

Vanhan unkarilaisen ja suomalaisen runomitan peruskysymyksistä

Vanhassa unkarilaisessa runomitassa on sellaisia peruspiirteitä, jotka sanastollisten sekä kielirakenteellisten yhtäläisyyksien ohella liittävät unkarilaisten ja suomalaisten sivistyksen toisiinsa. Ei ole mitään kummallista tässä väitteessä. Kansanrunoutemme rytmilliset — siis muodolliset — perus-

ominaisuudet pohjautuvat ensi sijassa kieltemme rakenteellisiin ominaisuuksiin. Puhuessani siis unkarilaisen ja suomalaisen vanhan runomitan yhteisestä alkuperästä tarkoitan vain sitä, että alkuperäiseksi osoittautuva kansanrunoutemme rytmi on kehittynyt unkarilaisten ja suomalaisten keskuudessa samoista kielellisistä edellytyksistä: juuri kielen rytmin nojalla. En siis mitenkään tahdo väittää, että unkarilaisen ja suomalaisen runomitan synnyssä voisi olla mitään genettistä yhteyttä. Ne ovat kehittyneet samojen kielellisten edellytyksien pohjalta toisistaan riippumatta.

Yleensä on kolme tekijää, jotka määräävät kielen akustisen vaikutuksen. Ne ovat: 1. musikaalinen korko eli intonaatio, 2. dynaaminen paino ja 3. kesto. Nämä kolme tekijää eivät määrää vain sanojen, vaan myös lauseen akustisen rakenteen: kielellisten ilmiöiden rytmilliset ominaisuudet.

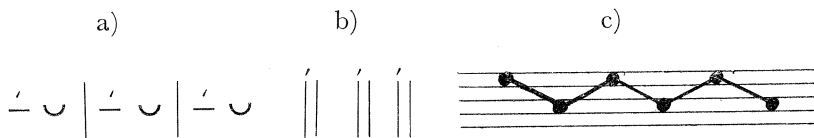
Mitä ensiksikin sanojen rytmikkaan tulee, on todettava, että se on suomen ja unkarin kielessä aivan samanlainen. Äyllisen asennoitumisen ollessa etualalla on dynaaminen paino ja samalla myös musikaalinen korko sanan ensimmäisellä tavulla, mikä merkitsee, että sanan ensimmäinen tavu äännetään vahvemmin ja korkeammalla äänellä kuin sanan muut tavut. Ja tämä onkin aivan luonnollista, sillä ensimmäinen tavuhan on oikeastaan sanan merkityksen kantaja. Sana painotetaan siis: *lé-he-tel-len* tai *máh-do-ton-ta*. Mutta usein on asianlaita niin, että paitsi ensimmäistä tavua meidän on korostettava painon ja koron avulla myös muutamia seuraavista tavuista. Niin sanottu sivupaino riippuu ensi sijassa tunnetekijöistä: se on sanan tunnepitoisuuden välittäjänä. Näin ollen äännettäessä sana *lé-he-tèl-len* tai *máh-do-tòn-ta*, tulee näkyviin intellektuaalisen ja objektiivisen merkityksen ohella sanan tunnearvokin.

Sivupainon esiintymisedellytykset voidaan määritellä seuraavalla tavalla. Affektipuheessa sanan kolmas ja joka toinen sitä seuraava tavu saa sivupainon — mutta vain siinä tapauksessa, että kolmas tavu on pitkä. Jos kolmas tavu on lyhyt, sivupaino siirtyy neljänteen ja sitä seuraaviin parillisiin tavuihin. Jo tästä määritelmästä käy ilmi se, että sivupaino on riippuvuussuhteessa eräistä kestoilmiöistä. Pääpaino unkarissa ja suomessa on aivan riippumaton ensimmäisen tavun kestosta: pitkällä ja lyhyellä tavulla voi samalla tavoin olla paino ja korko — se on: suurempi äännevoima ja musikaalinen äänenkorkeus; mutta sivupaino vaihtelee kolmannen tavun piteuden tai lyhyden mukaan.

Tällä tavoin punoutuvat yhteen jo ns. korostuksessa aivan erilaiset akustiset periaatteet: dynaamisen painotuksen ja musikaalisen korostuksen sekä lopuksi kestonkin periaatteet. Tällä tavalla — näiden kolmen akustisen tekijän yhteisvaikutuksesta — on syntynyt sellainen unkarin ja suomen sanojen rytmi, että sana jakautuu kaksi-, muutamissa tapauksissa kolmijäsenisiin

rytmillisiin yksikköihin. Rytmisyksikön ensimmäinen tavu on sekä voimaltaan että äänenkorkeudeltaan ja silloin tällöin myös kestoltaan korostunut, sitä seuraavat yksi tai kaksi tavua ovat rytmillisesti korottomia, siis dynaamiselta kannalta aivan heikkoja, säveleltään matalia ja lisäksi kestoltaan lyhyitä. Me sanomme näitä kaksijäsenisiä rytmisyksiköitä trokeiksi ja kolmejäsenisiä daktyyleiksi — ottaen huomioon niiden laskeutuvan luonteen. Kuitenkin jo tässä vaiheessa on huomattava, että käsitän nämä tahtien eli jalkojen nimitykset kolmessa eri merkityksessä sekä että käsitykseni mukaan unkarin ja suomen sanarytmin synnytti kaksi- ja kolmijäsenisten laskeutuvien jalkojen kaikki kolme lajia. Unkarissa ja suomessakin on nimittäin kesto-suhteisiin perustuvia eli siis aikamittaisia trokeita ja daktyyleja. Lisäksi on painotuksellisia eli dynaamiseen voimakkuuden aaltoiluun perustuvia trokeita ja daktyyleja. Ja lopuksi on vielä äänenkorkeuden vaihteluihin rakentuvia eli musikaalisia trokeita ja daktyyleja.

Seuraavanlaisilla unkarin ja suomen sanoilla on esimerkiksi selvästi trokeinen rytmi: *hál-ha-tát-lan-ság-ban*, *húo-li-mát-to-múu-den*. Näiden sanojen rytmikaava muodostuu a) keston, b) dynaamisen painon ja c) musikaalisen äänenkorkeuden periaatteen mukaan seuraavasti:



Kuten näemme, joudumme tässä tekemisiin vastakohtaperiaatteen säännöllisen toteutumisen kanssa: korollista tavua seuraa kohta yksi koroton tavu. Rytmillinen vuorovaihtelu käy ääniyksiköiden (tavujen) akustisen laajentumisen ja supistumisen tapahtumasarjassa ilmi. Näin ollen rytmi perustuu tässä tapauksessa akustisen polarisaation lakiin.

Toiselta puolen on kuitenkin sanoja, joiden kolmas tavu on lyhyt ja sen vuoksi sivupaino siirtyy neljänteen tavuun. Nämä sanat alkavat daktyyillisellä tahdilla, joka antaa sitten sijaa trokeisille tahdeille. Esimerkiksi: *kér-lel-he-tét-len-ség-nek*, *tót-te-le-mát-to-múu-den*. Näiden sanojen rytmikaava on a) keston, b) painon ja c) sävelkorkeuden mukaan seuraava:

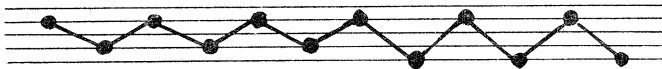


Tässä ei sanojen ensimmäistä — voimakkainta — korkoa vastaa vain yksi ainoa, vaan kaksi korotonta tavua, ja siinäkin toteutuu sopusointupyrimys aivan johdonmukaisesti.

I ausemelodian ja sen yhteydessä ilmenevän lausepainon rytmiiikka perustuu ensi sijassa tunnetekijöihin, ja se särkee useissa tapauksissa lauseen älyllisen painon sekä sanapainon ja sanamelodian puitteet.

BÁLINT CSÚRY on tähän mennessä yksityiskohtaisimmin tutkinut unkarin kielen lausemelodian suhteita. Hänen tutkimuksensa käsittelevät etupäässä Szamoshátin murteen kieliaineistoa. Hänen urauurtavassa tutkielmassaan (A szamosháti nyelvjárás hanglejtésformái = Szamoshátin murteen puhemelodian muodot, Unkarilaisen Kielitieteellisen Seuran Toimituksia 22, s. 13—14) esitetään mm. se mielenkiintoinen havainto, että Szamoshátin murteessa tavataan korkea-asteisen affektin yhteydessä niin sanottu aaltoileva puhemelodia. Se on sellainen aivan säännönmukaisesti rakentunut melodia, jossa samanlaiset intervallit esiintyvät samanaikaisesti, ja joka juuri tämän säännöllisyyden takia vaikuttaa melkein monotoniselta. Siteeraamme tässä CSÚRYN esimerkkilauseita, joissa a) epätoivo, b) kärsimättömyyden purkaus, c) suuri ilo tai ihastus ja rakkaus on aaltoilevan puhemelodian aikaansaajina:

- a) *Micsinájjak uramisten micsinájjak!* 'Mitä minä tekisin, herra jumala, mitä minä tekisin'.
- b) *Ne egyél meg, hallod, ne egyél meg!* Sananmukaisesti: 'Älä syö minua, kuuletkos, älä syö!' (Näin voi äiti sanoa kiusaantuneena lapsen liiallisesta ahdistelusta.)
Ennye disznó teremtette! Sananmukaisesti: 'Voi sinua, sian luomaa!'
- c) *Micsinájjak veled drága pujám!* 'Mitä minä tekisin sinulle, kallis pienoiseni!'



Voin vielä tähän lisätä sen, että olen tavannut aivan samanlaisia puhemelodioita muualtakin unkarin kielialueelta, esimerkiksi Debrecenistä ja Pohjois-Unkarista, Egerin kaupungin seuduilta — joten sitä voidaan pitää Unkarissa aivan yleisenä. Tapasin kerran eräänä kevätpäivänä Debrecenin kadulla pienen pojan, joka katsellessaan taivasta, jossa pilvet tulivat ja menivät suurella vauhdilla, huudahti yhtäkkiä itsöksensä: *Hogy gyön az ég!* 'Kuinkahan taivas tulee!'



Näistä esimerkeistä käy ilmi, että unkarissa — ainakin murteittain — korkea-asteinen affekti jäsentää lauseen musikaalisiin ja dynaamisiin trokeihin. Tätä musikaalista ja dynaamista rytmiä milloin vahvistaa, milloin leikkaa puhtaasti intellektuaalinen painotus, ja samalla ilmenee eräänlainen interferenssi-ilmiö toisaalta musikaalisen ja dynaamisen rytmin, toisaalta taas aikamittaisen rytmillisen jäsentymisen välillä. Tässä yhteydessä on vielä todettava, että mikä lauseenlaji tahansa voidaan eräissä tilanteissa ääntää voimakkaasti affektipitoisena, ja lisäksi, että runokielen tunnearvo yleensä on suurempi, kuin yleisen arkikielen lauseiden tunnearvo voi olla. Näiden havaintojen perusteella voimme Csüryn teesiä laajentaa ja yleistää kahteenkin suuntaan: 1. Unkarin kielessä jokaisella lauseenlajilla voi olla kaksi eri intonaatiota; ensiksikin tavallinen lausemelodia, joka perustuu etupäässä intellektuaalisiin tekijöihin; ja sitten jokainen lause voi sopeutua aaltoilevaan, trokeiseen melodiakaavaankin — sillä ehdolla, että lauseen tunnepitoisuus vahvenee ja nousee korkea-asteiseksi affektiksi. 2. Tavallinen arkipäiväinen esitysmuoto voi tulla runodiktiksi silloin, kun lauseiden tunnesisältö vahvistuu affektiksi; siitä johtuu, että runodiktion perusmuotona esiintyy trokeinen aaltorytmi.

Suomen lausemelodiasta ja säännöistä ei ole vielä olemassa sellaisia tutkimuksia, kuin CsűRYN Szamoshátin murretta koskevat, lausemelodian kysymyksiä selvittelevät tutkimukset ovat. Tiedämme kuitenkin, että sanamelodian laki suomen kielessä on aivan sama kuin unkarissa; lisäksi kielen melodia ja dynaaminen paino ovat kummassakin kielessä suoranaudessa riippuvuudessa toisistaan, ja lopuksi keston ja koron suhde toisiinsa on samantyyppinen. Näiden tosiasioiden nojalla saamme kai olettaa, että suomessakin affektipuhe tuntee aaltoilevan lausemelodiakaavan. Todisteeksi siitä, että vanha suomalainen runomitta rakentuu ensi sijassa juuri tähän musikaaliseen, toisessa sijassa dynaamiseen ja vasta kolmannessa sijassa keston aaltoiluun, voimme viitata Kalevalan runomittaan.

Kalevalan rytmi perustuu tunnekielen akustiseen aaltoiluun. Se ei ole siis älyllisen painon, vaan sen affektin aaltoilevan leikin tuote, joka erottaa toisistaan älyllisen jäsentymisen yksiköt: sanayksiköt. ELIAS LÖNNROT on jo havainnut ja todennutkin Vanhan Kalevalan esipuheessa (1835) ja muissa suomalaista rytmikkaa käsittelevissä kirjoituksissaan (vrt. AARNE ANTILA Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta I, ss. 235, 381), että suomalaisilla vanhoilla runoilla on puhtaasti musikaalinen rakenne, sekä että älyllisen jäsentymisen ja musikaalisten aineiden välinen dissonanssi korostaa ja alleviivaa musikaalisen rytmin säännönmukaista harmoniaa. Hän osuu harhaan vain siinä, että luulee löytäneensä musikaalisen rytmin aikamittojen aaltoilevassa vuorottelussa, ja siitä syystä hän ei tule havainneeksi kielen melodiaa,



äänenkorkeuden vaihteluja. On kyllä merkillistä, että hänen mainitsemaansa esimerkit eivät todellisuudessa ole aikamittaisia trokeita, vaan aitoja musikaalisia trokeita. Jos sijoitamme hänen kirjoituksessaan aikamittaisen jäsentymisen ilmauksen sijalle musikaalisen, melodisen jäsentymisen ilmauksen, on myönnettävä, että hänen mielipiteensä niin sanotusta »murrelmasta» eli »murrosta» on erittäin merkittävä. LÖNNROT on nimittäin huomannut, että »murto» eli »murrelma» on suomalaisen vanhan rytmin perusominaisuuksia. »Murrelma» on se runomitan ilmiö, että puhtaasti musikaalinen (mutta ei — niinkuin LÖNNROT luuli — aikamittainen, vaan melodinen) rytmi murtaa intellektuaalisen, painollisen jäsentymisen kulun. Esimerkiksi talonpoikais-saulajien säe *én o-/lé i-/só i-/ältä* vaikuttaa rytmillisesti miellyttävältä juuri len takia, että musikaalisen rytmin rajaviivat leikkaavat sanayksikköjä. Sen sijaan kuuluu LÖNNROTIN mielestä aivan mahdottomalta ja teeskennellyltä sellainen tiedemiesten ehdottama kansallisen säkeen korjaus kuin esimerkiksi tämä olisi: *én/ i-/ältä / iso / óle*, sillä tässä musikaalinen ja intellektuaalinen jäsentyminen virtaa suunnilleen samassa uomassa.

Ei ole vielä ARVID GENETZkään tullut vanhan suomalaisen rytmin määrittelemässään käsittäneeksi tunnepitoisen, runollisen diktion aaltoilevaa melodikaavaa. Juuri tämä seikka voi olla syynä siihen, että hänen rytmiiikkasääntönsä näyttävät aivan epäsäännöllisiltä. GENETZIN säännöt ovat lyhennettyinä seuraavat: 1. Kalevalan säe jakautuu neljään jalkaan. 2. Jalat ovat laskeutuvia kaksijäsenisiä yksikköjä (trokeita), kuitenkin niin, että ensimmäisenä jalkana voi olla kolmijäseninen yksikkökin (daktyyli). 3. Nousussa voi olla ennen kaikkea sanan ensimmäinen pitkä tavu, ensimmäisen jalan nousussa sanan ensimmäinen lyhyt tavukin; sitä paitsi nousussa voi olla minkäläinen tavu tahansa (siis yhtä hyvin painollinen ja painoton, pitkä ja lyhyt). 4. Jalan laskuosassa voi olla ennen kaikkea sanan ensimmäinen lyhyt tavu — ensimmäisessä jalassa myös sanan ensimmäinen pitkä tavukin —, sekä mikä muu tavu tahansa. — Voimme vielä lisätä, että nämä säännöt tulevat eläviksi ja merkityksellisiksi ainoastaan silloin, kun pidämme aina silmällä, että lausemelodian aaltoileva rytmi muodostaa vanhan suomalaisen runomitan perustan — kuitenkin niin, että älyllinen paino ja kesto milloin vahvistavat, milloin leikkaavat emotionaalista aaltoilua.

Näin ollen voimme vanhan suomalaisen rytmin periaatteet tiivistää seuraaviin sääntöihin: 1. Vanhan suomalaisen runomitan perustana on musikaalinen periaate: korkea-asteisen affektin luoma aaltoileva melodia ja siitä riippuvana dynaaminen aaltoilu. 2. Sen ohella toteutuu vielä eräänlainen keston perustuva rytmi sekä eräs toinen, joka rakentuu intellektuaaliseen painottamiseen. 3. Dissonanssilla on suomalaisessa rytmiiikassa keskeinen asema; dissonanssia voidaan pitää tärkeimpänä välikappaleena pyrkimyksessä sopusointuun.

Sivumennen todettakoon tässä, että mielipiteeni vanhasta suomalaisesta runomitasta eroaa oleellisesti MIKKOLAN mielipiteestä — huolimatta sitä, että käsityksemme näyttävät ensi silmäyksellä samanlaisilta. JOOSEPPI MIKKOLA (Suomalaisesta kansanomaisesta runomitasta. Suomalaisen Tiedeakatemian esitelmät ja pöytäkirjat 1909—1910, s. 142—) on kyllä pyrkinyt — niinkuin minäkin — johtamaan Kalevala-runon rytmin kielen musikaalisesta rytmistä. Mutta MIKKOLA tahtoi todeta sanan musikaalisesta aksentista sellaisia säännönmukaisuuksia, joita tutkimus ei ollut todistanut (vrt. MATTI SADENIEMI Die Metrik des Kalevalaverses, s. 133—). Sen sijaan minä puolestani olen lähtenyt sellaisista lausemelodiaan liittyvistä tosiasioista, jotka ovat todettavissa ainakin yhdessä sukukielessä: unkarissa.

Vanhin unkarilainen runomitta on niin sanottu »ösi nyolcas» (= vanha kahdeksantavuinen säe). Se käsittää kahdeksan tavua ja on unkarin kertomurunouden alkuperäinen runomitta. Siitä ovat polveutuneet unkarilaisen lyyrillisenkin runouden eri runomittalajit tyypistämisen tietä — niin että muuttamat tavut jätettiin pois. Tavallisesti väitetään kahdeksantavuisen säkeen jakautuvan kahteen nelitavuiseen tahtiin eli jalkaan. Minä puolestani olen sitä mieltä, että vanha kahdeksantavuinen unkarilainen kansanrunon säe jäsenyy neljään kaksitavuiseen tahtiin juuri niin kuin vanha suomalainenkin runo. Käsitykseni perustuu ensi sijassa unkarin kielen aaltoilevaan lausemelodiaan ja edelleen siihen, että vanhat unkarilaiset lastenhout lausutaan nykyäänkin usein trokeisella rytmillä. Mainitsen tässä vain yhden esimerkin. CSÁTI DEMETERIN kertomaruono 1500-luvulta skandeerataan yleisesti näin:

<i>Emlékezzenk régiékrél,</i>	(Muistakaamme vanhojamme,
<i>Az Szittyából kijüttekrél,</i>	Skyytiasta lähteneitä,
<i>Magyaroknak eleikrél</i>	unkarilaisten esi-isiä
<i>(És) azoknak vi- tézségekrél.</i>	ja heidän rohkcuttansa)

Mutta minä skandeeraisin tämän runon näin:

Emlé-|kezzenk | régi-|ekrél
Az Szity-|tyából | kijüt-|tekrél,
Magya-|roknak | ele-|ikrél
És azok-|nak vi-|tézsé-|gekrél.

Sama musikaalinen luonne, sama trokeinen rytmii, joka silloin tällöin daktyyllisen alun kautta saa suuremman nopeuden, sama interferenssi emotionaalisen ja intellektuaalisen aaltoilun välillä kuin Kalevalan runoissa:

Miele-|ni mi-|nun te-|kevi,
aivo-|ni a-|jatte-|levi,
lähte-|äni | laula-|mahan,
saa' a-|ni sa-|nele-|mahan,

*Veli | veikko-, |senikulta, |
kaunis | kasvin-|kumppa-|läni!
Lähe nyt | kanssa | laula-|mahan . . .*

Tässä vielä pari säettä vanhimmasta lyyrillisestä unkarinkielisestä virrestä, ns. OMS:sta (muinais-unkarilainen Marian Itkuvirsi):

<i>Volék sirolm tudot- lon </i>	Olin itkun tuntematon,
<i>Sirol- mol sepe- dik </i>	itkusta riudun,
<i>Bútol cszuk epe- dek </i>	huolesta lyhityen näännyn

Vielä mainitsen yhden esimerkin unkarilaisista lastenhokemista, jotka tavallisesti lausutaan trokeisina:

<i>Gólya, gólys, gili- ce </i>	Haikara, haikara, puluseni,
<i>Mitöl véres a lá- bod jne.</i>	mistä sinun jalkasi on verinen . . .

Viimeksi mainituissa kahdessa esimerkissä esiintyy — kuten näemme — täydellisten trokeiden rinnalla tyypistyneitä, vain yhden ainoan tavun käsittäviä trokeita.

On erittäin luultavaa, että unkarin ja suomen meloadian, intonaation yksityiskohtainen tutkimus tulee luomaan uutta valoa kansallisen metriikan olemukseen ja alkuperään.

ISTVÁN PAPP

Über die Grundfragen des alten ungarischen und finnischen Versmasses

Im alten ungarischen Versmass gibt es solche Grundzüge, die neben den lexikalischen und sprachstrukturellen Übereinstimmungen dazu beitragen, die Kultur der Ungarn und der Finnen miteinander zu verbinden. Diese Behauptung enthält nichts Sonderbares. Die rhythmischen — also formalen — Grundeigenschaften der ungarischen und finnischen Volksdichtung beruhen in erster Linie auf den strukturellen Eigenschaften der ungarischen und der finnischen Sprache. Wenn man also vom gemeinsamen Ursprung des ungarischen und finnischen alten Versmasses spricht, kann man nur meinen, dass der sich als ursprünglich erweisende Rhythmus der Volksdichtung sich bei den Ungarn und bei den Finnen aus gleichen sprachlichen Voraussetzungen heraus entwickelt hat: gerade auf den Sprachrhythmus gestützt. Der Verfasser will also keineswegs behaupten, dass zwischen

der Entstehung des ungarischen und der des finnischen Versmasses irgendeine genetische Verbindung bestehen könnte. Sie haben sich auf Grund gleicher sprachlicher Voraussetzungen unabhängig voneinander entwickelt.

Die Prinzipien des Rhythmus der alten finnischen Volksdichtung kann man in folgende Regeln fassen: 1. Die Grundlage des alten finnischen Versmasses ist das musikalische Prinzip: die von einem hochgradigen Affekt geschaffene wogende Melodie und davon abhängig das dynamische Wogen. 2. Daneben wird noch eine Art von quantitativem Rhythmus verwirklicht und noch ein anderer, der auf der intellektuellen Betonung aufgebaut ist. 3. Die Dissonanz nimmt in der finnischen Rhythmik eine zentrale Stellung ein: Man kann sie als das wichtigste Mittel beim Streben nach Harmonie betrachten.

Das älteste ungarische Versmass ist der sog. »ősi nyolcas« (= alter achtsilbiger Vers). Er umfasst acht Silben und ist das ursprüngliche Versmass der ungarischen epischen Dichtung. Von ihm stammen auch verschiedene Versmasses der ungarischen Lyrik ab, die durch Verstümmeln — Weglassen einiger Silben — gewonnen worden sind. Gewöhnlich wird behauptet, der achtsilbige Vers zerfalle in zwei viersilbige Takte oder Versfüsse. Der Verfasser dagegen ist der Meinung, dass der alte ungarische achtsilbige Volksdichtungsvers sich in vier zweisilbige Takte gliedert, genau wie der Vers der alten finnischen Dichtung. Seine Auffassung beruht in erster Linie auf der wogenden Satzmelodie der ungarischen Sprache und ferner darauf, dass die alten ungarischen Kinderverse auch heute noch oft mit trochäischem Rhythmus gesprochen werden. Z.B. eine Ballade von CSÁTI DEMETER aus dem 16. Jahrhundert wird allgemein so skandiert:

Emlékezzenk | régiekrél,
Az Szittyából | kijüttekérél,
Magyaroknak | cleikrél
(És) azoknak vi- | tézségekrél.

(Lasst uns gedenken unserer alten,
Aus Skythien Gekommenen,
Der Vorfahren der Ungarn
Und ihrer Tapferkeit.)

Der Verfasser würde dieses Gedicht folgendermassen skandieren:

Emlé- | kezzenk | régi- | ekrél,
Az Szity- | tyából | kijüt - | tekérél,
Magya- | roknak | ele- | ikrél
És azok- | nak vi- | tézsé- | gekérél.

Der gleiche musikalische Charakter, der gleiche trochäische Rhythmus, der dann und wann durch einen daktylischen Versanfang grössere Schnelligkeit gewinnt, die gleiche Interferenz zwischen emotionalem und intellektuellem Wogen wie in den Gedichten des »Kalevala«:

Miele- | ni mi- | nun te- | kevi,
aivo- | ni a- | jatte- | levi,
lähte- | äni | laula- | mahan,
saa'a- | ni sa- | nele- | mahan,
.....
Veli | kulta, | veikko- | seni,
kaunis | kasvin- | kumppa- | lini!
Lähe nyt | kanssa | laula- | mahan . . .

ISTVÁN PAPP