:lta päätössävelelle, välikejaksossa voi laskevien melodialinjojen lisäksi olla kaaria ja lopukeaihe laskee useimmiten portaittaisesti moodin kolmannelta säveleltä finalisrepetitiolle. Alukkeet ja lopukkeet jaksottavat itkuvirttä, ja fraasit hahmottuvat niistä käsin. Varsinaisten alukkeiden ja lopukkeiden ohella itkuvirrässä on harha-alukkeita ja -lopukkeita, joista jotkin muodostavat yhdessä niin sanottuja harhataitteita. Harha-taitteet ovat muodoltaan funktionaalisten kaltaisia, mutta ne eivät hahmotu äänitteen perusteella fraasirajalle, mikä osaltaan hämärtää sävelmän kokonaisrakennetta. Aineistoni valossa niin fraaseja kuin pienempiäkin musiikillisia muotoelementtejä analysoidessa ja segmentoidessa funktionaalinen lähestymistapa tuntuu toimivan paremmin kuin finalisperusteinen segmentointi. Pohjasävelen huomioiminen on kuitenkin tarpeen, sillä se muodostaa fraasirajoilla yhdessä alukkeen kanssa selvästi erottuvia juntuureita. Analysoin sävelmien muodostamia linjoja ja aiheiden ja yksiköiden liittymistä toisiinsa. Sävelmän juntuutit ja niiden hämäryys ovat itkun yksi itkun ominaisimmista piirteistä, joka saa itkun tuntumaan loputtomalta virralta. Tällainen loputtomuus korostaa tulkintani mukaan eron ikuisuutta ja lopullisuutta, mikä lisää murheellisuutta ja apeutta.

Tekstin ja sävelmän välillä on yhteys, mutta ne toimivat kumpikin itsenäisesti omien mekanismiensa varassa. Itkun sävelmäfraasit ja tekstin säeparit ja -sarjat ovat keskenään jonkinasteisesti synkronoidussa suhteessa, mutta suhde vaihtelee itkujen ja itkun osien välillä. Itkussa laveimmalla tasolla ovat tekstin teemat ja idearyhmät. Sävelmän laajin rakenteentaso on lähempänä säesarjoja ja jopa yksittäisiä säkeitä. Sävelmäfraasin pienemmät yksiköt eli aiheet eivät suoraan rinnastu tekstin yksiköihin, mihin vaikuttaa aiherajojen sumeus.

Itkuvirsien lohduttomuus kumpuaa musiikin ja tekstin vuorovaikutuksesta, kun apeus valtaa tilaa. Apeus kuuluu itkussa poikkeavana artikulaationa joko painokkaina tai häviävinä tavuina, äänensävyyn muutoksissa sekä hengityksinä ja nyhykäyksinä. Itkujen tuonpuoleisyyhteyden kannalta pidän apeutta keskeisimpänä tekijänä, mihin viittaavat

muun maussa itse itkutraditiossa se, että yhteisössä apeutumista pidetään tärkeänä, se, ettei muussa runoperinteessä ole vastaavaa ilmiötä, sekä toisaalta itkijöiden reaktiot ja arvelu vääränlaisessa kuten esimerkiksi haastattelutilanteessa äänellä itkemisen suhteen. Apeutta suggeroivia itkun elementtejä ovat tietyt sanamuodot, sävelmän junktuurien häilyvyys, rakenteen mitattomuus sekä tekstin ja sävelmän parallelismi, joka ikään kuin muodostaa itkuun kehämäistä tilaa apeutumiselle.

Tutkimuksessani en paneutunut syvällisemmin itkumelodioiden idiosynkrasiaan, mutta pintapuolisen havainnoinnin perusteella idiosynkrasia ei ole kovin vahva, sillä Jeudokia Fedorovnan itkuista pari eroaa selvästi muista. Toisaalta nämä erottuvat, koska muita itkuja tuntuu yhdistävän jotkin piirteet. Tarkempia huomioita varten täytyisi analysoida useamman itkijän kaikki itkut. Itkumelodioiden idiosynkraattisuuden ja pysyvyyden tarkastelu ja näiden piirteiden vertailu eri itkijöiden välillä olisi yksi kiinnostava jatkotutkimusmahdollisuus. Myös eri itkutyypin eli kuolin-, hää-, rekryytti- ja tilapäitkujen itkijäkohtaisten sävelmien ja ennen muuta apeuden vertailu tuntuu relevantilta tutkimusnäkökulmalta, samoin kuin eri tilanteissa tallennettujen itkujen erojen ja yhtäläisyyksien tarkastelu, joka voisi paljastaa jotakin funktioiden ja merkitysten toteutumisesta.

Kaksi tarkemmin analysoimaani itkua kuvastavat monitasoisesti itkutallenteiden ja tavallaan myös koko perinteen moniulotteisuutta ja kahtiajakoisuutta. Itku sisaren kuoltua (36–37) hahmottuu rituaaliseksi kuolinitkuksi, jossa on laaja muistelujakso. Naapurin kuolleelle aviomiehelle itketty virsi (41) taas on tilapäitkua muistuttava muisteluitku, jonka voi hahmottaa myös rituaaliyhteydettömäksi kuolinitkuksi. Sisarelle itketty itku on muodoltaan säännellympi ja jäsennellympi kuin naapurin lesken puolesta itketty itku. Vastaavasti tunne on huomattavasti vahvemmin mukana itkussa lähiomaiselle, etenkin muistelujaksossa, jossa itkijä lähettää viestiä ensin miesvainajalleen ja sitten kuolleelle lapselleen. Itkussa kuuluu ikävä ja ikuinen ero. Itku naapurin kuolleelle miehelle on vilumpi virsi eikä apeudesta ole juurikaan viitteitä.

Olen päätenyt alkuperäisestä, syksyllä 2010 heränneestä tutkimusideasta melko kauas, mutta toisaalta aivan sen viereen. Ajatukseni tarkastella itkuvirsien musiikkia ja sen merkityksiä kehkeytyi barokkimusiikin affektiopin ja romantiikan ajan johtoihojen

myötä. Yhteisön tunnistamien itkukeinojen tarkastelemisen sijaan päädyin syvemmälle itse itkuihin. Sinänsä koomista, että alkuperäinen ajatukseni heräsi varsinaista tutkimusprosessiani piinanneen länsimaisen taidemusiikkitradition piiristä. Johtoaiheidea pääsin testaamaan etsiessäni sävelmäaiheiden ja tekstiformuloiden välisiä yhteyksiä: sisarelle sen kummemmin kuin itkijän lapsellekaan ei omaa, pysyvää melodista kuviota, johtoaihetta löytynyt. Yhdeksi tutkimusprosessin vaikeimmista vaiheista muodostui lopullisen tutkimusongelman määrittely ja kysymyksen asettelu, kun kiinnostavia polkuja ja analyysimahdollisuuksia tuntui tulvivan mieleen ja jokaisesta uudesta lähdekirjasta tai -artikkelista löytyi jotakin inspiroivaa ja houkuttelevaa.

Tutkimusprosessi itkujen maailmassa karjalaisessa perinteessä on ollut antoisa, raskas ja monipolvinen. Itkuvirsien maailmaan minut aikoinaan opintojeni alkuvaiheessa viekoitteli halu ymmärtää, puhdas uteliaisuus jonkin täysin vieraan äärellä. Itkuvirsissä minua viehättää jatkuvuus, loputon pyrkimys kohti saavuttamatonta, viipyvää päämäärää ja yhteyden aikaansaama seesteisyys lohduttomuuden keskellä. Tutkimusprosessin edetessä olen oppinut ymmärtämään ja näkemään syvemmin itkuvirsien lisäksi kulttuureita, maailmoja ja elämää laajemmassakin perspektiivissä. Koen kuoleman ja elämän rajapintojen ja merkitysten miettimisen avartaneen myös tunteiden ja ihmismielen tuntemustani. Pro gradu -tutkielmani haluan päättää kunnioittaen Lauri Honkoa viitaten hänen määritelmäänsä⁵⁰, johon itkuvirsissä jäin kiinni, ja täsmentäen sitä.

Itkuvirret ovat ikuisen eron ja päättymättömän yhteyden runoutta.

⁵⁰ "Itkuvirret ovat ikisen eron runoutta." – Lauri Honko 1963, 81.

LÄHTEET

Aineisto

SKNA = Suomen kielen nauhoitearkisto, Kotimaisten kielten keskus

Jeudokia Fedorovna Sofronovan itkuvirret ja haastattelut

SKNA 7592 (itkut 35–40) & 7593 (itkut 41–42)

Ahavatuulien armoilla itkut 35–42, s. 90–111, 182–209

Muut haastattelut

SKNA 6593 Klaudia Ivanovna Mihailova

Kirjallisuus

Ahavatuulien armoilla. Itkuvirsiä Aunuksesta. – Koponen, Raija & Torikka, Marja (toim.). Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura.

Anttonen, Pertti 2004: Kalevala etnopoettisesta näkökulmasta. – Siikala, Anna-Leena; Harvilahti, Lauri & Timonen, Senni (toim.). *Kalevala ja laulettu runo.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 958. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 375–394.

Asplund, Anneli 2006: Itkuvirsi. – Kerola-Innala, Päivi; Lönnroth, Leena; Maasalo, Katri; Valkama, Eliisa & Wessman, Ralf (toim.). *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki.* Helsinki: WSOY. 80–104.

Foley, John Miles 1991: *Immanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic.* Bloomington: Indiana University Press.

– 1995: *The Singer of Tales in Performance.* Bloomington: Indiana University Press.

– 2002: *How to Read an Oral Poem.* University of Illinois Press. Urbana and Chicago.

Hakamies, Pekka 1996: Skeemat, formulat ja variaatiot savo-karjalaisissa loitsuissa.

– Hakamies, Pekka (toim.). *Näkökulmia karjalaiseen perinteeseen.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 99–114.

Harvilahti, Lauri 1992: *Kertovan runon keinot. Inkeriläisen runoepiikan tuottamisesta.* . Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 522. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Honko, Lauri 1963: Itkuvirsirunous. – Kuusi, Matti (toim.). *Suomen kirjallisuus I*. Helsinki: Otava. 81–124.
- 1974: Itämerensuomalaisen itkuvirsirunouden tutkimus. *Kalevalaseuran vuosikirja* 54. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 112–131.
- 2013 [1978]: The Ingrian lamenter as psychopomp. – Hakamies, Pekka & Honko, Anneli (toim.). *Theoretical Milestones. Selected writings of Lauri Honko. Folklore Fellows' Communications* 304. Helsinki. 282–299.
- Jalkanen, Pekka 2000: Itkuja Karjalasta, Inkeristä, Suomesta. – *Friiti* 3/2000. 12–13.
- Kaivola-Bregenhøj, Annikki 1988: *Kertomus ja kerronta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 480. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kallio, Kati 2013: *Laulamisen tapoja. Esitysareena, rekisteri ja paikallinen laji länsi-inkeriläisessä kalevalamittaisessa runossa*. Julkaistu internetissä osoitteessa <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/42072>. Viitattu 16.9.2014.
- Kantelinen, Karoliina 2012: Laulajuus tutkijan välineenä. Musiikintutkimus laulajan voimavarana; Mantel Hoodin bimusikaalisuusteorian kanssa karjalaisten kansanlaulutraditioiden matkassa. – *Musiikin suunta* 3–4/2012. 99–103.
- Keskiajan latinankielinen kirkkolaulu. – Pajamo, Reijo & Tuppurainen, Erkki (toim.). *Suomen musiikin historia. Kirkkomusiikki*. Porvoo: WSOY. 14–39.
- Klemetti, Heikki 1919: *Piirteitä Suomen musiikin historiasta*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Konkka, Unelma 1968: Karjalaisen itkuvirsirunouden tutkimuksen ongelmia. – *Virittäjä* 2. *Kotikielen seuran aikakauslehti*. Helsinki. 175–181.
- 1985: *Ikuinen ikävä*. . Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 428. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koski, Kaarina 2005: Suhde vainajaan inkeriläisessä kuolinitkussa. – *Elore* 1/2005. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry.
- Laitinen, Heikki 1991: Oma perinne vieraana kulttuurina. 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. – Moisala, Pirkko (toim.). *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Helsinki: VAPK-kustannus. 59–85.
- 2004: Anni Tenisovan Marian virsi. – Siikala, Anna-Leena; Harvilahti, Lauri & Timonen, Senni (toim.). *Kalevala ja laulettu runo*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 958. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 157–193.
- 2014: esitelmä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran itkuvirsiseminaarissa 1.10.2014.

- Launis, Armas 1910: Alkulause. – Launis, Armas (toim.) *Suomen Kansan Sävelmiä IV. Runosävelmiä 1. Inkerin runosävelmät*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. i–vii.
- Lönrot, Elias 1836: Itkuvirsiä Wenäjän Karjalasta. – *Mehiläinen* syys- ja lokakuu 1836. Oulu.
- Merriam Alan P. 1964: *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Modaalisuus – artikkeli Sibelius-Akatemian verkkosivuilla.
http://www2.siba.fi/historia/1900/eksperiment_artikkelit/modaalisuus_eks.html
 25.9.2014.
- Moisala, Pirkko & Seye, Elina 2013: Johdanto. – Moisala, Pirkko & Seye, Elina: *Musiikki kulttuurina*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 5–7.
- Nenola-Kallio, Aili 1972: Itkuvirsien henkilönnimitysten typologiaa. Folkloristiikkaa ja uskontotiedettä 28. Uskontotieteen ja folkloristiikan laitos. Turun yliopisto. Turku.
- 1981: Itämerensuomalaiset itkuvirret. – Asplund, Anneli & Hako, Matti (toim.) *Kansanmusiikki*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 366. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 44–52.
- 1982: *Studies in Ingrian Laments*. Folklore Fellows' Communications 234. Helsinki.
- Nenola, Aili 2002: *Inkerin Itkuvirret*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 735. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Neovius, Adolf 1894: Suomalaisista itkuvirsistä. *Itä-Rajalta*. Käkisalmen 600-vuotisjuhlan muisto.
- Niemi, Jarkko 1998: *The Nenets Song. A Structural Analysis of Text and Melody*. Acta Universitatis Tamperensis 591. Tampere: Tampereen yliopisto.
- 2000: Aunuksen akkaset ahavatuulien armoilla. – *Musiikin suunta 1/2000*. 51–55.
- 2002: Inkeriläisten itkuvirsien musiikilliset rakenteet. – Nenola, Aili: *Inkerin Itkuvirret*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 735. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 694–728.
- Niemi, Jarkko & Jouste, Marko 2013: Musiikin paradigmaattinen analyysi. – Moisala, Pirkko & Seye, Elina (toim.). *Musiikki kulttuurina*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seura. 173–200.

Notaatio – artikkeli Sibelius-Akatemian verkkosivuilla.

http://www2.siba.fi/historia/1900/eksperiment_artikkelit/notaatio_eks.html
25.9.2014.

Pekkilä, Erkki 1988: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

– 1991: Musiikkianalyysi – Moisala, Pirkko (toim.) *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Helsinki: VAPK-kustannus.

Pentikäinen, Juha 1971: *Marina Takalon uskonto*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 299. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Poussu, Arto 2000: Länsivienalaisen itkuvirren rytmien hahmottaminen rytmiformuloilla. – Julkaisematon pro gradu -tutkimus. Jyväskylän yliopisto.

Pöysä, Jyrki 2010: Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina. – Pöysä, Jyrki; Järviluoma, Helmi & Vakimo, Sinikka (toim.). *Vaeltavat metodit*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura. 331–360.

Rounakari, Tuomas 2005: Kyynelten laulu – tunne itkuvirsien luomisprosessissa ja musiikillisissa rakenteissa. – Julkaisematon pro gradu -tutkimus. Helsingin yliopisto.

Saastamoinen, Ilpo 1999a: Aunuksen itkut musiikkina. – Koponen, Raija & Torikka, Marja (toim.) *Ahavatuulien armoilla. Itkuvirsiä Aunuksesta*. Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura. 128–227.

– 1999b: "Aunuksen itkut musiikkina – katsaus Pertti Virtarannan kokoelmiin". – *Musiikin Suunta* 3/1999. www.doria.fi/handle/10024/17962 16.1.2014.

Sachs, Curt 1943: *The Rise of Music in the Ancient World East and West*. New York: W. W. Norton & Company.

Salmenhaara, Anja 1976: Itkuvirsien musiikillisesta hahmotuksesta. – Laitinen, Heikki & Westerholm, Simo (toim.). *Paimensoittimista kisällilauluun. Tutkielmia kansanmusiikista 1*. Kaustisten Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 1. Alajärvi: Kansanmusiikki-instituutti. 124–156. Artikkelin on alkuaan vuodelta 1967.

Siikala, Anna-Liisa 1984: *Tarina ja tulkinta. Tutkimus kansankertojista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 404. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Stepanova, Aleksandra 1996: Itkuvirsien keruutyöstä Karjalassa. – Hakamies, Pekka (toim.). *Näkökulmia karjalaiseen perinteeseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 211–228.
- 2012: *Karjalaisen itkukielen sanakirja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1366. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Stepanova, Eila 2004: Itku, itkukieli ja itkijä. Praskovja Saveljevan itkut. – Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- 2014a: esitelmä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran itkuvirsiseminaarissa 1.10.2014.
- 2014b: *Seesjärveläisten itkijöiden rekisterit. Tutkimus äänellä itkemisen käytänteistä, teemoista ja käsitteistä*. Helsinki: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Tarkiainen, Viljo 1943: Itkuvirret. – Harmas, Herta & Tarkiainen, Viljo (toim.). *Kansalliskirjallisuus III*. Helsinki: Otava. 521–532.
- Tarkka, Lotte 2005: *Rajarahvaan laulu. Tutkimus Vuokkiniemen kalevalamittaisesta runokulttuurista 1821–1921*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1033. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tenhunen, Anna-Liisa 2006: *Itkuvirren kolme elämää*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1051. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tolbert, Elizabeth 1988: *The musical means of sorrow: the Karelian lament tradition*. Los Angeles: University of California.
- 1990a: Magico-Religious Power and Gender in the Karelian Lament. – Herndon, Marcia & Wiegler, Susanne (toim.). *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshave: Noetzel. 41–56.
- 1990b: Women Cry with Words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament. – *Yearbook for Traditional Music, Vol. 22*. International Council for Traditional Music, University of Ljubljana. 80–105.
- Tonaalisuus – artikkeli Sibelius-Akatemian verkkosivuilla.
http://www2.siba.fi/historia/1900/eksperiment_artikkelit/tonaalisuus_eks.html
 25.9.2014.
- Väisänen, Armas Otto 1916: Muuan vienankarjalainen itkuvirsi. – *Kotiseutu* 3. > Pekkilä, Erkki (toim.). 1990: *Hiljainen haltioituminen. A.O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 131–132.
- 1924: Syntymä, lapsuus ja kuolema. Setukaisten tapoja ja uskomuksia. – *Kalevalaseuran vuosikirja* 4. 193–223.

- 1926: Karjalainen itkettäjä ja hänen virtensä. – *Suomen Musiikkilehti* 6. > Pekkilä, Erkki (toim.). 1990: *Hiljainen haltioituminen. A.O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 126–131.
- 1940–1941: Itkuvirsi karjalaisten kohtalosta. – *Kalevalaseuran vuosikirja 20–21. 1940–1941*. > Pekkilä, Erkki (toim.). 1990: *Hiljainen haltioituminen. A.O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 132–137.
- 1941: Karjalaisista itkuvirsistä. – *Musiikkitieto* 7. > Pekkilä, Erkki (toim.). 1990: *Hiljainen haltioituminen. A.O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 124–126.
- 1945: Runonlaulajat ja runosävelmät. *Kalevalaseuran vuosikirja 23–24*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 173–182.

Liite 1

Translitteraation selitykset

Teksti

Itkujen tekstit noudattavat *Ahavatuulien armoilla* -kokoelman säkeistystä ja suomennokset ovat suoraan kokoelmasta. Säkeet olen numeroinut luettavuuden ja erityisesti suomennosten seuraamisen vuoksi.

' liudennettu konsonantti (esim. kal'l'is)

_ äänne sidottu seuraavaan sanaan

Notaatio

Yksi nuottirivi vastaa yhtä musiikillista fraasia. Perusetumerkintänä notaatiossa käytän kahta ylennystä, sillä c ja f ovat lähes kauttalinjan korotettuja. Muut selvät sävelkoreuden vaihtelut olen merkinnyt tilapäisetumerkein. Tilapäismerkintä koskee vain kulloistakin säveltä. Notaatiossa länsimaiseen nuottikuvaan perustuvat merkit, kuten aksentit, olen merkinnyt viivaston yläpuolelle. Aksentointi ei ole yksiselitteistä. Fraasin ensimmäinen sävel on useimmiten painokas, vaikken sitä erikseen ole merkinnyt. Fraasinalkuiset aksentoidut sävelet ovat siis erityisen painokkaita. Nuottiviivaston alapuoliset merkinnät ovat apeuden ilmenemiseen liittyviä, itse kehittelemiäni ja aiemmista nuotinnuksista soveltamiani.

noin 1/2 sävelaskelen korotus

‡ noin 1/4 sävelaskelen korotus

◄ noin 1/4 sävelaskelen alennus

> aksentti, korostettu sävel

> korostunut hengähtäen lausuttu sanan loppu

< tavun tai sanan lopun häivytyminen, "nielaisu"

, sisään hengitys

„ nyyhkytys, niiskutus

. lievää apeutta, äänen värinää, puristumista, huojuntaa

.. voimakas apeutuminen, selviä muutoksia äänessä

* fraasin lopussa selvää apeutumista

Liite 2

Itku sisaren kuoltua (36–37), teksti ja suomennos

1 Katšos tullaa vual'ijažen kandomuad nämmil päiväzil ga
2 kai n_ol'i n_ossooboit priglašeniad luajittu,
3 kai n_ol'i kuldažii sruunažii myä sanažed soitettu,
4 petšal'noit t'elegruammažed annettu.
5 A vai nämmikse tulendukerdažin,
6 on naižen kandajažen pihazi
7 kai kivižet kriapost'idžet kirvottu,
8 raudažet pistožed i langettu.
9 Tulletto naižen kandajažen pordahažil sah ga,
10 mustad ualoid barhattažed on ojjendeltu,
11 podahažiz on polkkažet pakuttu.
12 Tulletto vezažed gu veräžis sah ga
13 veräžiz on keägäžet kirvottu,
14 luadužiz on mustad zanavieskažed ikkunažile viäldetty.
15 A tulletto kaunehii(h) luadužii(h) ga
16 parahad i lahkožed on lat't'iažis katkettu.
17 G_on tejjän kal'l'iz naine kandajažen'i
18 kiältylöil i kiälyžil kylmänyžil kuvažil,
19 vilužinnu virumas.
20 G_on naižen kandajažen kai kuldažed i kiälyäd
21 luuhužian lukkužien tuakse lukkoiltu.
22 G_on naižen kandajažen huuluat kai
23 valgeiloil vahapetsättižil petšätoittu.
24 A i pidäu kal'l'istu naštu kaimailla
25 ennenkäymättömile dorogažile,
26 toittšitulemattomile troppažile.
27 Jällel nämii päiväzii ei roih naštu kandajaštu
28 kuulta n'i nähtä.
29 N_ei rubia n'i kirjažuot kirbuamah
30 eigo n'i viästižed viäremäh.
31 Vai pidäu kandomuat kal'l'istu naštu kaimailla
32 kaunehile kangahažile,
33 suajaila tuarehien turbehužien alle.
34 A vie, vaul'ijaženi, pokoroitšemmos
35 g_ol'izin kurjain_akku kirjuniëkku,
36 kargijain_akku kynäkäzi,
37 kai panižin omat kädyät kynäžikse,
38 omat kyndyät perožikse,
39 omat kyyn'elyäd mustikse tšern'iläžikse,
40 kai kirjutteližin nämmiile valgeile

41 kajjoile katepalttinoile tainoit kirjažet,
42 tyändäžin kallehele hyväžele,
43 kallehele kandomuale vereksed viestižed.
44 Vai g_olen kieroine kirjatoin,
45 aigamain_olen azbukkažian lugematoi,
46 vain opin luuttomil i kielyzil i pokorojjakseh, vual'ijažen'i,
47 k_ei tule kal'l'is hyväžen'i
48 senilmažil tuamidorogažil vastah
49 g_ei rubie kyvelmäšty n_akkua kyzymäh,
50 vie viärehtynnyäz vereksed i viestižed.
51 Konzu kallehen i hyväžen kaimailinhäi,
52 jäin leinäine leskin'imyžii n_akkiloimah.
53 En ollu_n'i kulunnužil kuvažil
54 en ollu_n'i elänyžil igäžil ga.
55 Nygöi olen jo, vaivaine väzynyžil vägyžil,
56 leinäžen vägyäd on i väzytty
57 kallehian kandomužian kazvatelles,
58 gu jätteli kanzan kandomužii i kazvateltavakse,
59 kanzan lindužii livuteltavakse.
60 A konzu kandomužii kazvattelinhäi,
61 pestylöjjen pihažil vai pimiät pilvyät seižottih,
62 leinäžen kyyn'älyžiz Luadoskoin i järvyäd vetty langettih.
63 A vain kallehien kandomuažin kuanund_ajjoikse
64 n'iilöih j'ärvyžih kai kitai kalažet karguamah roittih.
65 Ku kal'l'is hyväžen'i jätti kandomužii kanzan
66 joga vittšažile vihailtavakse,
67 joga varbažile varaiteltavakse.
68 A vie k_ei tule kal'l'is kandomut
69 senilmažiz molod'etskoloiz arttel'ižis,
70 k_ei rubie kyvelmösty n_akkua kyzymäh.
71 A konzu kandomuan kaimailinhäi ga
72 en smiettiny_n'i minuuttažien menvän,
73 en smiettiny_n'i päiväžien i proid'ivan,
74 en smiettiny_n'i kuuhužien i kuluvan.
75 A jo kymmened vualahad i vuaduat kuluttih
76 ga vai n'iiz i kymmen'iz vuadužiz ei n'i
77 pestyžen pihažil i pastajat päiväžed ei pasteta,
78 ei n'i kuldažet kuudomažet kulgieta.
79 Vain n_ollah pimiet pilvyät seižomas,
80 pastajat päiväžed on kai peituttu
81 pimeilöin pilvyžiän tuakse.
82 Kymmened vualahad i vuaduat kai
83 kadamuttu karavuul'in
84 pastajian päiväžien pastand_aigažih,

85 eigo kierožein kandomuan jyttyžii pohotkažii kus proidiš.
86 Kai primiätiin kymmened i vualahad i vuaduat
87 kuldažien kuudomažien kullend_aigažii,
88 eigo hod' kuldažen kudrižen i golossažii kus kuuluž.
89 A nygöi jo olen aigamain_akku jo
90 ahavien tuulužien armožis,
91 tulgožien tuulužien i ahavažis.
92 Olenhäi vaivain_akku jo vanhannu(h),
93 kieroine kulevunnu(h).
94 A duumain, kandomuan_i kazvattelenhäi,
95 tyändelen kaz'onnoloih ruadožih ga
96 rubian n_aigamaštu n_avuttelemah,
97 tuan leinäžele leibäžed i lämmäžed,
98 a kandomut toi n'_ig'äžed iškemättömäd i kibiäžed,
99 igäžed pystämättömäd ailahažed,
100 ku kal'l'iš kandomut kaunehed i rungažet kulutteli
101 raudažien rattahažien alle,
102 kaunehet kudrižet kai pakuttih
103 stal'noiloin traktoražien alle

suomennos

1 Katsohan kun saapuvat sinun lapsesi tänä päivääkana,
2 heille oli aivan erikoiskutsut lähetetty,
3 aivan kultaisia lankoja myöten oli kutsusanat soitettu
4 sekä surusähkeet lähetetty.
5 Mutta tällä kertaa kun tulitte,
6 ovat äitinne pihamaalla
7 kivilinnat sortuneet
8 sekä rautatuet ovat kaatuneet.
9 Kun tulette äidin tuvan portaille,
10 siellä on levitetty mustanpunaiset sametit,
11 portaista pylväävät ovat katkenneet.
12 Kun te lapset tulette portille asti,
13 niin portista on ovenripa pudonnut
14 ja pirtin ikkunoiden eteen on vedetty mustat uutimet.
15 Ja kun astutte kauniiseen tupaan,
16 niin parhaat laudat lattiassa ovat katkenneet.
17 Nyt teidän rakkaan äitinne
18 kieli on mykkänä ja hänen ruumiinsa on kylmä,
19 jäähtyneenä makaa.
20 Ja äitinne kultainen kieli
21 on lukittu luisten lukkojen taakse.
22 Ja äitinne huulet
23 on valkeilla vahasineteillä sinetöity.

24 Ja täytyy rakas äitinne saatella
25 ennenkäymättömille teille,
26 palaamattomille poluille.
27 Näiden päivien päästä äitiänne
28 ette kuule ettekä näe.
29 Ei tule kirjeitäkään
30 eikä viestejä saavu.
31 Nyt lasten täytyy vain rakas äitinsä saattaa
32 kauniille kangasmaalle,
33 panna suojaan tuoreiden turpeiden alle.
34 Ja vielä, siskoni pyydän sinua,
35 jos minä naisparka osaisin kirjoittaa,
36 jos minä kovaosainen osaisin kynää käyttää,
37 niin panisin käteni kynäksi,
38 kynteni kynän teräksi,
39 kyyneleeni mustaksi musteeksi,
40 ja kirjoittaisin tälle valkealle
41 kaidalle pellavapeitteelle salaiset kirjeet,
42 lähettäisin rakkaalle puolisolteni,
43 armaalle äidilleni tuoreet terveiseni.
44 Mutta kun olen, onneton, kirjoitustaidoton,
45 minä lapsesi en tunne aakkosia,
46 koetan vain luuttomalla kielelläni pyytää siskoani,
47 jos sattuukin minun rakas puolisoni tulemaan
48 tuonilmaisilla teillä vastaasi
49 ja jospa hän rupeaakin kyselemään minusta, surunalaisesta naisesta,
50 niin vie minulta kovaosaiselta tuoreet viestit.
51 Kun saatoin rakkaan puolisoni,
52 jäin surullisena lesken nimeä kantamaan.
53 En ollut vielä vanha
54 enkä ollut vielä ikäloppu.
55 Nyt ovat vaivaiselta jo voimat ehtyneet,
56 puutteenalaisen voimat ovat uupuneet
57 rakkaita lapsiani kasvattaessani,
58 kun jätti minulle suuren lapsijoukon kasvatettavaksi,
59 joukon lintusia ruokittavaksi.
60 Ja kun kasvattelin lapsiani,
61 niin minun onnettoman pihani yllä aina seisoivat tummat pilvet,
62 minun murheellisen kyynelistä Laatokanjärven verran lankesi vettä.
63 Ja vain silloin kun lapsiani saattelin matkaan
64 siihen järveen tuli kauniita kalasia leikkimään.
65 Kun rakas puolisoni jätti joukon lapsukaisia
66 joka vitsan vihattavaksi,
67 joka varvan säikytettäväksi.

68 Jospa tulee vielä minun rakas poikani
69 tuonilmaisesta kelpo nuorukaisten joukosta,
70 niin jospa hän alkaa kysellä minua surullista naista.
71 Silloin kun hautasin lapseni,
72 en luullut minuuttiakaan menevän,
73 en luullut päivääkään kuluvan,
74 en uskonut kuukauttakaan menevän.
75 Mutta on kulunut täyteen jo kymmenen vuotta
76 ja niiden kymmenen vuoden aikana
77 minun kovaosaisen pihaan kirkas aurinko ei ole paistanut
78 eikä kultainen kuu kulje.
79 Ainoastaan tummat pilvet seisovat,
80 päivänpaiste on piilossa
81 pimeiden pilvien takana.
82 Kaikki kymmenen pitkää vuotta
83 lapsukaistani odotellen
84 valoisana päivän aikana,
85 eikö missään näy minun raukan lapseni kaltaista kulkijaa.
86 Kaikki kymmenen pitkää vuotta seurasin
87 kultaisen kuun kulkuaikoja,
88 eikö jostakin kuuluisi edes kultakutrisen lapseni ääntä.
89 Ja nyt, surullinen nainen
90 olen jo ahavatuulien armoilla,
91 suurissa ahavan pyörteissä.
92 Kun olen, vaivainen nainen, jo vanhentunut,
93 kumarainen olen jo kuihtunut.
94 Ajattelin että kun kasvatan poikani,
95 niin lähetän hänet valtion töihin
96 ja hän alkaa minua auttaa,
97 tuo puutteenalaiselle leipää ja lämmintä,
98 mutta lapseni tuottikin ikuisen henkisen kivun,
99 ikuiset pistokset sydämeen,
100 kun rakkaalta lapselta kaunis vartalo murskaantui
101 rautaisten rattaiden alle,
102 hänen kauniit kutrinsa katkesivat
103 teräksisen traktorin alle.

Liite 3

Itku naapurin kuolleelle aviomiehelle (41), teksti ja suomennos

1 Hospod’i da Boože blahoslovi Kristos!
2 Blahoslovietto suuret syndyžet,
3 selgiät syndyžed leyhnäšty n_akkua,
4 leyhkiät syndyžet
5 Nikolai-n’imelližen kylmii rungažii kuanuttelemah,
6 kun häi nämmit päiväžil kielylöil kielyžil,
7 kylmänyžil kuvažil vilužinnu virumaz.
8 Ga viä n_oli i Nikolai-n’imelližel valgei vastineh ga,
9 edgo voi nämmit huallavil huandeksužil kuanutella
10 kal’l’ištu hyväšty,
11 enne kuldazian kukkizian i laulužii,
12 enne n_emälindužian liikund_aigažii?
13 G_on kuldažen i hyväžen rungažis kai
14 lämmäžed i lähtiätty, sumbažed i surruttu.
15 G_on kallehen i hyväžen kuldažed i kielyäd
16 luuhužian lukkužien tuakse lukkoiltu.
17 G_on kallehen i hyväžen huuluat kai
18 valgeiloil vahapetsättižil petšätoittu.
19 Ga eggo hod’ nämmit n_aigaži voinnuh
20 Kijjovan i linnažis kiuružil kielyžii vuagrailla
21 kallehen i hyväžen kaimailendu n_ajjoikse?
22 Kai pidel’i nämmit päiväžil
23 koivužinnu kuadua, vedyžinny viärtä,
24 ku kal’l’is hyväžen’i sinuudas pideli n_ylen kallehennu.
25 Ištutteli kai ihaniz ikkumpielyžis,
26 lažuvr’oovoloin svetažien tagan.
27 A jällez nämmit päiväžii roih sinullez
28 ylen suuret permenäžet.
29 Kai rojjah el_aigažien ielleh
30 kolmed yheksäd izmenäžed:
31 Gu kallehen hyväžen’i kaimailet,
32 kai kivižet kriapos’t’ižet kirvotah,
33 raudažet pistožed i langetah.
34 Kai leinäine roittoz uuzii n’imyžii n_akkiloimah,
35 leski-n’imyžii kandlemah.
36 Ei roi kal’l’ištu hyväšty ku(u)lta n’i nähtä,
37 ei rubie n’i viestižed i vieremäh,
38 ei rubie n’i kirjažvad i kirbuamah

suomennos

1 Herra Jumala, siunaa Kristus!
2 Siunatkaa suuret jumalat,
3 selkeät jumalat, surun alaista naista,
4 leppeät jumalat
5 Nikolai-nimisen kylmennyttä ruumista herättämään,
6 kun hän tänä päivänä äänettömänä,
7 kylmänä ja jäähtyneenä makaamassa.
8 Onhan Nikolai-nimisellä oma vaimo,
9 etkö voi herättää tänä kiireisenä aamuna
10 omaa rakasta puolisoasi,
11 ennen kultaisten kukkojen laulua,
12 ennen emälintusten liikkumista?
13 Kun on kultaisen puolisosi ruumiista
14 kaikki lämpö lähtenyt, jäsenet puutuneet.
15 Kun kalliin puolisosi kultainen kieli
16 on luisilla lukoilla lukittu.
17 kun kalliin puolisosi huulet
18 on valkoisella vahasetillä sinetöity.
19 Etkö voinut vaikkapa näiksi hetkiksi
20 Kiovan linnan kiuruilta vuokrata kieltä
21 siksi aikaa kun kaimaamme kallista puolisoasi?
22 Nyt olisi pitänyt tänä päivänä
23 koivuna kaatua, vetenä vierrä,
24 kun sinun rakas puolisosi rakasti sinua paljon.
25 Antoi istua ihanain ikkunain pielessä,
26 taivaansinisten kukkasten takana.
27 Mutta tämän päivän perästä sinun elämässäsi tulee
28 hyvin suuret muutokset.
29 Sinun elinpäiviisi tulee
30 kolmet yhdeksät muutokset:
31 Kun saatat rakkaan puolisosi hautaan,
32 niin kivilinnat sortuvat,
33 rautaiset tukipylväät kaatuvat.
34 Sinä suruinen alat uutta nimeä kantaa,
35 lesken nimeä alat kantaa.
36 Rakasta puolisoasi et voi kuulla etkä nähdä,
37 eikä tule häneltä viestiä,
38 etkä saa häneltä kirjeitä.

Liite 4

Itku sisaren kuoltua (36–37), sävelmä ja teksti

1. 

Kat-šos tul-laa vua-l'i-ia-žen kan-do-muad i nām-mil päi - vä-žil ga kai n o-l'i n os-soo-boit prieg-la-še-niad lua-iit-tu.
2. 

kai n o-l'i kul-da-žii sruu-na-žii myä sa-na-žed soi-tet-tu, pe-tšäl' noit t'c-lc-gruam-ma-žed an nct-tu.
3. 

A vainämmikse tu len du-ker da žin on nai žen kanda ja žen pi ha žilkai ki vi žet kriapos t'idžet kir vot tu rau da žet pis to žed i lan get tu.
4. 

Tu let to nai žen kan da-ja žen por da ha žil sah ga, mustad ualoid bar hat ta žed on oj jen del tu por da ha žiz on polk ka žet pa kut tu.
5. 

Tu let to ve za žed gu ve rä žis säh ga ve rä žiz on keä gä žet kir vot tu, lua du žiz on mustad za na vies ka žed ik ku na ži-le viäl det ty.
6. 

A tu-let-to kau-ne- hii(h) lua-du- žii(h) ga pa-ra-had i lah-ko-žed on lat' t'ia-žis kat-ket-tu.
7. 

G_on tej-žän kal' l'iz nai-ne kan-da-ja-že-n'i kiäl-ty-löil i kiä-ly-žil kyl-mä-ny-žil ku-va-žil, vi-lu-žin-nu vi-ru-mas.
8. 

G_on nai-žen kan-da-ja-žen kai kul-da-žed i kiä-lyäd luu-hu-žian i luk-ku-žien tuak-se luk-koil-tu.*
9. 

G_on nai-žen kan-da- ja-žen huu-luat kai val-gei-loil va-ha-pe-tšät-ti-žil pe-tšä-toit-tu.
10. 

A i pi-däu kal'l'is-tu naš-tu kai-mail-la en-nen-käy-mät-tö-mi-le do-ro-ga-ži-le, toit-tši-tu-le-mat-to-mi-le trop-pa-ži-le.
11. 

Jäl lelnä mü päi vä žii eiroihnaš tu kan da-jaš tu kuulta n'mäh tä N_eiru bian'ikir ja žuat kir buamaheigo n'iviäs ti žed viä re mäh.
12. 

Vai pi däu kan do muat kal'l'is-tu naš-tu kai mail la kau ne hi-le kan ga-ha ži - le, sua jail-la tua-re hien tur -be-hu žien al le.
13. 

A vie,vau-l'i - ja-že-ni, po-ko-roi tšem mos g o l'i-žin kur jain ak-ku kir-ju-niek ku,kar-gi- jain ak-ku ky-nä-kä-zi,
14. 

kai pa-ni-žin o-mat kä-dy-ät ky-nä-žik - se, o-mat kyn-dy-ät pe-ro-žik-se, o-mat kyy n'e ly-äd mus tik-se tšer-n'i-lä-žik-se,
15. 

kaikijutte ližinnämmiile vageile kajoile kate palt tinoiletainoikir-jažetyantäžirkallehelehyväzelekallehele kardomudevrelsed'iestžed.
16. 

Vai g_o-len kie-roi - ne kir - ja-toin, ai-ga-main_o-len az-buk-ka-žian lu -ge-ma-toi,

17. 
vain o-pin luut-to - mil i kie-ly-zil i po-ko-roj-jak-seh, vua-l'i - ja že-n'i
18. 
k_ei tu-le kal' l'is hy-vä-že-n'i sen-il-ma-žil tua-mi-do-ro-ga-žil vas-tah
19. 
g_ei ru-bie ky-vel-mäs-ty n_ak-kua ky-zy-mäh, vie viä-reh-tyn-nyäz ve-rek-sed i vies-ti-žed.
20. 
Kon-zu kal-le-hen i hy-vä-žen kai- mai - lin-häi, jäin lei-näi - ne les-ki-n'i-my-žii n_ak-ki-loi-mah.
21. 
En ol - lu_n'i ku-lun-nu-žil ku-va-žil en ol - lu_n'i e-lä-ny-žil i-gä-žil ga.
22. 
Ny-göi o-len jo, vai-vai-ne vä-zy-ny-žil vä-gy-žil.
23. 
lei-nä-žen vä-gyäd on i vä-zyt-ty kal-le-hi-an kan-do - mu-žian kaz-va-tel-les,
24. 
gu jät-te-li kan-zan kan-do-mu-žii i kaz-va-tel-ta-vak-se, kan-zan lin-du-žii li-vu-tel-ta-vak-se.
25. 
A kon-zu kan-do-mu-žii kaz vat-te-lin-häi, pes-ty - löj-jen pi-ha-žil vai pi-miät pil-vyät sei-žot-tih,
26. 
lei-nä-žen kyy-n'ä-ly-žiz Lua-dos-koin i jär-vyäd vet-ty lan-get-tih.
27. 
A vain kal-le-hien kan-do-mua-žin kua-nund_aj-joik - se n'ii-löih jär vy-žih kai ki-tai ka la žet kar-gua-mah roit-tih.
28. 
Ku kal' l'is hy-vä-že-n'i jät-li kan-do - mu-žii kan-zan jo-ga vit-tsa-ži-le vi-hail-ta-vak-se,
29. 
jo-ga var-ba - ži-le va-rai-tel-ta-vak-se.
30. 
A vie k_ei tu - le kal' l'is kan-do-mut sen-il - ma-žiz mo-lo-d'ets-ko-loiz art-te-l'i-žis,
31. 
k_ei ru-bie ky-vel-mös-ty n_ak-kua ky-zy-mäh.
32. 
Akorkardonuarkaimalinhägaesmieti nyn'i minuutäzien meiväräesmieti nyn'päväžierproid'ivanesmieti nyn'i kudužieri kuluvan.
33. 
A jo kym-me-ned i vua-la-had i vua-duat ku-lut-tih

34. 
 g a vai n' iiz i kym men' izvua du žiz ei n' ipes ty žen pi ha žil i pas ta jat päi vä žed eipas te- ta, ei n' i kul da žetkuudo ma žet kul gie ta.
35. 
 Vain n_ol-lah pi-miet pil-vyät sei-žo-mas, pas-ta-jat päi-vä-žed on kai pei-tut-tu
36. 
 pi-mei-löin pil-vy-žian tuak-se.
37. 
 Kym-me-ned vua-la-had i vua-duat kai kan-da-mut-tu ka-ra-vuu-l'in
38. 
 pas-ta- jian päi-vä-žien pas- tand ai-ga-žih,
39. 
 ei-go kie-ro - žcin kan-do-muan jyt-ty-žii po-hot-ka-žii kus proi-diš.
40. 
 Kai pri-miä-tiin kym-me-ned i vua-la-had i vua-duat kul-da-žien kuu-do-ma-žien kul lend ai-ga-žii,
41. 
 ei-go hod' kul-da-žen kud-ri-žen i go-los-sa-žii kus kuu-luž.
42. 
 A ny-göi jo o-len ai ga-main ak-ku jo a-ha-vien tuu-lu-žien ar-mo-žis, tul-go-žien tuu-lu-žien i a-ha-va-žis.
43. 
 O-len-häi vai- vain ak-ku jo van- han- nu(h), kie-roi-ne ku-le-vun- nu(h).
44. 
 A duu-main, kan-do- muan i kaz-vat-te-len- häi, tyän-de-len ka-z'on-no-loih rua-do-žih ga
45. 
 ru-bian n ai-ga-maš-tu n a-vut-te - le - mah,
46. 
 tuan lei-nä-že-le lei-bä-žed i läm-mä-žed,
47. 
 a kan-do-mut toi n' i-g'ä-žed iš-ke-mät-tö-mäd i ki-biä-žed,
48. 
 i -gä-žed pys-tä-mät-tö-mäd ai-la - ha-žed,
49. 
 ku kal' iš kan-do-mut kau- ne-hed i run-ga-žet ku - lut te-li rau-da-žien rat-ta-ha-žien al - le,
50. 
 kau-ne-het kud-ri-žet kai pa-kut-tih stal' noi-loin trak-to-ra-žien al - le

Liite 5

Itku naapurin kuolleelle aviomiehelle (41) sävelmä ja teksti

1. 

Hos po d'ida Boo žeblaho slo viKris tos!Blaho slo viet to suu retsvn dy žetsel giätsvn dvžedlevhnäs tv n ak kua,levhkiät svn dy žet
2. 

Niko lai n'i mel ližen kylmii runga žii kuanut te-le mahkunhainäm mil päi vä žil kielty löilkie ly žil,kylmä ny žilku va žil
3. 

vi lužimnu virumazGaviän_oli i Niko lai-n'imelližekalgei,as tinehgaedgovo i nämmil huallavihuandeksu žikuanutelakal' ištuhväs ty,
4. 

en-ne kul-da-zian kuk-ki-zian i lau-lu-žii, en-ne n_e-mä-lin-du-žian lii-kund_ ai-ga- žii?
5. 

G_on kul-da-žen i hy vä-žen run-ga-žis kai läm mä-žed i läh-tiät-ty, sum-ba-žed i sur-rut-tu.
6. 

G_on kal-le-hen i hy-vä-žen kul-da-žed i kie-lyäd luu-hu-žian luk-ku-žien tuak-se luk-koil-tu.
7. 

G_on kal-le-hen i hy-vä-žen huu-luat kai val-gei-loil va-ha-pe-tšät-ti-žil pe-tšä-toit-tu.
8. 

Ga eg-go hod' i näm-mik-se n_ ai-ga-žii voim-nuh Kii-jo-van i lin-na-žis kiu-ru-žil i kie-ly-žii vuag-rail-la
9. 

kal-le- hen i hy-vä-žen kai-mai-len-du n_ aj-joik-se?
10. 

Kaipi de l'i näm milpäi vä žilkoi vu žin nukua duave dy žin nyviär tä,ku kal'ti shy vä žen'i si nuudaspi de li n_ ylenkalle hen nu.
11. 

Iš-tut-te-li kai i-ha-niz ik-kum-pie-ly-žis, la-žuv-r'oo-vo-loin sve-ta - žien ta-gan.
12. 

A jäl leznäm mii päi vä žiirihsi nullez y lensuuretper me - nä žet.Kairoj jah el ai-ga žien iel lehkolmedy heksäd iz me nä žed:
13. 

Gu kal-le- hen hy-vä že-n'i kai-mai-let, kai ki-vi-žet kria-pos' t'i-žet kir - vo-tah,rau-da-žet pis - to-žed i lan-ge-tah.
14. 

Kai lei-näi-ne roit-toz uu-zii n'i-my-žii n_ ak-ki- loi - mah, les-ki-n'i-my-žii kan-de-le-mah.
15. 

Eiroi kal'ti š tu hy väs ty ku(u)ta n'i näh tä,ei ru bie n'i vies ti žed i vie re mäh,ei ru bie n'i kir ja žuad i kir bua mah