KYYNELTEN LAULU

- tunne itkuvirsien luomisprosessissa ja musiikillisissa rakenteissa

Tuomas Rounakari
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Taiteiden tutkimuksen laitos
Musiikkitiede
syyskuu 2005

Sisällys

1. JOHDANTO 1
2. TRANSKRIPTIOISTA 4
3. TUTKIJA KOHTAA ITKIJÄN 8
3.1. Paheksuttavaa käytöstä 8
3.2. Suomalaiset tutkijat 12
4. ITKUVIRSIEN LUOMISPROSESSISTA 19
4.1. Lähtökohtana tunne 20
4.2. Keinovarana kieli 24
4.2.1. Itkuvirret loitsujen maailmassa 28
4.2.2. Itkunimitykset 31
4.3. Melodia ja musiikillinen variointi 32
5. PUHEEN JA LAULUN RAJAMAILLA 40
5.1. Itku kehossa – keho musiikissa 42
5.2. Laulu sanoilla, vai laulua sanoista 44
6. PRASKOVJA SAVELJEVAN HENKILÖKOHTAINEN ITKUTYYLI 51
6.1. Itkuvirsi omasta elämästä 54
6.1.1. Seesjärven motiivi 55
6.1.2. Tunteen nousu 58
6.2. Hääitku ja elävä virzi 60
6.3. Muisteluitku äidin haudalla 65
6.4. Praskovja Saveljevan itkutyylin erityispiirteitä 68
7. JOHTOPÄÄTÖKSET 71

Lähteet 75

1. JOHDANTO

Itkuvirsissä yhdistyy yleisen määritelmän mukaan laulu, runous ja itkentä. Näistä kolmesta elementistä runous on saanut aikaisemmassa tutkimuksessa eniten huomiota. Itkuvirsien musiikkia on tutkittu huomattavasti vähemmän ja itse itku on jäänyt tieteellisissä kirjoituksissa lähes kokonaan vaille analyyttistä tarkastelua.

Itkua voidaan pitää itsestään selvyytenä itkuvirsistä puhuttaessa, mutta tutkijoiden suhtautuminen itkemiseen itseensä vaihtelee suuresti. Yleinen ajatus on, että luonnollinen itku yhdistyy itkuvirteen itkijän herkistyessä. Näin itkennästä tulee pikemminkin itkijän ominaisuus, kuin itkuvirren keskeinen osa. Elias Lönnrotille itkentä esiintyi miltei virheenä. Hän (Lönnrot 1836) koki itkennän hämärtävän ja sekoittavan aijottua laulua ja näin haittaavan esityksen ymmärrettävyyttä sekä toistettavuutta.

Itkeminen on saanut huomiota myös sosio-kulttuurisessa merkityksessä. Lauri Honko (mm. 1963) aloitti keskustelun itkuvirsien psykoterapeuttisesta merkityksestä ja itkijän roolista yhteisönsä hoitajana. Tästä huolimatta itku on jäänyt irralliseksi ja etäiseksi elementiksi itkuvirsien tutkimuksessa. Itkentä ei näy suoraan itkuvirsistä tehdyissä transkriptioissa tai kirjoitetuissa itkuteksteissä. Keskittymällä esimerkiksi karjalaisten itkuvirsien runokielen erityispiirteisiin on luonnollinen itku voitu sivuuttaa lähes kokonaan. Ajatus itkukielen ja -melodioiden yhteisöllisyydestä ja fyysisen itkennän yksilöllisestä luonteesta on implisiittisesti läsnä tämän päivän tutkimuksessa. Tämä rajanveto hajoittaa kuitenkin itkuvirren ”pyhän kolminaisuuden” – sanan, laulun ja itkun liiton.

Tässä tutkielmassa tunne asettuu ensimmäistä kertaa pääosaan. Miten luonnollisen itkun vaatimus vaikuttaa itkuvirsiin, niiden luomisprosessiin ja musiikillisiin rakenteisiin? Kuinka suuri merkitys on tunteella itkuvirttä ohjaavana ja muokkaavana keinovarana?

Tutkielman ensimmäinen pääluku (luku 3) kartoittaa itkuvirsien tutkimushistoriaa sekä niiden yleistä asemaa länsimaisessa historiassa. Luvun tarkoitus on selvittää, mistä tutkijoiden ristiriitainen suhtautuminen itkuvirsiin ja etupäässä niiden sisältämään avoimeen tunteellisuuteen johtuu, ja miten tämä on vaikuttanut itkuvirsien tutkimukseen.

Luku 4 keskityy itkuvirsien luomisprosessiin. Luvun keskeisin aineisto on 9.6. 2000 tekemäni Martta Kuikan haastattelu Ilomantsin Viinivaarassa, joka toteutettiin teemahaastatteluna (Hirsjärvi&Hurme 1979; Finnegan 1992) ja tallennettiin videolle. Lisäksi luomisprosessia lähestytään tutkimalla itkijän emotionaalis-verbaalis-musiikillista kompetenssia sekä itkuvirsien assosiatiivista muodostumista. Kompetenssin käsite tulee alunperin kielitieteestä (Chomsky 1965; Hymes 1974) ja sitä on myöhemmin hyödynnetty muun muassa performance -tutkimuksessa (esim. Briggs 1988).

Luvussa 5 pohditaan luonnollista itkua fyysisenä toimenpiteenä ja sen ilmenemistä itkuvirsissä rakenteellisella tasolla. Luonnollisen itkun fyysisyys korostaa itkuvirsien yksilöllisyyttä ja itkijöiden erilaisia henkilökohtaisia tapoja esittää itkuvirsiä. Luku pohjautuu pääosin eri itkijöiden itkutallenteille ja niiden kuulonvaraiseen analyysiin.

Luku 6 paneutuu Praskovja Stepanova Saveljevan henkilökohtaiseen itkutyyliin. Itkuvirsistä puhuttaessa mainitaan usein itkijöillä olevan oma henkilökohtainen itkumelodiansa, jolla itkijä laulaa kaikki virtensä (esim. Väisänen 1990 [1926a], 130; Gomon 1976, 443). Kuitenkaan Suomessa ei ole tehty ainuttakaan analyysiä kenenkään itkijän henkilökohtaisesta tyylistä, vaikka kuuluisista itkijänaisista ja heiltä tallennetusta aineistosta ei ole pulaa.

Luvussa analysoidaan neljä Praskovja Saveljevan itkuvirttä, sekä pohditaan käsitellyn aineiston (11 itkuvirttä) osoittamia toistuvia piirteitä, joista Saveljevan henkilökohtainen tyyli muodostuu. Saveljevan itkuvirret on kerännyt Aleksandra Stepanova, ja ne on nauhoitettu vuosien 1973 ja 2000 välisenä aikana. Näitä tallenteita säilytetään IjaLi'n arkistossa Petroskoissa.

Itkuvirsien melodioiden muodostamista lähestytään samoin metodein, joilla folkloristiikassa on tutkittu itkuvirsien runokielen muodostamista erilaisten formuloiden kautta (esim. Harvilahti 1992; Foley 2002; Stepanova 2004). Formulateoria olettaa erilaisten formuloiden muodostavan perinnetuotteen temaattisen rungon, jonka varassa esimerkiksi itkuvirsien runouden tuottamisprosessi toimii (Harvilahti 1992, 45). Tässä tutkimuksessa musiikilliset motiivit edustavat yhtä tällaista formulaa, jolloin tutkimusmetodi yhdistää folkloristien formulateorian perinteiseen musikologiseen motiivianalyysiin.

Alueellisesti tutkielma rajoittuu etupäässä Varsinais-Karjalan alueeseen ja karjalaiseen itkuperinteeseen. Aikaisemmassa etnomusikologisessa tutkimuksessa Varsinais-Karjalan kielialue on jäänyt erittäin vähälle huomiolle. Aunuksen, Inkerin ja sitä etelämpänä asuvien itämeren-suomalaisten kansojen itkuja on tutkittu enemmän (esim. Rüütel & Remmel 1980; Saastamoinen 1999a; Niemi 2002), mutta itkuvirsien musiikillinen tutkimus on kuitenkin vasta alussa.

2. TRANSKRIPTIOISTA

Tutkielman kaikki transkriptiot ovat allekirjoittaneen ellei toisin erikseen mainita. Länsimaisen notaation riittämättömyys itkuvirsien kuvaamiseen on ilmeistä. Sellaista nuotinkirjoitustapaa, joka olisi sekä helposti luettava että ilmaisisi riittävällä tarkkuudella itkijän tunnetilan, itkunsekaisen äänenmuodostuksen tai edes tarkan äänenkorkeuden ja rytmiset aika-arvot ei ole toistaiseksi olemassa. Näin jokainen transkriptio on keskeneräinen tulkinta kulloisestakin itkuvirrestä.

Transkriptio ei silti ole vanhentunut tai käyttökelvoton tapa lähestyä itkuvirsiä. Kaikkia itkuvirsitranskriptioita tutkittaessa on ensiarvoisen tärkeää kuunnella alkuperäisäänitettä, mistä transkriptio on tehty. Äänite ei sinänsä korvaa transkriptiota, sillä nuotinnoksien kautta voidaan nopeasti havainnollistaa kuulonvaraisesti tehtyjä päätelmiä. Lisäksi transkriptio syventää tutkijan ymmärrystä tutkittavasta äänitteestä merkittävästi.

Itkuvirsiäänitteissä on suuria keskinäisiä eroja. Ne ratkaisut, jotka soveltuvat hyvin esimerkiksi Aunuksen alueella tyypillisiin itkuvirsiin eivät välttämättä toimi yhtä hyvin vienalaisiin itkuihin. Myös itkijän liikuttuneisuuden aste vaikuttaa suuresti transkription ongelmiin. Tämän tutkielman kannalta erityisesti Ilpo Saastamoisen

(1999a) transkriptiot Aunuksen itkuista ovat olleet merkityksellisiä, mutta jotkut muutokset ja lisäykset ovat olleet tarpeen.

Saastamoisen transkriptioissa tekstin luettavuudella on pääpaino, jonka vuoksi hän ei ole suosinut musiikillista rakennetta korostavaa paradigmaattista kirjoitustapaa. Saastamoisen transkriptioissa nuottirivien pituudet kuitenkin vaihtelevat kuvaten viitteellisesti ajallista kestoa. (Saastamoinen 1999a, 129.) Yleisesti ottaen Saastamoinen on merkinnyt yhden pituuksiltaan vaihtelevan lauletun tekstisäkeen yhdelle riville ja merkinnyt tahtiviivoin pitkien fraasien sisällä ilmeneviä pienempiä tapahtumia.

Saastamoisen ratkaisu sopii erinomaisesti Aunuksen itkuille, mutta seesjärveläisen Praskovja Saveljevan itkujen kohdalla se ei olisi tilan käytön kannalta järkevää. Saveljeva suosii etenkin itkuvirsiensä alkupuolella lyhyitä tekstisäkeitä, joiden melodia muodostuu lyhyistä ja selkeistä fraaseista. Näin ollen tahtiviivat merkitsevät luontevasti fraasien rajaa ja tasarivisille nuottiriveille mahtuu useampia fraaseja, joiden erottaminen toisistaan on kuitenkin helppoa. Fraasien sisällä ilmeneviä pienempiä tapahtumia ei ole erikseen merkitty, vaikka ne voisi helposti osoittaa esimerkiksi katkoviivoin.

Itkuvirret ovat kaikilla karjalaisalueilla tahtilajittomia, jolloin tahtiviivat eivät indikoi tahdin sisäisiä metrisiä jakoja. Tahtilajittomuus ei johda pulssittomuuteen. Suurimmassa osassa itkuvirsiä on selkeä pulssinsa, eikä tempon keskiarvollinen määrittäminen tuota vaikeuksia. Saastamoinen (1999a, 130) katsoo Aunuksen itkuvirsien olevan yleensä sekatahtilajisia. Varsinais-Karjalassa itkut vaikuttavat kuitenkin usein tasajakoisilta. Itkuvirsien pulssi on varsin elävä. Tasaisen tuntuisenakin se saattaa elää omaa hienoista elämäänsä hidastuen ja kiihtyen vuoroon.

Saastamoisen transkriptioissa tempon muutokset on merkitty alkuun tempomerkinnän yhteyteen ilmoittaen hitaimman ja nopeimman tempon. Tässä tutkielmassa muuntunut tempo on merkitty sille kohtaa, missä muutos alkaa vaikuttaa vakiintuneelta. Ylipäätään itkuvirsien tempomerkinnät ovat pikemminkin viitteellisiä kuin tarkkoja, mutta tempomuutokset vaikuttavat itkijän hengitykseen ja musiikillisiin rakenteisiin. Tästä johtuen tempomerkintöjä tulisi käyttää siellä, missä tempo muuttuu.

Transkriptiot ovat transponoitu niin, että finaliksena esiintyy aina e. Sama finalis on myös Ilpo Saastamoisen (1999a) ja Jarkko Niemen (2002) tekemissä itkuvirsitranskriptioissa, ja tapaa tulisi suosia itkuvirsien tutkimuksessa jatkossakin

keskinäisen vertailun helpottamiseksi. Ensimmäisen tahdin yläpuolelle tulee kuitenkin merkitä alkuperäisäänitteen todellinen korkeus ja sen muutokset. Tilanteissa, joissa halutaan tutkia itkijän äänialan asteittaista muuntumista, tai jos itkijällä ei tunnu hetkellisesti olevan selkeää finalista, transponoinnista on hyvä luopua, kuitenkin niin, että joko muutoksen alussa tai lopussa finaliksena toimii e. Toisinaan itkijöiden aloitusääni on vakaa, mutta finalis huojuu. Tällöin on syytä harkita transponoinnin muuntamista visuaalisesti järkevälle korkeudelle aloitusäänen mukaan.

Oleellinen ero aikaisempiin itkuvirsitranskriptioihin on hengityspilkun ja kaksoispilkun käyttö. Hengityspilkku esiintyy lähes aina fraasirajojen yhteydessä. Sillä merkitään pitkää sisäänhengitystä ja hengitystaukoja, jotka aiheuttavat epämääräisen pituisia taukoja tai peräti pulssin hetkellisen pysähtymisen. Hengityspilkku voisi korvata kokonaan fraasien välissä ennen tahtiviivaa olevat tauot, mutta tauot auttavat hahmottamaan summittaisten pysähdysten pituutta.

Hengityspilkkuja on käytetty myös fraasien keskellä silloin, kun voimakas sisäänhengitys kuuluu aiheuttaen muutoksen laulettuun fraasiin. Usein tällaiset tauot ovat sidoksissa itkijän tunnetilaan, mutta eivät ole vielä selkeitä nyyhkytystaukoja. Laululliseempia sisäänhengityksiä, jotka eivät ole selkeästi havaittavissa eivätkä vaikuta fraaseihin mainittavalla tavalla, ei myöskään ole merkitty transkriptioon.

Kaksoispilkku merkitsee pidempiä nyyhkytystaukoja. Ne ovat selkeästi luonnollisen itkun aiheuttamia ja tekevät lauluun selkeän katkon, missä ikinä ne esiintyvätkään. Nyyhkytystauot ovat usein pidempiä kuin muut tauot, mutta näin ei kuitenkaan tapahdu aina. Nyyhkytystauko voi olla myös nopea, mutta kuitenkin useamman kuin yhden sisäänhengityksen sisältävä tauko.

Nyyhkytystaukojen merkitseminen transkriptioon auttaa lukijaa arvioimaan itkijän liikutuksen tilaa. Pidemmissä transkriptioissa niitä esiintyy usein jaksottain ja niistä voi päätellä itkijän tunnetilan liikkumista syvemmälle. Nyyhkytystauot ovat yleisiä myös erityisen tunneherkän lauseen tai yksittäisen sanan kohdalla.

Kaksoispilkku on hienoinen parannus itkuvirsien tunnepitoisuuden osoittamisessa. Niiden avulla pelkät tauot eivät jää arvailun varaan, vaan lukija voi arvioida taukojen syytä sekä itkun vaikutusta esitykseen entistä tehokkaammin. Nyyhkytystaukojen merkitseminen ei kuitenkaan kerro vielä riittävästi itkijän

tunnetilasta. Monet itkijät pystyvät laulamaan verrattain selkeästi ja ilman mainittavia taukoja, vaikka heidän äänensä olisi täysin itkuun sekoittunutta.

Transkriptioissa ainoa äänenlaatuun viittaava merkintä on nuottipäiden vaihtaminen rasteihin, jotka indikoivat puheen tai huudon kaltaista äänenmuodostusta, jossa laululliset piirteet ja tarkka säveltaso ovat hämärtyneet. Säveltasoissa on tyydytty neljäsosasävelaskeleen likiarvoihin. Neljäsosasävelaskeleet on merkitty ylös- tai alaspäin osoittavin nuolin.

Praskovja Saveljevan itkuvirsien tekstit on litteroinut Aleksandra Stepanova. Transkriptioissa ne tavut, jotka on kirjoitettu litterointiin, mutta ovat esitystilanteessa jääneet lausumatta, on merkitty sulkuihin ( ). Litteroinnista puuttuvat esityshetkellä luodut merkityksettömät täytetavut, on merkitty transkriptioihin hakasulkein [ ].

3. TUTKIJA KOHTAA ITKIJÄN

Itkuvirret ovat aina herättäneet voimakkaita tunteita. Tuskin mikään yleismaailmallinen kulttuuri-ilmiö on kohdannut niin suurta vastustusta kuin itkuvirret, jotka vielä meidänkin aikanamme kantavat pakanallisuuden ja primitiivisyyden leimaa. Itkuvirsiä ympäröivä voimakas asenteellisuus näkyy myös tutkijoiden kirjoituksissa.

Ensimmäiset itkuvirsien tutkijat olivat poikkeuksetta miehiä sekä Suomessa että muualla maailmassa. He ovat kuuluneet jo asemansa ja ammattinsa kautta sivistyneistöön ja eläneet sen arvomaailman mukaisesti kaihtaen voimakkaita tunteen ilmaisuja. Viime kädessä itkuvirsien tutkimushistorian analysointi kritisoi koko modernin sivilisaation kehityskulkua patriarkaalisena ja tunteita pelkäävänä historiana.

3.1. Paheksuttavaa käytöstä

Yksi merkittävimmistä itkuvirsien halveksijoista oli Platon (428–347ekr), joka koki itkuvirret sopimattomina koulutuksen saaneelle väestölle. Platon oli jyrkästi eri mieltä Homeroksen kanssa, joka oli kuvannut jumalia esittämässä itkuvirsiä (esim. Achilles Ilia'ssa). Platon katsoi itkemisen ja suremisen olevan takapajuista ja siten jumalille sopimatonta. Jumalien tuli olla käytökseltään esimerkillisiä ihmisille, joille Platon salli ainoastaan yksityisen ja hiljaisen suremisen (ks. esim. *Valtio*: kirja X, 603b).

Platon ehdottaa klassisesta runoudesta poistettavaksi nuorten kasvulle haitalliset kohdat ja neuvoo seuraavasti:

> Teemme siis oikein poistaessamme kuuluisain miesten itkut ja jättäessämme ne naisille (emmekä edes arvokkaille naisille) ja kaikenlaisille kehnoille miehille, jottei niiden, joita kasvatamme maamme vartijoiksi, tekisi mieli tehdä mokomien tavoin. (*Valtio*: kirja III, 387E)

Platonin maskuliininen ja tunteita hillitsevä ihanneyhteiskunta ei ole kaukana kristinuskon ensimmäisten oppi-isien patriarkaalisesta arvomaailmasta. Varhaisen kristillisen kirkon vastustus itkuvirsiä kohtaan ei perustu raamattuun, josta itsestään löytyy useita itkuvirsiä, vaan pikemminkin klassisen kirjallisuuden tunteita rationalisoivaan perinteeseen (Wilce 2005).

Johannes Krysostomos (n. 347–407) oli yksi merkittävimmistä kristinuskon kehittäjistä, Konstantinopolin arkkipiispa ja kuolemansa jälkeen pyhäksi julistettu kirkon oppi-isä. Hän kuvasi itkuvirsiä ”taudiksi, joka yhä säilyy naisten keskuudessa”

(Alexiou 1974: 28). Etenkin hautajaisiin palkatut itkijänaiset olivat Krysostomokselle suuri huolenaihe. Hautajaisissa itkemisen itsessään hän tuomitsi heikon uskon merkkinä ja näki sen ristiriitaisena reaktiona kristitylle, joka on tietoinen Kristuksen ylösnousemuksesta ja ikuisen elämän ilosanomasta (Chrysostomom 1886, Homilies IV). Itkuvirsien sijaan hänen hengellinen ohjeensa oli vastoinkäymisten kohtaaminen ja kantaminen jalosti. Itkijänaisia hän kehoitti itkemään ennemmin omaa syntisyyttään kuin kuolleita vainajia. (Wilce 2005.)

Meidän aikaamme saakka kristillisten kirkkojen suhtautuminen itkuvirsiin on ollut erittäin jyrkkää ja tuomitsevaa. Niitä on pidetty ennen kaikkea pakanallisena jäänteenä, jonka kitkeminen on vaatinut paljon työtä. Itkuvirsiä itkevien naisten on koettu uhkaavan papin valta-asemaa menojen ohjaajana hautajaisissa ja muissa yhteisölle tärkeissä rituaaleissa. Lisäksi itkuvirsien vastustus lisäsi miesten valta-asemaa yhteisön täysivaltaisina hengellisinä johtajina varhaisten kirkko-isien toiveiden mukaisesti. [1]

Eurooppalainen sivistyneistö ei myöskään pitänyt itkuvirsiä arvokkaina. Itkuvirsien yhdistäminen primitiivisyyteen ja takapajuisuuteen varjostaa suurta osaa varhaisesta kirjallisuudesta. Itkuvirret ovat selkeästi jotakin sellaista, mikä ei ole soveliasta hyvän koulutuksen saaneiden keskuudessa. Antropologiset matkakertomukset (esim. Cook 1907, 52; Gusinde 1931, 797) kuvasivat itkuvirsiä villi-ihmisten eläimellisinä rituaaleina. Orientalismi ja varhainen antropologia viljelivät itkuvirsien ja vieraiden kulttuurien yhteydessä sellaisia termejä kuten barbaarinen, primitiivinen, eläimellinen ja pakanallinen, jotka omalta osaltaan lisäsivät eurooppalaisen sivistyneistön omanarvontunnetta.[2]

Saksalainen evolutionisti Otto Böckel esitti 1906 itkuvirsien saaneen alkunsa primitiivisistä ja artikuloimattomista tuskanhuudoista. Evoluution ensimmäisessä vaiheessa vain kuolleen lähiomaiset osallistuivat itkuvirsiin. Toisessa vaiheessa itkuvirret kehittyivät ammattimaisten itkijänaisten erityisalaksi, mutta evoluution

---

[1] Itkijänaisten ja papiston välisistä valtataisteluista lisää esim. Alexiou 1974; Nenola 1986.

[2] Etnomusikologiassa mm. Curt Sachs (1943) määritteli evolutionistisen mallin mukaan itkuvirret primitiivisiksi. Sachsin mallia on karjalaisten itkuvirsien tutkimuksessa kritiikittömästi siteerannut myös Anja Salmenhaara (1976, 129).

edetessä itkuvirret väistyvät kokonaan eurooppalaisen sivistyksen levitessä yhä laajemmalle maailmaan. (Böckel 1913 [1906], 97.)

Itkuvirsien sisältämä luonnollinen itku on usein tulkittu tahattomaksi tunteenpurkaukseksi. Itkuvirsien esittämiseen liittyi tutkijoiden silmissä riski kontrollin menettämisestä, jolloin tunteenpurkaukset koettiin eräänlaisena primitiivireaktiona. Tällainen evolutionisteilta johdettu ajattelu säilyi itkuvirsien tutkimuksessa varsin pitkään. A. L. Lloyd (1980) kirjoitti *New Grove Ditionary of Music and Musicians* artikkelissaan itkuvirsien sisältävän tahattomia tuskanhuutoja. Hän koki itkuvirsien olevan ”sekoitus primitiivistä kaaosta ja rationaalista järjestystä” .

Kansallisromanttisten aatteiden noustessa 1800-luvulla ei itkuvirsiä kelpuutettu kansallisen identiteetin rakennusaineeksi missään Euroopassa. Vuosisatainen vastustus oli tehnyt tehtävänsä. Vaikka itkuvirret edustivatkin jotakin erittäin vanhaa, ne olivat leimaantuneet takapajuisiksi ja jälkeenjääneiksi jo niin vahvasti ettei niiden arkaaisuudelle annettu merkittävää painoarvoa. Osasyy niiden sivuuttamiselle on itkuvirsien teksteissä itsessään. Siinä missä eeppiset runot kuvaavat mennyttä sankareiden kulta-aikaa, keskittyvät itkuvirret tiiviisti juuri tapahtuneeseen. Tämä ei kuitenkaan yksin selitä kansallisromantikkojen ristiriitaista ja vähättelevää suhtautumista itkuvirsiin.

Eurooppalaiselle sivistyneistölle, ja myöhemmin koko väestölle, itkuvirsien avoin tunteellisuus oli niin vierasta, että se koettiin lähinnä kiusallisena tai uhkaavana. Silloinkin kun itkuvirsiä on haluttu esitellä arvokkaina, on katsottu tarpeelliseksi siistiä niistä evolutionistien kuvaamat kontrolloimattomat itkunpurskahdukset. Itkuvirsillä on kuitenkin oma paikkansa valituslauluina eurooppalaisessa taiteessa. Itkuvirsiin viittaavia kohtauksia löytyy oopperoista, näytelmistä ja kirjallisuudesta, jolloin niiden sentimenttaalisuus koetaan ennemmin ylevänä kuin hävettävänä. Näissä sovelluksissa itku itsessään on kuvainnollista ja siten kontrolloitua ja hyväksyttävää.

Sortavalan laulujuhlilla (1920), joihin kuuluisa itkijä Matjoi Plattonenkin osallistui, ei itkijänaisia päästetty esiintymään varsinaiselle esiintymislavalle. Sisätiloissa tapahtuneeseen maksulliseen esitykseen ottivat osaa kanteleen soittajat ja runonlaulajat sekä ryhmä nuoria tyttöjä, jotka esittivät kuvaelman tapaisesti itkuvirsikohtauksen. Matjoi Plattonen ystävineen esiintyi metsässä luontopolun varrella

ilman erityistä pääsymaksua. (Tenhunen 2004.) Itkuvirttä voitiin näin ihailla kaukaa, sopivan etäisyyden päästä.

Kulttuurisen häpeän leviämistä tutkineen antropologi Jim Wilce'n (2005) mukaan itkuvirsien varsinainen kuolinisku ei tullut sitä eniten vastustaneiden, kirkon ja sivistyneistön käsien kautta. Itkuvirret alkoivat kadota vasta, kun niistä kiinni pitävät yhteisöt tulivat tietoiseksi muiden halveksivasta suhtautumisesta. Esimerkiksi Irlannissa on kertomuksia papistosta, joka oli häätänyt ruoskan kanssa itkijänaisia hautajaisista, mutta vasta kun englantilaisten turistien matkakertomukset irlantilaisten takapajuisuudesta levisivät, loppui itku vainajien haudoilla. Kulttuurillinen häpeä antoi kansan silmissä papistolle oikeutuksen väkivaltaiseen 'pakanuuden kitkemiseen' Irlannin syrjäseuduilta.

Karjalaiset itkijät Klaudia Vonkkanen ja Annushka Feodorovna kertovat kumpainenkin, kuinka heidän aviomiehensä häpesivät vaimojensa itkuvirsiä ja lopulta kielsivät heitä itkemästä uhaten, etteivät he tuo enää leipää taloon, jos itkuvirret jatkuvat (Bogdanova 2002). Martta Kuikka (2000) kertoo evakkokarjalaisten piilottaneen itkutaitonsa sotien jälkeen ”ihmisten puheiden” ja ”ryssittelyn” takia. Hän sanoo karjalaisten kaihtaneen itkujen julkista esittämistä Suomen puolella ja lopulta monen unohtaneen taitonsa.

3.2. Suomalaiset tutkijat

Itkuvirsien keräyksen alkuaikoina 1800-luvun Suomessa elettiin aikaa, jolloin koko maan kattavan koulutusjärjestelmän kehittäminen aloitettiin. Mittavan kansanvalistus-toiminnan yhtenä päämääränä oli syrjäseutujen asujaimiston elämäntavan muokkaaminen lähemmäksi kouluttautuneen sivistyneistön arvomaailmaa. (Lisää esim. Pohjola-Vilkuna 1995.)

Suomalainen sivistyneistö oli omaksunut Snellmannilaisen kotikasvatuksen, joka ei sietänyt kansan kollektiivista elämäntapaa, jossa nukuttiin siskonpedissä ja käytiin kaihtamatta tarpeilla yhdessä. Tapojen yksityistäminen jatkui ruumiintoiminnoista muuhun käyttäytymiseen ja koski myös tunteiden julkista

näyttämistä. Suomalaisten tutkijoiden ristiriitainen suhtautuminen itkuvirsiin tulee helpommin ymmärrettäväksi tätä kulttuuritaustaa vasten. (myös Utriainen 1998, 187–188.)

Vältellen yhteistä tunne-elämystä vuosisadanvaihteen miespuoliset tutkijat eivät huomanneet itkun varsinaista funktiota, sen viisautta. Heille se näyttäytyi ylitunteellisena ja irrationaalisuudessaan kammoksuttavana. Armas Launis (1921, 173) kuvasi järjestämäänsä itkujen keruutilannetta seuraavasti:

> Ennen pitkää itkivät ja huusivat kaikki täyttä kurkkua. Mikään sävelmän muistiinmerkintä ei näyttänyt mahdolliselta moisessa seurassa, jossa äänneltiin kuin hullujenhuoneen esikartanossa. Kivahdin minua lähinnä istuvalle muorille sanomaan, että hän olisi vaiti, koskei hänelle kerran oltu annettu mitään osaa tämän kohtauksen suorittamisessa. "Kuka sen vain oikein ymmärtää", parkui itku kurkussa minulle eukko ja ratkesi samassa yhä sydäntäsärkevämpään nyyhkytykseen. […] Puheesta ei ollut apua, se oli vain tulta tappuroihin, tässä tarvittiin miehisempiä toimenpiteitä. Talutin eukon toisensa jälkeen ovesta ulos, jätin vain ensimmäisen itkijän tupaan ja panin oven varmuuden vuoksi säppiin.

Elias Lönnrot kirjoitti 1836 Rukajärven matkalla kuulemistaan itkuvirsistä:

> Tämä itku käypi niin karkialla, oikein karwoille käywällä, läpi ruumiin ja jäsenten wihlasewalla äänellä, että wielä wuodenki päästä sitä muistellessani olen kuin säykähyksissä.

Lönnrotin kertomuksissa korostuu hänen oma turhautuneisuutensa siitä, ettei hän kyennyt muistiinmerkitsemään itkuja. Hän kertoo useaan otteeseen hukkaan valuneista yrityksistä saada kokonainen itkuvirsi kunnolla tallennettua muistivihkoseensa. Hän (1902, 238) kuvaa itkuissa olevan ”kamaloita sanoja, joita ei ymmärrä, eikä malta yhellä eli kahella sanomisella”. Valitettavasti hänen turhautuneisuutensa kohdistuu myös itkujen ja itkijänaisten arvoon.

> Tällä päiwällä menetin heille itkuwirsistään neljän ruplan palkkoin, melkeinpä joutawasta, sillä minkä sain, tuskin luen omani kirjoitus-

waiwanikan weroiseksi, koska ei ollu'kan heissä oikein älyllisen pakinan antajata. (Lönnrot 1836)

Lönnrotin kunniaksi on mainittava hänen rehellisyytensä tunnustaessaan kyvyttömyytensä tähän tehtävään. Lisäksi hän mainitsee itkuista löytyvän "joita kuita ennisajan tietoja ja jotai hywää kielentutkioillenki" ilmaisten toiveensa, että joku antautuisi itkuvirsien keruuseen ja kielen selvittelyyn (emt). Lopulta on vaikea sanoa, mitä hän todella itkuvirsistä ajatteli, mutta hänen pakinanomainen ja vähättelevä tyylinsä niistä kertoessaan muodostui miltei standardiksi hänen seuraajiensa keskuudessa.

A.O. Väisänen (1926b) kommentoi Lönnrotin vaikeuksia *Uusi Suomi* lehden artikkelissa vuonna 1926 seuraavasti:

Ei ole korvaamaton vahinko, että Lönnrot jätti akat vähälle itkettämiselle. Täytyy näet myöntää, että näiden virret eivät sisällöltään eivätkä muodoltaan kestä vertailua niiden runojen kanssa, joita partasuu urohot lauloivat.

Uuden nauhoitustekniikan ja keräysmenetelmien johdosta A.O. Väisänen onnistui Lönnrotia paremmin itkujen tallennuksessa, mikä toi esiin uutta tietoa itkuvirsien musiikista ja kielellisistä rakenteista. Itkujen yhteisöllinen merkitys jäi Väisäseltä kuitenkin oivaltamatta ja samalla hänen suhtautumisensa itkujen tunneilmaisuun jäi vääristyneeksi.

> Laulun ajaksi peittää itkettäjä suunsa toisessa kädessä olevalla liinalla, jotteivät pahaa aiheuttavat sylkipisarat pirskahtelisi kuulijain päälle. Ja jotta itkuvirsi vaikuttaisi todella itkennältä, on usea olallinen (itkettäjä) harjoittautunut nyyhkytyksiä jäljitellen "hehettämään" taukojen kohdalla. Naivisuudessaan hän itse voi rikkoa aikaansaamansa totisen tunnelman virtensä päätyttyä, paljastamalla mielihyvästä säteilevät kasvonsa. Pääasia hänelle on, että kuulijat heltyvät ja uhraavat osansa morsiamen myötäjäisiin ja että morsian puolestaan muistaa häntä hyvin palkkioin. (Väisänen 1990 [1926a], 126).

Sitaatti sisältää lukuisia asiavirheitä. Se sivuuttaa kokonaan itkuvirsien sakraalisen luonteen painottaessaan itkijän tienestinhakuisuutta. Lisäksi Väisänen kuvaa itkemistä näyttelemiseksi ja aidon tunteen jäljittelyksi, mikä kertoo ehkä enemmän Väisäsen vaikeudesta kohdata itkijän ja yhteisön tunteet kuin itse itkuvirsistä. Kenties Väisänen ajatteli näytellyn itkun vaativan esittäjältään enemmän taitoa ja ennen kaikkea kontrollia. Jos itku olisi täysin näyteltyä, sitä ei voisi tulkita evolutionistien tavoin primitiiviseksi. Väisäsen teksti esittää itkijän kylmän laskelmoivana, lähes rationaalisena, joskin hieman naivina.

Samassa kirjoituksessa hän tahtomattaan paljastaa lisää omasta kyvyttömyydestään ottaa osaa yhteisön surunkäsittelyyn. Hän kertoo kuinka eräässä Mordvalaisessa kylässä hänelle suututtiin, kun hän piiloutui muistilehtiönsä taakse itkuseremonian aikana.

Kun vaimo lauloi itkua miehensä sotaanjoutumisen johdosta, astui luokseni, kun tein muistiinpanoja nuottivihkooni, kyynelehtivä neito ja lausui käskevästi ’Itke!’. (Emt. 128)

Vuosisadanvaihteen suomalaisista miestutkijoista Volmari Porkka ja Samuli Paulaharju olivat ainoat, jotka ymmärsivät itkuvirsien yhteisöllisyyden eivätkä pelästyneet niiden tunteellisuutta. Heidän kirjoituksistaan kuultaa syvä vaikuttuneisuus ja niistä puuttuvat ironiset itkijänaisia vähättelevät lausunnot . Paulaharju (1916) kirjoitti itkuvirsien olevan ”kaikkein kauneimpia, syvällisimpiä ja herkimpiä kaikista kansanrunoistamme”.

Myöhemmässä tutkimuksessa on toisinaan mainittu myös yhteisöön kuuluvien miesten suhtautuneen itkuvirsiin ristiriitaisesti (esim. Nenola 1986, Tolbert 1990). Väite perustuu muutamien perinteenkerääjien (esim. Lönnrot 1836) kertomuksiin, joissa kylien miehet olivat kehoitelleet tutkijaa jättämään akkojen juorut omaan arvoonsa tai tokaisseen, ettei itkuvirsien sanoista saanut kunnolla selvää.

Tällaiset kertomukset kertovat enemmän kyläläisten varauksellisesta suhtautumisesta vieraaseen tutkijaan, kuin miesten todellisesta suhtautumisesta itkuvirsiin. On totta, ettei etenkään nuoren naisen asema ollut mainittava karjalaisissa yhteisöissä ja naisten taitoja helposti vähäteltiin. Itkuvirsien kohdalla on kuitenkin

runsaasti lähteitä, jotka kertovat miesten arvostaneen itkuvirsiä suuresti ja pitäneet niitä rituaalisesti välttämättöminä (esim. Haltsonen 1957, 23; Paulaharju 1916, 535). Itkuvirsien koko yhteisöä koskevan luonteen kautta on vaikeata ajatella miesten olevan kykenemättömiä niitä seuraamaan.

Kulttuuristen yhteentörmäysten vaikutusta ei ole suomalaisessa tutkimuksessa huomioitu riittävästi. Karjalaiset yhteisöt ovat olleet hyvin tietoisia niitä uhkaavista virtauksista jo vuosisatoja. Suomalaisessa perinteentutkimuksessa on syrjäseutujen kyliä pidetty eristäytyneempinä kuin ne todellisuudessa olivat. Ne on haluttu kokea koskemattomina ja puhtaina reliikkeinä, joista kansallisromantikot hakivat tietoa kauan sitten menneistä ajoista. Vaikka kylien elämäntyyli esittäytyikin puhtaana kirjallisen sivistyksen kosketuksilta, tiedettiin kylälle eksynyttä tutkijaa myös varoa.

Suomalainen papisto laati kansainvälisten esikuvien mukaan itkukieltoja myös Karjalassa (Nenola 1986, 125). Ortodoksialueillakin tiedettiin itkuvirren olevan arka asia, vaikka itäisen kirkon suhtautuminen kansanuskoon onkin ollut lempeämpää. Kirkon lisäksi hallitsijat loivat asetuksia itkuvirsiä vastaan sekä idässä että lännessä. Vuonna 1715 Pietari Suuri asetti lain, jossa kiellettiin ”ulista kuolleita” (Nenola 1986, 123). Kun vielä muistaa Volmari Porkan (1883, 199) kertomuksen, jossa inkeriläinen isäntä ajatteli Porkan tulleen keisarin käskystä kylään itkuvirsiä kyselemään, ei liene ihme, että isäntä oli Porkan mukaan todennut ”Kaik sille kunigaalle kelbajaagi.”

Ammattimaisten itkijänaisten palkkiot muodostavat Karjalassa oman tutkimusongelmansa. Muualla Euroopassa tiedetään palkattuja itkijänaisia olleen jo vuosisatoja, mutta Karjalassa itkijänaiset alkoivat saada mainittavia palkkioita vasta itkuvirsikulttuurin hiipuessa. Vienalaisissa hautajaisissa ei missään tapauksessa tarjottu rahaa itkijälle. Jokainen nainen, jota arvostettiin kylässä hyvänä itkijänä, piti velvollisuutenaan vaikkapa vain vähänkin itkeä vieraallekin vainajalle (Konkka 1985, 33). Itkemättä jättäminen olisi ollut loukkaavaa koko yhteisöä kohtaan.

Häissä itkijällä oli vaativa ja keskeinen asema, johon usein kutsuttiin paras mahdollinen itkijä. Yleisin palkkio tästä työstä oli pelkkä itkijän kestittäminen häiden ajan. Joskus annettiin jokin lahja, useimmiten vaatekappale tai pala kangasta. (Konkka 1985, 108.) Maailmansotien välisenä aikana alkoivat itkijänaiset matkustaa kaukaisempiinkin kyliin, jolloin itkijöille annettiin myös vaatimattomia rahapalkkioita.

Itkijänaiset olivat Karjalassa kuitenkin suurimmaksi osaksi erittäin köyhiä, jolloin pieniäkin summia voidaan pitää merkittävänä tulonlähteenä (Tenhunen 2004).

Suomalaisen itkuvirsitutkimuksen suunnanmuutos tapahtui 1960-luvulla, jolloin Lauri Honko (1963, 116) alkoi painottaa itkuvirsien terapeuttista ja yhteisöllistä merkitystä. Honko (1965; 1978) nosti itkijänaiset karjalaisten tietäjien rinnalle korostaen heidän kykyään toimia psykopompoksina, välittäjinä elämän ja kuoleman rajan yli (1965: etsi ingrian lamenter as a psychopomp). Hänen rinnalleen nousi Pertti Virtaranta ja Unelma Konkka, jonka teos *Ikuinen ikävä* (1985) oli ensimmäinen kirja karjalaisesta itkuvirsikulttuurista, joka oli vapaa aikaisemman tutkimuksen asenteellisista rajoituksista. Lauri Hongon työtä on jatkanut Aili Nenola, jonka myötä etenkin naistutkimuksen kiinnostus itkuvirsiin on kasvanut.

Tänäpäivänä itkuvirret nauttivat tiettyä arvostusta. Itkijänaiset esiintyvät meille jopa myyttisinä voimahahmoina muun muassa Albert Edelfeltin Larin Paraske maalausten kautta. Silti on hyvä muistaa, että arvostuksella on ollut kohtuuttoman kova hinta. Larin Paraske, joka edusti monelle suomalaiselle taiteilijalle kalevalaisen voimanaisen ruumiillistumaa, kuoli nälkään ja puutteeseen, kun SKS:n myöntämä eläke ei enää riittänyt edes pienen mökin vuokraan. Kerjätty leipä oli useimman vuosisadanvaihteen itkijänaisen ainoa lohtu.

Perinteenkeruumme suurmiesten kertomukset ovat siirtäneet ristiriitaisen suhtautumisensa itkuvirsiin syvälle suomalaisten yleisiin perinnekäsityksiin. Saamamme kasvatus pohjautuu yhä osin samoille Snelmannilaisille ja protestanttisille perusarvoille, joiden kanssa Lönnrotkin kasvoi. Tunteiden julkinen näyttäminen ja kollektiivinen käsittely kuuluu yhteiskunnassamme vieläkin lähinnä mielenterveyspalveluiden alaisiin terapiaryhmiin.

Itkuvirsien tutkiminen edellyttää vapautumista oman kulttuurimme itkukielteisestä ilmapiiristä ja sen tiedostamista omassa itsessään. Toisaalta koko suomalaisen perinteentutkimuksen uhkana on romantisoiva taipumus nostalgiaan. Itkuvirsien tutkimuksessa molempien vaikutus näkyy tuoreimmissakin kirjoituksissa. Ulkokulttuuristen vaikutteiden tunnistaminen ja välttäminen on jokaiselle itkuvirsien tutkijalle valtava haaste.

4. ITKUVIRSIEN LUOMISPROSESSISTA

Itkuvirret sisältävät sekä yleisiä että henkilökohtaisia aineksia. Itkuvirsiä ei voida pitää kokonaan improvisoituina, vaikka improvisaation osuutta on tutkimuksessa totuttu korostamaan. Itkuvirsien henkilökohtaisuus ei väistämättä johda improvisointiin. Vanhoissa kalevalaisissa lauluissa ja itkuvirsissä opitun ja esityshetkellä luodun materiaalin erottelu ei ole ongelmatonta. Ne perustuvat laajaan perinnetietouteen ja erityisosaamiseen, joka on aina sekä uutta luovaa että ennestään tunnettua. Vanhan ja uuden sulauttaminen vaatii itkijältä erityistä kompetenssia, jonka kautta voi ymmärtää itkuvirsien luomisprosessia.

Kompetenssin käsite tulee kielitieteestä. Noam Chomsky (1965, 4) määritteli kompetenssin puhujan ja kuulijan tietoon kielestä, sen rakenteista ja sanastosta. Sosiolingvisti Dell Hymes (1974, 92) laajensi Chomskyn käsitteen kommunikatiiviseksi kyvykkyydeksi, jolloin kompetenssilla tarkoitetaan kykyä käyttää kieltä sopivalla tavalla kussakin tilanteessa. Hymesin malli loi pohjan uusille perinteentutkimuksen suuntauksille, jotka tutkivat niitä kykyjä, joita eri perinteenlajien esittäminen ja uudelleen tuottaminen vaatii.

Kommunikatiivinen kompetenssi korostaa yksilöllisyyttä ja yksilön suhdetta ympäristöönsä. Hymes (1981, 84) määrittelee performanssin kulttuuriseksi käyttäytymiseksi, missä henkilö tuntee vastuuta yleisöstään. Esiintyjä ei ole passiivinen, vaan jatkuvassa vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Sekä yleisö että esiintyjä omaavat tietoa ja odotuksia jokaisen perinteenlajin suhteen. On selvää, etteivät performanssin eri lajityypit, esitykset, esittäjän roolit ja esitystilanteet synny eristyksissä vaan ne ovat aina vuorovaikutteisia ja toisistaan riippuvaisia (Baumann 1977, 11). Nykyinen performanssin tutkimus on onnistunut etääntymään tekstilähtöisestä perinteen-tutkimuksesta. Sen tuloksena on performanssin ymmärtäminen dynaamisena kenttänä, jossa yksilön kompetenssi perinteenlajeissa ja niiden tyylikeinojen hallinnassa toteutuu vuorovaikutteisessa ympäristössä. (Briggs 1988, 12.)

Itkuvirren esittäjän kompetenssi sisältää kommunikatiivisen kyvykkyyden lisäksi itkijän taidon käyttää tiedollista kapasiteettiaan itkuvirren luomiseen. Viime kädessä kompetenssi on monen osa-alueen summa, jonka varassa perinnetuote luodaan esityshetkellä. Vaikka itkurunoudessa ilmaistaan hyvin henkilökohtaisia tunteita,

ilmaisun muoto ja esittämistavat ovat olleet perinteen säätelemiä ja yhteisöllisesti kontrolloituja. Edes perinnetuotteen variaatio ei ole täysin vapaata vaan sidoksissa tradition säännöstöön, jotka kuuluvat perinteentaitajien yhteisölliseen tietämykseen (Rüütel 1987, 190).

4.1. Lähtökohtana tunne

Itkuvirsi saa alkunsa tarpeesta itkeä. Erilaisten siirtymäriittien yhteydessä itkun tarve on selkeimmillään. Silloin kun läheinen siirtyy tuonelaan, tytär miehelään tai poika katoaa sotatielle, edessä on koko yhteisöä koskeva pysyvä muutos. Karjalaiset naiset tekivät useimmiten ensimmäiset itkuvirtensä juuri jonkun lähiomaisensa hautajaisiin. Ylipäätään itkuja ei ole varsinaisesti opetettu, vaan niiden on katsottu tulevan luonnostaan, kun aika on kypsä (Tolbert 1988, 119).

Tiiviisti eläneessä yhteisössä kuoleman aiheuttama yksilöä ja yhteisöä koskeva muutos pakottaa yhteisön ongelmanratkaisuun (Jetsu 2001, 42). Rituaali-itkuissa itkijä valmistaa yhteisön muutoksen kohtaamiseen. Hänen osanaan on kohdata ne tunteet, joita muutos tuo kullekin yhteisön jäsenelle, jotta arat ja tärkeät asiat eivät jäisi käsittelemättä.

Hautajaisissa hoidettava yhteisö laajenee elämän ja kuoleman rajojen yli. Karjalassa uskottiin vainajan kuulevan itkun sanat, jolloin itkettäjä sai eräänlaisen välittäjän roolin. ”Uskottiin, että ääneen itkeminen takasi vainajan onnistuneen siirtymisen tuonilmaiseen ja vainajan suosion, avun ja myötätunnon eloonjääneille perheenjäsenille” (Stepanova 1995, 135). Yhtä tärkeätä kuin vainajan saattaminen tuonilmaisiin, oli jokaisen yhteisöön kuuluvan saattaminen oikeanlaiseen surutilaan.

> Kuolinitkujen järjestelmä varaa riitin puitteissakin riittävästi tilaisuuksia itkentään; psykoterapeuttista tarkoituksenmukaisuutta näyttää piilevän siinä, että riitti-itkut vähitellen taajenevat ja ovat enimmillään hautajaispäivänä; seuraavana aamuna itketään niin ikään, kolmantena päivänä on lupa käydä haudalla itkemässä, kuuden viikon päästä vietetään muistojuhlaa monin itkuin, mutta sen jälkeen itkuja esiintyy enää vain vuosipäivinä (joskus kolmena vuosipäivänä) ja kalendaarisina muistojuhlina. Suru etääntyy, itkut harvenevat.

> Unohtaa ei sovi itkentätavan toista psykologista puolta: Itkuvirret eivät vain säännöstele surua, vaan myös pakottavat suremaan kaikki ne, joilta tällaista reaktiota perinnäisesti odotetaan. Välinpitämätön sukulainen joutuu antautumaan itkijän suggestiivisen voiman edessä, hänetkin opastetaan oikeaan suruelämykseen, jonka kokeminen kuuluu koko ryhmälle. (Honko 1963, 116.)

Rituaaleissa itkettäjä toimii eräänlaisena esi-itkijänä. Häntä tullaan kuulemaan tunneherkässä tilanteessa, ja itkua kuunnellen purkautuvat koko kuulijakunnan patoutumat (Kuikka 2000). ”Itkuvirsi tarjoaa tilaisuuden yksilölliselle, murheen painetta laukaisevalle purkaukselle. Se ikäänkuin lakaisee sielun puhtaaksi pohjia myöten” (Honko 1965, 53).

Yhteisön lisäksi itkut hoitavat myös yksilöä, itkijää itseään. Tällaisista itkuista on runsaasti esimerkkejä karjalaisten evakkouden ajoilta, jolloin monet sepittivät surunsa kodinmenetyksestä ja evakkotien kärsimyksistä itkuvirren muotoon (ks. esim. Väisänen 1990 [1940-41], 132). Näitä itkuja itkettiin yksin ja yhdessä, milloin vain kohdattiin surun jakava ystävä.

Tällaisia tilapääitkuja on itketty jo kauan aikaisemmin. Näiden usein omasta elämästä kertovien itkujen aiheet vaihtelevat läheisen ikävästä riittämättömyyden tunteeseen, elämän kärsimyksistä onnen hetkiin. Itkuvirsi ei ole vain valituslaulu. Sen sisältä voi löytää kaikki elämänalueen tunteet.[3]

Martta Kuikka (2000) kuvaa haastattelussaan hetkeä, jolloin tulee itkeä, pakonomaiseksi tilanteeksi. Sisällä olevat tunteet pyrkivät ulos ihmisestä, niiden sisällä pitäminen on käynyt liian raskaaksi. Elämän kolhut jättävät meihin kaikkiin omat jälkensä. Käsittelemättöminä niistä aiheutuu moninaisia tunnelukkoja, jotka patoutuvat mieliimme. Lopulta pahan olon alkuperäiset syyt saattavat vajota unohduksiin. “Itkuvirsi tulee niin syvältä, ettei ihminen edes tiedä mistä saakka hänen murheensa purkautuvat”.

Itkun aloittamisesta Martta Kuikka kertoo seuraavaa:

> Se on niin aito tapahtuma, että esimerkiksi siinä täytää olla patoutumia itkijällä. Ja kun patoutumia kertyy aika paljon niitä ni silloin se alkaa purkautua itkuvirtenä; suru, huono kohtelu ja kaikki se alkaa purkautua sitten.

> Ja ainekset saa siitä, kun huomaa, että tämä asia on hyvin dramaattinen ja se tapahtuma hyvin tunnepitoinen, että siitä siis tietää sitten, että siitä tulee itku.

Kuvaus pätee niin tilapääitkujen kuin rituaali-itkujenkin kohdalla. Siirtymäriittiin yhteisön ulkopuolelta tuleva itkijä valmistautuu ennakoimalla tilannetta (Kuikka 2000). Antamalla tilanteen tunnepitoisuuden herkistää itkijä kykenee löytämään myös oman surunsa. Hyvä itkijä ei milloinkaan teeskentele surua. Kun itkijä herkistyy, itkeminen muuttuu aidoksi tunteen purkaukseksi, vaikka edessä olisi ventovieraita ihmisiä. Karjalaisissa hää- ja hautausrituaaleissa juuri tätä kykyä hyvältä itkijältä edellytettiin.

Arvostetuimmat itkijät olivat usein iäkkäitä naisia, niin kuin Volmari Porkka (1883, 201) runollisesti kertoo:

> Parhaimmat itkijät löytyvät täysikäisten ja vanhan puolisten naisten, varsinkin leskien joukosta. Nehän ovat jo ennättäneet kokea elämän varjopuoliakin; niitä on, saattaa sanoa, elämä opettanut itkemään: he ovat saattaneet miehensä tai lapsensa ‘Tuonen liivoihin’, he ovat todellisesti ottaneet jäähyväiset sotamieheksi menevästä pojastaan, he ovat usein käyneet kovaa taistelua rasittavaa puutetta vastaan. Siitä syystä heidän ei tarvitse ponnistamalla hankkia itselleen ‘haleaa mieltä’, joka on välttämätön itkijälle, heidän sydämensä on jo haleutta täynnä.

Porkan kuvaus on toisinaan johtanut tulkintaan, jossa koetaan vieraissa kylissä kiertäneiden itkijänaisten itkevän lopulta omia murheitaan. Ajatus on kuitenkin kyseenalainen ja kuvastaa ehkä pikemminkin meidän ajallemme ominaista tunteiden yksityistämistä. Martta Kuikka (2000) painottaa itkijän kykyä asettua toisen asemaan. Tilanteen dramaattisuus ja omaisten suru riittävät hänelle. Vaikka ihmiset olisivatkin vieraita, heidän tunteensa on itkijälle aivan yhtä tuttu. Elämänkokemus on varmasti tärkeä osa itkijän kyvykkyyttä, mutta olisi väärin väittää itkijän itkevän vain omaa kohtaloaan. Elämänkokemus tuo pikemminkin sanoihin syvemmän merkityssisällön. Aivan kuten Eila Stepanova (2004, 30) huomauttaa ”itkuvirsi on sanoilla puettuja elämän myötä kasaantuvia merkityksiä”.

---

[3] Esim. Nenola 2002, itku no. 4537, jossa äiti neuvoo poikaansa ja kuvaa kuinka rakas tämä hänelle on.

Luonnollinen itku ja kyynelehtiminen eivät ole itkuvirsien tunnepohjaisen ilmaisun tulos vaan lähtökohta. Tunne, runous ja musiikki muodostavat kehän, joka ruokkii itse itseään. Tunne luo sanoja ja ilmaisuja, jotka ääneen laulettuna syventävät tai herättävät uusia tunteita. Itkuvirsi on prosessi, jonka tuloksena on autenttinen tunteenpurkaus, johon tietoisesti tähdätään. Tunteeseen menemistä voidaan pitää itkijän keskeisimpänä taitona runouden ja musiikin hallinnan lisäksi.

Tunnetilan syventyessä itkuvirsissä tapahtuu myös rakenteellisia ja esityksellisiä muutoksia. Monet tutkijat ovat puhuneet itkujen suggestiivisesta voimasta, joka kasvaa ja leviää itkun edetessä. Volmari Porkan (1883, 200) kuvaus on yksi varhaisimmista.

> Mitä pitemmälle laulaja joutuu, sitä kiihtyneemmäksi tulee hänen itkunsa, sitä runsaimmat kyyneltulvat virtailevat hänen silmistään. Hän ei enää huomaa mitään ympärillään, suru on kokonaan vallannut hänet. Vaan eivät läsnäolijatkaan kylmäkiskoisina kuuntele häntä; itkijän intohimoinen laulu on lumonnut heidätkin. Naiset eivät koetakaan estää kyyneliänsä, miesten silmissä veet välkkyvät.

Itkijän muuntumisessa on koettu maagista voimaa. Elizabeth Tolbert (1990) kokee itkijän äänessä tapahtuvan muutoksen toimivan merkkinä kuulijoille itkijän onnistuneesta yhteydestä tuonilmaisiin. Tunnetilan syventäminen ja herkistyminen ovat itkijältä vaadittuja erityistaitoja, joita voi verrata tietäjän tai shamaanin haltioitumisen taitoon. Ilman sitä, ei itkuvirsi täytä sille asetettuja odotuksia.

4.2. Keinovarana kieli

Karjalaisten itkuvirsien omaperäisimpinä aineksina pidetään niiden rikasta metaforakieltä, kertoa ja alkusointuisuutta. Vaikka eri alueilla eri ilmaukset ovat suositumpia ja myös joitakin merkityseroja tavataan, ovat kielelliset tyylikeinot samankaltaisia kaikkialla Karjalassa, lyydiläisalueilta Tverin Karjalaan. Aluetta ympäröivillä itkukulttuureilla ei näitä aineksia tavata. Pohjois-venäläisissä itkuissa on runsaasti yhteisiä motiiveja karjalaisten itkujen kanssa, mutta ilmaisu on

suorasanaisempaa ilman alkusointuisuutta. Suhtautuminen runomittaan on myös toisenlainen. (Esim. Väisänen 1990 [1926a], 130; Honko 1963; Konkka 1985.)

Karjalaisissa itkuvirsissä ei esiinny selkeää sidottua runomittaa. Alkusointuisuus ja runsaat metaforat antavat itkulle sen runollisen luonteen. Asiat pyritään ilmaisemaan mahdollisimman kauniisti ja sointuvasti. Martta Kuikka (2000) sanoo itkujen sisältävän ”niin kaunista asiaa, että jo sanat herättävät kaiken, paatuneimmankin”.

Runomitan sijaan, runsas alkusointuisuus rytmittää itkurunoja. Vaikka alkusoinnut esiintyvät epäsäännöllisesti, luo niiden toisto omanlaisensa poljennon. Vienalaisissa itkuissa alkusointu saattaa sitoa yhteen monta lausetta sisältävän kokonaisuuden. Etelämpänä alkusointuisuus harvenee ja ulottuu Inkerissä enää muutamaan sanaan (mm. Väisänen 1990 [1926a], 128). Vienalainen Anni Lehtonen esitti isänsä ruumista pestäessä toivomuksen tämän ilmaantumisesta varhaiskeväällä joutsenena hänen luokseen itkien seuraavin sanoin:

> Eikö valkie hyväseni vallan ensimmäisinä kevätvarreksuisina valkiena valtajoutsenuisena vallan koalelis vallan ensimmäisih valvatusvanapaikkasih. Mie hotj, vaimala vartuoni, niistä hänen valkehuisie vallan silmittelisin. (Ks. Paulaharju 1924, 74.)

On selvää, ettei itkuvirttä voi analysoida pelkän tekstin avulla. Esityshetki ja tunnepurkausten ilmaantuminen jäävät paperilla pelkiksi arvailuiksi. Itkijän persoonallisuus, luonto ja henkilökohtainen elämys ovat vuorovaikutteisia tekstin kanssa. Tästä syystä myös saman itkijän toisinnot samasta itkusta ovat erilaisia. Syvältä tulevia tunteenpurkauksia on mahdotonta ennakoida tai pakottaa ilmenemään tietyllä kohtaa.

Sanellut itkut eivät mitenkään vastaa itkettyjä tehossaan ja laajuudessaan. Ne ovat ikäänkuin itkettyjen tekstien typistymiä. Itkijöiden sanelemia tekstejä voi pitää eräänlaisena itkukarttana, sillä niissä on muistellen käyty läpi ne asiat, mitä kulloisessakin itkussa tulisi sanoa. Itse esityksessä itkuun liittyy improvisaatio, joka kasvattaa tekstiä. Itkiessään itkijän tunneherkkä tila ohjaa häntä eteenpäin. Kipeän kohdan ympäriltä löytyy enemmän käsiteltäviä asioita, mitä sanellessaan ei ehkä huomioi. Erityisen mielenkiintoisia ovat ne Pertti Virtarannan keräämät itkut, jotka hän

on ensin pyytänyt saneltuina, sitten itkettyinä. Vaikka itse itkutilanne ei ole autenttinen, ero on silti huomattava.

Esimerkki 1. Jeudokia Fedorovna Sofronovan itku kuolleelle aviomiehelle (suom. Pertti Virtaranta).

Sanellen:
Nyt tulin rakkaan puolisoni
haudan lautoja kahden puolen siirtämään.
Tulin murheellinen nainen, omaa vaivaista sydäntäni purkamaan.
Jätit kotisi kauniit ikkunat auringottomaan suuntaan,
aurinko kulkee niiden ohi.
Enkä voi enää ... paistava aurinko ei pihaan loista
aina tummat pilvet seisovat
kun olen jäänyt, raukka, ikuiseen ikävään.

Itkien:
Herra jumala siunaa!
Tulin naisraukka,
rakkaan puolisoni haudalle,
Rupeaisin kauniita haudanpäällisiä lautoja
kahtaalle päin kallistamaan.
Eivätkö suuret jumalat vaikkapa vain yhdeksi minuutiksi
antaisi (hänelle) omaa vapautta (minun) raukan kanssa puhutella?
Rupeaisin, murheellinen nainen, sydänsurujani purkamaan,
rupeaisin raukka ikävästäni kertomaan.
Kun jätit surun alaisen vaimosi koko iäkseen
lesken nimeä kantamaan.
Etkö voisi vaikkapa suurien jumalten
tuonilmaisten maallisien rukousten kanssa
minua hädänalaista naista auttaa
näinä joutuisina kesäpäivinä,
kun minä naisparka olen täynnä huolta
kaikenlaisten murheiden murtama,
ikävöivä (vaimo) olen kovasti vanhentunut.

(Virtaranta 1999, 108-111.)

Sanellussa itkussa on kaksi teemaa. Aloitus, jossa ilmoitetaan tulosta puolison haudalle sekä sydänsurujen purkaus, mikä liikkuu lopun aurinkovertauskuvien kautta. Itketyssä versioissa teemoja on kolme. Sama aloitusteema, mikä saa vain koristeellisemman muodon, sydänsurujen purkaus, sekä puolison puhuttelu ja avunpyynnöt tuonilmaisiin. Sanellun version koko aurinkoteema typistyy vain lyhyeen viittaukseen kesäpäivistä. Sen emotionaalinen merkitys on kuitenkin suuri. Tallennetta (SKNA 7593) kuunnellessa voi todeta kuinka itkijän tunnetila syvenee alusta alkaen ja juuri ”kesäpäivinä” sanan kohdalla hän murtuu ensikerran nyyhkytyksiin.

Mielenkiintoinen muutos sisältyy myös viimeiseen lauseeseen. Kenties alkuperäisessä tilanteessa, mitä tässä Jeudokia Fedorovna muistelee Pertti Virtarannan kanssa, Jeudokia itki sanellun mukaisesti ikuiseen ikävään jäämisestä. Itketyssä versiossa, joka tapahtui kauan hautajaisten jälkeen, päällimmäiseksi nouseekin ikävöivän vaimon vanhentuminen, jolloin ikävöintiä katsotaan toisesta suunnasta. Nuori leski jää ikuiseen ikävään, mutta myöhemmin pitkän ikävöinnin raskaus korostuu vanhentumisena.

Itkujen teemoista muodostuu eräänlainen aiheiden polku, reitti mitä edetään, joskus palaten edelliseen teemaan, joskus jatkaen suoraan eteenpäin. Muunnelmat syntyvät siitä, miten kulloinenkin tilanne vaikuttaa teemojen kokemiseen. Ihminen muuttuu, tunteet ovat joko ajankohtaisia, piileviä tai rauhoittuneita. Aitoon tunnepohjaiseen purkaukseen tähtäävä itkuvirsi ei voi olla rakennettu niin, ettei se voisi elää ja huomioida juuri sen hetkistä tilannetta. Seesjärveläinen itkijä Praskovja Saveljeva kertoi Eila ja Aleksandra Stepanovalle itkujen muokkaantumisesta elämäntilanteen myötä seuraavasti:

> Silloin olen antanut teille äidistäni kertovan itkuvirren… Ja nyt jos antaisin, niin tästä tulee toisenlainen virsi. Jo toista elämää elän… Toisesta elämästä lähtee, toisenlainen. Jo toista maata elän… (Stepanova 2004, 30.)

Toisinaan itkujen teemat on jo ennalta puettu valmiiseen runomuotoon. Ylipäätään entisajan itkijät eivät tunnu ajatelleen teemoja yllämainittuun tapaan aiheina, joista tulee laulaa, vaan pikemminkin runokuvina tai valmiina runosäkeinä, jotka

sisältävät teeman aiheen. Vertauskuvallisen itkukielen voima piileekin juuri siinä, että vertauskuvien kautta avautuu sisäisen maailman mielikuvien vyyhti. Vertauskuva on tulkinnallinen. Auringon ohikiitoon voi olla tuhansia eri syitä. Luomalla apean mielikuvan voi halutessaan antaa apeudelle uusia ajankohtaisempia merkityksiä. Samalla tavoin kuulijat kokevat runokielen yksilöllisemmin kuin suoran ilmaisun. Kuulija muodostaa vertauskuvista omat itselleen ajankohtaiset muunnelmansa.

4.2.1. Itkuvirret loitsujen maailmassa

Tavallisesti itkuvirsien esittämistä sanotaan *itkemiseksi* tai *eänelitkemiseksi*, ettei tulisi väärinkäsityksiä siitä, millaisesta itkemisestä on kysymys. Äänellä itkemistä ei koskaan kansan keskuudessa sanota laulamiseksi. Myös *itkuvirsi* on kansankeskuudessa harvinainen. (Konkka 1985, 10.) Itkemistä nimitetään Karjalassa myös *luvoittelemiseksi*. *Lugia, loihaaja* ja *luvoittelija* ovat myös niitä monia termejä, joilla loitsutaitoista tietäjää kutsuttiin. (Ems.)

Moni itkijä oli myös loitsutaitoinen (mm. Anni Lehtonen, Anna Tsesnakova, Praskovja Saveljeva). Loitsijan ja itkijän välinen yhteys tuntuu luontevimmalta kuolinitkuissa, joissa itkutaito vaatii kosketusta kuoleman rajan yli. Näitä ei silti tule sekoittaa keskenään, sillä loitsuilla ja itkuilla on omat erityisalansa ja funktionsa. Lisäksi loitsuissa käytetyt säikäytykset, uhkailut yms. tyylikeinot ovat itkuille vieraita. Silti yhteisiäkin piirteitä löytyy.

Anna-Leena Siikala (1992) on kirjoittanut kirjassaan *Suomalainen shamanismi – mielikuvien historia* kattavan esityksen siitä, miten pohjoisten pyyntikulttuurien shamanistiset toimintamallit muodostivat pohjan kalevalaisen runouden rinnalla eläneelle tietäjälaitokselle. Jossain kohtaa tätä kehityskaarta on luultavasti myös karjalaisen itkuvirren synty. Aivan kuten Pohjois-Euraasian shamaanien laulut, noudattavat itkuvirretkin perinteisiä kaavoja ja toistavat uskomusperinteen ja myyttien teemoja (emt. 54). Myös Elizabeth Tolbert (1988, 76) on esittänyt shamaanin tehtävien jakaantuneen karjalaisen tietäjän ja itkijän välille paikallaan pysyvän agraarikulttuurin kehittyessä.

Itkujen ja loitsujen metaforat kantavat mukanaan karjalaisen kulttuurin yhteistä uskomusmaailmaa. Molempien käyttämä runokieli on kaikkine eroineen saman kulttuurin perimässä elävän mielikuvakielen ilmentymä. Itkuvirressä se on herkimmillään runsaine deminutiivimuotoineen ja frekventatiiviverbeineen, loitsussa kiteytyneimmässä ja ytimekkäimmässä muodossaan. Unelma Konkka (1985, 10) kirjoittaa: ”Onkin oletettavaa, että itkuvirret alunperin kuuluivat niihin perinteenlajeihin, joiden funktiona on ollut maagisen tehon aikaansaaminen sanan voimalla”.

Karjalainen itkijä omaksui itkujen vertauskuvakielen ja sen takana olevan maailman. Tämä mielikuvamaailma eli yhdessä runolaulajien eeppisten tarinoiden ja tietäjien loitsujen kanssa muodostaen karjalaisen kulttuurin keskeisimmät piirteet. Itkuvirsien vertauskuvakielen omaksuminen on oletettavasti tapahtunut lähes itsestään. Vienalaisissa hautajaisissa rituaaliin sidottuja itkuja, jotka täytyi itkeä, oli yli 30. Näiden itkujen lisäksi itkutaitoiset naiset itkivät myös oman surunvalittelunsa hautajaisten kuluessa, jotkut useampaankin otteeseen. Hääitkuissa Inkeri on kaikkein rikkain alue. Siellä häihin saattoi liittyä peräti 60 eri itkua. (Konkka 1985.)

Omanlaisensa mielikuvakielen lisäksi loitsuilla ja itkuvirsillä on myös muita yhteisiä keinovaroja. Aivan kuten loitsustossa, useissa itkuissa esiintyy kysymys- ja kuvailusarjoja. Loitsuja tutkineen suggestoterapeutti Risto Santavuoren (2001, 77) mukaan kysely itsessään on tärkeää, sillä se käynnistää kognitiivisen prosessin. Metaforat ohjaavat ihmistä esimerkiksi purkamaan lähipäivien historiaa uudella tavalla. Kertautuvan rakenteen keinoin edetään myös syvemmälle mielikuvien maailmaan hakien sieltä lisää käsittelyä vaativia asioita.

Larin Parasken itkussa aviomiehen kuoltua kysellään seuraavasti:

Kuka se nyt kiirehtellöö niitä kerkiäisiä keson kiirehosia?
Kuka se nyt puuhaeloo niitä korkiaisia kukon-puuhtehoisia?
Kuka se nyt soritelloo sormella niitä sorioisia soti-orosia?
Kuka se nyt kaunistelloo niitä kaunehosia kauran syöjäisiä?
Kuka se nyt varustelloo niitä valkiaisia soti-valjahoisia?
(Tarkiainen 1943, 540.)

Kysymyksen toistaminen tuo esiin uusia mielikuvia vainajan tavoista, tottumuksista ja hänelle kuuluneista töistä. Uudet mielikuvat auttavat itkijää oivaltamaan lisää niitä asioita, joita hänen tulee eniten ikävä aviomiehessään ja joissa aviomiehen poistuminen tulee tuntuvimmin näkymään. Osaltaan tällainen läpikäynti myös valmistaa tulevien ongelmien kohtaamiseen.

4.2.2. Itkunimitykset

Itkuvirsissä esiintyvät henkilöt on puettu omiin vertauskuviinsa siten, ettei itkijän tarvitse puhua kenestäkään arkikielen kienoin. Nimityksissä äiti nousee keskeisimmälle sijalle. Äitiä kuvaavia nimityksiä ovat mm. *kallis kantajaiseni, synnyttäjäni, vaalijani, hellijäni, imettäjäni* jne. Vastaavasti lapset ovat aina jonkun äidin lapsia nimityksillä: *kantamaiseni, synnytettyni, vaalittuni* jne. Näin isäkin voi olla *ämmöin synnytelty*, isoäidin lapsi. (Nenola 2002, 50.)

Aili Nenola (Emt. 51.) on kuvannut itkuvirsien nimitysjärjestelmää ”luonnolliseksi” järjestelmäksi vastakohtana sopimuksenvaraiselle sukulaisuus- ja sosiaalisia suhteita osoittavalle arkikielen nimitysjärjestelmälle.

> Itkuvirsien luonnollisen järjestelmän taustalla voidaan nähdä itkuvirsien esitystilanne, ihmiselämän taitekohtiin liittyvät rituaalit, joissa useimmiten on kysymys sosiaalisten suhteitten muuttumisesta. Tilanteessa jossa on tavoitteena purkaa, heikentää tai vahvistaa olemassa olevia yksilöiden välisiä ja perheensisäisiä valta-, riippuvuus- ja alistussuhteita, itkuvirsien nimitysjärjestelmä heijastaa perussuhteita ja perussiteitä, jotka ihmisten välillä säilyvät, vaikka he liikkuisivat eri asemiin yhteisössä tai jopa sen ulkopuolelle.

Nimitykset voivat olla niin ikään metaforia. Isä saattoi olla tyttären itkussa vaikkapa *tammiharteinen saapassääryt*. Inkeriläisissä hääitkuissa sulhasen seurueesta käytetään morsiamen kotona nimityksiä *susikansa, karhukansa, ilmi surma, verenjuoja* jne. Näin sulhasen seurueesta ilmennettiin sitä nykyisen järjestyksen rikkovaa puolta, joka vie yhden perheenjäsenen pois kotoaan. (Emt. 50.)

Nimityksillä, deminutiivimuodoilla ja metaforilla on myös oma emotionaalinen merkityksensä (myös Nenola-Kallio 1982, 50–51). Ylipäätään ne pehmentävät

sanottavaa asiaa. Niiden avulla dramaattinen asia puetaan kauniisiin vaatteisiin. Arkaa asiaa hellitään ja lepytellään.

Nimitykset tuovat henkilön myös lähemmäksi. Monet nimitykset viittaavat johonkin henkilön ominaisuuteen ja näin tuovat esille piirteitä hänestä, joita pelkkä arkikielen nimi ei kerro. Tavoistaan ja tyylistään ihminen tunnetaan. Näin mielikuvien maailmassa liikuttaessa jollakin tapaa kuvailtu henkilö myös näkyy paremmin kuin vain nimetty.

4.3. Melodia ja musiikillinen variointi

Itkuvirsien melodiat sisältävät sekä yksilöllisiä, että alueellisia piirteitä. Usealla itkijällä on oma vakiintunut itkumelodiansa, jota he käyttävät aina, tilaisuudesta riippumatta. Henkilökohtaiset melodiat ovat kuitenkin perimätiedon pohjalta luotuja ja alueellisten tottumusten mukaisia.

Itkuvirsien musiikin tutkimus on ollut pääosin yleisluontoista. Yksityiskohtaisempi tarkastelu osoittaa eri alueilla olevan omia tunnuspiirteitä, jotka saattavat olla paikallisia tai pienen yhteisön ylläpitämiä. Tällaiset piirteet löytyvät yhteisistä musiikillisista motiiveista tai esimerkiksi korukuvioiden säännöllisestä sijoittamisesta tiettyihin kohtiin.

Itkuvirsien esittäjät pitävät itkujen tekstejä laulumelodiaa vaativampina. Itkukielen omaksuminen on työläs ja pitkä prosessi, kun taas laulun koetaan tapahtuvan lähes itsestään. Vaikka itkuvirressä itsessään teksti ja melodia ovat erottamattomat, niiden omaksuminen ja hyödyntäminen on oma erillinen prosessinsa. Martta Kuikka (2000) kertoo miettivänsä itkujen sanoja tarkkaan ennen niiden esittämistä. Melodian hän sanoo tulevan itsestään.

> No melodiahan se on se kansanomainen, se on se hyväksytty. Ei sitä tarvitse hakea, se tulee jostakin. Sitä on tietysti kuultu niin paljon, minä oon kuullu niin paljon sitä runonlaulua ja kaikkea, lapsesta saakka.

On mielenkiintoista, että Martta Kuikka käyttää melodiasta sanaa hyväksytty tarkoittaen yleisesti hyväksi havaittua ja alkuperäisen mallin mukaista. Hän kokee oman itkumelodiansa jatkavan vuosisataista perinnettä monen sukupolven takaa. Klaudia Plattonen kuvaa itkujen sävelmiä saman suuntaisesti.

> ...se on aina surunvoittoinen se itkuvirsi, on sen laatuinen ja siin on se omat sävelensä, nuotti — siihen ei mitään nuotteja tarvita, se on vain tehty ne alkuperäiset asukkaat se nuotti ja sillä minäkin olen esittänyt niinkuin mummo samal taval, olen ma yrittänyt sitten. (SKSÄ 271:7.1996; Ks. Tenhunen 1998, 92.)

Kumpikaan heistä ei tarkoita hyväksytyllä tai alkuperäisten asukkaiden tekemällä nuotilla jotakin tiettyä ja ehdotonta sävelmää, joka olisi muuttumaton. Alati jatkuva variaatio on itkumelodioiden kaikkein keskeisin tyylipiirre. Jokainen itkijä muokkaa omaksumastaan melodiasta henkilökohtaisen version, johon vaikuttavat monet yksilölliset tekijät. Alkuperäinen malli viittaa pikemminkin itkuvirren tyylillisiin piirteisiin, joita kullakin alueella on totuttu noudattamaan.

Elisabeth Tolbertin (1988, 217) haastattelemat itkijät eivät olleet tottuneet arvioimaan itkujen melodisia piirteitä. Heille itkun melodia rinnastui pikemminkin itkijän omaan ääneen, jolloin itkujen henkilökohtaisuus korostui. Kukin itkee omalla äänellään ja omalla tavallaan.

Itkijän äänenkorkeutta ei ole yleisesti pidetty olennaisena asiana itkuvirsien esityksessä. Samalla alueella asuvien itkijöiden äänenkäyttö vaihtelee suuresti. Osa madaltaa ääntään, toiset taas aloittavat itkunsa hyvinkin korkealta (vrt. keskenään esim. SKSÄ 285.1973 ja SKSÄ 270.1974). Myös suhtautuminen tempoon on yksilöllistä. Itkuvirsiä luullaan yleensä hitaiksi ja valittaviksi lauluiksi, mutta jotkut itkijät laulavat varsin rytmikkäästi ja nopeassa tempossa (esim. Saastamoinen 1999a, Jeudokia Sofronovan itkut, joissa kahdeksasosa = 210).

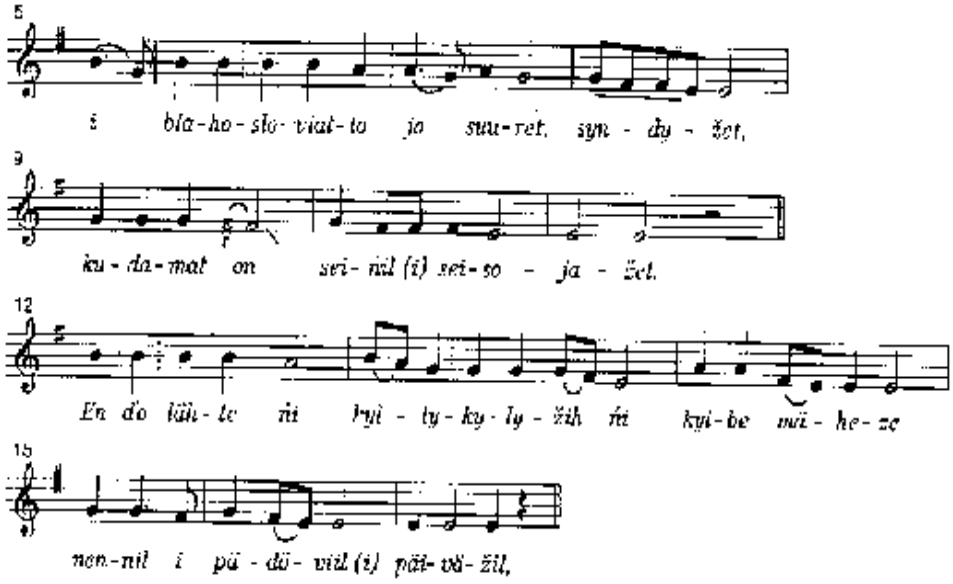
Praskovja Saveljeva on kertonut miettivänsä itkuvirsien sanoista vain alun, jonka jälkeen sanat seuraavat toisiaan itsestään (Stepanova 2004, 29). Sama ajatus pätee myös itkuvirsien melodioihin ja niiden variointiin. Itkuvirsien luominen tapahtuu esitystilanteessa ketjunomaisesti assosioiden. Sanaa seuraa toinen, ja runous etenee

soinnutteluparejа ja suorempaa ilmaisua yhdistellen. Melodia liikkuu ja elää nuotista toiseen, sanojen mukana. Runomitan puuttuminen tekee melodialinjoistakin eri pituisia.

Melodian ambitus on useimmiten yhteinen koko kulttuurialueelle. Inkerin alueella melodiat liikkuvat pääosin tetrakordin alueella, mutta toisinaan tavataan myös vain kolmeäänisiä itkuvirsiä (Niemi 2002, 698). Kaikilla karjalaisalueilla itkuvirsien keskeisimmän sävelikön muodostaa mollipentakordi. Aunuksessa ambitus laajenee toisinaan ylöspäin pieneen tai suureen sekstiin ja alhaalla molliseptimiin (Saastamoinen 1999b). Ambituksen laajentaminen mollipentakordista on yksilökohtaista.

Aunuksen itkuvirret koostuvat useimmiten kahdesta tai kolmesta eri melodialinjasta, joita varioidaan. Yleensä melodialinja alkaa korkeimmasta sävelestä laskeutuen alaspäin kohti säkeen loppua. Useimmiten yksi lause vastaa yhtä melodialinjaa. (Ks. myös Saastamoinen 1999a, 129.)

Esimerkki 2. Kaksi erikorkeuksilta alkavaa melodialinjaa Polja Korolevan itkusta (trans. Ilpo Saastamoinen 1999a).

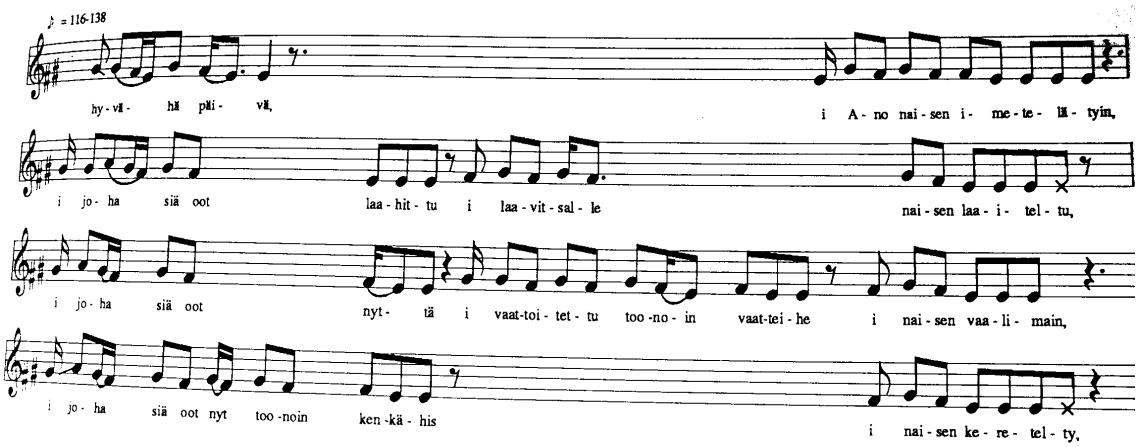


Toisinaan itkuvirsien melodia koostuu samankaltaisista motiiveista, joita varioidaan yhä uudelleen. Näin syntyy pitkiä yhtäjaksoisia itkuvirsiä, joissa eri melodialinjat eivät ole kovin itsenäisiä. Motiivit erottuvat toisistaan pääasiallisesti rytmisesti ja niiden sävelikkö pysyy vakaana.

Tolbert (1988, 163) on jakanut itkuvirsien melodialinjat kolmeen osaan: alku- ja loppuformuloihin, sekä niiden väliin jäävään alueeseen, jossa melodia muotoutuu tekstin pohjalta. Keskimmäinen osio sisältää runsaimmin variaatiota alku- ja loppuformuloiden ollessa vakaampia. Tolbertin mallin mukaan musiikin ja tekstin vuorovaikutussuhteet vaihtelevat jo yhden säkeen sisällä alun ja lopun ollessa musiikillisesti määräytyviä ja keskiosan tekstille alisteinen.

Jarkko Nimen (2002, 704) analyysissä kolmijakoinen säerakenne ilmenee selkeästi. Inkeriläisten itkuvirsien alku- ja loppuformulat ovat myös tekstiltään yhteneväisiä ja musiikillisten motiivien variointi on helposti havaittavissa. Alkusointujen käyttö paljastaa myös toisen rakennetason. Tässä esimerkissä pyrkimys kolmeen alkusointuun määrittää lopukkeen tekstin.

Esimerkki 3. Kolmesta motiivista koostuvia säkeitä inkeriläisestä itkuvirrestä (Trans. Jarkko Niemi 2002).



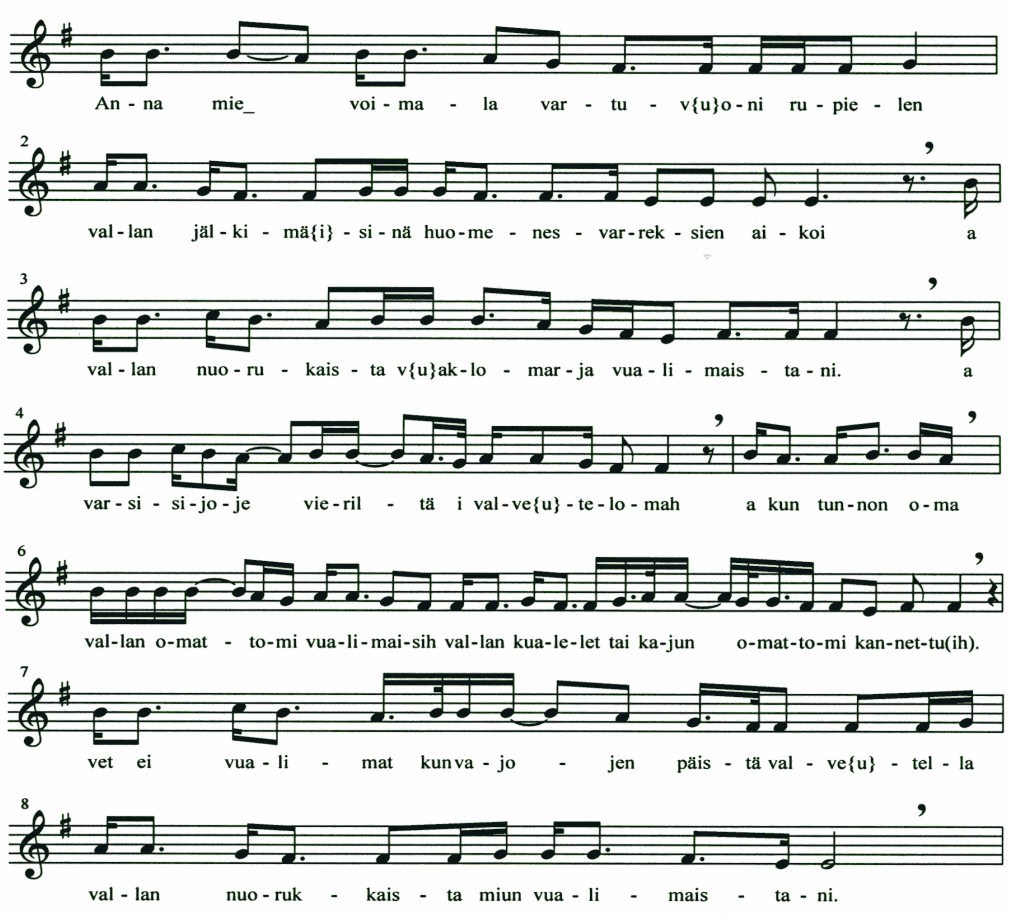
Karjalaisissa itkuvirsissä lopukkeet eivät muodosta tekstiltään yhtä vakaita kokonaisuuksia, mutta perussävelen toistosta syntyvä resitatiivin kaltainen lopuke on kaikille itämerensuomalaisille itkuvirsille (setuja lukuunottamatta) yhteinen ominaisuus. Resitatiivilopukkeen pituus ja puheenomaisuus vaihtelee muutamasta sävelestä pidempiin jaksoihin.

Tolbert (1988, 179) käsittää resitatiivilopukkeen musiikillisesti määräytyväksi loppuformulaksi. Resitatiivilopuke on kuitenkin sidoksissa itkijän liikuttumiseen ja ei välttämättä määräydy musiikillisin perustein. Ainoastaan pyrkimys päättää säe perussävelelle heijastaa musiikillista johdonmukaisuutta, mutta se ei yksin riitä nimeämään perussävelelle päättymistä itsenäiseksi loppuformulaksi (cadence formulae).

Vienalaisissa itkuissa esiintyy mollipentakordin toinen aste usein säkeen viimeisenä sävelenä. Toisella asteella ja perussävelellä on selvästi omat merkityksensä ja niiden vaihtelu on hyvin harkittua. Toinen aste ilmaisee assosiaatioketjun keskeneräisyyttä, ja perussävel aihelmien rajakohtia. Oheinen katkelma käsittää Domna Huovisen (SKS L 443a) itkuvirren ensimmäisen assosiaatioketjun, jonka yhdistävänä elementtinä on ”va” (ja ”vua”) alkusointu. Seuraava aihelma hyödyntää o-alkusointua.

Domna Huovisen itkutyylille on ominaista runsas synkopointi. Sanat alkavat harvoin iskulla, tai niitä edeltää painotettu etuhele. Yhdessä alkusointuketjujen kanssa rytminkäsittely luo voimakkaan jatkuvuuden tunteen.

Esimerkki 4. Ote Domna Huovisen itkusta Vuokkiniemeltä.



Itkuvirsien runomitattomuuden takia on ajateltu itkuvirsien ja runolaulun eroavan toisistaan liiaksi, jotta niiden vertailuun olisi ryhdytty. Todellisuudessa itkuista ja runolaulusta löytyy paljonkin yhtymäkohtia. Monet itkijänaiset olivat tunnettuja myös muiden perinteenlajien taitajina, vaikka yleisesti onkin ajateltu runolaulun kuuluvan pääosin miehille ja itkuvirsien naisille.

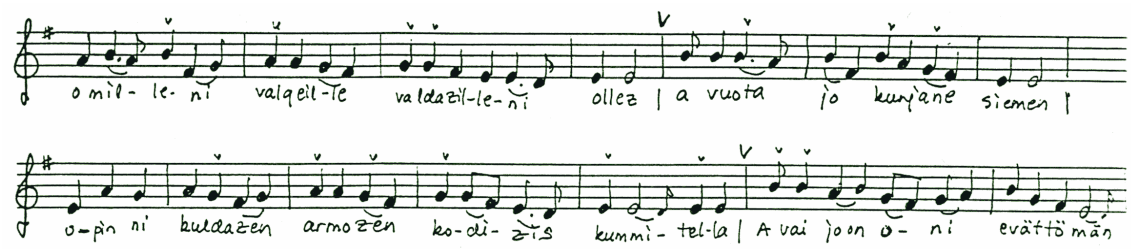
Vienalaisen Anni Kiriloffin itkuvirret sisältävät samoja musiikillisia motiiveja, kuin hänen runolaulunsakin (vrt. esim. itkuvirsi SKS A 507 ja runolaulu Asplund 1995, SKSÄ 72.1991). Kuulonvaraisesti arvioiden niiden rytminkäsittely, sanojen ja musiikin yhdistely ja korukuviot ovat hyvin lähellä toisiaan. Kiriloffin itkuvirret poikkeavat runolaulusta lähinnä pitkien yksittäisten lauseiden sekä säesarjan erilaisuuden kautta. Runolauluista puuttuvat myös itkuille tyypillinen resitatiivin omainen laulu säkeiden lopulla.[4]

[4] Valitettavasti Kiriloffin itkutallenteiden teksteistä ei ole litterointeja, mikä estää tarkemman analyysin esittämisen tässä.

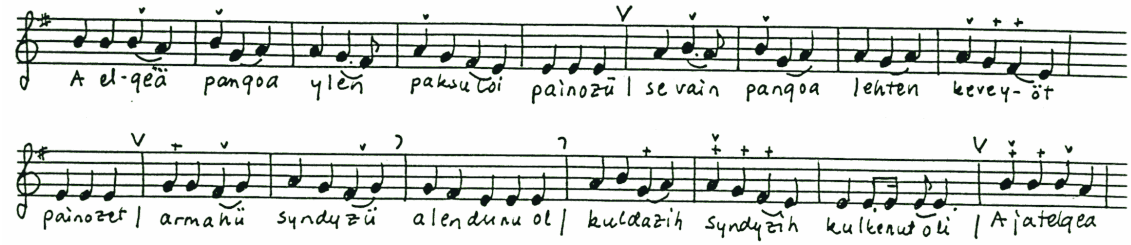
Anna-Liisa Tenhunen (1998, 99) on verrannut Matjoi Plattosen ja hänen tyttärensä Klaudia Plattosen itkuja. Tenhusen mukaan Klaudian itkut kuulostavat ääninauhoilla jopa yksitoikkoisilta verrattuna Matjoin itkuihin, joissa sekä rytminen että melodinen variaatio on huomattavasti runsaampaa. Klaudian itkuissa rytminen variaatio on vähäistä ja melodia pysyy tiiviisti mollipentakordin alueella. Matjoin melodioiden ambitus laajenee toisinaan alaspäin alennetulle seitsemännelle asteelle.

Suistamon seudun itkuvirsille voi pitää tyypillisenä kahden nuotin melismaa sanan viimeisellä tavulla. Yleensä lauseen viimeinen sana jää ilman koristelua tai melisma sijoittuu keskimmäisille tavuille. Tämä ilmenee muun muassa Matjoi Plattosen itkuista. Tyylipiirre on selvästi periytynyt myös hänen tyttärelleen Klaudia Plattoselle.

Esimerkki 5. Ote Matjoi Plattosen itkusta (trans. Tenhunen 1998).



Esimerkki 6. Ote Klaudia Plattosen itkusta.



Itkuvirsien musiikillinen kehitys on useilla alueilla kulkenut runsaasta varioinnista ja vaikeasti havaittavista sävelkuluista vakiintuneeseen ja laululliseempaan ilmaisuun. Varioinnin vähentymisen voi liittää suurempaan kulttuuriseen muutokseen. Pelimannimusiikin ja yhteissoiton lisääntyessä myös yksin esitetyistä laulumuodoista alkoi hitaasti tulla säännönmukaisempia. Yhteissoiton vaatima säännönmukaisuus ja

rytminkäsittely eivät mahdollistaneet niin suurta variaatiota mihin eppisissä runolauluissa ja itkuvirsissä oli ennen totuttu. Musiikillisessa ajattelussa tapahtuvan muutoksen voi nähdä jo rekilauluissa, joissa on runolaulusta poiketen selvä ja kiinteä rakenne. Kun säännönmukaista musiikkia kuultiin enemmän kuin varioivaa, alkoi variointi vähentyä kaikkein perinteisimmissäkin laulumuodoissa.

Musiikillinen muutos osoittaa itkuvirsien tiiviin yhteyden ympäristöönsä. Melodiallinen kehitys on sidoksissa muihin musiikinlajeihin ja alueellisiin konventioihin. Itkuvirsien yksilöllisyys pohjautuu itkijän omaan ääneen ja sen ominaisuuksiin. Luonnollisen itkun ja laulun sekoittuminen ilmenee kullakin itkijällä omalla tavallaan. Sen aiheuttamia ongelmia käsitellään seuraavassa luvussa.

5. PUHEEN JA LAULUN RAJAMAILLA

Itkuvirsien melodisuus ja äänenkäyttötapa yhdistävät puhetta ja laulua. Itkutyyleistä toiset muistuttavat enemmän laulua, toiset tonaalista puhetta (Niemi 2002, 694). Laululähtöisen itkutyylin perustana on selkeä melodia, jonka variointi vaihtelee suppeasta laajaan. Laululähtöisen itkun melodia on selvästi tunnistettavissa ja jaettavissa säkeisiin tai motiiveihin. Niiden ambituksen hahmottaminen on useimmiten ongelmatonta. Selkeästä melodisuudestaan huolimatta näissä itkuissa variaatio ja vapaametrisyys on aina sidoksissa tekstiin ja sitä kautta puherytmiin.

Puhelähtöinen itkutyyli on melodialtaan laululähtöistä varioivampi. Sen melodisuus nousee pikemminkin puheintonaatiosta kuin vakiintuneesta melodisuudesta, vaikka siinäkin saattaa tavata joitakin toistuvia melodisia motiiveja (esim. Rüütel & Remmel 1980). Puhelähtöisten itkujen ambitus on usein suppea, vaikkakin ambituksen hahmottaminen voi toisinaan olla ongelmallista, jos puhe-intonaation mukaan

aksentoidut tavut nousevat epäsäännöllisille korkeuksille laajentaen ambitusta ja muuttaen laulettua äänialaa.

Rüütel ja Remmel (emt. 182) esittävät vepsäläisten itkuvirsien melodiseksi yleispiirteeksi painollisen tavun laulamisen korkeammalla sävelellä kuin painottoman, mistä syntyy itkujen melodioiden perusrakenne. Jarkko Niemi (2002, 696–697) katsoo tämän lisäksi myös itkujen laskevan melodialiikkeen viittaavan puheintonaatiosta lähtevään tonaaliseen ajatteluun.

Itkuvirsien prosodisten ominaisuuksien analysoinnissa on tärkeää muistaa, ettei itämerensuomalaisissa kielissä tavujen painollisuus välttämättä vaikuta niiden pituuteen. Tästä johtuen itkuvirsien ja runolaulun metriikassa lyhyet ja pitkät tavut eivät ilmene samanaikaisesti painollisten ja painottomien tavujen kanssa. (Lippus 1995, 39.) Tällöin dynaamiset vaihtelut ja äänenkorkeus saavat tärkeämmän aseman painotusten esiintuomisessa ja yleisen ymmärrettävyyden arvioinnissa.

Kaikissa itkuissa itkijän liikuttuminen vie itkuvirttä lähemmäksi puheenkaltaisuutta. Ilmiö vaikuttaa sekä melodiaan että äänen laatuun, ja lopulta laululliinenkin itkuvirsi voi muuntua puheen kaltaiseksi kadottaen melodiset piirteensä. Luonnollisen itkun ja laulun yhdistymistä on vaikea tutkia, sillä yksilölliset erot ovat erittäin suuria ja esitystilanne vaikuttaa merkittävästi itkijän emotionaalisuuden asteeseen.

Autenttisessa tilanteessa itkuvirsien tunteellisuus on aina voimakkaampaa kuin kerääjille annetuissa itkunäytteissä. Autenttisuutta on viimekädessä vaikea arvioida. Rüütel ja Remmel (1980, 176) käyttävät itkujen kohdalla määritelmää ”luonnollinen” kuvaamaan itkijän omasta tarpeesta lähteneitä esityksiä. Tällaiset itkuvirret ovat optimaalisia puheen ja laulun sekoittumisen arviointiin.

Kerääjien tallentamista itkuista on kuitenkin vaikea sanoa, mikä on niiden todellinen esitystilanne. Jos tutkijan pyynnöstä on menty haudalle itkemään muisteluitkua, saattaa tilanne muuttua aivan yhtä ”luonnolliseksi”, vaikka itkijä ei olisi ilman tutkijan aloitetta haudalle lähtenytkään. Lisäksi tutkijoiden pyynnöstä esitetyt itkuvirret saattavat olla tunnetasoltaan ja muilta piirteiltään ”luonnollisen” veroisia (esim. SKNA 13326:I.1977). Toisaalta ulkopuolisen on myös mahdotonta arvioida omasta elämästä kertovien itkujen luonnollisuutta. Metodologisesti kysymys on

kuitenkin erittäin tärkeä. Saman esittäjän itkuvirsissä saattaa olla huomattavia eroja liikutuksen syvyydessä, mikä vaikuttaa itkuvirsiin rakenteellisella tasolla.

Tutkijan pyynnöstä esitetyt itkuvirret, joissa tunnetila ei saavuta fyysistä itkua, ovat esityksellisesti vajaita. Niiden melodisia eroja voi verrata sanellun ja lauletun itkun eroavaisuuksiin, joissa laulettu itku on aina tekstiltään monimuotoisempi kuin saneltu. Samalla tavalla itkuton itkuvirsi on melodisesti selkeämpi, vakaampi ja varioinniltaan vähäisempi.

Pyynnöstä esitetyillä itkunäytteillä on kuitenkin oma arvonsa. Niin kuin sanellut itkut ovat auttaneet hahmottamaan itkuvirsien kielellistä rakennetta, antavat itkuttomat itkut mahdollisuuden tarkastella itkuvirsissä esiintyviä motiiveja selkeimmillään. Tällaisten itkujen perusteella ei kuitenkaan voi tehdä kestäviä johtopäätöksiä itkuvirsien musiikillisesta luonteesta. Loppujen lopuksi itkutta laulettu itkuvirsi ei täytä itkuvirren määritelmää yhtään sen paremmin kuin saneltu itkuvirren teksti.

5.1. Itku kehossa – keho musiikissa

Luonnollinen itku on kehollinen toiminto, joka vaikuttaa yksilöllisellä tavalla. Se muuttaa hengitystiheyttä, äänenlaatua sekä sanojen ja melodian artikulaatiota eri tavoin yksilön fyysisistä ominaisuuksista riippuen. Etenkin alkuperäistilanteissa äänitetyissä itkuissa, joissa itkijän liikutus syvenee esityksen edetessä, ei voi olla huomaamatta itkijän hengityksen muuttuvan syvän luonnollisen itkun kaltaiseksi (esim. SKNA 10060, IjaLI 3408/1, SKSÄ 270.1974).

On mahdotonta esittää rajoituksia sille, miten ihmisen tulisi hengittää itkiessään. Luonnollisen itkun vaatimus saattaa olla syynä itkuvirsien runomitattomuuteen. Itkun ja laulannan samanaikainen hallitseminen vaatii yksilökohtaisia sovelluksia, joita ei voida ennalta määrätä. Aidon, vilpittömän surupurkauksen kahlitseminen tiukkoihin sääntöihin olisi tässä mielessä luonnotonta.

Itkuvirsien laskeva melodialinja on itsessään huokauksen kaltainen (mm. Tolbert 1988, 68). Tätä voidaan pitää tyypillisenä piirteenä, sillä kaikissa niissä kulttuureissa, joissa itkuvirsi on säilyttänyt emotionaalisen funktionsa ja luonnollinen itku on pysynyt itkuvirren keskeisimpänä esityksellisenä edellytyksenä, ovat itkumelodiat pääasiallisesti

laskevia (esim. Kodály, 1971; Lloyd 1980; Racy 1986; Tolbert 1988). Laskevan melodialinjan perustana voi nähdä luonollisen itkun salliman melodisuuden.

Liisa Matveinen (1989, 11-12) kertoo omien itkuvirsi-improvisaatioidensa synnystä seuraavasti:

> Karjalaisen itkuvirren yleinen musiikillinen piirre on laskeva melodialinja. Mielestäni tämä johtuu siitä, että kun ihminen vetää henkeä ja aloittaa valituksen, esim. voi voi tai oi joi joi, se lähtee luonnollisesti ylhäältä alaspäin. Samalla lailla itkuvirttä itkettäessä nyyhkytetään laskevassa sävelkulussa, lopussa vedetään henkeä ja jatketaan valitusta. Tällöin laskeva melodialinja kuulostaa täysin luonnolliselta, mielestäni sen on jopa pakko olla laskeva. Melodiset aiheet etenevät sykäyksittäin, itkun mukaisesti.

Vaikka Matveinen kirjoittaakin henkilökohtaisista kokemuksistaan, hänen kuvauksensa koskettaa ihmiskeholle luontaisia yleisiä piirteitä. Itkuvirsimelodioiden rinnastaminen huokaukseen auttaa ymmärtämään monia itkuissa toistuvia musiikillisia tapahtumia.

Yleisimmin musiikilliset motiivit sijoittuvat säkeiden alkuun, jolloin hengenvedon jälkeen äänenkäytön hallinta on helpompaa. Melodialinjan edetessä puheenkaltaisuus lisääntyy päättyen resitatiivin kaltaiseen lopukkeeseen. Pidempien hengenvetojen tai nyyhkytystaukojen jälkeen itkumelodiat alkavat miltei poikkeuksetta melodian korkeimmilta säveliltä.

Stepanida Grigorjevan itkuvirressä (SKNA 10060) tunnetila syvenee itkun edetessä. Samalla sisäänhengitykset korostuvat ja pitenevät. Säkeiden lopulla voi kuulla, kuinka resitatiivilopukkeissa Grigorjeva käyttää kaiken hapen aivan loppuun asti. Laulutapa muuttuu näin fyysisesti raskaammaksi. Säkeiden pituus ei kuitenkaan lyhene, mikä helpottaisi varsinaista laulamista, vaan pikemminkin pitenee. Fyysinen raskaus heijastuu säkeiden loppupuolelle, joissa verrattain runsas koristelu vähenee, ja melodisuus lähenee puheintonaatiota.

Tunnetilan syventymiseen liittyy usein itkijän äänenkorkeuden nousu ja tempon kiihtyminen. Etenkin äänenkorkeuden nousu on hyvin yleistä ja karjalaisille itkuille

tyypillistä (Saastamoinen 1999b). Jos nousu tapahtuu portaittain, alkaa uusi lause hengenvedon jälkeen edellistä korkeammalta. Äänenkorkeuden noustessa portaattomasti sävelten keskinäiset suhteet hämärtyvät. Säveltasojen liukuminen synnyttää aivan omanlaistansa modaalista vaihtelua, josta voi löytää asteikon kaikki kromaattiset muunnokset.

Tempon kiihtyminen ja äänenkorkeuden nousu eivät ole säännöllisiä ilmiöitä. On tallenteita, joissa ei tapahdu kumpaakaan, ja itkijöitä, joilla muutokset ovat erittäin suuria. Esimerkiksi Aleksandra Kärginan itkussa säveltaso nousee kaikkiaan pienen septimin, mikä esittäjän äänialan rajallisuudesta johtuen supistaa melodian ambitusta (Saastamoinen 1999a, 134).

Kaikkein selkeimmin luonnollisen itkun kehollisuus ilmenee itkijän äänenlaadussa, jossa itku, laulu ja puhe (toisinaan jopa huuto) sekoittuvat omaksi kokonaisuudekseen. Itkujen äänenmuodostuksessa laulun ja puheen suhde vaihtelee yksilökohtaisesti. Itkijän henkilökohtaisesta tyylistä riippuu, kuinka paljon luonnollinen itku sekoittuu lauluun. Toiset laulavat ikäänkuin itkun läpi, jolloin itkunsekainen äänenmuodostus saattaa olla hyvin vakaa (esim. Maria Prohorova SKSÄ 270.1974). Joillakin itkijöillä luonnollinen itku on jaksottaista, jolloin äänenmuodostus vaihtelee selkeän laulun ja puheen välillä katketen ajoittaisiin nyyhkytyksiin (esim. Praskovja Saveljeva).

5.2. Laulu sanoilla, vai laulua sanoista

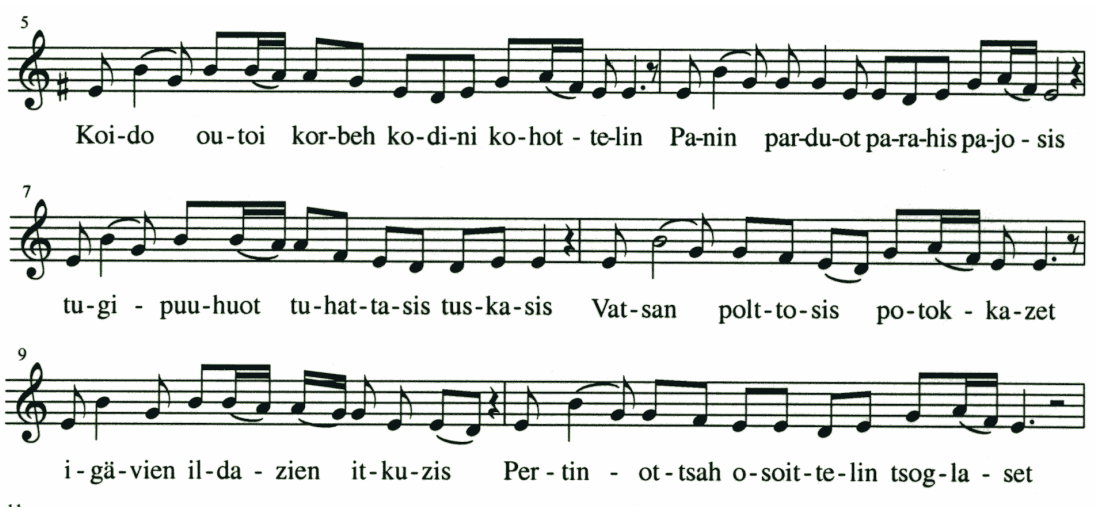
Martta Kuikan (syntynyt Suojärvellä 1921) itkutyylille on ominaista vahva henkilökohtainen melodia, jota hän käyttää varioiden jokaisessa itkuvirressään (esim. Kuikka 1970, SKSÄ 185.1972). Hänen melodialleen on tyypillistä harvinainen aloitusmotiivi, joka nousee perussäveleltä kvintille ennen laskevaa melodiakulkua. Martta Kuikan itkuissa variaatio on verrattain vähäistä ja melodialinjojen pituudetkin ovat melko tasaisia.

Martta Kuikan itkut ovat hyvin laulullisia. Hän käyttää jopa vibraattoa, mikä on erittäin harvinaista itkuissa. Lisäksi Martta Kuikka on nimennyt monia itkuvirsiään, mikä on myöskin hyvin epätavallista. Itkujen nimeämisen syynä on todennäköisesti

hänen kokemuksensa itkuvirsien esittäjänä erilaisissa ohjelmallisissa tilaisuuksissa, joissa on käytännön syistä totuttu vaatimaan kappaleille omat nimensä.

Martta Kuikalle (2000) itkeminen on itkuvirsien kaikkein keskeisin elementti. Hän kokee itkuvirren terapeuttisen merkityksen erittäin tärkeäksi ja hänen itkunsa ovat hyvin tunnepitoisia. Luonnollisesta itkusta huolimatta Kuikan itkumelodia pysyy vakaana ja hänen äänenmuodostuksensa jatkuu pääosin laululliseena. Tunteen syventyminen näkyy musiikissa lähinnä variaation monipuolistumisena ja pidempinä nyyhkytystaukoina.

Esimerkki 1. Katkelma Martta Kuikan itkusta *Synnyinseutua ikävöidessä*.



Martta Kuikan itkuissa laululliseus vaikuttaa tekstin jäsentymiseen tasoittaen lauseiden pituuseroja. Melodian variointi ei hämärrä perusmelodiaa, jonka alku- ja lopukemotiivit pysyvät vakaina. Yksi melodiasäe koostuu aina yhdestä lauseesta, mikä osoittaa musiikillista johdonmukaisuutta. Lisäksi Kuikan itkuissa resitatiivilopukkeen sijasta esiintyy musiikillisempi lopukemotiivi, joka ei muistuta resitatiiviä.

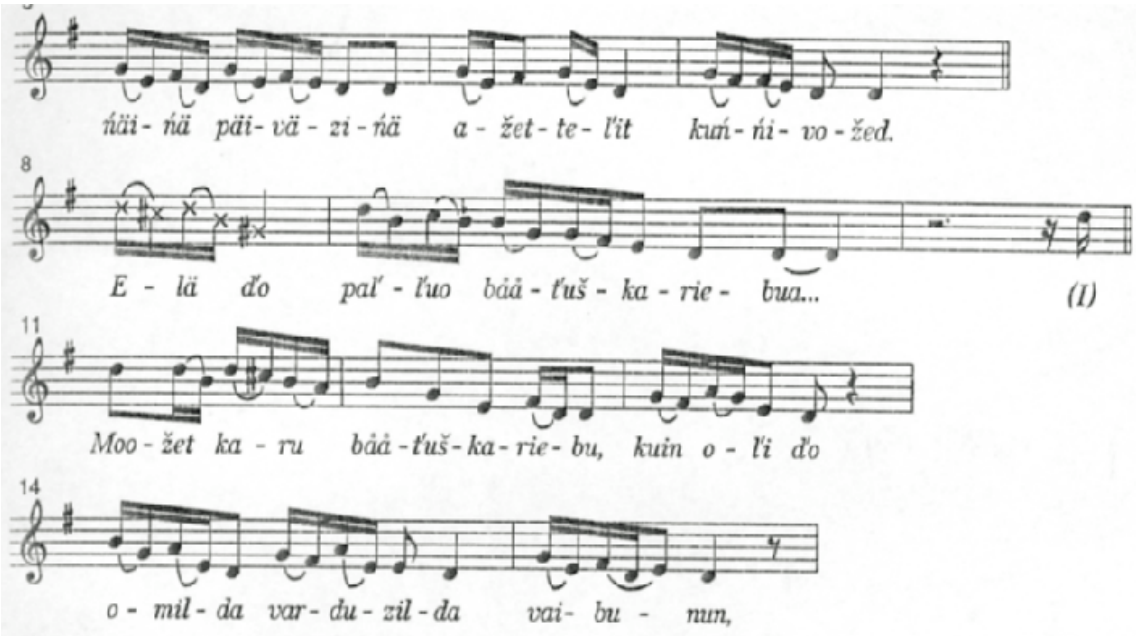
Paatenella asuneen Aleksandra Kärginan (1894–1986) itkut (SKNA 10096) ovat tämän tutkimuksen aineiston itkuvirsistä kaikkein vaativimpia analysoida. Kärginan itkuvirsissä sanat tuntuvat hallitsevan melodiaa ja selkeästi toistuvia melodisia motiiveja on hyvin vaikea löytää. Hänen tyylilleen on ominaista painottaa miltei jokaista tavua, joskin sanan ensimmäinen tavu saa useimmiten muita vahvemman painotuksen. Musiikillinen variointi on erittäin runsasta ja epäsäännöllistä.

Sanojen ja tavujen painotus luo Kärginan itkujen melodisuuden, joka muistuttaa aksentoitua puhetta. Tästä huolimatta hänen itkuvirsiensä ambitus on erittäin laaja. Yhden hengenvedon aikana laulettu melodiasäe saattaa ylittää jopa oktaavin rajan (ks. Saastamoinen 1999a, itku no. 48, 222). Painotukset nousevat epäsäännöllisille korkeuksille, mikä johtaa äänialan jatkuvaan liikkumiseen. Ambituksella tai äänenkorkeudella ei tunnu olevan Kärginalle mainittavaa merkitystä.

Sanan kaksi ensimmäistä tavua saavat useimmiten suurimman painotuksen. Pitkien sanojen loput jäävät monotonisemmiksi artikulaation pehmetessä. Painotuksiin liittyy oleellisesti melismaattisuus. Useimmiten Kärgina yhdistää yhteen tavuun kahden nuotin melisman, joka siirtyy sekuntin tai terssin alaspäin. Painollisin tavu on miltei aina säkeen korkein sävel, ja äänenkorkeus on suoraan verrannollinen aksentin painollisuuteen.

Säkeiden alku on ambitukseltaan loppua laajempi. Lopussa aksentit eivät nouse yhtä korkealle kuin lauseen alussa. Säkeiden lopuissa ilmenee toisinaan myös melko pitkiä jaksoja, joissa äänenmuodostus kadottaa laululliset piirteensä kokonaan. Tällaisissa kohdissa voi ajatella puheen korvanneen itkuille tyypillisen resitatiivilopukkeen. Sanojen portaittain laskeva melismaattisuus ja melodialinjojen supistuva ambitus luovat yhdessä melodioiden laskevan linjan. Kärginan itkuissa jokainen sana tuntuu olevan huokauksen omainen motiivi, ja sanat taas ketjuttuvat lauseen pituisiksi melodioiksi.

Esimerkki 2. Katkelma Aleksandra Kärginan kuolinitkusta (Trans. Ilpo Saastamoinen 1999a).



Motiivit ja melodialinjat ovat keskenään erilaisia. Aineiston neljää Kärginan itkua kuunnellessa ei jää mieleen mitään yksittäistä melodialinjaa tai melodista motiivia, jolle kaikki itkut rakentuisivat. Neljää itkua yhdistää lähinnä Kärginan melodian tuottamistapa ja samankaltainen melismaattisuus, mikä luo hänen henkilökohtaisen itkutyylinsä.

Äänenmuodostukseltaan Kärginan itkut lähentyvät hetkittäin huutoa. Luonnollinen itku on voimakkaasti läsnä jokaisessa sanassa. Lisäksi Kärginan itkuvirret katkeavat ajoittain nyyhkytyksiin. Ne myös tuntuvat fyysisesti raskailta itkijälle itselleen.

Puhelähtöiset itkut vaikuttavat arkaaisemmilta muistuttaessaan pohjoisten kansojen puheintonaatiosta lähtevää laulutapaa. Arktisilta nomadeilta ei kuitenkaan löydy itkuvirsiä, ja itämerensuomalaisten keskuudessa itkuvirret liittyvät ensisijaisesti maanviljelyskulttuuriin (Niemi 2002, 694). 1800-luvun loppupuolella syntyneiden itkijöiden keskuudessa, joilta itkuvirsiä on tallennettu, tuntuu samoilla alueilla olevan laulu- ja puhelähtöisiä itkijöitä yhtälailla, eikä olemassa olevan aineiston pohjalta voi täydellä varmuudella sanoa liittyyvätkö lähestymistapojen erot pidempään historialliseen kehitykseen.

Puhe- tai laululähtöisyyden arviointi on usein tässä esitettyjä ääriesimerkkejä monimutkaisempaa. Lähes kaikissa itkuvirsissä on sekä laulullisia että puheintonaatioon

viittaavia piirteitä, jotka usein vuorottelevat. Puhe- tai laululähtöisyys ei vaikuta tietoiselta valinnalta. Se liittyy pikemminkin itkijän kehoon ja fyysisiin mieltymyksiin.

Itkuvirren voi nähdä terapeuttis-rituaalisena prosessina (Honko 1963, Tolbert 1990, Kuikka 2000), jonka tuottamistapa on assosiatiivinen (Stepanova 2004, 29). Luonnollisen itkun yhdistämisestä lauluun ei ole omaa tekniikkaansa. Luonnollinen itku on orgaanista, yksilöllistä ja muuttuvaa. Laulun ja itkennän yhdistämisen voi oppia vain kokeilemalla ja löytämällä itse.

Lasten voimakasta itkentää kuunnellessa voi löytää luonnollisesta itkusta omaa melodisuuttaan. Lasten puhuessa itkun lävitse, muuttuu puhe resitatiivin kaltaiseksi lauluksi. Kiukuttelevat sanan painotukset luovat niinikään uutta melodisuutta. Itkuvirsien laskeva melodialinja ja melodian yhteys hengitykseen luo samalla tavalla orgaanista melodisuutta. Tämän tutkimuksen aineistosta erityisesti Prohorovan itkun (SKSÄ 270.1974) alku tuo erehdyttävästi mieleen lasten itkut. Luonnollinen itku yhdistyy helpommin lauluun tai korostettuun resitatiivinomaiseen puheeseen kuin normaaliin puheilmaisuun.

Laululla on keskeinen merkitys itkuvirren esityksessä. Laulu kannattelee itkijää esitysprosessin läpi. Niin kauan kuin itkijä laulaa, itkuvirsi jatkuu, vaikka nyyhkytystauot keskeyttäisivät laulun pitkäksikin aikaa. Esitysteknisesti itkuvirsi päättyy, kun itkijä on selvästi lopettanut laulamisen. Laulu vie itkijän prosessiin, joka synnyttää assosiatiivisesti itkuvirttä. Laulun ja puheen sekoittuminen itkuvirteen on esitystekninen seikka, jonka erot määräytyvät esittäjän luonnon, kehon ja tottumusten kautta.

Todennäköisesti jokaisen itkuvirren taustalla vaikuttaavat alueelliset musiikilliset tottumukset ja melodiset konventiot, mitkä ovat löydettävissä itkujen motiiveista, koristelun vakiintuneisuudesta ja muista musiikillisesti toistuvista piirteistä. Luonnollinen itku vie itkuvirttä aina yksilöllisempään suuntaan, jossa puheen tonaalisuus sekoittuu lauluun eri tavoin. Tämän tutkimuksen aineistosta Prohorovan itku (SKSÄ 270.1974) ja Kärginan neljä itkua (SKNA 10096) ovat ainoat, joissa melodiset konventiot ovat vaikeasti löydettävissä ja puheintonaatio vaikuttaa melodiaan alusta asti. Näissä itkuissa myös itkijöiden tunnetila on erittäin voimakas heti, jo ennen laulun aloittamista. Muissa aineiston itkuissa luonnollinen itku vie laulua lähemmäs puheintonaatiota enemmän tai vähemmän.

Oleellinen ero itkun ja laulun yhdistymisessä on itkijöiden esitystekniikassa. Toisilla laulu on keskeinen kannatteleva voima, joka kuljettaa itkijän esitysprosessin läpi. Melodia ja motiivit luovat turvaa, joiden kautta prosessi pysyy eheänä. Vakiintunut henkilökohtainen tyyli helpottaa assosiatiivista itkuvirren tuottamista. Itkijä ei joudu kesken esityksen miettimään mistä alkaisi, kun uuden lauseen aloittamista ohjaavat omat vakiintuneet tottumukset.

Puhelähtöisyyden ilmetessä itkuvirret vaikuttavat fyysisimmiltä ja emotionaalisesti voimakkaammilta. Niissä tuntuu kuin emootio kuljettaisi itkuvirttä eteenpäin melodisten tottumusten sijaan. Tällöin sanat, jotka kuljettavat sekä rituaalisesti että terapeuttisesti keskeisintä informaatiota, ottavat esityksessä ensimmäisen sijan. Melodisuus nousee sanoista ja niiden painottamisesta. Etenkin Kärginan itkuissa vaikuttaa siltä kuin ainoa musiikillinen konventio, mihin hän tietoisesti pyrkii, on lauseiden aloittaminen korkealta ja päättäminen alas sellaiselle sävelelle, joka tuntuu perussävelen omaisesti vakaalta ja rauhoittuneelta. Pyrkimys aloittaa säe korkealta aiheuttaakin säveltason epätavallisen laajan nousun puheintonaation hämärtäessä mahdollisesti alunperin aijotun sävelikön keskinäiset suhteet.

6. PRASKOVJA SAVELJEVAN HENKILÖKOHTAINEN ITKUTYYLI

Praskovja Stepanovna Saveljevaa (1913–2002) voidaan pitää erittäin kokeneena itkuvirsien taitajana ja ainutlaatuisena perinteen säilyttäjänä. Praskovja Saveljeva syntyi vuonna 1913 Mäntyselän pitäjän Kurikanselässä suureen talonpoikaisperheeseen. Kymmenestä lapsesta eloon jäi kuusi poikaa ja kaksi tytärtä. Perheeseen kuului myös naimaton täti, jolta Saveljeva omaksui jo lapsena paljon, muun muassa loitsuja ja itkuvirsiä. (Stepanova 2004, 3.)

Jatkosodan aikana 30-vuotias Praskovja Saveljeva joutui suomalaisten miehitysalueelle muun perheen jäädessä rajan toiselle puolen. Vaikea elämäntilanne purkautui hänen ensimmäisiin itkuvirsiinsä, joissa hän käsitteli yksinäisyyttä, koti-ikävää ja omaan kohtaloonsa liittyviä pelkoja. Saveljevan palattua sodan jälkeen kotiin itkuaiheet eivät vähentyneet, vaan syntyi uusia aiheita kuten vakoiluepäilyt, raskas työ kolhoosissa ja lapsettomuus. Yksinäisyydestä tuli Praskovja Saveljevan omasta elämästä kertovien tilapääitkujen keskeisin teema, kun lapseton Saveljeva jäi viimeisenä eloon suurperheestään. (Ems.)

Praskovja Saveljevalta on järjestelmällisesti kerätty monipuolista perinnetietoa 1970-luvulta lähtien. Häneltä on tallennettu lauluja ja tsastuskoja, loitsuja ja maagisten parannuskeinojen kuvauksia, satuja, sananlaskuja sekä etnografista tietoa ja tietenkin itkuvirsiä. Saveljeva oli erikoistunut itkuvirsiin, joita häneltä on nauhoitettu yli 90 kappaletta. (Emt. 4). Runolaulua Saveljevalta ei ole tiettävästi tallennettu.

Praskovja Saveljeva on esiintynyt myös toimittaja Marjut Virsun YLElle tekemässä radio-ohjelmassa 1994. Saveljevan luona vieraili useasti myös Karjalan TV:n kuvausryhmä ja radiotoimittajia tekemässä ohjelmia kansanperinteestä. (Emt. 10).

“Luonteeltaan Praskovja oli vahva, huumorintajuinen, aktiivinen ja suorasanainen” (Stepanova 2004, 4). Hän oli ortodoksi-kristitty, joka noudatti vanhoja kansanuskon tapoja. Erityisesti kuolin-itkut olivat hänelle tärkeitä. Ne muodostavat erilaisten tilapääitkujen jälkeen suurimman kokonaisuuden häneltä tallennetuista itkuvirsistä. Hää- ja rekryytti-itkuja häneltä on tallennettu vain muutamia. (Emt. 11.)

Praskovja Saveljevalta on nauhoitettu itkuvirsiä vuodesta 1970 lähtien vuoteen 2001 saakka. Suurimman osan Saveljevan itkuvirsistä ovat nauhoittaneet Karjalan Tiedekeskuksen Kielen, kirjallisuuden ja historian instituutin (IjaLI) tutkijat. “Taitavan itkijän ”löysi” Aleksandra Stepanova, joka myös kävi eniten hänen luonaan keruumatkoilla” (Stepanova, Eila 2004, 10). Lauri Honko ja Aili Nenola tapasivat Praskovja Saveljevan Petroskoissa 1970-luvulla ja nauhoittivat tältä itkuvirsiä, joita säilytetään Turun yliopiston itkuvirsiarkistossa, joka kuuluu Kalevala-instituutin alaisuuteen ja on yhteinen Kulttuurien tutkimuksen laitoksen äänitearkiston (TKU) kanssa. (Ems.)

Näistä yhteensä yli 90 nauhoitteesta tämä tutkimus hyödyntää 11:sta Aleksandra Stepanovan keräämää itkua, joista kaksi on äänitetty vuonna 1973, yksi 1975, neljä 1982, yksi 1999, yksi 2000 sekä kaksi itkua, joiden vuosilukutiedot puuttuvat, mutta jotka on todennäköisesti äänitetty vuonna 1990. Keruumatkalle vuonna 1973 osallistuivat myös Lauri Honko ja Aili Nenola. Kaikki äänitteet sijaitsevat IjaLi’n arkistossa ja niiden tekstien litteroinnin on tehnyt Aleksandra Stepanova.

Suurin osa itkuvirsistä on nauhoitettu tutkijan pyynnöstä, mutta joukossa on myös autenttisessa tilanteessa tallennettuja itkuja. Yhdessä (1975) Saveljeva itkee kiitositkun naapurilleen, yksi on omasta elämästä ja viimeinen (1999) on itketty äidin haudalla vierailtaessa. Äidin haudalla itketty muisteluitku on tunnelataukseltaan erittäin voimakas ja myös musiikillisessa mielessä monipuolisin. Kaikkiaan aineisto antaa erinomaisen mahdollisuuden tutkia myös esitystilanteen vaikutusta itkuvirren musiikillisiin rakenteisiin.

Aineiston itkuvirsistä suurin osa on onnistuttu tallentamaan kokonaan. Vain muutamissa nauhoitus loppuu kesken. Itkujen pituudet vaihtelevat viidestä kahteentoista minuuttiin. Kokonaan nauhoitettujen itkujen kestollinen keskiarvo on 11 minuuttia, mikä on itkuvirsille yleisesti ottaen varsin pitkä kesto.

Aineiston itkuvirret on valittu sekä ajankohdan että itkuvirren aiheen mukaan. Aineisto sisältää kaksi hääitkua, rekryytti-itkun, kolme kuolinitkua, kiitositkun sekä kaksi omasta elämästä kertovaa itkua. Kuolinitkuihin kuuluvia muisteluitkuja on kaksi. Lisäksi aineistossa on kaksi erittäin harvinaista itkuvirttä. Toinen on niin kutsuttu ”elävä virsi”, joka on esitetty vakavasti sairaalle mutta vielä elossa olevalle sukulaiselle.

Toinen harvinaisuus on Saveljevan itkuvirsi omiin hautajaisiinsa. Koska Saveljevan kotikylässä ei ollut enää itkijöitä, hän nauhoitutti sukulaisilla ja tutkijoilla itse hautajaisiinsa haluamansa itkuvirret. Nauhoitukset myös esitettiin hänen hautajaisissaan, mistä läsnäolijat olivat erittäin tyytyväisiä (Stepanova 2004, 11).

Aleksandra Stepanova (1985, 16) on jakanut karjalaisen itkuperinteen kolmeen isoon ryhmään: Vienan, Aunuksen ja Seesjärven eli Keski-Karjalan alueisiin. Murrejako on erilainen, mutta itkuvirsien tyylipiirteet ylittävät useat eri murrerajat. Suomalaisessa tutkimuksessa Seesjärvestä puhutaan harvemmin omana alueenaan. Pekka Laaksonen (2002) on käyttänyt Seesjärvi nimeä puhuessaan 1970 –luvulla Mäntyselällä ja Paatenella keräämästään aineistosta. Muutoin alueeseen on viitattu Aunuksen Karjalan pohjoispuolisena alueena tai Etelä-Karjalana eli Varsinaiskarjalan etelämurteet kattavana kielialueena (KKTK). Tässä tapauksessa Seesjärven karjalaiset antaa kuitenkin alueelle selkeimmän määritelmän, ja sitä tulisi suosia itkuvirsien tutkimuksessa jatkossakin puhuttaessa Paatenen ja Mäntyselän pitäjien alueista. Näin ollen Mäntyselän pitäjässä syntynyt Praskovja Saveljeva kuuluu Seesjärven karjalaisiin.

Praskovja Saveljevan henkilökohtaisen itkutyylin alueellisten piirteiden selvittämiseksi on aineistoa verrattu Pekka Laaksosen vuosina 1973 ja 1974 nauhoittamiin Seesjärven karjalaisten itkuvirsiin. Laaksosen aineistoa säilytytään SKS:n nauhoitearkistossa. Niistä kaksi autenttisessa tilanteessa nauhoitettua itkua on myös julkaistu CD-levyllä (Asplund 2000).

6.1. Itkuvirsi omasta elämästä

Praskovja Saveljevan itkuvirsi omasta elämästä (3494/2) on nauhoitettu Mäntyselässä kesällä 2000. Itku on esitetty tutkija Aleksandra Stepanovan pyynnöstä ja paikalla on

ollut myös kuvausryhmä. Saveljeva aloittaa itkun sanellen, mutta siirtyy ”virzittämään” tutkijan pyynnöstä. Itkun kokonaiskesto on yhdeksän minuuttia, jonka aikana Saveljeva herkistyy kyyneliin.

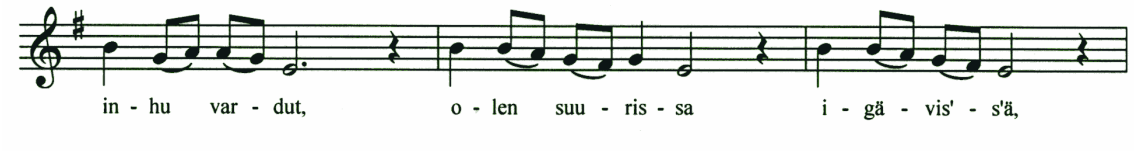
Esitystilanne on varsin erikoinen. Saveljeva oli tuona aikana jo tottunut tutkijoiden ja kameroiden läsnäoloon. Ylipäätään hän ei tarvinnut valmistautumisaikaa itkuvirsien esittämiseen vaan aloitti niiden laulun suoraan. Hänen tyylilleen on ominaista hidas aloitus, jossa yhden hengityksen aikana sanotaan vain yksi sana. Itkun edetessä tempo kiihtyy ja melodialinjat pitenevät.

Oman elämän itku on tunnelatauksellaan yksi Saveljevan voimakkaimmista. Se tarjoaa hyvän mahdollisuuden havainnoida tunnetilan syvenemisen ilmentymistä musiikissa. Saveljevan itkutyylille on ominaista kyky säilyttää itkujen melodiset peruspiirteet luonnollisesta itkusta huolimatta. Kuitenkin tunne muuttaa jokaisen itkuvirren musiikillisia piirteitä ja tuottamistapaa enemmän tai vähemmän.

6.1.1. Seesjärven motiivi

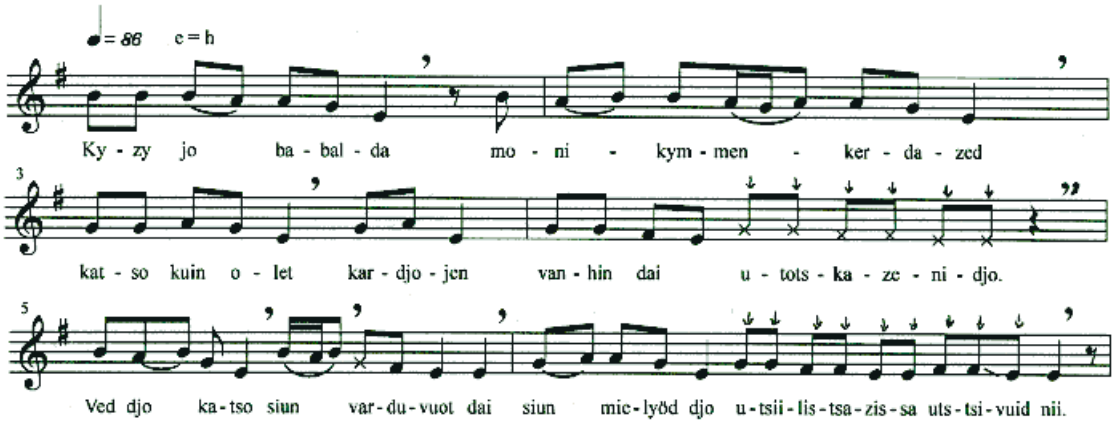
Saveljevan itku omasta elämästä rakentuu Seesjärvellä yleisesti tunnetun motiivin ympärille. Motiivin (S1) tunnuspiirteenä on viidenneltä asteelta laskeva melodialinja, jonka viimeisten vahvojen tahdinosien etäisyys on pieni terssi. Toisen asteen yli hyppääminen luo Seesjärven itkuille selkeästi tunnistettavan sävyn. Tässä motiivissa toinen aste esiintyy vain heikolla tahdinosalla väli- tai sivusävelenä ja sen vahvuutta heikentää entisestään esiintyminen melisman sisällä. Heikolla tahdinosalla esiintyvä toinen aste saa vain harvoin oman tavun, ja silloinkin se on usein merkityksetön täytetavu.

Esimerkki 1. Seesjärven motiivin (S1) eri variantteja Saveljevan oman elämän itkusta.



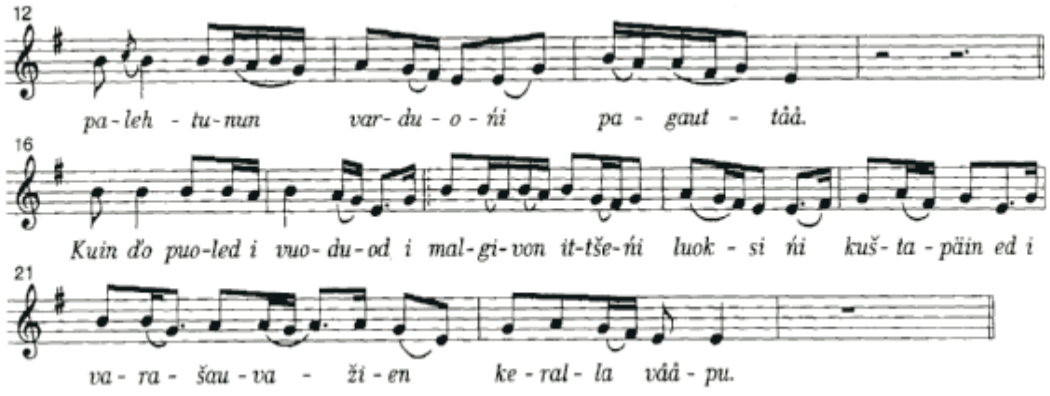
Itkuvirsien motiivit noudattavat jatkuvan varioinnin periaatetta. Seesjärven motiivin voisi typistää muotoon H A–G E. Motiivin variointi on yksilöllistä ja jotkut motiivin variantit saattavat toistua sellaisinaan. Itkijän henkilökohtainen tyyli muodostuu vakiintuneesta tavasta koristella ja yhdistellä yleisiä motiiveja. Seuraava esimerkki on Stafejevan kuolinitkusta Sellin Präkkilästä Paatenelta. Itkun on tallentanut hautajaisissa vieraillut tutkija Pekka Laaksonen 1973. Stafejevan itkuissa Seesjärven motiivi esiintyy tavanomaisella paikallaan lauseen alussa, mutta sen muoto poikkeaa hieman Saveljevan tavasta käyttää samaa motiivia. Lisäksi Stafejevan itkuissa on Aunuksen alueelle tyypillinen rakenne, jossa vuorottelevana motiivina toimii alemmalta asteelta laskeutuva melodialinja (ks. Saastamoinen 1999b).

Esimerkki 2. Katkelma Stafejevan kuolinitkusta kohdasta 0:40–1:05.



Seesjärven motiivi esiintyy myös Paatenelaisen Aleksandra Kärginan itkussa, vaikka hänen melodian muodostustapansa onkin puhelähtöinen ja siten poikkeaa selkeästi Saveljevan tai Stafejevan itkuista. Kärgina, jonka itkut ovat erittäin tunteellisia ja harmonisesti epävakaita, ei varsinaisesti hyödynnä Seesjärven motiivia, joka on ikään kuin eksynyt laululliseempiin fraaseihin, joita esiintyy hänen itkujensa alkupuolella.

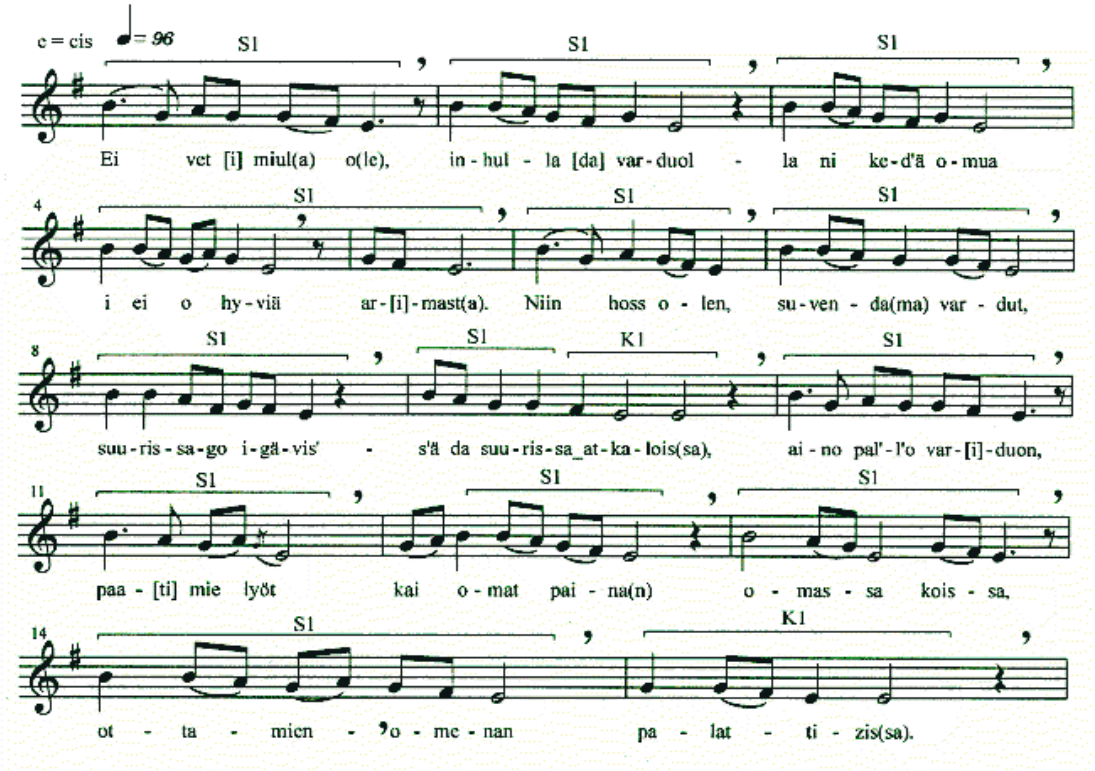
Esimerkki 3. Aleksandra Kärginan kuolinitkun kolmas fraasi (trans. Ilpo Saastamoinen 1999a).



Toisin kuin Aunuksen ja Vienan itkuvirsissä, Seesjärvellä itkuvirsien melodiat koostuvat erillisistä fraaseista lauseen sisällä, jolloin melodia jakaantuu pienempiin rakenneosiin (Gomon 1976, 450). Tämä kertoo motiivien keskeisyydestä seesjärveläisten musiikillisessa ajattelussa. Praskovja Saveljevan oman elämän itkun alussa yhdestä motiivista rakentuva melodisuus on selkeimmillään. Lause jakaantuu siten, että Saveljeva laulaa yhden tai kaksi sanaa kerrallaan. Melodiana toimii Seesjärven motiivin toisinto yksi kerrallaan. Oman elämän itkussa motiivin variantit voisi vielä erikseen jakaa lauseen ensimmäisellä sanalla alkavaan varianttiin, jonka tunnuksena on pisteellinen neljäsosa, sekä perusvarianttiin, joka alkaa neljäsosalla.

Praskovja Saveljeva käyttää itkuissaan Seesjärven motiivin lisäksi itkuvirsille tyypillistä kadensoivaa motiivia, joka esiintyy lauseketjujen viimeisillä sanoilla. Kadensoiva lopukemotiivi laskee kolmannelta asteelta perussävelelle useimmiten hidastuen. Sille noustaan edellisen fraasin päättäneeltä perussäveleltä, ellei lopukemotiivi yhdisty sitä edeltävään fraasiin, jolloin sen tunnistaa selkeästi pitkitetyistä tavuista. Lopukemotiivi hyödyntää myös toista astetta melko säännöllisesti ja antaa sille usein Seesjärven motiivista poiketen oman tavun.

Esimerkki 4. Praskovja Saveljevan oman elämän itkun katkelma kohdasta 1:04–2:03.



6.1.2. Tunteen nousu

Tunnetilan syventyessä Praskovja Saveljevan itkuvirsien tempot kiihtyvät ja hänen äänenkorkeutensa nousee. Äänenkorkeuden nousu on yleensä Saveljevan kohdalla melko hillittyä. Tässä itkuvirressä Saveljevan äänenkorkeus nousee portaattomasti ja lähes huomaamattomasti pienen terssin verran koko yhdeksän minuutin aikana. Sen sijaan tempon kohoaminen on silmiinpistävää. Neljäsosanuotin tempo kasvaa alun 76:sta peräti 126:een.

Muutokset alkavat yhdessä tunteen syventymisen kanssa. Saveljeva aloittaa itkuvirren rauhallisesti laulaen sen suuremmitta valmisteluitta. Itkuvirren aikana hän etenee kohti syvempää tunnetta. Tempo kiihtyy alusta saakka, mutta äänenkorkeuden nousu alkaa vasta kahden minuutin kohdalla. Viidennen minuutin kohdalla tempo on jo noin 120 ja äänenkorkeus on noussut kokosävelaskeleen C:stä D:hen. Kuudennesta minuutista loppuun kiihtymistä ja äänennousua tapahtuu enää vähän ja itkuvirressä ei muutoinkaan tapahdu merkittäviä muutoksia.

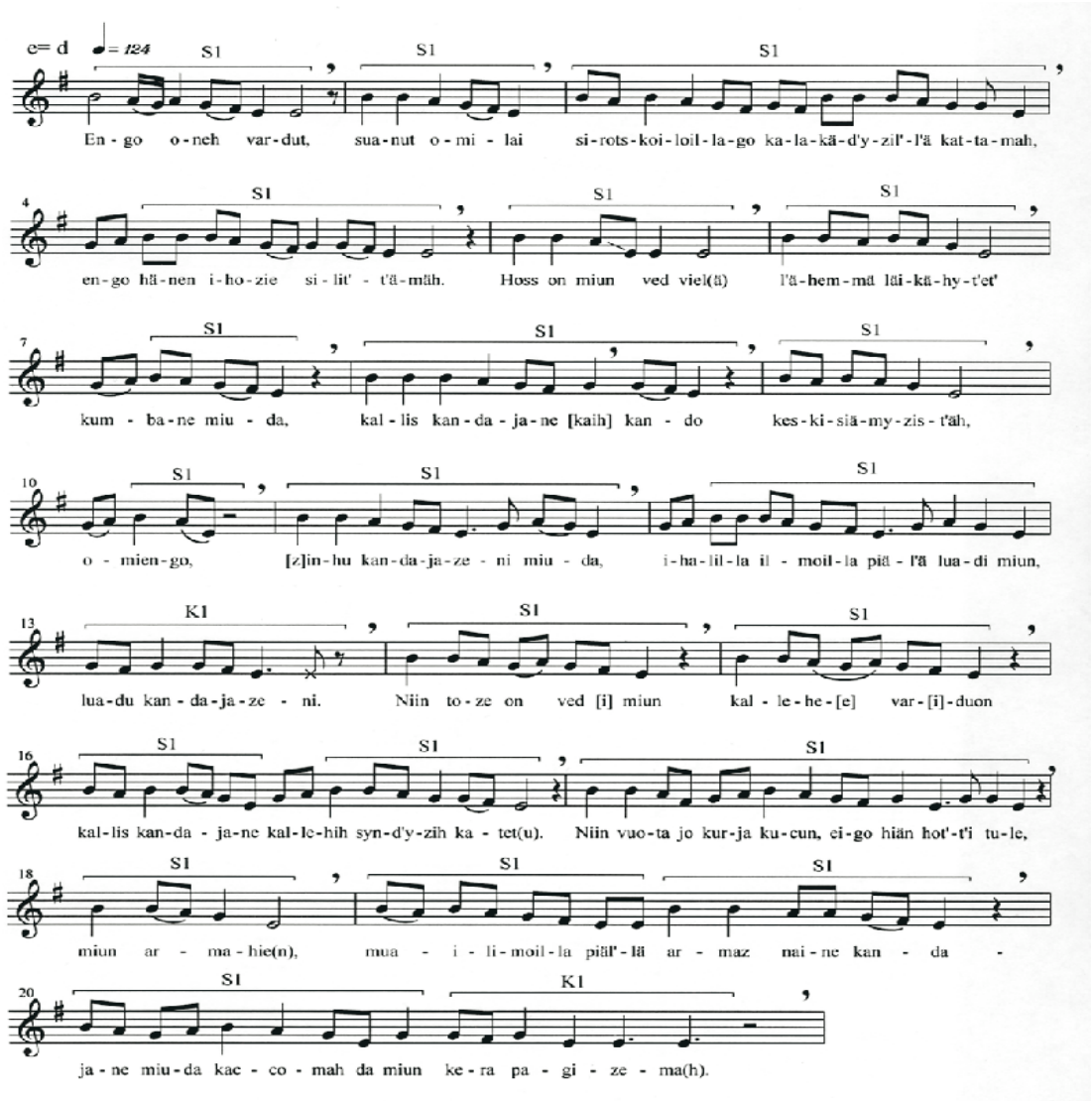
Luonnollinen itku on esityksessä voimakkaimmillaan neljän minuutin jälkeen ja viimeisissä lauseissa. Luonnollinen itku muuttaa Saveljevan tapaa hengittää raskaammaksi. Hänen äänensä muuttuu intensiivisemmäksi ja äänenmuodostukseen

sekoittuu puheen sävyjä, vaikka äänenkäyttö onkin selkeästi laulavaa. Muuntunut hengitys muuttaa keskeisesti myös fraasien luonnetta.

Tunteen syventyessä melodialinjat pitenevät yhdistämällä motiivien variantteja toisiinsa ketjuttamalla. Saveljeva sijoittaa usein kahden päämotiivin väliin kolmannelta asteelta viidennelle nousevan sävelkulun, joka yhdistää kaksi viidenneltä asteelta alkavaa päämotiivia saumattomasti toisiinsa. Samaan aikaan itse motiivien variantit pidentyvät ja melodian kehittely muuttuu ennalta-arvaamattomammaksi. Esimerkissä 4 ilmennyt Seesjärven motiivin pisteellisellä neljäsosalla alkava variantti on muuttunut entistä pidemmäksi. Aloitusääntä ei enää korosteta säännöllisellä pidennyksellä, vaan aloitusäänen epäsäännöllisellä toistolla.

Alun fraasien melko säännönmukainen pituus muuttuu hyvin pitkien ja verrattain lyhyiden fraasien epäsäännölliseksi vuorotteluksi. Myös fraasien välissä olevat tauot muuttuvat entistä epäsäännöllisemmiksi nyyhkytysten ja korostuneiden sisäänhengitysten myötä. Alussa tasainen hengitys määritteli pääsääntöisesti fraasien pituudet, mutta luonnollisen itkun myötä muuntunut hengitys ei mahdollista samaa säännönmukaisuutta.

Esimerkki 5. Saveljevan oman elämän itkun katkelma kohdasta 4:45–6:07.



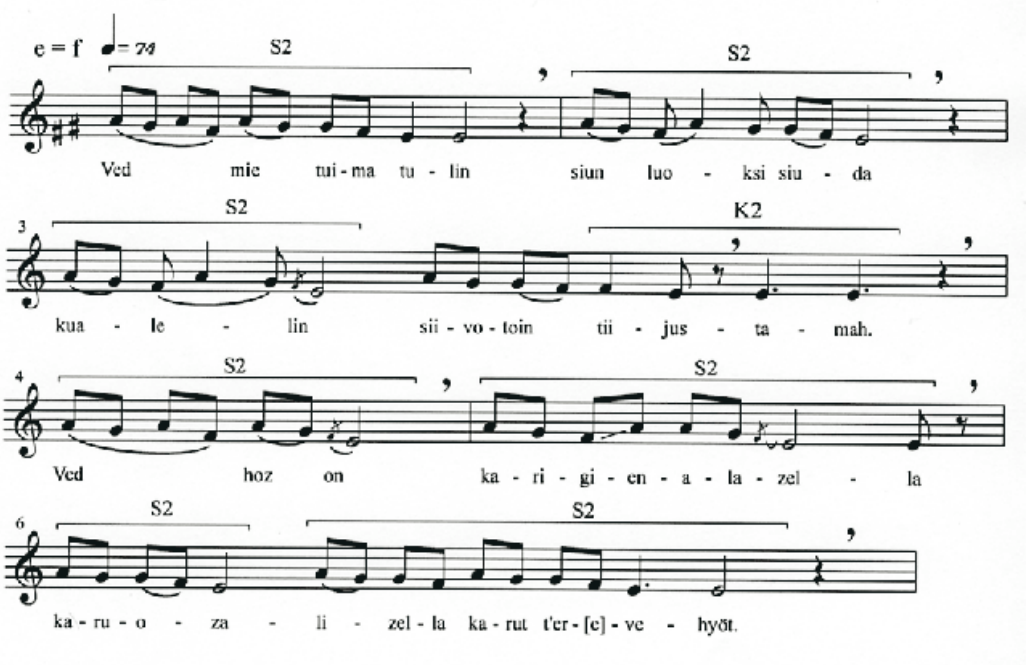
6.2. Hääitku ja elävä virzi

Tässä luvussa esitetyt itkuvirret edustavat aineiston yleisintä melodiatyyppiä, joka rakentuu edellisen luvun esimerkin tapaan kahdesta varioidusta motiivista. Hääitku (257/5) on tallennettu Petroskoissa vuonna 1973 ja *elävä virzi* (2706/15) Mäntyselällä 1982. Vaikka itkujen välillä on yhdeksän vuotta, ne ovat musiikillisesti hyvin lähellä toisiaan.

Itkujen päämotiivi (S2) erottuu edellisen luvun motiivista S1 suppeamman ambituksen johdosta. Muodoltaan se on varsin samankaltainen, sillä toisen asteen ohittaminen on tässäkin tapauksessa tunnusomaista. Suppeamman ambituksensa johdosta motiivi rakentuu S1:den molliterssin sijasta duuriterssille. Seesjärveläiset itkijät tuskin ajattelevat itkuvirsien melodioita kuitenkaan duuriin taikka molliin. Tästä

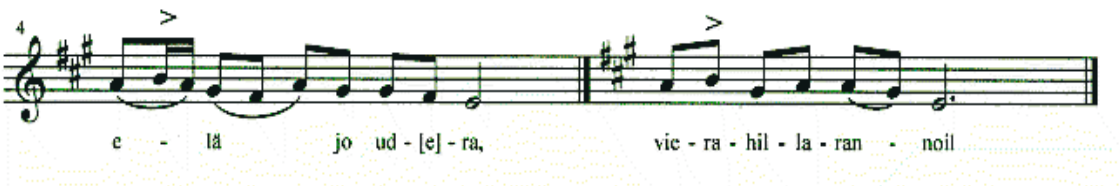
syystä on parempi puhua motiivien suppeasta tai laajasta versiosta, jolloin näiden itkuvirsien päämotiivista voidaan käyttää myös nimitystä Seesjärven motiivin suppea variantti (S2).

Esimerkki 6. Katkelma Praskovja Saveljevan elävästä virrestä 0:42–1:27.



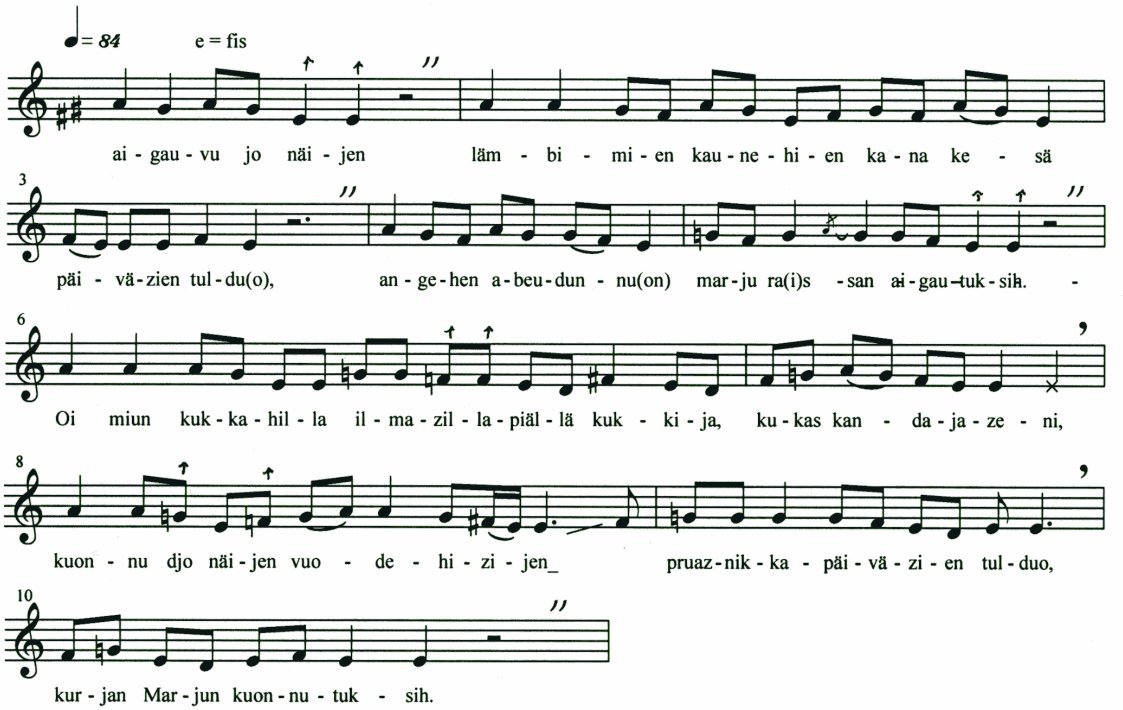
Motiivien suppeamman ambituksen johdosta itkuvirsien melodiat pysyttelevät tetrakordin alueella, mutta viides aste esiintyy toisinaan korukuvioissa. Hääitkussa se esiintyy neljä kertaa ja elävässä virressä ei kertaakaan. Koko aineistoa tarkastellessa tälle motiiville rakentuu seitsemän itkuvirttä, joista viides aste esiintyy kahdessa. Se sijoittuu ensimmäisen iskun heikolle tahtiosalle tai toiselle iskulle ja on aina aksentoitu.

Esimerkki 7. Viides aste.



Seesjärven motiivin suppeaa versiota tapaa myös muilla itkijöillä. Tästä esimerkkinä Pekka Laaksosen vuonna 1974 äänittämä Pohorovan itku äidin haudalla.

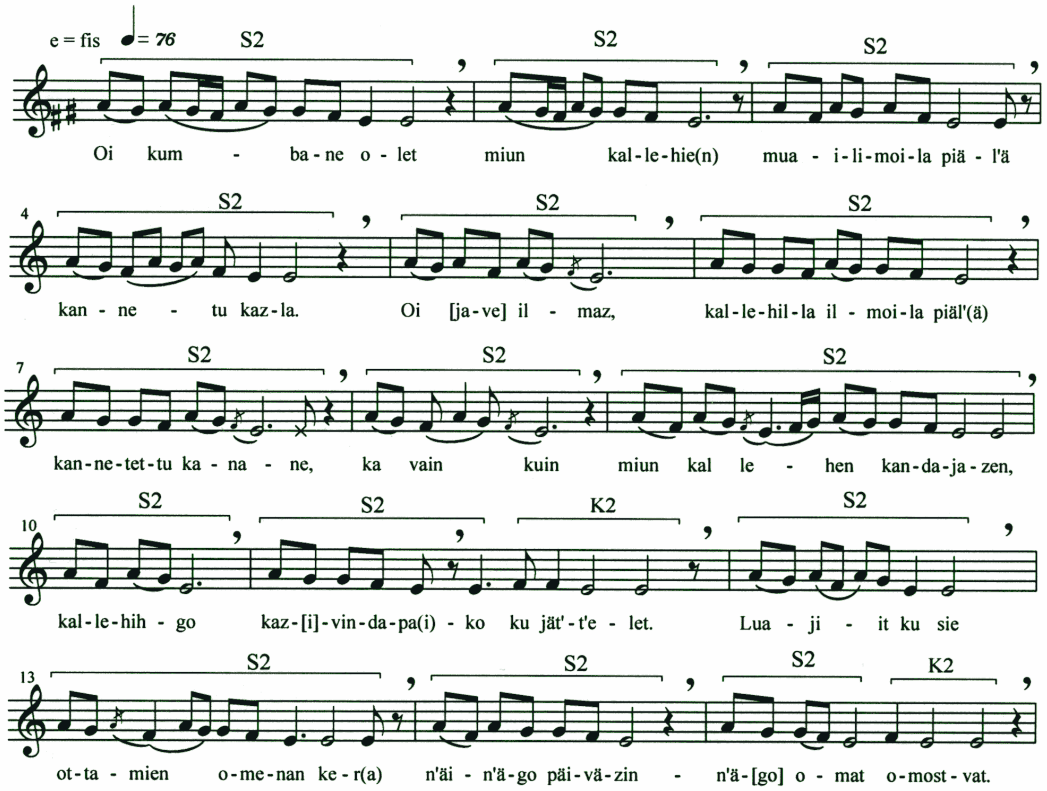
Esimerkki 8. Katkelma Pohorovan hautaitkusta 0:25–1:20.



Oman elämän itkuun verrattuna toinen aste esiintyy suppealle motiiville rakentuvissa itkuissa useammin, mutta sen rooli heikolla tahdinosalla ilmestyvänä välisävelenä säilyy. Vahvalla tahdinosalla se esiintyy ainoastaan miltei huomaamattomana etuheleenä tai pitkien melismojen aloitussävelenä. Sen sijaan lauseen lopukkeena esiintyvässä motiivissa toisella asteella on keskeinen rooli. Lopukemotiivin (K2) tunnuksena on iskulla alkava toisen asteen neljäsosa, joka laskeutuu perussävelelle. Lopukemotiivin voi nähdä niin ikään suppeana versiona oman elämän itkun kadenssoivasta lopukkeesta K1.

Hääitkun alussa lopukemotiivi jaksottaa itkuvirttä johdonmukaisesti. Se esiintyy lauseketjun viimeisellä sanalla ”jät’t’elet”, johon myös ka-alkusointua hyödyntävä jakso päättyy. Seuraavan kerran motiivi ilmaantuu ”omostvat” sanalla, johon o-alkusointuinen virke päättyy. Tämän jälkeen lopukemotiivi esiintyy vain kahdesti.

Esimerkki 9. Katkelma Praskovja Saveljevan hääitkusta 0:00–1:28.



Elävä virzi hyödyntää lopukemotiivia huomattavasti hääitkua enemmän. Elävän virren teksti koostuu muita itkuja lyhyemmistä lauseketjuista, jolloin teksti vaatii enemmän lopukkeita. Lopukemotiivin käyttö on hämmästyttävän johdonmukaista ja harkittua. Se edeltää jokaista lausetta, joka alkaa voimakkaalla aloituskliseellä ”Oi”, ”Ved” tai ”Niin”. Ylipäätään elävässä virressä lopukemotiivi esiintyy lähes aina virkkeen lopussa.

Niin mie kogonazet kogo
kahet kilometrat kananpolgovazilla polleksiin. (K2)
Niin tuima tulin siuda siivotoinda tiijustamah. (K2)
Oi miun olovilla mauilmoilla olija,
obrozaved’yzis’t’ä ottaja. (K2)
Jogo sie t’äh olet joudun virdapieluksuzie virumah? (K2)
Oi kumbane olet kallehila muailmoilla piäl’ä
kupelived’yzien kublassuttaja. (K2)
Oi miun armas...

Molemmissa itkuvirsissä lopukemotiivi jaksottaa itkuvirttä. Se saattaa merkitä suurempien taitekohtien rajaa, aiheen päättymistä. Toisaalta se antaa painollisemman lopetuksen mille tahansa lauseelle ja selkeämmän aloituksen uudelle virkkeelle. Praskovja Saveljeva hyödyntää lopukemotiivia myös painottamaan harvinaisempia kohtia. Hääitkussa se esiintyy yhdessä ainoan vi-alkusointuisen lauseen kanssa.

Aineiston seitsemän suppealle motiiville rakentuvaa itkuvirttä kattavat koko itkuvirsiaiheiden kirjon kuolinitkuista hääitkuihin ja erilaisiin tilapääitkuihin. Itkut muistuttavat toisiaan suuresti, vaikka niissä onkin joitakin eroavaisuuksia. Elävän virren ja hääitkun tärkein ero on lopukemotiivin käytön runsaus. Muissa itkuvirsissä keskeisen eron tekee lähinnä melismaattisuuden aste ja esityksen tunteikkuus. Myös pituuserot ovat suuria. Hääitku (257/5) on lyhyin, vain 4:20 minuuttia ja naapurille tehty tilapääitku (2251/5) on pisin 12:den minuutin kestollaan.

Erot johtuvat pääosin esitystilanteesta. Itkuvirsi naapurille on autenttinen tilanne, jonka nauhoituksessa kuuluu myös naapurin kommentointeja itkun aikana. Hääitku on nauhoitettu Petroskoissa Lauri Hongon, Aili Nenolan ja A. Stepanovan pyynnöstä. Siinäkin on koskettavaa tunteellisuutta, mutta Saveljevan esityksessä ei tapahdu yhtä merkittäviä muutoksia kuin alkuperäistilanteissa esitetyissä itkuissa.

Tunteen nousu aiheuttaa näissä itkuvirsiä samankaltaisia muunnoksia kuin edellisessä oman elämän itkussa. Hääitkussa neljäsosan tempo nousee 76:sta 96:een. Äänenkorkeus ehtii neljän minuutin aikana kohota portaattomasti vain kokosävelaskeleen. Elävässä virressä (yhdeksän minuuttia) äänenkorkeus nousee tritonuksen, mikä on aineiston itkuista eniten. Tempo kiihtyy siinä 64:stä 96:een.

Tempon kiihtyminen ei ole kaikissa itkuvirsissä tasaista. Ylipäätään Saveljevan tyylille on ominaista viimeisten sävelten pitkittäminen, jolloin fraasien väliin jäävien taukojen pituutta on vaikea arvioida. Tempo kiihtyy useimmiten siten, että joku yksittäinen sana tulee toisia nopeammin, josta muodostuu seuraavan fraasin nopeampi tempo. Luonnollinen itku saattaa myös hetkittäin hidastaa tempoa, vaikka laajemmassa mittakaavassa tunne kiihdyttää itkuvirttä.

Aineisto osoittaa itkijän henkilökohtaisen tyylin olevan melko muuttumaton. Suppean motiivin itkuja on nauhoitettu monena eri vuonna, eikä vuosien kuluminen ole muuttanut tätä Saveljevan melodiatyyppiä. Motiivien selkeä toistaminen itkuvirsien alkupuolella tekee Saveljevan itkuista helposti tunnistettavia. Saveljeva on myös vahva

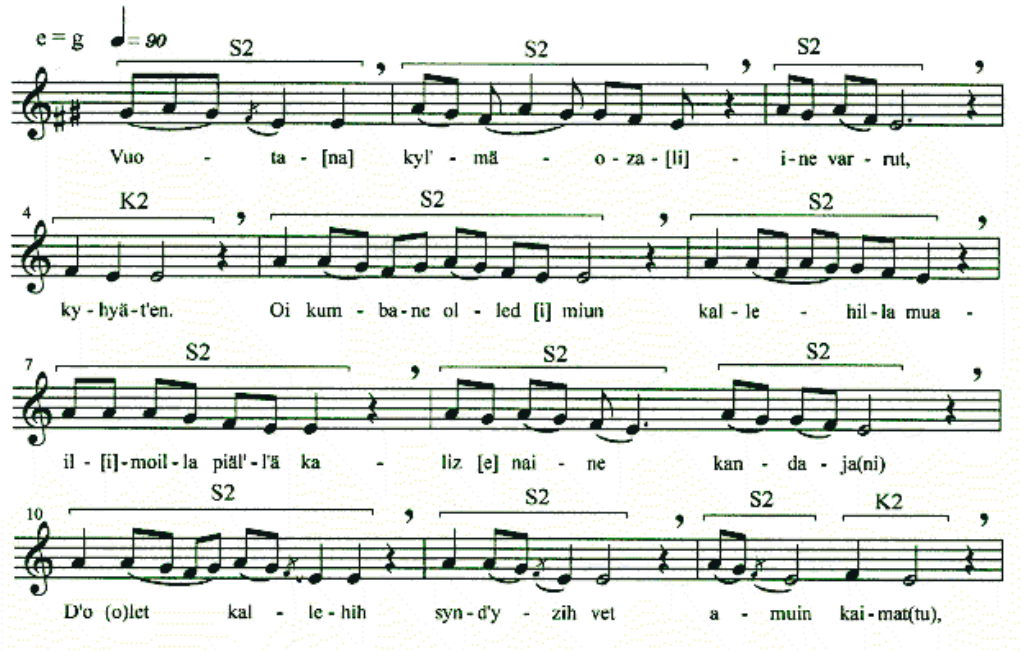
laulaja, jonka melodiakieli kestää luonnollisen itkun muutosvoiman horjuttamatta sävelten sisäisiä suhteita liiaksi.

6.3. Muisteluitku äidin haudalla

Itkuvirsi äidin haudalla (3408/1) on aineiston itkuista emotionaalisesti kaikkein vaikuttavin. Praskovja Saveljevalla ei ollut mahdollisuutta vierailla äitinsä haudalla pitkään aikaan. Kun hän saapui hautausmaalle Aleksandra ja Eila Stepanovan kanssa, ei hautaa ensin löydetty, sillä hautakumpu oli peittynyt korkeaksi kasvaneeseen heinikkoon. Tilanteen aiheuttama hätä näkyy myös itkun sanoissa: I on parahien Spuassuzien (jumalain) kazvettu, vihannad hein'äzet siun piäl'l'ä korgiemmaksi, viekkahien Spuassuzien blahoslovittuloih (siunauksin) kazvateltuloih pit'emmät kuuzen-meccie.

Itkuvirsi on alusta asti itkunsekainen ja Saveljevan hengitys on aikaisempia esimerkkejä raskaampaa. Tästä huolimatta alku on rakenteellisesti yhteneväinen muun aineiston kanssa. Voisi sanoa, että Saveljeva rauhoittuu itkemään haudalle. Hänen äänensä on verrattain pehmeä. Kiihtynyt tila näkyy nuotinnuksessa ainoastaan fraasien epätasaisina pituuksina. Lisäksi tempo on aloituksessa aineiston muita itkuja nopeampi.

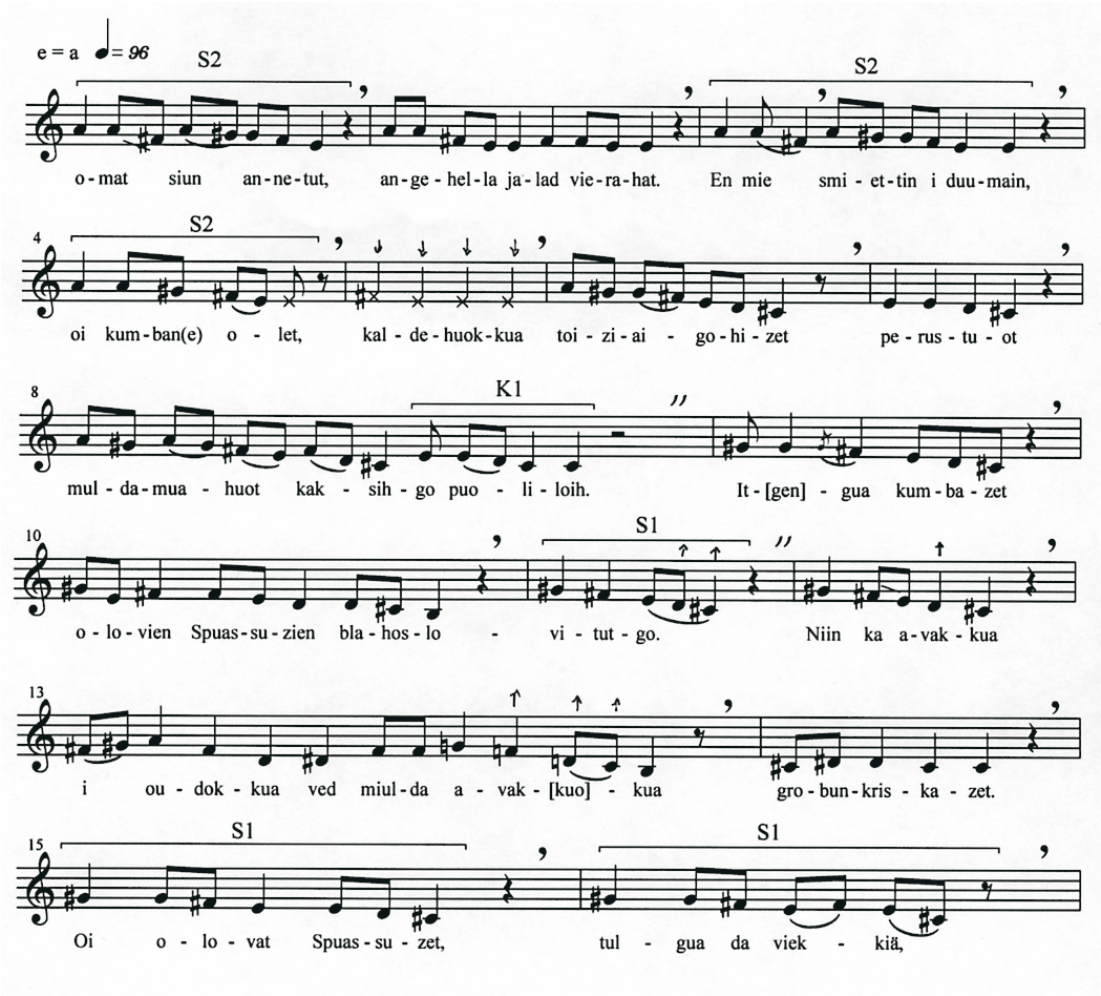
Esimerkki 10. Saveljevan muisteluitkun alku 0:00–0:58.



Ensimmäisten viiden minuutin aikana itkuvirressä ei tapahdu yllättäviä muutoksia. Rakenteelliset muutokset ovat samankaltaisia kuin aikaisemmissakin esimerkeissä. Tempo pysyy lähes muuttumattomana ja äänenkorkeus nousee vain kokosävelaskeleen.

Luonnollisen itkun voimakkuuden takia alkaa viidennen minuutin kohdalla yllättävien muutosten ilmeneminen. Itkun alku rakentuu melko täsmällisesti Seesjärven motiivin suppealle versiolle, mutta viiden minuutin kuluttua motiivin laaja versio alkaa pyrkiä esille. On tavallaan yllättävää, että mollissa kulkeva laajempi motiivi asettuu ensin rinnakkaismolliin. Voisi näet olettaa, että motiivin laajentuminen tapahtuisi äänenkorkeuden nousun myötä, mutta tässä tapauksessa tapahtuu juuri päinvastoin.

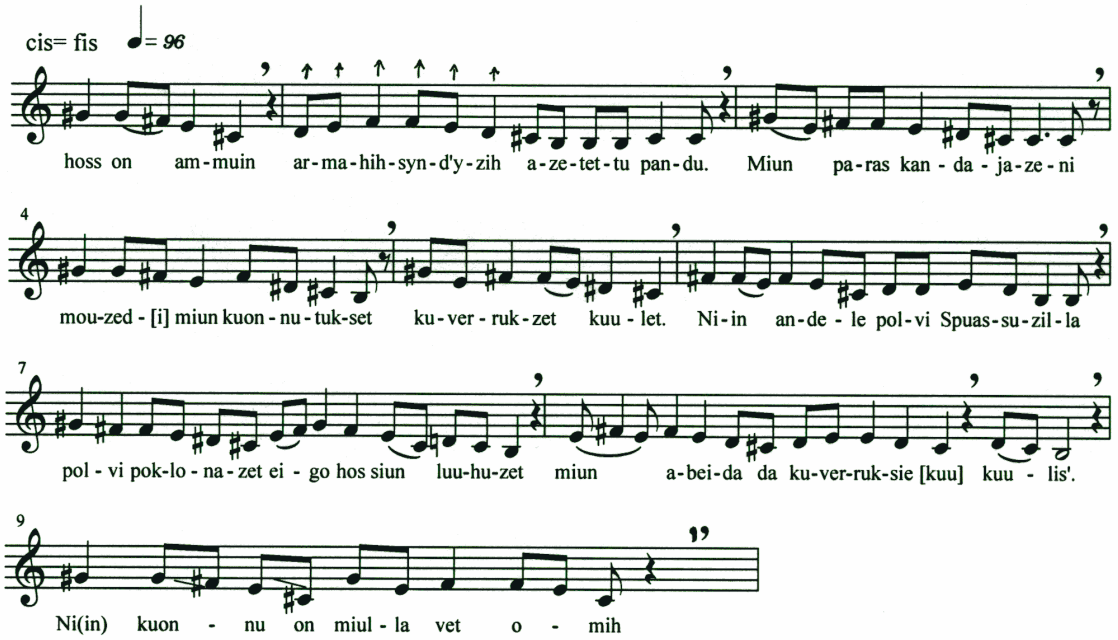
Esimerkki 11. Muisteluitku kohdasta 5:02–6:05.



Mahdollisesti äänen väsymisen johdosta Saveljevan aiemmissa itkuissa horjumattomalta tuntunut melodisuus alkaa hämärtyä ambituksen laajentuessa alaspäin. Syntyy itkunsekaisia uusia elementtejä, joiden melodiakieli ei ole enää selkeästi hahmotettavissa neljäsosasävelaskeleiden ja puhetta muistuttavien osioiden vuoksi. Kuudennen minuutin kohdalla Seesjärven motiivin laaja versio alkaa hallita ilmaisullista kieltä.

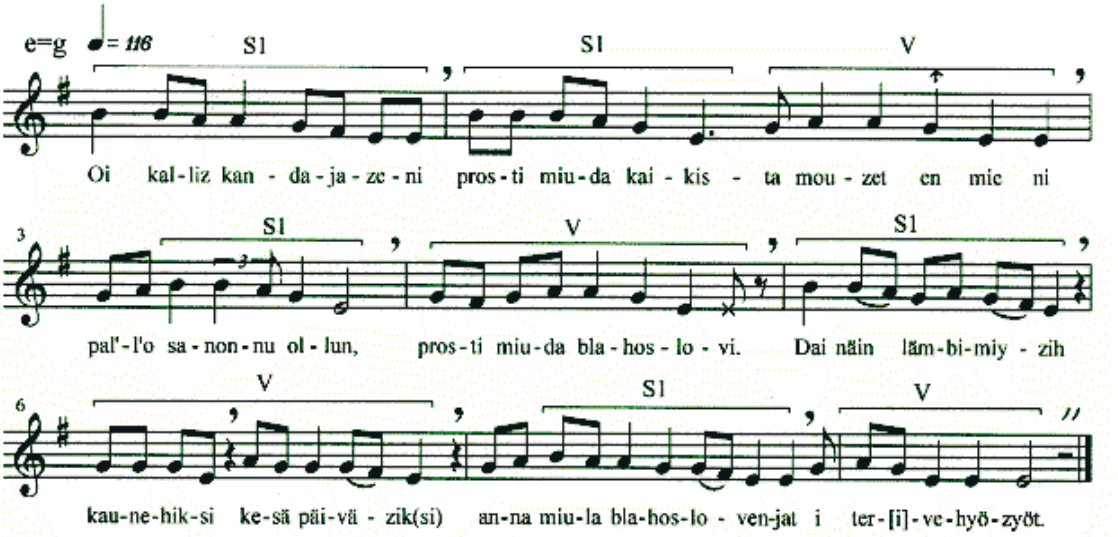
Äänialan laajentuminen alaspäin jatkuu tästä eteenpäin vielä hetken. Syntyy uusi jakso, jossa cis-mollissa kulkeva motiivi sekoittuu h-molliin (soivassa versiossa fis ja e). Äänialan hakeminen tuottaa itkuvirteen uuden piirteen: h-mollin perussäveleltä cis-mollin viidennelle asteelle nousevan suuren sekstihypyn fraasejen välissä.

Esimerkki 12. Muisteluitku 6:19–7:03.



Yhdeksännen minuutin kohdalla itkuvirsi rauhoittuu hieman ja melodisuus asettuu aloilleen. Itkuvirren loppupuoli rakentuu pääosin Seesjärven laajalle motiiville, jonka vuorotteluparina toimii neljänneltä asteelta laskeva motiivi (V), jolle noustaan kolmannen asteen kautta (ks. myös esimerkki 3). Perussävel on noussut takaisin soivaan gis'ään keskivaiheen putoamisesta huolimatta. Tempo on noussut noin 116:een.

Esimerkki 13. Muisteluitkun loppu 11:44 – 12:00.



6.4. Praskovja Saveljevan itkutyylin erityispiirteitä

Itkuvirsien tutkimuksessa itkumelodioita on yleisesti pidetty tekstialisteisina (esim. Salmenhaara 1976; Niemi 2002). Saveljevan itkuissa on yksi usein toistuva piirre, jossa melodia kuitenkin on ensimmäisellä sijalla. Hänen tyylilleen on ominaista fraasin viimeisen sanan ajoittainen katkaiseminen melodialinjan viimeiseen säveleen. Sanan viimeinen tavu saattaa jäädä kokonaan pois tai siirtyä seuraavan melodialinjan alkuun. Kahden tavun siirtyminen seuraavaan melodialinjaan on vielä melko yleistä, mutta sitä useampien tavujen siirtyminen on jo poikkeuksellista (ks. esimerkit 4 ja 10).

Tässä tutkielmassa käytetty aineisto ei ole riittävä ilmiön yleisyyden selvittämiseen. Se saattaa olla Saveljevan luoma poikkeus, mutta on myös hyvin todennäköistä, että sitä esiintyy muillakin itkijöillä. Runolaulussa sanan katkaiseminen ennen viimeistä tavua ja hengitystauon sijoittaminen juuri ennen tätä tavua on joillakin laulajilla (esim. Asplund 1995, Iivana Onoila SKSÄ A 302:1) yleinen käytäntö.

Praskovja Saveljevan itkuvirsissä melismaattisuus on melko säännönmukaista. Fraasien toisella tavulla on useimmiten kahden nuotin melisma. Yhtä yleinen ilmiö on fraasien lopussa viimeistä perussäveltä edeltävä kahden nuotin melisma, joka Seesjärven laajaa motiivia hyödyntävissä itkuissa laskeutuu yleensä kolmannelta asteelta perussävelelle. Seesjärven suppeaa motiivia hyödyntävissä itkuvirsissä lopettava melisma on useimmiten supistunut toiselta asteelta lähteväksi etuheleeksi, mikä tukee ajatusta toisen asteen välttelemisestä Seesjärven alueen itkuvirsissä.

Suppeaa motiivia käytettäessä melodialinja alkaa usein melismalla. Etenkin paljon käytetyissä aloitussanoissa ”ved, niin, oi, miun” esiintyy melismoja. Saveljevan itkutyylissä aloitusmelismat saattavat kattaa monta säveltä sekä yhdistyä seuraavalla tavulla laulettuun melismaan. Yli kahden perättäisen tavun koristeleminen melismalla on kuitenkin harvinaista.

Melismoiden käyttöön liittyy myös merkityksettömien täytetavujen käyttö. Täytetavut esiintyvät usein sellaisissa kohdissa, missä ilman niitä olisi melisma. Tyypillisen paikka täytetavulle on Seesjärven motiivia (S1) hyödynnettäessä heikolla tahdinosalla esiintyvän toisen asteen kohdalla, mikä useimmiten ohitettaisiin melismalla (ks. esimerkit 4 ja 5).

Merkityksettömien tavujen sijoittaminen musiikillisesti heikkoon kohtaan helpottaa tekstin yleistä ymmärtämistä. Saveljevan henkilökohtaisessa itkutyylissä täytetavujen käyttö vaikuttaa erittäin harkitulta. Ne ylläpitävät itkuvirren poljentoa haittaamatta tekstin ymmärrettävyyttä liiaksi. Tottunut kuulija osaa myös odottaa täytetavuja silloin, kun ne esiintyvät vakituisilla paikoillaan.

Elizabeth Tolbert (1988, 282–286) on esittänyt itkuvirsien melodian ja tekstin suhteesta *musical masking* teorian, jonka perusajatuksena on itkijän tapa hämärtää laulettua tekstiä erilaisin musiikillisin keinoin, joissa tavujen painottaminen on puheintonaation vastaista. Tolbert kokee melismojen ja korukuvioiden sijoittamisen painottomille tavuille tehokeinoksi, joka tekee sanoista vaikeammin ymmärrettäviä. Tekstin ymmärrettävyyden vaikeuttamisen idea liittyy Tolbertin mukaan itkuvirsien rituaalisuuden vaatimaan erityisilmaisuun.

Saveljevan esimerkki osoittaa Tolbertin olevan ainakin osittain väärässä. Vaikka melismat lisäävätkin lauletun tavun pituutta, ne eivät suoranaisesti muuta sanojen painotusta. Painollinen ensimmäinen tavu säilyy verrattain selkeänä melismoista huolimatta. Vasta epäsäännöllisesti sijoitetut melismat haittaavat tekstin ymmärrettävyyttä. Säännöllisesti sijoitettuna melismat vastaavasti rytmittävät itkua ja selkeyttävät ymmärrettävyyttä.

Itkuvirsien vaikeaselkoisuus on pikemminkin sidoksissa muutoksiin, jotka syntyvät tunteen syventymisestä. Luonnollisen itkun ja hengityksen muuntumisen myötä melismoiden säännönmukaisuus horjuu. Samalla syntyy uusia merkityksettömiä lisätavuja, jotka ainakin osittain selittyvät inhimillisillä erehdyksillä aiotun sanan katketessa sisäänhengitykseen (ks. esimerkki 12). Tunteen syventyessä Saveljevan melismat muuttuvat usein pikemminkin glissandoiksi ja fraasien pidentyminen luo myös uudenlaista melismaattisuutta.

7. JOHTOPÄÄTÖKSET

Itku ja kyynelehtiminen eivät ole itkuvirsien tunnepohjaisen ilmaisun tulos vaan lähtökohta. Itkuvirsien esittäjä on omaksunut laulutavan, joka kestää luonnollisen itkun muutosvoiman. Tätä laulutapaa voidaan pitää omana erityisosaamisen alueena. Voimakkaaseen tunteeseen meneminen on itsessään herkkyyttä vaativa taito, jonka lisäksi itkijältä on vaadittu kykyä hoitaa yhteisönsä tunteita vuorovaikutuksessa yleisönsä kanssa.

Itkuvirsiin kuuluva luonnollinen itku ei ole ainoastaan henkilökohtaista. Luonnollinen itku ei johdu itkijän kontrollin pettämisestä, eikä sitä voida pitää evolutionistien (esim. Böckel 1913; Sachs 1943; A. L. Lloyd 1980) tavoin primitiivireaktiona. Päinvastoin itkuvirsi lähtee tarpeesta itkeä, joka on usein yhteisöllinen. Itkuvirren esittäminen on prosessi, joka tietoisesti tähtää tunteen purkautumiseen itkennän kautta.

Luonnollisen itkun vaatimus saattaa olla syynä itkuvirsien runomitattomuuteen. Olisi turhaa esittää rajoituksia sille, miten ihmisen tulisi hengittää itkiessään. Itkun ja laulannan samanaikainen hallitseminen vaatii yksilökohtaisia sovelluksia, joita ei voida ennalta määrätä. Aidon, vilpittömän surupurkauksen kahlitseminen tiukkoihin sääntöihin olisi tässä mielessä luonnotonta. Itkuvirsien rakentuminen vapaasti varioitavista elementeistä tukee itkijän emotionaalista prosessia.

Perinteentuntemuksen lisäksi myös tunteet ohjaavat itkijää itkuvirren esittämisen aikana. Itkuvirsien temaattiset rungot, jotka ovat usein perinteen sanelemia, mukautuvat itkijän kulloistenkin tarpeiden mukaan joustavasti ja luovasti. Esitystilanteessa itkuvirsissä sekoittuvat perinteen sanelemat ja tilanteessa syntyneet teemat. Tunne synnyttää luonnollisen itkun kauttaa uutta melodisuutta, sekä uusia sanoja. Koko itkuvirren tuottamisprosessia voi kuvata itkun, sanojen ja musiikin vuorovaikutteiseksi kokonaisuudeksi.

Itkuvirsien musiikillisten motiivien variointi noudattaa vapaan assosiaation periaatetta. Motiivien aloitukset ovat vakaampia kuin niiden loput, mutta isompien kokonaisuuksien loppuun sijoittuu yleensä omat loppua enteilevät tunnuksensa lopettavan melisman tai lopukemotiivin muodossa. Selkeitä aloituksia voidaan pitää kiinnekohtina itkijän assosiatiivisessä melodiantuottamisprosessissa, sillä luonnollisen itkun muuntama hengitys suosii selkeitä aloituksia. Hyvin omaksuttu melodia tuntuu kannattelevan itkijää. Omaksi koettu melodia myös tukee itkijää matkalla syvempään tunteeseen.

Praskovja Saveljevan itkut osoittavat itkuvirsien melodioiden olevan tiiviisti sidoksissa alueellisiin konventioihin. Saveljevan melodiat koostuvat motiiveista, joita esiintyy Seesjärven alueen muillakin itkijöillä. Motiivien käyttö osoittaa myös johdonmukaista musiikillista ajattelua silloin, kun tietty motiivi esiintyy itkuvirren rakennetta jaksottavana elementtinä.

Itkuvirsien henkilökohtaisuus on suhteessa itkijän luonteeseen ja fyysiseen kehoon. Luonnollisen itkun yhtyminen lauluun muuttaa itkuvirsien melodiakieltä sumeammaksi. Tunnetilan syventyessä hengitys muuttuu, tempo kiihtyy ja äänenkorkeus kohoaa. Etenkin hengityksen muuttuminen vaikuttaa itkuvirsien rakenteeseen sisäänhengitysten katkaistessa sanoja keskeltä ja muuttaessa laulettujen melodialinjojen keskinäisiä suhteita. Runsas melismaattisuus, äänen väsyminen ja luonnollisen itkun hallintaan liittyvät ongelmat laajentavat usein itkun ambitusta ja lisäävät kromaattisia muunnesäveliä. Itkijän liikuttuminen saattaa muuttaa myös motiiveja vaikeammin tunnistettaviksi.

Praskovja Saveljevan itkuissa motiivit esiintyvät kuitenkin poikkeuksellisen selkeinä. Jokainen aineiston itku alkaa päämotiivin esittelyllä sitä rauhallisesti toistaen. Itkun edetessä motiivien variointi ja yhdistely monimutkaistuu, mutta hänelle ominainen melodisuus pysyy selkeänä. Hänen kykynsä ylläpitää laululliseutta luonnollisesta itkusta huolimatta on erittäin pitkälle kehittynyt. Ainoastaan yhdessä aineiston itkuista tunnetila muuttaa itkun melodiset piirteet vaikeaselkoisiksi, kunnes uusi melodiatyyppi jälleen vakiintuu.

Praskovja Saveljevan aineistosta erottuu kaksi melodiatyyppiä, joista molemmat hyödyntävät Seesjärvellä yleisesti tunnettuja motiiveja. Aikaisemmassa tutkimuksessa on väitetty useilla itkijöillä olevan oma henkilökohtainen melodiansa (esim. Väisänen

1990 [1926], 130; Gomon 1976, 443). Praskovja Saveljevan aineiston pohjalta voidaan sanoa henkilökohtaisen melodian olevan itkijän oma sovellus alueellisten motiivien käytöstä. Näin ollen itse melodia ei ole henkilökohtainen, vaan melodian käyttötapa.

Praskovja Saveljevan esimerkki osoittaa lauletun tekstin merkityksettömien täytetavojen olevan tiiviissä suhteessa musiikkiin. Aikaisemmassa tutkimuksessa (esim. Tolbert 1988, 282–286) on ajateltu täytetavujen haittaavan tekstin ymmärrettävyyttä. Tekstin ja musiikin suhdetta tarkemmin analysoitaessa on mahdollista olettaa täytetavujen päinvastoin selkeyttävän itkuvirren ymmärrettävyyttä. Saveljevan itkuvirsissä täytetavut esiintyvät lähes säännöllisesti fraasien päätöksissä, heikolla tahtiosalla, korvaten samalla kohtaa muutoin esiintyvän melisman. Näin ollen ne ovat helposti ennakoitavissa ja auttavat itkuvirsien rytmistä hahmottamista.

Itkuvirsien musiikillisten piirteiden alueellinen tutkimus odottaa tekijäänsä. Tässä tutkielmassa käytetty aineisto osoitta itkuvirsissä olevan alueellisia ja paikallisia tyylipiirteitä, joita voidaan etsiä motiiveista, korukuvioiden sijoittelusta, melodian ambituksesta sekä tekstin ja melodian keskinäisistä suhteista. Itkuvirsien improvisoitua luonnetta on aiemmassa tutkimuksessa korostettu liikaa. Alueelliset tyylipiirteet ilmenevät itkuissa selkeästi runsaasta henkilökohtaisesta variaatiosta huolimatta.

Tunnettujen itkijöiden henkilökohtaisista itkutyyleistä tulisi tehdä lisää tutkimuksia. Niiden kauttaa saataisiin uutta tietoa eri alueiden itkuvirsille tyypillisistä piirteistä sekä siitä, miten alueelliset konventiot ja henkilökohtaisempi materiaali sekoittuvat keskenään. Tunteen painottaminen ja luonnollisen itkun fyysisyyden ymmärtäminen auttavat oleellisesti tyylipiirteiden henkilökohtaisuuden arvioinnissa.

Itkuvirsien musiikillisten alueiden kartoittamisessa voidaan hyödyntää kielentutkimuksessa ja folkloristiikassa esitettyjä kulttuurialueita, sillä kieli on yksi keskeisimmistä itkuvirsien melodioihin vaikuttavista tekijöistä. Kielialueiden suora hyödyntäminen musiikillisiin piirteisiin ei kuitenkaan ole itsestään selvää. Jotkut musiikilliset motiivit saattavat ilmetä yli kielirajojen tai päinvastoin.

Lisäksi itkuvirsiä tulisi verrata entistä tarkemmin muihin musiikin lajeihin. Etenkin runolaulu ja itkuvirret saattavat hyödyntää luultua enemmän yhteisiä musiikillisia piirteitä. Jako runolauluun miesten ja itkuvirsiin naisten perinteenä saattaa osoittautua liioitelluksi. Monien naisten tiedetään osanneen molempia, ja heidän koko

musiikillisen repertuaarin analysointi tuottaisi todennäköisesti yllättäviä tuloksia musiikillisten keinovarojen samankaltaisuudesta eri tyylilajien kesken.

LÄHTEET

Aineisto

Asplund, Anneli 1995. *The Kalevala heritage*. CD-levy. Ondine/SKS.

– SKSÄ A 302:1. 1905. Iivana Onoila: Maailman synty. Suistamo. Armas Launis.

– SKSÄ 72. 1991. Anni Kiriloff: Kantele. Runonlaulu. Kyminlinna.

Asplund, Anneli 2000. *Itkuja: Karjalasta, Inkeristä, Suomesta*. CD-levy. SKScd 3. Helsinki.

– SKSÄ 285. 1973. Maria Ivanovna Stafejeva: Itku vainajan tyttären tyttärelle. Paatene, Selli. Pekka Laaksonen, Unelma Konkka.

– SKSÄ 270. 1974. Maria Antonovna Prohorova: Kuolinitku äidin haudalla. Paatene, Maaselkä. Pekka Laaksonen, Unelma Konkka.

– SKNA 13326:I.1977. Vasilisa Jegorovna Siskova: Kuolinitku. Miitetsköi. Helmi ja Pertti Virtaranta.

– SKS L 443a. Domna Huovinen: itkuvirsi. Helsinki. Jouko Hautala ja Lauri Simonsuuri.

IjaLI = Karjalan Tiedekeskus Kielen, kirjallisuuden ja historian instituutti.
Praskovja Saveljevan itkut:
– 257/2, 1973. Rekryytti-itku. Petroskoi. Lauri Honko, Aili Nenola, Aleksandra Stepanova.
– 257/5, 1973. Hääitku. Petroskoi. Lauri Honko, Aili Nenola, Aleksandra Stepanova.
– 2251/5, 1975. Itku naapurille. Mäntyselkä. Aleksandra Stepanova.
– 2706/13, 1982. Itku sisarelle, joka on morsiammen äiti. Mäntyselkä. Aleksandra Stepanova.
– 2706/15, 1982. Elävä virzi. Mäntyselkä, Aleksandra Stepanova.
– 2707/8, 1982. Kuolinitku, arkun valmistus veljelle. Mäntyselkä. Aleksandra Stepanova.
– 2707/16, 1982. Muisetluitku äidin haudalla. Mäntyselkä. Aleksandra Stepanova.
– 3255/33, 1990? Itku omiin hautajaisiin. Mäntyselkä. Aleksandra Stepanova.
– 1338/10, S.A. Oman elämän itku. Mäntyselkä. Aleksandra Stepanova.
– 3408/1, 1999. Muisteluitku äidin haudalla. Mäntyselkä. Aleksandra ja Eila Stepanova.
– 3494/2, 2000. Oman elämän itku. Mäntyselkä. Aleksandra Stepanova ja Jelena Karpova.

Kuikka, Martta 1970. Itkuvirsi. *Synnyinseutua ikävöidessä*. Ilomantsi. Sini Kuikka. Kirjoittajan omassa arkistossa.

SKNA = Suomen Kielen Nauhoite Arkisto
– SKNA 10060. Stepanida Feodorovna Grigorjeva: Kaksi hääitkua. Nekkula. Pertti ja Helmi Virtaranta.
– SKNA 10096. Aleksandra Ivanovna Kärgina: Neljä itkuvirttä. Paatene. Pertti ja Helmi Virtaranta.
– SKNA 6595. Polja Ivanovna Koroleva: itkuvirsiä. Riipuskala. Pertti ja Helmi Virtaranta.

– SKNA 7593. Jeudokia Feodorovna Sofronova: itkuvirsiä. Riipuskala. Pertti ja Helmi Virtaranta.

SKSÄ = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Äänitearkisto

– SKS A 507. Anni Kiriloff. runonlaulua ja itkuvirsiä. Kyminlinna.

Kirjallisuus

Alexiou, Margaret 1974. *The ritual lament in Greek tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bauman, Richard 1977. *Verbal art as performance*. Illinois: Waveland Press.

Briggs, Charles 1988. *Competence in performance. The Creativity of Tradition in Mexican Verbal Art.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Böckel, Otto 1913. *Psychologie der Volksdichtung*. Leipzig : B. G. Teubner.

Chrysostomom, John 1886. Homilies on the Epistle to the Hebrews. *Post-Nicen Fathers of the Christian Church Vol XIV*. Toim. F. Gardiner. Online edition. http://www.newadvent.org/fathers/2402.htm. [4.3.2005].

Chomsky, Noam 1965. *Aspects of the Theory of Syntax.* Cambridge: M.I.T. Press.

Cook, William Azel 1907. *The Bororo Indians of Matto Grosso, Brazil*. Volume 50. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.

Finnegan, Ruth 1992. *Oral traditions and the verbal arts; Guide to research practices.* London and New York: Routledge.

Foley, John Miller 2002. *How to read an oral poem.* Chicago/Urbane: University of Illinois Press.

Gomon, A. G. 1976 O muzïkal'nïk osobennostyakh karel'skikh prichitaniy. *Karel'skye prichitaniya.* Toim. A. S. Stepanova, T. A. Koski. Petrozavodsk: Kareliya. 441–451.

Gusinde, Martin 1931. *Die Feuerland Indianer. Band 1. Die Selk'nam; vom leben und denken eines jagervolkes auf der grossen Feuerlandinse*. Wien: Mödling.

Haltsonen, Sulo 1957. Runoretki Inkeriin v. 1853. Lisätietoja D. E. D. Europaeuksen runonkeruun historiaan. *Suomi* 107:4. Helsinki.

Harvilahti, Lauri 1992. *Kertovan runon keinot: Inkeriläisen runoepiikan tuottamisesta.* Helsinki: SKS.

Hirsijärvi Sirkka & Hurme, Helena 1979. *Teemahaastattelu.* Helsinki: Gaudeamus.

Honko, Lauri 1963. Itkuvirsirunous. *Suomen kirjallisuus 1.* Toim. Matti Kuusi Helsinki: Otava. 81–128.

Honko, Lauri 1965. Itkuvirren psykoterapiasta. *Medisiinari* 9. 52–54.

Honko, Lauri 1978. The ingrian lamenter as a psychopomp. *Temenos* 14: 79–96.

Honko, Lauri 1994. Itkuvirret. *Suomen perinneatlas*. Matti Sarmela. Helsinki: SKS. 61–62.

Hymes, Dell 1974. *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Hymes, Dell 1981. *In vain Itried to tell you: essays in native American ethnopoetics.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Jetsu, Laura 2001. *Kahden maailman välillä, Etnografinen tutkimus venäjänkarjalaisista hautausrituaaleista 1990-luvulla.* Helsinki: SKS.

KKTK = Kotimasten Kielten Tutkimuskeskus www.kotus.fi/verkkojulkaisut/julk129/karjalan_paikannimiä.shtml [25.4.05]

Kodaly, Zoltán 1971. *Folk Music of Hungary.* Budapest: Corvina Press

Konkka, Unelma 1985. *Ikuinen ikävä.* Helsinki: SKS.

Laaksonen, Pekka 2002. Seesjärven Karjalan kalmismailla. *Pyhän perintö.* Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. Helsinki: SKS. 220–248.

Launis, Armas 1921. Kullervo-oopperan esihistoriaa. Kalevalaseuran vuosikirja 1. Helsinki: Otava. 164-176.

Lippus, Urve 1995. *Linear musical thinking: a theory of musical thinking and the runic song tradition of Baltic-Finnish peoples.* Helsinki: University of Helsinki, Department of Musicoloy. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis 7.

Lloyd, A. L. 1980. Lament. *New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 10.* Toim. S. Sladie. London: Macmillan.

Lönnrot, Elias 1836. Itkuvirsiä Venäjän Karjalassa. *Mehiläinen.*

Lönnrot, Elias 1902. *Elias Lönnrotin matkat I.* Helsinki.

Matveinen, Liisa 1989. *itkuvirsi-improvisaatioitteni tausta ja kehitys.* julkaisematon opinnäytetyö. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Nenola-Kallio, Aili 1982. *Studies in Ingrian Laments*. FF Communications 234, Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.

Nenola, Aili 1986. *Mies sydäminen nainen*. Helsinki: SKS.

Nenola, Aili 2002. *Inkerin itkuvirret*. Helsinki: SKS.

Niemi Jarkko 2002, Inkeriläisten itkujen musiikilliset rakenteet. *Inkerin itkuvirret*. Aili Nenola. Helsinki: SKS. 694–728.

Paulaharju, Samuli 1916. Vienankarjalan itkuvirsistä. *Otava*. Joulunumero.

Paulaharju, Samuli 1924. *Syntymä, lapsuus ja kuolema. Vienan Karjalan tapoja ja uskomuksia*. Porvoo: WSOY. (Uusi laitos toim. Pekka Laaksonen, Kansanelämänkuvauksia 41. Helsinki: SKS. 1995.)

Platon 1972. *Valtio*. suom. O.E.Tudeer. Helsinki: Otava.

Pohjola-Vilkkuna, Kirsi 1995. *Eros kylässä – maaseudun luvaton seksuaalisuus vuosisadan vaihteessa*. Helsinki: SKS.

Porkka, Volmari 1883. Inkerin itkuvirsistä. *Valvoja*.

Racy, Ali Jihad 1986. Lebanese laments – Grief, Music, and Cultural Values. *World of Music* 2: 27–40.

Rüütel, I. & Remmel, M. 1980. Opït notastii i issledovaniya vepsskikh prichitaniy. *Finno-ugorskiy muzïkal'nïy fol'klor i vzaimosvyazi s sosednimi kul'turami*. Toim. I.Rüütel. Tallin: Eesti raamat. 169–193.

Rüütel, Ingrid 1987. Folklore ja nykypäivän kulttuuri. *Kotiseutu 1*. 190–193.

Saastamoinen Ilpo 1999a. Aunuksen itkut musiikkina. *Ahavatuulien armoilla: Itkuvirsiä aunuksesta*. Toim. Helmi ja Pertti Virtaranta. Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia 218. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura. 123–227.

Saastamoinen Ilpo 1999b. Aunuksen itkut musiikkina: Katsaus Pertti Virtarannan kokoelmiin. *Musiikin suunta* 3: 35–44.

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

Salmenhaara, Anja 1976. Itkuvirsien musiikillisesta hahmotuksesta. *Paimensoittimista Kisällilauluun*. Toim. Heikki Laitinen & Simo Westerholm. Kaustisten Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 1. Alajärvi: Kansanmusiikki-instituutti. 124–156.

Santavuori, Risto 2001. *Loitsu - Kalevalan avain: Suomalaisten terapeuttinen*

viisaus. Helsinki: Sanlai -suggestiotekniikka OY.

Siikala, Anna-Leena 1992. *Suomalainen shamanismi: Mielikuvien historiaa.* Helsinki: SKS.

Stepanova, Aleksandra 1976. *Karl'eskie Pritcitanija.* Toim. A.Stepanova, T.A.Koski izd. podg. Petrozavodsk.

Stepanova, Aleksandra 1985. *Metaforiceskij mir karelskih pricitanij*. Leningrad: Nauka.

Stepanova, Aleksandra 1995. Karjalainen kansanperinne ja itkuvirret. *Koltat, karjalaiset ja setukaiset: Pienet kansat maailmojen rajoilla.* Toim. Tuija Saarinen, Seppo Suhonen. Kuopio: Snellman-instituutti a-sarja 19. 134–145.

Stepanova, Aleksandra 1999. Itkuvirret ja hautajaisrituaali Neuvosto-Karjalassa. *Uskonto ja Identiteetti.* Toim. Teuvo Laitila, Tuija Saarinen. Helsinki: SKS. 42–54.

Stepanova, Eila 2004. *Itku, itkukieli ja itkijä: Praskovja Saveljevan itkut*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, folkloristiikka.

Tarkiainen, Viljo 1943. Itkuvirret. *Suomen kansalliskirjallisuus III*. Toim. V.Tarkiainen ja H.Harmas. Helsinki: Otava. 521–532.

Tenhunen, Anna-Liisa 1998. Klaudia Plattonen – Itkuvirsien taitaja. Pro gradu -tutkielma. Joensuun yliopisto, folkloristiikka.

Tolbert, Elizabeth 1988. *The musical means of sorrow: the Karelian lament tradition.* University Microfilms International. Ann Arbor: University of California.

Tolbert, Elizabeth 1990. Magico-religious power and gender in Karelian lament. *Music, Gender and Culture.* Toim. Suzanne Ziegler, Marcia Herndon. International Council for Traditional Music, ICTM Study Group on Music and Gender. Wilhelmshaven: Noetzel. 41–56.

Utriainen, Terhi 1998 Feminine and Masculine in the study of Balto-Finnic Laments. *Gender and Folklore: Perspectives on Finnish and Karelian Culture.* Toim. Satu Apo, Aili Nenola, Laura Stark-Arola. Helsinki: SKS. 175–200.

Virtaranta, Pertti; Virtaranta, Helmi. 1999 *Ahavatuulien armoilla: Itkuvirsiä Aunuksesta.* Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura. Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia 234.

Väisänen, A.O. 1916. Muuan vienankarjalainen itkuvirsi. *Kotiseutu* 3. Ks. Väisänen 1990, 131–132.

Väisänen, A.O. 1926a Karjalainen itkettäjä ja hänen virtensä. *Suomen musiikkilehti* 6. Ks. Väisänen 1990, 126–131.

Väisänen, A.O. 1926b. Karjalaisten itkuvirsien tyyli. *Uusi-Suomi 26.6.* (142): 9–10.

Väisänen, A.O. 1940-41. itkuvirsi karjalaisten kohtalosta. *Kalevalaseuran vuosikirja* 20–21. Ks. Väisänen 1990, 132–137.

Väisänen, A.O. 1941 Karjalaisista itkuvirsistä. *Musiikkitieto* 7. Ks. Väisänen 1990, 124–126.

Väisänen, A.O. 1990. *Hiljainen haltioituminen: A.O.Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista.* Toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: SKS.

Wilce, James 2005. *Crying shame*. Käsikirjoituskopio. Painossa. (University of Chicago Press.)

Muut lähteet

Bogdanova, Inna 2002. *Kaikuja Karjalasta*. (Elokuva Klaudia Vonkkasesta ja Annuska Feodorovnasta). Petroskoi: Karjalan TV ja radioyhtiön karjalankielinen toimitus.

Kuikka, Martta. 9.6.2000. Haastattelu. Tuomas Laurinen. Viinivaara, Ilomantsi. (Haastattelunauhat kirjoittajan omassa arkistossa sekä videonauhat *PL Productions* toimipisteessä.)

Tenhunen, Anna-Liisa. 8.2.2004. Luento Kauniaisten kansalaisopistolla Äänellä itkijät RY:n luentotilaisuudessa.