

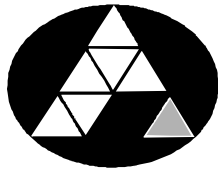
POHJOIS-KARJALAN AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikin koulutusohjelma

Emilia Kallonen

RUUSUJA OLEN POIMINUT

SUISTAMOLAISEN LAULUPERINTEEN TAITAJAN
SANNI PYÖRNILÄN (1908–1998) KISÄLLINÄ

Opinnäytetyö
Kesäkuu 2012



POHJOIS-KARJALAN
AMMATTIKORKEAKOULU

OPINNÄYTETYÖ
Kesäkuu 2012
Musiikin koulutusohjelma

Länsikatu 15
80200 JOENSUU
p. (050) 358 2494 p. (013) 260 6486

Tekijä

Emilia Kallonen

Nimeke

Ruusuja olen poiminut
Suistamolaisen lauluperinteen taitajan Sanni Pyörnilän (1908–1998) kisällinä

Tiivistelmä

Opinnäytetyössäni olen taiteellisen tutkimuksen keinoin ollut suistamolaissyntyisen lauluperinteen taitajan ja perinne-esiintyjän Sanni Pyörnilän (1908–1998) oppilaana, kisällinä. Sanni Pyörnilältä ja Martta Kähmiltä tallennetuista lauluista työstin konsertin, joka esitettiin Joensuussa 4.10.2011. Raportissani kuvaan taiteellisen työskentelyni prosessia, avaan suistamolaisen kansanlaulun viitekehystä ja kuvaan Sanni Pyörnilän persoonaa ja perinneyötä.

Tavoitteeni oli kansanlaulajana saada käytännön kokemus tutkivan muusikon työskentelystä ja syventää näin omaa ammattikuvaani, perehtyä suistamolaiseen kansanlauluun Sanni Pyörnilän ja hänen äitinsä Martta Kähmin lauluohjelmistojen kautta sekä toteuttaa itsenäinen taiteellinen kokonaisuus heidän lauluistaan. Päättökimuskohteeni oli Sanni Pyörnilä, hänen toimintansa perinne-esiintyjänä sekä häneltä tallennetut kansanlaulut. Käsitteelin työssäni suppeammin myös äänellä itkijä ja runolaulaja Martta Kähmin perinneyötä ja ohjelmistoa tuomaan kokonaisuuteen ajallista merkitysperspektiiviä.

Työskentelyni koostui arkistotyöskentelystä, musiikkianalyysistä, kirjallisen lähdeaineiston kokoamisesta ja analysoinnista, haastatteluista sekä musiikillisesta taiteellisesta työskentelystä valitsemieni kappaleiden parissa. Konsertissa esiinnyin yksin ja Karahka-yhtyeen kanssa. Yhtyeessä soittavat minun lisäksi Laura Vartio haitaria ja Jukka Kyllönen kitaraa.

Kieli

suomi

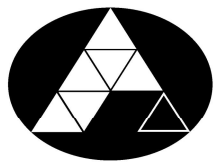
Sivuja 76

Liitteet 5

Liitesivumäärä 10

Asiasanat

perinteentaitaja, perinne-esiintyjä, kansanlaulaja, tutkiva muusikko, taiteellinen tutkimus



NORTH KARELIA
UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

THESIS
June 2012
Degree Programme in Music
Länsikatu 15
FIN 80200 JOENSUU
FINLAND
Tel. 358-13-260-6486

Author

Emilia Kallonen

Title

I have Picked Roses
Working as an Apprentice for a Folksinger and tradition performer Sanni Pyörnilä (1908–1998) from Suistamo

Abstract

In my thesis I focused on folksinging tradition in Suistamo by studying the repertoire of Sanni Pyörnilä and her mother Martta Kähmi. They both were born in Suistamo, Karelian area, which Finland lost in the Second World War. I collected songs from Sanni Pyörnilä and Martta Kähmi and prepared a concert, which was held in Joensuu the 4th October 2011.

The repertoire of Martta Kähmi represents the old singing tradition. From Sanni Pyörnilä's repertoire I have chosen folksongs that are considered new tradition. My main subject in the research was the work of Sanni Pyörnilä. She was well known in North-Karelia as a school teacher but also as a tradition performer.

My aim in this process was to deepen my artistic and professional skills. I wanted to have experience in research by making music. I also wanted to study more depth the Karelian singing tradition.

The thesis process consisted of the following stages: working with both literal and recorded archive material, research by making music, music analysis, notation and practicing music.

Language

Pages 76

Appendices 5

Finnish

Pages of Appendices 10

Keywords

folksinger, tradition performer, research by making music

Sisältö

1	Johdanto.....	6
2	Lähtökohdat ja tavoitteet.....	7
2.1	Lähtökohdانا Sannin laulelmat.....	7
2.2	Tutkimusasetelma ja tavoitteet.....	8
3	Aineisto ja menetelmät.....	10
3.1	Lähdeaineisto ja sen analysointi.....	10
3.2	Taiteellinen tutkimus, tutkiva muusikkous.....	12
3.3	Työn luotettavuus ja eettisyys.....	14
4	Laulavan Suistamon rajakarjalaiset kasvot.....	17
4.1	Karjalaiset kansanlaulut.....	19
4.2	Karjalaisia kansanlauluja Suistamolta.....	21
5	Itkuvirsi ja äänellä itkeminen.....	23
5.1	Itkuvirsien musiikki.....	25
5.2	Itkuvirsi 1900- ja 2000-luvuilla Suomessa.....	26
6	Kansanlaulajat ja perinne-esiintyjät.....	28
6.1	Perinteentaitaja.....	28
6.2	Kansanlaulaja.....	29
6.3	Perinne-esiintyjä.....	31
7	Sanni Pyörnilä, suistamolaisen lauluperinteen taitaja.....	32
7.1	Kansakoulunopettaja.....	32
7.2	Muistoja Suistamolta.....	34
7.3	”Minä olen niin itkutsu”, äänellä itkijä Sanni.....	36
7.4	Perinne-esiintyjä.....	39
8	Martta Kähmi, äänellä itkijä ja runonlaulaja.....	40
9	Kaksiosainen konserttiohjelmisto.....	43
10	Martan laulut.....	44
10.1	Etsin yhtä ystäväistä.....	45
10.2	Mitkäs nuo merellä uivat.....	46
10.3	Luojan virsi.....	48
10.3.1	Kaksi lähdeä; kirjallinen ja soiva.....	50
10.3.2	Minun laulamani Luojan virsi.....	53
11	Sannin laulut.....	55
11.1	Itkulaulu tervetuliaisiksi.....	55
11.2	Sannin laulujen soiva lähde.....	59
11.3	Sannin kuunteluoppilaana säkeistölaulujen parissa.....	61
11.4	Sannin laulut konserttiohjelmistossa.....	63
12	Yhtytyöskentely.....	66
13	Konsertti.....	69
14	Ruusuja olen poiminut.....	72
	Lähteet.....	76

Liitteet

- Liite 1 Konsertin käsiohjelmatekstit
- Liite 2 Nuottiliite: Simo Härkönen. Martta Kähmi: Jumalan virsi
- Liite 3 Nuottiliite: Emilia Kallonen. Martta Kähmi: Luojan virsi
- Liite 4 Nuottiliite: Emilia Kallonen.
Sanni Pyörnilä: Äidin itku morsiamelle kotoa lähdettäessä
- Liite 5 CD- tallenne:
Iltakonsertti Joensuun ortodoksisella seurakuntasalilla 4.10.2011
äänitys: Markus Hänninen

1 Johdanto

Opinnäytetyöni koostuu 4.10.2011 Joensuussa esitetystä konsertista ”Ruusuja olen poiminut” sekä tässä raportissa esitetystä työprosessin kuvauksesta. Olen soveltanut työskentelyssäni taiteellisen tutkimuksen periaatteita ja toiminnallisen opinnäytetyön ohjeita. Raportissa kuvaan tutkimuksellisen ja taiteellisen työskentelyni tavoitteita ja työvaiheita, arvioin prosessin tuloksia sekä pohdin työni merkitystä oman ammatillisen kasvuni syventämisessä ja sen sijoittumista yleisemmin kansanmusiikin kentällä tehtävään taiteelliseen ja tutkimustyöhön.

Lähtökohtani on rajakarjalaisessa Suistamon pitäjässä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä elänyt rikas ja monivivahteinen kansanlauluperinne. Tutkimuskohteeni ja mestarini on suistamolaisyyntyinen kansakoulunopettaja Sanni Pyörnilä (1908–1998), häneltä tallennettu lauluohjelmisto ja hänen laulajapersoonansa. Musisoivana tutkijana olen asettunut hänen kisällikseen eli oppilaakseen arkistoäänitteiden ja muun arkistomateriaalin avulla. Aika- ja merkitysperspektiivin vuoksi olen valinnut tutkimaani ja opettelemaani ohjelmistoon myös Sannin äidin, runonlaulaja Martta Kähmin (1878–1961) lauluja ja tutustunut myös hänen laulajapersoonansa. Osallistamalla itseni perinteen oppijaksi ja eteenpäin siirtäjäksi tulee myös taiteellisesta prosessista ja minusta tutkimukseni toinen kohde. Tavoitteeni on tutkia, mitä lauluperinteen omaksumisen, sisäistämisen ja siirtymisen prosessissa tapahtuu, kun varsinainen suullinen perinteen jatkamisen yhteys on katkennut ja muuntunut perinteisestä merkityksestään ja muodostaan.

Esittelen lähdeaineiston avulla Sanni Pyörnilän sekä hänen perinnetyöhönsä voimakkaasti vaikuttaneen Martta Kähmin henkilökuvia sekä heidän työtään karjalaisen laulaja ja muun kansanperinteen taitajina ja perinne-esiintyjinä. Kuvaan omaa prosessiani tutkivana muusikkona työskentelystä sekä lauluohjelmiston valikoitumista ja työstämistä konsertiksi. Oman taiteellisen prosessini valossa pohdin, mitä kansanlaulajana toimiminen tänä päivänä merkitsee. Käytän edellä Sannin ja Martan etunimiä karjalaisen sinuteltuvan mukaisesti. Olisi turhaa häivyttää henkilökohtaiseksi muodostunutta mestarikisälli suhdetta käyttämällä koko nimeä tai vai sukunimeä.

2 Lähtökohdat ja tavoitteet

2.1 Lähtökohtana Sannin laulelmat

Ensimmäinen kosketukseni Sanniin tapahtui Karjalaisen kulttuurin edistämissätiön (KKES) julkaiseman lauluvihon välityksellä vuonna 2008 (KKES 1979). Löysin Sannilta tallennettuja lauluja, ihastuin niihin ja otin niitä Karahka-yhtyeen kanssa esitettävään ohjelmistoon. Karjalaisia kansanlauluja Suistamolta -vihossa (KKES 1979) oli tuttuja ja tavanomaisten kansanlaulujen lisäksi useita mielestäni erityisiä ja minulle ihan uusia lauluja. Sävelmiä ja tekstejä ei vihossa ole merkitty kenenkään nimiin, mutta esittäjänä mainitaan ”Sanni Pyörnilä kera useat laulajat”. Myöhemmin opin, että nämä useat laulajat olivat Sannin sisaret Niina Martiskainen ja Nasti Räsänen, jotka Sannin myötä osallistuivat suistamolaisten kansanlaulujen keräystalkoisiin 1960-luvulla (Härkönen 1993, 18).

Melodioiltaan nämä ”Sannin laulut” ovat monipuolisia, mollivoittoisia ja teksteiltään väkeviä ja omakohtaisen tuntuisia. Ne edustavat uutta säkeistöllistä kansanlauluperinnettä, 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten laulumusiikkia, johon vaikutti voimakkaasti ajan iskelmä- ja tanssimusiikki. Monet niistä liikkuvat kansanlauluihin nähden laajassa ambituksessa puoleentoista oktaavin alaan asti ja sisältävät laajoja intervallihyppyjä. Suurin osa niistä oli aikansa suosituimpien tunnelmalaulujen tapaan valssi-lauluja tai nelijakoisia laulelmia. Minusta ne olivat sykehdyttäviä rakkauden, toiveiden ja pettymyksen tunteiden kuvauksia ja sisälsivät elämänmakuisia, dramaattisia ja hyvin henkilökohtaiselta tuntuvia tarinoita ja erikoisen kauniita melodioita.

Minua alkoi kiinnostaa, kuka on Sanni Pyörnilä laulujen takana. Onnistuin saamaan kontaktin Sannin elossa oleviin lapsiin ja myös Joensuun Perinnearkistosta löysin aineistoa Sannista sekä hänen äidistään Martta Kähmistä. Itkuvirsien taitajina ja perinnesiintyjänä tunnettujen Sannin ja Martan kautta minulle avautui näkymä koko Sotikaisen suvun laulu- ja laulajaperintöön. Minua sykehdyttäneet tunnelmalaulut olivat johdattaneet minut vuosisataiseen sukupolvelta toiselle laulamalla jatkuneeseen lauluperinteesen ja halusin itse jatkaa sitä omalla työlläni, laulamalla.

2.2 Tutkimusasetelma ja tavoitteet

Opinnäytetyössäni tutkin, kuka Sanni Pyörnilä oli ja millainen kansanlaulaja hän oli. Minua kiinnostavat kysymykset, missä ja keneltä hän oppi lauluja ja tekikö hän lauluja itse. Minkälainen osuus kansanlauluilla oli hänen lapsuus- ja nuoruusaikana arkielämässä Suistamolla ja myöhemmin omassa perheessä kansakoulun opettajana Pohjois-Karjalassa? Millainen suhde hänellä oli lauluihin henkilökohtaisesti, mitä ne hänelle merkitsivät ja mistä ne hänelle kertoivat? Esiintyikö Sanni kansanlaulajana julkisesti? Mitä hän esitti, missä esiintyi ja kenen kanssa? Laulajana ja kisällinä minua kiinnostaa Sannin laulutyyli. Kuinka hän lauloi, miten käytti ääntään, kuinka fraseerasi ja kuinka paljon muunteli melodioita? Millaiset asiat nousevat hänen esityksissään olennaisiksi taiteelliselta kannalta?

Kansanlaulajana olen asettunut tutkimuskohteeksi myös itse työskentelemällä arkistolähteiden avulla ensisijaisesti Sannin kisällinä. Sannin näkökulmasta olen valinnut ohjelmistooni myös joitakin Martan lauluja edustamaan suistamolaisen lauluperinteen vanhempaa kerrostumaa ja Sannin lapsuusaikana paljon laulettua runolaulua ja välimuotoisia lauluja. Hänen vaikutuksensa Sannin perinteentuntemukseen ja perinnetyöhön on niin merkittävä, ettei häntä voi ohittaa tässä yhteydessä. Lauluja ja erityisesti niiden äänitallenteilta kuunneltavia esityksiä analysoimalla ja itse laulamalla olen sukeltanut suistamolaiseen lauluperinteeseen ja erityisesti näiden kahden kansanlaulajan persoonalliseen tyyliin.

Olen tutkinut, kuinka perinnettä nykypäivänä voi opetella ja välittää eteenpäin, vaikka varsinainen suullinen perinne on ehtinyt katketa. Miten nykyajan kansanlaulaja toimii opettellessaan musiikkiperinteen lainalaisuuksia ja siirtäessään niitä eteenpäin uutta musiikkia luodessaan? Kuinka kansanlaulajan identiteetti ja määritelmä on muuttunut verrattuna Sannin edustamaan kansanlaulajuuteen ja minun sukupolveni koulutettuihin kansanlaulajiin? Entä mikä meitä vielä yhdistää? Minkälaisen silmukan itse muodostan laulavaan sukupolvien ketjuun?

Tutkimukseni soiva taiteellinen tulos oli konsertti, joka toteutettiin lokakuussa 2011 Joensuussa. Yksin ja Karahka-yhtyeen kanssa esitin Sannin ja Martan lauluja minun sovittaminani sekä yhtyeen yhteisinä sovituksina taiteellisen näkemykseni mukaisesti. Taiteellisen näkemykseni kehittymiseen ja artikuloimiseen on tähdännyt koko työskentelyprosessini Sannin kisällinä. Taiteellinen tavoitteeni on ollut eläytyvän ja analyttisen työskentelyn kautta oivaltaa käsittelemästäni lauluohjelmistosta sekä Sannista ja Martasta sen esittäjinä jotain olennaista. Olen halunnut oppia Sannin esiintymisestä ja asenteesta näkökulmaa esitettävään ohjelmistoon ja sen juurille. Mikä tekee nämä laulut eläviksi, mikä niissä sykähdyttää ja miksi ne ovat säilyttämisen ja uudelleentulkinnan arvoisia omasta mielestäni? Entä mitä voin oppia näitä mestareita imitoidessani ja eläytyessäni heidän tulkintatapaansa ja taustaansa näiden laulujen suhteen?

Opinnäytetyöni on käytännön esimerkki ja prosessikuvaus kansanlaulajana työskentelystä. Tavoitteeni on ollut saada käytännön kokemus tutkivan muusikon työstä ja sitä kautta syventää omaa kansanlaulajan identiteettiäni ja työskentelytapaani. Heikki Laitisen sanoin: ”Muusikkouden lopullisena päämääränä on oppia synnyttämään uutta musiikkia vanhan estetiikan ehdoilla” (Laitinen 2003, 337). Laitisen mukaan tunteakseen vanhan estetiikan muusikon on sukelleltava siihen itse musisoimalla sekä analyttisellä tutkimuksella. Kansanmusiikkiin perinteisesti liittynyt mestari-kisällisuhte elää edelleen tutkivan muusikon työskentelyssä musisoivan tutkijan asenteessa tutkittavaa aineistoa kohtaan sekä itse tutkimusasetelmassa. Musisoiva tutkija tutkii analyttisesti ja eläytyy taiteellisesti ymmärtääkseen perinteen sisältöjä ja lainalaisuuksia ja pystyäkseen tuottamaan niiden pohjalta uutta. Mestari-kisällisuhteessa perinteisesti oppilas oppii ensin imitoimalla, sitten seuraamalla ja lopulta itse tuottamalla. Laajemmin ajateltuna ymmärrän työni nojautuvan kansanmusiikin taiteelliseen tutkimustraditioon, jonka keskiössä on musiikkia jatkuvasti tuottava luova toiminta. (Laitinen 2003, 336.)

3 Aineisto ja menetelmät

3.1 Lähdeaineisto ja sen analysointi

Käytössäni oleva Sannia ja Marttaa koskeva lähdeaineisto sisältää aikalaisdokumentteja, muisteluita, lehtikuvia, lehtileikkeitä, nauhoitettuja haastatteluja, soivia lauluäänitteitä sekä kaksi TV-dokumenttia. Joensuun Perinnearkistossa olen kuunnellut kansanrunousarkistoon tallennettuja Sanni Pyörnilän ja Martta Kähmin haastatteluja, jotka sisältävät perinnetietoutta, muisteluita, kansanlauluja ja itkuvirsiä. Sannin laulamia kansanlauluja ei kansanrunousarkistosta juurikaan löydy, vain joitakin itkuvirsiä ja niidenkin äänityslaatu on heikko. Martalta sen sijaan löysin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) äänitearkistosta paljon erilaisia lauluja ja itkuvirsiä. Sain työskentelyni ajaksi omaan käyttööni tehdyn CD-levyn, johon olin valikoinut Martta Kähmin esittämiä lauluja konserttiohjelmistoani varten. Molemmilta tallennettuja ja nuotinnettuja lauluja löytyy Karjalaisia Kansanlauluja Suistamolta -nuottijulkaisusta (KKES 1979), joka on konserttiohjelmistoni ensisijainen nuottilähde.

Sannin perheeltä olen saanut käyttööni vuosikymmenten varrella kerätyn sekä Sannia että Marttaa koskevan lehtiartikkelikokoelman, Sotikaisten suvun sukututkimuksesta tehdyn julkaisun sekä Sannin nauhoittamia c-kasetteja, joissa hän sisartensa kanssa laulaa karjalaisia kansanlauluja. Perheeltä sain myös DVD levyille tallennettuna kaksi TV-dokumenttia, joissa Sanni esiintyy äänellä itkijänä. Perhearkiston sisältämien lehtileikkeiden lisäksi en ole etsinyt muuta lehtiaineistoa, vaikka sitä varmasti olisi ollut löydettävissä. Lisäksi olen tutustunut Sannia ja Marttaa koskeviin kirjoituksiin muissa itkuvirsiä ja rajakarjalaisia perinne-esiintyjä käsittelevissä julkaisuissa. SKS:n aineisto, perheen arkistoima materiaali sekä muista julkaisuista löytyvä lähdeaineisto ovat antaneet riittävän tarkan viitekehyksen Sannin ja Martan persoonista ja toiminnasta oman taiteellisen työskentelyni tueksi.

Arkistomateriaalin tueksi ja sitä elävöittämään olen haastatellut Sannin Joensuussa asuvia lapsia, ystäviä ja entistä kansakoulun oppilasta. Haastattelut toteutin teemahaastatte- luina vapaamuotoisten keskustelujen tavoin, joihin olin valmistautunut lukuisilla kysy- myksillä. Suurimman osan keskusteluista nauhoitin, jotta voisin palata niihin myöhem- min. Kahdesta keskustelusta, joita minulla ei ollut mahdollisuus äänittää, tein jälkeen- päin muistiinpanoja. Kirjallisista ja arkistolähteistä sekä haastatteluista kokoamaani asiatietoa olen käyttänyt taiteellisen työskentelyn tietoperustana ja inspiraatiolähteenä. Kisällinä ja taiteilijana olen eläytynyt aineistoon, antanut sen puhutella ja vaikuttaa tai- teellisiin valintoihini. Analyyttinen tutkimuksellinen ulottuvuus työskentelyssäni painot- tuu erityisesti musiikin, konserttiin valikoituneiden laulujen ja niiden esitysten ana- lysointiin nuotintamalla, analyttisesti kuuntelemalla sekä imitoimalla ja itse laulamalla. Yksi tärkeä kokemustiedon lähde on myös oma työskentelypäiväkirjani sekä nauhoitetut harjoitukset.

3.2 Taiteellinen tutkimus, tutkiva muusikkous

Työskentelyssäni nojaan taiteellisen tutkimuksen (Anttila 1996) ja erityisesti tutkivan muusikkouden (Laitinen 2003) työskentelyperiaatteisiin. Työskentelytapani lähtökohtia ja suuntaa yhdistää itsereflektoiva tutkimusote, jota Pirkko Anttilan (2006, 473–474) mukaan käytetään, kun halutaan toteuttaa itsenäinen, henkilökohtainen hanke tai teos (tässä tapauksessa konsertti) ja pyritään tuomaan esille prosessin aikana siihen vaikuttaneet näkemykset, arvopäämäärät, ongelmat ja oivallukset. Itsereflektoivan tutkimusotteen tavoitteena on yksittäisen ilmiön tai tapahtuman kokemuksellisuuden tiedostaminen ja tietoisuuden saavuttaminen itsereflektion keinoin. Aineistoa kerätään toiminnallisista ja kokemuksellisista tavoin, kuten tässä tapauksessa eläytyvän taiteellisen työskentelyn sekä työskentelypäiväkirjan ja harjoitusten dokumentoinnin avulla.

Taiteellisella tutkimuksella tarkoitan Pirkko Anttilan teoksen *Tutkiva toiminta, Ilmaisuu, Teos, Tekeminen* (Anttila 2006) pohjalta taiteellisen toiminnan keinoin tehtävää tutkimusta, joka usein eroaa tutkimusotteeltaan ja tavoitteiltaan perinteisistä tieteellisistä tutkimusasetelmista ja metodeista. Tutkiva taiteilija on yhtä aikaa luova taiteilija sekä omaa taiteellista prosessiaan havainnoiva ja tutkiva tekijä. Anttilan (2006, 95–98) mukaan taiteellisen tutkimuksen tarkoitus on käytännönläheisesti oman alan ja ammattitaidon kehittäminen ja taiteen tekemisen syväymmärtäminen.

Heikki Laitinen tarkentaa taiteellisen tutkimuksen työskentelytapoja kansanmusiikin tutkijan ja muusikon näkökulmasta artikkelissaan *Oma perinne vieraana kulttuurina: 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena* (Laitinen 2003). Hän pitää kansanmusiikin tutkimuksessa erityisen tärkeänä tutkijan omaa osallistumista tutkittavaan kohteeseen, jolloin on mahdollista kerätä nimenomaan itse musiikista, sen sisäisestä maailmasta ja estetiikasta ja sen tuottamisen prosesseista ensiarvoisen tärkeää kokemustietoa. Hän mainitsee, että ”tunne oivalluksen ja tiedon lähteenä on muusikolle itsestäänselvä vaihtoehto. Tunteen tuottaa usein itse musisointi, pohdiskeleva ja vaihtoehtoisia tulkintoja hakeva musiikin tekeminen” (Laitinen 2003, 336). Haasteelliseksi historiallisen musiikin tutkimuksen tekee Laitisen mukaan se, että käytettävissä oleva aineisto harvoin on kovin kattavaa, se on usein vain kirjallista ja äänitetyn soivan aineiston laatu on usein huono. Aineisto on monen perinteenkerääjän erilaisin kriteerein valikoimaa ja sekalaisin merkinnöin varustettua. Nuotinnokset ovat usein puutteellisia ja hyvin viitteellisiä ja nekin ovat kulkeneet jo ainakin yhden valikoivasti kuuntelevan ja

muistiin merkitsevän tutkijan tai kerääjän kautta. Mielikuvitukselle ja intuitiolla jäävä tila on siis käytettävä viisaasti ja huolellisesti. Laitinen jatkaa: ”Tärkeimmän kiinnostuksen kohteena tulee olla itse muusikkous, musiikin syntyprosessi, musiikin ja esityksen tuottaminen. Tämä merkitsee saatujen kokemusten määrätietoista analysoimista ja teoretisointia” (Laitinen 2003, 337).

Työskentelyssäni olen nojannut näihin taiteellisen ja musisoivan tutkimuksen kuvauksiin. Painopisteeni on omassa perinteen omaksumisen ja sen välittämisen prosessissani. En ole pyrkinyt tekemään kattavaa tutkimusta suistamolaisesta lauluperinteestä, sen estetiikasta ja lainalaisuuksista yleensä. Olen valikoinut pienen otannan, muutamia yksittäisiä lauluja kahden perinteentaitajan, Sannin ja Martan ohjelmistoista. Lauluja analysoimalla ja itse laulamalla on ollut olennaisinta saada riittävä kosketuspinta ja tieto heidän persoonallisista esitystavoistaan nimenomaisten laulujen kohdalla ja omaksua niistä välineitä omaan taiteelliseen tulkintaani. Omissa esityksissäni olen pyrkinyt säilyttämään yhteyden laulujen alkuperään, niiden aikaisempiin esittäjiin ja heidän tulkintaansa, mutta eläytyvän, tutkivan ja kokeilevan taiteellisen työskentelyn tähtäin on esittää laulut lopulta omina tulkintoinani.

Kansanmusiikin tutkimuksen naapuritieteitä ovat perinteen tutkimus ja folkloristiikka, jotka keskittyvät yleisemmin kansanperinteen ja sen ilmiöiden tutkimukseen. Folkloristisessa tutkimuksessa perinteen välittymistä ja siirtymistä on Pasi Engesin mukaan käsitelty lähinnä teoreettisesti (Enges, 2003). Hänen mukaansa tutkimuksissa esitetään yleensä hyvin vähän esimerkkejä siitä, millaisia perinteen välittymisen prosessit ja välitymistilanteet todella ovat. Tämä on kiinnostavaa opinnäytetutkimukseni suhteen, joka käsittelee juuri perinteen välittymisen prosessia.

Työssäni tutkin taiteilijana sekä oman toimintani että analyyttisen tutkimuksen avulla samanaikaisesti perinteen tuotetta sekä sen toteutumisen, sisäistämisen ja uudelleen muovaamisen prosessia. Toiminnallisessa tutkimuksessa tieteen piiriin sukeltaa mukaan niin kutsuttu hiljainen tieto ja intuitiivisen aistin ulottuvuus, joita perinteisesti ajateltuna pidetään vieraana tieteelliselle ajattelulle, mutta jotka inhimillisen ja monia ajallisia kerrostumia sisältävän toiminnan ja ilmiömaailman tutkimuksessa tuntuvat kovin olennaisilta. Taiteellisen toiminnan, tässä tapauksessa musiikin tuottamisen, harjoittelun, sisäistämisen ja uuden luomisen, avulla saatava kokemustieto on perinteen jatkumon kannalta hyvin olennaista. Se ei sulje pois tieteen peräänkuuluttamaa kriittistä ajattelua ja lähdekritiikkiä.

3.3 Työn luotettavuus ja eettisyys

Taiteellisen ja toiminnallisen tutkimuksen luotettavuuden arviointiin voidaan soveltaa laadullisen tutkimuksen arviointikriteerejä, joita ovat uskottavuus, siirrettävyys ja vahvistuvuus. Laadullisessa tutkimuksessa korostuu tutkijan avoin subjektiivinen ote tutkimuskohteeseen sekä se, että tutkija usein on tutkimuksensa keskeinen tutkimusväline. Tutkimusraportit yleensä ovat henkilökohtaisempia ja sisältävät enemmän tutkijan omaa pohdintaa määrälliseen tutkimukseen verrattuna. Näin ollen laadullisen tutkimuksen luotettavuuden arviointi koskee koko tutkimusprosessia ja sen luotettavuutta. Tärkein luotettavuuden kriteeri on tutkija itse. (Eskola & Suoranta 1998, 211–212.)

Uskottavuus työni arviointikriteerinä asettaa kysymykseksi, kuinka olen tulkinnut aineistoani ja vastaavatko esittämäni tulkinnat tutkittavan käsityksiä. Aineistoni on koostunut kuitenkin arkistomateriaalista ja haastatteluista, mutta merkittävä osa siitä on oman luovan toiminnan avulla saamaani kokemustietoa. Taiteellisen työskentelyn kautta saatava kokemustieto ja tulokset ovat luonnollisestikin hyvin subjektiivisia.

Aineistosta keräämäni elämäkerta ym. tieto on antanut lopulta verraten viitteellisen kuvan Sannin persoonastaan perinne-esiintyjänä. Paljon on jäänyt oman tulkintani varaan, mikä on toisaalta antanut myös vapauksia ja tilaa intuitiolle taiteellisessa työskentelyssä ja musiikillisen aineksen käsittelyssä. Olen pyrkinyt tuomaan esille Sannin persoonasta ja elämän historiasta niitä asioita, jotka ovat prosessini kannalta olennaisia. Olen myös pyrkinyt esittämään selkeästi, mikä on omaa tulkintaani ja mikä asiatietoon perustuvaa.

Musiikillisen aineiston kanssa olen työskennellyt itsenäisenä muusikkona. Tarkoitukseni ei ole ollut pyrkiä rekonstruoimaan Sannin ja Martan esityksiä. Heidän kisällinään olen pyrkinyt ymmärtämään heidän tyyliään ja laatuaan laulajina ja saamaan siitä työvälineitä omaan musiikin tekemiseen ja laulamiseen. Olen hyvin vapaasti valikoinut esitettävän ohjelmiston sekä tyylikeinoja heidän esityksistään. Toki Sannin ja Martan persoonat, se mitä heistä välittyy haastatteluissa ja muistelmissa, ovat vaikuttaneet omaan asenteeseeni koko lauluperinnettä ja työstämiäni lauluja kohtaan.

Siirrettävyyden kriteeriä pohdittaessa tulee jälleen esille työni subjektiivisuus. Raportisani en esitä toiseen tutkimustilanteeseen suoraan siirrettävissä olevia tutkimustuloksia, eikä päätelmiäni voi yhtenevästi yleistää toisiin samankaltaisiin tutkimuksiin. Työni arvo on sen edustamassa toiminnan näkökulmassa ja taiteellisen lopputuloksen laadussa. Vilka ja Airaksinen (2003, 69) perustelevat toiminnallisessa opinnäytetyössä saavutettavia tuloksia ajatuksella, että uutta tietoa on myös uuteen muotoon persoonallisella tavalla saatettu luova tuote, joka saattaa avartaa toisten tekijöiden näkökulmia ja toteutuksen mahdollisuuksia samankaltaisen työskentelyn suhteen. Ajattelen, että työni toimii tällaisena puheenvuorona kansanmusiikin ja sen opiskelun kentällä.

Työssäni käsittelemäni aineksen suullinen ja muistinvarainen välittymisen prosessi on jo katkennut. On löydettävä ja hyväksyttävä uudenlaisten traditioita kunnioittavien ja siihen sisältyviä keinoja hyödyntävien ja jalostavien perinteen säilyttämisen ja jatkamisen muotoja. Perinne ei ole elävää, jos sitä vain säilötään arkistoihin ja tutkitaan analyttisesti perinnetuotteina. Kansanmusiikki ja sen perinteet elävät, kun niitä jatkuvasti luodaan uudestaan ja vanhat sisällöt löytävät uusia muotoja. Tutkiva muusikko ja kansanlaulaja tekevät tätä työtä.

Viimeinen luotettavuuden kriteeri on vahvistuvuus, joka liittyy esitettävän tutkimusprosessin johdonmukaisuuteen, selkeyteen ja metodologisten valintojen vastaavuuteen prosessin kuvauksessa (Eskola & Suoranta 1998, 211–212). Asiatiedon purkaminen Sannin ja Martan elämäkertatiedoiksi ja heidän laulaja-esiintyjäpersooniensa kuvaamiseksi sekä viitekehyksen avaaminen lukijalle on ollut enemmän lähteiden referointia ja tiedon keräämistä yhteen kuin varsinaista analyttistä tutkimusta. Työni tutkimuksellinen ulottuvuus sisältyy juuri musiikillisen aineiston analyttiseen ja taiteelliseen työstämiseen. Tutkivana muusikkona menetelmiäni ovat olleet analyttinen kuunteleminen ja imitointi sekä musiikkianalyysi. Lauluja nuotintamalla olen analysoinut niiden musiikillisia rakenteita ja tyyliä. Taiteellinen ja tutkimuksellinen työskentely ovat sulautuneet yhteen ja olen pyrkinyt raportissani purkamaan sen eri osatekijöitä lukijalle ymmärrettäväksi.

Työskentelyssäni olen ollut sellaisen aineiston kanssa tekemisissä, johon useilla vielä elävillä henkilöillä on henkilökohtainen läheinen suhde. Olen tavannut esimerkiksi Sannin lapsia ja hänet läheisesti tunteneita ystäviä. Olen kokenut, että tämä on asettanut minut erityisen vastuulliseen asemaan lähdeaineistoani ja Sannin perintöä kohtaan. Tutustuessani laulujen ja arkistotallenteiden kautta Sanniin, hänen sukutaastaansa ja perheeseensä olen ollut luottamuksellisessa suhteessa aineistooni ja tutkimuskohteeseeni. Sannin elämäkerrallisia tietoja referoidessani ja analysoidessani olen pyrkinyt ottamaan huomioon ja kunnioittamaan hänen sekä hänen perheensä yksityisyyttä.

Työni kannalta on ollut tärkeää Sannin lasten aito ja sydämellinen suostumus ja kiinnostus työskentelyäni kohtaan. He ovat mielellään vastanneet kaikkiin kysymyksiini ja ovat tukeneet työni edistymistä alusta asti. Se on ollut olennaisen tärkeää työni kannalta. Ilman heidän apuaan olisin joutunut tekemään huomattavasti enemmän työtä yhtä kattavan lähdeaineiston keräämiseksi ja todennäköisesti tyytymään paljon suppeampaan aineistoon. Sannin perheen tuki ja kiinnostus on ollut minulle suuri luottamuksen osoitus ja on myös velvoittanut minua tekemään mahdollisimman hyvän työn. Toivon, että työni myötävaikutuksesta Sannin perheen arkistokokoelma ja erityisesti Sannin lauluäänitteet päätyisivät kansallisiin arkistoihin myös muiden tutkijoiden ja muusikoiden löydettäväksi ja hyödynnettäväksi.

4 Laulavan Suistamon rajakarjalaiset kasvot

Raja-Karjalalla tarkoitetaan Laatokan-Karjalan pohjoisosaa, Salmin kihlakuntaa, johon kuuluivat Suistamon lisäksi Soanlahden, Impilahden, Korpiselän, Salmin ja Suojärven pitäjät. Kaikki pitäjät Korpiselän pientä kolkkaa lukuun ottamatta menetettiin jatkosodassa Venäjälle vuonna 1944. Laajan korpimetsän, huonon tieverkoston, omintakeisen karjalan kielen sekä ortodoksisen uskon vuoksi Raja-Karjalan alue säilyi pitkään erillään muusta Karjalan alueesta. 1800–1900-lukujen vaihteessa aluetta alettiin kehittää taloudellisesti ja yhteiskunnallisesti muun Suomen tasalle ja se eli kiivasta kehityksen aikaa aina talvisotaan asti. (Räty-Hämäläinen 2002, 9–10.)

Raja-Karjalan pitäjät olivat kuitenkin tulleet tutuiksi kansanrunouden ja -perinteen kerääjille jo 1800-luvun puolivälistä lähtien. Elias Lönnrotin kehoituksesta Daniel Europaeus keräsi vuonna 1847 mittavan aineiston Raja-Karjalan ja erityisesti Suistamon runokylistä. Suistamolla kerätyistä runoista suuri osa päättyi Uuden Kalevalan ja Kanteletaren runokokoelmiin. Kuitenkin vasta A. A. Borenius-Lähteenkorva alkoi merkitä keräysmatkoillaan (Suistamossa vuonna 1877) perusteellisesti muistiin myös runontaitajien, itkijöiden, sadunkertojien ja loitsijoiden nimet, kotikylät sekä tietoa heidän sukujuuristaan. Sen myötä alettiin laajemmin tiedostaa kokonaisten laulajasukujen olemassaolo. Vuonna 1890 Suistamon runokylissä keräysmatkoilla kävivät Emil Sivori ja Armas Launis. Vuonna 1900 kirjailija Iivo Härkönen tallensi Suistamolla oman sukunsa, Sotikaisten, lauluperinnettä. Suurimman saaliin kansanlauluja ja pelimannisävelmiä Suistamolta keräsi professori A.O. Väisänen vuonna 1916. (Räty-Hämäläinen 2002, 37–39; Härkönen 1993, 18.) Hän kävi tallentamassa perinnettä myös Sanni Pyörnilän lapsuuden kodissa. Sanni muistaa ainutlaatuisen ja arvokkaan tapauksen hyvin, vaikka oli vasta pieni tyttö. (SKSÄ Kn 276.1970.)

Raja-Karjalan pitäjistä juuri Suistamolta löytyivät suurimmat laulajasuvut, Sotikaiset ja Shemeikat, joissa vanhaa kansantietoa kuten eppisiä runoja ja kehruuvirsiä, loitsuja, satuja ja tarinoita sekä äänellä itkemisen taitoa oli säilytetty sukupolvelta toiselle jo vuosisatojen ajan. Sotikaisten suvun laulajanaisia olivat myös Martta Kähmi ja Sanni Pyörnilä. Yleisesti tunnetuimpia Sotikaisten suvun tietäjistä ja laulajista lienevät runo-
laulajat Iivana Onoila (1842–1924) sekä Matjoi Plattonen (1843–1928), joka oli myös

voimakas äänellä itkijä, kuten Raja-Karjalassa kutsuttiin itkuvirsien taitajia. Molemmat tekivät pitkiä esiintymismatkoja, Onoila kiersi vanhoilla päivillään Suomen kaupunkeja esittämässä eepistä runolaulua estradeilla ja kouluissa. Matjoi kiersi esiintymislavoilla aina Unkaria myöten esittämässä itkuvirsiä ynnä muuta vanhaa runo- ja kansanperinnettä ja sai kunnianimekseen Karjalan äiti (Räty-Hämäläinen 2002, 37–39, 57–61.) Muita Suistamon kuuluisia runolaulun ja kanteleensoiton taitajia olivat Teppo Jänis, Pedri ja Iivana Shemeikka, Maria Ryymin, Oksenja Mäkiselkä, Timo Lipitsä ja Martta Kähmi, joista kahdelle viimeksi mainituille Karjalaisen Kulttuurin Edistämisseuran myönsi eläkkeen heidän viimeisille elinvuosilleen (Härkönen 1979, 2).

Sotien jälkeen monikerroksisena kudoksena elänyt karjalainen lauluperinne joutui hajalleen myös suistamolaisten mukana evakkotaipaleelle jouduttaessa. Lauluperinne säilyi ja sitä säilytettiin erityisesti siirtokarjalaisten omissa heimojuhlissa, perheiden ja sukulaisten keskinäisissä kokoontumisissa. Äänellä itkeminen eli itkuvirret säilyivät muun muassa Sotikaisten suvun naisten mukana. Martta Kähmi oli laajalti tunnettu itkuvirsien esittäjä sotien jälkeen. Samoin Sanni Pyörnilä tunnetaan itkuvirsien esittäjänä 1900-luvun jälkivuosisikymmeninä. (Räty-Hämäläinen 2002, 57–61.)

4.1 Karjalaiset kansanlaulut

Raja-Karjalan kuvastoa, muistelmia ja sitä koskevaa tutkimusta värittää erityisen arvokkaana koettu vanha runolauluperinne, johon liitetään kalevalamittaiset eepiset ja tunnelmalaulut (runolaulut), kehtolaulut, loitsut sekä itkuvirret. Vanha perinne säilyi elinvoimaisena korpjen kätköissä, huonon tieverkoston suojissa ja ortodoksisen kirkon suopeassa suhtautumisessa muuta Karjalaa ja Suomea pidempään (Räty-Hämäläinen 2002, 37–39). Kansansävelmien ja -laulujen nuorempi aines, riimillinen ja säkeistömuotoinen laulu sekä pelimannisävelmät juurtuivat kuitenkin myös Raja-Karjalan pitäjiin vuosisatojen varrella ja elivät rinnakkain vanhan perinteen kanssa, sekoittuivat siihen ja muuntuivat eri kylissä aina hieman erilaisiksi kunkin kylän laulajien ja soittajien mieltymyksen mukaan. (Härkönen 1979, 2.)

Rajakarjalaiset kansanlaulut voidaan karkeasti jaotella vanhempaan ja uudempaan perinteeseen. Vanhaksi perinteeksi määritellään jo esikristilliseltä ajalta ulottuva laulu- ja musiikkiaines, johon liitetään runolaulu, kehtolaulut, karjankutsut ja huhuilut, loitsut ja itkuvirret. Nuorempaa lauluperinnettä edustavat riimilliset säkeistölaulut, rekilaulut, tanssilaulut, piiri- ja muut leikkilaulut sekä kertovat laulut. Puhutaan myös välimuotoisista lauluista, joissa sekoittuu vanhan runolaulun ja uudemman säkeistölaulun piirteitä (Asplund 2006a, 115).

Riimit eli loppusoinnut ja säkeistömuoto alkoivat juurtua Suomen ”rahvaan musiikkiin” voimakkaasti 1600-luvulta lähtien uskonpuhdistuksen ja muiden ulkomailta saapuneiden vaikutteiden myötä. Erityisesti virsikirjojen kieli ja sävelmät alkoivat muokata laulukieltä ja laulujen rakenteita. Myös soitinmusiikissa alettiin omaksua uusia muotoja ja tasavireisyyden estetiikkaa maallisen musiikin esimerkeistä ja pelimannien soittamat tanssirytmit siirtyivät myös kansanlauluihin. (Asplund 2006a, 116–118.)

Varsinaista riimillistä säkeistölaulun kulta-aikaa elettiin 1800-luvun Suomessa. Vahvimpana esiintynyt laulumuoto oli rekilaulu, jota voi yleisyydessään verrata runolauluun. Nuorison suosimat rekilaulut olivat hyvin yleisiä vielä 1900-luvun alkupuolella. (Asplund 2006a, 144–145.) Myös säkeistölliset ja riimilliset arkkiveisut kuuluivat suomalaisen kansalauluun 1800-luvulla ja vielä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Niitä sepittivät taitavat viisunikkarit ja ne levisivät painoarkkeina muun muassa markkinoilla. Arkkiviisujen sävelmistössä yhdistyvät tuon ajan sivistyneistön ja rahvaan musiikki.

Suosituimmat arkkisävelmät koostuvat sekä taidemusiikin piirissä syntyneistä melodi-oista että kansansävelmistä. Arkkiviisut sisälsivät kertomalaulujen lisäksi lyyrisiä rak-kausaiheisia lauluja, joita 1900-luvun alkuvuosikymmeninä hyvin usein hallitsi valssi-rytmi ja kolmisointuun perustuva duuri-molli-tonaliteetti. (Asplund 2006b, 261–269.)

Karjalan sivistysseuran tietokannan mukaan riimilliset laulu- ja tanssisävelmät olisivat rantautuneet Karjalaan vasta 1800-luvulla. Suomalaisen kansanmusiikin ja -laulun vai-heita kuvaavissa lähteissä on mainintoja siitä, että läntiset musiikki- ja kulttuurivaikut-teet siirtyivät Karjalan alueille muuta Suomea hitaammin ja vanhakantainen perinne ja sen piirteet säilyivät siellä muuta Suomea pidempään. Myös ortodoksisen kirkon suo-peamman suhtautumisen mainitaan usein vaikuttaneen siihen, että vanhat, usein pakana-ajoilta periytyvät tavat ja perinteet säilyivät pidempään ja sulautuivat uudempaan perin-nekerrostumaan. Karjalaisiin laulusävelmiin on tullut vaikutteita sekä lännestä että Ve-näjältä. Aunuksessa ja Raja-Karjalassa on seipetty karjalan kielellä ja sen murteilla laulettuja lauluja, joiden sävelmät ovat usein venäläistä perua. (Karjalan sivistysseura 2012.)

Uudemmassa lauluperinteessä, 1900-luvun alkuvuosikymmenten säkeistöellisissä kan-sanlauluissa vuosisatainen kulttuurillinen ja yhteiskunnallinen mullistus on muovannut koko musiikillisen ajattelun uudeksi. Siinä kuuluu vahvasti kirjallisen musiikin sekä ääniteteollisuuden vaikutus. Kuitenkin sen piirissä on monenkirjava joukko lauluja, joissa on kuultavissa kaikuja vuosisatojenkin taakse lauluperinteen muodonmuutoksen eri vaiheisiin. Mielenkiintoista on juuri se, miten monikerroksinen lauluperinne eli 1900-luvun alun Raja-Karjalassa. Vanha eepinen runolaulu, kehtolaulut, kehruuvirret, rekilaulut sekä uudet tanssilaulut ja laulelmat kuuluivat yhtä vahvasti kylän arkeen. Tä-mä tulee ilmi paitsi Härkösen toimittamassa sävelmäkokoelmassa (KKES 1979) myös Sanni Pyörnilän haastattelussa, jossa hän kuvailee lapsuuden aikaista kotikyläänsä ja sen arkea perinteineen (SKSÄ Kn 276.1970).

4.2 Karjalaisia kansanlauluja Suistamolta

Karjalaisen Kulttuurin Edistämissäätiö (KKES) perusti vuonna 1966 Kansanmusiikkijaoston keräämään karjalaista kansansävelmistöä. Tämä keräystyö syntyi evakkokarjalaisen omasta aloitteesta ja toteutettiin vuosina 1966–1992. Sen tarkoituksena oli koota karjalaisia kansansävelmiä ja erityisesti lauluja syntyperäisiltä karjalaisilta pitäjittäin Etelä-Karjalan, Laatokan-Karjalan, Pohjois-Karjalan, Itä-Karjalan ja Inkerin alueilta. Kansanmusiikkijaoston asiantuntijat Ahti Sonninen ja Erkki Ala-Könni suunnittelivat julkaisuissa käytettävän sävelmäluokittelun. Siinä kansansävelmät on jaettu sisältönsä ja käyttöyhteytensä perusteella eri aihepiireihin: hartaat laulut, häälaulut, kehtolaulut, kertovat laulut, leikkilaulut, piirilaulut, runosävelmät ja itkuvirret, työlaulut, huhuilut, ja karjankutsunnat sekä muut laulut, joihin sopivat esimerkiksi kotiseutu- ja sotilaslaut. Nuottivihkoihin koottiin paitsi talkoiden aikana kerättyjä lauluja ja sävelmiä myös Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston aineistoa, jotta saataisiin mahdollisimman kattava otos kunkin pitäjän sävelmistöstä yksin kansiin. (Härkönen 1993, 6.)

Tähän julkaisusarjaan kuuluvan Karjalaisia kansanlauluja Suistamolta -lauluvihon toimitti Simo Härkönen vuonna 1979, ja se on konserttiohjelmistoni tärkein kirjallinen lähde. Se sisältää kattavan kuvan 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten suistamolaista kansanlauluperinteestä. Yhteensä 86 sävelmää kattavaan kokoelmaan sisältyy SKS:n perinnearkistoon Suistamolta vuosien 1847–1916 aikana tallennetut sekä sotien jälkeen Oksenja Mäkiselältä, Olga Lindiniltä, Ilja Kotikalliolta ja Viljo Vesoselta tallennetut laulut ja sävelmät. Simo Härkönen itse puolestaan äänitti ja nuotinsi julkaisua varten Martta Kähmin itkuvirsiä ja lauluja. Merkittävimmäksi avukseen Härkönen kertoo saaneensa Sanni Pyörnilän, joka tuli sisartensa Nasti Räsäsen ja Niina Martiskaisen kanssa laulutalkoisiin ja lauloi Härköselä 35 suistamolaista kansanlaulua. (Härkönen 2003, 18.)

Valitettavasti Simo Härkösen julkaisuaan varten mahdollisesti nauhoittamia äänitteitä ei ole saatavilla kuunneltavaksi, mutta onnekseni olen saanut Sannin perheen arkistoisia c-kasetteja, joihin Sanni on sisartensa ja joidenkin muiden perheenjäsenten kanssa laulanut samoja lauluja 1970-luvulla. SKS:n äänitearkistosta olen saanut kuunnella Martta Kähmin laulamana lauluja, joista monet löytyvät nuotinnettuina myös mainitusta KKES:n julkaisusta.

KKES:n toimeenpanemat karjalaisten kansanlaulujen keräystalkoot ovat osoitus siitä, miten tärkeänä ja säilyttämisen arvoisena karjalaiset ovat itse omaa lauluperinnettä pitäneet sen kaikissa muodoissa. Simo Härkönen (1993, 5) kiteyttää keräystalkoiden syntyneenä virinnee ajatuksen:

Niin totta kuin Karjala on ollut laulun laaja kotimaa, nykykarjalaisten laulamat ja heidän muistissaan säilyneet vanhemman polven kansanlaulut on koottava ja saatava keskuudessamme elävänä kulttuuriperintönä kirjoihin ja kansiin.

Kysymys lankeaa myös nykyiselle sukupolvelle. Kuinka arvokkaana ja merkittävänä me näemme näiden laulujen elämänkaaren jatkamisen?

5 Itkuvirsi ja äänellä itkeminen

Itkuvirret, valituslaulut, ovat yleismaailmallinen erityisesti naisten ylläpitämä ja taitama perinteenlaji. Itkuvirret ovat vahvasti tapakulttuuriin sidottuja yhteisön siirtymärituaaleihin ja arkielämään elimellisesti kuulunutta rituaalirunoutta ja musiikkia, joissa on puettu sanoiksi ja säveleksi murhetta ja muita voimakkaita tunteita. Niiden merkitys on ensisijaisesti ollut yhteisten ja yksityisten tunteiden kanavoiminen sallittuun ja hallittuun tunteenpurkaukseen. Itämerensuomalaisilla kansoilla itkuvirsiä on tavattu kaikilla pitsi Suomen ja Viron luterilaisilla. Itämerensuomalaisen itkuvirren juurien katsotaan ulottuvaksi esikristilliseen aikaan, ensimmäiselle vuosituhannelle, kalevalamittaisen runonlaulun syntyä edeltäneelle ajalle. Tästä ovat tutkijat kuitenkin esittäneet erilaisia näkemyksiä. Kysymys on joka tapauksessa arkaaisesta, hyvin vanhasta perinnekertomasta, joka Karjalan ortodoksikristillisillä alueilla on säilynyt 1900-luvulle asti. Karjalassa vahvoja itkutraditioalueita ovat Viena, Aunus, Laatokan Karjala ja Tverin karjalaisalue, joiden itkuvirsiä voidaan jakaa erilaisiin tyylialueisiin. (Asplund 2006c, 81–86; Tenhunen 2006, 43.) Kuvaan tässä lyhyesti perinteisen karjalaisen itkuvirren yleisiä tyylipiirteitä ja merkityksiä.

Itkuvirsi -termi on käytössä vain kirjallisuudessa, käytännössä karjalaiset ovat itse puhuneet esimerkiksi äänellä itkennästä, virsistä ja itkuista. Itkuvirsien taitajat, äänellä itkijät, kuten heitä Raja-Karjalassa nimitettiin, olivat yhteisön tunteiden tulkkeja ja kanavoivat surun ja erilaiset tilapäiset suuret tunteet erityiselle itkukielelle ja melodiaksi. Äänellä itkentää ei ole koskaan kuitenkaan sanottu laulamiseksi eikä liioin esittämiseksi. Erotuksena sanattomasta kyynelehtimisestä, ”silmillä itkemisestä”, äänellä itkeminen on kontrolloitua käyttäytymistä, jossa itkukieleen ja sävelmään yhdistyvät nyhkykäykset ja itkunpurkaukset. Äänellä itkemistä säätelevät aina kulloinkin rituaali ja esittämisyhteys. (Asplund 2006c, 81–104; Tenhunen 2006, 43.)

Itkuvirret ovat aina liittyneet erotilanteisiin ja tärkeisiin elämän taitekohtiin, kuten kuolemaan ja avioliiton solmimiseen. Niillä on ollut merkittävä rooli erorituaalien seremoniallisena sisältönä. Nuorempaa kerrostumaa ovat rekryytti-itkut, joilla nuoret miehet saateltiin sotaväkeen. Hautajais-, hää- ynnä muiden rituaali-itkujen lisäksi on itketty lukuisissa yksityisissä tilanteissa arjessa. (Asplund 2006c, 81–98.)

Tilapäitkut olivat yksin tai ystävien läsnä ollessa itkettyjä persoonallisempia ja omaelämäkerrallisia kuvauksia elämäkohtaloista tai kovista kokemuksista, niitä on itketty myös erilaisissa arkisemmissä erotilanteissa ja jälleen kohdatessa. Oman lajinsa tilapäitkuissa muodostavat myös erilaiset kiitositkut. Äänellä on itketty myös iloisista asioista, vaikka ne lähtökohtaisesti liittyvät elämän vaikeisiin tilanteisiin ja kokemuksiin. Luonteeltaan itkuvirret ovat puhuttelevia. Äänellä itkijä kohdistaa itkunsa sanat puhutteleamalla itkun kohdetta, kuolinitkuissa vainajaa, hääitkuissa morsianta tai muita sukulaisia, tilapäitkuissa kulloistakin kuulijaa. (Asplund 2006c, 81–98.)

Itkuvirret erottuivat muusta laulesta perinteestä käyttöyhteytensä ja esitystapansa perusteella ja niillä on täysin omaleimainen kieli ja sisältö muuhun lauluperinteeseen nähden. Leimaava piirre itkuvirsissä on niiden improvisatorisuus. Itkuvirret syntyvät aina esityshetkellä, vaikka noudattavat tarkasti monia tyylillisiä säännönmukaisuuksia. Itkijät hallitsevat tietyn ilmaisutaidon; itkukielen ja melodiikan sekä taidon operoida näillä erilaisissa tilanteissa. Tärkeitä tyylipiirteitä ovat myös rituaalisuus sekä täysin muusta laulukielestä poikkeava itkukieli. Karjalainen itkukieli on monimutkainen omalakinen järjestelmä kiertoilmauksia, metaforia, huudahduksia ja valituskysymyksiä. Sitä leimaa vahva alkusointuisuus sekä vapaamittaisuus. Erityisen tärkeitä itkukielessä ovat itkun kohteeseen, itkijään ja muihin ihmisiin liittyvät kiertoilmaukset, joilla samalla hyvin kauniisti kuvataan itkijän suhdetta ja tunnelatausta henkilöä ja asiaa kohtaan. Metaforat muodostavat tarkan järjestelmän ja niitä käytetään merkitsemään aina samoja asioita. (Asplund 2006c, 85–89.)

Karjalassa äänellä itkemistä pidettiin naisten tehtävänä. Joitakin kuvauksia kuitenkin on myös miesten itkuvirsistä, jotka poikkesivat naisten itkuista ja olivat harvinaisia. On esitetty monenlaisia tulkintoja on siitä, oliko äänellä itkemisen taito jokaisen karjalaisen naisen perinnettä. Varhaisimmat perinteenkerääjät ovat sitä mieltä, että itkutaitoa edellytettiin kaikilta naisilta. Itkennän perusteet, sanasto ja melodiikka omaksuttiin jo pienestä pitäen ja niihin harjaannuttiin vähitellen. Parhaina itkijöinä pidettiin keski-ikäisiä tai iäkkäitä, elämää kokeneita naisia. Tärkeissä rituaaleissa kuten hautajaisissa ja häissä turvauduttiin kuitenkin mielellään taitavan ulkopuoliseen itkijään. Taitavat ja tunnetut itkijät kiersivät häissä ja hautajaisissa ja muissakin tilanteissa, joissa itkijää tarvittiin. Myös useat perinteenkerääjät mainitsevat nimeltä erinomaiset ja tunnetut itkijät. Monesti eteviksi itkijöiksi tiedetyt naiset olivat myös hyviä runonlaulajia, mutta ilmeisesti to-

della taitavat itkijät ovat olleet harvinaisia. 1800–1900-lukujen vaihteen Raja-Karjalasta on paljon kuvauksia, joissa kerrotaan palkatuista ”itkettäjänaisista” ja ”ammatti-itkijöistä”. Myöhempi tutkimus toteaa, että kiertävät itkijät ovat kuitenkin olleet tavallisia maalaisnaisia, joille itkettäminen ei ole ollut varsinainen tulonlähde. (Tenhunen 2006, 44–46; Asplund 2006c, 98.)

5.1 Itkuvirsien musiikki

Musiikillisesti karjalaiset itkuvirret ovat vähäsävelisiä, yleensä kolme-, neljä- tai viisisävelisiä ja tyypillisesti mollisävyisiä. Melodialinjat ovat aina laskevia ja etenevät pieninä intervaleina, korkeintaan sekunteina ja tyypillisesti puolissävelaskeleina tai vielä pienempinä mikrointervalleina. Sävelmän muotoon ja rakenteeseen vaikuttavat ensisijaisesti improvisoidun itkurunon rytmi ja muuntuva mitta. Vaihteleva ja vapaamittainen itkukieli aiheuttaa monimutkaista rytmikkaa, jossa tasa- ja kolmijakoiset iskualat vuorottelevat säännöttömästi. Melodiasäkeiden pituudet määräytyvät tekstin ja sen aiheuttamien rytmivaihteluiden mukaan. Melodiat eivät olleet samalla tavalla pysyviä ja toistettavia kuin esimerkiksi runonlaulussa, jossa tietyllä tunnistettavalla melodiasäkeellä laulettiin useita runoja. Itkijät käyttivät yksilöllisiä heille ominaisia sävelmätyyppejä, jotka eivät koskaan toistuneet täysin samanlaisina. (Asplund 2006c, 89–90; Tenhunen 2006, 62–63.)

Itkuvirren melodiaa katkovat itkusanoihin sulautuvat tai niitä keskeyttävät nyhkytykset ja vaikerrusjaksot, jotka ovat osittain spontaania tunteen ilmaisua ja osittain tietoisia katkoksia, joiden aikana itkijä saattaa miettiä jatkoa virteensä. Äänellä itkemiseen liittyy aina voimakas tunnelataus ja usein raju äänen käyttö. Varhaisista itkukuvauksista lähtien itkuvirsiin on liitetty hurmoksellisuus, voimakas ruumiillisuus ja hysteria. Äänellä itkeminen on kuitenkin hallittua yksityisen ja yhteisen tunteen kanavoimista ja vaatii syvää latautumista ja hermojen hallintaa. (Tenhunen 2006, 57–59.)

5.2 Itkuvirsi 1900- ja 2000-luvuilla Suomessa

Kulttuurin murroksen ja yhteiskunnallisen kehityksen myötä vanhakantainen itkuvirsi menetti jalansijaansa karjalaisessa yhteisöelämässä 1900-luvun alkuvuosikymmenille tultaessa. Lopulta myös Karjalan alueiden menetys ja evakkotaipaleelle joutuminen pirstaloitti karjalaisen kulttuurin siirtokarjalaisten mukana ympäri Suomen niemeä. Itkuvirsi jäi elämään sinnikkäiden yksilöiden varaan ja eli pitkään piilossa yksityisenä tunteiden kanavoimisen keinona kunnes eri vaiheiden kautta se on muovautunut 2000-luvun itkuvirreksi. Itkuvirsien matka rituaali-itkennästä estraditaiteeksi alkoi kuitenkin jo 1800-luvulla.

1800-luvun lopulta lähtien järjestettyjen valtakunnallisten laulujuhlien myötä alkoi kansanmusiikki kuulua osaksi sivistyneistön kansallista tiedostamista ja harrastuneisuutta. Rajakarjalaisten runonlaulajien, äänellä itkijöiden ja kanteleensoittajien julkisuuteen tuleminen ja kultin käännekohtana pidetään vuonna 1896 järjestettyjä Sortavalan laulujuhlia, jolloin ensi kertaa Suistamolta värvättiin esiintyjäjoukko omalle areenalleen esittämään omaa runonlaulu- ja itkuvirsi ohjelmistoaan. (Knuutila 1998, 221.)

Laulujuhlaperinne jatkui 1930-luvulle asti ja niiden myötä vanhakantaisesta äänellä itkennästä alkoi runonlaulun ja kanteleensoiton ohella muodostua estraditaidetta. Laulujuhlien lisäksi vanhan lauluperinteen taitajia alettiin kutsua myös muihin tilaisuuksiin, kouluille, maatalousnäyttelyihin ja yksityisiin tilaisuuksiin esittämään omaa perinnettään. (Asplund 2006c, 103–104.)

Toisena merkittävänä käännekohtana vanhan lauluperinteen estradisoitumisessa voidaan pitää 1960-luvulla virinnyttä kansanmusiikkiaaltoa, kansanmusiikin ”uutta tulemistä”, jolloin esimerkiksi Kaustisen kansanmusiikkijuhlat saivat alkunsa. Myös Pohjois-Karjalassa elettiin voimakasta ”karjalaisen kulttuurin renessanssia”, johon vaikutti erityisesti ortodoksisten siirtokarjalaisten oma aktiivisuus karjalaisen laulu-, musiikki- ja tapaperinteiden esille tuomiseksi ja säilyttämiseksi. Ilomantsissa käynnistyivät vuonna 1964 käyttöön vihityn Runonlaulajan pirtin ohjelmalliset tilaisuudet, samoin Nurmeksessä 1978 valmistuneessa Bomban karjalaiskylän juhlatalossa. Siirtokarjalaiset itse esittivät yleisölle omaa perinnettään, lauluja, itkuvirsiä sekä kädentaitoja esitellen samalla karjalaista tapakulttuuria. Folklorismiksi leimautuva perinnetyö kytkettiin tehok-

kaasti matkailuelinkeinon ympärille, mutta siirtokarjalaisille itselleen sillä on ollut valtavasti suuri merkitys heimoidentiteetin ja omien perinteiden ja muistitiedon ylläpitämisessä ja säilyttämisessä. (Knuutila 1998, 217–232; Asplund 2006c, 103)

1900-luvun jälkipuoliskolla siirtokarjalaiset itkijät virittivät valituslaulunsa erityisesti raskaiden sotakokemusten, menetetyn kotiseudun sekä edesmenneiden puolisoitten, lasten ja muiden sukulaisten muisteluiksi, raskaan evakkomatkan ja siirtolaisena elämisen taakan ja vieraiden olojen aiheuttaman paineen purkamiseksi. Näitä itkuvirsiä esitettiin myös julkisesti erityisesti karjalaisten omissa juhlissa ja tilaisuuksissa sekä matkailijoille esimerkiksi Runonlaulajan pirtillä ja Bomballa. 1950–70-luvuilla tunnettuja itkijöitä olivat muun muassa Martta Kähmi ja Klaudia Vonkkanen. He olivat sisäistäneet itkuvirret jo lapsuudestaan asti, mutta aloittivat oman äänellä itkemisen vasta sotakokemusten myötä. Seuraavaa sukupolvea itkuvirren vaiheissa edustavat esimerkiksi Sanni Pyörnilä ja suojärveläinen Martta Kuikka, jotka olivat tunnettuja äänellä itkijöitä 1980-luvulla. (Asplund 2006c, 103–104; Knuutila 1998, 217–232.)

2000-luvulle tultaessa vanhakantainen itkuvirsitraditio on kokonaan hävinnyt Suomesta. Mutta itkuvirren tietoista elvyttämistä on tapahtunut muidenkin kuin siirtokarjalaisten ja heidän perillistensä toimesta. Itkuvirrestä ovat kiinnostuneet paitsi kansanmuusikot ja opiskelijat, perinteen tutkijat ja harrastajat myös ”tavalliset ihmiset”. (Asplund 2006a, 104.) Tämän päivän itkuvirsikulttuurista ovat kadonneet rituaaliset kontekstit sekä suullinen perinneympäristö ja oppiminen. Nykyisin itkijät voivat olla ketä tahansa, ei tarvitse olla sukujuuriltaan karjalainen sukeltaakseen itkuvirsien maailmaan ja ilmaistakseen tunteitaan itkuvirsien kautta. Myös sekä itkukieli että tavat oppia ja opetella itkuvirttä ovat muuttuneet. Kieli on muuttunut karjalaisesta itkukielestä suomalaiseksi puhekieleksi ja itkuvirsiä opitaan erilaisilla kursseilla ja koulutuksissa. Laulun laji, sen perusidea melodiikaltaan, nyhkytyksiltään ja sisällöllisiltä merkityksiltään on kuitenkin säilynyt. (Tenhunen 2006, 440–441.) Asplundin mukaan (2006c, 104) kyseessä on kuitenkin jo kokonaan oma nykyaikainen perinteenlajinsa eikä sitä voi enää lukea vanhakan-taisen itkuvirsiperinteen piiriin.

6 Kansanlaulajat ja perinne-esiintyjät

6.1 Perinteentaitaja

Pasi Enges pohtii kertomusperinnettä käsittelevässä nettiartikkelissaan perinteenkannattaja-termin käyttöä suomalaisessa perinteentutkimuksessa. Hänen mukaansa termi ei ole saanut yksimielisen vakiintunutta muotoa suomen kielessä. Usein käytetty perinteenkannattaja-termi tulee ruotsin sanasta *traditionsbärare*, mutta sen ohella käytetään myös rinnakkaisia termejä perinteenkantaja, perinteentaitaja ja perinteensäilyttäjä. Nämä kaikki ovat käyttökelpoisia ja sisältävät erivivahteisen suhteen perinteen ja yksilön välillä. (Enges, 2003.)

Artikkelissaan Enges (2003) esittelee myös Carl Wilhelm von Sydowin 1930-luvulla lanseeraaman käsiteparin aktiivisesta ja passiivisesta perinteenkannattajasta. Aktiivinen perinteenkannattaja pitää perinnettä yllä ja välittää sitä eteenpäin käyttämällä tai esittämällä sitä. Passiivinen perinteenkannattaja taas tuntee perinnettä ja pystyy pyydettyään jonkin verran myös tuottamaan sitä, mutta ei välitä sitä omalla toiminnallaan eteenpäin. Tämän valossa Sannia voisi luonnehtia suistamolaisen kansanlauluperinteen aktiiviseksi perinteenkannattajaksi.

Sanni oli aktiivisesti lauluperinnettä taitava, sitä luova ja välittävä syntyperäinen suistamolainen. Hän arvosti suuresti karjalaista ja suistamolaista perinnetaustaansa ja piti sen jatkamista tärkeänä ja mieluisana velvollisuutena. Työskentelyni aikana olen pohtinut paljon, minkä termin valitsisin kuvaamaan Sannin työtä perinteen kasvattina ja eteenpäin välittäjänä. Perinteenkannattaja -termin olen kokenut vieraaksi. Kannattaja tuo itselleni miellelyhtymän jonkin idean tai seuran kannattajajoukosta. Perinteenkantaja voi taas kuulostaa painolastin kantamiselta. Perinteentaitaja puolestaan ei aluksi mielestäni välttämättä sisältänyt uutta luovaa ja välittävää suhdetta perinteeseen. Valitsin lopulta perinteentaitaja -termin, joka on mielestäni näistä vaihtoehdoista kuitenkin luontevin. Tarkoitan perinteentaitajalla henkilöä, joka on sisäistänyt lapsuudesta asti tietynlaisen lauluperinteen kodissaan ja lähiyhteisössään, suvun ja kotikyläläisten arjessa ja juhlassa. Hän osaa ja muistaa lauluja ja niihin liittyviä tapoja ja on myös toiminut niitä säilyttääkseen ja eteenpäin välittääkseen kertomalla, esiintymällä ja opettamalla.

6.2 Kansanlaulaja

Modernin kulttuurin luomat käsitteet kansanmusiikki, kansanmuusikko ja kansanlaulaja eivät lainkaan ole yksiselitteisiä. Näkökulmia ja painopisteitä on monia pelkästään kansanmusiikin kentän ja sen tutkimuksen sisällä ja painotukset muuttuvat eri aikoina eri trendien ja ideoiden ja tutkimuksen kehittymisen myötä. Kansanmuusikon ja -laulajan määritelmä saa erilaisen näkökulman puhuttaessa historiallisesta tai tämän päivän uutta luovasta kansanmusiikista. Silti niiden juuri on yhteinen.

Yleisesti ajateltuna historiallisen kansanmusiikin kriteerit sisältävät muistinvaraisuuden, muuntelurikkauden, improvisaation sekä sosiaalisen sidonnaisuuden (Saha 1996, 24–26). Nykyisen kansanmusiikin kriteerejä onkin jo vaikeampi kovin yleisesti ja kattavasti määrittellä. Sisällöllisesti kansanmusiikkia määrittää kuitenkin yhä sen yhteys traditioon, vaikka se nykypäivänä on myös läpisävellettyä ja sovitettua musiikkia. Traditio elää erityisesti esityskäytännöissä, soitto- tai laulutavoissa ja tietenkin instrumenteissa sekä historiallisen kansanmusiikin juurilta nousevassa muusikkoihanteessa. Muistin- ja kuulonvaraisuus, muuntelurikkaus ja improvisaatio ovat edelleen kansanmusiikin tyylin tärkeimpiä kivijalkoja. Heikki Laitinen pitää tärkeimpänä kansanmusiikkia määrittävänä seikkana juuri esityskäytännöistä, soittotavasta ja perinteeseen sidotusta musiikillisesta ajattelusta muodostuvaa tyyliä ja kiinteää yhteyttä perinteeseen (Laitinen 2003, 11–14). Kansanmusiikin määrittelyn ei hänen mukaansa tulisi vastata kysymyksiin mitä tai kuka, vaan ennen kaikkea miten.

Kansanlaulaja-termillä voidaan siis viitata sekä historiallisesta näkökulmasta lauluperinteen taitajaan, joka on sisäistänyt lauluja ja niiden kontekstisidonnaisuutta ja sosiaalisia merkityksiä suullisena perintönä enkulturaation kautta oman kyläyhteisön, suvun ja perheen jäsenenä. Historiallinen kansanlaulaja on myös itse aktiivisesti tuottanut perinnettä, sepittänyt omia lauluja perinteen muotojen ja kaavojen mukaisesti ja mahdollisesti ollut yhteisössään arvostettu ja tunnettu laulujen esittäjänä, muistajana ja sepittäjänä. Historialliseen kansanlaulajaan liitetään mielellään ajatus perinteen autenttisuudesta ja alkuperäisyydestä. On silti hieman keinotekoista puhua nykytermein kansanlaulajista, kun puhutaan yhteisöön sidotun perinteenkantajista omassa sosiaalisessa piirissään vielä elinvoimaisen kulttuurin sisällä. Tutkimuksissa on havaintoni mukaan käytetty mieluummin tarkempia termejä, kuten runonlaulaja tai äänellä itkijä.

Ajattelen, että kansanlaulajista puhuttaessa on jo astuttu modernin kulttuurin ja estradimusiikin piiriin. Nykyiset kansanlaulajat ovat yhä useammin koulutettuja ammatilliselle ja akateemiselle tasolle asti, ja he tuntevat lauluperinnettä laajasti ja pystyvät myös yhdistelemään lauluperinteiden tyylejä ja muotoja uusiksi. Perinteen tuntemus ja sen tutkimus ovat olennaisia kansanlaulajan ammatillisessa osaamisessa. Kansanlaulajan ei silti tarvitse olla koulutettu musiikin ammattilainen, vaan hän voi olla elinikäinen harrastaja ja täysin itseoppinut, kenties yhtäläillä suvun tai perheen perinnettä ylläpitävä laulaja ja mahdollisesti sepittää myös omia lauluja. Jos haluaa näin karkeasti erotella historiallisen kansanlaulajan ja nykypäivän kansanlaulajan rinnakkaisiin ryhmiin, voi niiden ajatella elävän rinnakkain tämän päivän kansanmusiikin kentässä. Joka tapauksessa ilman luokittelujakin voisi ajatella, että nykyiset kansanlaulajat ovat perinteen soveltajia ja kansanmusiikin autenttiselta kentältä (mikä nykypäivänä tarkoittaa lähinnä arkistoituja lähteitä) aineksensa ammentavia perinteen jatkajia ja uudelleenluojia.

Kansanlaulajuuteen liittyvää terminologiaa voi lähestyä myös perinteentutkimuksen käsitteistön kautta. Folkloresta, perinteen tuotteesta, lauluista ja niiden yhteisöön ja sen arkeen sidotuista käyttöyhteyksistä on siirrytty folklorismiin, perinteen valikoituun uudelleen muokkaamiseen ja esittämiseen uusissa yhteyksissä. Autenttinen, alkuperäinen perinteen tuote, folklore on kansankulttuurin piiristä valikoitunut aatteellisen, kaupallisen, taiteellisen toiminnan materiaaliksi. Folklorismia on kuvailtu myös elvytetyksi perinteeksi, ”toista elämää” eläväksi, nykyisyydessä eläväksi ja julkisesti esitetyksi ja tuotetuksi, aina uusiin yhteyksiin sovitettavaksi henkiseksi ja aineelliseksi kansanperinteeksi. (Knuutila 1998, 217–218.)

Kansanlaulaja -termin käyttäminen on itselleni edelleen hieman ongelmallinen Sannin kohdalla. Uskoisin, ettei hän itse olisi kutsunut itseään kansanlaulajaksi, mutta äänellä itkijäksi kylläkin. Hänen ominta ja henkilökohtaisinta aluettaan varmasti olivat juuri itkuvirret, joiden kautta hän käyttämäni aineiston perusteella koki jatkavansa jotain hyvin merkittävää ja olennaista sukunsa ja karjalaisen identiteetin osaa ja mihin hän koki olevansa velvoitettu. Oman toimintani voin kuitenkin nähdä kansanlaulajan työnä. Olen perehtynyt kansanlauluperinteisiin ja sitoutunut perustamaan laulajan identiteettini ja toimintani erilaisiin lauluperinteen muotoihin ja tyylihin hakemalla niistä vaikutteita ja inspiraatiota. Tässä työssäni erityisesti olen perehtynyt Sannin ja Martan lauluihin ja heidän tyyliinsä ja käyttänyt sitä rakennusaineina oman esityksen ja tulkinnan työstämisessä. Olen halunnut omalla työskentelylläni jatkaa näiden laulujen elämää ja Sannin ja Martan lauluperinnettä työstämällä niitä uuteen muotoon ja esityskontekstiin.

6.3 Perinne-esiintyjä

Itkuvirsi-luvussa kuvasin valtakunnallisten laulujuhlien merkitystä 1800–1900-lukujen vaihteessa sekä 1960-luvulla virinnyttä kansanmusiikkialtoa ja karjalaisen kulttuurin renessanssia. Siirtokarjalaisten toiminta oman perinteen ylläpitäjinä uusissa olosuhteissa, erillään vanhasta yhteisöstä ja tapakulttuurista voidaan nähdä perinne-esiintymisenä. Perinne-esiintyjät eivät ole koulutettuja muusikoita eivätkä esiintyjiä. He esittävät ohjelmistoa, jota ovat oppineet ja opetelleet oman kulttuuritaustansa mukana sekä sepittäneet sitä itse.

Tunnettuja ja säännöllisesti esiintyneitä rajakarjalaisia perinne-esiintyjiä Ilomantsin Runonlaulajan pirtillä 1970 ja 1980-luvuilla olivat muun muassa Anni Homanen, Aili Korhonen, Akuliina Martiskainen, Anja Rastas, Paula Klemola, Martta Vornanen, Martta Kuikka ja Sanni Purmonen. Myös Sanni Pyörnilä mainitaan vierailevana esiintyjänä. Runonlaulajan pirtin laulu- ja musiikkiesityksissä kuultiin muun muassa kanteleen soittoa, eppistä ja lyyristä runonlaulua, piirileikkilauluja, tsastustkoja ja nelisäkeisiä pajoja (karjalankielisiä säkeistölauluja) sekä itkuvirsiä (Knuutila 1998, 224).

Seppo Knuutilan artikkelissaan kuvaamien rajakarjalaisten perinne-esiintyjien toimintaa kuvaa sitoutuminen oman karjalaisen kulttuurin, sen tapojen ja laulujen ylläpitämiseen ja suuri rakkaus omia juuria ja vanhaa muistitietoa kohtaan. He ovat toimineet tietoisesti perinteen siirtäjinä, useat heistä myös aktiivisesti opettaneet sitä eteenpäin lapsilleen ja lapsenlapsilleen sekä muille kiinnostuneille. Jotkut ovat myös esittäneet omatekemiään lauluja ja runoja. Aktiivisina perinteen kannattajina he ovat välittäneet sekä folklorea että folklorismia yhden sukupolven yli. (Knuutila 1998, 217–241.)

7 Sanni Pyörnilä, suistamolaisen lauluperinteen taitaja

7.1 Kansakoulunopettaja

Sanni Pyörnilä (o.s. Kähmi) syntyi Suistamon Piensarkaan 12.06.1908 ja kuoli Enossa 27.4.1998. Hän valmistui kansakoulun opettajaksi Suistamon alakouluseminaarista 1927. Vuoteen 1935 hän toimi alakansakoulun opettajana Korpiselän, Ägläjärven ja Ilomantsin Sonkajan kouluissa. Vuonna 1950 hän suoritti oman toimensa ja perhe-elämän ohessa jatkotutkinnon Tornion seminaarissa, josta hän sai pätevyuden yläkoulunopettajan virkaan. Varsinaisen elämäntyönsä hän teki yhdessä puolisonsa Eino Pyörnilän kanssa Pohjois-Karjalassa Enon Revonkylän koulussa, josta jäi eläkkeelle 1973. Eläkepäiviään hän vietti tyttärensä luona Helsingin Myllypurossa ja opetti vielä ortodoksista uskontoa läheisissä Itä-Helsingin kouluissa. (Lytsy 2001, 68.) Sanni itse ei ollut varsinaisesti evakkokarjalainen, sillä hän oli ehtinyt lähteä Ilomantsiin töihin jo ennen Talvisotaa. Kuitenkin hän erityisesti vanhempiansa evakkokokemusten kautta hyvin vahvasti myötäeli evakkojen menetystä ja surua. Rajakarjalaisen perinnön vaaliminen oli hänelle rakas ja tärkeä asia. (Pyörnilä & Saarivuori 2010.)

Kansakoulunopettaja Sanni oli aktiivinen toimija paikallisessa Nuorisoseurassa ja Marttaliitossa. Käytössäni olleen lehtiartikkelikokoelman, erityisesti sanomalehti Karjalaisen ja Enon paikallislehti Pielisjokiseudun artikkeleiden perusteella hän oli tunnettu kulttuurimyönteisyydestään ja aktiivisesta toiminnastaan lasten ja kotiseutunsa kulttuuriharrastusten hyväksi. Nuorisoseuran laulu-, lausunta- ja tanhupiirit sekä opintokerhotoivat luontevaa jatkumoa päivittäisen koulutoimen ja sivistystyön jatkumona. Sanni ja Eino

Pyörnilän ”tuloksellista ja uhrautuvaista toimintaa sekä koulutyön että virkansa ulkopuolisten harrastusten merkeissä -kansankynttilöinä sanan parhaimmassa merkityksessä” kiitellään ja keuhetaan tunnetuksi koko Pohjois-Karjalassa Revonkylän koulun 70-vuotis juhlahjutussa paikallisessa Pielisjokiseutu-lehdessä (1973).

Opettajan työtä ja kutsumustaan Sanni itse kuvaa tärkeäksi ja arvokkaaksi. Hän kuvailee, kuinka hienoa on ”työskennellä elävän materiaalin parissa” (Vuokko 1973) ja kuinka ”kasvatustyössä toisen ihmisen persoonallisuuden kuten myös sisäisen jumalliekin kunnioittaminen on arvokkainta” (Peiponen 1985). Haastatteleman Sannin entinen oppilas Kati Koistinen muistaa Sannin hyvin lämpimänä ja innostavana opettajana, joka mielellään kannusti oppilaitaan kulttuuriharrastuksiin ja järjesti oppilaidensa kanssa erilaisia laulu- ja lausuntaesityksiä, juhlia ja ohjelmallisia iltamia (Koistinen 2009). Myös Sannin omat lapset kuvailevat elämää Revonkylän kansakoululla hyvin aktiiviseksi ja eläväiseksi. Koulutyön ympärille nivoutuvassa harrastus- ja kerhotoiminnassa oli koko perhe mukana. Lapset muistavat, kuinka kotona oli jatkuvasti vieraita, ystäviä ja kylän väkeä. Vieraiden virta kulki jatkuvasti toisesta portista sisään, toisesta ulos ja aina oli pöydässä tarjottavaa karjalaiseen vieraanvaraisuuden tyyliin. (Pyörnilä & Saari-vuori 2010.)

Sannin persoonasta saa hyvin lämpimän kuvan hänestä kirjoitetun materiaalin sekä kuuntelemieni ja itse tekemieni haastattelujen perusteella. Hän on suuresti rakastanut läheisiään ja kunnioittanut kaikkia ihmisiä. Voisi sanoa, että hän oli sydämen sivistynyt. Peiponen (1985) mainitseekin ET-lehden artikkelissaan, että rakkaus on avainsana kaikessa, mihin hän ryhtyy. Haastatteleman Sannin pitkäaikainen ystävä Raili Loima muistelee Sannia hyvin lämpimään sävyyn. Hänen mukaansa Sanni osasi aina ottaa toiset huomioon ja muisti aktiivisesti läheisiään päivittäisissä esirukouksissaan. Myös Sannin huumorintajuun viitataan useassa otteessa. Raili Loimakin muistaa, kuinka Sannin kanssa he saivat aina kohdatessaan nauraa hyvät naurut, joskin liikituksen kyyneleet olivat yhtä herkässä. Rovasti Hannu Loiman ja vaimonsa Railin vieraskirjasta löytyy myös kauniita itkusanoja Sannin kynästä siunausta toivottelevina kiitosvärssyinä. (Loima R. & H. 2011).

7.2 Muistoja Suistamolta

Joensuun perinnearkistossa olen kuunnellut SKS:n äänitearkistoon tallennettua Sannin haastattelua vuodelta 1970, jossa hän kertoo lapsuus- ja nuoruusaikaisen kotikylänsä Loimolan elämästä ja perinteistä sekä äitinsä toiminnasta äänellä itkijänä (SKSÄ Kn 276.1970.) Sannin muisteluista kuvastuu lämminhenkinen ja aktiivinen kyläyhteisön elämän, jossa lauluilla, itkuvirsillä, loitsuilla ja saduilla oli hyvin merkittävä sija arjen kulussa. Sanni kuvailee kyläyhteisön suhteita erityisen lämpimiksi. Ilot ja surut elettiin yhdessä ja naapuruksiin kokoonnuttiin hyvin usein kuulumisia vaihtamaan ja aikaa viettämään sekä tekemään puhdetöitä. Kokootumisiin liittyi aina myös yhdessä laulamista. Sannin mielestä vahva ortodoksisuus leimasi koko kyläyhteisön ja oman kodin arkea voimakkaasti. Erilaiset kansan- ja kirkonrukoukset ja pyhäin tarinat, legendat olivat yhtäläillä arkea kuin vanhat loitsut ja laulut ja sekoittuivat vanhaan perinteeseen.

Sanni muistaa yhteiset illanvietot, jolloin kokoonnuttiin naapuruksiin yhdessä tarinoimaan ja laulamaan: ”Radiota kun ei ollut, piti hauskuus keksiä kyläläisten kesken.” Naisten kesken kokoonnuttiin myös päivisin puhdetöihin vuorotellen eri pirttiin, jolloin Sannikin oli usein äitinsä mukana. Kehrättäessä laulettiin aina kehruvirsiä, liekutusvirsiä pienimmille lapsille ja paljon muitakin lauluja. Sanni muistaa myös elävästi kuinka ukin serkku Iivana Onoila tuli aina esiintymismatkalle lähtiessään heille muistelemaan, ”miten mikäkin nuotti meni ja miten runot kulkivat”. Hän muistaa: ”monena aamuna, kun heräsin ja ukot istuivat rahilla kahareisin ja sormet sormien lomassa vilttihatut korviin asti. Siinä sitten, että Lemminkäin on pillopoika ... ja niin edelleen.” Myös Matjoi Plattonen oli rakas sukulainen, jonka vierailuihin liittyi aina vähintäänkin tervetulo- ja läksiäisvirret.

Miesten laulutilanteisiin ei Sannin Martta-äiti (Mamma) varsinaisesti ottanut osaa; hän vain naureksi ja saattoi hyräillä mukana. Muuten Mamma kyllä lauloi paljon kotona töitä tehdessään: ”Arkiaskareissa, kehrätessä, kirnutessa, vaatteita paikatessa ja niin edelleen hän aina laulaa hyreksi.” Sillä tavalla Sannikin lauluja oppi. Mamma oli myös etevä sadun kertoja. Sanni muistelee elävästi, kuinka Mamma hämätunteina istutti lapset uunin kupeeseen ja kertoi kiehtovan kauniita eläinsatuja ja legendoja. Satuja Sanni arveli Mamman oppineen isältään Nikolai Lytsyltä. Myös Mamman liekutusvirret ja kylvetysloitsut ovat jääneet Sannille elävästi mieleen. Sannin Antti-isä osasi ja taisi myös lauluja, mutta hänet mainitaan kuuluisana ruokopillin soittajana (Loima 1979.)

Kodista mieleen painuneimpina lauluina Sanni muistaa liekkuvirsien lisäksi muun muassa *Luojan virren* sekä *Annukkaisen virren* (Meren kosijat) sekä *Lemminkäisen* ja *Joukahaisen virret*. Sävelmältään viehättävän *Mitkäs nuo merellä uivat* Sanni muistaa kuulleensa päivittäin äitinsä laulamana. Itkuvirsiä Sanni ei kuullut nuoruudessaan äidiltään, mutta Mamman Matjoi-serkku kävi usein ja hänen itkujaan Sanni kuuli.

60-vuotis-haastattelussaan sanomalehti Karjalaisessa (Uimonen 1968) Sanni kertoo:

Runonlaulu, kanteleensoitto ja itkuvirret olivat lapsuudenkodissani ja kotikylässäni niin itsestään selvä asia, että en ymmärtänyt siinä olevan mitään ihmeellistä. Kaikki se kasvoi minussa itsestään. Suistamon seminaarissa aloin aavistella jotain erikoista omistavani, mutta vasta kun Mamma tuli tänne evakkoon ja kuulin hänen itkevän, selvisi minulle runo- ja lauluperinnön vaalimisvelvollisuus.

7.3 ”Minä olen niin itkutsu”, äänellä itkijä Sanni

”Itkuvirsitaide on armolahja Korkeimmalta”, määrittelee 85-vuotias Sanni Nuori Karjala -lehdessä (Peiponen 1993). Hän kertoo itkuvirsien kielen, sanaston ja melodiikan juurtuneen hänen mieleensä lapsuudesta saakka, mutta varsinainen kipinä ja tarve äänellä itkemiseen syntyivät vasta vanhemmalla iällä. Hän aloitti äänellä itkemisen 60 vuotta täytettyään kuten äitinsäkin. Martta oli aloittanut äänellä itkemisen vasta Pohjois-Karjalassa rankan evakkomatkan jälkeen, kun sydämessä oli tarpeeksi itkettävää. Sannin mukaan täytyy olla ainakin 50-vuotias, ennen kuin ihminen on tarpeeksi kypsä itkemaan äänellä. Hän kuvailee äänellä itkemistä raskaaksi, koska siinä eläytyminen on niin kokonaisvaltaista. Sydämen rasitus on liki transsiin vaipumisessa suuri. Toipuminen itkusta vie kauan, sitä kauemmin mitä vanhempi itkijä on, vaikka uupumisen takana sykkiikin aina ilo ja jakamisen riemu. Kulloinenkin tilanne kirvoittavat äänellä itkun sisällön ja sanat, joiden kieli kumpuaa perinnöstä samoin kuin sävelkulku. Näistä syistä äänellä itkemisestä ei hänen mielestään voi koskaan tulla estraditaidetta. (Peiponen 1985, 1993.)

SKS:n haastattelussa Sanni kertoo tuntevansa syvää kiitollisuutta äidilleen, joka jätti paljon vaalittavaa perinnökseen. Mamman perintö on merkinnyt hänelle ”kuvaamattoman paljon” ja hän olisi ylpeä, jos osaisi kaiken sen, mitä Mamma taisi. Martta-äiti oli aktiivisesti kehottanut lapsiaan pitämään hyvin mielessään ja muistamaan, mitä he olivat äidiltä ja isältä oppineet. Sannia hän oli kehottanut erityisesti ylläpitämään itkuperinnettä: ”Sie lapseni koittele tätä itkuvirsitaitoa kehittää ja pitää mielessä.” Hän oli vannottanut vielä yhteistä ystävää Kastehelmi Karjalaista pitämään huolta siitä, että Sanni tähän ryhtyisi. (SKSÄ Kn 276.1970.) ”Silloin tunsin lopullisesti, että nämä Mamman laulut ovat minun ja sisarieni yhteistä omaisuutta, jota meidän tulee säilyttää ja kartuttaa”, Sanni kertoo (Uimonen 1968).

Sanni pohtii suhdettaan itkutaitoon (SKSÄ Kn 276.1970):

Kummallista se on, mutta voiko se olla sitten niin periytyvää, mutta jotenkin minä koen sen niin luonnollisena sen itkuvirsihomman. Itkuvirttä esittäessä sanat tulevat aina hyvin spontaanisti tilanteen mukaan, vaikka olisin miettinyt sen etukäteen.

Hän kertoo myös, kuinka hän on saattanut elämänsä varrella usein huomata ajattelevansa äidiltä kuulemillaan itkuvirren sanoilla ja että vaikka hän itse on esittänyt itkuvirsiä hyvin erilaisissa tilanteissa kuin äitinsä, hän joka kerta tuntee Mamman olevan jossain lähellä. Martan laulut ja itkuvirsisanasto perustuivat Sannin mukaan kokonaan muistitietoon. Samaan muistitietoon Sanninkin itkukieli perustui. Hänellä oli kuitenkin tapana valmistautua itkuilanteeseen miettimällä ja kirjoittamalla itkun sisältö valmiiksi. Esiytshetkellä sanat kuitenkin tulivat spontaanisti miettimättä ja usein eritavalla kuin kirjoittaessa, vaikka sisältö olikin sama. (SKSÄ Kn 276.1970.)

Itkuilanteiden Sanni kuvaa olevan joka kerralla niin kokonaisvaltaisia, ettei hän sen jälkeen pysty itse muistamaan, millä sanoilla tai melodialla oli itkenyt. Hän on unohtanut yleisönsä täysin ja eläytynyt itkettävään asiaan ja sen herättämään tunteeseen niin voimakkaasti. Ystävien ja tutkijoiden tallentamista itkuista on voinut jälkeenpäin kirjoittaa sanat muistiin. (Smolander 1985). Lisäksi tallella on oman aineistoni perusteella joitakin hänen itsensä kirjoittamia itkutekstejä, ystävien vieraskirjoihin kirjoitettuja itkusanoja sekä muiden tallentamia itkusäkeitä ja kokonaisia itkutekstejä joidenkin lehtijuttujen yhteydessä.

Itkutaidon opettamiseen Sanni vastaa, ettei sitä oikein voi opettaa. Ei ole valmiita nuotteja tai sanastoa, kaikki pulppuaa ainutkertaisuudesta. On oltava aito perusherkkyyys, perinteen siunaus ja tarpeeksi ikää. Itkijällä tulee olla tarpeeksi elämäkokemusta niin ilossa kuin surussa. Oleellisinta hänen mielestään on, ettei ihminen itse esitä vaan itkuvirressä ”pyhä taide virtaa ihmisen kautta”. Itkijä on kanava, joka ”ykseytyy ja ykseyttää kuulijansakin vuosituhantiseen kuolemattomaan traditioon”. (Peiponen 1993.) Toisessakin haastattelussa Sanni sanoo suoraan, ettei itkeminen ole esittämistä, vaikka kuuluttajat usein sanovat väärin, että nyt Sanni esittää itkuvirren. ”Itkeminen on aina ainutkertainen sävellys- ja sanoitustapahtuma”, Sanni sanoo. (Katso 1981).

Itkuvirsien musiikista Sanni kertoo, että kaikilla on oma tapansa itkeä. Melodiat ovat perinteisiä, mutta muuntuvat laulajan mukana jokaisen omaksi. Yleensä rytmi on monotoninen ja säkeet lyhyitä. Tavallisimmin itkijä käyttää Sannin mukaan neljää, viittä kantäsäveltä sekä useita korusäveliä. Melodiakulku on laskeva ja sitä katkovat nyyhkykset ja itkukohtaukset. Itkun aiheet vaihtelevat hänen mukaansa iloisista surullisiin. Itketään edesmenneitä, Karjalan menetystä, ystävästä tai perheenjäsenestä eroon jouduttaessa ja jälleen kohdatessa tai jonkun iloisen tapahtuman johdosta. Itkut sopivat hänen mielestään monenlaisiin tilanteisiin. (Katso 1981).

Sanni esiintyi äänellä itkijänä monenlaisissa tilanteissa, kuten erilaisissa karjalaisten juhlissa, muun muassa Suistamon pitäjäjuhlilla Joensuussa sekä Ilomantsissa Runonlaulajanpirtillä. Hänet muistetaan myös Ilomantsista Iljan praasniekoilta 1980-luvulta, joiden yhteydessä hän usein esitti itkuja. Vuonna 1981 hän esiintyi suomalaisryhmän mukana Ranskassa Rennes´n kansainvälisillä kansantaidefestivaaleilla, jonka matkan yhteydessä hän esiintyi myös Sorbonnen yliopistossa ja Ranskan radiossa. (Tenhunen 2006, 254.) Sanni itki äänellä myös TV-dokumenteissa: Meri Vennamon ohjaamassa *Itku - Surulauluja Karjalan, Kreikan* (1980), jossa hän itkee Karjalan menetystä sekä Lauri Ikosen ohjaamassa TV-dokumentissa *Viimeiset itkuvirret* (1973), jossa hän itkee äidin itkun morsiamelle kotoa lähdeittäessä.

Aineistossani kuvattujen muistelujen ja eri lähteistä kokoamani tiedon perusteella Sannin itkujen aiheita olivat muun muassa Karjalan menetys, itkut edesmenneille runonlaulajille ja sukulaisille sekä itkut oman äidin muistolle. Hän itki erilaisia tilapäitkuja yksityisissä tilanteissa ja yleisissä tilaisuuksissa, joihin hänet oli kutsuttu itkemään ja taisi myös hää- ja kuolinitkuja. Sannin omin sanoin hän oli ”itkutsu”, kutsuttu ja velvoitettu itkemään armolahjaansa ja jatkamaan vuosituhantista perinnettä eteenpäin. Hän toivoi, että joku hänen lapsistaan olisi jatkanut tätä työtä, mutta toistaiseksi näin ei ole käynyt (Pyörnilä & Saarivuori 2010). Hänen sisaristaan eivät muut jatkaneet itkuperinnettä, vaikka hekin esittivät jonkun verran kansanlauluja ja muuta kansanperinnettä äitinsä ja Sannin mukana.

7.4 Perinne-esiintyjä

En ole onnistunut saamaan selkeää materiaalia, muisteluita tai laulutilanteiden kuvauksia siitä, miten ja missä Sanni on esittänyt nimenomaan kansanlauluja ja muuta kansanperinnettä. Monessa lähteessä tulee esille, että Sanni on muistanut paljon lauluja ja esittänytkin niitä erilaisissa tilaisuuksissa esimerkiksi Runonlaulajan pirtillä Ilomantsissa ja erilaisissa karjalaisten juhlissa sekä äitinsä että sisartensa Niina Martiskaisen ja Nasti Räsäsen kanssa. Sannista esiintyjänä nousevat kuitenkin päällimmäisenä esille hänen toimintansa äänellä itkijänä.

Kansanlauluperintö on ollut ehkä luontaisesti mukana kulkenut elämään niin arkisesti liittynyt seikka, että se on tullut esille monella tavalla Sannin työssä niin kansakoulun opettajana kuin perinne-esiintyjänäkin. Sannin toimintaan viitataan niin monessa yhteydessä sekä itkujen että muun lauluperinteen taitajana, että häntä voidaan syystä pitää perinne-esiintyjänä, mikä kattaa sekä äänellä itkemisen että muun perinteen esittämisen ja tallentamisen. Mitä ilmeisimmin hän itse koki erityisesti itkutaidon ja sen ylläpitämisen olevan omaa sydäntä lähinnä, mutta toivoi toki, etteivät laulutkaan unohtuisi. Lauluja ja runoja Sanni ehti opettaa erityisesti keskimmaiselle tyttärelleen Lotalle, joka oli paljon äitinsä mukana esiintymismatkoilla ja joka opetti lauluja myös omille lapsilleen (Uimonen 1968). Myöhemmin hänen mukana esiintymismatkoilla kiersi nuorempi Helinä-tytär tukena ja apuna (Pyörnilä & Saarivuori, 2010).

Siihen, kuinka suuri osuus Sannilla itsellään on ollut häneltä tallennettujen laulujen syntyyn, eli mahtoiko hän itse kirjoittaa laulujen tekstejä tai sävelmiä, en ole saanut selkeää vastatusta. Sannin 60-vuotishaastattelussa sanomalehti Karjalaisessa (Uimonen 1968) tulee ilmi, että Sannilta on syntynyt omiakin runoja. Kysymykseen, pyrkiikö runoihin tulemaan myös jonkinlainen sävel, Sanni vastaa: ”Pyrkiihän se, mutta häviää taas unhoon. Sävelet soivat tietysti aina runojen mukana, mutta ne kaipaisivat taitoa kehittää eteenpäin”. Tämä on ainoa lähde, jossa asiaan viitataan jotenkin. Myöskään Sannin lasten muistin ja tiedon mukaan Sanni ei olisi itse tehnyt lauluja. Tosin he vahvistavat sen, että äiti kirjoitti paljon. (Pyörnilä & Saarivuori 2010.)

8 Martta Kähmi, äänellä itkijä ja runonlaulaja

Martta Kähmi (os. Lytsy) syntyi Onoilan tupaan Suistamon Suursarkaan 20.7.1878 ja kuoli Enossa 7.12.1961 (Lytsy 2001, 65). Isänsä kautta hän kuului maineikkaaseen Sotikaisten sukuun ja äitinsä puolelta Jänösiin, jotka olivat erityisen tunnettuja itkuvirsien ja kanteleen soiton taitajia (Loima 1979.) Hän kävi kiertokoulua, mutta ei saanut muuta koulutusta. Avioituttuaan Martta ja Antti Kähmi asuivat Martan isän Nikoai Lytsyn talossa kunnes tämän kuoltua rakensivat oman talon Piensarkaan. Tältä Korpirannan tilalta he lähtivät raskaalle evakkomatkalle ensin Kaavin Luikonlahteen vanhimman tyttären Nasti Räsäsen luo ja lopulta nuorimman tyttärensä Sannin kotiin Enon Revonkylään. (Lytsy 2001, 65.) Elämäntyönsä Martta toteutti pienviljelijäperheen äitinä ja kylän arvostettuna luottohenkilönä ja kättilönä.

Martta kävi kiertokoulua Äimäjärvellä, jossa asui Pelagea ja Iivo Härkösen luona. Pelagea oli Martan täti ja etevä laulaja, joka opetti runonlaulutaitoa myös miehelleen ja he myös esiintyivät yhdessä muun muassa ensimmäisillä Sortavalan laulujuhilla 1896 (Lytsy 2001, 42). Pelagea mainitaan useassa lähteessä merkittäväksi laulujen opettajaksi myös Martan kohdalla. Häneltä Martta kuuli runonlaulua ja itkuvirsiä sekä muuta lauluperinnettä. Martta itse mainitsee olleensa hyvä oppimaan ja oppineensa lauluja paljon myös isältään (SKSÄ 1.1981). Sanni arvelee Martan perineen hyvän lauluäänensä juuri Pelagea Härköseltä, ja että kun kotona ja sukulaissa kerran paljon laulettiin, oppi Martta väkisinkin koko lauluperinteen kirjon. Hän kertoo myös, että lapsena Martta oli kiertänyt äitinsä Fedosjan (os. Jänönen) mukana häissä ja hautajaisissa ja kuuli tältä paljon itkuja ja sisäisti jo silloin itkuvirren kielen, tavat ja melodiikan (SKSÄ Kn 276.1970).

Ines Laitinen kertoo vuoden 1959 Helsingin Sanomissa Martan muisteluiden mukaan seikkaperäisiä yksityiskohtia Sotikaisten suvun laulajista sekä monista tilanteista, kun perinteenkerääjät Europaeuksesta Krohniin olivat heitä laulattaneet. Myös useilla Sortavalan laulujuhilla kuuluu esiintyneen menestyksekkäästi useakin Sotikainen. Laitisen kuvauksesta ja Martan muisteluista syntyy kuva hyvin aktiivisesta sukuyhteydestä ja laulun, itkuvirsien ja loitsujen sumattomasta yhteydestä koko elämänsäkirjoon. Laitinen mainitseekin juhlallisesti Martan syntyneen ”ajankohtana, jolloin Suistamon kyliä hallitsi kahden mahtavan rajakarjalaisen laulajasuvun, Sotikaisten ja Shemeikkojen henki.”

Laitinen summaa Martan laulutaidon karttuneen isän kertovista runoista, äidin itkuista, Pelagea-tädin loitsuista ja ”kylännaisten” muista lauluista. Varhaisimmat lapsuudenmuistonsa Martta kertoo liittyvän juuri äidin itkuihin. (Laitinen 1959.)

Sanni kertoo, että kotikylällä Suistamon Loimolassa Martta, eli Mamma, kuten lapset ja lastenlapset häntä nimittivät, oli erittäin keskeinen luottohenkilö, suhteiden rakentaja ja huoltaja, jolle uskottiin vaikeat asiat ja luottamukselliset huolet, häneltä ne eivät levinneet kenenkään korviin. Mamma oli myös kylän kättilö ja loitsujen tietäjä, jolta saatiin apua pienemmissä ja suuremmissa vaivoissa. (SKSÄ Kn 276.1970.)

Anna-Liisa Tenhusen mukaan Martta on esittänyt lauluja jo 1920–30-luvuilla. Sortavalan laulujuhilla 1935 hän sijoittui kolmanneksi runonlaulajien kilpailussa. Vuosina 1935–1938 hän lähetti SKS:n kansanrunousarkistoon 722 muistiinpanoa suistamolaisesta kansantietoudesta. Vaikka Martta osasi itkuvirsisanastoa, hän kieltäytyi äänellä itkemästä ennen välirauhaa ja raskasta evakkomatkaa. Hänellä ei aikaisemmin ollut ”aihetta itkeä”. (Tenhunen 2006, 254.) Myös Sanni muistaa huumorintajuisen ja elämänmyönteisen äitinsä tuumanneen: ”Mitä mie itkisin, eipä miula ole itkemistä.” (SKSÄ Kn 276.1970.) Vasta evakkomatkan kipeä kokemus kirvoitti Martassa tarpeen äänen itkeä. Hän aloitti äänellä itkemisen välirauhan jälkeen jo 60 vuotta täytettyään ja esitti ensimmäisen itkunsa Joensuun kaupungintalolla menetettyään kotinsa, kotiseutunsa ja puolisonsa. Suuren yleisön tietoisuuteen hän tuli vuonna 1941, kun häntä pyydettiin esiintymään radioon. Sen jälkeen hän esiintyikin lukuisissa karjalaisten juhlissa ympäri Suomea. Hänen itkujensa aiheita olivat Karjalan menetys ja suomen kova kohtalo ja sen sankarivainajat, uuden elämän aloittaminen sekä vanhojen perinteiden muisteleminen. Martta kävi itkemässä myös marsalkka Mannerheimin ja presidentti Kallion haudoilla. (Tenhunen 2006, 254). Hänen viimeinen julkinen esiintymisensä tapahtui Pohjois-Karjalan Nuorisoseurojen suvijuhlilla 1958 (Pyörnilä 2000).

Äänellä itkemiseen Martta suhtautui vakavasti. Hän esiintyi mielellään, mutta valitsi tarkasti tilaisuudet, eikä koskaan itkenyt ilman aiheita. ”A, kuinkaba itkisin, ku ei ole midä itkeä”, hän saattoi tokaista, jos häneltä pyydettiin itkua noin vain esimerkiksi taidonnäytteeksi (Laitinen 1959).

Ahti Pyörnilä, Sannin poika, muistelee edesmennyttä Mammaa ja hänen laulujaan Paimensanomissa julkaistussa kirjoituksessaan 2000-luvun alussa. Hän, miten Mamma aina laulaa hyreksi runonlauluja omissa askareissaan ja muistaa erityisesti Annukaisen virren. Myös lohdutus ja parannusloitsut jäivät lapselle mieleen, kun Mammalla oli aina lohdullinen sana ja sopiva luku vaivojen karkottamiseksi. Loitsuissa apua anottiin aina Luojalta tai Jumalanäidiltä. Nuorelle tyttärenpojalle itkuvirret olivat ristiriitainen kokemus. Vaikka suistamon murre oli tuttua ja ymmärrettävää, itkujen kieli kokonaisuudessaan tuntui oudolta nuoren ihmisen mieleen. (Pyörnilä 2000.) Myös toinen tapaamistani Sannin pojista muistaa Mamman laulut ja ”suakkunat” eli sadut, joita hänellä oli hyvin paljon (Pyörnilä & Saarivuori 2010).

9 Kaksiosainen konserttiohjelmisto

Kokosin Ruusuja olen poiminut -konsertin eräänlaiseksi aikamatkaksi vanhasta lauluperinteestä uudempaan. Kokonaisuudessa tuli Sannin ja Martan lauluohjelmiston kautta monipuolisesti esille 1900-luvun alkuvuosikymmeninä Suistamalla eläneen lauluperinteen muodot. Suistamalla on laulettu paljon myös täysin karjalankielisiä lauluja, esimerkiksi karjalankieliset säkeistölaulut tsastutkat olivat hyvin suosittuja nuorison laulujia, joita myös Sanni taisi. Selkeyden ja ajankäytöllisten resurssien vuoksi rajasin karjalankieliset laulut kuitenkin tämän työn ulkopuolelle, lukuun ottamatta runolauluja ja itkuvirsiä, joissa luonnollisesti on oma karjalainen runokielensä. Myös KKES:n lauluviikkossa olevat laulut ovat kaikki suomenkielisiä.

Konserttiohjelma muodostui kahdesta osasta (Liite 1). Vanhan perinteen osuus ja koko konsertti alkoi itkulaululla, jonka sovitin Sannin itkuvirsistä. Itkuvirsi myös edustaa käsittelemäni lauluperinteen kaikkein vanhinta kerrostumaa. Muutoin konsertin ensimmäinen osa koostui Martan laulamista runo- ja välimuotoisista lauluista. Vanhan perinteen laulut esitin konsertissa perinteisen esitystavan mukaan yksin. Konsertin toisen, uudemman lauluperinteen osuuden esitimme Karahka-yhtyeenä. Se sisälsi Sannin laulamia säkeistöllisiä tanssilauluja ja laulelmia.

Kuvaan seuraavissa luvuissa kisällin työskentelyäni niiden laulujen parissa, joista työstin konserttiohjelmiston. Kerron, miksi valitsin juuri nämä laulut ja miten työskentelin niiden kanssa. Kaikkien laulujen työskentelyprosessista en kirjoita yhtä tarkasti. Päähuomioni on kuvata työskentelyäni tutkivana ja luovana muusikkona erilaisten laulujen ja lauluperinteen erilaisten osa-alueiden kanssa. Vanhan perinteen parissa tutkimuksellinen ja solistinen työskentely painottui hieman eritavalla kuin uudempien säkeistölaulujen kohdalla, jotka esitimme yhtyesovituksina. Käyttämäni soiva lähdemateriaali sisälsi vain säestyksetöntä laulua. Perinteisesti kansanlaulut ovatkin säestyksettömästi laulettuja. Nykyaikaiset yhtyesovitukset tuovat näin ollen Sannin laulut uudelle esittämisen ja tukinnan tasolle.

10 Martan laulut

Martan ohjelmistosta konserttiini valikoituivat perinteinen runolaulu *Luojan virsi*, välimuotoinen tanssilaulu *Etsin yhtä ystäväistä* sekä ketjulaulu *Mitkäs nuo merellä uivat*. Opettelin laulut Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitarkiston (SKSÄ) nauhoilta Martan laulamina. Kaikki äänitetallenteelta valitsemani laulut löytyvät nuotinnettuina myös KKES:n lauluvihosta, mutta pidin soivaa lähdettä tärkeämpänä lauluja valitessani ja työstäessäni. Ensisijaisena kriteerinä Martan lauluja valitessani oli Sannin haastattelu, jossa hän kertoo lapsuus- ja nuoruusaikaisesta Suistamosta, sen lauluista ja kotikylänsä ja perheensä lauluperinteistä (SKS Kn 276/1970). Haastattelussa hän mainitsee erityisesti muistavansa äitinsä usein laulamista lauluista *Luojan virren*, sekä *Mitkäs nuo merellä uivat*, jossa Sannin mielestä oli erityisen viehättävä ja mieleenpainuva melodia. Olin iloinen löytäessäni nämä laulut äänitarkiston nauhoilta, jotta saatoin ottaa ne mukaan kokonaisuuteen. En tiedä, kuinka paljon Sanni aktiivisesti osasi ja lauloi juuri näitä lauluja itse.

Luojan virsi -runolaulussa tein Martan lauluista eniten analyttistä työtä ja paneuduin selkeästi Martan tyyliin laulaa ja muunnella runolaulua. Siksi kirjoitan siitä raporttisankin eniten. Pyrin omassa runolaulussani säilyttämään ja tuomaan esille Martalle tyypillisimmän melodian muuntelutavan ja hänen esityksensä kokonaistunnelman. Muiden laulujen kohdalla tein enemmän omaa sovitustyötä Martan esimerkin pohjalta pyrkien niissäkin säilyttämään kaikuja Martan esitystavasta.

Martan laulut järjestin konserttiohjelmiin sellaiseen järjestykseen, että ne noudattelevat kronologisesti perinteen aikajanaa mutta muodostavat ennen kaikkea sujuvan draamallisen kaaren. *Itkulaulun* jälkeen jatkoin pitkällä *Luojan virrellä*, jonka jälkeen *Etsin yhtä ystäväistä* toimi hyvänä tunnelman vaihdoksena ja eräänlaisena korvien putsaajana ennen seuraavaa pidempää laulua *Mitkäs nuo merellä uivat*. Olen tässä raportissa käsitellyt Martan laulut eri järjestyksessä kuin konserttiohjelmistossa edeten asiassältönsä perusteella kevyemmästä painavampaan. Ja vaikka konsertti alkoi Sannin myötävaikutuksesta syntyneellä *Itkulaululla*, käsittelen sen muiden Sannin laulujen yhteydessä.

10.1 Etsin yhtä ystäväistä

Etsin yhtä ystäväistä edustaa vanhamittaisia tanssilauluja, joita on esilaulajan johdolla laulettu säestämään ketjussa tai piirissä tanssittuja tansseja. Laulut ovat selkeästi runomittaisia, säe säkeeltä eteneviä säkeistöttömiä ja eteenpäin soljuvia. Runolaulun tavoin muutamalla erilaisella sävelmällä laulettiin kaikki tanssit ja säkeitä oli helppo keksiä tanssin lomassa aina lisää. Tanssilaulujen tekstit olivat yleensä kepeitä ja lyyrisiä, mutta myös kertomalaulujen katkelmia laulettiin tanssin säestykseksi. (Asplund 2006a, 129–130.)

Tästä laulusta en ollut lukenut tai kuullut Sannin mainitsevan mitään, mutta pidin siitä kovasti itse. KKES:n lauluvihkossa se on merkattu Sannilta tallennetuksi. SKSÄ:n nauhalla Martta laulaa *Etsin yhtä ystäväistä* ja "toinen naisääni" toistaa laulun opetellakseen sen (SKSÄ 1:31.b-32. 1981). Tallenteen tiedoissa mainitaan, että "nauhalla esiintyvät tunnistettavat naisäänät kuuluvat nauhoittajan mukaan seuraavilla henkilöille: Anna-Liisa Arakangas, Kähmin tytär Sanni Pyörnilä sekä hänen sisarensa, jonka nimeä nauhoittaja ei muista sekä Sannin tytär Lotta" (SKSÄ 1.1981). En siis tarkkaan tiedä, kuka Martan laulun toistaa ja opettelee. Todennäköisimmin hän on toinen Martan tyttäristä tai hänen tyttärentyttäreensä, sillä Anna-Liisa Arakangas soittaa nauhalla kanteletta hänen äänensä todennäköisesti esiintyy kantelekappaleiden ohessa.

Martta on nauhoitustilanteessa jo kovin vanha, eikä hänen äänensä oikein tahdo pysyä kurissa, tuntuma perussäveleen hukkuu laulun aikana, mutta tanssillinen rytmi ja poljento ovat selkeitä. Nuoremman naisen laulama versio on hyvin samanlainen muunteluneen kuin Martan, mutta melodia hahmottuu siitä selkeämmin, koska perussävel pysyy paikallaan. Käytin hänen esitystään laulua opetellessani unohtamatta Martan esitystä.

Halusin omassa esityksessäni säilyttää ja korostaa laulun tanssillisuutta. Esitin sen alkuperäistä nauhoitusta mukailien yksinlauluna ja säilytin melodian pitkälle sellaisenaan. Joitakin muunnelmia kasvoi omaan versiooniin harjoittelun myötä, mikä on luonnollista ja kertoo siitä, että olin sisäistänyt laulun omakseni. Sovitin tekstiä kertaamalla säkeitä hieman säkeistöajattelun tapaan ja tein laulusta mielestäni ehyemmän ja kertausten avulla hieman pidemmän. Iloisen ja mukaansatempaavan tanssilaulun avulla otin yleisöön kontaktia tervehtimällä heitä laulun sanoilla ja rytmillä.

10.2 Mitkäs nuo merellä uivat

Martan SKSÄ:n tallenteelle laulaman toisinnon laatu *Mitkäs nuo merellä uivat* -runosta on huono, mutta siitä saa selvän. Se, että Martta muuntelee melodiaa tässä laulussa hyvin vähän, viestii mielestäni siitä, että lauluun on yleisesti vakiintunut tunnettu melodia, jossa esi- ja jälkisäkeen jälkeen toistuu aina sama oi oi oi -refrenki eli kertaus. Runo noudattelee pitkään arvoituksellista kysymys-vastaus -rakennetta ja jatkuu sitten suoraan tarinaa eteenpäin vievänä kerrontana. Martan tarina loppuu kesken. Ehkä hän väsyä laulamiseen tai ei muista loppua. Uskon, että hän on nuorempana muistanut tarinan pidempänä. Suomen Kansan Vanhojen Runojen (SKVR) Suistamolta kerätyistä saman runon toisunnoista löysin useitakin versioita siitä, mihin tarina päättyy. Kaikissa kuitenkin toistuu sama alun kysymys-vastaus rakenne, joka muuttuu suoraksi tarinan kerronnaksi. Myös oi oi oi -refrenki on toisintoihin merkittynä runon yhteyteen tekstiin tai sen tietoihin. Ehkä tähän runoon on aikojen saatossa yhdistynyt kaksi eri runoainesta. Sitä puoltaisi se seikka, että kaikki toisinnot alkavat samalla arvoituksellisella kysymys-vastaus johdannolla (*Mitkäs nuo merellä uivat*, *Allit nuo merellä uivat*, jne.), jossa sisältö pysyy huomattavan vakiintuneena. Jälkimmäisestä kertovassa osiosta SKVR:n toisunnoissa esiintyy muutamaa erilaista variaatiota samasta teemasta, kyynelten viereminen ja kolme käkeä. Runoaihe on nimetty myös Armottoman lapsen virreksi (SKVR VII3, 3958).

Anneli Asplund käyttää *Mitkäs nuo merellä uivat – Allit nuo merellä uivat* laulua esimerkkinä tyypillisestä ketjulaulusta (Asplund 2006a, 122). Olen törmännyt tähän lauluun myös lukuisissa runolaulutekstejä ja melodioita sisältävissä oppaissa ja kokoelmissa. Arvatenkin tämä ketjulaulu on ollut hyvin tunnettu ja laajalle levinnyt. Asplundin mukaan ketjulaulut kuuluvat vanhan runon iäkkäimpään kerrostumaan. Runolaulukulttuurin muokkautuessa uusien laulutapojen vaikutuksesta myös ketjulaulujen runomittaväljeni ja niihin muodostui uusia rakenteellisia kaavoja, teemoja ja sävelmiä. Vanhojen muotojen, säkeiden ja mittojen sulautuessa uusiin ketjulauluista muokkautui välimuotoisia. Enimmäkseen ketjulaulut säilyivät lasten lauluina ja loruina. Ketjulaulujen vanha pohjakaava oli yleensä kysymys-vastaus rakenne, joka löytyy myös *Mitkäs nuo merellä uivat* laulussa. (Asplund 2006a, 122–123.)

Ketjulaulut olivat paitsi lasten lauluja myös humoristisia tai esimerkiksi kirkollista tietoutta testaavia arvoituksia ja sisälsivät myös esikristillistä mytologista symboliikkaa. Ketjulauluja on kysymys-vastaus rakenteesta päätellen laulettu myös vuorolauluina. Vuorolaulureplikkeihin liittyi usein myös merkityksettömistä tavuista muodostuva refrenki, kuten oi-oi-oi. (Asplund 2006a, 122–123.)

Saadakseni tarinasta ehyen, täydensin Martan laulamaa *Mitkäs nuo merellä uivat* -runotekstiä (SKSÄ 149:5.b.1977) suistamolaisen Maksima Okuliinan toisinnolla (SKVR VII3.3958). Laulun melodia on selkeä ja yksinkertainen ja Martta muuntelee sitä huomattavasti vähemmän kuin esimerkiksi *Luojan virren* melodiaa. Laulu kaipasi mielestäni jotakin sovituksellista ideaa, säestystä tai laulustemmoja. Harkitsin laulusovitusta yhtyeelle tai jopa yhtyesovitusta kaikille Karahkan instrumenteille. Halusin kuitenkin lähtökohtaisesti pitäytyä sovituksekseni lähellä Martan tulkintaa ja vanhan perinteen yksinkertaisuutta. 5-kielinen kantele sopi mielestäni tähän hienosti ja sovitin lauluun kantelesäestyksen, jonka soitin itse. Kanteleella elävöitin melodiaa ja tarinan kulkua. Martta lauloi tätä laulua yleensä lankaa kehrätessään, joten kantele myös tavallaan markkeerasi laulun aikana tapahtuvaa värttinän pyöritystä. Suistamo on vanhastaan tunnettu myös etevistä kanteleen soittajista. Tiedossani ei ole, että tätä nimenomaista laulua olisi säestetty kanteleella, eikä Martta tietojeni mukaan soittanut kanteletta. Käsitykseni mukaan kanteleella yleensä oli enemmän itsenäinen rooli instrumenttina. Kanteleen soittajat saattoivat toki säestää itseään, mutta varsinainen säestyssoitin se ei perinteisesti ymmärtääkseni ollut.

Mitkäs nuo merellä uivat laulua muokkasinkin konserttiin Martan lauluista eniten. Sovitin sekä sen tekstiä, että esitystä. Säilytin Martan tavan rytmittää runosäkeitä ja hänen tapansa laulaa melodiaa tavallaan keinahdellen. Tein melodiaan omia muunteluita ja värityksellistä kerrontaa erilaisilla äänen väreillä ja äänenmuodostuksilla.

10.3 Luojan virsi

Sanni kertoo haastattelussa, että *Luojan virsi* oli lähes päivittäin laulettu hänen kotonaan ja naisten puhdetöiden yhteydessä kehruvirtenä kuten *Mitkäs nuo merellä uivat*. Äitinsä laulamista lauluista Sanni muistaa kehtolaulujen ohella juuri Luojan virren. Martan isä Nikolai Lytsy lauloi *Luojan virren* aina pyhäaamuisin. Kirkkoon lähdettiin vasta, kun *Luojan virsi* oli laulettu. Suurina juhlapyhinä Luojan virttä laulettiin yhdessä ja vuorolauluna. Sannin mielestä laulussa oli erityinen tunnelma ja sillä oli selkeä merkitys elämän kulussa. (SKS Kn 276/1970.)

Myös Martti Haavio kuvaa Viimeiset runolaulajat -teoksessaan suistamolaisia laulajia ja nostaa yhdeksi Oksenja Mäkiselän erityisimmistä runoista juuri *Jumalan virren* (Haavio 1948, 246–251). Haavion mukaan *Jumalan virttä* laulettiin Raja-Karjalassa hyvin paljon ja sillä oli erityinen merkitys yhteisön elämässä. Haavion esittämän Oksenja Mäkiselän laulaja-kuvauksen mukaan *Jumalan virttä* laulettiin nimenomaan kehrätessä, jotta samalla Jumalan armo ja varjelus punoutuisi talon ja läsnäolijoiden ympärille ja kaikki vastoinkäymiset vältettäisi siltä päivältä (Haavio 1948, 246). *Luojan virren* käyttö ja merkitys on hieno osoitus kansanuskosta ja vanhan kansanperinteen sulautumisesta kitkattomasti kristilliseen maailmankuvaan. Minua kosketti tämä kuva *Luojan virrestä* yhteisöä varjelevana ja identioivana lauluna.

Runolaulu tarkoittaa nelipolvisen trokeemittaisen (kalevalamitta) kansanrunon laulamista. Vaikka muinaisrunouden tutkimus on perinteisesti ollut kirjallisesti orientoitunutta ja kansanrunoutta pidetty kirjoittamattomana kirjallisuutena, on tiedetty myös, että epikan, lyriikan, häälaulujen ja itkuvirsien ainoa esityskäytäntö ollut laulaminen (Knuutila 1989, 217–218). Runosävelmät olivat yksinkertaisia, vähäsävelisiä ja etenivät säkeittäin. Vanhakantaiset runomelodiat olivat yleensä yksi tai kaksi säkeisiä ja koostuivat kolmesta, neljästä tai viidestä sävelestä. Nuoremman kerrostuman runomelodiat saattavat liikkua myös laajemmassa sävelikössä ja voivat olla jopa nelisäkeisiä, jolloin ne tulevat lähemmäs säkeistöajattelua. Tasavireisyys ja duuri-molli-tonaliteetti kuuluvat vasta uudempaan lauluperinteen kerrostumaan. Runolaulun vähäsävelisyyteen kuuluu olennaisesti esimerkiksi terssin vakiintumattomuus ja mikrointervallit. Sävelikön kolmas sävel saattaa vaihdella pienestä suureen samankin esityksen aikana. Tahtiosoitus rajakarjalaisissa runolauluissa ja erityisesti eppisissä runoissa on tyypillisimmillään 5/4, mutta saattaa olla monimutkaisempikin. (Asplund & Laitinen 1979, 4–13.)

Runolaulussa toistetaan samaa melodiamotiivia runosäikeitä lauletaessa ja sitä muunnellaan enemmän tai vähemmän laulun aikana riippuen laulajan tyylistä ja taidoista. Sama melodiamotiivi säilyy tunnistettavissa ja muuntelun avulla siitä saadaan yksityiskohdissaan elävä runo- ja melodiasäikeiden kudos. Muuntelu on olennainen osa koko runolauluestetiikkaa ja tyyliä ja voi olla yksinkertaistetusti rytmistä ja melodista. Samoja melodioita voidaan käyttää ja on käytettykin useiden eri runoaiheiden laulamiseen. (Asplund & Laitinen 1979, 4–13.)

Runolaulajat käyttivät yleensä laulaessaan yhtä tai korkeintaan muutamaa eri laulumelodiaa, jolla he saattoivat laulaa kaikkia tuntemiaan runoja. Martalta tallennettuja runolauluja kuunnellessani havaitsin, että myös hän käyttää hyvin samantyyppistä ja monesti samaa melodiaa monessa runonlaulussa. Todennäköisesti Martta laulaa runonsa sukulaisilta oppimillaan melodioilla, jotka ovat laulamisen myötä muovautuneet hänen omiksi muunnelmikseen. Sillä tavalla kuulonvarainen ja muistinvarainen perinne siirtyy, jatkuu ja muuntuu pysyen kuitenkin perusrakenteiltaan samana.

On hyvin mahdollista, että Luojan virttä on Suistamon kylissä laulettu jokseenkin yhtenäisellä tunnistettavalla, mutta paikallisesti ja laulajakohtaisesti muuntuvalla melodialla, jota on käytetty paljon myös muihin eppisiin runoihin. Tästä minulla on omakohtainen aavistus esiintymiskokemuksen myötä. Konserttiyleisössäni on ollut paljon suistamolaissyntyisiä vanhuksia, jotka ovat tulleet kommentoimaan esitystäni. Monet ovat sanooneet, että runolaulut kuulostivat hyvin tutuilta, esimerkiksi: ”aivan kuin silloin Suistamolla, ihan samalla tavalla lauloit” tai ”kyllä se oli hyvin tunnistettavissa, tutulta kuulosti”. Melodia ja tekstit olivat monelle tuttuja ja herättivät paljon muistoja.

10.3.1 Kaksi lähdettä; kirjallinen ja soiva

Martan laulama toisinto *Luojan virrestä* on ensimmäisenä KKES:n lauluvihossa, johon se on nimetty *Jumalan virreksi*. Ei ollut hankala löytää myöskään SKS:n äänitearkistosta Martan esitystä *Luojan virrestä* (SKSÄ 148/6.b. 1977). Käytin näitä molempia toisintoja rakentaessani omaa tulkintaani *Luojan virrestä*. Yhdistin molempien toisintojen tekstit saadakseni runosta mahdollisimman kokonaisen. Varsinaiseen runolaulamiseen, Martan laulaman melodian ja tyylin opettelemiseen käytin soivaa lähdettä. Analysoidessani Martan laulamaa *Luojan virttä* vertailin näitä kahta lähdettä.

Simo Härkösen tallentamassa ja nuotintamassa toisinnossa on Martan laulama teksti ja lyhyt katkelma hänen laulamaansa melodiaa. Äänitearkiston toisinto poikkeaa yksityiskohdiltaan hieman tästä Härkösen tallentamasta toisinnosta runotekstin suhteen. Martta laulaa äänitteellä muutaman säkeen enemmän ja jättää laulamatta muutaman Härkösen tallentamassa esityksessä esiintyvän säkeen. Pääosin runosäkeet esiintyvät ja kertautuvat hyvin samaan tapaan ja samassa järjestyksessä molemmissa toisunnoissa. Melodia on periaatteessa sama, 5/4 mitassa kulkeva tyypillinen mollisävyinen runolaulumelodia. Härkösen nuotintaman kirjallisen ja minun kuulemani ja nuotintamani soivan toisinnon melodiahahmoissa on kuitenkin joitakin selkeitä eroja. Molempien toisintojen nuotinnokset olen liittänyt raportin litteisiin (Liitteet 2-3).

Tässä on huomattava, että soivan lähteen melodia ja sen muuntelut ovat suoraan minun analysoitavissani Martan koko esityksestä. Härkösen nelisäkeiseksi runkomelodiaksi pelkistämä nuotinnos lauluvihossa on yhden välikäden kautta suodattunut ja valikoitunut muotoonsa. Siitä en voi päätellä mitään alkuperäisen esityksen muuntelusta tai siitä, miten tai miksi Härkönen on päätenyt määrittelemään tämän muodon runkomelodiaksi. Härkösen ja minun kuulemat ja nuotintamat Martan toisinnot *Luojan virrestä* perustuvat myös eri esityskertoihin eri vuosikymmeniltä. SKSÄ:n nauhoitus on noin vuodelta 1955. Härkösen tallennus on puolestaan 1960-luvun luvun lopulta (Härkönen 1993, 18).

Härkösen tallentamassa *Luojan virressä* on yhteensä 102 laulettua runosäettä ja käyttämälläni äänitetallenteella 126 laulettua säettä. Tähän on laskettu kaikki sanasäkeiden (runosäkeiden) kertaukset. Esityksen musiikillisen rakenteen vuoksi lasketaan säkeiksi kaikki laulettu runosäkeet, vaikka sanasisältö toistuisi niissä samanlaisena. Molemmissa

esityksissä Martta kertaan runosäkeitä usein, mikä on tyypillinen tyylipiirre eepisessä runonlaulussa. Martan laulama melodia rakentuu molemmissa esityksissä kaksisäkeiseksi, joista esi- ja jälkisäkeenä usein kerrataan sama sanasäe tai sen merkityssisältö toisin ilmaistuna. Esi- ja jälkisäkeillä tarkoitetaan melodian säkeitä, joista esisäe ikään kuin esittelee ja jälkisäe kommentoi. Tällainen pareittain etenevä melodia on hyvin tyypillinen runonlaulussa, vaikka myös yksisäkeisiä melodioita on laulettu hyvin paljon.

Ensimmäisessä esimerkissä on Martan äänitteellä laulaman *Luojan virren* ensimmäiset säkeet oman nuotinnokseni mukaan (Liite 3):

Laulammo Jumalan virttä, 4-2 /4-3 /1-1 /2-2(esisäe)
 Laulammo Jumalan virttä, 5-2 /4-3 /2-1 /1-1(jälkisäe)
 Ammosie ajattelemmo, 4-4 /5-2 /3-1 /2-2 (esisäe)
 Mullosija muistelemmo, 5-4 3 /4-3 /2-1 /1-1 (jälkisäe)

Numeroilla kuvaan melodian kulkua molliasteikolla. Runo- ja melodiasäkeet jakautuvat neljään iskualaan, jotka olen tässä jakanut poikkiviivoilla. Melodia kulkee 5/4 tahtilajissa, etenee kahdeksasosissa ja säkeet päättyvät kahteen neljäsosaan. Heittomerkillä kuvaan kuudestoistaosana kulkevaa melismaa tavun sisällä. Melismalla tarkoitan sanatavun sisällä tapahtuvaa sävelkulkua, joka koristelee melodiasäveltä ja tekee siihen rytmisen elementin.

Härkönen on kirjoittanut Martan laulamasta runosta neljä ensimmäistä säettä nuottikuvaksi (Liite2). Esisäkeet ovat identtiset ja jälkisäkeestä esiintyy kaksi muotoa:

Laulammo Jumalan virttä, 4-2 /4-3 /1-1 /2-2 (esisäe)
 Laulammo Jumalan virttä, 5-2 /4-3 /2-2 /1-1 (jälkisäe)
 Ammosie ajattelemmo, 4-2 /4-3 /1-1 /2-2 (esisäe)
 Mulloisia muistelemmo, 3-1 /4-1 /2-3 /1-1 (jälkisäe)

Härkönen on mahdollisesti kirjoittanut auki kaksi tyypillistä, usein esiintynyttä muunnelmaa jälkisäkeestä. Tämä ratkaisu antaa toki elävämmän kuvan melodiasta kuin jos se olisi kirjoitettu vain kaksisäkeiseksi. Oma huomioni Martan lauluesimerkistä nuotinnokseni perusteella on, että hän koko esityksensä aikana muuntelee huomattavasti enemmän juuri jälkisäettä. Muita viitteitä muunteluun ei Härkösen nuotinnoksessa ole. Siinä melodian rytmi on tasainen eikä sisällä melismoja.

Toki Härkösen nuotinnos palvelee erilaista tarkoitusta kuin omani. Lauluviikkoon ei ole olennaista nuotintaa koko runolaulua kaikkine muunnelmineen vaan melodiahahmo yksinkertaistetaan yhdeksi runkomelodiaksi, jota jokainen laulaja voi muokata mieleisekseen.

Huomattavin ero Härkösen tulkitsemasta runkomelodiasta verrattuna minun tulkintaani Martan laulaman melodian rungosta on jälkisäkeen lopukkeessa. Äänitteellä Martan melodia laskeutuu jälkisäkeessä lähes poikkeuksetta perussävelle jo kolmannen iskualan toisella eli jälkimmäisellä iskulla. Tämä lopuke muodostuu Martan laulaman melodian luonteenomaiseksi piirteeksi, koko esityksen kivijalaksi, koska se lukuisista muista muunteluista huolimatta pysyy runon alusta asti lähes muuttumattomana. Tässä lopukkeessa Martta tekee vain neljä poikkeusta esityksensä aikana. Härkösen nuotinnoksessa jälkisäkeen lopuke on erilainen, perussävelle päästään vasta viimeisessä iskualassa, jolloin melodian hahmo kuulostaa paljon tyypillisemmältä eikä niin persoonalliselta.

Onko Martta todella laulanut perusmelodian Härköselä kuten hän on sen kirjoittanut, vai onko Härkönen jättänyt jostain syystä huomioimatta Martan laulumelodian tärkeimmän ominaispiirteen? Kuvaamani jälkisäkeen lopuke Martan laulamassa runomelodiassa on niin luonteenomainen ja melodiaa karakterisoiva, että uskoisin hänen laulaneen sen myös Härkösen kuulemassa toisinnossa. En usko, että Martan laulama melodia olisi niin ratkaisevasti muuttunut esityskertojen välillä vuosikymmenten aikavälistä huolimatta, sillä esitysten kokonaisrakenne on kuitenkin niin yhteneväinen.

Hahmotan Martan laulaman perusmelodian seuraavanlaisiksi:

Piäsi Luoja kuolemasta, 4-2 /4-3² /1-1 /2-2 (esisäe)
 Piäsi Luoja kuolemasta, 5-4³ /4-3 /2-1 /1-1 (jälkisäe)

Tämä on suora katkelma Martan esityksestä (Liite 3), jossa melodiasäkeet esiintyvät useimmin tällaisina. Perusmelodiassa esiintyy kuudestaistaosa -melismit esisäkeen toisella ja jälkisäkeen ensimmäisellä iskualalla. Martta laulaa ne lähes poikkeuksetta näissä kohdissa. Jälkisäkeessä esiintyy vain kolme kertaa toinenkin melisma, toisen iskualan toisella iskulla. Joitakin kertoja Martta jättää melismit kokonaan laulamatta jälkisäkeessä. Esisäkeessä melisma esiintyy samassa paikassa kahta poikkeusta lukuun ottamatta. Esisäkeen Martta aloittaa aina neljänneltä asteelta ja lopukkeet ovat aina samanlaiset.

Esityksen alussa, kahdessatoista ensimmäisessä esisäkeessä on runsaasti muunnelmia ja se vielä hakee kiinteämpää muotoaan. Alussa esisäkeessä esiintyy asteikon viides aste eikä melismaa lauleta joka kerralla, mutta melodian vakiinnuttua esisäe pysyy vakaana yllä esitetyn muotoisena. Jälkisäkeessä sen sijaan tapahtuu huomattavasti enemmän muuntelua koko esityksen ajan ja sekin elää esityksen alkupuoliskolla huomattavasti enemmän. Loppua kohti Martan laulamien muunnelmat vähenevät ja melodia vakiintuu. Jälkisäkeen lopuke pysyy tosin hyvin vakaasti paikallaan alusta asti, vaikka Martta muuntelee sitäkin runon alkupuolella. Jälkisäkeen aloitussävel on pääsääntöisesti viides aste, joskus neljäs ja harvoin kolmas aste.

10.3.2 Minun laulamani Luojan virsi

Luojan virttä työstäessäni analysoin Martan laulutyylisiä ja muuntelua ja pyrin säilyttämään omassa laulussani Martan tyylin muunnella melodiaa. Oman esitykseni perustin kokonaan soivaan lähteeseen. Käytin tosin avukseni Härkösen muistiin merkitsemää runotekstiä yhdistämällä molempien lähteiden tekstit kokonaisuudeksi. Muutama olennainen runosäe puuttui soivan lähteen toisinnosta, mutta ne löytyivät Härkösen tallennuksesta. Kirjoitin ylös myös Martan laulaman tekstin ja pyrin kirjoittamaan myös hänen tapansa lausua sanat. Nuotintaminen auttoi hahmottamaan Martan tapaa muunnella melodiaa ja avasi minulle esityksen kokonaisrakenteen. Lauloin *Luojan virttä* Martan kanssa yhdessä imitoimalla hänen muunteluitaan ja rytmiä, sanojen lausuntaa ja esityksen tunnelmaa. Lopullisessa omassa esityksessäni en kuitenkaan pyrkinyt esittämään imitoitua rekonstruktiota Martan esityksestä vaan sallin omien muunnelmien syntyminen ja oman tulkintani kypsytymisen Martan esimerkin ja tyylin pohjalta. Pyrin esityksessäni säilyttämään Martan esityksen tunnelman sekä noudattamaan hänelle tyypillisimpiä muuntelutapoja eli käyttämään hänen keinojaan oman tulkintani rakentamisessa.

Martan esitys on rytmiltään hyvin tasainen ja siinä on selkeä pulssi. Hän laulaa runon hyvin vähäeleisesti ja toteavasti korostamatta erityisesti mitään äänenkäytöllisesti tai rytmisesti. Voisi luonnehtia, että Martan esityksen aikakäsitys on hyvin tasainen. Hän laulaa hyvin tarkalla ja tasaisella pulssilla, tempo pysyy samana koko esityksen ajan ja säikeitten sisäinen rytmi pysyy tasaisena.

Melodian muuntelu ei ilmeisesti ole Martalle tarinankerronnallinen tehokeino, mutta melodiahahmon kiinteytyminen runon edetessä luo tihentyvää intensiteettiä tarinaan ja yksittäiset selkeästi muuntelevat säkeet korostuvat kiinteämmästä melodiasta myös dramaturgisesti. Käytin tätä huomiota avukseni omassa esityksessäni ja harjoittelin käyttämään joitakin Martan muunnelasäkeitä tai niiden rakennetta korostamaan joitakin säkeitä ja tarinan kohtia. Vaikuttaa dramaattiselta, kun esimerkiksi melismoja sisältävien säkeiden välissä jokin säe lauletaan ihan suoraan tai kun säkeen aloitussävel tai ylimmän sävelen paikka muuttuu.

Omassa esityksessäni käytin sekä melodista että rytmistä muuntelua esityksellisinä tehokeinoina. Rytmitin tarinaa tauottamalla ja tempon vaihteluilla. Vaihtelin myös laulun dynamiikkaa hiljaisesta voimakkaampaan äänenkäyttöön. Estradiesityksessä sellainen on tarpeen. Se auttaa kuulijaa seuraamaan tarinaa ja pääsemään siihen sisälle. Se auttaa myös esiintyjää. Tarinaa on mielekkäämpi kertoa ja sisältö on esiintyjälleenkin elävämpi. Tarinan eri jaksot saavat merkitystä erilaisista esityskeinoista.

Luojan virttä laulaessani pyrin kuulemaan Martan äänen ja pulssin korvissani ennen kuin lähdin laulamaan. Harjoitusprosessin edetessä huomasin, että aloin tehdä erilaisia muunteluita kuin Martta ja ne loivat erilaista sävyä melodiaan ja esitykseen. Varsinkin esisäkeen lopukkeeseen meinasin hyvin usein luoda oman muunnelman, kun Martta ei koskaan muunnellut juuri sitä kohtaa melodiassa. Minulle oli aluksi myös hankalaa pysytellä Martalle ominaisessa jälkisäkeen lopukkeessa. Sallin esityksessäni myös omat muunnelmani, mutta pyrin kuitenkin pidättäytymään enimmäkseen Martan tyyliin ja muuntelemaan samoja säveliä ja iskualoja kuin hän. Aluksi se tarkoitti yhä tarkempaa analyysiä Martan muuntelusta. Kuuntelin ja seurasin omaa nuotinnostani ja lauloin Martan muunnelmia eri kohtiin runotekstiä. Ajoin ikäänkuin itselleni sisään ja ohjelmoin itseeni Martan muuntelun lainalaisuuksia. Lopulta itse esitystilanteessa on ensisijaisesti kerrottava tarinaa eikä mietittävä tehokeinoja ja muunteluita, on luotettava, että jotain Martan laulusta on sisäistynyt tulkintaani ja tulkittava laulu minun laulunani.

Luojan virren analyysiäni voisin täydentää vielä nuotintamalla oma esitykseni konserttitalenteesta ja verrata vielä sitä Martan esitykseen. Olisi mielenkiintoista verrata analyttisesti, kuinka paljon olen säilyttänyt konserttiesityksessäni Martan muunteluita ja kuinka paljon olen poikennut Martan esityksestä.

11 Sannin laulut

11.1 Itkulaulu tervetuliaisiksi

Kisällintyöni Sannin laulujen parissa painottuu säkeistölauluihin. Kuvaan tätä tarkemmin myöhemmin tässä luvussa. Työstin konserttiin myös Sannin itkuvirsien myötävaikutuksesta *Itkulaulun tervetuliaisiksi*, jolla aloitin koko konsertin. Sannin itkuvirsiin tartuin taiteellisesti ja käytännössä viimeisenä konserttiohjelmiston lauluista. Siinä vaiheessa koin olevani jo tarpeeksi lähellä Sannin laulutyyliä ja ääntä ja hänen persoonansa oli jo tullut tarpeeksi tutuksi, että uskalsin tarttua myös itkuvirsiin. Koen, että Sannin itkuista sovittamani itkulaulu kokoaa yhteen vanhan ja uuden lauluperinteen sekä edustaa kaikkein vanhinta perinteen kerrostumaa ja samalla sekä Sannin omia että koko suistamolaisen lauluperinteen juuria.

Suunnitelmissani ei ollut alun alkaen paneutua itkuvirsiin tämän prosessin aikana saati esittää sellaista, mutta työskentelyn edetessä minulle tuli yhä tärkeämmäksi tuoda itkuvirsien merkitys esille myös konsertissa. Halusin konserttitilanteessa vastaanottaa yleisön Sannille ominaisella tavalla ja samalla ikään kuin tervehtiä myös Sannia ja Marttaa ja osoittaa kunnioitukseni heidän perinnetyölleen. Sannilla kuten Marttallakin oli suistamolaisittain tapana toivottaa vieraat tervetulleiksi itkulaulun sanoin ja saatella heidät itkuvirrellä kotimatalle (Peiponen 1993). Siitä, kuinka Sanni on varsinaisissa esiintymistilanteissa tervehtinyt yleisöä tai esitellyt lauluja tai itkuja, minulla ei ole tietoa.

Itkulaulun tekstin kokosin Katja Peiposen lehtiartikkelissa (1985) julkaistuista Sannin itkurunokatkelmista, hänen toimittajalle laulamista tervetulo- ja lähtöitkuista. Toimittaja kuvailee, kuinka Sannin ”silmät ovat surumieliset” ja hänen äänessään on ”syväallinen lämpö mikä murtuu tunteikkaaksi itkuksi sitä mukaa, kun Sannin tervetuliaislaulu etenee”. Artikkelissa Sanni muistelee, kuinka hänen äidillään oli tapana rientää kotiportille vastaan rakkaita ystäviä ja sukulaisia, varsinkin Matjoi Plattosta, ja laulaa tervetuliaislaulua, joka lähtiessä oli sama itkun kera. Sanni on jatkanut perinnettä ja artikkelin mukaan itkee vieraat tervetulleiksi ja saattelee kotimatalle itkulaulun sanoin ja sävelin.

Minua koskettivat Sannin kauniit sanat ja hänen artikkelissa esittämänsä ajatukset. Halusin *Itkulaulussa* tuoda esille omaa kokemustani hänen persoonansa kohtaamisesta lähdeaineiston välityksellä. Ensin syntyi ajatus, että säveltäisin tai sovittaisin Sannin itkusanoja konserttiin. Varsinainen itkuvirren esittäminen tuntui suurelta ja arveluttavalta haasteelta, sillä halusin pysyä mahdollisimman uskollisena perinteelle ja sen konventioille. Päätin kuitenkin säveltämisen sijaan kokeilla, voisiko Sannin itkusanoja yhdistää hänen itkumelodiaansa ja sovittaa niistä oman esitykseni.

Sannin itkurunoista ja hänen laulamastaan itkumelodiasta sovitin itkuvirsien sointia, sanoja ja tunnelmaa myötäilevän laulun *Itkulaulu tervetuliaisiksi*, jolla toivotin yleisön tervetulleeksi konsertin aluksi. Esityksessäni en pyrkinyt varsinaiseen äänellä itkemiseen. Siksi en halunnut nimetä esitystäni itkuvirreksi vaan väljemmin itkulauluksi. Pidin silti mahdollisena, että saattaisin konserttitilanteessa liikuttua kyyneliin asti itkulaulua laulaessani ja niin tapahtuikin. Itkulaulusta tuli sittenkin ääneen itketty esitys.

Melodian itkulauluun poimin Lauri Ikosen ohjaamasta TV-dokumentista Viimeiset Itkuvirret (1973), jossa Sanni esittää äidin itkun morsiamelle kotoa lähdettyä. Nuotin noin ensimmäisen kolmasosan Sannin hääitkusta (Liite 4). Itkun teksti on yleiskielisenä tekstitettyinä dokumentissa, mutta poimin Sannin esityksestä itkukieliset sanat nuotinnokseni yhteyteen. En nuotintanut koko itkua, koska se on pitkä enkä aikonut tehdä tarkkaa analyysiä koko itkusta. Tätä sovitustyötä varten minulle riitti lyhyempi pätkä itkuvirttä ymmärtääkseni, kuinka melodia toimii suhteessa tekstiin ja mikä melodiassa on olennaista. Tein nuotinnoksen hahmottaakseni melodian kulkua ja sen suhdetta tekstiin. Ensisijaisesti nuottikuva palveli Sannin esityksen imitointia, jotta pystyin laulamalla helpommin seuraamaan Sannin laulua ja sanojen rytmitystä.

Kirjoittamastani nuottikuvasta tulee esille melodian runko, miten Sanni aloittaa ja lopettaa runosäkeet ja miten melodia liikkuu aloittavasta lakisävelestä kohti alinta perussäveltä. En merkannut nuottikuvaan tarkasti kaikkia sävelten välisiä liukuja ja muita yksityiskohtia, joita kuitenkin laulamalla imitoin. Nuottikuva seuraa itkutekstin sanarytmiiä ja säkeitä, joten siinä ei ole tahtiosoitusta ja tahtiviivat osoittavat säkeitten pituuden. Sannin itkussa on hyvin selkeä pulssi ja vakaa ajan käsittely, vaikka runosäkeet ovat erimittaisia. Silti nuottikuvan aika-arvot ovat suuntaa antavia eivätkä hyvin tarkkoja. Ensisijaisesti ne näyttävät miten sanat rytmittyvät ja mitkä tavut lauletaan pidemmiksi.

Lauloin itkua Sannin mukana nuottikuvaa apuna käyttäen ja pyrin pääsemään Sannin tunnelmaan imitoimalla hänen äänenmuodostustaan, hengitysrytmiään ja lauluasentoaan. Nuottikuvan antaman hahmon lisäksi kuuntelin hyvin tarkkaan Sannia ja hänen esityksensä pieniä yksityiskohtia ja imitoin niitä korvakuulolta.

Laulettuani Sannin mukana niin pitkään, että melodian hahmo ja tekstin rytmi alkoivat tuntua luonteilta ja tutuilta, aloin sovittaa toisia Sannin itkusanoja samaan melodia-aiheeseen. Uusia sanoja melodiaan istuttaessani yritin pysyä mahdollisimman uskollisena Sannin tavalle muunnella melodiaa sanojen ja sanasäkeiden rytmin mukaan ja käytin suoraan joitakin Sannin muunnelmia. Haastavaksi sovituksen tekemisen teki se, että runosäkeiden rytmi lauletussa hääitkussa oli hyvin erilainen. Lehtiartikkeliin kirjoitetut itkusäkeet olivat paljon lyhyempiä kuin hääitkun säkeet. Itkuissa melodia seuraa aina sanojen ja sanasäkeiden pituutta ja rytmiä ja itkukieltä taitamattomalle se on kokonaan vieraalla kielellä laulamista. Itkukieltä ja raja-karjalaista kieltä osaamattomana minun oli myös hankala tietää, mikä kuulosti luontevalta ja mikä väkisin sovitetulta tekstin ja melodian yhteensovittamisessa. Melodia väkisininkin hieman muovautui jo tekstien erilaisuudesta johtuen ja tulin lopulta siihen tulokseen, että tehdessäni omaksi laulukseni tätä sovitusta, on tärkeintä, että sanat ja melodia tuntuvat minusta luonteilta, jolloin ne varmasti myös kuulostavat siltä. Tämän laulun suhteen oli erityisen paljon luotettava omaan intuition ja annettava melodian mukautua ja muuntua minun suuhuni sopivaksi, omaksi tulkinnakseni.

Sovitusta harjoitellessani ja muokatessani kuuntelin aina ensin Sannin itkua ja lauloin sen mukana ja vasta sen jälkeen lauloin oman sovitukseni pyrkien esittämään sen hyvin samantyyllisesti kuin Sanni omansa. Vasta kun oma sovitukseni oli ehyen tuntuinen, päästin irti alkuperäisen itkun kuuntelemisesta ja laulamisesta ja annoin oman esitykseni muovautua itsenäisesti. Hain esitykseeni haurasta ja hyvin hiljaista ääntä, joka voisi kuulijasta tuntua siltä, että laulu tulee hyvin lähelle, iholle. Tärkeää ei ollut ensin saada sanoja mahdollisimman selkeästi kuuluville vaan luoda itkulaululla herkän kuunteleva ja tiivis tunnelma, joka johdattaa kuulijat rauhalliseen, hiljaiseen ja vastaanottavaan viireeseen. Toistin samoja sanasäkeitä useita kertoja saadakseni pituutta laululle ja pystyäkseeni luomaan siihen kunnollisen tunnelman ja kaaren. Lauluni voimistui toistojen myötä niin, että lopussa oli mahdollista saada myös sanoista selvää.

Jälkeenpäin, kuunneltuani peräkkäin Sannin itkuvirren dokumentista ja oman Itkulauluni konserttitallenteelta huomasin, miten sovitukseni oli elänyt suhteessa lähtökohtaansa. Laulamani melodia oli selvästi kotoisin Sannilta, mutta oli muuntunut omaksi versiokseni. Aikakäsitykseni, tempo ja rytmi olivat huomattavasti hitaammat kuin Sannilla ja liikuttelin melodiaa hieman eritavalla kuin hän. Olin mielestäni onnistunut tavoittamaan Sannin esityksestä olennaista ja tuomaan esille myös henkilökohtaisen näkökulmani.

Itkulaulu aloitti koko konsertin: se toimi introna ja loi konserttitilaan ja tilanteeseen kuuntelutilan ja seuraavaksi esitettävälle runolaululle otollisen verkkaisen ajan kokemisen ilmapiirin. Sannilta lainaamillani itkuvirren sanoilla halusin toivottaa kuulijat tervetulleiksi, kiittää heitä saapumasta ja toivottaa heille suojelusta ja varjelusta sille päivälle. Käyttäessäni Sannin kauniita sanoja pyrin tuomaan hänen oman äänensä konkreettisella tavalla läsnä olevaksi ja kuuluvaksi konserttitilanteeseen. En kuitenkaan esiintynyt Sannina vaan hänen oppilaanaan pyrkien välittämään oman kokemukseni siitä, mitä itse ymmärsin Sannin esiintymisestä ja hänen sanoistaan.

11.2 Sannin laulujen soiva lähde

Kuten aikaisemmin mainitsin, Sannilta tallennetut laulelmat ja valssilaulut johtivat minut tähän työhön ja niistä muodostui myös konsertin uudemman lauluperinteen osio (Liite 1). Sannin perheeltä lainaamiltani c-kaseteilta löysin minua alun alkaen sykkähdyttäneitä lauluja, joita olin löytänyt KKES:n lauluvihosta. Sannin poika Ahti Pyörnilä luovutti kasetit ystävällisesti käyttööni ja hän oli kirjoittanut minulle valmiiksi kasettien sisällön ja nimennyt laulajat kappalekohtaisesti. Työskentelyäni auttoi merkittävästi, kun saatoin tietää, kenen ääni nauhalla oli Sannin. Valitsin kaseteilta konserttiohjelmistooni lauluja, joissa Sanni lauloi yksin tai kahdestaan sisarensa Niina Martiskaisen kanssa. Kaikki konserttiin valikoituneet laulut löytyvät myös KKES:n lauluvihosta, ja nuottikuva palveli lähinnä yhteytyöskentelyä ja sovitusien tekemistä. Omassa kisällintyössäni keskityin soivaan materiaaliin.

Kasetit olivat korvaamaton apu kisällintyölleni, ilman niitä työskentelyni olisi muotoutunut hyvin erilaiseksi. Olisin ollut vain Simo Härkösen tekemien nuotinnosten (KKES 1979) sekä kahden Sannin TV-dokumentissa esittämän itkuvirren varassa. Sannin puheääntä tietysti kuulin myös SKS:n haastatteluissa. Viitteet Sannin tavasta laulaa ja tulkita lauluja olisivat olleet kuitenkin olemattomat. Itkuvirsiesimerkit edustavat niin erilaista lauluperinnettä, että niiden apu säkeistölaulujen parissa työskentelyyn olisi jäänyt viitteelliseksi.

Lauluissa on hyvin vähän eroavaisuuksia verrattuna painettuihin Simo Härkösen toimitamiin KKES:n lauluvihkon nuotteihin. Eroavaisuudet liittyvät lähinnä pieniin yksityiskohtiin teksteissä. Yhden säkeistön nuottikuva ei silti riitä kertomaan olennaista lauluista ja niiden esittäjien tyylistä. En kuitenkaan ryhtynyt näiden laulujen kohdalla nuotintamaan itse ja tekemään lauluista ja kaseteilta kuultavista esityksistä musiikkianalyysiä nuottikuvaa apuna käyttäen. Analysoin Sannin laulua ja esityksiä kuuntelemalla ja imitoimalla.

Kaikkiaan kasetteja on kolme kolmesta eri nauhoitustilanteesta 1970-luvulta. Niissä lauletaan säästyksittävästi yhdessä ja välissä on soolokappaleita. Valtaosan Sanni laulaa sisarensa Niinan kanssa kahdestaan, mutta molemmat laulavat joitakin lauluja myös yksin. Joissakin lauluissa laulaa myös muita perheen jäseniä tai ystäviä. Lauluja ei erikseen esitellä, mutta nauhoituksesta välittyy tunnelma, että nauhoittajat pitävät tärkeänä

nauhoitustilannetta ja ilmiselvästi haluavat nauhoittaa tuttuja rakkaita lauluja muistiin jälkipolville. Nauhoitustilanteet kuulostavat olleen hauskoja ja laulajat selvästi nauttivat yhteislaulusta ja välillä kommentoivatkin esimerkiksi ”tämä oli hyvä laulu” tai nauravat. Yksittäisinä kertoina laulajat pysähtyvät muistelemaan, miten joku laulu alkoi tai johonkin lauluun muistui vielä loppuun yksi säkeistö lisää. Valtaosa lauluista kulkee sujuvasti ilman muisteluita. Nauhoitus on myös katkaistu laulujen välillä, joten ei voi sanoa, kuinka paljon lauluja on muisteltu ennen nauhoitusta. Kuulostaa kuitenkin siltä, että laulajat saattavat laulaa jopa lauluvihkoista tai ainakin he muistavat ja osaavat kapaleet, sanat ja säkeistöt todella hyvin.

Sannin esitykset kaseteilla ovat ehyitä ja hänen äänestään kuulee, että hän on laulanut paljon ja todennäköisesti jonkun verran kouluttanutkin ääntään opettajan koulutuksessa. Hän laulaa herkästi ja äänessä on paljon mahdollisesti iän tuomaa vibratoa. Vibrato ja herkkä lauluääni ovat kuultavissa myös hänen aiemmin mainitsemissani itkuvirsiesityksessä Lauri Ikosen TV-dokumentissa. Sanni ei hänen lastensa mukaan ollut saanut musiikillista koulutusta paitsi sen, mitä opettajaseminaarissa oppi pianolla säestämisestä ja jotain kuoronjohtamisesta (Saarivuori & Pyörnilä 2010). Sanni johtikin koulutyössä oppilaskuoroa ja ohjasi runonlausuntaesityksiä (Koistinen 2009). Kaseteilla Sanni laulaa kuitenkin kohtalaisen hiljaa ja heikosti. Hänen sisarellaan on kaseteilla huomattavasti kirkkaampi ja kantavampi ääni. Sanni muuntelee melodioita vähän tai ei lainkaan, mutta tarkkaan kuunneltuani aloin erottaa laulufraasien sisäistä monivivahteista dynamiikkaa ja nyansseja. Rytmisesti hänen laulunsa ovat napakoita ja tulkinta usein laulun tekstin mukainen: herkkä, haikea, rempseä tai iloinen.

11.3 Sannin kuunteluoppilaana säkeistolaulujen parissa

Työskentelymuotoni Sannin esitysten kanssa olivat analyttinen kuunteleminen ja imitointi. Tämän avulla pyrin pääsemään sisälle Sannin laulutyyliin, opettelemaan hänen keinojaan käsitellä melodiaa ja tekstiä sekä hänen äänen sävyjään. Tarkempaa kisällintyötä, kuunteluanalyysiä ja imitointia tein Sannin laulamien soololaulujen *Mä ruusun löysin*, *Niin vienosti niin kainosti*, *Suo anteeksi* kanssa. Muita lauluja käsittelin vapaammin käyttämällä Sannilta oppimiani keinoja rakentaessani omaa tulkintaani. Konserttikokonaisuudessa en esittänyt imitoituja lauluja, vaan oma tulkintani muovautui Sannin tyyliin sekä omien valintojeni ja näkemysteni yhdistelmästä. Sannin lauluista tehtiin yhtyesovitukset, joka myös muutti niiden esittämisen muotoa säestyksettömästä yhteislaulusta estradiesitykseksi.

Kisällinä keskityin kuuntelemaan ja imitoimaan Sannin esityksissä erityisesti Sannin lauluääntä ja laulamisen tapaa, äänen väriä, vokaalien sointia, äänen sijoitustapaa sekä dynamiikkaa fraasien ja sanojen sisällä ja hain sitä kautta tietä hänen tulkintaansa ja tyyliinsä. Kokonaisesityksinä hänen laulunsa olivat hyvin tasapainoisia ja pysyivät tietyssä tempossa ja sävellajissa. Tarkemmin kuunneltuani ja alkaessani imitoimaan hänen lauluaan, huomasin, että Sannin laulussa esiintyi hyvin pienissä yksityiskohdissa tapahtuvaa liikettä ja variaatioita. Sanojen sisällä ja yksittäisten sävelten välillä tapahtui liukuja ja erimittaisia hengitystaukoja sanojen ja fraasien väleillä. Sanni muunteli hyvin pienillä yksityiskohdilla sanojen rytmitystä fraasien sisällä ja saattoi hyvin pienesti vaihdella tempoa sanojen ja fraasien sisällä. Kysymys on persoonallisesta tyylistä, kuinka Sanni omalla tavallaan painotti ja rytmitti sanoja tai hengitti niiden välissä tai kuinka hän antoi sanojen rytmin elää melodiafraaseissa. Vaikka esityksen kokonaistemppo pysyi hyvin selkeänä ja vakaana, se eli ja liikkui fraasien ja sanasäkeitten sisällä.

Voisin puhua persoonallisesta fraseerauksesta ja nyansseista, tai agogiikasta, mutta harjoittelun myötä aloin kutsua tätä mikrodynamiikaksi. Mikrodynamiikalla tarkoitan hyvin pieniä ja tarkkoja yksityiskohtia melodiafraasien, sanasäkeiden ja yksittäisten sanojen sisällä. Niitä täytyy kuunnella tarkasti ja analyttisesti jotta pääsee avaamaan laulajan tyyliä, niitä asioita, jotka tekevät esityksestä juuri hänen tulkintansa ja hänen laulunsa. Täytyy myös imitoiden hakea omasta soittimesta, lauluinstrumentista samanlaista hengitystä ja rytmiä ja äänen sointipaikkaa sekä hänen tapaansa käsitellä laulun ja sanojen rytmiä, jotta ymmärtää, miten ja minkälaisista elementeistä hänen tyyliinsä syntyy.

Ensi kuulemalta Sannin esitykset ovat tasaisia ja tietyt kuviot ja rytmiset elementit toistuvat kaikissa tai useimmissa säkeistöissä samankaltaisina. Kysymys ei olekaan niin paljon säkeistöjen välisestä melodian muuntelusta kuin siitä, miten Sanni käsittelee säkeistöjen sisällä laulufraaseja ja tekstiä. Kun kuuntelee tarkemmin, löytää pieniä nyansseja, joista alkaa hahmottua hieno kudelman, jossa tekstin ja melodian käsittely onkin paljon elävämpää kuin ensin ajattelisi. Luonnollisesti tämä tulee hyvin esille soololauluissa ja henkilökohtaiselta kuulostavien kappaleiden esityksissä.

Sannin laulamien soololaulujen kohdalla pyrin mahdollisimman tarkasti imitoimaan Sannin laulua. Sitten poimin mielestäni herkullisimpia yksityiskohtia hänen esityksensä ja vein niitä pidemmälle ja korostin niitä vielä enemmän. Esimerkiksi liu'utin vielä selkeämmin tai pidempään Sannin liukua jossain fraasissa tai sanan sisällä tai vein pidemmälle hänen ajatustaan tietyn fraasin ja sanojen rytmittämisestä sen sisällä. Lauloin esimerkiksi tietyn kohdan fraasista tai säkeistöstä vielä selkeämmin pisteellisellä rytmillä ja toisen suoralla. Sannin keinoja korostaessani myös laulun kokonaistempo alkoi elää ja joihinkin kappaleisiin syntyi tätä kautta vapaarytmisyyttä enemmän, kuin sitä oli kuultavissa Sannin tulkinnoissa.

Sannin esitysten analyttinen kuunteleminen ja imitoiminen avasi minulle tien paitsi Sannin tyyliin myös näiden laulujen sisältöön ja niiden kertomien tarinoiden näkökulmaan. Sisältöä tulkitsevat motiivit ovat joka tapauksessa persoonallisia, enkä voi väittää, että osun tulkinnoissani samaan johtoajatukseen Sannin kanssa, mihin en pyrkinytkään. Mutta esityksellisten yksityiskohtien pilkkominen ja harjoittelu musiikillisina keinoina johdattivat myös laulujen sisällön pohtimiseen ja ymmärtämiseen ja kokonaisuuden hahmottumiseen. Laulaja laulaa kuitenkin aina tekstiä, jossa on sisältö ja tarina ja musiikilliset keinot tuovat tarinaa kuulijalle ymmärrettäväksi. Musiikillisten tyylikeinojen omaksuminen Sannin laulusta herätti myös kysymyksen laulujen tekstin tulkinnasta ja avasi näkökulmia lähestyä tarinoita erilaisista perspektiiveistä. Aloin hahmottaa laulujen sisältä eri-ikäisiä tarinoiden keskushenkilöitä ja erilaisia suhteita laulajan ja tarinassa kerrottavan tilanteen ja henkilön välillä. Laulun keinoilla, äänen sävyillä ja nyansseilla pystyin luomaan omaa suhdetta tarinoiden henkilöihin ja tapahtumiin, laulujen sisältöön. Siitä alkoi rakentua oma tulkintani.

Laulajana sain Sannin lauluun perehtymisestä eniten juuri mikrodynamiikka-ajattelusta. Tuttujen elementtien, kuten fraseeraus, dynamiikka ja sanojen rytmitys, käyttäminen hyvin pienessä ja tarkassa mittakaavassa oli minulle merkittävä oivallus. Samalla tulin tiedostaakseni myös entistä tarkemmin omia manereitani ja minulle totunnaisia tulkinnan tapoja. Hyödynsin ajatusta mikrodynamiikasta kaikkien laulujen työstämisessä ja sain siitä paljon apua juuri tarinan kerronnassa ja laulujen näkökulman ja tunnelman tulkinnassa.

Sannin lauluista muodostuva kokonaisuus alkoi muodostua minulle hyvinkin eheänä ja elävänä. Laulut kertoivat elämästä ja rakkaudesta, rakkauden ja rakastumisen kokemuksista eri elämänvaiheiden ja ikäkausien näkökulmasta. Toiset kappaleet edustavat jo elämää eläneen ja paljon nähneen näkökulmaa ja toiset pursuavat nuoruuden uhmaa ja intoa. Lauluja työstäessäni olin yhtä aikaa tutustunut ja eläytynyt Sannin elämän työhön ja hänen asenteisiinsa perinnettä ja työtään kohtaan, kuunnellut ja imitoinut hänen lauluun ja samalla muovannut omaa suhdettani valitsemiini lauluihin ja tarinoihin. Yhteensä niistä muodostui minun laulujani, tarinoita, joita tulkitsen omalla tavallani.

11.4 Sannin laulut konserttiohjelmistossa

Yleissävyltään Sannin lauluista muodostuva kokonaisuus on dramaattinen ja tunnelmallinen. Luonnehtisin lauluja tunnepitoisiksi laulelmiksi, jotka yhdessä ja erikseen kertovat tarinoita rakkaudesta erilaisissa elämänvaiheissa. Laulujen melodiat ovat pääosin mollissa, yksi duurivalssi saatiin kuitenkin mukaan. Sovituksissa pidimme kuitenkin huolen siitä, ettei mollisävy ole liian hallitseva, vaan pyrimme tekemään kokonaisuudesta hyvin sävykkään. Rakkaus on ohjelmiston kantava teema ja ruusut sen vertauskuva. Ruusut tuntuvat eri lauluissa kuvaavan esimerkiksi rakkauden pistävää tunnetta, rakastetun saavuttamattomuutta tai onnellisen rakkauden hehkua. Konsertin ja opinnäytetyön nimeen päätynyt *Ruusuja olen poiminut* ei lauluna noussut minulle muita erityisemmäksi ohjelmistossa, mutta se viittaa osuvasti Sannilta ja Martalta oppimiini ja löytämiini lauluihin ja työskentelyni luonteeseen.

Alusta pitäen oli selvää, että halusin konserttiin tietyt laulelmat *Suo anteeksi* ja *Et lempeäni haavoja lääkitä voi*, jotka olivat olleet alkusysäyksenä koko tälle projektille. Niiden ympärille valikoitui kaksi muutakin samantyylistä väkevää rakkaustarinaa: *Ruusun pienen hennon hienon* ja *Niin vienosti niin kainosti*. Halusin ohjelmistoon kuitenkin monipuolisuuden vuoksi myös rempseämpiä ja kepeämpiä lauluja. Dramaattisten laulelmien seuraksi valikoituivat rekilaulu *Kauniilta kuului se käkilinnun laulu* sekä piirileikkilaulu *Ruusuja olen poiminut*. Molemmat ovat tyypillisiä kansalauluja, mutta kummassakin on omanlaisensa juju: rekilaulussa kertautuvat refrengit ja piirileikkilaulussa vaihtuva tahtiosoitus keskellä säkeistöä, mitkä tekivät niistä mielestäni erityisiä.

Lauluja *Kauniilta kuului se käkilinnun laulu*, *Ruusuja olen poiminut* ja *Ruusun pienen olen tulkinnut* vapaimmin Sannin lauluista. Kasetilla ne ovat yhteislauluja. Olen hieman lisännyt kahteen ensimmäiseen tekstiä käyttämällä säkeistöjä muista samassa lauluviuhossa olevista lauluista ja sepittämällä vähän itsekin. Näiden laulujen avulla kokonaisuuteen saatiin rempseää kansanlaulujen iloista ja tanssillista ulottuvuutta. Tosin *Ruusun pienen* on tunnelmallisten laulelmien ja tanssilaulujen välimaastosta. Se on masurkka, jossa on hyvin dramaattinen teksti ja sen valssiksi menevä B-osa on jopa iskelmällinen. Tässä lyhyessä ja dramaattisessa kappaleessa on niin väkevä teksti, että se helposti taittuu hullunkuriseksi, jos sitä ei tulkitse tosissaan.

Mä ruusun löysin kertoo murheellisen tarinan tulkintani mukaan hukuttautuneesta nuoresta työstä, hänen tunteensa heräämisestä ja epätoivosta. Se on sovitettu yhteen *Niin vienosti niin kainosti* valssilaulun kanssa. Kaksi hyvin erilaista kappaletta kertovat samasta teemasta hyvin erilaiseen sävyyn; ensimmäinen on dramaattinen melodialtaan romanilaulua muistuttava laulelma ja toinen kepeä valssilaulu. Minua kiinnosti sovittaa laulut yhdeksi tarinaksi ja kuvata niissä nuoren ihmisen ehdottoman tunteenkirjon ääripäitä. Sanni laulaa kasetilla nämä molemmat laulut yksin, joten olen työstänyt niitä ensin imitoinnin kautta. *Niin vienosti niin kainosti* valssissa opettelin laulamaan yhtä herkästi, hiljaa ja hauraasti kuin Sanni nauhoituksessa laulaa tämän kappaleen. Imitoin erityisesti Sannin äänenmuodostusta ja äänen väriä. Valitsin korkean sävellajin, mikä helpotti löytämään hauraan vibraton ja herkän äänensävyn. Yhtyesovituksessa tulkinta vaihtuu kokonaan toiseen ääripäähän laulun aikana ja nuoren dramaattisesta ensirakkaudesta ja sen tuottamasta pettymyksestä kertova laulu huipentuu voimakkaaseen tunnelataukseen ja äänenkäyttöön.

Suo anteeksi on surullinen ja haikea laulelma. Siinä vanhentunut nainen katselee elämänsä taaksepäin ja muistaa vanhan rakkauden ja itsensä vuosien takaa. Ehkä rakkaus on menetetty tai sitä ei koskaan ole saavutettukaan, siitä on vain haaveiltu. Rakastettu saattaa olla myös kuolemaan menetetty. Näitä tunnelmia olen omaan tulkintaani pyrkinyt sisällyttämään.

Sanni laulaa kasetilla *Suo anteeksi* laulun ensimmäisen säkeistön yksin ja loput sisarensa kanssa. Pyrin esittämään ensimmäisen säkeistön hyvin pitkälle Sannin esimerkin mukaisesti ja tuomaan hänen tulkintatapaansa esille korostamalla hänen fraseeraustapaansa. Tässä laulussa oivalsin mikrodynamiikan hienovaraisuuden pyrkiessäni imitoimaan Sannin esitystä mahdollisimman tarkkaan. Sanni pysyy esityksessään selkeässä pulssissa, mutta hänen laulufraaseissaan ja itse laulun melodiassa ja tunnelmassa on vapaarytmisen sävy. Omassa tulkinnassani korostin Sannin tapaa rytmittää ja venyttää ja tauottaa sanoja ja melodiafraaseja irtoamalla selkeästä pulssista laulamalla ensimmäisen säkeistön vapaarytmisesti, jotta Sannin pienet hienovaraiset laululliset eleet tulisivat voimakkaammin esiin. Samalla tulkintani korosti laulun sisällön tunnelmaa ja tarinaa. Vapaarytmisessä tulkinnassa yksittäiset fraasit ja sanasäkeet saavat tilaa ympärilleen ja niiden rytmityksellä voi selkeämmin pelata kuin tarkan tempon sisällä. Vapaarytmisyys on yleisesti yksi tyypillinen kansanlauluun kuuluva tyylikeino, jota esiintyy erityisesti esimerkiksi romanilauluissa. Tasavireisen ja selkeärytmisen tanssi- ja iskelmämusiikin yleistymisen on varmasti vähentänyt vapaarytmisyyttä kansanlaulujenkin kohdalla.

Et lempeni haavoja lääkitä voi -valssi on nauhalla sisarten yhteislauluna. Hain omaan esitykseeni samanlaista elämän riemua kuin heidän iloisessa laulussa ja säilytin heidän esityksensä peruspoljennon, mutta muuten annoin oman tulkintani syntyä vapaasti. Tämän laulun tulkintaan vaikutti erityisesti Sannista tietämäni elämäkertatiedot ja kokemukseni hänen persoonastaan valoisana elämän myönteisenä ihmisenä. Minulla on käsitys, että hän suhtautuu työhönsä opettajana ja ihmisiin yleensä hyvin vakavasti. ET-lehden 8/85 haastattelussa sanotaankin, että rakkaus oli hänen avainsanansa kaikessa, mitä hän teki. Samanlainen asenne sisältyy mielestäni tähän valssiin, ja halusinkin lopettaa sillä koko konsertin. Minulle tämä laulu kertoi eniten Sannista itsestään tai siitä mielikuvasta, jonka olin hänestä muodostanut.

12 Yhtyetyöskentely

Työskentelyni Sannin laulujen parissa laajeni Karahka-yhtyeen kanssa työstettäviin sovituksiin ja esiintymiseen yhtyeenä. Kolmihenkisessä yhtyeessä soittavat Laura Vartio haitaria ja Jukka Kyllönen kitaraa. Olemme toimineet Karahka-yhtyeenä vuodesta 2008 ja sovittaneet ja esittäneet joitakin näitä samoja Sannin lauluja jo ennen opinnäytetyöni käynnistämistä. Olin näin ollen ehtinyt laulaa Sannin lauluja ennen kuin aloitin varsinaisen kisällinä opiskelun hänen laulamiensa äänitteiden ja kirjallisen lähdemateriaalin parissa.

Minulle oli haastavaa yhdistää omaa solistista työskentelyäni ja harjoitteluani laulujen parissa yhtyeen kanssa musisointiin. Oli kovin erilaista laulaa ja harjoitella lauluja soolona, jolloin pystyy oikein paneutumaan laulun yksityiskohtiin ja soittaa niitä sitten yhtyeen kanssa, jolloin oma tulkinta saa tuekseen ja ympärilleen huomattavasti paljon enemmän soivaa materiaalia. Yhtyeen kanssa musisoidessani luiskahdin hyvin helposti omiin maneereihini ja laulutyyliini, vaikka olinkin harjoitellut Sannin laulua ja tyyliä tarkasti. Aiemmat sovitukset ja yhtyeen tulkinta eivät tämän projektin kuluessa ratkaisevasti muuttuneet, mutta oma suhteeni ja tulkintani keinot monipuolistuivat huomattavasti verrattuna aikaisempaan osittain samojen kappaleiden esittämiseen.

Sovitukset olivat enimmäkseen muotoutuneet jo kovin valmiiksi ennen kuin kunnolla oivalsin mikrodynamiikan merkityksen ja sen mahdollisuudet omassa tulkinnassani. Kuinka elävänä pystyn säilyttämään laulun osuuden yhtyesovitusten sisällä toistuvien harjoitusten ja esiintymiskertojen myötä lukkiutumatta toistuviin kaavoihin tai latistamatta omaa mikrodynamiikkaani solistina? Harjoittelun tarkoitus on toki myös rutinoitua valituissa tulkinnan keinoissa, jotta niiden kanssa esitystilanteessa pystyisi olemaan mahdollisimman elävä. Yhtyesovituksen sisällä on liikkumistilaa kaikilla instrumenteilla ja yhtyeellä yhteensä. Tärkeä osa yhtyeen esitystä on luonnollisesti toisten kuuntelemisen kautta syntyvä yhteistulkinta. Yhtye ei siis ole vain laulua säestävä komppiryhmä vaan osallistuu kokonaistulkinnan luomiseen. Laulusolistin tulkinnallinen liikkumavara oli toinen tämän projektin myötä syntynyt musiikin esittämiseen liittyvä oivallus.

Olisin voinut ehkä enemmänkin tuoda yhtyeessä esille omaa näkemystäni ja työskentelyäni yksittäisten kappaleiden tulkinnan kanssa laulajana. Meillä oli kuitenkin hyvin yhteneväiset mielikuvat kokonaisuuden tunnelmasta ja tietenkin sovitustyön ja harjoitusten yhteydessä keskustelimme kunkin laulun kohdalla niiden sävystä ja johtoajatuksesta ja tin esille omia mielikuviani ja aideoitani kappaleista ja niiden esittämisestä. Olin aina hyvin tyytyväinen yhtyeen sisällä tapahtuviin yhteistulkintoihin ja minusta oli tärkeää, että myös muiden muusikoiden suhde kappaleisiin voisi kuulua sovituksissa ja tulkinnoissa.

Yhtyesovitukset Sannin lauluihin syntyivät yhteisesti kollektiivisena sovitustyönä, jossa kaikki muusikot vaikuttivat yhteisen kokonaisuuden luomiseen. Kokonaissovituksissa, kappaleiden rakenteissa ja tunnelmissa olimme hyvin yksimielisiä. Pääperiaatteena oli kuitenkin työskennellä minun näkemykseni mukaan. Minä valitsin kappaleet ja varsinkin uusien kappaleiden kohdalla esitin suuntaa antavia ideoita, joiden pohjalta sovitukset rakennettiin yhdessä. Toki ideoita ja ehdotuksia tuli kaikilta soittajilta. Kukin soittaja sai itse vaikuttaa ja vastata oman roolin kehittämisestä ja sovittamisesta.

Yhtyesovituksessa merkittävin elementti on ensimmäisenä harmonia, sointukulut. En itse puuttanut soinnuttamiseen, vaan sointusoittajat, kitaristi ja haitaristi saivat luoda sen osuuden. Oma huomioni keskittyi vahvasti oman laulun hiomiseen. Siksi selkeintä oli, että yhtyeenä yhdessä rakensimme kokonaissovitukset ja päävastuu sointukulkujen luomisessa oli soittajilla. Valintatilanteissa toki minä tein lopulliset valinnat. Luonnollisesti sävellajit määräytyivät minun mukaani ja niitä sahattiin jonkun verran, että löytyisi juuri se sopiva. Monet Sannin lauluista liikkuvat verraten laajalla alueella ja ovat haastavia laulettavia. Vieläpä se, millaisella sävyllä ja äänenvärillä haluaa kunkin laulun tulkita, vaikuttaa huomattavasti sävellajin valintaan. Sävellajivalinnoissa jouduin itse hieman hämmennyksiin ja minun oli joidenkin laulujen kohdalla vaikea valita, mikä olisi paras, missä ääneni soisi parhaiten tai missä olisi mukavinta laulaa ja mikä sopisi kappaleelle parhaiten. Kokonaisuudessa on hyvä ottaa huomioon myös se, ettei liian moni kappale ainakaan peräkkäin soi samassa sävellajissa.

Ajatuksena oli, että joihinkin lauluihin olisin kirjoittanut laulustemmoja, mutta lopulta niitä tuli vain yhteen kappaleeseen. Olin niin uppoutunut Sannin tyylin opiskeluun ja omaan tulkintaani, että stemmojen tekeminen jäi tuonemmaksi. Esimerkiksi *Ruusuja olen poiminut* ja *Mä ruusun löysin* ovat sellaisia lauluja, joissa mielellään kuulisi useamman lauluäänen. Myöhemmin olemmekin lisänneet lauluihin stemmaosuuksia.

Muita keskeisiä sovituselementtejä ovat tietenkin kappaleiden rakenne ja rakenteen sisällä tapahtuvat muutokset esimerkiksi sointukuluissa tai kompissa, säkeistöjen ja välisoittojen jako ja jaksojen pituudet. Välisoitot voivat muotoutua kappaleen melodiasta tai ne voidaan säveltää ja sovittaa kokonaan erikseen. Käytimme molempia vaihtoehtoja. Useassa laulussa välisoittona on kitaran tai haitarin soolotulkinta säkeistön melodiasta. Yhdistimme *Kauniilta kuului se käkilinnun laulu* -kappaleeseen välisoitoksi suistamolaisen pelimannisoitteen. *Soteesi* on päätynyt KKES:n lauluviikkoon SKS:n arkistoista ja sen on soittanut haitarilla Ilja Kallio (KKES 1979). Näin tulimme hyödyntäneeksi myös suistamolaista soitinmusiikkia konsertissa. Siirtymän konsertin vanhan ja uuden perinteen osuuksien välillä toteutimme myös soittamalla. Kitaristi itse muokkasi soivan matkan *Mitkäs nuo merellä uivat* laulun E-duurista C-molliin ja seuraavan kappaleen *Kauniilta kuului se käkilinnun laulu* aloitukseen. Soiva silta luotiin myös *Mä ruusun löysin* ja *Niin vienosti niin kainosti* kappaleiden välille. Tässä välikkeessä haitarilla oli keskeinen rooli.

Tärkeää yhtyesovituksissa oli myös, että kaikilla instrumenteilla olisi tilaa kuulua myös solistisesti ja että dynamiikan vaihteluita tapahtuisi kappaleiden sisällä sekä konserttikokonaisuudessa. Tämä toteutuikin hienosti. Kokonaisuudessa soitettiin ja laulettiin hyvin hiljaa ja herkästi sekä lujaa ja rajusti ja niiden välissä tapahtui paljon liikettä. Kitaran ja haitarin solistiset ja säestykselliset roolit vuorottelivat tasapainoisesti. Siinä mielessä yhtyeemme kokoonpano ja ohjelmiston kokonaisuus oli perinteisen muotoinen, että laulu oli ykkössolistin roolissa kaiken aikaa. Laulu ei missään kappaleessa toiminut instrumentin kaltaisena tai säestävänä elementtinä, mikä olisi sekin ollut mahdollista. Tässä kokonaisuudessa itse laulut teksteineen olivat kuitenkin lähtökohta ja ensisijainen tulkittava.

13 Konsertti

Opinnäytetyökonserttini *Ruusuja olen poiminut – suistamolaisia kansanlauluja Sanni Pyörnilältä ja Martta Kähmiltä* esitettiin lokakuun 4. päivänä 2011 Joensuun ortodoksisen seurakunnan seurakuntasalilla. Halusin huomioida konserttipaikassa ja tilanteessa konsertin teeman ja tavoittaa mahdollisimman hyvin Joensuun seudulla elävät suistamolaiset. Ajattelin ensin pyytää paikallista Suistamoseuraa järjestämään esimerkiksi kahvitusta ja mietin, voisiko konsertin yhteydessä olla myös jotain muuta ohjelmaa esimerkiksi heidän toimestaan. Lokakuussa vietetään myös valtakunnallista Vanhusten viikkoa ja ajattelin yhtenä vaihtoehtona myös tarjota konserttiani sen viikon tapahtumiin. Luovuin ajatuksesta ottaa pyytää Suistamoseuraa mukaan konsertin järjestelyihin, sillä oman ortodoksisen seurakuntani kytkeminen mukaan tuntui luontevammalta vaihtoehdolta. Seurakunnassamme on aktiivisia suistamolaisia ja seurakuntasali on hyvä konserttitila. Se on myös maksuton ja konserttiohjelmistoni sopi mainiosti myös seurakuntasalissa esitettäväksi. Myös Sannin hartaaksi kuvattu ortodoksiuskoisuus tuki ajatusta järjestää konsertti seurakuntasalissa ja yhteistyössä seurakunnan kanssa. Sannin huumaanissa hengessä ajatuksiini tuli pyytää seurakunnan diakoniatoimikuntaa mukaan konsertin järjestelyihin ja kerätä samalla varoja johonkin hyvään kohteeseen seurakunnan diakoniatyössä.

Ajatukset ja ideat yhdistyivät ja lopputuloksena oli, että diakoniatyöryhmä toteutti konsertin kahvituksen ja keräsi vapaaehtoisen pääsymaksun. Konsertin tuotto käytettiin vähävaraisten lapsiperheiden joulukeräykseen. Seurakunta auttoi myös konsertin tiedotuksessa ja tiedotteiden ja käsiohjelmien kopioinnissa. Konsertissa ilmoitettiin paitsi Ammattikorkeakoulun oman tiedotuksen kautta myös seurakunnan puolesta kirkollisissa ilmoituksissa sekä seurakunnan omassa lehdessä. Konsertti saatiin toteutettua myös osana Vanhusten viikon ohjelmaa. Samana konserttipäivänä pidetyssä vanhusten päiväkonsertissa ohjelmisto oli hieman lyhyempi kuin illan varsinaisessa opinnäytetekonsertissa, soolonumeroita karsittiin ja pääpaino oli yhtyeen osuudessa. Päiväkonsertti ei tavoittanut yleisöä ihan niin hyvin, kuin olin odottanut, mutta yleisöä oli mukavasti paikalla. Kokonaisuuden kannalta päiväkonsertti oli myös meille esiintyjille hyvä tapa saada esiintymiskokemus konserttitilassa ennen illan pitkää konserttia.

Konsertit esitettiin täysin akustisesti, jolloin soittajien on oltava erityisen tarkkakuuloisia äänen tasapainon suhteen. Joensuun ortodoksinen seurakuntasali on suunniteltu erityisesti laulamista ja kuoroja varten, joten akustiikka on siellä hyvin herkkä. Pohdimme, mahtaako soittimien ääni jopa hajottua ja puuroutua liikaa siinä tilassa, mutta yleisön läsnäolo vaimensi kaikua juuri sopivasti ja tasapaino pysyi hyvin laulun ja instrumenttien välillä. Olimme tyytyväisiä, miten hyvin konserttitila toimi tässä mielessä vaativalle kokoonpanolle ja pystyimme herkästi toteuttamaan erilaiset äänen ja tunnelman tasot tasapainon siitä kärsimättä.

Iltakonsertti keräsi suuren salin täyteen yleisöä, niin seurakuntalaisia kuin muitakin kuulijoita, ja tunnelma oli tiivis. Ystäväni Markus Hänninen auttoi konserttitilan tunnelman luomisessa rakentamalla yksinkertaiset esiintymisvalot. Pimenevässä illassa värivaloilla hillitysti korostettu esiintymistila loi ehyen ja vakuuttavan konsertti-ilmapiiirin verrattuna salin normaaliin loisteputkivalaistukseen. Konsertin jälkeen yleisö sai vielä jäädä kahville juttelemaan ja sulattelemaan konsertin tunnelmia. Minullekin oli tärkeää saada kohdata yleisöä ja erityisesti Sannin perhettä vielä konsertin jälkeen kahvikupillisen ääressä. Olin oikein tyytyväinen konserttipaikkaan ja kokonaisuuteen. Tavoitin mielestäni oikeat ihmiset ja yleisö viihtyi huomattavasti konsertissa ja sen jälkeen vielä kahvilakin.

Minulle oli tärkeintä kuulla Sannin perheen, hänen elossa olevien lastensa, kommentit konsertista ja sen herättämistä vaikutelmista. Ehdin hetken istahtaa ja jutella heidän kanssaan tuoreeltaan konsertin jälkeen ja sain myös sähköpostitse heiltä vielä kiitokset. Olin iloinen, että myös Sannin Ahti-poika oli päässyt Oulusta asti konserttiin. He olivat kaikki kovin vaikuttuneita kokonaisuudesta ja kiittelivät kovasti jo ensinnäkin sitä, että olin tarttunut heidän äitinsä lauluperintöön ja ollut siitä niin kiinnostunut, että halusin tehdä tällaisen tutkimus- ja konserttiprojektin. He kuvasivat konserttia upeaksi ja tunteisiin vetoavaksi ja olivat kaikki erityisen liikuttuneita itkulaulusta. Heidän mielestään onnistuin ihmeellisen hyvin tavoittamaan Sannin ja Martan itkuvirsien hengen ja tyylin. Tämä oli minulle varmasti tärkein palaute, sillä itkulaulu oli koko ohjelmiston henkilökohtaisin ja lähinnä Sannia itseään. Oli tärkeää kuulla, että Sannin perhe piti esitystäni ja eläytymistäni aitona ja koskettavana.

Mielestäni onnistuin konsertissa tavoittamaan pyrkimysteni mukaisen tulkinnan tason. Tarinat kasvoivat kokonaisiksi ja toisiaan täydentäviksi ja mielestäni onnistuin soolomateriaalissani sekä yhtyeen kanssa esiintymään yhtä aikaa herkästi ja väkevästi. Nautin esiintymisestä ja minusta tuntui, että osasin eläytyä laulujen sisältöön ja antaa sen näkyä kasvoillani ja kuulua laulussani. Työskentelypäiväkirjaani olen kirjoittanut konsertin ensimmäisiä tunnelmia seuraavasti:

Tuntui hienolta päästellä täysinäisiä ja välillä tunnelmoida ihan hiljaa ja herkästi. Esiintyessäni koin vahvasti olevani laulujen sisällä ja kertovani tarinoita elävästä elämästä. Halusin antaa säästelemättä kaiken, minkä laulujen kautta pystyin.

Alun itkulaulussa onnistuin luomaan herkästi kuuntelevan ja aistivan ilmapiirin, mitä esitykselläni tavoittelin. Suuri yleisö hiljeni täysin ja tunnelma tiivistyi odottavaksi ja vastaanottavaksi. Koin ihmiset hyvin lähellä oleviksi ja minua alkoi melkein heti itkettää. Annoin kyynelten vieräjä ja jatkoin itkulaulua niin kauan kuin itkua riitti ja kunnes oli mielestäni saanut laulettua ja itkettyä asiansa. Nenäliinan olin tietenkin unohtanut, joten jouduin pyyhkimään kyyneleeni paljain käsin. Tunnelma säilyi tiiviinä ja ehjänä ja kaikki tuntuivat vain odottavan, mitä seuraavaksi tapahtuisi. Ensimmäiset aplodit sain vasta ensimmäisen yhtyekappaleen jälkeen, kun olimme jo siirtyneet Sannin laulujen ja uudemman lauluperinteen osioon. Esityksen intensiteetti kantoi siis koko pitkän kaaren itku- ja runolaulujen halki yhteysoitantaan. Olin tästä tyytyväinen.

Konserttitallennetta kuuntelemalla pääsin palaamaan esitykseen ja sen tunnelmiin ja kuuntelemaan myös omaa suoritustani tarkemmin. Ensin ärsyttivät omat epäviisoudet ja äänen lipsumiset hyvästä sijoituksesta. Äänite on armoston, siinä ei ole nähtävissä esiintyjä ja tilanteen tunnelma on hahmotettavissa vain kuulokuvan perusteella. Tässä tulee esille juuri esityksen kokonaisvaltaisuus. Välttämättä myöskään äänityslaitteet eivät parhaalla mahdollisella tavalla taltioineet esitystä. Taltioinnista en kuullut yhtä paljon sävyjä kuin olin luullut laulavani. Sävyjen esille tuomiseen liittyvät paitsi äänessä esiin tulevat tasot myös ilmeistä, eleistä ja esiintyjän olemuksesta välittyvät viestit.

14 Ruusuja olen poiminut

Sanni edustaa perinteen taitajana erilaista kuvaa kansanlaulajasta kuin minä nykypäivän kansanmuusikon ammattiin koulutettuna laulajana. Hänen kohdallaan voi kyseenalais-
taa koko kansanlaulaja-termin ja -identiteetin, ensisijaisesti hän oli sivistys- ja kasvatus-
työlleen omistautunut kansakoulun opettaja. Hän ei varsinaisesti esiintynyt laulajana,
mutta hän oli suvun perintöä luovasti jatkava äänellä itkijä ja perinne-esiintyjä. Itkuvir-
sien esittämisen hän koki perintönsä velvoittamana kutsumuksena. Kansanlauluilla ja
runolaululla oli ymmärtääkseni hänelle erityisesti karjalaista identiteettiä ylläpitävä ja
kannatteleva merkitys ja hän toivoi suuresti, että tämä perinne jatkuisi ja säilyisi myös
jälkipolvien mukana.

Olen opinnäytetyössäni perehtynyt Sannilta ja Martalta tallennettuun lauluohjelmistoon
kansanlaulajana, henkilökohtaisin taiteellisin tavoittein. Työskentelylläni olen halunnut
syventää ammattikuvaani ja ammattitaitoani kansanlaulajana. Opinnäytetyöprosessin
merkitys on ollut minulle sen tuoma kokemus tutkivan muusikon työstä sekä rajakarja-
laisen lauluperinteen kunnioittava jatkaminen ja elävöittäminen. Työni laajempi merki-
tys on esittää esimerkki ja tapauskuvaus siitä, mitä kansanmuusikon työ, perinteestä
kumpuavan musiikin tekeminen, käytännössä voi tarkoittaa. Tutkiva asennoituminen
musiikin tekemiseen on kansanmusiikin alalla hyvin leimallista. Se on mielestäni myös
kansanmusiikin tekijöiden tehtävä nykypäivänä. Tämän prosessin myötä olen oppinut
arvostamaan entisestään sellaista perinnetyötä, joka asiantuntevasti perehtyy perinteen
muotoihin ja lähtökohtiin ja sukeltaa niihin kunnioittavasti ja persoonallisesti luodak-
seen perinteelle elävät kasvot ja ilmenemismuodot nykypäivän keinoilla ja kielellä.

Ammatilliseen ja taiteelliseen kasvuuni tämän kaltainen työskentely on antanut paljon
virikkeitä ja työvälineitä. Suhteeni ja näkemykseni erityisesti kansanlaulajana toimimi-
sesta ovat syventyneet. Olen löytänyt yhä enemmän omaa ääntäni laulajana ja saanut
myös käytännön kokemuksen arkistotyöskentelystä sekä kisällinä toimimisesta arkis-
toidun materiaalin välityksellä. Perinnearkiston aarreaittaa käytän varmasti myöhem-
minkin avukseni, ja minulle on virinnyt ideoita seuraavista projekteista. Kirjoittaessani
auki prosessin vaiheita jätän jäljen, johon voin myöhemminkin palata ja josta toivotta-
vasti joku toinen opiskelija tai aiheesta kiinnostunut voi saada virikkeitä.

Itse konsertin ja harjoitetun ohjelmiston arvo on tietenkin suoraan hyödynnettävissä ja jalostettavissa uusia esiintymistilanteita varten sekä Karahka-yhtyeenä että soolona työskennellen. Opinnäytetyökonsertin jälkeen olemme Karahka-yhtyeenä jo esittäneet samaa ohjelmistoa ja olemme myös työstäneet sitä eteenpäin ja lisänneet ohjelmistoon joitakin Sannin lauluja. Työ siis jatkuu koko ajan.

Sannin perinnön jatkumisen kannalta arvokkaimmaksi jäljeksi työstäni jää oman sukupolveni näkökulmasta esitetty taiteellinen puheenvuoro sekä tulkinta Sannin ja Martan perinnetyöstä ja heidän lauluistaan. Olen omalta osaltani jatkanut Sannin ja hänen äitinsä perintöä asettautumalla vuoropuheluun sen kanssa ja antamalla sen vaikuttaa omaan ääneeni ja tulkintaani. Muisto Sannin persoonasta ja valitsemani laulut jatkavat hengittystään tässä ajassa.

Lähteet

Kirjallisuus

- Anttila, P. 2006. Tutkiva toiminta, Ilmaisu, Teos, Tekeminen. Artefakta 16. Hamina: Akatiimi oy.
- Asplund, A. 2006a. Runolaulusta rekilauluun. Teoksessa: Asplund, Hoppu, Laitinen, Leisiö, Saha, Westerholm. (toim.) Suomen musiikin historia, Kansanmusiikki. Porvoo: WSOY. 108–152.
- Asplund, A. 2006b. Arkkiveisujen kulta-aikaa 1800-luvulla. Teoksessa: Asplund, Hoppu, Laitinen, Leisiö, Saha, Westerholm. (toim.) Suomen musiikin historia, Kansanmusiikki. Porvoo: WSOY. 257–271.
- Asplund, A. 2006c. Itkuvirsi. Teoksessa: Asplund, Hoppu, Laitinen, Leisiö, Saha, Westerholm (toim.) Suomen musiikin historia, Kansanmusiikki. Porvoo: WSOY. 80–104.
- Asplund, A. & Laitinen (toim.), H. 1979. Kalevalaisia lauluja. Helsinki: SKS, Kansanmusiikin keskusliitto, Kansanmusiikki-instituutti.
- Enges, P. 2003. Keneltä sinä tämän kuulit? Perhe ja suku supranormaalin saamelaisperinteen välittäjänä. artikkeli nettijulkaisussa Elore 1/2003. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry., Joensuu ISSN 1456-3010.
http://www.elore.fi/arkisto/1_03/eng103.html. viitattu 26.11.2011
- Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.
- Härkönen, S. (toim.) 1979. Karjalaisia kansanlauluja Suistamolta. Karjalaisen Kulttuurin Edistämisseuran julkaisu.
- Härkönen, S. 1993. Me Karjalan lapsia laulavia... Kansanlaulujen keräystalkoot 1996-1992. Joensuu: Karjalaisen Kulttuurin Edistämisseuran julkaisu.
- Karjalan Sivistysseura ry. 2012. Karjalainen kansanmusiikki, laulusävelmät.
http://www.karjalansivistysseura.fi/main.php?page_id=18
viitattu 25.5.2012
- Katso 1981. Sanni kutsuttiin Ranskaan itkemään. Katso-lehti 16/1981.
- Knuutila, S. 1989. Perinne-esiintyjä Pohjois-Karjalassa. Teoksessa: Knuutila, S. & Laaksonen, P. (toim.) Runon ja rajan teillä. Kalevalaseuran vuosikirja 68. Helsinki: SKS. 217–241.
- Laitinen, H. 2003 Iski sieluihin salama: kirjoituksia musiikista. (toim.) Tolvanen, H. & Joutsenlahti, R.-L. Helsinki: SKS.
- Laitinen, H. 2003. Oma perinne vieraana kulttuurina: 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. Teoksessa: Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa. Helsinki: SKS. 313–338.
- Laitinen, I. 1959. Martta Kähmi – Sotikaisten sukua. Helsingin Sanomat 19.3.1959.
- Loima, H. 1979. Martta Kähmin syntymästä 100 vuotta. Nuori Karjala 2/1979
- Lytsy, P. 2001. Sotikaisia ja Lytsyjä Suistamolta 1708–2001. Saarijärvi: Sukuseura Suistamon Lytsyt.
- Peiponen, K. 1985. Sanni on itkenyt virtensä talteen. ET-lehti 8/1985.
- Peiponen, K. 1993. Sanni, iänelläitkijä. Nuori Karjala 2/1993.
- Pielisjokiseutu 1973. Revonkylän kansakoulu juhlii 70-vuotista toimintaansa. Pielisjokiseutu 15.6.1973.
- Räty-Hämäläinen, A. 2002. Raja-Karjalan kunnailta. Helsinki: WSOY.
- Saha, H. 1996. Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Smolander, A. 1985. Viimeiset Runonlaulajat. Suomen Sanoma 1/1985.

- Tenhunen, A.-L. 2006. Itkuvirren kolme elämää. Helsinki: SKS
 Uimonen, S. 1968. Kuusikymmenvuotiaista op. Sanni Pyörnilää tapaamassa.
 Karjalainen 27.6.1968.
 Vilka, H. & Airaksinen, T. 2003. Toiminnallinen opinnäytetyö. Jyväskylä: Kustannus-
 osakeyhtiö Tammi
 Vuokko, 1973. Kansakoulu toiminut Revonkylässä 70 vuotta. Karjalainen 150/1973

Arkistolähteet ja TV-dokumentit

käytetyt lyhenteet:

SKSÄ = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston äänitearkisto

SKVR = Suomen Kansan Vanhat Runot

SKSÄ Kn 276.1970. Suistamo 1970. Saarivuori Helinä. Nauhoitettu 22.11.1970 Enon
 pitäjän Revonkylä. Kertoja Sanni Pyörnilä, s.1908.

SKSÄ 148:6.b. 1977. Ilomantsi 1955. Martta Kähmi laulaa Luojan virttä.

SKSÄ 149:5.b. 1977. Ilomantsi 1955. Martta Kähmi laulaa Mitkäs nuo merellä uivat.

SKSÄ 1: 31.b-32. 1981. Ilomantsi 1956. Martta Kähmi laulaa Etsin yhtä ystäväästä,
 naisääni toistaa edellisen.

SKVR VII3.3958. Suistamo. Soini, Lauri. 1898. Maksiman Okuliina. Armottoman lap-
 sen virsi.

Ikonen, L. 1973. Viimeiset Itkuvirret. Yle TV2 1973.

Vennamo, M. 1980. Itku - Surulauluja Karjalan, Kreikan. Filmimeri 1980.

Suulliset ja epätarkat lähteet

Koistinen, K. 2009. Sanni Pyörnilän entinen kansakoulun oppilas. Nauhoitettu haastat-
 telu 22.10.2009 Joensuu.

Loima, R. & H. 2011. Muistiinpanot käydyistä keskusteluista. Lokakuu 2011.

Pyörnilä, S. & Saarivuori, H. 2010. Sanni Pyörnilän Joensuussa asuvat lapset. Nauhoi-
 tettu haastattelu 23.11. 2010 Joensuu.

Pyörnilä, A. 2000. Martta Kähmi, runonlaulaja, itkuvirsien taitaja, harras ortodoksi.
 Lehtijuttu Oulun ort. hiippakunnan tiedostuslehti Paimensanomissa 2000-
 luvun alussa. Lehden tarkkaa ilmestymispäivämäärää ei ole tiedossa.

Konsertin käsiohjelmatekstit

RUUSUJA OLEN POIMINUT

**SUISTAMOLAISIA KANSANLAULUJA
SANNI PYÖRNILÄLTÄ JA MARTTA KÄHMILTÄ**

JOENSUUN ORTODOKSINEN SEURAKUNTASALI 4.10.2011

Emilia Kallonen: laulu
Laura Vartio: Haitari
Jukka Kyllönen: kitara

Konsertti on osa Pohjois-Karjalan Ammattikorkeakoulun musiikkipedagogiikan ja kansanmusiikin opintojeni opinnäytetyötä. Olen syventynyt suistamolaiseen kansanlauluperinteeseen Sanni Pyörnilän ja Martta Kähmin laulamien laulujen kautta.

Kansakoulunopettaja Sanni Pyörnilä (1908–1998) teki elämäntyönsä aviopuolisonsa kanssa Enon Revonkylän koulussa 1935–1973 ja oli aktiivinen toimija paikallisessa Nuoriseurassa ja Marttaliitossa. Hänelle karjalaisen kulttuuriperinnön vaaliminen ja säilyttäminen oli rakas kutsumus ja velvollisuus. Hänet muistetaan erityisesti äänellä itkijänä, joka esiintyi useissa karjalaisten juhlissa ja muissa tilaisuuksissa kuten Iljan praasniekoilla Ilomantsissa.

Martta Kähmi (1878–1961) on tunnettu äänellä itkijä ja runolaulaja, jolta on tallennettu paljon lauluperinnettä ja perinnetietoutta eri perinnearkistoihin.

KIITOS

Sanni ja Martta: lauluista ja viisaista sanoista.

Sannin lapset Helinä, Seppo ja Ahti; kannustuksesta ja aineistosta.

Isä Hannu ja Raili Loima: ystävydestä ja muisteluista.

Sanna Kurki-Suonio: ohjauksesta ja keskusteluista.

Joensuun ort. seurakunta, Eeva Timonen ja avustajat: yhteistyöstä

Laura ja Jukka: hienosta yhtyehengestä.

Markus Hänninen: konsertin valaistuksesta ja äänityksestä.

Konsertin käsiohjelmatekstit

OSA I

Konsertin ensimmäinen osa edustaa vanhaa lauluperinnettä, jota Sanni Pyörnilä kuuli ja oppi äidiltään Martta Kähmiltä.

Runolaulut olen opetellut Martta Kähmin laulamista Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitearkiston tallenteista.

sovitukset: Emilia Kallonen

ITKULAULU Tervetuliaisiksi

Itkulaulu on oma sovitukseni Sannin itkuvirsien pohjalta. Melodia on häätkusta ja sanat ovat katkelmia Sannin laulamista tervetuliais- ja lähtöitkuista vierasta vastaanotettaessa ja saateltaessa kotimatalle.

LUOJAN VIRSI

Jeesuksen ylösnousemus ja kuoleman pimeyden voittaminen.

Tämä runolaulu laulettiin Sannin lapsuuden kodissa aina pyhäaamuisin ja usein myös kehrätessä. Vanhan suistamolaisen tavan mukaan Luojan virttä laulamalla "kehrättiin" Jumalan armo ja varjelus kodin ja läsnä olevien henkilöiden ympärille.

ETSIN YHTÄ YSTÄVÄISTÄ

Hauska ja elämänmyönteinen tanssilaulu Martalta.

MITKÄS NUO MERELLÄ UIVAT

Olen täydentänyt Martan laulamaa runoa suistamolaisen Maksima Okuliinan toisinnolla.

OSA II

Sannilta tallennetut kansanlaulut konsertin toisessa osassa edustavat uudemmaa lauluperinnettä. Ne ovat sykehdyttäviä lauluja rakkaudesta ja elämästä.

Olen opetellut näitä lauluja Sannin laulamista nauhoituksista perheen yksityiskokoelmasta.

sovitukset: Kallonen, Vartio, Kyllönen.

KAUNIILTA KUULUI SE KÄKILINNUN LAULU

RUUSUJA OLEN POIMINUT

RUUSUN PIENEN, HENNON HIENON, SYDÄMEENI ISTUTIN

MÄ RUUSUN LÖYSIN

NIIN VIENOSTI, NIIN KAINOSTI KUIN TUULI HENKÄILEE

SUO ANTEEKSI

ET LEMPENI HAAVOJA LÄÄKITÄ VOI

NUOTTILIITE: SIMO HÄRKÖNEN
MARTA KÄMMI: JUMALAN VIRSI

LIITE 2

1 (1)

Handwritten musical notation for the hymn 'Laulamme Jumalan virttä'. The notation is written on two staves in 4/4 time. The melody is simple and consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

LAU-LAM-MO JU-NA-LAN VIR-TÄ LAULAMMO JUMALAN VIR-TÄ
AM-MO-SIE A-JAT-TE-LEM-MO MUIL-LOI-SI-A MUIS-TE-LEM-MO

• LAULOI MARTTA KÄMMI, TALLENSI SIMO HÄRKÖNEN

• KKEB, KARJALAINEN KANSANLAULUJA SUISTAMOLTA 1979

• ALKUPERÄINEN NUOTTI ON KIRJOITETTU E-MOLLIIN,

LAULAM-NO JU-MA-LAN VIRT-TÄ LAULAM-NO JU-MA-LAN VIRT-TÄ
AM-NO-SIE AU-RIN-TE-LEM-MO MUL-LO-SI-JA MUIS-TE-LEM-MO
KUIN O-LI LUD-JA KUOL-LE-TET-TU KUIN O-LI LUD-JA KUOL-LE-TET-TU
VAL-DA KAIK-KI KA-VO-TET-TU VAL-DA KAIK-KI KA-VO-TET-TU
KUIN O-LI LUD-JA HAU-VAT-TUN-NA KUIN O-LI LUD-JA HAU-VAT-TUN-NA
Y-HEK-SÄN SY-LEN SY-VE-VYÖ KOL-MEN SY-LEN KOR-GE-HUO-HE
KI-VET O-LI PIÄL-LÄ KIU-SAT-TU-NA HAU-VAT-TU VE-SI-HA-VO-TI
HDI SI-NÄ AR-MAS AU-RIN-GOI-AE HDI SI-NÄ AR-MAS AU-RIN-GOI-AE
LEN-NÄ PIÄT-TÖ-MIN KAN-TOI-NA SII-VE-TÖIN-NÄ SIVV-VOIN-DE-IE
LUD-JAN HAU-VAN PAR-DA-HIL-LA LUD-JAN HAU-VAN PAR-DA-HIL-LA
MUR-RA KIU-SATUT KI-VE-TI HAL-LO HAU-VA-TUT HA-VO-TI

PIA-SIS LUO-JA KUO-LO-MAS-TA KAIK-KI-VAL-DA KA-DUO-MAS-TA
PAIS-TA PÄI-VÄ PA-LA-VAS-TI PAIS-TA PÄI-VÄ PA-LA-VAS-TI
KUV-MEM-MAS-TI KUV-MOT-TE-LE KUV-MEM-MAS-TI KUV-MOT-TE-LE
NU-KU-TA U-ROI JU-MA-LA NU-KU-TA U-ROI JU-MA-LA
PAI-NU-TA PA-KA-NA-KAN-SAT PAI-NU-TA PA-KA-NA-KAN-SAT
NUO-RET MIEK-KO-JEN NO-JAA-HE VAN-HAT KEI-HÄS VAR-SILLE-HE
LEN-TI-BÄ PIÄT-TÖ-MINKA-MOI-NA LEN-TI-BÄ PIÄT-TÖ-MINKA-MOI-NA
SII-VE-TÖIN-NÄ SIUV-VOIN-DE-LI SII-VE-TÖIN-NÄ SIUV-VOIN-DE-LI
LUO-JAN HAU-AN PAR-DA-HIL-LA LUO-JAN HAU-AN PAR-DA-HIL-LA
PUR-KI KIU-SA-TUT KI-VE-TI PUR-KI KIU-SA-TUT KI-VE-TI
HAL-KO HAU-VA-TUT HA-VO-TI HAL-KO HAU-VA-TUT HA-VO-TI
PIA-SI LUO-JA KUO-LE-MAS-TA PIA-SI LUO-JA KUO-LE-MAS-TA

KAIK-KI-VÄL-DA KA-DUD-MAS-TA KAIK-KI-VÄL-DA KA-DUD-MAS-TA

PAIS-TO PÄI-VÄ PA-LA-VAS-TI PAIS-TO PÄI-VÄ PA-LA-VAS-TI

KUU-MEM-MAS-TI KUU-MOT-TE-LI KUU-MEM-MAS-TI KUU-MOT-TE-LI

NU-KUT-TI U-ROT JU-MA-LA NU-KUT-TI U-ROT JU-MA-LA

PAI-NUT-TI PA-KA-MA-KAN-SAN PAI-NUT-TI PA-KA-MA-KAN-SAN

NUO-RET MIEK-KO-JEN NO-JAA-HE VAN-HAT KEI-HÄ'S-VAR-SIL-LE-HE

AS-TU-BA JOR-DA-NAN JO-EL-LA AS-TUI JOR-DA-NAN JO-EL-LA

PY-HÄN VIR-RAN PYÖR-DI-JÖL-LÄ PY-HÄN VIR-RAN PYÖR-DI-JÖL-LÄ

PUIS-TE-LOD PÖ-MIS-TE-LÖÖ-BI PUIS-TE-LOD PÖ-MIS-TE-LÖÖ-BI

LI-HO-JA LI-HOT-TE-LOO-PI HUR-ME-HI-A HUUH-TE-LOO-VI

AS-TU AL-HO-JEN SA-LOIL-LA AS-TU AL-HO-JEN SA-LOIL-LA

NOU-ZOO KOI-VUN KON-GE-LOL-LA LE-BÄN LEN-NOIL-LE Y-LE-NI

NUOTTILIITE: EMILIA KALLONEN
MARTTA KÄMMI: LUOVAN VIRSI

LIITE 3 4 (6)

KUU-LUU SEP-PÖ-LÄN TÄ-VON-TA KUU-LUU SEP-PÖ-LÄN TÄ-VON-TA
HII-TEN JOU-KON HIL-KU-TU-SI PA-HAN JOU-KON PAU-KU-TU-SI
AS-TU OR-JA-NA O-VIL-LA AS-TU OR-JA-NA O-VIL-LA
PALK-KA-LAN PA-JAN E-TE-HE PALK-KA-LAN PA-JAN E-TE-HE
VIRK-KAA JEE-SUS NOIN SA-NOIK-SE VIRK-KAA JEE-SUS NOIN SA-NOIK-SE
MITÄ NE SEP-PÖ-LÄT TÄ-KÖÖ-VI MITÄ NE SEP-PÖ-LÄT TÄ-KÖÖ-VI
HII-TEN JOUK-KO HIL-KUT-TAA-PI PA-HAN JOUK-KO PAU-KUT-TAA-PI
VIRK-KAA VAN-HIN JUUT-TA-HIS-TA VIRK-KAA VAN-HIN JUUT-TA-HIS-TA
TÄ-VOM-MO JU-MA-LAN RAU-TOI JEE-SUK-SEN KU-RIS-TUS-KÖYT-TÄ
JEE-SUS VAR-SIN VAS-TA-JE-LI JEE-SUS VAR-SIN VAS-TA-JE-LI
EI TU-LE LUK-KU LUD-JAN LUK-KU EI TU-LE LUK-KU LUD-JAN LUK-KU
KUIN KÄ-SIN LU-KIT-TA-NE-HE SOR-MIN SOR-MI-EL-PA-NE-HE

SA-NOIN SA-VA-JEL-DA-ME-HE ÄSK-ON LUK-KU LUD-JAN LUK-KU
VIRK-KI VAN-HIN JUUT-TA-HIS-TA VIR-KKI VAN-HIN JUUT-TA-HIS-TA
TÄL-ON SIL-MÄT VIE-RA-HAL-LA KUIN EG-LI-SEL JU-MA-LALLA
JEE-SUS VAR-SIN-KI VAS-TA-JE-LI JEE-SUS VAR-SIN VAS-TA-JE-LI
ON-HAN SIL-MÄT VIE-RA-HAL-LA KAIT-SI-MET-KI KUA-LI-KALLA
VIRK-KAA VAN-HIN JUUT-TA-HIS-TA VIRK-KAA VAN-HIN JUUT-TA-HIS-TA
EM-BÄS MUIS-TA-NU MI-TA-TA EM-BÄS MUIS-TA-NU MI-TA-TA
KUIN ON PIT-KÄ LUD-JAN KAU-LA KUIN ON PIT-KÄ KUINON PAK-SU
KUIN ON PÖI-KEE-LA LE-VI-Ä KUIN ON PÖI-KEE-LA LE-VI-Ä
JEE-SUS VAR-SIN VAS-TA-JE-LI JEE-SUS VAR-SIN VAS-TA-JE-LI
MIE TUN-NEN JU-MA-LAN KAU-LAN MIE TUN-NEN JU-MA-LAN KAU-LAN
KUIN ON PIT-KÄ KUINON PAK-SU KUIN ON PÖI-KEE-LA LE-VI-Ä

NUOTILITTE: EMILIA KALLONEN
MARTTA KÄMMI: LUOJAN VIISI

LIITE 3 6 (6)

PA-NI JUUTAS RAU-AN KAU-LAAN PA-NI JUU-TAS RAU-AN KAU-LAAN
POL-GI PE-PA-KAL-LI-JOO-HE VUO-RE-HE TE-RÄ-K-SI-SE-HE
ISTU SII-NÄ SIEL I-GÄ-SI IS-TU SII-NÄ SIEL I-GÄ-SI
KU-NI KUU-HUT KUL-GE-NOD-HE PÄI-VÄN PÄÄLLÄ PAIS-TA-NOD-HE

• LAULOI MARTTA KÄMMI ; SKSA 148:6b.1977

• LAULAJAN JÄVELLÄSI NAHALLA AM

SANNI PYÖRNILÄ: ÄIDIN ITKU

MURSIAMMELLE KOTIÄ LÄHDETÄESSÄ, KATKELMA

EI OLE LEHVÄZENI SIUN LETBÄVÖ AIGAZET ENJÄÄ,
 ETGÄ MARJAZELLANI MAGAVO AIGAZET OLLAH,
 KUINDN VIIMEIZET HUONDEKSUOT OL ARMAHTEN ARMOZIEN ON
 KODIZIS HABANŽUOT,
 VOITKO SIBYZENI SIGIE UNOISEIN OLUIN OOTELLA,
 MENNETINNÄ YÖHINSINNÄ ISON KODISES KUIN ON OOTELUES,
 JAKSATKO KULDASENI KUONNUKSENDELLA
 SUURIE SYNDYSIE KUMARTELEMAH,
 ITSELLEIS ARMOISIE DA ABUSIE ON ANELEMAM,
 KUI ILMDIN AIGOMVSIENI SUURET ARTELIZET TULEMAS OUA
 SIUN PIDÄS KULTALAPSENI HETIÄ VASITAIN VARUKSENDELLA,