

Teesejä pohjoisen laulun analyysiin: tarkastelussa nenetsit ja saamelaiset

Johdanto: monokroniset laulukulttuurit

Perinnesäveltäminen analyttävään ymmärtämiseen ei näytä millään löytyvän yleispätevää ”kaiken teoriaa”. Etnomusikologisen viitekehyksen kannalta mielekkäin yleinen tutkimusorientaatio syntyy väkisin aineistolähtöisyyden periaatteen ja olemassa olevan analyttävän menetelmäperinteen vuorovaikutuksesta. Käymme tällaista dialogia pohjoisella lauluaineistolla.

”Pohjoisella laululla” viittaamme erityisesti Skandinavian, Luoteis-Venäjän ja Siperian alkuperäiskansojen vyöhykkeeseen. Käytännössä kyse on Skandinavian saamelaisen ja Luoteis-Venäjän sekä Länsi-Siperian samojedilaisen ja osittain myös obinugrilaisen väestön laulutyylien ominaispiirteistä. Tarkoituksenamme on paitsi keskustella tämän, tarkemmin määritellyn etnisen vyöhykkeen musiikki-ilmaisun piirteistä, myös pohtia tämän keskustelun ja sen päätelmien soveltuvuutta koko sirkumpolaariselle alueelle.

Rajaus on perusteltu yhtäältä etnisessä mielessä, mutta toisaalta myös perinteisten paikallisten elinkeinosysteemien kannalta. Esimerkiksi saamelaista, samojedilaista ja obinugrilaista väestöä yhdistäviä piirteitä ovat kielisukulaisuus, pyynti- ja porotalouselinkeino sekä sopeutuminen arktisen ja subarktisen vyöhykkeen oloihin. Yhtenäinen kielihistoriallinen tausta, paikallisiin oloihin pitkällä aikavälillä sopeutetut elinkeinosysteemit niihin mukautettuine yhteisötyypeineen sekä periaatteessa myös historialliset poliittiset kytkökset valtakulttuuriin muodostavat pohjoiselle alueelle omat rajatekijänsä. Musiikki-ilmaisun peruselementeissä on paljon yhteisiä piirteitä koko määritellyllä alueella ja niiden yhteys edellä mainittuihin taustatekijöihin ei suinkaan ole sattumanvaraista.

Koko tarkasteltavan alueen musiikki-ilmaisu perustuu säestyksettömään yksinlauluun, kuten olemme jo aiemminkin hahmotelleet (ks. esim. Niemi 1998: 79–80; Niemi 2001a: 127; Jouste 1998: 44–47; Jouste 2001b: 149–150). Laulu ja ihmisen ääni on käytännössä ainoa kulttuurisesti organisoidun ja merkityksellistetyn ääni-ilmaisun muoto. Varsinaisia ulkoisia äänilähteitä ei juuri ole. Laulusäestys ja yksilöllisyys

musiikillisessa ilmaisussa ovat perusteet muun muassa sille, että *koordinaatiota* äänilähteiden, muiden esiintyjien tai kehonliikkeiden eksplikoidun tyylillisen systeemin kanssa ei esiinny. Pohjoinen laulutyyli voidaan määritellä näin *koordinaatiovapaaksi*. Kun musiikillinen ilmiö kuitenkin on ajassa tapahtuvaa, kenties osuvampi käsitteellinen ilmaus löytyy *kronisuuden* kautta. Pohjoista koordinaatiovapaata musiikkityyliä voidaan näin ollen pitää *synkronoimattomana*, millä tarkoitetaan solistisen, vapaan esityksen riippumattomuutta muista esityksen ajallista tapahtumista säätelevistä tekijöistä. Näin ollen on soveliainta määritellä pohjoinen laulu *monokroniseksi*, esittäjän omaa subjektiivista aikakäsitystä noudattelevaksi ilmaisumuodoksi.

Synkronoitua musiikki-ilmaisua määrittää siis jokin musiikillisen koordinaation periaate, kuten esimerkiksi soittimet. Musiikillista koordinaatiota voi esiintyä sävelikkötasolla ja kutsumme tällä tavoin koordinoitua musiikki-ilmaisua *referenttiseksi*. Tavallisin referenttisen musiikki-ilmaisun muoto on (suhteellisen) kiinteäsävelikköisen soittimen ja ihmisäänen kytkös, jossa laulajalla on mielessään viitteellinen sävelikkö. Tällaisen viitesävelikön tarjoaa siis laulun säestyksessä käytetty soitin, mutta myös laulusta erilliset musiikkityyliin kuuluvat instrumentaaligenret jättävät jälkensä laulajien tonaaliseen ajatteluun. Niin ikään moniäänisten laulutyylien systemaattista sävelikkökoordinaatiota voidaan pitää referenttisen musiikki-ilmaisun yhtenä muotona.

Sinänsä soitinten vyöhyke liittyy erityisesti paikallaan asuviin, maanviljelyä harjoittaviin kyläyhteisöihin, mutta toisaalta myös Sisä-Aasian paimentolaiskulttuureihin. Pohjoisessa Euraasiassa tämä tarkoittaa varsinaista metsä- ja arovyöhykettä. Ääni-instrumenttien harvinaisuus pohjoisella vyöhykkeellä liittyy yhtäältä kulttuurihistoriallisiin, toisaalta kulttuuriekologisiin syihin. Esimerkiksi Länsi-Siperian pohjoisilla poropaimentolaisilla puuta on saatavilla ennen kaikkea sen ansiosta, että paimentolaisten vuotuisten joutausreittien talvehtimispisteet sijaitsevat puurajan eteläpuolella. Toisaalta minkä tahansa paimentolaiskulttuurin käyttöesineistö on verraten niukkaa ja tarkoituksenmukaisuudeltaan optimoitua liikkuvaan elämänmuotoon. Taigavyöhykkeen metsästäjien ja kalastajien tilanne materiaalsen kulttuurin osalta on jo hivenen toisenlainen. Hyvänä esimerkkinä tästä ovat Obin vesistöaluetta asuttavat obinugrilaiset hantit ja mansit instrumentaalimusiikin perinteineen¹. Heidät voidaan lukea pohjoisiksi kansoiksi ja oletettavasti Länsi-Siperian taigavyöhykkeen alkuperäisväestön jälkeläisiksi, mutta toisaalta heidän asuttamansa seutu on ollut tunnetun maailman rajamailla jo ennen ajanlaskumme alkua. Taigan pyytäjäväestö lienee ollut kauppasuhteiden osapuolena jo skyytiläisellä ajalla, minkä voi päätellä esimerkiksi Etelä-Siperian hautakurgaanien esineistöjäänteistä.

Additiivisuus musiikin rakennejärjestelmänä

Tavoitteenamme on käsitellä muutamia keskeisiä pohjoisen laulun rakenneanalyysin metodisia ongelmia erityisesti aineistolähtöisesti. Rakenneanalyysistä voidaan erot-

taa kaksi tasoa. 1) Mikrotason analyysissä päätelmät johdetaan musiikki-ilmaisun hienopiirteisistä elementeistä ja katsotaan, miten ne vaikuttavat kokonaisrakenteeseen. Analyysin apuna voivat olla mm. koneellinen äänianalyysi, säveltaajuuksien, rytmikestojen ja tavujen mittaaminen sekä kielen äännetason analyysi. 2) Makrotason analyysissä huomion kohteena ovat soivaa todellisuutta edustaviksi tulkitut säveltaajuudet, rytmit, teksti- ja metrirakenteet. Niistä rakennetaan testattavia malleja sävel- ja metrijärjestelmiksi. Mikro- ja makrotason analyysien tulosten yhteensovittamisella voidaan kontrolloida koko analyysiprosessin validiutta.

Aineistolähtöisyyteen liittyy laulajien kulttuurinsisäisen logiikan etsiminen. Aineistolähtöisyys ei poista vaatimusta laajemman laulukulttuurin koskevan analyysin tekemisestä. Pelkkä äänitteenä tallennetun laulun analyysi ei anna mahdollisuutta kokonaisvaltaiseen laulukulttuurin analyysiin. Lähdemme kuitenkin oletuksesta, että äänite sisältää *riittävästi* informaatiota siitä, miten laulaja hahmottaa laulunsa ja minikälaista logiikkaa hän noudattaa. Näin voidaan selittää sitä, miten laulaja tuottaa käytännön tasolla laulua ja siihen liittyvää henkilökohtaista tyyliä. Laulujen rakenteelliset periaatteet voivat olla hyvinkin erilaisia, mutta keskeisintä on esittää tulkinta niiden kulttuurinsisäisestä logiikasta. Vertailuaineiston avulla puolestaan voidaan tehdä kattavampia päätelmiä musiikillisen tyylin rakenteellisesta perustasta.

Kieli on määritellyllä monokronisella pohjoisella vyöhykkeellä yksi tärkeimmistä musiikki-ilmaisun elementeistä. Ääni-ilmaisun pohjana on kielen rakenteellinen impulssi. Tällaisen ilmaisumuodon peruspiirteiden hahmottamisen, kuvaamisen ja analyttisen tulkinnan on siis perustuttava kielen ja etenkin sen prosodisten ominaisuuksien tarkasteluun. Kieleen perustuva musiikillisen tyylin analyysinäkökulma ei ole sinänsä uusi eikä liity ainoastaan pohjoisiin laulukulttuureihin.

Alekseevin (1976: 23) huomio jakuuttilaisen laulutyylin ja puheen läheisestä suhteesta on keskeinen, mikäli sitä käsitellään vakiintumattoman, prosessiivisen melodiatyypin kontekstissa. Puheenomaisen laulun tunnisteena ei ole muuttumaton melodialinja tai tietty moodi, vaan pikemminkin tekstin metrinen pohjakaava ja melodian tukisävelrakenne. Tästä Alekseev (1976: 24) johti oletuksensa siitä, että varhaiskantaisten laulukulttuurien melodiikka organisoituu ensisijaisesti *metris-rytmisesti* ja *syntaktisesti* ja vasta toissijaisesti säveltasojen ja *modaalis-tonaalisten* elementtien mukaisesti.

Monokronisen musiikki-ilmaisun määritelmän mukaan soivan esityksen muoto on taajuuden ja ajan funktiona esitettävissä oleva *lineaarinen* rakenne (ks. Niemi 1998: 27). Tämä on ollut solististen ja säestyksettömien monokronisten tyylien määrittämällisenä perustana myös Alekseevilla (1976: 134) ja Lippuksella, joka käsittelee itämerensuomalaista runolaulua. Lippuksella (1995: 10) lineaarisuus liittyy erityisesti tällaisten musiikkityylien ”spontaaniuteen”, joka on luonnollista koordinaatiovapauden vuoksi. Analyysimme keskittyvät kahteen pääpiirteiltään monokroniseen laulukulttuuriin, pohjoissaamelaiseen joikuun ja nenetsien lauluun. Sovellamme samankaltaisia analyysimetodeja molempiin aineistoihin. Vaikka nämä laulukulttuurit

ovat monilta lähtökohdiltaan samankaltaisia, ei ole itsestään selvää, että niiden musiikki-ilmaisu olisi identtistä. Esimerkiksi musiikin koordinaatiovapaus ja synkronisaatioaste vaihtelevat. Laajimmillaan se on pohjoisilla samojedeilla: musiikki-ilmaisu on suhteellisen vapaata ainakin seuraavilla tasoilla:

1) *Aikapulsaatio*. Laulun metrinen pohjakaava toteutetaan rytmisellä tasolla siten, että kaikki kestot ovat suhteellisia, eivätkä ne välttämättä noudata metrin tulkinnasta nousevaa periaatteellista rytmistä pulsaatiota. Esimerkiksi pitkä kesto ei tarkoita sitä, että laulaja kokee sen täsmälleen kaksi kertaa lyhyttä kestoa pidempänä, vaan että pitkän ja lyhyen keston välillä ei vallitse minkäänlaista matemaattisesti määräytynyttä rytmistä suhdetta.

2) *Taajuusrakenteet*. Laulaja voi tulkita vastaavasti taajuusrakenteet vapaasti. Sävelmästä voidaan usein johtaa sävelikkö rakenne, mutta mikään tuon johdetun sävelikön sävelistä ei välttämättä säily vakaana sävelmän edetessä. Lisäksi koko sävelmän säveltasoa nousee portaattomasti esityksen kuluessa samalla, kun sävelmän intervalliliike pysyy joko suhteellisesti muuttumattomana tai muuntuvana.

3) *Esityssynkronia*. Solistisesta ja säästykseltömästä esitysmuodosta johtuen laulajalla ei ole tarvetta synkronoida sävelmän säveliä soittimien eikä muiden laulajien kanssa.

4) *Kineettinen koordinaatio*. Esitykseen ei välttämättä kuulu minkäänlaista tyyllillisesti ja esteettisesti määräytynyttä kehon liikeperiaatetta, toisin kuin sellaisissa musiikkityyleissä, joissa musiikki-ilmaisulla on suoranainen tai periaatteellinen yhteys esimerkiksi tanssiin.

5) *Sävelmän identiteetti*. Sävelmien identiteetti on sekin suhteellinen, koska laulaja voi esittää samaksi määritellyn laulun sävelmän täsmälleen samanlaisena, muunneltuna tai täysin erilaisena. Vakiintumattomat sävelmämuodot eivät ole pelkästään arktisten laulukulttuurien erikoisuus. Useissa varhaiskantasissa kulttuureissa yksittäisellä sävelmällä ei välttämättä ole selkeitä rajoja. Laulaja saattaa laulaa kaikki tuntemansa laulut samalla sävelmällä. Useat itämerensuomalaiset itkuperinteet ovat tällaisia tyyppisävelmätyylejä ja tämä on epäsuora todiste myös sille, että sävelmän identiteetin kannalta jokin muu sen elementti on paljon merkitsevämpi kuin yhdellä esityskerralla laulettu sävelmä.

Saamelaisten kohdalla voidaan puhua monokronisen esityskäytännön eri asteista, jonka toisessa ääripäässä on laaja koordinaatiovapaus ja toisessa päässä synkronisuus. Saamelaisjoiussa lähtökohdaksi voidaan ottaa monokronisen laulun periaatteet. Kuitenkaan täydellinen koordinaatiovapaus ei sovi esioletukseksi kaikkiin laulutilanteisiin, kuten vahvaan yhdessä joikaamisen perinteeseen^{1a}. Tällaisissa tilanteissa useamman joikaajan yhteisesitys voi synkronisoitua hyvinkin kiinteiksi kokonaisuuksiksi.

Taajuusrakenteiden osalta joikuihin sisältyy myös vaihtelevuutta. Eri joikaajien ja eri joikutoisintojen välillä saattaa olla eroja, jotka voidaan selittää vain säveltasojen suhteellisuudella. Toisaalta toisintojen vertailun tuloksena voi todeta, että sävelmillä on huomattavasti enemmän identiteettiä kuin esimerkiksi nenetseillä. Tästä kertoo mm. se,

että pelkän melodian avulla voidaan identifioida joiun kohde. Saamelaisjoikua ei voida kuitenkaan täysin selittää pelkän melodis-modaalisen näkökulman avulla.

Joikuun ei liity määrättyä kineettistä koordinaatiota, kuten tanssia. Joikaajat saattavat kuitenkin tuottaa joikatessaan määrämittaista pulssia esimerkiksi huojumalla tai naputtamalla jalalla lattiaan. Tämän pulssin voi havaita myös joikuäänitteistä tarkkaillemalla joiun painotuksia.

Autonomisen lineaarisen musiikillisen rakenteen periaate voi liittyä myös moniäänisiin esitystyyliihin. On olemassa lukuisia sellaisia tyylejä, joissa moniäänisyys ei ole syntynyt harmonisoidun intervallijärjestelmän historiallisen kehityksen periaatteelle kuten Euroopassa, vaan moniäänisen tekstuuran äänet muodostavat useista autonomisista lineaarisista linjoista koostuvan äänikimpun. Tällaisia systeemejä tavataan esimerkiksi suomalais-slaavilaisella Pohjois-Venäjällä Setumaalta Uralille. Moniäänisten lineaaristen musiikkiperinteiden voidaan lisäksi ajatella muodostavan tyyllillisen jatkumon autonomisten melodialinjojen keskinäisen hierarkiapyrkimyksen mukaisesti. Esimerkiksi pohjoisslaavilaiset tai volganugrilaiset moniääniset lineaariset laulutyylit ovat hierarkisempia kuin esimerkiksi Itä-Siperian alkuperäiskansojen moniääniset tanssilaulut, joissa yhteen laulettujen säveltasojen välillä ei edellytetä määrättyjä taajuuksia, vaan kyse on pikemminkin sävelkimpuista. Kun moniäänisissäkin lineaarisissa tyyleissä yksittäisten sävelmälinjojen suhteellinen autonomia säilyy, niitä voidaan analogisesti nimittää *polykronisiksi*, joissa yhteisesitys koostuu monista suhteellisesti autonomisista aika- ja taajuuskäsityksistä.

Myös Alekseev on päätenyt jakuuttilaisen laulumateriaalin kanssa vastaavaan käsitykseen moniäänisyydestä. Jakuuttien *ohukaj*-juhlan piiritanssilauluissa esiintyy moniäänisyyttä, mutta kyse on enemmänkin satunnaisista ääniklustereista kuin organisoidusta moniäänisyydestä. Alekseevin tässä yhteydessä esittämä hypoteesi vapaan sävelintonaation ja laulujen perinnejien suhteesta voi olla ajattelemisen arvoisen sävelmäidentiteetin kannalta: esimerkiksi jakuuttien tapauksessa lauluperinteen lajilla ei ole välttämättä musiikillista ominaisuutta, vaan pikemminkin kaikki laulu perustuu samoihin musiikillisiin intonaatoratkaisuihin (Alekseev 1976: 6–7, 22).

Katsomme tärkeäksi käsitellä tutkimusaineistojamme divisiivisyys-additiivisuus käsiteopposition avulla. *Divisiivinen ilmaisu* liittyy rytmin toteutumiseen käytännön tasolla erityisesti synkronointikeskeisissä musiikkityyleissä: muusikoilla on – syystä tai toisesta – oltava mahdollisuus kontrolloida laulunsa tai soittonsa kestorakenteita, jotta esitys olisi onnistunut. Tällöin kestojen ja rytmin tajuamisen periaatteen on oltava divisiivinen: kestot on voitava suhteuttaa muihin kestoihin. Kuten Hood (1971: 35) muotoili, divisiiviset rytmit perustuvat metriin, joka on johdettu jakamalla suurempi osa pieneksi ja erityisesti tasasuhtaisuuden (”metrisyyden”) periaatteella: kokonuotti vastaa kahta puolinuottia, puolinuotti neljää neljäsosanuottia jne.

Divisiivisyys viittaa siis laajan ideaalisen sävelalan tai metrisen peruspulssin jakamiseen tasamittaisiin osiin. Tämä edellyttää musiikkikulttuurilta sekä mallina toimivia

äänilähteitä että jonkin tason tiedollista abstraktiota. Ei voida olettaa, että pohjoisissa laulukulttuureissa käytetyt säveljärjestelmät olisivat muotoutuneet divisiivisen periaatteen mukaisesti jakamalla. Ongelma on tuttu myös aiemmissa tutkimuksissa. Esimerkiksi saamelaisjoiusta ja sen säveljärjestelmästä ei ole pystytty osoittamaan divisiivisyyteen perustuvaa teoreettista mallia, joka selittäisi sen kattavasti. Päinvastoin mitä tarkemmin joikuaineistoja on yritetty saada sopimaan tonaalisiin ja pentatonisiin säveljärjestelmiin, sitä heterogeenisempiin tuloksiin on päädytty (ks. Jouste 2001b: 149–150).

Prosodinen tai *additiivinen* rytmi viittaa arvattavasti tällöin monokronisiin musiikkityyleihin. Additiivinen rytmikäsite ei perustu jakamiseen, vaan lisäämiseen. Hoodin (1971: 35) kouluesimerkin mukaan additiivinen rytmikäsite toimii päinvastoin kuin divisiivinen: pieniin rytmyksikköihin liitetään muita ja saadaan suurempia. Tällä kohtaa on muistettava, että keskustelu divisiivisestä ja additiivisesta rytmikäsituksesta perustuu – kaikesta huolimatta – implisiittisesti tasamittaisen pulssin olemassaoloon. Additiivinen rytmikäsite siis nähdään usein joko yhtäläisten tai eripituisien, mutta toistensa suhteen mitattavissa olevien kestokategorioiden kombinaationa, esim. $1+1/8$ tai $2+3/8$ (ks. Sachs 1962: 116; Bräiloiu 1984). Pohjoisen lauluanalyysin problematiikassa on palattava *yleisempiin* kesto-oppositioihin ja sisällytettävä additiiviseksi määriteltyyn rytmikäsitukseen erityisesti myös toistensa suhteen määrittelemättömien pitkien ja lyhyiden rakenne-elementtien yhdistelyn mahdollisuus.

Divisiivisuus–additiivisuus-käsitteparin avulla voidaan myös pohtia teoreettisesti käytettävän musiikkianalyttisen mallin soveltuvuutta valittuun aineistoon. Koska nämä kaksi säveljärjestelmän peruskategoriaa eroavat periaatteellisesti toisistaan, voidaan katsoa, ettei toisen periaatteen mukaisella analyysillä voi sellaisenaan kuvata toisen järjestelmän musiikkia. Tämä liittyy erityisesti analyyseissä käsiteltyjen musiikkisten parametrien valintaan sen pohjalta mitä tutkija käsittää musiikiksi² (ks. Jouste 2001a, 2001b).

Tieteenfilosofisesti tällainen lähestymistapa on pohjimmiltaan hermeneuttinen siinä mielessä, että uskomme pystyvämme ymmärtämään tutkimuskohdettamme, mikäli osaamme systemaattisesti johtaa oman analyttisen ajattelumme käymään jatkuvaa dialogia esioletustemme kanssa. Tätä dialogia käydään tässä artikkelissa muun muassa sävelmien kesto- ja taajuusrakenteiden teoretisoinnin osalta. Aineistolähtöisyys puolestaan ohjaa tuohon dialogiin, mikäli kykenemme luomaan kohteestamme kokonaiskuvan sillä perusteella, mihin aineisto meidät johtaa. Rakenneanalyysin teoreettinen pohdinta on sitä tärkeämpää, mitä enemmän kyse on musiikkityyleistä, joista on yhä vaikeampaa saada informatiivisesti moniäänisiä ja kompetentteja vastauksia. Seuraavissa analyyseissä on käytetty samankaltaisia malleja. Toiston välttämiseksi analyttisiä periaatteita on esitelty ensisijaisesti silloin, kun ne esiintyvät ensimmäisen kerran koko artikkelissa.

Nenetsien syo

Jarkko Niemi

Seuraavassa analysoin nenetsiläistä syo-laulua musiikillisen metrin, säveljärjestelmän, tekstin rakenteen sekä musiikin ja tekstin yhteisrakenteen näkökulmasta. Tarkoitukse-
nani on kiinnittää kahden toisintoesimerkin avulla huomiota monokronisen musiikin
kuvaamisen ja tulkinnan ongelmiin. Rakennetulkinnassa on tehtävä kompromisseja
etisistisen ja emisistisen ääripään välillä: yhtäältä säveltasoja ja kestoja on voitava
kuvata tarkasti, mutta toisaalta on etsittävä tie sen ymmärryksen lähteille, joka saa
laulajan muistamaan sävelmän. Kyseisen nenetsiesimerkin kohdalla esittelen rakenne-
analyysin, joka perustuu aiempaan laajaan ääniteaineiston analyysiin. Aiemman
analyysini (Niemi 1998) yhteydessä monet rakenteen peruspiirteet (esim. metrisen
pohjakaavan muodot, tekstin ja melodian yhteys) on jo ratkaistu, ja siksi en enää
syvenny niihin.

Melodiasäkeen metrinen toteutuminen

Tarxa' puxucya' syo (esim. 1) on 1930–1940-luvulla laulettu henkilölaulu Obin-
lahdelta. Tarxa-nimisen miehen vaimo kertoo elämästään, omista ja miehensä edelli-
sistä avioliitoista. Tarxan vaimo on ylpeä emännän taidoistaan ja siitä, kuinka hän
huolehtii hyvin perheensä kodan kunnosta. Kokonaisuudessaan esityksessä on 54 säet-
tä, joista nuotinnokseen on kuvattu kahdeksan ensimmäistä säettä. Laulaja keskeyt-
tää esityksensä kolme kertaa – kommentoidakseen tekstin taustoja. Laulun alkuperäi-
nen säveltasoa on e^1 ja se nousee esityksen loppuun mennessä korkeaan f^1 -säveleen.

Laulussa on kaksi melodiasäettä (A, B) neljän säkeen ryhmiin (AABA) järjestäyty-
neinä. Ryhmittäminen tapahtuu vain musiikillisella tasolla: teksti ei millään tavalla
ryhmitä musiikillisten säkeiden mukaan. A-säe liikkuu sävelmäambituksen ala-
vyöhykkeellä ($H-e^1-f\#^1-g\#^1$) ja B-säe ylhäällä ($f\#^1-g\#^1-h^1-d^2$). Nenetsiläisen laulun
isometriaperiaatteen mukaisesti yhden tekstisäkeen toteutuma on merkitty vastaa-
maan myös musiikillista säettä, vaikka toisinaan – riippuen tekstisäkeen leksikaalisen
ja ei-leksikaalisen aineksen muodostamasta tavukoodista – säe (ja sitä vastaava
nuotinnoksen tahti) on varsin pitkä. Tässä sävelmässä tavukoodi on kuitenkin lyhyt ja
yksinkertainen. Tekstisäe koostuu kolmipainoisesta (kuusitavuisesta) leksikaalisesta
ja yksipainoisesta (-tavuisesta) säkeenloppuisesta ei-leksikaalisesta osasta.

Musiikin modaalista tasoa ajatellen sävelmä koostuu kuudesta tukisävelestä $H-e^1-f\#^1-g\#^1-h^1-d^2$ ja sen päätukisävel on e^1 . Tuo sävel ei ole määrällisesti mitenkään silmiin-
pistävästi edustettuna, mutta sen funktiota ilmentää sen esiintyminen A-säkeen kadens-
sisävelenä (johon tosin liittyy jatkoa ennakoiva nousu $g\#^1$:lle), yhdessä alakvarttiliikkeen

(H-e¹) kanssa. Modaalisista tulkinnoista ja *tukisävelen* käsitteestä tulee enemmän pu-
 hetta seuraavan esimerkin yhteydessä³. Tukisävelsystemin voidaan sanoa muistuttavan
 alakvartilla vahvistettua do-pentatonista sävelikköä, mutta se pätee vain sävelmän
 tarkasteltavaan esitystoisintoon, ei välttämättä muihin (ks. toisintoverailu).

$\text{♩} = 180-198$ "e¹"=e¹-f¹

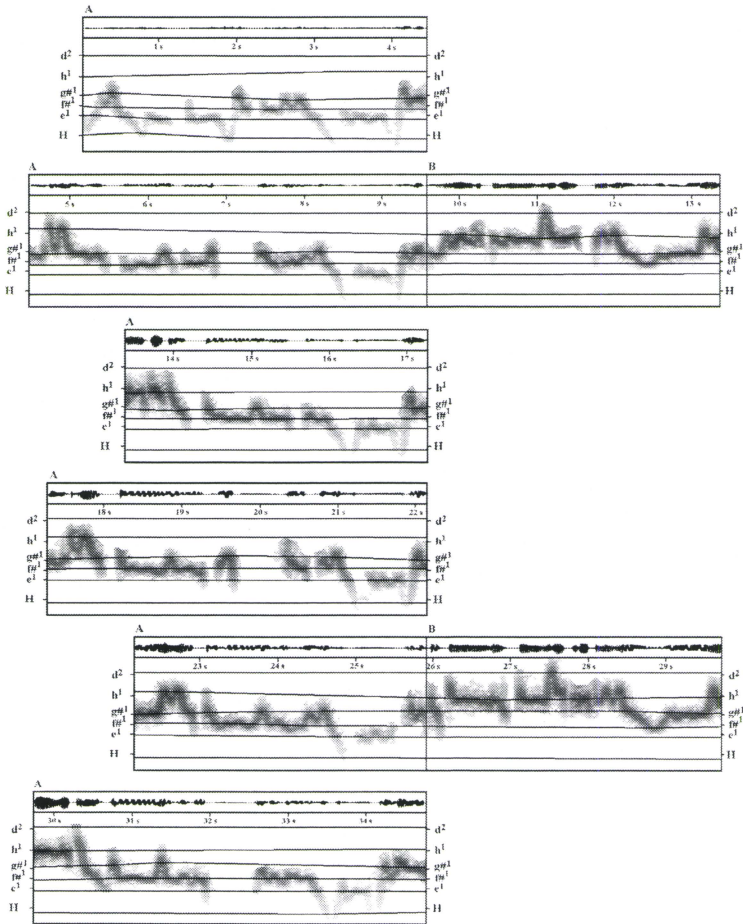
Tar - xa Yab - tyi - ke - (yey(n)),
 Tar - xa Yab - tyi - ke - (ngey)...
 (ng) - ke - (ngey) (yey(n)),
 ta' ngar - kow mya - tow,
 yu - d(à)m' te - tow mya - tow (ow),
 pa - d(à) - ro - tyey' lu - cyi...
 lu - cyi (yey),
 nga - no (t)sya - ro - la - wow (ow),
 Su - syey Yab - tyi - kan - dey',
 nye(n)' Ta - dyey - byi - ye...
 - ey - byi - yey (yey),

ESIMERKKI 1. *Tarxa' puxucya' syo* – Tarxan vaimon henkilökohtainen
 laulu. Es. M. M. Lapsui (o. s. Xudya), Nyda, Obinlahti, 1987. Tall. A. T.
 Lapsui. TaY MUSTUT Y 10672.⁴

Melodiasäekaavio	
AABA	
AABA	
AABA	
AABA	
A	(puhetauko)
AABA	
AABA	
AABA	
A	(puhetauko)
AAABA	
AABA	
AABA	
AA	(puhetauko)
AAABA	
AABA	
AABA	

Oheinen nuotinnos on siis yksi keino kuvata melodiasäkeen metrisen pohjakaavan musiikillista toteutumista, melodiasäkeiden ominaispiirteitä sekä motiivien rytmistä ja modaalista toteutumista. Nuotinnos edustaa siis graafista metakieltä, johon ääni-ilmaisu on muunnettava käsiteltäessä sitä kirjallisesti. Nenetsiläisten laulujen rakennanalyttisen nuotinnoksen periaatteiden osalta olen ratkaissut tämän representaation ongelman yksinkertaisesti, mutta edeltäviin tekstisäkeen tason metrisen analyysin tuloksiin nojautuen:

- a) nuotinnoksissa sävelkorkeudet kirjoitetaan vain puolissävelaskelen tarkkuudella (sävelikkö- ja mooditulkinnan pintataso), ja niitä koskevassa vertailevassa sävelikköanalyysissä keskustellaan syvätason modaalisen tulkinnan mahdollisuuksista;
- b) nuotinnoksiin ei merkitä tahtilajeja ollenkaan (vrt. Niemi 1998: 28), vaan tahdin-kaltaiseksi yksiköksi määritellään aina tekstisäkeen musiikillinen toteutuma (tämä periaate toimii lähinnä vain iteratiivisissa ja isometrisissä rakenteissa), jonka metrisen tulkinta esitetään erikseen.



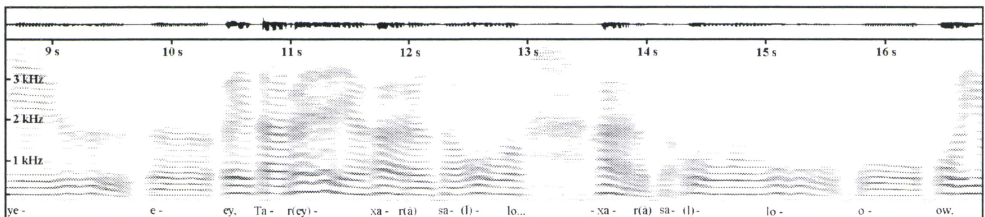
KUVA 1.

Koneellinen taajuusanalyysi antaa viitteitä säveltasojen tarkemmasta toteutumisesta. Kyseisen sävelmän kahdeksan ensimmäistä säettä näkyvät kuvassa 1 myös äänitteen spektrogrammista erotettuna, 100–330 Hz alueella piirtyvänä, taajuuden ja ajan (kesko n. 34,5 s) funktiona etenevänä käyränä⁵. Jatkuva käyrä on lohkottu säkeittäin (AABA AABA), ja A- ja B-säkeet on sijoitettu alekkain. En ole muuttanut säkeittäisten käyrien sijoittelua hengitystaukojen (2., 5. ja 8. säe) kohdalla, koska se olisi vaatinut alkuperäisen käyräkuvan pilkkomista. Kuvan tarkoituksena on antaa yleiskäsitys monokronisen taajuusorganisaation luonteesta. Tässä yhteydessä ei ole mahdollista esitellä tarkemmin käyrän taajuusrakennetulkintaa, vaan kiinnittää huomio säveltasojen prosessiivisuuteen. Säelaatikkojen laidoilla on tulkittujen, suhteellisten tukisävelten taso, ja säveltasot on yhdistetty toisiinsa viivalla. Viivojen poikkeamat vaaka-tasosta osoittavat säveltasojen muuntelun.

Taajuuskäyrä osoittaa varsin havainnollisesti myös laulajan esitystyylin sellaiset hienojakoiset piirteet, joita on vaikea kuvata nuotinnoksessa. Käyrästä voidaan havaita esimerkiksi laulajan vibraton tai siihen liittyvän sävelten koristelun mahdolliset säännönmukaisuudet ja säveltasojen portaaton vaihtelu. Tyylianalyysia tehtäessä voi tulla kyseeseen esimerkiksi koristepulsaation ajallisen tiheyden laskeminen. Glissandoa onkin jo kuvannut virolainen Triinu Ojamaa (2000) nganasanien lauluaineistolla. Hänen työnsä lähtöivallus oli niin ikään aineistolähtöinen: suuressa osassa nganasanilaista lauluaineistoa glissando on varsin johdonmukaisesti käytetty *rakenteellinen* motiivielementti. Ojamaan tutkimus osoittaa, että laulun merkitsevät rakenne-elementit saattavatkin pohjoisella alueella löytyä täysin muualta kuin säveliköistä.

Esittelemistäni laulutoisinoista käy ilmi ainakin jotkut Marija Lapsuin henkilökohtaisen tyylin piirteet, kuten säkeenloppuisen lisätavun katkaisu laryngaaliklusiililla (yey → ye-”ey; ow → o-”ow) tai sävelen vibratomainen koristepulsaatio. En ole kuitenkaan yleensä merkinnyt sävelten intonoinnin yksityiskohtia rakennenuotinnokseen.

On kuitenkin muistettava, että kyseiseen taajuuskäyrään on otettu vain se sävelmän spektrogrammiin rekisteröitynyt taajuuskaista, joka vastaa kuulokokemusta sävelmän äänialasta. Spektrogrammi sinänsä rekisteröi tapahtumia ainakin 4 kHz saakka. Laajasta taajuuskaistasta ei ole laulun taajuusanalyysissa suoranaista hyötyä, mutta siitä näkee selkeämmin, miten konsonantit osallistuvat äänivuon tapahtumiin katkais-ten hetkellisesti vokaalien taajuuslinjan laajakaistaisella hälyllä (esim. r, s tai x) tai tauolla (klusiilit), kuten esimerkin 2 katkelma osoittaa (kuva 2).⁶



KUVA 2.

Koneellisen äänianalyysin tuloksena syntynyttä taajuuskäyrää voidaan pitää varsin *deskriptiivisenä* (ks. Seeger 1977: 168–179) äänen taajuus- ja kestorakenteen graafisena kuvauksena. Siihen voidaan rekisteröidä analysoitavan äänen ominaisuuksia sellaisella tarkkuudella, jota äänen kuulija ei ehkä enää tietoisesti erota. Taajuuksien laskeamiseen voi helposti eksyä, ja siksi äänianalyysissä onkin oltava etukäteen mietittynä erityisen pitävä rakenneanalyttinen näkökulma. Esimerkiksi nenetsien tapauksessa taajuuskäyrän lukeminen edellyttää laulusäkeen isometriaperiaatteen tuntemista, jotta voidaan tunnistaa toisiaan rakenteellisesti vastaavat motiivielementit. On myös oltava käsitys tukisäveltasojen taajuuskaistojen laajuudesta, jotta voidaan osoittaa kulloisenkin tukisäveltason marginaalit ja distinktiivisyys muihin tukisäveltasoihin nähden.

Länsimaiseen nuottikirjoitukseen perustuva rakenneanalyttinen transkriptio on sen sijaan luonteeltaan *preskriptiivinen*. Sille on jokaisen tyylin yhteydessä syytä kirjoittaa myöskin ”lukuohjeet”. Esimerkiksi nenetsien tapauksessa olen pyrkinyt esittämään melodia- ja tekstisäkeen yhteenpunoutumisen yksinkertaistuksena myös sävelkestojen osalta. Tässä analyttisessä karkeistuksessa olen soveltanut Lippuksenkin (1995: 42–44) käyttämää, keskiaikaisen eurooppalaisen liturgisen laulun tyylihistoriasta peräisin olevaa kesto-opposition periaatetta. Sen mukaan pyrin kuvaamaan säkeen ajallista toteutumaa transkriptiossa pelkästään joko lyhyinä tai pitkinä kestosymboleina. Ne eivät siis suoraan viittaa sävelkestoisiin, vaan tulkittuun suhteelliseen kesto-oppositioon. Tällaista suhteellista rytmistä ajattelua voitaisiin kutsua ”prosodiseksi”.

”Prosodisen” transkriptioperiaatteen vastakohtana on tällöin ”metrinen”, ymmärrettynä alkuperäisessä, mittaamiseen, yksiköimiseen ja tasavälisyyteen liittyvässä merkitysyhteydessään. Metrinen transkriptioperiaate puolestaan edellyttää oletusta musiikillista ilmaisua kognition ja käytännön tasolla hallitsevasta tasamittaisen pulsin periaatteesta. Tällaisen premissin voi väittää liittyvän ennen kaikkea niihin musiikkityyleihin, joissa musiikillisen ilmaisun synkronointiperiaate on tärkeä (so. moniääniset ja/tai soitinsäesteiset tyylit). Rytmikäsitteen määrittely tässä mielessä metriseksi viittaa samalla myös divisivisyyden periaatteeseen, samalla kun prosodisen rytmi-ilmaisu viittaa additiiviseen.

Esimerkin kaltainen pohjoinen laulu herättää kysymyksiä myös moorateorian (Trubetskoj 1987; Leisiö 2000) musiikkianalyttisen soveltamisen suhteen. Kielitieteen metrisen fonologian alueella teoretisoitu moora on käsitteellinen apuväline äänneiden määrällisiksi tulkittujen kesto-suhteiden kuvaamiseksi. Ajatelkaamme siis mooraa analyttikon kohteesta jäsentämänä elementin kestonä. Kesto voi perustua koneelliseen tai korvanvaraiseen (subjektiiviseen) mittaustulokseen.⁷ Synkronisissa musiikkityyleissä subjektiivinen arvio elementin kestonä ja sen suhteesta muiden elementtien kestoisiin on todennäköisemmin yhtenevä objektiivisen mittaustuloksen kanssa, sillä musiikki-ilmaisun synkronoinnin vaatimus tuottaa todennäköisemmin suhteellista tasamittaisuutta myös mikrotasolla.

1. Divisiivinen pulssirakenne



2. Additiivinen pulssirakenne



KUVA 3.

Mitä sitten voimme rakenneanalyysin kannalta odottaa elementtien kestosta monokronisissa musiikkityyleissä? Vastaus on tietenkin: suurempaa hajontaa yksittäisten elementtien kestoissa. Tällöin moorateorian menestys riippuu siitä, *miten* suhteelliseksi teorian oletaman kestopulsaation yksiköt voidaan määritellä. Kuva 3 havainnollistaa synkronisten ja monokronisten musiikkityylien elementtirakenteiden erojen käsitteellistämistä kuvitteellisten (mutta mahdollisten) sävelmien rytmikaavojen avulla havainnollistettuna:

Kuten muillakin rakennetasoilla, monokronisen musiikkityylin metrin toteutuminen musiikillisina aikapulsseina rakentuu osista, joilla ei ole mitään välttämättömyyttä suhteutua toisiinsa ajallisesti tai minkään jakautumisperiaatteen mukaisesti. Näin ollen esimerkin sävelmän metrinen pohjakaava voitaisiin divisiivisestä näkökulmasta tulkita 12/8:ksi, joka pyrkii koostumaan neljästä 3/8-segmentistä:



On huomattava, että laulaja voi pysäyttää laulannan mihin tahansa kohtaan, kun hänen on sisäänhengitettävä uutta ilmaa. Tämän jälkeen laulaja jatkaa säettä joko kertaamalla edellisen sanan tai jatkamalla seuraavasta. Vapaa tauottaminen kuuluu tyylillisesti hyväksyttävään esitykseen, toisin kuin synkronoiduissa tai sovelletuissa (esim. folkloristisissa tai popularisoiduissa) musiikkityyleissä. Ensimmäisessä esimerkkisävelmässä (Esim. 1., 2., 5. ja 8. säe) laulaja pyrkii sijoittamaan hengitystauot A-säkeen puoliväliin, mutta laajemman aineiston analyysi osoittaa, että taukoja ei ole siltikään tarpeen pitää rakenteellisena tai metrisesti merkittävänä elementtinä, vaan monokroniselle musiikki-ilmaisulle tyypillisestä vapaan esityksen tyyliin.

Ensimmäisen sävelmäsävelmän (so. vain 8 ensimmäistä säettä 54 säkeen kokonaisuudesta) suuntaa antava kestoanalyysi (kaavio 1) osoittaa, että ensimmäisen säkeen jälkeen kesto-suhteet asettuvat yllättävänkin tasamittaisiksi. Analyysimetodiikan kannalta on tällä kohtaa huomautettava, että laajakantoisten päätelmien tekeminen yksinomaan sävelmien alkusäkeistä ei ole useinkaan hedelmällistä. Suuremman nenetsi-

läisen aineistokokonaisuuden pohjalta on kuitenkin sanottava, että kokenut laulaja orientoituu laulun kulkevaan esitykseen varsin nopeasti, yleensä ensimmäisen säkeen aikana.

Tästäkin kestokaaviosta ilmenee tavupituuksien luonne musiikillista kestoja määrittävänä tekijänä. Lyhimmillään tavu on muodossa KV (konsonantti+vokaali) silloin, kun vokaali on lyhyt, esim. *nganó* ('vene'). (Pelkästä vokaalista koostuvaa tavumuotoa (V) ei ole kuin eräissä nenetsin murteissa: *nganó* → *anó*.) Tavun kesto pidentää tietenkin tavun vokaalin jälkeinen, tavuun (KVK) kuuluva konsonantti (esim. *ngárka* 'suuri') tai pitkä vokaali (merkitty tässä nousevalla aksentilla (´)), mutta myöskin seuraavan tavun lievästi geminoituva klusiili (esim. *téta* → *té(t)ta* 'rikas'). Esimerkissä tavujen kvantiteetti korreloi varsin selkeästi musiikillisen keston kanssa. Lisäksi yksitavuinen, pitkävokaalisen sanan osuminen säkeen alkuun tasoittaa runojalan kesto-suhteita, etenkin jos seuraavan sanan ensitavu on pitkä (ks. 3., 4., 5. ja 8. säe).

(Suluissa säkeen kesto, siitä oikealle vastaavien runojalkojen kestot ja niiden alla säkeen tavujen kestot.)

1. A (4331)	Tar - 932 248	xa 684	Yab - 1298 337	tyi - 961 961	ke - 961 961	(yey(n)), 1140 1140
2. A (3894)	Tar - 812 426	xa 684 386	Yab - 1209 416	tyi - 793	ke - 882 228	(ngey)... ng-ke(ngey) (yey(n)), 991 991
3. B (3776)	tá' 823 357	ngár - 466	kow 882 882		mya - 1229 416	tow (_____), 842 842
4. A (3943)	yú-d(à)m' 1070 575	té - 495	tow 832 832		mya - 1050 426	tow (ow), 991 991
5. A (3691)	pá-d(à) - 996 406	ró - 590	tyey' 832 832		lú - 1031 352	cyi... lucyi (yey), 832 832
6. A (3825)	nga - 862 302	nó" 560	(t)syá - 1051 253	ro - 798	la - 921 302	wow (ow), 991 991
7. B (3844)	Su - 832 277	syey 555	Yab - 1011 327	tyi - 684	kan - 1238 297	dey (_____)', 763 763
8. A (3493)	nyé(n)' 986 510	Tá - 476	dyey - 847 847		byi - 837 213	ye... - eybyiyey (yey), 823 823

SEGMENTTI:	VAIHTELUVÄLI (ms):	KESKIPITUUS (ms):
säe (" ")	4331-3493 = 838	3850
runojalka (" . . ")	1298-763 = 535	988
pitkä kesto (" . ")	961-426 = 535	661
lyhyt kesto (" . ")	495-213 = 282	343

KAAVIO 1.

On siis luonnollista, että musiikillisten kestojen ja tekstin välillä on yhteys, koska kestojen pituuksiin vaikuttavat musiikillisen metrisen pohjakaavan lisäksi säkeessä esiintyvien sanojen tavupituudet. Tämä aiheuttaa hajontaa metrisen pohjakaavan toteutumiseen sävelkestoina, sillä vaikka henkilölauluissa esiintyykin runsaasti tyylinmukaisia kaavamaisia, runokieleen sovitettuja ilmaisuja, pidempien laulujen säkeiden sana- ja tavuvalinta on luonnollisestikin pohjimmiltaan semanttisesti määräytynyttä, ja säkeen runojalkoihin osuvien tavujen laatu on runomitan kannalta satunnaisempaa.

Melodian modaalinen analyysi

Kuten nenetsien laulujen osalta olen jo aiemmin esittänyt (Niemi 1998: 28–29), pohjoisen laulun melodiarakenteet tulisi siis nähdä pääsävelten *intervallioppositioina*. Monokronisuusperiaatteen mukaisesti sävelmän intervallit ja taajuusrakenne ylipäänsä tulisi nähdä suhteellisena, eli niistä olisi pyrittävä johtamaan esittäjien ja kyseisen laulutyylin kannalta merkitsevät intervalli- ja melodialiikkeen muodot. Merkitsevyyden tulkintaa helpottaa laulutekstin ja melodian yhteisrakenne, joka sallii ja rohkaisee kielen prosodisen rakenteen motivoimaan melodialiikkeeseen kohdistuvia tulkintoja. Tällaisen yhteisvaikutuksen esimerkkejä on muun muassa sanan ensitavun vaikutus melodiaan itämerensuomalaisessa itkuvirressä (esim. inkeriläisistä itkuista ks. Niemi 2002: 699, 704), tai henkilönnimen (ensitavun) laukaisema musiikillinen aksentti arktisessa henkilölaulussa.

Myös *intervallialueen* käsite (Niemi 1998: 29) soveltuu melodialiikkeen kuvaamiseksi sellaisissa tyyeissä, joissa voidaan perustellusti (esim. säerakenteen syntaktisten ja paradigmaattisten ominaisuuksien perusteella) tehdä tulkinta sävelten funktioista ja intervallihyppyjen sallitusta variaatiosta.

Lippusta (1995: 71) mukailten voitaisiin myös todeta, että musiikkityylin melodian ja modaalisten rakenteiden analyysissä olisi oltava sävelikkötulkintoihin keskittyvien tonaalisten kategorioiden ohella tilaa myös modaalisesta ajattelusta nousevien melodisten kategorioiden analysointiin. Melodisten ja motiivisten elementtien analyysi palaa puolestaan syntaksin analyysiin ja siihen, kuinka erilaiset motiivielementit toteutuvat kappaleen kokonaisrakenteessa. Toisin sanoen, pelkkä tonaalinen analyysi vastaa oikeastaan kysymykseen ”mitä” ja melodiakategorioiden syntaktinen analyysi kysymykseen ”miten”.

Nenetsien laulujen rakenneanalyysin perusteella aiemmin esittämäni modaaliset johtopäätökset ovat edellä mainituista syistä olleet itse asiassa varsin varovaisia. Olen tarkastellut esimerkiksi Jenisein nenetsien henkilölauluja melodialinjan yleisten piirteiden osalta. Niitä ovat (Niemi 1998: 93):

- sävelmän piirteillä ja laulutekstin kielellisen intonaation välillä vallitsee tiivis rakenteellinen yhteys
- sävelmä pohjautuu tukisäveliin, jotka voivat ja saavat tyylinmukaisesti toteutua hyvin suuresti muunnellen
- intervallien suhteellisuudesta huolimatta on mahdollista tehdä tulkinta tukisävelaineksen modaalista peruspiirteistä, koska 1) sävelmän iteratiivisen säerakenteen nojalla on mahdollista tunnistaa tukisäveltason funktionaalinen vastaavuus ja 2) melodialinja on luonteeltaan horisontaalinen ja aaltoileva, mikä ilmenee mm. siinä, että sävelmän alku- ja loppusävelet ovat usein samoja (ellei sävelmässä ole interjektiiivisiä alkumotiivia)
- sävelmärakenteen horisontaalisuudesta ja aaltoilevuudesta johtuen on mahdollista erottaa sävelmästä päätukisävel, joka usein on sekä säkeenalkuinen että -loppuinen.
- joissakin lauluissa voi olla myös sekundaarinen päätukisävel, (jonka olen määrittellyt funktionaalisesti keskeiseksi, päätukisäveltason suhteen erilliseksi, mutta ei sävelmän sävelsystemin ääripäitä edustavaksi säveltasoksi)
- ”funktionaalinen keskeisyys” puolestaan määrittyy sävelmän melodiasäkeissä tai niiden osissa sijaitsevien autonomisten motiivisten alueiden tukisävelvyöhykkeiden perusteella; sekundaarinen tonaalinen keskus on useimmiten päätukisävelen yläpuolella

Jenisein aineiston analyysi (Niemi 1998: 94) osoitti, että horisontaalinen sekä päätukisävelen ympärillä aaltoileva melodiakaari on kaikkien laulujen yleinen ominaisuus. Alhaalta ylös suuntautuvat hyppyt ovat useimmiten säkeenalkuisia kvartti- tai kadentiaalisia sekuntihyppyjä tonaaliselle keskussävelelle. Keskussäveleltä ylös suuntautuvat hyppyt luovat varsinaisen melodialle tunnusomaisen muodon. Ylöspäiset hyppyt ovat yleisimmin sekunnin, terssin, kvartin tai kvintin suuruisia – variaatioineen.

Laulujen säveltason muuntuvuuden, prosessiivisuuden ja ekspressiivisyyden takaa voidaan etsiä syvätason modaalisia piirteitä, joista yleisimpiä on anhemitonisuus, kuten esimerkiksi nenetsiläiselle aineistolle tyypillisessä $H-d^1-e^1-g^1-a^1$ -sävelikössä, jossa e^1 on päätukisävel. Voitaisiin toki päätellä, että tällainen anhemitoninen sävelikkö (käytännössä ”plagaalinen” la-pentatoninen asteikko) olisi vallitseva juuri Jenisein nenetsien lauluissa, mutta aineiston monokroninen ja prosessiivinen luonne tekee sitovat modaaliset johtopäätökset vaikeiksi. Syinä ovat myös kyseisen aineiston sisäiseen validiuteen kohdistuneet huomiot (ks. Niemi 1998: 89) ja toisaalta kaiken muun pohjoissamojedilaisen aineiston analyysin perusteella esille tullut käsitys laulutyylien alueellisista murre-eroista. Valmiisiin teoreettisiin sävelikkömalleihin perustuvat modaalisen analyysin yritykset ovat kuitenkin pohjoisella lauluaineistolla ongelmallisia. Mikäli esimerkiksi pentatonisen $e^1-g^1-a^1$ -trikordin toinen aste sattuu olemaan laaja-kaistainen ja vaihtelee epäsäännöllisesti esimerkiksi $f\#^1:n$ ja $g^1:n$ välillä, analyysituloksena anhemitoniikan näkökulmasta voisi olla se, että kappale rakentuu la- ja re-pentatonisesta trikordista ($e^1-g^1-a^1 \rightarrow e^1-f\#^1-a^1$). Tällainen analyysituloksena on epämääräinen eikä se kuvaa kyseistä musiikkityyliä. Epämääräisyyttä lisää edelleen, jos sävelmässä ei ole muita säveliä. Tällöin analyysituloksena muuttuu vieläkin epämääräisemmäksi:

pentatoninen la-trikordi voi yhtä hyvin olla myös mi-trikordi; myöskin re-trikordi voi olla samalla sol-trikordi.

Ensimmäisen esimerkin laulun tuntee myös Marija Lapsuin tytär, Anastasija Lapsui (ks. esimerkki 2). Hän on omaksunut laulun pääasiassa äitinsä toisinnon perusteella, joten Anastasija Lapsuin toisinto noudattelee pääpiirteissään aiempaa versiota, mutta hivenen pidempänä (61 säettä).

♩ = 192 "d#¹-e¹#" = c#¹-d¹

Melodiasäekaavio
AAABA
AAABA
ABA
AAABA
AAAABA
AAAABA
AAABA
AAABA
AAABA
AAABA (tauko)
AAABA
AAABA
AAABA
A

ESIMERKKI 2. *Tarxa' puxucya'syo* – Tarxan vaimon henkilökohtainen laulu. Es. A. T. Lapsui, Helsinki 1999. Tall. J. Niemi. (Käyttökopio: J. Niemen henkilökohtainen äänitarkisto.)

Nenetsien laulujen intervalliseuranto on siis prosessiivinen. Kun tyylin kannalta hyväksyttävien intervallien laajuuskaista on esimerkiksi eurooppalaisissa musiikki-perinteissä suhteellisen kapea, se on nenetseillä ja muuallakin sirkumpolaarisella laulukulttuurivyöhykkeellä paljon laajempi. Näin iteratiivisista rakenteista on helppo havaita, kuinka säe säkeeltä yksi melodiamotiivi kehittyy esimerkiksi ylöspäisten intervallihyppyjensä suhteen varioiden.

Tämä tyyllinen piirre ja musiikillisen ilmaisun perustekijä on välttämätöntä ottaa huomioon, kun analysoidaan arktisen laulun modaalisia piirteitä. Pelkkä sävelten keruu ja sävelikköjen kokoaminen on varsin turhaa työtä (ks. esim. Travina 1987: 7–25). Tämän vuoksi pohjoisen laulun analyysissa pätevä sävelfunktiianalyysi on avain myös modaalisten piirteiden ymmärtämiseen. Pätevän teoreettisen modaalisin mallin löytämistä vaikeuttaa paitsi melodiarakenteiden prosessiivisuus, myös yleiset suhteellisen kapea-ambituksiset sävelmät. Muutamissa alueellisissa tyyleissä tosin on käytössä ambitusta ylä- ja alapäästä runsaastikin laajentavia suuria intervallihyppyjä. Käytännössä kuitenkin ongelma säilyy: solistisessa ja säestyksessä esityksessä toteutuvat säveljärjestelmät ovat tulkittavissa *useiden* eri säveljärjestelmämallien mukaisesti – ainakin joiltakin osin.

Esimerkkisävelmän ensimmäisen toisinnon (esimerkki 1) etumerkintävalinta liittyy myös tähän keskusteluun. Varhaisiin analyttisiin nuotinnoksiin melodia on merkitty do-pentatonisena ($H-e^1-f\#^1-g\#^1-h^1-c\#^2$). Tarkempi analyysi osoitti kuitenkin, että sävelmän huippusävel ylittää $c\#^2$ -tason säännönmukaisesti. Anastasiija Lapsuin toisinnosta puolestaan käy esille, että hän on venyttänyt sävelmän sävelikön yläpäättä vieläkin ylemmäs ($h^1-d^2 \rightarrow c\#^2-e^2$). Jo näiden, toisiaan hyvin lähellä olevien toisintojen vertailu osoittaa, että valmiita sävelikkömalleja tarjoava modaalinen teoria ei riitä sellaisenaan selittämään monokronista joustavaa ja muuntelevaa musiikki-ilmaisua.

Mitä kautta pohjoisen laulun modaalisia piirteitä on sitten yritetty lähestyä? Ensinäkin, kliseisintä ja yleistävintä lienee puhe universaaliksi käsitetyistä *pentatonii-kasta*, (ks. esim. Bräiloiu 1984: 240–241) mikä sisältää käsityksen säveljärjestelmän oktaaviambituksesta ja sen puitteissa esiintyvistä viidestä sävelestä. Erityisesti *anhemitonisilla pentatonisilla* säveljärjestelmillä on haluttu viitata joko naturalistisen puhtaisiin tai evoluution alemmilla askelmilla oleviin musiikkijärjestelmiin. ”Luonnollisuus” kumpuaa tietenkin anhemitonisten pentatonisten säveliköiden suorasta yhteydestä yläsäveljärjestelmään. Pentatoniikan historiaan kuuluvat olennaisesti myös niiden teoreettinen eksplikointi esimerkiksi Sisä- ja Kaakkois-Aasian korkeakulttuurien musiikkiteoreettisissa järjestelmissä. Laajassa maantieteellisessä perspektiivissä nähtynä Siperian anhemitonisen pentatoniikan ydin näyttää löytyvän kiinalaisesta ja mongolialaisesta kulttuurihistoriasta, korkeakulttuurivyöhykkeestä ja sen välittömässä vaikutuspiirissä olevista paimentolaiskulttuureista. Soittimet ovat niin ikään olennainen osa musisointia Sisä-Aasiassa, esimerkiksi mongoleilla ja Sajanin ja Altain turkkilaisilla kansoilla. Pentatoniikan ydinalue näyttää kuitenkin päättyvän tähän; pohjoi-

semmilla alueilla Siperiassa saattaa löytyä pentatonista muistuttavia sävelikkösystemejä, mutta ne liittyvät useimmiten soittimettomiin, solistisiin metsästyskulttuurisiin, joiden musiikillisessa ilmaisussa on tekijöitä, joita ei voida tyhjentävästi selittää pentatoniikalla.

Kiinalainen musiikkitieteilijä Du (1999: 303–305) on hahmotellut pentatonisten säveljärjestelmien typologiaa kiinalaisesta näkökulmasta ja erityisesti unkarilaisen, vanhana tyyli-substraattina pidetyn anhemitonisen pentatonisen sävelmistön historiallisen tulkinnan suhteen. *Hemitonisen* (semitonaalisen) ja *anhemitonisen* (tonaalisen) pentatoniikan ohella Du ehdottaa omiksi järjestelmikseen myös *neutraalitonaalista* ja *pentafonista* pentatoniikkaa. Neutraalitonaalisen pentatoniikan ydinaluetta on Dun mukaan Lähi- ja Keski-Itä, mutta hän ei anna siitä juurikaan esimerkkejä. Pentafonisella Du viittaa vain jaavalaisessa gamelan-musiikissa käytettyyn ”tasaväliseen” *slendro*-asteikkoon.

Pentatonisten järjestelmien teoretisoinnin kannalta kiintoisin on kuitenkin Dun anhemitonisten pentatonisten sävelikköjen typologia. Du erottelee säveliköt niiden (funktionaalisten) ”pääsävelten” perusteella, mutta ei kuitenkaan selvitä pääsävelten hierarkia-ajattelun lähdettä muuten kuin toteamalla, että säveliköt korostavat näitä pääsäveliä ja muut sävelet ovat joko lisä- tai kauttakulkusävelen tehtävissä. Anhemitoniset pentatoniset säveliköt ovat kuitenkin Dun mukaan jaoteltavissa a) terssirakenteisiin, b) sekuntirakenteisiin ja c) kvartti-kvinttirakenteisiin sen mukaan, minikäläisten intervallien etäisyyksillä sävelikön funktionaalisesti tärkeät sävelet sijaitsevat (Du 1999: 305). Näin esimerkiksi do-pentatoninen sävelikkö kuuluu terssirakenteisiin, mikäli sen funktionaalisia säveliä ovat do, mi ja sol. Vastaavasti la-pentatonisessa terssirakenteisessa tärkeät sävelet ovat la, do ja mi. Mikäli taas do-pentatonisessa (tai la-pentatonisessa) sävelikössä do, re ja mi ovat tärkeitä, kyse on sekuntirakenteisesta säveliköstä.

Varsinaiset sinopentatoniset moodit kuuluvat Dun mukaan ennen kaikkea kvartti-kvinttirakenteisten anhemitonisten pentatonisten sävelikköjen ryhmään. Esimerkiksi do-pentatoninen sävelikkö on kvartti-kvinttirakenteinen, mikäli sen pääsäveliä ovat do ja sol, re-pentatonisessa puolestaan tällaisia säveliä ovat re, sol ja la.

Dun (1999) päähuomio kiinnittyy kuitenkin la-pentatonisen sävelikön kvartti-kvinttirakenteiseen muotoon, kiinalaiseen *Yü*-moodiin. Sillä on puolestaan kaksi muunnemuotoa: avoin ja suljettu. Moodi on avoin, mikäli sen kolme pääsäveltä sijaitsee toisistaan kokosävelaskelta kauempana. Suljetussa moodissa puolestaan kahden pääsävelen väli on vain kokoaskel. Moodien käyttäytymisen suhteen avoin muunnemuoto sallii laajan ambituksen ja erityisesti kvinttitransposition, joka Duta tässä yhteydessä eniten kiinnostaakin. Tämä typologia on mielenkiintoinen Dun pääteelmien vuoksi: hän pitää la-pentatonista, kvartti-kvinttirakenteista avointa muunnemuotoa eräänlaisena keskieuuraasialaisena moodina (jota kuitenkin löytyy myös Pohjois- ja Etelä-Amerikasta). Tämä väite puolestaan implikoi, että vastaava suljettu

muunnemuoto voisi olla pohjoisen Euraasian vallitseva moodi. Dulla ei kaikesta päätellen ole ollut hallussaan pohjoiseuraasialaista musiikkimateriaalia, mutta lapentatonisten anhemitonisten, kapea-alaisten sävelikköjen yleisyys on silmiinpistäväää ainakin Länsi-Siperiassa. Tundravyöhykkeen osalta ei ole perusteltua vakuuttua mahdollisten ”arktisten” moodien olemassaolosta, mutta Obin taigavyöhykkeen kulttuurihistorian kannalta saattaisi olla kiintoisaa tarkastella paikallisia moodeja tämänkaltaisesta hypoteettisesta diffuusionäkökulmasta.

Dun hypoteeseja heikentää vain niiden tendenssimäisyys: hän haluaisi johdattaa – ainakin unkarilaisen anhemitonisen pentatoniikan – alkulähteet takaisin Sisä-Aasiaan. Hän ei ilmeisesti ole törmännyt esimerkiksi itämerensuomalaiseen anhemitoniseen pentatoniseen substraattiin, koska pitää ilmeisenä, että se on kulkeutunut suomalais-ugrilaisille nimen omaan altailaisten kansojen välityksellä – siis viime kädessä Sisä-Aasiasta. Dun näkökulman pitäisi rohkaista pohtimaan ja vertailemaan läntisen Euraasian anhemitonisen pentatoniikan modaalisia ominaisuuksia, koska sävelmän liike- ja sävelten funktioanalyysi ovat huomattavasti tehokkaampia analyysivälineitä, kuin pelkkä sävelten ja sävelikköjen listaus. Funktioanalyysin avulla voidaan lisäksi lähestyä moodien toiminnan ymmärtämisen kannalta keskeisiä kysymyksiä, joihin esimerkiksi Jouste (2001: 151) on viitannut.

Suurta osaa Länsi-Siperian pohjoisten kansojen lauluista voitaisiin kutsua pelkästään *anhemitonisiksi*, silloin kun sävelmän ambitus on oktaavia kapeampi. Lisäksi on olemassa paljon resitatiivisia sävelmiä, joiden harvat sävelet aaltoilevat yksinomaan puolisävelaskelen avaruudessa. Ajzenshtadt ja Shejkin (1990) viittaavat Keski-Siperian evenkien kertovien laulujen yhteydessä Klimenti Kvitkan aikanaan kehittämään *oligotoniikan* käsitteeseen. Kvitka koetti kuvata oligotonisiksi pieniambituksisia, vähäsävelisiä sävelmiä. Vähäsävelisten sävelmien modaalisen käsitteenmuodostuksen saralla on edelleen puhuttu *hasmatonisista* sävelmätyyleistä (vrt. Wiora 1956: 195). Tällaiset sävelmät perustuvat muutamiin säveltasoihin ja niiden välisiin loikkiin. Kyse olisi siis selkeästi ei-diatonisesta, suuresta intervalliliikkeestä. Tällaisten loikka-asteikkojen voidaan sanoa olevan tyypillisiä esim. pohjoissaamelaisten tai länsinensien lauluissa.

Pohjoisen – tai minkään muunkaan – musiikkityylin analyttinen hahmottaminen ei tietenkään ratkea pelkän käsitekielen kehittelyllä tai säveljärjestelmädeskriptiolla. Määriteltiinpä esimerkiksi pohjoissamojedilainen laulutyyli anhemitoniseksi tai hasmatoniseksi, olennaisempaa on rakentaa perusteltu käsitys siitä, *mitkä* tonaalisen ilmaisun piirteet ovat tyyliin olennaisia ja *miksi*. Yksi mahdollisuus on jättää koko kysymys modaalisesta tulkinnasta avoimeksi. Sellaista johtopäätöstä puoltaa oletus arktisen tyylin läpikotaisesta prosessiivisuudesta ja sävelmien vakiintumattomista taajuussuhteista.

Mikäli palataan aineistolähtöisyyden näkökulmaan, modaalisessa analyysissä on välttämättä otettava kantaa sävelmien vapaaseen intonointiin ja eläviin additiivisiin

intervallisuhteisiin. Modaalisen analyysin yleinen tuloksellisuus määräytyy ennen kaikkea edellä mainitun, *intervallialueeseen* kohdistuvan ja siitä teoreettiset *tukisävelet* johtavan analyysivaiheen kautta. Tukisävelen käsite on ennen kaikkea Alekseevin (1976: 36–37) käsitteistön sovellus. Tukisävel on aineiston analyysiin perustuva tulkinta sävelmän taajuusorganisaation rungon muodostavista perussävelistä. Koska joissakin sävelmissä toteutuvien tosiasiallisten sävelien tyylinmukaisesti hyväksytyt taajuuskaista on melko laaja, tukisävelen käsite on teoreettinen. Mikäli tukisävelten avulla kuitenkin pystytään kuvaamaan sävelmän muuntelevaa taajuusorganisaatiota, on mahdollista tarkastella laajemmassa aineistokorpuksessa toteutuvia tukisävelsystemejä. Tukisävelten modaalinen tulkinta puolestaan voi liittyä edellä mainitun kaltaisiin taajuusorganisaatioteorioihin – tutkijan näkökulmasta riippuen.

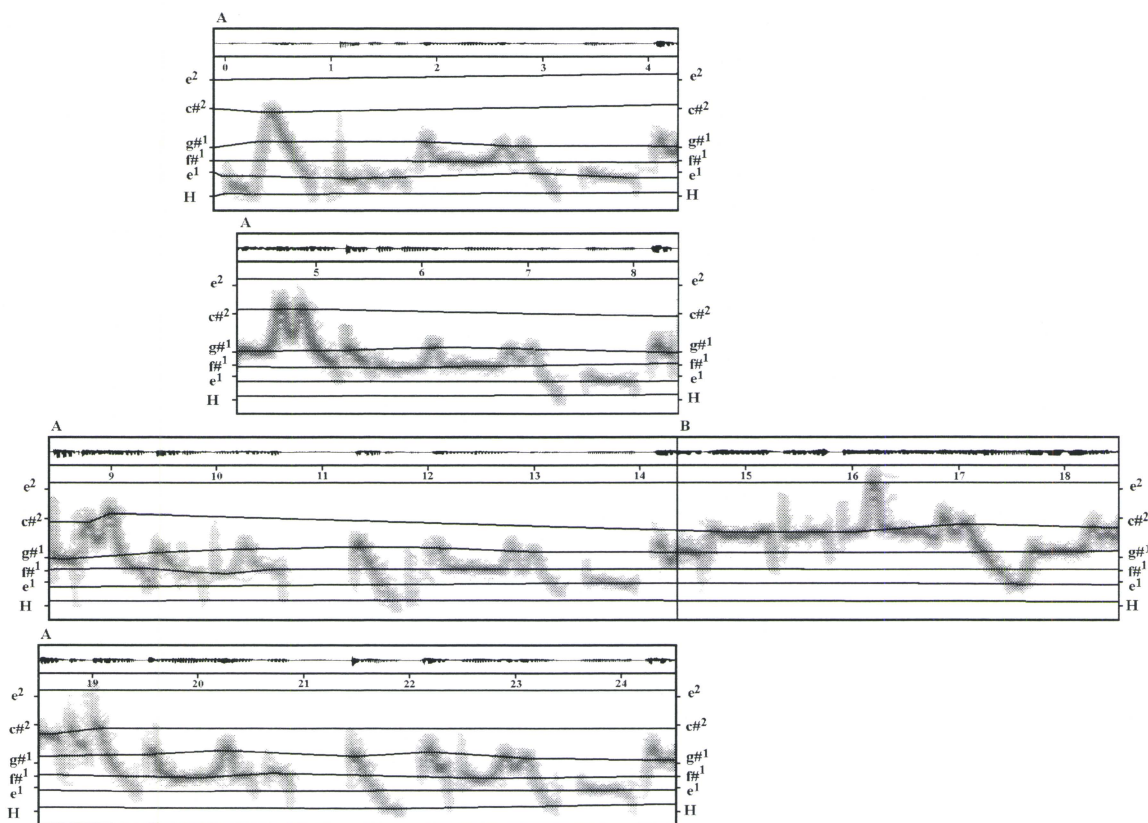
Tukisävelsystemin rakennepiirteiden perusta on akustis-fysiologinen (mitä muutaakaan se voisi olla). Tällöin vierekkäisillä tukisävelillä on oltava minimietäisyys, jotta ne voitaisiin hahmottaa erillisinä. Esimerkiksi nenetsiläisessä aineistossa suuren sekunnin etäisyydellä toisistaan olevat tukisäveltasot osallistuvat melodian motiivisella tasolla selkeästi rakenteellisiin tapahtumiin, kun taas pienen sekunnin etäisyydellä olevat liittyvät pikemminkin sävelintonointiin. Toisaalta tukisävelillä on oltava myös maksimietäisyys, esimerkiksi kvartti, jota laajemmat välit alkavat jo vaatia välin täyttämistä uudella tukisäveltasolla (vrt. myös Alekseev 1976: 55–56).

Olennaista tukisävelteorian ja analyysimetodiikan kannalta on, että millaisia tukisäveltasoja analysoitavasta laulusta löytyykin, niiden on oltava olemassa koko laulun ajan. Periaatteessa modulaatiotilanteessa tukisäveltasot voivat muuttua, mutta pohjoisissa tyyleissä ei esiinny modulointia. Moduloimattomuus liittyy ennen kaikkea monokronisen musiikki-ilmaisun referenssivapaaseen sävelikkömuodostukseen. Kun säveliköt ovat jo määritelmällisesti prosessiivisia, ei ole juurikaan perusteita osoittaa tällaiseen ilmaisuun kuuluvaa sävelikkömuuntelua modulaatioksi.

Taajuusanalyysi antaa ”objektiivisen” käsityksen laulun syvärakenteiden muuttumattomuudesta ja pintarakenteen muuntelusta. Anastasija Lapsuin toisinnosta ilmenee, että huomattavakin sävelmuuntelu voi olla vain pintarakenteeseen kuuluva ilmiö. Toisaalta hän on tietoisesti yrittänyt säilyttää äitinsä laulutyylin yksityiskohtia, koska haluaa pyrkiä omassa suorituksessaan mahdollisimman lähelle sitä, mitä pitää nykyisessä elämäntilanteessaan aitona. Niinpä toisen toisinnon (esimerkki 2) viiden ensimmäisen säkeen (kesto n. 24,5 s) taajuuskäyrästä (kuva 4) ilmenee tuo sävelikkömuuntelu, mutta siitä voidaan nähdä myös, kuinka Anastasija Lapsui sijoittaa koristesävelet täsmälleen samalla tavoin kuin äitinsä (analysoidun esityksen 3., 7., 13., 17. ja 23. sekunnin paikkeilla).

Ensimmäisen viiden säkeen analyysi osoittaa, että tukisäveltasojen sallittu kaista lähenee suurimmillaan pientä terssiä. Kaavioon 2 on laskettu (toisintovertailun perusteella johdetun) tukisävelsystemin erillisten sävelkaistojen laajuudet.

TEESEJÄ POHJOISEN LAULUN ANALYYSIIN



KUVA 4.

tukisävel	tukisävelkaistan vaihteluväli tarkastellulla jaksolla	muunnos suhteelliseksi intervalleiksi	tukisävelkaistan keskiarvotaajuus	muunnos suhteelliseksi intervalleiksi
e ²	300–308 Hz*	d ⁺ 2–d# ⁻ 2	304 Hz*	d ⁺ 2
c# ²	221–258 Hz	a ¹ – c ⁻ 2	240 Hz	bb ⁺ 1
g# ¹	185–211 Hz	f# ¹ – g# ⁺ 1	196 Hz	g ¹
f# ¹	161–173 Hz	e ⁻ 1 – f ¹	167 Hz	e ⁺ 1
e ¹	135–151 Hz	c# ⁻ 1 – d ⁻ 1	144 Hz	d ⁻ 1
H	113–125 Hz	A ⁺ – H ⁺	120 Hz	Bb ⁺

* 308 Hz esiintyy vasta seuraavassa B-säkeessä, jota ei enää muuten ole tässä laskettu.

KAAVIO 2.

Analyysiesimerkkini tarkoituksena on havainnollistaa laajemman aineiston analyysin tuloksena syntynyttä oletusta siitä, että taajuuskaistojen tulee olla riittävän kaukana toisistaan, jotta ne tajuttaisiin monokronisessa tyyllissä erillisinä. Voidaan myös olettaa, että kaistojen erottuminen on yleisesti monokronisten musiikkityylien perusominaisuus. Tämä asettaa kysymyksen anhemitonisten (pentatonisten) säveljärjestelmien levinneisyydestä uuteen valoon. Säveljärjestelmien ja musiikkikulttuurin kokonaisuuden (vallitsevat perinnelajit, esityskäytännöt, soitinten olemassaolo ja rakenteellinen monimutkaisuus) välillä näyttää olevan yhteys. Mikäli laulukeskiset monokroniset musiikkityylit suosivat anhemitonisia säveljärjestelmiä niiden laajojen taajuuskaistojen vuoksi, *hemitoniset* modaaliset käytännöt näyttäisivät kuuluvan selkeästi referenttisten ja laulu- sekä soitinpitoisten musiikkityyliin vyöhykkeelle. Kiinteätaajuuksiset soittimet ovat musiikkijärjestelmän analysoinnin ja teoretisoinnin alku. Soitin voidaan nähdä myös musiikkityylin välivarastona ja eräänlaisena nuottikirjoituksen muotona. Soittimen kautta tapahtuva musiikillinen ajattelu mahdollistaa myös taajuuskaistojen kapenemisen ja muuttumisen tiheävälisemmäksi.

Anhemitonisten ja harvasävelisten pohjoisten monokronisten säveljärjestelmien yhteys luonnolliseen yläsävelsarjaan on asian toinen mahdollinen selitys. Ei ole kuitenkaan perusteita olettaa, että monokronisen musiikki-ilmaisun ja yläsäveljärjestelmän välillä olisi suora yhteys, varsinkaan kun meillä ei ole keinoja tutkia laulajan musiikillisen (tyylinmukaisen) kompetenssin ja hänen laulusuorituksessaan toteutuvan sävelsysteemin vastaavuutta. Alekseev (1976: 106–107) muistuttaa tästä huolimatta, että jonkinlainen yhteys on olemassa, koska luonnonsävelet kuuluvat akustisen äänen spektriin. Lisäksi monissa laulutyyeissä yläsävelsarjan ääneselementit ovat keskeisessä roolissa, kuten esimerkiksi Alekseevin jakuuttiaineiston *d'ieretii*-tyylin *kylyhax*-äänesornamentiikassa ja yleensä Etelä-Siperiassa. Lisäksi on tuskin sattumaa, että ään斯拉ulutyylien ja munniharpun rooli ja esiintyminen korreloivat kyseisellä alueella voimakkaasti.

Laulutekstin rakennetaso

Laulutekstin rakenneanalyysiin liittyvässä aiemmassa tutkimuksessani (Niemi 1998: 11) ongelmana oli postuloidun versifikaation toteutumisen analyysi nenetsiläisissä lauluissa. Tuo postulaatti perustui puolestaan aiempaan lingvistiseen tutkimukseen, jossa tämä asia oli tullut yksittäisten tallenne-esimerkkien osalta esille. John Lotz (1954) analysoi jo 1950-luvulla Kai Donnerin historiallisen kamassisamojedilaisen laulutallenteen tekstisäkeen ilmiöitä ja lainalaisuuksia, sittemmin Péter Hajdú (1978) avasi lingvistisen keskustelun nenetsien samanistisen säkeen ominaisuuksista, ja viimein Eugene Helimski (1989) kykeni osoittamaan tekstimuotoisen lauluaineiston analyysin perusteella, että pohjoissamojedilaisessa versifikaatiossa on olemassa genre-

sidonnainen polarisaatioperiaate: samaanilauluissa noudatetaan toista runomittaa kuin muissa lauluissa.

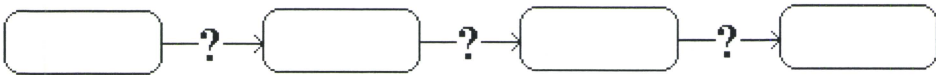
Toinen postulaatti on, että lauluteksti ja melodia muodostavat orgaanisen kokonaisrakenteen, jota ei voi ymmärtää pelkästään jommankumman analyysillä. Testasin näiden rakennetasojen toteutumista tähän asti laajimmalla äänitepohjaisen aineistokorpuksen analyysillä.

Ongelmana oli musiikillisten rakenteiden muodostumisen logiikan ymmärtäminen analyttisesta näkökulmasta. Analyysin tarkoituksena oli purkaa musiikillinen viesti eksplisiittisesti, identifioimalla ja määrittelemällä sen merkitykselliset konstituentit ja sen syntaksi. Eksplisiittisyyteen tähtäsin aineistokorpuksen volyymin avulla ja tavun tasoa mahdollisimman yksityiskohtaisesti tarkastelemalla. Merkityksellisyyden määrittelin koko ajan 1) *syntaktisesti*: tekstin ja melodian toisiinsa nivoutuneen ja toisiinsa vaikuttavan aksentointirakenteen kautta sekä 2) *paradigmaattisesti*: iteratiivisen muotorakenteen motiivisegmenttien rakenteellisia vastaavuuksia tarkastelemalla (ks. kuva 5).

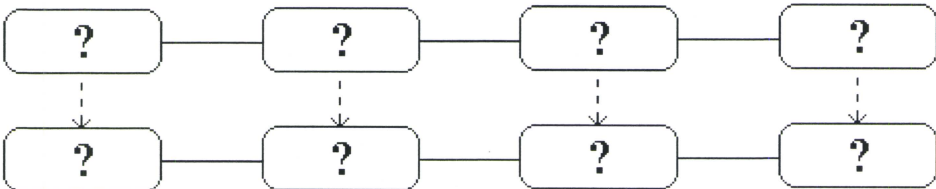
Analyysini perustui siis edellä mainittujen rakenne-elementtien olemassaolon luonteen tulkintaan ja se oli menetelmällisesti aineistolähtöinen siinä mielessä, että metrin toteutumista oli mahdollisuus testata suurella lauluaineistolla. Tulos syntyi – erityisesti tyylinmukaisen säkeen kannalta todennäköisimpien säekohtaisten sanarajavalintojen suhteen – samankaltaisella kvantitatiivisella menetelmällä, kuin mitä Sade-niemi (1955) käytti klassisessa kalevalamittatutkimuksessaan.

Nenetsiläisen laulun runomitan ominaisuudet tulevat varsin selkeästi esille ensimmäisen esimerkkisävelmän tekstianalyysistä. 54 säkeen laulussa on sekä kolmipainoista kuusitavuista peruskaavaa noudattavia, että peruskaavan normimuodon kannalta ”vajaita” säkeitä. Kun kyse on esitysmuodosta, jossa on sekä improvisatorisia että

Analyysin syntaktinen taso: huomio kohteen rakenne-elementtien ketjuuntumiseen.



Analyysin paradigmaattinen taso: huomio kohteen rakenne-elementtien luonteeseen.



KUVA 5.

vakioituneita rakenteellisia ominaisuuksia, runomitta toteutuu tendenssinä eikä yksiselitteisenä lainalaisuutena. Tämä esimerkki edustaa yhtäältä itseään, mutta toisaalta myös laajemmassa aineistokorpuksessa ilmeneviä säännönmukaisuuksia.

Esimerkkilaulujen kuusitavuisen tekstisäkeen peruskaava on yksinkertainen. Sen normimuotoon kuuluu kolmen trokeemuotoisen runojalan peruskaava sekä vain yksi säkeenloppuinen ei-leksikaalinen lisätavu. Sävelmässä esiintyvät sanarajakombinaatiot pyrkivät asettumaan tämän normimuodon puitteisiin. Kun trokeisen runojalan rakenteellisena ideana on ensipainollisuus, nenetsin kielen ensipainollinen luonne asettaa omat ehtonsa myös tekstisäkeiden rytmiselle toteutumiselle. Tekstisäkeiden esiintymistä määrää puolestaan tietenkin itse laulun tarina, eli laulajan on pakko tuottaa runomitan rytmisen toteutumisen kannalta yhtäältä satunnaisia sanarajatyyppejä, mutta toisaalta niiden tarinan sisällön määräämien säemuotojen on voitava sopeutua runomitan rakennesääntöihin. Tästä syntyy runomitan säännön ja variaation rikkaus: mitan on oltava samalla kielellistä ilmaisua prosodisesti koossa pitävä ja normittava voima, mutta toisaalta sen on oltava tendenssimäinen ja joustava, koska sen on siedettävä hyvin monenlaisia säemuotoja: sekä mitan kannalta ”normaaleja” että ”vaillinaisia”.



Esimerkkisävelmän tekstin runomitta-analyysi osoittaa, että yksi sanarajatyyppi (TT+TTTT+(T), n. 39% laulun säkeistä) hallitsee ja normittaa muita sallittuja sanarajatyyppejä, kuten esimerkiksi kuudennessa säkeessä:

6.A nga – no” (t)sya – ro – la – wow (ow)



Säkeen sanarajatyyppi TT+TTTT (T = tavu) on kolmipainoisen, ensipainon periaatetta noudattavan mittatyyppin kannalta ideaalinen. On huomattava, että nenetsin säännönmukainen lausesyntaksi (subjekti-objekti-verbi) (ks. esim. Salminen 1997: 49) johtaa siihen, että laulun runosäkeen kaltaisessa kokonaisuudessa subjekti (tai objekti) + verbi on hyvin yleinen lauseenjäsenyhdistelmä. Agglutinatiivisissa kielissä on puolestaan hyvin yleistä, että lauseen kieliopilliset ja semanttiset rakenteet on ladattu verbisanaan morfeemeina (nenetsin morfologiasta ks. esim. Salminen 1997: 44–49), jolloin on todennäköistä, että verbi on tavumäärältään pitkä. Tästä syystä toinen kolmipainoista trokeemittaa toteuttava ideaalinen sanarajatyyppi TT+TT+TT ei ole välttämättä niin hyvin määrällisesti edustettu. Kaikki sellaiset sanarajatyypit, joissa tavarakenne on parillinen (esim. TT+TTTT, TT+TT+TT, TTTTTT), toteutuvat todennäköisimmin samalla rytmisellä muodolla.

Parillisen tavarakenteen säetyypin ohella säkeessä voi esiintyä myös parittomista tavuista koostuvia sanoja, kuten sanarajatyypissä TTT+TTT. Nämä muodostavat nenetsin kolmipainoiseen runomittaan murrelmasäkeen, koska sanan paritonta tavumäärää ei ole mahdollista sovittaa trokeiseen metriseen malliin sellaisenaan. Nenetsin murrelmasäe ei kuitenkaan perustu painonsiirtoon, kuten esimerkiksi ka-

levalamitassa, vaan parittomien sanaelementtien sovittamiseen metriseen pohjakäytävään rytmisen muuntelun avulla. Niinpä kun Anni Kiriloff (Kymnlinna 1922; SKSÄ 72 / ONDINE ODE 849–2, N:o 1., säkeet 9. ja 10.) laulaa:

9. Mi - tä - pä sie it - ket uu - si pur - si,

10. va - li - tat ve - no pu - na - ni,


Marija Lapsui (Nydan kylä, Obinlahti 1987) laulaa:

- 18.A Su - syey Yab - tey - kan - dey (yey),

- 22.A la - ta - tow sar - ko - syi (yey),


Saamelainen joiku

Marko Jouste

Euroopan läntisintä monokronista laulukulttuuria edustaa saamelainen joiku. Se jakautuu lukuisiin alueellisiin tyyliin, joista tässä yhteydessä käsitellään vain Inarin porosaamelaisten perinteistä henkilöjoikua⁸. Tarkastelen joikua edellä kuvattujen monokronisen musiikkikulttuurin ja additiivisen säveljärjestelmän mallin viittekehkyksissä. Tämä näkemys ja siihen liittyvä analyysimetodi on muotoutunut laajemman joikuaineiston analyysin käsittelyn ja esiin tulleen problematiikan tuloksena (ks. Jouste 2002b).

Analyysieni lähtökohtana on oletus siitä, että äänitteenä tallennettu joikuesitys sisältää riittävästi informaatiota siitä, miten joikaaja hahmottaa ja käsittelee joikua musiikillisena materiaalina ja minkälaista logiikkaa hän noudattaa esityksessään. Varsinkin joikutoisintojen vertailu on osoittautunut hedelmälliseksi. Pyrkimyksenäni on siis sekä selittää joikua käytännön tasolla että etsiä joikuesityksestä rakenteellisia periaatteita. On huomattava, että rakenteellisten periaatteiden ei välttämättä tarvitse olla yksinkertaisia ja helposti joikukulttuurin ulkopuolelta tulevalle tutkijalle avautuvia. Ensisijaisesti niiden täytyy olla kulttuurinsisäisesti loogisia, mikä johdattaa analyysin joiun musiikillisen puolen ohella myös joiun merkityksien ja laajemman kulttuurisen taustan huomioimiseen. Loogisuus ei tietenkään sulje pois yksinkertaisuut-

ta, mutta ei myöskään edellytä sitä. Joiun yhteydessä tällainen tarkastelu vaatii mm. mikrohistorian, sukututkimuksen ja kulttuurintutkimuksen menetelmiä. Tässä yhteydessä käsitelen kuitenkin lähinnä vain joiun musiikillista puolta.

Aiemman joikututkimuksen (esim. Launis 1986: 23; Saastamoinen 1998: 462), oman laajemman joikuaineiston analyysini ja joikukulttuuriin kasvaneiden ihmisten⁹ haastatteluiden perusteella henkilönjoiun melodisten piirteiden muotoutumiseen näyttävät vaikuttavan yleisellä tasolla mm. seuraavat tekijät:

Joiku on merkkijärjestelmä, joka kuuluu oleellisena osana perinteisen saamelaisen yhteiskunnan sukuverkoston toimintaan. Joiun avulla pyritään musiikillisin keinoin määrittämään joikattavan ihmisen identiteettiä, jossa henkilön edustamalla suvulla on tärkeä rooli. Joikumelodiat sisältävät motiiveja, jotka ovat yhteisiä useille saman suvun jäsenten joikumelodioille. Suvun melodinen aines näyttää myös periytyvän sukupolvelta toiselle siten, että uusien suvun jäsenten joiut perustuvat osin tälle periytyvälle ainekselle (ks. Jouste 1998). Uusiin melodioihin sisällytetään jotain vanhaa ja keksitään vastaavasti jotain uutta. Sukujoiku voidaankin käsitellä melodiseksi abstraktioksi, joka realisoituu yksittäisten henkilöjoikujen melodioissa. Olennaista on kuitenkin se, että joikukulttuuriin kuuluvat ihmiset pystyvät tunnistamaan yksiselitteisesti kohteen joiun melodiasta.

Joikukulttuurissa kasvaneen henkilön mieleen on muotoutunut abstraktiivinen kokonaiskäsitys eri sukuihin viittaavista melodioista ja yksittäisistä melodisista motiiveista. Melodisen materiaalin ohella kokonaiskäsitukseen kuuluu tietämys joikuihin liittyvistä teksteistä ja metreistä sekä muista musiikillisista ja ei-musiikillisista elementeistä. Sinänsä joikumelodia on vain yksi monista henkilön persoonallisuutta kuvaavista osista, joiden avulla perinteisessä joikaamistilanteessa luodaan käsitys kohteesta. Tämän vuoksi joikuja tunteva tunnistaa pintatasoltaan hyvinkin erilaisia joiku-toisintoja.

Periytyvän melodisen materiaalin ohella on henkilöjoiuissa myös motiiveja, jotka liittyvät erityisesti kyseiseen henkilöön ja tekevät jokaisesta joiusta yksilöllisen. Merkkijärjestelmänä joikua voidaan verrata esimerkiksi saamelaiseen nimenantamisperinteeseen, jossa henkilön nimen lisämääritteinä käytetään jommankumman vanhemman ja mahdollisesti vielä isovanhemman nimeä. Jos joiun tekstissä mainitaan kohteen nimi, käytetään lähes poikkeuksetta joikattavan saamelaisen nimenantamisperinteen mukaista nimeä (esim. Aslak-Jouna eli Jouni Aslakinpoika Jomppanen). Sukulaisten melodiassakin on usein havaittavissa vastaavaa musiikillisten motiivien periytymistä¹⁰.

Melodianmuodostukseen vaikuttavat myös joikaajan persoonalliset näkemykset ja taidot. Joikaaja voi yrittää toistaa aiemmin kuulemaansa ja oppimaansa melodiaa sellaisenaan, tai sitten hän voi muokata melodiaa lisäten siihen omia persoonallisia piirteitä. Joikuhan on mitä suurimmassa määrin ihmisten välistä kommunikaatiota ja kuvastaa joikaajan suhdetta joikattavaan. Luonnollisesti myös joikaajan musiikilliset

taidot vaikuttavat soivaan lopputulokseen aivan samoin kuin laulajan taidot vaikuttavat lauluun.

Joiun kommunikatiivinen puoli toteutuu myös tarinankerrontana. Joiun avulla viitataan ihmisten elämään liittyviin vaiheisiin ja muihin kohteeseen liittyviin henkilöihin. Tämä voi vaikuttaa myös siihen, mikä melodia valitaan joikua esitettäessä kohteelle. Hyvä esimerkki tästä on Margit Aikion (os. Jomppanen) esittämä joiku¹¹, jonka kohteena joikaaja kertoo olevan inarilaisen poromiehen Kuttura Maggan. Joiun teksti kertoo Kutturasta, joka nuorena miehenä pororekinä työskennellessään ei halunnutkaan palkaksi sovittua valkkohärkää, vaan toivoi voivansa naida joikaajan tyttären. Joikaaja ei käytä Kutturin omaa melodiaa vaan oman tyttärensä melodiaa. Äiti kertoo siis vävyjojastaan tyttärensä melodian avulla.

Ne tekijät, jotka vaikuttavat konkreettisesti kunkin joiun melodisen aineksen muotoutumiseen, vaativat yksityiskohtaisempaa tarkastelua. Tehdyissä analyyseissä on osoittautunut käyttökelpoiseksi tavaksi tarkastella yksittäisiä joikutoisintoja sekä mikro- että makrotasolla. Edellisen avulla kuvataan joiun elementtejä, jotka synnyttävät rakenteita. Jälkimmäisen avulla tarkastellaan rakenteita kokonaisuuksina. Joiun mikrotason analyysin avulla voidaan selvittää, mitkä tekijät todella muodostavat joiussa musiikillisia elementtejä. Mikrotason tarkastelun kautta voi myös ”joikuun kasvamatonta korvaa” opettaa kuulemaan joiun ”hienotaso”. Mikrotasolta tehtyjen huomioiden induktiivisen päättelyn avulla saadut musiikilliset periaatteet näyttävät useissa tapauksissa selittävän joikumelodiikkaa paremmin kuin monet perinteisesti joikuun sovelletut deduktiiviset analyysimallit, kuten duuri-molli-tonaliteetti tai universaali pentatoniikka (Jouste 2001b). Monokronisuuden ja additiivisuuden periaatteet ovat syntyneet juuri pohjoisen laulun mikrotason analyysin tuloksena. Tässä yhteydessä keskityn ensisijaisesti joiun säveltasojen ja metrin analyysin problematiikkaan.

Joiun sävelmaailman mikrotason piirteitä

Joiun sävelmaailman analyysin ensimmäisenä esimerkkinä on Uula Aikion joikaama Jouni Jomppasen henkilöjoiku (Aslak Jouna). Esitys taltioitiin vuonna 1961 Inarissa Yleisradion järjestämällä joikujen keräysmatkalla¹². Tarkastelen joiun melodian mikrotason ilmiöitä ensimmäisen säeparin avulla. Nuottiesimerkissä 3 on melodia tullukittu siten kuin se hahmottuu normaalinopeudella kuunneltuna¹³. Tällainen nuotinnoksen tarkkuus vastaa esimerkiksi Armas Launiksen (1908) ja A. O. Väisäsen (1936) joikunuotinnoksia.

8^{va}
 As lah Jo - u - na dat le - ei no - ou nou
 non - no - ou no - on - no - non - no - ou noo - on - nou -

ESIMERKKI 3. Jouni Jomppasen (Aslak Jouna) joiun ensimmäinen säepari Uula Aikion esittämänä. Lähde: TaY MUSTUT A-K 546. Nuotinnos M. J.

Nuotintamisen jälkeen voidaan nuottikuvaan tukeutuen määritellä keskeisiä musiikki-analyttisiä parametrejä kuten sävelikköä, moodia, metristä rakennetta. Kun kaikki nuotinnetut sävelet huomioidaan, voidaan säveliköksi esimerkiksi määritellä e-f#-g#-a-h-c#-d-e-f-f#-g#. Eräät näistä sävelistä ovat kuitenkin melodiassa hyvin marginaalisia, eikä melodian voi olettaa perustuvan tällaiselle rakenteelle. Jos hiemankin laajempi joikuaineisto analysoidaan tällä periaatteella, niin eri joiuista ja niiden melodiatoisinoista tiivistetyistä säveliköistä saadaan helposti hyvin heterogeeninen tulos (ks. esim. Kantola 1984).

Ongelma ei selviä pelkästään joiuista tehtyjen nuotinnosten analyysin avulla. On katsottava joiun mikrotasolle ja selvitettävä, miten melodia oikeastaan muotoutuu ja mitä elementtejä, esimerkiksi säveltasoja, nuotinnokseen valitaan ja millä perusteella. Jos nuotinnosta tarkennetaan yksityiskohtien määrää lisäämällä, tulee nuotista hankalammin luettava ja samalla väärinymmärryksen vaara kasvaa. Perimmäinen ongelma on kuitenkin se, että nuottikuva graafisena esityksenä ei tee oikeutta joiun melodialle. Nuottikirjoituksen esioletukset vaikuttavat siihen, että nuottiin ei valikoidu kaikkia joikumelodian kannalta oleellisia elementtejä.

On aiheellista pohtia hieman musiikillisen materiaalin kuulemiseen ja tajuamiseen liittyvää problematiikkaa. Joikumelodioissa on paljon sellaisia melodian elementtejä, jotka ainakin (tutkijan) tonaaliseen musiikkiin kasvanut korva helposti ”kuulee ja korjaa” tasavireisemmäksi ja vaikkapa tonaalisen harmonian kannalta loogisemmaksi, kuin miltä mitattavissa oleva soiva todellisuus vaikuttaa. Toisaalta tämä on luonnollinen prosessi, sillä jonkinasteinen loogisuus on edellytys sille, että kuulija pystyy ylipäättään hahmottamaan melodian. Mutta ei ole suinkaan yksiselitteistä, että tonaalisesti orientoituneen kuulijan ja joikukulttuurissa kasvaneen kuulijan tapa hahmottaa melodiaa perustuisi samaan logiikkaan. Kenties tämän ajatuksen avulla voidaan selittää monet tonaaliset tulkinnot joiun säveljärjestelmästä. Esimerkiksi Armas Launis ja A. O. Väisänen ovat varmaan kuulleet joikumelodiat omassa mielessään tonaalisia funktioita omaavina. Periaatteena voisi olla se, että nuotin voidaan katsoa kuvaavan riittävästi musiikin raken-

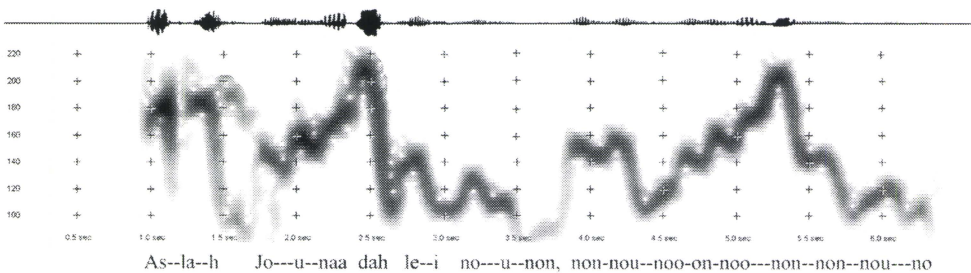
teellisiä piirteitä, jos sekä musiikin esittäjä että nuotinkirjoittaja jakavat yhteisen musiikkikulttuurisen koodiston, johon liittyy kyseinen nuottikirjoitustapa. Jos tällaista yhteyttä ei ole, on nuotti vain sen tekijän subjektiivinen tulkinta kuulemastaan.

Kun Jouni Jomppasen joikua tarkastellaan mikrotasolla, tulee esiin melodian piirteitä, joita on mahdotonta esittää ymmärrettävästi pelkästään nuottikuvan avulla. Ne vaikuttavat olennaisesti melodian muotoutumiseen, rytmiin ja äänenväriin. Melodian mikrotason säveltaajuuksia voi kuvata koneellisen äänianalyysin, *spektrogrammin* avulla (ks. kuva 6). Sillä kuvataan äänen resonanssitaajuuksien eli äänesten amplitudeja¹⁴, jotka näkyvät äänen spektrinä. Pystyakselilla kuvataan äänen taajuutta, vaakakselilla aikaa ja resonanssiääneksiä kuvaavien käyrien tummuusasteella äänesten keskinäisiä voimakkuussuhteita.

Spektrogrammeja on kahta perustyyppiä. Tarkasteluun voidaan ottaa äänen resonanssin formantit eli yläsävelten vahvistuma-alueet laajalta taajuuskaistalta. Tässä käytetyllä kapeakaistaisella spektrogrammilla saadaan esiin spektrin alin äänes, taajuuskäyrä, joka lähinnä vastaa sitä minkä kuulemme melodiana. Taajuudet on mitattu 80-250 Hz alueelta, missä esimerkin melodia liikkuu.

Taajuuskäyrää tarkastellessa huomio kiinnittyy ensinnäkin siihen, ettei joikaajan ääni pysytele yksittäisillä säveltaasoilla. Säveltasot, joita edellisessä esimerkissä 3 yritettiin ilmaista perinteisellä nuottikirjoituksella, ovat todellisuudessa vain melodisten glissandokaarien ääripisteitä. Toinen huomio on se, ettei joikaajan ääntä kuvaava käyrä katkea sanojen tai melodiasäkeiden välillä. Ainoat katkokset äänessä syntyvät soinnittomien konsonanttien yhteydessä (p, t, k ja s). Analysoitavan joiun alussa olevan sanan *As-lah* molemmat tavut päättyvät soinnittomille konsonanteille s ja h. Ne kuullaan laajakaistaisena kohinana.

Analysoidun joiun mikrotason todellisuus onkin eräänlainen ”glissandomaailma”, jossa melodinen liike ei pysähdy hetkeksikään. Tämä vaikuttaa myös olennaisesti siihen, ettei joiussa ilmeneviä sävelkestoja voi oikeastaan määritellä yksinomaan melodian perusteella. Nuottikirjoituksessahan sävelen kesto määritellään sen mukaan, kuinka kauan ääni pysyttelee samalla sävelkorkeudella. Tämän määritelmän mukaan joiuissa ei tavallaan ole olemassa sävelkestoja. Ääntä ei siis katkaista siirryttäessä



KUVA 6. Taajuuskäyrä Jouni Jomppasen joiun ensimmäisestä säeparista.

Lähde: TaY MUSTUT A-K 546.

Sya

Aa... s... laah... ...h Jo... o... u... u... na... a... da... ...h lei... ...i no... o... u non non

Sya

No... o noo... o noo... o no no... ...n no... ...n no noo... ...o

ESIMERKKI 4. Jouni Jomppasen joiun ensimmäinen säepari Uula Aikion esittämänä.
Lähde TaY MUSTUT A-K 546. Nuotinos M. J.

säveltasolta toiselle. Kokonaan toinen kysymys on se, kuinka nopeasti tai hitaasti säveleltä toiselle liu'utaan ja miten kuulija hahmottaa kuulemansa. Syy edellä kuvattuun äänenkäyttötapaan liittyy joiun musiikilliseen estetiikkaan. Käytännön tasolla voidaan kuitenkin sanoa, että äänen glissandomaisuus selittyy siitä, että joikaajat hengittävät joiun aikana suhteellisen harvoin.

Lisäksi on huomattava, että eri joikaajien äänenkäyttötavoissa on paljon alueellisia ja esittäjäkohtaisia eroavaisuuksia. Ilmiötä voi kuvailla jatkumolla, jonka toisessa ääripäässä on tässä artikkelissa kuvailtu joiulle tyypillinen äänenkäyttö ja toisessa päässä on laululle tyypillinen äänenkäyttö. Joikaajat tekevät kuitenkin usein selkeän eron joikaamisen ja laulamisen välillä. Tätä voi hahmottaa juuri joikuun ja lauluun kuuluvien äänenkäytön periaatteiden eroilla.

Osa joiun rytmeistä hahmottuu normaalinopeudella kuunneltaessa pitkänä kestonä. Kun näitä pitkiä kestoja tarkastelee mikrotasolla, huomaa että nämä koostuvat useita lyhyemmistä osista. Sana *Jou-na* esiintyy melodiassa pitkänä. Sitä ei kuitenkaan jaeta kahteen kieliopillisten tavujen perusteella, vaan kolmeen osaan: *Jo-uu-na*. Joikaaja intonoi melodisesti kaikki kolme vokaalia. Esimerkissä 4 tulkitaan nuottikirjoituksen avulla sitä miten melodia hahmottuu mikrotasolla.

Joiun soiva todellisuus eroaa siis nuottikuvasta. Vastaavasti voidaan kysyä miltä nuottikuva todellisuudessa kuulostaa. Lähimpänä tällaista lienee pianolla soitettu melodia, sillä pianossa säveltasot soivat tasavireisinä, vakaita ja selkeästi toisistaan erottuvina. Kuvan 7 taajuuskäyrässä on Jouni Jomppasen joiun ensimmäisen säeparin melodia pianolla esitettyä. Tästä voidaan havaita nuottikirjoituksen kuvauksen ja joiun sävelmaailman ero.



KUVA 7. Taajuuskäyrä Jouni Jomppasen joiun ensimmäisestä säeparista pianolla esitettyä.

Joiun metrin mikrotason piirteitä

Perinteisessä säestyksettömässä joiussa ainoa musiikillinen impulssi on esittäjän tuottama äänne. Koska joiku on pääpiirteissään tekstin ja melodian keskinäisiltä suhteeltaan syllabista, voidaan väittää, että tuottamalla tekstitavuja joikaaja tuottaa tekstin ohella myös sekä melodiaa että metriä. Kaiken kaikkiaan joiun metrin kokonaisvaltainen kuvaaminen vaatii useamman metrisen tason huomioonottamista. Joiusta nimittäin hahmottuu limittäisiä metrisiä kerroksia, joiden välinen suhde ei kaikissa tapauksissa ole kovinkaan kiinteä. Limittäisiä metrisiä kerroksia voidaan tarkastella joiun analyysissä ainakin seuraavilla tasoilla: 1) tekstin metri, 2) melodian metri ja 3) joikaajan pulssi (ks. Jouste 1998; Saastamoinen 1998). Joikaaja toteuttaa näitä eri metrisiä tasoja yhtä aikaa. Näiden tasojen välisten suhteiden ymmärtämiseksi täytyy etsiä äänitteestä joikaajan tuottamia loogisia metrikaavoja.

Perinteisessä nuottikirjoituksessa metrin perusyksikköä vastaa melodian rytmissä se kuinka kauan kukin sävel pysyy samalla säveltasolla, ja tekstin rytmissä laulun tekstin tavu. Melodian rytmin merkitsemisen ongelmallisuutta käsiteltiin jo edellisessä luvussa. Seuraavassa tarkastellaan tekstin metriä ja joikaajan tuottamaa pulssia mikrotasolla.

Mielenkiintoisen ja joiun kannalta käyttökelpoisen teoreettisen mallin metrin sisäisestä logiikasta, joka ei ole sidoksissa absoluuttiseen aikaan, antaa Urve Lippus (1990: 96; 1993; 1995) kuvatessaan kalevalaisen runolaulun metrisiä rakenteita. Lippus käyttää *prosodisuus–metrisyys*-käsitteparia, joka vastaa käyttämiämme termejä additiivisuus ja divisiivisyys. Lippus kiinnittää huomiota tälle laulutyylille ominaiseen prosodiseen metriin, jossa lyhyt ja pitkä rytmielementti ovat toisilleen vastakkaisia, kesto-suhteeltaan suhteellisia ja rytmielementteinä itsenäisiä¹⁵. Prosodininen metri tuottaakin kalevalaiseen lauluun suuren kirjon yksilöllisiä rytmisiä variaatioita. Rytmien kesto-suhteet eivät ole tasaisia, koska laulun rytmit mukautuvat tekstin rytmiiin. Pitkän keston suhde lyhyeen voikin vaihdella useilla eri variaatioilla. Lippus mainitsee esimerkiksi suhteet 1:2, 1:3, 1:4, 1:5. Ilpo Saastamoinen (1994: 17–30) puolestaan ehdottaa saamelaisjoikujen yhteydessä käytettäväksi pitkien ja lyhyiden rytmielementtien suhdetta 2:3¹⁶. Luonnollisesti mahdollisia suhteita ovat vielä ainakin 3:4 ja 5:6, mutta tapauksesta riippuen ainakin jälkimmäinen suhde lähenee jo kahden yhtä pitkän rytmielementin suhdetta 1:1.

Kuten edellisestä melodian säveltasojä käsittelevästä analyysistä ilmeni, melodian rytmien olemus on hyvin epäselvä. Kuulokuva joiusta on kuitenkin usein hyvin rytmikäs. Sitä mikä oikeastaan saa aikaan rytmisen vaikutelman joiussa, voidaan jälleen tarkastella mikrotason analyysin avulla. Esimerkkinä on toinen Jouni Jomppasen joiun toisinto, jonka esittää Jouni Jomppanen itse (ks. kaavio 4, esim. 5).

Miten joikaajan oletetun metrisen abstraktion jäljille voi sitten päästä? Hakemalla selkeitä ja loogisia rakenteita. Ensin käsitellään joiun tekstin rakennetta. Joikaaja jakaa rakenteellisesti Jouni Jomppasen joiun tekstin neljään jaksoon, joista jokainen

Rivi	1	2	3	4	5	6	7	8	
1.	As-/	lak (h)	Jou-	na	Lol-	loo	loo-	lo	Aslakin Jouni
2.	lol-	loo	loo-	Lo	Lol-	loo	loo-	Lo	...
3.	juoig-/	gas-/	tan (tam)	mun	vel-	jen- (diei-)/	čen/	go (gon)	Joikaan minä vielä veljeni kun
4.	Non-	noo	non-	Non	Non-	noo	noo/	-	...
5.	gal-/	dat (ta)	led-/	ge (že)/	do (dol)-	lin	mus/	dat (dah)/	Kyllä se oli ennen minulla se
6.	moars	-sit	nun-	Nuu	Nun-	nuu	nun-	Nuu	morsian
7.	E-	non-/	te-/	ki-	ös/	ja/	Gih-/	tel-	Enontekiöllä ja Kittilässä ja Sodankylässä...
8.	lis (les)/	ja -/	Soa-	đe-/	gil-	lis/	nun-	nu/	...
9.	Kaa	ras/	joo-	gas/	maid (mai)	led-/	ge (že)/	go (gon)	Karasjoella, mitä oli kun
10.	Nun-	nu	nun-	Nu	Nun-	nuu	nun/	-	...
11.	de (te)	mun	heih-/	ten-	e (ee)-	re/	dá (taa)-	ju-/	Niin minä lopetin narraa-
12.	dá (tá)-	mis/	dait (tai)	juo (jon)	nieid- (niei)/	dain (tain)	nun/	nu/	masta niitä jo tyttöjä
13.	ja	de (te)	vál-/	den (ten)	eam-	mi-	da/	juo (jon)-	Ja niin otin emännän jo
14.	Nun-	nuun-	nuun-	Nuun-	Nuun-	nuun-	nuu/	-	...
15.	maŋ-	ga (gan)	nieid (niei)-/	dad (tal)	lea	gal/	báh-	žan/	Monta tyttöä on kyllä jäänyt
16.	či-	ru-	det (teh)/	juo	máŋ-	ŋai (ŋai n)	nuu	Nuu	itkemään jo perään
17.	Nun-	nu	nuun-	Nu	Nun-	nuu	nun	-	...

KAAVIO 4. ”Jouni Jomppasen joiun” teksti Jouni Jomppasen esittämänä. Tay MUSTUT A-K 576. Transkriptio MJ ja Siiri Miettunen. Suluisia ääntyminen, jos se poikkeaa kirjoitusasusta.

sisältää yhden asiakokonaisuuden (vrt. Lappalainen 1984: 41). Ensimmäinen jakso on tyypillinen joiun johdanto, jossa mainitaan joiun kohteen nimi Aslak Jouna. Lisäksi joikaaja kertoo joikaavansa tämän: ”Juoiggastan mun...”. Joiun toisessa jaksossa joikaaja luonnehtii itseään luettelemalla kaikkia Lapin paikkakuntia, jossa hänellä oli ollut heiloja. Kolmannessa jaksossa kerrotaan, että lopulta joikaaja lopetti tyttöjen narraamisen ja valitsi itselleen vaimon. Neljännessä kerskutaan vielä, että moni tyttö on jäänyt itkemään joikaajan perään.

Joiun tekstistä voi päätellä, että joikaaja on rakentanut tekstin neljälle runojalalle, jotka kukin koostuvat kahdesta tavusta. Koska tämä rakenne kertautuu läpi joiun, voidaan rakenne esittää paradigmaattisesti allekkaisina riveinä. Rivi muodostuu siis 8-tavuiseksi. Tekstin metri koostuu pitkien ja lyhyiden tavujen vuorottelusta. Lyhyt tavu koostuu konsonantti–vokaali-, vokaali–konsonantti-yhdistelmästä tai tavusta, jossa on pelkkä vokaali. Pitkissä tavuissa on konsonantin lisäksi joko pitkä vokaali tai saamenkielelle tyypillinen diftonginen tai triftonginen tavu, joissa on peräkkäin useampia eri vokaaleja (*Juoig-gas-tan, njoam-mila, Jou-na, oain-nan*).

Tekstin voi jakaa myös sen perusteella, miten käytetyt tavut jakautuvat rakenteellisesti niiden kielellisen merkityksen suhteen eri riveillä. Tavut voidaan jakaa leksikaalisiin eli sanakirjallisen merkityksen sisältäviin ja ei-leksikaalisiin. Joiun tekstistä voi määritellä kolmenlaisia rivejä (ks. kaavio 5). Rivillä voi olla pelkästään leksikaalisia (c), pelkästään ei-leksikaalisia tavuja (b, b¹) tai näiden kahden yhdistelmiä (a, d, d¹). Yhdistelmäriveillä ei-leksikaaliset tavut ovat tavallisesti rivin lopussa täyttämässä

tekstin metriä. Pelkästään leksikaalisista tavuista koostuvia rivejä on 7 (rivit 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15). Pelkästään ei-leksikaalisia tavuja on 5 rivillä (rivit 2, 4, 10, 14, 17). Yhdistelmärivejä on 5 (rivit 1, 6, 8, 12, 16). Kaikkien neljän tekstijakson jälkeen on muita rivejä yhden tavun verran lyhempi 7-tavun rivi. Tällä on selvä lopetusfunktio, sillä aina tällaisen rivin jälkeen joikaaja hengittää.

Tapa, jolla joiun teksti asettautuu melodiaan, ei ole sattumanvarainen. Ensinnäkin ei-leksikaaliset tavut esiintyvät vähintään yhden kokonaisen runojalan mittaisina sarjoina. Joikaaja aloittaa tällaisen sarjan aina runojalan vahvalta osalta. Kun tekstissä on esimerkiksi kolmetavuinen sana (esim. rivillä 3 *Juoig-gas-tan*, rivillä 7-8 *Gih-telles*, rivillä 16 *či-ru-det*), joka ei täytä kahta runojalkaa, joikaaja ei täytä toisen runojalan toista tavua ei-leksikaalisella tavulla, vaan käyttää yksitavuista sanaa (esim. *mun, mus, go, dat, juo, de, ja*). Näillä on leksikaalinen merkitys, mutta toisinaan niillä on selkeästi tekstin metriä täydentävä funktio.

Toinen tekstin rakennetta kuvaava piirre on riveillä 7–10, 11–14 ja 15–17 kertautuva samankaltainen neljän rivin tekstirakenne (c d¹ c b¹): Tämän kokonaisuuden ensimmäisellä rivillä (rivit 7, 11, 15) on kahdeksan tavun mittainen teksti. Toisella rivillä (rivit 8, 12, 16) leksikaalisia tavuja on kolmella ensimmäisellä runojalalla, ei-leksikaalisten täyttäessä rivin viimeisimmän runojalan. Kolmannella rivillä on jälleen kahdeksan tavun mittainen teksti (puuttuu kolmannesta jaksosta). Neljäs rivi (rivit 10, 14, 17) koostuu pelkästään ei-leksikaalisista tavuista. Myös joiun neljän ensimmäisen rivin kokonaisuudesta puolet eli rivit 3 ja 4 noudattavat samaa muotoa. Joiun tekstin kokonaisuudeksi saadaan seuraava muoto: AB C CB CB CB.

1.	4 leksikaalista tavua + 4 ei-leksikaalista tavua	a	}A
2.	8 ei-leksikaalista tavua	b	
3.	8 leksikaalista tavua	c	}B
4.	7 ei-leksikaalista tavua	b ¹	
5.	8 leksikaalista tavua	c	}C
6.	2 leksikaalista tavua + 6 ei-leksikaalista tavua	d	
7.	8 leksikaalista tavua	c	}C
8.	6 leksikaalista tavua + 2 ei-leksikaalista tavua	d ¹	
9.	8 leksikaalista tavua	c	}B
10.	7 ei-leksikaalista tavua	b ¹	
11.	8 leksikaalista tavua	c	}C
12.	6 leksikaalista tavua + 2 ei-leksikaalista tavua	d ¹	
13.	8 leksikaalista tavua	c	}B
14.	7 ei-leksikaalista tavua	b ¹	
15.	8 leksikaalista tavua	c	}C
16.	6 leksikaalista tavua + 2 ei-leksikaalista tavua (mahdollisesti puuttuva rivi)	d ¹ (c)	
17.	7 ei-leksikaalista tavua	b ¹	}B

KAAVIO 5.

Metriä muodostavien rytmielementtien eli tavujen alukkeet ovat sangen helposti määriteltävissä. Sen sijaan rytmien kestojen määrittely on ongelmallista. Tämän vuoksi tarkastelen myös joiun rytmistä mikrotasoa sen selvittämiseksi, mitä ovat ne elementit, joiden pohjalta joiussa ilmenevä metri muotoutuu.

A B

As - Jou - na lol - loo loo - lo lol loo loo lo lol loo loo - lo
 Juoig - gas - tan munviel - ja - cen go non - noo non - non non - non - noo

Gal dat led ge do lin mus dat moars - sit nun - nuu nun - nuu nun - nuu
 E non te - ki - ös ja Kih - te - les ja Soa - de - gi - lis nun - nu
 Ka - ras - jo - gasmaid led - ge go Nun - nuun - nuun - nun - nuun - nuun - nu

De mun heih ten c re dá ju dá mis daid juo nicid - dain nun - nu
 Ja de väl - den ca - mi - da juo Nun - nuun - nuun - nun - nuun - nuun - nu

man - ga nieid - dad lea gal báh - zan ci - ru - det juo man - nai nuu nu
 Nun - nu nuun - nu nun - nuu - nun

Joiun melodinen idea, joka vakiintuu neljännen nuottirivin jälkeen. Vakiintuminen ilmenee myös tekstin rakenteessa (ks. kaavio 5.).

ESIMERKKI 5. ”Jouni Jomppasen joiku” Jouni Jomppasen esittämänä.
 Tay MUSTUT A-K 576. Nuotinnos M. J.

Minkälaiset mitattavat ilmiöt sitten kuvaavat joiun esityksessä ilmenneitä rytmien kestoarvoja mikrotasolla? Metrin mikrotasolla tekstitavujen pituuksista ei synny min-käänlaisia selkeitä ryhmiä, koska kestot jakaantuvat tasaisesti ja arvot kasvavat portaattomasti lyhyestä kestoista pitkään. (0.13–0.55 s.) Tämä kertoo ensisijaisesti siitä, ettei musiikillisten rytmien kestojen mittaaminen suhteessa absoluuttiseen aikaan selvitä joiun rytmisen rakenteen ongelmaa.

Kun kestoarvot puolestaan asetetaan paradigmaattisesti järjestetyn tekstin yhteyteen, syntyy kullekin pystysuoralle tavuriville suhteellisen selkeä rytmikestojen kokonaisuus. Tämä on luonnollista, koska joiussa toistetaan samaa melodiasäettä ja samanlaiset rytmit joutuvat alekkain. Kaaviossa 6 on esitettyä joiun kaikkien tavujen pituudet sekunteina ja niiden väliset suhteet desimaalilukuna sekä suhdelukuina¹⁷.

	1	2	3	4	5	6	7	8							
1.	As- 0,29	0,65 2:3	lak 0,44	0,86 1:1	Jou- 0,38	0,74 4:3	na 0,28	0,80 3:4	lol- 0,35	0,90 1:1	loo 0,39	0,95 1:1	loo- 0,41	0,39 2:1	lo 0,16
2.	lol- 0,40	0,95 1:1	loo 0,42	0,95 1:1	loo- 0,44	0,64 3:2	lo 0,28	0,77 3:4	lol- 0,36	0,90 1:1	loo 0,40	0,93 1:1	loo- 0,43	0,42 2:1	lo 0,18
3.	Juoig 0,36	0,79 3:4	gas- 0,48	0,86 1:1	tan 0,42	0,57 2:1	mun 0,24	0,83 3:4	vel 0,29	0,76 3:4	jen- 0,38	0,72 3:4	čen 0,46	0,46 2:1	go 0,21
4.	Non- 0,37	0,88 1:1	noo 0,42	1,0 1:1	non- 0,42	0,74 4:3	non 0,31	0,89 1:1	non- 0,35	0,89 1:1	noo 0,31	0,74 3:4	noo 0,42	-	-
5.	Gal 0,33	0,87 1:1	dat 0,38	0,88 1:1	led- 0,43	0,74 4:3	ge 0,32	1,0 1:1	do- 0,32	0,78 3:4	lin 0,41	0,98 1:1	mus 0,42	0,57 2:1	dat 0,24
6.	moars 0,41	0,91 1:1	-sit 0,45	0,98 1:1	nun- 0,44	0,70 3:2	nuu 0,31	0,89 1:1	nun- 0,35	0,97 1:1	nuu 0,36	0,95 1:1	nun- 0,38	0,76 4:3	nuu 0,29
7.	E- 0,21	0,40 1:2	non- 0,52	0,65 3:2	te- 0,37	0,81 4:3	ki- 0,30	1,0 1:1	ös/ 0,30	0,97 1:1	ja 0,29	0,60 2:3	Gih- 0,48	0,52 2:1	tel- 0,25
8.	les 0,33	0,63 2:3	ja 0,52	0,90 1:1	Soa- 0,47	0,66 3:2	de- 0,31	0,94 1:1	gil- 0,33	0,97 1:1	lis 0,34	0,62 2:3	nun- 0,55-	0,36 2:1	nu 0,20
9.	Kaa 0,31	0,61 2:3	ras 0,51	0,73 4:3	joo- 0,37	0,86 4:3	gas 0,32	0,94 1:1	maid 0,34	0,87 1:1	led- 0,39	0,87 1:1	ge 0,45	0,67 3:2	go 0,30
10.	Nun- 0,30	0,77 3:4	nu 0,39	0,80 3:4	nun- 0,49	0,55 2:1	nu 0,27	0,77 3:4	nun- 0,35	0,88 1:1	nuu 0,40	0,78 4:3	nun 0,31	-	-
11.	de- 0,24	0,46 1:2	mun 0,52	0,96 1:1	heih- 0,50	0,56 2:1	ten- 0,28	0,79 4:3	e- 0,22	0,52 1:2	re 0,42	0,83 4:3	dá- 0,35	1,0 1:1	ju- 0,35
12.	dá- 0,32	0,73 3:4	mis 0,44	0,98 1:1	dait 0,43	0,65 3:2	juo 0,28	0,67 2:3	nieid- 0,42	0,76 4:3	dain 0,32	0,68 2:3	nun 0,47	0,28 2:1	nu 0,13
13.	ja 0,31	0,91 1:1	de 0,34	0,68 2:3	väl- 0,50	0,48 2:1	den 0,24	0,73 3:4	eam- 0,33	0,89 1:1	mi- 0,37	0,88 1:1	da 0,42	0,60 3:2	juo- 0,25
14.	Nun- 0,29	0,63 2:3	nuun- 0,46	0,93 1:1	nuun- 0,43	0,72 4:3	nuun 0,31	0,84 3:4	nuun- 0,37	0,95 1:1	nuun- 0,35	0,92 1:1	nuu 0,32	-	-
15.	maŋ- 0,36	0,92 1:1	ga 0,39	0,81 3:4	niei- 0,48	0,56 2:1	dad 0,27	0,93 1:1	lea 0,29	0,78 3:4	gal 0,37	0,84 3:4	báh- 0,44	0,61 3:2	zan 0,27
16.	ži- 0,28	0,64 2:3	ru- 0,44	0,96 1:1	det 0,46	0,46 2:1	juo 0,21	0,48 1:2	maŋ- 0,44	0,84 4:3	ŋai 0,37	0,76 3:4	nuu 0,49	0,47 2:1	nuu 0,23
17.	Nun- 0,32	0,67 2:3	nu 0,48	0,90 1:1	nuun- 0,43	0,63 3:2	nu 0,27	0,71 2:3	nun- 0,38	0,89 1:1	nuu 0,34	0,85 3:4	nun 0,40	-	-
keski- arvo:	0,35		0,41		0,46		0,24		0,36		0,39		0,40		0,26

KAAVIO 6.

Tarkasteltaessa kaikkien rytmielementtien keskinäisten suhdelukujen määrää korostuvat luokat 3:4 (29 %) ja 1:1 (37%), eli yhteensä 66 % kaikista suhteista. Huomio kiinnittyy kuitenkin kahden tavun mittaisten kokonaisuuksien sisäiseen rytmielementtien suhteisiin, joissa näyttää olevan enemmän vastaavuutta myös pystysuorilla riveillä. Kuitenkin metrin additiivinen oletus saa tukea mittauksista siinä mielessä, etteivät lyhyen ja pitkän keston arvot jakaudu täysin säännönmukaisesti samojen suhdelukujen mukaisesti ryhmiin samalla allekkaisrivillä. Melodian rytmien idea ei tunnu määrävän yksittäisiä kestoja. Tuloksen voi selittää siten, että tekstitavujen pituudet määräävät melodian rytmien kestot. Joiun rytmikka tulee saamenkielen luontaisesta rytmikasta ja kunkin tavun ominaiskestosta. Näin tulee ymmärrettäväksi myös se joikaajien mielipide, että vain saamenkieli sopii joikuun. Kun tilastolliseen tarkasteluun otetaan vain runojalkojen sisäiset suhteet, tulos tasoittuu huomattavasti. Kaikkia luokkia on suunnilleen neljäsosa koko otokseen verrattuna.

Kaikkien sävelten väliset suhteet:			Runojalkojen sisäiset suhteet:		
1:2	18 kpl	15,65 %	1:2	17 kpl	26,56 %
2:3	21 kpl	18,26 %	2:3	14 kpl	21,88 %
3:4	33 kpl	28,70 %	3:4	16 kpl	25,00 %
1:1	43 kpl	37,39 %	1:1	17 kpl	26,56 %
yht.	115 kpl	100 %	yht.	64 kpl	100 %

Tekstin vaikutusta yksittäisiin sävelkestoisiin kuvaa se, että poikkeustapaukset ovat selitettävissä tekstitavujen kautta. Rivien 7 ja 11 ensimmäisillä iskuilla esiintyy lyhyitä tavukestoja, vaikka joiun melodian metrin mukaan niillä kohdin pitäisi olla pitkiä. Sanassa *Enontekiö* on ensimmäisessä tavussa vain yksi lyhyt vokaali. Samoin *de* on yksitavuinen ja lyhyt. Toisella iskulla riviltä 8 löytyvä lyhyt tavu on ja. Lisäksi se on juuri ennen hengitystä, joten sekin lyhentää tavua. Rivillä 13 on jälleen lyhyt *de*-tavu. Kolmannella, neljännellä ja kuudennella iskulla ei ole poikkeuksia. Viidenneltä iskulta löytyy lyhyt *e*-tavu sanasta *e-ret*. Kahdeksannella iskulla rivillä 11 on päinvas- tainen tilanne, lyhyen tavun tilalla pitkä. Tämä liittyy pitkään sanaan *dá-ju-dá-mis*, jonka kolmas tavu osuu lyhyelle iskulle ja sana jatkuu seuraavalla rivillä.

Kun kestoluokkien jakautumista tarkastellaan paradigmaattisesti, huomataan, että suurin osa rytmielementeistä asettuu joko pitkään tai lyhyeen luokkaan. Pitkiä iskuja metrissä ovat 1., 2., 3., 5., 6., ja 7. isku. Lyhyitä ovat puolestaan 4. ja 8. Tämä vastaa sitä kuulokuvaa, jonka joiusta saa myös normaalinopeudella kuunneltuna. Huomiota herättävät kuitenkin rytmiset poikkeustapaukset ja kysymys siitä, mikä on vokaalien ja konsonanttien merkitys siinä, miten rytmin kuulee.

Kaaviossa 7 on joiun rytmielementtien lukusuhteet esitetty yksinkertaistetussa muodossa lyhyiden (L) ja pitkien (P) kestojen yhdistelminä, joita vastaavat myös kirjainsymbolit (A=LP, B=PL, C=LL, D=P-). Ensimmäisellä ja kolmannella iskualalla

	1–2		3–4		5–6		7–8	
1.	LP	A	PL	B	LL	C	PL	B
2.	LL	C	PL	B	LL	C	PL	B
3.	LP	A	PL	B	LP	A	PL	B
4.	LP	A	PL	B	LL	C	P–	D
5.	LL	C	PL	B	LP	A	PL	B
6.	LL	C	PL	B	LL	C	PL	B
7.	LP	A	PL	B	LL	C	PL	B
8.	LP	A	PL	B	LL	C	PL	B
9.	LP	A	PL	B	LL	C	PL	B
10.	LP	A	PL	B	LL	C	P–	D
11.	LP	A	PL	B	LP	A	LL	C
12.	LP	A	PL	B	PL	B	PL	B
13.	LL	C	PL	B	LL	C	PL	B
14.	LP	A	PL	B	LL	C	P–	D
15.	LL	C	PL	B	LP	A	PL	B
16.	LP	A	PL	B	PL	B	PL	B
17.	LP	A	PL	B	LL	C	P–	D
		A (12 kpl) C (5kpl)		B (17 kpl)		C (11 kpl) A (4 kpl) B (2 kpl)		B (12 kpl) D (4 kpl) C (1 kpl)

KAAVIO 7.

ilmenee kestosuhteiden muuntelua. Toinen ja kolmas iskuala ovat muuntumattomia. Ainoa poikkeus löytyy neljännen iskualan 11. riviltä.

Samalla voidaan myös pohtia hieman sitä, mikä on joiun metrin suhde absoluuttiseen aikaan. Metrin additiivisuusoletuksen näkökulmasta ei voida asettaa täsmällisiä matemaattisia suhteita eripituisten rytmielementtien välille. Rytmin mittaaminen suhteessa absoluuttiseen aikaan aiheuttaa vaatimuksen tällaiselle suhteelle. Analyysissa on kuitenkin huomioitava vain sellaiset metriä tuottavat rytmielementit, jotka ovat löydettävissä itse esityksestä. Tämä sen vuoksi, että analysoija ja joiun esittäjä eivät elä samaa aikaa: ajan oletusta ei voi tehdä analysoijan aikakäsityksestä. Suurin osa nuotinnoksen ja analyysin ongelmista on seurausta siitä, että joiun metriä tarkastellaan vain yhden metrisen tason näkökulmasta. Monimutkaisilta vaikuttaviin metrisiin rakennelmiin joudutaan helposti, jos tarkastellaan vain melodiassa ilmenevää metriä suhteessa absoluuttiseen aikaan. Tähän ongelmaan ovat törmänneet lukuisat joikututkijat aina Launiksesta lähtien.

Edellisten metrin tasojen ohella joiusta voidaan havaita joikaajan oma pulssi. Joikaaja painottaa selvästi ja säännöllisesti 1. ja 5. iskua joka rivillä. Näin esitykseen muodostuu hidas pulssi joka toiselle runojalalle. Joikaajan peruspulssi on niin hidas, että iskujen väliin mahtuu paljon rytmistä liikkuvuutta. Peruspulssilla sidotaan joiun

metri kasaan. Mittaus osoittaa, että tämä metrin taso on kestoiltaan hyvin tasamittainen (2,8 s–3,0 s). Poikkeuksia muodostavat vain sellaiset rivit, joilla on hengitystauko.

Kun tarkastelee tämän toisinnon hengitystaukojen suhdetta joiun rakenteeseen, voidaan erottaa kahdenlaista käytäntöä. Ensinnäkin joikaajalla on selvä taipumus hengittää tekstin virkekokonaisuuksien jälkeisissä musiikillisissa taitekohdissa, ei-leksikaalisten tavujen jälkeen, ennen seuraavaa tekstiriviä (ks. rivit 4, 10, 14 ja 17). Näitä voisi kutsua rakenteellisiksi hengitystauoiksi.

Kuitenkin asiakokonaisuudesta riippuen rivien ja säkeiden määrä hengitystaukojen sisällä vaihtelee. Rakenteelliselle hengitykselle annetaan tilaa lyhentämällä tekstiriviä. Tässä esimerkissä kaikki tällaiset rivit ovat yhden tavun verran muita lyhempiä. Kun tarkastellaan rivien pituutta sekunteina, nähdään, että joikaaja on lyhentänyt myös muita rytmejä kyseisen pulssin iskualalta, sillä täysillä 8 tavun riveillä viimeisen tavun kohdalla on vain hyvin lyhyt tavu, jonka keston puuttuminen ei yksinään riitä selittämään tauon pituutta.

Joikaaja hengittää myös riippumatta musiikillisista rakenteista, esimerkiksi sanan keskellä (ks. rivi 8). Näitä voisi kutsua ei-rakenteellisiksi hengitystauoiksi. Rivillä 8 joikaaja ei tehnyt tilaa hengitykselle, joten sillä ei ole rakenteellista funktiota. Sen viemää aikaa ei siis voi laskea osaksi joiun metriä (ks. kaavio 8).

Rivi:	Tavujen määrä:	Hengitys:	Pulssin 1. iskun kesto:	Pulssin 2. isku kesto: + hengitys	Koko rivin pituus:
1.	8	–	1.43 ≈ 1.4	1.43 ≈ 1.4	2.86 ≈ 2.9
2.	8	–	1.41 ≈ 1.4	1.44 ≈ 1.4	2.85 ≈ 2.8
3.	8	–	1.45 ≈ 1.5	1.40 ≈ 1.4	2.85 ≈ 2.8
4.	7	+	1.53 ≈ 1.5	0.94 ≈ 0.9 + hengitys 0.54 ≈ 1.6	2,47 ≈ 2.5, 3.01 ≈ 3.0
5.	8	–	1.49 ≈ 1.5	1.40 ≈ 1.4	2.89 ≈ 2.9
6.	8	–	1.50 ≈ 1.5	1.47 ≈ 1.5	2.97 ≈ 3.0
7.	8	–	1.41 ≈ 1.4	1.42 ≈ 1.4	2.83 ≈ 2.8
8.	8	+	1.40 ≈ 1.4	1.50 ≈ 1.5	2.90 ≈ 2.9
			+ hengitys 0.52 ≈ 1.9		3.42 ≈ 3.4
9.	8	–	1.44 ≈ 1.4	1.42 ≈ 1.4	2.86 ≈ 2.9
10.	7	+	1.41 ≈ 1.4	1.00 ≈ 1.0 + hengitys 0.58 ≈ 1.6	2.41 ≈ 2.4, 2.99 ≈ 3.1
11.	8	–	1.49 ≈ 1.5	1.47 ≈ 1.5	2.96 ≈ 3.0
12.	8	–	1.51 ≈ 1.5	1.34	2.85 ≈ 2.9
13.	8	–	1.49 ≈ 1.5	1.36 ≈ 1.4	2.85 ≈ 2.8
14.	7	+	1.53 ≈ 1.5	0.82 ≈ 0.8 + hengitys 0.77	2.36 ≈ 2.4, 3.13 ≈ 3.1
15.	8	–	1.62 ≈ 1.6	1.41 ≈ 1.4	3.03 ≈ 3.0
16.	8	–	1.31 ≈ 1.3	1.49 ≈ 1.5	2.80 ≈ 2.8
17.	7	(+)	1.61 ≈ 1.6	0.93 ≈ 0.9 + hengitys	2.54 ≈ 2.5
			(keskiarvo: 1,48)	(keskiarvo: 1,38)	(keskiarvo: 2,93)

KAAVIO 8. Joikaajan oman pulssin kestot.

Metrin eri tasojen yhteisvaikutus

Kun additiivisen musiikin melodian ja tekstin suhdetta pohditaan yleisemmällä tasolla, tullaan kysymykseen siitä, kumpi on hallitsevassa asemassa? Dominoiko tekstin rytmi melodian rytmiä vai melodian rytmi tekstin metriä vai ovatko ne tasa-arvoisia suhteessa toisiinsa? Voidaan olettaa, että jos melodia hallitsee tekstiä, niin silloin tekstin täytyy mukautua melodiaan ja tekstissä on tapahtunut muutoksia puhekieleen verrattaessa. Tämä ilmiö on havaittavissa esimerkiksi kolttasaamelaisen leu'ddin yhteydessä, jossa on olemassa erityisiä sanamuotoja ja jopa oma kielioppi laulettua kieltä varten (ks. Korhonen 1983). Samoin nenetsien lauluissa sanat muuttuvat laulettaessa siten, että niihin lisätään puhekieleen kuulumattomia tavuja tai äänteitä. Myös tällä periaatteellisella tasolla porosaamelaisen joiun kohdalla tekstin, sisälsi se sitten leksikaalisia- tai ei-leksikaalisia tavuja, voidaan olettaa hallitsevan melodian rytmistää pintatasoa. Laulettu kieli ei eroa merkittävästi puhekielestä, vaan melodiassa esiin-tyvät kestot ovat verrannollisia puheen tavujen kestoihin.

Melodian ja tekstin suhdetta ja niiden tapaa edetä ajassa voisi kuvata pohjoisten laulukulttuurien yhteydessä käsitteillä *syllabinen*, *melismaattinen* ja *resitatiivinen*. Kysymys on siitä, millä tavoin laulaja tai joikaaja käsittelee sekä melodiaa että tekstiä tuottaessaan joikua tai laulua.

Syllabisen suhteen ollessa kyseessä joikaajan on vietävä eteenpäin yhtä aikaa sekä tekstiä että melodiaa, sillä jokaista uutta tekstitavua kohden täytyy luoda myös uusi sävel melodiaan ja päinvastoin. Syllabisen suhteen vallitessa, ainakin joiussa, sanojen rytmi ei muutu olennaisesti, kun ne esitetään yhdessä melodian kanssa. Sanoihin sisältyvä rytmi kopioituu joiun melodiaan. Kun joiussa joudutaan tilanteeseen, jossa tekstiä on liian vähän melodian metrin täyttämiseksi, lisätään kokonainen leksikaalinen tai ei-leksikaalinen (täyte)tavu, jolla täytetään metrin puuttuva osa. Tämä johtaa siihen, että jos joiun tekstiä ja samalla sen rytmiä muutetaan, myös melodian rytmi muuttuu. Tämän periaatteen avulla voidaan selittää, miksi melodia on niin erilainen saman joiun toisinoissa. Uusi teksti tuo mukanaan uuden rytmin. Kun tämä yhdistyy additiivisen säveljärjestelmän mukaiseen melodiankäsitteeseen, jossa myöskään säveltasoille ei ole olemassa kiinteitä vertailukohtia ja ne saattavat muuttua jopa saman esityksen aikana, tulemme tilanteeseen, jossa melodian samuutta tai erilaisuutta ei voida käsitellä perinteiseen musiikkianalyysiin liittyvien teoreettisten mallien avulla.

Melismaattisessa tekstin ja melodian suhteessa melodia hallitsee tekstiä. Melodiaa voidaan viedä eteenpäin ilman että teksti etenee. Tällöin tavun kestoa joko pidennetään tai sen äännerakennetta muutetaan vaikkapa lisäämällä siihen ylimääräisiä äänteitä. Esimerkiksi nenetsien lauluista löytyy tapauksia, joissa tekstitavut eivät riitä täyttämään melodian metriä ja tällöin tekstitavun kestoa pidennetään. Porosaamelaisen joiun yhteydessä tällainen käytäntö ei ole tavallista.

Kolmas tapaus on päinvastainen kuin edellinen. Resitatiivisessa suhteessa teksti etenee melodian jäädessä paikalleen. Esimerkiksi koltttaleu'ddeissa (Jouste & Niemi 2002b) on yleistä, että samalla sävelellä resitoidaan useita sanoja ennen kuin laulaja jälleen jatkaa melodiaa. Laulajalla on siis enemmän tekstiä mielessään kuin melodian säkeessä säveliä. Resitatiivisuus esiintyy yleensä hetkellisesti.

Kyse on siitä, minkälaisia keinoja laulajalla on käytössään kun hän improvisoi tekstiä. Koltttaleu'd'aajalla on verrattain suuri taiteellinen vapaus leu'ddin suhteen. Läh- tökohtana on syllabinen käsittely, mutta hän voi tarpeen tullen ottaa vapautta sekä melodiaan että tekstiin, joko melismoimalla tai resitoimalla. Tämä on ymmärrettävää esimerkiksi tilanteissa, joissa leu'dd-esitys on saattanut jatkua jopa puoli tuntiakin.

Toisaalta eräät porosaamelaisen joiun ominaispiirteet tuottavat automaattisesti joi- kuun variaatiota. Poikkeukset jollain joiun metrin tasolla eivät ole virheitä, vaan pikemminkin ne kuvastavat joiun muuntelevuutta ja joikaajien halua tuottaa aina vain uusia variaatioita. Kyse on improvisoinnista ja siihen liittyvästä estetiikasta. Joiun tois- taminen samanlaisena ei ole mielekäästä, jos osaa tuottaa uutta. Joikaajat kyllä ymmär- tävät metrin eri tasot ja sen vaikutuksen, jonka saa aikaan tekemällä jännitettä joiun eri metristen tasojen välille.

Tästä on esimerkkinä Jouni Jomppasen joikaama ”ennakoiva joiku” (esim. 6), jon- ka alku perustuu samaan melodiseen aiheeseen kuin hänen henkilöjoikunsakin. Joiun teksti perustuu 8-tavuiseen tekstisäkeeseen. Ensimmäisen rivin loppuun joikaaja kui- tenkin lisää yhden ylimääräisen *go*-tavun saaden tekstin siirtymään yhden tavun ver- ran eteenpäin suhteessa melodiaan. Melodian hän aloittaa heikolta iskulta, jottei muut- taisi melodiaa. Tämän vuoksi tekstin metrin riviä ei voi tulkita 9-tavuiseksi. Seurauk- sena on se, että näin saadaan melodian vahvalle iskulle tekstin painoton tavu ja melo- dian heikolle iskulle painollinen tekstitavu. Kalevalaisessa runolaulussa ilmiötä kut- sutaan koronpoljennaksi. On selvää että joikaaja ymmärtää metrin limittäisyyden ja leikittelee näillä suhteilla.

	>		>		>		>
						<i>Juoig-</i>	
Gas-	tan	mun	<i>vel</i>	joo	<i>lol-</i>	loo	go
<i>Dop-</i>	pe	<i>meah-</i>	ci	<i>vu-</i>	ja-	san	ja
<i>Oain-</i>	nan	<i>njoam</i>	mi-	la	loo,	lo-	loo,
						go	
Lool-	lo,	lool-	lo,	<i>lou-</i>	loo,	lou-	loo,

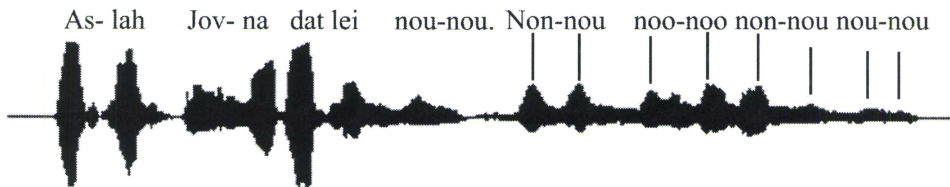
Kun tarkastellaan, mille iskuille joikaaja todella antaa painoa, niin huomataan, että joikaajan oma pulssi on huomattavasti harvempaa kuin melodian tai tekstin rytmit antavat olettaa. Tämän seurauksena joikaaja luo joikuun paljon tilaa, jonka sisällä rytmit voivat elää.

Juoig - gas- tan mun vel joo lol-loo go dop - pe meah - ci vuo-ja - san -
ja oain-nan njoanmi - la loo lo loo go lool lo lool lo lou - loo lou - loo -

ESIMERKKI 6. ”Ennakoiva joiku” Jouni Jomppasen esittämänä.
TaY MUSTUT A-K 543. Nuotinnos M. J.

Kun tarkastellaan melodian ja tekstin metrin yhteisvaikutusta, päästään lähemmäs joikaajan ajattelua. Tekstin tavut edustavat joikaajalle joiun rytmisiä perusyksiköjä. Kaikissa tapauksissa kieliopillisen tavun pituuden mittaaminen ei selitä musiikin rytmisiä. Tällainen liittyy mm. ei-leksikaalisiin tavuihin, joissa on soinnillinen konsonantti yhdistyneenä vokaaliin (esim. *non-no* tai *lol-lo*). Soinnillinen konsonantti resonoi samalla taajuudella kuin vokaali, jonka yhteydessä se on. Oskillogrammia¹⁸ tarkastellessa huomaa, ettei joikaaja tee erillistä aluketta vokaalille, vaan vain muuttaa kielien asentoa suussa saaden vokaalin sonoriteetin aukeamaan. Koska vokaalin sonoriteetti on huomattavasti voimakkaampi kuin soinnillisen konsonantin sonoriteetti, hahmottuu edellinen rytmia muodostavaksi tekijäksi. Tällöin rytmisten yksiköjen rajat eivät noudata kieliopillisten tavujen rajoja (ks. kuva 6).

Kyse on hienovaraisesta äänesten soinnin hyväksikäytöstä. Eri vokaaleilla on niille ominainen sointiväri. Voidaan olettaa, että joikaajat vaihtavat usein esityksen kuлуessa ei-leksikaalisten tavujen yhteydessä käyttämiään vokaaleja saadakseen monenlaista sointia ääneensä. Kaaviossa 9 palaan Uula Aikion joikaamaan Jouni Jomppasen joikuun (ks. myös esimerkki 3). Joikaaja ei käytä peräkkäisissä säkeissä samaa vokaalia ja hän vaihtaa vokaalia usein kesken säkeenkin. Hän käyttää myös paljon diftongia *ou*. Kysymys on pitkälti joiun estetiikasta, sillä ”nun-nutteluun” valitaan tavuja, jotka eivät sisällä ääntä katkaisevia kovia konsonanteja, ja näin mahdollistetaan pitkän bordunamaisen äänen soiminen. Ilmiö on olennainen, sillä merkittävän osan joikujen kokonaisuäänimateriaalista muodostavat juuri ei-leksikaaliset tavut.



KUVA 6. Oskillogrammi Jouni Jomppasen joiun ensimmäisestä säeparista.

1.	As-	lah	Jov-	na	dat	lei	nou	nou	Aslakin Jovna se oli joo
2.	non-	nou	noo-	noo	non-	nou	nou-	nou	...
3.	lal-	laa	laa-	la	lal-	loo	lou-	la	...
4.	lol-	lou	lool-	la	lol-	lou	lo	-	...
5.	Dat	lei	Goš-	kan-	jávř-	ri	gánd-	daid	Se oli Kuivajärven poikia
6.	lol-	lou	lool-	la	lol-	lou	lo	-	...
7.	Me-	nes-	vu-	mis	spih-	ča	dat	lei	Menesvuoman ruoska (piiska) se oli
8.	lol-	lou	lool-	la	lol-	lou	loo-	loo	...
9.	Mun	jo	dad-	jen	gal	jo	eh-	te	Minä jo sanoin kyllä jo että (ehte=ahte)
10.	In	mun	luo-	va	ea-	mi-	đis	ja	En luovu emännästä
11.	in-	gen	beat-	na-	gis	jo	loo	loo	enkä koirasta
12.	lol-	lou	lool-	la	lol-	lou	loo-	loo	...
13.	in-	ge	luo-	va	suohp-	pa-	nis	jo	enkä suopungista
14.	non-	nou	noo-	noo	non-	nou	nou-	nou	...
15.	nan-	naa	noo-	noo	non-	nou	nou-	nou	...

KAAVIO 9.

Joikujen analyysissä tuloksia näyttävät tuottavan toisintojen ja sukumelodioiden analyysit. Tämänhetkinen huomio joiun säveljärjestelmästä on se, ettei divisiivistä mallia voi sellaisenaan soveltaa joikuun. Tarkkojen säveltasojen sijaan säveljärjestelmän mallina ovat melodiahahmot ja niihin liittyvät melodiset motiivit. Oppiessaan joikumelodian joikaaja ymmärtää samalla kokonaisuuden ja siihen liittyvät piirteet, kuten melodian kaaroksen, tekstin metrin, äänenväriin ja saa myös käsityksen yksityiskohdista, kuten esimerkiksi kohteen nimen rytmistä.

Saamelainen musiikki on viimeisen 40 vuoden aikana muuttunut pelkästään muistinvaraisesta ja suullisesta musiikkikulttuurista moderniksi musiikkikulttuuriksi. Tämä on vaikuttanut erityisesti siihen, että joikua käsitellään yhä enemmän pelkästään musiikillisena ilmiönä. Joiun kanssa ollaan tekemisissä yhä useammin vain äänitteiden ja nuottikirjojen välityksellä. Ongelma on erityisen polttava alueilla, joiden elävä joikuperinne on hävinnyt tai häviämässä. Näillä alueilla uusien joikaajasukupolvien on kuitenkin mahdollista yrittää elvyttää jo kadonnutta perinnettä olemassa olevien arkistomateriaalien avulla. Tämä ei luonnollisesti voi korvata elävää perinteen siirtymistä, mutta voi olla apuna tässä prosessissa. Arkistoaineistojen julkaisemistyössä tuleekin kiinnittää erityinen huomio julkaisujen käyttökelpoisuuteen niiden ihmisten keskuudessa, joille joiku oikeasti kuuluu ja kenen omaisista niissä kerrotaan. Ei ole siis suinkaan yhdentekevää miten, keille ja minkälaisista periaatteellisista lähtökohdista joikunuotinnoksia tehdään. Sinänsä joikujen nuotintamisella on jo ainakin sadan vuoden mittainen traditio takanaan. Nuotinnoksia ovat kuitenkin tehneet pääasiassa tutkijat tiedeyhteisön käyttöön, ja kukin tutkija on nuotintanut joikua oman näkemyksensä mukaan. Edellä käsitellyllä joiun musiikillisten piirteiden kuvauksella haluan osallistua tähän keskusteluun ja painottaa saamenkielen ja joikumelodian erottamatonta yhteyttä.

Läntisen Euraasian laulukulttuurivyöhykkeet

Jarkko Niemi & Marko Jouste

Inhimillisesti organisoidun äänen tilojen divisiivisen ja additiivisen käsitteellistämisen taustalla on itse asiassa paljon yleisemmän tason käsitteellinen oppositio yleensä määrämittaisen ja vapaamuotoisen ajattelun välillä. Divisiivinen ajattelu leimaa koko länsimaista tieteellistä ajatteluamme alkeishiukkasfysiikasta syvän avaruuden tutkimukseen ja arkkitehtuurista musiikkitieteeseen, sillä divisiivinen ajattelu mahdollistaa tutkimuksen validiuden ja tutkimusprosessin läpinäkyvyyden. Tutkimusaineistoja ei voida hallita ilman systemaattisesti jäsenneltyä ja luokittelevaa tiedonkäsittelyn menetelmää. Additiivinen ajattelu tuntuu useimmiten kuuluvan tällaisen maailman ulkopuolelle. Loogisesti ottaen sitä voidaan ajatella löytyvän keskiajan Euroopasta, teologisen maailmankuvan valta-ajalta. Lähi- ja Keski-Idässä ja Aasian korkeakulttuureissa additiivinen maailmankuva voi tänäkin päivänä häivähtää esimerkiksi mestari-kisällipohjaisessa musiikinopetuksessa, jossa suuret tiedolliset kokonaisuudet ovat järjestyneet vain mestarin päässä, kisällille tuntemattomaan järjestykseen. Vasta kokonaisuuden hahmottaminen avaa ymmärryksen portit, kokonaisuutta ei voi ottaa haltuun määrämittäisinä oppijaksoina.

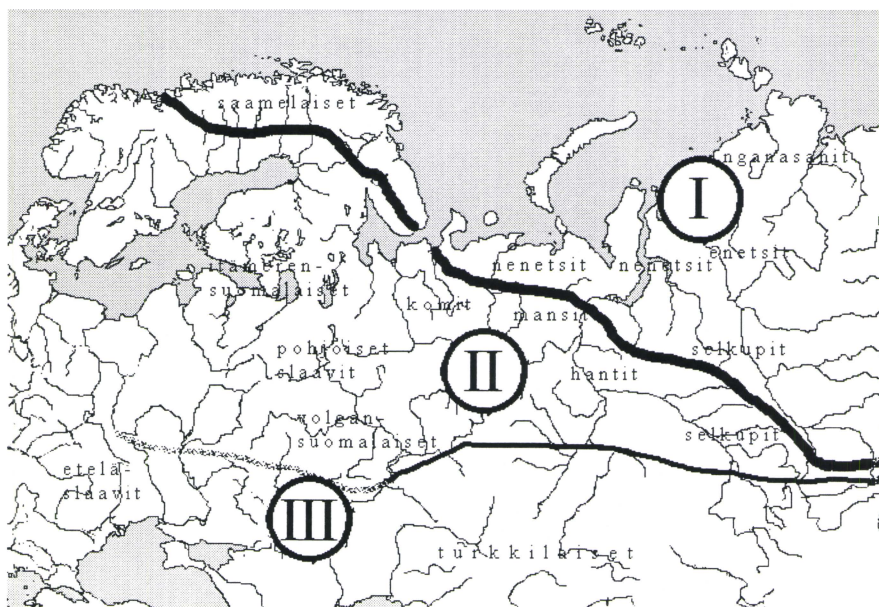
Catherine Ellis (1985) on kiinnittänyt samaan seikkaan huomiota Australian pitjantjatjarojen musiikillisessa maailmankuvassa. Laulujen, tanssien ja rituaalien rakenteissa on tarkkaan mietittyä ja rituaaliperinteen sanelemaa säännönmukaisuutta, mutta sillä ei ole välttämättä mitään tekemistä divisiivisen säännönmukaisuuden kanssa. Esimerkiksi laulut muodostavat komplekseja sarjoja, joista jokainen yksittäinen laulu on periaatteessa rakenteeltaan vakaa. Silti lauluissa on meidän käsityksemme mukaan runsaastiakin variointia ja epäsäännöllisesti toistuvia osia. Eräänlainen kokonaisuus sääntelee laulujen kokonaisrakennetta, mutta tämän kehyksen sisällä voi tapahtua hyvinkin suurta muuntelua. Pitjantjatjarojen maailmankuva perustuu pikemminkin *mukaanliittämisen* kuin *poissulkemisen* periaatteelle. Lähes mikä tahansa todellisuuden kategoria – jopa sukulaisuus – on pitjantjatjaroilla aina laajennettavissa ja sovellettavissa. Poissulkemisen periaate on tarpeellinen länsimaisen tieteellisen logiikan välineenä, koska tiedekäsitykseen kuuluu vakaumus todellisuuden ilmiöiden elementtien analysoitavuudesta, mitattavuudesta ja siitä seuraavasta ilmiön tyhjentyvästä ymmärtämisestä. Mukaanliittämisen periaate keskittyy ilmiöiden ymmärtämiseen sellaisen kokonaisuuden osina, jonka elementtien välillä vallitsee *suhteellinen*, mutta välttämätön kytkös.

Monokronisen musiikki-ilmaisun kategoriat ovat väistämättä samalla tavoin joustavia. Mitkään rakenneosat eivät ole yksiselitteisesti ymmärrettäviä – divisiivisen käsitteistön näkökulmasta. Taajuuskäyrää voidaan toki mitata millisekuntien ja hertsien tarkkuudella, mutta käyrän pohjana olevan laulun rakenteellinen ymmärtäminen vaa-

tii additiivisten kategorioiden jäsentämistä ja analyysia. Ihannetapauksessa additiivisten rakenteellisten elementtien hahmottaminen tapahtuu kompetentin perinteentuntijan opastuksella, oppimisen tai kulttuurinsisäisen musiikillisen puheen täydentävän analyysin kautta. Kun tämä ei ole mahdollista, tutkijan on johdettava rakenne-elementtien laatu laajemman aineistokorpuksen analyysin avulla. Tukisävel- ja taajuuskaistajärjestelmien aineistolähtöinen analyysi ovat tapoja koettaa löytää aineistoa kuvaavia systemaattisia ja sovelluskelpoisia esityksiä. Niiden muoto näyttää olevan pikemminkin additiivis-inklusiivinen kuin divisiivis-eksklusiivinen.

Rakenneanalyysin avulla on mahdollista käydä tietenkin myös keskustelua musiikin tyylistä. Tyylianalyysi edellyttää perinteisesti myös ei-musiikillista tietoa kulloisenkin tyylin esteettisistä perusteista. Etnomusikologisessa viitekehyksessä on mahdotonta puhua vieraan musiikkikulttuurin musiikin tyyliminaisuuksista, mikäli ei ole tietoa siitä, mitkä ääni-ilmaisun piirteet kuuluvat tyylin elementteihin (vrt. Merriam 1967: 320).

Läntisen Euraasian musiikki-ilmaisun yleisistä rakenteellisista periaatteista voidaan hahmotella myös laajempaa typologista kuvaa. Kuvan 6 kartta asettaa kysymyksiä Euroopan ja Länsi-Siperian musiikkiperinteiden vyöhykkeistä. Tällainen kartta-projektio on mahdollista lukea vain hyvin löyhässä historiallisessa perspektiivissä, koska kartan kuvaamalla alueella on esimerkiksi viimeisen tuhat vuoden aikana tapahtunut erittäin paljon väestömigraatioita, kytköstyneitä ja yksittäisiä kulttuurihistoriallisia prosesseja ja teknisiä innovaatioita. Lisäksi pohjoisten alkuperäiskansojen suhteen karttaa on luettava ikään kuin menneisyyden kuvana, sillä nykyaikaa kohti tultaessa yhtenäisten vyöhykkeiden takaa kuultaa pistemäinen todellisuus.



KUVA 6. Läntisen Euraasian musiikki-ilmaisun vyöhykkeet.

Olemme käsitelleet monokronista pohjoista vyöhykettä, jonka rajaaminen vyöhykkeeksi perustuu *säestyksettömään yksinlauluun* ja jolla soittimia ei ole käytössä juuri ollenkaan. Pohjoisen vyöhykkeen (I) rajaaminen onnistuu Skandinavian, Pohjois-Venäjän ja Länsi-Siperian osalta varsin vaivattomasti, sillä rajan pohjoispuolelle jäävät suurporotaloutta harjoittavat, pääosin arktiset paimentolaisyhteisöt: saamelaiset, nenetsit, enetsit, nganasanit ja selkupit. Linja jatkuu Keski-Siperian taigavyöhykkeellä (evenkit, jakuutit ym.), mutta Keski- ja Itä-Siperian musiikkiperinteet vaativat oman tarkastelunsa.

Kun pohjoisen vyöhykkeen musiikki-ilmaisun perustana on ihmisääni, eteläisempiä vyöhykkeitä luonnehtii referenttinen ja synkroninen musiikki-ilmaisu: soittimet ja moniäänisyys. Oheinen kartta on jaettu kolmeen vyöhykkeeseen. Pohjoisen (I) ja eteläisen (II, III) vyöhykkeen välillä kulkee selkeä tyylillinen rajalinja, mutta itse asiassa eteläisenkin vyöhykkeen välillä on eroavaisuuksia. Tällä tavoin ajateltuna subarktinen vyöhyke (II) on etnisesti ugrilaisten, suomalaisten, slaavien ja germaanien aluetta. Erityisesti tämän vyöhykkeen karttakuva on nähtävä diakronisena ja eräänlaisena ajallisena keskiarvokuvana. Tätä aluetta yhdistää se, että vaikka musiikki-ilmaisu perustuu referenttiseen ajatteluun ja soitinten sekä moniäänisten lauluperinteiden läsnäoloon, soittimet ja lauluilmaisu ovat olennaisesti *erillisiä*: tämän vyöhykkeen musiikin perinnelajit ovat joko laulantaa tai soitteita. Musiikki-ilmaisun teoretisoinnin kannalta soitinten läsnäolo tekee tästä vyöhykkeestä varsin kiintoisan. Referenttisyys mahdollistaa vyöhykkeen musiikkiperinteiden modaalisen vakiintumisen siinä määrin, että esimerkiksi Lükön (ks. esim. Leisiön 2001 analyysitulokset) postuloimat modaaliset järjestelmät ovat vyöhykkeen musiikkimateriaaleista tuotetuista nuottiaineistoista perustellummin johdettavissa.

Kiinnostava poikkeus subarktisella vyöhykkeellä ovat obinugrilaiset hantit ja mansit, joiden musiikki-ilmaisu kuuluu geneerisesti oikeastaan myös pohjoiselle vyöhykkeelle, paitsi obinugrilaisten soittimia ja niihin pohjautuvaa lauluilmaisua (ks. rakenneanalyysi itähantien lhanglhtepistä: Niemi 2001b). Obinugrilaisten musiikkiperinteiden poikkeuksellisia elementtejä – kuten soitinten runsautta sekä musiikin ja kineettisen koordinaation olemassaoloa – on yksinkertaisinta pitää kulttuurilainana, mutta kokonaan toinen asia on, miten oletettu lainautuminen on tapahtunut. Voihan esimerkiksi olla, että soittimia on kulkeutunut Obille eri aikoina, indoiraanilaisten sekä altailaisten paimentolaisten välityksellä. Tanssiperinteet voivat puolestaan olla paljon myöhempiä ja kuulua vasta Siperian 1500-luvun lopulta käynnistyneen venäläisen kolonisaation ajalle.

Kolmas vyöhyke on tämän oletuksen mukaan referenttisen alueen erikoismuoto siinä mielessä, että tällä vyöhykkeellä esityskäytännöt (joillakin seuduilla ehkä vain tietyt genret) suosivat laulua soittimien *säestyksellä*. Tämän oletuksen mukaisesti modaalisen ajattelun pitäisi olla tällä alueella yksiselitteisintä ja alteinta teoretisoinnille. Vyöhykkeen on Länsi-Siperian osalta hahmoteltu alkavan Sajanilta Etelä-Siperiasta ja jatkuvan sitten länteen melko lailla etelässä, kunnes se katoaa musiikillisten

käytäntöjen historiallisiksi sulaumaksi Euroopassa. Ei ole sattumaa, että vyöhyke noudattelee maantieteellisesti Aasiasta Euroopan sydämeen johtavaa arokäytävää, joka on ollut paimentolaisten reittinä Eurooppaan jo indoiranilaisella ajalla ensimmäisellä vuosituhannella ennen ajanlaskumme alkua. Onko soitinsäestys perua Lähi-Idän, Etelä- tai Itä-Aasian korkeakulttuureista, vaiko Sisä-Aasian paimentolaisilta?

Tällainen vyöhykejako on toistaiseksi alustava ja sen rajalinjat tarkentuvat Länsi-Siperian osalta jatkuvasti. Laaja rakennetypologinen vertailu vaatii runsaasti vertailevaa tietoa paikallisperinteiden perinnelajeista, esityskäytännöistä ja soitinteknologiasta. Se jääköön tulevaisuuden haasteeksi.

Viitteet

- ¹ Obin soitintraditio on todennäköisimmin ulottunut myös Obin historiallisten selkuppiryhmien keskuuteen. Epäsuoria todisteita tästä ovat Donnerin (1923: 151–157) havainnot Ket-joen selkuppien *litje*-eepoksesta soitinepisodeineen sekä Donnerin valokuvaama ”samojedilainen laulaja” (luultavasti myös Ket-joelta), jolla on – vaikkakin selvästi poseerausasennossa – käsissään obilainen lyyra (vrt. hantien *nars-juh*).
- ^{1a} Esim. Nils-Aslak Velkeapää: *The Magic of Sámi Yoik*.
- ² Etnomusikologisesta tutkimuksesta voidaan yleisesti sanoa, että kulttuurin tutkimusmenetelmissä kulttuurinsisäisyyden vaatimusta on sovellettu menestyksellisesti, mutta musiikkianalyysin puolella ollaan pitäytytty perinteisimmässä analyysimalleissa. Eräänä syynä tähän voi nähdä jo itse amerikkalaisen etnomusikologian synnyn 1950-luvun lopulla, jonka mukana kulttuurianalyysin osuus tutkimuksissa kasvoi musiikkianalyysiä merkittävämmäksi. Aiemman vertailevan musiikkitieteen paradigman edustajat Hornbostel, Herzog, Sachs jne. päätyivät musiikkianalyysissä tämän päivän näkökulmasta hyvin mielenkiintoisiin pohdiskeluihin.
- ³ Ensimmäisen sävelmän etumerkinnässä on säilytetty $c\#^2$, vaikka sillä kohtaa mainittu sävel toteutuukin varsin johdonmukaisesti lähempänä d^2 :n säveltasoa. Syynä on merkintöjen ja niihin liittyvän modaalisen tulkinnan yhdenmukaisuus sävelmän toisinnon (ks. esim. 2) kanssa.
- ⁴ Nuotinnokset on kirjoitettu oktaavia korkeammalle niiden alkuperäistä soivaa sävelkorkeutta.
- ⁵ Käyrät on tehty Spectrogram 6.6 -ohjelmalla (lineaarinen asteikko, 16384 pisteen FFT ja 5.4 Hz frekvenssiresoluutio).
- ⁶ Katkelma on valittu esimerkistä 2 (ks. alempana), koska sitä vastaava äänite on digitaalinen ja sisältää vähemmän nauhakohinaa kuin huonolaatuinen analoginen ensimmäisen esimerkin äänite.
- ⁷ Koneellista mittausta voidaan toki pitää objektiivisena, mutta sen suhde kokijan subjektiiviseen ”objektiivisuuden” kokemukseen on aina erillisen empiirisen testauksen alainen seikka.
- ⁸ Joikuperinnettä ei voida alueellisten tyylierojen vuoksi käsitellä yhtenäisenä tyyllisenä kokonaisuutena. Esittämäni huomiot koskevat erityisesti Inarin porosaamelaisten joikuja.
- ⁹ Haastattelujani (1996–2002) mm.: Oula Näkkäljärvi, Pentti Piera Jomppanen, Juhani Magga, Jouni Magga.
- ¹⁰ Esimerkiksi Aslak Jomppasen ja tämän tyttären Elli Kitin (os. Jomppanen) joikujen melodioissa esiintyy sama motiivi $g^1-a^1-c^2$, vaikkakin rytmisesti hieman muunneltuna. Tämän motiivin merkitystä lisää se, että kummassakin joiussa kohteen nimi esiintyy juuri tämän motiivin yhteydessä. Ks. Launis 1908, esimerkit 20 ja 144.
- ¹¹ Tay MUSTUT A-K 539.
- ¹² Keräyksen koordinoi Inarissa Oula Näkkäljärvi. Haastattelijana toimi Erkki Ala-Könni.
- ¹³ Perinteisen nuottikirjoituksen ja äänianalyysien vertailun helpottamiseksi käytän analyysissa soivaa säveltasoa teoreettisen g^1 -pohjaisen säveltason sijaan.
- ¹⁴ Ihmisääni koostuu useista erityyppisistä komponenteista, jotka soivat sekä yhtä aikaa että ajallisesti peräkkäin ja joiden keskinäiset suhteet määräävät äänen värin. (Ks. Laukkanen & Leino 1999: 67–91.) Spektrogrammi on ns. Fou-

rier-analyysin tulos. Sen avulla saadaan selville mitkä siniäänet soivat yhtä aikaa tutkittavassa äänessä.

- ¹⁵ Toisaalta Lippus huomauttaa, että rytmiiä on käsiteltävä monitasoisena järjestelmänä.
- ¹⁶ Saastamoisen rytmien malli perustuu kuitenkin metrin divisioiviselle oletukselle.
- ¹⁷ Suhdelukujen tarkat arvot. Suluissa on kullekin tavulle suhteen ala- ja ylämarginaaliarvo 1:3 = 0,33 (–0,42) 1:2 = 0,50 (0,43–0,59) 2:3 = 0,67

(0,60–0,70) 3:4 = 0,75 (0,71–0,86) 1:1 = 1,00 (0,86–)

- ¹⁸ Oskillogrammilla kuvataan äänen värähtelyn laajuuden ja ajan suhdetta eli käytännössä äänen voimakkuutta. Tämä näkyy oskillogrammin amplitudissa, joka on äänenvaihtelun poikkeaman suuruus nolasta ääriarvoon. Oskillogrammin käytöstä on apua, kun halutaan tarkkailla analysoitavan musiikin tavupainoja, tavujen kestoja, laulajan hengitystaukoja, vokaalien ja konsonanttien voimakkuussuhteita.

Lähteet

- Ajzenshtadt, A. M. & Shejkin, Ju. I. (1990) ”Музыка evenkijskih skazanii”. *Evenkijskie geroitsheskie skazanija. Pamjatniki fol’klora narodov Sibiri i Dal’nego vostoka*. Toim. A. N. Myreeva. Novosibirsk: Nauka. Ss. 89–124.
- Alekseev, E. E. (1976) *Problemy formirovaniija lada (na materiale jakutskoj narodnoj pesni)*. Moskva: Muzyka.
- Bräiloiu, Constantin (1984) *Problems of Ethnomusicology*. Toim. ja käänn. A. L. Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press.
- Donner, Kai (1923) *Siperian samojedien keskuudessa vuosina 1911–1913 ja 1914*. Helsinki: Otava.
- Du, Yaxiong (1999) ”The La Pentatonic Scale and its Importance to Hungarian Prehistory Research”. *Tűzcsiholó – Írások a 90 éves Lükő Gábor tiszteletére*. Toim. P. Pozsgai. Budapest: Táton. S. 301–317.
- Ellis, Catherine J. (1985) *Aboriginal music, education for living: cross-cultural experiences from South Australia*. St. Lucia: University of Queensland Press.
- Hajdú Péter (1978) ”The Nenets Shaman Song and its Text”. *Shamanism in Siberia*. Toim. M. Hoppál. Budapest: Akadémiai Kiadó. S. 355–372.
- Helimski, Eugene (1989) ”Glubinno-fonologicheskii izosillabizm nenetskogo stikha”. *Journal de la Société Finno-Ougrienne* 82. Helsinki. S. 223–268.
- Hood, Mantle (1971) *The Ethnomusicologist*. Los Angeles: UCLA.
- Jouste, Marko (1998) ”Change and Metrics in Guhtura-Niilla’s yoik”. *Etnomusikologian vuosikirja* 10. Toim. Jukka Louhivuori. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. S. 44–64.
- Jouste, Marko (2000) ”Melodinen variointi porosaamelaisen Kaapin-Jouin joiussa”. *Etnomusikologian vuosikirja* 12. Toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. S. 44–63.
- Jouste, Marko (2001a) ”Saamelaiskuvauksen teemoja suomalaisessa joikututkimuksessa”. *Musiikin suunta* 2001/1, s. 6–27.
- Jouste, Marko (2001b) ”Porosaamelaisjoiun säveljärjestelmän tutkimuksen piirteitä”. *Etnomusikologian vuosikirja* 13. Toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. S. 142–160.
- Jouste, Marko & Niemi, Jarkko (2002) ”Monochronic and Additive Principles in North Eurasian Song Cultures”. *Etnomuzykovedenie Povolzh’ya i Urala v areal’nykh issledovaniyakh*. Ed. I. M. Nurieva. Izhevsk: UIIYaL UrO RAN. Ss. 250–282.

- Järvinen, Minna Riikka (1999) *Maailma äänessä. Tutkimus pohjoissaamelaisesta joikuperinteestä*. SKS:n toimituksia 762. Helsinki: SKS.
- Lappalainen, Päivi (1984) *Dal mi juoiggasta' vel – Anders Ivar Guttormin joikujen tarkastelua*. Folkloristiikan tutkimuksia 3. Turku: Turun yliopisto.
- Laukkanen, Anne-Maria & Leino, Timo (1999) *Ihmeellinen ihmisääni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Launis, Armas (1908) *Lappische Juoigos-Melodien*. Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia XXVI, Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura.
- Leeuwen, Theo van (1999) *Speech, Music, Sound*. London: Macmillan Press.
- Leisiö, Timo (2000) ”Metri, rytmi, metrinen tyhjiö ja musiikillinen aika”. *Musiikin Suunta* 2/2000, s. 14–24.
- Leisiö, Timo (2001) ”Aspects of Modality in Russian Songs of Northern Lake Onega, Northwest Russia”. *Etnomusikologian vuosikirja* 13. Toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. S. 181–226.
- Lippus, Urve (1990) ”Kalevalamittaisen runonlaulun rytmilait”. *Etnomusikologian vuosikirja* 3. Toim. Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 96–111.
- Lippus, Urve (1993) ”Kalevalamittaisen runonlaulun rytmilaeista II”. *Etnomusikologian vuosikirja* 5. Toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 224–245.
- Lippus, Urve (1995) *Linear Musical Thinking: A Theory of Musical Thinking and the Runic Song Tradition of Baltic-Finnish People*. Tallin: AS Pakett.
- Lotz, John (1954) ”Kamassian Verse”. *Journal of American Folklore* Vol. 67, No. 266, ss. 369–377.
- Merriam, Alan P. (1967) *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine.
- Niemi, Jarkko (1998) *The Nenets Songs – A structural analysis of text and melody*. Acta Universitatis Tamperensis 591. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Niemi, Jarkko (2001a) ”Länsi-Siperian uralilaisten alkuperäiskansojen musiikkikulttuurien tutkimus – elvyttämistä vai saattohoitoa?” *Musiikin Suunta* 1/2001, ss. 120–135.
- Niemi, Jarkko (2001b) ”To the problem of metre and structure in Khanty songs: a case of an Eastern Khanty bear feast song”. *Congressus Nonus Internationalis Fenno-ugristarum: Pars VII*. Toim. T. Seilenthal. Tartu: Trükk OÜ PAAR, 131–144.
- Niemi, Jarkko (2002) ”Inkeriläisten itkujen musiikilliset rakenteet”. *Inkerin itkuvirret*. Toim. Aili Nenola. Helsinki: SKS, 694–707.
- Ojamaa, Triinu (2000) *Glissando nganassaani muusikas: morfoloogine, süntaktiline ja semantiline tasand*. Dissertationes Philologicae Uralicae Universitatis Tartuensis 5. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Saastamoinen, Ilpo (1994) *Rytmiäaava-ajattelu saamelaismusiikin hahmotusmallina. Näkökulma joiun muotorakenteiden ja leu'dd-improvisaatioidenanalyysiin*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, musiikkitiede.
- Saastamoinen, Ilpo (1998) *Laulu – puu – rumpu. Saamelaismusiikin alkulähteillä*. Julkaisematon lisensiaattityö. Jyväskylän yliopisto, musiikkitiede.
- Sachs, Curt (1954) *Rhythm and Tempo*. New York.
- Sachs, Curt (1962) *Wellsprings of music*. Toim. J. Kunst. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Sadeniemi, Matti (1951) *Die Metrik des Kalevala-Verses*. FFC 139. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Salminen, Tapani (1997) *Tundra Nenets Inflection*. MSFOu 227. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura.

- Seeger, Charles (1977) ”Prescriptive and Descriptive Music Writing”. *Studies in Musicology 1935–1975*. University of California Press: Berkeley-Los Angeles-London. S. 168–180.
- Sundberg, Johan (1987) *The Science of the Singing Voice*. Dekalb Illinois: Northern Illinois University Press.
- Sundberg, Johan (1990) ”What’s so Special About Singers?” *Journal of Voice*, Vol, 4 No, 2., s. 107–199.
- Sundberg, Johan (1994) ”Musical Significance of Musicians’ Syllable Choice in Improvised Nonsense Text Singing: A Preliminary Study”. *Phonetica* 1994/51, s. 132–145.
- Travina, I. K. (1987) *Saamskie narodnye pesni*. Moskva: Sovetskij kompozitor.
- Trubetskoj, N. S. (1987) ”O metrike tshastushki” (alkuperäinen julkaisu lehdessä *Versty II/1927*). *Izbrannyje trudy po filologii*. Toim. V. A. Vinogradov & V. P. Neroznak. Moskva: Progress. S. 371–390.
- Wiora, Walther (1956) ”Älter als die Pentatonik”. *Studia Memoriae Béla Bartók Sacra*. Toim. Z. Kodály & L. Lajtha. Budapest: Akadémiai Kiadó. S. 185–208.

HAASTATTELUT

- Magga, Juhani (2001). Haastattelijana Marko Jouste, Inari.
- Näkkäläjärvi, Oula (2002). Haastattelijana Marko Jouste, Inari.
- Jomppanen, Pentti Piera (2002). Haastattelijana Marko Jouste, Inari.

ÄÄNITTEET

- TaY MUSTUT: A-K 543, A-K 546, A-K 576; Y 10672.
- Nils Aslak Valkeapää: *The Magic of Sámi Yoik* (Finlandia 3984-22112-2)