

Noora Vikman

## VUORILLA VUORILTA VUORILLE

### Moniäänisiä laulamisen tiloja, paikkoja ja menneisyyksiä pohjoisitalialaisessa Cembran kylässä

Tehdessäni aikoinaan ensimmäisiä äänimaisematutkimusharjoittelujani, halusin kysyä haastateltavilta, mihin äänimaiseman ja musiikin raja on heidän mielestään vedettävissä. Kysymys huvitti jo ennakolta. Halusinhan tavallaan siirtää toisaalle vastuun omasta hämmennyksestäni astuessani tuoreena etnomusikologian opiskelijana syrjään musiikin tutkimisesta. Haastatellut eivät lopulta tulkinneetkaan kysymystäni järin abstraktiksi ja käsitteelliseksi. Huomasin, että aiheesta oli mahdollista puhua ihmisten kanssa äänimaiseman keskellä. He saattoivat hyvinkin kertoa kokemuksistaan sadepisaroiden äänestä ja aamuviiiden sumuisen maalaismaiseman tunnelmasta ”kuin musiikkina” (Vikman 1995). Äänimaiseman voi äänipuheessa romantisoida kaivatuksi tunnelmaksi samoin kuin miellyttäväksi koetun musiikin. Kaupungissa kohtaa melufriikkejä, jotka kokevat kaupungin huminan tai humun lähes välttämättömäksi taustamusiikiksi.

Hahmottelen laulamalla tuotettua paikallista elettyä ympäristöä ja laulamisen paikkaa pohjoisitalialaisen, Trentinon provinssissa sijaitsevan Cembran kylässä<sup>1</sup>. Kuvaan lyhyesti, miten paikallinen mieskuorolaulu sijoittui 2000-luvun alkupuolella äänimaisemaan kylän julkisissa tiloissa ja tilanteissa. Miten laulajat loivat ja ottivat laulamisaikanaan erilaisia kylän tiloja haltuun? Kohtaamistemme aikana paikallisen mieskuoron laulajat tuottivat ympäristöönsä ja laulamistaan niin lausuntoja antamalla kuin laulamallakin. Tavoitteita asettamalla he muokkasivat edelleen paikallisen akustisen kommunikaation ehtoja. Laulaessaan he tuottivat ”cembralaisuutta”. Sen rakennusaineiksi olivat muun muassa välitön fyysinen ympäristö, vuoristoinen maisema ja siihen liittyvät tarinat sekä Pohjois-Italian historian kerrostumat. Puheissa laulusta äänimaisema ankuroitui symbolisen maiseman merkitysmaailmaan, sinnekin minne aistittavat ääniaallot eivät ulotu.

Tartuin erityisesti haasteeseen tulkita kuorolaisten laulamisen tavastaan käyttämää termiä ”järjestynyt spontaanisuus”. Kiinnostuin kuorolaisten spontaanuisidealin ylläpitämisen syistä. Sen ohella olin kiinnostunut kulttuurintuotannon nousemisesta kylän yhdeksi uudeksi elinkeinovaihtoehdoksi ja sen mahdollisista vaikutuksista kylän elämään. Sijoitankin artikkelin lopuksi laulamisen käytännöt Lauri Hongon (1990; 2002) teoreettiseen folkloreprosessiin sekä pohdin paikallisten sille kaavailemaa tulevaisuutta tuotteena. Miksi ja miten järjestyneen spontaanin laulamisen idea on analoginen laulamisperinteen jatkuvuudelle nimenomaan Cembrassa?

## Järjestyksen paikka

John Blacking (1973) esitti reilut 30 vuotta sitten etnomusikologiseen ajatteluun iskos-tuneen määritelmän musiikista inhimillisesti järjestettynä äänenä. Ajatuksessa järjes-tyksestä on selvästi positiivinen lataus. Blackingin lause saattaa ohjata ajattelemaan musiikin olevan järjestynyttä suhteessa sitä ympäröivään äänimaailmaan, soivaan kontekstiinsa. Näin varmaan onkin, sillä musiikki on monesti tekijänsä, esittäjänsä ja kuulijansa kontrollissa. Blackingin hahmotuksessa musiikista inhimillisesti järjestet-tynä äänenä tutkitaan siis sitä, miten ja miksi ihmiset tekevät musiikillisia valintoja kulttuurisessa systeemissään.

Myös äänimaiseman tutkijan lienee helppo allekirjoittaa edellinen määritelmä. Tietoisien kontrollin ulkopuolella leijuva, järjestettyjä musiikkimaailmoja laajempi äänimaisemakaan ei ole vain järjestyksenpitoa häiritsevää hälyä. Äänimaisematutkijat pyrkivät kuulemaan myös äänimaiseman inhimillisesti järjestettynä. Siinä erotetaan perusääniä, signaaleja, äänellisiä maamerkkejä erityisiä paikkoja sekä ajallisia rytmejä (Ks. Schafer 1977). Äänimaiseman tutkimus sinänsä tarjoaa mahdollisuuden koetun maailman jäsentämiseen monenkirjavien lähtökohtaperiaatteiden varaan. Metodologi-nen jako tutkimustapojen välillä on muotoutunut etupäässä sen välille, kuka tutkittavaan tapahtumiseen viime kädessä luo mielen – tutkija, tutkittu vai molemmat yhdessä.

Blackingin sanoin musiikkia ei voi välittää tai se ei voi saada merkityksiä kuin ihmisyhteisöissä tai ihmisten välisessä kanssakäymisessä. Hänen määritelmänsä on aikanaan ehdottanut kansanmusiikiksi ymmärrettävän musiikin kentän laajentamista, sillä kaikki musiikki on sekä rakenteellisesti että funktionaalisesti kansanmusiikkia. (Blacking 1983: x–xi). Samalla logiikalla äänimaisematutkimus on aiheuttanut laa-jentuman suomalaisen etnomusikologian tutkimuksen kentässä. Kapeassa mielessä akustisen todellisuuden ”musiikillisuus” on suurelta osin kiinni siitä, onko kuuntelija aktiivinen vai passiivinen, kuuntelija vai kuulija (Truax 2001: 15–19). Sekä musiik-kin- että äänimaisematutkimuksessa lähtökohta ja ennakko-oletus on, että ihminen – musiikintekijä tai kuuntelija – luo toimintaansa mieltä pyrkimällä aktiivisesti kontrolloimaan akustista ympäristöä. Ihmisten itsensä valitsema tai kollektiivisesti omaksuttu kuulokulma ratkaisee, mikä koetaan musiikkina.

Kulttuuri tarjoaa kaikille kuuntelijoilleen kuuntelemisen eli ympäristön lukuisia kontrolloimisen malleja. Keskittynyt kuuntelu on niistä vain yksi. Aktiivisuuden uudelleenpohdinnan jälkeen äänimaisematutkimuksen kannalta tärkeäksi nousee ky-symys, miten jaamme akustisia kokemuksiamme muiden kanssa. Jakaminen ei tässä tarkoita äänistä keskustelemaan kerhoon osallistumista vaan merkitysten jakamista niin tietoisesti kuin tiedostamattomastikin. Vaikka akustiset vihjeet ovat sanattomia, ne ovat korvin kuultavia. Eri kulttuurien kollektiivisissa, äänikäyttäytymistä koske-vissa kirjoittamattomissa säännöstoissa on suuria eroja. Ymmärrettävissä olevat asiat koetaan usein myös miellyttävämmiksi.



## Onko kontekstille tilaa ja paikkaa?

Etnomusikologiassa on varoiteltu musiikkitekstin jäämisestä irralliseksi kontekstistaan – ja toisinpäin. Se, miten teksti ja konteksti saataisiin kohtaamaan säkenöivämmin, on uusi, mutta ei vain etnomusikologien haaste. Itseään etsiskelevästä teorian historiasta lainattujen manifestien yhdistäminen uuteen ihanteeseen onkin haastavaa. Teemu Taira (2003: 22–23) on listannut kulttuurintutkimuksen konteksti-keskusteluissa korostettuja aspekteja. Yhtä mieltä ollaan siitä, että tekstin ja kontekstin erottaminen on äärimmäisen ongelmallista. Kontekstia ei tulisi ymmärtää vain tilannekontekstina tai paikallisuutena. Konteksti ei ole myöskään historiallinen tai kulttuurinen tausta, johon teksti tai aineisto voidaan ongelmitta sijoittaa. Sen sijaan konteksti täytyy rakentaa. Sitä ei voida erottaa niistä käytännöistä, jotka artikuloivat sen yhtenäisyyttä. Pikemminkin konteksti on juuri se polttopiste, mitä kartoitetaan.

Taira on tulkinnut kontekstoinnin prosessia myös filosofi Gilles Deleuzen ajatuksiin tukeutuen. Tairan mukaan Deleuze ei ole kiinnostunut tulkinnasta, jota hän pitää ajattelun liikkeen pysäyttämisenä, vaan kokeilemisestä. Deleuzen kysymys ei ole ”mitä se merkitsee?” vaan ”miten se toimii?” ja ”mihin voimiin teksti on yhteydessä?” Tekstit eivät palaudu syntykontekstiinsa, vaan niitä voidaan lukea siitä irrallaan, ja niissä on mukana luova, ”epäajanmukainen” elementti. (Taira 2003: 21). Deleuzelainen näkökulma on mielenkiintoinen myös musiikkiperinteen tulkinnan kannalta. Termit ”ajanmukaisuus” ja ”epäajanmukaisuus” tuovat pirteän lisän cembraalaisten laulamiskäytäntöjen analyysiin.

Nämä huomiot ovat osaltaan ohjanneet analyysiäni cembraalaisesta laulamisesta. Tekstin ja kontekstin käsitteellisen rajan määrittelemisyriytykset provosoivat tutkimaan nykyhetken käytäntöjä – rajapintoja musiikin ja äänimaiseman kohdatessa<sup>2</sup>. Siksi salakuljetin tämän ranskalaisen filosofian tarjoaman elegantin terminologian italialaiseen homeilta ja viinimäskiltä haisevan kylän kellariin. Maailmojen kohtaaminen tuntui sujuvan hyvin.

## Kuorotoimintaa Pohjois-italiassa

Vuonna 1926 Trentinossa perustettiin suuri mieskuoro Coro della SOSAT (*Seccion Operaia Societa Alpina Tridentina*). Laulaminen oli yksi alpinismi-liikkeen toiminnan muoto muiden harrastustoiminnan muotojen rinnalla, joita olivat muuan muassa vuorikiipeily ja speleologia, luolatutkimus. Vuonna 1872 perustettu SOSAT taas oli osa laajempaan alueen turismin kehittämiseen tähdännyttä liikettä vuonna 1863 perustettua CAI-klubia (*Club Alpinista Italiana*). Työväestön muodostamana alaosastona

SOSAT-kuoro oli osa laajempaa alueellista harrastustoimintaa, jonka ihanteiden mukaan siinä olivat edustettuina kaikki kansankerrokset. (SOSAT 2005.) Ensimmäisen maailmansodan päätyttyä vuonna 1919, jolloin Trentino liitettiin Itävallan vallan alta Italiaan, kuorotoiminta oli ymmärrettävästi eri tavalla poliittista kuin nykyään. Ensimmäinen maailman sota oli tärkeä historian jakso, jonka voi arvioida osaltaan vaikuttaneen pohjoisitalialaisen identiteetin ylläpitämiseen ja säilymiseen. Silloin muun muassa italialaiset voittivat *Trentinon* ja *Alto Adigen* pohjoiset maakunnat epätoivoisten mutta kansallistuntoa tihkuneiden taistelujen ja liittoutuneiden avun voimin Itävallalta itselleen. (Lintner 2004.)

Italian ensimmäiset vaalit järjestettiin vuonna 1861 ja yhtenäisen Italian parlamentti syntyi. Varsinaisena Italian yhdistymisen aikana ja kulttuurisena käännekohtana puhutaan yleisesti kuitenkin 1960-luvusta. Taloudellinen kasvu mahdollisti silloin televisioiden yleistymisen. Sen ohjelmatarjonnan seuraamisen vaikutuksesta Italian yleiskieli vakiintui. Sitä ennen oli täysin mahdollista, että eri murretta puhuvat ihmiset eri puolilla Italiaa eivät ymmärtäneet toisiaan. Vasta 1960-luvun taloudellinen kasvu ulotti myös kulttuurisen muutoksen koskemaan merkittävästi suhteellisen eristyksissä elänyttä Trentinon vuoristoaluetta. Massakulttuurin muodot ja toisen asteen koulutus levisivät sinnekin. (Lintner 2004.)

Pohjoisitalian lähihistorian kirjoituksen yhteydessä mainitaan usein aktiivinen ja kansalliseen suurieleiseen valloituspolitiikkaan verrattuna maanläheinen partisaani-toiminta toisessa maailmansodassa. Tämä on tallentunut myös lauluihin. Sen sanotaan pelastaneen muun muassa osan Pohjois-Italian teollisuuden toimintakyvystä ja hillinneen laajaa sodanjälkeistä massatyöttömyyttä. Edelleen pohjoisitalialaista ylpeyttä ja erontekoa etelään pönkittävät 1950-luvun poliittisia turhautumia aiheuttaneet kansalliset talousohjelmat, jotka pääosin epäonnistuivat käytännössä. Niiden ideana oli ohjata pääomia ja sijoituksia tasoituspoliittikan nimissä Etelä-Italiaan. (Lintner 2004; Peltonen-Rognoni 2005: 40, 46.)

Toista maailmansotaa edeltävää kulttuuritoimintaa koskeva rakennemuutos tuskin ulottui yhtä massiivisena maaseudulle. Sodan alla laajamittaiseen kuoroharrastukseen kohdistui poliittisia paineita. Suoria vaikutuksia musiikin tekemiseen oli muuan muassa se, että fasismihallinnon ankarimpina kausina järjestäytyneemmän lauluharrastuksen sisältöä vahdittiin ja kontrolloitiin. Fasistit määräsivät muun muassa alpinistien kuoron epäilyttävän nimen (*Seccion Operaia Societa Alpinista Trentino*) alkuosan poistettavaksi sillä ”seccion operaia” viittasi ”työläisten osastoon”. Kuoro alkoi toimia nimellä nimellä SAT. Alpinistien reipashenkiset harrastukset – urheilun lisäksi laulu – sopivat fasistien tarkoitukseen. Populaarit laulut haluttiin kuitenkin valjastaa vieläkin tiukemmin palvelemaan fasistista ideologiaa. Työväestö pidettiin tyytyväisenä tarjoamalla ideologisesti puhdasta populaarimusiikkia. Kaupunkeihin perustettiin erityisiä työpaikkojen vapaa-ajan keskuksia, *dopolavoro*ja. Sodan jälkeen



kuitenkin kuorotoiminta elpyi ja vapautui uudelleen. Nykyään suuria järjestyneitä kuoroja on paljon. Kuuluisimmat tällä hetkellä ovat SAT ja SOSAT. Niihin ei enää liity vahvoja poliittiseen historiaan viittaavia konnotaatioita. (Filippi 2005; SAT 2005; SOSAT 2005; Lintner 2004.)

## Takaisin Cembraan – Giorgio Nardon, kuoro ja laulurepertuaari

Cembraan mennessäni olin alun perin ajatellut rajaavani musiikin pois äänimaisemaa kuvaavasta työstäni ja keskittyä vain niin sanottuihin ei-musiikillisiin ääniin. Ensimmäisellä viikon pituisella matkallani Cembraan keväällä vuonna 1999 en kuullut elävää musiikkia lainkaan. Saman vuoden syksyllä tutustuin kahden Trenton yliopiston etnomusikologian opiskelijan välityksellä paikalliseen aktiiviseen laulajaan, Giorgio Nardoniin. Tuosta kerrasta lähtien aina Cembrassa käydessäni olen asunut hänen talossaan ja moniäänisestä miesten laulamasta musiikista on tullut suuri osa akustisia kokemuksiani kylässä.

Giorgio Nardonia voisi pitää cembralaisen kuoroharrastuksen keskushenkilönä. Hän kutsui itseään artesaaniksi. Vuonna 2002 hän lopetti toimintansa pesulayrittäjänä. Jo aiemmin hän oli jäänyt osittain eläkkeelle, mutta viljeli edelleen viiniä ja omenoita, ja teki metsä- ja puukäsistöitä. Myös muut kuorolaiset olivat toimineet paikallisissa ammateissa lähinnä maanviljelijöinä ja *porfido*-kiven louhijoina. Osalla oli kokemusta siirtotyöläisyydestä Sveitsissä ja Itävallassa 1960-luvulla. Muut laulajat kutsuivat Nardonia ”kompuutteriksi” ja ohjasivat usein hänen puheilleen, kun esitin heille kysymyksiä laulamista. Samanaikaisesti Nardon halusi kiistää johtajuutensa. Johtajattoman kuoron johtaja oli lukenut kannesta kanteen Paolo Zanettinin vuonna 1930 julkaiseman paikallisen folkloren käsikirjan *Cembra e suo folklore*. Hänellä oli käytännöllistä kärsivällisyyttä: Nardon kokosi kuoron repertuaaria, teki laululistoja, kirjoitti mekaanisella kirjoituskoneella sanoja muistiin, keräsi nuotteja, vaikka kukaan laulajista ei osannut lukea niitä. Nardon äänitti lauluja sanelukoneellaan ja haaveili vaivihkaa esiintymisistä. Hän oli kiinnostunut myös kuoron laulujen ja laulamistavan ”tyypillisyydestä”. Olin todistamassa kiistoja, joissa johtajahahmo komensi kuorolaisia käyttäytymään paremmin, ”järjestelmällisemmin” tutkijan ja äänittäjän läsnä ollessa. Perinteen vaalijana Nardon muisteli mielellään entisaikoja ja niiden laulamistilanteita. Hänellä oli nostalginen suhde myös moniin muihin asioihin, kuten vanhoihin työtapoihin. Hän oli ylpeä siitä, ettei lukenut lehtiä ja seurannut ulkomaailman menoa. Kuuntelin monesti vieressä, kuinka toimintasuunnitelmien konsultiksi kutsuttu Alfonso Lettieri<sup>3</sup> korjaili laulajien itsetietoisia selontekoja ”trentinolaisista” lauluista.

Harrastustaan vaaliessaan Nardon oli huolellisen järjestelmällinen. Hän oli luonut oman tapansa kategorisoida Cembran laulajien moniäänistä laulurepertuaaria ja luokitellut kuoron laulamat laulut viiteen ryhmään. Jaottelun pohjana olivat lähinnä laulun alkuperä, sen välittämä tunnelma ja sanoitukset. 1) ”Vanhojen” laulujen (*Canzoni "vecchie"*) Nardon kertoi olevan Trentinossa syntyneitä. Ne olivat 1700–1800-luvuilta ja ne oli mainittu Paolo Zanettinin kirjassa. Niiden tekijä oli tuntematon. 2) Serenadit (*Serenate*) oli kirjoitettu kirjeen muotoon rakkauden osoittamisen helpottamiseksi ja niitä laulettiin aiemmin rakastetun ikkunan alla. 3) Alppien lauluja (*Canzoni alpine*) on kahdenlaisia. Toiset oli omistettu vuorille ja ne olivat sävyiltään surullisia, sillä niissä muisteltiin muuten niin kauniilla vuorilla sattuneita luonnononnettomuuksia. Toisissa I maailmansodan aikaisissa lauluissa taas vuorilla maata puolustanut sotilas muisteli kotiaan kaukaisemmillä vuorilla Venäjällä tai Monte Negrossa. 4) Kuorolaulut (*Corali*) olivat neliaänisille järjestyneille kuoroille sovitettuja lauluja, joita myös cembraalaiset lauloivat. Monet olivat yleisinhimillisiä usein luontovertauskuviin puettuja rakkauslauluja. Jotkut (5) olivat ilon herättämistarkoituksessa laulettuja iloisia lauluja (*Alegre*).

Vaikka Lettieri korjailikin laulajien muistikuvia laulujen tarkasta alkuperästä, laulajille itselleen todisteilla ei ollut käytännön merkitystä. Luin turhien yksityiskohtien kieltämisen merkiksi siitä omaehtoisuudesta, jonka avulla laulajat halusivat säilyttää vapautensa omaan perinteenlukutapaansa. Tärkeitä laulun omaksi ja läheiseksi kokemisen kannalta olivat – oikean syntyajan ja paikan todentamisen lisäksi – sen sentimentaaliset, nostalgiset tai esteettiset elementit tunnetilojen herättäjänä.

## Spontaaniuden anatomiaa

Keväällä vuonna 2004 Venetsiassa käydessäni olin päätenyt mainoksen houkuttelevana erääseen konserttiin lepuuttamaan jalkojani. Istuin alas ja odotin tietämättä mitä tuleman piti. Sivuovesta marssi näyttämölle parisenkymmentä vaaleisiin, ruudullisiin kauluspaitoihin pukeutunutta miestä. Nämä järjestyivät näyttämölle puolikaaren muotoon ja asettivat molemmat kädet selkäänsä taakse. Rituaali kesti useita minuutteja. Laulajat keinuivat jalkapohjillaan eteen ja taakse etsien mukavaa asentoa. He rykivät kurkkujaan selviksi hiljaisen hillitysti. Pikku hiljaa miehet pysähtyivät ja naulasivat katseensa edessään seisovan johtajan suuntaan. Esiintymässä oli venetsialainen mieskuoro. Repertuaari koostui vuoristolauluista. Jokaisen laulun välillä johtaja kertoi lyhyesti laulun tarinan. Esityksen taustalla valkokankaalla pyöri maisemakuvia *Dolomiittien* vuoristomaisemista ja sen kylistä.

Lomalla Cembrasta opin, kuinka pohjoisen Italian kansallis-, vuoristo- ja koti-seurakauden esittämisen muodot olivat levinneet laajemmallekin. Se avasi uuden



näkökulman cembralaisenkin laulamisen paikkasidonnaisuuteen. Vuoristoromantiikka tarjoili aineksia mieskuorolaulamiseen maailmankuulujen kanaalienkin rannoilla laulavalle kuorolle. Sen avulla vahvistettiin identiteetin aineksia sielläkin, missä välitön maisema ei ankkuroinut laulujen sanojen avaamaa sisältöä ja siihen liittyvän historian elementtejä laulamisen harrastuspaikkaan.

Kuvauksessa Venetsian kuorolauluesityksen asetelmasta on yhtymäkohtia siihen, miten Ignazio Macchiarella on kuvannut alueen laulamiselle tyypillisiä laulamistapoja ja asentoja Cembran kuorosta tekemänsä videon (1999b) selostustekstissä:

Normaalisti laulajat seisovat ryhdikkäästi tiukassa, liikkumattomassa asennossa tuijottaen ilmaan. Kädet ovat normaalisti jäykät, joskus liitetty yhteen selän takana. Joskus vierekkäiset kaksi laulajaa saattavat laulaa käsi kädessä, kun taas harvemmin kukaan ilmehtii, elehtii tai liikuttaa päätään.

Kokemukseni Venetsiassa kielii osaltaan myös siitä, mistä laulajien videolla manifestoidut julkisen esittämisen mallit olivat peräisin. Videolla niin sanoin kuin kuvin esitetty muodollisuus ei kuitenkaan kuulunut itse Cembrassa kokemaani lauluarkeen. Niin viinikellarien (*canevoiden*) kuin vuoristomajojenkin (*baitojen*) sisustukseen kuului aina suuri pöytä, jonka ääreen kokoonnuttiin puhumaan, syömään ja juomaan. Laulaessaankin kuorolaiset istuivat samaisen pöydän ääressä. Noissa tilanteissa laulaminen oli varsin ilmeikästä ja elävää. Poikkeavia kokemuksiamme ei selitä ainoastaan mahdollinen italialaisen (sisilialaisen) ja suomalaisen tarkkailijan välinen kulttuurinen tulkintaero. Cembran kylän arjessa viettämäni pitkä aika antoi mahdollisuuden tutustua myös kuoron epämuodollisiin lauluhetkiin. *Baitoilla* ja *canevoissa* tapahtuvaan laulamiseen ei liittynyt julkisten laulamistilanteiden sosiaalisia normeja ja niissä saattoi kokea edellä mainittua improvisoinnin ja kokeilun tuottamaa nautintoa.

Identiteettinsä rakennusaineena kuoro piti kyläsidonnaisuuden lisäksi ”kuoroutta”. Niin videolla kuin kokemusteni mukaan laulajat ankkuroivat itseymmärryksensä laulamisen suhteen kylään ja sen paikkoihin tavalla, jonka voisi summata seuraavasti: ”Me asumme Cembrassa. Me olemme spontaaneja. Ja tältä Cembra kuulostaa.” Analyysiäni cembralaisesta laulamisesta onkin ohjannut määritelmä, jonka paikallisen kuoron ”johtaja” itse lausui ääneen. Laulajat kutsuivat omaa tapaansa laulaa sanaparilla ”järjestynyt spontaanisuus” kuvatessaan sitä Macchiarellalle (2005). Kiinnostuin itsekkin määritelmästä ja ensihetken huvittumisen jälkeen otin sen entistä vakavammin. Päädyin kysymään edelleen, mistä syystä laulajat tukeutuivat tällaiseen sanapariin itseymmärrystään rakentaessaan? Mitä laulajat oikeastaan tarkoittivat puhuessaan lalunsa spontaanuudesta? Miten laulamisen spontaanisuus ja järjestyneisyys, sekä niiden paradoksaalinen liitto kuului laulamisen käytännöissä? Ideaalista kiinnipitäminen oli osaltaan kiihoke jatkaa laulamista. Halusin kaivaa esiin niitä tekijöitä, jotka rohkaisivat laulajia ylläpitämään sitä tietoisesti.

Cembralaiset laulajat eivät nähneet spontaanin ja järjestyneen asettamisessa rinnakkain erityistä ristiriitaa. Monet laulamisen spontaaneiksi ja järjestyneiksi mielletyistä elementeistä tulevat ymmärretyksi lähinnä suhteessa trentinolaiseen mieskuorotraditioon yleensä. SAT- ja SOSAT-kuorot olivat cembralaisille jossain mielessä esikuvia. Ne järjestivät suuria, suosittuja konsertteja ja cembralaiset kuuntelivat ja arvostivat kuorojen musiikkia. Nardon oli äänittänyt konsertin Cembran *teatrossa* vuonna 1993 SAT-kuoron siellä esiintyessä. Cembralaiset ottivat suurille kuoroille sävellettyjä ja sovitettuja vuoristolauluja repertuaariinsa. Lisäksi Nardon keräili muiden Trentinon alueen kyläkuorojen äänitteitä. SAT ja SOSAT -kuoroilla ja toisella tyypillisellä musiikinharrastajaryhmällä, vaskiorkestereilla, joita Trentinon provinssissa on yli seitsemänkymmentä, oli mahdollisuus myös kilpailemiseen keskenään. Ympäri provinssia järjestettiin kilpailuja, joista oli muodostunut kylien välinen paikallinen perinne. Esiintymishaluisia, perinteen vaalijoita, hyväksikäyttäjiä ja kehittäjiä tuntui riittävän.

Jaettuja ideaaleja järjestyneiden kuorojen kanssa oli useita. Molempien elämäntapaideaaleissa sekoittui rakkaus luontoon, vuoriin ja rehtiin ulkoilmahenkisyyteen. Cembran kuorolaiset eivät kuitenkaan halunneet matkia ammattilaiharrastajakuorojen toimintatapoja järjestelmällisesti, vaikka niiden ulosanti oli ihailun kohde. He tulivatkin määritelleeksi oman spontaaniutensa epäsuorasti peilaamalla tapaansa laulaa siihen, mitä heidän laulamisensa ei ollut. Tyypillistä cembralaisten laulajien korostuksen mukaan suurille kuoroille oli, että ne harjoittelivat säännöllisesti ja että kuoroilla oli johtaja. Kuorolaiset itse korostivat erityisesti tätä spontaaniuden elementtiä: He eivät tarvitseet johtajaa, jonka pääasiallinen tehtävä oli nimenomaan osoittaa, milloin laulun kuuluu alkaa. Nardon kertoi kuorojen ankarista pääsykokeista, joilla niiden riveihin pyrkimiseksi järjestettiin ja oli onnellinen siitä, ettei heidän kuorossaan oltu musiikillisen osaamisen suhteen näin tiukkoja vaatimuksia. Osittain alueen poliittiseen historiaan liittyen kuorolaiset halusivat ankkuroida toimintansa sellaiseen omaehtoiseen arkeen, joka oli riippumaton aikaisemmin usein poliittiseen tarkoituksenmukaisuuteen kahlitusta järjestyneisyydestä.

Kuorolaiset tulivat määritelmällään lausuneeksi kiinnostavalla tavalla ääneen kansanmusisoinnin tutkimuksen kaksijakoisuuden. Macchiarella (1999a: 166) liittää kysymyksen cembralaisen laulun spontaaniudesta romanttisuuteen, jolla ei ole (mitään) tekemistä etnomusikologisen tutkimuksen kanssa. Erilaiset romanttiset asenteet elävät kuitenkin eri muodoissaan myös tutkimusasetelmissa. Romanttisuuksia vähäteltäessä seurauksena – tai jopa tarkoituksena – on tiettyjen elementtien sulkeistuminen tutkimuksen ulkopuolelle. Toteamus romanttisuuden harhaanjohtavuudesta liittynee suurimmaksi osaksi vaaraan pysähtyä tulkinnassa siihen, mitä haastateltavat sanovat ”totuuksina” menneestä. Musiikkietnografin lähtökohta on kuitenkin, että kansanomaisen tulkinta ei ole emävale tai väärintulkinta vaan millä tahansa itsen määrittelyllä on aina merkitsevää joskin usein luultavasti tilannekohtainen sisältönsä. Myös nostalgiasävytteiset muistot menneisyydestä ovat ”totta”.



Spontaanisuusshahmotelmalla on yhteyksiä musiikinfilosofiassa ja estetiikassa käsiteltyihin binaariasetelmiin – ennen kaikkea spekulointiin musiikin tai musiikkiesityksen ”autenttisuudesta”. Muun muassa Peter Kivyn teksteissä tämä liittyy kysymyksen musiikin olemuksesta ”luotavissa” ja ”löydettävissä” olevana asiana (Kivy 1993: 43–45). Tähän jakoon sijoitettuna cembrolainen spontaani laulu on ymmärrettävissä oikeaoppisuudesta piittaamattomaksi universaalina musiikin tulkinnan välineeksi.

Laulajien spontaanin rohkeasti ääneen lausuma määritelmä spontaanuudesta laulamistapansa ominaisuutena erosi virkistävästi musiikkiestetiikkaan ja -filosofiaan pohjaavista yrityksistä sivuuttaa tiedostetun spontaanuuden paradoksi ja sijoittaa terminologia omaan arvoonsa romanttiseksi autenttisuushöpinäksi. Olin itse kiinnostunut tekemisestä, aktiivisuudesta, siitä mikä kuuluu ja näkyy ja tulee vaihtelevasti ilmaistuksi. Musiikkifilosofin tavoin saatoin yhdellä valtikan heilautuksella tulkita ja muuntaa mielikuvan itseään toistavasta musiikista ”soivana seinäpaperina” ”yleväksi koristeellisuudeksi” (vrt. Kivy 1993: 349–354). Spontaanuus – myös ääneen lausuttuna – on olennaisesti ihmisten ja musiikintekijöiden itseymmärrystä ylläpitävä sekä kokemus- ja ajattelutodellisuuteen olennaisesti kuuluva asia. Se on myös rakenneanalyttisesti haasteettoman laulamisen affektitason käytäntöjä edelleen rikastuttava ideaali (Grossberg 1995: 268). Oma romanttinen, mutta arkirealismiin pohjautuva tulkintani nojaa siihen vastustamattomaan cembrolaisen maalaisjärjen ilmaukseen, jossa laulamisen ilon (spontaanuus) ja tekniikan hiomiseen liittyvän työmoraaalin (järjestyneisyys) dynaaminen liitto julkisesti tunnustetaan.

## Cembrolaisia laulamisen paikkoja

Kun kysyin, missä kuoro laulaa, Giorgio vastasi nauraen, kyllähän sinä sen jo tiedät, mutta vastaa silti: kirkossa, cantinassa, baitoilla, baarissa, kadulla, kaikkialla. (KPKNV 2002.)

Cembrolaisesta laulamisesta oli olemassa sanonta: Ne, jotka laulavat, rakastavat sitä. Samat laulajat lauloivat säännöllisesti kirkkokuoron lauantain ja sunnuntain messuissa, erilaisissa uskonnollisissa seremonioissa, vuotuisina kirkollisina juhlapäivinä, häissä ja hautajaisissa kuin festivaaleillakin. Sen lisäksi laulajat kokoontuivat keskenään *baitoilla* tai omissa *canevoissa*, joissa ilta jatkuu laulun merkeissä aina tilaisuuden tullen erilaisten kylän kokoontumisten jälkeen. *Baitoille* he lähtivät laulamaan usein sunnuntaisin katolisen messun, muutaman paikallisessa viinibaarissa nautitun lasillisen ja lounaan jälkeen. Mukaan varattiin syömistä. Kivisen huoneen keskellä oli suuri pöytä, jonka äärelle mahtui parikymmentä henkeä istumaan, syömään, juomaan

ja laulamaan. Perheille ja kuorolaisille oli suuri ylpeyden aihe esitellä oma *baitansa* vieraille tilaisuuden tullen. Muutoin laulaminen ei ollut estraditaidetta. Kuoro ei koskaan esiintynyt esimerkiksi kylän teatterisalin näyttämöllä, jonne kyläläiset valmistivat näytelmäesityksen joka jouluksi.

Syyskuussa 2002 vietin kuukauden Cembrassa sadonkorjuu-aikaan. Syyskuun 15. vietettiin vuoden tärkeintä uskonnollista juhlaa, *Madonnan*, Neitsyt Marian päivää, jonka tapahtumiin kuoro osallistui aamusta iltaan. Päivän aloitti messu *Santa Marian* kirkossa yhdeksältä aamulla. Seurakunta vastasi papin esirukouksiin ja -lauluun. Kuoro istui kiinteillä penkeillään kirkon etuosan vasemmalla puolella ja lauloi määrättyissä kohdissa messun aikana.

*Madonnan* päivän kulkue alkoi järjestäytyä kolmelta iltapäivällä. Kyläläiset koontuivat aukiolla *Santa Marian* kirkon edustalla. Kylän vaskiorkesteri ja kuoro järjestäytyivät kulkueen etuosaan. Äänittämälläni nauhalla kuuluu hiljaista puheen sorinaa, hiekan ratinaa ja jatkuvaa hiljentymään kehottavaa sihinää: ”sch, sch, sch”. Suuren patarummun soittaja aloitti taustarytmin lyönnin. Puolisentoista tunnin ajan kulkue liikkui hitaasti kylän läpi. Papin monotoniset esirukoukset, kulkueeseen osallistuvien rukoukset ja laulu, vaskiorkesterin kappaleet ja rummutusjaksot vuorottelevat. Rummun lyönnit kaikuivat, katosivat ja ilmestyivät taas kylän kapeiden kujien taloriveihin avaamista aukoista. Kuorolla oli omat osuutensa koreografiassa. Kulkuetta sivusta seuraavaa yleisöä ei ollut. Kaikki ulkona olijat osallistuivat kulkueeseen.

Samana päivänä Nardon järjesti myös kylän lähistölle, viinirinteelleen rakentamansa uuden *baitan* tupaantuliaiset. Lähes kaikki paikalle tulleet olivat usein kuoron riveissäkin näkemiäni miehiä. Mukana oli myös kuorolaisten vaimoja. He tunsivat yhtä lailla monia lauluja ja lauloivat koko iltapäivän ajan yhdessä miesten kanssa. Yksi miehistä soitti haitaria ja kaikki laulut laulettiin sen säestyksellä. Ihmiset huutelivat hanuristille ehdotuksiaan ja repertuaari mukaili sitä, mitä hän osasi soittaa. Juhlissa tarjoiltiin leikkeleit, juustoja, viiniä, kuohuviiniä sekä kermakakkua, johon sokerileipuri oli pusertanut koristeeksi uuden rakennuksen kuvan.

Lähdimme illalla miesten mukana kiireesti ylös *capitellolle* eli erityiselle *Madonnan* kappelille, jossa kuoron oli taas määrä laulaa. Iltahartaus pidettiin ulkona *capitellon* edustalla. Kappeli oli käytössä vain *Madonnan* päivänä, yhtenä päivänä vuodessa. Tuulisen sään takia hartaustilaisuuden äänittäminen ei onnistunut. Tilaisuuden päätyttyä, kun kuoro oli hoitanut osuutensa rituaalissa, seurakunta tarjosi vuorenrinteellä sijaitsevan seurakunnan rakennuksen alakerran salissa syötävää, juotavaa ja lisää yhdessäoloa. Suuren peräkärryn päälle oli katettu valtavat määrät ruokaa. Viiniä ei säästely. Rehevä tarjoilijanainen tunki kirjaimellisesti suuhumme leikkeleit ja huusi: *manga, manga!* Syökää, syökää! *Nero o bianco?* Punaista vai valkoista viiniä? Tarjolla oli myös ylen määrin sormissa tahmaksi sulavaa suklaata. Salin hulinan keskellä kuoro pysytteli pääosin keskenään – ja lauloi.



## Tunnelmallisia aikakerrostumia – kylä, kivi, home ja kaiku

Termillä äänimaisema on viitattu sattumanvaraisen akustisen ympäristön lisäksi myös valmiiseen luotuun konstruktion (Schafer 1977). Tässä merkityksessä yhden cembralaisen äänimaiseman osa-alueen voi ymmärtää myös laulamisen avulla aikaansaaduksi, aktiivisesti luoduksi tunnelmaksi (Böhme 2000).

Tila tuottaa ja ylläpitää käsityksiä, tapoja ja tottumuksia. Rakennettu ympäristö muokkaa käyttäjiään, luo sosiaalisia merkityksiä ja jäsentää ihmisten välisiä suhteita. Erilaiset tilajärjestelyt ovat keskeinen osa yhteisesti jaettua elämismaailmaa. Ajatus eletystä tilasta korostaa merkitysten ruumiillisuutta, paikantuneisuutta ja jatkuvasti muuttuvaa luonnetta, koko ajan kehkeytymässä olevaa tilaa, jossa menneisyyden fragmentit myös elävät kerroksittain. (Saarikangas 2002: 54–55.)

Tämä näkökulma haastoi tarkastelemaan, kuinka ”paljon” Cembran kylässä on avointa maisemaa, deterministisen suunnittelun ulkopuolelle jäävää tilaa, ja miten se kutsuu ihmisiä täyttämään sen toimillaan.

Nostalgiset eli menneisyyttä jopa ihannoivat puheet ovat mielenkiintoinen aineiston osa silloin, kun tutkimuksen itsensä pääasiallinen tarkoitus ei ole menneisyyden konstruointi. Cembralaisten laulajien asennetta musiikkiinsa ei olekaan hedelmällistä tulkita nostalgiseksi takertumiseksi katoavan kulttuurin jäänteisiin. ”Entisessä elämäntavassa” eläneet ihmiset todistivat tarinoillaan muutoksesta. He olivat ottaneet asiakseen huolehtia spontaanin laulamisensa kuulumisesta jokapäiväisessä äänimaisemassa edelleen. Nuorten cembralaisten ajattelumaailma ei ollut samalla tavalla kyläkeskeinen. Kuitenkin myös he pitivät homeen tuoksusta ja näkivät entisen elämäntavan muiston vaalimisen ”kylänäyttämöllä” mahdollisuutena.

Cembralaisen laulamisen soiva konteksti avautui kylää ympäröivään avaraan vuoristomaisemaan. Cembran kylän pääelinkeino oli kivenlouhinta. Työn takia äänimaisemassa kuului tasaisen jatkuvasti korkeataajuinen, metallinen kilkutus. Siihen kuuluivat myös räjähdykset ja niitä edeltävät varoitussignaalit sekä jatkuva kiveä pois kuljettavien kuorma-autojen jyry, joita avaran maiseman tila ja kaiku pehmensivät. Louhinnan aistittavista sivutuotteista äänet olivat selkeimmin välittömästi aikaan sidottu ilmiö. Sen tasaisesti maisemaan levittämät äänet eivät kumuloituneet, vaikka sitä tuottavat rakenteet olivatkin pysyviä ja vaikuttivat välillisesti paikalliseen elämänmenoon. Kiven ääni muistutti jatkuvasti kivistä. Louhinnalle elinkeinona oltiin etsimässä vaihtoehtoja lähinnä visuaalis-esteettisistä syistä: Sen jättämät arvet näkyivät maisemassa pitkään ja tulevaisuuden turistien katseelle haluttiin säästää tarpeeksi ehjää ja vehreää vuorensinää.

Steven Feld on ympäristödeterminismiin sortumatta löytänyt joitakin mielenkiintoisia yhteyksiä paikallisten yleisten materiaalien ja paikassa tuotetun musiikin välille.

Sen avulla hän on selittänyt paikallista estetiikkaa. Esimerkiksi Papua-Uuden Guinean Kalulit puhuivat musiikin tekemisestään kuvaamalla, kuinka ”säveltäminen on kuin vesiputous päässä” (Feld 1994: 6). Cembran äänimaisemaan kuului olennaisesti kaiku. Kylän äänimaisema-avaruus oli sen vuoksi monikerroksinen. Ääni heijastui niin Cembran kylää ympäröivistä vuorensinämistä kuin vanhan kyläkeskustan kapeiden kujien kivitalojen seinistä. Kaikuvat vuorensinämät rajasivat selkeästi sitä tilaa, jota äänimaisematerminologiassa kutsutaan *akustiseksi horisontiksi* (Truax 2001: 26, 67–68; Winkler 2001). Cembran vanhassa kyläkeskustassa horisontti oli ahtaampi. Kylän rakennukset oli tehty ympäröivien vuorten seinämistä louhitusta kivistä. Kadut ja kujat oli päällystetty kivillä. Liikenteen äänten monimutkaiset heijastukset kapeassa kivilabyrintissä vaikeuttivat kävelijän kuulonvaraista väistämistä. Äänitykseni Cembran kylän vanhan keskustan kapeilla kujilla kuulostavat äänityspaikasta tietämättömälle sisätiloissa äänitetyiltä. Nauhojen kuuntelijat ovat joskus muuan muassa ihmetelleet, miksi auto ajaa yhtäkkiä niin vauhdikkaasti sisälle rakennukseen. Myös sisätiloissa seinät, lattiat ja katot olivat kiveä. Pehmeiden materiaalien puuttuminen vaikutti voimakkaasti kuultavaan yleisvaikutelmaan. Muistiinpanoihini olen kirjannut, kuinka kärsin metallijalkaisten tuolien epämiellyttävistä raapimisäänistä kivilattialla (KPKNV 1999).

Cembrassa ympäristön akustiset materiaalit ja kaiku olivat vahvoja inhimillistä akustista kommunikaatiota ohjaavia tekijöitä myös laulamistilanteissa. Sisätiloista miehet valitsivat laulamaispaikoikseen mieluiten kiviseinäiset, holvimaiset *canevat*. Nardonin *canevan* holvikatto oli rakennettu kivistä yli 500 vuotta aikaisemmin. Toinen mielipaikka laulaa olivat niin ikään kivistä rakennetut *baitat*. Matkalla *baitalta* toiselle miehelle kokeilivat volyymiään avarammassa ulkotilassa ja vuorensinämät vastasivat varmasti. Sama ilmiö sai Cembrassa kokoontuneet äänimaisematutkijatkin hihkumaan ilmaan astetta estottomammin ja läpyttelemään käsiään seinämien edessä. Yksilön ääni-ilmaisun välityksellä muodostamaa tapaa olla suhteessa ympäristönsä kanssa kutsutaan idiosynkraattiseksi (Leisiö & Niemi 2004: 10). Laulajien suhde Cembran ympäristöön kivisten tilojen akustiikan kautta olikin mielenkiintoinen: Akustisen ympäristön ominaislaatu rohkaisi ja antoi aineksia kollektiivisesti jaettuun spontaaniin ääni-ilmaisun rutinoituneiden esittämisen tapojen rinnalla. Laulun oletettiin kuuluvan taustamusiikkina kylän yhteisissä rituaaleissa. Laulamisympäristöt vaihtelivat. *Baitalla*, jonne miehet kokoontuivat sunnuntai toisensa jälkeen, he saivat vapaammat kädet luoda omanlaisensa tunnelman – laulamalla. He ottivat tilan haltuun ”sopeutulla” laulamalla tilan akustiikkaan. Tilan tarjoamat materiaaliset ehdot tekivät tilasta omanlaisensa soittimen. Kaiku lisäsi laulettuun yksinkertaiseen harmoniaan uusia esteettisiä sävyjä. Kaikuvassa tilassa laulu myös kietoutui entistä intensiivisemmin tekijöidensä ympärille. Laulaminen oli yhtä aikaa kommunikaatiota ryhmän sisällä sekä vuorovaikutusta välittömän fyysisen ympäristön kanssa.



## Miesten ja naisten paikat

Tilat, tilanteet, tunnelmat sekä niihin liittyvät sopimukset luovat musiikin tekemiselle ehtoja. Laulavalla miesryhmällä oli kuuluvan, julkisen roolinsa vuoksi selkeä paikka yhteisössä. Laulajille laulamisen voi sanoa olleen sekä nautinto että sosiaalinen velvollisuus. Kylän perinteisiin tapoihin nojaavien sosiaalisten sääntöjen rajoittavuus ei tosin tullut laulajien puheessa esille.

Macchiarellan mukaan laulu Trentinossa oli aiemmin kuulunut vain miehille. Naiset lauloivat omissa ryhmissään ja yksityisesti. 1960-luvulla myös he saivat osallistua laulamiseen julkisissa tiloissa, kuten kirkkojen messuissa ja vuotuisten juhlien kulkueissa. Nyt naiset lauloivat yhdessä miesten kanssa kirkkokuorossa. Käytännössä laulaminen kirkon tilaisuuksien ulkopuolella oli Cembrassa nykyisinkin lähinnä miesten harrastus.

Christina Orsatti (1997) on tutkinut naisten tiloja Cembran laaksossa. Hänen mukaansa perinteisiä yhdessäolon paikat ja tekemiset liittyivät kotityöhön. Naiset hoitivat työn pelloilla ja pyykkipaikoilla, joissa tapasivat toisiaan. Hän on myös kirjoittanut naisten välisestä ystävydestä ja mainitsee, että muuten naisten väliset suhteet järjestyivät lähinnä suvun kesken. Kylään mennäkseen he tarvitsivat usein jonkin syyn, kuten vierailun sairaan ihmisen luona. Kirkko paheksui muun muassa tansseissa käyntiä.

Cembran mieskuoro oli selkeästi julkisen akustisen tilan hallitsija ja haltuun ottaja. Kun miehet menivät sunnuntain messun jälkeen lasilliselle viiniä, naiset lähtivät kotiin valmistamaan lounasta. Useimpia naisia laulaminen, ”miesten touhu”, ei tuntunut kuitenkaan samassa määrin kiinnostavankaan. Kun miehet hakivat perheiltään lupaa lähteä vuoristomajalle laulamaan, naiset kyllä kutsuttiin mukaan. He osallistuivatkin juhlintaan, mutta huolehtivat pääasiassa, että *polenta* kypsyi tasaisesti, kastanjat paistuiivat ja että pöydässä oli jatkuvasti tarpeeksi syötävää ja viiniä. Jotkut naiset tosin valittivat, että miehet eivät anna heidän osallistua laulamiseen. Cembrassa asui Emma, joka oli erityisen aktiivinen, innokas ja kovaääninen laulaja, jonka toimesta myös naiset osallistuivat laajemmin laulamiseen. Hän organisoi muun muassa naisten ryhmän laulamaan Ignazio Macchiarellan kuvausryhmälle kuultuaan se tulevan paikalle. Laulamistilanne oli luotu ”perinteiseksi” paikkoineen, lavastuksineen ja koreografioineen. Myös naiset lauloivat seisten kuoromuodostelmassa. Asetelmassa yksi heistä polki rukkia ja toinen istui maassa kehräämässä lankaa (Macchiarella 1999b).

Muistelun mukaan laulaminen oli ollut Cembrassa sekä sukupuolia yhdistävä että erottava tekijä. Sekä miehet että naiset Cembrassa muistelivat, kuinka laulu oli liittynyt kiinteämmin arkisiin tilanteisiin. Molemmat lauloivat puita kuljettaessa, maissia tai viiniä korjattaessa, patjoja maissinlehdillä täytettäessä. Mahdolliset sukupuolirooljaot eivät unohtuneet kokonaan nostalgisessa prosessissa. Naisten yhdessä

laulamisen perinteen sanottiin katkenneen, kun erityisesti kylän aukioilla sijainneet pyykinpesualtaat poistettiin käytöstä. Kun kysyin Cembran muuttuneesta äänimaisemasta, vanhemmat naiset muistelivat ja kaipasivat laulua, erityisesti miesten esittämiä serenadeja ikkunan alla.

## Oikeat tilat ja väärät paikat

Laulamisrituaaleihin sidottu kunnioittava käytös naisia kohtaan oli kuoron tulkinnaassa osa menneisyyden arkea, joka laulamisen avulla haluttiin tuoda läsnä olevaksi. Laulujen sanojen ja kertomusten mukaan menneisyys oli ollut vieroittavuuden aikaa. Silloin ”laulettiin kaihoisia serenadeja neitojen ikkunoiden alla suojausten käsillä pääkoppaa temperamentikkaimpien ikkunalaudoilta alas tipahtelevilta kukkaruukuilta”. Myös kuorolaiset leikkivät laulujensa välityksellä sukupuolisten vastavoimien erolla. Laulamisen avulla otettiin tarkoituksella sekä etäisyyttä että kurkoteltiin provosoivasti kohti vieraampaa naisten maailmaa. Edellä kuvaamani Madonnan päivän hartaus katosi iltaa kohden ja hillityn käyttäytymisen normeja koeteltiin. Kuorolaiset loihdivat omalta osaltaan tilaisuuteen karnevaalin riehakasta tunnelmaa. Silloinkin kommunikoinnin muoto heille oli laulaminen. Kuoron laulettua antaumuksella *Brutta Donna* -laulun (*Ruma nainen*), Nardon alkoi yksityiskohtaisesti tulkita selkoitilaksi sen sanoja. Laulun idea oli kuvailla tarkkaan, kuinka ruma nainen voi olla. Selittämällä laulun sanoja miehet vetivät kuulijoitaan mukaan osallistumaan tapojen rajoissa tapahtuvaan kohteliaisuussääntöjen pääläelleen kääntämiseen.

*Madonnan* päivä on esimerkki lähes ritualistisesta draaman kaaresta, jossa laululla oli paikkansa. Laulu liikkui miesten mukana paikasta toiseen muuttaen muotoaan tilanteen ja tunnelman mukaan. Laulajat ja kyläläiset olivat itse itsensä yleisöä ja laulunsa kuluttajia. Iltaa kohden olimme kuin keskellä Bahtinin (2002: 270–277) kuvailemaa karnevaalia, jossa pyhän, uskonnollisen rituaalin välittömässä läheisyydessä yleviä kuvia halvennettiin materiaalis-ruumiillisilla eleillä ja hämmennyksen aiheuttamisen tuottamalla vahingonilolla. Rituaalissa irtiötöt tapahtuivat turvallisissa rajoissa. Salin tyhjentyessä ja hiljentyessä pikkuhiljaa tunnelma alkoi laskea ja Madonnan päivän kaari taipua. Suurin osa miehistä palasi yhdessä takaisin kylälle ennen keskiyötä ja hyräili kävellessään matkalla kohti kylän keskustaa. Illan viimeisimpinä lauluina he lauloivat kehtolauluja. Osa lauluporukasta tunsivat olonsa hämmentyneeksi myöhäisen ajankohdan ja paikan vuoksi. Nardon halusi lähteä nukkumaan. Porukasta oli kuitenkin vaikea irtautua ja päätimme suunnistaa vielä kylän ainoaan auki olevaan baariin, *Rosalpinaan* – laulamaan.



Repertuaarin suhteen laulamisen tilat ja tilanteet eivät olleet laulajille yhdentekeviä. He eivät osanneet kysyessäni mainita lauluja, joita ei olisi sopinut laulaa tietyissä paikoissa. Kuitenkin sillä, mikä repertuaari sopi mihinkin laulupaikkaan, vaikutti olevan merkitystä.

Hyräillessäni erästä laulua kerroin miehille heidän laulaneen sitä Luvion *baitalla* myöhään eräänä iltana. He kielsivät laulaneensa laulua, koska se oli uskonnollinen ja harras *Signore delle chime* (*Huippujen herra*). Sitä ei ollut tarkoitettu laulettavaksi *baitalla* vaan hautajaisissa. Sama tapahtui myöhemmin muidenkin laulujen kohdalla.

Nardonin *baitan* tupaantuliaisissa toivoin napolilaista *Maruzella* -nimistä laulua saadakseni tietää, kuuluisiko myös se pohjoisitalialaiseen repertuaarin. Hienoisen närkästyksen siivittämänä he myönsivät tuntevansa laulun. Olin tietämättäni ylittänyt sopivuuden rajan toivomalla eteläitalialaisten kalastajien laulua. Huikentelevaisesta työstä, joka hurmaili kalastajapoikia Napolissa, kertovaa laulua pidettiin epäsovivana jopa *baitan* riehakkaissa juhlissa. Monet laulajista olivat esittäneet taajaan viittauksia varsinkin eteläitalialaiseen löyhään (työ)moraaliin halutessaan korostaa omaa pohjoisitalialaista korkeaa työmoraaliaan.

Olin ihastunut *Villanella*-lauluun sen nopean, takapotkumaista stemmojen välistä rytmiikkaa sisältävän sovituksen vuoksi. Sovitus loi laulajien kasvoille erityisen keskittyneen ilmeen. Aloin epäillä myös *Villanella* -laulun ”sopivuutta”, koska he eivät halunneet sitä laulaa. Laulu kertoo kauniista, tanssivasta työstä. Kuorolaisten selitys oli kuitenkin, että toivomani moniäänisyys olisi ollut liian vaativaa tuolloin läsnä olleelle ryhmälle ja ”olisi vaatinut toisen kuoron”. Kuoron luonne muotoutuikin laulamistilanteiden sekä sen mukaan, kuka oli milloinkin läsnä. Istuimme silloin sunnuntaiamupäivää viinimyyvälässä, jossa oli ulkopuolistakin yleisöä. Myöhemmin illalla *baitalla* miehet kuitenkin lauloivat laulua. Yksityisissä illanistujaisissa ontuva esittäminen ei vaivannut heitä. Niissä laulamiseen liittyi kokeilemisen spontaaniutta ruokkiva huolettomuuden ilmapiiri.

## Sardiinien kalastusta

Cembrassa kysymys paikallisen laulun jatkuvuudesta rakentuu paikallisten aktiivisuuden muotojen varaan. Laulajat olivat kuitenkin varovaisia ja erimielisiä sen suhteen, miten laulamista pitäisi kehittää tulevaisuudessa. Aiheesta riitti neuvoteltavaa: Laulajat eivät korostaneet ensisijaisena tavoitteenaan esiintymistä. Esiintyminen kylän ulkopuolella oli toistaiseksi vasta toive lukuun ottamatta satunnaisia keikkoja muuan muassa etnografisen San Michelen museon tilaisuuksissa. Kuoro oli kuitenkin aloitteellinen esiintyvänkin laulamisen aktivoimiseksi. Muun muassa kesällä 2004

Cembrassa järjestettiin kuorolaisten aloitteesta pienoisfestivaalit, jonne kutsuttiin viisi kuoroa lähimaakuntien kylistä. Kuorolaiset esittivät myös haaveita ja toiveita lähteä laulamaan kylän, maakuntansa ja Italiankin ulkopuolelle. Sen vuoksi he odottivat avustusrahoja Cembran kunnalta ja Suomesta kutsua Kaustisille. Kylässä käytiin kiivaitakin keskusteluja siitä, missä ja miksi kuoron pitäisi esiintyä – joskus jopa niin kiivaasti, että koin liian araksi aiheeksi kysellä siitä enempää.

Laulun ajateltiin voivan toimia paikallistunnetta kohottavana kyläelämän taustamuusiikkina, jonka säestyksellä paikallisia juustoja ja viinejä markkinoitaisiin ohiajajille sunnuntaituristeille. Epäilyn taustalla lienee kulutuskritiikin ylläpitämä ajatus ihmisen tarpeiden ohjaamisesta ja luomisesta mainonnalla. Kuuluiko paikallisyylpeyden koho-  
tukseen myös kylän pankin, *Cassa ruralen* mainostaminen?<sup>4</sup>

Cembrallakin oli jo olemassa neliväriesittein mainostettu valmis perinnetuote. *Canti dei mesi* -laulunäytelmä liittyy arkielämän vuodenvieron rytmeihin. Cembralainen kulttuuriaktivisti Paolo Zanettin tallensi 1930-luvulla paikallista perinnettä kirjaansa *Cembra e suo folklore* (*Cembran folklore*). Se julkaistiin kirjana vuonna 1970 Cembran folkloristisen ryhmän (*Gruppo folkloristico di Cembra*) toimesta. *Canti dei mesi* sekä sen oikeaoppiset esitystavat on kuvattu yksityiskohtaisesti Zanettinin (1970) kirjassa. Yli 30 vuotta myöhemmin sama artefakti eli yhä elämäänsä paikallisena ylpeyden aiheena. Zanettinin kirjoja oli siroteltu cembralaisen paperi- ja kirjakaupan ikkunan koristeeksi muovilelujen, lintuhäkkien ja kirjavien pyyhkeiden sekaan.

Lauri Honko (2002; ks. myös 1990) esittelee perinteen matkaa perinnetuotteeksi hahmottelemassaan folkloreprosessissa<sup>5</sup>. Kaavamainen hahmotelma on tehty alun perin 1970-luvun alussa ”järkevä perinnepolitiikan” laatimisen helpottamiseksi, erityisesti kolmannen maailman henkisen perinteen tekijänoikeussuojan selvittämisen tarpeisiin. Hongon mallin on myös tarkoitus muistuttaa tiedeyhteisöä siitä, että perinneaineistot kiinnostavat monia toimijoita myös ja nimenomaan tiedeyhteisön ulkopuolella. (Honko 2002.) ”Folkloren kaupallistaminen” on yksi mielenkiintoinen vaihe folkloren toisessa elämässä. Voiko sanoa, että myös cembralainen laulu oli kuvantuntaisella matkalla toiminnasta tuotteeksi? Kulttuuriteoretisoinnin ennalta antamien kategorioiden lisäksi etsin tilaa kulttuurin käyttämisen tapojen ja kuluttamisen käytäntöjen yksityiskohdille. Pyrin kuvaamaan yksityiskohtaisemmin cembralaisen laulamisen huolimattomasti ja ilolla ilmoille päästettyjen sävelten kultivoitumisprosessia sekä ”aineenvaihduntaa” kaikessa monimuotoisuudessaan.

Honkokin korostaa, kuinka perinteen ainutkertainen ilmiö on esitys, joka kuitenkin katoaa ja tekee tilaa seuraavalle, toisenlaiselle esitykselle. Vain ulkopuolinen esitystilanteeseen tunkeutuminen dokumentaation muodossa voi säilyttää ainutkertaisuuden ainakin osittain. Dokumentaatio tavallaan sekä tappaa että ikuistaa folkloren, se pysäyttää liikkeen ja muuntelun ja jäykistää ilmaisun ainutkertaisen esityksen ehtoihin. (Honko 2002.)



Kulttuurin muutoksen välitilassa, cembralaisessa olohuoneessa, sukupolvien tottumukset elivät limittäin. Alkuillasta maistelin pöydän ääressä *schia*-viiniä ja puhuin maustetusta *grapasta*. Kun vanhempi väki meni aikaisin nukkumaan, jatkoimme iltaa saman pöydän ääressä Giorgio ja Luigina Nardonin 27-vuotiaan pojan, Manuelin kanssa siemailemalla sveitsiläistä sitruunalikööriä ja olutta. Manuel kertoi juoruja Italian television italialaisten viihdeohjelmien juontajatähdistä ja selitti erilaisten ohjelmaformaattien sävyeroja.

Suosittu malli kylän tuotteistamisen pohtimiselle olivatkin television matkailu-ohjelmat. Eronteko ja vertailu niiden kautta herätti aktiivisempaan pohdintaan siitä, kuinka Cembra ja sen laulu osana kylän arkea voisi saada yleisönsä. Tuotteella oli oltava markkinat. Pohdinnasta johtuva levoton liikehdintä ennakoiki aikaa, jolloin cembralaisella laulamisella ei enää olisi yleisöä kylän yhteisessä arjessa. Nykyisin miehet pakenivat omiin tiloihinsa ja naiset pakenivat miesten tiloista. Nuoriso sukupuoleen katsomatta koki yhteisyyttä Bar Vigon – tai uusimman Bar Viruksen – jukeboxin desibeleihin kietoutumalla. Yhteenkuuluvuuden manifestaatiot hajosivat sosiaalisesti suljettuihin tiloihin pieniksi yksiköiksi.

Kuluttaminen voi olla sekä erottamisen ja erottumisen merkki että vuorovaikutusta ja kommunikaatiota, jonka kautta voi identifioitua erilaisiin laajempiin yhteisöihin. Arkielämän tuottamisen prosesseja opeteltiin Cembrassakin laajalle leviävän massakulttuurin ja sen tuotteiden elinkaaria seuraamalla. Laulajat tiesivät varsin hyvin, että standardeiksi muokattuihin tuotteisiin on sisään leivottu loppuun kuluttamisen mahdollisuus. Olisiko laulajien mielestä kehittymisen ehtona oleva säädelty ja päämäärätietoinen harjoittelu rikkonut harrastajamusikkujen laulamisen ilon? Olisiko ollut teeskentelyä nauttia musiikin tekemisestä ilman toivetta menestymisestä? Olivatko pojat ryhtymässä isiensä managereiksi?

Yhteisölliset siteet kytkeytyvät monin erittäin hienosyisin tavoin yksilön pyrkimykseen taata oma jatkuvuutensa. Sitä tarkasteltaessa voidaan tutkia myös itse yhteisön jatkuvuuteen liittyviä seikkoja. Yhteisöllisiä siteitä on monenlaisia, mutta yleistäen yhteisö modernissa moniyhteisöllisessä yhteiskunnassa on jotain, mitä yksilö voi ”käyttää”. (Holmila 2001: 12–13.) Jos yhtenäisyyttä Cembrassa kaivattiin, niin mihin?

Monet nykyhetken ja paikkaan keskittyvät tapaustutkimukset ovat elävän perinteen muotojen, toiminnan nykykäytäntöjen kuvaamista suhteessa menneisyyden uudelleen tulkintoihin. Laajemmassa mittakaavassa italialaisen kulttuurielämän ja sen kyläkulttuurin tutkimuksen voikin sanoa olevan sellaisella aikakauden muutoksen kynnyksellä, jossa aktiivisempaa menneisyyden uudelleenarviointia usein sanotaan tapahtuvan (Knuuttila 1994: 9). Itse en – Cembrasta käsin – kyennyt seuraamaan paikallista folklore- tai tuotteistumisprosessia tarpeeksi kaukaa. Sen sijaan seurasin laulamista läheltä.

Italiassa tapaamieni tutkijoiden mukaan vielä elävien laulukulttuurien tallentaminen oli Italiassa tällä hetkellä käynnissä olevan etnomusikologisen projektin tärkeä osa. Tutkijat taltioivat ja suunnittelivat ja Italian Alppien alueen kylät tuottivat populaarimpia, kuvitettuja ja CD-levyihin varustettuja julkaisuja lauluryhmistään (Chiari & Vinati 2002). Yhdessä laulamisen perinne ainakin iäkkäämpien ihmisten kesken Cembrassa, kuten laajemminkin pohjoisitalialaisissa kylissä, on ainakin vielä voimissaan. Monilla vuotuisfestivaaleilla eri-ikäisistä ihmisistä koostuvat ryhmät esiintyivät edelleen kylittäin, ei esimerkiksi harrastusryhmittäin.

Pohjoisitalialaiset kutsuivat itseään sardiineiksi alueen tiiviin asumismuodon vuoksi. Otollista yleisöä olivat ohiajavat niin sanotut sunnuntaituristit, jotka matkailivat paikallisia erikoistuotteita, lähinnä juustoja ja viinejä maistellakseen ja hankkiakseen. Toisin kuin esimerkiksi Suomen autioituvalla maaseudulla, pohjoisitalialaisella tiiviisti asutulla seudulla oli varteenotettavaa ja realistista käydä sardiinien kalastuskilpailuun lukuisten naapurikylien kanssa. Kauempaa tulevalle laulaminen aidossa paikassaan olisi eksoottista, läheltä saapuvalla yleisölle sopivan tuttua.

Cembralaisten laulajien toiveet sijoittuvat osaksi sitä kulttuurintuotannon tendenssiä, jossa arkea tuodaan aktiivisesti julkisen piiriin. Aikaisemmin sen on mielletty kuuluvan yksityisen ja henkilökohtaisen piiriin. Kuluttajan kokemus ja elämys on aina yksityinen. Tuotetta tehdessä henkilökohtainen – myös yksityiset tunteet ja kokemukset – pyritään integroimaan kuluttamisen prosessiin. Kulturoituminen korostaa affektiivisuutta ja musiikki ja arkielämän sidos nousee keskeiseen asemaan, kun kysytään, miten lauletaan. Kulutuskulttuurin sisällöt sekä mainostamisen tavat heijastelevat myös yleisinhimillisiä kysymyksiä hyvästä elämästä ja elämän mielekkyydestä. Musiikin rooli korostuu tämän ylläpitäjänä. (Rautiainen-Keskustalo 2005: 26–28.) Vaatisiko tämä laulavien henkilöiden ja heidän yksityiselämänsä esiin nostamista? Vaikka markkinointitavoite tuskin oli ainoa syy laulajien istuskelulle ja lauleskelulle homeisessa viinikellarissa, heitä ympäröivien fyysisten kulissien aitous-leima lisäsi osaltaan laulamiseen liittyvää ylpeyttä ja arvokkuutta. Omaa kulttuuria ja harrastusta esille työntävä itsevarmuus oli vahva valttikortti.

Perinteen tuotteistamisprosessin vaiheiden hahmotteluun voi helposti liittää samankaltaista pohdintaa kuin perinnetuotteen suojeluun liittyvien kysymysten kohdalla. ”Teoksen” käsite edellyttää ainutkertaista ja pysyvää luomusta. Edelleen voidaan kysyä, onko suojelun kohteena perinnetuotteen idea vai itse tuote, idean esitys, vai esityksestä syntynyt dokumentti. (Honko 2002.)

Laulajat halusivat jollain tavalla jättää arkielämäntapansa jäljet tulevaan maailmaan, kun laulu olemassa olevassa muodossaan kulki laulavan sukupolven muistitiedon mukana unohdukseen. Cembran arkiseen yhteisölliseen elämään kuuluivat ruoka, juoma, laulu, naiset – ja miehet. Mistä aineksista paikallinen houkutteleva sekä aineellisia tuotteita kuin aineettomia ominaisuuksia sisältävä elämästuote val-



mistettäisiin? Jatkuvan kulttuuristen merkitysten ja variaation kuluttamisen (Uusitalo 2004: 37, 41–42) keskellä pohdittiin, minkälaisella paikallisesti kirjoitetulla reseptillä cembralainen ”laulamiskone” toimisi.

## Hedelmällisiä perspektiiviharjoja

Cembran kylän elävän lauluperinteen merkitys ohjaa laulajien suhdetta omaan musiikin tekemiseensä elävässä, moniin elämänalueisiin kietoutuvassa kontekstissaan. Kun tarkastelun lähtökohta rajataan ideaan paikan soivuuteen ja maisemaan, analogia ajatukseen, jota Steven Feld haki ehdottaessaan termin *ethnomusicology* tilalle termiä *echo-muse-ecology*, ei tuntunut kaikuvassa Cembrassa vain sanaleikiltä. Termillä Feld halusi korvata käsitteet, jotka eristivät musiikkia kappaleisiin ja muotoihin. Hänen tarkoituksensa oli korostaa akustisen ympäristön imitointia, siitä inspiroitumista sekä jatkuvaa inhimillisen ja luonnonympäristön akustisten elementtien linkittymisen prosessia. (Feld 2004: 4; vrt. myös Taira 2003.) Laulamisen mobilisoinnin halun voi liittää äänimaisemakontekstiinsa yksinkertaisesti: ääni syntyy liikkeestä ja äänillä ihminen voi kutsua muita jatkamaan liikettä. (Ks. Stockfelt 1994: 29). Jokainen omalaksinen kulttuuri tai sen tuote sisältää eräänlaisen akustisen ikiliikkujan. Jatkuvasti muuttuvan laulamisen ja musiikin esitystapaan liittyvälle spontaaniudelle määriteltyjä ominaisuuksia ja käytäntöjä ei ole vaivatonta muuttaa tuotteiksi, sillä – jo filosofisesti ja loogisesti ajateltuna – koko ilmiötä ei voi nimettynä edes olla olemassa. Kuitenkin se, mikä tutkijalle näyttäytyy asioiden yhteensopimattomuutena, teoreettisena mahdolltomuutena, on käytännössä toiminnan elinvoimaisuuden lähde.

Paikallisiin olosuhteisiin ja historiaan kietoutuvan spontaanuisideaalin ylläpitämisen syyt kertoivat kulttuurintuotannon nousemisesta yhdeksi uudeksi, vahvaksi elinkeinovaihtoehdoksi. Inhimillisen kulttuurin muotojen olemassaolo ja luonteva jatkuvuus lepäsi sekä spontaanisuuden että järjestyneisyyden varassa – kuten cembralaiset laulajat olivat itse oivaltaneet. Spontaanisuus ei ollut vain retorinen termi vaan siihen sisältyi laulajien itsensäkin aavistus kaavamaisuuden vaaroista.

Muutoksen pohtiminen herättää aina kysymyksen jatkuvuudesta. Tutkijana jaoin paikallisten kanssa tärkeät kysymykset, toiveet ja epäilyt laulamisen tulevaisuudesta sekä käytännöllisävyisen optimismin sen suhteen, että laulamista ei voi kuluttaa loppuun. Siksi utelin paikallisista visioista (audioista) tulevasta äänimaisemasta: miten ja minkälaisessa ”naamioasussaan” milloinkin alituisen muuntuva laulu ilmestyisi uudelleen arkielämän näyttämöille? Laulun suhteen ei ollut sanottavissa, kuinka lähellä se oli tuotteistumisestaan. Cembralaisen musiikkifolkloren elävässä oli luettavissa elementtejä kaikilta Hongon folkloreprosessimallissaan eristämiltä

osa-alueilta. Osittain tutkijoiden läsnäolo alueen kylissä on epäilemättä herättänyt myös Cembrassa eräänlaisen itsetietoisuuden ja ylpeyden tunteen oman musiikin ja kulttuurin suhteen.

Liike kulttuurin käyttämisen ja kuluttamisen muotojen välitilassa on eittämättä vilkasta. Laulun funktio oli ilmiselvästi tulkittavissa sulautumiseksi kulloiseenkin soivaan ympäristöönsä ja moraaliseen ilmapiiriinsä. Sikäli se oli kylän koherenssia ylläpitävä eli arkielämän rituaaleja mukaileva tekijä. Toisella jalallaan laulaminen oli astumassa nykykulttuurin ilmiöalueille, joita kulttuurintutkimuskin alleviivaa: yksilöllistymisen, tuotteistumisen ja tiedostettujen kulttuuristen lukutapojen maailmaan.

Paradoksaalisen sanaparin jälkimmäisen osan, järjestyneisyyden, tulkitsin kuorolaisten yhdistäneen osaltaan laulamiseen liittyviin erilaisiin tavoitteisiin. Laulamista toimintana määrittivät yleisesti ryhmän jäsenten eri tahoille suuntautuvat intentiot. Sellaisia olivat 1) halu pitää hauskaa, jolloin laulu nostettiin etualalle sosiaalisen yhdessäolon muotona; 2) halu kehittää laulua esteettisesti ja teknisesti ja osoittaa kykyä järjestyä ja kontrolloida itseä; 3) halu olla esillä tekemällä laulusta näyttelykappale ja dokumentoida sitä; 4) halu hyötyä siitä myös taloudellisesti.

Halusin osaltani kääntää huomion toisaalle ajattelutavasta, jossa globalisoituvia nykykulttuurin muotoja tutkitaan lähinnä keskuksissa. Sellaisiksi lasken myös varsinaisesti paikkaan sitoutumattomat yhteisöt ja yleisöt. Sen vaikutusta ja ilmiöitä on mielenkiintoista tutkia myös niin sanotussa maantieteellisessä marginaalissa, jossa – marginaalisuudesta johtuen – ilmiöt ovat edelleen paikallisesti osittain omalakisiaan. Cembralaisessa marginaalissa on pitkään keskitytty louhimaan kiveä, joita pitkin flaneurit voivat kuljeskella eurooppalaisissa keskustoissa. Jos laulaminen ei ollutkaan varteenotettava elinkeinovaihtoehto tukevan kiven varassa jatkamiselle, se nähtiin elimellisenä osana kylän elämän dynamisoimista.

Miesten menneisyysmanifestaatiassa minua kieltämättä viehätti heidän spontaaniin laulamiseensa liittyvän itseymmärryksen ”autenttisuuseksotiikka”, jonka esiintuomiseen ei tarvittu välineeksi edes äänirautaa. Kansanomaisen laulamisen mutkaton suhde moderniin, medioituneeseen, tallennusteknologiaa vaativaan esittämisen muotoon säästi eronteolta äänentoistovälineen vaikutuksesta varsinaiseen akustiseen ympäristöön ja sen tulkintoihin (skitsofonia-pohdinnoista mm. Lopez 1997; Truax 2001; Schafer 1986)<sup>6</sup>. Tämän perusteella ei ole mahdollista tai edes tarpeen väittää, mitä Cembra on tai ei ole tai mitä piirteitä paikalliset ihmiset haluavat kulttuurissaan vahvistaa. Halusinkin korostaa, kuinka kokemani laulamisen ja tekemisen ilo arkisessa ympäristössään oli kouriintuntuvasti läsnä. Ulkopuoliselle laulamistilanteisiin osallistuminen näyttäytyi laulajien intensiivisenä olemisena ja elämisena.

Ikäeromme saattoi vaikuttaa siihen sanomaan, jota laulajat halusivat minulle välittää sekä edelleen myös omaan tulkintaani laulusta. Laulaessaan miehet olivat asettuneet menneisyyden konstruointiprosessissa jatkumolle, iäkkään ihmisen roo-



liinsa. Suurin osa heistä oli jo irrottanut otteensa leipätyöstä, ja niistä konkreettisista haasteista, joita modernisaatiokehitys jatkuvasti laakson taloudelle asetti (Vikman 2002, 2003, 2005). Harrastusroolissaankin he toteuttivat ja jatkoivat kuitenkin tehtävänsä kylän tulevaisuuden arkkitehtuurin parissa. Manifestoituun maskuliinisuuteen kuului tulevaisuuden suunnasta huolehtiminen. Myös aikaisemmin laulujen sanojen heijastama reipashenkkinen ulkoilmaelämän ihannoiti viittasi aktiivisen miehen ihanteeseen. Sellaisina ne heijastivat ja välittivät perinteisiä arvoja ja roolimalleja. Läsniä ollessani olin varmasti miesten menneisyysperformanssin otollista harjoitusyleisöä. Oliko roolini siis se, miltä minusta välillä tuntui: isäntiäni 30-50 vuotta nuorempi ”la mamma”, joka kannusti polvihousuistaan uloskasvaneita alpinistipoikia reipashenkissä ja hyväntuulisessa harrastuksessaan?

Maailman kuulemisen tavat syntyvät vuorovaikutuksessa sen kanssa. Kuuleminen liittyy myös ympäristön arvostamiseen sekä sen kokemiseen omaksi. Jokainen avoimessa vuoristomaisemassa kävellyt tietää, kuinka välimatkaa kauempana näköpiirissä olevaan vuoreen on vaikea arvioida. Vuorenrinteen tavoitteeksi ottaneella kävelytretki saattaa venyä pitkäksi. Iäkkäät cembralaiset olivat kenties tottuneet vuoristomaiseman paikkaan ja aikaan liittyvään perspektiiviharhaan. Samaan aikaan kun laulajat kutsuivat kadonnutta, myyttistä menneisyyttä luokseen, he rakensivat merkityksellistä nykyhetkeä. Toiminta rakentui fyysisesti arjessa läsnä olevien olosuhteiden puitteissa. Tarpeeksi kantapäitä kulutettuaan Cembran kuorolaiset tiesivät jo, miten kaukana suuret vuoret sijaitsivat. Ne saattoi kuitenkin laulamalla kutsua kotikylään joutumatta enää lähtemään itse kauemmaksi koti-ikäväimään.

## Viitteet

- 1 Cembran kylä on yksi Suomen Akatemian rahoittaman *Ääniympäristöt muutoksessa* -hankkeen (hankenumero 47441) tutkimista kylistä.
- 2 Ääniympäristön pikkutarkemman kuvailun vaatimusten lisääntyessä ääniä kuvaavien käsitteiden määrä on kasvanut ja määrittely monipuolistunut. Esimerkiksi Hellström (2003) kuvaa elektronisen musiikin hienovireisyyksiä ja laajentaa äänimaisematutkimuksessa käytettävien käsitteiden repertuaaria. Siitä ei kuitenkaan löydy käsitettä, jonka avulla voisi tarttua musiikin ja äänimaiseman yhdistävään välitilaan ja kuvata tätä ajallista äänimaisemasta toiseksi muuttumisen liukuvaa prosessia.
- 3 Alfonso Lettieri oli Cemraan eläkepäiviä viettämään palannut harrastelijahistorioitsija. Hän oli julkaissut mm. CD-kokoelman vanhoja valokuvia Cemraasta (*Ridordi di Cembra 2004*) ja tutki paikallisia 1800-luvun maankäyttöoikeuksia. Hän myös toimi välittäjänä kunnan virkamiesten ja kuorolaisten välillä tapahtumien järjestämisasiossa.
- 4 Tulevan väitöskirjani artikkeleita, joista tämä on viimeinen, yhdistävä teema on paikallisten tulevaisuuksien aktiivinen tuottaminen, se miten paikalliset asukkaat itse aktiivisesti toimivat tai ovat toimimatta olemassa olevan säilyttämiseksi tai muokkaamiseksi. Miten Cembra kylänä halutaan esittää ja markkinoida ulkopuolisille? Yksi löytämäni markkinoinnin tapa oli imagon rakentaminen positiivisten mielikuvien, kuten paikan ”hiljaisuuden” varaan (Vikman 2003).
- 5 Kaavamaisesti folklorepromessin ulottuvuudet voidaan esittää seuraavasti: Folkloren ensimmäiseen elämään kuuluvat perinnetietoisuuden synty, folkloren, ulkopuoliset löytäjät, folkloren määrittely, kulttuurin kuvaus, keruu ja arkistointi, perinneyhteisön ja tiedeyhteisön välille syntyvät ihmissuhteet ja yhteistyö. Toisen elämän

ulottuvuuksia taas ovat perinneyhteisön herääminen, folkloren käyttö, kaupallistaminen, suojele ja opettaminen sekä kansainvälinen vaihto. (Honko 2002.)

- 6 Äänimaisematutkimuksessa skitsofonialla tarkoitetaan äänen irrottamista alkuperäisestä yhteydestään (Schafer 1977: 273). Termin käyttö on johtanut arvottaviin analyyseihin joissakin äänimaisemia erottelevissa tulkinnoissa: sähköinen äänentallennus on mahdollistanut äänen toiston erilaisissa ympäristöissä ja sen on koettu muodostavan muutosuhan ”aidossa ympäristössään” syntyneiden äänten muodostamille äänimaisemille.

## Lähteet

- Bahtin, Mihail (2002) *Francois Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Like.
- Blacking, John (1983) *How Musical is Man?* Seattle & London: University of Washington Press.
- Böhme, Gernot (2000) ”Acoustic Atmospheres. A contribution to the Study of Ecological Aesthetics.” *Soundscape: World Forum for Acoustic Ecology* 1:1, ss. 14–18.
- Chiari, Valter ja Vinati, Paolo (2002) *Il canto tra gli olivi. Suoni e canti di tradizione orale dal Parco Alto Garda Bresciano*. Comunità Montana di Parco Alto Garda Bresciano.
- Dalmonte, Rossana ja Macchiarella, Ignazio (2000; toim.) *Tutti i lunedì di primavera*. Seconda rassegna europea di musica etnica dell’Arco Alpino. Labirinti 46. Editrice Università degli studi di Trento. Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche.
- Järviluoma, Helmi (2004; toim.) *Soundscapes. Essays on Vroom and Moo*. Kansanperinteen laitoksen julkaisuja n:o 19. Rytmii-instituutin julkaisuja n:o A2. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Järviluoma, Helmi (2005; toim.) *Musiikkimaailmoja ja äänimaisemia. Virtain kuulokulma*. Kansanperinteen laitoksen julkaisuja 21. Virtain tutkimuksia 13. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Feld, Steven (1994) ”From Ethnomusicology to Echo-muse-ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest”. *Soundscape Newsletter* 8 (June 1994), ss. 4–6.
- Grossberg, Lawrence (1995) *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. & toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Hellström, Björn (2003) *Noise design. Architectural Modelling and the Aesthetics of Urban Acoustic Space*. Göteborg.
- Holmila, Marja (2001) *Kylä kaupungistuvassa yhteiskunnassa: yhteisöelämän muutos ja jatkuvuus*. Helsinki: SKS.
- Honko, Lauri (1990) ”Folkloreprosessi”. *Sananjalka* 32, ss. 93–121.
- Kivy, Peter (1993) *The Fine Art of Repetition*. Cambridge University Press.
- Knuutila, Seppo (1994) *Tyhmän kansa teoria. Näkökulmia menneestä tulevaan*. Tietolipas 129. Helsinki: SKS.
- Leisiö, Timo & Niemi, Jarkko (2005) ”Tutkimuskohteen läntisen Euraasian lauluperinteet.” *Musiikin suunta* 2/2004, ss. 3–17.
- Lintner, Valerio (2004) *Matkaopas historiaan: Italia*. Unipress.
- Lopez, Francisco (1997) ”Schizophrenia vs. l’objet sonore”. *SoundScapeDesign. KlangWelten HorZeichen*. Hrgs. Hans Ulrich Werner. Basel: Akroama. Ss. 158–161.
- Macchiarella, Ignazio (2000) ”I significati della polifonia di tradizione orale: una ricerca nel Trentino”. *Tutti i lunedì di primavera*. Toim. Dalmonte, Rossana ja Macchiarella, Ignazio. Seconda rassegna europea di musica etnica dell’Arco Alpino. Labirinti 46. Editrice Università degli studi di Trento. Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche.
- Macchiarella, Ignazio (1999a) *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*. Trento: Università di Trento.
- Macchiarella, Ignazio (2005) ”Attualità e memoria del canto contadino. Trentino e Basilicata: esperienze di ricerca”. *Annali di San Michele* (Seminaria Permanente di Etnografia Alpina). Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. (Painossa)
- Orsatti, Christina (1997) ”Lo spazio dell’amicia. Vita e ricordi di donne contadine in val di Cembra”. *Annali di San Michele*. Museo degli usi e costumi della gente trentina. Ss. 389–402.
- Peltonen-Rognoni, Pirkko (2005) *Italia vuonna nolla: tarinoita Euroopan rannalta*. Helsinki: WSOY.
- Rautiainen- Keskustalo, Tarja (2005) ”Affektien vallassa? Kulttuurisoittaminen, elämäntapa- ja kultuttajuus 2000-luvun musiikkikulttuurissa.” *Musiikki* 4/2005, ss. 23–35.
- Saarikangas, Kirsi (2002) ”Merkityksellinen tila: lähiöasuminen arkkitehtuurin asukkaiden, menneen ja nykyisen kohtaamisena.” *Eletty ja muistettu tila*. Toim. Taina Syrjämaa & Janne Tunturi. Helsinki: SKS. Ss. 48–75.
- Schafer, R. Murray (1977) *The Tuning of the World*. Alfred A. Knopf.
- Schafer, R. Murray (1986) *The Thinking Ear*. Toronto: Arcana Editions.
- Stockfelt, Ola (1994) ”Cars, Buildings, Soundscapes.” *Soundscape. Essays on Vroom and Moo*. Toim. Helmi Järviluoma. Kansanperinteen laitoksen julkaisuja n:o 21. Tampere: Tampereen yliopisto. Ss. 19–38.
- Taira, Teemu (2003) ”Deleuze ja kontekstualismi”. *Kulttuurintutkimus* 21:4, ss. 21–33.



- Truax, Barry (1996) "Sound and sources in powers of two. Towards a contemporary myth". *Contact!* 9.2, ss. 48–55.
- Truax, Barry (2001) *Acoustic Communication*. London: Ablex Publishing.
- Uusitalo, Liisa (2004) "Kulttuurin kulutus: kulttuurin tuotteita vai arjen merkityksiä?" *Futura* 1/2004, ss.37–45.
- Vikman, Noora (1995) "Musiikki äänimaisemassa. Kuuntelijan kuulokulma". *Musiikkimaailmoja ja äänimaisemia. Virtain kuulokulma*. Toim. Helmi Järviluoma. Kansanperinteen laitoksen julkaisuja 21, Virtain tutkimuksia 13. Tampere: Tampereen yliopisto. Ss. 79–100.
- Vikman, Noora (2002) "Changing Soundscapes of Cembra". *Annali di San Michele* 15/2002, ss. 211–226.
- Vikman, Noora (2003) "Hiljaisuus vaatii pohkeita. Etnografisella vaelluksella kulttuuriseen taukoon". *Kulttuurin-tutkimus*, 20:2, ss. 16–25.
- Vikman, Noora (2005) "Ikkunaluukkuja äänimaisemaan. Äänimaiseman rytmistä ja kulttuurisista tauoista". *Kuultava menneisyys. Suomalaista äänimaiseman historiaa*. Toim. Outi Ampuja & Kaarina Kilpiö. Historia Mirabilis 3. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys ry. Ss. 304–337.
- Winkler, Justin (2001) "From 'Acoustic Horizons' to 'Tonalities'". *Environmental & Architectural Phenomenology Newsletter* 12(1), ss. 12–15.
- Zanettin, Giovanni Paolo (1970) *Cembra nel suo folklore*. Gruppo folkloristico cembrano.

## INTERNET-LÄHTEET

- Honko, Lauri (2002) "Perinneaineistojen tekijänoikeuksista ja käytösäännöistä. Luonnollisesta tekijänoikeudesta". *Elore* 2/2002, [http://cc.joensuu.fi/~loristi/2\\_02/hon202.html](http://cc.joensuu.fi/~loristi/2_02/hon202.html) (luettu 6.10.2005).
- Filippi, Bruno Enrico (2005) SOSAT CHOIR: Our history in short, <http://www.corososat.it/> (luettu 6.10.2005).
- SOSAT (2005) <http://www.sosat.it/> (luettu 6.10.2005).
- SAT (2005) Societa Alpinisti Tridentini. Wikipedia. [http://it.wikipedia.org/wiki/Societ%C3%A0\\_Alpinisti\\_Tridentini](http://it.wikipedia.org/wiki/Societ%C3%A0_Alpinisti_Tridentini) (luettu 6.10.2005).

## AUDIOVISUAALISET LÄHTEET

- Macchiarella Ignazio (1999b) *Tradizione ed innovazione nella polifonia dell'arco alpino: Ricerca a Cembra*. A cura del Laboratorio di etnomusicologia. Università degli studi di Trento. Dipartimento di Scienze filologiche e storiche. Realizzazione C.T.M Settore audiovisivi. Ottobre 1999. (Video)
- Lettieri, Alfonso (2004) *Ricordi di Cembra*. (Kuva-CD)

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- KPKNV (1999–2004) Kenttäpäiväkirjat. Noora Vikman. Tekijän hallussa.