



Kuulokulmia tšuktšien henkilölauluun

Säveltämällä kuuleminen taiteellisen
tutkimuksen menetelmänä

PIA SIIRALA



EST 80
MuTri-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2024

KUULOKULMIA TŠUKTŠIEN
HENKILÖLAULUUN

Säveltämällä kuuleminen taiteellisen tutkimuksen menetelmänä

KUULOKULMIA TŠUKTŠIEN
HENKILÖLAULUUN

Säveltämällä kuuleminen taiteellisen tutkimuksen menetelmänä

Pia Siirala

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2024

MUTRI-TOHTORIKOULU

EST 80

SIBELIUS-AKATEMIAN KANSANMUSIIKKIJULKAISUJA 40

Ohjaajat

Dosentti Jarkko Niemi (ohjausryhmän puheenjohtaja)

Dosentti Saijaleena Rantanen

Professori Kristiina Ilmonen (opintojen vastuullinen ohjaaja)

Tutkielman tarkastajat

Dosentti Kati Kallio

Musiikin tohtori Arja Kastinen

Tarkastustilaisuuden valvoja

Dosentti Saijaleena Rantanen

Taiteelliset osiot arvioinut lautakunta

Musiikin tohtori Anna-Kaisa Liedes (pj.)

Professori Kristiina Ilmonen

Professori Mieko Kanno

Professori Lea Kantonen

Musiikin tohtori Antti Paalanen

Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma

Kansanmusiikin aineryhmä

MuTri-tohtorikoulu 2024

Kustantaja: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kansi Satu Grönlund

Kannen kuva Pia Siirala

Paino Hansaprint Oy

© Pia Siirala

EST 80

ISSN 1237-4229 (painettu)

ISSN 2489-7981 (PDF)

ISBN 978-952-329-358-8 (painettu)

ISBN 978-952-329-359-5 (PDF)

Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 40

ISSN: 2242-8054 (painettu)

ISSN: 2489-8163 (PDF)

Helsinki 2024

TIIVISTELMÄ

Pia Siirala 2024

Kuulokulmia tšuktšien henkilölauluun – Säveltämällä kuuleminen taiteellisen tutkimuksen menetelmänä.

Taiteellisen tohtoritutkimuksen kirjallinen osio.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, MuTri-tohtorikoulu. EST 80

Tutustuminen koillisen Siperian alkuperäiskansojen musiikkiin on ollut koko musiikillisen ajatteluni käännekohta. Se ei ole ainoastaan vaikuttanut kuulemiseeni vaan myös kyseenalaistanut ymmärrystäni musiikista. Muutos ajattelussani alkoi kenttämatoilla koilliseen Siperiaan vuosina 2004–2019, jolloin tutustuin Sahalinissa, Kamtšatkassa ja Tšukotkassa asuvien niin sanottujen paleosiperialaisten alkuperäiskansojen lauluperinteeseen, musiikkiin, jollaista en koskaan aikaisemmin ollut kuullut, mutta joka outoudestaan huolimatta lumosi minut. Mielenkiintoni herätti erityisesti tšuktšien henkilölaulu, joka kuuluu arktisten alkuperäiskansojen kulttuuriperinteeseen. Siinä musiikki ei ole vain ihmisen aikaansaama tuotos vaan osa hänen identiteettiään.

Tohtoritutkimukseni *Kuulokulmia koillisen Siperian alkuperäiskansojen musiikkiin* koostuu viidestä taiteellisesta osiosta ja kirjallisesta osiosta. Kirjallinen osio *Kuulokulmia tšuktšien henkilölauluun – Säveltämällä kuuleminen taiteellisen tutkimuksen menetelmänä* on musiikillinen tutkimusmatka tšuktšien henkilölauluun. Taiteellisen tutkimukseni peruskysymyksenä on, mikä tässä musiikissa koskettaa minua niin voimakkaasti, etten voi sitä sivuuttaa. *Kuulokulmat* tutkimukseni otsikossa eivät merkitse vain kuuntelemista, vaan häilyväisen ja usein hyvin ristiriitaisen kuulemisen ja musiikin tekemisen vuorovaikutuksessa syntyvää ymmärrystä. *Kuulokulmat* on tutkimusprosessi, jossa säveltäminen on toiminut tutkimukseni menetelmänä. Sen avulla olen taiteellisia osioita työstäessäni pyrkinyt ymmärtämään, kuinka tšuktšien musiikki käyttäytyy. Taiteellinen tutkimukseni on kuin kalastusretki. Viitekehys on kalaverkkoni, jonka punoslankana on muusikon hiljainen, kokemuksellinen tieto. Siitä on kudottu verkon solmut: kenttämatojen kokemukset ja kohtaamiset tšuktšien kanssa. Näihin yhdistyvät aiempi etnomusikologinen tutkimus, fenomenologia, musiikin perusolemuksen filosofia ja luonnon äänimaailma.

Tutkimus jakaantuu kolmeen osaan. Ensimmäisessä osassa tutustutaan tšuktšeihin ja heidän kulttuuriinsa, josta he itse kertovat äänitettyjen keskustelujen ja matkapäiväkirjojen

muistiinpanojen välityksellä. Toinen osa keskittyy tšuktšien laulukulttuurin ominaispiirteisiin, joka ovat avautuneet kuuntelemisen, muistiinkirjoittamisen ja musiikin tekemisen kautta. Esittelen niitä nuotinnosten ja niihin liitettyjen äänitysten välityksellä. Kolmas osa kertoo säveltämällä kuulemisen prosessista työstäessäni taiteellisia osioita *Ulitan kävely*, *Ääni vastaa ääneen*, *Musiikin virta*, *Henkilölaulua etsimässä* ja *Polar Voices*. Jupik-vanhimman Asikongaun laulun sanoin olen usein ihmetellyt: *Kuinka saan kalan vedettyä ylös vedestä?* Saaliiksi on tullut paljon kaloja, joita monet muut jo ennen minua ovat kalastaneet. Mutta myös muutama uusi kala on tarttunut verkkoon. Niitä ovat horisontaalinen harmonia, sattumanvaraisuus ja hiljaisuus musiikkina, tai kun ihminen on musiikin kanssa kahden. Ne avaavat uusia *kuulokulmia* siihen, mitä musiikki on.

Avainsanat

säveltäminen, tšuktšit, taiteellinen tutkimus, kuulokulmat, henkilölaulu, arktinen

ABSTRACT

Pia Siirala 2024

Aspects of hearing the Chukchi Personal Song – Hearing through composing as an artistic research method.

Doctoral thesis.

University of the Arts, Sibelius Academy, MuTri Doctoral School. Artistic Research. EST 80

Getting to know the music of the indigenous people of north-eastern Siberia has been a turning point in my perception of music. It has not only influenced my hearing but has also made me question my understanding of what music is. The change in my thought process began with the fieldtrips that I carried out in north-eastern Siberia, specifically between 2004–2019, when I became acquainted with the musical traditions of so-called Paleo-Siberian indigenous people in Sakhalin, Kamchatka and Chukotka. Never before had I encountered music like this, yet despite its strangeness it enchanted me. My interest was particularly awakened by the Chukchi Personal Song, which belongs to the cultural traditions of the indigenous people of the Arctic. Music is not just an outcome of human activity but is part of their identity.

My Doctoral degree, *Aspects of hearing the music of the indigenous peoples in north-eastern Siberia* consists of five artistic components as well as a thesis. The thesis, *Aspects of hearing the Chukchi Personal Song – Hearing through composing as an artistic research method* is a musical expedition into the Chukchi Personal Song. The question at the root of my artistic research is: What in this music touches me so strongly that I cannot pass it by? The title of my research – *Aspects of hearing* – does not only mean listening, but rather the understanding created by the interaction of ambiguous and often contradictory hearing and music making. *Aspects of hearing* is a research process in which composing is used as a research method. Through composing I have tried to understand how the music of the Chukchi behaves. I would compare my artistic research to a fishing trip. The theoretical framework is my fishing net, which has been woven from the thread of the tacit knowledge and experience of a musician. From this fibre the knots of the fishing net have been created. These are my experiences from field trips when I lived with the Chukchi and from earlier ethnomusicological research, phenomenology, the philosophy of the essence of music and the soundscape of nature.

The thesis is divided into three parts: Part one introduces the Chukchi and their culture, as they speak themselves in recorded conversations and through the notes in my travel diaries. The second part concentrates on the characteristics of the Chukchi singing tradition that have revealed themselves through my listening, notation and composing. These have been presented by notations and their attached recordings. The third part concentrates on the process of hearing as I composed the artistic components: *Ulita's Walk*, *Sound answers Voice*, *The Flow of Music*, *Seeking the Personal Song* and *Polar Voices*. In the words of the song of the Yupik Elder, Asikongaun, I have often wondered “how to pull the fish out of water”. I have caught a lot of the same species of fish as many fishermen before me. However, there are also new fish that have been caught in my net, such as horizontal harmony, music that one hears randomly or in silence, or indeed when a human being is alone with music. These have opened new aspects of hearing which reveal what music is.

Keywords

Composing, Chukchi, Artistic research, Aspects of Hearing, Personal Song, Arctic

KIITOKSET

Haluan kiittää kaikkia niitä tšuktšeja, korjakkeja, nivhejä ja jupikkeja, jotka lauluillaan herättivät minut pohtimaan, mitä musiikki loppujen lopuksi on ja kuulemaan sitä uudella tavalla. Erityisesti haluaisin kiittää kaikkia kenttämatkoilla kohtaamiani, jo edesmenneitä laulajia, joiden musiikin inspiroimana aloin säveltää. Tavatessani Ulitan sain olla todistamassa nivhien muistinvaraisen kulttuurin rikkautta. Mulingaut tutustutti minut korjakkien lauluperineeseen ja lahjoitti minulle oman henkilölauluni. Asikongaun lauloi jo vuoteenomana 11 laulua, joista muutamat saattoivat olla jupikkien jo lähes kadonnutta henkilölaulun perinnettä. Etiljan, I’an, Vukvunga, Kuljunitš, Tinatval, Eingevngeut, Tevljantonau, Omryl’kot, Kuang, Rol’tytval, Pengengkeu, Raughtitval, Jaatitvaal, Tingaan, Tajan, Yppyna ja Kytgaut ja monet muut tšuktšit lumosivat minut lauluillaan. Erityiskiitos Anna Gyrgolgyrginalle, joka translitteroi tšuktšin kieliset laulujen sanalliset osuudet ja käänsi ne venäjäksi; Jevgenia Tinerulle, joka vastasi tšuktšien nimien oikeinkirjoituksesta ja Maria Sadovskajalle Tšukotkaan kohdistuneiden neljän kenttämatkan organisoimisesta. Kiitän myös kaikkia niitä tšuktšeja, jotka auttoivat minua majoituksessa, tulkkauksessa, kuljetuksissa, monen minulle uuden asian selittämisessä, ja ennen kaikkea siitä, että he toivottivat minut tervetulleeksi yhteisöihinsä.

Suuret kiitokset opintojeni ohjaajalle Kristiina Ilmoselle kaikista viisaista neuvoista ja kannustuksesta taiteellisen tutkimuksen jännittävällä tiellä. Suurkiitos tutkielmani ohjaajille Jarkko Niemelle, Saijaleena Rantaselle ja Kristiina Ilmoselle asiantuntevasta, kärsivällisestä ja tarkkanäköisestä ohjauksesta ja luotsaamisesta harhapoluilta takasin asiaan. Lämpimät kiitokset ja lautakunnalleni Anna-Kaisa Liedekselle, Mieko Kannolle, Lea Kantoselle, Kristiina Ilmoselle, Antti Paalaselle ja Pekka Jalkaselle hyvästä, uusia ajatuksia antavasta palautteesta tutkintoni taiteellista osioista. Kiitokset tutkintoni taiteelliselle ohjaajalle Lygia O’Riordan kriittisestä mutta kannustavasta palautteesta sekä sävellysten syntyvaiheessa että niiden esittämisen yhteydessä. Erityiset kiitokset orkesteriteosteni kantaesityksistä sekä Kosovossa että Suomessa sekä orkesterin harjoittamisesta. Kiitos sävellyksen opettajalleni Eero Hämeenniemelle osuvista huomioista ja avarakatseisesta asenteesta sävellysteni arvioinneissa ja Pekka Niskaselle uusien näkökulmien avaamisesta *Musiikin virta* -näyttelyn toteutuksen ohjauksessa. Kiitokset tutkielmani esitarkastajille Kati Kalliolle ja Arja Kastiselle syvästä paneutumisesta tekstiini ja kaikista lausuntojen huomioista, jotka auttavat tutkimustyötäni

myös jatkossa. Kiitos tutkielman kieliasun tarkastajalle Laura Lehtiselle korjauksista ja parannuksista tutkielmani tekstiin.

Kiitokset konserttieni kanssaesiintyjille ja musiikkini toteuttajille Ritva Koistinen-Armfeltille, Max Savikankaalle, Mark Fridmanille, Teemu Kauppiselle, Nairara De La Puente-Vadillolle, Sonja Tissarille, Sirkku Rantamäelle, Kasper Omenasaarelle, Lygia O’Riordanille ja Ensemble XXI Kosovolle. Kiitokset Matti Kautoselle näyttelyn taulujen omintakeisista kehyksistä ja Robert de Godzinskyille konserttiäänityksistä Pristinassa ja Helsingissä, cd-levystä sekä myös kaikkien muiden tutkintooni kuuluvien sävellysten äänittämisestä.

Kiitokset sisarelleni Ulla-Riitta Kautoselle, joka oli monesti sävellysluonnosteni ja tutkielmaan kirjoittamieni ajatusten ensimmäinen kuulija ja kommenttien antaja, kun vietin hänen luonaan pitkiä aikoja sävellystyön parissa, ja kiitos veljelleni Esko Siiralalle kiinnostuksesta ja kannustuksesta akateemisen kirjoittamisen kivisellä polulla. Kiitokset hyvälle ystäväilleni ja kollegoilleni Mervi Kyrjelle ja Ritva Koistinen-Armfeltille tutkielmani oikoluvusta ja kirjallisen ilmaisuni selkeyttämisestä, ja kiitokset tohtoriopiskelijakollegoilleni ja jo tohtoroituneille kollegoilleni monista hyvistä keskusteluista ja kannustavasta ilmapiiristä seminaareissa, kursseilla ja ennen kaikkea kahvikupin ääressä.

Kiitokset Koneen säätiölle Polar Voices -hankkeen monivuotisesta tuesta, joka mahdollisti taiteelliseen tutkimukseen syventymisen ja tutkintooni liittyvien teosteni esittämisen useissa eri konserteissa sekä niiden äänittämisen. Kiitos MuTri-tohtorikoululle työskentelyni tukemisesta tohtorikoulutuksen aikana sekä Jenny ja Antti Wihurin rahastolle, jonka tuki mahdollisti myös ensimmäiset kenttämatkani Sahaliniin ja Kamtšatkaan sekä myöhemmin Tšukotkaan. Kiitos Suomen Kulttuurirahastolle kenttämatkojen rahoittamisesta ja Sibelius-Akatemian tukisäätiölle taiteellisten osioiden toteuttamisen tuesta.

SISÄLLYSLUETTELO

TUTKIELMAAN LIITTYVÄ AUDIOVISUAALINEN MATERIAALI:	12
LUETTELO KUVISTA	13
LUETTELO LAULUISTA	14
LUETTELO NUOTTIESIMERKEISTÄ	15
1 JOHDANTO	17
TUTKIMUKSEN TAUSTA JA MOTIVAATIO.....	18
OMA TAUSTANI MUUSIKKONA.....	21
VIITEKEHYS, AIEMPI TUTKIMUS JA OMA PAIKKANI TUTKIMUKSEN KENTÄLLÄ	23
TUTKIMUKSEN RAJAUS JA TUTKIMUSKYSYMYKSET	33
TUTKIMUSMENETELMÄT	37
TUTKIMUSAINEISTO	39
EETTISET KYSYMYKSET	43
2 TŠUKTŠIEN MAILLA	52
TAUSTAA PALEOSIPERIALAISISTA KANSOISTA JA KENTTÄMATKOISTA	52
Paleosiperialaiset alkuperäiskansat	53
Ulita, tästä kaikki alkoi – kaksi kenttämatkaa Sahaliniin	55
Viisi kenttämatkaa tšuktšien maille	56
TŠUKTŠIT KERTO VAT	62
Kansa ja kieli.....	62
Rannikkotšuktšit	64
Tundratšuktšit.....	67
Muisteluita Neuvostoliiton ajoilta, ennen sitä ja sen jälkeen.....	71
Kollektivisointi	73
Koulunkäynti.....	75
Luontosuhde ja ympäristön muutokset	78
TŠUKTŠIEN HENKILÖLAULU	80
Tutustuminen henkilölauluun	80
Musiikin ja ihmisen suhde tšuktšien perinteisessä paimentolaiskulttuurissa.....	84
Henkilölaulun esittäjät ja käyttö	86
Henkilölaulu identiteettinä ja henkilölaulujen tunnistettavuus.....	87

Henkilölaulujen merkitys ja tulevaisuus.....	89
MUUT LAULAMISEN MUODOT JA TARINANKERRONTA	90
Laulaminen juhlissa ja rituaaleissa	91
Röhistyslaulu ja eläinten äänien matkiminen	92
Tuutulaulu.....	93
Muisteluja šamaaneista.....	95
Tarinointi	97
3 KUULOKULMIA LAULUUN.....	100
KUULEMINEN JA KUUNTELEMINEN	100
MUISTINVARAISUUS JA MUISTAMINEN	105
MUISTIINKIRJOITTAMISEN, NUOTINTAMISEN JA ANALYYSIN HAASTEET	106
TŠUKTŠIEN HENKILÖLAULU KUULEMISEN KOHTEENA	115
TŠUKTŠIEN LAULUN OMINAISUUKSIA: HAVAINTOJA ERI KUULOKULMISTA	118
Horizontaalinen harmonia	121
Äänen huojunta, melismat ja mikrointervallit – sointiväri	123
Liukuva säveltaso	126
Laulumotiivi ja fragmenttisuus.....	128
Avoin laulu, keskellä olon tuntu.....	130
Rytmi ja pulssi – pulssiyksikkö	134
Rummutuksen vaikutus laulamiseen	135
Synkronia, samanaikainen laulaminen	138
Toisen ihmisen henkilölaulun laulaminen.....	140
4 SÄVELTÄMÄLLÄ KUULEMINEN	145
SATTUMANVARAISUUS MUSIIKISSA	148
LAULAJAN PERSOONAN VAIKUTUS SÄVELTÄMISEENI	151
YKSIÄÄNISYYS JA TARKKA KUULEMINEN – ULITAN KÄVELY, 1. TAITEELLINEN OSIO	152
MUSIIKIN NESTEMÄISEN OLOMUODON MUUTTUMINEN KITEIKSI TAI KAASUKSI JA SYNKRONIA – ÄÄNI VASTAA ÄÄNEEN, 2. TAITEELLINEN OSIO	167
KESKELLÄ OLON TUNTU – MUSIIKIN VIRTA, 3. TAITEELLINEN OSIO, MULTIMEDIANÄYTTELY	185
ITSEKSEEN LAULAMINEN, EI-ESITTÄVÄ MUSISOINTI – HENKILÖLAULUA ETSIMÄSSÄ, 4. TAITEELLINEN OSIO, CD-LEVY	202

AIKA JA AJANTAJU MUSIIKISSA – POLAR VOICES, 5. TAITEELLINEN OSIO.....	212
5 KUULOKULMIA – TULOSTEN ESITTELY	228
LABYRINTISTÄ SISÄÄN JA ULOS – TULOKSET SUHTEESSA AIEMPAAN TUTKIMUKSEEN.....	230
OIVALLUKSIA – JOHTOPÄÄTÖKSIÄ	232
MERKITYS.....	233
JATKOTUTKIMUSAIHEET	234
LÄHDELUETTELO	235
LIITTEET	250
ULITAN KÄVELY	250
ÄÄNI VASTAA ÄÄNEEN.....	252
MUSIIKIN VIRTAA.....	253
HENKILÖLAULUA ETSIMÄSSÄ.....	254
POLAR VOICES	255

Tutkielmaan liittyvä audiovisuaalinen materiaali:

<https://www.researchcatalogue.net/view/2043895/2697410>

Luettelo kuvista

Kuva 1. Tässä tutkimuksessa esiintyvät laulajat tai kertojat Sahalinista ja Kamtšatkasta.	41
Kuva 2. Tässä tutkimuksessa esiintyvät laulajat tai kertojat Tšukotkasta.	42
Kuva 3. Kenttämatojen kohteet: Sahalin, Kamtšatka ja Tšukotka.	53
Kuva 4. Sahalinin kenttämato 2004 ja 2006.	55
Kuva 5. Kamtšatkan kenttämatojen kohteet 2009.	57
Kuva 6. Tšukotkan kenttämatojen kohteet vuosina 2009, 2016, 2017 ja 2019.	60
Kuva 7. Kutilin, Janrakinnot 2009.	65
Kuva 8. Val'naut, Neškan 2016. Kuva Andrei Shapran.	94
Kuva 9. Turkistelilta leirissä, Ryrkaipin tundra, Tšukotka 2017.	99
Kuva 11. Kytgaut, Meynypilgyno 2009.	144
Kuva 12. Lidia Muvtšik laulaa Ensemble XXI kvartetin kanssa. <i>Nivkh Themes</i> kantaesitys 2006.	155
Kuva 13. Ulita ja Pia Sahalinissa 2006.	159
Kuva 14. <i>Ulitan kävely</i> . Camerata 15.12.2017.	163
Kuva 15. Asikongaun, Sirenniki, Tšukotka 2009.	164
Kuva 16. Ääni vastaa ääneen. Organo 2018.	170
Kuva 17. Tevljantonau teltassaan, Meynypilgyno 2009.	172
Kuva 18. Tinatval, Vaegi 2009.	176
Kuva 19. Jaatitvaal, Amgueman tundra 2016.	179
Kuva 20. Raughtitval, Sireninki 2009.	180
Kuva 21. I'an, Atšaivajam, 2008.	182
Kuva 22. Jetilin, Konergino 2016.	186
Kuva 23. Etiljan, Atšaivajamin tundra, 2008.	192
Kuva 24. Kuangin jaranga Beringin meren rannalla. Meynypilgyno 2009.	193
Kuva 25. Kuang, Meynypilgyno 2009.	195
Kuva 26. Kuljumiš, Vaegi 2009.	196
Kuva 27. Tingaan, Ryrkaipin tundra, leiri no 1, 2017.	200
Kuva 28. Mulingaut, Vivenka 2008. (s. 205)	204
Kuva 29. Vukvunga, Vaegi 2009. (s. 206)	204
Kuva 30. Pengengkeu, Janrakinnot 2009. s. 215.	214
Kuva 31. Omryl'kot, Meynypilgyno 2009.	218

Kuva 32. Eingevngeut, Vaegi 2009.....	222
Kuva 33. Rol'tytval, Meynypilgyno 2009.....	224
Kuva 34. <i>Polar Voices</i> kantaesitys. Kosovo 2022. Ensemble XXI ja kapellimestari Lygia O'Riordan.....	227

Luettelo lauluista

Laulu 1. Kuang_004_7.wav. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.....	93
Laulu 2. Val'naut_010.wav. Neškan, Tšukotka 2016.	94
Laulu 3. Omrylkot_009_11.wav. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.....	95
Laulu 4. Kulumich_033_2.wav. nuotinnos A, Vaegi, Tšukotka 2009.....	122
Laulu 5. Kulumich_033_2.wav. nuotinnos B, Vaegi, Tšukotka 2009.....	123
Laulu 6. Vukvuna_016_1.wav. Vaegi, Tšukotka 2009.....	125
Laulu 7. Karauge_STE-000_4.wav. Keperveem, Tšukotka 2017.	126
Laulu 8. Yppen_010.wav. Alku. Iirnei, Tšukotka 2019.	127
Laulu 9. Yppen_010.wav. Puoliväli. Iirnei, Tšukotka 2019.....	128
Laulu 10. Yppen_010.wav. Loppu. Iirnei, Tšukotka 2019.....	128
Laulu 11. Tevlyantonau_014_1.wav. 1. laulu. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.	129
Laulu 12. Tevlyantonau_014_2.wav. 2. laulu. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.	129
Laulu 13. Tevlyantonau_014_3.wav. 3. laulu. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.	129
Laulu 14. Tayan_013.wav. Alkua. Iirnei, Tšukotka 2019.	133
Laulu 15. Tayan_013.wav. Loppua. Iirnei, Tšukotka 2019.....	133
Laulu 16. Vukvuna_012_4.wav. Vaegi, Tšukotka 2009.....	135
Laulu 17. Vukvuna_012_3.wav loppua. Vaegi. Tšukotka 2009.....	136
Laulu 18. Vukvuna_012_3.wav loppua. Vaegi, Tšukotka 2009.....	137
Laulu 19. Tevljanto_STE-001_1.wav. Egvekinot, Tšukotka 2016.....	138
Laulu 20. Etiljan_087.wav. Atšaivajam, Kamtšatka 2008.....	142
Laulu 21. Ian_075_etiljan.wav. Atšaivajam, Kamtšatka 2008.	143
Laulu 22. Tinatval_026_9_otets.wav (isän laulu). Vaegi, Tšukotka 2009.	175
Laulu 23. Jaatitval_006.wav. Alkua. Amgueman tundran 3. prikaati, Tšukotka 2016.....	178
Laulu 24. Raughtitval_STE-014_3.wav. Tšukotka, Sirenniki 2009.	181
Laulu 25. Ian_060.wav. Alkua. Atšaivajam, Kamtšatka 2008.	182
Laulu 26. Ian_tuutulaulu_077.wav. Atšaivajam, Kamtšatka 2008.....	184

Laulu 27. Jetilin_000.wav. Alkua. Konergino, Tšukotka 2016.....	187
Laulu 28. Etiljan_095_lattialla.wav. Etiljan I'anin luona. Atšaivajam, Kamtšatka 2009.....	191
Laulu 29. Etiljan_091_1.wav. Alkua. Kamtšatka 2008.....	191
Laulu 30. Kuang_029_1.wav. Kuangin 1. laulu. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.	194
Laulu 31. Kuang_029_2.wav. Kuangin toinen laulu. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.	194
Laulu 32. Kuang_029_3.wav. Kuangin kolmas laulu. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.....	194
Laulu 33. Tinaan_005.wav. Ryrkaipin tundra, Tšukotka 2017.	199
Laulu 34. Tinaan_006.wav. Tingaanin tuutulaulua. Ryrkaipin tundra, Tšukotka 2017.....	201
Laulu 35. Mulingaut_141_Pia.wav. Vivenka, Kamtšatka 2008.....	204
Laulu 36. Pengengkeu_STE-007_1.wav. Janrakinnot, Tšukotka 2009.....	214
Laulu 37. Omrylkot_STE-009_5.wav. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.....	218
Laulu 38. Tinaltval_026_1.wav, Vaegi, Tšukotka 2009.	219
Laulu 39. Mulingaut_098.wav. Vivenka, Kamtšatka 2008.....	221
Laulu 40. Einevneut_031.wav. Vaegi, Tšukotka 2009.....	221
Laulu 41. Rotytval_027.wav. Alkua. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.	225

Luettelo nuottiesimerkeistä

Nuottiesimerkki 1. Säkeet 1, 3, 12 nuotteina ja graafisesti. (Laulu. 25. Alekseyev 2009). ...	110
Nuottiesimerkki 2. Omat graafiset kokeiluni.	110
Nuottiesimerkki 3. Kuvakaappaus. Kondrat'evan artikkelista (2009, 28).	110
Nuottiesimerkki 4. Tajanin laulun alkua.	112
Nuottiesimerkki 5. Messiaenin nuottikirjoitusta. Kuvakaappaus (Messiaen 1956).	113
Nuottiesimerkki 6. Näyte rastaan laulusta: spektrogrammilla ja Messiaenin nuotinnoksena.	113
Nuottiesimerkki 7. Bartókin nuotinnosta turkkilaisesta kansanlaulusta (Bartók 1976, 84). ..	114
Nuottiesimerkki 8 Ote partituurista Nihk Themes	157
Nuottiesimerkki 9. Ulitan kävelyteema. Ulitan kävely.	160
Nuottiesimerkki 10. Šamaaniteema (Njavan) kaanonissa. Ulitan kävely.	160
Nuottiesimerkki 11. Hitkuk Mustasukkainen vaimo -teema tahdista 45. Ulitan kävely.....	161
Nuottiesimerkki 12. Ulitan valitusteema. Ulitan kävely.	161
Nuottiesimerkki 13. Odrainin teema alkaa tahdista 187. Ulitan kävely.....	161
Nuottiesimerkki 14. Efkukin teema alkaa tahdista 244. Ulitan kävely.	161
Nuottiesimerkki 15 Ote Ulitan kävely -teoksen orkesteriversiosta.....	162

Nuottiesimerkki 16. Asikongaun – 11 Hetkeä. Ote osasta no 8.	166
Nuottiesimerkki 17. Telvejantonaun laulun ympärille sävellettyä musiikkia.	172
Nuottiesimerkki 18. Kehittelyä Tinatvalin laulun motiiveista. Ääni vastaa ääneen.	177
Nuottiesimerkki 19. Ääni vastaa ääneen, Nuoren poron juhlan yhteissoitto-osasta.	183
Nuottiesimerkki 20. Ote osasta Mulingaut. Mulingautin laulun peilikuva alarivillä.....	209
Nuottiesimerkki 21. Vukvunga-osan alkua.....	210
Nuottiesimerkki 22. Ote Vukvunga-osasta.	210
Nuottiesimerkki 23. Alkua 3.osasta. Mulingautin ja Vukvungan laulut yhdistettynä.	211
Nuottiesimerkki 24. Vukvungan, Eingevngeutin ja Tevljantonaun laulujen yhdistelmä.	211
Nuottiesimerkki 25. Vaihtoehtoisia tapoja kirjoittaa rytmi.	216
Nuottiesimerkki 26. Ote partituurista Polar Voices 1. osasta Pengengkeu.....	217
Nuottiesimerkki 27. <i>Polar Voices</i> . Ote toisesta osasta <i>Omryl'kot</i>	220
Nuottiesimerkki 28. <i>Polar Voices</i> . Ote 3. osasta <i>Mulingaut</i>	223
Nuottiesimerkki 29. <i>Polar Voices</i> . Ote neljänestä osasta, Rol'tytval.	226

1 JOHDANTO

31.12.2016

*Miten voisin tutkia ilman sanoja,
niin kuin matemaatikko ratkaisee ongelman pelkällä matematiikan koodikielellä
ilman yhtäkään sanaa.*

Aina kun alan kirjoittaa tutkimusaiheestani, tulee sama tunne, että valehtelen. En tietenkään tee sitä tahallani, mutta tuntuu siltä, että kuvatessani asioita ja ilmiöitä sanoin, en pysy totuudessa. Miedompi ilmaus samalle asialle olisi sanoa, että tuntuu kuin en tekisi oikeutta aiheelle, josta kirjoitan. Yrittäessäni selittää ja määritellä ilmiöitä ymmärrettävämmässä muodossa, todenperäisyys alkaa vinoutua. Vastaavanlainen olo on myös silloin, kun yrittää kuvailla jollekulle juuri näkemäänsä unta. Unet eivät ole sanojen kaltaisia, loogisia ja kronologisia. Niitä ei pitäisi ollenkaan kertoa, sillä kertominen hävittää sen ainutlaatuisen hetken, kun ne vielä leijuvat eetterissä. Uni haihtuu juuri sillä hetkellä, kun sen muokkaa ajatukseksi, jonka sitten pukee sanoiksi. Niin, pukee sanoiksi, täsmälleen näin se on. Sanoihin pukeutunut uni on sisältä tyhjä. Vaatteisiin pukeutunut Tyhjä. Musiikki, josta nyt kirjoitan, on unenkaltaista. Toisin kuin unella, musiikilla on kuitenkin oma logiikkansa, joka ei haihdu minnekään. Mutta musiikki pakenee sanoja, jotka vääristävät sen ominaislaatua.

Katselin kesällä toukkaa, kun se liikkui eteenpäin jakkaran istuimella, kunnes reuna tuli vastaan. Toukka pysähtyi hetkeksi kääntyillen sinne tänne ja jatkoi sitten kulkuaan alas jakkaran jalkaa pitkin. Saavutettuaan ruohikon se pysähtyi taas hetkeksi ja kääntyi takaisin kivuten jalkaa myöten takaisin jakkaran istuimelle. Kun kosketin sitä, se kääntyi kerälle ja pysyi pitkän aikaa täysin liikkumatta. Kesti kauan ennen kuin se uskaltautui taas kohottamaan päätään ja jatkamaan tutkimusmatkaansa kämmenelläni. Mutta ehkäpä toukka ei kiertynytkään kerälle pelosta vaan päätti pitää tuumimistauon.

Miten oma tutkimusmatkani eroaa toukan matkasta? Ainakaan tulos ei ole selvillä – tosin ehkä toukallakaan ei ole tiedossa, että se koteloituu ja siitä kehkeytyy perhonen. Varmaan myös omalla tutkimusmatkallani kannattasi välillä kiertyä miettimiskerälle ennen kuin taas jatkan matkaa. Entä jos omasta tutkimuksestani kehkeytyy päiväperhonen, joka elää vai päivän tai kaksi ja kuolee sitten pois? Vaikka se tiedon ekosysteemissä eläisi vain hetken, se liittyy onneksi muun tutkimuksen ketjuun, joka yhteistoiminnassa tuottaa uusia toukkia ja perhosia.

Ehkä se kuoltuaan löydetään joskus fossiilina tiedon loppumattomissa kerroksissa ja parhaassa tapauksessa silloinkin siitä voi olla hyötyä tuleville tutkimuksille.

Tutkimus työntää valokiilan hämärään ja tarkastelee mitä hämärä pitää sisällään. Harvoin kukaan lähtee tutkimaan täydellistä pimeyttä eli jotain, mistä ei tiedä mitään. Yleensä tutkimus lähtee siitä, että tutkijalla on jonkinlainen ennakkoavustus siitä mitä hakee. Tutkiminen ei ole pelkkää tiedonhankintaa ja tiedon käsittelyä, vaan se voi olla myös kokemuksen ja taidon terävöittämistä. Omalla kohdallani tutkiminen ei ehkä ole parantanut kuulemistani, mutta ainakin se on tehnyt selväksi, miten toivottoman vähän kuulen, ja se on jo jotain.

Tutkiminen voi myös olla vaihtoehtojen eliminoimista, jotta hämärän alue rajoittuisi johonkin. Rajaaminen voi joko syventää tutkimusta tai viedä sen umpikujaan. Tutkimus tekee valitettavan usein tutkijan varovaiseksi sanoissaan, mutta joskus täytyy ottaa riski ja käyttää paremman puutteessa huonoja sanavalintoja tai muita huonoiksi osoittautuvia menetelmiä, jotta löytäisi edes umpikujan. Tutkimus on kuin kiemurteleva reitti, joka monen mutkan ja virheellisen kääntymisen kautta johtaa ulos labyrintistä. Silloin saattaa huomata, että onkin saapunut aivan lähelle alkupistettä.

Tutkimuksen tausta ja motivaatio

Elämme koko ajan havaintomaailmassa. Kriittisessä ajattelussa kuitenkin ylitämme havaintomaailman siinä määrin, että unohdamme, mikä merkitys sillä on käsityksellemme siitä mikä on totta. Kriittiselle ajattelulle on olemassa vain väittämiä, jotka se käy läpi, hyväksyy tai hylkää; se on katkaissut suhteensa olioiden naiiviin ilmeisyyteen; se myöntää jonkin asian ainoastaan siksi, ettei sillä enää ole keinoja kieltää sitä.¹

Näillä sanoilla Merleau-Ponty avaa kirjoituksensa, jossa hän kommentoi omaan tuotantoaan. Hänen ajatuksensa havainnoista resonoi oman tutkimukseni lähtöasetelman kanssa. Tutustumiseni paleosiperialaiseen lauluun ei lähtenyt liikkeelle kriittisestä ajattelusta, ei väittämistä eikä edes oletuksista vaan havaitsemisesta: kuulemisesta ja uteliaisuudesta tätä minulle tuntematonta musiikkia kohtaan. Mitä tarkoitin, kun edellä kirjoitin, ettei tutkiminen ole parantanut kuulemistani? Luovuttamista jo kättelyssä? Tosiasiassa oman rajallisuuteni huomaaminen on päinvastoin puskenut etsimään toisenlaisia lähestymistapoja. Ne ovat

¹ Merleau-Ponty 2012 [1962], 59–60.

taiteellisessa tutkimuksessa kuulemishavainnon ja taiteellisen työskentelyn avulla avautuvia oivalluksia paleosiperialaisesta laulusta, joita nimitän *kuulokulmiksi*. Noora Vikman käyttää sanaa *kuulokulma* kahdessa merkityksessä: mitä kuulija äänimaisemassa kuulee, tai mikä äänimaisemassa on kuulijalle musiikkia.² Anne Tarvaiselle *kuulokulmat* ovat kuuntelemisen eri näkökulmia, jotka muodostuvat erityyppisestä kuuntelusta. *Kuulokulma* voi tarkoittaa uutta näkökulmaa esityksen kuunteluun tai äänen tuntemista omassa kehossaan toista laulajaa kuunnellessa. Se voi olla myös tarkastelukulma fysiologisen kehon toimintakykyyn tai laulajan laulamistekniseen suoritukseen esimerkiksi äänen virtausta säätelevien vokaalien ja konsonanttien käytössä.³ Sekä Vikmanille että Tarvaiselle *kuulokulma* muodostuu kuuntelemisessa eli äänen vastaanottamisessa. Sen sijaan omassa tutkimuksessani *kuulokulma* syntyy aina tekemisessä eli häilyväisen ja usein hyvin ristiriitaisen kuulemisen, säveltämisen ja soittamisen vuorovaikutuksessa.

Kenttämatkani koilliseen Siperiaan ja sävellystyö sieltä keräämäni materiaalin innoittamana alkoivat jo vuonna 2004 eli 12 vuotta ennen opintojani Taideyliopiston Sibelius-Akatemian tohtorikoulutuksessa. Muistan hyvin, kuinka ensimmäisiä kertoja koillissiperialaista musiikkia kuunnellessani en ymmärtänyt siitä mitään. Silti jostain käsittämättömästä syystä se piti otteessaan, ja siitä inspiroituneena aloin säveltää. Tutustuttuani enemmän koillisen Siperian alkuperäisväestöihin ja heidän elinympäristöönsä, myös heidän laulunsa tulivat vähä vähältä lähestyttävämmiksi. Näin pitkällä aikavälillä oman kuulemisensa tarkentumista on mahdoton arvioida tai vetää rajaa sen välille, mikä on tarkempaa kuulemista ja mikä vain tottumista kuulemaansa. Aloin kuitenkin vähitellen kiinnittää lauluissa huomiota elementteihin, joita en ennen ollut kuullut ja erottaa piirteitä, jotka ovat lauluille luonteenomaisia. Taiteellisen työskentelyn keinoin aloin tutkia, miten tämä musiikki käyttäytyy ja miten se eroaa siitä musiikista, jonka kanssa olen tähän asti ollut tekemisissä.

Tohtorintutkintoni *Kuulokulmia koillisen Siperian alkuperäiskansojen musiikkiin* koostuu viidestä taiteellisesta osiosta⁴ ja tästä tutkielmasta *Kuulokulmia tšuktšien henkilölauluun - Säveltämällä kuuleminen taiteellisen tutkimuksen menetelmänä*. Käsittelen tekstissä kuulemiseni havaintoja ja tutkimustyössä käyttämiäni menetelmiä, joita sovelsin taiteellisissa osioissa. Kirjallinen osio keskittyy kenttätöiden aineiston osalta pääasiallisesti tšuktšien henkilölauluun sekä säveltämisprosessiin, joka alkoi sen innoittamana ja jota olen

² Vikman 2007, 104, 182, 153. Englanninkielisessä esseessään Vikman käyttää äänimaiseman kuuntelun yhteydessä sanaa *listenpoint* (Vikman 1994, 90). Omassa käännökseni sanalle *kuulokulma* on *aspects of hearing*.

³ Tarvainen 42, 62, 96, 143, 184–185.

⁴ Taiteellisten osioiden ohjelmat ja esitystiedot ovat tutkielman liitteenä. Käsittelen niitä luvussa 4.

käyttänyt menetelmänä tšuktšien lauluperinteen tarkastelemisessa. Työ jakautuu viiteen lukuun: Johdanto, Tšuktšien mailla, Kuulokulmia lauluun, Säveltämällä kuuleminen ja Kuulokulmia – tulosten esittely. Johdannossa kerron omasta taustastani muusikkona ja siitä, kuinka tutustuin paleosiperialaiseen lauluun. Esittelen tutkimukseni viitekehyksen, tutkimuskysymykset, tutkimusmenetelmät ja tutkimusaineiston, jossa kohdistan huomioni ennen kaikkea tundratšuktšien henkilölauluun, ja lopuksi pohdin alkuperäiskansojen tutkimukseen liittyviä eettisiä kysymyksiä. Toisessa luvussa ”Tšuktšien mailla” kerron kenttämatkoista, ja mitä sain niiden avulla selville sekä esittelen rannikko- ja tundratšuktšit. Äänitysten litterointien ja matkapäiväkirjamerkintöjen välityksellä tšuktšit kertovat itse omasta elämäntavastaan, kielestä, identiteetistä, lähihistoriasta, kollektivisoinnista, koulunkäynnistä, luonnosta, henkilölaulusta ja muista laulamisen muodoista sivuten myös šamanismia ja tarinankerrontaa. Kolmannen luvun ”Kuulokulmia lauluun” pääpaino on havainnoissani tšuktšien laulukulttuurin ominaispiirteistä, joita esittelen nuotinnosten ja niihin liitettyjen äänitysten avulla. Lisäksi pohdin, mitä kuuleminen on, ja millä tavoin muistiinkirjoittaminen siihen suhteutuu. Neljännessä luvussa ”Säveltämällä kuuleminen” kerron taiteellisten osioiden työstämisprosessista ja kuulokulmista, joita se nostatti esiin. Viidennessä luvussa ”Kuulokulmia – tulosten esittely” kerron tutkimustuloksista suhteessa aiempaan tutkimukseen, vastaan tutkimuskysymyksiin ja pohdin myös kysymyksiä, joihin tutkimukseni ei löytänyt vastausta, arvioin tulosten merkitystä tšuktšien kannalta sekä kerron mahdollista jatkotutkimusaiheista.

Kaikkien tutkielmassa mainitsemiäni tšuktšien nimet olen kirjoittanut latinalaisin kirjaimin suurin piirtein ääntämisen mukaan ilman erikoiskirjaimia. Nimet kyrillisillä kirjaimilla on kirjoitettu sen mukaan, miten tšuktšit itse nimensä ääntävät ja kirjoittavat,⁵ eikä siten, miten ne on kirjoitettu heidän venäläisissä passeissaan.⁶ Virallisissa papereissa nimistä puuttuvat tšuktšinkielen omat kirjaimet ja osittain tästä syystä nimet ovat sekä kirjoitustavaltaan että ääntämykseltään jo enemmän tai vähemmän venäläistettyjä. Sisennetyissä tekstilainauksissa olen käyttänyt kursiivia vain silloin kun ne koskevat työpäiväkirjani merkintöjä. Muissa tapauksissa lainaukset ilman kursiivia ovat joko lainauksia tutkimuskirjallisuudesta tai matkapäiväkirjoistani ja äänitetyistä keskusteluista tšuktšien kanssa.

⁵ Nimet kyrillisin kirjaimin on kirjoitettu Jevgenia Tinerun ohjeiden mukaan. Anadyr, Tšukotka 2016, 2017, 2019.

⁶ Venäläinen passi vastaa henkilöllisyystodistusta.

Oma taustani muusikkona

Tutkimukseni tausta ja samalla osa sen teoreettisesta viitekehyksestä on muusikkouteni ja sen välityksellä lapsuudesta saakka kertynyt kokemuksellinen tieto, jota tutkimuksessa hyödynnän. Béla Bartókin musiikin vaikutus ulottuu aina lapsuuteeni saakka, jolloin soitin pianolla *Mikrokosmosta*. Se avasi korvani kuulemaan musiikkia, joka ei perustunut harmonisiin rakenteisiin. Sitä seurasi löytöretki Bartókin säveltämiin duettoihin kahdelle viululle, joissa hän joko yhdistää kaksi sävelmää, tai joiden toinen stemma on unkarilainen tai romanialainen kansansävelmä ja toinen Bartókin säveltämä vastine laululle. Opiskelin viulunsoittoa Sibelius-Akatemiassa, ja ennen loppututkintoa opiskelin kolme vuotta Budapestin Liszt-Akatemiassa. Unkariin lähtöni aattona olin kuuntelemassa unkarilaissopraano Sylvia Sassin konserttia Helsingissä. Itse konserttiohjelmasta en muista muuta kuin sen, että hän lauloi Brahmsia, mutta ylimääräisenä numerona hän lauloi säestyksettömän unkarilaisen kansanlaulun, joka kosketti syvästi.

Unkarissa tutustuin paremmin kansanmusiikkiin, joka oli yksi opintoaineistani. Opettajani oli professori László Vikár, Zoltán Kodályin oppilas, joka perehdytti meidät opiskelijat unkarilaiseen kansanmusiikkiin. Hän kertoi myös Bartókin kenttämatoista, joilla hän keräsi unkarilaista, romanialaista, slovakialaisia, bulgarialaista ja myöhemmin myös turkkilaista kansanmusiikkia. Se oli musiikkia, joka oli kääntänyt Bartókin koko musiikillisen ajattelun suunnan. Hän on sanonut: ”Talonpoikaismusiikin tutkiminen oli jo sikäli minulle ratkaisevan merkityksellistä, että se vapautti minut tähänastisen duuri–molli-järjestelmän yksinvaltiudesta”⁷. Kansanmusiikki jätti säveltäjään niin pysyvän jäljen, että myös ne Bartókin teokset, jotka eivät suoranaisesti pohjautu kansanmusiikkiin, ovat mielestäni silti vahvasti kansanmusiikin vaikutuspiirissä. Muun muassa yhdessä hänen myöhäisimmistä sävellyksistään, sonaatissa sooloviululle⁸, on jokaisessa neljässä osassa runsaasti unkarilaisille kansanlauluille tyypillisiä kvartti-intervallikulkuja ja pisteellisiä rytmejä, joissa paino on aina ensimmäisellä iskulla⁹.

⁷ Bartók 1972, 155. Käännös saksankielisestä alkutekstistä tekijän.

⁸ Yehudi Menuhin kantaesitti soolosonaatin New Yorkissa vuonna 1944. Mainitsen sonaatin siksi, että olen usein sävellystyöni aikana palannut soittamaan sitä, ja se on auttanut minua sooloviululle säveltämiäni teosten ratkaisuisissa.

⁹ Rytmi koostuu $\frac{1}{16}$ -nuotista ja pisteellisestä $\frac{1}{4}$ -nuotista, joka on tyypillinen unkarilaisissa lauluissa. Se soveltuu hyvin unkarin kieleen, jossa paino on aina sanan ensimmäisellä tavulla ja joka varsinkin laulettuna korostuu.

Sibelius-Akatemian diplomitutkinnon jälkeen lähdin kolmeksi vuodeksi jatko-opiskelijaksi Moskovan Konservatorioon. Tämän jälkeen olin mukana perustamassa Moskovassa alkunsa saanutta Ensemble XXI-kamariorkesteria, jonka konserttimestarina toimin. Moskovassa orkesteri toimi lähes 20 vuotta. Kiertueemme ympäri Venäjää veivät minut aina arktisille seuduille asti, jossa kiinnostukseni alkuperäiskansojen musiikkiin heräsi. Esiintyessämme nenetsiporopaimentolaisille Venäjän arktisella tundralla eräs nenetsinainen lauloi vastalahjaksi laulun meistä muusikoista, jotka olimme tulleet tundralle soittamaan heille. Kun matkaamme kuvanneen filmiryhmän TV-toimittaja alkoi äänittää laulua, laulaja lopetti siihen paikkaan eikä suostunut jatkamaan. Kesti aikansa, ennen kuin hän alkoi laulaa uudelleen, mutta kun hän vihdoinkin aloitti, hän ei toistanutkaan aiemmin laulamaansa laulua, vaan jotain uutta. Hänen laulussaan huomiota herätti erityisesti se, ettei hänellä vaikuttanut olevan valmista laulua, vaan musiikki tuntui kehkeytyvän hänessä vasta laulamishetkellä. Myöhemmin sain sattumalta käsiini lauluhetkestä säilyneen äänitteen, joka vahvasti ensivaikutelmaani.

Orkesterimme Ensemble XXI teki Sahaliniin monia suuntautuneita konserttimatkoja, joita seurasi kapellimestarimme Lygia O’Riordanin runsaan vuoden mittainen residenssijakso Sahalinissa. Sinä aikana hän vieraili Sahalinin alkuperäisväestön, nivhien asuinseuduilla Noglikissa ja tutustui etnomusikologi Natalia Mamtševaan, joka tutustutti hänet nivhien musiikkiin. Mamtševa antoi hänelle äänitteitä nivhien laulusta ja vei hänet tapaamaan nivhien perinteen taitajaa, Ulitaa. Hänen palattuaan takaisin Moskovaan sain kuultavakseni nivhien laulujen äänitteitä, jotka tekivät minuun lähtemättömän vaikutuksen. Sain silloin Sahalinista myös sävellystilauksen¹⁰, jonka tuli pohjautua nivhien musiikkiin. Äänitteillä kuulemani laulut olivat kuitenkin täysin toisenlaisia kuin mikään aiemmin tuntamani musiikki. Tajusin, etten millään pystyisi säveltämään niiden pohjalta, jos en kuulisi laulajia luonnossa, ja niin päätin matkustaa Sahaliniin. Sahalinin kenttämatoista heräsi kiinnostukseni matkustaa pohjoisemmaksi, Kamtšatkaan ja Tšukotkaan kuulemaan siellä asuvien alkuperäiskansojen musiikkia. Tšuktšien laulua kuulin ensimmäistä kertaa koillisessa Kamtšatkassa. Laulut kuulostivat korviini oudoilta mutta kiehtovilta, ja mietin jo silloin, kuinka paljon käsitys musiikista eri kulttuurien välillä mahtaakaan vaihdella. Tutkimukseni käynnistyttyä olen toistuvasti palannut miettimään, voiko jokin, kuten musiikki, olla taidetta yhdelle kulttuurille, vaikei se ole sitä toiselle, ja voiko tämä ”väärinymmärretty” musiikki saada aikaan esteettisen elämyksen ja olla koskettavaa. Entä voisiko tämä mahdollinen väärinymmärrys tuottaa uutta taidetta?

¹⁰ Tilauksesta enemmän luvuissa 2 ja 4.

Viitekehys, aiempi tutkimus ja oma paikkani tutkimuksen kentällä

Taiteellisen tutkimukseni ytimessä on kuulemishavainto ja siitä kumpuava musiikin tekeminen. Tutkimuksen viitekehys rakentuu muusikon kokemuksellisesta tiedosta, tšuktšien kohtaamisesta ja heidän laulunsa kuulemisesta sekä kenttämatojen kokemuksista yhdistettynä aiempaan etnomusikologiseen tutkimukseen. Lisäksi se sivuaa fenomenologiaa, musiikin perusolemuksen filosofiaa ja luonnon äänimaailma sekä etnografiaa, kielitiedettä, antropologiaa, folkloristiikkaa ja alkuperäiskansatutkimusta. Viitekehys piirtyy teemojen kuuleminen, hahmottaminen, säveltäminen, soittaminen, tšuktšien jakama tieto, etnomusikologia, musiikin olemus – risteyspisteisiin. Viitekehysten kaikkia osia yhdistävänä punoslankana on muusikon kokemus, kaikki se kirjoittamaton, sisäänrakennettu hiljainen tieto, joka ohjaa kuulemista, musiikin hahmottamista, soittamista ja säveltämistä. Hiljaisella tiedolla viittaaan filosofi Mihály Polányin luomaan käsitteeseen *tacit knowledge*, joka tarkoittaa toiminnasta syntyvän kokemuksen kerryttämää intuitiivista ja sanatonta tietämystä.¹¹

Taiteellisen tutkimuksen ja taiteellisen työskentelyn välille on usein vaikea vetää rajaa. Taiteellinen työskentely on taiteellisessa tutkimuksessa olennainen osa tutkimusprosessia.¹² Mielestäni Béla Bartókin¹³ elämäntyössä yhdistyy taiteellinen työskentely, etnomusikologinen tutkimus mutta myös taiteellinen tutkimus – vaikka hänen aikanaan ei sitä termiä vielä käytetty – sillä mielestäni hänen musiikkinsa tutkii kansanmusiikin olemusta ikään kuin sisältä käsin. Monet muusikot ovat omassa taiteellisessa työssään tekemisissä vieraan kulttuurin musiikkiperinteen ja sen esittäjien kanssa. Säveltäjä Eero Hämeenniemen taiteellisessa työssä yhteistyö on ollut tärkeässä roolissa, kun hän on säveltänyt teoksia intialaisille karnaattisen¹⁴ musiikin esittäjille ja sinfoniaorkesterille. Kuvaillessaan eri kulttuuriperinteistä tulevien muusikoiden työskentelyä hän kertoo konkreettisin esimerkein ratkaisuksista, jotka näiden kahden musiikkikulttuurin eroista huolimatta ovat tehneet yhdessä musisoinnista toimivaa.¹⁵

¹¹ Polanyi 1966, 1–26. unkariksi Polányi Mihály.

¹² Esim. Borgdorff 2010, 46.

¹³ Bartók 1992 [1976]; 1972 [1957].

¹⁴ Karnaattisella musiikilla tarkoitetaan eteläintialaista klassista musiikkia. Hämeenniemi vertaa karnaattisen laulun melodiaa säestävää monimutkaista rytmikkaa eurooppalaisen musiikin harmonisiin rakenteisiin. Ne molemmat luovat jännitettä ja purkauksia, jäsentävät musiikkia ja synnyttävät eteenpäin vievää energiaa musiikissa. (Hämeenniemi, 2018 172–185.)

¹⁵ Rāga on intialaisen taidemusiikin melodista kulkua määrittelevä käsite, jonka tehtävänä on tietyn ennalta määrätyn tunnetilan synnyttäminen. Sitä voidaan verrata länsimaisen musiikin moodeihin. Valitakseen orkesterille luontevan rāgan Hämeenniemi laski pienellä sekunnilla solistin henkilökohtaisen perusäänänen (*Sa*) sävelkorkeutta, jotta jousisoittimien vapaiden kielten yläsävelsarjojen resonanssi pääsisi oikeuksiinsa. (Hämeenniemi 2018, 172–185.)

Yhteistyöhön pohjautuu myös säveltäjä Riikka Talvitien taiteellinen tutkimus, jossa hän tarkastelee säveltäjän yhteisöllisiä työskentelytapoja. Oman työni kannalta on erityisen mielenkiintoista, kuinka hän pohtii musiikin visualisoinnin problematiikka.¹⁶ Palaan tähän myöhemmin kolmannessa luvussa. Kuvataiteilijoina toimivien Lea ja Pekka Kantosen yhteistyöprojektissa Meksikon Wirrarika-yhteisön kanssa taiteellinen tutkimus puolestaan yhdistyy alkuperäiskansatutkimukseen.¹⁷ Taiteen yhteisöllisyyden sijaan tutkijamuusikko Arja Kastinen on tuonut esiin musiikin meditatiivisen, sisäänpäin kääntyneen luonteen, kun hän taiteellisessa tutkimuksessaan perehtyy pienkanteleen improvisatoriseen soittoon.¹⁸ Kastisen aihe on lähellä oman tutkimukseni teemoja, joissa pohdin tšuktšien musiikin improvisatorista rakennetta ja yksityistä luonnetta, ja joihin palaan tarkemmin kolmannessa neljännessä luvussa. Taiteellisen tutkimuksen liepeillä on myös muuta omaa aihepiiriäni sivuavaa tutkimusta, joka käsittelee intuitiota, musiikin kuuntelua, kuulemistä, rakentumista ja näkyväksi tai kuuluvaksi saattamista.¹⁹

Kenttämatkoilla kohtaamani poropaimentolais-tšuktšit ovat tutkimusaiheeni pääasiantuntijoita, joiden lauluihin ja kokemuksiin tutkimukseni tukeutuu. He eivät ole kirjoittaneet sanaakaan, mutta tieto, jonka he kanssani jakoivat, on tutkimuksessani avainasemassa. Heidän tietämyksensä on paikallisväestön yhteistä, omaan kieleen juurtunutta, usein sanatonta viestintää, jolle ominaista on tiedon paikallisuus. Muistinvarainen perimätieto ja suoraan kokemuksesta nouseva, elinympäristön opettama tietotaito ovat molemmat verrannollisia kirjoitettuun tietoon.²⁰

Etnomusikologia käsittää musiikin kulttuurina – ei taiteen universaalina kielenä²¹, vaan sosiaalisesti rakentuneena kulttuurisena ilmiönä, jonka ymmärtäminen edellyttää musiikin sosiokulttuuriseen ympäristöön perehtymistä.²² Se on saanut alkunsa vertailevasta musiikkitieteestä 1950-luvun alussa ja kiinnittyy laajaan valikoimaan erilaisia tutkimuksellisia lähtökohtia, joita ovat muun muassa etnografia, antropologia, kielitiede, strukturalismi²³, historiantutkimus, kognitiotiede, fenomenologia, posthumanismi sekä monet eri teoriasuuntaukset, kuten performanssiteoria, viestintäteoria, marxistinen teoria ja feministinen

¹⁶ Talvitie 2023.

¹⁷ Kantonen & Kantonen 2021.

¹⁸ Kastinen 2020; 2022.

¹⁹ Esim. Tarvainen 2012; Kanno 2007; Oliveros 2005; Arho 2003; Csikszentmihalyi 1996; Polanyi 1966 ja Seeger, C. 1958.

²⁰ Virtanen & Seurujärvi-Kari 2019, 4–5. Aiheesta lisää luvussa 1: Eettisiä kysymyksiä.

²¹ Herndon & Mcleod 1990, 10, 21.

²² Titon 2009, 30; Herndon & Mcleod 1990, 10, 20.

²³ Lévi-Strauss 1971.

teoria.²⁴ Yksi etnomusikologien tärkeimmistä tutkimusmenetelmistä on kenttätyö, jossa ulkopuolisen, objektiivisen tarkkailijan roolista on yhä enemmän siirrytty aktiiviseksi toimijaksi tutkimuksen kohteena olevan yhteisön sisällä.²⁵ Eri tutkijoiden kuvaukset kenttätyöstä ja sen merkityksestä ovat tärkeä vertailupohja omalle kenttätyölleni.²⁶ Esimerkkinä tästä ovat muun muassa Nicole Beaudryn kuvaukset matkustamisen hankaluuksista kenttämatoilla Alaskassa ja Kanadassa, joiden aikana suunnitellusta aikatauluista oli vaikeaa pitää kiinni. Matkoilla oli tärkeää oppia odottamaan kärsivällisesti ja kuuntelemaan kiirehtimättä keskustelukumppania. Myös kysyminen saattoi olla vaikeaa kulttuurissa, jossa asiat oli totuttu oppimaan havainnoimalla.²⁷ Anthony Seegerin tuloksettomat yritykset saada selville, miksi Amazonin *suyá*-alkuperäisväestön seremoniallisen yhteislaulun aikana intonaatio nousi,²⁸ muistuttavat omia toivottomia yrityksiäni päästä perille siitä, miten *Nuoren Poron juhlassa* loppujen lopuksi laulettiin. Gregory Barz korostaa kenttämuistiinpanojen tärkeyttä ensikäden tietolähteenä, ennen kuin tieto on mennyt läpi analyysin mankelista.²⁹ Itse palaan usein matkapäiväkirjojeni merkintöihin tarkistaakseni, mitä äänittämäni musiikin ympärillä tapahtui ja mitä silloin ajattelin. Matkapäiväkirjoilla onkin tutkimuksessani suorastaan ohjaava rooli, mistä syystä olen viitannut niihin tutkielman kaikissa luvuissa.

Olen ensisijaisesti etsinyt tietoa niiltä etnomusikologeilta, jotka ovat tutkineet tšuktšien tai muiden paleosiperialaisten alkuperäiskansojen musiikkia ja verrannut heidän tutkimuksiaan kenttämatoilla kohtaamieni tšuktšien kertomaan tietoon ja kenttämatojeni havaintoihin. Etnomusikologiassa lähin viitekehükseni muodostuukin paleosiperialaisen musiikin tutkimuksesta. Säveltäjä ja etnomusikologi Igor Bogdanov-Brodsky on vuodesta 1959 lähtien tehnyt yli sata kenttämatoa ympäri Venäjää Kuolan niemimaalta aina Koilliseen Siperiaan asti tutustuen pohjoisiin alkuperäiskansoihin³⁰ ja julkaissut useita levytyksiä³¹ alkuperäiskansojen musiikista. Hänen mukaansa pohjoisten alkuperäiskansojen kulttuureissa laululla on aivan

²⁴ Stone 2008; Titon 2008.

²⁵ Titon 2008, 29–30; Seeger, A. 2008, 281.

²⁶ Beaudry 2008; Barz 2008; Rice 2008; Shelemay 2008 ja Seeger, A. 2008; 1987.

²⁷ Beaudry 2008, 226, 230–231, 236–237.

²⁸ Seeger, A. 1987, 93–96.

²⁹ Barz 2008, 208.

³⁰ Primorsk, Amur, Sahalin, Kamtšatka, Tšukotka, Kolyma, Jakutia, Jenisei- ja Lena-jokien seudut, Taimyr, Ob, Ural, Nenetsien AO, Karjala, Kuolan niemimaa ja Karjala. (Bogdanov-Brodsky 2023.)

³¹ Bogdanov-Brodsky nauhoitti kenttämatoillaan seuraavien alkuperäiskansojen musiikkia: aljutorit, dolgaanit, enetsit, evenit, evenkit, jakuutit, hantit, jukagiirit, kerekit, keetit, Karaginon ja Rekinnikin korjakit, kumandiinit, mansit, nenetsit, saamelaiset, selkupit, tofat, tšuktšit, tšuvaanit, vatjalaiset, inkeriläiset ja vepsäläiset. (Bogdanov-Brodsky 2023.)

erityinen rooli ihmisten jokapäiväisessä elämässä.³² Etnomusikologi Juri Šeikin, Bogdanov-Brodskyn entinen oppilas, on niin ikään tutkinut Siperian alkuperäiskansojen musiikkia ja tehnyt laajalti kenttämatoja mukaan lukien omat kohteeni, Tšukotkan, Kamtšatkan ja Sahalinin. Kirjassaan *Tšuktšien musiikkikulttuuri* Šeikin käy läpi tšuktšien musiikintutkimuksen historiaa, käsittelee tšuktšien intonaatioakustista kulttuuria³³ sekä erittelee ja nimeää tšuktšien laulun erilaisia ilmenemismuotoja. Šeikin perehtyy myös tanssiin ja rituaaliseen lauluun sekä käy nuottiesimerkkien avulla läpi eri paikallistyytlejä ja niiden alueellisia eroja. Hän on tutkinut myös erilaisia soittimia.³⁴ Edellä mainittujen lisäksi muun muassa Zoya Vensten-Tagrina on tutkinut tšuktšien musiikkia kulttuurisena ilmiönä,³⁵ Jekaterina Tiron tutkinut korjakkien musiikkia sekä Natalia Mamtševa nivhien ja ainujen musiikkia.³⁶

Paleosiperialaisen musiikintutkimuksen lisäksi käyn omassa tutkimuksessani läpi myös muuta pohjoisen Euraasian alkuperäiskansojen parissa tehtyä tutkimusta. Muun muassa Jarkko Niemi ja edellä mainittu Natalia Mamtševa ovat tarkastelleet musiikin sanallisia ja symbolisia sisältöjä.³⁷ Eduard Alekseyev ja Mamtševa ovat analysoineet musiikin melodisia moodeja.³⁸ Natalia Kondrat'eva on kehittänyt laulujen erityspiirteitä kuvaavia merkitsemistapoja,³⁹ ja muun muassa Alekseyev on käyttänyt graafista notaatiota laulujen melodisen rakenteiden hahmottamisessa.⁴⁰ Vladimir Mazepus on mitannut ääniteknologian avulla musiikin eri parametreja kuten äänen intonaatiota ja intensiteettiä.⁴¹ Niemi ja Marko Jouste ovat soveltaneet pohjoisten alkuperäiskansojen musiikintutkimuksessa paradigmaattista analyysia⁴² sekä kehittäneet näiden alkuperäiskansojen musiikille soveltuvaa terminologiaa.⁴³ Dobžanskaja, Ignat'eva, Mamtševa ja Šeikin ovat pohtineet arktisen äänimaiseman ja musiikin välistä yhteyttä⁴⁴.

³² Bogdanov 1992, 22–24.

³³ Intonaatioakustinen tai intonaatiokulttuuri tarkoittaa äänellisen ympäristön muodostumista ihmisen sosiaalisen elämän kontekstissa. (Sychenko 2009, 64.) Ks. luku 3: Muistiinkirjoittamisen, nuotintamisen ja analyysin haasteet.

³⁴ Šeikin 2018.

³⁵ Vensten-Tagrina 2008.

³⁶ Tiron 2022; 2019; Mamtševa 1996; 2012; 2019.

³⁷ Mamtševa 2019, 35–36; Niemi 2020, 18–31.

³⁸ Alekseyev 2009 [1976]; Mamtševa 1996, 37–40.

³⁹ Kondrat'eva 2009, 28.

⁴⁰ Alekseyev 2009.

⁴¹ Mazepus 2009, 200.

⁴² Niemi & Jouste 2013, 178–182.

⁴³ Niemi & Jouste 2002, 164.

⁴⁴ Šeikin, Dobžanskaja, Ignat'eva & Nikiforova 2019.

Tutustumiseni koillisen Siperian alkuperäiskansojen musiikkiin lähti liikkeelle spontaanin kuulemishavainnon pohjalta ilman, että olisin ensin hankkinut taustatietoa etnomusikologiasta, kuulemisen tutkimuksesta tai edes fenomenologiasta. Kuitenkin jälkikäteen olen huomannut, että Merleau-Pontyn ja Jean-Luc Nancyn fenomenologisesta filosofiasta olen löytänyt yhtymäkohtia niille valinnoille, joita olen tutkimuksessani tehnyt. Tutkimukseni ummikkolähtöasetelmasta olen löytänyt sukulaisuutta Nancyn ajatusten kanssa koskien kuulemista, kuuntelemista, ääntä ja musiikkia. Hän vertaa sattuvasti näkemistä ja kuulemista toisiinsa: ”Visuaalinen säilyy katoamiseensa asti; äänellinen ilmestyy ja katoaa pysyvyyteensä.”⁴⁵ Hän erottelee toisistaan kaksi erilaista kuuntelemisen tapaa. Ensimmäisen tarkoituksena on ymmärtää kuultua ääntä, jolloin kuunteleminen pyrkii kohti merkitystä. Toinen vaihtoehto on ”kuunnella sitä, mitä kutsumme musiikiksi”.⁴⁶ Sointiväri (timbre) eli äänen omaleimainen ja ainutkertainen resonanssi on Nancylle musiikin peruselementti, jota ilman ei hänen mielestään ole olemassa sävelkorkeutta, kestoja tai muitakaan musiikillisia ominaisuuksia, aivan kuten viivaa tai pintaa ei ole olemassa ilman väriä.⁴⁷ Nancylle musiikin kuuntelussa ääni tulee ja menee, ilmestyy ja katoaa eikä sitä voi pysähtyä tarkastelemaan.⁴⁸ Kuitenkin kuuntelu jättää taakseen muistijäljen, jota me voimme tarkastella. Olen miettinyt, miten itse kuuntelen musiikkia. On tavallaan vapauttavaa ajatella, että musiikkia voisi kuunnella ilman ymmärtämisen vaatimusta, avoimin korvin. Mutta onko se mahdollista? Nancy haluaa irtautua kuuntelussa merkityksistä, mutta samalla hän on tullut antaneeksi merkityksen musiikille itselleen, mikä poissulkee sen ymmärtämisen.

Tutkimuslähtökohtani – havainto ja kuuleminen – peilautuvat myös Merleau-Pontyn ajatteluun, jonka mukaan havaittu maailma ei ole tieteessä käsiteltyjen ja käsitteellistettyjen objektien summa. Myöskään suhteemme havaittuun maailmaan ei ole sama kuin ajattelijan suhde kohteeseen, eikä havaittu olemassaolo ole samaa kuin olemassaolon käsite. Syy tälle erolle on hänen mukaansa siinä, että havainto tehdään käytännöllisellä eikä ajatuksen tai analyysin tasolla. Havaintokokemus tapahtuu joka hetkessä, minkä tuloksena ajan koee hetkien jatkumona.⁴⁹ Merleau-Pontyn mukaan havaintokokemus on ensisijainen ajatteluun nähden, sillä havainto palautuu takaisin hetkeen, jossa loogiset päätelmät syntyvät. Hänelle inhimillinen tieto ei ole vain aistimista, vaan tiedon syntyminen on jotain yhtä aistittavaa kuin

⁴⁵ Nancy 2007, 2.

⁴⁶ Nancy 2007, 6.

⁴⁷ Nancy 2007 [2002], 39–40.

⁴⁸ Nancy 2007, 70.

⁴⁹ Merleau-Ponty 2012, 81.

itse aistimaailma. Havainto ei myöskään ole vain aistimusten kokonaisuus⁵⁰ eikä sitä ei voi purkaa aistimusten kokoelmaksi, sillä havainnossa kokonaisuus edeltää aina osia.⁵¹

Merleau-Ponty korostaa myös havainnon ristiriitaisuutta, epätäydellisyyttä, kokonaisvaltaisuutta ja sitä, että esineellistä maailmaa selitettäessä havainto on jatkuvasti tarkentuvaa tietoa. Havainto ja ajattelu ovat orgaanisesti sidoksissa toisiinsa. Vaikka havainto mielletään ajattelua hetkellisemmäksi ei ajattelukaan ole pysyvää. Merkitykset muuttuvat ajassa ja ajatukset tarvitsevat täydennystä.⁵² Samalla tavalla omassa tutkimuksessani epätäydellisen ja usein hyvin ristiriitaisen kuulemisen ja musiikin tekemisen vuorovaikutuksessa tieto muotoutuu jatkuvasti eri tavalla. Se ei lähde liikkeelle teorioista, niiden muodostamasta viitekehystä tai niiden pohjalta valituista tutkimusmenetelmistä. Päinvastoin, kuten jo edellä kirjoitin, menetelmät ja niiden välityksellä löytyneet teoriat ja viitekehys ovat kummunneet voimakkaasta kokemuksesta, joka on avannut uuden *kuulokulman* siihen, mitä musiikki minulle on. Tämä ei tarkoita, etteikö kokemukseni muusikkona jo sisältäisi viitekehyksiä, joiden olemassaolosta en välttämättä ole edes tietoinen, mutta havaintoon perustuva tutkimukseni on kyseenalaistanut tätä aikaisempaa sisälläni olevaa hiljaista tietoa.

Filosofi Susanne Langerin käsitys musiikin sanattomasta logiikasta kuvaa sävellystyöni intuitiivisia prosesseja, joita on vaikea selittää, mutta jotka tuntuvat noudattavan jotain, mitä voisi kutsua musiikin omaksi tahdoksi. Langerin mukaan musiikin ja inhimillisten tunteiden rakenteilla on samankaltainen looginen muoto.⁵³ Langerille musiikki tarkoittaa tonaalisia rakenteita, joilla voi olla symbolisia merkityksiä: ”Symboliikan puhtaasti rakenteelliset vaatimukset täyttää se omalaatuinen tonaalinen ilmiö, jota kutsumme *musiikiksi*.”⁵⁴ Vaikka Langerin tapaan myös filosofit Lydia Goehr ja Peter Kivy käyttävät esimerkeissään eurooppalaista klassista musiikkia, pohdintoihini tšuktšien musiikin olemuksesta virtauksena löytyy yhtymäkohtia heidän esittelemäänsä platonistiseen teosontologiaan. Sen mukaan musiikki muodostuu erilaisista äänirakenteista, jotka ovat jo olemassa ennen sävellettyä teosta, ja jotka jatkavat olemassaoloaan myös kauan sen jälkeen, kun sävellykset on ehkä jo unohdettu.⁵⁵ Kuitenkin eurooppalaislähtöiseen taidemusiikkiin keskittynyt musiikkitiede tutkii

⁵⁰ Tällä Merleau-Ponty viittaa Blaise Pascalin kirjoitukseen, *Mietteitä*, jossa Pascal pohtii muun muassa rakkauden merkitystä päätyen tulokseen, ettemme koskaan rakasta henkilöä vaan ominaisuuksia.” (Merleau-Ponty 2012, 109.)

⁵¹ Merleau-Ponty 2012, 85. Esitelmä Ranskan filosofiselle yhdistykselle 1947.

⁵² Merleau-Ponty 2012, 96.

⁵³ Langer 1953, 27.

⁵⁴ Langer 1942, 185.

⁵⁵ Goehr 1992, 14; Kivy 1993, 35, 43.

musiikkia nimenomaan teoksina, säveltäjän luovan työn tuotteina, joita voidaan tarkastella itsenäisinä luomuksina eristettynä niitä ympäröivästä kulttuurista.⁵⁶ Musiikin käsittäminen teoksina on myös osa omaa musiikillista taustaani. Teos- ja säveltäjäkeskeistä ajattelua taidemusiikissa on kuitenkin jo alettu kyseenalaistaa ja siirrytty sen ohella tarkastelemaan esittäjän roolia sävellyksen luomisprosessissa sekä myös yleisön, esittäjän ja säveltäjän keskinäistä vuorovaikutusta musiikkiesityksessä.⁵⁷ Yksilökeskeisestä ajattelusta ollaankin siirtymässä enemmän kohti musiikin ja taiteen yhteisöllistä merkitystä ja taiteilijoiden aktiivista toimijuutta yhteiskunnassa.⁵⁸

Pystyäkseni selvittämään itselleni tsuktšien perinteisen musiikin luonnetta, huomasin sävellystyön aikana usein hakevani tukea ympärillä kuuluvista luonnonäänistä, etenkin lintujen laulusta. Tämä palautti mieleeni ensimmäisen kerran, kun kuulin Oliver Messiaenin urkumusiikkia. En enää muista teoksen nimeä, mutta muistan musiikin linnunlauluimitaatiot. Kuunnellessani sävellyksen värikylläisiä klusteriryöpsähdyksiä pitkien pedaaliäänien yllä, tuntui kuin itsekin olisin irtautunut ruumiistani, leijailut ylös urkuparven korkeudelle ja katsellut itseäni lintuperspektiivistä. Messiaen oli vaikuttanut linnunlaulusta ja nuotinsi eri lintulajien laulua hämmästyttävällä tarkkuudella. Linnunlauluimitaatioilla on suuri rooli hänen tuotannossaan, muun muassa pianomusiikissa, orkesteriteoksissa, kamarimusiikissa ja urkumusiikissa. Jan Pieter Lanooy on analysoinut mustarastaan ja satakielen lauluimitointeja Messiaenin urkuteoksessa *Messe de la Pentecôte* vertaamalla näitä lintujen omaan lauluun. Partituurissa Messiaen on merkinnyt lintuimitaatioiden kohdalle kyseisien lintulajien nimet.⁵⁹ Hän kiittää teoksensa *The technique of my musical language* esipuheessa mestareitaan, joihin hän lukee opettajiensa lisäksi eri säveltäjät, muusikot, eri musiikkityylit, venäläisen musiikin, intialaiset rytmit ja – linnut.⁶⁰ ”Linnunlaulun äärimmäisen hienostuneet ja monimutkaiset rytmikuviot ja erityisesti mustarastaan laulun melodiset kulut ylittävät mielikuvituksellisuudessaan ihmisen kuvittelun kyvyn.”⁶¹

Musiikkia on totuttu pitämään vain ihmiselle ominaisena toimintana. Esimerkiksi musiikkitieteilijä Eduard Hanslick kuvasi 1900-luvun taitteessa luonnon ja musiikin välistä suhdetta tällä tavoin: ”Luonnosta [...] me siis saamme vain materiaalia, joka on puhdas sävel.

⁵⁶ Hanslick 2014 [1885]; Herndon & McLeod 1990, 11–12. Stravinskin luennot Harvardin yliopistossa vuosina 1939–40. Stravinskin pyrkimyksenä oli musiikin autonomian restauraatio (Stravinski 1967, 9), musiikin suuret tuliahjot tiennäyttäjinä (musiikin historian suuret säveltäjät) (Stravinski 1967, 70), fuuga: täydellinen muoto, jossa musiikilla ei ole mitään itsensä ulkopuolista merkitystä. (Stravinski 1967, 75.)

⁵⁷ Hämeenniemi 2007, 31–55; Talvitie 2023, 45.

⁵⁸ Talvitie 2023, 78, 129, 203.

⁵⁹ Lanooy 2020.

⁶⁰ Messiaen 1956, 8.

⁶¹ Messiaen 1956, 34.

Se on kaiken musiikin ensimmäinen ehto. Musiikki muovaa sen melodiaksi ja harmoniaksi, säveltaiteen kahdeksi perustekijäksi. Kumpaakaan ei luonnossa esiinny, ne ovat ihmishengen luomuksia.”⁶² Eläintutkimuksissa on kuitenkin jo vuosikymmenten ajan kysytty, voiko myös eläinten ääntely olla musiikkia.⁶³ Mielenkiintoisia näkökulmia tähän löytyy esimerkiksi valaiden ääntelyn akustisista tutkimuksista, joissa ääntelystä on löydetty selvästi erottuvia musiikinkaltaisia rakenteita.⁶⁴ Oma tutkimusalansa on vielä eläinmusikologia (zoomusicology), joka tarkastelee eläinten äänikommunikaation musiikin kaltaisia piirteitä.⁶⁵ Luonnon äänimaisema voidaan myös mieltää musiikilliseksi ilmiöksi.⁶⁶ Omassa tutkimuksessani en lähde määrittelemään musiikin olemusta, mutta haluan nostaa esiin nämä tutkimukset, koska ne liittyvät pohdintoihini tšuktšien musiikista ja äänimaailmasta, jossa he elävät. Pohjoisessa, varsinkin pimeänä aikana, ihmisten arki toimii vahvasti kuuloaistin varassa. Tšuktšien kulttuurissa luonnon ilmiöt mielletään olennoiksi, joilla kullakin on oma äänensä,⁶⁷ ja mielestäni eläinten ääntelyn vaikutus heijastuu usein myös heidän laulussaan. Palaan tässä siihen, mistä jo aikaisemmin kirjoitin, eli lintujen lauluun Messiaenin musiikissa: itselleni eläinten ja muiden luonnon äänien kuuleminen musiikkina on avannut uusia kuulokulmia tšuktšien musiikkiin.⁶⁸

Etnografisista tutkimuksista löytyy jonkin verran kuvauksia tšuktšien musiikista. Näistä etnografeista merkittävin on Waldemar Bogoras (Vladimir Bogoraz),⁶⁹ jonka havainnot ovat vielä tänä päivänä yllättävän ajankohtaisia. Bogoras vietti 1800-luvun lopussa kymmenen vuotta pakkosiirtolaisuudessa koillisessa Siperiassa, jossa hän tutki Kolyma-jokilaakson tšuktšien kulttuuria ja opetteli tšuktšin kielen. Vapauduttuaan vankeudesta hänet kutsuttiin amerikkalaisen antropologi Franz Boasin organisoimalle tutkimusmatkalle (Jesup North Pacific Expedition⁷⁰), jossa Bogorasin tehtävänä oli kartoittaa Tšukotkan tšuktšien ja korjakkien kulttuuria. Hän laati myös ensimmäisen tšuktšinkielisen kieliopin ja loi aakkoset sekä

⁶² Hanslick 2014, 90.

⁶³ Herndon & McLeod 1990 2–5.

⁶⁴ Payne 1985.

⁶⁵ Martinelli 2008. Martinellin mukaan Zoomusikology sai alkunsa François-Bernard Mâchen vuonna 1983 kirjoittamasta teoksesta: *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*.

⁶⁶ Krause 2013; Vikman 2007.

⁶⁷ Bogoras 1907, 281.

⁶⁸ 4. taiteellinen osio: Henkilölaulua etsimässä.

⁶⁹ Venäjäksi hänen nimensä on Владимир Богораз – Vladimir Bogoraz. Englanninkielisissä teksteissä hänen nimensä usein kirjoitetaan Waldemar Bogoras, kuten hänen omassa teoksessaan *The Chukchee*, ja myös kaikissa tutkimuskirjallisuuden viitteissäni. Tästä syystä käytän tätä kirjoitustapaa.

⁷⁰ Jesup North Pacific Expedition (1897–1902) oli tutkimusmatka, johon osallistui useita amerikkalaisia ja venäläisiä antropologeja. Heidän tarkoituksenaan oli kartoittaa molemmin puolin Beringin salmea asuvien alkuperäiskansojen kulttuuria. (Krupnik 2018, 135–141.)

latinalaisin että kyrillisin kirjaimin.⁷¹ Hänen vaikutuksensa Tšukotkassa on yhä voimakas ja hänen kirjoituksiaan siteerataan ahkerasti kielitieteellisissä ja etnografisissa julkaisuissa. Bogorasin monografia *The Chukchee*⁷² sisältää paljon kuvauksia tšuktšien musiikista.⁷³ Myös etnografi Varvara Kuznetsova, joka 1950-luvulla vietti kolme vuotta Amgueman tundran poropaimentolaisleirissä on kuvaillut tšuktšien rituaalista laulua.⁷⁴ Samoin etnografi Jeruhim Kreinovitš, jonka kenttäpäiväkirjoja⁷⁵ nivhit yhä tänä päivänä käyttävät oman perinteensä tietolähteenä, on kuvaillut nivhien rituaalimusiikkia. Antropologi Anna M. Kerttula on kuvannut jupikkien ja tšuktšien elämää Sirennikissä, jossa hän eli noin kaksi vuotta vuosina 1989–1991,⁷⁶ ja jossa myös itse vierailin vuonna 2009.

Edellä mainittujen tutkimusten ohella sivuan myös muuta antropologista tutkimusta alkuperäiskansojen elämästä poronhoitajina ja valaanpyytäjinä,⁷⁷ tšuktšin kielen tutkimusta tšuktšien muuttuvassa ympäristössä⁷⁸, etnologiaa⁷⁹ sekä alkuperäiskansatutkimusta⁸⁰ ja folkloristista tutkimusta.⁸¹ Eettisessä pohdinnassa viitataan pohdintaan filosofian, alkuperäiskansatutkimuksen, antropologian, etnomusikologian, muusikkouden ja folkloristiikan aloilta.⁸²

Vieraillessani Anadyrissä, kansantaiteen talossa⁸³ sain kuulla, että tšuktšien lauluja on äänitetty jo 1960-luvulta lähtien. Tšukotkan pääkaupungissa Anadyrissä on usean tuhannen äänitteen arkistokokoelma nauhoitettuja tarinoita ja lauluja. Arkiston johtaja kertoi, että 1970–80 luvulla kansantaiteen talon silloisella johtajalla oli tapana kutsua kulttuuritalolle alkuperäiskansojen kylistä pääkaupunkiin saapuneita vierailijoita ja pyytää heitä laulamaan ja tarinoimaan.⁸⁴ Tšukotkassa matkustaminen on vaivalloista, ja aina silloin, kun joku tšuktši- tai jupik-kylän asukkaista sattui vierailemaan Anadyrissä, tilaisuus kulttuuriperinnön talteen saamiseksi käytettiin hyväksi. Arkistokokoelmaa alettiin luetteloida ja siirtää digitaliseen

⁷¹ Krupnik 2018, 132, 133, 151.

⁷² Bogoras 1904; 1907 ja 1909.

⁷³ Jo ennen Bogorasia on olemassa kuvauksia tšuktšien musiikista, kuten Sarytšev 1791, Matjuškin 1841, Argentov 1842, Olsufjev 1896, Gondatti 1897. (Šeikin 2018, 4, 5.)

⁷⁴ Kuznetsova 1957, 280.

⁷⁵ Kreinovtš 1973.

⁷⁶ Kerttula 2000.

⁷⁷ Anderson 2000; Dikov 1989; Gray 2004, ja Kerttula 2000.

⁷⁸ Kantarovich 2020; Pupylnina 2009; Fortescue 1998, Vajda 2009; Weinstein 2019 ja Golovanyeva 2022.

⁷⁹ Schrenk 1883-1903.

⁸⁰ Siikala & Ulyashev 2011; Magga 2022; Jalava 2019 ja Virtanen & Seurujärvi 2019.

⁸¹ Haapoja 2017 ja Lord 1991.

⁸² Silvonon & Kallio 2023; Kallio 2024; Seye 2022; Jackson 2021; Hämeenniemi 2018; Reed 2016; Smith 1999; Denzin & Lincoln 2008; Babiracki 2008; Haapoja-Mäkelä 2020 ja Herndon 1993.

⁸³ Дом народного творчество – Dom narodnovo tvortšestvo.

<https://www.culture.ru/institutes/30333/anadyrskii-okruzhnoi-dom-narodnogo-tvorchestva>.

⁸⁴ Matkapäiväkirja 2009.

muotoon 2000-luvulla. Olen saanut kuultavakseni pienen osan tästä laulumateriaalista. Suuri osa siitä mitä olen kuullut, edustaa uudempaa Neuvostoliiton aikana syntynyttä laulutyyliä, *avtorskaya pesnjaa*.⁸⁵ Tämä kertoo siitä, että lauluja on tallennettu laulajilta, jotka olivat tottuneita esiintymään julkisissa tilaisuuksissa, kuten kyläjuhlissa ja paikallisilla festivaaleilla. Saattoi myös olla, että kodin piiriin kuuluvia henkilölauluja ei mielellään laulettu vieraisissa ympäristöissä oman kulttuurin ulkopuolisille ihmisille. Kuulemani laulut olivat tšuktšien lauluperinteestä poiketen säkeistömuotoisia ja niitä esitettiin monesti haitarin säestyksellä. Vielä 1970–80-luvuilla henkilölaulun perinne oli kuitenkin arkea monille kansanmusiikkiyhitysten jäsenille. Tšuktšien äidinkielen taito oli 1970-luvulla vielä aivan toisella tasolla kuin vuonna 2008, jolloin itse lähdin kenttämatkalle Kamtšatkaan.⁸⁶ Kenttämatoillani äänitin usein näitä 1930-luvulla syntyneitä laulajia, jotka 1970–80-luvuilla olivat laulaneet kansanmusiikkiyhityksissä. Monilla heistä oli yhä omat henkilölaulunsa ja he lauloivat myös perheensä ja sukulaistensa lauluja.

Sain sen käsityksen, että Tšukotkassa ja Kamtšatkassa on tehty runsaasti arkeologista tutkimusta ja myös etnografista ja kielitieteellistä tutkimusta, mutta musiikki on jäänyt vähemmälle huomiolle. Monilta Tšukotkan alueilta ei ole mitään aiempaa aineistoa saatavilla, sillä vain harva tutkija on päässyt vierailemaan syrjäisissä tšuktšikylissä tai poropaimentolaisten leireissä, joissa perinteistä laulua olisi vielä kuullut. Perhepiirissä ja kodeissa laulettu musiikki, joka ennen oli tuttua koko omalle yhteisölle, on jäänyt marginaaliin. Vaikka perinteisesti laulaminen juhlissa ja seremonioissa oli tavallista jokaiselle tšuktšille,⁸⁷ olen ollut todistamassa monia tilanteita, joissa ikääntyneet ja eläköityneet poronhoitoleireistä kyliin muuttaneet tšuktšit ovat ujustelleet laulaa jopa kotiväkensä läsnä ollessa. Tosin kerran olin sattumalta paikalla, kun eräs nuori tšuktši, jotka oli minulle väittänyt, ettei osaa vanhoja tšuktšien lauluja, ratkesi päivän päätteeksi kylän raitilla juovuspäissään laulamaan täysin palkein perinteisellä tyyllillä.

Jouduin kenttämatojeni aikana usein pohtimaan omaa paikkaani. Mihin asemoin itseni? En ole osa tšuktšiyhteisöä, mutta kenttämatoilla asuin heidän luonaan ja vieraillessani leireissä osallistuin heidän töihinsä parhaan kykyni mukaan. Tällä tavoin näin yhteisön elämää läheltä

⁸⁵ *Avtorskaja pesnja* (авторская песня) – laulaja-lauluntekijän (bardi, trubaduuri) laulu. Neuvostoliitossa 1900-luvun puolivälissä käyttöön otettu termi. Monet heistä, kuten Vladimir Vysotski, nauttivat suurta yleisösuosiota.

⁸⁶ Myöhemmin lukujen 4 ja 2 alussa kuvaan tarkemmin ensikohtaamisiini näiden musiikkikulttuurien kanssa, joka lähti liikkeelle muusikon uteliaisuudesta itselle tuntematonta musiikkia kohtaan. Tallentamani aineiston määrä on suuri ja sen läpikäyminen on vielä kesken. Kutenkin jatkotutkimuksen yhteydessä tarkempi tutustuminen arkistoäänitteisiin on suunnitelmassa, siinä määrin kuin se on mahdollista.

⁸⁷ Šeikin 2018, 65–66; Matkapäiväkirjat 2016–2019.

ja opin ymmärtämään ja kunnioittamaan sitä tietotaitoa, jota heillä oli, ja jota he olivat valmiit myös kömpelölle tangengaukaille⁸⁸ opettamaan. Myös asemoituminen musiikintutkimuksen kentälle on ollut itselleni vaikeaa. Tutkin kansanmusiikkia, vaikka en ole kansanmuusikko. En kuuntele laulua laulutekniikan tai kielen kuulokulmasta vaan viulistin korvin ääninä, joista syntyy musiikkia. Sävellän musiikkia, joka ei ”kuulosta” kansanmusiikilta. En myöskään omaa muodollista säveltäjän koulutusta, joka minulla klassisen muusikon taustaani vasten tulisi olla. Tutkijana minulla ei ole akateemista koulutusta. Kuitenkin kirjoitan aiheesta, josta useimmiten kirjoittavat etnomusikologit. Onneksi musiikki ei kunnioita näitä raja-aitoja vaan virtaa vapaasti karsinasta toiseen ja niiden ympärillä. Tehtäväkseni jää hypätä sen virtaukseen, työntää taiteen kanootti vesille ja seurata virran juoksua.

Tutkimuksen rajaus ja tutkimuskysymykset

Tutkimuksesta puhuessani tarkoitan koko taiteellista tohtoritutkintoani, joka pitää sisällään viisi taiteellista osiota ja tämän tutkielman. Taiteelliset osiot ovat olleet tutkimusmenetelmäni, eli kuulemisen ja säveltämisen vuorovaikutuksen koekenttä. Tämä kirjallinen osio pyrkii selvittämään, mitä näillä taiteellisilla kenttämatoilla tapahtui ja tarkastelemaan, millaisia löytöjä ja oivalluksia laulujen kuuntelu ja taiteellinen työskentely tuottivat. Kirjallisessa osiossa tarkastelun kohteena on siis koko taiteellinen tohtoritutkintoni, mutta kenttämateriaalin osalta keskityn lähes kokonaan tundratsuktšien eli poropaimentolaisten henkilölaulun perinteeseen. Kenttämatoillani tallensin musiikkia kaikilta niiltä alkuperäisväestöiltä, joita satuin tapaamaan.⁸⁹ Kuitenkin suurin osa äänittämästäni materiaalista ja myös taiteellisissa osioissa esiintyvistä lauluista on tundratsuktšien laulua, niin kuin myös kaikki luvussa 3 käsittelemäni laulut, joiden tehtävänä on havainnollistaa henkilölaululle tyypillisiä piirteitä. Tutkintoni taiteellisissa osioissa myös muiden kenttämatoillani kuulemieni paleosiperilaisten, kuten korjakkien, jupikkien ja nivhien musiikki, on ollut säveltämisen inspiraation lähteenä. Taiteellisten osioiden käsittelemisen yhteydessä luvussa 4, sivuan myös heidän musiikkiaan

Laulajiksi kutsun tutkimuksessani kaikkia niitä henkilöitä, joka kenttämatoilla lauloivat minulle. En ole tutkinut lauluja sanojen välityksellä, vaan tutkimukseni keskittyy laulujen musiikilliseen hahmottumiseen. Pyrin oman kulttuurini musiikillisen ymmärryksen rajoitteista

⁸⁸ Tangytan (тангытан) – mies, tangyngav (тангыңав) – nainen tarkoittaa korjakkia, venäläinen, vieras tai ulkomaalainen. Tangengaukai on hellittelysana, jota käytetään lapsesta ja joskus myös naisesta puhuessa.

⁸⁹ Pалаan tähän tarkemmin luvussa 2.

huolimatta tarkastelemaan sitä, mikä tšuktšien yksiaänisen lauluperinteen olemuksessa on olennaista.

Tutkimukseni ulkopuolelle jää myös musiikki, jota kuulin kaikkialla Tšukotkassa ja jota tšuktšit usein esittivät. Tällä tarkoitan yhtyelaulua, jota monet nuoremmat tšuktšit pitävät perinnemusiikkinaan ja joka 2000-luvulla pohjautuu kuulemani perustella pitkälti venäläiseen viihdemusiikkiin. Perinteinen tšuktšien laulu ei kuitenkaan koskaan ollut yhteislaulua siinä mielessä, miten sitä yhteissä esitetään unisonossa rumpujen säestämänä. Neuvostoliiton aikana kansanmusiikista tuli propagandan väline. Valtion tukemasta kansanmusiikki- ja kansantanssiryhtyeiden toiminnasta muodostui vähemmistökansojen kulttuurillinen näyteikkuna. Siikalan ja Ulyashevin mukaan johtavat venäläiset folkloristit suosittelivat kansanperinnettä sosialistisen kansantaiteen perustaksi jo 1930-luvulla. Valtion vaikutus etnisyyden määrittämisessä on siitä lähtien näkynyt paikallisissa kulttuuritapahtumissa esiintyvien maaseudun kansanmusiikki- ja kansantanssiryhtyeiden toiminnassa. Festivaaleilla esiintyvät kansanmusiikkiyhtyeet ja monet kansanperinnettä sisältävät julkaisut ovat luoneet uutta etnistä identiteettiä.⁹⁰ Myös Tšukotkassa uudempi tšuktšien säveltämä musiikki sai jalansijaa ja jotkut näistä lauluntekijöistä⁹¹ tunnetaan ympäri Tšukotkaa. Tätä musiikkia alettiin esittää julkisesti, kun samaan aikaan kodeissa elänyt vanha lauluperinne jäi vähitellen unohduksiin.

Tšukotka on raja-aluetta ja sinne matkustamiseen ei riitä pelkkä viisumi. Jokaiseen piirikuntaan ja kylään pitää olla matkustuslupa, jota ei voi itse hakea, vaan kutsujaorganisaation pitää kahta kuukautta aiemmin anoa rajaviranomaisilta luvat kuhunkin matkakohteeseen. Sain luvan vain tiettyihin kyliin, joissa kutsun minulle myöntäneet kulttuurivirkailijat nimesivät ne ihmiset, joita siellä tulisi kuunnella. He väittivät, että monista kylistä ei enää löydy laulajia. Tällä he tarkoittivat laulajia, jotka esiintyivät julkisissa tilaisuuksissa. Jos nämä esiintyjät eivät olleet elossa, se merkisi heidän mielestään sitä, ettei kukaan muukaan siinä kylässä enää laulanut. He ehdottivat, että kuuntelisin sen sijaan paikallisia kansanmusiikkiyhtyeitä. Kulttuurivirkamiehet eivät usein tieneet, että vanhaa perinnemusiikkia oli vielä olemassa eivätkä he ymmärrettävästi osanneet neuvoa, mistä sitä saattaisi löytyä. Ymmärsin hyvin pian, ettei näitä neuvoja kannattanut noudattaa, koska kutsujaorganisaation kannalta mitä lähemmäs ja mitä vähemmän matkustaisin, sitä vähemmän minusta olisi heille vaivaa. Tästä kaikesta huolimatta päätin itse valita matkustuskohteeni sallitulla alueella, sillä aavistin, että laulajia saattoi olla huomattavasti enemmän kuin minun annettiin ymmärtää. Kenttämatkojeni aikana

⁹⁰ Siikala & Ulyashev 2011, 201.

⁹¹ Tällaisia tunnettuja lauluntekijöitä olivat mm. Gennadi Pananto (1931–1995) ja Galina Tagrina (1934–1997).

kävikin ilmi, että vanhan perinteen taitajat eivät useinkaan olleet tunnettuja tai tunnustettuja henkilöitä. Kannatti aina kysyä joka kylän kaikkien vanhojen ihmisten nimet ja yrittää vierailla heidän luonaan. Muutoin moni laulaja olisi jäänyt kuulematta.

Kenttämatoikoillani aloinkin kutsua etsimääni perinnemusiikkia kotimusiikiksi, jotta paikallisasukkaat ymmärsivät, että halusin kuulla nimenomaan tavallisia ihmisiä heidän kotioiloissaan. Olin kiinnostunut kuulemaan ihmisiä, jotka lauloivat omia laulujaan ja muistivat sukunsa lauluja. He eivät välttämättä laulaneet oman kotinsa ulkopuolella, ja sielläkin vain silloin, kun olivat omissa oloissaan. Tämä saattoi johtua siitä, että he olivat jo muuttaneet pois tundralta ja asuivat kylissä, joissa vanhoja lauluja ei enää ollut tapana laulaa. He kertoivat, että poropaimentolaisyhteisöissä, joissa he aiemmin olivat asuneet, laulaminen oli ollut arkipäiväisempää.

Laulujen valikoitumiseen tutkintoni taiteellisiin osioihin ei vaikuttanut pyrkimys esitellä tai tarkastella tšuktšien laululle luonteenomaisia ilmiöitä, vaan ratkaisuni olivat intuitiivisia. Valintani johtuivat näiden laulujen erityisestä koskettavuudesta, jota on vaikea selittää. Tšuktšien musiikissa jäi jatkuvasti askarruttamaan, miksi se lumosi ja piti otteessaan. Tästä muodostui tutkimukseni pääkysymys. Mikä tässä musiikissa on se jokin, mikä koskettaa minua niin voimakkaasti, etten voi sitä sivuuttaa? Mistä se johtuu ja mikä tai mitkä ovat ne ominaisuudet, jotka ovat tehneet minuun niin suuren vaikutuksen? Tästä juurikysymyksestä seuraa tutkimustehtävä, jonka tarkoitus on saada selville, kuinka tšuktšien musiikki *käyttäytyy*. En tarkoituksella käytä sanaa rakentuu, joka kuvaa musiikin muotoa. En tarkoita, etteikö tšuktšien musiikissa olisi rakenteita, mutta mielestäni käyttäytyminen kuvaa paremmin paleosiperialaisen musiikin ennalta arvaamattomuutta ja virtaavuutta.

Soittaessani, improvisoidessani ja säveltäessäni jokin tšuktšien lauluista lähtöisin oleva impulssi käynnisti taiteellisen prosessin, mihin palaan tarkemmin luvussa 4 *Säveltämällä kuuleminen*. Sävellystyö ei lähtenyt liikkeelle tutkimuskysymyksistä, vaan ne olivat taiteellisen työskentelyn seurauksia. Taiteellinen työskentely on ollut se työalusta, jolla olen vaivannut tutkimuskysymysteni taikinaa. Siksi taiteelliselle tutkimukselleni on ollut tavallista vastata ensin ja kysyä vasta sitten. Henk Borgdorff kuvaa taiteellista tutkimusta ajatteluksi ”taiteessa, taiteen kautta ja taiteen kanssa”, jossa ”taide ja akateeminen tutkimus yhdistyvät”. Taiteellinen työskentely ei silloin ole vain tutkimuksen kohde, vaan keskeinen osa itse tutkimusprosessia.⁹² Hyvin samanlainen oli tutkimusasetelmani myös kenttämatoikoilla, joiden aikana en koskaan pohtinut varsinaisia tutkimuskysymyksiä. Ne eivät olleet mielessäni neljällä ensimmäisellä

⁹² Borgdorff 2010, 44, 46.

matkalla ennen tohtoriopintojen alkamista eivätkä myöskään kolmella opiskelua seuranneella matkalla. Kenttämatoilla kaikki voimani keskittyi ihmisten kohtaamisiin, laulujen äänittämiseen ja yksinkertaisesti selviytymiseen raskaista matkoista rankoissa olosuhteissa. Jo alusta alkaen soitin viulua konserteissa ja monissa muissa tilanteissa lähes kaikissa kylissä, mutta vasta viimeisillä matkoilla aloin säveltää. Laulut, joihin sävellykseni pohjautuvat edustavat vain häviävän pientä osaa kaikista tallentamistani lauluista, ja muutamia nivhi-laulajien varhaisempia äänitteitä lukuun ottamatta ne kaikki ovat omia tallenteitani.

Kenttätyön menetelmiä pohtiessaan etnomusikologi Timothy Rice kutsuu toisen kulttuurin musiikin kohtaamisesta kehittyvää ymmärrystä tutkijan ”horisontin laajenemiseksi”. Siinä tutkija ei pyri ymmärtämään toisesta kulttuurista tulevan ihmisen sisäistä kokemusta vaan sitä maailmaa, johon musiikin äänet, esitykset ja kontekstit viittaavat.⁹³ Ehkäpä jonkinlainen horisontin laajeneminen omalla kohdallani tapahtui, kun yhtäaikainen kuuntelu- ja sävellysprosessi pani miettimään, millaista musiikkia syntyy, jos hajotan musiikin motiivirakenteen pienempiin osiin, jotka uudelleen muotoutuvat musiikiksi. Auttaako se ymmärtämään musiikin koostumusta? Tämä musiikillinen koe lähti liikkeelle tutkimuskysymyksistä: Miten tšuktšien henkilölaulun melodian sävelkulku muotoutuu? Millaista henkilölaulun rytmikka on ja millainen on henkilölaulun rakenne? Jatkaessani laulujen kuuntelua ja sävellystyötä syntyi lisää kysymyksiä: Mikä on yksiäänisen musiikin suhde harmoniaan? Mistä laulun sointi muodostuu? Mikä on kuulemisen ja synkronian välinen suhde tšuktšien kulttuurissa verrattuna oman kulttuuritaustani ymmärrykseen? Miksi tuntuu siltä, että tšuktšien musiikki virtaa kuin vesi? Mitä on musiikki, jota ei esitetä toiselle? Mikä rooli sattumanvaraisuudella, ajalla ja hiljaisuudella on musiikin muotoutumisessa? Muutamat näistä tutkimuskysymyksistä ovat samoja kuin mitä ne olisivat minkä tahansa musiikin kanssa. Tämä kertoo siitä, että oma kuulemiseni jäsenyyty automaattisesti itselleni läheisimmän musiikkikulttuurin parametreilla.

Jotkut etukäteisolettamuksistani ovat osoittautuneet vääriksi. Luulin aluksi, että tšuktšien musiikissa ei ole harmoniaa, tai että laulut ovat vapaaimprovisatorisia. Kuitenkin tarkemmin kuunnelllessani huomasin, että lauluissa on tiettyjä toistuvia rakenteita. Samoin uskoin, että henkilölaulut olisivat jo kokonaan kadonneet 1940-luvun jälkeen syntyneiltä ihmisiltä, mutta vuoden 2019 kenttämatoillani äänitin jopa 1980-luvulla syntyneitä laulajia ja esimerkiksi

⁹³ Rice 2008, 58.

vuonna 1957 syntyneen Yppynan laulutyö⁹⁴ muistutti aiemmilla kenttämatoilla kuulemieni, vuosina 1917–1927 syntyneiden tundratsuktšien laulua.

Tutkimusmenetelmät

*Istun vanhan tsuktši-poropaimentolaisen pöydän ääressä. Hän on mietteissään, poissaoleva ja kesken muiden keskustelun hän alkaa yhtäkkiä laulaa itsekseen. Häntä ei kiinnosta, kuunteleeko kukaan. Hän on musiikin sisällä, sen ympäröimänä ja musiikki hänen sisällään. Mitä jos tutkimuskohteen ominaisuuksien analysoiminen ei olekaan ainut tapa tutkia? Entä jos olenkin itse tämän tutkimani musiikin sisällä ja se ympäröi minut ja on minun sisälläni? Miten silloin voi tutkia sitä? Jospa musiikki tutkiikin minua ja ottaa minut valtoihinsa? Niinhän musiikki tekee.*⁹⁵

Tutkimusprosessissani on ollut kaksi eri vaihetta. Ensimmäinen vaihe on ollut kenttämatoilla tapahtunut havainnointi ja aineiston keruu eri menetelmillä. Toinen vaihe on ollut taiteellisen työskentelyyn liittyvä kuuntelu, analysointi, nuotintaminen, säveltäminen, soittaminen ja esiintyminen sekä työpäiväkirjan pito. Nämä eri vaiheet ovat tapahtuneet ajallisesti osittain päällekkäin, osittain toisistaan irrallaan. Kenttämatoilla⁹⁶ olen tutustunut tsuktšeihin elämällä heidän kanssaan. Osallistumalla heidän arkeensa olen tutustunut heidän kulttuuriinsa ja elämäntapaansa. Venäjänkielentaitoni mahdollisti sen, että en tarvinnut tulkkia, tai muutakaan avustajaa, yhteydenpitoon ja kanssakäymiseen paikallisväestön kanssa, koska kaikki nuoremmat ihmiset puhuivat venäjää. Kohtasin monia vanhan lauluperinteen taitajia, joita sain kuunnella ja äänittää ja joille soitin vastalahjaksi. Mutta tapasin myös tsuktšeja, jotka eivät laulaneet minulle vaan toimivat tulkkeina, kertoivat taustatietoa, kutsuivat vieraaksi koteihinsa ja jopa antoivat yösijan. Ystäväystyini heistä monen kanssa, ja heidän ansiostaan sain laajemman käsityksen tsuktšien yhteisöistä, heidän ajattelustaan ja olosuhteista, joissa he elävät. Laulujen äänittäminen ja videoiminen olivat kenttämatojen pääasiallisia aineistonkeruumenetelmiä, mutta kaikilla kenttämatoillani myös valokuvasin ja pidin matkapäiväkirjaa, jonka merkinnät päivämäärineen ovat tallentaneet ensimmäiset, välittömät kokemukseni matkojen aikana.

⁹⁴ Yppynan laulusta tarkemmin luvussa 3: Tsuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Liukuva säveltaso, lauluesimerkit 8–10.

⁹⁵ Työpäiväkirja 19.4.2018

⁹⁶ Seuraavaan alaotsikkoon on liitetty kaksi taulukkoa kenttämatojen tutkimusaineistosta, joissa on lueteltuna kaikki tässä tutkimuksessa esillä olevat kenttämatojen henkilöt, paikat sekä ajankohdat ja kestot. Tarkempi kuvaus kenttämatoista on luvussa 2.

Matkapäiväkirjat antavat myös kuvan siitä, millaisia äänityshetket olivat. Oman soittamisen merkitystä ei myöskään voi aliarvioida, sillä usein se synnytti laulajan ja itseni välille luottamuksen, joka rohkaisi laulamaan.

Kuunteleminen on ollut tutkimukseni perustyöväline niin kenttätyössä, musiikkianalyyseissä kuin sävellystyössäkin. Myös etnomusikologi Nicole Beaudry painottaa kuuntelemisen merkitystä kenttämatkoilla Kanadan dene-alkuperäiskansan parissa. Hän kertoo, kuinka kuuntelemalla tarinoita erilaisissa kokoontumisissa ja kiinnittämällä huomiota niiden sanamuotoihin hän vihdoinkin ymmärsi, että usein käytetty sanonta “vähän aikaa sitten” ei viitannutkaan äskettäisiin tapahtumiin vaan kaukaisiin, 1800-luvun lopun dene-profeettojen ilmaantumisen aikoihin.⁹⁷ Samoin Anthony Seeger kertoo oppineensa monia asioita osallistumalla Amazonin sademetsässä elävän suyá-alkuperäiskansan miesten yhteisiin iltakokoontumisiin, kun he muun keskustelunsa lomassa puhuivat asioista, jopa musiikillisia rakenteita koskevista termeistä, joista hän ei olisi koskaan tullut ajatelleeksi heiltä kysyä.⁹⁸ Tutkimuksessaan kehollisesta lähestymistavasta laulajan kuuntelemisessa Anne Tarvainen luokittelee erilaisia kuuntelun menetelmiä, kuten eläytyvä, empaattinen ja analyyttinen kuunteleminen. Myös Anneli Aho puhuu kaikin aistein kuuntelemisesta, jolla hän tarkoittaa, että musiikkia ei vain kuulla, vaan sen esittäminen nähdään tilassa ja koetaan kehollisena kokemuksena.⁹⁹

Omalla kohdallani kuuntelu on käytännössä tarkoittanut sitä, että useiden vuosien aikana olen kuunnellut suuret määrät äänittämiäni tšuktšien lauluja, mikä palauttaa mieleeni kohtaamiset näiden laulajien kanssa ja sen, mitä he silloin itsestään ja omasta kulttuuristaan minulle kertoivat. Lisäksi olen kuunnellut toistuvasti niitä laulajia, joiden laulut ovat valikoituneet tutkimukseeni. Siinä, missä kenttämatkojen äänittäminen ja arkistointi on ollut järjestelmällistä, nuotintaminen tai säveltäminen on ollut ennemminkin kaoottista. Kuitenkin jos olen antanut musiikillisten ideoiden kypsyä mielessä tarpeeksi kauan, osaset ovat vähitellen järjestäytyneet omille paikoilleen itsestään. Nuotintaminen osoitti minulle selkeästi, kuinka kuuleminen on yrityksen ja erehdyksen jatkuvaa vuorottelua. Saatoinkin nuotintaa jotain laulua kolmesta kymmeneen kertaa. Joka kerran, kun palasin lauluun, se kuulosti erilaiselta ja ihmettelin aina, kuinka olin aiemmin voinut kuulla ja nuotintaa sen niin väärin. Näin tapahtuu yhä. Nuotintaminen on raskasta ja usein turhauttavaa, mikä johtuu diatoniseen asteikkoon

⁹⁷ Beaudry 2008, 231.

⁹⁸ Seeger A. 2008, 274.

⁹⁹ Tarvainen 2012, 200, 204, 223; Arho 2003, 322.

pohjautuvasta nuottiviivastosta, jonka pienimmät intervallit ovat puolisävelaskelia¹⁰⁰. Kuitenkin olen käyttänyt sitä, koska itselleni se on yhä helpoin tapa lukea musiikkia, mutta se on myös tuonut esille kuulemisen häilyvyyden ja tottumukset, jotka juontuvat omasta musiikillisesta taustastani. Tutkimuksen edetessä olen huomannut, että kuuleminen on kompromissi, jossa vaistomaisesti taivutamme kuulemaamme siihen muottiin, mitä ja miten olemme oppineet kuulemaan.

Toinen keskeinen tapani tutkia on ollut säveltäminen, jonka apuvälineenä on toiminut improvisaatio. Vaikka itse sävellykset ovatkin jälki taiteellisesta työstäni, säveltäminen ei ole tutkimuksen lopputulos vaan menetelmä, jonka avulla pyrin ymmärtämään kuulemaani. Säveltämisprosessissa jonkinlainen intuitiivinen kuuleminen on kiinnittänyt huomioni sellaisiin musiikin ominaisuuksiin, joita en aiemmin ole tiennyt olevankaan. Intuitio on ohjannut musiikillista prosessia ja analyysi on seurannut perässä. Säveltäminen saattoi lähteä liikkeelle laulun melodisesta motiivista, rytmisestä rakenteesta tai pelkistä äänistä, joita laulussa kuulin ilman varsinaista motiivia tai rytmia. Se saattoi myös alkaa tunnelmasta, jonka laulua kuunnellessa olin aistinut, tai soinnin aikaansaamista miellelyhtymistä tai äänien välisistä hiljaisuuksista.

Kaikkien näiden lähestymistapojen päämääränä oli pyrkiä ymmärtämään, mikä on se jokin, mikä lauluissa niin voimakkaasti koskettaa. Olen säveltänyt omalle äänelleni, eli viululle, mutta myös muille soittimille, jotka mielestäni ovat tuoneet esiin tutkimani musiikin ominaislaadun. Säveltäminen intuitiivisena tutkimusmetodina auttoi selvittämään, mitä tutkimuskysymykseni loppujen lopuksi olivat. Muhimisprosessi, se, kun tuntui, että mikään ei etene, oli sävellystyön ehkä kaikkein tärkein vaihe. Se pakotti uudelleen punnitsemaan jokaista kuulemisen kirjausta, sävellysprosessin askelta tai tutkimuskysymystä. Olen pyrkinyt siihen, että kaikki tutkimukseni prosessit olisivat mahdollisimman avoimia. Säveltäminen osana tutkimusprosessia synnytti uusia ajatusten versoja, joita en kuitenkaan liian aikaisin voinut tuoda päivänvaloon, sillä muuten ne olisivat surkastuneet. Niiden oli vain annettava kasvaa rauhassa omissa oloissaan alitajunnan syvyyksissä eikä niitä kannattanut sanallistaa liian aikaisessa vaiheessa.

Tutkimusaineisto

¹⁰⁰ ¼ -säveliksi tasavireisesti jakautuvat mikrointervallit ovat mielestäni yhtä lailla kompromissi.

Vuosina 2004–2019 tein yhteensä seitsemän kenttämатkaa,¹⁰¹ ensin Sahaliniin (2004 ja 2006), sitten Kamtšatkaan (2008) ja Tšukotkaan (2009 2016, 2017 ja 2019), missä kuulin ja äänitin paleosiperialaisten alkuperäiskansojen lauluperinnettä. Äänitin matkoillani noin 1 400 laulua. Tässä kirjallisessa työssä keskityn niistä vain murto-osaan, eli noin 40 lauluun, jotka ovat suurimmalta osaltaan tundratsuktšien lauluja. Se, että juuri nämä laulut ovat valikoituneet tarkastelun kohteeksi johtuu osittain siitä, että tutkimusprosessin aikana tekemäni sävellykset pohjautuvat osaan näistä lauluista.¹⁰² Toinen syy valintaan on ollut se, että olen pyrkinyt valitsemaan lauluja, jotka toisivat selkeästi esille tšuktšien laulamisen tunnusmerkit ja luonteen. Kenttämатkojen äänitykset sisältävät myös useita keskusteluja, joissa tšuktšit kertovat elämästään. Ne avaavat ikkunan heidän ajatusmaailmaansa ja menneisyyteen, joka on muovannut heidän elämänsä. Aineisto koostuu myös valokuvista ja videomateriaalista, joissa olen kuvannut laulamishetkiä. Olen myös kuvannut heidän elinympäristöään tšuktšikylissä sekä muutamissa poropaimentolaisleireissä. Aineisto on kerätty laajalta alueelta Tšukotkasta sekä koillisesta Kamtšatkasta ja itäisestä Jakutiasta (Saha).

Audiovisuaalinen materiaali on tutkimuksessani sekä aineistolähde että osa julkaistavaa lopputulosta, ja se on tärkeässä roolissa myös taiteellisissa osioissa. Videoilta näkyy esimerkiksi, miltä erilaiset rummut näyttävät tai millaisia rummutustekniikkoja tšuktšit käyttävät. Tärkeintä oli ehtiä vangita oikea hetki ennen kuin se oli ohi. Äänitteistä on tullut huomattavasti enemmän metadataa. Äänityslaite saattoi olla päällä yli tunnin ja materiaalin purkamisen yhteydessä löysin usein jotain, mitä en äänityshetkellä ollut edes huomannut. Valokuvat ja niihin liitetyt päivämäärät ovat auttaneet asioiden muistamisessa ja matkapäiväkirjan aukkojen täyttämässä. Musiikkia sisältävissä videoissa olen pyrkinyt parhaan äänenlaadun aikaansaamiseksi synkronoimaan ne vastaavan äänitteen kanssa. Kuitenkin olen aina säilyttänyt myös alkuperäisen äänitys- ja videomateriaalin, johon voin vuosienkin jälkeen palata tarkistamaan tietoja.

Kenttämатkojeni aikana kertyneillä aineistoilla saattaa olla merkitystä myös muiden alojen tutkijoille, sillä aineistossa on paljon sellaista, jota antropologi, historiantutkija tai etnografi tarkastelisi eri painoituksin kuin minä. Siinä missä itse keskityn videolla promiehen tapaan laulaa, antropologi ehkä katselee hänen vaatteitaan tai jarangan rakennetta (jaranga on tšuktšien poronhakarurttu, jossa poropaimentolaiset tundralla asuvat). Historiantutkija huomaisi kuvan oikeassa alareunassa tyhjän säilykepurkin, jossa on englanninkielinen tuoteseloste, tai kenties maassa lojuvat suomalaistekoiset kumisaappaat. Tšuktšit näkevät

¹⁰¹ Kenttämатkoista tarkemmin luvussa 2: Tšuktšien mailla.

¹⁰² Muut sävellyksistäni pohjautuvat nivhien, korjakkien ja jupikkien lauluihin.

kuvissa vielä paljon muuta. He tunnistavat omat perinteensä, omat laulunsa ja laulajat, jotka saattavat olla heidän edesmenneitä sukulaisiaan. Siksi yksi tärkeimmistä tutkimukseni päämääristä – vaikka tässä maailmantilanteessa se on tullut yhä vaikeammaksi toteuttaa – on lähettää audiovisuaalinen aineisto paikallisasukkaiden saataville kaikkialle sinne, missä olen äänittänyt.

Myös matkapäiväkirjat ovat tärkeä osa aineistoani. Päivittäin kirjaamani tapahtumat, kokemukset ja niiden päivämäärät antavat ensikäden tietoa siitä, millaisia kenttämatkat olivat ja mitä sain niiden aikana selville. Merkinnät keskusteluista eri ihmisten kanssa päivämäärineen ovat täydentäneet äänitteitä ja videoita. Samoin työpäiväkirjat, joihin olen kirjannut välittömiä oivalluksia, kokeiluja, menetelmiä ja johtopäätöksiä, ovat aineistoani. Päivämäärät valottavat taiteellisen työskentelyn ja tutkimusprosessin kehittymistä, etenemistä ja yhteen nivoutumista. Muistiinpanot osoittavat, kuinka palaan toistuvasti samojen peruskysymysten äärelle ja eri tutkimusvaiheissa löydän aina uudelleen sen, mikä on lauluille mielestäni ominaisinta.

Kuva 1. Tässä tutkimuksessa esiintyvät laulajat tai kertojat Sahalinista ja Kamtšatkasta.

Vuosi	Alue	Paikka	Laulaja ja kertojat	Avustajat	
2004	Sahalin	Yužno-Sahalinsk	Ulita (~1916) nivhi	Natalia Mamtševa etnomusikologi, joka tuns mainitsemani laulajat ennestään tutustutti minut heihin.	Margarita Gluhih (nivhi), jonka perheen luona asuin Noglikissa.
		Viena	Lidia Muvtšik (1944) nivhi		
2006		Yužno-Sahalinsk	Ulita (1916) nivhi	Tapasimme ilman avustajaa.	Asuin Margaritan luona Noglikissa.
Viena		Lidia Muvtšik (1944) nivhi			
Oha		Efkuk (1929) nivhi	Nataša Propka, Efkuikin tytär toimi tulkinani.		
Muut kohteet: Nekrasovka, Nogliki, Tšir-Undv					
2008	Kamtšatka	Korf	Nuteneut (1949) tšuktši (Nadežda Kuznetsova)	Nadežda Kuznetsova (tšuktši) järjesti matkani Atšaivajamiin ja majoitti minut Korfissa, jossa lentokenntä sijaitsi.	
		Atšaivajam	I'an (1942) tšuktši	Nina Kojalkot (tšuktši) tutustutti minut muihin laulajiin.	Razmia Musajeva azebaidžanilainen kaupanpitäjä, jonka luona asuin Atšaivajamissa.
			Etiljan (1936) tšuktši		
			Navragli (1942) tšuktši		
		Hailino	Vavakko (1952) tšuktši ja eveeni	Vavakko (tšuktši ja eveeni) tutustutti minut muihin laulajiin.	Turkini (eveeni), jonka luona asuin Hailinossa.
Vivenka		Mulingaut (~1915) korjakkii	Ludmila Pesutšen (korjakkii) toimi tulkinani.	Lena Markina (korjakkii), jonka luona asuin Vivenkassa.	
Muut matkakohteet: Petropavlovsk-Kamtšatski, Jelizovo, Tilitšiki					

Kuva 2. Tässä tutkimuksessa esiintyvät laulajat tai kertojat Tšukotkasta.

Vuosi	Alue	Paikka	Laulaja ja kertojat	Avustajat	
2009	Tšukotka	Anadyr	Anna Gyrgolyrgina (1981) tšuktši	Tapasimme ilman avustajaa.	Maria Sadovskaja (tšuktši), joka kulttuuriministeriön alaisen kulttuurioston vastuuhenkilönä hoiti kutsuni kaikkiin Tšukotkan matkoihin tarvittavat matkustusluvut. Hän järjesti luvat kaikkiin kyliin sekä myös monet majoitukset. — Anna Gyrgolyrgina (tšuktši), joka vuodesta 2016 lähtien kuunteli suuren osan vuoden 2009 äänitteistä ja litteroi tšuktšiksi sekä käänsi venäjäksi ne laulut, jossa oli sanoja. Asuin myös välillä hänen luonaan. — Jevgenia Tineru (tšuktši), joka vuodesta 2016 lähtien tarkisti kaikkien tšuktšinkielisten nimien oikeikieloituksen. — Irina Gyrgolnaut (tšuktši) opetti minulle tšuktšinkieltä vuodesta 2016 lähtien aina silloin, kun olin Anadyrissä.
			Jevgenia Tineru (1948) tšuktši	Tapasimme ilman avustajaa.	
		Tavaivaam	Neuki (~1927) tšuktši	Tatiana Atširgina (jupik), joka tutustutti minut laulajiin.	
			Kutai (~1928) tšuktši		
		Vaegi	Kuljumitš (1927) tšuktši	Sergei (korjakkii), joka toimi tulkkiani.	
			Vukvunga (1927) tšuktši		
			Tinatval (1922) tšuktši	Svetlana Koravje (tšuktši), joka toimi tulkkiani.	
			Eingevgeut (1927) tšuktši		
		Meynypilgyno	Omryl'kot (1935) tšuktši	Lera (tšuktši) sosiaalityöntekijä, joka tutustutti minut kylän kaikkiin laulajiin.	
			Tevljantonau (1935) tšuktši		
			Kytgaut (1941) tšuktši		
			Rol'tytval (1950) tšuktši		
		Sirenniki	Raughtitval (1926) tšuktši	Natalia Protopopova (jakuutti) kyläjohtaja, joka majoitti minut sairaalaan ja auttoi tapaamisissa.	
			Asikongaun (1927) jupik		
		Lorino	Rul'tingevyt (1938) tšuktši	Mihail Zelenski, Tšukotksin piirikunnan kuvernööri, joka järjesti matkani hänen alueellaan. Viktor Kalašnikov, kyläjohtaja, joka järjesti majoituksen Lorinossa.	
			Vek'et (1955) tšuktši		
			Nuterultinge (1936) tšuktši		
			Arat (1932) tšuktši		
			Veket (1936) tšuktši		
Janrakinnot	Pengengkeu (1933) tšuktši	Kutilin (tšuktši) joka toimi tulkkina. Artur (tšuktši), joka työskenteli Beringia ympäristöjärjestössä. Hän järjesti matkani Janrakinnottiin.			
	Kutilin (1939) tšuktši				
	Rosa Givynge (1943) tšuktši				
	Artur tšuktši				
Muut kohteet: Markovo, Lavrentia, Novotšaplino, Nunligran, Enmelen					
2016	Tšukotka	Ryrkaipi	Rag'tina (1944) tšuktši	Tatjana Minenko (tšuktši), joka toimi tulkkina.	
		Neškan	Val'naut (1938) tšuktši	Tapasimme ilman avustajaa.	
			Keleugi (1938) tšuktši		
		Egvekinot	Tevljanto (1944) tšuktši	Nadežda (tšuktši), joka antoi asuntonsa käyttööni.	
		Amguema	Jaatitval (1950) tšuktši	Valentina Verbenko (tšuktši), jonka luona asuin.	
		Konergino	Jetilin (~1930) tšuktši	Lilja (tšuktši), jonka luona asuin.	
		Konergino tundra	Kergiat (1949) tšuktši	Tynanikvat (tšuktši), joka järjesti matkan poropaimentolaisille.	
		Anadyr	Vonne (1940) tšuktši	Jevgenia Tineru (tšuktši), joka järjesti tapaamisemme kotonaan.	
muut kohteet: Hatyrka, Nutelpemen, Lavrentia, Enurmino					
2017	Tšukotka	Ryrkaipin tundra	Tingaan (~1937) tšuktši	Tatiana Minenko (tšuktši), joka järjesti matkani tundralle.	
		Bilibino	Uljana Tarabukina (1946) eveni	Aleksandra Orlenko (tšuktši), joka tutustutti minut laulajiin.	
		Keperveen	Koravje (1935) tšuktši		
		Anjuisk	Vera Djatškova (1938) eveni	Tapasimme ilman avustajaa.	
		Anadyr	Tynganikvat (1958) tšuktši	Tapasimme ilman avustajaa.	
		Muut kohteet: Egvekinot, Amguema, Ryrkaipi			
2019	Tšukotka	Billings	Tatiana Kerguvgi (1938) tšuktši	Tapasimme ilman avustajaa.	
		Ritkutši	Vel'vine (1948) tšuktši	Koulu järjesti majoituksen.	
		Ilirnei	Tajan (1948) tšuktši	Kyläjohtaja järjesti majoituksen.	
			Yppen (1957) tšuktši	Tapasimme ilman avustajaa.	
		Muut kohteet: Pevek, Aion, Billings, Bilibino, Ostrovnoe, Anjuisk, Keperveem, Anadyr			
Jakutia	Kolymskoje	Kal'yangaut (1933) tšuktši	Asuin Ka'yangautin ja Alla Djatškovan luona.	Järjestin matkan itsenäisesti.	
		Ivan Stleptsov, Alla Djatškova tšuktseja			

Eettiset kysymykset

Taiteellisen tutkimukseni aiheena ja kohteena on koillisen Siperian alkuperäiskansan, tšuktšien musiikki. Olen ulkopuolinen tutkimassa vierasta kulttuuria. Tässä asetelmassa ihmisten kohtaaminen, havainnointi, kysymysten asettaminen, sopiminen, analyysi, aineiston käsittely, äänitykset ja niiden julkaiseminen, rahoitus, nuotinnokset, säveltäminen, johtopäätösten tekeminen – tämä kaikki tapahtuu eettisten valintojen ristiaallokossa, jossa jokaista osa-aluetta tulisi tarkastella kriittisesti ja samalla miettiä, kenen etiikasta puhuu. Valitettavasti julkisessa keskustelussa eettinen pohdinta on kuitenkin usein typistynyt vain siihen, mitä saa ja mitä ei saa tehdä.

Eettisissä kysymyksissä lähemme useimmiten liikkeelle oman kulttuurimme ajattelusta¹⁰³ ja aikamme eettisistä normeista, joilla pyrimme ratkaisemaan toisia kulttuureja tai toisia ajanjaksoja koskevia kysymyksiä. Ehkä monet eettiset kysymykset ovat jopa peräisin kolonialismin tuottamasta ajatusmaailmasta. Imperialismi ja kolonialismi, jotka johtivat Euroopan taloudelliseen laajentumiseen, uusien maanosien löytämiseen ja valloituksiin, riistoon, haltuunottoon ja omimiseen,¹⁰⁴ ovat globalisaatio¹⁰⁵ jatkeenaan edistäneet maailman länsimaistumista. Kolonialistista valtaa edustavat tiedemiehet löysivät, omaksuivat, omivat, tuotteistivat ja jakelivat tietoutta kohteestaan, myös alkuperäisväestöistä.¹⁰⁶ Kuten alkuperäiskansatutkija Linda Tuhiwai Smith asian satuttavasti ilmaisee: ”He tulivat, he näkivät, he nimesivät, he vaativat”.¹⁰⁷

Eurooppa-keskeiseen kulttuuriperinteeseen pohjaaville akateemisille tutkimuskäytännöille on tyypillistä sivuuttaa muunlaiset tietolähteet, kuten esimerkiksi alkuperäiskansojen tieto.¹⁰⁸ Tutkimukseni kohteena olevien alkuperäiskansojen pienissä, toisistaan kaukana asuvissa yhteisöissä on ollut oma sisäinen, kauas menneisyyteen pohjautuva tietonsa. Se ei ole rapautunut yhteisön oman ajattelun seurauksena, vaan ulkopuolisen valtakulttuurin painostuksesta. Valtakulttuuri on tuonut tilalle uuden, parempana pitämänsä tiedon, jonka seurauksena koko yhteisö on romahtanut ja ihmiset tehty tarpeettomiksi. Eettisiä kysymyksiä pitäisi tarkastella myös tätä taustaa vasten.

¹⁰³ Herndon 1993, 65.

¹⁰⁴ Smith 1999, 21.

¹⁰⁵ Dobžanskaja 2019, 168.

¹⁰⁶ Denzin, & Lincoln 2008, 8.

¹⁰⁷ Smith 1999, 80.

¹⁰⁸ Seye 2022, 16.

Kulttuurinen omiminen on viime aikoina herättänyt paljon julkista keskustelua, jossa kapitalismin ja liberalismien ajatusmaailma yksilöiden omistajuudesta, oikeuksista ja vapaudesta kietoutuvat usein yhteen kulttuurisen omimisen käsitteen kanssa.¹⁰⁹ Heidi Haapoja-Mäkelä määrittelee omimisen kulttuurin symbolien, esineistön, tekniikoiden, perinteiden tai rituaalien käyttönä toisen kulttuurin jäsenten toimesta. Se voi olla myös tietyille kulttuurille ominaisten taiteellisten tyylien käyttöä kulttuuriryhmiin kuulumattomien toimesta. Yleensä kulttuurinen omiminen viittaa toimintaan, joka vahingoittaa vähemmistökulttuuria ja sen jäseniä. Yhtenä ongelmana on se, että usein kulttuurien ymmärretään pysyvän ”puhtaina” ja muuttumattomina.¹¹⁰ Vaarana on, että kaikki lainaaminen ja kulttuurien välinen vuorovaikutus koetaan omimisena.¹¹¹ Jason Baird Jacksonin mukaan kulttuurisessa omimisessa enemmistökulttuuri käyttää yksipuolisesti hyväkseen alisteisessa asemassa olevan vähemmistökulttuurin perinnettä vähemmistöä vahingoittavalla tavalla.¹¹²

Norman K. Denzin ja Yvonna S. Lincoln vaativat alkuperäiskansatutkimukselta osallistuvuutta ja sitoutumista vuoropuheluun, jonka tulisi olla rehellistä ja vääristelemätöntä. Tutkimuksen ei pitäisi sortua stereotyyppioihin, vaan sen tulisi kunnioittaa alkuperäiskansojen tietoa, perinteitä ja rituaaleja. Tutkijoiden tulee olla vastuussa alkuperäiskansoille, joille kuuluu tutkimustiedon ensisijainen käyttöoikeus ja myös päätäntävalta tiedon jakamiseen.¹¹³ Myös Jarkko Niemi korostaa vastuullisuutta vierasta kulttuuriperinnettä tutkittaessa. Paikallisen kulttuurin edustajien kanssa on neuvoteltava siitä, millä edellytyksillä heidän kulttuuriaan koskevaa tietoa on mahdollista tallentaa.¹¹⁴ Carol M. Babiracki kuvailee sattuvasti sitä ristiriitaa mikä syntyy, kun kenttätöitä tekevän tutkijan pitää päättää, mitkä hänen kokemuksistaan ovat tutkittavalle yhteisölle merkityksellisiä ja mikä kannattasi pitää omana tietonaan. Hän kertoo siitä näin: ”Kamppailin sen kanssa, oliko eettistä puhua julkisesti ystävydestäni Mukundin kanssa. Palatessani Ranchiin vuonna 1993 kysyin asiaa Mukundilta ja hän antoi ylpeänä suostumuksensa, vaikka pitikin pyyntöäni melko naurettavana. Olihan ystävytemme jo muutenkin yleisesti kaikkien tiedossa.”¹¹⁵ Kay Kaufman Shelemay huomauttaa osuvasti, että useimmissa etnomusikologiaa koskettavissa eettisissä keskusteluissa keskitytään ihmissuhteisiin, mutta vain sivumennen pohditaan työn vaikutuksia itse

¹⁰⁹ Silvonon & Kallio 2023, 44.

¹¹⁰ Haapoja-Mäkelä 2020, 10–11; Kallio 2024.

¹¹¹ Silvonon & Kallio 2023, 44.

¹¹² Jackson 2021, 89.

¹¹³ Denzin & Lincoln 2008, 2–5.

¹¹⁴ Niemi 2009, 91.

¹¹⁵ Babiracki 2008, 181.

musiikkiperinteeseen.¹¹⁶ Kati Kallion puolestaan haastaa pohtimaan, miten tutkijoiden työ vaikuttaa länsimaisen tiedeyhteisön tai valtaväestöjen käsityksiin vähemmistöistä, ja miten se puolestaan muokkaa heihin suhtautumista.¹¹⁷

Tutkimukseni aikana osallistuin kahteen suureen konferenssiin, joissa eettiset kysymykset olivat esillä toisilleen täysin päinvastaisilla tavoilla. Ensimmäisessä konferenssissa ne olivat lähes pääaiheina ja toisessa niitä ei käsitelty erillisinä kysymyksinä ollenkaan. Kuitenkin molemmissa konferensseissa asian tärkeys ilmeni tutkijoiden kunnioittavassa suhtautumisessa alkuperäiskansoihin ja heidän perinteeseensä. Vuonna 2016 osallistuin SEM-vuosikokoukseen¹¹⁸ Washingtonissa. Kuuntelin siellä monia alkuperäiskansojen musiikkiin liittyviä esitelmiä, joista suurin osa koski Yhdysvaltojen alkuperäisväestöjen musiikin tutkimusta. Trevor Reed kysyi esitelmässään, olisiko parempi antaa alkuperäiskansojen vanhojen perinteiden kuolla tallentamatta niitä.¹¹⁹ Kysymys koski tilanteita, joissa ainoa perinteentuntija halusi ”tiedon” pysyvän salassa ja mieluummin kuolevan sen sijaan, että se luovutettaisiin nuoremmille sukupolville tai tutkijoille. Reed tuli lopputulokseen, että tärkeintä on kunnioittaa perinteentaitajan tahtoa ja antaa tiedon kuolla.

”Salaisella tiedolla” Reed tarkoitti alkuperäiskansojen perinteitä, jotka olivat tiedossa vain yhteisön sisällä. Tällaista ”tietoa” saattoivat olla esimerkiksi laulut, loitsut, seremoniat, tarinat, parannuskeinot tai pyhät paikat. Se oli suullista perimätietoa, josta ei puhuttu ulkopuolisille. Kysyin tutkijalta, olisiko mahdollista, että syynä ei olisikaan haluttomuus luovuttaa tietoa vaan periksi antaminen tai jopa masennus. Jos kukaan ei enää puhu äidinkieltä eikä ymmärrä ”tiedon” merkitystä ja jos nuoremmassa polvessa ei löydy halua oppia vanhoja perinteitä, onko silloin yksinkertaisesti liian työlästä pitää perinnettä yllä ja helpompi ratkaisu on antaa sen kuolla? Kysyin myös, olisiko mahdollista, että perinteentuntija ei enää itsekään tuntenut tätä ”salaista tietoa”, ja siksi hänen oli helpompaa kutsua sitä salaiseksi. En saanut esitelmän pitäjältä vastausta, mutta luennon jälkeen virisi keskustelu muutaman tutkijan kanssa, ja heidän mielestään kummatkin ehdottamistani vaihtoehtoista olivat heidän kokemuksiensa valossa mahdollisia.

Kysymys jäi askarruttamaan minua, sillä mitään vastaavaa en ollut Tšukotkassa tai Kamtšatkassa kohdannut. Niissä tapauksissa, kun joku väitti, että esimerkiksi henkilölauluja ei saa laulaa ulkopuolisille, kävi ilmi, että nämä ihmiset olivat joko unohtaneet laulunsa tai heillä

¹¹⁶ Shelemay 2008, 144.

¹¹⁷ Kallio 2024.

¹¹⁸ Society for Ethnomusicology, Annual meeting 2016.

¹¹⁹ Trevor Reed: *On the Generativity of Letting Culture Die*. Columbia University (SEM 2016).

ei sellaista koskaan ollutkaan. Sen myöntäminen kuitenkin hävetti samoin kuin se, etteivät he osanneet puhua äidinkieltään. Tähän he eivät mitenkään olleet itse syyppäitä, vaan äidinkielen katoaminen oli johtunut koulutusjärjestelmästä, jossa lasten oli täytynyt asua sisäoppilaitoksessa ja kasvaa erillään vanhemmistaan. Silti häpeän tunto oli jäänyt nakertamaan sisuksia. Vanhemmat tšuktšit surivat usein sitä, etteivät heidän lapsensa halunneet enää puhua äidinkieltään tai olivat jo unohtaneet sen. Tieto oli muuttunut heille ”salaiseksi” tahattomasti. Tästä oli muodostunut jo usean sukupolven kollektiivinen ja usein tiedostamaton trauma. Toisaalta oma perinne; kieli, etninen identiteetti tai uskonto saattoi myös aiheuttaa stigmasointia ja syrjintää, minkä vuoksi perinteentaitajat saattoivat katsoa paremmaksi antaa perinteen unohtua.¹²⁰

Arktisen Venäjän ja Pohjois-Amerikan alkuperäiskansojen historian välillä on myös eroja. Kummassakin tapauksessa alkuperäiskansoja on usein painostettu luopumaan omasta kielestään, kulttuuristaan ja alueistaan uusien valloittajien tieltä. Myös Venäjällä venäläiset ja muut siellä asuvat kansat ovat levittäytyneet kaikkialle äärimmäistä pohjolaa myöten ja tuoneet mukanaan kulttuurinsa, joka on johtanut eri kulttuurien kanssakäymiseen ja sulautumiseen toisiinsa, mutta myös vähemmistökulttuurien alistamiseen. Arktisten alkuperäiskansojen alueilla ei kuitenkaan ole tapahtunut Amerikan siirtolaisuuden kaltaista massiivista ihmisvyöryä. Vaikka tšuktšit ja jupikit ovat usein olleet pakotettuja muuttamaan pois omista yhteisöistään suurempiin kyliin, ovat vanhat asuinpaikat silti olleet suhteellisen lähellä, eikä heitä ei ole viety kauas pois reservaatteihin. Amerikan alkuperäiskansojen kulttuuri on jo paljon aiemmin tullut uhanalaiseksi ja ”salainen tieto” on tullut osaksi kadotettua identiteettiä eri tavalla kuin tšuktšeilla, joiden kulttuuriperinne on katoamassa ihmisten muistista vasta tällä vuosituhannella.

Toinen mainitsemistani konferensseista oli Venäjän tiedeakatemia ja filologian instituutin Siperian osaston vuonna 2021 järjestämä Siperian folkloristinen foorumi, johon osallistuin etäyhteydellä. Esitelmäni jälkeen etnomusikologi Jekaterina Tiron Novosibirskista otti minuun yhteyttä ja kertoi, että etnomusikologeista ja kielitieteilijöistä koostuva tutkijaryhmä oli lähdössä Kamtšatkaan kartoittamaan eri aikoina kerättyjä korjakkien lauluja. Hän pyysi minulta aineistoa, jonka olin äänittänyt Kamtšatkassa vuonna 2008. Tutkijat halusivat translitteroida sen ja verrata sitä aiempina vuosina tallennettuun aineistoon. Pyyntö ei ollut yksinkertainen, sillä vaikka halusin auttaa heitä ja ymmärsin heidän työnsä tärkeyden, en ollut musiikkia kerätessäni kysynyt laulajilta, voisinko luovuttaa heidän laulujaan kolmannelle

¹²⁰ Kallio 2024.

osapuolelle, esimerkiksi tutkijoille. Toisaalta se, että he olivat laulaneet minulle, oli mielestäni jo itsessään osoitus siitä, että he halusivat perinteensä säilyvän. Se oli myös jonkinlainen lupa sille, että heidän musiikkiaan voitaisiin kuunnella myös heidän yhteisönsä ulkopuolella.

Tutkijoiden avulla sain selville puhelinnumeroita ja onnistuin ottamaan yhteyttä muutamiin silloin äänittämiini laulajiin. He taas antoivat lisää yhteystietoja tavoittaakseni muita heidän kotikyliensä ihmisiä, joista yksi oli Atšaivajamin kylässä tapaamani Navragli.¹²¹ Kerroin hänelle sävellyksestäni *Ääni vastaa ääneen*, joka oli osittain sävelletty hänen sisarensa I'anin laulujen pohjalta. Hän kertoi suru-uutisen, että I'an oli kuollut jo monta vuotta sitten, samoin kuin monet muutkin laulajat, joita silloin olin äänittänyt. Kysyin Navraglilta voisinko antaa heidän laulujensa äänitykset Kamtšatkaan saapuvan tutkijaryhmän käyttöön. Hän vastasi, että I'an oli iloinnut nähtyään tekemäni videon Atšaivajamin kylästä ja sanonut: ”Nyt koko maailma tietää, kuinka meillä lauletaan!”¹²² Navraglin mielestä I'an olisi ollut vain onnellinen, jos olisi tiennyt, että hänen laulunsa jatkavat elämäänsä sävellyksissäni ja olisi ilman muuta antanut luvan myös laulujensa äänitysten eteenpäin välittämiseksi. Hän totesi vielä, ”nyt ne [laulut] ovat tallessa sinun äänityksesi takia, muuten ne olisivat kadonneet jo aikaa sitten.”¹²³ Monta puhelua on vielä soittamatta, mutta näiden yhteydenottojen ja digitaalisen tiedonsiirron ansiosta olen voinut suoraan verkon kautta lähettää lauluja jo muutamille laulajille ja heidän omaisilleen.

Ylläkerrottu puhelinkeskustelu osoittaa, kuinka alkuperäiskansojen musiikin käyttöä ja tutkimusta koskeva eettinen pohdinta koskettaa myös omaa taiteellista työskentelyäni. Säveltämiseni pohjautuu koillisen Siperian alkuperäisväestöön kuuluvien yksittäisten ihmisten musiikkiin tai on syntynyt tämän musiikin inspiroimana. Näiden ihmisten laulut ja heidän kohtaamisensa on koskettanut minua niin syvästi, etten voi enää ajatella musiikkia ilman heitä, enkä enää edes voi sulkea itseäni pois heidän musiikkinsa vaikutuspiiristä. Kuitenkin minut valtakulttuuriin kuuluvana, kolonialismin perintöä edustava taiteilijana, voidaan nähdä tekevän alkuperäiskansojen yhteisöstä tai sen yksittäisiä ihmisistä objekteja käyttämällä hyväksi heidän kulttuuriperintöään omassa taiteessani kuin eksoottista maustetta. Nykypäivän vinkkelistä katsottuna monien säveltäjien käyttämät kansanmusiikin vaikutteet nähdään helposti juuri tässä valossa: heidän on katsottu käyttävän kansanmusiikin ”primitiivisiä” elementtejä jalostaakseen niistä taidemusiikkia.

¹²¹ Sain hänen yhteystietonsa vasta vuonna 2022 etnomusikologi Jekaterina Tironin kautta.

¹²² Keskustelu Navraglin kanssa 5.11.2011.

¹²³ Keskustelu Navraglin kanssa 5.11.2011.

Jo vuonna 1920 Bartók kritisoi esseessään kansanmusiikin käyttöä taidemusiikin eksoottisena lisänä, mikä hänen mukaansa oli tavallista erityisesti populaaritaidemusiikissa. Samalla hän kuitenkin korosti kansanmusiikin valtavaa vaikutusta 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taidemusiikkiin, muun muassa Kodályn ja Stravinskin (*Kevätuhri*) teoksiin. Siinä hänen mukaansa kyse ei ollut pelkästä kansanmusiikin melodioiden käytöstä tai yksittäisten fraasien ”transplantaatioista” vaan kansanmusiikin syvästä vaikutuksesta näiden säveltäjien koko [siihenastisen] tuotantoon.¹²⁴ Lukiessani Bartókin kirjoituksia siitä, miten mullistava kokemus hänelle oli tutustua unkarilaiseen ja muuhun kansanmusiikkiin, en ole löytänyt mitään viitteitä siihen, että hän olisi kuvitellut jalostavansa tätä musiikkia – päinvastoin kansanmusiikki oli vaikuttanut syvästi hänen käsityksiinsä musiikin rakenteista ylipäätään.¹²⁵

Kirjoittaessaan vieraan kulttuurin vaikutuksesta säveltämiseen Eero Hämeenniemi kokee muusikkojen elävän nopean kulttuurisen muutoksen maailmassa, jossa ihmisten kulttuuri-identiteetit ovat moniulotteisia ja monimutkaisia ja riippuvaisia siitä sosiaalisesta ympäristöstä, jossa kukin elää. Hämeenniemi on todennut: ”Näkemyks, jonka mukaan muusikon kyvyt ja musikaalisuus voitaisiin pelkistää abstraktiksi musiikilliseksi järjestelmäksi tai sääntökokonaisuudeksi, on aivan liian kapea ja kuvastaa huonosti musiikillisten identiteettien monivivahteisuutta. Siksi tarvitaan musiikkia, jossa nämä tosiasiat tunnustetaan, ja joka heijastaa erilaisten musiikillisten identiteettiemme moninaisuutta.”¹²⁶ Tässä on mielestäni kiteytettynä taiteen voima, joka ei eriytä omaksi ja vieraaksi vaan yhdistää ihmisiä erilaisuudesta huolimatta.

Asian voi kääntää myös toisinpäin, sillä myös alkuperäiskansojen musiikki on tänä päivänä saanut vaikutteita populaarimusiikista ja yhtä lailla saattanut jättää oman kulttuuriperinteensä vain eksoottisen mausteen rooliin. Matkapäiväkirjoistani käy hyvin ilmi, kuinka tutkimusmatkojen alkuaikoina arvioin uudempaa tšuktšien musiikkia varsin kovin sanankääntein ja ilmaisin oman mielipiteeni myös paikallisasukkaille. Näin kävi varsinkin silloin kun he ehdottivat, että kuuntelisin kansanmusiikkiyhtyeitä, eivätkä he ymmärtäneet, että minua kiinnosti heidän vanhempiensa tai isovanhempiensa lauluperinne. En silloin osannut ajatella, että näkemyksilläni olisi ollut paljonkaan painoarvoa, ja että mielipiteeni voisivat loukata joitakin ihmisiä. Ajattelin vain tölväiseväni hiukan heidän venäläistynyttä tai länsimaistunutta musiikkimakuaan. Tosiasiassa olin tullut määritelleeksi heille, millaista

¹²⁴ Bartók 1992 [1920, 1972].

¹²⁵ Bartók 1972, 155

¹²⁶ Hämeenniemi 2018, 184–185.

oikean musiikkiperinteen tulisi olla ja väheksynyt sitä musiikkia, jonka he mielsivät omaksi perinteekseen. En tehnyt oikein, ja tämän ymmärrettyäni pidin mielipiteeni omana tietonani. Mutta vahingolla oli seuraamuksensa: seuraavilla matkoillani huomasin tšuktšien oman sisäisen verkostonsa kautta jo informoineen muita tšuktšeja siitä, mitä matkoillani etsin. Ihmiset, jotka olivat ennen ajatelleet, etteivät vanhat laulut kiinnosta ketään, rohkaistuivat ottamaan minuun yhteyttä ja kertoivat, että hekin muistavat vanhoja sukulaistensa lauluja. Ulkopuolelta tullut arvostus oli herättänyt heidät muistelemaan lapsuudessaan ja myös myöhemmällä iällä tundralla, poropaimentolaisleireissä kuulemaansa musiikkia. Mutta oli myös niitä, jotka sanoivat, että vanhoja lauluja ei enää tarvittu, vaan ne kuuluivat tundralle.¹²⁷ Kenttämatoillani aloinkin pikkuhiljaa ymmärtää, että tšuktšien perinteessä musiikkia ja taidetta ei ylipäätään ole olemassa erillisenä, muusta elämästä irrallisena käsitteenä, vaan se on ikään kuin punoutunut heidän elämänsä käännteisiin. Tätä taiteen ja arkielämän yhteenkuuluvuutta havainnollistaa esimerkiksi Meksikon wirrarika-alkuperäisväestön sekä Lea ja Pekka Kantosen yhdessä toteuttama taideprojekti, joka on tuonut esille seremonioiden ja taiteen merkityksen wirrarika-yhteisön perinteitä ja maailman järjestystä ylläpitävinä voimina.

Ehkä yksi koskettavimmista kokemuksistani oli kohtaamiseni kokeneen ja arvostetun poromiehen, Sergei Tynganykvatin¹²⁸ kanssa. Nähdessämme ensimmäisen kerran vuonna 2016 hän kieltäytyi laulamasta sanoen, ettei hänellä ole tapana laulaa. Kun vuonna 2017 palasin Tšukotkaan, hän oli sattumoisin käymässä Anadyrissä, jonne olin juuri palannut pohjoisesta. Tavatessamme hän sanoi, että voisi nyt laulaa, jos vain olisi rumpu. Lupasin löytää hänelle rummun, ja parin päivän päästä hän saapuikin kulttuuritalolle suoraan pilkiltä. Hän aloitti laulamisen pitkällä rummutusjaksolla, jonka aikana hän virittäytyi lauluun. Aloitettuaan hän jatkoi katkeamatta, kunnes hiki valui virtanaan, mutta levättyään hetken hän aloitti uudelleen. Kun hän vihdoinkin lopetti, ryhdyimme keskustelemaan laulamisesta, poronhoidosta ja Tšukotkan tulevaisuudesta. Lopuksi hän totesi sivumennen, ettei koskaan aikaisemmin ollut laulanut muille, vaan ainoastaan omissa oloissaan. Tajusin, kuinka suuri kunnia oli ollut olla läsnä hänen henkilökohtaisessa lauluhetkessään. Myöhemmin ymmärsin, että hän oli laulanut minulle, koska halusi laulujensa säilyvän omille lapsilleen ja lapsenlapsilleen. ja siksi hän pyysi äänityksiä itselleen (jotka myös hänelle toimitin).

Jotta omaa työtäni kenttämatoilla tai säveltäjänä voisi arvioida eettisestä näkökulmasta, täytyy mennä ajassa 20 vuotta taaksepäin. Kun aloitin kenttämatoitkoilliseen Siperiaan vuonna 2004 eettisiä haasteita oli paljon, vaikken silloin kutsunutkaan niitä sillä nimellä. En ollut vielä

¹²⁷ Keleugi, s.1938. STE-008_Keleungi.wav, Neškan, Tšukotka 29.8.2016.

¹²⁸ Tynganykvatista enemmän luvussa 2: Tutustuminen tšuktšien kulttuuriin.

tekemässä tutkimusta, vaan olin lähtenyt spontaanisti kenttätöihin muusikkona, muusikon koulutuksella. Tunnistin eettisiä haasteita, mutta reagoin niihin muusikkona intuitiivisesti, eikä minulla ollut tutkijan työkaluja varmistamaan aineistonkeruuprosessin vaiheita. En vielä tiennyt, että myöhemmin tekisin aiheen parissa tohtoritutkintoa.

Alusta lähtien asuin matkoillani useimmiten alkuperäisväestön kodeissa ja seurasin heidän elämäänsä hyvin läheltä. Ensemble XXI:n esiintymismatkalla Sahaliniin vuonna 2006 olimme todistamassa sitä tuhoa, jonka öljy-yhtiöt olivat aiheuttaneet alkuperäiskansojen elämäntavalle ja elinolosuhteille. Se oli šokki, joka katkaisi kaiken jatkoyhteistyön näiden yhtiöiden ja orkesterimme välillä. Päätöksen hinta oli kova, sillä orkesterimme toimi itsenäisesti ilman mitään venäläistä kattojärjestöä ja tukeutui sataprosenttisesti yksityiseen rahoitukseen, jota aiemmin olimme saaneet myös öljy-yhtiöiltä. Hinta oli kuitenkin paljon pienempi kuin se, joka paikalliset alkuperäiskansat olivat joutuneet maksamaan elinympäristönsä saastumisesta. Vastaavasti Tšukotkassa minulle tarjottiin useampaan kertaan mahdollisuutta hakea työlleni rahoitusta siellä toimivalta kansainväliseltä kaivosyhtiöltä, joka oli paikalliskulttuurien ylivoimaisesti suurin ja anteliaain rahoittaja. Samoista syistä kieltäydyin myös siitä, sillä samalla kun yhtiö esiintyi suurena lahjoittajana, näin omin silmin, miten se oli tuhonnut vesistöjä, kosteikkoja ja puolittanut kokonaisia vuoria. Näillä toimillaan se oli saastuttanut tšuktšien laidunmaita tehden perinteisen elinkeinon harjoittamisen monin paikoin täysin mahdottomaksi.

Parhaan arvion tutkimus- ja sävellystyöni eettisyydestä saisi kysymällä sitä niiltä ihmisiltä, joita äänitin ja joiden laulujen pohjalta sävelsin. Alkuvuosina etäyhteydenpito kenttämatojen kohteisiin oli erittäin vaikeaa ja jopa mahdotonta. Tšukotkassa olin ehtinyt antaa äänityksiäni takaisin niissä tšuktšikylissä, joissa olin viipynyt tarpeeksi kauan aikaa ehtiäkseni kopioimaan äänitteitä. Vielä silloin en ajatellut säveltämistä enkä siksi myöskään kysynyt siihen lupaa. Vasta vuoden 2016 jälkeen, kun internetyhteydet alkoivat parantua, sain uudelleen tilaisuuden olla yhteydessä vuonna 2009 tapaamiini ihmisiin, mutta siinä vaiheessa näistä laulajista lähes kaikki olivat jo kuolleet.

Kenttämatoilla esitin lähes kaikissa vierailukohteissani paleosiperialaiseen musiikkiin pohjautuvia sävellyksiäni; milloin konserteissa, milloin teenjuontihetkissä, milloin jonkun kotona, milloin tundralla jarangassa. Kerran Neškanissa keskustellessani kylän raitilla vanhan poromiehen kanssa Suomen ja Tšukotkan poronhoitotapojen välisistä eroista kyläläisiä alkoi kokoontua ympärillemme. Niinpä otin viulun esille ja soitin heille. Soitto ja laulu olivat osa sitä kulttuurienvälisiä vuoropuhelua, jota kävimme, välillä keskustellen, välillä musiikin muodossa. Tšuktšit lauloivat minulle ja minä soitin heille, ja se vahvasti keskinäistä luottamustamme. Venäjän kaltaisessa maassa, jossa jo lähtökohtaisesti papereiden

allekirjoittaminen on alkuperäiskansoille merkinnyt petosta ja usein johtanut heidän omaisuutensa riistoon, olisi kirjallisten lupien pyytäminen äänittämiseen tai säveltämiseen herättänyt epäluuloa. Siksi ymmärsin, että pelkän suullisen luvansaannin piti riittää, sillä luottamus syntyi siitä, että ihmisten sanaan saattoi luottaa.

Etiikkaan palatakseni, onko säveltämiseni kulttuurista omimista, kun kerran olen säveltänyt musiikkia, joka pohjautuu tšuktšien henkilölauluihin? Kenen lauluja, kenen sävellyksiä ne ovat, minun vai kuulemieni laulajien – vai niiden ihmisten, joiden lauluja äänittämani ihmiset lauloivat? Tšuktšeilla on usein tapana laulaa toisten ihmisten henkilölauluja, jolloin he aina mainitsevat, kenen laulu se on. Heidän kulttuurinsa näkökulmasta laulut pysyvät, minunkin säveltäminäni, laulujen alkuperäisten esittäjien henkilölauluina – tässä tapauksessa ainoastaan minun versioinani niistä. Sävellykseni ovat saaneet nimensä näiden laulajien mukaan. Ei siksi, että olen omistanut ne heille vaan siksi, että ne jo lähtökohtaisesti kuuluvat heille.

Meille länsimaisessa kulttuurissa kasvaneille taide on jotain, jota ihminen tuottaa, kun taas pohjoisen alkuperäiskansojen kulttuurissa taiteeksi voisi kutsua sitä, mikä jää ihmisen sisään, osaksi hänen identiteettiään, jolloin taide on prosessi, ei tulos. Vahvimmin tämä ilmenee musiikissa, erityisesti henkilölaulussa, joka on ihmisen yksityinen ilmaisukanava. Jos ja kun laulu jää ihmisen sisään ja jos ajattelemme näitä lauluja ainoastaan tekijänoikeuden kannalta, kannattaa pysähtyä miettimään, onko omistaminen kuitenkin paljon enemmän kuin tekijänoikeus. Kuka omistaa ilman, veden tai auringonpaisteen, ja kenellä on tekijänoikeudet ääneen tai säveleen? Ei kenelläkään, mutta meillä on yhteinen käyttöoikeus niihin kaikkiin. Samalla meillä on myös vastuu siitä, miten musiikkia käytämme. Tästä näkökulmasta taiteen tekeminen toisen kulttuurin vaikutuksen alaisena ei ole kulttuurista omimista, vaan syvää kunnioitusta vierasta kulttuuria kohtaan. Lopuksi haluan lainata etnomusikologi ja antropologi Marcia Herndonia, jonka pohdinta kuvaa tarkalleen sitä, missä itse tunnen olevani. Lainauksen keskelle olen itse asettautunut [sulkuihin].

Musiikille altistuminen muuttaa etnomusikologia [muusikkoa] olipa hänen kulttuuritaustansa mikä tahansa. ”Toisen” musiikin lumo ja kenttätyökokemus muuttavat meitä myös tavalla, jota emme pysty sanoittamaan. Etnomusikologista työtä [musiikkia] tehdessämme me samanaikaisesti riskeeraamme ja rohkenemme muuttua muuksi kuin ennen olimme, ehkä jopa oman kulttuurimme ulkopuolisiksi.¹²⁹

¹²⁹ Herndon 1993, 70.

2 TŠUKTŠIEN MAILLA

Kiinnostukseni tšuktšien musiikkiin on saanut minut matkustamaan Tšukotkaan useita kertoja. Kuten johdannossa mainitsen, uteliaisuuteni tätä itselleni aiemmin tuntematonta paleosiperialaista alkuperäiskansojen musiikkia kohtaan heräsi, kun tutustuin nivhien musiikkiin äänitysten välityksellä Moskovassa. Vastaavalla tavalla lumouduin tšuktšien musiikista kuullessani ensimmäistä kertaa tšuktšien lauluja Atšaivajamin kylässä Kamtšatkassa. Asuessani kenttämatoilla heidän parissaan – heidän kodeissaan leireissä tai kylissä – he kertoivat laulamisen lomassa elinkeinostaan: poronhoidosta, pyynnistä ja kalastuksesta, tai lähimenneisyydestään, kuten koulunkäynnistä, kollektivisoinnin ajasta ja ympäristön muutoksista. Lukemattomat teenjuontihetket ja keskustelut avasivat näkymän heidän elämäänsä ja auttoivat ymmärtämään laulamisen ja heidän elämäntapansa yhteyden. Tällä tavoin pääsin näkemään heidän arkeaan, jonka keskellä laulut olivat syntyneet. Tämä puolestaan vaikutti siihen, miten aloin kuulla heidän musiikkiaan. Ilman minkäänlaista käsitystä heidän elämästään olisin todennäköisesti kuullut laulut toisella tavalla.

Pyrkimyksenäni ei ole tehdä tyhjentävää katsausta tšuktšien elämään tai kulttuuriin vaan kertoa heidän elämästään ja suhteestaan musiikkiin kenttäkokemusteni valossa. Haluan päästää heidän äänensä kuuluviin siinä, mitä he itse ovat minulle kertoneet. Seuraava työpäiväkirjan merkintä kuvaakin, kuinka olen epäröinyt kirjoittaessani heidän elämästään.

Ehkä minun pitäisi rohkaistua kirjoittamaan kollektivisoinnista, miten ihmiset sen yhä kokevat ja kuinka erilaisia aikoja minulle kerrotaan siitä, koska se Tšukotkassa tapahtui. Ehkä minun pitäisi uskaltaa pysähtyä siihen tietämättömyyden ja epävarmuuden tilaan, eikä välttämättä ajatella, että se mikä on kirjoitettu, on totuus.¹³⁰

Mutta ennen kun he aloittavat, palaan tutkimuksen taustaan, siihen, mistä kaikki alkoi.

Taustaa paleosiperialaisista kansoista ja kenttämatoista

¹³⁰ Työpäiväkirjamerkintä alkuperäiskansaseminaarista Inarin Sajoksessa saamani palauteen jälkeen. 21.11.2018.

Paleosiperialaiset alkuperäiskansat

Kuva 3. Kenttämatkojen kohteet: Sahalin, Kamtšatka ja Tšukotka.



Termit paleosiperialainen tai paleoaasialainen¹³¹ viittaavat pieniin alkuperäisväestön kieliin, joita puhutaan koillisessa Siperiassa ja Venäjän Kaukoidässä sekä Alaskassa ja Alaskan saarilla, Aleuttien ja Beringinmeren saarilla. Näistä kielistä kaikki eivät ole sukua keskenään, mutta niitä yhdistää muinainen alkuperä ja eristäytyneisyys ympäröivistä kielistä.¹³² Paleosiperialaisia¹³³ tai paleoaasialaisia kansoja ovat tšuktšilais-kamtšatkalaiseen kieliperheeseen kuuluvat tšuktšit, korjakit, itelmeenit, aljutorit, kerekit, ketit, kamtšadaalit, jukagiiriseen kieliperheeseen kuuluvat jukagiirit ja tšuvaanit sekä amurilaiseen kieliperheeseen kuuluvat nivhit.¹³⁴ Kielitieteilijöillä ei ole yksimielisyyttä siitä, mitkä kaikki kielet kuuluvat tähän ryhmään, mutta niihin lasketaan usein myös eskimoaleuutilaiseen kieliperheeseen kuuluvat jupikit Tšukotkassa, Alaskan aleuutit sekä Alaskassa, Kanadassa ja Grönlannissa asuvat eri lähisukuisia kieliä puhuvat inuitit sekä ainulaiseen kieliperheeseen kuuluvat ainut¹³⁵.

¹³¹ Venäläisen eläintieteilijä-maantieteilijä-etnografian L. I. Schrenkin luoma termi ”paleoaasialaiset kansat” (Schrenk 1883-1903).

¹³² Kantarovich 2020, 17.

¹³³ Fortescue 1998, 35; <https://www.britannica.com/topic/Paleo-Siberian-languages>. (luettu 18.3.2024).

¹³⁴ Fortescue 1998, 35–39; Vajda 2009, 1, 8, 12.

¹³⁵ Ainut asuivat II maailmansotaan asti Sahalinin saarella, mistä japanilaiset siirsivät heidät Hokkaidon saarelle.

Venäjällä paleosiperialaiset alkuperäiskansat asuttavat Venäjän itäisintä lohkoa, Sahalinia, Kamtšatkaa ja Tšukotkaa sekä Sahan tasavallan¹³⁶ itäistä osaa.

Kenttämatoillani olen tavannut monia paleosiperialaisia alkuperäisväestöjä¹³⁷: Itelmeenejä asuu Kamtšatkassa noin 2 600 henkeä. Valitettavasti en päässyt matkustamaan heidän asuinalueilleen, mutta Petropavlovsk-Kamtšatskissa äänitin yhtä itelmeenilaulajaa vuonna 2008. Jupikit asuvat Providenijan ja Tšukotskin piirikunnissa, Alaskassa ja Beringinmeren saarilla. Venäjällä heidän väkilukunsa on alle 2 000 henkeä. Tšukotkassa tapasin jupikkeja ja äänitin monia laulajia Sirennikin ja Novotšaplinon jupik-kylissä, sekä Laurentiassa ja Anadyrissä. Jukagiirejä on noin 1 800 henkeä. Kolymskojen kylässä Jakutiassa äänitin yhtä jukagiirilaulajaa vuonna 2019. Kamtšadaaleja on noin 1 500 henkeä. Heidän alkuperästään on monia versioita. Joskus heidät luokitellaan itelmeeneiksi, kun taas joskus heidän katsotaan polveutuvan itelmeeneistä ja kasakoista tai muista venäläistä. Kamtšatkassa tapaamistani kamtšadaaleista toinen vanhemmista oli aina itelmeeni. Kerekkejä on enää vain 23 henkeä, joista todennäköisesti kukaan en puhu kerekin kieltä. Tšukotkassa vuonna 2009 tutustuin kahteen kerekkiin Meynypilgynon kylässä, jossa silloin asui neljä kerekkiä. He eivät laulaneet minulle, mutta toinen heistä on kuuluisan perinteentaitajan Hatkanan poika.

Korjakkeja asuu Kamtšatkassa noin 7 500 henkeä. Heidät voidaan jakaa karkeasti kahteen ryhmään, rannikkokorjakkeihin (nymylan), jotka ovat perinteisesti kalastajia ja merinisäkkäiden pyytäjiä, ja poro- eli tundrakorjakkeihin (tšavtšuve¹³⁸), jotka ovat perinteisesti poropaimentolaisia. Jotkut kielitieteilijät katsovat aljutorit omaksi kieliryhmäkseen. Toiset taas katsovat heidän kielensä olevan ennemminkin nymylanin murre kuin itsenäinen kieli.¹³⁹ Tapasin kenttämatoillani nymylaneja, mutta pohjoisessa tapaamistani korjakeista en päässyt perille, katsoivatko he olevansa aljutoreja vai tšavtšuveneja. Nivhien väkiluku on noin 5 800 henkeä, ja he asuvat Amurin suistossa ja Sahalinin saaren pohjoispuoliskolla. Tutustuin heihin kenttämatoillani Sahaliniin vuosina 2004 ja 2006. Tšuvaaneja on noin 900 henkeä. Myös tšuvaanien alkuperästä on monia versioita. Jotkut katsovat heidän polveutuvan jukagiireistä, kun taas joidenkin mielestä he ovat tšuktšien ja kasakkojen tai venäläisten jälkeläisiä. Tutustuin heihin ja heidän lauluunsa vuonna 2009 Markovan kylässä Tšukotkassa.

¹³⁶ Jakutian virallinen nimitys on Sahan tasavalta. Venäläinen nimitys väestölle on jakuutit, mutta he käyttävät itsestään nimitystä sahat, sahan kielellä sahalat.

¹³⁷ Alkuperäiskansojen väkiluku on merkitty Venäjän väestölaskennan mukaan vuonna 2021.

¹³⁸ Korjakinkielinen sana чавчувен tarkoittaa porokorjakkia (Tiron 2019, 15). Tšuktšinkielinen sana чавчыв tarkoittaa rikas poroista tai rikas poromies /poropaimentolainen (Weinstein 2019, 332).

¹³⁹ Puhelinkeskustelu etnomusikologi Jekaterina Tironin ja kielitieteilijä Tatjana Golovanyevan kanssa 2022.

Tšuktšit ovat kieliperheessään väkiluvultaan suurin alkuperäiskansa. Heidän väkilukunsa on noin 16 200 henkeä. He asuttavat Tšukotkaa ja koillista Kamtšatkaa ja heitä asuu myös jonkin verran Sahan (Jakutian) koillisosissa Kolymskojen alueella.¹⁴⁰ Olen tutustunut heihin ja äänittänyt heidän musiikkiaan lähes kaikissa alkuperäisväestön kylissä ympäri Tšukotkaa, mutta myös koillisessa Kamtšatkassa ja Sahassa.

Ulita, tästä kaikki alkoi – kaksi kenttämатkaa Sahaliniin

Tutustumiseni paleosiperialaisten alkuperäiskansojen lauluperinteeseen alkoi nivhien lauluista, joiden outo kauneus herätti mielenkiintoni, ja vuonna 2004 lähdin ensimmäiselle kenttämатkalleni Sahaliniin. Siellä tutustuin etnomusiikologi Natalia Mamtševaan, joka kertoi minulle nivhien kulttuuriperinteestä ja musiikista ja opetti tunnistamaan heidän lauluissaan niitä piirteitä, joista musiikin arkaaisen perimän saattoi tunnistaa. Hänen mukaansa arkaaisissa kulttuureissa esimerkiksi puhe, laulu ja tanssi eivät vielä olleet eriytyneet toisistaan, vaan ihminen saattoi kertoa tarinaa samalla kun hän lauloi ja tanssi.¹⁴¹ Matkustimme yhdessä Noglikiin, jossa sain kuulla Lidia Muvtšikin ja muiden nivhien laulua.¹⁴² Sahalinin laulajista kuitenkin merkittävin oli Južno-Sahalinskissa tapaamani nivhi

Ulita, jota hyvällä syyllä voi pitää koko tutkimukseni käynnistäjänä. Ulita oli syntynyt jo ennen Venäjän vallankumousta, noin vuonna 1916, mutta tarkkaa ikäänsä hän ei tiennyt. Nivhit eivät

Kuva 4. Sahalinin kenttämатkat 2004 ja 2006.



¹⁴⁰ Kantarovich 2020, 23.

¹⁴¹ Mamtševa 1996, 4, 22.

¹⁴² Laulajat, joita äänitin heinäkuussa 2004, olivat Zoja Tšihavrun, Vasili Sangi ja Lidia Muvtšik

tuolloin laskeneet vuosia, sillä se ei ollut tärkeää. Ihmisten syntymät saatettiin muistaa siitä, millainen kalasaalis sinä vuonna sattui olemaan.

Ulitan muisti oli kuin loppumaton aarrearkku legendoja, satuja, tarinoita ja perimätietoa. Hän muisti vanhoja rituaalirytmeyksiä ja niihin liittyviä sanoja. Häneltä sain ensikäden tietoa siitä, millaista karhunpeijaisissa oli ollut, ja millaista oli rituaalimenojen musiikki ja tanssi. Ulita itse oli elävä esimerkki siitä, kuinka perimätieto uudelleen kerrottuna saa aina uusia ulottuvuuksia. Muistan hyvin ensivierailuni hänen luonaan, kun hän vuoroin puhuen vuoroin laulaen kertoi mystistä ja pelottavaa tarinaa vuori-ihmisestä, karhuksi muuttuneesta naisesta, joka synnytti karhukaksoset. Hänen kohtaamisensa inspiroimana syntyi sävellykseni *Nivkh Themes* jousitriolle ja kontrabassolle. Sen tilasivat minulta nivhien edustusto Južno-Sahalinskissa yhdessä Sahalinin kulttuurikomitean ja Noglikin festivaalijärjestäjien kanssa, ja se kantaesitettiin nivhien kansanperinnefestivaalilla Noglikissa 23.10. 2004. Vuonna 2006 tein vielä toisen kenttämatkan Sahaliniin, jolloin vierailin Yužno-Sahalinskinkin lisäksi useissa nivhikylissä, kuten Noglikissa, Venassa, Ohassa, Nekrasovkassa ja Chir-Unvdissa. Tapasin silloin uudelleen Ulitan ja Lidia Muvštikin. Ohassa äänitin Efkukia, jota Mamtševa oli äänittänyt jo 1980-luvulla sekä Chir-Unvdin kylässä Tatjana Škaliginaa.

Viisi kenttämatakaa tšuktšien maille

Kiinnostukseni koillisen Siperian alkuperäiskansojen musiikkia kohtaan oli herännyt. Päämääränäni oli etsiä alueita, joissa vanha lauluperinne olisi vielä elossa. Tein noin kuukauden mittaisen kenttämatkan Kamtšatkaan talvella 2008. Pääkaupungissa Petropavlovsk-Kamtšatskissa en tavannut alkuperäiskansojen musiikkiin perehtyneitä ihmisiä, mutta pystyin poimimaan tietoa eri ihmisten puheista ja jatkoin sieltä matkaani koilliseen Kamtšatkaan, Oljutorin piirikuntaan. Matkustaminen Pohjoisessa Kamtšatkassa ei ole yksinkertaista, sillä siellä ei ole tieverkostoa, vaan ainoastaan muutamia teitä siellä täällä. Pääasiallinen kulkuväline on helikopteri, mutta reittilennot lentävät harvoin aikataulun mukaan. Ainoa syy siihen ei ole epävakainen sää, vaan usein helikopteri ei lähde liikenteeseen ennen kuin kaikki paikat on varattu. Tähän saattaa mennä pitkä aika, jopa useita viikkoja.¹⁴³

¹⁴³ Paluumatkallani pohjoisesta Petropavlovsk-Kamtšatskiin tapasin lentokentällä naisen, jonka kanssa olin matkustanut kuukautta aiemmin pohjoiseen. Kun kyselin, onko myös hän palaamassa pääkaupunkiin, hän vastasi, että oli kokonaisen kuukauden odottanut helikopteria kotikyläänsä, mutta vielä ei ollut tarpeeksi matkustaja, jotta helikopteri olisi lentänyt.

Kuva 5. Kamtšatkan kenttämatkan kohteet 2009.



Alkuperäisväestön kylissä sain apua paikallisilta asukkailta, mutta joskus oli vaikea selittää, mitä olin etsimässä. Käsitykset siitä, ketkä kylissä lauloivat, eivät olleet aina yhteneväisiä. Jokaisella oli oma mielipiteensä, eikä auttanut muu kuin kuunnella mahdollisimman monia ja luottaa omaan vaistoonsa. Monissa kylissä oli käynyt etnografeja, mutta he eivät tiettävästi olleet tallentaneet musiikkia. Vasta noin kymmenen vuotta myöhemmin sain tietää, että vuonna 1966 Juri Šeikin oli tehnyt kenttämatkan Kamtšatkaan silloisen opettajansa Igor Bogdanov-Brodskyn lähettämänä ja vierailut muun muassa Atšaivajamissa ja Vivenkassa.¹⁴⁴ Vivenkassa oli myös käynyt muita etnomusikologeja, jotka ennen minua olivat tavanneet korjakkien lauluperinteen taitajan Mulingautin. Etnomusikologi Jekaterina Tiron ja kielitieteilijä Tatjana

¹⁴⁴ Šeikin 2018, 141.

Golovanyeva tekivät vuonna 2021 Kamtšatkaan, Petropavlovsk-Kamtšatskiin suuntaantuneen kenttämatkan, jonka aikana he kirjoittivat muistiin ja käänsivät venäjäksi kaikki äänittämäni Mulingautin laulut korjakkilaulaja Lidia Tšetšulinan avustuksella.¹⁴⁵

Äänitin lauluja Atšaivajamin, Hailinon ja Vivenkan tšuktši- ja korjakkikylissä. Vierailin myös piirikunnan pääkylässä Tilitšikissä ja Korfissa, missä sijaitsi lentokenttä. Äänitin yhteensä 230 laulua 22 laulajalta, joista 20 asui edellä mainituissa kylissä ja kaksi Petropavlovsk-Kamtšatskissa. Laulajista korjakkia oli viisi, tšuktšeja kolmetoista, eveenejä¹⁴⁶ kolme ja itelmeenejä yksi. Heistä miehiä oli kaksi ja naisia 20. Iältään he olivat 30–91-vuotiaita. Vietin myös kaksi päivää poropaimentolaisten leirissä tundralla, noin 30 kilometriä Atšaivajamista pohjoiseen, missä äänitin ja tallensin kameralle poromiesten laulua, tarinoita ja työtä. Koska suurin osa äänittämistäni laulajista oli tšuktšeja, sai se minut uteliaaksi kuulemaan, miten tšuktšit Tšukotkassa laulaisivat, ja päätin suunnata seuraavan kenttämatkani Tšukotkaan heti, kun se olisi mahdollista.

Tšukotka on kooltaan 721 481 km², eli jonkin verran pienempi kuin Suomen ja Ruotsin yhteispinta-ala. Väkiluku on noin 50 000 henkeä. Se on Venäjän harvaanasutuinen alue. Tšukotka koostuu viidestä piirikunnasta, joista kullakin on oma aluekeskuksensa. Pääkaupungissa Anadyrissa asuu noin 13 600 asukasta ja se on aluekeskuksista ainoa, jolla on kaupungin asema. Myöskään Tšukotkassa ei juurikaan ole tieverkostoa. Itäosissa teitä ei ole ollenkaan, mutta pohjoisesta etelään suuntaan kulkee tie Pevekistä Magadaniin ja Kolymaan Jakutiassa sekä Egvekinotiin Iultinin piirikunnassa. Anadyrin ja muiden aluekeskusten liepeillä on muutamia teitä, mutta talvisin rakennetaan myös jääteitä. Tavallisin matkustusväline on helikopteri tai pienlentokone. Talvisin voidaan liikkua myös moottorikelkalla ja jääteitä pitkin myös autolla, kesäisin veneellä ja kaikkina vuodenaikoina kelirikon aikaa lukuun ottamatta tankkia muistuttavalla telaketjuajoneuvolla¹⁴⁷ tai mönkijällä. Perinteisesti matkaa taitettiin jalkapatikassa, talvisin poro- ja koiravaljakolla ja kesäisin kanootilla. Omina kulkuvälineinäni olivat helikopteri, pienlentokone, vene, laiva, telaketjuajoneuvo, moottorikelkka ja erilaiset kuorma-auton muunnelmat. Reittilennot ovat kalliita ja myös helikopterilennot ovat vuosi

¹⁴⁵ Siperian folkloristisessa foorumissa Novosibirskissa pitämäni esitelmän seurauksena yllä mainitut tutkijat saivat tietää äänityksistäni Kamtšatkassa ja Tšukotkassa. Heille oli yllätys, että olin äänittänyt yli 30 laulua Mulingautilta, joka oli yksi merkittävimmistä korjakkiperinteen taitajista, ja he halusivat verrata näitä lauluja aiempiin äänityksiin.

¹⁴⁶ Nimistään huolimatta kahdella heistä toinen vanhemmista oli tšuktši ja heidän laulutyylinsä oli samanlainen kuin muilla paikallisissa tšuktšeilla. Molemmille heistä oli myös annettu tšuktšinkielinen nimi.

¹⁴⁷ Venäläisen telaketjuajoneuvon (вездеход) ja tankin alkuperä on sama. NL:n ilmavoimien sotatekniikan akatemian professori G. Pokrovski ehdotti vuonna 1936 kehitettäväksi maastoajoneuvoa, jonka liikkuminen ei olisi riippuvainen säästä, jäästä tai maasto-olosuhteista ja jota käytettäisiin ennen kaikkea rahdinkuljetukseen sekä tutkimus- ja pelastustoimintaan. <https://altai-ses.ru/4198d54081/Вездеход> (luettu 18.3.2024).

vuodelta kallistuneet, vaikka Tšukotkassa lentämistä alkuperäiskansojen kyliin tuetaan aluehallinnon budjetista, toisin kuin Kamtšatkassa.¹⁴⁸ Sekä Tšukotkassa että Kamtšatkassa matkustin yksin, ilman avustajaa. Muutamia kertoja matkustin myös yksityisellä kyydillä, veneellä tai moottorikelkalla, jolloin mukana oli kuljettajan lisäksi silloin tällöin myös joku muu kyytiläinen.

Pääsin ensimmäiselle kolme kuukautta kestäneelle kenttämatkalleni Tšukotkaan kesällä 2009, jolloin vierailin 12 eri kylässä Anadyrin, Tšukotskin ja Providenijan piirikunnissa. Niistä 10 oli alkuperäisväestön kyliä. Pääkaupunki Anadyrin lisäksi kylät, joissa Anadyrin piirikunnassa vierailin, olivat Tavaivaam, Vaegi, Markovo ja Meynypilgyno. Myrskyjen ja sumun takia Meynypilgynosta ei viiteen viikkoon ollut minkäänlaista liikenneyhteyttä muualle, ja vasta heinäkuun lopulla pääsin jatkamaan matkaani Tšukotskin piirikuntaan, Lavrentiaan ja Lorinoon, mistä jatkoin Providenijaan. Siellä kiersin kaikki sen piirikunnan kylät: Sirennikin, Nunligranin, Enmelenin, Novotšaplinon ja Janrakinnotin. Yövyin myös jupik-valaanpyytäjien kämpässä Inahpakissa ja vietin muutaman päivän poropaimentolaisten leirissä tundralla, noin 25 kilometrin päässä Janrakinnotin kylästä. Äänitin kenttämatkallani 675 laulua 58 laulajalta, joista 10 (kahdeksan tšuktšia, yksi jupik ja yksi tšuvaani) oli yli 80-vuotiaita, 25 (22 tšuktšia ja kolme eskimoa) yli 70-vuotiaita ja loput 28–69-vuotiaita. Monet yli 70-vuotiaista eivät puhuneet venäjää lainkaan, tai vain heikosti. Äänitin myös tarinoita ja keskusteluja tšuktšin, naukanin, siperianjupikin, tšuvaanin¹⁴⁹ ja venäjän kielillä.

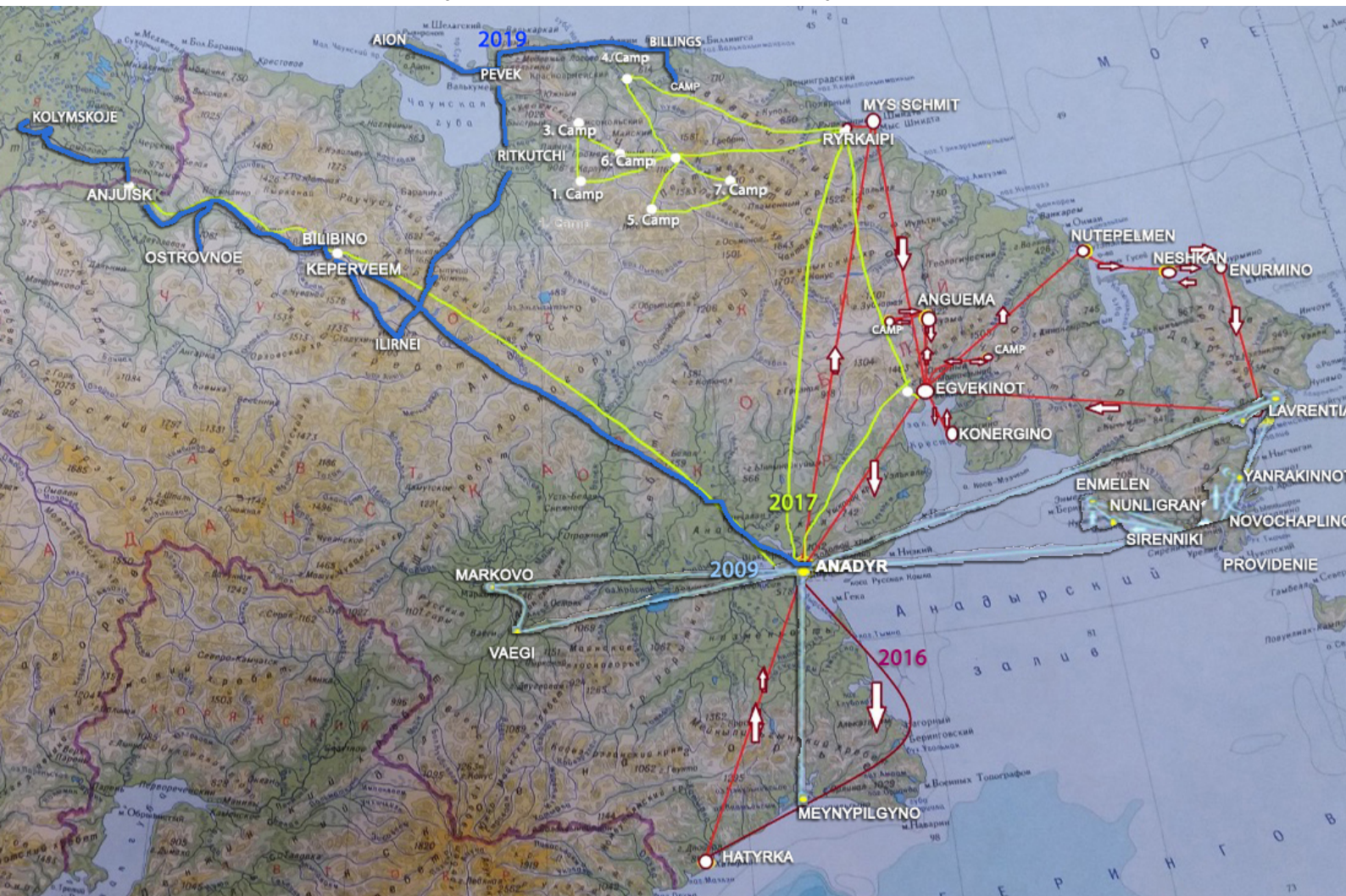
Elo-syyskuussa 2016, tohtoriopintojeni alkaessa samana syksynä, pääsin vihdoon toiselle, noin kolme kuukautta kestäneelle kenttämatkalle Tšukotkaan. Tällä kertaa vierailin Anadyrin, Iultinin ja Tšukotskin piirikunnissa 13 eri kylässä, joista kahdeksan oli tšuktšikyliä. Anadyrin piirikunnassa vierailin Anadyrin, Tavaivaamin ja Ugolnye Kopin lisäksi myös Hartirkassa, joka on Tšukotkan eteläisin kylä ja sijaitsee lähellä Kamtšatkan rajaa. Suurimman osan matkasta vietin Iultinin piirikunnassa. Jäämeren rannalla sijaitsevasta Pevekistä alas Egvekinotiin kulkee Stalinin ajan vankien rakentama tie, jota pitkin matkustin noin 100 km matkan Amgueman tšuktšikylään. Muutoin matkustin suurimmaksi osaksi helikopterilla. Sää oli hyytävimmillään jäämeren rannalla sijaitsevassa Ryrkaipin kylässä, vaikka oli vasta elokuun alku. Sää vaihteli heinäkuun lopun lämpimistä päivistä syyskuun lopun lumisateeseen. Jäämerellä matkustin noin 200 km matkan pienellä kaksipaikkaisella veneellä Nutepelmenistä Neškaniin, joka sijaitsee

¹⁴⁸ Vertailun vuoksi, kun Tšukotkassa helikopterilento vuonna 2009 maksoi 1 000 ruplaa, Kamtšatkassa vuonna 2008 se maksoi 7 000 ruplaa. Hieman pidemmät reittilennot maksoivat silloin 15 000–20 000 ruplaa suunta.

¹⁴⁹ Markovan tšuvaanit ovat saaneet vaikutteita venäläisestä kulttuurista. Monet Tšuvanskojen kylässä asuvat tšuvaanit tai heidän perheensä ovat poronhoitajia ja heidän kulttuuriinsa lähempänä tšuktšien kulttuuria.

Tšukotskin piirikunnassa. Sieltä jatkoin venematkaani vielä 60 km eteenpäin Enurminoon, ja palasin Neškaniin juuri ennen syysmyrskyjen alkamista. Nämä kaksi venematkaa olivat kenttämatkan vaarallisimmat ja raskaimmat osuudet, mutta myös tuloksekkaimmat, sillä Neškaniissa kuulin yli kymmentä laulajaa. Äänitin 29 laulajaa, joista kolme oli rannikkotšuktšeja ja loput tundratsuktšeja. Heistä naisia oli 18 ja miehiä 11, iältään 30–92-vuotiaita.¹⁵⁰ Vierailin kahdesti poropaimentolaisten leirissä, jossa pääsin seuraamaan tundratsuktšien tärkeintä juhlaa, *Nuoren poron juhlaa*. Sitä vietetään loppukesästä, kun porot ja paimenet palaavat vaelluksilta takaisin leirille. Äänitin 176 laulua, mikä oli huomattavasti vähemmän kuin edellisellä, seitsemän vuoden takaisella kenttämatkallani. Laulut olivat keskimäärin lyhempiä, ja niitä oli laulajaa kohti vähemmän kuin vuonna 2009. Palaan ilmiön syihin luvussa 4.

Kuva 6. Tšukotkan kenttämatojen kohteet vuosina 2009, 2016, 2017 ja 2019.



¹⁵⁰ Yli 90-vuotiaita kaksi, yli 80-vuotiaita kaksi, yli 70-vuotiaita kuusi, 60-vuotiaita kymmenen, yli 50-vuotiaita neljä ja 30-vuotiaita yksi. Nuorin laulajista on 30-vuotias poromies.

Kolmannen kenttämatkan Tšukotkaan tein kevättalvella 2017. Sen aikana vietin kuukauden Ryrkaipin tundralla Iultinin piirikunnassa. Toivoin vihdoinkin kuulevani henkilölaulua tundratsuktšien leireissä. Halusin myös kokea, millaista poropaimentolaisen arki tundralla oli. Matkustin tšuktšien ja heidän venäläisen sovhoosinjohtajansa kanssa Pionerskaja-nimisen sovhoosin¹⁵¹ toimialueella. Ryrkaipin tundralla tein yli tuhannen kilometrin matkan vierailen kuudessa poropaimentolaisten leirissä, joissa majoituin poropaimentolaisten talvikodeissa (turkisteltoissa). Jo ennen saapumistani Tšukotkaan matkaseurue oli ehtinyt lähteä Ryrkaipin kylästä ja muista leireistä auttamaan poroerotuksessa, mutta sain moottorikelkkakyydin, ja lähdimme tavoittamaan heitä. Matkasimme yli 300 km luoteeseen kohti Val’karain ja Ryrkaipin tundraa ja sovhoosin neljättä leiriä¹⁵², missä saavutimme heidät. Tundralta palattuani lensin takaisin Anadyriin ja jatkoin matkaa länteen, Bilibinon piirikuntaan, jossa Bilibinon kaupungin lisäksi vierailin Anjuiskin evenikylässä. Äänitin 123 laulua 10 laulajalta, joista tšuktšeja oli kahdeksan ja eveenejä kaksi. Laulajien ikäjakauma oli 30–82 vuoden välillä.

Talvella 2019 lähdin neljännelle ja toistaiseksi viimeiselle kenttämatkalleni Tšukotkaan, tällä kertaa sen pohjoisimpiin osiin. Matkustin Moskovasta suoraan Tšaunin piirikuntaan, Pevekiin, ja sieltä kaikkiin piirikunnan tšuktšikyliin: Ritkutšiin, Billingsiin ja Aioniin. Sain myös kyydin Val’karain tundran poropaimentolaisleiriin, joka sillä hetkellä sijaitsi Iultinin piirikunnan puolella. Palattuani Pevekiin jatkoin matkaani Ilirneihin tšuktšikylään Bilibinon piirikunnassa ja sieltä Bilibinon, Orstrovojen tšuktšikylään sekä Anjuiskin evenikylään. Vierailin myös Jakutian (Saha) puolella, Kolymskojen tšuktšikylässä. Yllätyksekseni sain vielä kuulla poropaimentolaisia, joita koulusivistys ei juurikaan ollut koskettanut tai jättänyt jälkiä heidän lauluunsa. Äänitin 27 laulajaa, joista tšuktšeja oli 24, eveenejä kaksi ja jukagiirejä yksi. Ikäjakautumaltaan he olivat 36–82-vuotiaita ja lauluja oli 215.

Tallentamani aineisto antaa jonkinlaisen käsityksen siitä, missä tšuktšien henkilölauluperinne on säilynyt, miten laulaminen on muuttunut ja millaisia eroja on eri alueiden välillä. Aineistoa tarkastellessani olen yllätyksekseni huomannut, että maantieteelliset eroavaisuudet ovat pienempiä kuin alun perin oletin. Suurin vaikutus on ollut iällä ja poropaimentolaisuudella. Nuorempien laulajien kohdalla muutamia harvoja poikkeuksia (he kaikki asuivat tundralla) lukuun ottamatta muunlaisen musiikin, kuten esimerkiksi tasaisiin

¹⁵¹ Poropaimentolaisleirit oli Neuvostoliiton aikana yhdistetty eri poronhoitoalueilla kollektiivisiksi valtion tiloiksi eli sovhooseiksi. Nykyään katto-organisaatio on kunnallinen, mutta vanhat nimitykset ovat yhä käytössä. Sama käytäntö jatkuu myös muualla Venäjällä.

¹⁵² Poronhoitoyhdyskuntia kutsutaan yhä vanhalla Neuvostoliiton aikaisella nimityksellä sovhooseiksi, vaikka ne nykyään ovatkin aluehallinnon ja kylien omistuksessa. On yhä tyypillistä, että niiden johtoon nimitetään muualta tullut henkilö, jonka tiedot poronhoidosta ovat hatarat.

rytmeihin, kiinteisiin säveltasoihin ja yksinäisyyden sijaan säestettyyn säkeistolauluun pohjautuvan musiikin vaikutus kuului heidän laulussaan. Vanhempien ihmisten laulu oli vanhakantaisempaa, varsinkin jos he olivat asuneet tundralla pitkään. Kuitenkin tällä viimeisellä matkallani eräs laulajista, jonka tyyli oli yksi vanhakantaisimmista, oli syntynyt vuonna 1957.¹⁵³ 1930-luvulla ja sitä aiemmin syntyneet poropaimentolaiset olivat vielä syntyneet ja kasvaneet tundralla, eikä kouluissa käytetty venäjän kieli ollut muodostunut heidän äidinkielekseen ja siksi vanha lauluperinne oli säilynyt heidän elämässään. Poronhoito on kuitenkin vähitellen muuttumassa elämäntavasta elinkeinoksi, jota tulevaisuudessa todennäköisesti tullaan yhä enemmän harjoittamaan vuorotyönä kylistä käsin. Kysymykseksi jää, kumpi vaimentaa tundran laulun ensimmäiseksi, kelitaidottomuus vai poropaimentolaisuuden loppuminen. Vai voisiko poronhoito sittenkin elpyä uudelleenopetteluun kautta, niin kuin se on elpymässä joillakin Tšukotkan alueilla? Muun muassa Anadyrin piirikunnan poronhoitoalueilta poroja on vähitellen siirtymässä uusille laitumille Meynypilgynon tundralla, jonne on jo perustettu uusi leiri.¹⁵⁴

Tekstissäni toistuu usein sana jaranga, joka on tšuktšien perinteinen koti. Jaranga (kuva 22) on puukehikon varaan rakennettu jurtan kaltainen telttä-asumus, joka on peitetty porontaljoista valmistetulla päällisellä (retem – рѐтѐм). Kesäjarangassa poronahkaisen suojapeitteen sijaan käytetään usein telttakangasta. Kevyen rakenteensa vuoksi jarangan voi kätevästi pystyttää, purkaa, siirtää ja kuljettaa mukanaan vaellettaessa seuraavaan leiripaikkaan. voi helposti siirrettävissä. Kussakin jarangassa asuu yksi perhekunta.

Tšuktšit kertovat

Kansa ja kieli

Sana *alkuperäiskansa* on monien mielestä ongelmallinen. Tutkijat puhuvatkin mieluummin alkuperäisväestöistä tai etnisistä vähemmistöistä, koska suomen kielen sana kansa yhdistetään helposti kansallisvaltioon. Lotta Jalavan mukaan ”alkuperäiskansalla tarkoitetaan valtaväestöstä kulttuurisesti eroavaa vähemmistöryhmää, joka polveutuu alueen varhaisimmasta tunnetusta väestöstä.”¹⁵⁵ Venäjällä väestön koolla on määräävä rooli siinä, mitä

¹⁵³ Laulaja Yppynasta lisää luvussa 3: Laulun ominaisuudet – Liukuva säveltaaso, lauluesimerkit 8–10.

¹⁵⁴ Matkapäiväkirjat 2017, 2019.

¹⁵⁵ Jalava 2019.

nimeä käytetään. Alkuperäiskansoista he käyttävät nimitystä ”vähälukuiset alkuperäiskansat”¹⁵⁶ (коренные малочисленные народы). Sillä, että monien pienien alkuperäiskansojen kieli, kulttuuri ja identiteetti ovat hukkumassa valtaväestön kulttuuriin ja äidinkielen ilmaisut köyhtymässä tai uhkaamassa kadota kokonaan ei nykyvenäjällä tunnu olevan mitään merkitystä. Tšuktšinkielessä esiintyy monia poronhoitoon liittyviä tärkeitä käsitteitä, joita on vaikea tai mahdoton ilmaista muilla kielillä. Kielen näivettyessä ymmärrys koko tähän maailmaan on vaarassa kadota. Tšuktšinkielen taito on parhaiten säilynyt koillisessa Tšukotkassa, ennen 1950-lukua syntyneitten joukossa. Syrjäisissä kylissä tšuktšia puhuvat myös nuoremmat 1960–70-luvulla syntyneet.¹⁵⁷ Nykyään kieltä puhuu todennäköisesti enää vain noin 1 000 henkeä.¹⁵⁸ Kenttämatoillani olen kymmenen vuoden ajan kartoittanut tšuktšien lauluperinnettä ja olen huolissani sen kohtalosta. Jos tšuktšit kadottavat kielensä ja elämäntapansa paimentolaisina, pelkään, että he kadottavat myös henkilölaulunsa.

Valaanpyytäjä Kutilin Janrakinnotin kylästä Providenijan piirikunnasta murehti perinteen hiipumista, kun enää niin harvat puhuivat omalla kielellään:

Tänä päivänä tšuktšin kieli on kadonnut samoin kuin [jupikin] eskimon¹⁵⁹kieli. Siksi meiltä myös rummut ja laulut katoavat. Tšuktšit valmistivat poronahkoja ja teurastivat poroja. Se jolla oli paljon poroja eli vauraasti. He auttoivat eskimoita, esimerkiksi [poromies] Tukakai, joka kuoli vasta hiljattain [...] hän jakoi poroistaan osan eskimoille. Vielä vanhana hän antoi 20 poroa tšaplinilaisille¹⁶⁰, jopa enemmän, sillä hän ei teurastanut pitkään aikaan ja porojen lukumäärä kasvoi. Mutta nyt kun esi-isät ovat kuolleet, kaikki katoaa. Jää vain vähän jäljelle. Aivan kun esi-isät olisivat ottaneet meiltä pois, kun emme vaali niitä [perinteitä].¹⁶¹

Poropaimentolainen Kergiat kertoi poronhoidosta ja sen perinteistä vieraillessani hänen luonaan Konerginin tundralla. Hän suri sitä muutosta, mikä tundralla oli käynnissä todeten: ”Nyt täällä tundralla ei enää voi puhua tšuktšin kieltä. Nuoremmat eivät ymmärrä, eikä heille voi selittää tarkasti, kun niitä sanoja ei venäjän kielessä ole.”¹⁶² Hänen ystävänsä, poromies

¹⁵⁶ Jalava 2019.

¹⁵⁷ Pupynina 2013, 245.

¹⁵⁸ Kantarovich 2020, 29.

¹⁵⁹ Tšukotkassa jupikkeja jupikit kutsuivat itseään tavallisimmin eskimoiksi (samoin tšuktšit ja venäläiset). Jupik-nimitystä käytettiin erotukseksi inuiteista. Näin myös puhui Kutilin.

¹⁶⁰ Tšaplinilaisilla Kutilin tarkoittaa entisen Tšaplinon (myöhemmin Novotšaplino) jupik-kylän asukkaita.

¹⁶¹ Kutilin (Кутыльин) s. 1939. STE-007_Kutilin.mp3. Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

¹⁶² Kergiat (Кэргыят) s. 1949. Matkapäiväkirja. Konerginin tundra, 1 leiri, Tšukotka 16.9.2016.

Tynganykvat suri samaa: ”Kävin koulua 10 vuotta ja [vuonna 19]77 [19-vuotiaana] palasin takaisin tundralle. Nyt tšuktšien kieli on kuolemassa. Se vain häviää. Me olemme viimeinen sukupolvi.”¹⁶³ Tšuktšit käyttävät itsestään nimeä, *l’yoravetlan*¹⁶⁴ – tosi ihminen¹⁶⁵. Heidät voidaan karkeasti jakaa kahteen ryhmään, tundratšuktšeihin ja rannikkotšuktšeihin, mutta kieli jakautuu useisiin eri murteisiin. Tšuktšit tuntevat yleensä sukutaustansa ja mieltävät itsensä joko rannikko- tai tundratšuktšeiksi. Kielitieteilijä Maria Pupyninan mukaan keski-ikäiset ihmiset vielä tietävät, mistä suvusta he ovat kotoisin, vaikkeivat enää muistaisikaan sukunsa nimeä. Rannikko- ja tundratšuktši -jaottelu on yhä ajankohtainen. Sukua tavallisempi jako tehdään kuitenkin nykyään piirien, asutuskeskusten ja valtioneitojen nimien mukaan.¹⁶⁶ Rajaviiva ei kuitenkaan ole jyrkkä, sillä monet rannikolla asuvat tšuktšit harjoittivat merinisäkkäiden pyynnin lisäksi myös metsästystä ja poronhoitoa. Esimerkkinä tästä on valaanpyytäjä Kutilin, jonka äiti oli taustaltaan tundratšuktši ja isä rannikkotšuktši. Näin hän selitti näiden kahden ryhmän välillä olevia eroja: ”Me olemme rannikkotšuktšeja. Aina on ollut rannikolla poronhoitajia, mutta rannikkotšuktšit sekä metsästävät että paimentavat poroja.”¹⁶⁷

Rannikkotšuktšit

Rannikkotšuktšit kutsuvat itseään nimellä *angk’al’yn*, rannikon asukas, merenrannalla asuvat *angk’al’yt*.¹⁶⁸ Rannikkotšuktšien asuinalue levittäytyy Beringin salmen eteläpuolelta jäämeren rannikkoa pitkin aina Jakutiaan asti. Heidän perinteinen elinkeinonsa on merinisäkkäiden pyynti (valaan-, mursun- ja hylkeenpyynti) eikä heidän elintapansa ollut nomadista, vaan he asuivat pienissä yhteisöissä rannikolla. Näin Kutilin kertoi heidän elämästään:

Me rannikkotšuktšit asuimme ja harjoitimme pyyntiä rannikolla, mutta silti siirryimme paikasta toiseen porovaljakolla. Koiria alkoi olla 50-luvulla. Koiria oli aina mutta niitä oli vähän ja niitä pidettiin pieniä märiä. Janrakinnotin asukkailla oli jo paljon koiravaljakoita. Opin pyytämään ampumalla ensin pyitä ja sorsia. Myöhemmin pyysin myös hylkeitä. Meillä oli omatekoisia verkkoja. Hylkeitä varten ne oli tehty köydestä.

¹⁶³ Tynganykvat, (Тыңаныкват) s.1958. STE-007_Tnanekvat.wav. Anadyr, Tšukotka 28.5.2017.

¹⁶⁴ Sanalla on monta kirjoitusta sekä latinalaisilla kirjaimilla *luorawetlan*, *luoravetlan*, *lyoravetlan*, *l’yoravetlan*, erikoismerkein varustettuna *łəʎorawetłan* että kyrillisillä kirjaimilla *луораветлан*, *лыоравэтлян*, *лыгьоравэлян* tai erikoismerkein *лыгьоравэтльан*.

¹⁶⁵ Fortescue 1998, 43.

¹⁶⁶ Pupynina 2004, 253.

¹⁶⁷ Kutilin. STE-007_Kutilin.mp3. Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009

¹⁶⁸ *ан’к’алын (анҕаҕын) ан’к’алыт (анҕаҕыт)*. (Weinstein 2019, 498.)

Valaita ei ollut, lähinnä mursuja, hylkeitä, partahylkeitä. Metsästin myös naaleja. Aloitin ehkä noin 14-vuotiaana. Isä opetti aina silloin kun ei ollut töissä, kaukana Uelenissa. Hänellä oli paljon koiria ja hän matkusti vain koiravaljakolla. Hän oli metsästäjäporomies. [...] Talvijarangat tehtiin poronnahasta ja jorong [nukkumasoppi] tehtiin myös poronnahasta, ja sisäpuolella maassa oli halkaistu mursunnahka. Sen päällä oli vain [kivinen] rasva-astia. Siellä oli lämmintä [...] ilman muuta väliin tungettiin heinää, jotta se olisi vieläkin lämpimämpi. Naisilla oli talvella paljon työtä. Koko ajan heinän kuntoa piti tarkkailla. Kylmän kauden jälkeen lämpimällä säällä heinät piti ottaa pois ja vaihtaa. Oi, naisilla oli paljon työtä jarangojen kanssa. He olivat niistä vastuussa. Retem [päällysnahkat] piti vaihtaa...¹⁶⁹

Kuva 7. Kutilin, Janrakinnot 2009.



¹⁶⁹ Kutilin. STE-007_Kutilin.mp3. Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

Vielä nykypäivänäkin merinisäkkäiden pyytäjät huolehtivat kylänsä tarpeista. Kylissä kerrottiin, että kullakin pyyntikunnalla on vuotuinen merinisäkkäiden pyyntikiintiö, jolla he ruokkivat koko kyläyhteisönsä. Vuonna 2009 olin Sirennikin kylässä todistamassa mursunpyyntipäivää:

Alhaalla rannalla oli vilskettä. Valaanpyytäjät olivat pyydystäneet noin 10 mursua ja vetäneet osan jo rantaan, missä kuolleet mursunruhot makasivat selällään hiekassa. Muutama keinui vielä aalloilla rannan tuntumassa. Miehet kaatoivat vettä ruhojen päälle ja vetivät pitkän viillon mursujen vatsanahkaan. Liha leikattiin esille niin, että koko paksu rasvakerros jäi kiinni nahkaan. Useampi mies piti kiinni nahasta kummaltakin puolelta ja ne nyljettiin huolellisesti mursu kerrallaan. Jotkut tekivät huolimattomampaa työtä ja osa rasvasta jäi kiinni lihaan. Kyläläiset tulivat rantaan ja leikkasivat omilla veitsillään sopivia paloja itselleen. Näin oli suuri osa koko kylän ravinnosta turvattu seuraavaa talvea varten.¹⁷⁰

Kutilin kertoi, millaista yhteistyö ja vaihtotalous tundratšuktšien kanssa oli:

Keväisin metsästäjät autoivat poromiehiä. Ne, jotka asuivat tundralla, vaelsivat jatkuvasti ja siirsivät paikkaa, ja jaranga siirtyi mukana. Metsästäjät metsästivät. He asuivat rannikolla pysyvästi. Tärkeintä oli saada hylkeenrasvaa sillä poronrasva ei pala tasaisesti eikä tuota lämpöä. Poropaimentolaiset matkustivat joka puolelta tänne hylkeenrasvan takia. Ennen käytettiin vain porovaljakkoa. Myöhemmin myös koiravaljakkoa. Niillä ei bensiini lopu. Kun annat niille kuivattua kalaa, ne juoksevat eteenpäin.¹⁷¹

Pitkäaikainen naapuruus ja vaihtotalous jupikkien kanssa näkyi näiden molempien väestöjen perinteiden samankaltaisuudessa. Jupikkien ja rannikkotšuktšien keskinäinen vuorovaikutus näkyi myös musiikissa ja tanssissa. Koillisessa Tšukotkassa kiinnitti huomiotani, että tšuktšeilla oli samantapaisia laulua säestäviä tanssiliikkeitä kuin jupikeilla, vaikka itse laulut olivat erilaisia. Esimerkiksi Lorinon kylässä Beringin meren rannalla tšuktši-lauluyhtye esitti jupikkien lauluja ja tansseja vieraillessani siellä vuonna 2009. Samoin Enurminon kylässä, Jäämeren rannalla rannikkotšuktšit esittivät jupikkien tansseja. Molemmat kylät sijaitsevat

¹⁷⁰ Matkapäiväkirja. Sirenniki, Tšukotka 6.8.2009.

¹⁷¹ Kutilin. STE-007_Kutilin.mp3. Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

Tšukotksin piirikunnassa. Kutilin kertoi, millainen Janrakinnotin seutu oli hänen lapsuudessaan ollut ja kuvaili jupikkien tanssia:

Täällä oli jo kylä. Näillä kukkuloilla oli seitsemän jarangaa, tuolla etäämpänä vielä kaksi. Kaikkialla, myös Arakamtšetsinillä¹⁷² oli leirejä. Vaihtokauppa [jupikkien] eskimoiden kanssa sujui hyvin. He valmistivat meille vöitä, partahylkeen nahkoja, hylkeennahkaisia saappaita ja housuja. 24. elokuuta oli juhlat joka vuosi. Tänne saapui eskimoita Tšaplinosta, jopa Naukanista¹⁷³, Lorinosta. Tuonne hiekkasärkälle pysytettiin teltoja. Eskimot aina liikehtivät rummun säestyksellä ja lauloivat.¹⁷⁴

Tundratšuktšit

Sana tšuktši juontaa tšuktšinkielisestä sanasta *tšavišyv* (*чавыше*), ”paljon poroja” tai ”pororikas”, joka viittaa tundratšuktšeihin.¹⁷⁵ Tundratšuktšien asuinalueena on lähes koko Tšukotka, ja heidän perinteinen elinkeinonsa on poronhoito. Mitä poropaimentolaisuus on, ja miksi en käytä sanaa poronhoitaja? Perinteisesti tundratšuktšit ovat olleet nomadisia poronhoitajia eli poropaimentolaisia. Tšukotkassa poronhoito on yhä paimentolaisuutta. Joka vuosi poropaimentolaiset valitsevat uudet laiduntamisalueet, jotta tundran kasvusto palautuisi entiselleen. Porot laiduntavat samaan tapaan kuin vielä noin sata vuotta sitten Lapissa, kun saamelaiset elivät poropaimentolaisina ja vaelsivat porojen kanssa. Tšukotkassa rinnakkaiselo eri alkuperäiskansojen välillä oli tavallista. Kylänvanhin Omryl’kot oli lähes koko ikänsä ollut poromiehenä tundralla ja vasta vanhoilla päivällään muuttanut Meynypilgynoon. Näin hän kertoi vanhoista ajoista:

Ennen Meynypilgynossa asui paljon kerekkejä. Nyt heitä on vain muutamia. Varmaan heistä tuli kolhoosin työntekijöitä joskus vuonna 1935 ja tšuktšeista noin 1937. Näin Meynypilgynon ensi kertaa vasta vuonna 1948 tai 1947. Kerekit asuivat maamajoissa. He eivät vaeltaneet. He pyysivät merieläimiä ja tšuktšit antoivat heille [poron]lihaa ja nahkoja. Sitten myös he alkoivat tehdä kesäjarangoja, mutta talvisin he asuivat

¹⁷² Arakamtšetsin on saari mantereen ja Beringin meren (Tyynen Valtameren) välissä, jota nykyään asuttavat mursut.

¹⁷³ Molemmat kylät, Tšaplino ja Naukan lakkautettiin todennäköisesti samana vuonna, 1958.

¹⁷⁴ Kutilin. STE-007_Kutilin.mp3. Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

¹⁷⁵ Weinstein 2019, 159, 332, 500, 600, 625.

maamajoissa. Kesällä jarangassa on lämmintä. Myös he osasivat tehdä jarangoja... Jos oli tarpeeksi ravintoa myös tšuktšit paimensivat poroja lähellä merta. Synnyin vuonna 1935 lähellä jokea. Se on kaukana täältä, noin 250 kilometriä... Aloitin työnteon jo pienenä poikana, 8-vuotiaana. Me käytimme kesälläkin turkissaappaita... Ennen matkustimme aina poroilla ja koko Tšukotka vaelsi [poropaimentolaisina]. Sitten perustettiin kolhoosit, mutta kaikki eivät yhdellä kertaa siirtyneet kolhooseihin.¹⁷⁶

Ennen Neuvostoliiton aikana tapahtunutta kollektivisointia poropaimentolaiset omistivat omat poronsa.¹⁷⁷ Kollektivisoinnin myötä poropaimentolaisista tuli valtiontilojen eli sovhoosien palkkatyöläisiä. Poropaimentolaisyhteisöjä alettiin kutsua armeijan sanastosta lainatulla termillä nimellä prikaati¹⁷⁸. Antropologi David Anderson kutsuu valtiopaimentolaisuudeksi vastaavanlaista läntisen Siperian evenkien työskentelyä valtion palkkaamina poronhoitajina valtion hallinnoimissa prikaateissa (paimentolaisleireillä).¹⁷⁹ Käytännössä poropaimentolaisuus muuttui kuitenkin vain vähän. Sitä harjoitettiin yhä perhekunnittain eli samat suvut jatkoivat esi-isiensä perinnettä samoissa yhteisöissä. Yhä jaranga, sen isännöisyys ja siellä säilytettävät sakraalit esineet, rumpu mukaan lukien, periytyvät sukupolvelta toiselle. Vielä tänäkin päivänä rumpua säilytetään tundralla kotijarangassa, josta sitä ei saa viedä pois. Bogdanovin mukaan kehärummulla on tärkeä rituaalinen merkitys heidän kulttuurissaan. Se esiintyy kivikautisissa kalliomaalauksissa, rituaalisissa esineissä tai turkisvaatteissa, ja rummun maaginen voima näyttäytyy myös tarinoissa ja saduissa. Rumpua ei mielletä vain instrumentiksi vaan nimenomaan rituaaliesineeksi, jota rummuttamalla pystytään saamaan yhteys esi-isiin. Siksi kehärumpua ei viedä pois kotijarangasta vaan se jää tundralla poropaimentolaisleiriin silloinkin, kun kukaan tundralla ei sitä enää soita.¹⁸⁰ Aionin saarella minulle kerrottiin, että samassa jarangassa saattaa olla useita erikokoisia rumpuja.¹⁸¹

Kylänvanhin, Pengengkeu Janrakinnotista, joka oli koko ikänsä työskennellyt poropaimentolaisena, kertoi: ”Siellä [prikaatissa] oli 1 500–2 900 poroa. Minulla oli 90 omaa poroa. Jos voisin, asuisin vieläkin tundralla.”¹⁸² Ust Belajasta kotoisin oleva Vonne kertoi:

¹⁷⁶ Omryl'kot (Омрыл'кот) s. 1935. STE-012_Omryl'kot.mp3. Meynypilgyno, Tšukotka 24.6.2009.

¹⁷⁷ Porot eivät olleet kollektiivista omaisuutta, vaan yksittäiset perheet omistivat ja hoitivat poronsa. Ne, joilla oli vain muutamia poroja, työskentelivät yleensä perheille, jotka omistivat paljon poroja. (Krupnik 1993, 91.)

¹⁷⁸ Kamtšatkassa leireistä käytettiin venäläistä nimitystä, tabun (табун) jolla yleensä tarkoitetaan hevoslaumaa.

¹⁷⁹ *State nomadism*. Anderson 2000, 37.

¹⁸⁰ Bogdanov 1992, 22–24. Myös itse kuulin tästä kaikilla kenttämatkoillani.

¹⁸¹ Papalgina (Папалгына) s.1947. Matkapäiväkirja. Aion, Tšukotka 8.4.2019.

¹⁸² Pengengkeu (Пэнгэнкээв) s. 1933. STE-007_Pengengkeu.wav. Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

”Synnyin tundralla janrangassa, tundralla. Synnyin vuonna 1940. Olen jo 77-vuotias. Kävin koulua vain vähän, neljä luokkaa. Ikäiseni lähetettiin sitten takaisin tundralle töihin. Tein töitä paimenena ja jarangan emäntänä. Tšuktši on äidinkieleni.”¹⁸³ Nina Rag’tinga Ryrkaipista oli vasta ensimmäistä vuotta poissa tundralta. Hänen lapsensa olivat nyt siellä samassa poropaimentolaisleirissä: ”Ikävöin takaisin tundralle, varsinkin nyt, kun siellä on juhlat. Myös jarar (kehärumpu) on siellä, kotijarangassa. Mutta ei sille mahda mitään. Näin asiat nyt ovat. Opetin heille kaiken ja heidän pitää itse pitää huolta kaikesta, myös rummusta.”¹⁸⁴

Nina Tevlyakyrgina oli vasta hiljattain muuttanut poropaimentolaisleiristä Janrakinnotin kylään. Hän selosti kuinka tšuktšit tundralla pukeutuivat:

Kerker [naisten turkishaalari] puetaan paljaalle iholle, kaksikertainen haalari. Turkispuoli tulee ihoa vasten ja toinen ulospäin. En koskaan pue lapsille sukkia, muuten jalat paleltuvat. Kun lapsenlapseni oli Tšaplinon mummon luona, tämä puki lapselle sukat jalkaan. Sanoin, ettei kannata, jottei tulisi kylmä. Saappaat pitää pukea paljaisiin jalkoihin. Kun vaeltamisen jälkeen pystytämme jarangan, emme riisu vaatteita ennen kuin rasva on sytytetty rasva-astiassa ja tulee lämmintä.¹⁸⁵

Poropaimentolaisuus loppui monilta alueilta, kun palkkoja ei enää maksettu, ja tämä aiheutti porojen myynnin pilkkahintaan.¹⁸⁶ Miksi ihmiset, jotka olivat tottuneet saamaan elantonsa luonnosta, myivät poronsa ja sen seurauksena näkivät nälkää? Syitä on monia, mutta yksi mahdollinen selitys löytyy siitä, että aiemmin omavarainen ja itsenäinen elämäntapa oli muuttunut keskusjohtoiseksi, ylhäältäpäin ohjatuksi palkkatyöksi. Neuvostoliiton aikana pienten yhteisöjen pakkosiirtojen myötä myös elämä tundralla muuttui vähemmän omavaraiseksi. Neuvostoliiton aikaiseen suunnitelmatalouteen kuului elintarvikkeiden säännöllinen jakelu ja säännöllinen helikopteriliikenne riippumatta siitä, oliko se kannattavaa vai ei. Leireille lennätettiin kaikenlaisia tarvikkeita, myös elintarvikkeita, kuten jauhoja, leipää, teetä, perunoita, jopa appelsiineja. Neuvostoliiton luhistuttua nämä palvelut vähenivät ja elämä tundralla muuttui raskaammaksi.

¹⁸³ Vonne (Вонне) s. 1940. STE-011_Vonne.wav. Anadyr, Tšukotka 25.9.2016.

¹⁸⁴ Rag’tinga (Рагтыҥа) s. 1937. STE-011_rahtina.wav. Ryrkaipi, Tšukotka 14.8.2016. Tulkkina tšuktšinkielisessä keskustelussa toimi tšuktši Tatjana Minenko, joka käänsi Rag’tingan puhetta venäjäksi ja omaa puhettani tšuktšiksi.

¹⁸⁵ Tevlyakyrgina, Nina (Тэвлярыгына) s. 1950. STE-024_nina.wav. Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

¹⁸⁶ Omryl’kot. Matkapäiväkirja. Meynypilgyno, Tšukotka 24.6.2009.

Toimiessaan Tšukotkan kuvernöörinä vuosina 2000–2008 venäläinen öljymiljardööri Roman Abramovitš kohdisti alueelle voimakkaita tukitoimia ja rakennemuutoksia. Niiden seurauksena myös poronhoito alkoi vähitellen elpyä, ja vaikka laumakoot olivat aiempaa pienempiä ja poronhoitajia oli vähemmän, elinkeino ei kuollut. Poronhoito on kuitenkin hiipunut monilla alueilla Tšukotkassa ja Kamtšatkassa. Rannikon läheisyydessä etelässä, lähellä Kamtšatkan rajaa, väestö elää pääasiallisesti omavaraistaloudessa ja saa elantonsa kalastuksesta. Kun ennen poropaimentolaisten yhteisöissä eli paljon ihmisiä, 6–7 tai jopa toistakymmentä jarangaa, nykyään leirin muodostaa noin 2–5 jarangan yhteisö. Vain pieni osa väestöstä elää enää poronhoidolla, mutta sen merkitys ruuanhankinnassa on silti suuri. Tšuktšit lähettävät leireistä lihaa sukulaisilleen, ja nämä tulevat kylistä auttamaan poropaimentolaisia poroerotuksen tai teurastuksen aikaan. Poronhoito on osa tšuktšien kulttuurista identiteettiä, joka mielestäni on tšuktšeille tärkeämpää kuin poronhoito pelkkänä ruuanhankinnan välineenä.

Poropaimentolaisuus on muuttamassa muotoaan. Tämän päivän Venäjällä poronhoitajan huonosti palkattu työ kiinnostaa nuoria tšuktšeja aina vain vähemmän. Etenkin naiset asuvat mieluummin kylissä kuin tundralla, jossa täytyy sesonkikausina tehdä työtä vuorokauden ympäri erittäin vaativissa olosuhteissa. Monin paikoin poropaimentolaisuus on muuttumassa vuorotyöksi. Varsinkin talvisin monissa prikaateissa naiset jäävät kokonaan kyliin, ja miehet menevät vuorokuukausin tundralle paimentamaan poroja.¹⁸⁷ Eläkkeellä olevat poronhoitajat jäävät joskus paimentolaisleireihin niin kauaksi aikaa kuin heidän terveytensä kestää, ja heidän kokeneisuuttaan pidetään suurena arvossa. Jotkut heistä arvelivat, että poronhoito tuskin tulee jatkumaan sellaisenaan heidän esi-isisensä harjoittamalla tavalla vaan muuttuu kokonaan vuorotyöksi.¹⁸⁸ Kuitenkin esimerkiksi arktisen Ryrkaipin ja Tšaunin sovhoosien prikaateissa perheet asuvat paimentolaisleireissä alle kouluikäisten lastensa kanssa. Iultinin piirikunnassa Ryrkaipissa tapaamani ja jo aiemmin mainitsemani kylänvanhin, Rag’tinga oli käynyt koulua vain kaksi luokkaa. Hän oli asunut tundralla vanhuuteen asti nähden se muutoksen, jonka keskellä tundraštuktšit elävät ja kuvaili sitä seuraavasti: ”Ennen poronhoito oli meille elämäntapa. Nyt se on vain elinkeino.”¹⁸⁹

Poromies Tajan Iirnein kylästä Bilibinskin piirikunnasta kertoi surullisena seutunsa poronhoidon tilasta. Monikansallisen timanttikaivosyhtiön Kinrosin takia oltiin tekemässä tietä pohjoisesta Pevekin kaupungista kohti Magadania. Iirnein kohdalla tie oli jo valmis, ja ennen täysin eristyksissä ollut kylä oli yhtäkkiä aivan tien varressa. Tajan totesi alakuloisesti: ”Eivät

¹⁸⁷ Tynganekvat. Tnanekvat_STE-007.wav. Anadyr, Tšukotka 28.5.2017

¹⁸⁸ Matkapäiväkirjat 2016, 2017, 2019.

¹⁸⁹ Rag’tinga. STE-011_rahtina.wav. Ryrkaipi, Tšukotka 14.8.2016.

nuoret nyt enää rupea poronhoitajiksi. Tänne on nyt rakennettu tie. He menevät mieluummin töihin Kinrosin [timantti]kaivoksille.”¹⁹⁰

Muisteluita Neuvostoliiton ajoilta, ennen sitä ja sen jälkeen

Kenttämatkoillani tapasin kaksi jo aiemmin tässä tekstissä esittelemääni vanhusta, jotka olivat todennäköisesti¹⁹¹ syntyneet ennen Venäjän vallankumousta, vuosina 1915–1917. Toinen heistä oli Ulita¹⁹², nivhi Sahalinista ja toinen Mulingaut, korjakki Kamtšatkasta. Mulingaut kertoi lapsuudestaan, kuinka hänen isänsä oli omistanut yli 1 000 poroa ja käynyt kauppaa amerikkalaisten merimiesten kanssa. Hän oli vaihtanut poroja tavaraan, ensin 300 ja sitten 250 poroa, ja saanut vaihdossa vaatteita, säilykkeitä ja teltoja kesää varten.¹⁹³ Hän muisteli myös japanilaisia kalastajia, jotka olivat asuttaneet rannikkoa. Silloin korjakit elivät vielä tundralla. Kesäisin porot vaelsivat valtameren äärelle ja osa vei poronsa länteen Ohotskaja-meren äärelle. Hän kertoi, että hänen lapsuudessaan oli eletty yltäkylläisesti, eikä puutetta ollut mistään. Jurtat¹⁹⁴ olivat olleet suuria ja moniosastoisia.¹⁹⁵ Niissä oli ollut lämmintä asua. Siihen aikaan ihmiset söivät terveellisesti sitä mitä luonnosta saivat, poronlihaa, raakaa kalaa, sieniä ja marjoja. Sokeria ei ollut käytössä, vaan ainoastaan makeita marjoja.¹⁹⁶

Kesti kuitenkin vuosia ennen kuin vallankumouksen vaikutukset alkoivat tuntua paleosiperialaisilla seuduilla. Myös 1920–30-luvulla syntyneet muistivat lapsuudestaan ajan, jolloin heidän yhteisönsä oli ollut tekemisissä amerikkalaisten kanssa. Vuonna 2009 tapasin noin 90-vuotiaan Kutain Tavaivaamin kylässä lähellä Anadyriä. Hän oli ensimmäinen Tšukotkassa tapaamani poropaimentolainen. Hän oli viettänyt tundralla lähes koko ikänsä eikä puhunut Venäjää, mutta hänen tyttärensä tulkkasi hänen puhettaan, kun hän kertoi: ”Lapsuudessani täällä kävi amerikkalaisia...he olivat valkoisia kuten sinä (osoittaa minua ja nauraa)”.¹⁹⁷ Meynypilgynon kylänvanhin Omryl’kot muisti paljon tapahtumia lapsuudestaan:

¹⁹⁰ Тајан (Таян) s.1947. Matkapäiväkirja. Ilirnei, Tšukotka 15–16.4.2019

¹⁹¹ Кумриkaan heistä ei tiennyt tarkkaa syntymävuottaan.

¹⁹² Улита (Улита) s. ~1916. Južno-Sahalinsk, Sahalin. Tapasin hänet vuosina 2004 ja 2006.

¹⁹³ Mulingaut (Мулыңав’ыт) s. 1915~1919. Mulinaut_STE-001.mp3. Vivenka, Kamtšatka 23.2.2008

¹⁹⁴ Kamtšatkassa jarangoja kutsuttiin yleisesti jurtiksi.

¹⁹⁵ Mulingaut, Mulinaut_STE-007.mp3. Vivenka, Kamtšatka 23.2.2008

¹⁹⁶ Mulingaut, Matkapäiväkirja. Vivenka, Kamtšatka. 23.2.2008.

¹⁹⁷ Kutai (Кутай) s. 1917~1927. Kutain syntymävuodesta ei ollut tarkkaa tietoa. Passimerkinnoista huolimatta se saattoi heittää jopa 10 vuotta. STE-033wav_Kutai.mp3. Tavaivaam, Tšukotka 3.6.2009.

Amerikkalaiset kävivät täällä, kun olin lapsi. Vaihdoimme kaikenlaista tavaraa...he toivat vaatteita, me annoimme nahkoja. Teimme niistä turkissaappaiden pohjia... Muistan kun vanhat ihmiset puhuivat, että sota¹⁹⁸ on käynnissä. Vuonna 1942 sodasta tiedettiin jo hyvin. Poroista perittiin sotaveroa. Teurastettuja poroja kuljetettiin höyrylaivalla Anadyriin. Veljeni kuoli vuonna 1940, kun hän yhdessä porojen kanssa putosi jyrkänteeltä, mutta en itse muista sitä. Siskoja minulla oli kuusi. Itse olin nuorin. Isä kuoli vuonna 1942 ja äiti 1962. Hän oli paljon nuorempi kuin isä.¹⁹⁹

Oli myös mielenkiintoista huomata, kuinka suhtautuminen Neuvostoliiton aikaan muuttui ikäluokan mukaan. Vanhukset puhuivat Neuvostoliiton ajan vaikutuksista negatiivisemmin kuin nuoremmat, joiden kritiikin kohteena olivat enemmän Neuvostoliiton kaatumisen seuraukset. Janrakinnotista kotoisin oleva valaanpyytäjä, Artur muisteli niitä aikoja näin:

Neuvostoliiton aikana toimeentulo oli ylipäänsä hyvä. Kukaan ei valittanut ja kaikki saivat palkkaa. Kaikki tulivat toimeen. 1990-luvun puolivälissä kaikki olivat nälässä ja alkoivat muistella menneitä aikoja. Olin silloin valaanpyytäjänä ja autoin eläkeläisiä koska he kärsivät kovasti. Oli niitä, jotka eivät itse voineet elättää itseään, ja me autoimme heitä.²⁰⁰

Myös Rosa Givynge Janrakinnotista muisteli Neuvostoliiton kaatumisen jälkeistä aikaa:

1990-luvulla valaanpyytäjien määrä väheni, ja monet heistä jäivät täällä [Janrakinnotissa] työttömiksi. Se oli kylällemme raskainta aikaa. Abramovitšin aikana tilanne helpotti paljon, sillä näimme jo nälkää. Kaupassa ei ollut juuri mitään. Minun kävi sääliksi lapsenlapsia. Menin ulos ja itkin, mitä tehdä. Sitten yhtäkkiä kerrottiin, että helikopteri tai laiva saapuu. Suuri kiitos Abramovitšille humanitäärisestä avusta! Lapset kun oli lastentarhassa opetettu syömään leipää. Kävin keräämässä tundralta juuria, jotta voisin paistaa rasvassa edes jotain.²⁰¹

¹⁹⁸ Omryl'kot viittaa tässä 2. maailmansotaan.

¹⁹⁹ Omryl'kot. STE-012_Omryl'kot.mp3. Meynypilgyno, Tšukotka 24.6.2009.

²⁰⁰ Artur, tšuktši-valaanpyytäjä, joka toimi myös Beringia-kansallispuiston työntekijänä. STE-013_Rosa.mp3. Janrakinnot, Tšukotka 17.8.2009.

²⁰¹ Givynge, Roza (Гивыңэ) s. 1943. STE-013_Rosa.mp3. Janrakinnot, Tšukotka 17.8.2009.

Kollektivisointi

Grayn mukaan kollektivisointi alkoi jo 1920-luvun alussa²⁰², ja Dikovin mukaan se saatettiin päätökseen jo vuoteen 1945 mennessä.²⁰³ Kuitenkin ihmiset, joilla oli omakohtaisia kokemuksia näistä tapahtumista, yleisesti muistelevat sen jatkuneen aina 1960-luvulle asti. En tiedä, ketkä ovat oikeassa. Olivatko ne, joilla oli trauman vuoksi omakohtaisia kokemuksia, siirtäneet mielessään kollektivisoinnin ajat lähemmäs nykyaikaa, vai perustavatko muut tietonsa siihen ajanjaksoon, johon historiankirjoitus nämä tapahtumat tavallisesti sijoittaa? Muistot kollektivisoinnin ajoista herättivät yhä voimakkaita tunteita. Tšuktšien kertomuksia kuunnellessa tuntui kuin tämä kaikki olisi tapahtunut vain vähän aikaa sitten. Monet poropaimentolaiset eivät luopuneet poroistaan vapaaehtoisesti, vaan pakenivat viranomaisia kauas erämaahan. Pitkittyneet, väkivaltaiset ja monia kuolonuhreja vaatineet yhteenotot viranomaisten kanssa pakottivat tšuktšit vähä vähältä luovuttamaan poronsa valtiolle.²⁰⁴ Vaegin kylään muuttanut poropaimentolainen Vukvunga kertoi noista kipeistä kokemuksista:

Synnyin Hatirkan tundralla. Minun sukuni on sieltä kotoisin. Juhlan aikana teikäläiset²⁰⁵ tappoivat heidät. Olin todistamassa sitä. Muistan, kuinka kaikki kelkat rikottiin, kaikki vietiin. Sen teki NKVD²⁰⁶. Tuolloin kollektivisointi saavutti meidät. Kaikki hajotettiin ja porot vietiin. Sinä (Sergei, korjakki, joka toimi tulkkina) et kuollut, mutta he kaikki...ainoastaan Hata-täti jäi eloon. Kaikki miehet ammuttiin, kaikki kelkat tuhottiin. [Sergei nyökkää sen merkiksi, että muistaa tämän. Hän oli silloin pikkupoika.] Me elimme hyvin, elimme vauraasti. Venäläiset veivät kaikki porot. Sergei: Se tapahtui minun aikanani, muistan sen itsekin.²⁰⁷

Myös Vonne kertoi kollektivisoinnin ajoista: ”He, tangetang²⁰⁸ ottivat poromme. Isä sanoi, että he tulevat ja pilaavat kaiken. Vanhat tšuktšit aavistivat, että he tulevat tänne ja vievät meiltä porot.”²⁰⁹

²⁰² Gray 2004, 136.

²⁰³ Dikov 1989, 249.

²⁰⁴ Kantarovich 2020, 26–27.

²⁰⁵ Tällä Vukvunga viittaa siihen, että olen valkoinen, en heikäläisiä.

²⁰⁶ Neuvostoliiton sisäasiainkansankomissariaatti.

²⁰⁷ Vukvunga (Быкыҕе) s. 1927. STE-006_Vukvuna.wav. Sergei kääntää Vukvungan tšuktšinkielistä kerrontaa venäjäksi. Vaegi, Tšukotka 10.6.2009.

²⁰⁸ Tangetang tarkoittaa tässä yhteydessä venäläistä.

²⁰⁹ Vonne. STE-011_Vonne.wav. Anadyr, Tšukotka 25.9.2016.

Kollektivisoinnin aiheuttama poropaimentolaisten elämänmuutos eteni niin kivuliaasti, että haavat aukeavat yhä uudelleen ja uudelleen. Esimerkiksi Meynypilgynossa äänittämani Kuangin tytär Irina kertoi, että kollektivisointi eli niin sanottu kulakkiomaisuuden²¹⁰ pakkoluovutus jatkui Hatirkassa ja Meynypilgynossa 1950-luvulta aina noin vuoteen 1965 asti.²¹¹ Itsenäisten poropaimentolaisten siirtäminen valtion johtaman sovhoosin palkkatyöläisiksi aiheuttaa yhä katkeruutta. Prikaateista muodostettuja sovhooseja²¹² ei nykyään enää omista valtio vaan kunnat, jotka maksavat työstä huonoa palkkaa. Poromiehiä myös suututtaa, että heidän johtajansa ovat usein maatalouden piiristä tulleita venäläisiä, joilla ei juurikaan ole tietoa poronhoidosta. Vuoden 2017 kenttämatkalla Ryrkaipin tundralla olin todistamassa tällaisen johtajan käyttäytymistä. Pionerskaja-sovhoosin johtajaksi oli vasta hiljan, vähän ennen matkaani nimitetty uusi henkilö, joka aiemmin oli toiminut suuren lihakarjakolhoosin johtajana Omskissa. Hänen tietämyksensä poronhoidosta ja Tšukotkan elinolosuhteista oli heikko, mutta kullakin leirillä hänellä oli tapana koota poromiehet kokoukseen, jossa hän luennoi heille sovhoosin tuottavuussuunnitelmista ja kritisoi poromiesten työskentelyä. Minun oli ulkopuolisena poistuttava teltasta ennen tällaisia kokouksia. Ne pidettiin yleensä leirin johtavan poromiehen teltassa, jossa itse majoituin leirissä numero 1. Voimakkaan lumimyrskyn aikana poroja oli kadonnut joko villipeurojen laumaan tai susien ruuaksi. Johtaja kokosi taas poromiehet palaveriin ja aloitti kuulustelunsa ennen kuin huomasi, että minäkin olen teltassa. Jouduin lähtemään ulos lumimyrskyyn etsimään suojaa toisesta teltasta. Jälkeenpäin poromiehet kertoivat näiden tuottavuusluentojen olevan tyypillisiä joka kerralla, kun johtaja tulee leiriin, mitä onneksi ei tapahtunut kovin usein.

Kolonisaatio ei koskettanut vain porojen luovuttamista kollektivisoinnin yhteydessä vaan myös ihmisten identiteettiä, kun heidän nimensä venäläistettiin. Tšuktšeilla ei perinteisesti ole sukunimeä, mutta nimien venäläistämisen yhteydessä heidän etunimistään tehtiin sukunimiä. Uusien tšuktšinkielisten sukunimien kanssa saatettiin olla huolimattomia. Omryl'kot kertoi, kuinka hänelle kirjattiin väärä nimi:

Passiini kirjoitettiin Tšeivytegin, vaikka nimeni on Omryl'kot. [Tytär, Lera lisää: Kun he [viranomaiset] tulivat ottamaan kuvaa passia varten, he sekoittivat hänet johonkin toiseen ihmiseen.] Omryl'kot: Myös [nimet] Sergei Mihailovitš ovat keksittyjä. Nimeni on Sergei

²¹⁰ Kulakki oli Stalinin antama nimitys varakkaista maanviljelijöistä. Tšukotkassa kulakiksi laskettiin poronhoitajat, jotka silloin vielä omistivat kaikki poronsa.

²¹¹ Irina. Matkapäiväkirja. Meynypilgyno, Tšukotka 19.7.2009.

²¹² Sovhoosi-nimitys samoin kuin poropaimentolaisten leirien nimittäminen prikaateiksi on jääne neuvostoajalta.

Mihailovitš Tševytegin, Ennen oli vain nimi. Isäni nimi oli Vaugri. [Kysyn: Siksikö patronyymin pitäisi olla...] Omryl'kot: Vaugrovitš.²¹³

Koulunkäynti

Hailinon kylässä, Oljutorskin piirikunnassa, Kamtšatkassa tapasin vuonna 2008 tšuktšin nimeltä Vavakko, joka lauloi minulle monta laulua ja auttoi myös tulkkauksessa vieraillessani vanhusten luona. Hän kertoi, kuinka oli lapsena mennyt niin sekaisin nimestään, ettei koulussa osannut sanoa, miksi häntä loppujen lopuksi kutsuttiin. Venäläiset opettajat olivat antaneet lapsille uudet, tekaistut nimet ja patronyymit. Lapsuudessaan Vavakko ei monen muun lapsen tapaan puhunut venäjää juuri ollenkaan, ja hän pakeni koulusta takaisin tundralle monet kerrat.²¹⁴ Vastaavanlaisista kokemuksista kuulin monilta tšuktšeilta. Koulujärjestelmän katsottiin toimivan parhaiten siten, että lapset vietiin poropaimentolaisleiristä viranomaisen toimesta kouluun, pois vanhempiensa luota. Tietämältä ja vaikeakulkuiselta tundralta käsin oli mahdotonta käydä koulua, ja niin lasten täytyi asua sisäoppilaitoksissa.²¹⁵ Joillakin alueilla lapsilla oli mahdollisuus käydä koulua myös leirissä. Irina Meynypilgynosta kertoi, kuinka *Punainen jaranga*²¹⁶ kiersi poropaimentolaisten leirejä toimien kiertokouluna. Myöhemmin nämäkin lapset haettiin traktoreilla tundralta kyliin käymään koulua. Mutta oli sellaisiakin vanhempia, jotka eivät antaneet lapsiaan kouluun. Irina kertoi, ettei hänen isänsä olisi halunnut lähettää häntä kouluun ja vaelsi mahdollisimman kauaksi tundralle välttääkseen lapsensa luovuttamisen sisäoppilaitokseen.²¹⁷ Kaikki lapset tundralla eivät kuitenkaan käyneet koulua *Punaisessa Jarangassa*. Val'naut Neškanin kylästä kertoi:

Synnyin jarangassa tundralla ja aloin myös työskennellä siellä. Myöhemmin valmistuin sairaanhoitajaksi Magadanissa. Sitten palasin kylään [Neškan]. Lähdin tundralta noin 17–

²¹³ Omryl'kot. STE-011_Omryl'kot.wav. Meynypilgyno, Tšukotka 24.6.2009.

²¹⁴ Vavakko (Рултэнэ) s. 1952. Hän on tšuktši ja eveeni Hailinon kylästä Kamtšatkasta ja kotoisin Pahatšin alueelta. Hän avusti minua musiikin keräämisessä Hailinossa ja lauloi monta sukulaistensa laulua. Hän oli myös taidokas käsitöitten tekijä, joka oli saanut oppinsa eveeni, Valentina Turkinilta, jonka luona asuin vieraillessani Hailinossa, Kamtšatkassa. Matkapäiväkirja, Hailino, Kamtšatka 18.2.2008. Kuulin myös muilta, että opettajat joskus muuttivat lasten venäläisiä nimiä jopa useamman kerran.

²¹⁵ Kantarovich 2020, 27.

²¹⁶ Punainen jaranga (Красная жаранга, Красная яранга) kiersi tundralla poropaimentolaisleireissä toimien kouluna mutta myös kulttuuritapahtumien järjestäjänä ja propagandan välineenä. (Kerttula 2000, 12, 168.)

²¹⁷ Irina. Matkapäiväkirja. Meynypilgyno, Tšukotka 11.7.2009.

18-vuotiaana ja olin internaatissa kaksi vuotta. Ensin kävin koulua jarangassa mutta se ei ollut *Punainen jaranga*.²¹⁸

Rag'tinga muisteli koulunkäyntiä seuraavasti:

En asunut internaatissa, vaan kävin koulua tundralta käsin. Kävin koulua noin kaksi vuotta. Matkustimme koiravaljakolla sinne, missä oli *Punainen jaranga*, ja sieltä isä haki poroilla kotiin. 8–9-vuotiaasta lähtien en enää käynyt koulua. Koulurakennus oli kylmä, emme tehneet siellä mitään, emme oppineet mitään.²¹⁹

Monet tšuktšeista kertoivat, kuinka heidän perheensä koulusivistyksen saavuttamiseksi hajosivat ja kuinka lapset kasvoivat sisäoppilaitoksissa erillään vanhemmistaan ja äidinkielellä puhumisensa hiipui, koska he eivät saaneet käyttää sitä koulussa.²²⁰ Tästä syystä suuri osa nuoremmista sukupolvista ei enää puhu tšuktšinkieltä. Vaikka perinteisiä elinkeinoja vielä harjoitetaan ja tšuktšinkieltä yhä puhutaan, valtaosa tšuktšeista käyttää jo arkikielenään venäjän kieltä. Kamtšatkassa, Atšaivajamin kylässä tapaamani tšuktši, Navragli kritisoi jyrkästi koulusivistystä, jonka nimissä hänet ja hänen sukupolvensa lapset oli viety pois kotoa vanhempiensa luota tundralta:

Vanhemmat jäivät ikävöimään lapsiaan, eikä heissä kehittynyt vastuuntuntoa, minkä lasten kasvatus olisi automaattisesti herättänyt. He eivät voineet opettaa lapsilleen kaikkia niitä vanhemmiltaan opittuja jokapäiväisiä taitoja, joita tarvittiin ankarissa olosuhteissa selviytymiseen. Lapset oppivat alkuperäistä elämänmuotoa tundralla vain kesäloman aikana. Lapset eivät myöskään enää kuulleet vanhemman sukupolven laulua.²²¹

Kun kuuntelin tšuktšien kertomuksia heidän lähihistoriansa tapahtumista, vahvistui käsitykseni, että suurimmat tšuktšien ja muiden pohjoisten alkuperäiskansojen perinteisen elämänmuodon ja kulttuurin tukahduttajat olivat koulutusjärjestelmä, kollektivisointi, pienten kyläyhteisöjen lakkauttaminen ja ympäristötuhot. Tämä kaikki edesauttoi alkuperäiskansojen kulttuurin,

²¹⁸ Val'naut (Валџ,авыт) s.1938. STE-002_Krivalap.wav. Neškan, Tšukotka 26.8.2016.

²¹⁹ Rag'tinga. STE-011_rahtina.wav. Ryrkaipi, Tšukotka 14.8.2016. Tatjana Minenko kääntää tšuktšinkieleltä venäjäksi.

²²⁰ Kantarovich 2020, 27.

²²¹ Navragli (Наврагли) s. 1954. Hän on I'anin sisar, Atšaivajamin kylästä, Kamtšatkasta. Hän avusti usein kylään saapuvia etnografeja. Matkapäiväkirja. Atšaivajam, Kamtšatka 17.2.2008.

kielen ja vanhan lauluperinteen hiipumista. Syrjäisen sijainnin takia pohjoisessa Kamtšatkassa ja Tšukotkassa tämä kaikki tapahtui kuitenkin hitaammin kuin monilla muilla Venäjän alueilla. Neuvostovallan aikana palvelujen katsottiin hoituvan parhaiten keskittämällä. Se ei perustunut enää itsenäisinä yhteisöinä elävien tundratsuktšien ja merinisäkkäitä pyytävien rannikkotsuktšien väliseen yhteistyöhön ja vaihtotalouteen, vaan valtaosa pienistä kylistä suljettiin asukkailta kysymättä.²²² Yhteisön vanhat perinteet ja rakenteet murtuivat uuden järjestyksen tieltä ja ihminen tehtiin hyödyttömäksi. Kantarovichin mukaan viranomaisten pyrkimyksenä oli lopettaa nomadinen elämäntapa pakkosiirtämällä väestöä kyliin vuosina 1953–1967. Perinteinen elämäntapa vaihtui tehdastyöhön, johon tsuktšit eivät tottuneet. Työttömyys, alkoholismi ja väkivalta kasvoivat erityisesti miesten keskuudessa ja tilastojen mukaan jo Neuvostoliitossa keskimääräinen elinikä oli tsuktšeilla 18 vuotta vähemmän kuin valtaväestöllä.²²³ Tšukotkassa kuulin monen kertovan, kuinka ennen koko rannikko oli ollut täynnä pieniä yhteisöjä, jotka yksi toisensa jälkeen lakkautettiin. Kaikki äänittämäni iäkkäämmät jupikit ja rannikkotsuktšit olivat syntyneet näissä myöhemmin lakkautetuissa kylissä. Lorinon kylässä, Tšukotskin piirikunnassa tapasin rannikkotsuktšeja, jotka kertoivat, mistä olivat kotoisin:

Rul’tingevyt kertoi olevansa kotoisin pienestä Akkani-nimisestä kylästä, jossa hän oli viettänyt lapsuutensa ja nuoruutensa. Sitten kylä oli tyhjennetty ja asukkaat oli siirretty Lorinon. Toinen naisista, Vek’et oli vasta noin 50-vuotias ja hänkin oli kotoisin Akkanista. Myös kolmas naisista, Nuterultinge oli kotoisin Akkanista [...] Lähdimme yhdessä käymään Arat Tegrihgevytin kotona. Hän oli 77-vuotias tsuktši, joka oli kotoisin Janran’ain kalastajakylästä joka, samoin kuin Akkani, oli lakkautettu. Teimme vielä käynnin sairaalaan Vek’etiä tapaamaan. Hän oli 73-vuotias tsuktši, myös kotoisin Akkanin kylästä.²²⁴

Alkuperäiskansojen asema parani hiukan Gorbatšovin valtakaudella 1980-luvun loppupuoliskolla, kun heidän kieliään alettiin vihdoinkin systemaattisesti opettaa kouluissa.²²⁵

²²² Gray 2004, 141.

²²³ Kantarovich 2020, 27, 28; Forsyth 1992, 400, 367.

²²⁴ Rul’tingevyt (Рултыңэвэйт) s.1938; Vek’et (Вэҕэт) s. 1955; Nuterultinge (Нүтүрүлтинге) s.1936; Arat (Арат) s. 1932; Veket (Вэҕэт) s. 1936. Matkapäiväkirja. Lorino, Tšukotka 1.8.2009.

²²⁵ Matkapäiväkirja Kamtšatka 22.2.2008.

Luontosuhde ja ympäristön muutokset

Bogorasin mukaan tšuktšit uskovat, että kaikki luonnossa oleva on eläviä itsenäisiä olioita ”geti'nvilenat – olio, jolla on mestari”, ja kaikilla olioilla on ”oma äänensä – gequli'linet”.²²⁶ Kutilin kertoi valaanpyytäjien ja miekkavalaitten keskinäisestä kunnioituksesta ja yhteispelistä pyynnin aikana näin:

Miekkavalaita kutsutaan merten susiksi. Me kutsumme niitä pyytämässä työpareiksi, apureiksi. Niitä pidetään ystävinä. Me emme pyydä miekkavalaita, se on perinteessämme ankarasti kiellettyä. Joskus ne ravitsevat meitä. Muistan lapsena, kun isä sanoi, että miekkavalait ovat tuoneen valaan aivan rantaan, vaikka ei ollut ollenkaan aallokkoa. Aallot eivät millään olisi voineet tuoda sitä rantaan. Kerran olin matkalla veneellä Arakamtšetšin-saaren rannikolla ja lähellä rantaa miekkavalas ui vierellä. Se oli pyyntiretkellä ja liikutti mursulaumaa lähellä rantaa ja kokosi niitä yhteen kuin poroja. Emme nähneet niitä etukäteen ja pyysimme heti kaksi ja vielä kolmannen...²²⁷

Esimerkiksi susia metsästettiin Neuvostoliiton aikana rahaa säästämättä. Kutilin: ”Vuosina 1960–62 ei juuri ollenkaan ollut susia. Porotokan saattoi jättää rauhassa itsekseen. Mistä lie tulivat uudelleen. Ennen niitä ammuttiin helikoptereista mutta se tuli liian kalliiksi. Nyt susia on paljon.”²²⁸

Neuvostoliiton aikana tšuktšikylissä yleisesti harjoitetusta turkistarhauksesta johtunut merinisäkkäiden ryöstöpyynti romahdutti mursu-, hylje- ja valaskannat, eikä pyynti ruokkinut enää edes kylän asukkaita²²⁹. Kutilin, joka oli koko ikänsä ollut tekemisissä merinisäkkäiden kanssa, sanoi:

Ennen oli paljon hylkeitä. Nyt niitä on vähemmän, samoin mursuja on vähemmän. Ilmeisesti niitä ei pyydetty oikein, silloin kun täällä oli turkistarhausta. Mursua pyydettiin paljon, ja niillä ruokittiin tarhaeläimiä, joskus 1980-luvulla pyydettiin vuosittain 1 250 mursua niiden ravinnoksi. Täällä tarhattiin naaleja. Ja kuinka paljon pyydettiin valaita. Suuri osa lihasta pilaantui, ja osalla ruokittiin tarhaeläimiä.²³⁰

²²⁶ “geti'nvilenat (“having a master”); gequli'linet (“having a voice”) (Bogoras 1907, 281.)

²²⁷ Kutilin. STE-018_Kutilin.mp3, Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

²²⁸ Kutilin. STE-007_Kutilin.mp3, Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

²²⁹ Kutilin. Matkapäiväkirja Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

²³⁰ Kutilin. STE-007_Kutilin.mp3, Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

Kutilinin mielestä ilmastomuutos alkoi jo näkyä:

Ennen ajoin porovaljakolla juhliin 7. marraskuuta. Nyt vasta joulukuussa [meri] jäätyy. Muutokset ovat kovia. Sää muuttuu. Linnut häviävät. Melkein kaikki. Toisia on ilmestynyt tilalle, niitä, joita on [Venäjän] mantereella, jotka muistuttavat haahkoja. Sanotaan, että 26.12. alkaa päivä pidentyä. Mutta ei täällä, liike alkaa jo 16.12., sillä joka aamu hyvällä säällä tuo vuori, Arakamtšetšinin vuori näkyy. Kun menen aamulla kalaan, aurinko ei nouse ja jo 16.–17.12. se alkaa liikkua. Näyttää siltä, että maapallo on pyörähtänyt eri asentoon, myötäpäivään. Meistä on tullut eurooppalaisia (nauraa).²³¹

Vieraillessani Kamtšatkassa poropaimentolaisleirissä panin merkille poromiesten suhtautumisen kuolemaan ja heidän tyyneytensä suhteessa tundran villipetoihin. Heille poro ei ollut vain ravinnon lähde, vaan teurastukseen liittyi myös ajatus poron sielun vapautumisesta sen kuolevasta ruumiista.

Yli 30 asteen pakkasessa poromiehet nytkivät poron paljain käsin kiskoen nahan irti yhtenä kokonaisena kappaleena. Kaikki porosta otettiin talteen. Poromiehet ihmettelivät, miksen kuvannut kaikkea tätä. Kun sanoin, etten voinut, katsahti Vitja minuun ja sanoi: ”Mehän teimme porolle palveluksen, kun vapautimme sen sielun. Jos me emme olisi sitä ottaneet, olisivat sudet joka tapauksessa syöneet sen. Se oli jo niin heikko, että se kaatui jo ensi yrityksellä. Hyväkuntoista poroa ei ole ollenkaan noin helppo kaataa.”²³²

Tšuktšeilla on kunnioittava suhde suteen, jota pidetään vertaisena metsästäjänä. Sutta kohti saattoi ampua varoituslaukauksen, mutta sitä ei pidä haavoittaa tai tappaa, vaan ainoastaan karkottaa mahdollisimman kauas porojen lähettyviltä.

Poromiehet kertoivat, kuinka susilauma tulee silloin tällöin ilmoittamaan olevansa lähellä. He sanoivat: ”Sudet varoittavat etukäteen, kun ne ovat aikeissa viedä poron.” He kertoivat myös, kuinka karhut olivat alkaneet unohtaa kalastamisen taidon, sillä ne ravitsivat itsensä helpommalla saaliilla, ryöstökalastuksen jäljiltä jokeen heitetyillä lohendraadoilla, joista vain kaviaari (mäti) oli otettu talteen.²³³

²³¹ Kutilin. STE-022_Kutilin.mp3, Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

²³² Matkapäiväkirja. Kamtšatka 17.2.2008.

²³³ Matkapäiväkirja. Kamtšatka 17.2.2008

Tšuktšien henkilölaulu

Tutustuminen henkilölauluun

Tutustuin henkilölauluun ensimmäistä²³⁴ kertaa Kamtšatkassa vuonna 2008. Lähtiessäni tutkimusmatkalle en tiennyt henkilölaulusta mitään. En edes tarkalleen tiennyt, mitä alkuperäiskansoja siellä tapaisin. Olin ottanut selvää, että Kamtšatkassa asuu korjakkeja, itelmeenejä ja eveeneitä, mutta en tiennyt vielä etukäteen, mille alueille pääsisin matkustamaan. Aiempien Sahaliniin suuntautuneiden kenttämatojen takia minulla oli jonkinlainen ennakkokäsitys siitä, miltä musiikki kenties saattaisi kuulostaa. Olin utelias kuulemaan, millaista musiikki olisi asutuskeskuksista mahdollisimman syrjässä olevilla seuduilla. Toiveeni toteutui, kun pääsin matkustamaan tšuktšien asuttamiin kyliin koillisessa Kamtšatkassa.

Lauluja äänittäessäni en juurikaan kiinnittänyt huomiota niiden sanoihin, mutta pyrin kysymään, mistä laulut kertoivat. Aina se ei ollut mahdollista, sillä koskaan en voinut olla varma, oliko laulu jo loppunut. Laulujen välillä oli kiusallista puhua venäjää, sillä se ei ollut lauluissa käytetty kieli. Jos olisin laulujen välissä tehnyt kysymyksiä venäjäksi, olisi joku sukulaisista joutunut kääntämään kysymykseni tšuktšiksi. Se olisi rikkonut tunnelman ja laulaminen olisi saattanut tyrehtyä siihen paikkaan. Laulujen alkuperästä kysyessäni tyypillinen vastaus oli, että laulaja esitti ”oman laulunsa” tai ”toisen laulun”. Seuraavaksi laulettiin yleensä äidin, isän ja muiden lähisukulaisten laulut. Jotkut eivät laulaneet kuin vain yhden laulun, joka saattoi olla joko oma tai vanhempien laulu. Kulturologi Zoya Vensten-Tagrina väittää, että henkilölaulu on tšuktšien perinteessä ihmisen joko itselleen tai toiselle henkilölle säveltämä laulu, jonka esittäminen on tiukasti säänneltyä ja rajoitettua vain tiettyihin henkilöihin, johtuen sen erityisestä sakraalisesta merkityksestä perinteisessä kulttuurissa. Hän kuitenkin lisää, että henkilölaulun kehityksessä on havaittavissa asteittaista hämärtymistä liittyen sen sakraaliseen käyttöön, mutta myös sen merkityksen vähenemistä yksilön identiteetin määrittäjänä.²³⁵ Itse en kenttämatoilla tavannut kuin yhden henkilön, joka sanoi, ettei hänen isoäitinsä voisi laulaa minulle, mutta sekään ei liittynyt henkilölaulun sakraalisuuteen:

²³⁴ Ensimmäinen sävellykseni *Nivkh Themes* pohjautui Lidia Muvtšikin lauluun, vaikka en silloin tiennyt sen olevan henkilölaulu. Sävellyksen analyysissä Mamtševa kutsuu sitä Muvtšikin henkilölauluksi. (Mamtševa 2022).

²³⁵ Vensten-Tagrina 2008, 7–8.

Diana kertoi, että uskonnollisista syistä isoäiti todennäköisesti kieltäytyisi laulamasta. Hän sanoi, ettei minun pitäisi ihmetellä, jos monet tekisivät samoin, sillä laulut kuuluivat kiinteästi perheen sisäiseen perinteeseen, eikä niitä pitänyt laulaa vieraille, samoin kuin perheen rumpua ei koskaan saanut viedä pois kotoa. Myöhemmin sain kuulla muilta kylän asukkailta, ettei Dianan isoäiti muutenkaan laulanut.²³⁶

Laulamistapahtuma oli monille hyvin tunnepitoinen ja päättyi tavallisesti kyyneliin. Jos huoneessa oli muita perheenjäseniä, hekin usein itkivät. Henkilö, jonka laulua esitettiin, tuli laulun kautta läsnä olevaksi, vaikka hän olisi jo kuollut. Rauhoituttuaan laulaja aloitti uudelleen, jonka jälkeen laulaminen alkoi sujua jo vapautuneemmin, eikä ollut ollenkaan harvinaista, että lauluhetki päättyi nauruun. Vanhukset, joilla oli muutenkin tapana laulaa, eivät yleensä itkeneet, mutta nauroivat sitäkin enemmän. Heille laulaminen tuntui olevan arkisempi asia. Aikaa myöten aloin ymmärtää, että ihmisillä oli jonkinlainen omistussuhde lauluihin, ja heille oli aina tärkeää mainita, kenen laulusta oli kyse. Kenttämatkalla Tšukotkaan 2009 aloin jo tehdä kysymyksiä ihmisten henkilökohtaisista lauluista. Vasta silloin sain kuulla, että tšuktšien perinteen mukaan jokainen lapsi saa vanhemmiltaan tai isovanhemmiltaan syntymälahjana nimensä lisäksi myös oman henkilökohtaisen laulun, ja myöhemmällä iällä lauluja alkaa syntyä myös omassa päässä. On tärkeää vielä korostaa, että henkilölaulu ei ole tšuktšien ja muiden paleosiperialaisten kansojen perinteessä mikään erityinen laulamistapa, vaan päinvastoin yleisin laulun muoto. Lähes kaikki äänittämäni laulut ovat olleet henkilölauluja.

Tšuktšit käyttävät laulusta eri sanoja: *grep* (*грэн*), *k'ul'ik'ul'* (*куликул*), *ejngen* (*э'йҕэн*), *tip'ejngen*, (*туньэ'йҕэн*).²³⁷ Tällainen monitasoinen suhde eri termien *ejngen* – *kulikul'* – *grep* – *tip'ejngen* välillä on Šeikin mukaan paleoaasialaisissa kulttuureissa ainutlaatuista. Šeikin selittää sanojen merkitykset seuraavasti: sana *grep* (laulu) viittaa laulun lajityyppiin, joka on laullinen improvisaatio. Siinä on spontaaneja sanoja tai laulettuja runomuotoisia tekstejä.²³⁸ Sana *k'ul'ik'ul'* viittaa ihmisääneen, ja sama kantasana esiintyy myös korjakin ja kerekin

²³⁶ Matkapäiväkirja. Atšaivajam, Kamtšatka 14.2.2008.

²³⁷ Weinsteinin muuntaa sanakirjassaan nämä erikoismerkit muotoon н', л', к' kirjoittaen sanat seuraavasti: *грэн* – *куликул* – *эйн'эн* – *туньэйн'эн*. Šeikin käyttää seuraavaa kirjoitustapaa: *грэн* – *куликул* – *эйнгэн* – *туньейнгэн*. Käyttämässäni sanakirjoissa äännettä -ng ei kuitenkaan kirjoiteta kyrillisin kirjaimin -нг, mikä johtuu venäjän kielen lausumistavasta, jossa äänne ei yhdisty yhdeksi, niin kuin latinalaisten kirjainten kohdalla. Siksi -ng kirjoitetaan sanakirjoissa joko н' tai ң. Monien sanojen kirjoittamistapa ei kuitenkaan ole vakiintunut. Yleensä tšuktšit käsin kirjoittaessaan käyttävät erikoismerkkejä ң, л, ҕ, mutta joskus näkee ң- tai л kirjaimen paikalla myös merkinnät нь ja ль. Tämä on venäjänkielinen kirjoitustapa, jossa kirjaimen perässä oleva pehmenysmerkki ь pehmentää kovan konsonantin. Tšuktšinkielinen ääntäminen ei kuitenkaan vastaa sitä. Oman kirjoitustapani olen tarkistanut Anna Gyrgolgyrginalta ja Jevgenia Tinerulta.

²³⁸ Kenttämatkoilla kaikki minulle laulaneet tšuktšit käyttivät sanaa (tšinitkin) *grep* riippumatta siitä, oliko lauluissa sanoja vai ei.

kielissä. Sana *tip'ejngen* kuvailee äänenväriä, äänen vokaalista sointia. Šeikin luettelee tšuktšien erilaiset laululajit, joista tavallisin on henkilölaulu, *tšinitkin grep* (чиниткин грэн), jonka naiset monilla alueilla ääntävät: *sinitkin grep* (синиткин грэн²³⁹). Vaikka laulut ovat luonteeltaan yksityisiä, niitä käytetään yhteisön juhlamenoissa tai rituaaleissa. *Mngikin grep* (мнгикин грэн²⁴⁰) tarkoittaa henkilölaulua, jota lauletaan julkisesti.²⁴¹ Myös muilla laulamisen muodoilla on omat nimityksensä. *Engengel'lyn grep* (энэңылыын грэн) tarkoittaa šamaanilaulua, *kynil'etkin grep* (кынилъэткин грэн) tuutulaulua ja *gynnike'yngen* (гынникъэйһэн) erilaisia eläinten matkimisääntelyjä.²⁴² *Pil'ejngen* (пилъэйһэн) tarkoittaa kurkunröhistyslaulua, jossa äänellään sekä sisään että ulos hengitettäessä käytetään *ejngeneng* (э'йһэнэн) tarkoittaa soittimella soittoa. Ne muodostuvat kantasana *ejngen* (э'йһэн), joka tarkoittaa ääntä. Myös sanalla ”muusikko” ja sanaparilla ”soittaa instrumenttia” on sama kantasana *ejngen*.²⁴³

Igor Bogdanov-Brodskyn mukaan henkilölaulun muinainen perinne kertoo musiikin tärkeästä roolista pohjoisten alkuperäiskansojen vuosituhansia jatkuneessa kulttuuriperinteessä, joka kytkeytyy ihmisen kasvamiseen aikuiseksi. Hän määrittelee kolme erilaista henkilölaulutyyppiä, joista ensimmäisen, lapsen henkilökohtaisen laulun säveltää yleensä äiti. Se on ikään kuin lapsen musiikillinen muotokuva, jota voidaan myös kutsua lapsinimeksi. Laulun on määrä kulkea lapsen mukana ja tuoda onnea lapsuudesta aikuisuuteen. Se edistää toisen laulun syntymistä, josta tulee ihmisen ensisijainen laulu. Hän toteaa: ”Jokainen pohjoisen alkuperäisväestön ihmisistä säveltää henkilökohtaisen laulunsa, jota hän etsii ja jonka hän aikuistumisessa löytää. Se on syvälinen ja tarkka omakuva, jonka tarkoitus on kulkea hänen mukanaan aikuisuudesta vanhuuteen ja kuolemaan saakka.” Kolmannessa henkilölaulussa vanhus tekee elämästään yhteenvetoa ja ennakoi omaa kuolemaansa. Se on Bogdanov-Brodskyn mukaan kahta ensimmäistä laulua harvinaisempi: ”Laulu on vanhan ihmisen kertomus ja tunnustus, laulumuistomerkki itselle.”²⁴⁴

Myös Oksana Dobžanskajan mukaan pohjoisten alkuperäiskansojen perinteessä ihmisellä on elinkaarensa aikana vähintään kolme henkilölaulua, joista yksi syntymässä annettu, toinen

²³⁹ Naisten ja miesten ääntäminen poikkeaa toisistaan siinä, että naiset ääntävät š-kirjaimen s-kirjaimena. Tässä on kuitenkin alueellisia eroavaisuuksia.

²⁴⁰ Anna Gyrgolgyrginan mukaan tämä viittaakin nimenomaan rituaaliseen yhteislauluun.

²⁴¹ Šeikin 2018, 20–21, 30, 66.

²⁴² Šeikin 1996, 67–69.

²⁴³ Ääni, huuto: *ejngen* (э'йһэн – зejһэн). Sana *ejngen* (э'йһэнэн) tarkoittaa myös soitinta. Samasta johdannaisesta juontavat myös sanat: *ejngenengetkuk* (э'йһэнэңэткук) – soittaa *ejngenengetkul'yn* (э'йһэнэңэткұлын) – muusikko. Soittaa instrumenttia – *ejngengetkyk* (э'йһэнэңэткук). (Weinstein 2019, 424–425.)

²⁴⁴ Bogdanov 1992, 24.

aikuisena tehty ja kolmas kuolemaa varten. Tosin jälkimmäistä hän en itse koskaan ollut tavannut ja väittikin sitä esiintyvän vain koillisessa Siperiassa²⁴⁵ Äänitin itse vain kahta ensimmäistä laulutyyppiä, mutta kukaan ei koskaan laulanut itse omaa syntymälauluaan, vaan niitä lauloivat vanhemmat tai isovanhemmat. Lapsen tai lapsenlapsen laulun esittäminen oli aika yleistä. Kuolinlaulusta en itse kuullut puhuttavan, vaikka minulle usein kerrottiin, kuinka kuolemansa aavistava ihminen suunnitteli etukäteen kaikki hautajaismenoihinsa liittyvät yksityiskohdat.²⁴⁶ Kyselin tšuktši-ystäviltäni kuolinlaulusta, mutta kukaan heistä ei ollut kuullut siitä. Sen perinne oli jo saattanut hiipua tai se oli niin yksityinen, ettei sitä laulettu muille. Kysyin asiaa myös Igor Bogdanov-Brodskylta ja hänen vastauksensa oli, ”kuka nyt omaa kuolinlauluaan toiselle laulaa.”²⁴⁷ On tietysti myös mahdollista, että joku vanhuksista lauloikin kuolinlaulunsa, mutta ei selittänyt sitä minulle tai tulkkina toimivalle sukulaiselle. Laulajat eivät muutenkaan juuri selittäneet henkilölaulun syvällisempää merkitystä, mutta usein sen vaikutuksen kuuli ja huomasi heistä:

Rultevneut ja Ian mursivat molemmat muutaman palan punaista karpässientä, ja kohta he lauloivat vuorotellen kilpaa. Kummatkin lauloivat pitkään päättäen aina laulunsa sydämelliseen nauruun. Äkkiä he vakavoituivat. Ian pyyhkäisi silmäkulmiaan ja sanoi hiljaa, ettei minun pidä ihmetellä, jos Rultevneut kesken laulun rupeaa itkemään, sillä nyt hän laulaa hiljan kuolleesta pojastaan. Hänen äänensä sävy tummeni ja tuli surumieliseksi, jopa epätoivoisen kuuloiseksi, ja huomasin myös Valjan niiskuttavan oven nurkassa.²⁴⁸

Kun promies Tynganykvat Konerginosta oli laulanut minulle kolme laulua peräkkäin, kysyin, kenen lauluja ne olivat ja hän vastasi: ”Ensimmäinen laulu on tyttärelleni. Laulan sitä, kun on häntä ikävä.”²⁴⁹

Nadežda Kuznetsova oli kotoisin Sredneja Pahatšisista Oljutorskin piirikunnassa ja myöhemmin muuttanut Korfin kylään. Hän lauloi minulle oman kauniin sanattoman laulunsa ja kertoi, että se oli alkanut soida hänen päässään vasta äskettäin, yli 50-

²⁴⁵ Dobžanskaja 2021.

²⁴⁶ Matkapäiväkirja. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.

²⁴⁷ Bogdanov-Brodsky 2023.

²⁴⁸ Matkapäiväkirja. Atšaivajam, Kamtšatka 14.2.2008.

²⁴⁹ Tynganykvat. STE-007_Tnanekvat.wav. Anadyr, Tšukotka 28.5.2017.

vuotiaana. ”Nuorempana oli aina kiire eikä enkä koskaan pystynyt hiljentymään ja rauhoittumaan niin, että mitään lauluja olisi voinut syntyä.”²⁵⁰

Poropaimentolainen Vel’vine, jonka tapasin Ritkutšin kylässä, kertoi: ”Lapsena kuuntelin mielelläni, kuinka vanhukset lauloivat, ja laulut jäivät mieleen.”²⁵¹

Musiikin ja ihmisen suhde tšuktšien perinteisessä paimentolaiskulttuurissa

Tšuktšien kulttuuriperinteessä ja kielessä taidetta tai musiikkia abstraktina käsitteenä ei ole olemassa. Se, että kielessä ei esiinny sanaa taide ei tietenkään tarkoita, että taidetta itseään ei olisi olemassa, vaan sitä, että tšuktšien kulttuuriperinteessä taiteella ei ole autonomista asemaa eikä taide ole eriytynyt muusta elämästä. Onko siis henkilölaululla mitään tekemistä taiteen tai taidon kanssa? Käden taitoja, esimerkiksi ompelamista, piirtämistä ja kaivertamista, kuten puulle kaiverrettuja karttoja ja maskeja tai luutoita ja rituaaliesineitä, pidetään suuressa arvossa. Samoin eläinten äänien matkiminen (*gynnike’yngen*) ja röhistyslaulu (*pil’ejngen*) ovat vielä tänäkin päivänä arvossaan, ja taitavat esittäjät tunnetaan kussakin yhteisössä. Kaikilta äänittämiltäni vanhemman polven tundratšuktšeilta sain sen käsityksen, että silloin kun he vielä olivat asuneet poropaimentolaisleireissä, laulaminen ja henkilölaulu oli ollut yhteisön normi, ja kaikki olivat laulaneet taidoista riippumatta.

Tšuktšien lauluun vaikutti voimakkaasti myös se, että poropaimentolaisuus oli perinteisesti elämänmuoto, jossa pienet yhteisöt vaelsivat tundralla lähes eristyksissä muusta maailmasta. Lauluista puhuttaessa he viittaavat elämäänsä tundralla, kuten Hatirkan tundralla syntynyt ja kasvanut Vukvunga: ”Olen laulanut koko elämäni. Lauloin Sergein isän kanssa yhdessä, kun olimme paimenessa tundralla. Me kaikki teimme työtä [paimenena], myös naiset, nuoret pojat ja tytöt. Oli mukavaa kulkea Sergein isän kanssa pitkinä öinä paimenessa talvisin ja kilpailimme keskenämme laulamalla.”²⁵² Poromies ja kylänvanhin Pengengkeu Janrakinnotin kylästä kertoi: ”Yöllä paimenessa minulla oli tapana laulaa, ja joskus myös päivällä paimenessa. Porovaljakkoa ajaessa en laulanut.”²⁵³ Poromies Tajan laulettuaan pitkän, toista tuntia kestäneen laulunsa sanoi: ”Lauloin, kun olin paimenessa.”²⁵⁴ Poromies

²⁵⁰ Nadežda Kuznetsova (tšuktši-nimi Nuteneut – Нутенеут) s. 1949. Matkapäiväkirja. Tilitšiki, Kamtšatka 11.2.2008.

²⁵¹ Vel’vine (ВЭЛВЫНЭ) s.1948. STE-007_Velhvine.wav. Ritkutši, Tšukotka 23.2.2019.

²⁵² Vukvunga. STE-000_Vukvuna.mp3. Vaegi, Tšukotka 10.6.2009.

²⁵³ Pengengkeu. STE-007_Pengengkeu.wav. Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

²⁵⁴ Tajan. STE-005_Iirnei_Tayan.wav. Iirnei, Tšukotka 16.4.2019.

Tynganykvat kertoi: ”Kun se (painaa rintaansa) kerääntyy sisälle pitkäksi aikaa, se etsii ulospääsyä, silloin sitä laulaa. Kun kuljen tundralla porojen kanssa, laulan näitä lauluja.”²⁵⁵

Susan Langer väittää, että musiikilla on suurempi yhteys ihmisen tunteisiin kuin kielellä.²⁵⁶ Olisi mielenkiintoista tietää, miten luonnon keskellä ja sen ehdoilla elävä ihminen kuulee ja hahmottaa musiikkia. Vertaako hän sitä luonnon ja eläinten ääniin? Natalia Mamtševan mukaan nivhien filosofiassa maailmankaikkeudet laulavat ja tanssivat.²⁵⁷ Kuinka siis poropaimentolainen kokee musiikin, mitä se hänelle merkitsee ja miten tärkeä rooli sillä on heidän elämässään? Tšuktšien kertoman perusteella laulaminen kotona tai tundralla oli yhtä tärkeää kuin ihmisen perustarpeet, kuten syöminen, nukkuminen tai sosiaalinen kanssakäyminen. Siksi musiikki kuului niin olennaisena osana myös yhdessä olemiseen. Sitä vastoin musikaalisuudella tai musiikillisilla taidoilla ei vaikuttanut olevan kovin suurta merkitystä. Yhteisissä juhlissa jokaisella oli oma laulunsa ja kuului asiaan, että niitä laulettiin julkisesti. Bogorasin mukaan jokaisella perheellä oli yksi tai useampia rumpuja, joilla kaikki perheenjäsenet soittivat. Talvisin tšuktšeilla oli tapana soittaa rumpua makuusopessa ja laulaa ”melodioitaan rummutusiskujen mukaisesti. He rummuttivat ja lauloivat nimenomaan omaksi ilokseen.”²⁵⁸ Kutilin kertoi samasta asiasta: ”Erityisesti silloin kun vanhukset ovat tulleet jostain vierailulle, silloin heille annetaan rumpu ja pyydetään laulamaan: Ole hyvä!”²⁵⁹

Laulaminen ei kuitenkaan ollut kaikissa perheissä yhtä yleistä. Kysyessäni Rag’tingalta oliko leireissä tapana laulaa, hän vastasi yllättäen:

Meillä ei saanut laulaa muutoin kuin juhlissa. Sellaista oli, jotkut lauloivat tundralla mutta me emme saaneet laulaa siellä yksin ja kun teimme työtä... ommellessa minua kiellettiin laulamasta. Vanhemmat kielsivät laulamasta. He lauloivat vain juhlien aikana. Nyt lauletaan vain humalassa (nauraa).²⁶⁰

Nykyään poronhoito on muuttumassa yhä enemmän vain elinkeinoksi. Romantisoivat kuvaukset poropaimentolaisuudesta elävät silti voimakkaina erityisesti niiden tšuktšien parissa, jotka olivat viettäneet lapsuutensa tundralla, mutta eivät enää saaneet elantoaan poronhoidosta eivätkä itse eläneet paimentolaisina. Heille vanha laulanta edusti paluuta lapsuuden maailmaan,

²⁵⁵ Tynganykvat (Тыҥаныкват) s.1958. STE-007_Tnanekvat.wav. Anadyr, Tšukotka 28.5.2017.

²⁵⁶ Langer. [1970] 1979, 209.

²⁵⁷ Mamtševa 2019, 35–36.

²⁵⁸ Bogoras 1907, 413.

²⁵⁹ Kutilin. STE-006_Chairahatin.wav. Janrakinnot, Tšukotka 17.8.2009.

²⁶⁰ Rag’tinga. STE-011_rahtina.wav. Ryrkaipi, Tšukotka 14.8.2016. Tatjana Minenko toimi tulkkina.

eikä se ollut enää samalla tavalla kiinteästi kytköksissä heidän arkeensa tai heidän persoonaansa.

Henkilölaulun esittäjät ja käyttö

Itselleni mielenkiintoisimmat ja todennäköisesti myös vanhakantaisimmat esimerkit henkilölaulusta löytyivät niiltä tundratsuktselilta, jotka olivat pitkään eläneet tundralla poropaimentolaisina eivätkä puhuneet ollenkaan venäjää tai puhuivat sitä vain vähän. Yleensä he olivat käyneet koulua vain muutaman luokan, ja vanhimmat heistä olivat käyneet koulua vain leirejä kiertäneissä kouluissa.²⁶¹ Useimmat heistä olivat syntyneet 1920–30-luvulla ja eläneet lähes koko elämänsä poropaimentolaisina tundralla. Nämä laulajat olivat harvoin tunnettuja ja tunnustettuja perinteentuntijoita. Heille laulaminen ei ollut esittämistä, vaan he lauloivat kotioloissa yksin ollessaan. Jos joku oli osallistunut kansanmusiikkiyhtyeitten toimintaan, johon lähes yksinomaan naiset osallistuvat, se kuului heidän laulussaan laulujen rakenteen tietynlaisena ennalta aavistettavuutena. Oli myös muutamia koulua käyneitä, venäjän kielen taitoisia ja yhtyeissä laulaneita naisia, joiden laulusta vanha perinne ei silti ollut kadonnut.

Suurimman osan lauluista äänitin alkuperäisväestöjen kylissä, jonne poropaimentolaiset olivat muuttaneet eläköidyttyään tai vasta vanhoilla päivillään. Panin merkille, että kyläläisten henkilölaulut olivat yleensä lyhyempikestoisia kuin niiden, jotka olivat vasta hiljan muuttaneet pois tundralta. He kertoivat, että laulut olivat alun perin syntyneet tundralla työnteon lomassa: poropaimenessa, vaellusmatkalla, marjanpoimintareissuilla²⁶², illalla kotona vaatteita korjatessa tai lasta uneen tuudittaessa²⁶³. Tavaivaamin kylässä tapasin Neukin, joka oli elänyt lähes koko ikänsä poropaimentolaisena tundralla. Hänen suhtautumisensa laulamiseen oli hyvin käytännönläheistä:

”Ei silloin laulettu, kun ommeltiin tai perattiin kalaa. Silloin oli kiire. [Marjoja poimittaessa] laulettiin (Neuki alkaa laulaa) Poimin marjoja ja pensaassa istui riekko. Minä pelästyin sen ja hov, hov, se lensi pois. (nauraa) [...] En tietenkään [laulanut tuutulauluja]. Lapset vain ruokittiin ja pantiin nukkumaan ja ne nukahtavat heti.”²⁶⁴

²⁶¹ *Punainen jaranga* toimi myös kouluna. (Matkapäiväkirjat 2009, 2016.)

²⁶² Keungi STE-000_Keungi.mp3. Meynypilgyno, Tšukotka 23.6.2009.

²⁶³ Navragli. Atšaivajam, Kamtšatka 17.2.2008.

²⁶⁴ Neuki (Нэуки) s.1924~1928. STE-034_Neukvi.wav. Tavaivaam, Tšukotka 3.6.2009.

Vonne (Ust Belajan kylästä), jonka tapasin Anadyrissa, kertoi elämästä tundralla. Kertomus kuvastaa sitä, kuinka käytännönläheistä laulaminen oli: ”Joulukuun öinä, väsyttää ja on kylmä. Me lämmittelemme ja liikumme porojen mukana ja laulamme (laulaa). Sitten palaamme porojen luota takaisin jarangalle ja tuossa edessämme on peltopyitä (laulaa).”²⁶⁵

Šeikinin mukaan tšuktšeilla oli tapana laulaa koiravaljakolla ajaessa, jonka aikana ajaja saattoi laulaa omaa henkilölauluaan tai laulua sukulaisesta, joka oli hänen mielessään tai jota hän muisteli. Ajaja lauloi koirilleen, jolloin lauluun yhdistyivät koirille annetut merkkiäänet ”oj-jo-ja-i, oj-jo-kai”.²⁶⁶ Monet tšuktšit kertoivat laulavansa vaellusmatkoillaan ja kutsuivat joitain laulujaan matkalauluiksi.

Hatirkan tundralta kotoisin oleva poropaimentolainen, Tinatval lauloi minulle Vaegissa monta matkalaulua. Hän totesi: ”Kun vaellamme, me laulamme.”²⁶⁷ Kysyessäni Omryl’kotiilta, onko hänellä matkalauluja, hän vastasi: ”Mitä laulua tahansa voi laulaa, jos on sillä tuulella.”²⁶⁸ Neškanin kylästä kotoisin olevan Val’nautin mielestä ”ihmiset lauloivat tundralla mielialan mukaan, kun he matkustivat reellä tai jalkapatikassa tai nukuttivat lasta.”²⁶⁹

Henkilölaulu identiteettinä ja henkilölaulujen tunnistettavuus

Tšuktšien perinteessä henkilölaulu on osa ihmisen identiteettiä.²⁷⁰ Ihmisellä on nimi ja laulu, jotka kumpikin tekevät hänet tunnistettavaksi. Samoin kuin pienessä yhteisössä kaikki tietävät jokaisen yhteisönsä jäsenen nimen, samoin kaikki myös tunnistavat jokaisen ihmisen hänen laulustaan. Laulu on ikään kuin henkilön äänellinen ruumiillistuma. Vaikka laulua esittäisi joku toinen henkilö, kaikki tunnistavat laulun tietyn henkilön lauluksi. Henkilöä, jonka laulua esitettiin, ei vain muisteltu, vaan laulussa hän ikään kuin ilmestyi paikalle.

Eräässä tšuktšikylässä kuulin sattumalta keskustelun tšuktšitaiteilijasta, joka oli käyttänyt muutamia kotikylänsä edesmenneitten vanhusten lauluja ja nimennyt ne omikseen. Paikallisasukkaitten suuttumuksen syy ei ollut se, että hän oli laulanut tai käyttänyt toisen henkilön lauluja omissa esityksissään vaan se, että hän oli väittänyt niitä omikseen.²⁷¹ Kysymys ei ollut tekijänoikeuksien rikkomisesta vaan paljon pahemmasta: identiteettivarkaudesta.

²⁶⁵ Vonne. STE-011_Vonne.wav. Anadyr, Tšukotka 25.9.2016.

²⁶⁶ Šeikin 2018, 32.

²⁶⁷ Tinatval. STE-026_Tinatval.wav. Vaegi, Tšukotka 11.6.2009. Svetlana Koravje toimi tulkkina. Tinatvalin laulusta enemmän luvussa 4: *Ääni vastaa ääneen*, laulu 22 ja Polar Voices, laulu 37.

²⁶⁸ Omryl’kot. STE-009_Omryl’kot.wav. Meynypilgyno, Tšukotka 24.6.2009.

²⁶⁹ Val’naut (Вал’наут) s.1938. STE-002_Krivalap.wav. Neškan, Tšukotka 26.8.2016.

²⁷⁰ Šeikin 2018, 41.

²⁷¹ Matkapäiväkirja. Hatyrka, Tšukotka 28.–31.7.2016.

Tšuktšeille henkilölaulu kätkeekin sisäänsä tärkeän merkityksen sekä yksilölle itselleen että yhteisölle – laulun omistajan identiteetin.²⁷²

Mikä on se jokin, joka tekee laulusta tunnistettavan, miten laulusta tietää, kenen laulu se on? Ehkä haen vastausta kaukaa, mutta voin verrata sitä eri lintujen laulun tunnistamiseen. Emme välttämättä tunnista, että tuo on mustarastas 1 ja tuo mustarastas 2, mutta erotamme mustarastaan peiposta. Tunnistamme myös ihmisen hänen kasvojenpiirteistään niitä sen kummemmin analysoimatta. ”Tuo lapsi muistuttaa äitiään.” Tunnistamme myös tutut ihmiset äänestä, äänenpainoista, puheen nopeudesta, puheenparresta, äänenväristä ja -korkeudesta. Jos joku toinen matkii jotakuta toista, hän matkii juuri näitä asioita. Onko siis vaikea tämän perusteella uskoa, että ihmiset tunnistavat toisensa pelkkien laulujen perusteella, kun he jo muutenkin tuntevat sen ihmisen äänen? Entä silloin, kun joku laulaa toisen ihmisen laulua? Matkiiko hän yllä mainittuja asioita, vai matkiiko hän ollenkaan? Ehkä hän vain ajattelee, muistelee tai luonnehtii toista ihmistä laulun kautta, kuten saamelaiset omistuslaulussa. Henkilölaulun ja omistuslaulun raja on kuin veteen piirretty viiva. Todennäköisesti kaikki ihmiset kuulevat äänet aika lailla samalla tavalla, mutta koska en ole tundratšuktši, jolle laulun henkilö on tuttu, keskityn laulussa eri asioihin. Jos me molemmat menisimme etäämmälle omista tuttavistamme ja kuuntelisimme vaikkapa hanhen ääntelyä, todennäköisesti matkisimme sitä samansuuntaisesti, toinen ehkä toista taitavammin.²⁷³

Jo ensimmäisellä kenttämatkallani Tšukotkaan aloin kiinnittää huomiota siihen, että tšuktšit tunnistivat ihmisen henkilölaulusta musiikillisen motiivin, ei sanojen perusteella. Varmistaakseni asian kysyin laulajilta, miten tärkeitä laulujen sanat heille olivat ja tunnistivatko he laulut sanojen perusteella. Sain aina saman vastauksen: Laulujen sanoilla ei ole kovin tärkeää merkitystä. Ne saattavat tilanteen mukaan vaihdella tai ne voidaan jättää kokonaan pois.²⁷⁴ Avainasemassa on melodinen motiivi, josta henkilön saattoi tunnistaa. Tšuktšeilla on sanonta: ”Sen mitä näen, siitä laulan.” Esimerkkinä laulun tunnistamisesta pelkän motiivin perusteella oli Janrakinnotin kylässä tapaamani valaanpyytjä Kutilin, joka lauloi minulle monia omia ja

²⁷² Omistussuhde on toisenlainen esimerkiksi tasankojen intiaaneilla ja luoteisrannikon kwakiutl-intiaaneilla, joiden keskuudessa kenelläkään muulla ei ole oikeutta esittää laulua kuin omistajalla tai perijällä. Kwakiutl-omistajalla on ehdoton oikeus laulunsa esittämiseen, vaikka hän halutessaan voi antaa sen pois potlatchissa, seremoniassa, jossa omistusoikeus voidaan luovuttaa toiselle. (Herndon & McLeod 1990, 78.)

²⁷³ Työpäiväkirja 12.4.2021.

²⁷⁴ Kergiat (Ѓэргыят) s. 1949. STE-000_Kirgiat.wav. Konerginon tundra, Prikaati no 1, Tšukotka 16.9.2016.

perheensä sävelmiä. Hän muisteli hiljan kuollutta poromies Tukkaita ja yritti muistaa, kuinka Tukakai-vainaan laulu meni, mutta ei millään saanut sitä päähänsä.²⁷⁵ Laulut voivat ensikuulemalta kuulostaa ulkopuolisen korviin samanlaisilta, mutta oman kylän asukkaat tai poropaimentolaisten yhteisöt tunnistavat toistensa ja myös edesmenneitten sukulaistensa laulut.

Meynypilgynossa tapaamani Kytgaut lauloi minulle suuren määrän lauluja (tai niiden motiiveja) eri ihmisiltä. Laulettuaan erään naapurinsa laulun hän sanoi: ”Hänen vaimonsa lauloi huonosti. Ei tämä kovin kummoinen laulu ole”²⁷⁶, mutta lauloi sen kuitenkin. Tatjana Kervugi Billinginsin kylästä oli vielä joitakin vuosia sitten työskennellyt tundralla. Kysyin häneltä, kuinka helposti eri ihmisten henkilölauluja voi tunnistaa. Kervugin mielestä ”ne, jotka ovat eläneet pitkään tundralla poropaimentolaisena, kuulevat tarkemmin laulujen erot ja pysyvät sanomaan, mikä on kenenkin laulu.”²⁷⁷

Eräs mielenkiintoinen musiikin hahmottamista kuvaava tilanne sattui Tšukotkassa keväällä 2017, kun kokosin Anadyrissä katalogia äänittämistäni lauluista yhdessä folkloristi Anna Gyrgolgyrginan kanssa. Anna on Aionin saarelta kotoisin oleva tšuktši, joka puhuu tšuktšia äidinkielenään. Hän auttoi minua translitteroimaan lauluissa esiintyvät tšuktšinkieliset sanat ja käänsi ne venäjäksi. Joukossa oli paljon lauluja, joissa ei ollut ollenkaan sanoja, ja välillä tunnistimme kilpaa keskenämme, kenen henkilölaulusta kulloinkin oli kyse. Aina ei ollut selvää, missä laulun raja meni, oliko laulaja keskustelun jälkeen aloittanut jo uuden laulun vai jatkoitko hän vielä edellistä. Joskus laulaja toisti saman laulun myös seuraavan päivän äänityksissä. Annan valttina oli hänen kielitaitonsa ja kokemuksensa osana tšuktšien yhteisöä. Myös omassa arkistointityössään Anna oli kuunnellut ja opetellut korvakuulolta suuren määrän lauluja. Hän esiintyi itse laulajana ja toimi myös lauluyhtyeen vetäjänä. Yllättävän usein oli mahdollista erottaa kaksi peräkkäin laulettua laulua toisistaan pelkästään niiden musiikillisten motiivien perusteella. Käydessämme läpi äänityksiäni kiinnitimme huomiota aivan samoihin ominaisuuksiin, eli melodian motiiveihin ja rytmiin, vaikkei hän näitä musiikillisiä termejä käyttänytkään.

Henkilölaulujen merkitys ja tulevaisuus

²⁷⁵ Kutilin. STE-000_Kutilin.wav. Janrakinnot, Tšukotka 16.8.2009.

²⁷⁶ Kytgaut (Кытгавыт) s.1941. Kytgaut, STE-020_Kytgaut.wav. Meynypilgyno, Tšukotka 4.7.2009.

Kytgautista enemmän luvussa 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Toisen ihmisen henkilölaulun laulaminen.

²⁷⁷ Tatjana Kerguvi (Кергугви) s. 1957. Matkapäiväkirja. Billings, Tšukotka 26.3.2019.

Kuullessani kenttämatoilla tšuktšien henkilölaulua huomiotani kiinnitti se, että laulut eivät koskaan tuntuneet olevan lopullisessa muodossa, vaan ne olivat alituisessa muutoksessa. Huomasin tämän erityisesti silloin, jos joku toisti saman laulun toisena päivänä. Yhteitien esittämänä laulut kuitenkin jähmettyvät yhteen muottiin. Henkilölaulun perinteen hiipumisen myötä myös musiikin rooli on muuttumassa, kun musiikista tulee subjektin sijaan objekti, jota voidaan tarkastella ulkopuolelta ja jolla on oma kokonaisuutensa, rakenteensa ja kestopensa. Vielä tänä päivänä nämä kaksi musiikin ominaislaatuja elävät rinnakkain.

Ennen poropaimentolaisyhteisössä yhteisö itse määritteli omat sääntönsä ja kantansa. Neuvostoliiton aikana valta siirtyi vähitellen valtiolle, joka loi uudet säännöt ja koulutusjärjestelmän. Tämä vaikutti ihmisten elämäntapaan. Kansanmusiikkiyhteiden toiminta, yhteiset paikalliset ja valtakunnalliset tapahtumat ja varsinkin kilpailut muokkasivat käsitystä musiikista. Lauluja ja laulajia pantiin paremmuusjärjestykseen²⁷⁸. Samalla venäjänkielisen musiikin esittäminen yleisty, varsinkin kun etenkin alkuvaiheessa kansanmusiikkiryhmien vetäjät olivat yleensä venäläisiä²⁷⁹. Myös tänä päivänä kansanmusiikkiyhteet kilpailevat vuosittain keskenään. Kansainvälinen populaarimusiikki leviää massamedian ansiosta nopeasti kaikkialle, myös kaukaiseen Tšukotkaan. Sielläkin musiikki valetaan uuteen muottiin, joka mukailee populaarimusiikin rakenteita. Melodioitten runsas melismaisuus hylätään ja tilalle jää kolme säveltä. Säkeistä tulee säkeistöjä ja parlando-melodiat ja rytmin monisyinen rakenne puristetaan uuteen, yksinkertaiseen, nelijakoiseen muottiin. Tšuktšien musiikista on tullut melkein huomaamatta myös tšuktšien itsensä keskuudessa ennemminkin muun musiikin höyste tai mauste, tosin voimakas sellainen. Tšuktši-pop menestyy myös kansainvälisesti kilpaillen rytmisen korjakki-popin kanssa ja saaden siitä vaikutteita. Toistaiseksi suosittu maailmanlaajuiset musiikinlevityskanavat eivät kuitenkaan ole täysin tukehduaneet tšuktšien omintakeista paikallista musiikkiperinnettä.

Muut laulamisen muodot ja tarinankerronta

²⁷⁸ En tarkoita, etteikö aiemmin koskaan arvioitu laulutaitoa. Joitakin pidettiin parempina laulajina kuin toisia. Erityisesti pidettiin arvossa niitä, jotka muistivat monia lauluja.

²⁷⁹ ”*Kil'vei*-juhlaan saapui myös iäkäs nainen, jonka olin ensimmäisenä päivänä nähnyt tulevan vastaan helikopterille kahta eurooppalaisen näköistä matkustajaa. Hän ei ollut tšuktši, muttei myöskään näyttänyt venäläiseltä. Hän otti heti tomerasti ohjat käsiinsä ja komensi nuorempiaan järjestäytymään esiintymistä varten. Lasten piti tanssia, rumpu piti tuoda, samoin joitain esiintymisvaatteita tarvittiin jne. Kaikki tottelivat kuuliaisesti hänen käskyjään. Hän oli armenialaissyntyinen Ruslana Zabbarova, entinen musiikinopettaja ja nykyinen museonhoitaja, joka oli jo vuosikymmeniä sitten muuttanut töihin Meynypilgynoon.” (Matkapäiväkirja 24.6.2009.)

Laulaminen juhlissa ja rituaaleissa

Rituaaleissa ja juhlissa laulamisella on ollut tärkeä rooli. Jokainen saattoi laulaa omaa lauluaan toisten kuullen ja toisten kanssa. 1800–1900-lukujen taitteessa Bogoras kuuli tällaista yhteislaulua Tšukotkassa. Hänen mukaansa tšuktšit lauloivat erityisesti juhlapäivinä. Jokaisella oli useita omia lauluja, joista jotkut olivat perittyjä ja toiset itse tehtyjä. Hän kuvailee yhteislaulua seuraavasti:

Teltan sisällä olevat ihmiset lyövät rumpua. Kaikki laulavat omia sävelmiään, joilla ei ole sanoja, kuten porotšuktšien keskuudessa on tapana.²⁸⁰ Talon isäntä, joka istuu taljalla nukkumissopen vieressä, alkaa huutaa ja toistaa monta kertaa samaa kovaa kaksoishuutoa: ”Yoho, yoho!” Ihmiset liittyvät häneen yksitellen; toiset alkavat laulaa ja teltta tärisee korviahuumaavasta melusta. Laulamisessa ei ole sääntöjä. Jokainen laulaa omaa sävelmäänsä ja lopettaa levätäkseen, kun väsyttää. Ne, joilla on rummut, lyövät niitä jonkin aikaa ja antavat sitten seuraavalle. Seremonian rummut on koottu koko leiristä, ja joskus jopa kymmentä rumpua voidaan käyttää esityksessä.²⁸¹

Etnografi Varvara Kuznetsova kuvaa Amgueman tundralla tapahtuvaa *mngeryrgyn-seremoniaa*²⁸² 1950-luvun taitteessa. Poronruhon osat ripustettiin jarangan sisälle ja sen päätteeksi rummutettiin. ”Loppupäivän ajan kehärumpu siirtyi aikuiselta ja lapselta toiselle.”²⁸³ Olin todistamassa *Nuoren poron juhlan*²⁸⁴ seremoniaa Amguemassa kesällä 2016, jolloin Kuzetsovan kuvaama rituaali toteutettiin. Silloin kuitenkin rumpu ei enää siirtynyt henkilöltä toiselle, sillä ainoastaan yksi ihminen enää lauloi ja rummutti. Palaan tähän myöhemmin²⁸⁵.

Vonne Ust Belajasta kertoi: ”Juhlissa jokainen laulaa omaa lauluaan, yhdessä tai vuorotellen, yksi väsy toinen jatkaa.”²⁸⁶ Näin poromies Tynganykvat kertoi juhlasta:

²⁸⁰ Bogoras 1907, 303.

²⁸¹ Bogoras 1907, 383.

²⁸² Mngeryrgyn tai mngegyrgyn) – мн'эыргын / мңэгыргын on kiitosriitti, joka kuulu osana tšuktšien vuotuisiin juhliin, kuten *Nuoren poron juhlaan* (Vensten-Tagrina 2014, 22.)

²⁸³ Kuznetsova 1957, 280. Venäläinen etnografi, Varvara Kuznetsova vietti kolme vuotta Amgueman tundralla Tšukotkassa vuosina 1948–1951.

²⁸⁴ Tšuktšiksi olen nähnyt kaksi kirjoitustapaa: vyl'ghikaanmat – вылгыџаанмат ja vylghik'oranmat – вылгыџоранмат.

²⁸⁵ Ks. luku 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista: – Synkronia sekä luvussa 4: *Ääni vastaa ääneen*, laulu 23.

²⁸⁶ Vonne. STE-011_Vonne.wav. Anadyr, Tšukotka 25.9.2016.

Siellä [*nuorten poron juhlassa*] koko sielu avautuu... Kun porot on teurastettu, emot tulevat jarangan luo, missä [kuolleet] vasat ovat, ja ihmiset rauhoittavat emoja rummuttamalla. He soittavat ja soittavat koko yön. He rauhoittavat vasaa, jonka ovat teurastaneet. He soittavat sisällä jarangassa. Koko yön porot makaavat jarangojen vieressä, ne rauhoittavat sielunsa. [Kysyin rummuttavako ihmiset yksitellen vai samanaikaisesti?] T: Kaikki soittivat yhtä aikaa. [Rummutusta] ei saa keskeyttää sillä aikaa, kun toiset syövät. Toisessa jarangassa ei rummuteta ollenkaan. Tärkeintä on se, että rummutusta ei keskeytetä. Kaikki laulavat omaa lauluaan, kaikki rauhoittavat näitä teurastettuja vasoja, miten sen sanoisi...meidän pitää jatkaa [perinteitämme]. Vaatimet röhkivät ja etsivät vasikoita. Tätä [rituaalia] ei voi suorittaa, jos jarangan isäntä ei ole paikalla.²⁸⁷

Nuoren poron juhlaa ei kuitenkaan vietetty kaikkialla tšuktšien asuinalueilla. Vuonna 2019 vierailin Kolymskojen tšuktšikylässä Jakutiassa, jossa tapasin monia tšuktšeja, joilla toinen vanhemmista oli eveni ja toinen tšuktši. Kummaksi he samaistuivat, riippui siitä, kumpi kulttuuri oli heidän perheessään ollut vahvemmin edustettuna. Kylän vanhin tšuktši Kal'yangaut kertoi elämästään poropaimentolaisleireissä Kolymskojen alueella: ”Ei meillä vietetty *Nuoren poron juhlaa*. Meillä tšuktšit ja evenit työskentelivät samoissa leireissä.”²⁸⁸

Röhistyslaulu ja eläinten äänien matkiminen

Rituaaleihin ja rituaalisiin esineisiin samoin kuin tanssiin, musiikkiin ja tarinankerrontaan sisältyy paljon symboliikkaa, jonka ymmärtäminen vaatii kyseisen kulttuurin merkitysten ymmärtämistä.

Hyvänä esimerkkinä eri kulttuurien ymmärtämyksen eroista on etnomusikologi Nicole Beaudryn huomio kenttätyössä Kanadan inuiittien parissa, kun hän tajusi, ettei inuiitteja kiinnostanut keskustelu kurkunröhistyslaulun musiikillisista ominaisuuksista. Heille se ei ollut musiikkia, vaan leikki. Hän tajusi, että organisoitua ääntä ei automaattisesti mielletä musiikiksi. Sopivampi nimitys kurkunröhistyslaululle hänen mielestään olisikin kurkunröhistysleikki.²⁸⁹ Tšuktšien röhistyslaulu on täynnä tällaisia merkityksiä. Röhistyslaulu, jossa äännellään sekä ulos- että sisään hengitettäessä, ei ole pelkästään ääntelyä, vaikka monet nykyiset lauluyhtyeet

²⁸⁷ Tynganykvat. STE-007_Tnanekvat.wav. Anadyr, Tšukotka 28.5.2017.

²⁸⁸ Kal'yangaut (Кал'ҕаҕабыт) s.1933. Matkapäiväkirja. Kolymskoje, Jakutia 19.–21.4.2019.

²⁸⁹ Beaudry 2008, 229.

Tšukotkassa käyttävätkin sitä efektinä. Folkloristi Anna Gyrgolgyrgina kertoi, kuinka hän ystävänsä kanssa oli esiintynyt kylän vanhimmille pohjoisessa Tšukotkassa: ”Me kaksi nuorta tšuktšinaista olimme opetelleet kansaperinteen opintojemme yhteydessä röhistyslaulun tekniikan. Ylpeänä oppimastamme menimme esittämään sitä kylän vanhimmille, mutta he kuuntelivat meitä hämmentyneinä.”²⁹⁰ Pelkkä ääntely ei riittänyt, sillä ääntely ja kaikki siihen liittyvät eleet olivat täynnä merkityksiä, joita esittäjät eivät itse olleet ymmärtäneet.

Kamtsatkan ja Tšukotkan lauluperinteessä eläinten äänien matkiminen on tavallista. Eläinten äänien matkimistaitoja esitellään usein röhistyslaulun yhteydessä tai ääniin oli liitetty kerrottu tarina.²⁹¹ Vieraillessani tšuktšien kotona kysyin usein, laulavatko he tuutulauluja tai mitä eläimien ääniä he mahdollisesti matkivat. Usein sain kuultavakseni kurjen tuutulaulua muistuttavan kurlutuksen, korpin raakkumisen, karhun mörinän ja poron röhistuslaulua muistuttivat röhkimisäänet ja jopa suden laulun. Kuulin myös lокkien, haahkojen ja muden vesilintujen ääntelyn jäljittelyä. Nämä vanhat poropaimentolaiset olivat aivan yhtä taidokkaita matkijoita kuin nuoremmat esiintyjät.

Tuutulaulu

Yksi koskettavimmista Tšukotkassa ja Kamtsatkassa kuulemistani laulutyypeistä on tuutulaulu, kynil’etkin grep²⁹², jota laulettiin kurlaamista muistuttavalla äänenkäytöllä. Joissain tuutulauluissa ääntä huojutettiin edestakaisin²⁹³ ruumiin liikehtiessä samassa tahdissa, niin kuin lasta nukutettaessa on tapana tehdä. Kuangin tuutulaulu on tästä tyypillinen esimerkki.²⁹⁴



Laulu 1. *Kuang_004_7.wav*. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.

²⁹⁰ Anna Gyrgolgyrgina. STE-010_Anna_puhetta.wav, Anadyr, Tšukotka 24.9.2016.

²⁹¹ Navragli. Julia_satu-032.wav. Atšaivajam, Kamtsatka 18.2.2008; Papanova. STE-004_Papanova.wav. Kerpveem, Tšukotka 23.5.2016.

²⁹² Кынильэткин греб. Seikin 2018, 36.

²⁹³ Mm. Kuang, Tevljantonau, Meynypilgyno, Tšukotka 2009; Kalyantongau, Sirenniki, Tšukotka 2009; Tinatval-Tinetegina, Neškan, Tšukotka 2016.

²⁹⁴ Kuangista (Ѓваг s. 1938) Kuangista enemmän luvussa 4: Säveltämällä kuuleminen – Musiikin virta.

Val'naut oli syntynyt ja asunut lapsena ja nuorena poropaimentolaisleirissä, mutta myöhemmin, sairaanhoitajaksi valmistuttuaan muuttanut Neškanin tšuktšikylään. Hän kertoi, että tuutulauluksi voi valita minkä tahansa oman laulun, jota voi laulaa ”kurlaten”.²⁹⁵



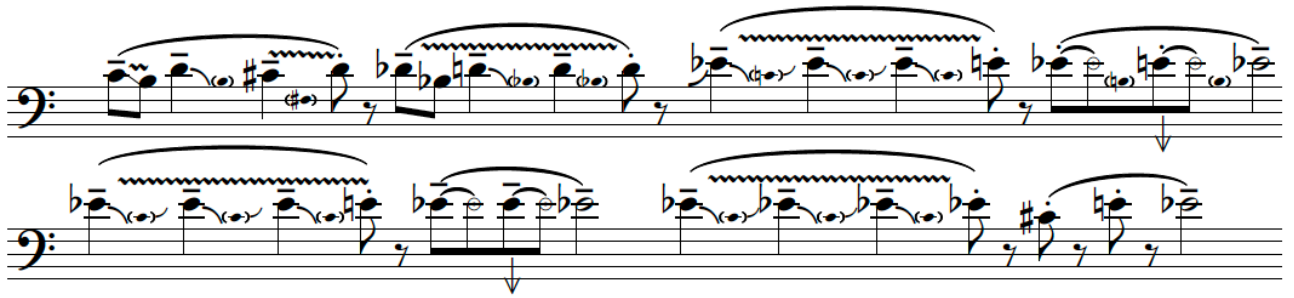
Laulu 2. *Val'naut_010.wav*. Neškan, Tšukotka 2016.

Kuva 8. Val'naut, Neškan 2016. Kuva Andrei Shapran.



Lähes kaikki tuutulaulut kuulin naisilta. Ainoa miehistä oli Omryl'kot, Meynypilgynosta.

²⁹⁵ Val'naut (Вал'наут) s. 1938. Krivalap_STE-010.wav. Neškan, Tšukotka 26.8. 2016. Vertaa I'anin tuutulauluun: nuotinnos luvussa 4: Säveltämällä kuuleminen – Ääni vastaa ääneen.



Laulu 3. *Omrylkot_009_11.wav*. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.

Muisteluja šamaaneista

Yliaistillisista kokemuksista puhuminen on yleistä tšuktšien keskuudessa. Käsitetyksyvyn ulkopuolella olevaa on pyritty jollain tavoin loogisesti selittämään, ja luonnon elementit personoidaan. Aistillisen ja yliaistillisen kokemuksen rajat ovat hämäriä, ja niiden yhtäaikaista kokemista pidetään luonnollisena ja jopa arkisena.

Nutepelmenistä kotoisin oleva toimittaja, rannikkotšuktši Jevgenia Tineru kertoi tarinan isästään, jolla oli yliluonnollisia voimia:

Isä pystyi lyhyissä kesäsaappaissaan ylittämään joen jääsohjoa pitkin, joka liikkuu virran mukana, ja myös porotokka ylitti joen... Ehkä hän ei ollut šamaani mutta hänellä oli yliluonnollisia kykyjä. Meillä ei tehty jakoa mustiin ja valkoisiin šamaaneihin. He vain pystyivät auttamaan ihmisiä ja poroja. Ei ollut sellaista, että joku olisi tehnyt jollekin jotain pahaa. He tekivät vain hyvää.²⁹⁶

Bogoras kuvailee näitä yliaistillisiä kokemuksia kertoessaan šamaaneista. Hänen mukaansa heillä oli lukuisia erilaisia sävelmiä, joista joillakin (kuten hän asian ilmaisee) ”on miellyttävä vaikutus jopa sivistyneeseen korvaan”. Eräällä nuorella šamaanilla oli ollut kaunis ääni, josta hänet tunnettiin paremmin kuin muista taidoistaan. Tšuktšit ovat herkkiä reagoimaan ”kauniiseen äänen melodisuuteen”.²⁹⁷ Sahalinissa olin äänitteiltä kuullut joidenkin vanhojen nivhien imitoiteja šamaanien lauluista, joita he olivat lapsena kuulleet. Kamtšatkassa en kohdannut šamaaneja mutta heistä puhuttiin:

²⁹⁶ Tineru, Jevgenia (tšuktšinimi: Guv’ekve – Гув’еквэ) s. 1948. STE-004_Evgenia.mp3. Anadyr, Tšukotka 5.6.2009.

²⁹⁷ Bogoras 1904, 40.

Koyalkot tuli käymään Razmian luo ja jäi kanssamme teelle. Hän sanoi, ettei halunnut pelotella Razmiaa, mutta varoitti, ”Jos myyt viinaa minun kansalleni, saatat oman perheesi kiroukseen”. Tosiasiassa kaikki kauppiaat myivät viinaa, koska se oli eräs heidän tärkeimmistä tulolähteistään. Olga, joka vietti paljon aikaa Razmian luona, väitti, että Koyalkotissa oli šamaanin verta ja tarvittaessa hän harjoitti mustaa magiaa. Koyalkot tunsu traditioita monia muita paremmin ja ehkä käytti näitä tietoja hyväkseen vahvistaakseen vaikutusvaltaansa kylässä.²⁹⁸

Nyt jälkikäteen ajattelen, että Koyalkot ei niinkään halunnut vaikutusvaltaa, vaan oli ennen kaikkea huolissaan perinteiden katoamisesta ja teki kaikkensa, jotta ne olisivat säilyneet.

Tšukotkassa en kohdannut šamanismia enkä kuullut yhtään šamaanilaulua, jota joku olisi jäljitellyt. Monet kuitenkin muistivat hyvin ajat, jolloin šamanismi oli vielä ollut yleistä. Kutai, joka oli lähes koko elämänsä työskennellyt tundralla, kertoi: ”Kun olin pieni, silloin oli vielä šamaaneja.”²⁹⁹ Vonne, joka oli viettänyt lapsuutensa pohjoisessa Tšukotkassa, kertoi:

Kun olin lapsi, oli vielä šamaaneja. He olivat parantajia, mutta heitä näkyi harvoin. Sitten he alkoivat kadota. Heille oltiin kateellisia. He olivat lääkäreitä ja he paransivat ihmisiä ja poroja. Oli myös huonoja šamaaneja, jotka eivät parantaneet. He eivät olleet hyviä ihmisiä. Hyvät šamaanit ennustivat, että on tulossa juoma, joka myrkyttää meidät.³⁰⁰

Kutilin kertoi tarinan kolmesta šamaanista:

Melkein joka vuosi oli markkinoita. Matkustimme sinne poro- tai koiravaljakolla. Kilpailimme siellä juoksemalla ja heittämällä suopunkia. Siellä kaksi šamaania tapasi toisensa. Toinen heistä oli tšuktši Ohlio, joka liikutti turkisrukkasta kuin olisi rummuttanut, ja yhtäkkiä rummun kumina alkoi, tum, tum. Tšaplinissa šamaani Aglju sanoi vaimolleen, että tämä menisi keräämään sipulia järven rannalta. Kun hän kulki jalan järven jäällä, kuuli hän yhtäkkiä siiven iskuja, kun ihminen lensi yli ja putosi vahingossa

²⁹⁸ Koyalkot (Коялкот) s. 1948. Matkapäiväkirja. Atšaivajam, Kamtšatka 14.2.2008.

²⁹⁹ Kutai (Кутай) s. 1917~1927. Kutai, STE-033wav_Kutai.mp3. Tavaivaam, Tšukotka 3.6.2009.

³⁰⁰ Vonne. Ust Bielaja, STE-011_Vonne.wav. Anadyr, Tšukotka 25.9.2016.

heikkoihin jäihin. Toinen [šamaani] veti hänet ylös ja he tekivät rauhan. Tämä [šamaani] oli kotoisin Lavrentiasta. Hän oli lentänyt sieltä asti.³⁰¹

Tarinointi

Kenttämatkoilla en haastatellut ihmisiä, vaan he kertoivat elämästään laulamisen lomassa. Toisinaan kerronnasta kehkeytyi pitkä tarina. Osa kertomuksista oli tositarinoita, kuten lapsuudenmuistoja tundralta, koulumuistoja, pakenemisiä koulusta tundralle, täpäriä pelastumisia hukkumiselta tai kohtaamisia villieläinten kanssa, tarinoita hyvästä kalastus- ja metsästysonnesta, vitsikkäitä tilanteita, pitkiä vaikeita matkoja ja kertomuksia taitavuudesta. Kuulin myös kertomuksia järkyttävistä tapahtumista, kuten murhista, hukkumisista tai vaelluksesta syvälle erämaahan kollektivisointia pakoon. Jotkut tarinoista olivat toden ja tarun välimaastossa, kuten tarina šamaanista, jonka kertoja oli tavannut lapsuudessaan ja joka oli kilpaillut toisen šamaanin kanssa paremmuudesta muuttamalla olomuotonsa kotkaksi. Kertojan kyky vangita kuulijansa huomio oli keskiössä ja sivuasiaksi jäi, kuinka paljon kuulijat tai kertoja itse uskoivat tarinan todenperäisyyteen.³⁰²

Tšuktšien kerronnassa oli usein toisteinen poljento, joka muistutti musiikin rakenteita. Ajan kulkua tai matkan pituutta kuvattiin pitkäkestoisesti toistamalla sanoja: ”kulki ja kulki..., ylitti joen, ylitti tunturin...” tai tapahtumat seurasivat toisiaan samalla kaavalla: ”toisena päivänä hän saapui leiriin.... kolmantena päivänä hän saapui seuraavaan leiriin...”. Vuoden 2017 kenttämatkalla tundralla oli poroerotuksen aikaan vieraita useista muista leireistä ja kylistä. Matkustajat nukkuivat sukulaistensa jarangoissa, mutta tapana oli käydä vierailulla kaikkien naapureiden jarangoissa. Päivällä kerrotut tarinat olivat yleensä lyhyempiä ja sisälsivät paljon anekdootteja tai saavutuksilla kerskailua. Iltaisin työn päätteeksi mentiin naapurin jarangaan juomaan teetä ja kertomaan tarinoita. Nämä illan tarinat olivat pitempiä ja käsittelivät usein vanhoja aikoja tai uskomattomia tapahtumia. Tšuktšit kertoivat, että yhden ihmisen kertoma tarina oli ennen saattanut kestää jopa päiväkausia. Nutepelmenistä kotoisin oleva tšuktšinkielisen radion toimittaja Jevgenia Tineru oli laajasti kiertänyt ympäri Tšukotkaa ja kerännyt kulttuuriperinnettä haastatteleamalla ihmisiä. Hän avusti minua jokaisen kenttämatkan jälkeen litteroimalla tšuktšinkielisiä lauluja ja korjaamalla tšuktšien nimien oikeinkirjoitusta.

³⁰¹ Kutilin. STE-018_Kutilin.mp3. Janrakinnot, Tšukotka 16.8.2009.

³⁰² Albert Lordin mukaan suullisen perinteen kerronnallisessa runoudessa ei improvisoida vaan se muodostuu formuloista tai teemoista, joita kertoja varioi. (Lord 1991, 2.)

Hän kuvaili kuuntelijan roolia tarinankerronnassa. Kuuntelijat kävivät vuorotellen nukkumassa, jotta joku heistä pysyisi hereillä tarinan loppuun asti:

Isoäiti kertoi, että koko perhe oli isän kanssa lähtenyt keväällä tundralle auttamaan poromiehiä, kun poroerotus oli käynnissä Nutepelmenissä. Kun päivä oli työn päätteeksi illassa ja kaikki jo lepäsivät, isää pyydettiin kertomaan tarina. Isä muisti pitkiä tarinoita ja jotkut nukahtivat mutta toiset vastasivat. Täytyi aina vastata ääneen ja antaa ymmärtää, että häntä kuunneltiin (nauraa). Tineru, entinen mieheni kertoi, että häntä nukutti jo kovasti, mutta kertomukset olivat mielenkiintoisia ja hän sanoi [vierustoverilleen] Sergei Anarahtaginille, ”vastaa ääneen”, mutta tätä jo nukutti, joten hän sanoi seuraavalle, ”vastaa sinä nyt ääneen”... Isä kertoi, kuinka hän matkusti usein koiravaljakolla rantaa pitkin Ueleniin ja sieltä Lavrentiaan ja Lorinon asti ja takaisin. Illalla kun hän yöpyi jonkun tuttavien luona, silloin aina kerrottiin tarinoita. Hän muisti paljon tarinoita ja ne tekivät minuun suuren vaikutuksen.³⁰³

Keväällä 2017 kuulin laulettua tarinankerrontaa Bilibinossa vieraillessani eveni Uljana Tarabukinan luona. Hän oli syntynyt Jakutian puolella olevassa evenikylässä. Ensimmäisellä tapaamiskerralla hän lauloi omia laulusävellyksiään vierailulla olevan ystävänsä pyynnöstä. Laulut olivat säkeistölauluja, ja melodiat muistuttivat venäläisiä lauluja. Toisena vierailupäivänäni hän oli yksin kotona ja alkoi muistella vanhoja satuja. Teetä juodessa hän kertoi venäjäksi satujen sisällön ja lauloi ne sitten eveniksi. Tarinat olivat pitkiä, surullisia ja jopa julmia. Musiikillisesti ne poikkesivat täysin edellispäivän lauluista. Laulut muodostuivat säkeistä, ja runsaasti ornamentoidut melodialinjat liikkuivat kapealla äänialalla myötäillen sanojen rytmiä, mikä sai musiikin virtaamaan. Kun kysyin, olivatko ne hänen omia laulujaan, hän vastasi, että oli kuullut ne lapsuudessaan. Hän selitti myös, että eveneillä oli tapana ilmaista laulamalla, jos perheenjäsenille tai naapureille oli jotain huomautettavaa.³⁰⁴ Näin kertoi myös Anjuiskin evenikylässä tapaamani Vera Djatškova.³⁰⁵ Evenien ja tšuktšien laulut poikkeavat toisistaan paljon, eivät ainoastaan melodisesti ja rytmisesti, vaan myös rakenteeltaan, sillä evenien pitkäkestoiset laulut ovat aina sanoitettuja ja sisältävät usein jonkin tarinan. Mutta ajat muuttuvat myös poropaimentolaisten keskuudessa. Vanhat perinteet ovat

³⁰³ Jevgenia Tineru. STE-007_Evgenia.mp3. Anadyr, Tšukotka 5.6.2009. Tällaista tarinankerrontaa laulaen esitti myös nivihivanhus Ulita Sahalinissa.

³⁰⁴ Tarabukina, Uljana, eveni. s. 1946. eveni.STE-021_Tarabukina_puhetta.wav. Bilibino, Tšukotka 18.5.2017

³⁰⁵ Djatškova, Vera, eveni. s. 1938. STE-002_Vera_tarinoi.mp3. Anjuisk, Tšukotka 21.5.2017.

väistymässä. Yhteiset illan laulu- ja tarinatuokiot tundralla vaihtuvat yhä useammin aggregaatilla ladatun tietokoneen ruudulta katseltuun viihteeseen.

Kuva 9. Turkistelta leirissä, Ryrkaipin tundra, Tšukotka 2017.



3 KUULOKULMIA LAULUUN

Onko tämä nyt sitä kuuntelun tutkimusta? Ainakin tuskaisena höristelen korviani. Onko tuo kohta pisteellinen vai kolmijakoinen? Nuo kaksi ääntähän ovat kaukana toisistaan, vai ovatko? Kuvitteellisen rummun iskut voi sijoittaa minne vain, ja ehkä Asikongaun kuulee ne ja välittää niitä tiettyjen sävelten painoilla ja käsien tanssiliikkeillä. Mitä siitä poimin, mitä haluan tai päätän kuulla? Ehkäpä juuri nämä ovat niitä kuulokulmia, joita valitsen, kun vasta olen menossa kohti herkempää kuulemistä. Pieni sekunti on tässä maailmassa suuri intervalli, joka pitää sisällään enemmän kuin yhden mahdollisuuden.³⁰⁶

Kuuleminen ja kuunteleminen

Voisin antaa tutkimukselleni työnimen *Ummikon kuulokulmia*. Ummikko ei osaa kieltä, joten hän joutuu tukeutumaan pelkästään kuulemishavaintoon. Pelkäänkö menettäväni ensi kosketuksen musiikkiin? Haluanko siis mieluummin jäädä muukalaiseksi, joka kuuntelee musiikkia puhtaana kuuloelämyksenä, vai uskallanko heittäytyä kuulemalla tutkimiseen?

Ulkomailla asuessani olen tottunut aloittamaan kielen oppimisen kuuntelemalla sitä ensin vain foneettisesti. Maistelen, miltä se kuulostaa. Matkin sen rytmin ja intonaation linjaa ennen kuin tiedän, mitä mikäkin äänneyhdistelmä tarkoittaa, tai missä sana tai lause loppuu ja seuraava alkaa. Ymmärtäminen on tullut jälkijunassa. Olen vaistomaisesti tehnyt samoin kuunnellessani tätä minulle uutta ja erilaista musiikkia. Filosofin Jean-Luc Nancy on hienosti luonnehtinut kuuntelemista merkityksen ”reunalla” olemiseksi: ”ikään kuin ääni ei olisi tarkalleen ottaen mitään muuta kuin tämä reuna, tämä reunus, tämä marginaali.”³⁰⁷ Olen muukalainen, joka kuuntelee uteliaasti musiikkia ymmärtämättä siitä mitään, mutta se musiikki on outoudessaan kiehtovaa, lumoavaa ja puoleensavetävää. Kuulemiskokemus on hyppy tuntelemattomaan.

Jos musiikki aiemmin on merkinnyt itselleni ihmismielen korkeinta ja kehittyneintä ajattelua³⁰⁸, niin tutkimukseni myötä on alkanut tajuta, että musiikki on jotain niin perustavanlaatuista, niin syvällä elollisen olennon käyttäytymisessä, ettei se tarvitse edes

³⁰⁶ Työpäiväkirjan merkintä 20.1.2017.

³⁰⁷ Nancy 2007 [2002], 7.

³⁰⁸ Stravinski (1968, 34): Musiikki on silkkaa ajatustoimintaa.

ihmistä ollakseen olemassa. Meribiologi Roger Paynen sekä muusikko, ääni-insinööri ja äänimaisemaekologi Bernie Krausen äänityksiä³⁰⁹ kuunnellessa tuntuu aivan päivänseivältä, että musiikki on pohjimmaltaan ilmaisua olemassaolosta, ja saanut alkunsa elollisen luonnon äänistä. Payne on tutkinut valaiden käyttäytymistä yli puoli vuosisataa ja löytänyt ryhävalaiden ääntelyssä ja sen rytmeissä yllättävän paljon samankaltaisuutta ihmisen säveltämän musiikin kanssa. Hänen mukaansa ryhävalaiden laulut sisältävät kertosaiteita muistuttavia rakenteita, mikä viittaa siihen, että valaat käyttävät loppusointua ihmisen tapaan asiayhteyksien muistamiseen.³¹⁰ Krause on tallentanut luonnon äänimaisemaa ja verrannut sitä musiikkiin. Krause nimittää elollisten olentojen, eli orgaanisen maailman aikaansaamaa ääntä biofoniaksi, luonnon muiden elementtien kuten veden, tuulen ja maaperän aikaansaamaa ääntä geofoniaksi ja ihmisen aikaansaamaa ääntä antropofoniaksi. Hän antaa esimerkkejä siitä, kuinka selkeästi ääni voi osoittaa ekosysteemin tilan ja kuinka ratkaiseva rooli äänellä on luonnon tasapainon ylläpitämisessä. Äänitteiden ja spektrogrammien avulla hän demonstroi, kuinka radikaalisti harvennushakkuu eräällä alueella vähensi metsäneläinten määrää, joka ei edes 20 vuodessa palautunut entiselleen, vaikka silmin katsottuna puusto oli jo kasvanut takaisin. Hän kutsuu biofoniaa ja geofoniaa luonnon merkkiääniksi, joita kuuntelemalla me saamme tuntuman paikasta ja kuulemme todellisen tarinan maailmasta, jossa elämme.³¹¹

Ihminen on saanut vaikutteita luonnosta musiikkiinsa, mutta myös monet lintulajit jäljittelevät ympäristöään, toisia lintuja, erilaisia ääniä ja jopa ihmistä. Ihmisen kanssa elävä eläin sopeutuu ihmisen käytökseen ja oppii ilmaisemaan asioita ihmiselle ymmärrettävällä tavalla. Kun koira ulvoo kuullessaan laulua tai viulunsoittoa, käsitämmekö väärin olettaessamme, että se kärsii äänekkästä soitosta? Ehkä se vain haluaa liittyä kuoroon koiralauman yhteisulvonnan tapaan. Koira- tai susilauman ulvonnassa on jotain hyvin samanlaista kuin musisoinnissa. Se aiheuttaa nautintoa lauman jäsenille ja vahvistaa sosiaalista yhteenkuuluvuutta. Se on intensiteetissään vahvempaa kuin kylän koirien iltainen yhteishaukku, joka tuntuu enemmän viestivän: ”Hei, täällä ollaan.”

Musiikki on niin monimutkaista, mutta samalla jotain niin välitöntä, ettei se tarvitse mitään kielellistä työkalua ollakseen olemassa. Filosofin Susanne Langerin mukaan kielelle on ominaista asettaa ajatukset peräkkäiseen jonoon, vaikka ajatusten kohteet ”olisivat sisäkkäin tai päällekkäin”³¹². Musiikilla ei ole tällaista rajoitusta, sillä se voi käsitellä useita eri ajatuksia tai

³⁰⁹ Payne 1970; Krause 2013.

³¹⁰ Payne 1983, 95–99; 2001, 52.

³¹¹ Krause 2013.

³¹² Langer 1942, 77.

emootioita samanaikaisesti, päällekkäin. En lähde tässä tutkimuksessa sen enempää käsittelemään musiikin olemusta, mutta koska tutkimukseni liikkuu järjestettyjen ja järjestäytymättömien äänien rajavyöhykkeellä, olen joutunut pohtimaan, mitä musiikin kuuleminen on. Musiikin havaitseminen äänimaailman keskeltä tai äänimaiseman kuuleminen musiikkina tarkoittaa ainakin muusikolle sitä, että hän kuulee musiikiksi mieltämänsä äänet tiettyinä rakenteina, jotka hän ikään kuin poimii äänten joukosta. Mutta miten kuulemiseni eroaa toisen ihmisen kuulemisesta? Voiko oman kokemukseni törmäyttäminen tšuktšien kertomien kokemusten kanssa auttaa ymmärtämään oman kuulemiseni lähtökohtia ja sitä kautta sisäistämään tšuktšien musiikkia? Kuinka monta laulua pitää kuunnella, jotta niiden pohjalta voisi tehdä johtopäätöksiä? Kun kuulee toistamiseen saman laulun samalla tavalla, se ei välttämättä tarkoita, että kuulee tarkemmin ja luotettavammin ”oikein”, vaan että vähitellen tottuu kuulemaan tietyt asiat tietyllä tavalla. Kuten jo aiemmin mainitsin, sama ilmiö esiintyy vieraan kielen oppimisessa, kun ensin yhdistelee tavuja ja ääniteitä pelkästään kuulemisen perusteella, ja kielen äänneet hahmottuvat aina eri tavalla. Kun sanat ja merkitykset alkavat vähitellen erottua, itse ääntä ei enää kuulekaan yhtä tarkasti, sillä jo etukäteen arvaa, mitä seuraavaksi kuulee. Myös tutun musiikin kohdalla esiintyy samankaltaista ”ymmärtämistä”, joka helposti urauttaa musiikin kuulemisen tiettyyn muottiin. Voiko ja kannattako sitä välttää?

Nancy haluaa pitää etäisyyttä musiikin ja merkityksen välillä ja säilyttää kuuntelun avoimen tarkkaavaisena mielen avautumisena. Hän väittää, että nykymusiikki, jossa tonaaliseen systeemiin perustuneet merkitykset ovat hävinneet, vapauttaa kuuntelemaan musiikkia ilman siihen koodattuja merkityksiä.³¹³Tämä koskee myös muuta kuin länsimaista musiikkia. Musiikki, joka on kuulijalle tuttua, on pakattu niin täyteen merkityksiä, että vain uusi tai kuulijalle tuntematon musiikki voi palauttaa kuuntelun sen perustuksille, eli kuunteluun, jossa ei ole ennalta arvattavuuden mahdollisuutta. Minulle tšuktšien laulu on tätä uutta musiikkia, jossa olen pyrkinyt merkityksistä riisuttuun kuunteluun. Olen kuitenkin toistuvasti huomannut, että myös tuntematonta musiikkia kuunnellessani hakeudun vaistomaisesti etsimään musiikista sitä, mitä olen tottunut kuulemaan, ja juuri näitä kuulemistottumuksia Nancy ei mielestäni ota huomioon. Ne puskevat läpi myös uutta musiikkia kuunnellessa, vaikka korvat osittain avautuisivatkin. Välittömällä kuulokokemuksella on silti merkitystä, kuten Merleau-Ponty asian ilmaisee: ”Havaintomaailman hahmo”, joka ”on hautautunut tiedon myöhempien kerrostumien alle”, tulee esiin ”arkeologin työtä muistuttavan

³¹³ Nancy 2007 [2002] 27, 81–82.

toiminnan avulla.”³¹⁴ Musiikki on hautautunut oman musiikillisen taustani kerrostumien alle, josta yritän kaivaa sitä esille kuuntelemalla yhä uudelleen ja uudelleen.

Havainnossa näkökulma ja kuulokulma muodostuvat eri tavalla. Merleau-Ponty vertaa näkemistä havaitsemiseen seuraavasti: Lamppua katsoessa havainnoitsija näkee sen näkökentässä olevan puolen, ja silti havaitsee kokonaisen lampun. Myös lampun näkymättömiin jäävä osa hahmottuu, sillä siirtymällä hiukan voi nähdä lampun toisesta suunnasta ja hahmottaa sen näkymättömät sivut. Tämä osoittaa, että havainto ei ole älyllistä päättelyä, kuten vaikkapa jonkin geometrisen käsitteen oivaltaminen, ”vaan kokonaisuus, joka avautuu useampien näkökulmien horisonttiin [...] jossa [...] nämä näkökulmat vahvistavat toisiaan”.³¹⁵ Musiikissa havainto ei ole näkökulma, joka avaa kokonaisuudesta esille jotain yhdellä kertaa näyttäytyvää, jota voisi tarkastella eri puolilta. Musiikki etenee ajassa eikä sitä voi tarkastella tai hahmottaa yhdellä kertaa, vaan se tulee esille vähitellen. Musiikin kokonaisuuden muodostaa se, mitä kuulija kuulee nyt, mitä hän muistaa kuulemastaan ja miten ennakoii musiikin jatkuvan. Vasta sitten kun se on lakannut kuulumasta, lopullinen vaikutelma muotoutuu. Ääni ympäröi meitä joka suunnalta, eikä se ole piilossa samalla tavoin kuin katseltava kohde. Nancy väittääkin, että äänessä ei ole ”kätettyä puolta”³¹⁶. Tämän huomaa silloin, kun haluaisi sulkea korvansa melulta, jota ei voi paeta minnekään. Mutta Nancy ei mielestäni ota huomioon, että kuulija pystyy tietoisesti havaitsemaan vain osan siitä äänikentästä, joka häntä ympäröi muiden äänien pysyessä hänelle *kätettyinä*³¹⁷.

Kuulemistottumuksia on vaikea muuttaa, koska niistä on muodostunut automaatioita, joita ei itse edes havaitse. Kanssakäymisessä tšuktšien kanssa huomasin, kuinka paljon vähemmän kehittynyt oma kuuloni on havaitsemaan tietynlaisia ääniä. Myös musiikissa tšuktšit tunnistavat pienienpienistä eroavaisuuksista tuntemiensa ihmisten laulut, vaikka niitä olisi esittänyt joku toinen ihminen. Kuuloni, joka musiikissa on tottunut pilkkomaan äänenkorkeuden puolisävelaskeliksi ja jakamaan rytmin samanmittaisiksi yksiköiksi, jättää laulun pienet liikkeet helposti virhemarginaaliin, tai pienet eroavaisuudet voivat jäädä jopa kokonaan kuulematta. Mutta jos lähestyn tšuktšien musiikkia toisesta kuulokulmasta, saatan *koskettaa* musiikin *kätettyä* puolta, sen *näkymättömiä sivuja*, joita en aiemmin ole havainnut. Näihin kuulokulmiin palaan myöhemmin tässä luvussa sekä luvussa 4.

³¹⁴ Merleau-Ponty 2012, 64.

³¹⁵ Merleau-Ponty 2012, 82, 86.

³¹⁶ Nancy 2007 [2002], 13.

³¹⁷ Esimerkkinä tästä on orkesteriharjoitus, jossa yhteissoitosta huolimatta muusikot keskittyvät omaan stemmaansa eivätkä aina kuule, eli kiinnitä huomiotaan siihen, mitä kanssamuusikot soittavat.

Puheen ja kirjoittamisen koodikieli on meille luontevaa ja itsestään selvää. Kieltä osaaville koodisto on automaattista ja tekee sanallisesta ilmaisusta ymmärrettävää ja turvallista. Vierasta kieltä kuunnellessa ymmärtämisen turvaverkko puuttuu ja jos kieltä ei vielä ymmärrä, huomio kiinnittyy puhujan intonaatioon ja eleisiin, jotta ymmärtäisi edes jotain. Kielessä jokainen sana on merkityksen symboli, ja kieltä taas täytyy ensin ymmärtää, jotta merkitys välittyisi. Musiikilla ei ole vastaavia tarkkoja sisältöjä, ja sillä perusteella voitaisiin olettaa, että jokainen ymmärtää musiikkia omalla tavallaan. Toisaalta myös musiikissa tuttuus ja tunnistettavuus toimivat turvaverkkona. Eräs tuttavani (joka ei ole muusikko) sanoi, että hän pitää barokkimusiikista, koska se on niin ennalta-arvattavaa. Oman turvaverkon ulkopuolella olevasta musiikista käytetään samoja ilmauksia kuin vieraan kielen yhteydessä, kun sanotaan: ”en ymmärrä sitä.” Koskeeko ymmärtäminen kaikkea musiikkia vai ainoastaan sitä musiikkia, jonka parissa on elänyt ja kasvanut? Jos näin on, ovatko musiikin ymmärtäminen ja sen koskettavuus kaksi eri asiaa? Tässä palaan johdannossa esittämäni kysymykseen: voiko ”väärinymmärretty” musiikki aiheuttaa esteettisen elämyksen ja olla koskettavaa? Voiko musiikki koskettaa yli kulttuurirajojen? Oma kokemukseni on, että myös vieraassa tai vieraan kulttuurin musiikissa voi olla jotain, mikä koskettaa suoraan läpi kulttuurien tai aikakausien sihdin.

Nancyn mukaan ääni ja mieli kommunikoivat keskenään, kun taas puhe ja kirjoitus on kiinnitetty merkityksiin, ja siksi ääni ja osittain myös musiikki on puhdistettu merkityksistä. Viitatessaan musiikin tutkimuksen tekstikeskeisyyteen Nancy tarkoittaa eurooppalaislähtöisen taidemusiikin tutkimusta, josta poiketen hän haluaa kiinnittää huomion musiikin ja äänen materiaalisuuteen. Häntä kiinnostaa musiikin erityisyys ja ainutlaatuisuus hetkessä.³¹⁸ Juuri hetken ainutlaatuisuudessa on mielestäni kuulemislähtöisen tutkimuksen ydin. Tästä huolimatta jo aiemmin mainitsemani Nancyn väittämä uuden musiikin kuulemisesta ainoana aitona kuulemisen muotona³¹⁹ mietityttää. Emmehän me voi sulkea muistiamme. Silloin olisimme kuin akvaariossa uiva kultakala ystäväni Paul Sheridanin anekdootissa, kun hän sanoi: ”Ei sinun tarvitse kultakalaa sääliä. Kun se kääntyy tuolla akvaarion perällä, menomaisema on aivan eri kuin tulomaisema ja kun se sitten kääntyy takaisin, se on jo unohtanut, miltä kaikki näytti edellisellä kerralla.”³²⁰ Tämä tuo mieleen kauhistuttavan ajatuksen siitä, että maailma voisi kutistua vain tähän hetkeen. Ei olisi aikaa kokemukselle tai havainnon tekemiselle, eikä ilman

³¹⁸ Nancy, 2007 [2002], 29.

³¹⁹ Nancy 2007 [2002], 27, 81–82.

³²⁰ Sheridan 1996.

aikaa tietenkään olisi muitakaan ulottuvuuksia. Ilman muistia myös se, mitä juuri äsken tapahtui, katoaisi jonnekin. Eihän musiikkia silloin olisi ollenkaan.

Muistinvaraisuus ja muistaminen

Lähtiessäni kenttämatkalle ensimmäistä kertaa vuonna 2004 en osannut arvata, millaiselta näköalapaikalta pääsisin katsomaan lähes täydellisen muistinvaraista kulttuuria, jossa ihminen pystyy pelkästään muistinsa varassa hallitsemaan kaikkia elämänsä eri osa-alueita. Kerronta ja tarinat ovat olennainen osa tšuktšien ja muiden Tšukotkan alkuperäiskansojen kulttuureja. Tarinoiden kuunteleminen on auttanut minua pääsemään lähemmäksi heidän musiikkiaan. Kielen, sen rytmin ja intonaation vaikutus musiikkiin on suuri. Tilanteissa, joissa kuulin tšuktšien musiikkia laulettavan toisella kielellä, se muuttui olennaisesti erityisesti rytmisten painotusten osalta. Samoin jos esittäjä lauloi tšuktšinkielellä, mutta hänen äidinkieltensä oli venäjä, laulun rytmiikka, intonaatio ja jopa äänenkäyttö muuttuivat.

Aistihavainnon harjaantumisesta mieleeni on jäänyt erityisesti kaksi tapausta talven 2017 kenttämatkalta poroerotuksen aikaan, kun lähdimme kahdella moottorikelkalla pitkälle matkalle kohti poropaimentolaisten leirejä. Toista moottorikelkkaa kuljetti kokenut metsästäjä ja toista poika, jolla ei juurikaan ollut kokemusta tundralla. Poika uskoi GPS-laitteeseensa ja lähti sen avulla etsimään vuoristosolaa, jonka kautta meidän piti päästä tuntureiden toiselle puolelle. Meillä ei ollut varaa eksyä, sillä polttoainetta ja ruokaa oli mukana vain rajallinen määrä ja vähälumisella tunturilla pimeässä oli myös vaarana ajaa moottorikelkka kiveen millä hetkellä tahansa. Metsästäjä antoi kuitenkin pojan yrittää siihen asti, kunnes olimme jo nousemassa väärän tunturin laelle. Vasta silloin pysähdyimme ja metsästäjä ohjasi meidät oikealle reitille ja samalla kehuskeli tuntevansa paikat paremmin kuin GPS-laite. Pimeässä suunnistaminen ei tuottanut hänelle mitään vaikeuksia, sillä hän tunnisti maaston muodot. Toisella kerralla matkasaattueemme eksyi lumimyrskyn peittämältä tieltä ja telaketjuajoneuvot pysähtyivät joelle, joka näytti mahdottomalta ylittää. Saattueemme eteen kutsuttiin promies, joka nuoresta iästään huolimatta tunsu tunturinsa monen sadan kilometrin säteellä ja pystyi turvallisesti ohjaamaan meidät joen jäätä pitkin oikeaan suuntaan. Miten valtava määrä yksityiskohtaista havaintotietoa hänellä olikaan kertynyt muistiin. Ruumiinsisäinen muisti yhdistettynä aistihavaintoihin on kokonaisvaltaista. Vaikkapa haju voi palauttaa mieleen kokonaisen tilan ja ajan kaikkine yksityiskohtineen. Muisti kehossa, aistihavaintojen harjaantuminen, fyysisten taitojen oppiminen ja niiden välityksellä selkäyttimeen jäänyt

muistitieto ei aina ole tiedostettua, ja siitä syystä sitä on vaikea hallita. Esimerkiksi kun muusikko harjoitellessaan toistaa aina uudelleen oppimaansa virhettä, sitä on vaikea korjata, koska se on jäänyt kehomuistiin.

Musiikillinen muisti voi muistinvaraisessa kulttuurissa olla hämmästyttävän yksityiskohtainen, samanlainen kuin aistimuisti. Päivi Maggan mukaan saamelaisten paikallinen muistitieto tallentuu joikuun. Tätä musiikillista muistia hän nimittää joiun muistiksi. Joiku ei ole vain laulu jostakin aiheesta vaan ”saamelainen joikaa jonkun henkilön”, heidän elämänsä, jonkun paikan tai tärkeän eläimen. Tämä omistettujen laulujen perinne yhdistää kaikkia saamelaiskulttuureja, jossa joikaaja ei omista joikua, vaan sen omistaa joiun kohde.³²¹ Näin sekä saamelaisten joiku että tšuktšien henkilölaulu personoivat kohdettaan.³²² Myös tšuktšien henkilölaulu voi palauttaa laulajan mieleen jonkin paikan, tilanteen tai läheisen ihmisen kaikkine ominaisuuksineen. Oli tavallista, että sanattomissa lauluissa kuulin vain yhden sanan, jota saatettiin toistaa, kuten henkilön, paikan tai eläimen (kurki, korppi, karhu, poro, vasa) nimi.

Muistiinkirjoittamisen, nuotintamisen ja analyysin haasteet

Kirjoitetun musiikin kohdalla nuotinnoksen tarkkuus soivaan kuulokuvaan nähden riippuu nuottien kirjoittajan ja lukijan omasta taustasta. Eurooppalaislähtöisessä taidemusiikissa vaikkapa renessanssi- tai barokkiajan nuottikirjoitus on nykyajan mittapuulla vain viitteellistä. Oman aikansa muusikoille säveltäjän ei tarvinnut kirjoittaa kaikkea sitä, mitä hän tahtoi kuultavaksi, koska musiikin tyyli oli muusikoille tuttu. Samalla tavalla eri kulttuureissa käytetyt moninaiset sävelasteikot ja kuulemistottumuksia muokanneet viritysjärjestelmät kuvastavat, kuinka kuuleminen on enemmän sopimusasia kuin jokin absoluuttinen määre. Eurooppalaisen perinteen mukainen nuottikirjoitus onkin vain suuntaa antavaa: sitä voi yrittää tarkentaa merkitsemällä melismat pienemmillä nuoteilla tai käyttämällä hengitysmerkkejä tai muita vastaavia selittäviä merkkejä. Loppujen lopuksi mikään elävä musiikki ei koskaan noudata tarkasti mitään nuottikuvaa vaan elää ja hengittää sen puitteissa. Myös länsimainen nykysäveltäjä joutuu miettimään nuottikirjoituksen roolia musiikissa. Anneli Arho pohtiessaan

³²¹ Magga 2022, 232.

³²² Erona saamelaisen joiun ja tšuktšien henkilölaulun (sinitkin grepp) välillä on, että tšuktšeille henkilölaulu voi joko voi omistaa toiselle henkilölle, kuten lapselle syntymässä annettu laulu, tai sen voi myös tehdä itselleen ja laulaa sitä itse. Aiheesta enemmän edellisessä luvussa 2: Tutustuminen henkilölauluun.

soivan musiikin ja nuottikirjoituksen suhdetta säveltämisprosessissa kysyy: ”Kuinka saada toiset kuulemaan jotain sellaista, jota he eivät aikaisemmin olleet kuulleet?”³²³.

Charles Seegerin luomat preskriptiivisen ja deskriptiivisen notaation käsitteet viittaavat kahteen eri lähestymistapaan nuottikirjoituksessa. Preskriptiivinen nuotinnos on musiikin tyylin tuntijalle ikään kuin esitysohje, kun taas deskriptiivinen nuotinnos pyrkii mahdollisimman tarkasti edustamaan musiikin kuulokuvaa.³²⁴ Mieko Kanno toteaa [länsimaisen taidemusiikin] notaation olevan näiden kahden kirjoittamistavan kombinaatio, jossa osa nuotinnoksesta, kuten äänenkorkeudet on kirjoitettu deskriptiivisesti ja esitysmerkinnät preskriptiivisesti. Hän vertaakin preskriptiivistä notaatiota käyttöohjeeseen, joka kertoo, mitä muusikon on teoksen soivan tuloksen aikaansaamiseksi tehtävä. Säveltäjät kirjoittavat kuitenkin harvoin ylös tarkkoja teknisiä toteutuksia kuten vaikkapa sormituksia, jousituksia tai hengityserkkejä.³²⁵ Taidemusiikissa käytetty notaatio on siihen tottuneelle muusikolle suhteellisen käyttökäytännöllinen, mutta se soveltuu huonosti paleosiperialaiseen musiikkiin. Vaikka kuinka pyrkisi tarkempaan kuulemiseen ja sen havainnollistamiseen nuottikirjoituksella, tulee nuotinnoksesta loppujen lopuksi aina kompromissi. Kun käyttää nykyistä, eurooppalaisen musiikkiperinteen muokkaamaa nuottikirjoitusta muiden kulttuurien musiikissa, kuullun ja kirjoitetun musiikin yhteensovittaminen rakoilee. Nuotinlukutaito alkaa hämärtyä, koska se ei enää tukeudu perinteeseen, jossa kyseinen nuottikirjoitus on kehittynyt. Arho toteaa nuottien olevan kulttuurinen näkökulma musiikkiin, jossa kirjoitettu musiikki ”toimii yhteisöllisenä, kollektiivisena muistina.”³²⁶

Uudessa länsimaisessa taidemusiikissa tämä yhteisöllisyys on jo aika pirstaloitunut. Riikka Talvitie näkee säveltäjän työn materialisoituvan nuottikirjoituksen avulla ja väittää nuottikirjoituksen syntyneen muistiin merkitsemisen tarpeesta ja laajentuneen yksityiskohtaiseksi soivan kuulokuvan representaatioksi.³²⁷ Mutta onko se sitä, vai onko niin sanotun nykymusiikin visuaalinen nuottikuva jo ajautumassa soivan tuloksen ulkopuolelle? Missä määrin yksityiskohtaisuus auttaa ymmärtämään soivaa kuulokuvaa, vai häiritsevätkö liian tarkasti kirjoitetut merkinnät soivaa musiikkia, eli palveleeko kirjoitettu musiikki silloin ollenkaan soivaa lopputulosta? Taiteellisessa tutkimuksessaan Talvitie pohtii nuottikirjoituksen mahdottomuutta tarkastellessaan nuotintamisen ja ylipäätään kirjoitettujen tai puhuttujen

³²³ Arho 2009, 206.

³²⁴ Seeger. C. 1958, 186, 192–194; Kanno 2007, 232–234; Niemi & Jouste 2013, 178–182.

³²⁵ Kanno 2007, 205–208.

³²⁶ Arho 2004, 323.

³²⁷ Talvitie 2023, 30, 178.

merkkien (puheen) problematiikkaa *Heinä*-multimedia projektissaan. Siinä musiikki pyrkii jäljittelemään heinän liikettä tuulessa sen piirtyessä paperille musteeseen kastetun heinän kirjoittamana. Hän miettii, miten voisi nuotintaa sellaista toimintaa, kuten heinän huojunta tuulessa, joka ei koskaan toistu samanlaisena. Kuitenkin nuottikirjoitus määrittää nykymusiikkia Talvitien mielestä jopa siinä määrin, että hän kysyy: ”Voiko nuottikirjoituksen erottaa itsenäiseksi, soivasta äänestä eriäväksi tapahtumaksi – nuottikirjoituksen taiteeksi, joka kasvaa ja kehittyy omana rihmastonaan kirjoitetun tekstin lailla?”³²⁸

Jeff Todd Titon katsoo transkription olleen aiemman etnomusikologisen tutkimuksen tunnusmerkki. Musiikin notaatio, vaikka se olisi ollut kuinka ammattitaitoista tahansa, hänen mielestään kuitenkin sivuutti eletyn kokemuksen. Jäljelle jäänyt ääni muutettiin esitykseksi, jota voitiin analysoida ja verrata muihin transkriptioihin. Näin voitiin luoda ja testata hypoteeseja musiikin alkuperästä ja evoluutiosta. Nykyään etnomusikologia ei hänen mukaansa ole enää transkriptiota vaan kenttätyötä, jossa musiikin kokeminen ja ymmärtäminen on havainnointia tai musiikin tallentamista tärkeämpää.³²⁹ Timothy Rice ei suhtaudu länsimaiseen notaatioon tai tallentamiseen yhtä negatiivisesti vaan näkee myös sen hyödyn. Opetellessaan soittamaan perinteistä bulgarialaista säkkipilliä hänen opettajansa ei pystynyt sanoin tai nuotinnoksin kuvailemaan oman soittonsa melodisia tai rytmisiä artikulaatiota. Kuitenkin länsimaisen musiikinteorian ja notaation avulla Rice pystyi selittämään itselleen musiikilliset rakenteet, mikä auttoi häntä soittotyylin oppimisessa³³⁰

Eurooppalaislähtöisessä nuottikirjoituksessa rytmi pilkotaan tasapitkiksi yksiköiksi. Näistä yksiköistä muodostuu joko yhdenmukaisia tahteja tai vaihtuvia tahtilajeja, jotka voidaan tarpeen mukaan merkitä hyvinkin tarkasti yhä lyhytkestoisemmiksi pilkotuilla nuottiarvoilla. Musiikkitieteilijä Curt Sachs loi rytmiä määrittelevät käsitteet divisiivinen ja additiivinen. ”Askeltavaa” rytmiä, jossa iskujen sarja jakautuu tasaisesti kahden iskun kuvioihin, Sachs kutsuu divisiiviseksi.³³¹ Jarkko Niemi käsittää divisiivisyyden laajemmin. Hänen mukaansa kaikki perinteiset eurooppalaiset musiikin rakenteet ovat divisiivisiä, eli musiikki jakautuu tasapitkiin rytmisyksikköihin, kuten $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ tai $\frac{1}{16}$ -osanuotteihin, joita voi suhteuttaa muihin kestoihin. Tätä muodostumaa hän ehdottaa kutsuttavan rankopulssiksi (pulse grid). Divisiivisyyden käsitteen voi hänen mukaansa myös laajentaa koskemaan sävelkorkeuksia, jossa musiikin sävelkorkeudet voidaan yksiselitteisesti tunnistaa.³³² Additiiviseksi Sachs

³²⁸ Talvitie 2023, 178–180

³²⁹ Titon 2008, 25.

³³⁰ Rice 2008, 58.

³³¹ Messiaen 1956, 16.

³³² Niemi 2009, 94.

kutsuu rytmiä, jossa rytmisten keskenään yhteismitallisten yksiköiden lukumäärä vaihtelee (2+1, 3+3+2).³³³ Messiaenille additiivisuus (added value) tarkoittaa lisättyä nuottiarvoa, jolloin aika pitenee lisäämällä nuottiin piste tai samanmittainen tauko. Jarkko Niemi ja Marko Jouste ovat laajentaneet additiivisuuden määritelmää koskemaan rytmiiikkaa, jossa rytmin hahmottaminen ei pohjautu jakamiseen vaan lisäämiseen. Siinä rytmit eivät ole mitattavissa keskenään samoilla yksiköillä.³³⁴ Tässä merkityksessä tšuktšien ja laajemmin myös muiden Siperian pohjoisten alkuperäiskansojen musiikin rytmiiikkaa voidaan kutsua additiiviseksi, sillä se muodostuu rytmisistä ryppäistä tai pulsaatioista, jotka eivät luontevasti jakaudu samanmittaisiksi yksiköiksi. Siksi divisiivisyyteen pohjautuva nuottikirjoitus soveltuu siihen huonosti. Tšuktšien laulujen kohdalla palaan rytmiin luvussa 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista.

Tšuktšien ja muiden Siperian alkuperäiskansojen laulut eivät rakennu asteikkojen tai kiinteiden sävelkorkeuksien pohjalle, joihin eurooppalaisesta musiikkiperinteestä nousevat nuottikirjoitukset perustuvat. Etnomusikologi Eduard Alekseyev on luonut jakutialaisten laulujen melodisten moodien rakentumisesta teorian, johon hän pohjaa musiikin rakenneanalyysin. Hän demonstroi graafista nuotinnostapaa, jossa ääni visualisoidaan pisteiden sijaan jatkuvana viivana ja säkeet erotetaan toisistaan pystyviivoin. Sen yhteydessä on ääninäyte ja sama laulu kirjoitettuna myös perinteisellä nuottikirjoituksella.³³⁵ Graafinen nuotinnos kuvaa hyvin, kuinka melodian ambitus laajenee 12 säkeen aikana vähitellen alaspäin. Teoksensa verkkosivujulkaisun esipuhevideossa Alekseyev toteaa äänityksen yhdistämisen nuotinnokseen olevan tekijälle riskinotto. Hän vertaa sitä striptease-esitykseen, jossa jokainen voi huomata puutteita nuottikirjoituksessa.³³⁶

³³³ Sachs 1953, 24–25.

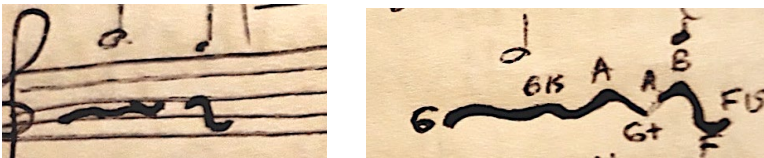
³³⁴ Niemi & Jouste 2002, 166.

³³⁵ Teos julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1976. Verkkosivujulkaisuun on lisätty mm. nuotinnoksia vastaavat äänitteet. Esipuhe-video. <http://eduard.alekseyev.org/pfl/index.html>

³³⁶ Alekseyev 2009, esipuhe.

Nuottiesimerkki 1. Säkeet 1, 3, 12 nuotteina ja graafisesti. (Laulu. 25. Alekseyev 2009).

Olen itse myös kokeillut graafista nuotintamista. Vaikka nuottiviivalla kiemurteleva melodiakäärme ilmentää hyvin melodian soljuvuutta, se kuvaa rytmiä liian epämääräisesti.



Nuottiesimerkki 2. Omat graafiset kokeiluni.

Etnomusikologi Natalia Kondrat'eva tarkastelee Siperian alkuperäiskansojen musiikille tyypillistä sävelkorkeuden vaihtelun ja liukumisen esiintymistä ja jakaa nämä vaihtelut eri osatekijöihin. Niitä ovat muun muassa erityyppiset äänestä toiseen siirtymiset, pulsaatio, vibrato tai erityyppiset äänen ympärillä kieppumiset. Nuottiesimerkit demonstroivat näitä eri vaihtoehtoja.

Nuottiesimerkki 3. Kuvakaappaus. Kondrat'evan artikkelista (2009, 28).

Kondrat'evan mukaan useat mittaukset ovat osoittaneet, että siperialaisten alkuperäiskansojen musiikkityyleissä ei ole mitään yhteistä diatoniseen sävelasteikkoon pohjautuvan nuottikirjoituksen kanssa, jossa sävelkorkeus esitetään pisteenä nuottiviivalla. Siperialaisen musiikkiperinteen säveljärjestelmät eivät ole sävelkorkeuden määritteleviä asteikkoja vaan erilaisia sävelkorkeuskenttiä, jossa eri kentät voivat ambitukseltaan olla keskenään päällekkäin. Hänen mukaansa sävelasteikkoa täsmällisempi tapa on kutsua niitä vyöhykeasteikoiksi, jossa kunkin vyöhykkeen leveys vaihtelee neljäsosasävelestä jopa yli puoleentoista säveleen.³³⁷

Paradigmaattinen analyysi on selkeä keino havainnollistaa musiikin rakenteita. Musiikissa syntagma tarkoittaa peräkkäisten motiivien muodostamaa kokonaisuutta, kun taas paradigma on samankaltaisten musiikillisten motiivien joukko. Antropologi Claude Lévi-Strauss kehitti strukturalismin teoriaa kielitieteilijä Ferdinand Saussuren luoman kielen semiotiikan pohjalta. Hän laajensi sen koskettamaan eri kulttuurien välisiä ilmiöitä, joista hän löysi toisiinsa verrannollisia rakenteita. Teoria on vaikuttanut musiikkitieteeseen, ja sen pohjalta muun muassa Heinrich Schenker kehitti musiikin harmonisiin funktioihin perustuvan rakenneanalyysin, niin sanotun Schenker-analyysin.³³⁸ Etnomusikologiassa teoriaa ovat Lévi-Straussin³³⁹ lisäksi soveltaneet useat etnomusikologit kuten Bruno Nettl³⁴⁰ sekä Jarkko Niemi ja Marko Jouste. Toisteisten säkeiden tai motiivien ryhmittäminen allekkain paradigmaattisen analyysin mukaisesti selkeyttää laulun rakenteen hahmottamista ja osoittaa, millaisin yhdistelmin motiivit liittyvät toisiinsa. Jos samasta laulusta on useampia versioita, kirjoittamalla rakenneanalyysin kannalta toisarvoiset melodian sävelkorkeudet samalle korkeustasolle, on lauluja helpompi verrata toisiinsa.³⁴¹

³³⁷ Kondrat'eva 2009, 28.

³³⁸ Stone 2008, 90–95.

³³⁹ Lévi-Strauss 1971, 5–14.

³⁴⁰ Nettl 1958. 10, 37–41.

³⁴¹ Niemi & Jouste 2013, 182, 189.

The image shows a musical score for the beginning of Tajanin laulun. It consists of six staves of music. The first staff has a bracket labeled 'A' over the first two measures and 'B' over the next two. The second staff has 'A' over the first two, 'B' over the next two, and 'C' over the last two. The third staff has 'A' over the first two, 'B' over the next two, and 'C' over the last two. The fourth staff has 'A' over the first two, 'B' over the next two, and 'C' over the last two. The fifth staff has 'A' over the first two, 'B' over the next two, and 'C' over the last two. The sixth staff has 'A' over the first two, 'A' over the next two, 'B' over the next two, and 'C' over the last two. The motifs are repeated in a sequence: A-B, A-B-C, A-B, A-B-C, A-B, A-C, A-B.

Nuottiesimerkki 4. Tajanin laulun alkua.³⁴²

Edellä olevassa esimerkissä on paradigmaattisesti kirjoitettu nuotinos poromies Tajanin laulusta. Nimeämällä samankaltaiset, allekkain kirjoitetut motiivit samalla kirjaimella, tulee laulun rakenne esiin. Tajanin laulussa musiikki rakentuu seuraavasti: A-B, A-B-C, A-B, A-B-C, A-B, A-C, A-B jne.

Venäläisessä musiikkitieteessä intonaatio luokiteltiin yhdeksi musiikin peruskategorioista jo 1900-luvun alussa. Musiikkitieteilijä Boris Asafjev loi 1940-luvulla musiikillisen intonaatioteorian, jonka pohjalta muun muassa etnomusikologit Šeikin ja Mazepus muotoilivat käsitteen ”etnoksen intonaatiokulttuuri”. Se ei kuvaa vain musiikkia vaan myös äänellisen ympäristön muodostumista ihmisen sosiaalisen elämän puitteissa.³⁴³ Myös monet muut tässä tutkimuksessa mainitsemistani venäläisistä etnomusikologeista nimittävät Siperian alkuperäiskansojen musiikkia intonoinniksi, intonaatiokulttuuriksi tai intonaatioakustiseksi kulttuuriksi.³⁴⁴ Etnomusikologi Vladimir Mazepus on kehittänyt tietokonemittausten avulla äänen ominaisuuksien parametrejä, joiden avulla on mahdollista mitata intonaatiokulttuureissa esiintyvä äänen jännite, soinnilliset piirteet ja artikulointi. Tätä menetelmää on käytetty Siperian musiikkikulttuurien analyysissä. Koska mittaukset eivät ole riippuvaisia tutkijan kuulokokemuksesta, ne antavat objektiivisemmän ja luotettavamman käsityksen äänen ominaisuuksista.³⁴⁵

³⁴² Katso saman laulun toinen nuotinos: laulu 15.

³⁴³ Sychenko 2009, 59, 64. Intonaatioteoriassaan Asafjev laajensi intonaation käsitettä musiikin tonaaliseen rakenteisiin liittyvänä ilmiönä koskemaan eri kulttuurisidonnaisia äänen tuottamisen tapoja. Niemi 2009, 18.

³⁴⁴ Alekseyev 2009 [1976] <http://eduard.alekseyev.org/pfl/index.html>; Dobžanskaja 2019, 5; Mamtševa 2012, 198–199.

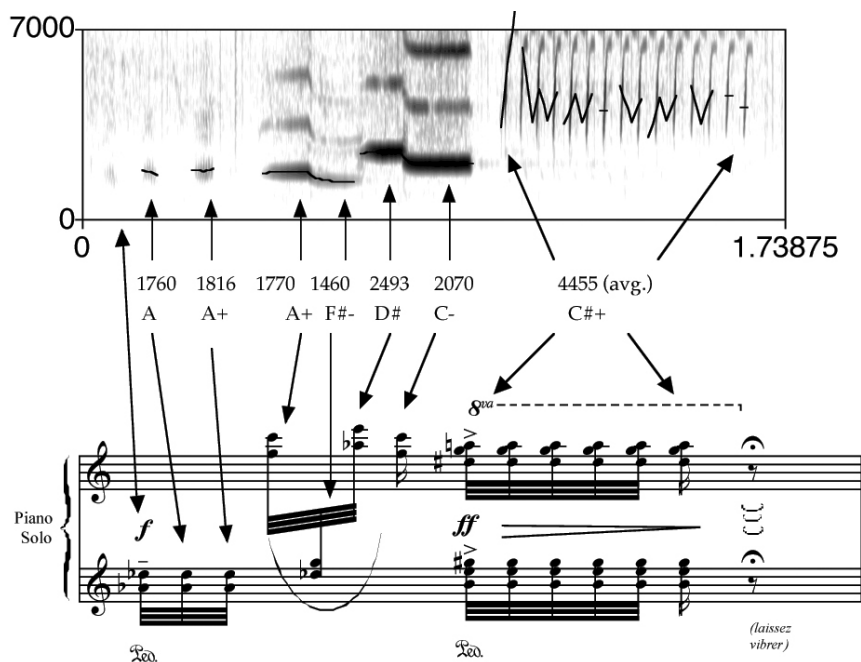
³⁴⁵ Mazepus 2009, 200.

Säveltäjien kuulemista on mielenkiintoista tarkastella heidän laatimiensa nuotinnosten valossa, mitä näytteet Olivier Messiaenin ja Béla Bartókin nuottikirjoituksesta havainnollistavat. Messiaenin nuotintama mustarastaan kutsuääni klarinetin stemmassa *Aikojen lopun kvartetossa* (*Quatuor pour la fin du temps*) sisältää runsaasti etuheleitä, aksentteja ja dynaamisia merkkejä, jotka ilmentävät mustarastaan laulun äkkikänteitä.



Nuottiesimerkki 5. Messiaenin nuottikirjoitusta. Kuvakaappaus (Messiaen 1956).³⁴⁶

Seuraava spektrogrammilla havainnollistettu fragmentti osoittaa, miten Messiaen on muokannut rastaan laulua oman musiikkinsa kielelle pianoteoksessa *Eksoottiset linnut* (*Oiseaux exotiques*). Perinteisestä nuottikirjoituksesta huolimatta erilliset rytmilliset impulssit tulevat selkeästi esille.



Nuottiesimerkki 6. Näyte rastaan laulusta: spektrogrammilla ja Messiaenin nuotinnoksena.³⁴⁷

³⁴⁶ Messiaen: *The Technique of My Musical Language* 1956 [1944], nuottiesimerkki 116, esimerkkien sivulla 17.

³⁴⁷ Kuvan musiikin näytteet voi kuunnella verkkosivuilla: <https://oliviermessiaen.org/birdsong>, kuva b. (luettu 18.3.2024).

Béla Bartókin nuotinnoksessa turkkilaisesta kansanlaulusta on jopa melismojen rytmit merkitty tarkasti. Nuotinnos ei vielä itsessään ole analyysi, mutta se antaa hyvän kuvan siitä, miten Bartók kuulee musiikin, mitä hän pitää pää-ääninä, mitä sivuääninä ja miten hän ne ryhmittelee.

Nuottiesimerkki 7. Bartókin nuotinnosta turkkilaisesta kansanlaulusta (Bartók 1976, 84).

Oma nuottikirjoitukseni on kaukana spektrogrammin täydellisestä, objektiivisesta mittauskuvasta; Merleau-Pontya lainatakseni kuulemiseni ei ole selkeää tai aukotonta vaan ikään kuin ”keskeneräinen työ”³⁴⁸.

Äänittäminen on yksi tapa kirjata musiikkia muistiin. Äänityksen jäljittely on myös tapa tallentaa laulua mielensä muistiin. Imitoiminen auttaa kyllä ymmärtämään, miten laulu on esitetty, mutta mielestäni se voi myös lukita laulun tiettyyn muottiin. Todellisuudessa äänitys kertoo laulusta vain sen, miltä se kuulosti äänityksen hetkellä. Oli hyvin todennäköistä, että laulaja muunteli laulua jokaisella esityskerralla. Jos kenttämatkoillani kuulin saman laulun useamman kerran, se ei koskaan ollut samanlainen. Toisaalta ihmiset oppivat toistensa lauluja jäljittelemällä samalla tavoin, kuin lapset oppivat puhumaan. Jos lapset kuulivat toistuvasti samojen ihmisten esittävän laulujaan, heidän mieleensä tarttuivat myös ne muunnokset, joita heidän isänsä, äitinsä, isovanhempansa tai joku toinen yhteisön jäsenistä toistuvasti lauloi.³⁴⁹ Etnomusikologi Natalia Mamtševa kertoi vuonna 2004 Sahalinissa nivhi-vanhus Njavanin selostaneen, kuinka hän lapsuudessaan oli salassa kuunnellut šamaanin laulua ja painanut sen mieleensä. Äänitystilanteissa oli tavallista, että lapset pyysivät vanhempiaan laulamaan jonkun tietyn ihmisen laulun. Panin merkille, että laulut tunnistettiin ja nimettiin helposti sen ja sen ihmisen lauluksi pelkän kuulemisen perusteella. Vaikutti siltä, että samalla tavalla kuin me tunnistamme jonkun ihmisen, vaikka tämä käyttäytyisi päivittäin hiukan eri tavalla, ihmiset tunnistivat yhteisönsä laulut, vaikka laulaja olisikin niitä muunnellut.

³⁴⁸ Merleau-Ponty siteeraa Malebrancen lausumaa teoksesta *Méditations chrétiennes* [1683] 2012, 65.

³⁴⁹ Katso luku 2: Velvi`vine ja luku 3: Kytgaut.

Tšuktšien henkilölaulu kuulemisen kohteena

Henkilölaulu ei kuulosta valmiilta, määrämittaiselta laululta, jossa on lukkoon lyöty melodia, rytmi, muoto ja sanat, vaan pikemminkin melodisten motiivien ketjulta, josta laulu rakentuu. Sanat, silloin kun niitä esiintyy, vaikuttavat sävelmotiivien rytmiin ja melodiseen linjaan, mutta ne eivät ole tšuktseille määräävä tekijä. Sanojen käyttö on äänittämissäni lauluissa hyvin satunnaista. Kysyin laulajilta sanojen käytöstä ja merkityksestä jokaisella kenttämatkallani, ja vastaus oli aina johdonmukaisesti sama: sanat eivät ole tärkeitä vaan melodia. Jos sanoja käytetään, se riippuu siitä, mitä juuri sillä hetkellä on mielessä, ja usein henkilölaulua lauletaan myös täysin ilman sanoja. Joissakin lauluissa rytmit ja melodiset motiivit ovat toisteisia, minkä seurauksena myös laulun rakenne on säännöllisempi myös silloin, kun laulu on pitkäkestoinen. Tajanin laulu on hyvä esimerkki siitä, kuinka myös pitkäkestoisissa lauluissa motiivirakenne voi säilyä lähes muuttumattomana.³⁵⁰

Tutkimuksessani keskityn tšuktšien musiikkiin oman kuulemiseni ja muusikkouteni suodattimen läpi. Kuuleminen on aistimista mutta kuunteleminen on akti. Hereillä kuunnellussa voi olla, ettei kuule juuri mitään, kun taas väsyneenä tai unessa kuulee, vaikkei kuuntelisikaan. Tšukotkan tundralla on vaarallista elää. Luonnossa täytyy pysyä tarkkaavaisena ja kuunnella. Yhteisöt ovat pieniä, usein vain muutamista ihmisistä koostuvia. Kukaan ei tule toimeen yksin eikä ole turvassa, jos ei ole jatkuvasti valppaana ja kuulolla. Kaupungissa ihmiset eivät tervehdi toisiaan. Jos tervehtisimme jokaista vastaantulevaa kaupungin ruuhkassa, emme muuta tekisikään. Suojautuaksemme jatkuvan informaation tulvalta suljemme ympäristön ulkopuolellemme. Kuulomme ei ole valppaana, vaan pikemminkin pyrimme sulkemaan korvamme ympäröivältä melulta. Valppaana ja kuulolla olon sijaan käytämme kuuloamme valikoidusti. Yksi tapa sulkea korvamme on taustamusiikki, jota emme kuuntele, vaan joka sulkee jotain pois. Näiden kaikkien kuulemisen eri aspektien tähden tutkimukseni lähtökohtana on kuuleminen, ei kuunteleminen. Olen pyrkinyt kuuntelemaan tšuktšien musiikkia avoimesti, aivan kuin puhtaalta pöydältä ja mahdollisimman pitkälle pelkän havainnon kautta. Mutta kuinka voin siivota pöytäni tyhjäksi, kun oma kulttuuritaustani kuitenkin vaikuttaa siihen, mihin kiinnitän huomiota vieraan kulttuurin musiikissa? Kuuleminen ei ole objektiivista vaan

³⁵⁰ Tajanin laulu paradigmaattisesti kirjoitettuna luku 3: kuva 4. Pitempi nuotinos laulusta luku 3: lauluesimerkki 28.

epäluotettavaa ja ailahtelevaista, ja sen heikkoutena ovat pinttyneet kuuntelemistottumukseni. Tästä kaikesta huolimatta kuuleminen on muusikon tärkein ja luotettavin työkalu.

Mutta mitä väliä on analyysilla, jos se ei merkitse tšuktseille mitään? Kun kuitenkin väistämättä tutkimuksessani rakennan jonkinlaista teoriaa, niin ketä varten sitä rakennan? Mitkä käsitteet ovat minulle ja kohtaamilleni tšuktseille yhteisiä, mitkä tutkimuksen kannalta olennaiset käsitteet puuttuvat minulta tai heiltä? Ehkä juuri taide ja musiikki ovat tällaisia käsitteitä. Ainakaan tšuktšien kielessä ne eivät esiinny siinä merkityksessä kuin meidän kulttuurimme on ne käsitteistänyt. Jos tšuktšien henkilölaulua tutkiessani pyrin selvittämään, mitä henkilölaulu tšuktseille merkitsee ja mitä heidän musiikkinsa merkitsee minulle, kohtaavatko ajatuksemme ollenkaan toisiaan? Tšuktšien kuulemishavainto, eli se, mihin he kiinnittävät huomiota, voi poiketa omastani huomattavasti. Panin tämän merkille Tšukotkassa useita kertoja. Kun Tinatval lauloi kaksi lapsenlapsilleen lahjoittamaansa laulua, en erottanut niitä toisistaan. Tulkkina toiminut tšuktši Svetlana Koravje, joka oli itsekin monia vuosia työskennellyt poropaimentolaisleirissä, närkästyi siitä, että luulin Tinatvalin laulaneen saman laulun kahteen kertaan.³⁵¹

Yksi tapa perehtyä lauluperinteeseen on opetella lauluja ja kysyä laulajilta itseltään, menikö laulu oikein. Ongelmana kuitenkin on, että ”oikein” tai ”väärin” ei välttämättä ole se vaaka, millä henkilölauluja punnitaan. Omassa kulttuurissamme olemme tottuneet musiikkiteosten pysyviin rakenteisiin, ja me arvioimme musiikkia sanoilla hyvin-huonosti, oikein-väärin. Samanlainen arviointi kuuluu tietenkin myös tšuktšien kulttuuriin. Tundratšuktšien yhteisössä kaikki tietävät, kuka leirissä on hyvä suopungin heittäjä tai suunnistaja, nopea juoksija tai taitava ompelija. Näin on myös musiikin kohdalla. Joku on taitava imitoimaan eri ääniä tai hyvä röhistyslaulussa. Kuulossamme ei välttämättä ole eroa, vaan siinä, mitä pidämme suoritukseksi tai taitona. Poropaimentolais-tšuktšille henkilölaulu ei ole jotain, mitä arvioidaan, vaan se on ihmisen sisällä, osa häntä itseään.³⁵² Jos kysyn, menikö laulu oikein, se olisi sama kuin kysyisin, kuinka hän hengittää tai kävelee.

On tärkeää pyrkiä ymmärtämään, millä tavalla kentällä voi tehdä kysymyksiä ja miten palaute annetaan. Kritiikki ei useinkaan ole sanallista, vaan se voi ilmetä kyllästymisenä, mielenkiinnon lopahtamisena tai hämmentymisenä vääränlaisista kysymyksistä. Etnomusikologi Nicole Beaudry, joka on tutkinut Alaskan ja pohjoisen Kanadan alkuperäiskansojen kulttuureja kokee kysymysten esittämisen ongelmalliseksi pohjoisissa kulttuureissa. Heidän parissaan ei ole sopivaa, että nuoremmat tekevät kysymyksiä

³⁵¹ Lauluhetki Tinatvalin kotona. Vaegi, Tšukotka 11.6. 2009.

³⁵² Šeikin 2018, 30.

kylänvanhimmille, vaan nuorten tulee odottaa, milloin vanhimmat päättävät heidän olevan valmiita kuulemaan asioita. Inuiiteille kysymysten esittäminen on merkki henkisestä kyvyttömyydestä, sillä heidän kulttuurissaan arvostetaan oppimista havainnoimalla ja jäljittelemällä. Kyseleminen annetaan etnomusikologille ulkopuolisena anteeksi, mutta avustajalle tilanne on vaikea, koska on tapana odottaa, että tieto vähitellen paljastuisi.³⁵³

Kysymyksen muotoilu voi myös helposti paljastaa, millaisen vastauksen tutkija toivoo kuulevansa. Liian usein, erityisesti silloin kun vastauksesta maksetaan, annetaan vastauksia, joiden tarkoitus on miellyttää kysyjää, olivat ne sitten tosia tai eivät.³⁵⁴ Kysymisen ajoitus on myös tärkeä. Äänitustilanteessa erehdyin välillä kesken laulamisen kysymään jotain laulajan kannalta epäoleellista. Luulin, että laulu oli loppunut ja kun olin kuullut laulussa sanoja, olin utelias tietämään, mistä hän lauloi tai kenen laulu oli. Kuitenkin laulaja oli vielä keskellä laulantaansa, joka tauosta huolimatta ei ollut vielä loppunut. Henkilö, jonka laulua hän lauloi, saattoi olla hänen mielessään tai jopa tullut paikalle, ja minä olin kysymyksilläni katkaissut musiikin virtauksen. Kysymisen ongelmallisuutta pohtii myös etnomusikologi Jeff Titon, jonka mielestä hyvin suunniteltu haastattelu ei aina anna parhaita tuloksia. Hän kertoo, kuinka hän valmistautui erään blues-laulajan haastatteluun suurella määrällä muistitietoa koskevia kysymyksiä. Hän aloitti haastattelun soittamalla laulajalle tämän ystävän 1920-luvulta peräisin olevaa bluesäänitettä. Kuunneltuaan sen laulaja ryhtyi kertomaan elämästään yksityiskohtaisesti. Tarinan loputtua Titon yritti kysymystensä avulla saada laulajaa kertomaan lisää, mutta kysymykset päinvastoin katkaisivat kerronnan. Tämä sai Titonin pohtimaan valmisteltujen kysymysten merkitystä verrattuna tosielämän tarinoihin. Hän päätyy toteamaan, että tarinankerronnan synnyttämät tekstit ovat arvokkaita, koska niistä on hyötyä toisen kulttuurin ymmärtämisessä.³⁵⁵

Joskus vääränlaiset kysymykset saattavat johdattaa keskustelun sivuraiteille tai jopa vahingossa murskata jonkin pienen, mutta tärkeän tiedonjyvän. Monet tutkimukselle välttämättömät sanat, joilla käsittelemme meidän kulttuurissamme ilmiöitä teoreettisesti, ovat irrallaan käytännön elämästä. Tšuktšien perinteessä puhutaan musiikin sijaan laulamisesta tai soittamisesta. Tšuktšinkielellä sanalle ”ääni” on käytössä monta sanaa. Yksi niistä on ääni, tai huuto – ejngen.³⁵⁶ Vaikka tarkastelenkin tässä tutkimuksessa musiikkia kuulemisen eri vaihtoehtoina, en voi henkilölaulun kohdalla unohtaa, mitä ihmiset ovat itsestään ja laulustaan

³⁵³ Beaudry 2008, 236–237.

³⁵⁴ Herndon & McLeod 1990, 175.

³⁵⁵ Titon 2008, 26–27.

³⁵⁶ Šeikin 2018, 20.

kertoneet ja millaisissa tilanteissa olen kuullut heidän laulavan. Siksi myös seuraavassa laulujen analyysiluvussa olen kunkin laulajan kohdalla liittänyt mukaan lyhyen matkapäiväkirjamerkinnän, joka kertoo, millaisissa tilanteissa laulun kuulin.

Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista

Tässä tutkielmassa käsiteltävät laulut ovat kuultavissa verkkosivulla:

<https://www.researchcatalogue.net/view/2043895/2697782?c=1>

Kun alun perin ajattelin käyttää sanaa *kuulokulma* tutkimukseni otsikossa, oletin, että pyrkimällä tarkempaan kuulemiseen pystyisin pitkäkestoisen, keskittyneen kuuntelemisen ansiosta vähitellen erottamaan paremmin yksityiskohtia ja musiikissa toistuvia motiivirakenteita. Kuitenkin lähes aina kävi niin, että kun ensin nuotinsin laulun muutamaan kertaan ja palasin sitten takaisin nuottikuvaan toistamalla sitä joko soittaen tai laulaen, se ei kuulostanutkaan tutulta eikä nuotinnoksessa tuntunut olevan mitään järkeä. Kun sitten palasin kuuntelemaan laulajaa itseään äänen kaikkine vapinoineen ja säröineen, laulu kuulosti taas ymmärrettävältä, luonnolliselta ja koskettavalta.

Tšuktšien laulujen kuunteleminen on todellista syväkuuntelua, kun keskityn yksityiskohtiin ja yritän saada selvää rytmistä, sen joustavasta liukumisesta rummuttaessa vaikkapa tasaisesta rummutuksesta toiseen, keinuvampaan rytmiin.



*suurempia kokonaisuuksia ja mietittävä, miksi se kuulostaa niin luontevalta enkä kuitenkaan saa siitä kiinni.*³⁵⁷

Säveltäjä Pauline Oliveros on luonut käsitteen *syväkuuntelu* (*Deep Listening*) jolla hän tarkoittaa meditatiivista kuuntelemista, jossa mieli puhdistetaan ylimääräisistä ajatuksista ja rauhoitetaan kuuntelutilaan.³⁵⁸ Työpäiväkirjan otteessa mainitsemani syväkuuntelu sen sijaan itselleni ollut on kaukana mielen rauhoittamisesta tai meditaatiosta, päinvastoin pitkään jatkuva syväkuuntelu oli uuvuttava ja jopa ahdistava kokemus. Syväkuuntelu tarkoittaa itselleni äärimmäisen syvälle yksityiskohtiin porautuvaa kuuntelua tai päinvastoin, suurempien kokonaisuuksien toistuvaa kuuntelemista. Lähes kaikki nuoteille kirjoittamani laulut ovat käyneet läpi tämän hitaan ja näännyttävän kuuntelun prosessin.

Muistinvaraisen musiikin siirtäminen kirjoitettuun muotoon ei sinänsä ole itselleni päämäärä, vaan nuotinnos on väline. Nuotinnoksen dokumentaarinen arvo on äänitteeseen verrattuna vähäinen, mutta sillä on merkitystä analyysin havainnollistamisessa.³⁵⁹ Laulun ominaispiirteet, joita tässä luvussa esittelen, eivät pyri kattamaan kaikkea sitä, mitä tsuktšien laulussa voi kuulla, vaan ne ovat kuulokulmia, musiikin tekemisessä syntyneitä oman kuulemiseni subjektiivisia havaintoja tsuktšien henkilölaulusta. Nuotinnokset eivät ole tarkkoja visualisointeja, vaan karkeita luonnoksia siitä, mitä kaikkea laulussa kuulen ja miten kuulemansa voi nuotinnoksella ilmaista. Nuotinnoksiin liittyvät äänitteet antavat jokaiselle lukijalle mahdollisuuden kuulla laulut omalla tavallaan.

Laulujen kuunteleminen ja sävellystyö ovat tapahtuneet käsi kädessä. En siis suinkaan ensin nuotintanut suurta määrää lauluja ja vasta sitten alkanut säveltää. Kun joku lauluista inspiroi säveltämään, saatoinkin kesken sävellystyön kuunnella ja nuotintaa myös muut saman laulajan laulut. Toisinaan vertasin näitä lauluja muiden, samasta kylästä kotoisin olevien ihmisten lauluihin. Kielellä on vaikutusta musiikillisiin elementteihin, kuten rytmin tai melodian muotoutumiseen, sillä usein yhdenkin sanan lausuminen rikastuttaa rytmistä muuntelua. Laulujen sanat ovat usein jonkun henkilön tai paikan nimiä ja ilmaisevat tunnesidettä laulun kohteeseen. Kuten jo aiemmin mainitsin, lauluista suuri osa on kuitenkin sanattomia, tai niissä esiintyy sanoja vain harvakseltaan. Sanojen paikalla on lauluvokaaleja: *ej-e, e-e, e-ne, e-kej, o-ka, o-o, te, o-oj, o-o-ja-oj...*³⁶⁰ Vaikka monien laulujen kohdalla olen

³⁵⁷ Työpäiväkirjasta 12.9.2020.

³⁵⁸ Oliveros 2005.

³⁵⁹ Seeger 1987, 102.

³⁶⁰ Šeikin 2018, 22.

ollut perillä niiden sanallisesta sisällöstä niistä tehtyjen käännösten välityksellä, en ole keskittynyt laulujen sanalliseen sisältöön, enkä ole merkinnyt sanoja tai myöskään lauluvokaaleja nuotteihin.

En ole myöskään käyttänyt paradigmaattista kirjoitustapaa, koska tässä tutkimuksessa en tarkastele laulunsisäisten motiivirakenteiden yhtäläisyyksiä. Lisäksi laulujen improvisatorisen luonteen vuoksi säe- tai motiivirakenteet ovat tulkinnanvaraisia. Lauluissa esiintyy harvemmin sellaisia selkeästi toisteisia motiivirakenteita, joita olisi mielestäni hyödyllistä kirjoittaa ryhmittäin allekkain.³⁶¹ Äänitykseni lauluista ovat usein vain lyhyitä fragmentteja siitä, miten ihmiset juuri sillä hetkellä sattuvat laulamaan. Jotkut lauloivat äänityshetkellä vain laulunsa motiivin, eivätkä ehkä katsoneet tarpeelliseksi jatkaa laulua pitempään, mutta niiden muutamien kuulemieni toisintojen perusteella laulaja muunteli laulua jatkuvasti. Silloin kun vietin pitempiä aikoja samassa kylässä, kuulin myös välillä samoja lauluja useamman kerran.³⁶² Yleensä pitkissä lauluissa motiivit muuntelivat enemmän ja myös sanoja esiintyi useammin kuin lyhyissä lauluissa. Haluan myös korostaa, että käyttäessäni sanaa laulu, en tarkoita yksittäistä laulua, vaan laulamisprosessia, laulantaa, joka voi kestää muutamasta sekunnista useampaan tuntiin saakka.

Tässä luvussa lauluesimerkkejä on 18³⁶³ (laulut 4–21) yhdeksältä eri laulajalta, jotka kaikki ovat tšukotseja. Laulajista seitsemän on Tšukotkasta ja kaksi koillisesta Kamtšatkasta. Vanhin laulajista on syntynyt vuonna 1922 ja nuorin vuonna 1957.³⁶⁴ Verrokkilaulut löytyvät luvusta 4, jossa lauluesimerkkejä on 20 (laulut 22–41) Laulajista kymmenen on Tšukotkasta ja kolme koillisesta Kamtšatkasta. Vanhin laulajista on syntynyt noin vuonna 1915 ja nuorimmat vuonna 1957.³⁶⁵ Eteläisen Tšukotkan vahva edustus johtuu siitä, että vuonna 2009 äänitin suuren määrän lauluja eteläisessä Tšukotkassa. Äänitin silloin paljon 1920–1930-luvulla syntyneitä henkilöitä, jotka olivat eläneet suurimman osan elämästään poropaimentolaisleireissä eivätkä puhuneet venäjää. Näistä syistä henkilölaulut kuuluivat

³⁶¹ Esimerkkilauluistani aiemmin esillä olleen Tajanin laulun (laulu 14) lisäksi paradigmaattinen kirjoitustapa sopisi lauluihin 20, 21, 25 j 28.

³⁶² Tällaisia esimerkkejä kuulin Meynypilgynossa (Omryl'kot, Kuang, Tevljantonau), Hatirkassa (Val'naut), Ryrkaipissa (Rag'tina, Minenko), Ritkutšissa (Vel'vine), Amguemassa (Jaatitvaal), Konerginossa (Jetilin) Vaegissa (Kuljumitš), Atšaivajamissa (I'an, Etiljan, Kojalkot). Minulla oli myös mahdollisuus verrata omia äänityksiäni Kamtšatkalaisen laulajan (Nuteneut) aikaisempiin tai myöhempisiin.

³⁶³ Esimerkit alkavat laulusta no. 4. Kolme edeltävää laulua ovat tuutulauluja, ja ne ovat luvussa 2.

³⁶⁴ Luvussa 3 lauluesimerkkien ja laulajien jakauma maantieteellisesti: Tšukotka pohjoinen: lauluesimerkkejä ja laulajia 1, länsi: lauluesimerkkejä 6 ja laulajia 3, etelä: lauluesimerkkejä 9 laulajia 3, Kamtšatka: lauluesimerkkejä ja laulajia 2. Jotkut lauluesimerkit ovat otteita samasta laulusta.

³⁶⁵ Luvussa 4 lauluesimerkkien ja laulajien jakauma maantieteellisesti: Tšukotka pohjoinen: lauluesimerkkejä 4 ja laulajia 3, itä: lauluesimerkkejä ja laulajia 2, etelä: lauluesimerkkejä 8 laulajia 5, Kamtšatka: lauluesimerkkejä 6 ja laulajia 3.

heidän arkeensa. Matkustin silloin myös itäiseen Tšukotkaan, mutta siellä äänitin myös jupikkeja ja rannikkotšuktšeja, joiden lauluja en tässä tutkimuksessa käsittele. Seuraavalla matkallani vuonna 2016 edellä mainitusta ikäpolvesta oli elossa enää vain murto-osa. Tästä syystä vuosina 2016–2019 äänitysten määrä väheni jyrkästi. Jokaisen laulajan kohdalla olen maininnut syntymävuoden, paikkakunnan ja heidän nimensä.

Horisontaalinen harmonia

Tšuktšien yksiääninen laulu pohjautuu ennen kaikkea äänen resonanssiin, jonka laulaminen saa laulajassa aikaan. Kuunnellessa voi havaita, että laulajan sivuäänit ja melismit laulun perusmelodian ympärillä eivät ole sattumanvaraisia, vaan melodian pää-äänien ympärille muodostuu apu- tai sivuäänistä koostuva *pilvi* – harmoninen kenttä. Se pohjautuu laulun perusäänien resonanssiin ja sen aiheuttamaan ylä- ja alasävelsarjaan, jossa sivuäänit ovat pää-ääniin verrattuna hierarkkisesti eriarvoisia. Usein kauempana, vähintään terssin päässä olevat äänit ovat luonteenomaisia tälle resonanssipilvelle, jota kutsun horisontaaliseksi harmoniaksi.³⁶⁶ Sen sijaan lähellä olevat sävelet, suuret ja pienet sekunnit sekä sitä pienemmät intervallit, tuntuvat olevan enemmän sattumanvaraisia tai osa perusäänien huojuntaa. Poikkeuksia myös löytyy, etenkin jos pienet intervallit ovat rytmisesti ratkaisevissa pakoissa. Rytmiohjaus sen hahmottamista, miten tämä sivuäänistä koostuva pilvi muodostuu laulun pää-äänien ympärille. Tämä laulutyyli on tyypillinen melkein kaikille äänittämilleni laulajille.

Kuljumitš (Кулжумич s. 1927) oli poropaimentolainen eteläisessä Tšukotkassa ja myöhemmällä iällä muuttanut asumaan Vaegin tšuktšikylään.

Pienen mökin ikkunoiden ylle oli kiinnitetty poronahkaiset ylös rullatut kaihtimet. Turkishaalariin ja turkissaappaisiin pukeutunut liinapäinen mummo kutsui meidät sisälle. Eteisen nurkassa oli kasassa poronahkoja ja niiden päällä puupalikkaan kiinnitetty kivi, työväline, jota käytettiin jäykän poronahan työstämiseen pehmeäksi taljaksi. Vanhuksen

³⁶⁶ Termiä horisontaalinen harmonia käytetään määrittelemään peräkkäisten sävelkorkeuksien harmonista etenemistä tai kehitystä tonaalisessa musiikissa (Lahdelma, Imre & Eerola 2016, 38, 50) ts. melodian rakentumista sointujen, eli (vertikaalisen) harmonian pohjalta. Tässä tutkimuksessa käyttämäni horisontaalisen harmonian käsitteellä ei ole mitään tekemistä tonaalisen musiikin tai edes jonkinlaisen funktionaalisen harmonian kanssa, jonka pohjalta melodia rakentuu, vaan merkityksessä, joka liittyy äänteen keskinäiseen, mahdollisesti resonanssiin pohjautuvaan hierarkiaan yksiäänisessä musiikissa.

nimi oli Kuljumitš. Ojensin hänelle teetä ja makeisia tuliaisiksi. Hän otti ne vastaan ja otti esiin kankaisen pussin, jonka sisällä oli pieniä sanomalehtipaperikääröjä, joita hän huolellisesti aukoi yhden toisensa jälkeen. Kääröissä oli lajiteltuna erisorttisia kuivattuja kärpässieniä. Hiljaa hyräillen Kuljumitš levitti ne lattialle avattujen sanomalehtipapereitten päälle ja erotteli pois sienten irtautuneet kannat lakeista.³⁶⁷

Kuljumitšin laulun *Lintuni alkavat puhua*³⁶⁸ ensimmäisessä nuotinnosversiossa (laulu 4) olen kirjoittanut kaikki sävelet esiin instrumentillisesti, eli niin kuin ne soittimella soitettaisiin. Nuotinnoksesta käyvät ilmi rytmi ja äänien korkeudet, mutta se ei anna selkeää kuvaa siitä, mitä näistä sävelistä tai sävelryppäistä Kuljumitš laulaessaan painottaa. Toisessa versiossa (laulu 5) olen kirjoittanut laulun siten, että melodian pää-äännet erottuvat selvemmin niitä ympäröivästä, sivuäänien muodostamasta horisontaalisen harmonian *pilvestä*. Ammattilaulajat kuvaavat tällaista pää- ja sivuäänien erilaista väriä äänen rekisterin äkillisenä vaihdoksena. Kuulijalle sivuäännet painottavat melodian pää-äänien linjaa ja toimivat ikään kuin ponnistuslautoina pää-ääniin. Instrumentaalisessa musiikissa sivuääniä voisi kutsua etuheleiksi, mutta Kuljumitšin laulaessa niillä on etuhelettä suurempi rooli, ja ne korostavat laulun luonnetta ja sen rytmistä energiaa.

Laulu 4. *Kulyumich_033_2.wav*. nuotinnos A, Vaegi, Tšukotka 2009.

³⁶⁷ Kuljumitš. Matkapäiväkirja. Vaegi, Tšukotka 10.6.2009.

³⁶⁸ Laulun sanat tšutkiksi: *Гымнинэт галгаҕагтэ нэвыннуоҕэнат* ja venäjäksi: *Мои птицы начинают говорить*. Translitterointi ja käännös venäjäksi Anna Gyrgolgyrgina, Anadyr 2016. Suom. tekijän. Videoteoksessani *Musiikin virta* (2021) improvisoin mm. Kuljumitšin laulun pohjalta.



Laulu 5. Kulumich_033_2.wav. nuotinnos B, Vaegi, Tšukotka 2009³⁶⁹.

Tšuktšien laululle on tavanomaista, että lähes jokaiseen ääneen koukataan jonkin toisen äänen kautta, joka harvemmin on viereinen ääni vaan usein pienen terssin, kvartin tai kvintin ja jopa oktaavin päässä. Nämä sivuäännet ikään kuin asettavat laulun motiivi motiivilta horisontaalisen harmonian kenttiin, joka vaikuttaa olennaisesti äänen sointiväriin ja intensiteettiin mutta ennen kaikkea musiikin rytmiseen energiaan. Tämä sivuäänien luoma, rytmiä hahmottava horisontaalinen harmonia luo lauluun energisen latauksen, jota esimerkiksi Mazepusin äänenväriin ja äänen intensiteetin mittaukset eivät yksistään selitä. Myöskään Kondrat’evan käyttämä vyöhykeasteikon määritelmä, joka selittää äänen liikkumiseen tiettyjen korkeusvyöhykkeiden sisällä, ja hänen notaationsa, joka kyllä näyttää äänen huojuntaliikkeet ja sivuäänien korkeudet, jättäisi esimerkiksi Kuljumišin laulussa (lauluesimerkit 4 ja 5) sivuäänien rytmisen merkityksen kokonaan huomioimatta. Rytmisesti epämääräiseksi jää myös Alekseyevin graafinen kirjoitustapa, joka näyttää äänen liikkumiskäyrän ja ambituksen mutta josta ei käy ilmi äänten keskinäinen hierarkia. Graafinen nuottikirjoitus sopii lauluihin, joiden rytmisen perusrakenne on säännöllinen mutta vahvasti melismaisissa tšuktšien lauluissa, jotka eivät asetu moodeihin, graafinen nuottikirjoitus ei millään lailla kuvaa sivuäänien rytmistä merkitystä.

Äänen huojunta, melismat ja mikrintervallit – sointiväri

³⁶⁹ Vrt. luku 4: Tingaan, laulu 33 – *Musiikin virta*.

Hyvin harvoin kuulin tundralla asuvien poropaimentolaisten käyttävän laulaessaan suoraa ääntä. Tallentamieni tšuktšien omien kommenttien perusteella voisi olettaa, että he eivät mieltäneet suoraa ääntä kauniiksi. Myös Bogoras kuvailee, kuinka tšuktšit matkivat valkoisen ihmisen laulutapaa esittämällä ääniä ”pitkinä, valittavasti ja yksitoikkoisesti”. Tšuktšien laulutyyli on hänen mukaansa erilainen: ”Se koostuu lyhyistä, kieppuvista, vapisevista, jatkuvasti muuttuvista, vatsanpohjalta nousevista äänistä. Tšuktšit sanovat usein, että valkoiset ihmiset laulavat koirien ulvomista muistuttavalla tavalla.”³⁷⁰ Tšuktšien äänenkäytölle onkin tyypillistä laaja vibrato tai väpätys, melismaattisuus ja mikrointervallisuus. Myös horisontaalisen harmonian kentät syntyvät suoran äänen välttämisestä.

Sahalinissa tapaamani nivhi-vanhus Ulita ei ollut tyytyväinen lauluunsa, jos ei saanut fraasin lopettavaa ääntä vaappumaan laajassa vibratossa. Silloin hän valitti kuivaa kurkkuaan ja moitti omaa ääntään. Ilman leveää tremoloa ääni ei ollut hänen mielestään kaunis. Tšukotkassa tällainen äänenkäyttö ei koskenut vain niitä, joille vanha lauluperinne oli tuttu, vaan myös ne tšuktšit, jotka eivät omasta mielestään osanneet laulaa ”niin kuin tšuktšeilla on tapana” matkivat tätä vanhaa laulutapaa vaappuvalla, matalalla äänellä.³⁷¹ Eveenivanhus Vera Djatškova Anjuiskista esitti minulle tšuktšien laulun näyttääkseen, kuinka he laulaessaan ”huojuttavat ääntä”.³⁷² Äänen erilaiset käyttötavat luovat äänen sointiväriä, jolla en tarkoita äänenmuodostuksen fysiologiaa vaan kuulovaikutelmaa. Korva ei hahmota äänen väpätysten, melismoiden ja mikrointervallien kudelmaa erillisinä sävelinä vaan äänen sointiväriä.

Vukvunga (Быкыҕе³⁷³ s. 1927) oli tšuktši-poropaimentolainen eteläisestä Tšukotkasta. Hän oli syntynyt ja elänyt Hatirkan tundralla lähellä Kamtšatkan rajaa ja vanhoilla päivillään muuttanut Vaegin tšuktšikylään. Vukvungan laululle oli luonteenomaista äänen huojunta ja väpätys.

Vukvunga otti esille suurikokoisen kehärumpunsa ja alkoi lämmittää rummunkalvoa lieden yllä sivellen sitä samalla kädellään. Ehdin hädin tuskin kaivaa äänityslaitteen esille, kun hän oli jo täydessä vauhdissa. Vukvunga aloitti rummuttamalla dramaattisesti ja aloitti sitten loitsun kaltaisen syvä-äänisen laulannan.³⁷⁴

³⁷⁰ Bogoras 1909, 652.

³⁷¹ Ivan Stleptsov, Alla Djatškova 20.4.2019_STE-015_Kolymskoe_Alla_Jekaterina.wav. Kolymskoe, Jakutia 20.4.2019.

³⁷² Djatškova, Vera (Дьячкова Вера s. 1938. Matkapäiväkirja. Anjuisk, Tšukotka. 21.5.2017.

³⁷³ Virallisissa dokumenteissa Vukvungan nimi kirjoitettiin Vukvuna (Буквуна). Tšuktšien nimissä ja paikan nimissä esiintyy suurta vaihtelua. Esimerkiksi Hatirkan kylää Vukvunga kutsui nimellä Vaatirka.

³⁷⁴ Vukvunga. Matkapäiväkirja– Vaegi, Tšukotka 10.6.2009.

Laulussa³⁷⁵ kuulee hyvin, kuinka Vukvunga siirtyy puheesta lauluun niin saumattomasti, että puheen ja laulun välille on vaikea vetää rajaa. Kun vertaa häntä nuorempiin laulajiin³⁷⁶ Kamtšatkan puoleisessa Atšaivajamin tšuktšikylässä, laulujen samankaltaisuuksien perusteella voisi päätellä, että hänen äänensä vapina ei ehkä ollut tarkoituksellista, varsinkin kun vapina kuului myös hänen puheessaan. Olisi mielenkiintoista tietää, miten hän oli nuoruudessaan laulanut.

Laulu 6. *Vukvuna_016_1.wav*. Vaegi, Tšukotka 2009.

Toinen esimerkki perinteisestä laulutyylistä on Koravjen laulu, jossa on runsaasti melismoja ja mikrointervalleja. Koravje (Коравье s. 1935) oli toiminut poromiehenä, mutta myös monenlaisissa muissa ammateissa. Vanhoilla päivillään hän oli palannut takaisin Keperveemin tšuktšikylään. Koravjen henkilölaulussa³⁷⁷ ääni kieppuu pää-äänien ja melodian käännteitä korostavien, vajaan pienen sekunnin päässä olevien sivuäänien kudelmassa.

Koravjella riitti tarinaa ja hän oli utelias kuulemaan, kuinka poronhoito toimii Suomessa. Hän kertoi menneistä ajoista, kun hän oli nuoruudessaan työskennellyt Anadyrissä. Sokeudestaan huolimatta hän seurasi aikaansa ja politiikkaa kritisoiden nykyistä menoa

³⁷⁵ Sävellykseni *Henkilölaulua etsimässä* (2021) sooloviululle 2. osa *Vukvunga* pohjautuu muun muassa tähän lauluun.

³⁷⁶ Etiljan, I'an, Kojalkot, Aretagin.

³⁷⁷ Sävellykseni *Kolme klarinettia* (2022) pohjautuu osittain Koravjen lauluun. Sävelsin sen klarinetisti Lucy Abrams-Hussolle, jonka hän esitti neljännessä tohtorikonserטיissaan 2022: <https://youtu.be/0U6L0TUO7eg>. (tarkistettu 18.3.2024).

ja vallanpitäjiä. Valitettavasti muut seuralaisemme katkaisivat hänen puheensa siltä osin nopeasti.³⁷⁸



Laulu 7. *Karauge_STE-000_4.wav*. Keperveem, Tšukotka 2017.³⁷⁹

Liukuva säveltaso

Tšuktšien laulu ei yleensä pysy tietyssä sävelkorkeudessa, vaan laulamisen edetessä äänitaso nousee vähitellen. Usein ylemmät äänet nousevat ensin ja sitä mukaa, kun intervallit alemman ja ylemmän äänen välillä laajenevat, alemmat äänet alkavat seurata perässä palautuen aiempiin intervaleihin säveltasoa ylempänä. Tällaiset amebamaisesti ylöspäin hivuttautuvan melodian sävelkorkeuden muutokset ovat joskus niin pieniä, että nousun huomaa vasta jonkin ajan kuluttua. Niemi ja Jouste kutsuvat ilmiötä melodian *taajuusrakenteeksi*, jossa sävelmällä on tietty tunnistettava rakenne, vaikka sävelet muuntuvat ja säveltaso nousee portaattomasti³⁸⁰. Kondrat'evan mukaan siperialaisen alkuperäisväestön musiikki ei rakennu sävelistä, joilla on kiinteät sävelkorkeudet, vaan melodisten motiivien sävelkorkeustaso muuttuu jatkuvasti.³⁸¹ Vastaavanlaista äänitason nousua on myös tutkittu muiden alkuperäiskansojen, kuten Amazonin suyá-kansan seremoniallisessa yhteislaulussa. Heidän yhteislaulunsa aikana laulun säveltaso nousee vähitellen ja putoaa jonkin ajan päästä alemmalle korkeudelle aloittaen taas uuden nousun. Etnomusikologi Anthony Seeger tutki ilmiötä vuosien ajan asuessaan suyá-kansan parissa. Muut tutkijat ehdottivat hänelle erilaisia syitä nousevaan säveltasoon, kuten seremonian luonnetta, vuodenaikaa (sadekausi tai kuiva kausi), päivän ajankohtaa, laulun pituutta tai kiinteän virityksen omaavien instrumenttien puutetta. Yrityksistään huolimatta hän ei onnistunut saamaan suyá-laulajilta vastausta ilmiöön. Heille laulu ei ollut musiikillinen kokonaisuus, vaan laulaminen oli erottamaton osa seremoniaa. Suyán kielessä ei ole olemassa säveltasoa kuvaavaa sanaa, vaan musiikin melodisten piirteiden sijaan suyát puhuivat siitä,

³⁷⁸ Koravje. Matkapäiväkirja. Keperveem, Tšukotka 23.5.2017.

³⁷⁹ Vrt. luku 4: Mulingaut, laulu 39 – *Polar Voices*; Tinatval, laulu 22 – *Ääni vastaa ääneen*.

³⁸⁰ Niemi & Jouste 2002, 164.

³⁸¹ Kondrat'eva 2009, 24. Katso nuottiesimerkki 3.

kuka lauloi, missä tilanteissa laulettiin tai mistä laulu kertoi.³⁸² Tšuktšit eivät harrasta unisonoyhteislaulua mutta yksinlaulussa en ole havainnut, että laulun pituudella olisi ratkaiseva merkitys säveltasoon nousuun. Myöskään rummutus ei välttämättä lukitse laulua tiettyyn säveltasoon, vaikka rummuniskuissa kuuluisikin tietty sävelkorkeus. Seuraavana esimerkkinä olevassa Yppynan laulussa säveltasoon nousu kuulee selvästi.

Tarasin Yppynan (Ыппына s.1957) läntisessä Tšukotkassa Ilirnein tšuktšikylässä, jonne hän oli muuttanut työskenneltyään monet vuodet poropaimentolaisena tundralla.

Yppyna istahti sängyn laidalle ja alkoi laulaa. Hän lauloi voimakkaalla matalalla äänellä, joka hitaasti hivuttautui korkeammalle ja korkeammalle. Samalla hän huojutti itseään edestakaisin pidelleen vatsaansa käsivarsillaan, aivan kuin olisi tuntenut musiikin resonoivan koko ruumiissaan. Laulaminen jatkoi katkeamatta noin 15 minuuttia.³⁸³

Laulu 8. Yppen_010.wav. Alku. Ilirnei, Tšukotka 2019.³⁸⁴

³⁸² Seeger 1987, 88–103.

³⁸³ Matkapäiväkirja. Ilirnei, Tšukotka 14.4.2019.

³⁸⁴ Vrt. luku 4: Kuang, laulut 30–31 – *Musiikin virta*; Mulingaut, laulu 35 – *Henkilölaulua etsimässä*; Rol'tytval, laulu 41 – *Polar Voices*.

Kuuden minuutin paikkeilla säveltaso on noussut suuren sekunnin verran.



Laulu 9. *Yppen_010.wav*. Puoliväli. Iirnei, Tšukotka 2019.

Laulun lopussa noin 15 minuutin kuluttua säveltaso on noussut alusta pienen terssin verran.



Laulu 10. *Yppen_010.wav*. Loppu. Iirnei, Tšukotka 2019.

Laulumotiivi ja fragmenttisuus

Joskus tšuktšien laulu on saattaa kestää vain hetken. Se tuntuu ikään kuin fragmentilta jostain pitemmästä kokonaisuudesta. Nämä lyhyet laulunpätkät ovat ennen kaikkea laulumotiiveja tai fraaseja, jotka voivat jatkua pitkään tai kestää vain yhden motiivin verran. Mitä enemmän laulaja kuuntelee, sitä enemmän tuntuu siltä, että pienin yksikkö laulussa ei ole sävel, vaan useammasta sävelestä koostuva motiivi, jota ei voi jakaa osiin. Tämä yksikkö sitten kiinnittyy toiseen yksikköön, ja niiden välillä on orgaaninen jatkumo, jota ei voi pilkkoa pelkiksi säveliksi tai rytmeiksi. Sävelien ja niitä ympäröivän horisontaalisen harmonian sävelpilven osasten erillinen nuotintaminen voi olla hyödyllistä motiivin havainnollistamisen kannalta, mutta jos ei pidä mielessä, että nämä motiiviyksiköt ovat jakamattomia, laulun kirjoitettu asu voi johtaa harhaan ja tuottaa aivan toisenlaisen kuulokuvan. Fragmenttisuudella tarkoitan laulun laulamista motiivi kerrallaan. Laulamishetkien välissä voi olla puhetta, muuta toimintaa tai vain mietteisiin vaipumista. Sitten laulaja saattaa laulaa toisen motiivin ja palata takaisin aiempaan motiiviin, tällä kertaa muunneltuna. Yksi syy tällaiselle tavalle laulaa saattoi olla se, että minulle he lauloivat vain laulunsa motiivin, eivätkä pitäneet tärkeänä jatkaa sitä sen enempää. Tuntuu kuitenkin kuin laulu olisi jatkanut virtaustaan laulajan mielessä, vaikka siitä laulettiin ääneen vain fragmentteja. Tämä laulamisen aloittamisen tai lopettamisen arvaamattomuus korostaa fragmenttisuutta.

Tevlyantonau (Тэвлянтонав s. 1934) oli poropaimentolainen eteläisestä Tšukotkasta. Hän oli syntynyt ja elänyt Meynypilgynon tundralla lähellä Kamtšatkan rajaa. Poronhoidon loputtua hän oli muuttanut Meynypilgynon tšuktšikylään.

Palatessani merenrannalta päätin kävellä toiselle joelle ja sitä kautta takaisin kylään. Ennen kotiin menoa kävin vielä sairaalassa tapaamassa Tevljantonautta joka oli siellä kylkien ja jalkojen pakotuksen ja sydämenahdistuksen takia. Tevljantonau ilahtui tulostani kovasti. Nyt taas tuuli käy ja sade piiskaa ikkunaa.³⁸⁵

Vieläkään ei lentoa. Kävin taas sairaalassa Tevljantonautta tapaamassa. Annoin hänen kuunnella läpi omat äänitteensä ja hän kertoi, kenen laulua kulloinkin lauloi. Keskustelumme oli varsin huvittavaa venäjän ja tšuktšin sekoitusta. Hän puhui vain muutamia sanoja venäjää. Minä taas olen oppinut joitain erillisiä sanoja tšuktšiksi, jotka ymmärsin hänen puheestaan, kuten esim. gymnin grepp – minun lauluni.³⁸⁶



Laulu 11. *Tevlyantonau_014_1.wav*. 1. laulu. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.



Laulu 12. *Tevlyantonau_014_2.wav*. 2. laulu. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.



Laulu 13. *Tevlyantonau_014_3.wav*. 3. laulu. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.

Tevljantonauun laulut³⁸⁷ ovat fragmenttisia, aivan kuin pitkäkestoisesta laulannasta irti leikattuja palasia.

³⁸⁵ Matkapäiväkirja. Meynypilgyno, Tšukotka 11.7.2009.

³⁸⁶ Matkapäiväkirja. Meynypilgyno, Tšukotka 21.7.2009.

³⁸⁷ Sävellykseni *Ääni vastaa ääneen* (2018) alku on syntynyt näiden Tevljantonauun laulujen pohjalta.

*Kun mietin linnunlaulua, en mieli linnun kannalta, mitä se laulaessaan mielti, mitkä ovat sen päämäärät, mikä on laulamisen tehtävä, vaan siltä kannalta, että olen ajassa ja ympärilläni on hiljaisuutta. Sitten lintu laulaa muutaman säkeen ja taas on hiljaista. Kohta se taas aloittaa laulunsa ja muuntelee aiempaa säettä. Odotan seuraavaa kertaa mittaamattoman ajan, joskus vain lyhyen hetken, kunnes se jälleen laulaa.*³⁸⁸

Musiikki on joustavaa. Liitokset eivät irtoa toisistaan, vaan muodostavat kokonaisuuden, vaikka lauluhetkien välissä olisi hiljaisuutta, puhetta tai muuta melua. Tämä on mielestäni perustavaa laatua oleva ero musiikillisessa ajattelussa eurooppalaisen taidemusiikin ja esimerkiksi tšuktšien musiikkiperinteen välillä. Meidän musiikkimme kiteytyy tyypillisesti kiinteäksi olomuodoksi, jossa on pysyviä rakenteita. Vaikka teoreettisesti tšuktšien musiikki voidaan hajottaa palasiin ja havainnollistaa nuotintamalla, tosiasiasa sen pienimmät elementit, jotka kirjoitetussa muodossa koostuvat useammasta sävelestä ja rytmikuviosta ovat jakautumattomia, ikään kuin yksisoluisia olioita,³⁸⁹ jotka sitoutuvat toisiinsa kuin nestemäinen aine.

Avoim laulu, keskellä olon tuntu

Yksi olennaisimmista tšuktšien laulussa hahmottamistani erityispiirteistä on jatkuva keskellä olon tuntu. Musiikki tuntuu alkavan ennen kuin se kuuluu ja jatkuu silloinkin, kun se lakkaa kuulumasta, mikä luo ajattomuuden vaikutelman. Musiikki ikään kuin virtaa keskeytymättä alitajunnassa. Musiikin ominaislaadun kannalta kiinnostavaa on erityisesti tällainen *avoim laulu*, jolla ei ole alkua tai loppua. Musiikki soi ajassa ja nojaa vahvasti muistiin, joka luo kokonaisuuksia. Kuitenkin musiikin toinen piirre, hetkessä oleminen, heittäytyminen virtaan on yksi suurimmista elämyksistä, joita olen tšuktšien laulua kuunnellessani kokenut. Musiikin kuuluva osuus on se, kun he laulavat, mutta jos joku muu tekeminen keskeyttää laulamisen, laulu tuntuu jatkuvan heidän päässään pulpahtaen esiin taas uudelleen, usein äkkinäisesti, varoittamatta. Musiikin kyytiin ikään kuin hypätään. Laulaminen ei tunnu riippuvan siitä, muistaako laulaja sitä, mitä on laulanut aikaisemmin. Hän laulaa itselleen, ja musiikin virrassa oleminen, virtaus itsessään tuntuvat tärkeämmältä kuin kokonaisuuksien tai rakenteiden luominen. Laulaja voi puhjeta puhumaan kesken lauluaan tai päinvastoin jatkaa puhettaan

³⁸⁸ Työpäiväkirja 19.4.2018.

³⁸⁹ Vrt. luku 4: Asikongaun – 11 hetkeä.

laulamalla. Koskaan ei voi tietää, alkaako laulaminen uudelleen ja jos alkaa, niin milloin. Toisaalta laulu voi vain jatkua pitkän aikaa keskeytymättä, päättymättömästi. Tämä sattumanvaraisuus korostaa vaikutelmaa, että musiikin virtaus jatkuu laulajan alitajunnassa.

Rakenteeltaan *avoimet laulut* voivat poiketa toisistaan huomattavasti, kuten seuraava esimerkkilaulu ja sen verrokkilaulut. Laulun rakenne ei siis selitä, mistä syystä laulaja tuntuu jatkuvasti olevan keskellä musiikin virtausta. *Avoim laulu* kuvaa samankaltaista ilmiötä kuin kansamusiikin emeritusprofessori Heikki Laitisen luoma käsite *pitkä estetiikka*, joka kuvaa itämerensuomalaisen runonlaulun kaltaista musiikissa olemisen tilaa, johon laulaja astuu ja josta hän halutessaan poistuu, mutta musiikki jatkaa olemassaoloaan.³⁹⁰

Heidi Mäkelä (Haapoja) vertaa kansanmuusikoiden ja heidän kuulijoidensa kuvaamia kokemuksia ”tiloihin menemisestä” musiikintutkija Armas Otto Väisänen käyttämään sanapariin ”hiljainen haltioituminen”³⁹¹, jolla Väisänen kuvasi soittoonsa täydellisesti syventyneen kanteleensoittajan irtaantumista ympäröivästä maailmasta. Mäkelän mukaan nämä kokemukset ovat sukua muusikoiden kokemalle flow-tilalle³⁹² tai transsiin vaipumiselle. Niille kaikille on yhteistä toisenlainen tietoisuuden tila, jossa ihminen irrottautuu arkitodellisuudesta.³⁹³

Samankaltaista ilmiötä käsittelee myös Arja Kastinen taiteellisessa tutkimuksessaan nimittäen pitkäkestoista itsekseen soittamista ”sisäisen voiman improvisaatioksi”. Siinä soittajan ajatukset ikään kuin irtautuvat ympäröivästä maailmasta. Musiikkia ei enää esitetä, vaan soittaminen vie soittajan ”mielen matkalle”. Kastinen tutkii soittamalla improvisaation ja mielenmuutosten keskinäistä vuorovaikutusta ja nostaa esille 1800-luvun karjalaisten kanteleensoittajien omaleimaisen soittotavan, jota soittajat itse kutsuivat ”oman mahdin” soittamiseksi.³⁹⁴ Improvisaation ja muistinvaraisesti sukupolvelta toiselle siirtyneiden elementtien suhdetta Kastinen pohtii yhdysasentoisessa pienkanteleperinteessä ja ottaa vertailukohdaksi itämerensuomalaisen runolauluperinteen, jossa tutkimusten mukaan tietyt elementit ovat säilyneet muuttumattomina satojen vuosien ajan.³⁹⁵

Kun tällaista musiikkia verrataan niin sanottuihin taidemusiikin teoksiin, ero on siinä, että jälkimmäisiä voidaan tarkastella arkkitehtonisesti. Teokset muodostavat täydellisiä rajattuja maailmojaan, joissa aloittaessa loppu jo hämöttää mielessä. Tšuktšien musiikki sen sijaan

³⁹⁰ Haapoja 2017, 171–172.

³⁹¹ Väisänen 1990 [1943], 43; Haapoja 2017, 104.

³⁹² Csikszentmihalyi 1996, 110; Haapoja 2017, 103.

³⁹³ Haapoja 2017, 103–104.

³⁹⁴ Kastinen 2022, 88–89.

³⁹⁵ Kastinen 2020, 104.

kiinnittyy vahvasti sitä ympäröivään maailmaan. Se muistuttaa elämän syklisyyttä, jossa tietyt asiat toistuvat tiettyinä vuorokauden- ja vuodenaikana. Itse vuodella ei ole väliä vaan ainoastaan sillä, mihin kohtaan sykliä tapahtuma sijoittuu, onko valoisaa vai pimeää, lämmintä vai kylmää, olenko nälkäinen vai kylläinen. Silloinhan elämä on pyöreä.

Poromies Tajan (Таян s. 1947) oli käynyt koulua neljä luokkaa, mutta jo 13-vuotiaana aloittanut työskentelyn tundralla vanhempien poromiesten apulaisena. Sokeuduttuaan hän oli muuttanut asumaan Ilirnein tšuktšikylään. Vieraillessani Tajanin luona vuonna 2019 kysyin, onko hänellä henkilölaulua. Hän vastasi: ”On” ja alkoi siltä istumalta laulaa. Tajan kertoi, että hänellä oli tapana laulaa ollessaan yksin paimenessa.³⁹⁶

Tajan oli jonkin aikaa sitten sokeutunut ja ei voinut enää elää tundralla. Eräs toinen poromies kertoi, että hänellä oli nuorempana ollut haukan näkökyky. Kyselin häneltä lauluista ja ilman sen kummempia selittelyjä hän alkoi laulaa hiljaa toistaen yksinkertaista terssisäettä laulaen väliin aina silloin tällöin lyhyen sekuntisäkeen. Hän ei juurikaan muunnellut vaan laulu jatkoi verkkaista poljentoaan. Puoli tuntia vierähti ja tajusin, ettei kukaan aiemmin ollut laulanut minulle noin kauan yhtä laulua, eikä vielääkään sanan sanaa. Yppyna lähti välillä keittiöön valmistamaan ruokaa. Vierähti 45 minuuttia, tunti ja Tajan aina vain lauloi. Hän oli vaipunut omaan maailmaansa, jossa ei mitattu aikaa. Aloin jo huolestuneena vilkuilla äänityslaitettani. Patterit alkoivat olla loppumaisillaan, tunti...10 minuuttia...³⁹⁷

Tajan laulaa vakaasti samoja säkeitä eikä juurikaan varioi rytmiä tai melodiaa. Hänen laulunsa voisi jatkua loputtomiin.³⁹⁸ Koko ajan ollaan jossain keskellä. Laulu on enemmän olotila, ei tapahtumien ketju. Tajanin hieman yli tunnin kestävässä yhtäjaksoisessa laulussa sävelkorkeus nousee ylöspäin hyvin hitaasti, noin vajaan suuren sekunnin verran.

³⁹⁶ Tajan. Matkapäiväkirja Ilirnei, Tšukotka 15.5.2018.

³⁹⁷ Tajan. Matkapäiväkirja. Ilirnei, Tšukotka 15.5.2018.

³⁹⁸ En tiedä, kuinka kauan Tajan olisi laulanut, jos äänityslaitteeni patterista virta ei olisi loppunut. Reagointini siihen valitettavasti keskeytti hänen laulunsa.

noin 1/4 sävelaskkeen korkeampi

0 Jatkuu...



Laulu 14. *Tayan_013.wav*. Alkua. Iirnei, Tšukotka 2019.

Laulun lopussa säveltaso on siirtynyt vajaan suuren sekunnin verran korkeammalle.

Loppua...0

Laulu 15. *Tayan_013.wav*. Loppua. Iirnei, Tšukotka 2019.

Rytmi ja pulssi – pulssiyksikkö

Rytmin kuuleminen ja hahmottaminen eri tavoin vaikuttaa myös melodian hahmottamiseen. Laulujen rytmit eivät jakaudu tasaisesti, eikä niitä voi pilkkoa lyhyempiin tasapitkiin yksiköihin, vaan rytmi muodostuu erilaisista sykkeistä – pulssiyksiköistä, jotka organisesti liittyvät toisiinsa. Erilaiset pulssin sisällä olevat rytmimuodostelmat, jotka nuottikirjoituksessamme voisi suurin piirtein jakaa $\frac{7}{8}, \frac{6}{8}, \frac{5}{8}, \frac{8}{8}, \frac{4}{4}$ -nuotteihin synnyttävät kukin omana yksikkönään  luontevan, sykkivän pulssin, eli ikään kuin sydämen lyönnin. Tämä on tyypillistä erityisesti eteläisten tšuktšien musiikissa, jossa rytmin pienin yksikkö ei ole $\frac{1}{8}$ -nuotti, johon rytmin voi jakaa, vaan pulssiyksikkö, jonka voisi kirjoittaa ”tarkemmin” myös näin: 

Laulun pulssi muodostuu siis liittämällä peräkkäin samanlaisia tai erilaisia pulssiyksiköitä, joita ei voida tarkasti kirjata eikä pilkkoa samanpituisiin pienempiin yksiköihin. Tämänkaltaista rytmiä ei voi jakaa tasaisesti, mutta niin kuin lauseessa lausutuista sanoista, pulssiyksiköistäkin muodostuu liike. Tällaista rytmin rakentumista, jossa äänten kestot ovat suhteellisia, eivätkä toteuta tarkkaa metristä kaavaa Niemi ja Jouste kutsuvat laulun aikapulsaatioksi³⁹⁹.

Vukvunga (Быкыҥа s. 1927) oli poropaimentolainen eteläisestä Tšukotkasta. Hän oli syntynyt ja elänyt Hatirkan tundralla ja myöhemmällä iällä muuttanut asumaan Vaegin tšuktšikylään, jossa tapasin hänet kesällä 2009.

Vukvungan laulanta oli voimakasta, mukaansatempaavaa ja täynnä melismoja. Puhe ja laulu vuorottelivat saumattomasti, eikä niiden välille voinut vetää rajaa. Mitään varsinaista melodiaa ei voinut erottaa, mutta ääni oli ilmeikäs, täynnä eri tunnetiloja, sävyjä ja voimakkuuksia. Kehärummun ja laulamisen sävelkorkeuksilla ei tuntunut olevan selvää intervallisuhdetta mikä johtui osittain siitä, että rummuniskuissa kuultavat sävelet eivät olleet selkeitä. Olin kuin lumottu häntä kuunnellessani.⁴⁰⁰

³⁹⁹ Niemi & Jouste 2002, 165.

⁴⁰⁰ Vukvunga Matkapäiväkirja. Vaegi, Tšukotka 10.6.2009.

Laulu 16. *Vukvuna_012_4.wav*. Vaegi, Tšukotka 2009.

Laulu osoittaa, kuinka eri tavalla rytmin ja myös melodian voi hahmottaa, ja kuinka rytmit, joka voitaisiin kirjoittaa näin: $\frac{2}{8}, \frac{3}{8}$ tai $\frac{7}{16}$ kuulostavat laulettuna lähes samalta. Nuotinnoksessa tärkeintä ei olekaan rytmin tarkka pilkkominen tasapitkiksi $\frac{1}{8}$ tai $\frac{1}{16}$ -nuoteiksi vaan suuren pulssin sykkivyyys, johon voidaan upottaa lähes mitä tahansa toisiinsa luontevasti linkittyviä rytmejä. Sekä melodia että rummutus sykkivät elastisesti, mutta nuottikirjoituksella tätä on mahdotonta havainnollistaa. Pulssiyksiköt näyttävät kirjoitettuna monimutkaisilta. Nuotinnoksista tulee epätarkkoja ja ne ovat ainoastaan tulkintoja siitä, minkä suuntaisesti musiikin voi kuulla. Omalla kohdallani kuuleminen saattaa muuttua jopa päivittäin ja nuotinnoksesta tulee loppujen lopuksi vain valinta visualisoida musiikkia jollain tavoin.

Rummutuksen vaikutus laulamiseen

Eteläisillä tšuktseilla (koillinen Kamtšatka ja eteläinen Tšukotka) rummutus ja laulaminen ovat yleensä synkroniassa keskenään, eli rummutus tukee laulun rytmiä ja niiden pulssi on sama.⁴⁰¹ Rummutus selkeyttää laulamisen rytmin ymmärtämistä, mutta se voi myös vaikeuttaa melodian kuulemista, sillä laulaminen ja rummuttaminen eivät myöskään eteläisillä tšuktseilla ole aina täysin synkroniassa.

⁴⁰¹ Katso laulusesimerkit: luku 3: Ian-Etiljan, laulu 21 ja luku 4: Rol'tytval, laulu 41 – *Polar voices*.

Seuraavassa katkelmassa Vukvungan laulua olen ottanut nuotinnosversiossa huomioon laulun ”myöhästymisen” rummutukseen nähden. Jos jättää myöhästymisen huomioimatta, kirjoitettuna laulun fraasit näyttävät luonnollisemmilta. Vukvunga soitti omaan kokoonsa nähden valtavankokoista rumpua⁴⁰² ja se saattoi olla syynä laulun ja rummuniskujen eriaikaisuudelle. Oliko eriaikaisuus tarkoituksellista vai oliko rummuniskujen ja laulun rytmin iskutuksen synkronialla edes merkitystä Vukvungalle itselleen? Nuotinnoksesta se tekee hankalaa, mutta voimakas tunnelma laulussa vain korostuu tämän asynkronian takia. Kokonaisuutta kuunnellessa se tuntuu täysin luontevalta.⁴⁰³ Vaikutelma on samanlainen, kun taulua katselee liian läheltä, eikä siinä näe kuin väriläikkiä, mutta heti kun katsoo kuvaa kauempaa, se alkaa hahmottua. Laulurytmin ja rummutuksen välinen synkronia kuulostaa monimutkaiselta, kun sitä ”katsoo” läheltä, eli kuuntelee pienissä osissa. Jos kuitenkin menee yksityiskohdista etäämmälle ja kuuntelee suurempia kokonaisuuksia kerrallaan, musiikin osasista rakentuu yhtenäisempi kuulokuva, jossa sekä rytmiset että melodiset impulssit muodostavat luontevia kokonaisuuksia.

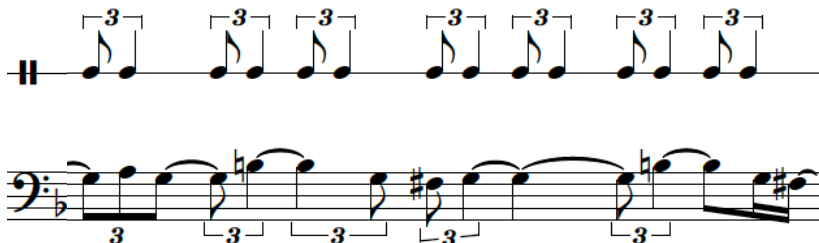
Ensimmäisessä nuotinnoksessa olen kohdistanut laulun ja rummuniskut samanaikaisesti. Mielenkiintoista on, että vaikka todellisuudessa näin ei tapahdu, musiikin hahmottaa tällä tavalla, eli kuulo yhdistää eriaikaiset tapahtumat yhdeksi. Laulu ja soitto hahmottuvat yhdeksi rytmiksi, vaikka ne ajoittuvat hiukan eri tavalla.

Laulu 17. *Vukvuna_012_3.wav* loppua. Vaegi. Tšukotka 2009.

⁴⁰² Kamtšatkassa ja eteläisessä Tšukotkassa rummun takaosaan on kiinnitetty nuorat ristiin ja sitä soitetaan alhaaltapäin joustavalla kepillä tai valaan hetulalla, jonka pää on verhottu turkispalasalalla.

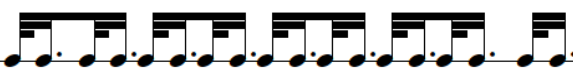
⁴⁰³ Vukvungan laulamista ja rummuttamista voi myös verrata lähiseudun lauluihin (Meynypilgyno, Hatirka ja Atšaivajam). Meynypilgynossa rummuttavat Kuang, Rol'tytval ja Tevljantonau (tosin humalassa). Hatirkassa rumpua käyttivät Val'naut ja hänen ystävänsä, jotka olivat tottuneita esiintyjä, ja olivat säännönmukaistaneet rummutuksen rytmiä samoin kuin muutkin tottuneet esiintyjät, kuten Kytgaut, Meynypilgynossa. Etiljan, I'an ja kaikki Atšaivajamin laulajat rummuttavat eläväisesti, mutta heidän rytmikassaan saattoi olla korjakkivaikutteita.

Toisessa nuotinosversiossa päähuomio on rummutuksessa, joka reaaliajassa asettuu lauluun nähden tähän tapaan. Vaikka Vukvungan laulu ja rummutus eivät olekaan keskenään synkroniassa, kuuliija ei laulua hahmota nuotinnoksen osoittamalla tavalla.



Laulu 18. *Vukvuna_012_3.wav* loppua. Vaegi, Tšukotka 2009.

Pohjoisilla tšuktšeilla on erilaisia tapoja rummuttaa. Rummuissa on kädensija ja toisinaan tšuktšit käyttävät jupikkien tapaan⁴⁰⁴ pitkää kepakkoa, jolla he lyövät rummun kehään. Joskus taas käytössä on notkea valaan hetulasta tehty rummutussauva, jolla rummutetaan kevyesti taustaväritremoloa rummun kalvoa vasten. Sauva pompahtaa itsestään pois kalvolta ja sillä voi rummuttaa tasaista nopeahkoa tremoloa tai yhdellä käden liikkeellä voi rummuttaa pisteellistä

rytmiä:  Rummutus toimii enemmän taustavärinä kuin rytmisenä elementtinä ja säestää laulua sointimattona.

Telvjanto (Тэвлянто s. 1944) oli kotoisin Val'karain tundralta pohjoisesta Tšukotkasta. Hän oli asunut Ryrkaipin tšuktšikylässä ja myöhemmin muuttanut Egvekinotiin. Hän oli taitava laulaja ja esiintyi usein alueellisilla tai Tšukotkan alueellisilla festivaaleilla.

Telvjanto tarjosi minulle maukkaan aterian, ja juodessamme teetä hän kertoi elämästään Val'karain tundralla⁴⁰⁵. Hän oli ensimmäinen tšuktši, joka puhui henkilölaulujen lisäksi myös suvussa sukupolvelta toiselle kulkevista esi-isien lauluista, joiden nimet eivät enää olleet tiedossa. Näitä lauluja pidettiin hänen mukaansa suuressa arvossa. Sahalinissa tätä termiä käytettiin usein, mutta siellä en toisaalta kuullut kenenkään puhuvan henkilölaulusta. On outoa, että kukaan muu ei kertonut tällaisten laulujen olemassaolosta. Ehkä muut, jotka lauloivat vanhoja lauluja, tiesivät nämä esi-isänsä nimeltä. Tevljanto

⁴⁰⁴ Jupikkien rummutustyyli poikkeaa tšuktšien rummuttamisesta huomattavasti. Siinä rummutuksella korostetaan selkeästi laulun rytmisiä painoituksia. Pohjoisen tšuktšeilla rummutus myös rummun kehään lyötynä on taustaaani.

⁴⁰⁵ Val'karain tundra on pohjoisimmassa Tšukotkassa, lähimpänä Billingsin kylää.

istui lattialla ja alkoi rummuttaa nopeasti ja keveästi kumeasti soivaa rummunkalvoa joustavalla valaanhetulasta tehdyllä sauvalla. Se pompahti itsestään kalvolta ja sai aikaan pisteellisen rytmin. Hän aloitti kaikki laulunsa kertomalla jonkun tarinan ja samalla säesti itseään rummuttamalla hiljaa.⁴⁰⁶

Tevljanton laulutyylillä pitkinen, resitatiivinomaisine laulujaksoineen tasaisen rumputremolon säestyksellä on tyypillinen pohjoisille tšuktšeille. Laulu virtaa eteenpäin pieniä hengitystaukoja lukuun ottamatta ja niidenkin aikana rummutus jatkuu tasaisena taustäänänenä.

Laulu 19. *Tevljanto_STE-001_1.wav*. Egvekinot, Tšukotka 2016.

Synkronia, samanaikainen laulaminen

Eräs tärkeimmistä juhlista tšuktšien kalenterissa on *Nuoren poron juhla*, tšuktšiksi *vylghik'oranmat* (вылгыџоранмат). Useat kenttämatkoillani tapaamista ihmisistä olivat kertoneet minulle juhlasta, jossa koko leirin väki kokoontuu tulen ympärille jarangaan,

⁴⁰⁶ Tevljanto. Matkapäiväkirja. Egvekinot, Tšukotka 16.8.2016.

tšuktšien poronahkaiseen jurttaan laulamaan yhtä aikaa, kukin omaa lauluaan. Laulaminen ja rummutus saattoi kestää yli yön. Yhteislaulaminen *Nuoren poron juhlan* aikana ei ole tšuktšeille musiikkitapahtuma, jossa kuunnellaan, millaisia ääniä syntyy yhteissoiton ja laulun aikana, vaan rituaali, jossa lohdutetaan ja rauhoitetaan teurastuksessa vasansa menettäneitä poroemoja. Olen kahdesti ollut mukana *Nuoren poron juhlassa* ja nähnyt, kuinka vaatimet (poroemot) etsivät hädissään kadonneita lapsiaan lauman keskeltä. Emoijen tuskaa on sydäntä särkevää katsella. En kuitenkaan ole koskaan päässyt todistamaan kuvatun kaltaista yhteislaulantaan, joka ei nykyään juhlaseremoniassa kuule, ja siksi olen yrittänyt saada siitä tietoa mahdollisimman monilta ihmisiltä. Kysyessäni lauloivatko ihmiset tässä juhlaseremoniassa vuorotellen vai kirjaimellisesti yhtä aikaa kukin omaa lauluaan, ihmiset ovat hämmentyneitä, aivan kuin olisin kysynyt jotain täysin epäoleellista. Olen kysynyt tätä monelta ihmiseltä ympäri Tšukotkaa, mutta en koskaan ole saanut selkeää vastausta. Yhtäaikainen laulaminen tuntui merkitsevän heille yksinkertaisesti sitä, että ihmiset olivat yhtä aikaa samassa tilassa. Ehkä he ajattelivat, mitä väliä on sillä, laulammeko yhtä aikaa vai vuorotellen. Ehkä he eivät ole kiinnittäneet asiaan huomiota. Olisi mielenkiintoista tietää, muuttuiko henkilölaulun luonne, kun yhteisön juhlamenoissa, kuten *Nuoren poron juhlassa*, laulamisesta tuli julkista⁴⁰⁷. Kaikkien kuului laulaa yhtä aikaa, mutta ehkä kukaan ei silti kiinnittänyt huomiota toisen lauluun. Tämänkaltainen synkronoimaton laulutyö voidaan määritellä koordinaatiovapaaksi⁴⁰⁸, sillä sitä ole koordinoitu muihin samanaikaisiin tapahtumiin, kuten esimerkiksi toisten ihmisten lauluun tai rummutukseen.

Tästä herää kysymys: vaikka ulkopuolisin korvin kuultuna musiikki on moniäänistä, kuuleeko kukin laulaja musiikin silti yksiaänisenä? Tämä voisi selittää, miksi yhdessä laulamista koskeviin kysymyksiini ei osattu vastata. Sillä mitä väliä on sillä, lauletaanko yhdessä vai vuorotellen, jos toisten lauluja ei ollenkaan kuunnella, vaan keskitytään johonkin aivan muuhun kuin musiikkiin. Kiinnostavaa olisi tietää, vaikuttiko yhdessä laulaminen kuitenkin siihen, että laulajat tiedostamattaan hakeutuivat jonkinasteiseen synkroniaan, vähän samaan tapaan kuin silloin, kun rummun dominoiva perussävel alkaa vaikuttaa laulajan säveltasoon. Avoimeksi kysymykseksi jäänee, miksi tätä yhteislaulua ei enää harrasteta, vaikka kaikki sen muistavat ja kuitenkin muut juhlaan liittyvät rituaalit ovat säilyneet. Onko kansanmusiikkiyhtyeitten syntyminen ja synkronoitu esittäminen mahdollisesti vaikuttanut sen kuolemaan, vai ovatko kansanmusiikkiyhtyeet päinvastoin saaneet siitä syntynsä?

⁴⁰⁷ *Mngikingrep – муикин гэрэн* (Šeikin 1996, 68).

⁴⁰⁸ Niemi & Jouste 2002, 164.

Vaikka en koskaan kuullut *Nuoren poron juhlan* yhteislaulantaa, olin vuonna 2016 viettämässä yhteistä teehetkeä Konerginon kylänvanhimpien kanssa. Jonkin ajan kuluttua alkoivat he yksi toisensa jälkeen laulaa, ja vauhtiin päästyään jokainen heistä omaa lauloi omaa lauluaan yhtä aikaa toisten kanssa. Ketään ei tuntunut häiritsevän se, että samanaikaisesti myös joku toinen lauloi ja kolmas rummutti itsenäisesti omia rytmejään. Jetilin lauloi lähes taukoamatta, ja Neškarultin rummutti hyräillen itsekseen, samalla kun Tnararau ja hänen siskonsa Valentina sekä Neškarultinin vaimo Lidia lauloivat omia laulujaan. Teehetken aikana sain ehkä jonkinlaisen käsityksen siitä, millaista yhteislaulaminen *Nuoren poron juhlan* aikana oli saattanut olla. Jotkut Lavrentian ja Novotšaplinoon jupikeista olivat sitä mieltä, etteivät tšuktšit ”osaa laulaa yhdessä”.⁴⁰⁹ Jupikeille laulaminen, rummuttaminen ja tanssiminen ovat kaikki vahvasti toisiinsa synkronoituja toimintoja. Toisaalta ei voi sanoa, että synkronia täysin puuttuisi myöskään tšuktšien lauluperinteestä. Röhistyslauluja, jotka ovat olemukseltaan nimenomaan yhteislauluja, esitetään aina synkroniassa vastaparin kanssa täsmällisesti vuorottelevine sisään- ja uloshengityksineen. On mahdollista, että henkilölaulut ovat olemukseltaan niin vahvasti yksin laulamista, että niiden esittäminen synkroniassa toisten kanssa ei yksinkertaisesti ole mahdollista.

Toisen ihmisen henkilölaulun laulaminen

Tšuktšit laulavat usein sukulaistensa ja joskus myös saman yhteisön toisten jäsenten lauluja, mutta vain harvoin kuulin samaa laulua eri ihmisten esittämänä. Atšaivajamin kylässä, Kamtšatkassa sain kuitenkin kuulla Etiljanin (Этилян с. 1936) henkilölaulun kahtena versiona. Ensin sen lauloi I’an, yksi kylän asukkaista ja muutaman päivän kuluttua myös Etiljan itse lauloi sen minulle.

Vihdoin I’anin luona Etiljan alkoi laulaa. Hän ei laulanut muitten sävelmiä, vaan ainoastaan omia tunturilla syntyneitä melodioitaan, joita hän jatkuvasti muunteli. Meidän kielikuviamme käyttäen hän improvisoi. Hänelle spontaani laulamishetkellä syntyvä sävelmä oli yhtä luontaista kuin puhuminen meille. Etiljanille olikin tyypillistä, että kesken laulamisen hän saattoi pysähtyä juttelemaan jollekulle ja jatkaa taas hetken

⁴⁰⁹ Matkapäiväkirja. Novotšaplino, Tšukotka 13.8.2009.

kuluttua uudelleen. Fraasin lopettamisintervallina hän käytti usein laskevaa ylinousevaa kvarttia. Sanoja hän tuntui käyttävän harvakseltaan, mutta melismoja sitäkin enemmän.⁴¹⁰

Etiljan aloittaa ja päättää säkeensä samankaltaiseen motiiviin, mutta niiden korkeus vaihtelee. Toiseksi viimeisellä rivillä (tauon jälkeen) hän tuntuu jouhevasti siirtyvän toiseen laulumotiiviin, ja rivin lopussa hän on siirtynyt toiseen lauluunsa tai laulumotiiviinsa⁴¹¹, jota kuulin hänen usein laulavan. Etiljanille oli tavallista, että hän laulaessaan siirtyi vapaasti laulumotiivista toiseen. Jos hän lauloi rummuttaen, rytmin pulssi saattoi muuttua tasaisesta lyönnistä 7/8:a tai 5/8:a lähellä oleviin kuvioihin. On vaikea sanoa, lauloiko hän samaa laulua vai siirtyikö hän laulusta toiseen, vai käyttikö hän päässään olevaa laulumotiivien varastoa siten kuin laulamishetkellä tuntui parhaimmalta. Ensivaikutelma Etiljanin laulusta olikin, että hän vain improvisoi vapaasti. Vasta myöhemmin huomasin, että tietyt laulumotiivit toistuvat hänellä eri yhteyksissä ja yhdistelmissä.

⁴¹⁰ Etiljan. Matkapäiväkirja. Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.

⁴¹¹ Ks. luku 4: Etiljanin laulu 28 – *Musiikin virta*.

Laulu 20. *Etiljan_087.wav*. Atšaivajam, Kamtšatka 2008.

I'an (Ы'ань s.1942) Atšaivajamin kylästä oli syntynyt Alterngain poropaimentolaisleirillä, kaukana Atšaivajamista ja muuttanut myöhemmin kylään asumaan. I'an muisti omien laulujensa lisäksi perheensä ja monen kyläläisen sävelmät. Hän jalkansa olivat liikuntakyvyttömät mutta siitä huolimatta hän eli itsenäisesti ja liikkui ketterästi käsiensä avulla. Keväisin hän matkusti tundralle ja asui yksikseen jurtassa aina syksyyn asti seuranaan vain omat uskolliset koiransa. Hän lauloi minulle Etiljanin sävelmän, johon Rultevneut sanoi, että I'an laulaa varmuuden vuoksi Etiljanin laulun, ”jos tämä vaikka rupeaa saidaksi”.⁴¹²

⁴¹² I'an. Matkapäiväkirja. Atšaivajam, Kamtšatka. 15.2.2008.

The image shows a musical score for a song. It consists of six systems, each with two staves. The top staff is a vocal line, and the bottom staff is a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like accents and slurs.

Laulu 21. *Ian_075_etiljan.wav*. Atšaivajam, Kamštarka 2008.

Meynypilgynossa pääsin todistamaan muistin loppumattomalta tuntuva suorituskykyä äänittäessäni Kytgautia (Кытгауыт, s. 1941), joka lauloi minulle 200 henkilölaulumotiivia lähiympäristössä asuneilta ihmisiltä. Itse laulamista suuremman vaivan hänelle näytti tuottavan näiden ihmisten nimien kirjoittaminen. Tämä ei johtunut siitä, etteikö hän olisi muistanut heidän nimiään vaan siitä, että tšuktšinkielessä tietyt äänneet voidaan kirjoittaa useammalla eri tavalla. Laulaessaan Kytgaut ikään kuin piirsi yksityiskohtaista musiikillista karttaa asuinseudustaan, johon hän sijoitti henkilögalleriansa. Sain tietää, kuinka monta ihmistä kussakin jarangassa oli asunut, kuinka monta jarangaa kussakin leirissä oli ollut ja missä ne olivat sijainneet. Jonkun henkilön hän muisti tämän huonosta laulutaidosta ja toisesta hän puhui

arvostaen ja lauloi useamman tämän ihmisen lauluista.⁴¹³ Kytgaut ei itse ollut tavannut näitä kaikkia ihmisiä, sillä monet heistä olivat eläneet jo ennen hänen syntymäänsä, mutta hän oli oppinut heidän laulunsa isältään. Olisi ollut mielenkiintoista kuulla, miltä ne olisivat kuulostaneet hänen isänsä laulamana tai miten nämä ihmiset itse olisivat laulaneet omia laulujaan. Muutamia lauluja olen voinut verrata toisten kyläläisten laulamiin versioihin. Useimmiten ne olivat lähisukulaisten lauluja, joihin jokainen on lisännyt jotain itsestään. Silti laulu oli aina jonkun tietyn henkilön oma, samalla tavalla kuin jokaisella on nimi. Eroa on kuitenkin siinä, että täsmälleen sama nimi saattaa olla useammalla henkilöllä, mutta henkilölaulu on aina ainutlaatuinen.

Kuva 10. Kytgaut, Meynypilgyno 2009.



⁴¹³ Kytgaut. Matkapäiväkirja. Meynypilgyno, Tšukotka 25.6–5.7.2009.

4 SÄVELTÄMÄLLÄ KUULEMINEN

Lapsena sävelsin hiukan, ja myöhemmin tein sovituksia, mutta en koskaan opiskellut sävellystä. Säveltäminen oli minulle luovan taiteellisen toiminnan syvällisin ja korkein ilmentymä, joka erityisen lahjakkuuden lisäksi vaati perusteellista kouluttautumista. Ajatteluni alkoi muuttua, kun nivhien musiikista inspiroituneena aloin säveltää. Sävellystyö oli välillä aktiivista, välillä omaehtoisessa pannassa, mutta vähitellen minulle alkoi valjeta, että säveltäminen on jokamiehen oikeus. Nivhien ja muutamia vuosia myöhemmin tšuktšien musiikki aukaisivat lapsuuteni säveltämisen kanavan uudelleen. Nivhit ja tšuktšit ikään kuin antoivat minulle luvan säveltää, ja kaikesta muodollisen koulutuksen puutteesta huolimatta juuri säveltämisestä tuli minulle tutkimukseni tärkein väline.

Tämän luvun aiheena on tutkintoni taiteellisten osioiden sävellysprosessi. Säveltämisen avulla olen pyrkinyt pääsemään sisälle tšuktšilaulajan mielenmaisemaan, siihen, miten laulu hänen päässään syntyy ja kehittyy. Toisen kulttuuriperinteen kasvattina säveltäminen on minulle erilaista, mutta päätin silti tutkimuksessani kokeilla, mitä siinä kokeilussa tapahtuisi. Jo toisen konsertin sävellystyö paljasti, että tšuktšien musiikki on niin perustavanlaatuisesti erilaista kuin se musiikki, johon olen kasvanut, ettei sitä voinut muokata miten vain, vaan se muovautui omilla ehdoillaan. Ainoa, mitä saatoin tehdä, oli olla kuulolla sen liikkeistä. Tätä on hyvin vaikea selittää sanoin, mutta käytännössä säveltäminen eteni juuri näin. Olin kuulolla.

Kuten johdannossa jo totesin, tutustuminen koillisen Siperian alkuperäiskansojen musiikkiin ravisutti perusteellisesti musiikillista ajatteluni, joka oli pohjautunut eurooppalaislähtöiseen taidemusiikkiin. Lähdin siis etsimään uusia tapoja lähestyä musiikkia. Vastatakseni tutkimukseni juurikysymykseen – miksi tämä musiikki vieraudestaan huolimatta pitää niin voimakkaasti otteessaan – ei pelkkä laulujen kuuntelu ja musiikillisten rakenteiden analyysi riittänyt. Vaikka jo ennen tohtoritutkintoni aloittamista tutustuminen tähän ihmeelliseen musiikkiin oli innoittanut minua säveltämään, ei kenttämatojen päämääränä edes tutkimusmatkojeni alkutaipaleella, ollut koillisen Siperian alkuperäiskansojen musiikin tallentaminen omien sävellyksieni materiaaliksi. Jo alusta asti minulle oli mysteeri, miksi tämä musiikki outoudestaan huolimatta koskettaa minua niin syvästi. Säveltämällä pyrin astumaan musiikin sisään tunteakseni sen virtauksen sisältä käsin, mutta jo kenttämatoillani Kamtšatkaan vuonna 2008 ”astuin ulos” ja suljin oven. En rohkennut enää säveltää, sillä tajusin, että tämä vanha lauluperinne oli haihtumassa unohdukseen juuri, kun vasta olin sen löytänyt. Seuraavat otteet matkapäiväkirjasta kuvaavat hyvin matkan taustaa ja sitä, mitä silloin omasta

säveltämisestäni ajattelin. Kamtšatkasta kotoisin olevan muusikkokollegani kehotuksesta soitin ennen matkaani hänen tuttavalleen Petropavlovsk-Kamtšatskiin.

Minulle vastasi ystävällinen ja iloinen ääni, joka laveasti ja monisanaisesti alkoi kertoa Kamtšatkasta ja toivotti minut etukäteen tervetulleeksi. Tuli heti sellainen olo, että tuonne tekee mieli lähteä. Kun kysyin häneltä, millaisia lentoyhteyksiä on Kamtšatkan ja Tšukotkan välillä, sain vastaukseksi: ”Seinillä on korvat, tästä ei voi keskustella puhelimesta, mutta on olemassa mahdollisuus, tosin epävirallinen...”⁴¹⁴

Puhelusta rohkaistuneena soitin Juri Šeikinille Jakutiaan kysyäkseni häneltä neuvoa, minne minun kannattaisi matkustaa ja keitä laulajia hän suosittelisi minun kuulevan. Hän antoi puhelinnumeron Tšukotkassa asuvalle henkilölle, jolta voisin saada lisää tietoa. Soitin numeroon:

... kohta virkailija tuli puhelimeen ja alkoi pitää esitelmää: ”Tarvitsette viisumin, ei vain normaalia viisumia vaan erikoisluvan tulla tänne, ymmärrätekö? Se vie AIKAA. Luuletteko, että saatte kutsun noin vain?” Pyysin häntä antamaan sähköpostinsa, jotta pääsisin hänestä eroon, mutta hän jatkoi: ”Puhutte liian nopeasti ja epäselvästi. Ehdotan, että matkustaisitte ensin vain Anadyriin tutustumiskäynnille. Täällä te näette aivan yllin kyllin. Kuulisitte meidän hienoa yhtyettämme.” Yritin vastustella, mutta kuuntelematta minua hän jatkoi toruvalla äänensävyllä: ”Tehän olette vain viulisti. Valitkaa siis joku suosittu, kaikille tuttu tšuktimelodia ja tehkää siitä sovitus orkesterille. Ei sitä varten tarvitse matkustaa Anadyria pitemmälle. Sitä paitsi teidän täytyy ymmärtää, että vanhojen äänitysten kuunteleminen edellyttää *Erikoislupaa!* Vastasin etten halunnut kuunnella vanhoja nauhoja, vaan eläviä ihmisiä. Ensimmäisen puheluni aikaansaama innostus oli vaihtunut toisen puhelinkeskustelun aiheuttamaan masennukseen.”⁴¹⁵

Seurauksena puhelinsoitosta tein päätöksen, että matkustaisin ensin Kamtšatkaan, joka ei tuntunut niin pelottavalta kohteelta kuin Tšukotka. Ensimmäisinä päivinä Kamtšatkassa osallistuin paikalliseen alkuperäiskansojen konferenssiin:

Lounaalla istuin samassa pöydässä erään kansanedustajan (Mengo-yhtyeen entisen

⁴¹⁴ Kamtšatkan matkapäiväkirja 11.11.2007.

⁴¹⁵ Kamtšatkan matkapäiväkirja 11.11.2007.

tanssijan) ja *Neiti Yhtenäisen Venäjän* (konferenssissa puhuneen puolue-edustajan) kanssa. Kylmyys tuntui suorastaan hohkavaan heidän katseistaan, mutta *Neiti Yhtenäinen Venäjä* antoi minulle muutamia hyviä neuvoja Kamtšatkan pohjoisista kylistä. Hän ei ollut ystävällinen eikä osoittanut minkäänlaista mielenkiintoa matkaani kohtaan, paremminkin tuntui, kuin hän olisi halunnut näyttää, kuinka hyvin hän oli perillä asioista. Konferenssin lopussa Larissa [ensimmäisen puhelinkeskusteluni ystävällinen ääni] nousi yhtäkkiä ylös ja esitteli minut tähän tapaan: ”Meillä on täällä mukana suomalainen edustaja, joka kerää kansanmusiikkia. Menkää hänen luokseen ja kertokaa, kuka osaa laulaa. Hän säveltää sitten meille...” Minua nolotti. Olisin mieluummin vaipunut maan alle kuin noussut ylös esittäytymään kuin idiootti. Turhauttava Tšukotkan puheluni palautui mieleeni.⁴¹⁶

Matkani Kamtšatkaan oli unohtumaton ja tutustumiseni tšuktseihin ja heidän musiikkiinsa sai minut jo seuraavana vuonna (2009) lähtemään kenttämatkalle Tšukotkaan.⁴¹⁷ Omaehtoinen pidättäytymiseni säveltämisestä kuitenkin jatkui, koska ainoaksi päämääräkseni oli tullut musiikin tallentaminen niin kauan kuin sitä vielä olisi jäljellä. Halusin palata Tšukotkaan jo seuraavana vuonna, mutta jouduin odottamaan seitsemän vuotta ennen kuin onnistuin saamaan rahoitusta matkalleni. Vihdoin vuonna 2016, aivan tohtoriopintojeni aattona, pääsin lähtemään viidennelle kenttämatkalle, eli toiselle matkalleni Tšukotkaan. Matka osoitti, kuinka rajusti ajat olivat muuttuneet. Henkilölaulut olivat jo kadonneet monien alkuperäisyhteisöjen elämästä. Kun vielä aikaisemmillä matkoillani olin äänittänyt lähes päivittäin, saattoi tällä kertaa kestää viikkokausia, ennen kuin tapasin edes jonkun ihmisen, joka vielä lauloi henkilölauluja. Minulle alkoi tulla suruviestejä eri kylistä, joissa ystäväni kertoivat monen äänittämäni laulajan kuolemasta. Jotkut heistä olivat kuolleet jo vuosia sitten ja jotkut vasta matkani aikana. Vukvunga, Kuljumiš, Tevljantonau, Omryl’kot, Pengekeu, Asikongaun, ... lista oli pitkä. Matka oli šokki ja sen aikana tein jonkinlaista surutyötä, joka palautti säveltämisen takaisin elämäni.

Miksi kirjoitan säveltämällä kuulemisesta enkä soittamalla kuulemisesta, vaikka myös soittamalla ja improvisoimalla olen tutustunut paleosiperialaisiin lauluihin? Jos olisin laulaja, olisin todennäköisesti perehtynyt tšuktšien lauluihin imitoimalla niitä. Viulun ääni tosin on lauluäänen kaltainen, mutta erilainen äänenmuodostus viulunsoitossa etäännyttää musiikin laulamisen konkretiasta. Silti toisinaan olen imitoinut lauluja myös laulamalla, ja toisaalta

⁴¹⁶ Matkapäiväkirja. Petropavlovsk-Kamtšatski, Kamtšatka 3.2.2008.

⁴¹⁷ Matkoista enemmän luvussa 2: Viisi kenttämатkaa tšuktšien maille.

laulujen soittaminen on tuonut uusia ulottuvuuksia siihen, miten käytän viulua soittimena. Myös muille soittimille säveltäessäni olen pyrkinyt tuomaan esille tšuktšien lauluperinteen ominaisluonnetta käyttämällä hyväksi näiden soittimien mahdollisuuksia.

Sattumanvaraisuus musiikissa

Tutkintoni konsertteja ja muita taiteellisia osioita kuunnelleiden ihmisten huomioissa toistuivat ilmaukset: ”kuin uni, unimusiikki, henki, tila, astuin tilaan, meditaatio, pysähtyneisyys, jännite, hiljaisuus, resonanssi, sävyt, minimalismi, outous, lumous, odotin muuta, erilaista kuin mitä olin kuullut tai mitä odotin, olin pudota tuoilta, ei normaali konsertti, en ymmärtänyt, lakkasin yrittämästä, laulut koskettivat, musiikki on kuin puhetta, tarina, jonkinlaista kommunikaatiota”.⁴¹⁸ Kommentit esiintyivät niin lautakunnan palautteessa kuin myös keskusteluissa kollegojen tai yleisön kanssa. Palaute kosketti mutta myös hämmensi minua, sillä paleosiperialaista laulua kuunnellessani myös minulla itselläni oli ollut samanlaisia kokemuksia. Soittaessani Anadyrissa ”Tevljantonau”-osaa sävellyksestäni *Ääni vastaa ääneen* muutamat kuulijoista kuvailivat tuntemuksiaan sanoen: ”musiikki vei minut takaisin tundralle” tai ”aivan kuin olisin ollut taas tundralla”.⁴¹⁹ Talvella 2019 soitin poropaimentolaisille jarangassa pohjoisen Val’karain tundralla. Se oli ainoa kerta, kun olin voinut ottaa viulun mukaani tundralle. Poromiehet olivat soiton tauottua pitkään vaiti, kunnes yksi heistä huokaisi: ”Niin... ennen täällä laulettiin paljon. Nyt me olemme jo hylänneet omat laulumme”.⁴²⁰

Musiikin kuuleminen toisella tavalla kuin mihin on tottunut, on vaikeaa. Tällä tarkoitan erityisesti sattumanvaraisten äänten kuulemista musiikkina. Arktista äänimaisemaa käsittelevän teoksensa johdannossa etnomusikologit Šeikin, Dobžanskaja, Ignat’eva ja Nikiforova viittaavat tähän ilmiöön:

Arktisille asukkaille, alkuperäiskansoille, jotka ovat vuosisatoja eläneet läheisessä vuorovaikutuksessa arktisen luonnon kanssa, on luontaista ymmärtää luontoa sisäisesti. Tundran ja taigan asukkaille luonto ”puhuu” luonnonelementtien (ukkonen, tuuli, sade, lumimyrsky) ja ympäröivän maiseman äänillä (purojen solina, metsän äänet), eläinten ja lintujen ääntelyllä (peuran kiljunta, suden ulvonta, lokin huuto, käen kukunta) sekä pyhille paikoille ominaisilla äänillä. Kyky kuulla luonnon ääniä ja ymmärtää niiden

⁴¹⁸ Työpäiväkirjat, lautakuntapalautteet, konserttien jälkeinen pohdinta seminaareissa, yleisön kommentit.

⁴¹⁹ Matkapäiväkirja. Anadyr, Tšukotka 30.4.2019.

⁴²⁰ Matkapäiväkirja. Val’karain tundra, poropaimentolaisleiri, Tšukotka 8.3.2019.

sisältämää tietoa erottaa arktisen alueen alkuperäisen asukkaan modernin kaupunkiympäristön ääniin tottuneesta ihmisestä.⁴²¹

Olenko itse kykeneväinen kuulemaan luonnon ääniä ja ymmärtämään niiden sisältämää tietoa? Pystyisinkö omassa päässäni rikkomaan musiikin kuuntelemisen totutun kaavan kuuntelemalla luonnon ääniä? Luonnon äänien kuuleminen musiikkina alkoi kohdallani *Henkilölaulua etsimässä* -teoksen sävellystyön aikana.⁴²² Sävelsin sitä keskellä pandemiaa talvella 2020–2021. Vietin silloin paljon aikaa sisareni luona maalla, missä säveltämiseen valmistautuessani kuuntelin äänityksiä ja vastapainoksi tein yksin pitkiä hiihtoretkiä. Luonnon satunnaiset äänet, puunoksien nitinä pakkasessa tai lintujen huudot assosioituivat Vukvungan lauluihin, joita silloin kuuntelin. Näin luonnonäänten kuuntelusta muodostui vähitellen menetelmä, jonka avulla pääsin eteenpäin silloin, kun kuulemiseni laulujen kohdalla oli ajautunut umpikujaan⁴²³. En kuunnellut vain lintuja tai muita eläimiä, vaan jäisen järvenselän tuulta, kaikuja ja hiljaisuuksia. Myös *Musiikin virta* -näyttelyn videoteoksessa soittamani viuluimprovisaatio⁴²⁴ lähti liikkeelle vuoropuhelusta luonnonäänten kanssa.

Äänen sattumanvaraisuus oli jo aiemmin vanginnut huomioni. Kun pandemiavuonna 2020 konserttimatkamme Tšukotkaan peruuntui, pääsimme kapellimestari Lygia O’Riordanin kanssa vasta viime hetkellä palaamaan Moskovasta takaisin Suomeen ennen kuin Moskova suljettiin, ja samana päivänä matkustusrajoitus Uudenmaan alueelle astui voimaan. Kaikki elivät karanteenissa, mutta Suomessa sai sentään käydä ulkona. Yhtäkkiä kaikista ihmistä oli tullut käveleviä viruspesäkkeitä, joita piti kaikin tavoin välttää ja väistää, ja ulkona tuli enimmäkseen liikuttua vain polkupyörällä. Tšukotkan matkan peruuntuminen oli suuri pettymys, mutta mieltäni oli jäänyt kaiheartamaan *Polar Voices*⁴²⁵-teokseni keskeneräisyys. Siitä puuttui toinen osa, jota ennen Moskovan matkaa en ollut ehtinyt säveltää, ja niin päätin ryhtyä työhön. Kerran pyöräillessäni pyöränkello oli löystynyt, ja se kilahti tien joka kuopassa. Kun tajusin, että pyöränkellon kilinä ja Tinatvalin matkalaulussa (toisen osan laulumotiivi) oli aivan sama rytmi, päätin jatkaa matkaa tien kuoppaisimpia kohtia pitkin. Mieleeni muistui äitini kertomukset, kun hän palasi koulusta lomille kotikyläänsä hevoskyydillä ja

⁴²¹ Šeikin, Dobžanskaja, Ignat’eva & Nikiforova, 2019, 7. Käännös venäjänkielisestä tekstistä tekijän.

⁴²² *Henkilölaulua etsimässä* on tutkintoni 4. taiteellinen osio, mutta sävelsin jo ennen kolmatta taiteellista osiota, ja se myös äänitettiin ennen kolmatta osiota. CD julkaistiin vasta syksyllä 2021 kolmannen osion jälkeen.

⁴²³ Tästä enemmän luvussa 4: *Henkilölaulua etsimässä*.

⁴²⁴ Viuluimprovisaatio äänitettiin joulukuussa 2021.

⁴²⁵ Sävelsin teosta vuosina 2019–2020. Syy, miksi siitä tuli viimeinen taiteellinen osio, johtui pandemiasta ja sitä seuranneesta Venäjän hyökkäyssodasta Ukrainaan, jotka siirsivät teoksen esitystä kolmella vuodella eteenpäin. Kantaesityksen piti olla Tšukotkassa jo vuonna 2020.

vällyjen alla maaten katseli tähtitaivasta kuunellen aisakellon kilkatusta. Myös porojen valjaisiin sidotut kellot helisevät matkanteon aikana. Etnomusikologi Oksana Dobžanskajan mukaan matkalaulut ovat tyypillisiä Siperian alkuperäiskansojen parissa. Nganasaneilla ja nenetseillä ajolla pitää olla sointi. Rekijonossa vaellettaessa reet asetetaan peräkkäin ja sidotaan toisiinsa. Matkanteon aikana kukin ajaja laulaa omaa lauluaan, joka yhdistyy rekien narahteluun lumella ja valjaskellojen helinään.⁴²⁶ En tiedä, kuinka paljon kellojen kilkatus matkanteon töyssyissä tundralla oli vaikuttanut Tinatvalin lauluun, mutta Helsingin kaupunkipyörän kilinä siirtyi sävellyksessäni viulun e-kielen näppäilyääniin.⁴²⁷

Luonnossa kuuluvien äänten ja hiljaisuuden vuorottelu luo vaikutelman sattumanvaraisuudesta. Lintu laulaa itselleen tarkoituksenmukaisesti ja oikea-aikaisesti, mutta minulle linnunlaulu ja luonnonhiljaisuus laulamistuokioiden välissä kuulostavat sattumanvaraisilta. Samankaltainen sattumanvaraisuuden vaikutelma on mielestäni tyypillistä myös tšuktšien musiikille, joka ei välttämättä etene johonkin suuntaan, jossa ei ole selkeää alkua tai loppua. Musiikki saattaa lakata soimasta, mutta tuntuu jatkuvan jossain kuulumattomissa. Rytmisten elementtien liittyminen toisiinsa ja niiden väliset tauot hahmottuvat sattumanvaraisina samaan tapaan kuin lintujen laulussa. Rytmisen synkronia tai synkronian puute, siten kuin olen ne tottunut musiikissa ymmärtämään, eivät olekaan toisiaan poissulkevia asioita, vaan synkronian hahmottaminen riippuu kuunneltavan kokonaisuuden kestosta, niin kuin Vukvungan laulaminen ja rummuttaminen, joka lyhyen aikavälin sisällä kuulostaa eriaikaiselta, mutta kuunnellessani pitempään se hahmottuu synkronoituna.⁴²⁸

Kolmen viimeisen taiteellisen osion säveltämistyössä sattumanvaraisuudesta tuli minulle uusi tärkeä musiikillinen elementti samalla, kun luonnonääniä kuuntelemisesta tuli menetelmä musiikin hahmottamiseen. Yhtäkkisesti alkavien tapahtumisten ja odottamattomien päättymisten rytminen hahmottaminen kääntää hiljaisuuden ja äänen roolit päinvastaisiksi. Sattumanvaraisuus tekee hiljaisuudesta musiikkia. Hiljaisuudessa on odotusta ja jännitettä, jonka ääni vapauttaa, ja tässä yhteisvaikutuksessa on jonkinlaista synkroniaa. *Henkilölaulua etsimässä* -teoksen osassa ”Vukvunga” ja *Polar Voices* -teoksen osassa ”Pengengkeu” pitkistä sattumanvaraisista hiljaisuuksista muodostui musiikin hallitseva elementti. Palaan niihin näitä taiteellisia osioita käsittelevissä luvuissa.

⁴²⁶ Šeikin, Dobžanskaja, Ignat'eva & Nikiforova, 2019 2019, 22–23. (Dobžanskajan kenttämateriaalit 1990)

⁴²⁷ Aiheesta enemmän *Polar Voices* -teoksen osan *Omryl'kot – vaellus* yhteydessä.

⁴²⁸ Vrt. luku 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Rummutuksen vaikuttaminen laulamiseen sekä synkronia ja sananaikainen laulaminen, laulut 17, 18.

Laulajan persoonan vaikutus säveltämiseeni

On ollut yllättävää huomata, kuinka voimakkaasti ne ihmiset, joiden henkilölauluihin sävellykseni pohjautuvat, ovat vaikuttaneet säveltämiseeni. Ajattelen heitä, heidän luonnettaan, muistelen kohtaamistani heidän kanssaan ja mietin, miten he itse olisivat jatkaneet omaa lauluaan. *Polar Voices* -orkesteriteoksen harjoitusperiodin aikana⁴²⁹ kerroin orkesterimme muusikoille, kuinka tšuktseille henkilölaulu ei ole vain jonkun tekemä laulu, vaan se on osa ihmistä itseään, ja henkilölaulun laulaminen tekee laulun omistajasta läsnä olevan. Tämän kuullessaan jotkut muusikoista pohtivat: ”Soitammekohan me tarpeeksi hyvin, jotta he ilmestyisivät harjoituksiin ja konserttiin?” Konsertin jälkeen sain eräältä viulistilta viestin: ”Mulingaut ilmestyi paikalle!” Tästä voisi vetää yhtäläisyyksiä Merleau-Pontyn pohdintoihin, kun hän väittää, että havainnossa ei voi tarkastella kohdetta täysin vapaasti ja riippumattomasti, vaan havaitsija kytkeytyy ruumiinsa kautta olioiden järjestelmään eli tarkastelun kohteeseen.⁴³⁰ Mielestäni tšuktšit menevät astetta pidemmälle. Laulaessaan he konkretisoivat sisäisen maailman, kaiken sen, mikä on muistissa ja havainnon ulkopuolella jopa siinä määrin, että laulaessa kuolleet tulevat osaksi elävien yhteisöä.⁴³¹

Mainitsin jo aiemmin tšuktšien kenttämatkoilla kertoneen, että kylissä laulettiin paljon vähemmän ja lyhyemmin kuin mitä tundralla oli ollut tapana. Yksi syy laulujen lyhytkestoisuuteen saattoi olla laulajien korkea ikä. Monilla terveys oli jo heikko, laulaminen ”otti henkeen” ja siihen liittyvät voimakkaat tunteet ”kävivät sydämelle”.⁴³² Henkilölaulu on ominaisluonteeltaan yksityinen, joten se, että he ylipäättään minulle lauloivat, oli jo suuri kunnia. Näiden laulufragmenttien perusteella saatoin vain arvailla, kuinka paljon laulua olisi muunneltu, jos ne olisivat jatkuneet pitempään. Kun laulaja esitti toisen ihmisen laulua enkä tuntenut tätä toista ihmistä, omat mielikuvani pysyivät laulun laulajassa. Tästä syystä olen antanut sävellyksille tai niiden osille nimet minulle laulaneiden ihmisten mukaan.

Monet tšuktšit kertoivat minulle, kuinka henkilölaulu ilmestyy heille illalla ennen nukkumaanmenoa tai yöllä paimenessa.⁴³³ Säveltäessäni kuvittelin, kuinka laulu heidän omassa päässään syntyi ja eteni. En luonnollisestikaan voi tietää, mitä toisen ihmisen mielessä liikkuu, enkä voi myöskään ohittaa sitä, että omassa päässäni soi niin monenlaista muutakin musiikkia.

⁴²⁹ Kosovo, marraskuu 2022.

⁴³⁰ Merleau-Ponty 2012, 102.

⁴³¹ Bogdanov 1992, 22–24; Matkapäiväkirjat 2008–2019.

⁴³² Raughtitval. Matkapäiväkirja. Sirenniki, Tšukotka 2009.

⁴³³ Tinatval, Vukvunga, Pengengkeu, Vonne ja Tajan puhuivat tästä.

Eräs mielenkiintoinen huomio lähes kaikkien sävellysten kohdalla on ollut se, kuinka herkästi omien sävellysteni rakenne on reagoinut laulajien sävelkieleen. Laulut⁴³⁴ vaikuttivat niin suoraan sävellysten muotoutumiseen, etten voinut käyttää mitään etukäteen suunniteltua rakennetta, johon laulumotiivit olisi voinut asettaa. Laulut ikään kuin sanelivat sävellyksen muodon: olin täysin laulujen armoilla. Juuri se on tehnyt säveltämislähtöisen tutkimisen niin mielenkiintoiseksi. Tutkimuskysymysten asettamisen sijaan lähdin tutkimusmatkalle. Kenttämatkoilla kuuntelin ja äänitin ihmisten laulua, joita sitten kuuntelin yhä uudelleen ja uudelleen. Tein useita nuotinosversioita lauluista, jätin ne pöydälle odottamaan seuraavaa kuuntelua ja jatkoin improvisoimalla, kunnes taas palasin äänitteiden pariin.

Periaatteessa sävellyksissäni ei ole ääniä, jotka eivät jossain muodossa esiintyisi niissä lauluissa, joiden inspiroimana ne ovat syntyneet. Kuitenkaan sävellykset eivät olet laulujen jäljittelyä, vaan minun vaikutelmiani lauluista ja niiden laulajista. Jossain vaiheessa säveltämisen aikana tapahtuu erkaantuminen alkuperäisestä laulusta, kun uusi musiikki alkaa elää omaa elämäänsä. Kuulijan korvaan alkuperäisten laulujen tunnistettavuus alkuperäisiin verrattuna vaihtelee riippuen siitä, millä tavalla laulujen elementit sävellyksissä esiintyvät. Toisinaan sävellyksissä esiintyy vain joku laulun lyhyt motiivi, rytmi, rytmikuvio tai rytmistä riisuttu intervalliketju. Silti, riippumatta siitä, kuinka kaukana sävellykseni alkuperäisestä laulusta ovat, ne eivät omissa ajatuksissani ole koskaan jättäneet niitä ihmisiä, joilta olin ne alun perin kuullut. Olen jo aiemmin korostanut, että tšuktšien perinteessä henkilölaulu ei lohkea irti henkilöstään, vaikka sen esittäisi joku toinen ihminen. Aiemmin kuvailemani I'anin esittämä *Etiljanin laulu* on hyvä esimerkki siitä, kuinka vapaasti laulaja voi lisätä oman panoksensa toisen ihmisen lauluun.⁴³⁵ Samalla tavoin näiden ihmisten henkilölauluihin pohjautuvassa musiikissani minulle tärkeämpää on ajatella heitä ja heidän luonnettaan kuin pitää tiukasti kiinni siitä, miten ihmiset juuri äänityshetkellä ovat sattuneet laulamaan.

Yksiäänisyys ja tarkka kuuleminen – *Ulitan kävely*, 1. taiteellinen osio

Ensimmäinen asia, johon huomioni paleosiperialaisessa musiikissa kiinnittyi, oli yksiäänisyys. Toisen seikka, johon kiinnitin huomiota oli musiikin rakenne, sillä kaikki aiemmin tuntamani musiikki on toisenlaista. Se etenee aikajanalla yhteen suuntaan, joko vertikaalisten harmonisten

⁴³⁴ Kuten jo aiemmin olen sanonut, laululla en tarkoita laulusävelmää, laulutyyliä tai estetiikkaa vaan laulajan laulantaa, sitä hetkeä, kun he lauloivat minulle. Tätä laulamistapahtumaa, laulantaa kutsun lauluksi.

⁴³⁵ Ks. luku 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Toisen ihmisen henkilölaulun laulaminen. lauluesimerkit 20 & 21.

jännitteiden ja niitä seuraavien peräkkäisten purkausten ketjuna, tai lineaarisesti, yksi- tai moniäänisesti etenevänä tapahtumisena, jolla on alku ja loppu. Paleosiperialaista laulua kuunnellessani jäin ihmettelemään, miten yksiaäninen laulu voi olla niin ilmaisuvoimaista, vaikka siitä puuttuvat lähes kaikki yllä mainitut draaman kaarelle tyypilliset ominaisuudet. Tarkastelin lauluja mikroskooppisen läheltä yrittäen ymmärtää, mitä niissä ylipäättään kuulin. Ensimmäisessä konsertissani keskityin musiikin yksiaänisyyteen, jota konsertin kolme sävellystä lähestyvät eri kuulokulmista. Teoksista kaksi on sävelletty ennen tohtoriopintoja, ja ne heijastavat ensikokemuksiani Sahalinin nivhien musiikista. Kolmas on tohtoriopintojeni aloittamisen jälkeen vuonna 2017 säveltämäni teos, joka pohjautuu Tšukotkassa tapaamani jupik-vanhuksen lauluihin. Konsertin nimiteoksessa esiintyvä sana ”kävely” kuvaa omaa musiikillista tutkimusmatkaani yksiaänisen musiikin maailmaan, jonne ensimmäisessä konsertissani kirjaimellisesti lähdin.

Tohtoritutkintoni ensimmäinen taiteellinen osio *Ulitan kävely* esitettiin Helsingin Musiikkitalon Camerata-salissa 15. joulukuuta 2017 yleisölle avoimessa konsertissa. Konsertissa esitettiin sävellykseni *Nivkh Themes* (2004), *Ulitan kävely* (2009) ja *Asikongaun – 11 Hetkeä* (2017). Konsertissa soitin itse viulua ja kanssani esiintyivät Ritva Koistinen-Armfelt, konserttikantele ja 5-kielinen kantele, Max Savikangas, alttoviulu, Mark Fridman, sello ja Teemu Kauppinen, kontrabasso.⁴³⁶

Nivkh Themes on ensimmäinen alkuperäiskansojen lauluihin pohjautuva sävellykseni, joka syntyi ennen tohtoriopintojeni alkua. Nivhien festivaalin järjestäjiltä saamani nivhien musiikkiin pohjautuva sävellystilaus jousikvartetolle⁴³⁷ oli määrä esittää Noglikin festivaaleilla Sahalinissa lokakuussa 2004. Perinteisen jousikvartetin (2 viulua, alttoviulu, sello) sijaan tein sävellyksen kokoonpanolle viulu, alttoviulu, sello ja kontrabasso. Pyrkimyksenäni oli pysyä uskollisena musiikin yksiaänisyydelle ja laulujen rytmikalle. Lopputulos ei kuitenkaan aina ole yksiaänistä. Kvartetton moniäänisyys syntyy siitä, että edelliset äänet jäävät soimaan tai kaksi itsenäistä melodialinjaa soi päällekkäin. Teos pohjautuu äänitteiltä kuulemiini lauluihin (O’Riordan 2004, Mamtševa 1984, 1990) ja lauluihin, jotka äänitin Noglikin kylässä vuonna 2004. Sävellyks syntyi nopeasti, kahdessa viikossa, joiden aikana nuotinsin myös kaikki siihen liittyvät laulut. Pääteemana on nivhi-laulaja Lidia Muvtšikin laulu, jonka lomaan sijoitin katkelmia useista muista lauluista ja karhunpeijaisiin liittyvistä rituaalisista rytmeistä.

Nivhi Lidia Muvtšik (Лидия Мувчик s.1944) oli kotoisin Chir-Unvdin nivhikylästä. Tapasin hänet Venan kylässä lähellä Noglikia, jonne hän oli myöhemmin muuttanut asumaan.

⁴³⁶ Tarkemmat tiedot konsertin ohjelmasta liitteenä tämän tutkielman lopussa.

⁴³⁷ Sahalinissa olimme orkesterimme kanssa esittäneet sovituksiani jousiorkesterille ja pienemmille yhtyeille.

Olin kuullut hänen lauluaan jo aiemmin etnomusikologi Natalia Mamtševan orkesterimme kapellimestarille Lygia O’Riordanille antamilta äänitteiltä, ja se oli herättänyt mielenkiintoni. Siinä vaiheessa en tiennyt hänen nimeään. Kun ensimmäisellä kenttämatkallani Sahaliniin kesällä 2004 tapasin henkilökohtaisesti Mamtševan, kysyin häneltä, oliko kasettinauhalla laulanut laulaja vielä elossa. Lauloin hänelle katkelman laulusta, jonka Natalia heti tunnisti Lidian lauluksi. Matkustaessamme yhdessä junalla Noglikiin nivhejä tapaamaan Natalia kertoi mukaansatempaavasti nivhien vanhoista legendoista, uskomuksista ja musiikin maagisesta vaikutuksesta alkuperäiskansojen kulttuureissa. Hän kuvaili, miten esimerkiksi šamaanin laulun monimuotoisuus on kuin mittari šamaanin transsin tilasta tämän ollessa yhteydessä henkimaailmaan. Sillä matkalla opin monia asioita nivhien kulttuurista.⁴³⁸ Matkapäiväkirjassani muistelen tätä ensimmäistä matkaani:

Asuin nivhi-perheessä, ja yhdessä matkustimme kalaan ja marjaan nivhien kesämajoille, jotka sijaitsevat valtameren ja merenlahden välisellä kapealla niemellä. Menimme sinne veneellä lahden yli. Niemekkeellä kasvoi vain heinää ja variksenmarjaa. Matalat lautamajat oli rakennettu pitkin lahdenpuoleista rantaa. Sisällä oli vaatimatonta; makuulavitsa ja tulisija. Samalla lavitsalla meitä yöpyi viisi aikuista ja neljä lasta, ja ulkona oli kaksi koira. Heti perille saavuttuamme miehet lähtivät lahdenselälle kokemaan verkkoja. Margarita jäi majalle laittamaan ruokaa, ja me, Natalia, lapset, koirat ja minä lähdimme rannalle keräämään keppejä. Niiden avulla Natalia halusi opettaa lapsille ikivanhoja karhunpeijais-juhlien rituaalirytmeyttä. Sade pakotti meidät palaamaan takaisin ja loppupäivän vietimme majassa Natalian opettaessa lapsille rummutusta. Myrsky nousi mereltä, ja jouduimme jäämään niemekkeelle muutamaksi päiväksi. Myös aikuiset liittyivät seuraamme. He muistelivat lapsuuttaan, kuinka heitä oli kohdeltu internaateissa. Oma kieltä ei saanut koulussa puhua, ja näin alkuperäiskansojen venäläistäminen eteni nopeasti ja tehokkaasti.⁴³⁹

Palattuamme Noglikiin lähdimme tapaamaan Lidia Muvtšikia. Muistan, miten hämmästynyt hän oli, kun kuuli oman melodiansa viululla soitettuna. Kerroin hänelle, että olin tehnyt sävellyksen hänen laulunsa pohjalta ja kysyin, olisiko hän halukas esittämään sen meidän kanssamme nivhien kansanperinnefestivaaleilla Noglikissa syksyllä 2004. Lidia oli tottunut esiintyjä ja heti valmis yhteistyöhön. En kysynyt, mitä mieltä hän oli siitä, että olin säveltänyt

⁴³⁸ Muistiinpanoja vuodelta 2004.

⁴³⁹ Matkapäiväkirja, Sahaliniin 11.2006. Muistelua tapahtumista kenttämatkalta 2004.

hänen laulunsa pohjalta. Nyt jälkikäteen ajateltuna minun olisi jo ennen säveltämistä pitänyt pyytää häneltä siihen lupaa. Tosin säveltäessäni en vielä tiennyt, oliko kyseessä esimerkiksi vanha arkistoäänite. Lidia ei kommentoinut asiaa, mutta hän vaikutti aidon ilahtuneelta. Hän oli niin selvästi mielissään siitä, että tulisi esittämään laulunsa yhdessä meidän kanssamme, ettei mieleeni edes juolahtanut, että tässä oli tapahtunut jotain kyseenalaista. Emme harjoitelleet yhdessä esitystä varten, vaan ainoastaan kokeilimme, miten esitys lähtisi käyntiin.

Kuva 11. Lidia Muvtšik laulaa Ensemble XXI kvartetin kanssa. *Nivkh Themes* kantaesitys 2006.



Kantaesityksessä Sahalinissa 23.10.2004 Lidia Muvtšik istui kvartetin ympäröimänä ja lauloi esityksen alussa ja lopussa. Muistan myös elävästi, kuinka sävellyksen harjoituksia oli seuraamassa joukko nivhejä, jotka istuivat rivissä museon korkean lavan reunalla kuuntelemassa soittoamme. Tunnistaessaan musiikissa jonkun tutun melodian, he hihkaisivat meille iloisesti aina sen henkilön nimen, jonka laulusta oli kysymys. Esityksen aikana, kun Lidia oli lopettanut ensimmäisen lauluosuutensa, hän kuunteli soittoamme tarkkaavaisesti

keinuttaen ruumistaan puolelta toiselle, ja kun soitimme hänen melodiaansa, näin sivusilmällä hänen äänettömästi lausuvan laulun sanoja. Lopetettuamme soittomme hän odotti vielä hetken ja jatkoi sitten lauluaan. Hän ei aloittanut alusta vaan nimenomaan jatkoi sitä, tällä kertaa pitempään. Yleisö, joka oli lähes pelkästään nivhejä, otti esityksen innostuneena vastaan, ja konsertin jälkeen he kerääntyivät kaikki ympärillemme juttelemaan meidän soittajien kanssa.

Kaksi vuotta myöhemmin, toisella kenttämatkallani Sahaliniin vuonna 2006 tapasin Lidian uudelleen:

Lidia oli selvästi ilahtunut jälleennäkemisestä. Hän oli hiljattain ollut vaikeassa leikkauksessa mutta selvinnyt siitä. Hän kertoi, että sairastumisensa jälkeen hänen sisällään oli ruvennut soimaan uusi laulu, parempi kuin mikään edellisistä. Se oli jo valmis, mutta hän ei millään saanut sitä ulos. Toivotin hänelle onnea ja kärsivällisyyttä uuden laulun synnylle. Otin viulun esille, ja esitimme yhdessä hänen ”vanhansa”. Hän lauloi myös erään vanhan tarinan, ja huomasin, että hän käytti siinä minulle aiemmin tuntematonta melodiaa. En halunnut kysyä häneltä siitä, jotta en häiritsisi hänen lauluaan. Tosin Lidia oli sen verran kokenut esiintyjä, että hän pystyi hahmottamaan erikseen sanat ja sävelen. Hyvästellessämme hän antoi minulle kassillisen tuoretta kalaa (navaga) ja kuivattua kalaa. Kotona tytöt⁴⁴⁰ ehdottivat, että söisimme sen raakana ja jäisenä, mutta silloin en vielä ymmärtänyt, millaista herkkua se olisi.⁴⁴¹

Konsertti Lidia Muvtšikin kanssa oli ainutlaatuinen myös siinä mielessä, että koskaan sen jälkeen minulla ei enää ollut mahdollisuutta esiintyä yhdessä minulle laulaneiden henkilöiden kanssa. Siinä vaiheessa, kun tein sävellystyötä tšuktšien laulujen pohjalta, suurin osa näistä laulajista oli joko jo kuollut, tai en päässyt enää heitä tapaamaan. Vain harvat heistä olivat koskaan ylipäättään esiintyneet yleisölle. On myös tärkeää muistaa, että vielä vuosina 2008–2009 Tšukotkan tai Kamtšatkan alkuperäisväestön kylissä ei ollut internet-yhteyksiä paitsi koulussa kouluissa ja postissa. Kännyköitä ja mobiiliyhteyksiä ei vielä ollut Anadyriä ja muutamaa aluekeskusta lukuun ottamatta. Vasta viidennellä kenttämatkallani vuonna 2016 pystyin olemaan yhteydessä ystäviini Tšukotkassa WhatsAppin välityksellä.

⁴⁴⁰ Asuin Margaritan luona ja tytöt olivat hänen lapsiaan. Heidän kanssaan olimme harjoitelleet rituaalisia rytmejä kesällä 2004.

⁴⁴¹ Matkapäiväkirja. Nogliki, Sahalin 10.11.2006.

4

Vln.

Vla.

Vc.

Db.

10

Vln.

Vla.

Vc.

Db.

14

Vln.

Vla.

Vc.

Db.

18

Vln.

Vla.

Vc.

Db.

Nuottiesimerkki 8 Ote partituurista Nikh Themes

Natalia Mamtševa, joka on itse kotoin Sahalinista ja on erikoistunut nivhien musiikkiin, on analysoinut sävellykseni *Nivkh Themes* rakenteen, jokaisen siinä esiintyvän teeman ja niiden alkuperän. Mamtševa nimeää sen pääteeman Lidia Muvtšikin henkilölauluksi, jota hän on käyttänyt eri yhteyksissä muun muassa pitkien eppisten tarinoiden kerronnassa. Mamtševan mielestä sävellyksen rytmistä vapautta ja improvisatorisuutta henkivä aleatoriikka ja sen ympäröivää luontoa kuvastava soinnillinen rikkaus heijastaa nivhien arkaaisen

musiikkiperinteen ominaislaatua. Hän mielestään *Nivkh Themes* osoittaa musiikin filosofisen lain ”negaation negaatiosta⁴⁴²”, jonka mukaan kaikki kehitys tapahtuu spiraalimaisesti.⁴⁴³

Nivhi-vanhus Ulitan kohtaaminen Sahalinissa oli ratkaisevan tärkeää kahden ensimmäisen sävellykseni syntymiselle. Kuulin Ulitan laulua ensin Natalia Mamtševan nauhoittamien äänitteiden välityksellä ja tapasin hänet sitten Sahalinissa vuosina 2004 ja 2006. Hän laulantansa avasi korvani kuulemaan yksiäänisen laulun pieniä vivahteita, joissa musiikin rikkaus avautuu ikään kuin mikroskooppisesti sisäänpäin. Sävellykseni *Ulitan kävely* olen omistanut Ulitalle. Sävelsin sen ensin sooloviululle ja myöhemmin muokkasin sen jousiorkesterille.

Ulita (Улита) syntyi noin vuonna 1916 Potovon kylässä Tymovskin alueella Sahalinissa, mutta suuren osan elämästään hän oli asunut myös Chir-Unvdin kylässä, Tymovskin alueella. Hän kuului K’oivongun-sukuun (nivhiksi җойвонгун – lehtikuusi). Hänet tunnettiin kaikkialla Sahalinissa ja häntä oli tapana kutsua nivhien isoäidiksi.⁴⁴⁴

Saapuessani Ulitan luo hän makasi pienenä ja laihtuneena sängyn pohjalla. Käsivarret menivät kuin luita pitkin eikä hän edes nostanut katsettaan. Otin viulun esille ja matkin hänelle tynrynin, nivhien jousisoittimen ääntä. Ulita kohottautui hiukan sängyssä ja sanoi: ”Tynryn, se on tynryn.” Hän puhui nivhin kielellä, mutta tytär käänsi hänen puhettaan meille venäjäksi. Pyysin tytärtä kuljettamaan hänen kättään viulun kannella ja vasemman käteni päällä, kun soitin tremoloa, jotta hän tuntisi ja ymmärtäisi, miten se tapahtuu, sillä hän oli sokea. Hän kohottautui hiukan enemmän, heittäytyi puhumaan nopeasti nivhiksi lausuen rytmejä ja säestäen niitä käsillään sulavin karhuntanssin liikkein.

Ulita etsi hapuillen kättäni, johon sitten tarttui sanoen sekä venäjäksi että nivhiksi: ”Molodjets – hyvä tyttö!” Tuntui kuin musiikki olisi puhaltanut häneen elämää. Hän väitti vakaasti, että olen hänen sukulaisensa joen toiselta puolelta. Kun sanoin, että tulen kaukaa mantereelta meren takaa, hän vastasi ”niin, niin” ja viittasi kädellään oikealle, aivan kuin olisi nähnyt silmiensä edessä toisen rannan. Hän ei todellakaan ollut vanhuudenhöperö, vaan tämä oli osa hänen todellisuuttaan. Tytär kertoi, että joskus aamuisin hänellä oli tapana huitoa käsiään ilmassa. Kun tytär oli kysynyt mitä hän tekee, hän oli sanonut, että hän ajaa henkiä pois. Hän sanoi näkevänsä heidät ja itse käyneensä

⁴⁴² Klassisessa logiikassa negaation negaatio eli kaksoisnegaatio tarkoittaa lakia, jonka mukaan kaksinkertainen kielto palautuu alkuperäiseen väitteeseen. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:kaksoisnegaatio>. (luettu 18.3.2024).

⁴⁴³ Mamtševa 2022.

⁴⁴⁴ Mamtševa 2022.

ylämaailmassa. ”Hyvät henget tulevat mereltä, missä raikas ilma puhaltaa. Pahat henget nousevat syvältä metsän lammista, missä vesi seisoo.” Kaikki se oli hänelle yhtä todellista kuin se, että me olimme tulleet hänen luokseen. Yhtäkkiä hän nousi sängyssä istumaan ja alkoi laulaa. Pidättelimme henkeämme. Hän oli saanut voimansa takaisin. Ääni oli heikko, mutta häntä ei tarvinnut suostutella. Tällä kertaa musiikki oli juovuttanut hänet.⁴⁴⁵

Kuva 12. Ulita ja Pia Sahalinissa 2006



Nivhien maailmankuvan mukaan elämä jakautuu kolmeen jaksoon. Elämä maan päällä on jaksoista keskimäinen ja kestoltaan lyhin. Kuoltuaan ihmiset ja eläimet siirtyvät maan alle. Elämä siellä kestää pitempään ja kaikki asiat ovat päinvastoin: päivä on yöllä ja yö päivällä,

⁴⁴⁵ Ulita. Matkapäiväkirja. Južno-Sahalinsk, Sahalin <https://polarvoices.org/sakhalin-field-diary-2006> (luettu 18.3.2024).

kesä talvella ja niin edelleen. Ulita kertoi tarinan, kuinka joku oli sattumalta eksynyt maan alle ennen kuolemaansa. Kuolleet eivät tarjonneet hänelle syötävää tai juotavaa, sillä ihmiset siellä eivät nähneet tai kuulleet häntä. Maanalainen elämä on miehille kolmikerroksinen, mutta naiset laskeutuvat vielä neljänteen syvyyteen. Siksi nivhit hautaavat miehet puettuna kolmiin, mutta naiset neljiin vaatteisiin. Maan syvyyksistä elollinen olento nousee aikanaan ylämaailmaan henkien ja lintujen luo ja palaa sieltä takaisin maan päälle.⁴⁴⁶

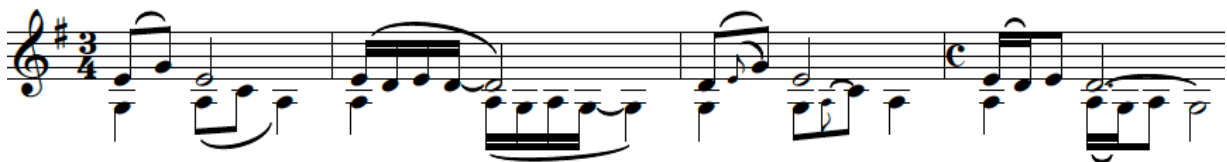
Sävellyksen viisiosainen rakenne jäljittelee nivhien maailmankuvaa elämän sykleistä. Osat liittyvät toisiinsa ilman taukoja. Ulitan kahden laulumotiivin lisäksi teoksessa esiintyy viiden muun laulajan teemoja karakterisoimassa seuraavia osioita. Näistä viidestä laulajasta tapasin vain kaksi. He olivat Efkuk ja Natalia Škaligina, jotka tapasin toisella kenttämatkallani Sahaliniin vuonna 2006. Kaikkiin muhin laulajiin – Njavan (s.1915) Bagrina (s.1926), Khadzigan (s.1931) Hitkuk (s.1904) ja Odrain (s.1800-luvun lopussa) – tutustuin Natalia Mamtševan lähettämien äänitysten välityksellä.⁴⁴⁷ Tarkemmat tiedot äänitteistä ovat taiteellisten osioiden liitteessä.

Pääteemana on Ulitan laulumotiivi, ”kävelyteema”, joka kulkee läpi koko teoksen eri korkeuksilta ja eri luonteisena. Idean kävelystä olen lainannut Modest Musorgskin *Näyttelykuvista*, jossa kävelyteema johdattaa osasta toiseen.



Nuottiesimerkki 9. *Ulitan kävelyteema. Ulitan kävely.*

Ulita on lapsena sairas ja šamaani parantaa hänet.



Nuottiesimerkki 10. *Šamaaniteema (Njavan) kaanonissa. Ulitan kävely.*

⁴⁴⁶ Kreinovitš 2001, 320, 385–402.

⁴⁴⁷ Tarkemmat tiedot äänitteistä konsertin ohjelmassa liitteenä tämän tutkielman lopussa.

Ulita kasvaa aikuiseksi.

Musical score for measures 42-47. The score is in a single system with a treble clef and a key signature of two flats. It features various time signatures: 6/8, 3/8, 6/8, 3/8, 6/8, and 6/8. The tempo is marked as ♩=55. There are triplets and a fermata in measure 47.

Nuottiesimerkki 11. *Hitkuk Mustasukkainen vaimo* -teema tahdistista 45. *Ulitan kävely*.

Ulita saapuu alamaailmaan.

Musical score for measures 121-127. The score is in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a 5/4 time signature. The tempo is marked as *misterioso*. There are trills and a fermata in measure 127.

Nuottiesimerkki 12. *Ulitan valitusteema*. *Ulitan kävely*.

Ulitan valitusteeman alkuperäinen lauluversio on äänitetty ainoastaan yhden kerran Lygia O’Riordanin toimesta, kun hän ensi kertaa tapasi Ulitan. Sen sijaan *Ulitan* pääteemaa Ulita lauloi usein eri yhteyksissä. Hän saattoi käyttää tätä samaa melodiaa esittäessään pitkää eepistä tarinaa, tai kertoessaan ”irlantilaisen tytön [Lygia O’Riordan] matkasta Sahaliniin”. Melodiasta on olemassa useita Natalia Mamtševan tekemiä äänityksiä eri vuosilta, ja olen myös itse äänittänyt sen kummallakin kenttämatkallani.

Alamaailman kolmannessa kerroksessa hän tapaa vanhan, jo aikaa sitten kuolleen nivhin.

Musical score for measures 184-189. The score is in a single system with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a 3/4 time signature. The tempo is marked as ♩=50. There are dynamic markings *p* and *mf*. The section is marked as *Parlando* and *AD LIBITUM*. There are fermatas and a 2-2 marking in measure 189.

Nuottiesimerkki 13. *Odrainin* teema alkaa tahdistista 187. *Ulitan kävely*.

Ulita nousee ylämaailmaan lintujen, tuulen ja merenhenkien luo.

Musical score for measures 244-249. The score is in a single system with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a 6/4 time signature. The tempo is marked as ♩=50. There are dynamic markings *mf* and *simile*. There are fermatas and a 50 marking in measure 249.

Nuottiesimerkki 14. *Efkukin* teema alkaa tahdistista 244. *Ulitan kävely*.

Ulitan kävelyn versiossa sooloviululle on vain niukasti päällekkäin esiintyviä teemoja, *Ulitan* valitusteemasta kehkeytyvää fuugaosuutta lukuun ottamatta. Orkesteriversiossa⁴⁴⁸ sen sijaan on useita päällekkäisiä teemoja. Nuottiesimerkissä 15 viulut soittavat *Ulitan* teemaa, alttoviulu Hitkukin teemaa sekä sello ja basso Njavanin teemaa.

Nuottiesimerkki 15 Ote *Ulitan kävely* -teoksen orkesteriversiosta

On mielenkiintoista, kuinka sooloviuluteos muuttui sitä soittaessani vuosien varrella varsinkin rytmisesti niin paljon, että kun vuonna 2021 äänitin sen levyäni varten, minun piti kirjoittaa se äänityksen perusteella nuoteille uudelleen. Tämä osoitti, kuinka säveltäminen jatkui ja teos jatkoi kehittymistään esitysten myötä. Näin ei olisi nuotinnokselle tapahtunut, jos säveltäjä ja esittäjä olisivat olleet eri henkilöitä. Toisaalta säveltäjä voi antaa esittäjälle luvan muunteluun tai jo lähtökohtaisesti jättää teokseen muunneltavia kohtia. Säveltäjä ja esittäjä voivat myös toimia yhteistyössä sävellysprosessin aikana, tai ennen sävellyksen kantaesitystä säveltäjä voi kysyä esittäjältä, mitä kannattaisi mahdollisesti muuttaa.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ *Ulitan kävelyn* orkesteriversio sai kantaesityksensä Pukkilan kirkossa 14.9.2023. Seuraavana päivänä 15.9.2023 teos esitettiin Tempeliaukion kirkossa. Orkesterina oli Ensemble XXI Kosovo, jota johti kapellimestari Lygia O’Riordan.

⁴⁴⁹ Tein muutoksia teoksiini *Asikongaun*, *Polar Voices* ja *Kolme klarinettia* esittäjien ehdotusten pohjalta.

Kuva 13. *Ulitan kävely*. Camerata 15.12.2017.



Asikongaun – 11 Hetkeä pohjautuu Tšukotkassa kohtaamani jupikin Asikongaunin lauluihin. Sävelsin teoksen viululle, konserttikanteleelle ja viisikeliselle kanteleelle. Jo alun perin olin suunnitellut säveltäväni sen tälle kokoonpanolle, sillä halusin tavoittaa jotain laulujen hauraan pelkistyneestä tunnelmasta. Suunnittelin ensin säveltäväni pitkän yhtenäisen vuoropuhelun viulun ja kanteleen välille mutta päädyinkin säveltämään yksitoista lyhyttä monologia kahdelle soittimelle, viululle ja konserttikanteleelle, ja näitä monologeja kehystivät viisikielisen kanteleen johdanto ja päätösmotiivit Asikongaunin yhdestätoista laulusta. Palaan teoksen rakenteeseen myöhemmin tässä luvussa.

Asikongaun (Асықоҥаун s. 1927) oli kotoisin koillisesta Tšukotkasta Naukanin kylästä, jossa hän oli asunut aina kylän lakkauttamiseen eli vuoteen 1958 asti. Myöhemmin hän oli muuttanut Sirennikin jupik-kylään Providenijan piirikunnassa. Tapasin hänet vuonna 2009.

Asikongaunilla ei ole venäläistä nimeä tai patronyymia. Hänelle oli edellisenä päivänä kerrottu tulostani, ja hän oli valmistautunut laulamaan minulle. Asikongaun on hyvin

hauras ja jo muutaman vuoden ollut vuoteenomana. Hän aloitti heiveröisesti mutta vähitellen laulu muuttui voimakkaammaksi, ja hän säästi musiikkia tehden käsillään kevyitä tanssiliikkeitä. Kysyin häneltä, millaista laulaminen oli ollut hänen lapsuudessaan, lauloivatko ihmiset ainoastaan yhdessä niin kuin minulle oli kerrottu, vai lauloivatko he myös yksin. Vaikka hän puhui venäjää, hän vastasi harvasanaisesti ja joskus jätti kokonaan vastaamatta, aivan kuin olisi halunnut säästää kaikki voimavaransa laulamiseen. Mutta ymmärsin hänen puheestaan, että kotona ihmiset usein lauloivat yksin, kun taas kylän yhteisissä tapahtumissa yhdessä. Asikongaunin tapaaminen oli ehdottomasti tärkein kohtaamiseni jupik-eskimoiden⁴⁵⁰ kanssa. Hänen käsiensä lintumaiset tanssiliikkeet ja laulujen melodiakulut antoivat viitteitä siitä, millaista arkaainen eskimolaulu on ollut ennen kansanmusiikkiyhtyeitten aikaa.⁴⁵¹

Kuva 14. Asikongaun, Sirenniki, Tšukotka 2009.



Asikongaun laului minulle yksitoista lyhyttä laulua, joista viisi oli naukanin ja neljä imaqliqin kielellä, ja kaksi laulua hän laului ilman sanoja. Imaqliqin kieltä puhuttiin aikanaan

⁴⁵⁰ Tämä on ote matkapäiväkirjasta, jota en ole editoinut. Jupikit puhuvat Venäjällä harvoin jupikeista, vaan käyttivät sanaa eskimo. Ainoastaan kysyessäni, ovatko he inuiitteja, he vastasivat, etteivät ole vaan jupikkeja tai jupik-eskimoita.

⁴⁵¹ Asikongaun, Sirenniki, Tšukotka. Matkapäiväkirja 6.8.2009.

Imaqliqikissa eli Iso Diomedes -saarella, kun se vielä oli asutettu. Saari on vain neljän kilometrin päässä USA:n puolella olevasta Pieni Diomedes -saaresta eli Ignalukista. Toukokuussa 2017 minulla oli mahdollisuus soittaa äänitteet Naukanin kylästä kotoisin olevalle jupikille Irina Suvorovalle, joka muisti Asikongaunin lapsuudestaan. Naukan oli Irinan äidinkieli, mutta kuunneltuaan laulut hän sanoi Asikongaunin laulavan useamman laulun imaqliqin murteella, jota Irina ei ymmärtänyt. Hän uskoi niiden olevan vanhoja henkilölauluja, jotka aikanaan olivat olleet yleisiä myös jupikkien keskuudessa. Lokakuussa 2017 sain uutta valaistusta asiaan, kun tapasin Alaskassa kielitieteilijä ja professori Lawrence Kaplanin, joka kertoi, että Imaqliq-saaren asukkaat eivät olleetkaan jupikkeja vaan inupiaqoja, joiden kieli oli läheisempää sukua pohjoisen Alaskan, Kanadan ja Grönlannin inuiiteille kuin jupikeille. Hän kuunteli äänityksen, jossa hänen mukaansa Asikongaunin laulaessa imaqliq ja naukan sekoittuivat keskenään. Hän totesi kielimurteiden muuttuvan vähitellen toiseksi kieleksi, ja että niiden välille oli vaikea vetää rajaa. Jos vielä naapurikylät ymmärtävätkin toistensa kieltä, jo muutaman kylän päässä sitä ei enää ymmärretä.⁴⁵²

Ennen sävellystyön aloittamista nuotinsin kaikki Asikongaunin laulut, mutta se osoittautui työlääksi.

Kuunnellessani Asikongaunin laulua äänen kaikkine vapinoineen ja särkyisineen, se kuulostaa ymmärrettävältä, luonnolliselta ja koskettavalta. Mutta kun alan kirjoittaa lauluja nuoteille, on hämmästyttävää, miten nopeasti muutos kuulemisessa tapahtuu. Ilman mitään pyrkimystä rytmit hahmottuvat lähes jokaisella kuulemalla eri tavalla. Ne eivät muutu siksi, että tietoisesti valitsisin kuulevani ne eri tavalla, vaan kun katson edessäni olevaa nuotinnosta ja samalla kuuntelen äänitettä, en voi ymmärtää, miten olen voinut kuulla sen niin kuin olen sen kirjoittanut paperille. Jopa sävelkorkeudet vaihtelevat. Välillä kuulen pelkkiä mikrintervalleja ja välillä ”pääsäveliä” joiden ympäri kietoutuu epämääräisten intervallien harso. Mutta kaikkein pahinta on se, että pääsäveletkin tuntuvat muuttuvan useamman kuulemiskerran mukana. Ehkä alan tottua Asikongaunin lauluun ja kuulen ”takaa” mitä hän pyrkii laulamaan, vai onko se sitä, mitä minä pyrin kuulemaan? En kuitenkaan usko, että pyrin kuulemaan jollain tavoin. Se vain tapahtuu.⁴⁵³

⁴⁵² Työpäiväkirja 30.10.2017.

⁴⁵³ Työpäiväkirja 8.2.2017.

En pystynyt lohkaisemaan lauluista yhtäkään motiivia irti muusta kokonaisuudesta kehitelläkseni sitä, niin kuin olin aiemmissa sävellyksissäni tehnyt. Asikongaunin laulut olivat olemukseltaan miniatyyrisiä kokonaisuuksia, ikään kuin jakautumattomia yksisoluisia olioita. Niiden sisällä mikään ääni ei ole olemassa ilman sen vieressä olevaa ääntä, vaan laulun motiivi on koko laulu kokonaisuudessaan.⁴⁵⁴ Ehkä jonkinlaisen esikuva sävellykselleni on Anton Webernin musiikki⁴⁵⁵, jossa kukin asia sanotaan vain kerran eikä koskaan uudestaan. Jossain vaiheessa laulut kuitenkin ”irtosivat” alkuperäisestä ”solustaan”. Tyypillinen esimerkki on laulu № 8, *Kuka se on, joka laulaa?*

Soitellessani laulua viululla alkoi fraasien loppuun syntyä kvartti–sekuntihäntiä, jotka saivat alkunsa laulun pentatonisesta sävelmotiivista. Motiivi esiintyy Asikongaunin laulussa kahdesti, toisen kerran puolta sävelaskelta alemmaa. Jälkeenpäin, kun sain tietää, mitä laulussa sanottiin, nämä hännät ikään kuin symbolisoivat kysymystä ”kuka siellä mahtaa laulaa?”



Nuottiesimerkki 16. *Asikongaun – 11 Hetkeä*. Ote osasta no 8.

Olen pohtinut, miksi suunnitelmistani huolimatta päädyin tuossa vaiheessa säveltämään lyhyitä, erillisiä hetkiä yhtenäisen teoksen sijaan. Ehkä se, mitä Asikongaun minulle sanoi, vaikutti valintaani. Hän piti useita pitkiä taukoja laulujen välissä sanomatta mitään, aivan kuin olisi kaivanut lauluja muististaan, kunnes hän sitten sanoi hiljaa ”...entä jos vielä joku...”. Tämän perusteella ymmärsin, että hän lauloi monta lyhyttä laulua. Laulujen sanat olivat kiinni arjessa: Kuinka saan kalan vedettyä ylös vedestä? Haluan lähteä merelle valaanpyyntiin. Kuka se on, joka laulaa? Jokainen yhteisön jäsen teki lauluja ja jokainen tunsikin oman yhteisönsä laulut. Kulttuurinen muutos yhteisössä on ollut suuri, kun laulamminen itsekseen, lapsille tai muutamalle

⁴⁵⁴ Vrt. luku 3: Lulumotiivi ja fragmenttisuus, laulut 11–13.

⁴⁵⁵ Esimerkiksi Anton Webernin Sinfonia op. 21.

lähipiirin ihmiselle väistyi, kun entisistä ”tekijöistä”, eli laulajista oli tullut yleisöä, ja laulaminen yleisölle oli muuttunut esittämiseksi, pelkäämään esittämiseksi.⁴⁵⁶

Jaoin Asikongaunin laulut kahteen eri ryhmään, joista toiset toimivat sävellyksessäni pohjana kanteleella soitettaviin ja toiset viululla soitettaviin *hetkiin*. Paljon kromaattisia kulkuja sisältävät laulut jätin viululle, ja ne laulut, joissa diatonisuus ja pentatonisuus olivat vahvemmin esillä, jätin kanteleelle. Suurin syy kanteleen valintaan oli sen herkkä, pitkäkestoinen sointi, josta syntyi helposti klustereita. Soitin⁴⁵⁷ asetti joitain rajoitteita, mutta niistä päästiin yli käyttämällä kanteletaiteilija Ritva Koistinen-Armfeltin ehdotuksesta tietyin paikoin kvinttihuiluääniä⁴⁵⁸, jotka mahdollistivat kromaattiset klusterit. Laulujen pelkistetty tunnelma sopi hyvin kanteleen soinnin ominaislaatuun.

Yhteistyössä muokkasimme sävellyksen teknistä toteutusta, ja Ritvan ehdotukset rikastuttivat sointiväriä. Ainoastaan viimeiseen *Hetkeen* sävelsin kanteleen ja viulun lyhyen vuoropuhelun. Siinä viulu soittaa motiivin Asikongaunin viimeisestä laulusta, johon kantele kuin kaikuna toisesta maailmasta. Tunsin, että oma musiikkini oli kuin heijastus veden pinnalla siitä musiikista, mitä häneltä kuulin. Joskus laulut kääntyivät ympäri ”pinnassa” olevan gravitaatiopisteen voimasta, joka kieputti niitä edestakaisin. Tässä sävellyksessä laulun ylösalaisin kääntyminen tapahtui tarkoituksella, mutta joskus joku uusi motiivi, jonka luulin keksineeni, saattoikin olla jonkun toisen laulun peilikäännös⁴⁵⁹, jota en heti sävellystilanteessa huomannut.

Musiikin nestemäisen olomuodon muuttuminen kiteiksi tai kaasuksi ja synkronia – *Ääni vastaa ääneen*, 2. taiteellinen osio

Nestemäinen musiikki – jos sanon, että laulu rakentuu, silloin musiikki on jo kiteytynyt kiinteäksi aineeksi, jota voidaan tarkastella arkkitehtonisesti (muotorakenteet,

⁴⁵⁶ Jupikkien ja rannikkotšuktšien kohdalla tämä muutos yhteisöissä alkoi tapahtua jo 1950-luvulla pienien kyläyhteisöjen lakkauttamisen seurauksena, mutta tundratšuktšeilla muutos alkoi myöhemmin. Aiheesta enemmän luvussa 1: Tutkimuksen rajaus ja tutkimuskysymykset; luvussa 2: Rannikkotšuktšit; Kollektivisointi; Koulunkäynti; Henkilölaulujen merkitys ja tulevaisuus.

⁴⁵⁷ Ritva Koistinen-Armfelt käytti konsertissa isänsä Otto Koistisen rakentamaa konserttikannelta. Se on varustettu vaihtajamekanismilla, joka mahdollistaa kromaattisten sävelten soittamisen.

⁴⁵⁸ Minkä tahansa kielisoittimen kielen puolestavälisestä painamalla saa aikaiseksi yläsävelsarjan ensimmäisen yläsävelen, oktaavihuiluäänänen. Yläsävelsarjan toisen sävelen eli kvinttihuiluäänänen saa aikaiseksi painamalla kieltä kevyesti neljänneksen päässä jommastakummasta kielen päästä. Mitä pitempi kieli (esimerkiksi kontrabassossa), sitä enemmän huiluäänäniä se tuottaa.

⁴⁵⁹ Peilikäännös musiikissa tarkoittaa sitä, kun identtiset intervallit käännetään toiseen suuntaan. Ylöspäin kvinttihyppy menee alaspäin jne. Melodia on peilikäännöksessä ikään kuin alkuperäisen melodian peilikuva. Sävellykseni *Henkilölauluja etsimässä* kolmannessa osassa on useita esimerkkejä tästä.

painopisteet, äänten – sävelten – hierarkia). Mutta mielestäni tšuktšien musiikki on nestemäistä. Se on kuin juoksevaa ainetta, jota joskus höyrystän, jotta sen olomuoto tulisi kaasumaiseksi ja sen molekyylit irtoaisivat toisistaan. Minulle riittää molekyyli- taso, jotta ymmärtäisin mitä ja millaisia ovat tšuktšien musiikin pienimmät yksiköt. Mitä näille hiukkasille tapahtuu, kun ne siirtyvät kaasumaisesta olomuodostaan, jossa hiukkaset ovat kaukana toisistaan, lähemmäksi toisiaan? Ryhmittäykö ne silloin uudella tavalla? Kaasumainen olotila on täysin kuvitteellinen ajatusrakennelma, niin kuin myös se, että nestemäisessä ja kaasumaisessa olotilassa ei olisi muotorakenteita, painopisteitä tai äänten hierarkiaa. Mutta mielikuva näistä olotiloista on vapaampi ja irtonaisempi. Samalla tavalla myös ajatellaan, että kasvien sitoutuminen yhteen paikkaan on rajoittuneempi olotila kuin eläinmaailma, jossa eläimet voivat liikkua paikasta toiseen. Kasvien vapaus ja liikkuvuus tai informaation levittäminen on erilaista. Puitten yhteiselo sienirihmaston tai eläinmaailman kanssa tuo niille liikkuvuutta. Me ihmiset taas ylenmääräisessä liikkuvuudessamme jähmetymme asenteisiimme.⁴⁶⁰

Mistä musiikillinen ajatus lähtee liikkeelle? Mitä syntyy, kun alkuperäisestä musiikista irrotetaan vain palanen, jota lähdetään kehittämään irrallaan alkuperästään? Mikä on kuulemisen ja synkronian suhde? Näitä kysymyksiä pohdin säveltäessäni *Ääni vastaa ääneen* -teosta. Tšuktšien musiikki rytmisessä taipuvuudessaan ja melodisessa virtaavuudessaan on kuin nestettä verrattuna eurooppalaislähtöiseen musiikkiin, jossa vesi on kiteytynyt jääksi. Jos musiikin muuntaa ”kaasuksi” pilkkomalla laulujen motiivit pienimpiin osiin ja antaa näiden hajallaan olevien musiikillisten molekyylien yhdistyä sattumanvaraisesti uudelleen, voi havaita, kuinka pieniin osiin musiikki hajoaa verrattuna perinteisen tšuktšien laulun motiivirakenteisiin. Yksi itseäni jälkikäteen hämmästyttänyt seikka oli, että kaikista näiden musiikillisten perinteiden eroavaisuuksista huolimatta laulujen alkuperäinen perusluonne säilyi omassa sävellyksessäni yllättävän samankaltaisena.

Toinen tutkintoni taiteellinen osio *Ääni vastaa ääneen* (2018) esitettiin Helsingin Musiikkitalon Organo-salissa 10. marraskuuta 2018 yleisölle avoimessa konsertissa, jossa soitin itse viulua ja kanssani esiintyivät Naiara De La Puente Vadillo, harmonikka, Sirkku Rintamäki, urut, Sonja Tissari, urut, Kasper Omenasaari [Korhonen], urut sekä Lygia O’Riordan, musiikin ohjaus. Musiikillisessa kokonaisuudessa kenttämatkojen äänitteiltä kuuluva poropaimentolaisten laulu ja elävä musiikki olivat vuoropuhelussa keskenään.

⁴⁶⁰ Työpäiväkirja 1.7.2022.

Äänitteillä lauloivat Tingaan, Tevljantonau, Tinatval, Raughtitval, Jaatitvaal ja I'an. Röhistyslaulua esittivät Tengantongau, Engengeu, Tatjana Minenko, ja Zoya Rahtina sekä rummutusta Navragli.⁴⁶¹

Alun perin tarkoitukseni oli käyttää teoksessa äänen lisäksi myös kuvaa ja videota, mutta pala palalta riisin pois visuaaliset ainekset. En halunnut, että musiikista tulisi vain visuaalisuutta säästävä elementti. Konsertin suomenkielisestä otsikosta ei käy ilmi, että ääni (tässä tapauksessa soittimen ääni) vastaa ihmisääneen – *Sound answers Voice*. Ajattelin myös ensin, että itse rummuttaisin ja laulaisin konsertissa, mutta luovuin siitäkin ja annoin tšuktšien laulannan ja rummutuksen kuulua äänitteitä niin kuin olin sen kenttämatoilla kuullut. Tarkoitukseni oli kiertää eri puolilla salia ja soittaa eri parvekkeilta. Koska emme nähneet äänitteillä laulavia laulajia, halusin myös häivyttää soittajien visuaalisen läsnäolon ja säilyttää vain äänen läsnäolon tilassa. Tämä ei tarkoittanut esiintyjien persoonan häivyttämistä vaan kokemuksen antamista kuulijalle siitä, miltä tuntuu, kun äänet tulevat eri suunnista. Käytännön syistä luovuin myös tästä ajatuksesta. Viulun kanssa liikkuminen liukas pohjaisissa turkissaappaissa Organon jyrkissä kierreportaissa ei olisi toiminut, ja liiallinen liikkuminen olisi myös hankaloittanut teoksen eri osioiden ajoittamista. Jäljelle jäivät äänitteiltä, eri paikoista salia kuuluvat lauluäänet, muut äänitetyt äänet sekä konserttitilassa soitetut soittimet: viulu, urut ja harmonikka. Organo-salilla oli suuri merkitys soittimien valinnan kannalta. Kokeillessani salin akustiikkaa syntyi idea käyttää salin kaikkia kolmia urkuja. Soitinten viritysjärjestelmien erilaisuus ei ollut haitta vaan pikemminkin etu, koska se antoi lisäväriä sointiin. Päätin käyttää myös harmonikkaa⁴⁶², koska sen sointi soveltui hyvin yhteen urkujen kanssa. Lisäksi harmonikalla on urkuihin nähden se etu, että crescendo-diminuendot ja muut nopeat dynaamiset vaihtelut ovat mahdollisia.

Ääni vastaa ääneen pohjautuu neljään päälauluun, Tevljantonau, Tinatvalin, Jaatitvaalin ja Raughtitvalin lauluihin, jotka kaikki ovat henkilölauluja. Palaan jokaiseen näistä laulajista tuonnempana tässä luvussa. Konsertissa laulut kuuluivat eri puolista salia asetetuista kaiuttimista kenttä-äänitteiltä laulajien itsensä laulamina. Laulujen melodiafragmenttien pohjalta sävelsin laulua kehystävän musiikin, ja toisinaan soitin myös yhdessä laulujen kanssa. Lopussa lauluäänitykset kuuluivat päällekkäin toinen toistensa kanssa. Äänitteiltä kuuluneet

⁴⁶¹ Tarkemmat tiedot konsertin ohjelmasta ja yllä mainituista laulajista liitteenä tämän tutkielman lopussa. Tarkemmat tiedot laulajista löytyvät myös lähdeluettelosta.

⁴⁶² Naiara De La Puente esitteli minulle harmonikan ominaisuuksia SAAR 2018 taiteellisen tutkimuksen kesäakatemiassa.

röhistyslaulut⁴⁶³ ja rummutus sitoivat osana äänimaisemaa musiikin eri osasia yhteen. Hahmottaessani teoksen kokonaisuutta käytin kehyskertomuksena seuraavaa tarinaa⁴⁶⁴:

Eräänä maaliskuun talvipäivänä tundralla vanha poromies Tingaan päättää ottaa päiväunet. Hän nukuttaa itsensä uneen laulamalla, ja kun hän nukahtaa, todellisuus liukuu unen maailmaan. Unessa Tingaan tapaa eri ihmisiä, jotka ilmestyivät hänelle lauluina ja ääнинä. Hän jatkaa matkaa ja saapuu *Nuoren poron juhlaan*, jonne kaikki unessa vierailleet ihmiset kokoontuvat laulamaan. Lopuksi jarangan emäntä I'an tuudittaa tuutulaulullaan heidät kaikki uneen.

Tevljantonau-osan säveltämisen yhteydessä mietin, mistä musiikki *Tevljantonau*in mielessä lähtee liikkeelle, mistä se lähtee liikkeelle omassa itsessään ja kuinka meidän ajatuksemme eroavat toisistaan. Sävellysprosessi alkoi äänitteestä, jolle olin tallentanut *Tevljantonau*n laulua Tšukotkassa

vuonna 2009. Editoidessani materiaalia olin jättänyt jäljelle vain lauluosuudet. Kun sitten palasin äänitteen pariin toukokuussa 2018, olin jo unohtanut, mitä olin editoidessani sille aikanaan tehnyt ja ihmettelin, miksi laulun luonne muuttuu jokaisessa fraasissa. Palatessani alkuperäiseen äänitteeseen muistin, mitä *Tevljantonau*in laulaessa tapahtui.

Aamu oli sumuinen, kun kävelin *Tevljantonau*in kodalle. Se oli pystytetty meren rannalle lähelle valtavaa röykkiötä ruosteisia peltitynnyreitä. Muutamasta laudasta kyhättyä matalaa majaa peitti kangas ja muovi. Sisällä paloi nuotio ja sen äärellä maassa

Kuva 15. *Ääni vastaa ääneen*. Organo 2018.



⁴⁶³ Röhistyslaulu eroaa kurkkulaulusta muun muassa siinä, että siinä ei ole selkeästi havaittavia sävelkorkeuksia, vaan se on esimerkiksi poron ääntelyä matkiva ääni, jossa kurkkua ”röhistellään” sisään ja ulos hengittäessä. Muun muassa tšuktšit, evenit, korjakit, jupikit (Siperian eskimot), Alaskan jupikit sekä Alaskan, Kanadan ja Grönlannin inuitit harrastavat röhistyslaulua kukin omalla tavallaan.

⁴⁶⁴ Keksin tällaisen *Olipa kerran* -tyyppisen tarinan, joka pohjautui tapaamiseen Tingaanin kanssa Ryrkaipin tundran poropaimentolaisleirissä vuonna 2017.

istui pieni silmälasipäinen vanhus. Hän lauloi hiukan, mutta valitti, että ottaa sydäimestä. Joimme välillä teetä, ja kohta hänen luokseen tuli käymään eräs sukulaismies. Tämä halusi hiukan vahvistaa hataran majan rakenteita. Tevljantonau lauloi lyhyitä pätkiä mutta keskeytti laulunsa useaan otteeseen, milloin siihen, että majan korjaus aiheutti paljon meteliä, milloin vain siihen, että hänen ajatuksensa ajautuivat muualle. Melkein aina hän tuntui aloittavan jotain uutta eikä jatkavan edellistä lauluaan. Hän ei laulanut minulle vaan itselleen, niin kuin itsekseen, omissa oloissa hyräillään. Hän sanoi, että jos tulisin toisen kerran jarar (tšuktšien kehärumpu) mukanani, niin hän laulaisi minulle uudelleen.⁴⁶⁵

Kuunneltuani alkuperäisen äänitteen päätin säveltää tallenteella kuuluvien majan korjauksesta aiheutuneiden ja muiden häiriöäänien tilalle siirtymämusiikkia, joka johtaisi laulunpätkästä toiseen. Kun ensimmäistä kertaa kävin näyttämässä Tevljantonauun lauluun pohjautuvaa musiikkiani sävellyksen opettajalleni Eero Hämeenniemelle, kerroin hänelle sävellyksen taustasta ja soitin hänelle silloisen luonnoksen. Kuitenkin heti jo sitä hänelle soittaessani tajusin, että tuotokseni ei vakuuttanut. Se hajosi kirjaimellisesti osasiinsa siinä hetkessä, kun hän vielä oli miettimässä, mitä minulle sanoa. Kysymys ei ollut siitä, että hänen säveltäjän auktoriteettinsa olisi musertanut minut, vaan yhtäkkiä itselleni vain oli selvää, että tekemisestäni puuttui jotain oleellista. Aivan kuin ateriassa olisi ollut pelkät höysteet, mutta pääruoka puuttui. Hämeenniemestä kertomukseni Tevljantonauun tapaamisesta oli kiehtova tarinana, mutta se ei välittynyt musiikissa. Hän kuvaili sävellystä kokonaisuutena, jossa yleensä jokin elementti kasvaa ja jokin vähenee ja otti esimerkkejä eri säveltäjien teoksista. Hän ehdotti, että Tevljantonauun laulufragmenteit voisivat nousta sävellyksen perusmateriaalista ikään kuin muisteloina, jolloin niiden erityisyys korostuisi. Ehdotus herätti heti mielenkiintoni, vaikka itse idea sävellyksestä kokonaisuutena aloituksineen, huippukohtineen ja lopetuksineen ei liittynyt mitenkään tšuktšien laulun luonteeseen. Tevljantonauun laulaminen muistutti minusta enemmän hajanaisia päähänpistoja, ikään kuin alitajuntamusiikkia.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Matkapäiväkirja. Meynypilgyno, Tšukotka 23.6.2009.

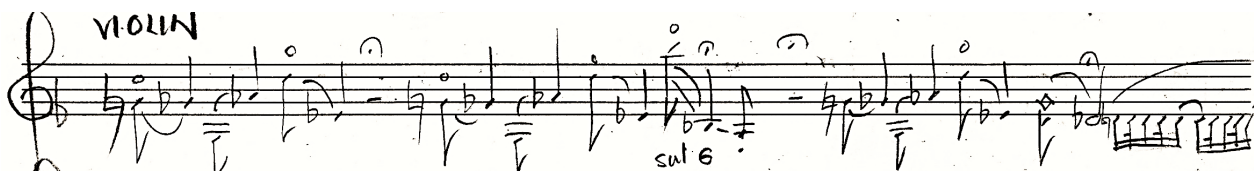
⁴⁶⁶ En osaa tarkasti sanallistaa, mitä tarkoitan alitajuntamusiikilla, mutta unikokemusten perusteella aavistan, että alitajuntamusiikki on musiikillisen itujen kasvualusta, josta kaikki tajuntaan pulppuava musiikki saa alkunsa. Ehkä se on myös lepopaikka jonne keskeneräiset musiikilliset ajatukset pakenevat tietoisuudelta. Myös tšuktšien musiikin virtaavuuden yhteydessä olen puhunut laulun virtaamisesta alitajunnassa. En voi tietää, mitä heidän päässään tapahtuu, voisiko myös siinä olla kyse jonkinlaisesta musiikin kasvualustasta, mihin omat kokemukseni viittaavat?

Aloitin säveltämisen uudelleen alkutekijöistä. Yritin epätoivoisesti luoda Hämeenniemen ehdottamaa perusmateriaalia, mutta Tevljantonaun tapa hypätä aiheesta toiseen oli tehnyt minuun niin voimakkaan vaikutuksen⁴⁶⁷, etten voinut luoda Hämeenniemen kuvauksen kaltaista kokonaisuutta, vaan sävellyksen perusvire jäi fragmenttiseksi. Äänitteessä alun perin kuuluvat taustäänet (teltan suojakankaan uudelleen kiinnittäminen, teen juonti, naapureiden satunnainen vierailu, juttelu, yskimiset ja kolinat) korvasin Tevljantonaun kuvitteellisilla sisäisillä äänillä, josta hänen laulunsa⁴⁶⁸ kumpuaa. Kaikki viululla soittamani äänet ja rytmiset

Kuva 16. Tevljantonaun teltassaan, Meynypilgyno 2009.



elementit on poimittu Tevljantonaun laulannasta, mutta äänet yhdistyivät toisiinsa eri tavalla. Sävellystavan esikuvana olivat myös toistuvat unikokemukseni, joissa nukahtaessani ajatukset leijuvat ympärilläni hajanaisena ja pirstoutuneena kaasuna, jatkaen hajoamistaan ajatusneutriinoiksi asti. Herätessä pirstaleet lähestyvät toisiaan ja yhdistyvät vähitellen loogiseksi kokonaisuudeksi, ajatuksiksi. Tämä kokemus on itselleni voimakas, usein toistuva ja hiukan pelottavakin, mutta se on auttanut minua säveltämisessä.



Nuottiesimerkki 17. Tevljantonaun laulun ympärille sävellettyä musiikkia.

⁴⁶⁷ Tämä oli yksi esimerkki aiemmin mainitsemastani sävellysprosessin herkästä reagoimisesta laulujen rakenteeseen.

⁴⁶⁸ Esimerkkejä Tevljantonaun lauluista luvussa 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Motiivirakenne ja fragmenttisuus, lauluesimerkit 11-13.

Tšuktšilaulajien omissa oloissaan laulamien, heiltä tallentamieni laulujen yhdistäminen säveltämäni musiikin esittämiseen sai aikaan tietynlaisen jännitteen ja synnytti musiikkia, joka on mielestäni jossain yksityisen ja julkisen välimaastossa. Taiteellisen tutkimuksen pohjoismaisen kesäakatemian (SAAR) seminaarissa Malmössä vuonna 2018 esitin viululla otteen *Ääni vastaa ääneen* -teoksen ”Tevljantonau”-osasta, jonka sisällä soi Tevljantonau oma lauluääni. Vedin seminaarin session yhdessä erään tohtoriopiskelijakollegani kanssa, joka ääni-insinöörinä halusi kokeilla toisenlaista tapaa esittää ja kuunnella musiikkia. Hän asetti seminaarin osallistujat istumaan ympyrään selin meihin esiintyjiin nähden meidän ollessa ympyrän sisällä. Asetelma korosti vaikutelmaa, että muusikkona en olekaan esiintymässä, vaan soitan vain itsekseeni. Kuitenkin paikalla oli kuulijoita, ja siirtymiset Tevljantonau laulamisen ja oman viulunsoittoni välillä, eli ihmisäänen ja viulun äänen välillä, olivat ikään kuin siirtymisiä yksityisestä lauluhetkestä julkiseen esittämiseen. Vaikka soitinkin valmiiksi säveltämäni musiikkia, se tuntui improvisaatiolta. Tämä johtui osittain siitä, että olin nuotinnoksessa jättänyt omien osuuksieni loput avoimiksi. Olin kirjoittanut ne laatikon sisään⁴⁶⁹, jotta motiiveja voisi soittamishetkellä jatkaa ja muotoilla mielensä mukaan.

Kesäakatemian esittämiskokemuksen myötä säveltämiseni kehittyi prosessiksi, jonka kautta tunsin pääseväni lähemmäksi sitä olotilaa, missä henkilölaulut syntyvät. Soittohetskessä yleisön läsnäolo ja heidän keskittyneisyytensä – tai pitkästyneisyytensä – jäivät vähemmälle huomiolle. Huoneessa oli paljon ihmisiä, mutta tunsin olevani Tevljantonau teltassa hänen kanssaan. Yleisön liikahtelu tuoleilla – heille tilanne oli epämukava, tai ainakin uudenlainen – toi mieleen oman ärsyntyneisyyteni, kun Tevljantonau luona vieraileva sukulaismies ei yhtään kunnioittanut hänen lauluaan, vaan estoitta metelöi teltan ulkopuolella sitä korjaillessaan. Mutta yleisön reaktiot eivät vaikuttaneet minuun, koska olin ikään kuin yhtä aikaa samassa tilassa ja eri tilassa heidän kanssaan.

Esityksen jälkeen oli vaikea ”palata takaisin” soittamishetkestä normaalitilaan. Olin jotenkin haavoittuvaisessa olotilassa. Olin jakanut jotain hyvin yksityistä täysin vieraitten ihmisten kanssa, joista jotkut valittivat, kuinka epämukavaa heille oli olla selin meihin esiintyjiin. En keskustellut kokemastani kenenkään kanssa, mutta esitys vahvisti minussa sitä tunnetta, josta jo aiemmin olen kirjoittanut: henkilölaulut eivät lohkea irti omistajistaan, vaan

⁴⁶⁹ Laatikon sisään säveltäjä kirjoittaa sävellyksen motiiveja, tai aihioita, joiden määrä, järjestys tai kesto on esittäjän päätettävissä. Esimerkiksi Witold Lutoslawski on usein käyttänyt tämätapaista tekniikkaa sävellyksissään. Tosin nuotinnosta täytyy seurata, niin kuin se on kirjoitettu, mutta sitä voi jäädä toistamaan, ja myös pulssi tai tempo saattavat olla esittäjän päätettävissä.

soittaessa laulun omistaja ikään kuin osallistuu kanssani yhteiseen musisointiin – hänen äänensä vastaa minun ääneeni.⁴⁷⁰

Tevljantonau ja hänen laulunsa muuttivat asennettani säveltämiseen ja soittamiseen hyvin ratkaisevalla tavalla. Hän avasi korvani kuuntelemaan musiikin sattumanvaraisuutta, ja hänen vaikutuksestaan kolmessa viimeisessä taiteellisessa osiossa tutkimuksen painopiste siirtyi musiikin yksityiskohdista ja musiikkianalyttisistä kysymyksistä kohti suurempien kokonaisuuksien tarkastelua, kun jäin miettimään, mikä musiikissa on se jokin, joka meitä niin syvästi koskettaa.

Toinen laulajista, Tinatval (Тыҥатваал s. 1922) oli poropaimentolainen eteläisestä Tšukotkasta. Hän oli syntynyt ja elänyt Hatirkan tundralla lähellä Kamtšatkan rajaa ja myöhemmällä iällä muuttanut asumaan Vaegin tšuktšikylään. liittyy

Tinatval oli arvokkaan näköinen vanhus. Tatuointiviivat otsalla, poskipäissä ja leuassa näkyivät selkeästi. Ennen tyttöjen kasvojen tatuointi oli ollut perheen vaurauden merkki. Mitä rikkaampi perhe oli, sitä enemmän viivoja tatuointiin. Tinatval ei puhunut venäjää.⁴⁷¹

Tinatval oli nuoruudessaan laulanut kansanlauluhytyessä, mutta hänen laulutavassaan ei tuntunut olevan jälkiä siitä. Hän lauloi omia henkilölaulujaan, lastenlapsille omistettuja lauluja ja isänsä lauluja. Hänen laululleen tyypillistä ovat katkeamattomat, nopeahkot melodiat, joissa tarkka, ”puhdas” mikrointervallisuus kuuluu selkeästi. Intervallit kieppuvat pääasiassa sekunnin sisällä ja joskus käväisevät pienessä terssissä.⁴⁷² Melodian sisäinen rytmi monipolvisuudessaan muistuttaa kivikossa solisevan puron virtaa.

⁴⁷⁰ Tämä liittyy henkilölaulun ominaisuuteeseen osana ihmisen identiteettinä. Omalla kohdallani siihen nivoutuu vahvasti oma kokemukseni näiden laulajien kohtaamisesta, kuulin heidän laulavan.

⁴⁷¹ Tinatval. Matkapäiväkirja. Vaegi, Tšukotka 11.6.2009.

⁴⁷² Vrt. lauluihin 6 ja 7 luvussa 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Äänen huojunta, melismit ja mikrointervallit.

Laulu 22. *Tinatval_026_9_otets.wav* (isän laulu). Vaegi, Tšukotka 2009.

Myös Tinatvalin laulun avulla halusin tutkia, miten musiikki muuttuu, kun se puretaan osatekijöihin ja rakennetaan uudelleen kokonaisuudeksi. Muuttuko se toiseksi ja millä tavoin? Tämän osion säveltäminen sisälsi edelliseen osioon verrattuna enemmän tietoista rakentamista ja suunnittelua. Käytin Tinatvalin laulusta vain kahta eri elementtiä, nousevaa pientä terssiä ja mikrointervallista kieppuilua perussävelen ympärillä. Alun perin sävellys lähti liikkeelle kaksiäänisestä harjoitelmasta, jonka tein kahdelle viululle Bartókin viuluduojen tapaan. Muutin sen tätä konserttia varten sävellykseksi yhdelle viululle ja samalla se laajeni. Jälkikäteen huomasin, että myös Tinatvalin itsensä esittämänä laulu rakentuu juuri noista kahdesta yllä mainitusta elementistä, eli pienenestä nousevasta terssimotiivista ja mikrointervallien sekä pienten ja suurten sekuntien muodostamasta kudelmasta. Lopputulokset olivat kuitenkin erilaiset. Oma musiikillinen taustani vaikutti siihen, mitä kuulin ja miten lähdin sävellystä kehrittelemään. Siinä missä Tinatvalin laulu soljuu eteenpäin kuin vapaasti virtaava vesi, oma musiikkini rakentuu temaattisista palikoista johtaen kahteen kulminaatioon ja niiden väliseen suvantopaikkaan, joissa musiikki hiljenee ja lähtee keräämään voimaa seuraavaan nousuun.

Sävellysprosessin aikana en ajatellut musiikille minkäänlaista tarinallista sisältöä, mutta soittaessani sitä mieleeni palautui kenttämatoillani usein näkemäni porojen kuoleman kehä.

Siinä porot ajetaan muodostelmaan, jossa ne juoksevat ympyrässä vastapäivään, kunnes muutamat niistä otetaan kiinni teurastettavaksi. Suopungin tarttuessa poron sarviin se on satimessa. Vaikka poro on jo menettänyt vapautensa, se taistelee päästämättä ääntäkään viimeiseen henkäykseen saakka. Sävellyksen lopun puolinuotit ovat kuin poron viimeiset hengenvedot ennen sen kuolemaa. Oli yllättävää, että juuri soittohetkellä päässäni syntyi tällainen mielleyhtymä. Tšuktšit kertovat, että laulaessaan he usein ajattelevat jotain henkilöä tai erilaisia tilanteita. Tässä mielessä teoksen lopputulema on lähempänä tšuktšien laulun luonnetta huolimatta siitä, että rakenteellisesti oma sävellykseni poikkeaa ratkaisevasti alkuperäisestä laulusta.

Kuva 17. Tinatval, Vaegi 2009.





Nuottiesimerkki 18. Kehittelyä Tinatvalin laulun motiiveista. *Ääni vastaa ääneen.*

Tutustuin Jaatitvaaliin (Ятытвaал s. 1950) kenttämatkallani vuonna 2016, jolloin matkustin Amgueman kyläläisten mukana tundralle viettämään *Nuoren poron juhlaa*. Jaatitvaal oli aiemmin työskennellyt pohjoisen Tšukotkan poropaimentolaisleirissä, mutta muuttanut myöhemmin asumaan Amgueman tšuktšikylään.

Minut tultiin herättämään jo kello kolmelta aamuyöstä. Silloin alkoivat *Nuoren poron juhlan* rituaaliset menot. Nahkaremmiin sidottua puupalikkaa pyöritettiin hyrrän lailla puuta vasten, kunnes se alkoi savuta ja kipunoida. Tuli tarttui kuivuneeseen kanervan oksaan, jolla sytytettiin koko nuotio. Osa palavista varvuista vietiin ulos ja heitettiin tundralle. Maahan heitettiin pieniä paloja lihaa ja rasvaa, ja päätteeksi kaikki jarangan asukkaat kyykistyivät maahan puuastian äärelle syömään. Näin tehtiin jokaisessa jarangassa. Tämä rituaali kuuluu elokuussa vietettävään Nuoren poron juhlaan. Jokainen ruokakunta teurastaa 2–3 vasaa, joiden pehmeästä nahasta valmistetaan vaatteet seuraavaa talvea varten. Rituaalin tarkoituksena oli lepyttää luonto ja pyytää anteeksi sitä, että paimentolaiset joutuvat teurastamaan nuoria vasoja. Juhlaan kuuluvaa yhteislaulantaa en saanut kuulla, mutta yhdessä jarangoista Jaatitvaal istui maassa poron taljalla, emännän paikalla, nukkumasopen edessä. Hän oli peittänyt kasvonsa suurella kehärummulla, joka oli päällystetty mursun läpinäkyvällä mahakalvolla. Jaatitvaal rummutti valaan hetulasta tehdyllä joustavalla luutikulla laulaen pitkää surumielistä melodiaa.⁴⁷³

⁴⁷³ Jaatitval. Matkapäiväkirja. Amgueman tundra leiri no. 3, Tšukotka 16.8.2016. Ks. luku 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Synkronia, samanaikainen laulaminen.

The image shows a musical score for a piece titled 'Laulu 23. Jaatitval_006.wav'. It is divided into four systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is a treble clef staff with a continuous line of notes. The bottom staff is a bass clef staff with notes, rests, and various musical markings including slurs, accents, and fingerings (2, 3).

Laulu 23. *Jaatitval_006.wav*. Alkua. Amgueman tundran 3. prikaati, Tšukotka 2016.

Näitä suuria, pohjoisen resonoivia rumpuja on tänä päivänä tšuktšien käytössä yhä vähemmän ja vähemmän, mutta Jupikit Tšukotkan ja Providenijan piirikunnissa, koillisessa Tšukotkassa käyttävät yhä niitä. Heillä saavat vielä materiaalia rummuntekoon mursunpyynnin takia. Monissa jupikkien tai tšuktšien kansanmusiikkiyhtyeiden estradikäyttöisissä rummuissa on nykyään kuitenkin käytössä jo muoviset kalvot, joiden resonanssi luonnonmateriaalista tehtyyn kalvoon verrattuna on vivahteeton ja elottoman kuuloinen. Tšuktšien pohjoiset käsikahvalliset rummut ovat tätä nykyä useimmiten pienempiä ja niiden kalvo valmistetaan nuoren poron nahasta. Tämä synnyttää matalamman ja hiukan vähemmän resonoivan äänen. Eräs parhaimmista rummuntekijöistä asuu Amguemassa, Jaatitvaalin kotikylässä, ja häneltä tilataan rumpuja ympäri Tšukotkaa. Laulu- ja tanssiyhtyeet käyttävät usein myös eteläisen rumpun versiota, jota pohjoiset tšuktšit usein kutsuvatkin estradirummiksi. Sitä pidellään eri tavalla, keskeltä ristiin punotuista nuorista ja lyödään paksulla, lyhyellä kepakolla, jonka pää on peitetty turkiksella. Kepakko ei ole ollenkaan joustava niin kuin perinteinen eteläinen, valaanhetulasta

tai puusta tehty turkispäinen sauva, vaan sen lyönti on kova ja kankea, eikä rummuttaja siksi helposti onnistu soittamaan monimutkaisempia rytmikuvioita.

Kuva 18. Jaatitvaal, Amgueman tundra 2016.



Jaatitvaal oli ainoa henkilö, jonka koskaan kuulin laulavan *Nuoren poron juhlassa*. Myös vuonna 2009 olin itäisessä Tšukotkassa osallistunut seremoniaan. Siellä harjoitettiin vielä muita rituaaleja, mutta kukaan ei enää laulanut. Jaatitvaal rummutti pohjoisille tšuktseille tyypillisellä tavalla luoden tasaisella rummutuksellaan taustakentän laululleen. Rumpu oli hyväkuntoinen ja päällystetty mursun mahakalvolla, joka sai aikaan hienon resonanssin. Sain luvan kokeilla Jaatitvaalin rumpua jarangassa hänen jälkeensä.⁴⁷⁴ Kantava ääni syntyi hyvin kevyellä kosketuksella, ja sauva pomppi rumpun kalvolla kuin itsestään. Kun yritin kokeilla erilaisia rytmejä, Jaatitvaal keskeytti minut huomauttaen hiukan ärtyneenä, ettei rumpua sillä tavalla soiteta. Kun kysyin, voisiko hän opettaa minua, miten pitäisi soittaa, hän tokaisi lyhyesti: ”Soita yksinkertaisesti, niin kuin minä juuri soitin.”⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ Oli perinteen mukaista ojentaa vieraalle jarangassa kodin rumpu, jotta hän soittasi sillä. (Kutilin 2009.)

⁴⁷⁵ Matkapäiväkirja. Amgueman tundra, Tšukotka 16.8.2016.

Sävellykseni ”Nuoren poron juhla”-jaksossa⁴⁷⁶ soivat Jaatitvaalin laulun lisäksi myös Raughtitvalin ja I’anin laulut. Raughtitvalin (Рагтытвал s. 1926) tapasin vuonna 2009 itäisessä Tšukotkassa, Sirennikin jupik-kylässä, jonne hän oli muuttanut tundralta asumaan.

Aamulla menin Raughtitvalin luo. Hänen tyttärensä oli kotona ja auttoi tulkkauksessa, sillä hän ymmärsi venäjää vain vähän. Raughtitval oli syntynyt ja elänyt koko elämänsä tundralla aina vanhuuteen asti. Hän ei millään tottunut elämään kylässä vaan kaipasi takaisin tundralle. Hän sanoi synkkämielisenä, että hänen hiljattain kuollut tyttärensä oli vienyt mennessään kaikki laulut. Kuitenkin hän suostui laulamaan, ensin vain lyhyesti puristaen rintaansa sydänkipuja valittaen. Vähitellen hän alkoi laulaa pitempään yhteen menoon ja lopuksi me jopa nauroimme. Hän teki laulaessaan kauniita kädenliikkeitä, jotka muistuttivat jupikkien tanssia.⁴⁷⁷

Kuva 19. Raughtitval, Sireninki 2009.



Raughtitvalin laulama iloinen Ar’aisedän laulu *Minä laulan. Tytöt, varikset tanssivat*⁴⁷⁸ esiintyy sävellyksessäni monenlaisina eri muunnoksia. Se on pohjana lyhyelle viuluimprovisaatiolle ja sen versio uruille ja voimakkaasti muunneltu versio harmonikalle soivat ”Nuoren poron juhlan” yhteissoittohetkessä. Raughtitval laulaa kenttä-äänitteillä röhistyslaulujen ja rummutusten lomassa ja laulua on myös mukana kuvitteellisen seremonian yhteislaulussa.

⁴⁷⁶ Vaikka konserttini kuvitteellisessa *Nuoren poron juhlassa* kaikki konsertissa ”esiintyvät” laulajat osallistuvat juhlan yhteislaulantaan, tosiasiaa kuulin heitä eri aikoina ja eri paikoissa, eivätkä he tunteneet toisiaan.

⁴⁷⁷ Raughtitval. Matkapäiväkirja. Sirenniki, Tšukotka 7.8.2009.

⁴⁷⁸ А’р’ай: *Аны уоот мынъявацын. Вэлыуэвысэутти нытикучитџинэт*. Laulun sanojen translitterointi ja käänös venäjäksi: Anna Gyrgolgyrgina, Anadyr, Tšukotka 2016. Suomennos tekijän.



Laulu 24. *Raughtitval_STE-014_3.wav*. Tšukotka, Sirenniki 2009.

I'an (И'ань s.1942) oli syntynyt Alterngain poropaimentolaisleirillä koillisessa Kamtšatkassa ja myöhemmin muuttanut asumaan Atšaivajamin tšuktšikylään.

I'an rummutti ilmeikkäästi ja monimuotoisesti pehmeitä ja voimakkaita sävyjä aina tunnelman mukaan vaihdellen. Hänen soitossaan esiintyi runsaasti 5- ja 7-jakoisia rytmejä. Nuoruuden laulut olivat lyhyitä ja yksinkertaisia, mutta iloisia ja rytmisesti eläviä. Toiset melodioista liikkuivat äänialalla, ja toisinaan hän käytti suuria intervallihyppyjä. Hän opetti minua matkimaan varista ja ratkesi nauramaan yrityksilleni. Musiikin kautta meistä tuli heti ystävät.⁴⁷⁹

I'anin dramaattinen rummutuslaulu on *Nuoren poron juhla* -jakson päälaulu. Voisin hyvin kuvitella, että hän olisi laulanut sitä jossain seremonioissa. Vieraillessani Atšaivajamin kylässä en vielä tiennyt *Nuoren poron juhlasta* mitään, enkä tiedä, onko sitä ja muita tšuktšien seremonioita harjoitettu myös Kamtšatkan tšuktšien parissa. Kuten toisessa luvussa kerroin, Jakutian puolella asuvat tšuktšit eivät poropaimentolaisleireissään viettäneet näitä juhlia.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ I'an. Matkapäiväkirja. Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.

⁴⁸⁰ Kal'yangaut (Калаҕавыт) s.1933. STE-013_Kolymskoe_Kalhyangaut.wav. Kolymskoje, Jakutia 19.4.2019.

Laulu 25. *Ian_060.wav*. Alkua. Atšaivajam, Kamtšatka 2008.



Kuva 20. I'an, Atšaivajam, 2008.

Kuulemiseen ja kuuntelemiseen liittyy aina jonkinasteinen synkroniassa olo jonkun toisen kanssa. Sävellykseni ”Nuoren poron juhla” -osassa halusin urkujen ja harmonikan yhteissoiton avulla kokeilla, mitä vapaapulsatiivinen yhteismusisointi voisi olla silloin, kun pyrkimyksenä ei ole tietoisesti soittaa yhdessä. Halusin selvittää, voiko toista (ääntä) kuullessa vältyä synkronialta, jos ei tietoisesti pyri olemaan kuuntelematta? Toisin sanoen kuinka paljon toisen ihmisen laulu tai soitto vaikuttaa toisen ihmisen musisointiin, ja millainen synkronia siitä syntyy – vai syntyykö? Kokeilun perusteella vaikutti siltä, että muusikot hakeutuivat jonkinlaiseen vuoropuheluun, jossa oman stemman kohokohdat pyrittiin sijoittamaan toisten soittajien suvantopaikkoihin. Silloin kun joku soittajista ei ollut paikalla harjoituksissa, soitin urkuja heidän tilallaan, ja huomasin aina olevani hyvin tietoinen siitä, mitä muut soittavat. Huomasin myös ajoittavani uuden aloitukseni vapaamittaisen tauon jälkeen kohtaan, jossa muilla oli vähemmän tärkeää soitettavaa. Samanlainen ilmiö on tyypillinen myös niin sanotussa vapaassa improvisaatiossa, jossa uutta aloitusta tauon jälkeen säätelee vuoropuhelu tai pyrkimys rytmin tai soinnin synkroniaan toisten muusikkojen kanssa. Uskon, että konsertissa soittaneiden muusikkojen vapaapulsatiivinen yhtä aikaa soitto poikkesi *Nuoren poron juhlan* kaltaisesta rituaalisesta laulannasta siinä, että improvisointi ja vapaapulsatiivinen soitto ovat musiikillisia tapahtumia, jossa muusikot kuuntelivat toinen toisiaan yhteisen lopputuloksen aikaansaamiseksi. Siksi se muistuttaa enemmän kahden tai useamman henkilön yhteistä röhistyslaulua kuin rituaalista laulantaa, jossa musiikki on sivuroolissa.

Nuottiesimerkki 19. Ääni vastaa ääneen, *Nuoren poron juhlan* yhteissoitto-osasta.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Nuoren poron juhla". The score is organized into four systems of staves, each representing a different instrument or section:

- System 1:** ACCORDION (single staff).
- System 2:** FLUTE and VIOLIN (two staves).
- System 3:** TRUMPET, TROMBET, CORNO, TROMBA, and TROMBONE (five staves).
- System 4:** UP, CP, TY, and B (four staves, likely representing different percussion instruments).

The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several circled numbers (1, 2, 3) at the beginning of the staves, possibly indicating rehearsal marks or specific measures. The score is written on a white background with black ink.

Ääni vastaa ääneen -teoksen päätteeksi soi I'anin tuutulaulu. Se on yksi hienoimmista lauluista, joita kenttämatoillani olen kuullut. I'an lisäksi lauluun hitaat ja vaimeat rummuniskut, jotka korostivat ruumiin huojuvaa liikettä lasta nukuttaessa. Hetken aikaa improvisoin Tevljantonaun laulun pohjalta samanaikaisesti tuutulaulun kanssa, mutta konsertin loppuksi asetuin makuulle lattialle kuuntelemaan I'ania. Laulu viitoitti jo tietä tutkimukseni seuraaviin taiteellisiin osioihin, joissa laulujen tutkiminen pelkästään musiikillisina ilmiöinä jäi vähemmälle, kun musiikin keskeisen roolin pohtiminen ihmisten arjessa alkoi korostua.

Laulu 26. *Ian_tuutulaulu_077.wav*. Atšaivajam, Kamtšatka 2008.

Keskellä olon tuntu – *musiikin virta*, 3. taiteellinen osio, multimedianaäyttely

Olen ollut todistamassa tilanteita, joissa laulaja vaipuu omiin ajatuksiinsa ja unohtaa ympäröivän maailman. Kun sitten jokin aivan arkinen tekeminen katkaisee hänen laulunsa, laulu ei pääty vaan ikään kuin painuu taka-alalle. Samoin puhe voi saumattomasti muuntua laulamiseksi tai kesken puhumisen laulaja saattaa taas jatkaa kesken jäänyttä lauluaan. Yksi tällaisista hetkistä oli tapaamiseni poromies Jetilinin kanssa Tšukotkassa, Konerginon kylässä. Jetilin (Етылын s. noin 1930) oli syntynyt ja elänyt tundralla koko elämänsä ajan, kunnes sokeuduttuaan oli muuttanut asumaan miniänsä luo Konerginon tšuktšikylään.

Ennen saapumistani Konerginon olin tavannut eri kylissä useita poromiehiä, joka tunsivat Jetilinin henkilökohtaisesti. Kun he kuulivat, että olen menossa hänen kotikyläänsä, lähettivät he kaikki hänelle terveisiä. Oli hämmästyttävää, kuinka pitkien välimatkojen päässä toisistaan asuvat ihmiset tunsivat toisensa. Poropaimentolaisten vaellusreitit olivat valtavia, lähempänä tuhatta kilometriä. Eri paimentolaisyhteisöjen piti sopia niin, etteivät toiset menneet toisen laitumille, mutta poromiehet tapasivat usein toisiaan tundralla ja vaihtoivat kuulumisia.⁴⁸¹

Jetilinin laulaessa perheenjäsenet alkoivat puhua kaikenlaisia jokapäiväisiä asioita. Mieleeni on jäänyt, että he olisivat keskustelleet perunan hinnasta. Jetilin herkesi hetkeksi laulamasta ja vaipui ajatuksiinsa. Hän ei juurikaan puhunut venäjää eikä ehkä siksi osallistunut kotiväkensä venäjänkieliseen keskusteluun. Olin harmissani. Aikatauluni oli tiukka, sillä viisumini rajoitti vierailuni Tšukotkaan vain kolmeen kuukauteen. Siitä ajasta leijonaosa meni matkustamiseen ja sään selkenemisen odotteluun, jotta helikopteri voisi lentää, tai että tuuli tyyntyisi, jotta veneellä olisi turvallista matkustaa. Paikalliset ihmiset eivät sääolosuhteista turhia hermoilleet vaan suhtautuivat matkustamiseen kärsivällisesti. He elivät luonnon ehdoilla. He tiesivät, etteivät voineet vaikuttaa luonnonolosuhteisiin. He olivat oppineet sopeutumaan. Itse olin vielä kaukana siitä ja pahoina päivinä tšuktšien pitkä pinna jopa ärsytti minua. Ajattelin, että he kun eivät tarvitse viisumia kotona oloon, niin mikäs siinä on olla rauhallinen.

⁴⁸¹ Jetilin. Matkapäiväkirja. Konergino, Tšukotka 8.9.2016.



Kuva 21. Jetilin, Konergino 2016.

Tälläkin kertaa olin tehnyt jo pitkän matkan. Selkää särki myrskyisän merimatkan jäljiltä, kun veneen keula oli kerta toisensa jälkeen jysähtänyt aaltoja vasten. Koti-ikävä alkoi vaivata, kun tuntui, että laulajia ei enää ollut. Edellisessä kylässä, Neškanissa tapaamani sokea promies Keleugi oli sanonut: ”Ei täällä kylissä ole enää lauluja. Ne ovat jo unohtuneet. Täällä lauletaan vain uusia lauluja.”⁴⁸² Vuonna 2016 jokaisen laulavan poropaimentolaisen löytäminen oli kovan työn takana, saati sitten, että löytyisi rauhallinen hetki, jolloin teenjuonnin ja yleisen jutustelun lisäksi joku olisi valmis laulamaan. Kuitenkin välistä minut valtasi merkillinen ajattomuuden olotila, jossa aika ikään kuin seisahtui, kellon tikitys ja kalenterin pikajuoksu herkesi eikä minnekään ollut kiire. Oli opittava kärsivällisesti odottamaan sitä hetkeä, kun laulu ilmaantuu kuuluville. Näin kävi myös Jetilinin kotona, kun hän kesken ympärillään olevien ihmisten rupattelun alkoi laulaa.⁴⁸³ Välillä Jetilin tuntui unohtavan meidän keittiön pöydän ääressä istujien läsnäolon ja meidän näkevän maailmamme. Sokeuduttuaan hän ei enää ollut

⁴⁸² Keleugi, s.1938. 29.8.2016_STE-008_Keleungi.wav. Neškan, Tšukotka 2016.

⁴⁸³ Vrt. luku 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Avoin laulu, keskellä olon tuntu laulu 14 sekä luku 4. *Musiikin virta*, laulu 33.

voinut elää leirissä tundralla, mutta ehkä hän mielessään palasi sinne matkiessaan laulussaan poronvasan ääntelyä.

Laulu 27. *Jetilin_000.wav*. Alkua. Konergino, Tšukotka 2016. ⁴⁸⁴

Musiikin virta -multimedianaäyttely, tohtoriprojektini kolmas taiteellinen osio on kurkistus tutkimusmatkoihini Tšukotkaan ja koilliseen Kamtšatkaan vuosina 2008, 2009 ja 2017, jolloin

⁴⁸⁴ Vrt. luku 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Avoin laulu, keskellä olon tuntu laulu 14 sekä luku 4. *Musiikin virta*, laulu 33.

näyttelyssä käytetty materiaali on tallennettu. Näyttely on matkakertomus kohtaamisista Tšukotkassa ja Kamtšatkassa. Sen videot kuvaavat neljän tšuktšin elämää yhden tai kahden päivän ajalta, ja improvisoimani musiikki heijastaa näitä kohtaamisia, miltä tuntui muutaman päivän ajan olla läsnä heidän arjessaan. Näyttely on siten tavallaan oma sisäinen matkani tšuktšien elämään ja musiikkiin. Videosta ja siihen improvisoidusta ääniraidasta sekä laulajien valokuvista koostuva näyttely oli esillä Helsingin Musiikkitalon päälämpiossä, konserttisalia kiertävässä lasivetriinissä koko maaliskuun 2022 ajan osana Sibelius-Akatemian Sibafest-tapahtuman ohjelmaa.⁴⁸⁵

Videolla laulavat Etilyan, Kuang, Kuljunitš ja Tingaan. Videoiden kuvaus ja leikkaus, viuluimprovisaatio videon yhteydessä, valokuvat ja kenttäpäiväkirjojen otteista koostuvat salitekstit olivat omaa käsialaani. Improvisaation äänityksestä ja miksauksesta vastasi Robi de Godzinsky. Valokuvien kehukset teki Matti Kautonen. Näyttely koostuu 24 suurikokoisesta valokuvasta sekä neljästä videotallenteesta näiden neljän tšuktšin elämästä, jotka kokosin yhdeksi, noin tunnin mittaiseksi videoksi. Se näytettiin yhdeltä monitorilta, ja ääni tuli kuulokkeilta. Yleisö sai vapaasti käydä kuuntelemassa ja katsomassa videota. Videotallenteet ja valokuvat vuosilta 2008 ja 2009 on otettu Canonin taskukameralla, ja vuoden 2017 tallenteet on otettu JVC-videokameralla, Sonyn Action-kameralla ja Samsung J5 -matkapuhelimen kameralla. Kaikki kenttämatkojen äänitykset on tehty Zoom H4 -äänityslaitteella.

Teoksen yleisönä olivat periaatteessa kaikki ne ihmiset, jotka kävivät Musiikkitalon lämpiossä tuon kuukauden aikana. He olivat joko konserttiyleisöä, jotka konsertin väliajalla siemailivat viiniä selin tauluihin, satunnaisia kahvilla kävijöitä, konserttilippujen ostajia, orkesterimuusikoita, jotka päivittäin kiirehtivät harjoitukseen tai Sibelius-Akatemian opiskelijoita ja opettajia. Joukossa oli myös kävijöitä, jotka varta vasten olivat tulleet katsomaan näyttelyä. Musiikkitalon jälkeen näyttely on ollut esillä Taideyliopiston Seinäjoen yksikön järjestämänä Seinäjoen taidehallin Kalevan Navetan Itikka-näyttelytilassa lokakuussa 2023, jossa näyttelyn yhteydessä pidin yleisöluennon kenttämatkoistani Koilliseen Siperiaan.

Alun perin *Musiikin virta* oli suunniteltu varjoteatteriesitykseksi, jossa videot olisivat ”ikkunoita” tšuktšien elämään ja ympäröivä varjoteatteri viuluimprovisaatioineen olisi edustanut heidän alitajunnassaan virtaavaa musiikkia. Tämä olisi korostanut eroa sisäisen ja ulkoisen maailman välillä. Koronapandemian takia päädyin kuitenkin tekemään varjoteatterikonsertin sijaan näyttelyn. En erottanut itseäni kuvaamastani ympäristöstä, vaan olin yksi läsnäolijoista, ainoastaan kameran linssin takana. Aiemmissa taiteellisissa osioissa

⁴⁸⁵ Tarkemmat tiedot näyttelystä ovat liitteenä tämän tutkielman lopussa.

olin käyttänyt improvisaatiota osana sävellystyötä. Olin myös improvisoinut julkisesti muun muassa vuonna 2016 Tallinnassa pidetyssä Metric-projektissa,⁴⁸⁶ ja SAAR kesäakatemiassa 2019 Utøjassa.⁴⁸⁷ Samana vuonna improvisoin musiikkia Sakari Pälsin mykkäfilmiin *Arktisia matkakuvia* kinokonsertissa Helsingin Orion-elokuvateatterissa sekä Tampereella Arthouse Cinema Niagarassa.⁴⁸⁸ Myös teoksessa *Henkilölaulua etsimässä*, jonka olin säveltänyt ennen *Musiikin virtaa*, lähdin liikkeelle improvisoinnin avulla. Tällä kertaa halusin improvisoimalla tavoittaa tšuktšien laulamisen tässä hetkessä olemisen, sen hetken, kun henkilölaulu kehkeytyy laulajan mielessä. Valitsin etukäteen kultakin laulajalta 1–3 laulua, joiden pohjalta lähdin liikkeelle. Äänitin kolme noin puolen tunnin improvisointisessiota Robi de Godzinskyn studiolla joulukuussa 2021. Soittaessani en katsonut videoita enkä mitannut aikaa, mutta ajattelin laulajia ja niitä hetkiä, joita olin heidän kanssaan viettänyt. Lisäsin sitten improvisaatioiden editoimattomia osasia valmiiksi leikattuun videoon.

Tämä oli tohtoritutkintoni ainoa taiteellinen osio, jossa käytin kenttämatoilla kuvaamaani valokuva- ja videomateriaalia. Halusin tšuktšien musiikin henkilöitymisen esittäjien persoonaan tulevan selkeästi esille sekä videoissa että valokuvissa. Valokuvanäyttely koostui 24 henkilökuvasta, jotka muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta olin ottanut tutkimusmatkojeni aikana tapaamistani laulajista. Valokuviin liittyvät salitekstit yhdessä kuvien ja videon kanssa muodostivat tarinan. Jokainen kuvien henkilöistä on vaikuttanut siihen, minkälaisen jäljen tšuktšien ja muiden paleosiperialaisten alkuperäiskansojen kulttuureihin tutustuminen on minuun jättänyt. Puutyömestari Matti Kautosen käsityönä veistämät valokuvien kehykset oli tehty kelottuneista männynoksista, jotka olimme keränneet sisareni kotimetsästä, kallioiselta metsäraiskiolta avohakkuun jäljiltä. Ne muistuttivat propoimentolaisten tundralla keräämiä polttopuita. Metsä oli jo vuosikausia ollut jokakesäinen marjojen ja sienien keruupaikkamme. Siellä oli aikoinaan syntynyt myös ensimmäinen paleosiperilaisten alkuperäiskansojen lauluihin pohjautuva sävellykseni *Nivkh Themes*. Olimme yrittäneet taistella metsänhakkuuta vastaan ja etsineet jälkiä liito-oravista, jotka olivat siellä ennen asustelleet. Niiden läsnäolo olisi pelastanut koko metsän, mutta nyt onnistuimme estämään hakkuut ainoastaan kallionjyrkänteiltä. Hävityksen tapahduttua oli pakko käydä metsässä tekemässä surutyötä.

⁴⁸⁶ METRIC (Modernising European Higher Music Education through Improvisation). <https://metricimpro.eu/>. (luettu 18.3.2024).

⁴⁸⁷ Summer Academy for Artistic research. <https://www.uniarts.fi/en/projects/summer-academy-for-artistic-research-saar/>. (luettu 18.3.2024).

⁴⁸⁸ <https://sakaripalsi.wordpress.com/2019/10/19/sadan-vuoden-kuvat/>. (luettu 18.3.2024).

Jo ensimmäisen konsertin aikoihin olin kirjoittanut työpäiväkirjaani: ”Samaistan itseni luonnontieteilijään, kun hän etsii viimeisiä jäljelle jääneitä yksilöitä harvinaisesta lintulajista, tai kun hän törmää elävään koppakuoriaiseen, jonka jo luultiin kuolleen sukupuuttoon.”⁴⁸⁹ Tämä kuvaa sitä mielentilaa, jossa olin matkatessani koillisessa Siperiassa, kun näin, kuinka vanha maailma lipuu silmien edessä unohdukseen, mutta on siinä vielä hetken. Kelottuneet oksat muistuttivat yksilöllisyydessään henkilölauluja. Kehyksiä tehdessä oksien yhteen asettelussa ja kaiveruksessa tekijän täytyi jatkuvasti keksiä uusia ratkaisuja. Yhtä lailla laulaessaan poropaimentolainen yhdistelee joustavasti eri motiiveja muovaten laulunsa aina uudelleen. Samoin itsekin etsin säveltäessäni erilaisia lähestymistapoja, kuulokulmia, löytääkseni tien henkilölaulun olemukseen.

Näyttelyn ensimmäinen videotallenne kertoo Etiljanista ja yhteisestä matkastamme tundralle poropaimentolaisleiriin, joka sijaitsi noin 30 kilometrin päässä Atšaivajamin tšuktšikylästä Kamtšatkassa. Tapasin Etiljanin (Этилъян, s. 1936) Atšaivajamissa vuonna 2008. Hän ajoi säännöllisesti koiravaljakolla kylän ja leirin väliä vieden poromiehille tarvikkeita. Video vuorottelee leirissä ja I’anin kotona, missä I’an paikkaa turkissaappaita, sisarentytär pehmittää poronahkaa, ja Etiljanin vaimo Kokko punoo lankaa poron jänteistä. Yhtäkkiä Etiljan alkaa laulaa. Hän laulaa hetken, osallistuu sitten ympäröivään keskusteluun, kunnes taas aloittaa laulunsa uudelleen. Etiljan ei vaivu mihinkään meditatiivisiin tiloihin vaan on koko ajan vahvasti läsnä. Hetkessä ei ole mitään mystistä, vaan vaikutelmaksi jää, että laulaminen on tiukasti kiinni arjessa.

Aamulla ovelle koputettiin. Etiljan tuli käymään. Hän ilmoitti, että oli seuraavaksi päiväksi sopinut kyydistä poromiesten leirin, ja hän kysyi, haluaisinko myös yöpyä siellä. Yllätyin iloisesti ja vastasin tietenkin myöntävästi. Lähdimme sitten yhdessä I’anin luo.⁴⁹⁰

Iltaisin leirissä Etiljan lauloi teltassa samaan tapaan.⁴⁹¹ Toiset jatkoivat hiljaista keskusteluaan laulun aikana, välillä kuunnellen, välillä puhuen, mutta tämä ei tuntunut Etiljania häiritsevän. Nämä lauluhetket loivat vaikutelman jatkuvasti virtaavasta musiikista, joka on kuuluvaa ja välillä taustalla kuulumattomissa, ja jossa laulaja lauluineen on osa sen virtausta.

⁴⁸⁹ Työpäiväkirja 23.8.2017.

⁴⁹⁰ Etiljan. Matkapäiväkirja. Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.

⁴⁹¹ Vrt. luku 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Avoin laulu, keskellä olon tuntu, laulu 14 sekä luku 4: Musiikin virta, laulu 33.

The image shows a musical score for Lauku 28, consisting of eight staves of bass clef notation. The key signature is D major (two sharps). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several accents and fingerings indicated, such as '3' and '5'. The score concludes with a final cadence on the eighth staff.

Laulu 28. *Etiljan_095_lattialla.wav*. Etiljan I'anin luona. Atšaivajam, Kamtšatka 2009.

Kamiinan päällä kiehui muutama nokinen vesipannu. Kaiken ruuan valmistusta palveli yksi kattila. Olin ottanut mukaan oman puukon, retkimukin ja lusikan, mutta lautanen oli unohtunut. Heiltä löytyi ylimääräinen, jonka Vitja huuhteli suurpiirteisesti ja ojensi minulle. Etiljan heräili uniltaan ja syötyään aterian hän alkoi laulaa.⁴⁹²

The image shows a musical score for Lauku 29, consisting of a single staff of bass clef notation. The key signature is D major (two sharps). The music is a single line of eighth and sixteenth notes, starting with a quarter rest.

Laulu 29. *Etiljan_091_1.wav*. Alkua. Kamtšatka 2008.

Improvisaationi Etiljanista pohjautuu tähän lauluun.

⁴⁹² Etiljan. Matkapäiväkirja. Atšaivajamin tundra, Kamtšatka 16.2.2008.



Kuva 22. Etiljan, Atšaivajamin tundra, 2008.

Toinen videotallenne kuvaa päivää, kun Kuang rakentaa jarangaa merenrannalle. Sen perusvireenä on ajan hidas eteneminen. Kuang työskentelee keskittyneesti, puhumatta mitään. Kuang (Куанг s. 1938) oli kotoisin eteläisestä Tšukotkasta. Tapasin hänet vuonna 2009 Meynypilgynon tšuktšikylässä, jonne hän oli muuttanut työskenneltyään tundralla poropaimentolaisena.

Lähdin jo aamulla kalastusmajoille Kuangin luokse katsomaan jarangan pystyttämistä. Tullessani sinne oli maahan jo asetettu valmiiksi yhdeksänkulmainen keppimuodostelma, jossa kepit oli sidottu yhteen toisiinsa niiden päissä olevista rei'istä pujotetuilla pitkillä nuorilla. Ainoastaan yksi kulmista oli avoin. Jokaiseen kulmaan oli sidottu kolme samanpituista keppiä. Tämän kehikon päällä lepäsi kolme päästä toisiinsa sidottua pitkää keppiä. Maassa makasi kasassa lukematon määrä eripituisia keppejä, joita Kuang lajitteli eri pinoihin ja veti esiin lisää majan alta. Kepit olivat sen jarangan osia, missä Kuang oli syntynyt. Minulle kerrottiin, että poronahasta ommeltu päällinen, retem pitäisi vaihtaa

noin kerran kahdessa vuodessa. Täällä ei enää ollut poroja eikä siten ollut mihin vaihtaa, eikä edes paikata. Jarangan kokoaminen aloitettiin isosta kolmikulmasta, joka pystytettiin keskelle telttaa. Kuang satoi ensin kolmikulman huipuksi tulevaan päähän muutamia varpuja, joiden tarkoituksena oli suojata jarangaa ja pitää se hyvin pystyssä.⁴⁹³

Kuva 23. Kuangin jaranga Beringin meren rannalla. Meynypilgyno 2009.



Muutaman päivän kuluttua kävin uudelleen Kuangin luona. Tällä kertaa viulu oli mukani. Soitin hänelle kiitokseksi siitä, että hän oli ensimmäisen tapaamisemme aikana laulanut minulle useita lauluja. Muistan hyvin sen hetken. Kuang kuunteli tarkkaavaisena viulunsoittoani mutta ei sanonut mitään. Juttelimme hetken aiemman päivän lauluista ja tarkistelin ihmisten nimiä. Pyysin sitten häntä laulamaan vielä kerran. Hän lauloi kolme laulua peräkkäin ja oli hetken hiljaa kunkin laulun jälkeen ennen kuin aloitti uuden. Laulut olivat lyhyitä, tuokionomaisia mietiskelyjä. Niistä kaksi ensimmäistä ovat hänen henkilölaulujaan. Ensimmäisessä ja toisessa

⁴⁹³ Kuang. Matkapäiväkirja. Meynypilgyno, Tšukotka 28.6.2009.

laulussa sävelkorkeus nousee noin $\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{4}$ sävelaskelta ja palautuu taas alun säveltasoon. Kolmannessa laulussa sävelkorkeus nousee selkeämmin puolisävelaskelta.⁴⁹⁴

Laulu 30. *Kuang_029_1.wav*. Kuangin 1. laulu. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.

Laulu 31. *Kuang_029_2.wav*. Kuangin toinen laulu. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.

Laulu 32. *Kuang_029_3.wav*. Kuangin kolmas laulu. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.

⁴⁹⁴ Vrt. luku Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Liukuva säveltaso, lauluesimerkit 8–10.



Kuva 24. Kuang, Meynypilgyno 2009.

Kuang oli luonteeltaan hiljainen ja hiukan sisäänpäin kääntynyt, mutta hyvin vieraanvarainen. Vierailin usein hänen luonaan Meynypilgynossa viettämäni viikkojen aikana. Kuang oli kylän ainoa asukas, joka vielä pystytti kesäksi jarangan, kun muut olivat kalastusesongin aikana jo siirtyneet käyttämään kalastusmajoja. Hän asui jarangassaan syksyyn asti kalastaen ja säilöen kaloja talvea varten ripustamalla ne ulos tuuleen kuivumaan. Hänen luonteensa ja kaunis, soljuva äänensä ja rauhallinen olemuksensa vaikuttivat improvisaatiooni, joka myös viipyili Kuangin sävelmien pitkissä äänissä.

Kolmannessa videotallenteessa ollaan Kuljumišin ja hänen ystäviensä Eingevngeutin ja Tinatvalin yhteisessä tehetkessä Kuljumišin talossa. Tapasin Kuljumišin (s. 1927) Vaegin tšuktšikylässä eteläisessä Tšukotkassa. Tämä kohtaaminen Kuljumišin kotona oli yksi näistä ihmeellisistä ajan hitaan etenemisen olotiloista.

Eingevngeut ja Tinatval olivat juomassa teetä Kuljumišin luona, kun lähdin sinne. En ollut varma, olisinko tervetullut, mutta päätin silti mennä. Kuljumiš kutsui minut sisään



Kuva 25. Kuljumiš, Vaegi 2009.

ja ojensi minulle kuivattua poronlihaa. Se tuntui kummallisen pehmeältä eikä kovin miellyttävän makuiselta, mutta ajattelin, että jos sen syöminen saisi heidät laulamaan, olisin valmis uhrautumaan. Syötyäni kysyin mitä se oli. Onneksi en etukäteen tiennyt syöneeni kuivattua poronsuolta. Eingevngeut hymyili, muttei laulanut, mutta Kuljumiš lauloi minulle useamman kerran.⁴⁹⁵

Kuljumišin laulut alkoivat aina äkkiarvaamatta, puuhastelun lomassa. Yleensä ne myös loppuivat samalla tavoin kuin seinään, kun tapahtui jotain, joka vei hänen huomionsa muualle. Kuljumiš laulaa: ”minun lintuni alkaa puhua.”⁴⁹⁶ Improvisoidessani laulun pohjalta mieleeni palautuivat Kuljumišin melodian äkkikäännökset ja hyttysten ininä kuumina alkukesän päivinä Vaegissa. Vain muutamaa päivää aiemmin lähtiessäni Anadyristä olin vielä ylittänyt ilmatyynyaluksella jäisen joensuiston!

⁴⁹⁵ Kuljumiš. Matkapäiväkirja. Vaegi, Tšukotka 13.6.2009.

⁴⁹⁶ Kuljumišin laulun nuotinnokset ja teksti luvussa 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Horisontaalinen harmonia, lauluesimerkit 4 ja 5.

Matkanteko on videotallenteen toinen keskeinen teema. Kenttämatoilla suuri osa ajasta kuluu matkustamiseen. Matkat kestävät usein kauemmin kuin itse tapaamiset laulajien kanssa. Venematka videon loppupuolella kesti todellisuudessa yli 12 tuntia. Kun tšuktseilta kysytään matkan pituutta, heillä onkin tapana sanoa, että matka on laulun mittainen.⁴⁹⁷ Vaikeakulkuisessa maastossa matkaa ei mitata etäisyyksinä vaan ajassa. Improvisoidessani olen matkalla, keskellä joen virtausta, kun matka jatkuu ja jatkuu eikä perillepääsystä ole tietoa.

Neljännessä videossa olen matkalla Ryrkaipin tundralla vuonna 2017. Kesällä 2016 vierailin Ryrkaipin kylässä Jäämeren rannalla pohjoisessa Tšukotkassa ja tutustuin Tirkiniin, joka oli yksi Ryrkaipin tundran Pionerskaja-poronhoitosovhoosin johtajista. Hän kertoi sovhoosin olevan Tšukotkan sovhooseista pinta-alaltaan laajin. Sen piiriin kuuluu kahdeksan poropaimentolaisleiriä, prikaatia, joissa hänen mukaansa asui vielä ympärivuotisesti paljon sekä vanhuksia että lapsia.⁴⁹⁸ Muun muassa vanha poromies, Tingaan (Тыҥаан s. noin 1937) asui yhä tundralla. Hän ehdotti, että seuraavana talvena liittyisin poroerotuksen avustusryhmän matkaan, kun he kiertäisivät kuukauden aikana avustamassa kahdeksaa leiriä poroerotuksessa.⁴⁹⁹

Kevättalvella 2017 palasin Tšukotkaan tätä matkaa varten ja pääsin vierailemaan kuudessa eri prikaatissa. Kaikista matkoistani Tšukotkaan tämä oli ylivoimaisesti raskain. Etäisyydet leirien välillä olivat pitkiä. Matkaa kertyi yli 1000 kilometriä. Korviahuumaava meteli panssarivaunua muistuttavan telaketjuajoneuvon kyydissä oli uuvuttavaa. Lisäksi kaikkien leirien asukkaat ja matkalla olleet avustustyöntekijät sairastuivat kukin vuorollaan pahaan virustautiin, jolta en itsekään välttynyt. Mutta vaivalloista matkaa enemmän mieltäni painoi epätietoisuus siitä, löytäisinkö matkaltani enää ketään poropaimentolaista, joka laulaisi henkilölauluja. Tirkin oli vakuuttanut, että pohjoisessa heitä oli paljon, mutta matkatoverini väittivät, ettei laulamista ollut tundralla kuulunut enää aikoihin. En tiennyt, ketä uskoa. Olin myös epäonninen, sillä matkustettuaamme moottorikelkalla yli 300 kilometriä kohti prikaatia no. 2 saimme kuulla, että leirin vanhin Anna Rahtina (myös hänet Tirkin oli edellisenä vuonna maininnut) oli heti poroerotuksen jälkeen lähtenyt Billingsiin. Tämä Tšukotkan pohjoisin kylä sijaitsi toisen piirikunnan alueella, jonne minulla ei ollut matkustuslupaa. Samoin Tirkinin mainitsema vanhempi aviopari oli juuri ennen poroerotusta lähtenyt prikaatista no. 4 tapaamaan lapsiaan Egvekinotiin. Toiveelleni saada kuulla tšuktšien henkilölaulua tundralla naureskeltiin,

⁴⁹⁷ STE-015_Kolymskoe_Alla_Jekaterina.wav. Kolymskoe, Jakutia 20.4.2019.

⁴⁹⁸ Poropaimentolaisleirejä Tšukotkassa kutsutaan yhä Neuvostoliiton hajoamisenkin jälkeen prikaateiksi ja leirien muodostamia kunnallisia yhdyskuntia sovhooseiksi eli valtion tiloiksi.

⁴⁹⁹ Matkapäiväkirja, Ryrkaipi, Tšukotka 2.4.2017.

varsinkin, kun muiden lauluntaitajien puutteessa olin pannut toivoni Tingaaniin. Eräs venäläisistä, sovhoosin johtoportaan miehistä vitsaili: ”Tokihan ukko-Mih-Mih⁵⁰⁰ sinulle korkean F:n laulaa”⁵⁰¹.

Tapasin Tingaanin päivää ennen lumimyrskyn alkamista. Olimme matkustaneet tuntikaupalla kahdella panssarivaunulla joen jäätä pitkin, kunnes pysähdyimme juomaan teetä. Seuraamme liittyi moottorikelkka, ja sen perään sidotussa reessä istui pienikokoinen, laiha tšuktšivanhus pukeutuneena poromiesten perinteiseen turkisasuun turkissaappaineen. Hän oli vävynsä kyydissä matkalla tapaamaan poikiaan 1. leiriin, jossa he olivat poropaimenina. Mekin olimme menossa sinne poroerotukseen. Jo kesällä olin kuullut tästä lähes 80-vuotiaasta poromiehestä, joka yhä asui tundralla, vaikka joutui jo liikkumaan kahden kepin varassa. Hän ei ollut käynyt kouluja eikä puhunut venäjää. Hänestä sanottiin, ettei hän ole laulavaa sorttia, mutta olin kiinnostunut tapaamaan hänet. Useimmat hänen ikäpolvensa poromiehet asuivat kylissä. Tiesin, että tundralla kasvaneille ja eläneille tšuktšeille laulaminen oli normi siinä, missä porojen paimentaminenkin. Poroerotus on kuitenkin rankkaa työtä, aikaa ei jää teltassa jutusteluun. Me kaikki osallistumme täällä päivän töihin, etsimme polttopuuta, pidämme yllä tulta, haemme reellä jäätä lähimmältä joelta. Sitä sulatetaan juomavedeksi, sillä lumen sulattaminen kuluttaa liikaa polttopuuta. En ollut ollenkaan varma, suostuisiko Tingaan laulamaan minulle. Mutta lumimyrsky pelasti matkani. Se pakotti meidät jäämään leiriin yhdeksi ylimääräiseksi päiväksi. Emme voineet tehdä muuta kuin syödä, nukkua ja lämmittää telttaa. Lähdin käymään Tingaanin teltalla. Hän oli väsynyt mutta hyvällä tuulella ja kertoili tšuktšiksi tarinoita, jotka muuntuivat tuon tuosta laulamiseksi. Hän pyyhkäisi kyyneleen silmäkulmastaan ja miniä kertoi, että hän oli laulanut kuolleen vaimonsa laulua.⁵⁰²

Laulu koostuu muutamasta motiivista, joita Tingaan yhdistelee eri tavoin ja eri pituisina eri sävelkorkeuksilta muuntaen vapaasti motiivien intervaleja. Laulamisen vaihtuminen puheeksi ja taas uudelleen lauluksi on tyypillistä Tingaanin laulussa. Toinen tšuktšien lauluissa yleisesti esiintyvä piirre on, että lähes jokaista laulun pää-ääntä edeltää yläpuolella kvintin, kvartin tai

⁵⁰⁰ Lyhenne Tingaanin venäjänkielisestä nimestä, Mihail Mihailovitš.

⁵⁰¹ Hän ilmeisesti tarkoitti tenorien laulama korkeaa C:tä.

⁵⁰² Tingaan. Matkapäiväkirja. Ryrkaipin tundra, leiri no. 1, Tšukotka 15.4.2017.

terssin päässä oleva sivuääni. Yksinäisyydestä huolimatta nämä sivuäänit ympäröivät laulun horisontaalisen harmonian pilvenä.⁵⁰³

Laulu 33. Tinaan_005.wav. Ryrkaipin tundra, Tšukotka 2017.

⁵⁰³ Vrt. luku 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia – Horisontaalinen harmonia, laulu 4 ja Avoin laulu, laulu 14.

Videolla yhdistyy yksi päivä poromies Tingaanin elämästä omaan, kuukauden kestäneeseen matkaani Ryrkaipin tundralla. Editoidessani videota kävin läpi matkan kipeitä muistoja. Mieleeni oli jäänyt vahvasti se lähes epätoivoinen tunnelma, kun aloin menettää uskoani siihen, että kukaan tundralla enää laulaisi.

Kuva 26. Tingaan, Ryrkaipin tundra, leiri no 1, 2017.



Tulen valo, lauluhetket ja tarinankerronta ovat vaihtuneet aggregaatilla tuotettua sähköä käyttäviin laitteisiin ja teltan lamppuihin. Poroa nyljettäessä kuunnellaan kännykästä popmusiikkia ja lepohetkinä katsellaan videoita tietokoneiden ruudulta. Ääni- ja valosaaste ovat vallanneet myös Tšukotkan tundran. Maailma, jonka vielä koin 2008–09 on kadonnut.”⁵⁰⁴

Improviseoidessani Tingaanin laulun pohjalta omat katkeransuloiset kokemukseni ja Tingaanin kohtaaminen palasivat mieleeni. Niin kuin itse itkin matkaa muistellekseni, niin myös Tingaan

⁵⁰⁴ Työpäiväkirjassa 15.1.2022 muistelen vuoden 2017 kenttämätkaa valmistellessani *Musiikin virta* -näyttelyä.

itki muistellessaan vaimoan laulamalla tämän laulua. Matkan suruvireinen tunnelma siirtyi soittooni, vaikken improvisoidessani katsellutkaan videota.

Lopulta Tingaan väsähti ja halusi ottaa päiväunet. Siirryimme pois teltasta eteisen puolelle nuotion ääreen, kun yhtäkkiä teltan puolella kuulin, kuinka Tingaan lauloi itseään uneen.”⁵⁰⁵

Laulu 34. *Tinaan_006.wav*. Tingaanin tuutulaulua. Ryrkaipin tundra, Tšukotka 2017.

Improvisoidessani Tingaanin tuutulaulun pohjalta tuntui kuin olisin selkeämmin tajunnut, mitä musiikin virta ja jatkuva keskellä olon tuntu on, ja miten musiikki ja musiikkiin assosioituneet ihmiset voivat olla yksi ja sama asia. Sen sijaan, että improvisoidessani olisin pyrkinyt ymmärtämään, miten laulu laulajan päässä kehkeytyy, soittamiseni muuttuikin näiden neljän tapaamani tšuktšin ajattelemiseksi ja mieleeni palautuivat ne hetket, jotka heidän kanssaan olin viettänyt. Jo runsas vuosi ennen näyttelyn toteutumista kirjoitin työpäiväkirjaani:

Ehkä sittenkin vain soitan jonkun tapaamistani ihmisistä. Se olisi alitajuntamusiikkia luonnollisempi lähestymistapa henkilölaulun tutkimiseen ja selventäisi Musiikin virta - ideaa. En pyri miettimään mitä heidän päässään pyörii, kun he tekevät työtään ja elävät elämäänsä, vaan teen oman muistimatkan heidän luokseen, aivan samoin kuin he itse lauluissaan muistelevat läheisiään ja laulavat heidän laulujaan. Laulut tuovat mieleen porojen lähestymisen ja Etiljanin Atšaivajamin tundralla, jarangan teon ja Kuangin Meynypilgynossa, virtaavan veden, kävelyn joenrannassa hyttysparvessa, Kuljunitšin ja

⁵⁰⁵ Tingaan. Matkapäiväkirja. Ryrkaipin tundra, 1. leiri, Tšukotka 15.4.2017.

mummojen tehetken Vaegissa, loputtoman matkustamisen moottorikelkkaan kytketyssä reessä, hyisessä kylmyydessä, porojen kehässä kiertämisen ja Tingaanin Ryrkaipin tundralla. Ehkä ”Musiikin virta” onkin matka omaan alitajuntaani, kun ajattelen Tšukotkaa tai Kamtšatkaa.⁵⁰⁶

Itsekseen laulaminen, ei-esittävä musisointi – *Henkilölaulua etsimässä*, 4. taiteellinen osio, CD-levy

Henkilölaulut syntyvät yksin ollessa, silloin kun ihminen on musiikin kanssa kahden. Laulaja ei esitä musiikkia, ei kommunikoi musiikin välityksellä toisten ihmisten kanssa eikä ilmaise musiikin välityksellä mitään toiselle ihmiselle. Väitteeni perustuu kuuntelukokemuksiini tšuktšien laulusta ja se eroaa täysin Herndonin ja McLeodin esittämistä kolmesta keskeisestä väitteestä musiikin olemuksesta. Heidän mukaansa musiikki inhimillisenä toimintana tapahtuu aina ryhmätoiminnan kontekstissa, sillä ihminen sosiaalisena olentona on aina osa jotain ryhmää. Siitä seuraa, että musiikki esiintyy vain sosiaalisessa ympäristössä, ja että musiikki on aina esitettyä.⁵⁰⁷ Tällä kirjoittajat eivät kuitenkaan tarkoita, että musiikin esittäminen olisi välttämättä jakautunut esittäjiin ja yleisöön, mutta heidän mukaansa musiikki liittyy aina sosiaaliseen kanssakäymiseen.

Kun tšuktšit kertoivat henkilölaulun synnystä tai laulamisesta, he sanoivat, että laulu syntyi heidän päässään tai tuli heidän luokseen, kun he olivat yksin tundralla. He myös sanoivat, että henkilölaulua laulettiin enimmäkseen yksin ollessa, vaikkapa paimenessa ollessa tai matkanteon aikana. Kuten jo aiemmin olen kertonut, henkilölaululla voi olla monta käyttötarkoitusta. Se saattoi karkottaa villieläimiä, pitää hereillä yövartiossa ja matkalla tai tuudittaa lasta uneen. Kuunnellessani edellisessä luvussa mainittua tuutulaulua, jossa poromies Tingaan nukutti itsensä laulamalla uneen, mietin, mitä siinä tapahtui. Erosiko se siitä, miten hän hereillä ollessaan lauloi ja miten? Tämä laulamishetki oli konkreettisin osoitus itselleen laulamisesta, jonka kenttämatkoillani kuulin. Tingaan oli ensin laulanut minulle ja meni sitten nukkumaan. Aluksi hän tapaili laulua, jota esitti hereillä ollessaan, mutta pohjavireenä oli jotain, mitä hän ei hereillä ollessaan ollut laulanut. Vähitellen Tingaan siirtyi rauhalliseen, hengitystä myötäilevään hyräilyyn, jota hän jatkoi aina nukahtamiseen asti. Torkahdukset ja lyhyet heräämiset vuorottelivat, ja mitä syvemmälle uneen hän vaipui, sitä mukaa laulamisen

⁵⁰⁶ Työpäiväkirja 22.11.2020.

⁵⁰⁷ Herndon & McLeod 1990, 210, 78, 10.

hereillä olon elementit katosivat. Laulu eteni samaan tahtiin syvän hengityksen kanssa, kunnes hän lopulta nukahti kokonaan.

Se, että henkilölaulua ei *esitetä*, on tämän päivän muusikon kannalta kiinnostavaa. Omasta puolestani voin sanoa, että yksin, ilman yleisöä soittaessani olen kokenut parhaimmat hetkeni musiikin parissa. Esittämisen ja esiintymisen suorituspaineeet ovat poissa, ja musiikki kommunikoi ainoastaan minun itseni kanssa. Kokemukseni itsekseen soittamisesta ja aavistukseni alitajuntamusiikista liittyvät vahvasti sävellykseni *Henkilölaulua etsimässä* syntyyn. Vuonna 2008 tapasin Kamtšatkassa, Vivenkan kylässä korjakkivanhimman Mulingautin (Мулыңауыт s. noin 1915~19), joka oli nymylan-korjakk⁵⁰⁸ koillisesta Kamtšatkasta. Hän oli syntynyt Anapkassa, Karaginskin piirikunnassa. Sieltä hän oli myöhemmin muuttanut Vivenkan kylään. Hän oli korjakkien perinnelaulun ja tanssin mestari.

Siinä hän vihdoinkin istui edessäni, Darja Andrejevna Mulingaut, 93-vuotias korjakkivanhin. Venäläinen etunimi ja patronyymi oli lisätty hänen nimeensä jälkeenpäin. Oli päivänselvää, ettei hänen 1800-luvun lopulla syntyneen korjakk⁵⁰⁸-isänsä nimi mitenkään voinut olla Andrei. Hänen omalla kielellään hänen nimensä oli yksinkertaisesti Mulingaut. Kohta myös Ludmila Pesutšen ilmestyi paikalle rumpunsa kanssa. Soitin heille ensin viulua, jota he kuuntelivat uteliaina ja keskittyneesti. Sitten molemmat naiset pukivat päälleen kuhljankat⁵⁰⁹ ja ryhtyivät soittamaan, laulamaan ja tanssimaan. Mulingautilla oli voimakas matala ääni, joka oli tyypillinen tundralla syntyneille ja kasvaneille. En ollut aikaisemmin kuullut kenenkään laulavan samalla tavalla kuin hän. Se ei muistuttanut tšuktšien mutta ei myöskään kuulemieni korjakkien laulua. Luultavasti se oli vanhempaa perua. Erityisesti huomiotani kiinnitti, kuinka taitavasti hän rummutti käyttäen vivahteikkaasti hyväkseen dynamiikkaa ja soinnin eri sävyjä. Hän aloitti soiton aivan hiljaa rumpua pystyssä kannatellen, mikä sai aikaan kuivemman ja lyhytkaikuisemman soinnin. Vähitellen hän laski soittimen vaaka-asentoon tehden samalla suuren crescendon. Rummun sointi muuttui kaikuisammaksi ja kumeammaksi. Itse rytmikuvio oli yksinkertainen, joko 2- tai 3-jakoinen. Hän harrasti paljon laulun ja soiton vuorottelua. Yleensä laulajat täällä Kamtšatkassa aloittivat ja lopettivat aina rummuttamalla, mutta Mulingaut saattoi lopettaa rummun käytön ja jatkaa laulamista tai

⁵⁰⁸ Nymylan viittaa korjakkien nymylanlin kieleen, jota Kamtšatkan rannikolla asuvat korjakit puhuvat erotukseksi tšavtšujen-, eli porokorjakeista. Syntyperästään huolimatta Mulingaut oli koko elämänsä ajan työskennellyt poronhoidon parissa.

⁵⁰⁹ *Kuhljanka* (ven. кухлянка): poron turkista tehty edestä ja takaa umpeen ommeltu vaate, joka puetaan päälle.

jatkaa rummutusta lepuuttaen samalla ääntään. Laulaessaan hän käytti usein sanoja, mutta myös silloin tällöin myös pelkkää melodiaa. Laulussa oli säkeitä, mutta ne vaihtelivat pituudeltaan ja muuntuivat selvästi sanojen mukana. Välillä Ludmilan tanssiessa Mulingaut rummutti ja päinvastoin.

Mulingaut meni keittiöön valmistamaan ruokaa, mutta palasi hetken kuluttua. Hän oli riisunut kuhljankan yltään ja istahti jakkaralle ja alkoi uudelleen laulaa, tällä kertaa ilman rummun säestystä. Laulaessaan hän liikehti kuin näkymättömän rummun tahdissa. Sävelmien luonne vaihteli mietiskelevistä hyräilyistä riehakkaisiin eläinten ääniä matkiviin rallatuksiin, jotka yleensä päättyivät naurun hekotukseen. Pyytämistä tai maanittelua ei tarvittu. Hän lauloi ilokseen. Hän jatkoi huomattavasti kauemmin, kuin olin odottanut, eikä hän kertaakaan valitellut väsymystä. Erään laulun lopuksi hän kertoi lahjoittavansa sen minulle.⁵¹⁰



Laulu 35. *Mulingaut_141_Pia.wav*. Vivenka, Kamtšatka 2008.

Mulingautin laulussa terssi-intervalli muuttuu vähitellen kvartiksi. Sävelkorkeus alkaa ¼ korkeammalta kuin nuotinnos ja hivuttautuu laulun aikana hiukan ylöspäin.⁵¹¹

Seuraavana vuonna 2009 Tšukotkassa tapasin tšuktši-kylänvanhimman, Vukvungan (Быкыҕе s. 1927) Vaegin tšuktšikylässä.

Kuva 27. Mulingaut, Vivenka 2008. (s. 205)

Kuva 28. Vukvunga, Vaegi 2009. (s. 206)

⁵¹⁰ Mulingaut. Matkapäiväkirja. Vivenka, Kamtšatka 23.2.2008.

⁵¹¹ Vrt. luku 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Liukuva säveltaiso, laulut 8–10.





Saavuimme valkoiseksi kalkitun vanhan hirsimökin pihalle. Pihalla tulisijan yläpuolelle oli pystytetty kolmikulma ja keppien päähän kiinnitetystä kettingistä roikkui vesipannu. Pitkiä toisiaan vasten pystyyn asetettuja riukuja oli kuivumassa polttopuiksi talven varalle, ja jarangan⁵¹² päällysnahka oli kääritty kokoon vajan katolle. Sergei avasi natisevan lautaoven. Nostin sen takana olevaa paksua kangasverhoa ja astuimme pienen polttopuita täynnä olevan eteisen kautta huoneeseen. Sisällä meidät vastaanotti heiveröinen pikkuruinen mummo hihattomaan kangaspaitaan ja turkishaalariin pukeutuneena villamyssy päässä. Sergein nähdessään hän ilahtui silminnähdessä ja alkoi puhua vuolaasti laulavalla nuotilla tšuktšin kielellä. Hän oli hyvin eläväinen ja nauroi herkästi. Sergei käänsi minulle venäjäksi vanhuksen puhetta minkä vain ehti. Vukvunga oli kotoisin Hatirkan tundralta. Hän muisti hyvin ajat, jolloin kulakeiksi leimattujen poromiesten porot yritettiin väkipakolla kollektivisoida. Poromiehet piilottivat tokkansa syviin vuoristosoliin taistellen itsenäisen elinkeinonsa puolesta viimeiseen asti.

Vukvunga oli syntynyt ja kasvanut aikana, jolloin porot olivat poromiesten ja heidän perheittensä omaisuutta. Rungas tatuointi Vukvungan kasvoilla kertoi hänen perheensä varakkuudesta. Vukvunga otti esille suurikokoisen kehärumpunsa ja alkoi lämmittää rummunkalvoa lieden yllä sivellen sitä samalla kädellään. Ehdin häidin tuskin kaivaa äänityslaitteeni esille, kun hän oli jo täydessä vauhdissa. Vukvunga aloitti rummuttamalla dramaattisesti ja aloitti sitten loitsun lukemisen kaltaisen, syvä-äänisen laulannan. Tuntui, että olin todistamassa aitoa perinnelaulua⁵¹³, joka syntyi juuri sillä hetkellä. Myöhemmin sain tietää, että Vukvunga ei vain laulanut minulle, vaan omisti sävelmänsä minulle. Toisin sanoen hän oli laulamalla lahjoittanut minulle oman henkilökohtaisen laulun, aivan samalla tavalla kuin vanhemmat ja isovanhemmat lahjoittivat tšuktšilapsille heidän ensimmäiset laulunsa.⁵¹⁴

Säveltämäni kolmiosainen teos *Henkilölaulua etsimässä* sooloviululle äänitettiin CD-levyä varten Pukkilan kirkossa 11.–13.8.2021. Esitän teoksen äänitteellä itse, ja levyllä kuullaan myös tekemiäni kenttä-äänityksiä. Levyn kansien laulajien valokuvat ovat ottamiani. Sisäkannen valokuvan minusta ja viulusta on ottanut Andrei Shapran. Äänityksen, miksauksen ja masteroinnin on tehnyt Robi de Godzinsky, ja tallenteen graafisen suunnittelun ja taiton on

⁵¹² Tšuktšin jurtta, jossa poropaimentolaiset asuvat tundralla.

⁵¹³ Vukvungan laulujen 6, 16–18 nuotinnokset luvussa 3: Tšuktšin laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Äänen huojunta, melismit ja mikrointervallit; Rythmi ja pulssi sekä Rummutuksen vaikutus laulamiseen.

⁵¹⁴ Vukvunga. Matkapäiväkirja. Vaegi, Tšukotka 10.6.2009.

tehnyt Janne Gammelin. SibaRecords julkaisi CD:n 20.9.2022 ja sen tuottajana on Pauli Raitakari. CD-levyn viidestä raidasta ensimmäisellä ja kolmannella laulavat Mulingaut ja Vukvunga. Muut raidat ovat heidän laulujensa pohjalta tehdyn kolmiosaisen teoksen osia.⁵¹⁵

Alun perin olin suunnitellut tämän sävellyksen tutkintoni viimeiseksi taiteelliseksi osioksi. Silloin sen nimenä oli vielä *Henkilölaulun synty*. Ajatus oman henkilölaulun säveltämisestä syntyi näiden kahden vanhuksen, Mulingautin ja Vukvungan lahjoittamista lauluista. Tšuktšit sanoivat aina, että henkilölaulu syntyy. Sitä ei tehty, vaan se ikään kuin tupsahti jostain mieleen kesken kaiken yksin ollessa. Sitä ei mietitty eikä tuotettu, ei paranneltu eikä kritisoitu. Se jäi mieleen ja sitä laulettiin sen syntymästä lähtien uudelleen ja uudelleen. Laulua ei toistettu samanlaisena vaan se oli puhumisen lailla jatkuvassa luovassa tilassa. Jouduin kuitenkin vaihtamaan sävellykseni nimen, sillä loppujen lopuksi minulle ei syntynyt laulua, joka olisi voinut olla oma identiteettilauluni. Kenttämatkoilla etsin katoavaa lauluperinnettä, henkilölauluja. Samoin taiteellisessa tutkimusprosessissani olen yhä etsimässä henkilölaulua, sen ydintä. Siksi sävellykseni nimeksi tuli *Henkilölaulua etsimässä*.

Mulingautin ja Vukvungan laulujen kuuntelusta tuli minulle selvästi aiempia kokemuksia henkilökohtaisempaa. Lahjaksi saatujen laulujen takia olin lapsen asemassa ja päätin opetella laulut matkimalla niitä. Tšuktšit imitoivat taidokkaasti eri eläinten, erityisesti lintujen ääntelyä. Itsekin yritin imitoida lauluja, mutta yritin pikemminkin tavoittaa laulujen luonteen kuin jäljitellä niiden melodia- tai rytmirakennetta. Sävellykseni eivät analysoi lauluja, vaan ennemminkin osoittavat, mitä olen jäänyt lauluissa pohtimaan, mitä mielle yhtymiä ne ovat herättäneet, ja millaisia siltoja olen rakentanut niiden ja omien aiempien musiikillisten kokemusteni välille.

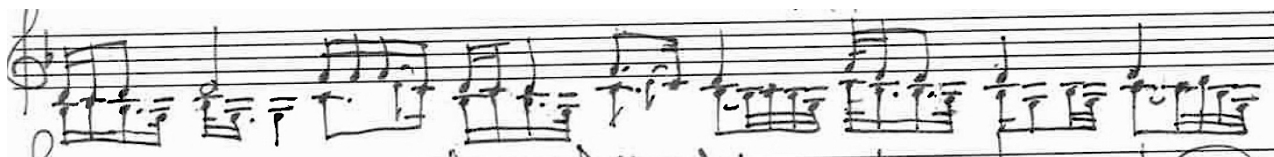
Henkilölaulua etsimässä syntyi ja muotoutui eri tavalla kuin aiemmat sävellykseni. Se sisältää enemmän mietiskelyä kuin draamaa ja enemmän yhdestä satunnaisesta ajatuksesta toiseen ajautumista kuin muodon rakentamista. Sävellys ikään kuin etsii aiemmin kuvailemaani alitajunta- tai unimusiikkia⁵¹⁶, ja ominaisluonteeltaan se on itsekseen, omissa oloissa soittamista. Se on syntynyt eurooppalaisen klassisen musiikin perinteessä kasvaneen muusikon lumoutumisesta, kun hän kuulee arktisen poropaimentolaisen laulua. Se on lähtenyt liikkeelle kahden poropaimentolaisen laulannan voimakkaasta vaikutuksesta. Teoksen kaksi ensimmäistä

⁵¹⁵ Tarkemmat tiedot CD-levystä liitteenä tämän tutkielman lopussa.

⁵¹⁶ Alitajunta- tai unimusiikilla tarkoitan kokemuksia, joissa unessa soi musiikki, joka on vaikuttavaa ja koskettavaa, mutta jota ei herättyään voi toistaa.

osaa syntyivät jäljittelemällä sitä, mitä Mulingautin ja Vukvungan lauluissa kuulin, mikä niissä kiinnitti huomioni ja mitä assosiaatioita nämä havainnot herättivät.

Ensimmäinen osa ”Mulingaut” alkaa hapuilulla kohti laulua, joka ei ole vielä alkanut. Vihdoin laulu lähtee käyntiin ja rullaa eteenpäin omalla painollaan, kunnes pysähtyy kuuntelemaan. Sitten laulu kääntyy ylösalaisin, niin kuin kuvan heijastus veden pinnassa. Kun on tyyntä, kuva on tarkka, mutta tuulen vireellä kuvaan tulee laineita. Peilimuunnelma alkuperäisestä synnytti tyypillisen tšuktši-melodian.



Nuottiesimerkki 20. Ote osasta Mulingaut. Mulingautin laulun peilikuva alarivillä.

Toinen osa ”Vukvunga” on kuin miellelyhtymä hänen laulunsa ja kevättalven heräävän luonnon äänten välillä. Vukvungan laulamisen kiihkeys, suggeroiva rummutus ja äänen vapina koskettivat syvästi. Sen nuotintaminen oli kuitenkin vaikeinta, mitä koskaan olin tehnyt. Tuntui kuin hänen laulunsa olisi jatkuvasti ollut hiukan edellä tai jäljessä hänen rummutuksestaan, mikä teki hahmottamisesta todella vaikeaa. Arvelin, että tosiasiasa hän lauloi ja rummutti yhtäaikaaisesti, mutta ennen kuin rummunkalvo oli kumahtanut, ääni myöhästyi ja siitä syntyi ei-synkronoitu rytmi. Rytmi varioiden kolmi-, nelijä ja seitsenjakaisen välimaastossa.⁵¹⁷

Olin epätoivoinen hänen musiikkinsa kanssa:



*Heti kun yritän pakottaa Vukvungan laulamista nuoteille, se pakenee. Sitten kun vain soitan sitä matkimalla häntä, tunnen pulssin, mutta tuo luontainen pulssi ei tottele samankokoisiksi osiksi pilkottuja mittoja, joista rytmin voisi rakentaa...entä jos hajottaisin koko pakan ja sillä ilmaisisin, kuinka kaukana laulujen tunnelma on ”oikein kirjoitettujen” rytmien ja intervallien maailmasta. Kuulemiseni on kaavoihin kangistunut, se ei herkisty ja avaudu ennakkoluulottomasti vaan juuttuu vanhoihin tottumuksiin. Taivutanko laulun tahtomattani kuulemistottumusteni vanhoihin leileihin? Miksi edes ajattelen sellaista kuin alitajuntamusiikki? Onko se virtaa vai yksittäisiä sykäyksiä hajonneena sinne tänne, niin kuin painajaisessa. Enhän voi tietää, onko siellä mitään.*⁵¹⁸

⁵¹⁷ Ks. luku 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista, laulut 6 ja 16–18.

⁵¹⁸ Työpäiväkirja 2021, 41–42.



Nuottiesimerkki 23. Alkua 3.osasta. Mulingautin ja Vukvungan laulut yhdistettynä.



Nuottiesimerkki 24. Vukvungan, Eingevngeutin ja Tevljantonaun laulujen yhdistelmä.

Kun heidän yhteen kiedotut laulunsa olivat sanoneet sanottavansa, Vukvungan laulun viimeinen rytmi jäi soimaan mieleeni. Se oli kuin polun pää, joka johti sattumanvaraisiin kohtaamisiin aiemmin tutuksi tulleiden henkilöiden ja heidän laulujensa kanssa. Koskaan en tiennyt, minne seuraavaksi mentiin, mutta päivittäin tuli lisää musiikkia, joka usein oli muistuma jostain laulusta. Vierailin säveltäessäni matkoilla kohtaamieni tšuktšien, Tevljantonaun, Pengengeun ja Eingevngeutin lauluissa, mutta sitten kaikki alkoi muuttua epämääräisemmäksi. Yksi Vukvungan rytmeistä lähti viemään eteenpäin poukkoillen korkeudelta toiselle. Se oli tyypillinen kokemus unen ja hereillä olon välitilassa, jolloin tapahtuu samanlaisia epäloogisia asioita, jotka eivät johda minnekään. Pysähdyin pitkään tremoloon. Siitä alkoi eräänlainen surumarssi, joka ei pohjautunut mihinkään kuulemaani tšuktšilauluun, mutta joka muistutti niitä. Samalla palasin omaan musiikilliseen taustaani. Pitkän g-äänän päälle soitettu melodia tuntui tutulta ja tajusin, että siinä on jotain samaa kuin Šostakovitšin kahdeksannen jousikvarteton neljännen osan sellosoolossa, vaikkei näillä kahdella ole mitään yhteistä tematiikkaa.

Loppu saattaa nyt häämöttää. En voinut tänään jatkaa eteenpäin. Ehkä olen jo säveltänyt lopun. Ehkä ennakkoaavistukseni oli oikea. En voi säveltää henkilölaulua. Ehkä olen

*alitajunnassa yrittänyt luoda omaa laulua, enkä en ole siihen vielä kypsä. En ole tšuktši, en kuulu arktisiin alkuperäiskansoihin. Ehkä en koskaan voi sitä säveltää, vaikka lauloinkin itsekseni tundralla, Meynypilgynon, Ryrkaipin, Egvekinotin ja Val'karain tundralla.*⁵¹⁹

Aika ja ajantaju musiikissa – *Polar Voices*, 5. taiteellinen osio

Olemme tottuneet ajattelemaan, että aika etenee yhteen suuntaan ja jakautuu tasakestoisiin osiin, tunteihin, minuutteihin, sekunteihin. Tällaisella ajan asettamisella janalle ei ole paljoakaan tekemistä luonnossa esiintyvien ilmiöiden kanssa. Tšuktšien kielestä käsitteet kuten tunti, minuutti, sekunti, vuosiluku tai viikko puuttuvat kokonaan. Nykyäänkin nämä termit esiintyvät heidän kielessään venäjänkielisinä lisäyksinä. Miten tämä ero ilmenee käytännössä? Aika havaitaan päivänä ja yönä, kuun kiertona, vuodenaikoina, vanhenemisena, sydämen lyöntinä, odottamisena, syntymänä, kuolemana. Arktisille alkuperäiskansoille aika on joustava. Välillä on kiire ja toisinaan aikaa on paljon. Ero ilmenee myös laulamissa. Laululla ei ole alkua tai loppua, vaan aina ollaan jossain keskellä. Ajassa ei tapahdu kehitystä eteenpäin, vaan aika on kiertokulkua. Mikään ei ole uutta, vaan kaikki on vain jotain, mikä palautuu kiertoon. Tämä muistuttaa luonnonilmiöitä, jotka muodostavat itseään toistavia syklejä.⁵²⁰ Vaikka olemme tottuneet ajattelemaan, että etenemme ajan lineaarisella janalla vain yhteen suuntaan emmekä voi palata taaksepäin, ajatuksissamme kuitenkin menemme jatkuvasti taaksepäin. Muistaminen on menoa taaksepäin, ja muistin avulla liikumme ajassa suhteellisen vapaasti.

Musiikin kuuntelu on tapahtumista, silloinkin kun siinä ei ole kulminaatioita, draaman kaaria tai tarinallisuutta. Kun katson taulua tai veistosta tai maisemaa, siinä aikaulottuvuus ikään kuin putoaa pois, vaikka katsominen siinä missä kuunteleminenkin tapahtuu ajassa. Mietiskely, jossa se ei ole ajattelua, on vain tila, jossa aika menettää merkityksensä. Voiko siis musiikki tapahtumisen sijasta olla *tila*? Voisiko tarpeeksi laajasta tapahtumasarjasta muodostua tila, jossa tapahtumista ei havaita, tila, jossa musiikki ei virtaa, vaan on vain läsnä? On liikettä, mutta mistä ja minne, se ei ole selvää. Joskus kun katsoo merta, huomaa pinnalla liikkeen väreen, mutta liikkeen suunnasta ei voi olla varma. Samoin voi tuntea ilman värähtelyn, mutta sen suunta ei ole selvä. Se on kuin jatkumo, levollinen mielentila, joka soljuu mutta ei etene.

⁵¹⁹ Työpäiväkirja 17.6.2021.

⁵²⁰ Syklisyys on ollut esillä myös luvussa 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Avoin laulu, keskellä olon tuntu.

Nämä ajatukset ovat syntyneet *Polar Voices* -teoksen sävellysprosessissa. Siihen liittyvät laulut ovat herättäneet kysymyksiä, jotka kytkeytyvät aikaan ja liikkeeseen, tekemiseen, olemiseen, arkeen ja arjen pyhyteen.

Tohtoritutkintoni viidennen taiteellinen osion *Polar Voices* ensimmäinen esityskerta oli, Pristinan yliopiston, arkkitehtuurin tiedekunnan Modelarium salissa, Kosovossa 1. joulukuuta 2022 yleisölle avoimessa konsertissa. Molemmissa konserteissa esiintyjinä olivat Ensemble XXI Kosovo kapellimestarina Lygia O’Riordan. Toinen esityskerta oli Tempeliahaukion kirkossa Helsingissä 15.9.2023 yleisölle avoimessa konsertissa, jossa *Polar Voices* -teoksen lisäksi esitettiin *Ulitan kävely* orkesteriversiona ja Dmitri Šostakovitšin *Kamarisinfonia op. 110a*.⁵²¹

Polar Voices, 1. osa Pengengkeu yövartiossa

Tapasin Pengengkeun (Пэнгэнкээв s. 1933) vuonna 2009 itäisessä Tšukotkassa. Hän oli koko ikänsä työskennellyt tundralla poropaimenena ja vasta hiljattain muuttanut asumaan Janrakinnotin kylään.

Lähdin Kutilinin kanssa tapaamaan kylän vanhinta asukasta, poromies Pengengkeuta. Nousimme ylös puisia portaita laudoista kyhättyyn majaan. Tämä oli Pengengkeun koti. Sisällä oli hella, jonka päällä oli nahkasaappaat ja valurautainen silitysrauta. Tuntui kuin hän olisi rakentanut jarangan huoneen sisälle. Huone oli lähes tyhjä lukuun ottamatta paria tuolia ja pöytää, jonka päällä oli kaksi mukia. Pengengkeu oli rauhallinen ja harkitseva puhuessaan mutta ketterä liikkeissään. Hän lauloi minulle muutaman lyhyen laulun ja jutteli hiukan Kutilinin kanssa, joka toimi tulkkina. Hän kertoi, että laulu syntyy hänen päässään, kun hän on tundralla paimenessa.⁵²²

Pengengkeun laulussa korostuu voimakkaasti sen muotoutuminen muutamasta solusta, motiiviyksiköstä. Se kaikessa lyhykäisyydessään avoin laulu, joka voi jatkua loputtomiin tai päättyä tarvittaessa millä hetkellä tahansa.⁵²³

⁵²¹ Tarkemmat tiedot konsertin ohjelmasta ja yllä mainituista laulajista liitteenä tämän tutkielman lopussa.

⁵²² Pengengkeu. Matkapäiväkirja. Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

⁵²³ Vrt. luku 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Laulumotiivi ja fragmenttisuus, laulut 11–13.



Laulu 36. Pengengkeu_STE-007_1.wav. Janrakinnot, Tšukotka 2009.

Sävellyksen ensimmäinen osa luo hitaasti liikkuvan ajan vaikutelman. Talvisena pakkasyönä tundralla on hiljaista ja tyyntä. Pengengkeu on paimenessa vahtivuorossa. Hän kuuntelee pimeässä. Hänen täytyy pysyä hereillä ja tarkkailla, onko mahdollinen vaara lähettyvillä. Sudet saattavat ilmestyä kuin tyhjästä. Porot kuopivat sorkillaan jäkälää lumen alta ja pysähtyvät välistä kuulolle. Poromiehen aika etenee hitaasti. Ei tapahdu mitään. Pengengkeu ei ole tullut tundralle laulamaan, mutta pysyäkseen hereillä hän alkaa laulaa. Aikaa on aamuun asti. Hän keskeyttää laulunsa vähän väliä kuunnellakseen ja varmistaakseen, että kaikki on kunnossa ja aloittaa sitten uudelleen. Yön tähtitaivas on kirkas. Kun hän katsahtaa ylös, laulu keskeytyy. Porot jatkavat kuopimista. Pengengkeu jatkaa lauluaan, mutta revontulet keskeyttävät sen. Hän katselee taivaan valonäytelmää, kunnes revontulet vaimenevat ja jatkaa sitten lauluaan. Pengengkeu ei laula silloin, kun hän kuuntelee ja tarkkaillee ympäristöään. Myös porot ovat jatkuvasti varuillaan ja märehtiessään ne kuuntelevat. Tähdet ja revontulet eivät kuuntele muita. Ne eivät ole yhteydessä tundran yöllisiin tapahtumiin, mutta ne keskeyttävät Pengengkeun laulun.

Tämä osa on kuin maailma Pengengkeun silmin ja korvin aistittuna. Tähdet ovat taivaalla aina, mutta Pengengkeu katselee niitä vain ajoittain. Porot röhkivät ja kaivavat jatkuvasti jäkälää lumen alta. Hänen huomionsa kiinnittyy siihen, kun hän pysähtyy kuuntelemaan. Tundra on läsnä koko ajan, mutta vain silloin tällöin hän pysähtyy kuuntelemaan sen hiljaisuutta. Hänen laulunsa on aina hänen takaraivossaan, mutta vain satunnaisesti hän laulaa sitä. Ainoa, mihin hän kiinnittää koko huomionsa on revontulet, jotka viiptyvät taivaalla vain hetken, ja hän tuntee oman pelkonsa. Tämä kaikki, jokainen aikaelementti on käynnissä yhtä aikaa, mutta hänen huomionsa kiinnittyy vain yhteen asiaan kerrallaan.



Osassa on kuusi aikaelementtiä, kuusi liiketilaa. Nämä liiketilat ovat erillisiä eivätkä välittömästi kytköksissä toisiinsa. Kuitenkin ne luovat kokonaisuuden, samoin kuin luonnossa toisistaan riippumattomat sattumanvaraiset äänet luovat tilan, jossa hiljaisuuden jännite kantaa aina seuraavaan kuuluvaan ääneen. Osan kaikki musiikillinen materiaali pohjautuu Pengengkeun lauluun. Pengengkeu lauloi sitä minulle noin 17 sekuntia, ja päätin kuvitella mielessäni, miten hän olisi jatkanut sitä, jos olisi laulanut pitempään. Basson staattista pohjaääntä lukuun ottamatta kaikki muut liiketilat toistavat laulua eri sävelkorkeuksilla. Ajan eri elementit on merkitty seuraavasti:

Lento – Poromies Pengengkeu laulaa: rauhallinen, hitaasti virtaava liike, jota esittävät alttoviulut, sellot ja kontrabasso vuorotellen, erikseen ja yhdessä.

Pesante – Porot kuopivat jäkälää lumen alta: pysähtelevä liike, jota soittavat sellot ja toisinaan myös alttoviulut ja kontrabasso.

Lento e sostenuto – Yötaivas ja tähdet: lähes staattinen liike, jossa viulut soittavat hitaita klustereita huiluääninä.

Andante – Revontulet: leiskahteleva liike, jossa viulut, alttoviulut ja sellot synnyttävät huiluäänillä laajenevia ja pieneneviä klustereita.

Tundran yö – Staattinen, liikkumaton elementti, äänimaisema, jossa kontrabasso soittaa matalaa epämääräistä ääntä (ei säveltä) kielenpidikkeen päällä. Ääni esiintyy kaikkien liiketilojen yhteydessä.⁵²⁴

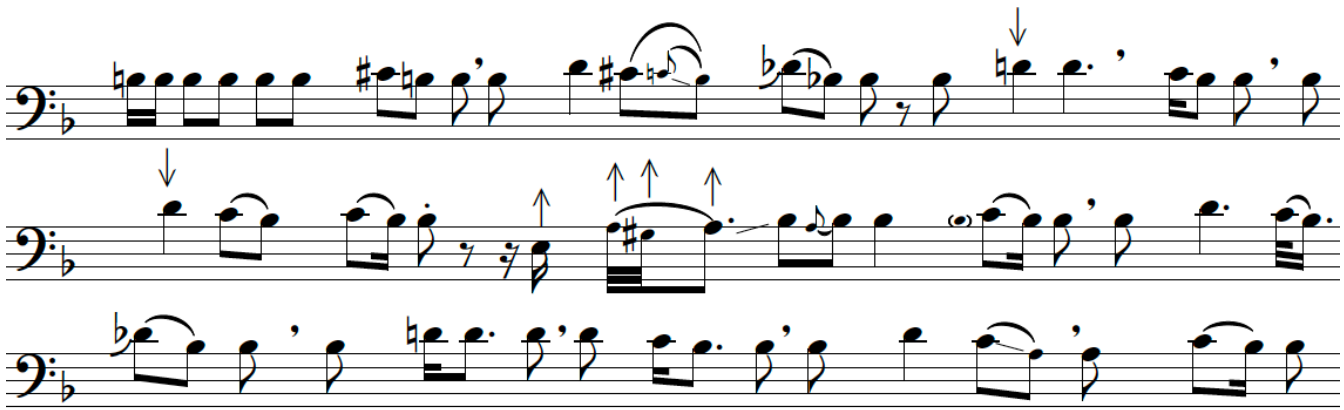
Tauko – Fermata-merkintä koko orkesterille yhteisten taukotahtien yllä: kuuntelu ja valppaana olo.

Testipartituurissa kokeilin vaihtoehtoisia tapoja kirjoittaa rytmit ja tahdit. Mutta käytännössä, orkesterin yhteissoitossa ne olisivat toimineet huonosti. Tässä siitä esimerkki:

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a key signature of one flat. The notation consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together. To the right of the notation is a handwritten diagram on a piece of paper. The diagram contains several lines of rhythmic notation using vertical lines, slanted lines, and arrows to represent different rhythmic patterns. The text 'vaihtoehtoja' (alternatives) is written in the middle of the diagram.

Nuottiesimerkki 25. Vaihtoehtoisia tapoja kirjoittaa rytmi.

⁵²⁴ Teoksen esityksissä Suomessa 14. ja 15.9.2023 basson matala ääni ei otelaudan ominaisuuksien takia syttynytkään ja basisti joutui muuttamaan tämän pitkän äänen otelaudan päällä soitettavaksi tremoloksi. Se muutti tunnelmaa staattisesta odottavaksi ja levottomaksi, aivan kuin jossain taustalla olisi vaaninut jokin hiljainen uhka. Tämä erilainen äänen muodostus myös muutti tapahtumattomuuden tapahtumiseksi.



Laulu 37. *Omrylkot_STE-009_5.wav*. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.

Omryl'kot kuvaili, millaista oli talvella olla yövartiossa paimenessa.

Yöllä voi [vahingossa] nukahtaa ja nukkua sikeästi. Tietysti kesällä on paljon helpompi olla paimenessa kuin talvella. Jos alkaa nukuttaa täytyy kävellä. Talvella on raskasta.

[Kysyin laulettiinko yöllä?]

Omryl'kot: Totta kai me lauloimme ja välillä huusimme ooo- ooook! jotta sudet kuulisivat. Kun ihminen [ei laula], porot luulevat, että nukumme ja sudet voivat hyökätä porojen kimppuun. Kun ihminen laulaa, porot rauhoittuvat. Esimerkiksi keväällä karhut [...] kun on pimeää ja voimakas lumipyry, vaikka karhu ei ole nopea, se voi hätyytellä porot ympäriinsä ja ne voivat karata. Susi ei ole vaarallinen ihmiselle mutta se on karhua vaarallisempi poroille.⁵²⁷

Kuva 30. Omryl'kot, Meynypilgyno 2009.



⁵²⁷ Omryl'kot. *STE-013_Omrylkot.mp3*. Meynypilgyno, Tšukotka 24.6.2009.

Toinen tässä osassa esiintyvä laulu on Tinatvalin isän matkalaulu jonka kuulin Tinatvalin (Тыңатваал s. 1922) laulamana Vaegin kylässä Tšukotkassa.

Tinatvalin tyttärensä pistäytyi käymässä mutta lähti pian pois, sillä joistain syystä Tinatval ei halunnut laulaa hänen läsnä ollessaan. Tinatval lauloi monta veljelleen Omruvjelle omistettua sävelmää. Hän lauloi minulle yhteensä 16 laulua, kunnes vihdoinkin sanoi olevansa väsynyt. Hän kertoi, että laulut usein ilmestyivät hänen päähänsä illalla, ennen nukahtamista.⁵²⁸



Laulu 38. Tinatval_026_1.wav, Vaegi, Tšukotka 2009.

Myös lyhytkestoinen laulu, kuten tämä matkalaulu luo vaikutelman avoimesta laulusta⁵²⁹, joka ikään kuin alkaa jostain keskeltä ja saattaa jatkua loputtomiin tai loppuu koska tahansa.

Sävellyksessäni laulun jolkuttavaan liikeeseen yhtyy viulujen soittama satunnainen kellon kilkatus-ääni (viulujen e-pizzicato). Viulut soittavat ”tuulia” pienen sekunnin päässä toisistaan olevilla tremoloilla, joilla tavoittelen kaikuefektejä ja äänien liikkumista eri suuntiin. Jolkuttava $\frac{1}{16}$ -nuottien liike lähenee ja tai etäännyy, niin kuin vaelluksen äänet tundralla, kun kaikki on liikkeessä. Jokin liikkuu, mutta mistä ja minne, ei ole selvää. Läheneekö ääni vai etäännyykö se? Voin tuntea ilman värähtelyä, mutta mistä se tulee ja minne se menee? Tuuli pyörii, ja yhtäkkiä etäinen ääni on lähellä. Ovatko he tulossa lähemmäksi vai ovatko he etäännyvässä? Nämä havainnot ovat tuttuja tundran vaelluksilta. Halusin tässä osassa kokeilla, miltä laulaminen ja matkanteko vaelluksen aikana kuulostaisi.

⁵²⁸ Tinatval. Matkapäiväkirja. Vaegi, Tšukotka 11.6.2009. En tiedä, mistä syystä hän ei halunnut laulaa tyttärensä läsnä ollessa. Paikalla oli myös tulkkinä toiminut tšuktši Svetlana Koravje. Luultavasti tytär ei itse jatkanut lauluperinnettä eikä ehkä pitänyt sitä tärkeänä. Tavatessani laulajien perheitä huomasin usein piittaamattomuuden vanhoja lauluja kohtaan. Myöskään Tinatvalin veli Omruvye ei ollut kiinnostunut lauluista, vaikka Tinatvalin pyynnöstä ne myöhemmin Anadyrissä hänelle annoinkin.

⁵²⁹ Vertaa lukuun 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Avoin laulu, keskellä olon tuntu, laulu 14 sekä luku 4: *Musiikin virta*, laulut 27, 28 ja 33.

Nuottiesimerkki 27. *Polar Voices*. Ote toisesta osasta *Omryl'kot*.

Polar Voices, 3. osa Mulingaut – Tuutulaulu-fuuga

Osa rakentuu kahden lauluteeman varaan, joista ensimmäinen, Mulingautin (Мулыңав'ыт s. noin 1915~19) hyräilemä tuutulaulu on fuugan teema.

Mulingaut: ”Olen unohtanut! Siitä on todella kauan! Kehtolaulu lapselle... Odota! Olen unohtanut. (Laulu): *A, av, 'iv, i! Aljulja, aiv'iv'e Aljuljuk, av'ev'i'gen!* [tuutulaulutavuja] *Atkyka!* Ei onnistu! Olen unohtanut tuutulaulun. Unohdin! [Se on] kehtolaulu lapselle.”

Ludmila Pesutšen: ”Hän on unohtanut, miten se menee.”⁵³⁰

⁵³⁰ Äänitteellä STE-98_mulingaut.wav, Mulingaut laulaa ja puhuu korjakin kielellä. Ludmila Pesutšen kääntää venäjäksi: 23.2.2008, Vivenka, Kamtšatka. (Mulingaut puhuu) Гантыгивал! Имыс урасыв'ынка! Ыналулукин. Псасо! Гантыгивал (Laulu) *Алулоя, ав'ив'э!! А, ав'ив'у! Алулок, ав'эв'и, гэу! Актыка!* (Mulingaut puhuu) Гантыгивал ыганнисың. Käännös ja transkriptio Lidia Tšetšulina, Tatjana Golovaneva ja Jekaterina Tiron, 2021.



Kuva 31. Eingevngeut, Vaegi 2009.

hiljainen, että sitä tuskin kuulee. Ehkä hän hyräillessään vasta tapaili laulua, mutta päätti sitten olla laulamatta. Laulu koostuu viidestä fraasista, jotka ovat kuin huokauksia. Kolmessa ensimmäisessä fraasissa hän muuntelee samaa motiivia, joista kolmannessa pieni terssi laajenee alaspäin suureksi terssiksi mutta palaa takasin pieneen terssiin vajaa puolisävelaskelta alempana. Myös neljännessä ja viidennessä esiintyy samaa motiivi, mutta sitä elävöittää fraasin alkuun sijoittunut tanssillinen $\frac{3}{16}$ -rytmi. Laulun sisäänpäin kääntynyt, hiukan pysähtynyt ilmapiiri luo kontrastia Mulingautin teemaan. Eingevngeutin laulutyyliissä korostuu laulamistapahtuman arkisuus. Se muistuttaa sukan kutomista: kun kutoja ottaa sukkapuikot hetkeksi käsiinsä, kutoo muutaman rivin ja laskee sitten keskeneräiset sukat takaisin lankakoriin.

Fuugassa Mulingautin laulu kulkee instrumentilta toiselle laskien pienen sekunnin kerrallaan alaspäin, kunnes saavuttaa alun D-sävelen. Sitten teema muuttaa suuntaa ja aloittaa kulkunsa vastakkaisesta suunnasta teeman peilinä. Nämä yhtä aikaa etenevät teemat kohtaavat

seuraavan kerran tritonuksen etäisyydellä toisistaan, kunnes taas tritonuksen kautta päätyvät samaan D-säveleen. Fuugan pääteema saa seurakseen kolme muuta kontrapunktista sivuteemaa, jotka eivät pohjautu lauluun. Toinen sivuteemoista on oma kunnianosoitukseni Mulingautille. Eingevngeutin lauluteema soi aina samalta sävelkorkeudelta ja katkaisee toistuvasti fuugan kulkua. Eingevngeutin laulun kohdalla ihmettelin, miten niin vaatimaton laulu voi olla niin koskettava.

Fuuga tarkoittaa pakenemista – voisi siis kuvitella, että laulu pakeni Mulingautin muistista, kuten hän itse sanoi: ”Ah, en muista, odottakaa, olen unohtanut, siitä on kauan.” Tuutulaulu rientää hänen edellään. Hän yrittää saada siitä kiinni, mutta se pakenee, niin kuin uni. Eingevngeutin laulu on kuin hahmo, joka seisoo paikallaan. Se on jotain pysyvää, joka ei muutu, ja se muistuttaa jostain. En osaa sanoa, miksi nämä kaksi niin erilaista teemaa yhdistyivät päässäni, ja tämä toinen teema ”rikkoo” fuugan rakenteen. Kuinka niin arkisessa laulussa voi olla jotain niin pyhää?⁵³⁴

The musical score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. It starts at measure 110. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The score includes various dynamics (pp, mf, p, mf) and performance instructions (arco, dolce). The Vln. I part has a forte (f) dynamic at the beginning of the second measure. The Vln. II part has a pianissimo (pp) dynamic. The Vla. part has a pianissimo (pp) dynamic. The Vc. part has a mezzo-forte (mf) dynamic. The Db. part has a piano (p) dynamic. The score is divided into three measures, each with a 7/8 time signature.

Nuottiesimerkki 28. *Polar Voices*. Ote 3. osasta *Mulingaut*.

Polar Voices, 4. osa Rol'tytval – Jarar – Rumpu

Rol'tytval (Ролтытвал s. 1950) oli poropaimentolainen eteläisestä Tšukotkasta. Tapasin hänet Meynypilgynon tšuktšikylässä, jonne hän oli muuttanut vasta vuonna 2009.

⁵³⁴ Työpäiväkirja 22.8.22.

Konserttini jälkeen Rol'tytval tuli käymään luonani. Teimme ensin yhdessä kalasoppaa. Rol'tytval kertoi työskennelleensä pitkään Hatirkan tundralla. Hän kokeili ensin rumpua, jonka oli lainannut seurantalolta, mutta se oli huonossa kunnossa tai alun perin jo tehty huonosti, ja hän pyysi Kytgaultilta lainaksi toisen rummun. Hän lauloi pitkään tundran ihmisten tapaan.⁵³⁵

Kuva 32. Rol'tytval, Meynypilgyno 2009.



⁵³⁵ Rol'tytval. Matkapäiväkirja. Meynypilgyno, Tšukotka 26.6.2009.

The image displays a musical score for a piano accompaniment, consisting of eight systems. Each system has a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a continuous eighth-note melody. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines, including a triplet in the third system. Performance markings such as slurs, accents, and dynamic hairpins are present throughout.

Laulu 41. *Rotytval_027.wav*. Alkua. Meynypilgyno, Tšukotka 2009.

Rol'tytvalin laulussa alemmat äänet pysyvät lähes paikallaan. Tuntuu kuin rummuniskujen resonanssi lukitsisi pohjasävelet samaan sävelkorkeuteen. Samalla ylemmät sävelet nousevat vähitellen siten, että matalimman ja korkeimman sävelen välinen intervalli kasvaa polveilevasti.⁵³⁶ Laulu alkaa pienen sekunnin ja pienen terssin vaihtelulla, as-f, as-ges-f. Säveltaso putoaa ensin hiukan, mutta vähitellen sävelkulku hivuttautuu ylöspäin a-f, a-g-f. Säveltason muutos on niin vähittäisesti liukuva, ettei sitä havaitse tarkkoina sävelkorkeuksina. Tällainen terssin vähittäinen muuttuminen kvartiksi b-f, b-as-f ja jopa ylinousevaksi kvartiksi on tyypillistä tšuktšien laulussa. Lopussa alun pienestä terssistä on tullut vähennetty kvintti. Laulu mukailee tyypillistä eteläisten tšuktšien rummutustapaa, jossa rytmin kaksi- ja kolmijakoisuus vaihtelevat säännöllisesti ja jossa rummutus mukailee melodian rytmiä. Rol'tytval aloittaa tasaisella rummutuksella, joka pian laulamisen alkaessa muuttuu 2-2-3-rytmiksi. Välillä laulun rytmi kääntyy muutaman epäsäännöllisen tahdin jälkeen 3-2-2-rytmiksi. Orkesteripartituurissa olen käyttänyt sävelkorkeuden muutoksien ilmaisuun instrumentilliseen soittoon soveltuvia etuheleitä, jotka vähitellen vaiheittain nostavat säveltasoa ylöspäin.

Nuottiesimerkki 29. *Polar Voices*. Ote neljännessä osasta, *Rol'tytval*.

Olen useamman kerran tässä tutkimuksessa korostanut, että säveltäminen toiminut tutkimusmenetelmä ja kuulemisen apuvälineenä, johon myös tämän luvun otsikko, *Säveltämällä kuuleminen* viittaa. Miten siis kuulemiseni ja sen myötä säveltämiseni muuttui tutkimuksen aikana? Kysymykseen on vaikea vastata, koska en voi astua itseni ulkopuolelle tarkkailijaksi. Muutoksen voi kuitenkin havaita muutoksessa tutkimuskysymyksissä. Näihin

⁵³⁶ Vrt luku 3: Tšuktšien laulun ominaisuuksia: havaintoja eri kuulokulmista – Liukuva nouseva säveltaso, laulut 8–10.

yksityiskohtiin palaan tarkemmin seuraavassa luvussa. Säveltämissäni teoksissa muutos kuuluu erkaantumisenä niistä musiikillisista rakenteista, joita vielä käytin ensimmäisessä taiteellisessa osiossa ja myös viidennen taiteellisen osion orkesterisävellyksessä *Ulitan kävely*. Mutta muutos ei ole ollut johdonmukaista etääntymistä vaan aaltomaista liikettä. Säveltämiseni ei ole ollut järjestelmällistä toimintaa vaan ennemminkin ajautumista jostain jonnekin. Esimerkiksi sävellykseni *Ääni vastaa ääneen* ensimmäinen osa ”Tevljantonau” on kaukana musiikillisen kokonaisuuden rakentumisesta länsimaisesta musiikista tutulla draaman kaaren periaatteella, jota taas toinen osa ”Tinatval” noudattelee. Samoin *Polar Voices* -teoksessa ensimmäinen osa ”Pengengkeu” vaihtuvine liiketiloineen ja pitkine taukoineen rakentuu täysin toisella periaatteella kuin neljäs osa ”Rol’tytval”, joka etenee yhtenä pitkänä intensiteetin kasvuna teoksen loppua kohti. Se muistuttaa Rol’tytvalin omaa laulutyyliä mutta myös tapaa, jolla vaikkapa Ravelin *Bolero* (1928) rakentuu.

Kaikki tutkintooni sisältyvät sävellykset pohjautuvat paleosiperialaisten alkuperäiskansojen lauluihin tai ainakin lähtevät niistä liikkeelle. Välillä käyttämäni materiaali koostui vain niistä äänistä, joita lauluissa kuulin, toisinaan taas laulun rytmien impulssi tai laulun rakenne, sointiväri tai pelkkä tunnelma olivat oleellisempia. Joskus yritin musiikissa tavoittaa sitä maailmaa, jossa laulut olivat syntyneet, joskus taas musiikkini harhailee tšuktšien musiikillisessa maailmassa olematta enää tietoisesti kiinnitettynä mihinkään tiettyyn lauluun. Oman kokemukseni perusteella säveltäjä tai improvisoiva muusikko ei välttämättä keksi mitään uutta, vaan kalastaa musiikillisen muistinsa virrassa, onkien ylös ideoita ja yhdistelmiä, joista sitten syntyy uutta musiikkia.

Viiden taiteellisen osion työstämisprosessi synnytti ne kysymykset, jotka johdannossa esittelin ja joita kolmannessa ja neljännessä luvussa käsittelin. Aloin vähitellen myös omassa sävelkielessäni huomata tšuktšien musiikin vaikutuksen – sen vieraan kulttuurin musiikin kosketuksen, joka alun perin oli saanut minut lähtemään tälle tutkimusmatkalle, ja jonka löytöjä tutkimuksen otsikossa kutsun kuulokulmiksi.

Kuva 33. *Polar Voices* kantaesitys. Kosovo 2022. Ensemble XXI ja kapellimestari Lygia O’Riordan.



5 KUULOKULMIA – TULOSTEN ESITTELY

Tutkimuksen aikana on tuntunut siltä kuin tekisin palapeliä, jossa ensin yhdistän toisiinsa rajapalat ja ne palat, joissa on selkeästi piirtyviä kuvia, ja viimeiseksi täytän sumuisen alueen. Jatkotutkintosuunnitelmassani tutkimukseni päämääränä oli päästä selville tšuktšien musiikin logiikasta käyttämällä apuvälineenä nuotintamista, analyysiä, keskusteluja laulajien kanssa, matkimista, improvisointia ja säveltämistä. Halusin syventää ymmärrystäni lauluista ja niiden rakenteista. Tutkimuksen aikana polttopiste kuitenkin vähitellen siirtyi yksityiskohdista kokonaisuuksiin. Laulujen tarkastelu sisältä käsin intuitiivisesti, improvisoinnin, säveltämisen ja sävelletyn musiikin soittamisen avulla käänsi päähuomion melodiasta ja rytmin rakenteista kohti musiikin vaikutusta ihmisessä. Tästä muutoksesta muodostui tutkimuksen juurikysymys: Mikä tšuktšien ja muiden paleosiperialaisten kansojen musiikissa koskettaa niin voimakkaasti, etten voi sitä sivuuttaa? Kysymys toimi ikään kuin sateenvarjona kaikille muille kysymyksille. Juurikysymys tuotti tutkimustehtävän, jonka tarkoituksena oli selvittää, kuinka tšuktšien musiikki käyttäytyy. Se on lähes sama kuin alkuperäinen tehtäväni, eli musiikin sisäisen logiikan selvittäminen. Erona on, että musiikin logiikan tarkastelu antaa ymmärtää musiikin olevan autonomista, ympäröivästä maailmasta riippumatonta, ja noudattavan omia, universaaleja lakejaan. *Käyttäytyminen* on enemmän sidoksissa *käyttäytyjään* eli tässä tutkimuksessa tšuktšeihin. Heidän perinteensä ja elämäntapansa sanelivat sen, miten heidän musiikkinsa käyttäytyi, eikä musiikkia edes voinut tarkastella heistä erotettuna.

Ensimmäinen tohtorikonserttini *Ulitan kävely*, joka pohjautui muiden paleosiperialaisten, eli nivhien ja jupikkien musiikkiin, ei varsinaisesti vielä käsitellyt tutkimuskysymyksiä. Konsertin teemana oli yksinäisyys ja tarkka kuuleminen. Työn prosessissa tajusin, että kuuleminen ei välttämättä tarkennukaan, vaan se on jatkuvassa muutostilassa. Tämä kävi selvästi ilmi lauluja nuotintaessa, kun nuotinnos muuttui jokaisella kuuntelukerralla. Nuotintaminen osoitti myös, että kyse ei ole vain kuulemisen epätarkkuudesta vaan myös siitä, että yhden musiikkikulttuurin tarpeisiin kehittyneitä nuottikirjoitusta on vaikea soveltaa toisiin musiikkikulttuureihin. Siksi kuunnellessani huomasin helposti ajautuvani muuntamaan musiikkia nuottikirjoitukselle sopivammaksi. Tämä kuulemisen jatkuvan muutostilan havaitseminen oli ensimmäisen taiteellisen osion prosessin tuottama tutkimustulos.

Toisessa konsertissani, *Ääni vastaa ääneen* halusin saada selville, kuinka laulun motiivit muotoutuvat. Tätä varten etsin kokeellisesti vastauksia kysymykseen laulun melodian sävelkulusta, rytmikasta ja rakenteesta. Kysyin, millaista musiikkia syntyy, jos hajotan

musiikin motiivirakenteen pienempiin osiin, jotka muotoutuvat uudelleen musiikiksi. Auttaako se ymmärtämään musiikin koostumusta? Kysymykseeni, miten tšuktšien henkilölaulun melodian sävelkulku muotoutuu, nousi vastauksena esiin laulun orgaaninen muotoutuminen melodisista motiiviyksiköistä. Toinen mielenkiintoinen huomio oli se, että lauluissa ei ole kiinteää sävelasteikkoa, vaan tyypillistä on vähittäisesti ylöspäin liukuva säveltaso.

Kysymyksiini rytmin ja rakenteen osalta minulle alkoi hahmottua, että laulun rytmikka etenee jakamattomina pulssiyksikköinä, eli useammasta äänestä koostuvina molekyylin kaltaisina rytmisinä ryppäinä. Ne taas liittyvät orgaanisesti toisiin pulssiyksikköihin muodostaen laulun rakenteen, joka on tyypillisesti fragmenttinen. Rytmin suhteen pohjoisten ja eteläisten tšuktšien rummutuksessa oli selkeä ero, johon olin jo kenttämatkoillani kiinnittänyt huomiota. Pohjoisten tšuktšien laulussa rummutus ja laulu muodostavat kaksi erillistä tasoa, jotka eivät ole rytmisesti yhtäaikaista, vaan rummutus luo laululle taustasoinnin, mutta ei ohjaa laulun rytmikkaa. Sen sijaan eteläisten tšuktšien laulussa rummutus ja laulu ovat keskenään synkroniassa.

Yksiäänisen musiikin ja harmonian suhde oli yksi tutkimustulosten yllätyksistä. Oletin, että tšuktšien musiikissa ei ole mitään harmonisia rakenteita. Monissa lauluissa aloin kuitenkin vähitellen kuulla harmoniaa horisontaalisessa muodossa, jota päädyin kutsumaan horisontaaliseksi harmoniaksi. Se muotoutuu siten, että melodian pää-äänä edeltävät ja niitä seuraavat sivuäänit luovat pää-äänien ympärille harmonisen kentän, pilven, jossa sivuäänit eivät ole sattumanvaraisia, vaan resonanssisuhteessa pää-ääneen. Nämä sivuäänit määrittävät myös laulun rytmikkaa, sointia ja luonnetta.

Laulujen sointi oli yksi päähuomion kohteista säveltäessäni toista osaa sooloviuluteokseeni *Henkilölaulua etsimässä*. Tulin siihen tulokseen, että äänen sointiväriä määrittävät huojunta, voimakas melismaattisuus ja mikrointervallisuus, jotka kaikki ovat tyypillisiä tšuktšien ja myös muiden paleosiperialaisten laulussa. Ne ovat laulussa usein hallitsevampia elementtejä kuin sävelkorkeus tai rytmi.

Nuoren poron juhlan yhteislaulannan imitaatiossa halusin etsiä vastausta kysymykseen kuulemisen ja synkronian välisestä suhteesta tšuktšien kulttuurissa verrattuna omaan ymmärrykseeni. Kokeilin sävellyksessä, miten muusikoiden ei-synkroniassa soittaminen eroaa tšuktšien seremoniallisesta yhteislaulannasta. Erona on musiikin erilainen rooli: esiintyvä muusikko on aina kuulolla ja siksi jonkinlaisessa synkroniassa ympäröivän musiikin kanssa, kun taas tšuktšien rituaalisessa yhteislaulannassa laulujen ei ole tarkoituskaan olla synkroniassa keskenään. Laulajat eivät välttämättä kuuntele laulujen yhteisointia, sillä heidän huomionsa on rituaalissa, jonka tarkoituksena ei ole musisointi vaan porojen rauhoittaminen.

Henkilölaulujen yksityisen ominaislaadun vuoksi on mahdollista, etteivät tšuktšit edes miellä samanaikaista rituaalilaulamista yhteislauluksi.

Löytääkseni vastauksen kysymykseeni miksi tšuktšien musiikki virtaa kuin vesi, ja miksi tšuktšien laulussa on niin voimakas keskellä olon tuntu, imitoin tšuktšien laulutapaa tutkinnon kolmannessa taiteellisessa osiossa, *Musiikin virta*. Tällainen musiikissa oleskelu improvisoinnin välityksellä vei sisälle lauluun, kun se hetki hetkeltä kehkeytyy. Luvussa kolme olen nimittänyt tämän kansanmusiikin pitkään estetiikkaan vertautuvan musiikissa olemisen tilan avoimeksi lauluksi.

CD-levyä tehdessäni etsin vastausta kysymykseen, millaista on musiikki, jota ei esitetä toiselle. Tšuktšit puhuivat usein siitä, kuinka toisen ihmisen henkilölaulun laulaminen tekee henkilölaulun omistajasta läsnä olevan. Säveltäessäni, improvisoidessani tai soittaessani jonkun ihmisen henkilölauluun pohjautuen laulajan ja henkilölaulun ykseys konkretisoitui samoin kuin se, että henkilölaulussa ihminen laulaa vain itselleen. Tätä ajatusta puolsivat monien laulajien kertomukset siitä, kuinka laulu syntyi tai tuli heidän luokseen, kun he olivat yksin paimenessa.

Viimeisessä taiteellisessa osiossa, orkesteriteoksessa *Polar Voices* sattumanvaraisuuden ja hiljaisuuden muovaama musiikki nosti esiin ajan havaitsemisen erilaisina sykkeinä – liiketiloina. Asettuessani kuulevaksi korvaksi tajusin, että musiikki ei välttämättä ole selkeärajainen kimppu ääniä, vaan kysymys on siitä, minkä kaikesta ympäröivästä äänestä kuulen musiikkina. Tämä oivallus käänsi huomioni yksityiskohtien tarkkailusta suurempien kokonaisuuksien hahmottamiseen yhdellä kertaa.

Labyrintistä sisään ja ulos – tulokset suhteessa aiempaan tutkimukseen

Taiteellisen tutkimukseni viitekehys oli kaksijakoinen. Taiteellinen työskentely ja kenttämатkat tuottivat kokemuksellista tietoa, jota vertasin etnomusikologiseen, erityisesti tšuktšien ja muiden Siperian pohjoisten alkuperäiskansojen tutkimukseen, fenomenologiseen ajatteluun ja toisten säveltäjien pohdintaan vieraan kulttuuriperinteen vaikutuksista heidän teoksissaan. Kenttämатkoillani kuulin tšuktšien laulua heidän omassa elinympäristössään ja tämä kokemus yhdessä sävellystyön kanssa muodosti tutkimukseni tärkeimmän sisällön.

Tšuktšien laulujen analyysissä olen usein päätenyt samankaltaisiin tuloksiin aiemman Siperian pohjoisiin alkuperäiskansoihin kohdistuneen etnomusikologisen tutkimuksen kanssa ja käyttänyt musiikin kuvaamiseen myös joitakin samoja ilmaisuja, kuten äänen huojunta, melismaattisuus tai mikrointervallisuus. Näitä piirteitä on aiemmissa tutkimuksissa kuvattu

myös sanoilla: äänen kieppuminen, väpätys ja laaja vibrato.⁵³⁷ Joskus olen käyttänyt toisia nimityksiä. Melodian taajuusrakennetta⁵³⁸, sävelkorkeuskenttää tai vyöhykeasteikkoa⁵³⁹ kuvaamaan olen käyttänyt ilmausta liukuva säveltaso ja additiivisen rytminmuodostuksen⁵⁴⁰ sijaan olen puhunut pulssiyksiköstä. Horisontaaliselle harmonialle en ole aiemmasta tutkimuksesta löytänyt tarkkaa vastinetta, mutta se sivuaa ja myös selittää useita käsitteitä, kuten vyöhykeasteikko, melodian taajuusrakenne, äänen intensiteetti⁵⁴¹ tai äänen sointi – *timbre*.⁵⁴² Melodian motiiviyksikölle ja sen parille rytmin pulssiyksikölle löytyy vastaavuus musiikin additiivisuuden määritelmästä. Avoimen laulun vastine on kansanmusiikin pitkän estetiikan käsite.⁵⁴³ Musiikin rakentumiseen liittyvät havainnot kuten fragmenttinen laulu, musiikin virtaus tai sattumanvaraisuus sivuavat fenomenologista ajattelua.⁵⁴⁴ Etnomusikologisessa tutkimuksessa musiikin esittäminen ja ihmisten keskinäinen kommunikaatio liitetään yhteen, vaikka henkilölaulun kohdalla etnomusikologit ovat tuoneet esille sen yksityisen luonteen. Mielestäni uuden näkökulman – kuulokulman – henkilölauluun tuo sen perustavanlaatuinen voima, joka vertautuu muusikon ja musiikin väliseen suhteeseen ilman yleisöä, kun musiikki on ihminen ja ihminen on musiikki.

Aiemmistä tutkimuksista poikkeavalla tavalla olen lähestynyt tšuktšien musiikkia taiteellisen työskentelyn menetelmin eli säveltämällä, soittamalla ja improvisoimalla. Tallentamieni äänitteiden määrä on suuri – noin 1400 laulua, joista olen tutkimuksessani käyttänyt vain pienen määrän, 41 laulua. Valitsemani laulut edustavat kuitenkin hyvin sitä musiikin kirjoa, jota olen Tšukotkassa kuullut. Suurempi määrä tutkittavaa materiaalia olisi ehkä tarkentanut ja vahvistanut laulun ominaisuuksien analyysiä, esimerkiksi sellaisten tyypillisten ilmiöiden kuten horisontaalisen harmonian, pulssi- ja motiiviyksikön, rummutuksen vaikutuksen, melismaattisuuden tai liukuvan säveltason kohdalla. Jos olisin päässyt toiselle ja kolmannelle kenttämatkalleni aikaisemmin, lähempänä vuotta 2009, ja jos silloin matkustanut pohjoiseen ja länteen, olisin vielä ehtinyt tavata enemmän 1920–30-luvuilla syntyneitä tšuktšeja. Heille henkilölaulu oli vielä arkea, ja olisin mahdollisesti päässyt myös todistamaan useamman ihmisen samanaikaista laulantaa *Nuoren poron juhlassa*.

⁵³⁷ Bogoras 1909, 652; Mamtševa 1996, 29–30.

⁵³⁸ Niemi & Jouste 2002, 164.

⁵³⁹ Kondrat'eva 2009, 28.

⁵⁴⁰ Niemi & Jouste 2002, 166.

⁵⁴¹ Mazepus 2009, 200.

⁵⁴² Mazepus 2009, 200; Messiaen 1956, 33; Nancy 2007 [2002], 39–40.

⁵⁴³ Haapoja 2017, 171–172.

⁵⁴⁴ Nancy 2007 [2002] Merleau-Ponty 2012.

Aineistonhankinnan suhteen olin kuitenkin onnekas, koska pääsin matkustamaan lähes kaikkialla Tšukotkassa, myös vaikeasti saavutettaviin kyliin ja poropaimentolaisleireihin, joissa tutustuin tšuktšeihin asumalla heidän kodeissaan. Tšuktšit auttoivat minua ymmärtämään omaa kulttuuriaan hyväksymällä mukanaoloni, laulamalla minulle ja hyväksymällä äänittämiseni. Heidän positiivinen reagointinsa musiikkiini, ja ennen kaikkea se, että he vastaanottivat minut kodeissaan ja toivottivat tervetulleeksi yhteisöihinsä, luotsasi tutkimusta eteenpäin. Matkoillani syntyneiden ystävyysuhteiden ansiosta olen voinut pitää yhteyttä Tšukotkaan myös kenttämatojen jälkeen. Matkani kestivät yleensä noin kolme kuukautta. Jos pidempikestoisen viisumin saaminen olisi ollut mahdollista, olisin viettänyt Tšukotkassa vähintään puoli vuotta kerrallaan ja pysynyt silloin pitempiä jaksoja samassa paikassa, mikä olisi edesauttanut kielen oppimista. Yhtenä suurena puutteena tutkimustyössäni näenkin, että voinut tarpeeksi kauan olla yhdessä paikassa oppiakseni tšuktšinkieltä enkä siitä syystä voinut olla suorassa kontaktissa niiden laulajien kanssa, jotka eivät puhuneet venäjää. Siksi seuraavana tavoitteenani on opetella tšuktšinkieli, joka auttaisi minua itsenäisesti kuuntelemaan äänitysten yhteydessä käydyt keskustelut.

Sain raotettua ymmärryksen ovea tšuktšien laulukulttuuriin, mutta moni kysymys on jäänyt ratkaisematta. Tutkimuksen juurikysymys – miksi tšuktšien ja muiden paleosiperialaisten alkuperäiskansojen lauluperinne on koskettanut minua niin syvästi – jää mysteeriksi.

Oivalluksia – johtopäätöksiä

Yksi tutkimukseni oivalluksista on se, että musiikin itsensä ei välttämättä tarvitse olla uutta ja uranuurtavaa, vaan ”uutuus” voikin ilmetä siinä, miten musiikintekijän tai kuulijan suhde musiikkiin muuttuu. Musiikki voi omassa kulttuurissaan olla perinteistä, mutta toisesta kulttuurista tulevalle se voi olla mullistavaa. Länsimaiseen ajatteluun sisältyvä käsitys, että uutta luova vie automaattisesti kehitystä eteenpäin, ja että uusi on vanhaan verrattuna parempaa, on mielestäni virhearvio. Itse musiikki ja taide ehkä vain kiertävät kehää tai spiraalia.

Säveltäessäni, improvisoidessani tai soittaessani jotain jo muotoutunutta musiikkia astun ikään kuin musiikkiin ja uin musiikissa, sen virtauksessa. Kenttämatoilla en kysynyt tšuktšilaulajilta, mitä musiikki heille merkitsi. En kysynyt, koska en halunnut kysymyksilläni muuttaa heidän suhdettaan musiikkiin, joka oli heille yhtä luonnollinen kuin hengittäminen.

Laulamista ja sen merkitystä sivuttiin kuitenkin jokapäiväisissä keskusteluissa, ja jo itse laulamishetket kertoivat musiikin keskeisestä roolista heidän elämässään.

Henkilölaulun tutkiminen on kohdallani johtanut pohdintaan, mitä musiikki loppujen lopuksi on. Onko se ihmislajille ominaista käyttäytymistä, josta meidät tunnustetaan, niin kuin me tunnustamme mustarastaan sen laulusta, vaikka jokaisen yksilön laulu jokaisessa säkeessä olisi erilaista? Onko laulamissa ja musiikillisissa rakenteissa ehkä jotain sellaista, joka toistuu kaikkialla ihmisen laulussa, sellaista, mikä ei ole vain kulttuurisidonnaista, vaan syvemmällä lajissamme nimeltä Homo sapiens? Se on viestintää toisille lajitovereille, mutta se voi olla myös itselleen laulamista. Todennäköisesti musiikki ei ole vain ihmisen ilmaisua, vaan ominaista myös eläimille. Vaikka kenttämatkojen kokemuksieni perusteella myönnän, että musiikkia ei voi irrottaa sen kulttuurisesta kontekstista, olen kiinnostunut siitä, ilmaiseeko ihminen musiikissa ihmisyyteen kuuluvia tuntomerkkejä, jotka musiikin välityksellä purkautuvat meistä ulos. Uskon, että vaikka musiikkia ei ymmärtäisi, voi siitä tulla syvästi kosketetuksi. Ehkä kaikki musiikki loppujen lopuksi pulppuaa samasta musiikin virrasta, jossa se ei kiteydy yhdelle ihmiselle, yhteen aikakauteen tai paikkaan, vaan virtaa veden lailla vapaasti kenen tahansa lävitse, pysähtymättä.

Merkitys

Tšukotkan ja Kamtšatkan alkuperäiskansat elävät kulttuurisen muutoksen taitekohdassa. Sukupolvet voivat elää samassa kodissa ikään kuin kahdessa ajassa, samanaikaisesti eri aikakausia. Suuri osa nuoremmista sukupolvista ei puhu äidinkieltään, eikä tunne edeltävien sukupolvien lauluja. Vanha lauluperinne on usein elossa vain muutaman vanhuksen muistissa. Vaikka omien perinteiden arvo teoriassa ymmärretäänkin, vanhat laulut voivat jäädä nuoremmilta sukulaisilta kokonaan kuulematta ja päätyä hautaan vanhusten mukana.

Tšuktšien kannalta tutkimukseni tärkeimpänä tehtävänä on palauttaa aineisto sen kotiseudulle. Olen sitä jo osittain tehnytkin antamalla tai lähettämällä osan äänitteistä laulajille ja heidän perheilleen tai kyläyhteisöille. Edessä on suuri työ, joka on vasta aloitettu ja kestää vielä kauan. Olen tehnyt yhteistyötä paikallisten kieliasiantuntijoiden kanssa, ja työmme tulokset vuosilta 2016, 2017 ja 2019 olen jo antanut Tšukotkan perinnekirjastoon. Osan aineistosta pystyin palauttamaan internetin kautta aina vuoteen 2021 asti. Sen jälkeen tiedostojen lähettäminen Venäjälle on ollut riskialtista, jotta en ulkomaalaisena vaarantaisi siellä asuvien ihmisten elämää. Monet tšuktšit ovat kuitenkin toivoneet, että julkaisisin

materiaalin myös verkossa, jotta myös heillä olisi mahdollisuus kuulla ja nähdä sitä, sillä tavallisilla ihmisillä ei aina ole pääsyä arkistoihin. En ole vielä kohdannut ketään, joka haluaisi kieltää laulujen julkaisemisen tällä tavoin. Aineiston yleiseen saatavuuteen verkossa liittyy kuitenkin paljon eettisiä kysymyksiä, jotka pitää ensin ratkaista. Tutkimustyön ohella suuri työ on vielä edessä myös aineiston arkistoisemisessa ja sen säilytyspaikan valinnassa. Aineistoa voitaisiin käyttää perinteen elvytykseen, ja myös muut tutkijat kuten kielentutkijat, etnografit ja etnomusikologit voisivat hyötyä siitä. Toivon, että tutkimusmateriaalini myötävaikuttaisi perinnelaulun säilymiseen tuleville sukupolville.

Jatkotutkimusaiheet

Yksi jatkotutkimuksen aihe voisi olla muutaman laulajan laulujen tarkasteleminen: rakenneanalyysi yhden laulajan kaikista lauluista, tai kahden joko lähipaikkakunnilla tai vastakkaisilla puolilla Tšukotkaa asuneen laulajan musiikin vertailu keskenään. Tutkimusaiheena voisi olla myös henkilölaulun itsekseen laulamisen ja muusikon itsekseen musisoimisen tarkempi vertailu suhteessa alitajuntaan. Taiteellinen työskentely voisi toimia koelaboratoriona, jossa tutkisin, onko itsekseen musisoiminen jonkinlainen alitajunnassa soivan musiikin esiintulo.

Toistaiseksi on vaikea sanoa, kuinka tšuktšien musiikki vaikuttaa säveltämiseeni tulevaisuudessa, mutta siitä olen varma, että heidän musiikkinsa on niin vahvasti tullut osaksi oman musiikillisen virtani vettä, että en halua enkä enää edes voi suodattaa sitä itsestäni ulos.

Pengengkeu (Пэнгэнкээв) s. 1933. Pengengkeu_007_1.wav. Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

Raughtitval (Рагтытваал) s. 1926. Raughtitval_014_3.wav. Sirenniki, Tšukotka 7.8.2009.

Rol'tytval (Ролтытваал) s. 1950. Rotytval_027.wav. Meynypilgyno, Tšukotka 26.6.2009.

Tajan (Таян) s. 1947. Tayan_013.wav. Ilirnei, Tšukotka 15.4.2019.

Tevljanto (Тэвлянто) s. 1944. Tevljanto_001_1.wav. Egvekinot, Tšukotka 16.8.2016.

Tevljantonau (Тэвлянтоҥав) s. 1934. Tevlyantonau_014_1–3.wav, Meynypilgyno, Tšukotka 23.6.2009.

Tinatval (Тыҥатваал) s. 1922. STE-003_Tinatval.wav, Tinatval_026_1.wav, Tinatval_026_9.wav. Vaegi, Tšukotka 11.6.2009.

Tingaan (Тыҥаан) s. ~1937. Tinaan_005.wav, Tinaan_006.wav. Ryrkaipin tundra, 1. leiri, Tšukotka 13.4.2017.

Val'naut (Валҥавыт) s. 1938. Krivalap_010.wav. Neškan, Tšukotka 29.8.2016.

Vel'vine (Вэлвыңэ) s. 1948. STE-007_Velhvine.wav. Ritkutši, Tšukotka 25.2.2019

Vukvunga (Быкыҥе) s. 1927. Vukvuna_012_3, 4.wav, Vukvuna_016_1.wav. Vaegi, Tšukotka 10.6.2009.

Yppuna (Ыппына) s. 1957. Yppen_010.wav. Ilirnei, Tšukotka, 16.4.2019.

Lista laulajista, joiden lauluihin tutkimukseni sävellykset pohjautuvat tai joiden laulu tai soitto kuuluu taiteellisissa osioissa:

Jupikit

Asikongaun (Асықоҥаун) s. 1927. Asikongaun_006_5.wav. Sirenniki, Tšukotka 6.8.2009.

Korjakit

Mulingaut (Муллыҥав'ыт) s. 1915~1919. Mulinaut_098_tuutulaulu.wav, Mulingaut_141_Pia.wav. Vivenka, Kamtšatka 23.2.2008.

Nivhit

Bagrina s. 1926. Äänitys: N. Mamtševa, Sahalin 1990.

Tšihavrun, Zoja s. 1934. Sahalin 2004

Efkuk s. 1929. Sahalin 2006.

Hitkuk s. 1904. Äänitys: Bogdanov (tuottaja), Melodia äänitysstudio, Moskova 1960.

Khadzigan s. 1931. Äänitys: N. Mamtševa, Sahalin 1995&1995.

Liškit s. 1912. Äänitys: N. Mamtševa, Sahalin 1984.

Nakamura, šamaani Sahalista. Äänitys: 1950-luvun alusta.

Muvtšik, Lidia s. 1944. Äänitys: N. Mamtševa, Sahalin 1995.

Njavan s. 1915. Äänitys: N. Mamtševa, Sahalin 1990.

Odrain s. 1800-l. loppu. Äänitys: L. Sternberg, Amur 1910.

Sangi Vasili s. 1930. Sahalin 2004.

Škaligina s. 1935. Äänitys: N. Mamtševa, Sahalin 1990.

Ulita (Улита) s. ~1916. Äänitys: L. O’Riordan Južno-Sahalinsk, Sahalin 2004.

Tšuksit

Eingnevngeut (Э’йңэвңэвыт) s. 1927. Einevneut_031.wav. Vaegi, Tšukotka 11.6.2009.

Engengeu (Эңэңэв s. 1940. Engengeu_004.wav, Nunligran, Tšukotka 10.8.2009.

Etiljan (Этилјан) s. 1936. Etiljan_091_1.wav. Atšaivajam & Atšaivajamin tundra, Kamtšatka 15.– 16.2.2008.

Г’ан (Б’ань) s. 1942. Ian_tuutulaulu_077.wav, Ian_060.wav. Atšaivajam, Kamtšatka 14.– 18.2.2008.

Jaatitvaal (Ятытвваал) s. 1950. Jaatitval_006.wav. Amgueman tundra, 3. leiri, Tšukotka 16.8.2016.

Kuljumitš (Кулјумич) s. 1927. Kulyumich_033_2.wav. Vaegi, Tšukotka 13.6.2009.

Kuang (Ѓваң) s. 1938. Kuang_029_1–3.wav. Меунупилгыно, Tšukotka 2009 27.6.–7.7.2009.

Minenko, Tatjana. s. 1978. Minenko_009.wav, Ryrkaipi, Tšukotka 12.8.2016.

Navragli (Наврагли) s. 1954. Navragli_030.wav, Atšaivajam, Kamtšatka 17.2.2008.

Tengantongau (Тыңантоңав) s. 1939 Tengantongau_STE-002_8 Janrakinnot, Tšukotka 17.8.2009.

Omryl'kot (Омрылқот) s. 1935. Omryl'kot_009_5.wav. Meynypilgyno, Tšukotka 24.6.2009.

Pengengkeu (Пэнэнкээв) s. 1933. Pengengkeu_007_1.wav, Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

Raughtitval (Рагтытвал) s. 1926. Raughtitval_014_3.wav. Sirenniki, Tšukotka 7.8.2009.

Rol'tytval (Ролтытвал) s. 1950. Rotytval_027.wav. Meynypilgyno, Tšukotka 26.6.2009.

Tengantongau (Тыңантоңав) s. 1939. Tengantongau_STE-002_8.wav. Janrakinnot, Tšukotka 17.8.2009

Tevljantonau (Тэвлянтоңав) s. 1934. Tevlyantonau_014_1–5.wav. Meynypilgyno, Tšukotka 23.6.2009.

Tingaan (Тыңаан) s. ~1937. Tinaan_005.wav, Tinaan_006.wav. Ryrkaipin tundra, 1. leiri, Tšukotka 13.4.2017.

Tinatval (Тыңатвал) s. 1922. Tinatval_026_1, 9.wav. Vaegi, Tšukotka 11.6.2009.

Vukvunga (Быкыңе) s. 1927. Vukvuna_012_1–5.wav, Vukvuna_016_1.wav. Vaegi, Tšukotka 10.6.2009.

Keskusteluja kenttämätkoilta⁵⁴⁶

Artur.⁵⁴⁷ STE-000_Artur.mp3. Janrakinnot, Tšukotka 17.8.2009.

Djatskova, Vera (eveeni) s. 1938. STE-002_Vera_tarinoi.mp3. Anjuisk, Tšukotka 21.5.2017.

I'an (Ы'ань) s. 1942. Matkaräiväkirja. Kamtšatka 15.2.2008.

Givynge, Rosa (Гивыңэ) s. 1943. STE-013_Rosa.mp3. Janrakinnot, Tšukotka 17.8.2009.

Gyrgolgyrgina, Anna s. 1981. STE-010_Anna_puhetta.wav. Anadyr, Tšukotka, 24.9.2016 Matkaräiväkirjat. Tšukotka 2009, 2016, 2017, 2019.

⁵⁴⁶ Tässä listassa olevista laulajista on esittely laulajalistan yhteydessä.

⁵⁴⁷ Tarkemmat tiedot hänestä puuttuvat.

Kal'yangaut (Калаҥавыт) s. 1933. STE-013_Kolymское_Kalhyangaut.wav. Matkarpäiväkirja. Kolymskoje, Jakutia 19.–21.2019.

Keleugi, (Кэлэвги) s. 1938. STE-008_Keleungi.wav. Neškan, Tšukotka 29.8.2016.

Kergiat (Кэргыт) s. 1949. Kergiat_000.wav, 0024.mp4. Konerginon tundra, Tšukotka 16.9.2016.

Kerguvgi, Tatjana (Кергувги) s. 1957. Matkarpäiväkirja. Billings, Tšukotka 26.3.2019.

Keungi (Кэуҥы) s. 1936. STE-000_Keungi.mp3. Meynypilgyno, Tšukotka 23.6.2009

Koyalkot (Коялкот) s. 1948. Matkarpäiväkirja. Atšaivajam, Kamtšatka 14.2.2008.

Kutai (Кутай) s. 1924~1927. STE-033wav_Kutai.mp3. Tavaivaam, Tšukotka 3.6.2009.

Kutilin (Кутылын) s. 1939. STE-007_Kutilin.mp3, STE-018_Kutilin.mp3, STE-022_Kutilin.mp3, STE-006_Chaivirahtin.wav. Janrakinnot, Tšukotka 16.–18.8.2009.

Kuznetsova, Nadežda (tšuktšinimi Nuteneut – Нутенеут) s.1949. Matkarpäiväkirja. Tilitšiki, Kamtšatka 11.2.2008.

Kytgaut (Кытгавыт) s. 1941. STE-020_Kytgaut.wav. Meynypilgyno, Tšukotka 4.7.2009.

Navragli (Наврагли) s. 1954. Matkarpäiväkirja. Atšaivajam, Kamtšatka 17.2.2008.

Neuki (Нэуки) s. 1924~1928. STE-034_Neukvi.wav. Tavaivaam, Tšukotka 3.6.2009.

Omryl'kot (Омрылкот) s. 1935. STE-012_Omrylkot.mp3. Meynypilgyno, Tšukotka 24.6.2009.

Papalgina (Папальгина) s. 1947. Matkarpäiväkirja. Aion, Tšukotka 8.4.2019.

Pengengkeu (Пэнэнкээв) s. 1933. Pengengkeu_STE-007_1.wav. Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

Rag'tinga (Рагтыҥа) s. 1937. STE-011_rahtina.wav. Ryrkaipi, Tšukotka 14.8.2016.

Raughtitval (Рагтытввал) s. 1926. Matkarpäiväkirja. Sirenniki, Tšukotka, 7.8.2009.

Tajan (Таян) s. 1947. STE-005_Iirnei_Tayan.wav. Matkarpäiväkirja. Iirnei, Tšukotka 15–16.4.2019.

Tarabukina, Uljana (eveeninimi: Тевник – ТЭВНИК) s. 1946. Matkapäiväkirja. Bilibino, Tšukotka 18.2017.

Tevlyakurgina, Nina (ТЭВЛЯРЫРГЫНА) s. 1950. STE-024_Nina.wav. Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009.

Tineru, Jevgenia, (tšutktšinimi: Guv'ekve – ГУВЬЕКВЭ) s. 1948. STE-004_Evgenia.mp3, STE-007_Evgenia.mp3. Anadyr, Tšukotka 5.6.2009.

Tinatval (Тыңатваал) s. 1922. STE-003_Tinatval.wav. STE-026_Tinatval.wav. Vaegi, Tšukotka 11.6.2009.

Tilmyn (Тилмын) s. 1943. STE-011_Iirnei_Tilmyn.wav. Iirnei, Tšukotka 16.4.2019.

Tunganykvat (Тыңаныкват) s. 1958. Tnanekvat_STE-007.wav. Anadyr, Tšukotka 28.5.2017.

Val'naut (Валңавыт) s. 1938. STE-002_Krivalap.wav. Neškan, Tšukotka 26.8.2016.

Vavakko (tšutktšinimi Rultene (Рултэнэ) s. 1952. Matkapäiväkirja. Hailino, Kamtšatka 19.2.2008.

Vel'vine (Вэлвыңэ) s. 1948. STE-007_Velhvine.wav. Ritkutši, Tšukotka 25.2.2019.

Vonne (Воннэ) s. 1940. STE-011_Vonne.wav. Anadyr, Tšukotka 25.9.2016.

Vukvunga (Быкыңе) s. 1927. STE-000_Vukvuna.mp3, STE-006_Vukvuna.wav. Vaegi, Tšukotka 10.6.2009.

Työ- ja matkapäiväkirjat

Siirala, Pia 2008. *Sahalinin nivkh-alkuperäiskansan musiikki*. Ensemble XXI, Helsinki.
https://www.academia.edu/30077279/sahalinin_nivkh_alkuperäiskansan_musiikki_pia_siirala_matkapäiväkirja, <https://polarvoices.org/sakhalin-field-diary-2006>. (luettu 18.3.2024).

Kamtšatkan matkapäiväkirja 2008.

Tšukotkan matkapäiväkirjat 2009, 2016, 2017, 2019.

Työpäiväkirjat 2016–2023.

Multimedialähteet

Dobžanskaja 2021 = Добжанская О. 2021. *Личная песня как культурная универсалия в фольклоре арктических кочевников – Таймыр. / Henkilölaulu kulttuurin yleisenä ilmiönä arktisten paimentolaisen kansanperinteessä – Taimyrin niemimaa* [Venäjä]. II Siperian folkloristinen foorumi. Venäjän tiedeakatemia, Filologian instituutin Siperian osasto. <https://youtu.be/bgQ7izv5eh4>. (luettu 18.3.2024).

Jalava, Lotta 2019. Kieliä tuen tarpeessa. Blogikirjoitus 11.2.2019. https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/lotta_jalava/kielia_tuen_tarpeessa.29363.blog. (luettu 18.3.2024).

Mamtševa, Natalia 2022. *Nivhskie motivy: iz kamennovo veka – v XXI vek». / Nivh-motiivit: kivikaudelta XXI vuosisadalle. / Нивхские мотивы: из каменного века – в XXI век.* https://vk.com/wall-434283_7595.

Messiaen and birdsong: <https://oliviermessiaen.org/birdsong>. (luettu 18.3.2024).

Payne, Roger 1970. *Songs of the Humpback Whale*. <https://youtu.be/sjxUA041nM>. (tarkistettu 18.3.2024).

Krause, Bernie, 2013. *The voice of the natural world*. <https://www.english-video.net/v/fi/1788>. (tarkistettu 18.3.2024).

Reed, Trevor 2016. *On the Generativity of Letting Culture Die*, Presentation, Columbia University. SEM, Society for Ethnomusicology, Annual meeting.

Tutkimuskirjallisuus

Alekseyev 2009 = Алексеев Э. 2009 [1976]. *Якутские народные песни, Становление лада. Электронная версия книги «Проблемы формирования лада». / Jakuuttien kansanlaulut melodisten moodien teorian valossa.* <http://eduard.alekseyev.org/pfl/index.html>. (luettu 18.3.2024).

Arho, Anneli 2004. *Tiellä Teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Studia Musica 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Babiracki, Carol M. 2008. What's the Difference? Reflections on Gender and Research in Village India. Teoksessa *Shadows in the Field: New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. G. F. Barz & T. J. Cooley. Oxford: Oxford University Press, 167–182.

Bartók, Béla 1992 [1976]. *Essays*. Toim. Benjamin Suckhoff. Lincoln: University of Nebraska Press; London: Reprinted Faber and Faber.

Bartók, Béla 1972 [1957]. *Weg und Werk, Schiften und Briefe*. Toim. Benze Szabolcsi. Budapest: Corvina Verlag.

Beaudry, Nicole 2008. The Challenges of Human Relations in Ethnographic Inquiry: Examples from Arctic and Subarctic Fieldwork. Teoksessa *Shadows in the Field: New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. G. F. Barz & T. J. Cooley. Oxford: Oxford University Press, 224–245.

Bogdanov, Igor 1992 = Богданов, И. 1992. / *Творческие и практические проблемы музыкальной этнопедагогике (на примере народов Севера)*. Москва: Институт национальных проблем образования министерства образования РФ / *Etnomusikologisen pedagogiikan taiteelliset ja pragmaattiset kysymykset (esimerkkinä pohjoiset alkuperäiskansat)*.

Bogdanov-Brodsky, Igor 2023. Henkilökohtainen tiedonanto sähköpostilla 2.5.2023.

Bogoras, Waldemar 1904. The Chukchee, Part I. Material Culture. Publications of The Jesup North Pacific Expedition, vol. VII. *Memoir of the American Museum of Natural History*, vol. 11. Leiden: Brill/New York: Stechert, 1–276.

Bogoras, Waldemar 1907. The Chukchee, Part II. Religion. Publications of The Jesup North Pacific Expedition, vol. VII. *Memoirs of the American Museum of Natural History* vol. 11. Leiden: Brill/New York: Stechert, 277–536.

Bogoras, Waldemar 1909. The Chukchee, Part III. Social Organisation. Publications of The Jesup North Pacific Expedition, vol. VII. *Memoirs of the American Museum of Natural History*, vol. 11. Leiden: Brill/New York: Stechert, 537–733.

Borgdorff, Henk 2010. The Production of Knowledge in Artistic Research. Teoksessa *The Routledge Companion to Research in the Arts* (1st ed.). Toim. M. Biggs & H. Karlsson. London: Routledge. Taylor & Francis e-Library, 44–63. <https://doi.org/10.4324/9780203841327>.

Csikszentmihalyi, Mihaly 1996. *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Perennial.

Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. 2008. Introduction: critical methodologies and indigenous inquiry. Teoksessa *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*. Toim. N. K. Denzin & Y. S. Lincoln. SAGE Publications, Inc., 2–32. <https://doi.org/10.4135/9781483385686>.

Dikov 1989 = Диков, Н. Н. 1989. *История Чукотки: С древнейших времён до наших дней*. Москва: Издательство Мысль. / *Tšukotkan historia muinaisista ajoista lähtien nykypäivään*.

Fortescue, Michael 1998 *Language Relations across Bering Strait – Reappraising the Archaeological and Linguistic Evidence*. London and New York: CASSELL.

Goehr, Lydia 2002 [1992]. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Gray, Patty A. 2004. Chukotkan Reindeer Husbandry in the Twentieth Century: In the Image of the Soviet Economy. Teoksessa *Cultivating Arctic Landscapes: Knowing & Managing Animals in the Circumpolar North*. Toim. D. Anderson & M. Nuttall. Oxford: Berghahn Press, 136–153.

Haapoja, Heidi 2017. *Ennen saatuja sanoja: Menneisyys, nykyisyys ja kalevalamittainen runolaulu nykyaikamusiikin kentällä*. Helsinki: Helsingin yliopisto ja Suomen Etnomusikologinen Seura.

Haapoja-Mäkelä, Heidi 2020. Silencing the Other's Voice? On Cultural appropriation and the Alleged Finnishness of Kalevalaic Runo Singing. *Ethnologia Fennica*, vol. 47, no. 1, 6–32. <https://doi.org/10.23991/ef.v47i1.84255>

Hanslick, Eduard 2014 [1885]. *Musiikille ominaisesta kauneudesta. / Vom Musikalisch-Schönen*. suom. Ilkka Oramo. Eurooppalaisen filosofian seura ry. Tampere: Niin & näin.

Herndon, Marcia & McLeod, Norma 1990 [1979]. *Music as Culture*. Norwood Editions. Darby, Pa.

Herndon, Marcia 1993. Insiders, Outsiders: Knowing Our Limits, Limiting Our Knowing. *The World of Music*. Vol. 35, No. 1. 63–80.

Hämeenniemi, Eero 2018. Every town our hometown. How a symphony orchestra collaborates with Karnatic musicians. Teoksessa *Global Perspectives on Orchestras: Collective Creativity and Social Agency*. Toim. Tina K. Ramnarine. Oxford: Oxford University Press, 172–185. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199352227.003.0010>

Hämeenniemi, Eero 2007. *Tulevaisuuden musiikin historia*. Helsinki: Balsam books.

Jackson, J. B. 2021. On cultural appropriation. *Journal of Folklore Research* 58 no. 1, 77–122. <https://doi.org/10.2979/jfolkrese.58.1.04>

Kallio, Kati 2024. Tutkielman esitarkastuksen kommentit. 15.5.2024. Tekijän hallussa.

Kantarovich, Jessica 2020. *Argument Structure in Language Shift: Morphosyntactic Variation and Grammatical Resilience in Modern Chukchi*. Illinois: The University of Chicago.

Kanno, Mieko 2007. Prescriptive Notation: Limits and challenges. *Contemporary Music Review* 26(2), 231–254.

Kantonen, Lea ja Pekka 2021. WIRRARIKAYHTEISÖJEN, KANSALAI SJÄRJESTÖJEN, MUSEOIDEN JA YLIOPISTOJEN MAAPERUSTAINEN TAIDEPROJEKTI: EETTISTÄ NEUVOTTELUA ERILAISTEN TIETOKÄSITYSTEN KESKEN. Teoksessa *Yhteisötaiteen etiikka*. Toim. L. Kantonen, S. Karttunen. Taideyliopiston Avoin kampus ja Taideyliopiston CERADA, 215–242.

Kastinen, Arja 2022. *Connected alone*.
<https://www.researchcatalogue.net/view/1088859/1088860>. (luettu 18.3.2024).

Kastinen, Arja 2022. Peurankaataja Pedri ja oman mahdin soitto – Pedri Shemeikan musiikkikulttuurinen perintö tutkija-muusikon näkökulmasta. *Musiikki*. 52(1), 68–96.
<https://doi.org/10.51816/musiikki.115716>.

Kastinen, Arja 2020. Soitti päivän, soitti toisen, soitti kohta kolmannenki. *Satasarvi. Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja*. 1(1), 87–107.

Kerttula 2000. *Antler on the Sea – The Yup'ik and Chukchi of the Russian Far East*. Itacha and London: Cornell University Press.

Kivy, Peter 1993. *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kondrat'eva, Nataliya 2009. Pitch structures in the traditional music of the peoples of Siberia. Teoksessa *Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound*. Toim. J. Niemi. Tampere: University Press, 23–34.

Kreinovitš 2001 = Крейнович, Е. А. 2001 [1973]. *Нивхгу – Загадочные обитатели Сахалина и Амура*. Южно-Сахалинск: Сахалинское книжное издательство. / *Nivhit – Sahalinin ja Amurin salaperäiset asukkaat*.

Krupnik, Igor 1993. *Arctic Adaptations: Native Whalers and Reindeer Herders of Northern Eurasia*. Hanover, New Hampshire: University Press of New England.

Krupnik, Igor 2018. Waldemar Bogoras and the Chukchee: A Maestro and a classical ethnography. Teoksessa *Jochelson, Bogoras and Sternberg: A Scientific Exploration of Northeastern Siberia and the Shaping of Soviet Ethnography*. Toim. Erich Kastan. Fürstenberg/Havel: Kulturstiftung Sibirien, 131–168.

Kuznetsova 1957 = Кузнецова В. Г. 1957. *Материалы по праздникам и обрядам амгуэмских чукчей* // Сибирский этнографический сборник. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 2. С. 263–326. (Тр.Ин-та этнографии. Новая серия, т. 35). / *Aineistoa Amgueman tšuktšien juhlista ja rituaaleista*.

Lahdelma, Imre & Eerola, Tuomas 2016. Single chords convey distinct emotional qualities to both naïve and expert listeners. *Psychology of Music*, 44(1), 37-54.
<https://doi.org/10.1177/0305735614552006>.

Langer, Susanne K. 1954 [1942]. *Philosophy in New Key – A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. A Mentor Book/ Published by The American Library.

Langer, Susanne K. 1953. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons.

Lanooy, Jan Pieter 2020. *Birdsong representation within Messiaen's organ music*.
<https://www.researchcatalogue.net/view/887686/887687>. (luettu 18.3.2024).

Lévi-Strauss, Claude 1971. Boleró du Maurice Ravel. *L'Homme*. Tome 11 no. 2, 5–14.
www.persee.fr/issue/hom_0439-4216_1971_num_11_2.

Lord, Albert B. 1991. *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca, NY: Cornell University Press

Magga, Päivi 2022. Тапаустutkimus. Saamelaisten eletty, koettu ja kerrottu paikkatieto – Vuomaselän siidabiografia. Teoksessa *Muistitietotutkimuksen paikka – Teoriat, käytännöt ja muutokset*. Toim. U. Savolainen & R. Taavetti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Mamtševa 1996 = Мамчева, Н. 1996. *Нивхская музыка как образец раннефольклорной монодии*. Южно-Сахалинск: Сахалинское областное книжное издательство. / *Nivhien musiikki osoituksena varhaisesta kansanmusiikin monodiasta*.

Mamtševa 2012 = Мамчева, Н. 2012. *Музыкальные инструменты в традиционной культуре нивхов*. Южно-Сахалинск: Сахалинское областное книжное издательство.

Martinelli, Dario 2008. Zoomusicology and musical universals: the question of processes. *TRANS*, Issue 12. <https://www.sibetrans.com/trans/article/95/zoomusicology-and-musical-universals-the-question-of-processes>. (luettu 18.3.2024).

Mazepus, Vladimir 2009. Analysis of timbres in ethnomusicology: the articulatory tension and its acoustical correlates. Teoksessa *Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound*. Toim. J. Niemi. Tampere: University Press, 198–209.

Merleau-Ponty, Maurice 2012 [1996]. *Phénoménologie de la perception* [1945]. Havainnon ensisijaisuus ja se filosofiset seuraukset [1947]. Gezannen epäily [1945]. Merleau-Pontyn Julkaisematon kirjoitus: Filosofin katsaus tuotantonsa [1962]. Teoksessa *Filosofisia kirjoituksia*. Toim. ja suom. M. Luoto & T. Roinila. Keuruu: Nemo, Otava.

Messiaen, Olivier 1956. *The Technique of My Musical Language. / Technique de mon langage musical*. Käännös. John Satterfield. Alphonse Leduc, rue Saint-Honoré Paris. Editions Musicales, 175, Original: 1 volume: Texte. Paris: Alphonse Leduc 1955 [1944].

Nancy, Jean-Luc 2007 [2002]. *À l'Écoute / Listening*. Käännös Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press.

Nettl, Bruno 1958. Some Linguistic Approaches to Musical Analysis. *Journal of the International Folk Music Council* 10, 37–41.

Niemi, Jarkko & Jouste, Marko 2013. Musiikin paradigmaattinen analyysi. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. P. Moisala & E. Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 173–200.

Niemi, Jarkko 2020. Länsi-Siperian pohjoisten kulttuurien lauluesitysten tekstuaalisen analyysin näkökulmia. *Kulttuurintutkimus* 37(1–2), 18–31.
<https://journal.fi/kulttuurintutkimus/article/view/98100> (luettu 18.3.2024).

Niemi, Jarkko 2009. Evaluating parameters of structural analysis in indigenous Siberian singing. Teoksessa *Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound*. Toim. J. Niemi. Tampere: University Press, 88–121.

Niemi, Jarkko & Jouste, Marko 2002. Teesejä pohjoisen laulun analyysiin: tarkastelussa nenetsit ja saamelaiset. *Etnomusikologian vuosikirja* 14, Toim. A.V. Kärjä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 161–209. <https://doi.org/10.23985/evk.101136>

Oliveros, Pauline 2005. *Deep Listening – A Composer's Sound Practice*. Deep Listening Publications.

Payne, Roger 2001 [2000]. Whale Songs: Musicality or Mantra? Bio Music Symposium, AAAS Annual Meeting, 2000. *The Music of Nature and the Nature of Music* Vol 291, Issue 5501, 52–54. DOI: [10.1126/science.10.1126/SCIENCE.1056960](https://doi.org/10.1126/science.10.1126/SCIENCE.1056960).

Payne, Roger & Payne, Katharine 1985 [1983]. *Scale Changes over 19 Years in Songs of Humpback Whales in Bermuda*. Z. Tierpsychol. Berlin und Hamburg: Verlag Paul Parey. InterCode: ZETIAG, 68, 89–114.

Polanyi, Michael 1966. *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday & Company.

Purupina 2009 = Пупынина, М. Ю. 2009. Проблема языковых контактов на северо-востоке России (на примере именного отрицания в чукотско-корякских и тунгусо-маньчжурских языках) Вестник Санкт-Петербургского Университета Сер. 9. 2009. Вып. 1. Ч, 130–134. / *Kielikontaktien ongelmat Koillis-Venäjällä (esimerkkinä nominaalinen negaatio tšuktši-korjaksi- ja tungus-mantšukielissä)*.

Rice, Timothy 2008. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. Teoksessa *Shadows in the Field: New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. G. F. Barz & T. J. Cooley Oxford: Oxford University Press, 41–61.

Sachs, Curt 1953. *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York: Norton.

Saygun, A. Adnan 1976. *Béla Bartók's folk music research in Turkey*. Toim. László Vikár. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Shelemay, Kay Kaufman 2008. The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition. Teoksessa *Shadows in the Field: New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. G. F. Barz & T. J. Cooley Oxford: Oxford University Press, 141–156.

Schrenk 1883–1903 = Шренк, Л. Об инородцах Амурского края. В 3 т. Т. 1–3. СПб.: Изд. Императорской Академии наук, 1883–1903. / *Amurin alueen ulkomaalaisista*.

Seeger, Anthony 2008. Theories Forged in the Crucible of Action: The Joys, Dangers and Potentials of Advocacy and Fieldwork. Teoksessa *Shadows in the Field: New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. G. F. Barz & T. J. Cooley. Oxford: Oxford University Press, 271–288.

Seeger, Anthony 1987. *Why Suyá sing: A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.

Seeger, Charles 1958. Prescriptive and descriptive music-writing. *Music Quarterly* 44 (2), 184–195.

Seye, Elina 2022. Etnomusikologisia näkökulmia musiikintutkimuksen dekolonisaatioon. *Etnomusikologian vuosikirja* 34, 13–40. <https://doi.org/10.23985/evk.114919>

Šeikin 2018 = Шейкин, Ю. 2018. Музыкальная культура чукчей. / отв. ред. О.Э. Добжанская, Т. И. Игнатьева; М-во науки и высшего образования РФ; Аркт. гос. ин-т культуры и искусств. Новосибирск: Наука. / *Tšuktšien musiikkikulttuuri*

Šeikin 1996 = Шейкин, Ю. 1996. Музыкальная культура народов Северной Азии. МКРС. Якутск. / *Pohjois-Aasian kansojen musiikkikulttuuri*.

Šeikin, Dobžanskaja, Ignat'eva & Nikiforova, 2019 = Ю.И. Шейкин, О.Э. Добжанская, Т. И. Игнатъева, В. С. Никифорова 2019. Звучащие ландшафты в интонационно-акустической культуре коренных народов Арктики: постановка проблемы и методологические подходы. Под общей редакцией Добжанской, О. Э. Игнатъевой Т. И. *Звучащие ландшафты Арктики*. Наука, Новосибирск. / Arktisen alueen alkuperäiskansojen intonaatioakustisen kulttuurin äänimaisemia: ongelmanasettelu ja metodologiset lähestymistavat. Teoksessa *Arktisia äänimaisemia*.

Siikala, Anna-Leena & Ulyashev, Oleg 2011. *Hidden Rituals & Public Performances: Traditions & Belonging Among the Post-Soviet Khanty, Komi & Udmurts*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Silvonen, Viliina & Kallio, Kati 2023. Tradition and ownership: Disputes about Karelian laments in Finland. *Approaching Religion* 13 (3), 40–59. <https://doi.org/10.30664/ar.131229>

Smith, Linda Tuhiwai 1999. *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples*. Dunedin: University of Otago Press.

Stone, Ruth M. 2008. *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Stravinski, Igor 1968. *Musiikin Poetiikka / Poetique musicale* 1962. Suom. Ilkka Oramo, Helsinki: Otava.

Sychenko, Galina “Shamanic intonation”: history and phenomenology of the concept. Teoksessa *Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound*. Toim. J. Niemi. Tampere: Tampere University Press, 58–72.

Talvitie, Riikka 2023. *Muuttuva säveltäjä: kohti dialogisia käytäntöjä*. EST-julkaisusarja 73. Helsinki: Taideyliopisto.

Tarvainen, Anne 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu – Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Tiron 2019 = Тирон Е. 2019. Песенный фольклор коряков в записях и публикациях: историография и перспективы этномузыковедческого изучения. *Сибирский филологический журнал*. № 1, Новосибирск. / Korjakkien laulun folkloristiikka tallenteissa ja julkaisuissa: *Historia ja etnomusikologisen tutkimuksen näkymät*.

Titon, Jeff Todd 2008 [1997]. Knowing Fieldwork. Teoksessa *Shadows in the Field: New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. G. F. Barz & T. J. Cooley. Oxford: Oxford University Press, 25–41.

Vajda, Edward 2009. The Languages of Siberia. *Language and Linguistics*. Compass 3(1), 424–440.

Vensten-Tagrina 2008 = Венстен-Тагрина, З. 2008. *Феномен личной песни в традиционной культуре чукчей*. Санкт-Петербург. / *Henkilölaulu tšuktšien perinteisessä kulttuurissa*.

Vensten-Tagrina 2014 = Венстен-Тагрина З.В. О реконструкции семейной шаманской песенной церемонии чукчей в контексте обрядового праздника «Мн’эгыргын» // *Вопросы истории и культуры северных стран и территорий*. 2014. № 2 (26). С. 20–47.

Weinstein, Charles 2019. *Miscellanées tchouktches. Langue tchouktche: lexique thématique et grammaire; littérature et culture tchouktches*. / *Чукотский язык, чукотская литература. Грамматика и тематический словарь чукотского языка, сборник чукотских литературных текстов*. / *Tšuktšinkieli. Temaattinen sanakirja* (venäjä–tšuktši–ranska–englanti). <http://charles.weinstein.free.fr/chukches/LEX/LxR.html>.

Vikman, Noora 1994. Tones in the Soundscape – the Listener’s Listenpoint. Teoksessa *Soundscapes: Essays on Vroom and Moo*. Toim. Helmi Järviluoma. Kansanperinteen laitos julkaisu 19, Rytmii-instituutin julkaisu A2. Tampere: Tampereen yliopisto, 90–106.

Vikman, Noora 2007. *Eletty ääniympäristö. Pohjoisitalialaisen Cembran kylän kuulokulmat muutoksessa*. Tampere: Tampere University Press.

Virtanen, P K & Seurujärvi-Kari, I 2019. Introduction: Theorizing Indigenous Knowledge(s). *Dutkansearvi dieđalaš áigečála*. vol. 3, no. 2, 1–19. <http://dutkansearvi.fi/wp-content/uploads/2020/02/Dutkansearvi-Vol3Issue2-Virtanen-SeurujarviKari.pdf>.

Väisänen, Armas Otto 1990 [1949]. Kalevalanmitta sävelmä. *Hiljainen haltioituminen*. A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista. Toim. E. Pekkilä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 103–119.

LIITTEET

Taiteellisten osioiden ohjelmat

Ulitan kävely

Perjantai 15.12. 2017 klo 19.00 Camerata, Musiikkitalo, Helsinki

Pia Siirala, viulu

Ritva Koistinen-Armfelt, kantele

Mark Fridman, sello

Max Savikangas, alttoviulu

Teemu Kauppinen, kontrabasso

Ulita (kenttä-äänitys O’Riordan 2004)

Asikongaun (kenttä-äänitys 2009)

Lidia Muvšik (kenttä-äänitys Mamtševa 1995)

Ohjelma

Pia Siirala

ULITAN KÄVELY⁵⁴⁸ (2009) – sooloviulu

Ulita on lapsena sairas ja Šamaani parantaa hänet.

Ulita kasvaa aikuiseksi

Ulita alamaailmassa

Maan alla hän tapaa vanhan, jo aikaa sitten kuolleen nivhin

Ulita nousee ylämaailmaan lintujen, tuulen ja merenhenkien luo

⁵⁴⁸ Luettelo laulajista, joiden melodiset motiivit esiintyvät sävellyksessä: (laulaja, syntymäaika, näytteen äänitysvuosi, äänittäjä, teema): Ulita s.1916 (2004 O’Riordan) – *kävelyteema, valitusteema*; Njavan s.1915 (1990 Mamtševa) – *šamaaniteema*; Bagrina s.1926; Khadzigan s.1931 (1995 Mamtševa) – *rummutusteema*; Hitkuk s.1904 (1960 Bogdanov. äänitetty Moskovassa) – ”mustasukkainen vaimo”-teema; Škaligina s.1935; Khadzigan s.1931 (1990 Mamtševa) – *kalniteema* (kalni on pitkä ukonputkentapaisesta ruokokasvista tehty ontto putki, johon lauletaan); Odrain s.1800-l. loppu (1910 Sternberg, vanhin äänitys nivhien musiikista) – *maanalainen teema*; Efkuk s.1929 teema (2006 Siirala) – *ylämaailman teema*.

ASIKONGAUN – 11 HETKEÄ⁵⁴⁹ (2017) – viulu, konserttikantele ja viisikielinen kantele

Johdanto – viisikielinen kantele

1. *Sanaton laulu* – viulu

2. *Mikä tuo laulu on?* – konserttikantele

Mikä tuo laulu on? Myös minä haluan tehdä laulun, kiehtovan laulun.

Haluan lähteä merelle valaanpyyntiin ja palata takasin purjehtien.

3. *Tanssin ja rummutan* – viulu

4. *Kenestä laulaisin?* – konserttikantele

5. *Sanaton laulu* – viulu

6. *Kuinka saisin vedettyä kalan ylös?* – viulu

7. *Vanha imaqliqilainen laulu* – konserttikantele

8. *Kuka se on, joka laulaa?* – viulu

9. *Vapaaliikkeinen imaqliqilainen tanssi* – konserttikantele

10. *Vanha imaqliqilainen laulu* – konserttikantele

11. *Vanha imaqliqilainen laulu* – kantele, viulu ja viisikielinen kantele

NIVKH THEMES⁵⁵⁰ – viulu, alttoviulu, sello, kontrabasso (2004)

⁵⁴⁹ Laulu 2, naukaninjupikin kieliset sanat: Суна к'акымкут атуситыкатхут Ыи амта атусиюг'ак'о, атуюнальг'емын'. Атусуг'унал'г'емын' аңьююхто аг'выл'вег'нун, тук'уйкумку кальлаку тыленан'ымыку, ан'ог'луку инл'онун тыленан'ымын': Laulun 3, naukaninjupikin kieliset sanat: Саюг'л'ек'тун'а саялик'ан'а. Laulu 4 Кина лъу тук' атук'аг'лапук. Laulu 6, naukaninjupikin kieliset sanat: Натын уна амулаку ик'ал'ук' ик'ал'ъук. Laulu 8 Кина к'а уна атуг'ак'ли?

⁵⁵⁰ *Nivkh Themes*: Luettelo laulajista, joiden melodiset motiivit esiintyvät sävellyksessä: (laulaja, syntymäaika, näytteiden äänitysvuosi, äänittäjä, teema): Muvtšik, Lidia s. 1944 (2004 Siirala) – *pääteema*; Ulita s. 1916 (2004 O'Riordan) – *sivuteema, valitusteema, rummutusteemat*; Sangi Vasili s. 1930 (2004 Siirala) – *alttoviuluteema*; Tšihavrun, Zoja s. 1934 (2004 Siirala) – viulu-bassoteema; Liškit s. 1912 (1984 Mamtševa) – *tynrynteema* (tynryn on nivhien yksikielinen jousisoitin); Nakamura (äänitetty 1950-luvulla) – *Šamaanin kertomus, kuinka poika ja koira tapasivat 8-päisen hirviön*; Njavan s. 1915 (1990 Mamtševa) – *Šamaaniloitsu*.

Ääni vastaa ääneen

Lauantai 10.11.2018 klo 19.00 Organo, Musiikkitalo, Helsinki

Pia Siirala, sävellys, viulu, kenttä-äänitykset, äänisuunnittelu ja -editointi

Naiara De La Puente Vadillo, harmonikka

Sirkku Rintamäki, urut

Sonja Tissari, urut

Kasper Omenasaari [Korhonen], urut

Lygia O’Riordan, musiikin ohjaus

OHJELMA

Pia Siirala ÄÄNI VASTAA ÄÄNEEN

Teoksen sisällä kuullaan seuraavia laulajia (Pia Siiralan kenttä-äänitykset vuosilta 2008–2017)

Tingaan Tuutulaulu⁵⁵¹

Tevljantonau Fragmentteja omasta, isän, sedän ja veljen lauluista⁵⁵²

Tinatval Isän jutauslaulu⁵⁵³

Tengantongau Röhistyslaulu⁵⁵⁴

Engengeu Röhistyslaulu⁵⁵⁵

Tatjana Minenko Röhistyslaulu⁵⁵⁶

Zoya Rahtina Röhistyslaulu⁵⁵⁷

Raughtitval Ar'ai-sedän laulu – *Minä laulan. Tytöt, varikset tanssivat*⁵⁵⁸

Navragli Rummutusta⁵⁵⁹

Jaatitvaal Laulu nuorelle porolle⁵⁶⁰

I’an Rummutuslaulu, Tuutulaulu⁵⁶¹

⁵⁵¹ Tingaan (Тыңаан 1937) Tuutulaulu 13.4.2017, Ryrkaipin tundra, 1. leiri, Tšukotka.

⁵⁵² Tevljantonau (Тэвлянтоңав 1934) Fragmentteja. Meinypilgno, Tšukotka 24.6.2009.

⁵⁵³ Tinatval (Тыңатвал 1922). Isän laulu. Vaegi, Tšukotka 11.6.2009.

⁵⁵⁴ Tengantongau (Тыңантоңав 1939). Röhistyslaulu. Janrakinnot, Tšukotka 17.8.2009.

⁵⁵⁵ Engengeu (Эңгәңев 1940). Röhistyslaulu. Nunligran, Tšukotka 10.8.2009.

⁵⁵⁶ Tatjana Minenko (Татьяна Миненко 1978). Röhistyslaulu. Ryrkaipi, Tšukotka 12.8.2016.

⁵⁵⁷ Tatjana Minenko (Татьяна Миненко 1978). Röhistyslaulu. Ryrkaipi, Tšukotka 12.8.2016.

⁵⁵⁸ Raughtitval (Рагтытвал 1926). Ar'ai-sedän laulu (А’р’ай). Sirenniki, Tšukotka 7.8.2009.

⁵⁵⁹ Navragli (Наврагли 1954) rummutus. 17.2.2008, Atšaivajam, Kamštarka.

⁵⁶⁰ Jaatitvaal (Ятытвал 1955). Laulu Nuoren poron juhlassa. Amgueman tundra, leiri no.3, Tšukotka 16.8.2016.

⁵⁶¹ I’an (Ы’ань 1942). Atšaivajam, Kamštarka 14.2.2008.

Musiikin virta

Video- ja valokuvanäyttely – Sibafest

1.– 31.3.2022 Musiikkitalon päälämpiö, Helsinki

Laulajat⁵⁶²: Etilyan, Kuang, Kuljumiš, Tingaan

Improvisaatio: Pia Siirala, viulu

Kenttä-äänitykset, videoiden kuvaus ja leikkaus: Pia Siirala; Tšukotka ja Kamtšatka, koillinen Siperia

Valokuvat: Pia Siirala; Tšukotka ja Kamtšatka, koillinen Siperia

Salitekstit: otteita Pia Siiralan Tšukotkan ja Kamtšatkan matkapäiväkirjoista

Improvisaation äänitys: Robert de Godzinsky

Kuvakehykset: Matti Kautonen

⁵⁶² Etilyan (Этилян 1936). Atšaivajam, Kamtšatka 15–17.2.2008; Kuang (Ѓвањ 1938). Меунурілгyno, Tšukotka 7.7.2009; Kuljumiš (Кулюмич 1927). Vaegi, Tšukotka 13.6.2009; Tingaan (Тыњаан 1937). Ryrkaipin tundra, leiri no.1, Tšukotka 13.4.2017.

Henkilölaulua etsimässä

CD-levy, julkaisupäivä 20.9.2022

Säveltäjä esittäjä, Pia Siirala

Kenttä-äänitykset⁵⁶³, Pia Siirala

Äänitys, miksaus ja masterointi, Robi de Godzinsky. Äänitetty Pukkilan kirkossa 11–13.8.2001

Valokuvat, Pia Siirala (Mulingaut, Vukvunga, maisema) ja Andrei Shapran (Pia ja viulu)

Graafinen suunnittelu ja taitto, Janne Gammelmin, Pauli Raitakari

Tuottaja, SibaRecords, Pauli Raitakari

RAIDAT

1 Mulingaut laulaa

2 Mulingaut

3 Vukvunga laulaa

4 Vukvunga

5 Henkilölaulua etsimässä

Mulingautin laulun sanat

Oi, minä laulan laulun

Ota laulu lahjaksi

Ota laulu lahjaksi

Laulakaamme nyt laulu

Oi, vivenkalaisen naisen laulu.

⁵⁶³ Mulingaut (Мулигаут 1915) laulu Pialle. Vivenka, Kamtšatka 23.2. 2008. Laulun alkukieliset sanat: А, мьяван, А, ыҕавигын ҕулибул, Анун, мын?явалан, Ыҕи, ыҕа, мын?явалан, А, в'ив'ниҕавин ҕулибул. Vuonna 2021 etnomusikologi Jekaterina Tiron ja kielitieteilijä Tatjana Golovaneva tekivät kenttämatkan Kamtšatkaan, jossa he korjakkilaulaja Lidia Tšetšulinan avustuksella kirjoittivat muistiin ja käänsivät venäjäksi laulujen sanat mm. äänittämistäni Mulingautin lauluista. Vukvunga (Быкыҕе 1927). Vaegi, Tšukotka 10.6.2009.

Polar Voices

Torstai 1.12.2022 klo 19 Modelarium, Pristinan yliopisto, arkkitehtuurin tiedekunta, Kosovo

Ensemble XXI Kosovo

kapellimestari Lygia O’Riordan

OHJELMA

Pia Siirala POLAR VOICES⁵⁶⁴

Pengengkeu – Yövärtio tundralla

Omryl’kot – Jalhgytyk – vaellus

Mulingaut – Tuutulaulu-fuuga

Rol’tytval – Jarar – Rumpu

Polar Voices (uusinta Suomessa)

Perjantai 15.09.2023 klo 19 Tempeliahaukion kirkko, Helsinki

Ensemble XXI Kosovo

kapellimestari Lygia O’Riordan

OHJELMA

Pia Siirala ULITAN KÄVELY

D. Šostakovitš KAMARISINFONIA op.110a

Pia Siirala POLAR VOICES

Pengengkeu – Yövärtio tundralla

Omryl’kot – Jalhgytyk – vaellus

Mulingaut – Tuutulaulu-fuuga

Rol’tytval – Jarar – Rumpu

⁵⁶⁴ Teos pohjautuu seuraavien laulajien lauluihin: osa 1 – Pengengkeu (Пэнгэнкээв 1933). Janrakinnot, Tšukotka 18.8.2009; osa 2 – Omryl’kot (Омрыл’кот 1935). Меунупилгыно, Tšukotka 24.6.2009 ja Tinatval (Тыңатваал 1922). Vaegi, Tšukotka.11.6.2009; osa 3 – Mulingaut (Мулиңаут 1915). Vaegi, Kamtšatka 23.2. 2008. ja (Э’йгэвгэвыг 1927). Vaegi, Tšukotka 11.6.2009; osa 4 – Rol’tytval (Рол’тытваал 1950). Меунупилгыно, Tšukotka 26.6.2009.



Kuulokulmia tšuktšien henkilölauluun – Säveltämällä kuuleminen taiteellisen tutkimuksen menetelmänä on tutkimusmatka tšuktšien henkilölauluun, joka on osa arktisten alkuperäiskansojen kulttuuriperinnettä. Havaintoni tšuktšien lauluista ovat kuulokulmia, jotka syntyivät kuulemisen ja säveltämisen vuorovaikutuksessa. Tutkimuksen ensimmäisessä osassa tutustutaan tšuktšeihin ja heidän kulttuuriinsa heidän itsensä kertomana. Toinen osa keskittyy tšuktšien laulukulttuurin ominaispiirteisiin, jotka ovat avautuneet kuuntelemisen, muistiinkirjoittamisen ja säveltämisen avulla ja joita esittelen nuotinnosten ja niihin liitettyjen äänitysten välityksellä. Kolmas osa kertoo säveltämällä kuulemisen prosessista työstäessäni taiteellisia osioita *Ulitan kävely, Ääni vastaa ääneen, Musiikin virta, Henkilölaulua etsimässä* ja *Polar Voices*. Tutkimukseni löytöjä ovat muun muassa horisontaalinen harmonia, sattumanvaraisuus ja hiljaisuus musiikkina, tai kun musiikki ja ihminen ovat kahden.

EST 80

PAINETTU

ISBN 978-952-329-358-8

ISSN 1237-4229

PDF

ISBN 978-952-329-359-5

ISSN 2489-7981

SIBELIUS-AKATEMIAN KANSANMUSIIKKIJULKAISUJA 40

PAINETTU

ISSN 2242-8054

PDF

ISSN 2489-8163

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X SIBELIUS-AKATEMIA

TAITEILIJAKOULUTUS
MuTri-tohtorikoulu