

Gurungien musiikki ja identiteetti Nepalin kansallisvaltion muodostamisen kontekstissa

Musiikin suhde kulttuuri-identiteettiin

Kansalliset ja etniset kulttuurit ovat nousseet huomion kohteeksi Euroopassa ja itäisessä naapurimaassamme tapahtuneiden mullistusten myötä. Suomen mahdollinen Euroopan yhteisöön liittyminen on pannut myös meidät arvioimaan kulttuurimme ominaislaatuja ja säilyvyyttä. Meitä pohdituttaa se, mitä tapahtuu kulttuurillemme liittyessämme poliittisesti tiiviimmin eurooppalaiseen yleiskulttuuriin.

Ajankohtaiseen tilanteeseen liittyvät myös puntaroinnit musiikin, kuten muidenkin taiteenlajien, roolista kansallisen ja etnisen identiteetin muodostumisessa. Sosiopoliittisen kontekstin muutostilanteessa, missä kulttuuri joutuu uudelleenarvioinnin kohteeksi, musiikin vaikutus identiteetin muuttajana ja ylläpitäjänä korostuu. Musiikista ja sen merkityksestä tullaan tietoisemmaksi. Näin on käynyt myös Suomessa. Viimeaikaista musiikkitiedettä ja musiikkikirjoittelua on taas erityisesti alkanut kiinnostaa musiikin suomalaisuus (Oramo 1989, Heiniö 1991, Ranta-Meyer 1992 ja Mäkelä 1992).¹ Nykyinen tilanne tuntuu edellyttävän suomalaisen musiikin tietoista määrittelyä, joka eräällä tavalla on kulttuuri-identiteettimme musiikillisen kriteerin tarkentamista ja kirkastamista.

"Musiikki kulttuuri-identiteetin ylläpitäjänä" on yleinen klisee juhlapuheissa, joissa identiteetti ymmärretään vaalimista, vahvistamista ja säilyttämistä kaipaavaksi ilmiöksi. Etnomusikologisessa kirjallisuudessa on myös useita analyysejä siitä, miten perinnemuusiikki tukee ja symboloi tutkitun kansan kulttuuri-identiteettiä (Merriam 1977, Erdely 1979, Blacking 1983, Slobin 1984, Trimillos 1986 sekä Blum ja muut. 1991). Niissä ei kuitenkaan ole problematisoitu kulttuuri-identiteetin käsitettä. Se on välttämätöntä, jos tarkoituksena on analysoida kulttuuri-identiteetin ja musiikin välistä suhdetta.

Yleisessä kielenkäytössä kulttuuri-identiteetti viittaa epämääräisesti "taiteista" rakentuvaksi identiteetiksi. Kyse on kuitenkin monipuolisempaan taustaan rakentuvasta samaistumisen prosessista. Antropologisesti ymmärrettynä kulttuurin käsite tarkoittaa kollektiivisia ajattelun ja toiminnan tapoja sekä niiden tuotteita, jotka ovat pitkän ajan kuluessa muodostuneet ryhmän sosiaalisissa kanssakäymisissä (Kroeber ja Kluckhohn 1952, 181). Jos seuraamme antropologista kulttuuri-määritelmää, kulttuuri-identiteetin käsite viittaa samaistumiseen, jonka kriteereinä toimivat kollektiivisesti jaetut ajattelun ja toiminnan tavat. Laajempaan kulttuuri-käsitykseen nojaa myös Marcia Herndonin määritelmä kulttuuri-identiteetistä. Hänen mukaansa kulttuuri-identiteetti "is the sum of self-perceptions, personae, self-presentations, ideologies, assumptions, fears and actions of all of the sub-groups of a society, or of a single sub-group within a society" (1988, 135). Hän käsittää kulttuuri-identiteetin yhteisön tai sen osaryhmän jakamien ideologioiden, oletusten, pelkojen ja toimintojen summaksi sekä ryhmän tavaksi ymmärtää ja esitellä itsensä ja ominaispiirteensä. Kulttuuri-identiteetin voi siis käsittää ryhmälle tärkeitä merkityksiä symboloivaksi omakuvaksi, joka muodostuu erilaisten historiallisten olosuhteiden kuluessa syntyneestä kollektiivisesta traditiosta ja kanssakäymisissä toisten ryhmien kanssa.

Suomenkielellä Herndonin määritelmä kääntyisi ehkä paremmin kulttuurin identiteetiksi, koska se sulkee pois ajatuksen yksilön identifioitumisesta johonkin kulttuuriin. Ryhmän kulttuuri-identiteetti kasautuu kuitenkin viime kädessä yksilöiden identiteeteistä, joiden muodostumisessa on kollektiivisen taustan lisäksi aina mukana myös yksilölliset perusteet. Kulttuuri-identiteettiä voidaan analyttisesti tarkastella eri tasoilla: ryhmän identiteettinä, paikkaan liittyvänä identiteettinä, etnisen ryhmän ja kansallisena kulttuuri-identiteettinä. Näillä eri tasoilla tarkasteltuna sama musiikinlaji saa erilaisia merkityksiä:

musiikinlaji, joka toimii kansallisen kulttuuri-identiteetin kriteerinä, voi paikallisella tasolla toimia ryhmän identiteettiä vastaan.

Tässä artikkelissa käsittelen kompleksista musiikkikulttuurista tilannetta Nepalissa, jossa kansallisvaltion rakentamiseen² ja kansallisen kulttuurin luomiseen tähtäävä kulttuuripolitiikka kohdistaa paineita etnisiin vähemmistökulttuureihin. Tulen kiinnittämään huomiota kulttuuri-identiteetin moninaisiin laatuihin ja musiikin rooleihin kompleksisessa etnisten ja kansallisen kulttuurin kohtaamisessa. Erityisen tarkastelun kohteena on Keski-Nepalin vuoristoalueella elävän gurungikansan musiikin suhde heidän kulttuuriseen ja etniseen identiteettiin.³ Tarkastelutapa on diakroninen aikavälillä 1975–1990.

Nepalissa kansallisen kulttuurin ja etnisen kulttuurin välinen tilanne on tavallaan päinvastainen kuin kuohuvassa nykypäivän Euroopassa. Siellä muutospaineita aiheuttaa valtion harjoittama kansallisen kulttuurin ja identiteetin provosoiminen ja levittäminen, kun taas Euroopassa on juuri noustu näitä "tekemällä tehtyjä" kansallisvaltioita vastaan. Euroopassa tapahtuneet muutokset ovat herättäneet kysymyksen valtion luoman kansallisen kulttuuri-identiteetin merkityksestä: voidaanko kulttuuri-identiteettiä tietoisesti luoda muuten kuin juhlapuheiden koristukseksi.

Valtion kulttuuripolitiikka on yksi kansallisvaltion rakentamiseen liittyvä tekijä. Virallinen kulttuuripolitiikka on nimetty myös perinnesiikkien muutosta jouduttavaksi vaikuttajaksi (mm. Danielou 1971, Taylor 1975, Signell 1976, Jairazbhoy 1977, Neuman 1980, Becker 1985 ja Chopyak 1987). Perusteellisemmän selvityksen sen merkityksestä Tansaniassa, Tunisiassa, Ruotsissa ja Trinidadissa on tehnyt ruotsalainen Krister Malm osittain yhdessä Roger Wallisin kanssa (Malm 1981; Wallis ja Malm 1984). Kulttuuripolitiikka on sittemmin herättänyt laajempaakin mielenkiintoa etnomusikologiassa, mistä osoituksena Saksassa ilmestyi parisen vuotta sitten antologia "Music in the Dialogue of Cultures; Traditional Music and Cultural Policy" (Baumann 1991). Antologia sisältää kuvauksia eri maiden virallisen kulttuuripolitiikan, yksittäisten projektien ja instituutioiden suhteesta perinnesiikkiin sekä arvioita dokumentoinnin, arkistoinnin, äänilevyjen ja konserttitoiminnan vaikutuksista siihen. Etnomusikologien ja musiikintutkijoiden suhde musiikkielämään ja toimiminen etnisten musiikkikulttuurien ja kansanmusiikin välittäjinä, "kätilöinä" niiden tunnetuksi tulemisessa saa antologiassa myös erityistä huomiota (mm. Robertson 1991). Valitettavasti tässäkin artikkelikokoelmassa ei

kulttuuri-identiteetin käsitettä eritellä eikä problematisoida, vaikka sitä usein sivutaankin.

Kansallisvaltion muodostamisen prosessi Nepalissa

Nepalin historia ja nykyinen tila on tulos useiden eri kulttuuritraditioiden (tiibetiläisen ja intialaisen) ja uskontojen (hinduismiin, buddhalaisuuden ja shamanismiin) synkretismistä. Mikään Nepalin lukuisista, arvioiden mukaan yli kolmestakymmenestä etnisestä ryhmästä ei muodosta selkeää määrällistä enemmistöä, mutta muutamat niistä ovat poliittisesti ja taloudellisesti dominoivia. Kaikilla etnisillä ryhmillä on oma kulttuuri, tapa- ja uskomusjärjestelmä, kieli ja musiikki. Tunnettu nepalilainen antropologi Dor Bahadur Bista onkin kuvannut nepalilaista kulttuuria "moninaisuuden ykseydeksi" (1982, 2).

Vaikka etnisillä ryhmillä on ollut keskenään läheistä kanssakäymistä vuosisatoja, niiden kulttuuriset ominaislaadut ovat säilyneet. Tätä on tukenut hindulainen kastilaitos, johon etniset ryhmät on sijoitettu kasteina. Nepalin kielen sana *jat*⁴ tarkoittaakin sekä kastia että etnistä ryhmää. Kastilaitos, joka virallisesti perustettiin vuonna 1854 ja purettiin vuonna 1951, vaikuttaa edelleen ihmisten jokapäiväisessä kanssakäymisessä. Se jakaa väestön hierarkisesti ryhmiin, joiden keskinäiset suhteet on määritelty. Avioitumissääntöjen kautta se estää eri etnisten ryhmien sekoittumisen. Inhimillisen vuorovaikutuksen laatu määräytyy Nepalissa pitkälti siihen osallistuvien kastin mukaan. Esimerkiksi toiseen kastiin kuuluvat vain harvoin tulevat toisen kastin musiikkitalanteisiin ja silloinkin vain yleisönä. Vaikka eri kasteihin kuuluvat ihmiset asuvat samassa kylässä, he eivät omaksu toisiltaan musiikkia. Suurelta osin juuri kastilaitoksen vaikutuksesta etnisten ryhmien musiikit ovat säilyneet erillisinä näihin aikoihin saakka.

Nepal oli muulta maailmalta eristetty vuoteen 1951 saakka, jolloin valta siirtyi pitkään hallinneelta Rana-pääministerisuvulta kuningassuvulle. Silloin aloitettiin sarja poliittisia uudistuksia, joiden yhtenä pyrkimyksenä oli yhtenäisen kansallisvaltion rakentaminen (Upreti 1985, 188). Kansallisvaltion muodostaminen edellyttää etnisten ryhmien kulttuurista yhtenäistämistä sekä kansallista identiteettiä kohottavan kansallisen kulttuurin luomista. Nämä seikat olivat erityisesti nykyisen kuningas Birendran isän, kuningas Mahendran sydämenasia. Hän aloitti "Takaisin kyliin" -kampanjan, jonka eräänä tehtävänä oli

levittää kansallisuushenkeä ja kansallisen yhtenäisyyden ideologiaa aina kylätasolle asti. Kampanjan julistamisen yhteydessä hän kuvasi myös omaa omistautuneisuuttaan kansalliselle kulttuurille:

Kun olen lopettanut illalla työni, omistan vapaa-aikani kansalliselle musiikille ja taiteelle sekä järjestelmän mukaisille kulttuuriohjelmille.

(Puhe Kansallisneuvostolle toukokuussa 1967. Julkaistu Gor-khapatra eli Isänmaa-lehdessä 1. lokakuuta 1967.)

Amerikkalaisen tutkijan Frederick Gaigen analyysin mukaan kampanja muistutti erehdyttävästi Kiinan kulttuurivallankumousta, jossa kansankulttuuria käytettiin kansan poliittiseen manipulointiin (1970, 627; ks. myös Wang 1965 ja Yen 1964).

Nepalin kansalliseen yhtenäisyyteen on pyritty virallisen nepalin kielen⁵, kansallisen kulttuurin ja taiteiden luomisen sekä joukkotiedotusvälineiden, hallintokoneiston ja koululaitoksen levittämän tiedotuksen – propagandan – avulla. Tavoitteena on ollut muutos ihmisten ajattelussa, kuten kuningas Birendra on oivaltanut: "Tähän kehitykseen tarvitsemme ensisijaisesti muutosta asenteissa" (siteerannut Khatri 1976, 58). Joukkotiedotusvälineitä, radiota ja äänilevyteollisuutta, on pidetty kansallisen kulttuurin ja integraation kanavana. Niiden tehtäväksi on nimetty "massojen tietoisuuden herättäminen kansallisesta identiteetistä, kulttuuriarvoista ja traditioista" (Bhatt 1982, 10). Vuoden 1971 National Communication Plan esittää joukkotiedotuksen tehtäväksi "orientoida kansan ajattelua kehitykselle myönteiseksi yhdistämällä uusia ideoita vanhoihin".

Kansallisen kulttuurin, erityisesti musiikin luomista varten eli "rohkaisemaan, vahvistamaan ja popularisoimaan rikasta nepalilaista kulttuuria, joka löytää ilmaisunsa lauluissa, musiikissa ja tansseissa" (Bhatt 1982, 17) perustettiin viisikymmentä luvulla valtiollinen radioyhtiö, Rediyo Nepal ja kuusikymmentä luvulla valtion äänilevy-yhtiö, Shree Ratna Recording Corporation. Molemmissa laitoksissa on sävelletty, sovitettu ja äänitetty uutta nepalilaista kansallista musiikkia. Vuoden 1971 loppuun menessä Rediyo Nepal oli tuottanut 140 musiikkiäänitettä (uudemmat tilastot puuttuvat) ja äänilevy-yhtiö puolestaan vuoteen 1985 mennessä 10 LP levyä, 228 EP levyä ja 45 kasettia. Lisäksi se organisoii joka vuosi alueellisia ja valtiollisia laulukilpailuja ja festivaaleja. Kansallista musiikkia tehdään myös elokuvateollisuuden yhteydessä ja pääkaupungin Katmandun kansallisteatteris-

sa, National Theatre Hallissa, jossa pidetään lähes päivittäin kansallista kulttuuria, lauluja, tansseja ja runoutta, esittelevä näytös. Royal Nepalese Film Corporation oli vuoteen 1982 mennessä tuottanut kolme elokuvaa ja yhdeksäntoista dokumenttifilmiä. (Khatri 1976, 42–47, ja Bhatt 1982, 17.)

Uusi nepalilainen kansallinen musiikki, jota valtiojohtoisissa laitoksissa luodaan, on tyylillisesti hyvin erilaista kuin mikään Nepalilaisella alueella elävän etnisen ryhmän musiikki. Lähinnä se muistuttaa intialaista filmimusiikkia. Kansallisen musiikin takana ovatkin olleet henkilöt, jotka ovat opiskelleet musiikkia Intiassa ja jotka pitävät intialaista populaarimusiikkia sävellystyönsä esikuvana. Intialainen elokuvamusiiikki on hybrinen musiikinlaji, joka omaksuu ja yhdistelee vaikutteita mistä tahansa perinteestä, kreikkalaisesta buzukinsoitosta, havaijilaisesta *hula hula* -musiikista tai Johan Straussin valsseista. Tyypillinen instrumentaatio on harmonilla tai harmonikalla tuotettuun sointupohjaan melodiaa yksiaanisesti soittavat instrumentit, kuten viulut, sarangit ja mandoliinit, joita säestävät intialaiset rummut. Musiikin ominaissoinnin luovat rytmisoittimet ja laulajien äänenkäyttö, miesten pehmeä ja naisten kimeähkö falsettilaulu. Samat tyylipiirteet ilmenevät myös nepalilaisessa kansallisessa musiikissa.

Nepalin kansallinen musiikki⁶ jaotellaan tarkemmin kolmeen kategoriaan, jotka tyylillisesti poikkeavat toisistaan yhtyekokoonpanon, rytmikan ja laulun sanojen osalta: 1) kansanlauluihin, *lok git*, 2) kansalliseen musiikkiin, *rastriya git*, ja 3) moderniin musiikkiin, *adhunik git*⁷. *Lok gitin* alkuperä on useassa tapauksessa maaseudulta adoptoitu kansansävelmä, jotka on sovitettu uudelleen. Se voi olla myös kansanlaulujen tyyliin sävellettyä musiikkia. Radio ei kerää eikä äänitä maaseudun kansanlauluja. Sen sijaan studioon koelauluun pyrkivien laulajien odotetaan tuovan mukanaan uusia kansanmelodioita. Jos koelaulajan ääni ja uusi sävelmä miellyttävät radion tuottajaa, laulu päätetään äänittää ja studiomuusikot luovat siihen uudet kansallista kulttuuria kuvaavat nepalinkieliset sanat ja studiosovituksen. Näin uudelleensovittamalla ja -sanoittamalla eli kansallisen kulttuurisuunnitelman sanoin "yhdistämällä uutta ja vanhaa" etnisiä sävelmiä käytetään kansallisen yhtenäisyyden ja identiteetin vahvistamiseen.

Lok git -laulujen sanoissa kuvataan maaseudun asukkaiden elämäntyyliä ja puhetapoja kansallisia arvoja unohtamatta. Sanat kertovat esimerkiksi palkkasotilaan kaipuusta kotimaahansa tai ne ylistävät Nepalilaisluontoa ja kuningasparia. Kansanlaulun säestyksenä soittaa

pieni yhtye, joka koostuu kansansoittimista. Tavallisimpaan kokoonpanoon kuuluu nelikielinen jousisoitin *sarangi*, käsiharmoni ja *madal-rumpu*, joka on maan yleisin soitin. Rummuilla soitetaan perinnemusiikin rytmejä. Jos siis Nepalissa käyvä turisti ostaa äänitteen, jonka otsake lupaa sisältävän "Nepalese Folk Tunes" tai "Folk Songs from Nepal", hän saa kuultavakseen tätä enemmän intialaiselta elokuvamusiikilta kuullostavaa kansallista musiikkia kuin etnistä perinnemusiikkia⁸.

Rastriya git -musiikkiin kuuluvat patrioottiset laulut ja mahtipontiset orkesterisovitukset. Säestysyhtye on kokoonpanoltaan laaja: siihen kuuluu muutamien kansansoittimien lisäksi viuluja ja länsimaisia puhaltimia, jotka on omaksuttu sotilassoittokunnista⁹. Moderni musiikki, *adhunik git*, seurailee läheisesti intialaisessa populaarimusiikissa kulloinkin vallitsevaa virtausta. Viime vuosina se on omaksunut yhä enemmän länsimaisen discomusiikin piirteitä discorytmeineen ja syntetisaattoreineen säilyttäen kuitenkin intialais-nepalilaisen rytminkäytön ja äänenvärin. Laulun sanojen aihepiirinä on miltei aina rakkaus.

Koska Nepalin radio ei äänitä etnisten ryhmien perinnemusiikkia, se ei myöskään esittele niitä ohjelmissaan. Vähemmistökielisiä lauluja studiosovituksina soitetaan vain yhdessä viikottaisessa puoli tuntia kestävässä ohjelmassa nimeltään Phulbari. Pääasiassa radio soittaa uutta nepalilaista musiikkia ja sen ohella hyvin rajoitetusti intialaista klassista ja populaarimusiikkia. Länsimaista musiikkia ei soiteta lainkaan.

Radion lähettämä musiikki on lähes kokonaan kansallista musiikkia, joka sen myötä on levinnyt etnisten ryhmien kuultaville kaikkialla Nepalissa, minne vain radioaallot kantavat.¹⁰ The Rising Nepal -lehden julkaiseman suppean radiokuuntelututkimuksen mukaan uusi nepalilainen musiikki on suosituinta kuunneltavaa (Taylor ja Hem 1971). Suosiosta kertoo sekin, että etniset ryhmät ovat alkaneet imitoida sitä. Musiikin saatavuus on tietenkin sen omaksumisen perusedellytys, mutta tullakseen laajasti suosituksi sillä pitää olla myös sosiaalinen tilaus.

Gurungit¹¹ nepalilaisena vähemmistönä

Gurungien pääasuma-alueella Keski-Nepalin vuoristoseudulla kylät ovat pääasiassa gurungien asuttamia, mutta jokaisessa kylässä asuu

myös muihin etnisiin ryhmiin, esimerkiksi tamangeihin, magareihin ja hindukasteihin, kuten bramaaneihin ja käsityöläiskasteihin kuuluvia henkilöitä. Alue on vaikeiden kulkuyhteyksien vuoksi suhteellisen eristäynyt muusta maailmasta; jalkapatikka on ainoa tapa päästä vuoriston gurungikyliin. Joihinkin niistä täytyy kävellä viikkoja. Koska kulkuyhteydet ovat vaikeat, ovat eri alueiden ja jopa eri kylien kulttuurit säilyttäneet erityispiirteensä.

Gurungikylät ovat viime vuosikymmeniin saakka olleet omavaraisia sekä taloudellisesti että poliittisesti. Kaikki kylän yhteiset asiat ja riidat päätettiin kyläneuvostossa. Pelloilta ja kotieläimistä saatiin lähes kaikki elämisen tarveaineet. Animistinen uskomusjärjestelmä, jossa shamaanien kontrolloimat ja palvomat paikalliset henget ja Himalajan jumalat olivat keskeisessä asemassa, tarjosi käyttäytymis- ja ratkaisumallit erilaisiin kriisitilanteisiin.

Gurungit ovat aina olleet kanssakäymisissä muiden kulttuurien kanssa sekä asuma-alueellaan että sen ulkopuolella. Sadan vuoden ajan 1950-luvulle saakka he harjoittivat suolakakauppaa Tiibetin ja Intian välillä. Yli sata vuotta on jatkunut myös gurungimiesten palkkasotilaspalvelu Intiassa, Singaporessa, Hong Kongissa ja Englannissa. Näiden kontaktien kautta gurungimiehet – ja osittain myös naiset¹² – ovat saaneet kokemuksia muista elämäntavoista ja kulttuureista. Suurin osa miehistä on palveluaikansa loputtua palannut takaisin omaan kotikyläänsä. Niinpä kaukaisissa vuoristokylissä voi tavata miehiä, jotka puhuvat moitteetonta englantia ja kuuntelevat BBC:n uutisia.

Nykyisin gurungeilla on yhä enemmän yhteyksiä Nepalín valtioon. 1960-luvun alussa perustettiin maanlaajuinen hallinnollinen järjestelmä *gaun panchayat*, jonka kautta kaukaisimmatkin kylät kytkeytyivät valtioonhallintoon.¹³ Maaseudun asukkaat saivat kanavan omien tarpeidensa esittämiseen valtiolle ja alkoivat toivoa siltä taloudellista tukea. Hädän tullen on luonnonhenkien palvonnan sijaan alettukin vierailia pääkaupungin virastoissa.

Joukkotiedotus on levinnyt vuoristokyliin hitaasti. Suuri osa maaseudun väestöstä on edelleen lukutaidotonta, joten hallituksen kyliin lähettämille tiedotuslehdille ei löydy montaakaan lukijaa. Vain harvalla on varaa hankkia radio. Jos sellainen on saatu armeijassa palvelevalta sukulaiselta, ei raha riitä pattereiden ostoon. Vuonna 1975 oli 1500 asukkaan kylässä vain kymmenen radiovastaanotinta. Kymmenessä vuodessa¹⁴ kylän väestön määrä oli kasvanut lähes 2 500 henkilöön, joilla oli hallussaan 45 radiota ja kasettisoitinta. Kasettisoit-

timia ei käytetä lainkaan paikallisen musiikin äänittämiseen. Niistä kuunnellaan vain viimeisimpiä elokuvahittejä. Kasettien kuuntelijat ovat useimmiten nuoria palkkasotilaita, jotka eivät anna arvoa paikalliselle perinteelle. Mutta palattuaan keski-ään ylittäneinä kotikyläänsä, samat miehet alkavat aktiivisesti osallistua paikallisiin musiikkitalanteisiin.

Viime vuosikymmeninä vuoristolaisten taloudellinen hätä on kasvanut suuresti. Lisääntynyt väestö ja maan eroosio ovat rikkoneet kylien omavaraistalouden. Huomattava osa maaseudun asukkaista on pakotettu etsimään toimeentulonsa kaupungeista. Aiemmin nuoret gurungimiehet saattoivat päättää, valitsevatko he perinteisin vuoristolaiselämän sijasta palkkasotilaspalvelun mukanaan tuoman taloudellisen hyvinvoinnin. Nykyisin monien täytyy taloudellisen pakon vuoksi hakeutua sotilaksi.

Koulutus koetaan eräänä tienä pois taloudellisesta ahdingosta. Se tarjoaa mahdollisuuden uusiin ammatinvalintoihin. Valtion koulujärjestelmä levittäytyi gurungialueelle samoihin aikoihin kuin valtionhallinto korvaten gurungiyhteisön omat tavat siirtää tietoa sukupolvelta toiselle. Merkittävää perinteensiirtoa oli tapahtunut nuorten tyttöjen ylläpitämässä *rodi*-instituutiossa, joka huolehti myös tärkeimpien musiikkitalaisuuksien järjestelyistä. Koulujen perustamisen myötä *rodi* tuomittiin epäsiivoksi ja koulunkäyntiä haittaavaksi viihteeksi.

Nykyisin suuri osa lapsista käy koulua kolme ensimmäistä vuotta, jotka ovat ilmaisia. Koululla on kyläkulttuurissa useita sivuvaikutuksia. Sillä aikaa, kun lapset viettävät aikansa koulussa tai koulumatkoilla, jotka voivat kestää useitakin tunteja, täytyy vanhempien tehdä kotityöt heidänkin puolestaan. Sekä aikuisilla että lapsilla on vähemmän aikaa myös perinteisten musiikkiesitysten ja rituaalien järjestämiseen. Koululaitos levittää nepalin kieltä, kansallisvaltion ideologiaa ja arvoja, kansallista yhtenäisyyttä ja pyrkimystä taloudelliseen kehitykseen. Jokainen kouluamu aloitetaan laulamalla kansallislaulu, joka onkin koulun ainoa musiikkihetki. Opettajat tulevat gurungikulttuurin ulkopuolelta. Valtio pakkosijoittaa opettajat ja yleinen politiikka on lähettää kylän valtakastiin sen kuulumaton opettaja. Opettajia koulutetaan levittämään kehitysaatetta, jonka mukaan paikalliset perinteet ovat kehityksen esteitä.

Valtion organisoiman informaation seurauksena maaseudun gurungit toivovat kansallisvaltioon integroitumisen johtavan kohentuvaan elintasoon. Koska perinteinen gurungitalous ei kykene enää ratkaise-

maan taloudellisia ongelmia, niiden odotetaan löytyvän modernisoinnin ja nepalisaation avulla.

Gurungien kulttuuri-identiteetti

Gurungien kulttuuri-identiteetti liittyy läheisesti heidän etniseen identiteettiinsä. Suhteellisen suljetun pienyhteisön kyseessä ollen etnisen ja kulttuurisen identiteetin ero on kuin veteen piirretty viiva. Etninen identiteetti ja kulttuuri-identiteetti eroavat toisistaan lähinnä siten, että henkilö saa etnisyyden jo syntyessään tietyn etnisen ryhmän jäseneksi, mutta kulttuuri-identiteetin hän omaksuu kasvaessaan tiettyyn kulttuuriin, ts. enkulturaation kautta. Siinä missä etninen identiteetti säilyy samana yleensä eliniän¹⁵, kulttuuri-identiteetti voi muuttua tai jopa vaihtua re-enkulturaation eli uuden kulttuurin oppimisen myötä. Etnisen ja kulttuuri-identiteetin selkeästi erottavaa määritelmää ei ole tehty. Siksi etnisten ryhmien identiteetin kyseessä ollen usein suositaankin käsitettä etnisuus (ethnicity), joka käsittää sekä sosiaaliset että kulttuuriset dimensiot (Keyes 1982, 6). Etnisen ryhmän kulttuuri-identiteetti demonstroidaan erityisesti siirtymäriiteissä, rituaaleissa ja seremonioissa (DeVos 1975, 26). Kirjallisuudessa, suullisessa perimässä, taiteellisissa tuotteissa, lauluissa ja musiikissa se ilmenee symbolisesti.

Gurungit esittelevät itsensä "aikaansaavaksi ja työteliääksi kastiksi". Gurungien identifioituminen joko kastina tai etnisenä ryhmänä on tilannekohtaista: se riippuu kontekstista, jossa identifioituminen tapahtuu. Kanssakäymisissä toiseen etniseen ryhmään kuuluvien kanssa kastijärjestelmä on määräävä tekijä, joten siinä yhteydessä gurungit hahmottavat itsensä kastiksi muiden hindukastien joukossa. Mutta kun tulee puhe gurungien ominaislaaduista ja erilaisuudesta muihin ryhmiin verrattuna, he nimeävät kulttuurisia tekijöitä, kuten pukeutumisen, uskomusjärjestelmän ja musiikin. Tietyt asiat, kuten *rodi*-instituutio, toimivat kulttuurin ikoneina ja kulttuurisen identiteetin kriteereinä, jotka myös gurungikulttuurin ulkopuoliset tunnistavat.

Kanssakäyminen muihin etnisiin ryhmiin ja kasteihin kuuluvien kanssa vahvistaa ja jopa provosoi oman etnisyyden korostamista. Valtion pyrkimys kansallisen yleiskulttuurin luomiseen toimii päinvastoin kuin kastijärjestelmä: se pyrkii yhtenäistämään etniset ryhmät. Bista on väittänyt, että "suurimmalle osalle nepalilaisista ei ole ongel-

ma identifioida itsensä yhdellä tasolla yhteen kulttuuris-lingvistiseen tai etniseen ryhmään ja toisella tasolla nepalilaiseen yhteiskuntaan yleensä" (1982, 2). Gurungien identifioituminen samanaikaisesti gurungeina ja nepalilaisina ei kuitenkaan tunnu olevan täysin ristiriidatonta.

Radikaalit muutokset ihmisten poliittis-ekonomisessa kontekstissa jouduttavat etnisyydessä, sekä kulttuurissa että sosiaalisessa dimensiossa tapahtuvia muutoksia (Keyes 1982, 27). Viime vuosikymmeninä gurungiyhteisön ekonomisissa, uskonnollisissa ja taloudellisissa järjestelmissä on tapahtunut perustavaa laatua olevia muutoksia. Mekanismit, jotka aiemmin tarjosivat ratkaisut ongelmallisiin tilanteisiin ja perusturvallisuuden, eivät enää päde. Uuteen tilanteeseen sopeutuminen on tuonut esiin uusia käyttäytymismalleja, jotka puolestaan stimuloivat uusien kulttuuripiirteiden, kuten kansallisen musiikin adaptointia. Adaptoidut tekijät puolestaan pakottavat kulttuuri-identiteetin uudelleenarvioimiseen.

Aiemmin monet vuoristokylien gurungit – kuten muutkin maaseudun asukkaat Nepalissa – pitivät ainoastaan Katmandun laakson asukkaita nepalilaisina. He suhteuttivat itsensä muihin paikallisiin ryhmiin, mutta heillä ei ollut tarvetta sijoittaa itseään Nepalin valtion kontekstissa. Nykyisin, kun kansallisvaltion integroimispolitiikka ja sen levittämä kansallismielisyys on levinnyt laajalle vuoristoon, gurungit kokevat paineita kansallisen kulttuurin ja kulttuuri-identiteetin omaksumisesta. Sen seurauksena gurungien tietoisuus omasta kulttuurista ja identiteetistä on entisestään lisääntynyt. Syntynyt siirtymätilanne aiheuttaa ristiriitaa, koska gurungien pitää tehdä valintoja kahden erilaisen kulttuurisysteemin välillä. Gurungien perspektiivistä katsoen nepalilainen kansalliskulttuuri on poliittisesti ja taloudellisesti dominoiva, kun taas heidän perinnekulttuurinsa on etnisyyden ja sen jatkuvuuden lähde.

Gurungit ovat reagoineet kansallisiin integraatiopyrkimyksiin kahdella tavalla: He kokevat oman kulttuurinsa ja etnisyytensä olevan uhattuina ja vastareaktionä valtion integroimispolitiikkaan he ovat alkaneet arvostaa uudella tavalla gurungikulttuuria ja korostaa gurungidentiteettiään. Jotkut sen sijaan ovat alkaneet väheksyä gurungiperinnettä ja pitävät sitä kehityksen esteenä.

Ikä, koulutus ja konteksti vaikuttavat siihen, miten gurungit reagoivat käsillä olevaan muutostilanteeseen. Vuoristokylien vanhat miehet ja naiset surevat perinteiden häviämistä ja tukevat gurungien pe-

rinnekulttuuria ja uskomusjärjestelmää. Lapset tulevat jo koulussa en-kulturoiduksi nepalilaiseen kulttuuriin. Nuoret miehet, jotka ovat käyneet koulua kolmesta kymmeneen vuoteen, ovat omaksuneet kansalliset arvot ja heillä on tendenssi torjua gurungikulttuuria. Keski-ikäisten ihmisten mielipiteissä on eniten hajontaa: osa heistä elää ja ajattelee hyvin perinteisesti, osa etsii uusia ratkaisumalleja kansallisesta kulttuurista. Eri mielipiteet luovat keskustelua ja väittelyä, ja niiden myötä ne nostattavat tietoisuutta kulttuurisista asioista.

Vuoristokyliä ja kaupunkigurungien etnistä kulttuuria koskevat asenteet ovat myös erilaiset. Maaseudulla, missä ihmiset vieläkin elävät perinteiseen tapaan, gurungi-identiteetti saa tukea jokapäiväisessä elämässä. Kaupunkigurungien sen sijaan täytyy "etsiä juuriaan" vaaliakseen etnistä identiteettiään. Katmandun gurungit ovat perustaneet gurungien keskinäistä solidaarisuutta ja kulttuuria ylläpitävän yhdistyksen, jonka kokoontumisissa soitetaan ja lauletaan modernisoitua gurungimusiikkia. Yhdistys julkaisee myös gurunginkielistä lehteä. Kaupunkigurungien identiteetti on nostalgialla maustettua ja poliittisesti heränneempää kuin maaseudulla.

Gurungien musiikki ja sen luokittelu

Gurungien musiikkirepertuaari koostuu vanhakantaisesta etnisestä perinnesäveltämisestä ja joukkotiedotusvälineistä omaksutusta kansallisesta musiikista, jotka gurungien ajattelussa vastaavasti ovat osa vanhaa, *purano sanskriti*, ja uutta kulttuuria, *nayan sanskriti*. Vanha kulttuuri viittaa gurungien puheessa etniseen kulttuuriin ja uusi kulttuuri kansalliseen kulttuuriin. Molemmat kulttuurikentät ja niihin liittyvät ajattelumallit ovat mukana gurungien elämässä.

Gurungishamaanit jakavat gurungien musiikin, *gurung samgit*, "onnelliseen", *sababhim* (g. *ugya*¹⁶) ja "vastakkaiseen", *bibhim* (g. *ligya*) musiikkiin. Karkeasti ottaen nämä kategoriat vastaavat meidän käsitystämme "tämänpuoleisesta" maallisesta ja tuonpuoleisesta, uskonnollisesta musiikista. *Bibhim*-musiikkia esittävät pääasiassa shamaanit ja buddhalaiset lamat *mi sibar* -hautajaisriiteissä ja sitä seuraavissa *arghum*-riiteissä. Hautajaisriittien aikana vainajan ruumis shamaanin astrologisten seikkojen perusteella tekemän päätöksen mukaan joko haudataan, poltetaan tai paloitellaan shakaalien syötäväksi. *Arghumissa* vainajan sielu opastetaan jättämään maallinen

elämä ja liittymään taivaaseen. Elävän henkilön status muutetaan kuolleen statukseksi.

Hautajaisriittien alussa ja useaan otteeseen *arghumin* kuluessa yhteisön miehet soittavat, laulavat ja tanssivat esitetään kuolleen sie-lulle *sergan*. Miehet tanssivat kahdessa jonossa, jotka muodostavat ensin vastapäivään ja sitten myötäpäivään kiertävän ringin. Kumman-kin jonon edessä tanssii yksi *jhyali*-symbaalien ja yksi *dhaudu*-rummun soittaja. Laulu on pentatonista ja heterofonista eli laulajat laula-vat varioiden samaa perusmelodiaa hieman eri tahdissa (Esim. 1). Soittajat soittavat kaksitoista eri rytmikaavaa, joista gurungien mukaan kuusi on "yksinkertaisia" eli miespuolisia ja kuusi "kaksinkertaisia" eli naispuolisia rytmejä. "Kaksinkertaisuus" syntyy lisäämällä rytmikaa-vaan koristelevia iskuja. *Arghumia* pidetään merkittävimpanä gurungi-kulttuurin ja -identiteetin demonstraationa. Tapa "soittaa hautajaiset rummuilla", *dhaudu bajaunesanga*, nimetään yhdeksi gurungien kult-tuuriseksi ominaislaaduksi.

Arghumin aikana shamaanit, *khlevrit* tai *pojut*¹⁷, resitoivat ulko-muistista muinaisella *tso*-kielellä pyhän *pe*-kirjan, joka kertoo gurun-gien geneologian ja toistaa heidän käsityksensä maailmanjärjestyk-sestä¹⁸. Resitointia säestetään symbaaleilla ja *sjo*-pronssikellolla. Resitointia ei pidetä musiikkina, vaan se on lukemista, (g.) *khy-wa*. Resitoinnin lisäksi *arghum* sisältää shamaanien ja maallikoiden tans-seja, joita säestetään *jhyali*-lautasilla ja *nga*-nimisellä yksikalvoisella kehysrummulla.

Sababhim-musiikkia soittavat, tanssivat ja laulavat maallikot spontaaneissa illanvietoissa ja järjestetyissä musiikkiesityksissä. Nuoriso eli 9–25 vuotiaat kokoontuvat joka ilta tyttöryhmien perustamiin ja ylläpitämiin *rodeihin* juttelemaan, soittamaan ja laulamaan. *Rodi* on yleensä yksi huone, jossa talon isäntäväki on antanut nuorille luvan kokoontua. He myös valvovat nuorien seurustelua. *Rodin* muodosta-nut tyttöryhmä pysyy samana kymmenenkin vuotta, mutta pojat kiertelevät eri *rodeissa* vaihtelevissa porukoissa. Yhdessä kylässä voi olla viisikin *rodia*. *Rodissa* laulettu laulut ovat nykyisin radiosta opittuja lauluja tai niiden tapaisia, nuorten itsensä säveltämiä lauluja. Lauluja säestetään *rodin* omistamalla *madal*-rummulla, jota kaikki osaavat soittaa.

Vielä 1970-luvulla *rodeissa* laulettiin gurungien vanhoja lauluja heidän omalla kielellään. Gurungien vanhat laulut ovat pentatonisia, kun taas radion laulut ovat useimmiten diatonisia. Perinnelaulujen

Esimerkki 1. Yksi niistä melodioista, joilla *serga* lauletaan. Koska gurungien perinnesävelmusiikki on omaleimaisuus syntyy heterofonisesta ryhmälaulusta ja laulutekniikasta, voi länsimainen nuottikuva välittää siitä vain luonnosmaisen kuvan, melodian ja rytmin rungon. Käyttämälläni modifioidulla nuottikuvalla pyrin havainnollistamaan laulun ominaispiirteitä. Vain toistuvaan melodiarunkoon kuuluvat sävelet on merkitty tavanomaisilla nuoteilla, muu laulu, kuten koristeet, liukumata ja laaja vibraatto on merkitty sävelkorkeuden vaihtelua osoittavalla viivalla.

laulu

rummut

sympaalit

A - a - a a - a - a a - a ye

semb-re die-qua die-qu-sa a - mo o - o ke - ta yo - la

bo - ya ni - me so - ya ni - me sa - ni e - sa - a, A -

a yo sa a - a - a, A -

tempo on hitaampi, ja niiden ambitus pienempi kuin radiolaulujen. Vanhat gurungilaulut laulettiin käyttäen voimakasta nasaalia ja laajaa vibraattoja sekä kireää äänenmuodostusta liukuen sävelestä toiseen ja säveliä koristellen. Radiolauluja lauletaan vapaalla äänenmuodostuksella ilman vibraattoja ja koristeluja. Huomionarvoista on, että gurungit laulavat eri tavoin laulaessaan eri tyylikategorioiden kuuluvia lauluja. Kyse ei siis ole laulajien vaan musiikinlajien tyylieroista.

Musiikista kiinnostuneet nuoret voivat perustaa myös tanssiteaterin, *thetarin*, joka esiintyy maksusta. Esitykset koostuvat kansallisista ja itsesävelletyistä lauluista, joihin ryhmän johtajat ovat kehittäneet pu-vustuksen ja tanssikoreografian. Gurungit, kuten myös muihin etnisiin ryhmiin kuuluvat henkilöt, ovat alkaneet säveltää lauluja radiolaulujen tyyliin. Tällaista sävellystyylillä rohkaisevat valtion äänilevy-yhtiön järjestämät vuosittaiset kulttuurikilpailut.

Thetarin esittäjäryhmään kuuluu kymmenen, viisitoista nuorta, joista osa tanssii, osa laulaa yksiaänisenä kuorona, pari soittajaa rytmittää tanssia rummuilla ja yksi soittaa Intiasta tuotua käsiharmonia. *Thetar*-lauluja säestetään *madal*-rummuilla, joilla soitetaan viittä *thetariin* nimettyä rytmikaavaa. Nuoret käyttävät esityksistä saamansa rahat piknikeihin ja soittimiin. Uudempi versio *thetarista* on nuorten "kulttuuriklubi". Sen sisältö ja toimintatavat ovat lähes samat kuin *thetarin*.

Gurungiyhteisön vanhakantaisimmat musiikkiesitykset, *ghatu* ja *sorathi* eivät ole samassa mielessä esityksiä kuin nuorten tanssiteateri, jossa yleisön odotetaan aktiivisesti seuraavan musiikkia ja tanssia. Niissä musiikki luo auditiivisen tilan, jossa yhteisön jäsenet voivat kokoontua ja seurustella. Perinnemusiikilla on gurungikylissä useita uskonnollisia ja yhteisöllisiä funktioita. Sen esityksillä kerätään rahaa kyläyhteisön kollektiivisiin tarpeisiin, vahvistetaan yhteisyyden tunnetta, sosiaalista järjestystä ja yhteistä maailmankuvaa. Animistinen maailmankuva ilmenee paitsi shamaanien esittämässä musiikissa myös *sababhim*-musiikkiin kuuluvissa *ghatussa* ja *sorathissa*. Jokainen esitys aletaan rukouslaululla, jolla pyydetään jumalien siunausta esitykselle. Jumalien uskotaan voivan saapua esitykseen henkipo-session kautta. Musiikkiesitykset ja itse musiikki vahvistavat gurungiyhteisön arvoja ja niiden kautta siirretään keskeistä tietoa sukupolvelta toiselle.

Sorathi ja *ghatu* ovat tanssiesityksiä, jotka perustuvat laajoihin eeppeihin tarinoin. *Ghatun* tarina kuvaa muinoin, oletettavasti 1400-luvulla eläneiden Pasram-kuninkaan ja Yamawati-kuningattaren tarinan ja heidän hovinsa elämää, riisinviljelyä, metsästystä ja taisteluja. Tarina huipentuu kuninkaan kuolemaan ja kuningattaren päätökseen tulla elävältä poltetuksi puolisonsa ruumiin kanssa (*sat*). *Ghatu* esitetään kokonaisuudessaan vain kerran vuodessa, toukokuussa täydenkuun aikaan vähän ennen riisin istutusta. Esityksellä pyritään miellyttämään Himalajan jumalia, jotta ne soisivat hyvän sadon. Esitys, epii-

kan laulaminen ja tanssiminen, jota säestävät *madal*-rummun soittajat, jatkuu yötä päivää kolme vuorokautta.

Ghatun laulavat ja soittavat keski-ikäiset ja sitä vanhemmat miehet, jotka ovat kaikki tavallisia riisinviljelijöitä. Esittäjien pitää olla aikuisia, koska nuoremmat eivät pysty kantamaan vastuuta esityksen yliluonnollisista ulottuvuuksista. He valitsevat joukostaan *gurun*, jonka tehtävänä on ylläpitää perinnettä, opettaa se halukkaille ja toimia laulunjohtajana. *Ghatun* tanssijoiksi valitaan testin avulla kaksi tai kolme esipuberteetti-ikäistä tyttöä. Testiin osallistuvat tytöt pestään lähteessä ja tanssilattia puhdistetaan lehmänvirtsalla. Tytöt, jotka vaipuvat transsiin *ghatua* lauletaessa ja jotka osaavat *ghatu*-tanssin, valitaan tanssijoiksi. Heidän tulee olla koskemattomia, koska "jumalat koskettavat" (*devatale cundacha bhaera*, kirjaimellisesti "tulla jumalien koskettamaksi" tai *devata aunu*, "jumalat saapuvat") vain neitsyitä. Jumalien kosketus tarkoittaa henkiosessiota, jossa jumalhenkien uskotaan astuneen sisälle ihmiseen. Possiossa tanssija toimii jumalhenkien kanavana. Yhden *ghatun* osan, *kusundan*, esityksen aikana tanssijat vaipuvat henkiosessioon. Silloin *kusunda*-jumalien uskotaan astuneen heidän hahmoonsa. Musiikkiryhmän *guru* keskustelee tyttöjen hahmossa olevien *kusundojen* kanssa kysyen heidän elämäntavoistaan ja syytä heidän vierailuunsa. Kun tanssijat ovat henkiosessiossa, esitystä kontrolloivat sanktioidut säännöt: laulun sanoissa, rytmikuvioissa ja esitysmuodossa ei saa tapahtua virheitä, koska niistä voi gurungien uskomusten mukaan aiheutua rummun rikkoutuminen, tanssijoiden tulo mielenvikaisiksi ja jopa heidän kuolemansa. Virheen pahoilta seurauksilta voidaan kuitenkin välttyä, jos kyseinen *ghatun* kohta esitetään uudelleen virheettömästi.

Ghatun osia, joilla kullakin on oma teemansa, voidaan esittää pyynnöstä ja uskonnollisten juhlapäivien johdosta myös muina aikoina. Tällöin esitys kestää vain parisen tuntia eikä siihen liity muuta uskonnollista käyttäytymistä kuin jokaisen esityksen alussa laulettu rukous. Esityksillä kerätään rahaa kyläyhteisön rahastoon, ts. sen lisäksi, että ne luovat tilanteen yhteisön jäsenten kokoontumiselle ja henkiosession kautta todistavat animistisen maailmankuvan puolesta, ne toimivat myös yhteisön materiaalistien päämäärien tavoittamisen puolesta.

Vain suurimmissa ja vauraimmissa gurungikylissä on kapasiteettia ja varoja ylläpitää sekä *sorathi*- että *ghatu*-perinnettä. Suurten esitysten järjestäminen vaatii paljon kyläläisten aikaa ja varoja. *Sorathin*

tarina kertoo kuningas Jaisingesta, jonka on oletettu hallinneen yhtä Himalajan pientä ruhtinaskuntaa 1600-luvulla. Tarinan mukaan Jaisingella oli monta vaimoa, mutta vasta seitsemäs antoi hänelle lapsen. Mustasukkaisten vanhempien kuningattarien lahjoman astrologin neuvosta Jaisinge heitti pienen tyttövauvansa virran vietäväksi, mutta kohtasi hänet uudelleen kukoistavana neitona tietämättä, että neito oli hänen tyttärensä. Kuningas rakastui, ja vasta hääkulkueessa hänelle paljastuu, että hän oli aikeissa avioitua oman tyttärensä kanssa.

Sorathin laulavat, tanssivat ja soittavat miehet. Neljästä miestanssijasta kaksi pukeutuu naisiksi. Esitykset aloitetaan hindujumala Saraswatin kutsumisella ja rukouksella. Kun joku vastaanottavainen henkilö alkaa vapista, Saraswatin uskotaan saapuneen paikalle. Vapina jatkuu läpi esityksen ja esityksen lopussa *madal*-rummun soittajat yrittävät kilvan saada sen lakkaamaan. Oikean rytmin löytyminen lopettaa vapinan – ja Saraswatin uskotaan silloin poistuneen.

Musiikillisesti *sorathissa* ja *ghatussa* on paljon samaa. Laulajien laulutapa on hieman kireää, nasaalia ja he vapisuttavat alaleukaansa saaden lauluääneen laajan vibraaton. Tarinaa lauletaan eteenpäin useita kymmeniä kertoja toistuvalla lyhyehköllä melodialla siksi, kunnes tarinassa tulee käännekohta, jolloin vaihdetaan uuteen melodiaan. Oraaliselle musiikille tyypillisesti laulu perustuu suppeahkoon määrään formuloita, esimerkiksi *ghatussa* seitsemään formulaan, joiden varioivista yhdistelmistä syntyvät eri melodiat¹⁹. Melodiat ovat pentatonisia, lyhyitä ja kertautuvia (Esim. 2). Rummuilla soitetaan varioiden tiettyjä rytmikaavoja eli tietyn karaktäärin omaavia rytmisiä lyöntisarjoja. Peruskaavoja on kummassakin musiikinlajissa kolme, mutta niiden variaatioita useita kymmeniä. Musiikille on siis luonteenomaista peruskaavoihin perustuva toistoinen variointi.

Erytisen mielenkiintoinen ja omaleimainen piirre gurungien perinemuusiikissa, niin *sorathissa*, *ghatussa* kuin *sergassakin*, on heterofoninen ryhmälaulu. Laulunjohtaja aloittaa laulun, johon muut hiljalleen yhtyvät. Vaikka kaikki laulavat samaa melodiaa, pyrkivät laulajat tietoisesti välttämään yhtenäistä laulua. Laulutekniikkaa tuntematon voisikin luulla, että laulajat osaamattomuuttaan tapailevat laulua toistensa jäljessä epätahdissa. Näin ei kuitenkaan ole, vaan laulun musiikillisesti rikas punos luodaan tarkoituksellisesti yksilöllisillä melodian koristeluilla, viivyttelyillä ja kiiruhtamisilla. Laulaja voi myös joksikin aikaa lakata laulamasta ja liittyä uudelleen mukaan aksentoiden näin tiettyä melodian kohtaa. Ryhmälaulun tekniikkaan kuuluu myös, että

laulajat pyrkivät hengittämään eri aikoina, jotta laulu jatkuisi keskeytymättömänä. Laulajan pitää siis seurata tarkkaan toisten hengitystaukoja eli samanaikaisesti, kun hän voi varioida yksilöllisesti melodiaa, hänen tulee suhteuttaa se kokonaisesitykseen. Jatkovana puunosmaisena polveileva heterofoninen laulu toteuttaa gurungien keskeisen esteettisen periaatteen: ollakseen kaunista tanssin ja laulun tulee "virrata kuin vesi", *sallala pani page jastai*. Kauneuden käsitteeseen sisältyy tosin myös toinen vaatimus. Ollakseen kaunis, asian tai ilmiön pitää olla myös tarkoituksenmukainen ja hyödyllinen.

Gurungeille musiikki, *baja* (soitto), *git gaune bajaune* (kirjaimellisesti laulaa-soittaa laulu), on vain sellaista "järjestettyä ääntä", joka lauletaan tai soitetaan ryhmässä yleisölle. Yksin laulava tai soittava ihminen ei gurungien musiikkikäsitteen mukaan voi tuottaa musiikkia. Yksi laulaja ei kykenisikään tuottamaan heterofonisen laulun rikasta musiikillista kudosta. Yksin tai ryhmässä laulettuja lauluja esimerkiksi työn teon yhteydessä, ei pidetä musiikkina. Kun gurungiaiti tuoduttaa lastaan kehtolauluilla, hän ei kutsu sitä musiikiksi vaan lapsen nukuttamiseksi. Laulaminen työtä tehdessä mielletään erottamattomaksi osaksi kyseistä työtä, ei musiikiksi. Musiikin yleisö voi olla joko ihmisistä koostuva tai ylikuonnollinen, kuolleen sielu, luonnonhenget ja jumalat. Gurungien musiikkikäsitys ja laulun heterofonisuus osoittavat musiikin yhteisöllistä luonnetta. Yhteisöllisyyden korostus gurungimusiikissa ei kuitenkaan tarkoita yksilöllisyyden menetystä, vaan jokainen laulaja saa ilmaista itseään individuaalisti rytmiiä ja melodiaa varioiden, nyansoiden ja lisäillen, mutta pysytellen kuitenkin yhteisen melodisen linjan jatkumossa. Gurungien perinnesmusiikki on siis esityskeskeistä ja yhteisöllistä. Musiikkia on vain esityksissä ja esitystyylillä luo sen ominaisimmat piirteet. Musiikin yhteisöllisyys heijastaa koko gurungikulttuurin ajattelu- ja toimintatapaa, jonka mukaan yhteisön yhtenäisyyttä ja jatkuvuutta takaavat säännöt ja normit tulevat aina ennen yksilön tarpeita.

Krisna caritra on musiikinlaji, joka on laadultaan ja iältään joukkotiedotuksesta omaksutun nuorisomusiikin ja perinnesmusiikin välihuoto. Se perustuu Krisna-jumalan legendaan (*caritra* tarkoittaa tarinaa), jonka kuusikymmentä vuotta sitten muokkasi Ghanpokharan kylässä asunut Narjung Gurung. Hän valitsi – osittain *sorathista* – rytmikaavat ja melodiat, joilla tarina lauletaan, ja loi tanssin koreografian. Rakenteeltaan *Krisna caritra* on samoin kuin *ghatu* ja *sorathi* eepinen lauludraama, jossa jatkuvaa tarinaa lauletaan muutamilla toistettavilla

Esimerkki 2. Yksi neljästä *ghatu* melodiasta.

laulu kuoro

rumpu

A - a pa - a e ti - e re - o pa - a

ra ye cho ro - o ya a - a pa - a

a yo ya ye te a

a - i pa ro ra ye cho ro

ve ma ta ra ye cho ro

ve ma ra yo ya ye ke ma

ja toistoisilla melodioilla. Melodioista osa on pentatonisia, osa diatonisia. Laulua säestävät *madal*-rummut ja tanssijoina on kaksi miehen asuun ja kaksi naisen pukuun pukeutunutta miestä. *Krisna caritra* siis yhdistää hinduperinteen gurungien omaan musiikilliseen taustaan. Musiikillisesti se eroaa vanhemmasta musiikista esitystyyliensä takia: laulajat laulavat ilman leuan vapisuttamisella aikaansaatuja vibraattoja, melodiaa varioimatta ja lähes yksinäisesti.

Krisna caritra -esityksiä pidetään silloin, kun gurungiperheen esikoispoika täyttää yhden vuoden. Koska esikoispojat omaavat gurungiyhteisössä merkittävän aseman, heille esitetään Krisnan tarina eräänlaisena yhteisöön liittämisen riittinä.

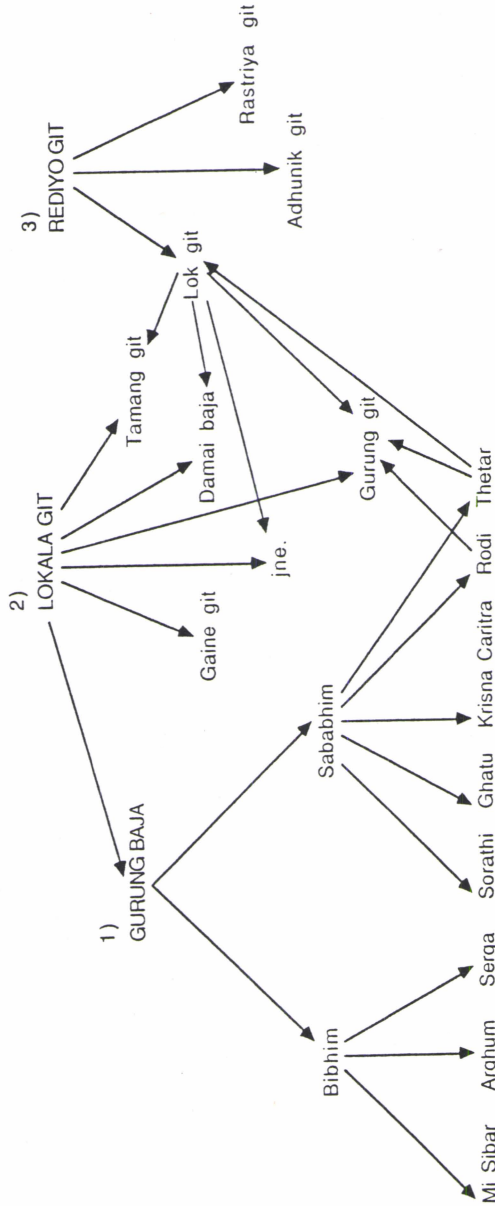
Koska gurungikylissä asuu myös muihin etnisiin ryhmiin ja kasteihin kuuluvia ihmisiä, kuten tamangeja, magareita, bramaaneja, kameja ja damaita, on siellä kuultavissa myös heidän musiikkiaan. Gurungien musiikinluokitteluun – vaikkakaan ei heidän aktiiviseen repertuaariinsa – kuuluu siis heidän itsensä esittämien musiikinlajien lisäksi muiden lähiseudun etnisten ryhmien esittämä ja radion levittämä musiikki (Kaavio 1.). Musiikinlajien nimeäminen tapahtuu esittäjien, esityskontekstin, laulettavan tarinan tai musiikin alkuperän mukaan.

Gurungien itsensä esittämä musiikki, *gurung baja*, jaetaan "tuonpuoleiseen" *bibhim* ja onnelliseen *sababhim* -musiikkeihin, jotka koostuvat eri musiikinlajeista. *Bibhim*-musiikkia esitetään *mi sibar* -hautajaisriitteissä, *arghumissa* ja *serga*-tanssissa. *Sababhim*-musiikkia ovat *sorathi*, *ghatu*, *Krisna caritra*, *rodi* ja *thetar*. Kahdessa viimeksi mainitussa esitetään sekä gurungien vanhoja lauluja, *gurung git*, että radiosta omaksuttuja uskansaslauluja, *lok git*.

Luokitusjärjestelmästä ovat tulkittavissa ne tavat, miten gurungit näkevät itsensä suhteessa ympäristöönsä. Gurungit näkevät oman musiikkirepertuaarinsa suhteessa muuhun paikalliseen musiikkiin eli yhtenä osana muuta lähiseudulla elävää musiikkia. Paikallisen musiikin, *lokala git* (lokala tulee englanninkielen sanasta *local*), muut lajit ovat muiden lähiseudun etnisten ryhmien ja kastien musiikkia, jota gurungit voivat käydä yleisönä kuuntelemassa, mutta jonka tekemiseen he eivät itse osallistu.

Radiolaulut, *rediyu git*, on yhteisnimitys kaikelle musiikille, jota gurungit kuulevat radiosta. Radiomusiikki jaetaan uskansaslauluihin, *lok git*, nykyaikaiseen musiikkiin, *adhunik git*, ja patrioottisiin lauluihin, *rastriya git*. Gurungien luokitusjärjestelmän mukaan gurungien

Kaavio 1. Gurungien tunteman musiikin emic-luokitusjärjestelmä, jossa gurungien musiikki nähdään kolmessa yhteydessä: 1) gurungien kulttuurin sisäisenä järjestelmänä, 2) osana paikallista musiikkia ja 3) radiomusiikin osana.



maalliset laulut, joita ennen laulettiin *rodeissa*, ovat yksi radion kansanlaulujen alaluokka, koska radion viikottaisessa kansanlauluohjelmassa soitetaan joskus – tosin erittäin harvoin – myös gurunginkielisiä lauluja.

Musiikin luokitusysteemi paljastaa, miten gurungit kokevat oman kulttuurinsa suhteessa muihin: Gurungien oma repertuaari muodostaa ehjän järjestelmän, joka hahmotetaan yhtenä osana paikallisessa kulttuurikirjossa. Yhteys nepalilaiseen kansalliseen kulttuuriin syntyy vain nuorisokulttuurin välityksellä.

Kulttuurin muutos gurungien musiikissa

Kaksijakoinen kulttuurikenttä, jossa gurungit elävät, heijastuu heidän musiikkirepertuaarissaan. Vanhaa ja uutta kulttuuria vastaavat vanha ja uusi musiikki eli gurungien perinnesävelmusiikki ja joukkotiedotuksesta omaksuttu kansallinen musiikki. Bruno Netti on esittänyt, että jokaisella kansalla on tietty, lähes muuttumaton määrä energiaa käytettävissä musiikkitoimintaansa (1985, 20). Tämän ajatuksen mukaan ei ole mahdollista, että kansan omaksuma uusi musiikki yksinkertaisesti lisäisi heidän repertuaariaan. Sitä seuraa väistämättä jostakin vanhasta luopuminen. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna voidaan väittää, että perinnesävelmusiikki ja kansallinen musiikki kilpailevat tilasta gurungien musiikkiaktiiviteetissa. Kilpailu "musiikkienergiasta" ja yleisön suosiosta on tuotu gurungikylissä esille myös konkreettisesti: Joskus *ghatu*-ryhmä ja *thetar*-ryhmä pitävät esityksensä samanaikaisesti kylän vastakkaisilla puolilla pakottaen näin yleisön tekemään tietoisin valinnan näiden musiikinlajien välillä. Valinta kumman jomman musiikin hyväksi on samalla ollut kannanotto sen maailmankatsomuksen puolesta, jota kyseinen musiikki edustaa.

Viidentoista vuoden aikana, 1975 – 1990, havainnoimieni gurungikyläisten musiikissa tapahtui muutamia merkittäviä muutoksia. Yhdessä kylässä kolme vuorokautta kestävää, jumalien palvelukseksi tarkoitettua *sati ghatua* ei enää esitetä toukokuussa täydenkuun aikaan. *Ghatun* yksittäisten osien laulaminen on päätetty tehdä lyhennetyssä muodossa eli ilman kertauksia. Kertauksien poisjättäminen voi olla pitkäkestoiselle oraalille musiikkitraditiolle kohtalokasta, koska ne takaavat laulutekstin ja musiikin muistiinpainumisen.

Syyksi näihin muutoksiin kyläläiset nimesivät ajan säästämisen ja tanssijatyttöjen koulunkäynnin. Käytännössä kyläläisillä onkin vähemmän työstä vapaata aikaa lasten koulunkäynnin takia. Se, että koulu osoitettiin *ghatun* esittämisen esteeksi todistaa uudesta arvojärjestyksestä. Koulutus koetaan animistista uskomusjärjestelmään liittyvää *ghatua* tärkeämmäksi. Vastakkain ovat perinteinen uskomusjärjestelmä, joka on aiemmin taannut gurungeille toimintamallit konfliktitilanteissa ja koulutuksen tarjoama mahdollisuus syventyneen taloudellisen hädän ratkaisemiseksi. Muusikoiden tekemät tietoiset muutokset *ghatu*-käytännössä kertovat siis syvällisistä muutoksista gurungien arvomaailmassa. Kyläläiset ovat omien sanojensa mukaan "valmiita ottamaan riskin", joka seuraa *ghatun* esittämättä jättämistä. *Ghatuhan* esitettiin jumalille hyvän riisidon takaamiseksi.

Ghatun esityssäännöt ja -tyyli ovat myös muuttuneet. Laulajat eivät tuota alaleukaa värisyttämällä vibraattoja ja he koristelevat melodiaa vähemmän. Huomattavinta on heterofonisen laulutavan kuihtuminen. Erityisesti nopeatempoisissa kohdissa laulu on ajoittain lähes yhtenäistä ja hengitykset sattuvat samoihin aikoihin. Esitystyylin muuttuminen saattaa johtua monista tekijöistä. Radiolaulujen esitystyylillä saattaa olla vaikutusta siihen, mutta myös yhteisöllisyyden korostamisen hiipuminen voi vaikuttaa heterofonisuudesta luopumiseen. Yhä useammat vuoristokyläasukkaat etsivät taloudelliseen ahdinkoonsa yksilöllisiä ratkaisuja, koska kyläyhteisö ei enää takaa toimeentuloa.

Kulttuurin voimakkaan muutostilanteen aiheuttama hämminki gurungiyhteisössä ja heidän kulttuuri-identiteetissään ilmenee eri musiikinlajeja koskevissa asenteissa²⁰. Haastatellut gurungit korostivat mielellään gurungien perinnesäilytyksen arvoa. Musiikista keskusteltaessa monet sanoivat, että "pidän *ghatusta*, koska se on meidän omaa musiikkiamme". Monet heistä olivat tietoisia perinnesäilytyksen merkityksestä heidän identiteetilleen: "Se [*ghatu*] heijastaa gurungikulttuuria ja estää sitä häviämästä". Tämän mielipiteen ilmaisivat niin nuoret kuin vanhat, miehet ja naiset, vaikka musiikkiryhmien koostumuksesta saattaakin päätellä, että nuoret ovat kansallisen musiikin kannattajia ja vanhat gurungien perinnesäilytyksen kannattajia.

Nepalilainen kansallinen musiikki ei herättänyt keskustelua samassa määrin kuin perinnesäilytyksen musiikki. Haastatelluilla gurungeilla ei ollut samanlaista valmiutta muodostaa mielipidettään radion levittämästä musiikista kuin perinnesäilytyksen musiikista. He olivat hämmästyneitä, kun heidän mielipidettään tiedusteltiin. Ainoastaan opettajat, jotka on koulu-

tettu edistämään kansallista kulttuuria, tiedostivat radiomusiikin suhteen kansallisuusaatteeseen ja kehitysideologiaan.

Kyläläisten musiikkikäyttäytyminen ei kaikissa tapauksissa vastannut heidän lausumiaan mielipiteitä. Periaatteessa perinnesäilyttäminen koettiin kannatettavaksi, mutta käytännössä yhä harvemmat osallistuivat sen esittämiseen tai esityksiin edes yleisönä. He eivät myöskään reagoineet *ghatu*-musiikissa tehdyihin muutoksiin. Perinnesäilyttäminen, vaikkakin se koettiin kulttuuri-identiteetin arvokkaana tukijana, ei ollut varsinkaan nuorison mielestä musiikkina miellyttävää. He pitivät sitä radiomusiikkiin verrattuna hitaana ja pitkästyttävänä.

Gurungien kulttuuri-identiteetti ja musiikki

Kansallisvaltion rakentaminen Nepalissa sisältää useita tekijöitä, jotka vaikuttavat etnisten vähemmistökuultuurien musiikkiin. Valtion kulttuuripolitiikan tavoite on luoda kansallinen kulttuuri ja musiikki, johon kaikki etniset ryhmät voivat identifioitua ja joka toimii siten kansallisen integraation välineenä. Kansallinen musiikki, joka on ainoa valtionlaajuisesti saatavilla oleva musiikinlaji, levittää laulujen sanoitusten välityksellä kansallisia arvoja. Se on kansallisen identiteetin sentimentti. Etnisille musiikeille, jotka nivoutuvat yhteen perinteisten uskomus- ja yhteisöjärjestelmien kanssa, ei ole osoitettu tehtävää kansallisessa kehityksessä. Etniset kulttuurit syrjäyttävän valtion kulttuuripolitiikan mukaisesti niillä ei ole sijaa valtionjohtamassa ääniteteollisuudessa ja radiossa.

Valtion integraatiopolitiikka on pakottanut gurungit tiedostamaan oman perinteensä ja tekemään tietoisia valintoja kansallisen kulttuurin ja etnisen kulttuurinsa välillä ja samalla myös kansallisen musiikin ja perinnesäilyttämisen välillä. Vastareaktion valtion harjoittamaan kulttuuripolitiikkaan kaupungeissa asuvat gurungit ovat alkaneet korostaa gurungi-identiteettiä ja kulttuuria sekä vaalimaan perinnesäilyttämistä²¹, joka kuitenkin kaupungissa saa erilaisia käyttöyhteyksiä ja funktioita kuin maaseudulla. Kaupungissa se on irtaantunut alkuperäisistä yhteisöllisistä ja uskonnollisista funktioista. Siellä perinnesäilyttämistä käytetään tietoisesti gurungi-identiteetin konstruktion välineenä.

Kaupungeissa "gurungius" on saanut poliittisen ulottuvuuden. Maaseudulla se elää edelleen luonnollisella tavalla gurungien asuttamissa kylissä. Gurungien perinnesäilyttämisen sekä maalliset että us-

konnolliset lajit, jotka toteuttavat vanhakantaisen gurungiyhteisön malleja, shamanistista maailmankuvaa ja yhteisöllisyyttä, tukevat gurungi-identiteettiä. Mutta maaseudunkin gurungien identiteetti on muuttumassa johtuen muuttuneista ekonomis-poliittisista olosuhteista ja kansallista kulttuuria edistävästä informaatiosta.

Vaikka maaseudulla perinnesiikin arvo kulttuuri-identiteetin ylläpitäjänä tunnetaankin, gurungit eivät näe vaivaa sen säilyttämisiksi. Mitä suositummaksi kansallinen musiikki tulee, sitä vähemmän on tarvetta perinnesiikkiin. Äärimmäisessä tapauksessa perinteen, kuten vanhakantaisen musiikin ylläpitäminen koetaan kehitystä estäväksi tekijäksi: "traditiot eivät anna työtä". Aika ja energia on käytettävä muihin tarkoituksiin, kuten koulutukseen ja tehokkaampaan työntekoon. Tämä asenne on osittain omaksuttu kansallisesta propagandasta, joka korostaa taloudellisen kehityksen ja modernisaation tarvetta. Se ei kuitenkaan ole pelkästään valtion instituutioiden harjoittaman mielipiteiden manipulaation tulosta. Häätä perustoimeentulon turvaamisesta on kasvamassa niin suureksi, että se syrjäyttää kaikki muut tarpeet. Taloudellinen häätä motivoi etniset ryhmät uudis-tamaan kulttuuriaan ja sovitautumaan osaksi nepalilaista kansallista kulttuuria. Kansallinen musiikki tulee omaksutuksi osana elämänmuodon nepalisointia. Radiomusiikin muodossa kansallinen kulttuuri-identiteetin sentimentti ulottuu myös kaukaisiin vuoristokyläihin.

Kansallisvaltion rakentaminen ja siihen kuuluva kansallisen kulttuurin muodostaminen on prosessi, joka väistämättä vaikuttaa ihmisten kulttuuri-identiteettiin. Etniselle vähemmistöryhmälle, jonka odotetaan integroituvan kansalliseen kulttuuriin, se aiheuttaa identiteettikriisin. Seurauksena gurungien lisääntyneestä vuorovaikutuksesta kansallisen kulttuurin kanssa gurungien musiikkikulttuurissa on tapahtunut transkulturaatio (Kartomi 1981), joka ilmenee kansallisen ja etnisen musiikin rinnakkaisuutena heidän musiikkirepertuaarissaan. Musiikin luokitusjärjestelmä, musiikkikäyttäytyminen ja musiikkia koskevat asenteet kertovat koko kulttuurin transitiosta. Sulautuvatko gurungit sitten tulevaisuudessa osaksi nepalilaista kulttuuria vai tulevatko he säilyttämään kulttuurinsa ja identiteettinsä nepalilaisen kulttuurin ohella? Jälkimmäistä mahdollisuutta tukevat paitsi viimeaikaiset tapahtumat Euroopassa myös se, että monet koulutusta saaneet gurungit kykenevät jo nyt näkemään gurungikulttuurin nepalilaisen kokonaiskulttuurin osana. Heille kahden identiteetin ylläpitäminen – Bistan väitteen mukaisesti – ei ole ongelma.

Musiikin ja kulttuuri-identiteetin suhteen tutkimus

Musiikin ja kulttuuri-identiteetin suhteen tutkimuksessa kulttuuri-identiteettiä täytyy tarkastella eritellysti määriteltynä analyttisenä muuttujana. Koska kulttuuri-identiteettiin sisältyy sekä verbalisoituja, tietoisia että tiedostamattomia piirteitä, sen voi määrittää sekä emisisestisesti, ryhmän, etnisen ryhmän tai kansallisvaltion tietoisena identiteettinä että etisistisesti tutkijan tekemän analyysin kautta. Lauri Hongon mukaan tutkijan määrittämisen ei kuitenkaan pitäisi olla ristiriidassa ihmisten itsemäärittämisen identiteetin kanssa (1986, 8). Kansallisen identiteetin tutkimus tarkastelee sitä, miten kulttuuri-identiteettiä rakennetaan ja provosoidaan valtion toimenpitein. "Virallinen kulttuuri-identiteetti" ei kuitenkaan ole sama asia kuin valtion rajojen sisällä elävien ihmisten kulttuuri-identiteetti. Eri etnisten ryhmien, ikä- ja sosiaaliryhmien kulttuuri-identiteetti rakentuu eri tavoin kuin kansallinen identiteetti. Tällä tavalla analysoitu ja eritelty kuva esimerkiksi suomalaisten kulttuuri-identiteetistä ja musiikin suhteesta siihen muodostuisi varmasti monipuolisemmaksi kuin mitä juhlapuheiden kliseet antavat ymmärtää.

Kansallisvaltioiden – maiden, joissa on poliittisin toimin luotu kansallinen kulttuuri – sortuminen etniin erimielisyyksiin kertoo siitä, että viime kädessä yksilöiden kulttuuri-identiteettiä ei voida keinotekoisesti luoda ja pakottaa ulkoisin toimenpitein. Yksilöiden kulttuuri-identiteetti syntyy sosiaalisessa vuorovaikutuksessa jokapäiväisessä ympäristössä. Se on psykososiaalinen prosessi. Ihmiset eivät ole vain passiivisia kulttuuri-identiteetin vastaanottajia, vaan he itse rakentavat ja määrittelevät kulttuuri-identiteettinsä enemmän tai vähemmän tietoisesti (Honko 1986, 7–8).

Ihmisillä voi olla samanaikaisesti useita kulttuuri-identiteettejä. Jos etninen identiteetti on "syntymälahja" eli se määrittyy etnisen taustamme mukaan, se ei ole samalla tavalla muuttuva kuin kulttuuri-identiteetti, joka kehittyy suhteessa alituisessa muutoksessa olevaan kulttuuriin. Uusi kulttuuri-identiteetti voi syntyä re-enkulturaation kautta eli uuden kulttuurin oppimisen avulla. Sama henkilö voi kulttuurisesti identifioitua saamelaisena, suomalaisena ja eurooppalaisena riippuen siitä, missä kontekstissa identifioituminen tapahtuu. Monien identiteettien ongelmaton ylläpitäminen edellyttää kuitenkin sitä, etteivät ne kulttuuriset tekijät, jotka representoivat identiteettiä, eli identiteetin kriteerit ole keskenään ristiriitaisia, kuten gurungien tapauk-

nessä. Ristiriitaiset tendenssit ihmisen kulttuuri-identiteeteissä aiheuttavat kognitiivisen dissonanssin. Identiteetit pitää uudelleenarvioida ja tietyissä valintatilanteissa mahdollisesti myös asettaa tärkeysjärjestykseen.

Kulttuuri-identiteetti ei ole staattinen vaan varioitua ja muuttuva samoin kuin kulttuurin perusolemukseen kuuluu alituinen muutos. Hongon mukaan kulttuuri-identiteetti on "a process of ongoing identity negotiations with rather open sets of symbol transactions" (1986, 9). Muutokset identiteetin pohjana olevan kulttuurin sosiaalis-poliittis-ekonomisessa kontekstissa aiheuttavat kulttuuri-identiteetin sisällön ja sen kriteerien uudelleenarvioinnin.

Usein myös musiikin ja kulttuuri-identiteetin suhde ymmärretään staattiseksi. Todetaan esimerkiksi, että "Sibeliuksen musiikki ja tangot ovat osa suomalaista identiteettiä", mikä tarkoittaa sitä, että Sibeliuksen musiikki ja tangot ymmärretään suomalaisen kulttuuri-identiteetin kriteereiksi. Musiikki, joka on ihmisten sosiaalisesti jaettua esteettistä ilmaisua, tiettyyn kulttuuriin enkulturoituneen ihmisen tai ihmisryhmien järjestämää ääntä, seuraa herkästi kulttuurissa tapahtuvia muutoksia. Siksi myös musiikin ja kulttuuri-identiteetin suhdetta pitää tarkastella prosessina, joka tapahtuu tietyissä historialliskulttuurisissa olosuhteissa.

Musiikin ja kulttuuri-identiteetin suhde on monimutkaisesti rakentunut. Musiikilla voi olla monenlaisia rooleja suhteessa kulttuuri-identiteettiin. Musiikki on kulttuurin auditiivinen sentimentti. Tilanteissa, joissa se koetaan identiteettiä vahvistavana ja ylläpitävänä tekijänä, se toimii kulttuuri-identiteetin kriteerinä, "rakennuspuuna" välittäen kulttuurin arvot ja ajattelumallit symbolisella tai metaforisella tavalla. Se representoi yhteisön ylläpitämän kulttuurin laatuja ja keskeisiä arvoja. Musiikki ei vain passiivisesti heijasta kulttuuria vaan se myös luo sitä, "musiikkityyli identiteettiin liittyneenä ei ole vain heijastaja vaan mahdollisesti myös kulttuurin arvojen ja sosiaalisen interaktion mallittamisen olennainen tekijä²²" (Waterman 1991, 66).

Musiikkia voidaan siis käyttää tietoisesti kulttuuri-identiteetin rakentamiseen ja muokkaamiseen, sen ilmaisemiseen ja kommunikointiin. Musiikki välittää kulttuuri-identiteetin sentimentin seuraaville sukupolville ja demonstroi sen kulttuurin ulkopuoliselle. Kaikkea yhteisön musiikkia ei kuitenkaan välttämättä nimetä kulttuuri-identiteetin ilmaisuksi vaan sellaisena koetaan ainoastaan osa koko musiikkirepertuaarista.

Kulttuuri-identiteettejä käytetään, muutetaan ja uudelleenrakennetaan alituisesti ajankohtaisiin poliittisiin tarpeisiin. Musiikki voi olla yksi tietoisesti käytetty tekijä uuden kulttuuri-identiteetin rakentamisessa ja olemassaolevan identiteetin muuttamisessa, kuten sitä käytetään esimerkiksi Nepalín kansallisen kulttuuri-identiteetin muodostamisessa ja gurungi-identiteetin nepalilaistamisessa. Musiikki on kulttuuri-identiteetin konstruktion, kommunikoinnin, demonstraation ja manipulaation väline.

Lähteet

- Baumann, Max Peter (toim.) (1991), *Music in the Dialogue of Cultures. Traditional Music and Cultural Policy*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Becker, Judith (1985), *Traditional Music in Modern Java. Gamelan in a Changing Society*. Honolulu: The University Press of Hawaii.
- Bhatt, Dipya Deo (1982), *Mass Communications In Nepal. Nepal, the Himalayan Kingdom*. His Majesty's Government, Ministry of Communications, Department of Information. Government Press, Singha Durbar.
- Bista, Dor Bahadur (1982), The Process of Nepalization. *Anthropological and Linguistic Studies of the Gandhaki Area in Nepal*, toimittaneet Bista, Ijima, Ishii, Nagano and Nishi. Japan: Tokyo University.
- Blacking, John (1983), The Concept of Identity and Folk Concepts of the Self: A Venda Case Study. *Identity: Personal and Socio-Cultural - A Symposium*, toimittanut Anita Jacobson-Widding. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Chopyak, James D. (1987), The Role of Music in Mass Media, Public Education and the Formation of a Malaysian National Culture. *Ethnomusicology* 31 (3):431-455.
- Danielou, Alain (1971), *The Situation of Music and Musicians in Countries of the Orient*. Florence: Leo S. Olschki.
- DeVos, George and Lola Romanucci-Ross (toim.) (1975), *Ethnic Identity: Cultural Continuities and Change*. California: Mayfield Publishing.
- Erdely, Stephen (1979), Ethnic Music in the United States: An Overview. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 11:114-138.

- Gaige, Frederick H. (1970), *National Integration in Nepal: A Study of the Nepal Tarai*. Julkaisematon väitöskirja. University of Pennsylvania.
- Gelner, Ernest (1983), *Nations and Nationalism*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Heiniö, Mikko (1991), Suomalaisen musiikin suomalaisuus. *Musiikkitiede* 1:12–34.
- Herndon, Marcia (1988), Cultural Engagement: The Case of the Oakland Symphony Orchestra. *Yearbook for Traditional Music* 20:134–146.
- Honko, Lauri (1986), Studies on Tradition and Cultural Identity. *ARV, Scandinavian Yearbook of Folklore* 42:7–26.
- Hutt, Michael (1986), Diversity and Change in the Languages of Highland Nepal. *Contributions to Nepalese Studies, a Journal of the Research Centre for Nepal and Asian Studies* 14(1):1–24. Kirtipur: Tribhuvan University.
- Jairazbhoy, Nazir (1977), Music in Western Rajasthan: Stability and Change. *Yearbook of the International Folk Music Council* 9:50–65.
- Kartomi, Margaret (1981), The Processes and Results of Musical Culture Contact. A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology* 25:227–50.
- Keyes, Charles (1982), *Ethnic Change*. Seattle: University of Washington Press.
- Khatri, Tek Bahadur (1976), *Mass Communications In Nepal*. Katmandu: Department of Information, His Majesty's Government Press, Nepal.
- Krader, Lawrence (1968), *Formation of the State*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- Malm, Krister (1981), *Fyra musikkulturer*. Tanzania, Tunisien, Sverige och Trinidad. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag.
- Merriam, Alan P. (1977), Music Change in a Basongye Village (Zaire). *Anthropos* 72:806–46.
- Moisala, Pirkko (1991), *Cultural Cognition in Music. Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal*. Jyväskylä: Gummerus.
- Mäkelä, Tomi (1992), *Suomalainen säveltäjä ja orkesteri*. Musiikki 2.
- Nettl, Bruno (1985), *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation, and Survival*. New York: Schirmer Books.
- Neuman, Dan (1980), *The Life of Music in North India. The Organization of an Artistic Tradition*. Detroit: Wayne State University Press.
- Oramo, Ilkka (1989), Hat das finnische Volk eine Musikgeschichte? *Musiikki* 1–4.

- Ranta-Meyer, Tuire (1991), *Lähtökohtia kansallisten piirteiden tutkimiseen musiikissa*. Musiikki 3–4.
- Robertson, Carol E. (1991), The Ethnomusicologist as Midwife. *Music in the Dialogue of Cultures*, toim. Max Peter Baumann. s. 347–365.
- Signell, Karl (1976), The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese. *Asian Music* 7(2):72–89.
- Slobin, Mark (1984), Klezmer Music: An American Genre. *Yearbook for Traditional Music* 16:34–42.
- Taylor, Dan ja Hem Hamal (1971), Survey of Radio Listening Habits in Nepal. *The Rising Nepal*, 2. lokakuuta.
- Taylor, John, E. (1975), Somethin' in My Mind: A Cultural and Historical Interpretation of Spiritual Texts. *Ethnomusicology* 19(3):387–399.
- Trimillos, Ricardo D. (1986), Music and Ethnic Identity: Strategies among Overseas Filipino Youth. *Yearbook for Traditional Music* 18:9–20.
- Upreti, B.C. (1985), Monarchy and Nation-Building in Nepal. *The Himalayas, Profiles of Modernization and Adaptation*, toimittanut S.K. Chaube. New Delhi: Sterling Publishers.
- Wallis, Roger ja Krister Malm (1984), *Big Sounds from Small Peoples. The Music Industry in Small Countries*. London: Constable.
- Wang, Betty (1965), Folksongs as Regulators of Politics. *The Study of Folklore*, toimittanut Alan Dundes. Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc.
- Waterman, Christopher A. (1991), Jùjú History: Toward a Theory of Sociomusical Practice. *Ethnomusicology and Modern Music History*, toimittaneet Stephen Blum, Philip V. Bohlman ja Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press.
- Yen, Alsace C. (1964), Red China's Use of Folklore. *Literature East and West*, 8:72–87

1 Suhteellisen nuoren valtion omaavalla ja eurooppalaisessa mittakaavassa vähemmistökieliselä kulttuurilla on suomalaisuus ja sen määrittely ollut tavallaan aina tarpeellista. Tarve korostaa suomalaisuutta on näkynyt myös maamme musiikintutkimuksessa niin kauan kuin sitä on ollut.

2 Kansallisvaltion ja sen rakentamiseen liittyvää problematiikkaa ovat käsitelleet mm. Gelner 1983 ja Krader 1968.

3 Saatavilla on myös monografia gurungikansan musiikista (Moisala 1991).

4 Koska *Etnomusikologian vuosikirja* ladotaan PC-tietokoneella, jolle ei vielä ole saatavilla *devanagari*-kirjoituksen roomalaiselle kirjaimistolle siirtämiseen tarvittavia diakriittisiä merkkejä, oheistan artikkelissa esiintyvistä nepalin ja gurunginkielisistä sanoista kootun sanaston, johon ne on merkitty manuaalisti.

5 Suurin osa Nepalin väestöstä onkin nykyisin kaksikielistä oman oman, yleensä kirjoittamattoman etnisen äidinkielenensä lisäksi koulujen ja joukkotiedotuksen yleistämän nepalin kielen.

6 Valtion instituutioissa luodulle uudelle musiikille ei ole olemassa kaikenkattavaa nepalinkielistä nimeä. Olen itse aiemmin käyttänyt nimitystä pannepalilainen musiikki, koska se on kaikkialle Nepalissa levinnyt musiikinmuoto (1991). Tässä artikkelissa haluan kuitenkin levinneisyyden sijasta korostaa sitä, että ko. musiikki on syntynyt kansallisvaltion rakentamisen tarpeisiin kansalliseksi musiikiksi. Tästä aiheutuu kuitenkin valittava päällekkäisyys *rastriya git* -käsitteen kirjaimellisen suomennoksen kanssa. Eli vaikka nepalilaiset itse käsittävät kansalliseksi musiikiksi vain millitääriissävyiset patriottiset laulut, nepalilaisen kansallisen kulttuurin analyysissä kaikki valtion toimenpitein luotu uusi musiikki näyttäytyy kansallisena musiikkina.

7 Nepalin kielen sana *git* tarkoittaa kirjaimellisesti laulua. *Git*-sanaa käytetään kuitenkin puhekielessä viittaamaan myös yleisesti musiikkiin, jonka varsinainen nepalinkielinen vastine on *samgit*. Tavalliselle puhekielelle *samgit* on kuitenkin vieras. *Git*-sanan lisäksi musiikista puhuttaessa voidaan myös käyttää sanayhdistelmää *git gaune bajaune* eli kirjaimellisesti käännettynä "laulaa-soittaa laulu".

8 *Perinne, perinteellinen ja traditio* -käsitteet eivät implikoivi ilmiön muuttumattomuutta. Päinvastoin, perinteet ovat historiansa aikana käyneet läpi useita vaiheita ja ovat aina muutoksen tilassa. Tässä yhteydessä käytän *perinne*-sanaa viittamaan etnisten kulttuurien piirteisiin sellaisina kuin ne olivat ennen kansallisvaltion rakentamisen vaikutuksia.

9 Kolonialismin aikana englantilaiset istuttivat Intiaan länsimaisen sotilassoittokuntaperinteen – myös skottilaiset säkkipilliorkesterit. Ne ovat siirtyneet nepalilaisen palkkasotilain käyttöön, koska nepalilaisia on työskennellyt palkkasotilaina Intian ja Yhdistyneen kuningaskunnan armeijassa palkkasotilaina jo runsaan sadan vuoden ajan.

10 Radiolähetysten ulottuvuus kattoi vuonna 1985 noin 55 prosenttia Nepalin pinta-alasta.

11 Tilastojen mukaan Nepalissa on noin 200 000 gurunginkieliltä puhuvaa asukasta. Käytännössä tuskin kukaan puhuu enää puhdasta gurunginkieliltä vaan nepalinkieliltä höystettynä gurunginkielisillä sanoilla (Hutt 1986, 14).

Suurin osa gurungeista asuu Keski-Nepalin vuoristossa, pieni osa pääkaupunkiseudulla ja Itä-Nepalissa. Kastijärjestelmässä heidät luetaan keskikasteihin kuuluvaksi. Gurungien pääelinkeinot ovat riisinviljely ja palkkasotilaspalvelu Nepalissa, Intian ja Englannin armeijoissa. Heidän uskonnollinen järjestelmänsä on yhdistelmä animismista, buddhalaisuudesta ja hinduismista. Tärkeimmät uskonnolliset auktoriteetit ovat shamaaneja.

12 Palkkasotilas saa viedä kuusitoista vuotta kestävänsä uransa aikana perheen asema- ja paikkaansa kerran kahden vuoden ajaksi.

13 *Gaun panchayat* -systeemi purettiin vuonna 1990 Nepalissa tapahtuneiden poliittisten muutosten seurauksena.

14 Tutkimusaineisto on hankittu kolmesta gurungikylästä ja pääkaupungin gurungien parista vuosina 1975–76 ja uudelleen vuosina 1985 ja 1989–90.

15 Kysymys siitä, voiko etninen identiteetti vaihtua, on mielenkiintoinen. Jos esimerkiksi gurunginainen vastoin avioitumisääntöjä avioituisi toiseen etniseen ryhmään, jonka parissa hän eläisi lopun elämänsä, kokisiko hän itsensä edelleen gurungiksi? Saman kysymyksen voi siirtää suomalaisiin siirtolaisiin: säilyykö suomalais-identiteetti vuosikymmeniä toisen kulttuurin keskellä? Käsitykseni on, että etnisesti suomalais-identiteetti säilyy, mutta kulttuurisesti ihminen voi lisäksi identifioitua myös vaikkapa amerikkalaisena.

16 Lyhenne *g.* tarkoittaa gurungikielistä sanaa. Muut kirjoituksessa esiintyvät sanat ovat nepalinkielisiä. Koska gurungien puhekieli on nepalin kieltä, jossa esiintyy paikoitellen gurunginkielisiä sanoja, resitoinnin kuvaaminen gurunginkielisellä sanalla kertoo hautausmaajärsiittien nivoutumisesta väistyvään gurunginkieliseen kulttuuriin.

17 Gurungishamanismi jakaantuu kahteen toisistaan hieman poikkeavaan perinteeseen. Toisen perinteen kannattajat ovat *poju*- ja toisen *khlevri*-shamaaneja.

18 Shamaanin koulutukseen kuuluu oppia resitoimaan *pe* ulkomuistista. Oppiminen tapahtuu toistamalla teksti säe säkeeltä gurun, opettajan perässä. Oppiminen kestää useita vuosia. *Pe*-kirjoja on säilynyt muutamia myös kirjoitetussa muodossa, mutta mahdollisesti kukaan ei kykene niitä enää lukemaan. Niiden kieli ei ole tiibetä, sanskri-

tia, hindua eikä nepalia, toisin sanoen gurungeilla on mahdollisesti ollut joskus muinoin kirjakielistä kulttuuria.

19 *Ghatun* melodia-analyysi löytyy gurungien musiikkikulttuurin monografista (Moisala 1991, 246–47).

20 Musiikin muutos oli kenttätöyssä erityisen huomion kohteena. Välttääkseni läsnä-oloni vaikutusta gurungien mielipiteisiin, en aluksi tehnyt lainkaan varsinaisia haastatteluja. Sen sijaan provosoin normaaleissa ihmisten välisissä kanssakäymisen tilanteissa esimerkiksi kylän kaivolla, teetuvissa ja illanistujaisissa keskustelua musiikista. Vasta kenttätöyeni loppuvaiheessa tein strukturoidun haastattelun 28 kyläläisen kanssa, jotka tasaisesti edustivat eri ikäryhmiä.

21 Tietenkin myös urbaani ympäristö, jossa asuu ihmisiä lukuisista etnisistä ryhmistä ja jossa gurungeilla ei ole tiivistä yhteisöä, asettaa paineita etnisyyden ylläpitämiselle. Olen käsitellyt gurungimusiikin urbanisoidumista erikseen artikkelissa, jonka tulee julkaisemaan italialainen CESMEO-lehti sekä gurungimusiikin monografiassa (1991, 335–349).

22 Musical style in the enactment of identity makes it not merely a reflexive but also potentially constitutive factor in the patterning of cultural values and social interaction.

Liite 1. Sanasto

ādhunik gīt	nayām saṃskritī
arghum	nga
bibhim	pé
devatā aunu	poju
devatāle cundacha bhaera	purāno saṃskritī
dhāudu	rodī
ghāṭu	sababhim
gīt gāune bajaune	sallala pāni page jastai
guruṅ saṃgīt	saṃgīt
jāt	sāraṅgī
jhyālī	satī
khlevri	serga
khy-wa	sjō
kriṣṇa caṛitra	sorathī
kusuṅḍā	ṭhetṭār
ligyā	tsō
lok gīt	rāṣṭriya gīt
mādal	ugya
mi sibar	