

## PENTATONIIKKA LAPPALAISTEN MELODIOISSA

Joitakin vuosia sitten olen tehnyt kaksi erillistä matkaa Suomen ja Norjan Lappiin, kerätäkseni näillä seuduilla asuvan luonnonkansan sävelmiä ja tutustuakseni heidän omintakeiseen laulutyyliinsä. Näiden matkojen kokemukset olen julkaissut joitakin kuukausia sitten erillisessä kirjassa, jonka otsikkona on *Lappische Juoigos-Melodien* ja joka sisältää paitsi sävelmäkokoelman, myös kuvauksen lappalaisten erikoisesta laulutyylistä sekä myös tutkimuksen pääasiassa sävelmien rytmillisistä erikoispiirteistä. Mitään kattavaa esitystä ei julkaisussa ole sävelmien ehkä kiinnostavimmasta puolesta, niiden melodiikasta, koska se on varattu erillistä tutkimusta varten, johon olenkin jo ryhtynyt. Näistä sävelmien melodisista piirteistä haluaisin käsitellä tässä joitakin kohtia, jotka ovat tulleet minulle selviksi sävelmäkokoelman tutkimuksen yhteydessä.

Kokoelman 854 melodiasta huomattavan suuri osa, 567 (2/3) liikkuu pääasiassa kokoaskelista koostuvissa pentatonisissa skaaloissa. Muut melodiat käyttävät useimmiten diatonisten sävelikköjen kuutta säveltä, poikkeuksena vain 7 täysimitaista seitsensävelikköä käyttävät melodiat. Niistä jotkut harvat on tallennettu syvällä Lapin sydämessä Koutokeinossa. Yhdellä ja samalla kansalla on siis näin rikas pentatoninen sävelmävalikoima ja tässä on hyvä tilaisuus tutkia niiden sävelikköjä ja niitä hallitsevia lakeja, ainakin tämän kokoelman nojalla.

Koska olen havainnut pentatoniikan eri muodot *tonaaliseksi*, olen erityisellä johdantavalla, josta on tarkemmin puhetta LJM:ssä, erottanut neljä pääasiassa kokoaskelliikkeeseen perustuvaa pentatonista asteikkoa, kaksi duurissa ja kaksi mollissa, jotka kaikki esiintyvät kokoelmassa.

*Pentatoninen duuriasteikko.* Eniten on sävelmiä ensimmäisessä pentatonisessa duuriasteikossa, josta puuttuu diatonisen asteikon neljäs aste (subdominantti, **S**) ja seitsemäs aste (rinnakkaissävellajin dominantin kvintti, **dq**):

Nuotti 1. T Dq-s d D t T Dq-s d D t

Tätä ryhmää on eniten (486 säv.<sup>1</sup>). Nämä jakautuvat useampiin alatyyppeihin pääasiassa melodia-ambituksensa nojalla.

Alatyypeistä hallitseva on asteikko, jonka ambitus ulottuu dominantista (**D**) ylätoonikan terssiin (= rinnakkaissävellajin dominantti) (**d**) (175 säv.):

Nuotti 2. D T

Sävelmien tukipisteinä näyttävät olevan dominantti (**D**) ja sen yläpuolinen toonika (**T**). Tukipisteet puuttuvat harvoin sävelmistä – mutta eivät laulajien tietoisuudesta. Tämän tyyppin sävelmistä puuttuu usein rinnakkaissävellajin toonika (**t**) (121 säv.):

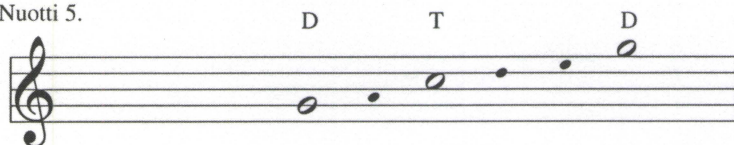
Nuotti 3.

Harvemmin pois jäävät dominantin kvintti (**Dq**) eli rinnakkaissävellajin subdominantti (**s**) (20 säv.):

Nuotti 4.

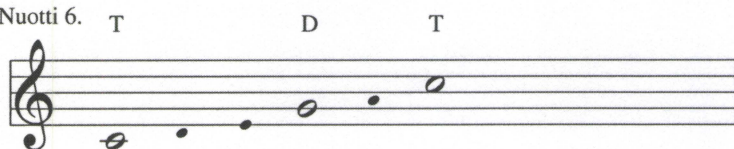
Seuraavaksi yleisimmän tyypin ambitusrajoina (*Umfang-*) ovat joko dominantti ja sen oktaavi (**D**) (62 säv.):

Nuotti 5.



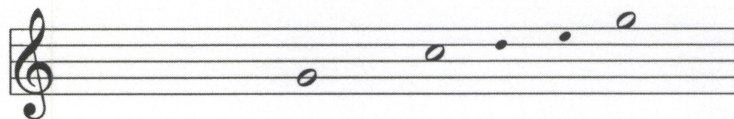
tai sitten toonika ja sen oktaavi (**T**) (43 säv.):

Nuotti 6.



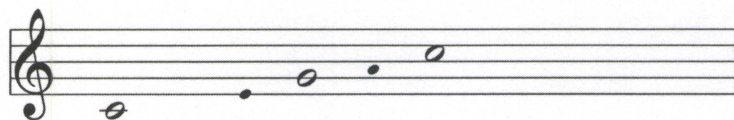
Tällaisilla sävelmillä on siis kolme tukisävelpistettä: **D** ja sen yläpuolinen **T** ja **D** (**Nuotti 5.**) tai **T** ja sen yläpuolinen **D** ja **T** (**Nuotti 6.**). **DTD**-tyypissä jää useimmiten pois rinnakkaisävellajin toonika (**t**) (53 säv.):

Nuotti 7.



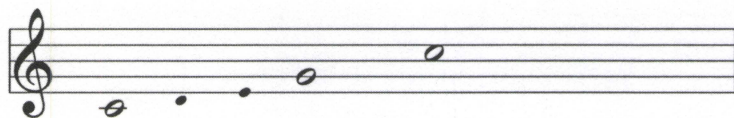
Sen sijaan **TDT**-tyypissä jää pois dominantin kvintti (**Dq**) (36 säv.):

Nuotti 8.



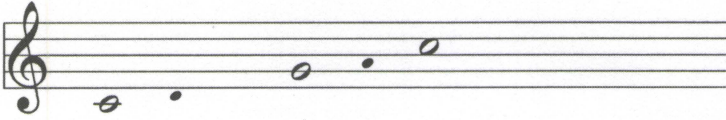
Seuraavaksi useimmiten jää pois rinnakkaisävellajin toonika (**t**) (15 säv.):

Nuotti 9.



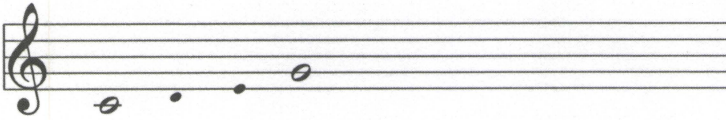
Edelleen usein jää pois rinnakkaisävellajin dominantti (**d**) (10 säv.):

Nuotti 10.



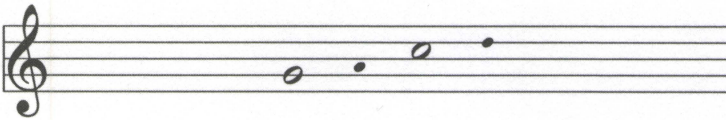
Seuraavissa sävellyktyypeissä ambitus ulottuu vain kvintin alueelle: **T-D** (43 säv.):

Nuotti 11.



ja **D-Dq** (40 säv.):

Nuotti 12.



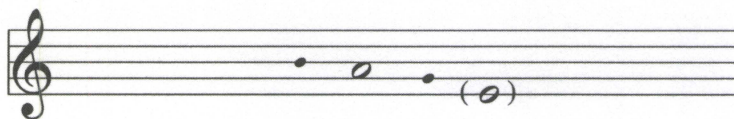
Seuraavien ambituksena on terssi (**T-d**) (30 säv.):

Nuotti 13.



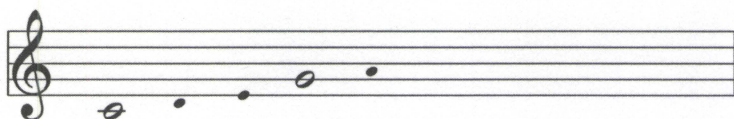
Jotkut näistä edellämainituista tyypeistä voidaan selittää parhaiten katkelmalisina, koska niitä ei voida määritellä tarkemmin, sillä emme tiedä, mille puolelle sävelmää puuttuva sävel olisi ajateltava (viimeksi mainitun tyyppin sävelmät voivat sitä paitsi olla sellaisia mollisävelmiä, että niiden keskisävel on **t** ja sävelet tämän molemmilla puolilla **D** ja **dq** ja näiden alapuolinen **d** saattaa toisinaan puuttua):

Nuotti 14.



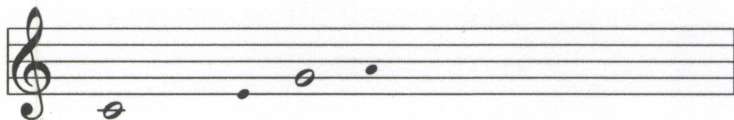
Seuraavaksi merkittävimpien sävelmien ambitus sijoittuu toonikan (**T**) ja sen yläpuolisen rinnakkaissävellajin toonikan (**t**) välille (29 säv.):

Nuotti 15.



Tällaisesta sävelikkötyypistä puuttuu toisinaan dominantin kvintti (**Dq**) (8 säv.):

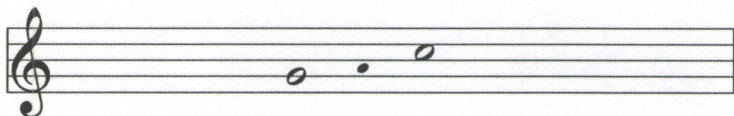
Nuotti 16.



Useat melodiat huojuvat duurin ja mollin välillä, koska dominantti (**D**) ja rinnakkaissävellajin toonika (**t**) voivat ottaa vallitsevan aseman. Tällaiselle tyypille lähimmät melodiasukulaiset esiintyvät tämän vuoksi myös vastaavassa mollisävelikkötyypissä. Niiden ambitus (*Umfang*) vaihtelee rinnakkaissävellajin toonikan (**t**) ja sen alapuolisen toonikan (**T**) välillä.

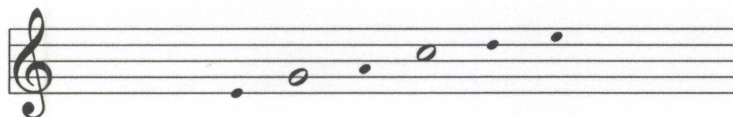
Suhteellisen vähäinen on seuraaviin tyypeihin kuuluvien sävelmien lukumäärä, jotka liikkuvat pentatonisella sävelalueella **D**:n ja sen yläpuolisen **T**:n välillä (15 säv.<sup>2</sup>):

Nuotti 17.



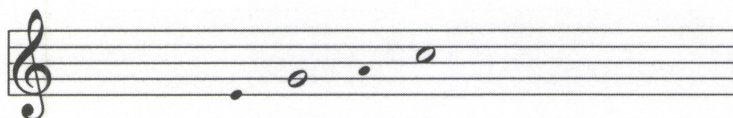
Myös vähän on sävelmiä, jotka liikkuvat **d**:n ja sen yläpuolisen oktaavin alueella (11 säv.):

Nuotti 18.



tai **d**:n ja sen yläpuolisen **T**:n alueella. (10 säv.):

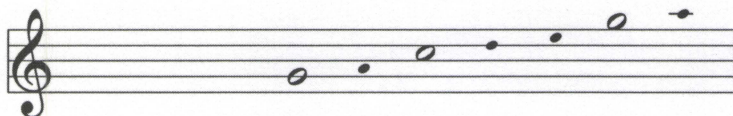
Nuotti 19.



Noin puolessa näistä<sup>3</sup> sävelmistä puuttuu rinnakkaissävellajin toonika (**t**). (7+4+5 sävelmää).

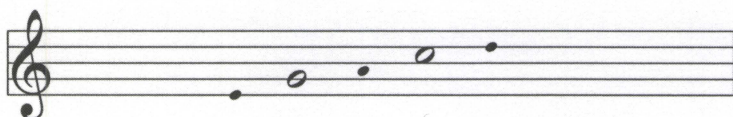
Vielä kaksi sävelikkötyyppiä ovat mainitsemisen arvoisia. Ensimmäisessä niistä melodia-ambituksen rajat ovat yhdessä tapauksessa **D** ja sen yläpuolinen nooni **t** (8 säv.):

Nuotti 20.



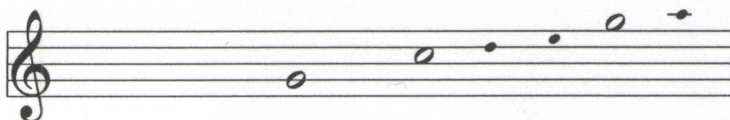
Toisessa tapauksessa **d** ja sen yläpuolinen septimi eli dominantin kvintti **Dq-s** (7 säv.):

Nuotti 21.



Tällaisen ambituksen rajojen sisäpuoliset pentatoniset sävelet ovat yleensä kaikki käytössä lukuun ottamatta ensimmäisen tyyppin alapuolisen dominantin sekuntia (**t**), joka puuttuu lähes aina (7 säv.):

Nuotti 22.



Jos teemme lyhyen yhteenvedon edellisestä, havaitsemme, että suurin on sellaisten sävelmien lukumäärä, joiden tukipisteinä ovat **D** ja sen yläpuolinen **T** (260 sävelmää). Sen jälkeen tulevat sävelmät, jotka keskittyvät toonikan (**T**) ja dominantin (**D**) alueille (75 sävelmää); sitten sellaiset, jotka keskittyvät **D**:n ja sen oktaavin alueelle (70 sävelmää); sitten sellaiset, jotka keskittyvät **T**:n ja sen oktaavin alueelle (49 sävelmää). Huomattavaa on myös, että **t** puuttuu kokonaan 203 sävelmästä ja **Dq-s** 98 sävelmästä.

*Ensimmäisestä pentatonisesta molliasteikosta* puuttuu – kuten ensimmäisestä duurias-teikostakin – subdominantti **S** ja rinnakkaissävellajin dominantin kvintti **dq**:

Nuotti 23.



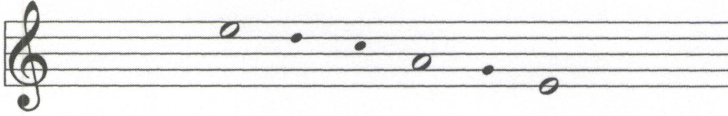
Tässä asteikossa liikkuvia sävelmiä on yhteensä 45. Nämä sävelmät jakautuvat vastaavasti sävelikkötyyppeihin, joissa 26 sävelmässä tukipisteiksi osoittautuvat **t** ja sen alapuolinen **d** (26 säv.):

Nuotti 24.



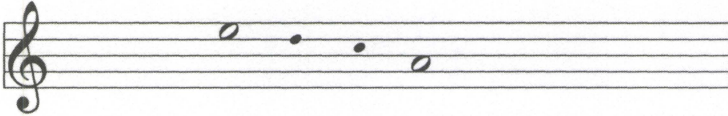
**d** ja sen alapuolinen **t** ja **d** (11 säv.):

Nuotti 25.



**d** ja sen alapuolinen **t** (8 säv.):

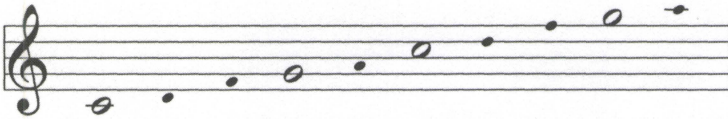
Nuotti 26.



Joistakin sävelmistä puuttuu joko **D** (20 säv.) tai **Dq-s** (20 säv.).

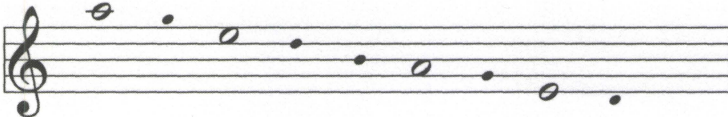
Toisesta pentatonisesta duuriasteikosta puuttuvat **d** ja **dq**:

Nuotti 27.



Vastaavasta mollisävellajista<sup>4</sup> puuttuvat **S** ja **T**:

Nuotti 28.



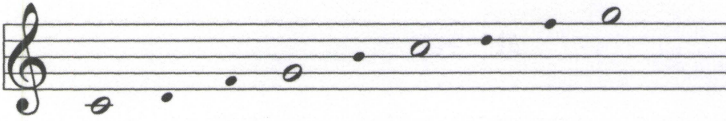
Toisesta pentatonisesta duuriasteikosta, joita esiintyy kokoelmassa 8 sävelmää, puuttuu säännönmukaisesti ainakin **t**. Toisessa mollisävellajissa liikkuvia sävelmiä löytyy hivenen enemmän (28 säv.) ja niistä puuttuu usein **s** (25 säv.).

Samalla tavoin kuin mainitut – pääasiassa kokosävelaskelista koostuvat – asteikot on johdettu, voimme lisäksi mainita myös neljä pentatonista asteikkoa, kaksi duurissa ja kaksi mollissa. Näiden asteikkojen intervallisuhteet ovat suurin piirtein samat, mutta niissä esiintyy kuitenkin kokosävelaskelien lisäksi myös puolisävel-



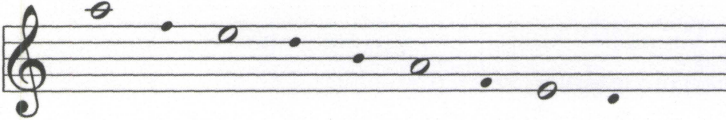
askelia. Ensimmäisestä tällaisesta duuriasteikosta puuttuvat **t** ja **d**:

Nuotti 29.



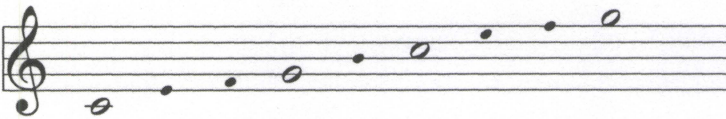
Vastaavasta molliasteikosta<sup>5</sup> puuttuvat **D** ja **T**:

Nuotti 30.



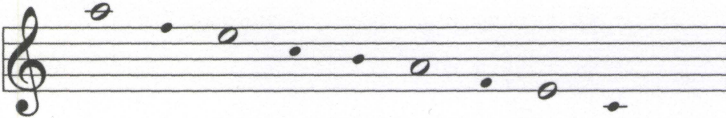
Vastaavasti toisesta duuriasteikosta puuttuvat **t** ja **Dq**-s:

Nuotti 31.



ja vastaavasta molliasteikosta<sup>6</sup> puuttuvat **D** ja **Dq**-s:

Nuotti 32.

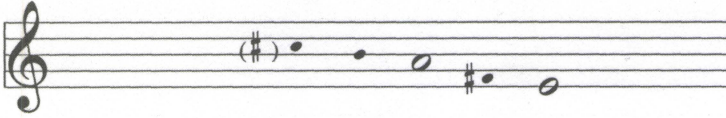


Kokoelman sävelmien joukossa on esimerkkejä molemmista duuriasteikoista, ensimmäisestä 45 sävelmää ja toisesta 15; toista molliasteikkoa edustaa 15 sävelmää ja nämä jälkimmäiset, kun niiden kuudes aste ei ole korotettu, täsmäävät täysin ns. antiikin kreikkalaisen enharmonisen, doorisen asteikon kanssa, joka on edelleen nykyisin ainakin japanilaisille tuttu<sup>7</sup>.

Vaikka tällaiset pentatoniset asteikot olisi yleensä mahdollista ja houkuttelevaa laskea lappalaiseksi pentatoniikaksi, ei ole epäilystäkään siitä, että joko kuvattujen sävelten poisjääminen on satunnaista tai että alkuperäiset pentatoniset sävelmät toonaalisen väärinymmärryksen vuoksi ovat toisinaan muotopuolia.<sup>8</sup> Tällaiset satunnaiset muotopuolisuuudet voidaan nimittäin otaksutun toisen molliasteikon sävelmissä havaita ja selittää helposti. Jotkut toisinnot paljastavat varsinaiset alkumuodot. Ne

ovat duuriterassin supistumisen vuoksi siirtyneet duurisävelmistä saman toonikan mollisävelmiksi ja tämä on tosiseikka, joka ilmenee sillä tavoin selkeämmin, että molliterssi jää muutaman kerran korotetuksi:

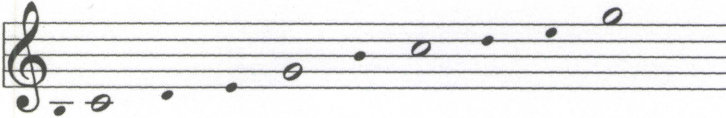
Nuotti 33.



Sitä paitsi on vielä huomattava, että tällaisissa (otaksutuissa) asteikoissa liikkuvat sävelmät käyttävät harvoin asteikon kaikkia askelia.<sup>9</sup>

Lisäksi lappalaisille ovat ominaisia ilmeisesti varsin toisenlaiset pentatoniset asteikot, sellaiset, jotka eroavat edellä mainituista siten, että niissä on peräkkäisiä sekuntiaskeleita<sup>10</sup>. Myös tällaisista asteikoista voisimme otaksua useampia tyyppejä. Lappalaisilla ne esiintyvät harvoin muussa muodossa, kuin sellaisessa, joissa ei esiinny subdominanttia (**S**) eikä rinnakkaissävellajin toonikaa (**t**) ja nämä asteikot voisi parhaiten selittää niin, että ensimmäisessä kokoaskelilla liikkuvassa pentatonisessa duuriasteikossa on jäänyt pois **t** ja sen tilalle on tullut toonikan (**T**) johtosävel:

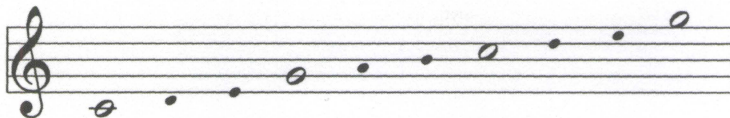
Nuotti 34.



Tässä esityksessä on jo mainittu, kuinka poikkeuksellisen usein **t** puuttuu tavallisesta pentatonisesta duuriasteikosta. Tämä tilanne vahvistaa oletusta, että **t**, kuten myös **S**, tässä tapauksessa, ei ole tietoinen laulajalle tai että täten tällainen asteikko on todella pentatoninen, eikä täydellinen heksatoninen. Samaa osoittaa tällaisten sävelmien suuri lukumäärä.<sup>11</sup> Kun useampia juuri mainittuja, toisella tavalla<sup>12</sup> pentatonisiksi oletettuja sävelmiä voidaan laskea tähän ryhmään, niiden lukumäärä nousee sataan (100), mikä osoittaa puolta (49 säv.) täysimittaisista asteikoista (**D-d** 25 säv., **D-D** 14 säv., **d-d** 5 säv., **dq-D** 3 säv. ja **d-Dq** 2 säv.). Jos asteikko on epätäydellinen, on puuttuva sävel useimmiten **d** (41 säv.), harvemmin **Dq** (7 säv.) tai jokin muu sävel.

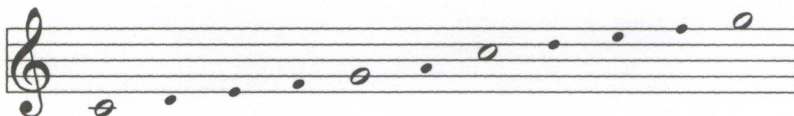
Kuten mainittu, ovat muut sävelmät, joitakin poikkeuksia<sup>13</sup> lukuun ottamatta, heksatonisia. Niistä puuttuu joko **S** (67 duurisäv. ja 29 mollisäv.):

Nuotti 35.



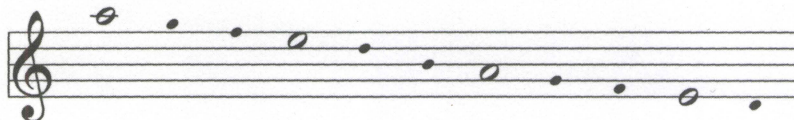
tai **dq** (44 duurisäv.):

Nuotti 36.



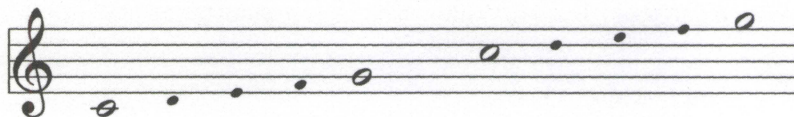
harvemmin **T** (10 mollisäv.):

Nuotti 37.



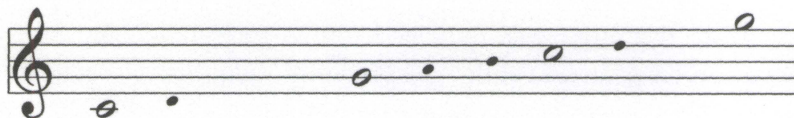
Heksatonisina – vaikkakin sävelalueensa suhteen epätäydellisinä tapauksina – on pidettävä myös joitakin oletettuun toiseen pentatoniseen pääryhmään kuuluviksi käsitettäviä, samoin kuin joitakin viiden sävelen alueella liikkuvia sävelmiä, joista duurissa puuttuvat **t** ja **dq** (29 säv.):

Nuotti 38.



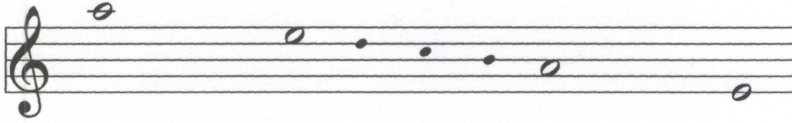
tai **d** ja **S** (10 säv.):

Nuotti 39.



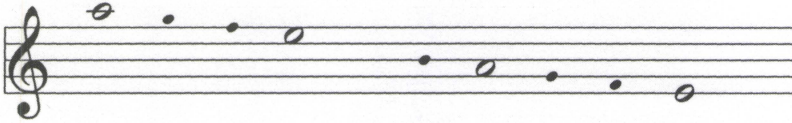
kuten myös mollissa **D** ja **S** (18 säv.):

Nuotti 40.



tai **T** ja **Dq-s** (5 säv.):

Nuotti 41.



Enemmin perustein, joiden laajan motivoinnin annan myöhemmässä, yksityiskohtaisemmassa tutkimuksessani, ei nimittäin voida olettaa, että kuudes aste ei olisi laulajien tietoisuudessa olemassa, jos kerran nämä viisi toisiaan seuraavaa säveltä ovat kaikki käytössä. Näistä on ensimmäinen mollimuoto nimittäin suomalaisissa runosävelmissä, kuten myös monissa muissa suomalaisissa kansansävelmissä yleinen.<sup>14</sup>

Lopetan täten esitykseni lappalaisten melodiikasta ja samanaikaisesti toivon, että tämä lyhyt yleiskatsaus on antanut käsityksen siitä uudesta materiaalista, jonka lappalaiset sävelmät tarjoavat vertailevalle kansansävelmien tutkimukselle. Tämä materiaali voi siksi olla erityisen merkityksellistä, koska se tuo esille pentatoniikan sen elementarisimmassa muodoissaan<sup>15</sup>. Lisäksi sävelmien merkitys ulottuu ehkä muullekin alueelle. Tunnettu on eräs oletus, jonka mukaan pentatoniikka olisi mahdollisesti peräisin aasialaisilta kansoilta. Koska lappalaiset ovat vanhoina aikoina olleet kosketuksissa näihin kansoihin, heidän sävelmänsä voivat olla hyödyllisiä näiden kysymysten ratkaisemisessa.

## Keskustelu<sup>16</sup>

Prof. P. Schmidt kysyy, onko esitelmöitsijä kyennyt määrittelemään kiinteitä lainalaisuuksia sävelmien päätössävelille. Olisi näinmuodoin tärkeää määrittää oikein pienen terssin luonne, joka käsityksemme mukaan on syntynyt puolissävelaskelen poisjäämisen vuoksi, sillä pieni terssihän voi olla koostunut kokonyhännä puolissävel-

askelesta tai puoli- ynnä kokosävelaskelesta. Redner epäilee tätä karesau-kansan kohdalla.<sup>17</sup>

Tohtori v. Hornbostel<sup>18</sup> on sitä mieltä, että kvartin sisään jäävät sävelkorkeudet tulisi mitata tarkasti fonogrammeista. Ehkä on niin, että kvartti on jakautunut kahteen yhtäsuureen osaan, jolloin sävelet eivät olisikaan g-a-c, vaan g-a+c ja samalla tavoin kvintin sisäiset intervallit eivät olisi c-d-e-g, vaan c-d-e+g.

Tohtori Krohn<sup>19</sup>: molemmat sävelet mollitoonikan ja aladominantin välillä ovat usein huojuvia, mutta eivät satunnaisia, vaan tarkoituksellisia, mikä muodostaa erityisen ärsykevaikutuksen. Samoin mollin johtosävel on huojuva.

*Suomentanut Jarkko Niemi. Julkaistu Asta Schuwer Launiksen luvalla.*

## Jarkko Niemi: Suomentajan jälkisanat<sup>20</sup>

Minna-Riikka Järvinen löysi hiljattain Armas Launiksen (1909a) käsikirjoituksen, joka liittyy saamelaisen joiun suomalaiseen tutkimukseen sata vuotta sitten. Käsikirjoitus valottaa Launiksen Wienissä pitämän konferenssisitelmän sisältöä tarkemmin kuin esitelmästä julkaistu artikkeli (Launis 1909b). Kysymyksessä on siis kapea lähdekriittinen näkökulma, joka liittyy vieläpä vain saamelaisen joiun musiikkianalyttiseen tarkasteluun. Näin ollen käsikirjoituksen otsikko saattaa johtaa harhaan: *saamelaisen kulttuurialueen* ilmiöiden tutkimuksen sijaan tekstissä on lopulta enemmänkin kysymys suomalaisen vertailevan musiikkitieteen oppihistoriasta. Launiksen tekstit ansaitsevat kuitenkin tulla julkisuuteen osana tätä oppihistoriaa, etenkin kun esitelmästä julkaistu artikkeli on varsin harvinainen – puhumattakaan sata vuotta arkistojen kätköissä uinuneesta Launiksen esitelmäkäsikirjoituksesta.

## Launis 1900-luvun alun vertailevan musiikintutkimuksen uuden aikakauden kynnyksellä

Armas Launiksen (1884–1959) akateemisen varhaisuran yhden kulminaatiopisteen muodostivat hänen perinteenkeruumatkansa Suomen ja Norjan saamelaisalueille. Launis teki Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ja Keisarillisen Aleksanteri-yliopiston stipendien turvin kaksi parin kuukauden mittaista kenttämätkaa kesinä 1904 ja 1905. Hänen ensimmäinen matkansa suuntautui Tenojoen laakson kautta Inarin

kirkonkylän ympäristöön sekä edelleen Menesjärvelle, Hammasjärvelle, Kultalaan ja Laanilaan. Toisella matkallaan Launis työskenteli pääasiassa Karasjoen, Koutokeinon ja Polmangin alueilla. (Launis 1908: I–II.)

Matkojen tuloksena oli 854 kuulonvaraisesti tallennetun joikusävelmän kokoelma, jonka Launis julkaisi jo vuonna 1908. Tämä kokoelma on ensimmäinen laaja saamelaista joikuperinnettä käsittelevä aineistokokoelma. Sen lähdekriittisiä ja analyttisiä ongelmia on jo käsitelty aiemmin (mm. Leisiö 2004; Jouste 2001). Tuon keskustelun jatkaminen ei ole suoranaisesti tämän kirjoituksen tarkoitus, vaikka uudelleen käsittelyyn otettujen näkökulmien ei voida sanoa vielä tehneen Launiksen aineiston tapauksesta loppuunkäsiteltyä.

Tämän kirjoituksen päämäärä suuntautuu pikemminkin kokoelman historialliseen taustoittamiseen, sillä suomalainen musiikintutkimus oli 1900-luvun alussa siirtymässä jo kohti uusia tutkimuksellisia näkökulmia. Erityisesti musiikintutkimuksen kannalta murrosvaihe kosketti sekä teoreettista että metodologista tutkimuksen perustaa. Äänentallennuslaitteet (parlografi ja fonografi) oli jo otettu käyttöön (ks. Hornbostel & Abraham 1975) ja eri maapallon eri musiikkikulttuureista Eurooppaan kantautuvat äänet alkoivat pakottaa musiikintutkijat pohtimaan analyttisiä perusteitaan vaihtoehtoisilla tavoilla. Eurooppalaisen tonaaliseen säveloppiin pohjautuva teoreettinen ajattelu oli silti vielä pitkään musiikintutkijoiden tietoista (ja otaksuttavasti myös alitajuista) musiikin analyttistä ymmärtämistä määräävä tekijä.

Launiksen teksti edustaa 1800-luvulta periytynyttä evolutionistista tieteellistä ajattelua ja etäkulttuurin tutkimuskohteen etisististä objektivointia. Launiksen kenttämätkat ja niiden kautta syntynyt kosketus ihmisiin on kuitenkin selvästi muuttanut tutkijan asennetta. Sinänsä evolutionistinen ajattelu leimasi vahvasti vertailevan musiikkitieteen teoreettista perustaa 1900-luvun puoliväliin saakka. Tuon ajan keskeisimpien musiikkitieteilijöiden ulkoeurooppalaista ja erityisesti ”primitiivistä” musiikkia koskevista kirjoituksista huokuu innostus globaaleihin yleistykseen – toki nojatuolista, mutta fonogrammien kuuntelun tai niiden pohjalta tehtyjen transkriptioiden tarkastelun jälkeen (esim. Hornbostel & Abraham 1975; Sachs 1943; Schneider 1957). Tämän ajan tarkastelu erityisesti nykypäivän ulkoeurooppalaisten musiikin tutkimuksen kohteiden suhteen on laajempi osa oppihistoriallista retrospektiötä ja siihen tulempa palaamaan myöhemmissä kirjoituksissa.

Myös Launis (1908: XXXI) arvelee joikujen tyyllillisistä ulottuvuuksista, että ”saamelaisten primitiivisen laulutavan on täytynyt olla esteenä joikujen melodiikan monipuolisemmalle kehitykselle – joskin etuna on ollut, että laulutavastaan johtu-

en joiku on voinut puolustautua vierailta vaikutteilta ja säilyttää oman melodisen erityisluonteensa”.

Launiksen musiikkianalyttinen lähtökohta oli tunnetusti tonaalinen, tosin myöhemmässä itämerensuomalaisia runosävelmiä koskevassa väitöstutkimuksessaan (1910: XVIII) hän ryhmitteli aineistonsa melodiat niiden sävelikkörakenteen mukaan sekä ”autenttisiin” että ”plagaalisiin” ”duuri- ja mollisävelmiin”. Sävelikköjen tulkinta autenttiseksi ja plagaaliseksi kertoo ennen muuta siitä, että tulkinnan taustalla on huoli sävelfunktioiden moniselitteisyydestä. Tilanne on selvempi, kun sävelikkörakenteen teoriaa käytetään sellaisen täysdiatonisen musiikkityylin kuvaamisessa, johon liittyy oma kanonisoitu esteettinen säännöstönsä (esimerkiksi antiikin kreikkalainen järjestelmä, jonka teoreettisia johdannaisia löytyy bysanttilaisesta oktoehoksesta, turkkilais-arabialaisesta makam-järjestelmästä tai gregorianiikasta, ks. Sachs 1943).

Joikujulkaisussaan (1908) Launis on järjestänyt koko joikuaineiston sävelmien metris-rytmisten elementtien – melodiasäkeiden sisältämien runojalkojen pulssirakenteiden – mukaan. Tässä sävelmien ”sanakirjallisessa” järjestyksessä sävelmät on edelleen kussakin ryhmässä jaettu ”duuri- ja mollisävelmiin”. Launiksen kuvaus kokoelman joikujen sävelrakenteista sijoittuu vain esipuheen kahdelle sivulle. Perusteluinaan hän esittää, että ”käsittelen tässä esityksessä vain joikujen melodiikan pääpiirteitä, koska minulla on tekeillä erityinen tutkimus aiheesta” (1908: XXXI). Launis valmisteli tuon esityksen jo seuraavana vuonna ja osallistui sillä Wienissä järjestettyyn kansainväliseen musiikkitieteelliseen kongressiin. Tosin, kuten esitelmätekstistä ilmenee, Launis ilmoittaa suunnittelevansa vieläkin seikkaperäisempää joikumelodiikan tutkimusta. Tällaista ei enää liene häneltä syntynyt.

## Launis 1908: joikumelodiikan pääpiirteet

Launis julkaisi selonteon vuosien 1904 ja 1905 kenttämatkoistaan *Säveletär*-lehdessä (1907). Tuo teksti toimi pohjana myös hänen vuoden 1908 julkaisunsa saksankielisessä johdannossa. Luonnollisestikaan Launis ei käsitellyt *Sävelettäressä* joikujen rakenneanalyysinsä yksityiskohtia. Tuossa kirjoituksessa hän kuitenkin määrittelee joiun rakenne-elementeistä ”rytmin” melodiaa tärkeämmäksi (Launis 1907: 72, 75; Jouste 2008). Käytännössä kyse oli joikujen metrisistä ominaisuuksista. Launis palasi joikujulkaisussaan (1908: XXXI–XXXII; ks. myös Jouste 2008) vielä tallentamiensa joikujen melodiarakenteiden ominaisuuksiin, mutta tarkempi käsittely jäi siitä puuttumaan.

Wienin kongressiesitelmä (1909ab) näyttää siis jääneen Launiksen ainoaksi joikujen melodiarakenteita tarkemmin käsitteleväksi tekstiksi. Hän kykenee tekemään siinä laajasta joikuaineistosta kiinnostavia määrällisiä johtopäätöksiä ja siksi esitelmäartikkeli tuo hänen saamelaisen joiun analyysistaan esille uuden ja vähälle huomiolle jääneen puolen.

Julkaistun esitelmätekstin (1909b) keskipisteessä on sävelikköanalyysin määrällisten tulosten esittely, mutta Launiksen käsikirjoitus (1909a) kertoo, mitä Launis katsoi aiheelliseksi esitellä aiheensa taustoista ja kuinka hän on hionut tekstinsä yksityiskohtia. Toisaalta julkaistuun versioon on kirjattu esitelmän pohjalta noussut lyhyt keskustelu. Tekstit täydentävät toisiaan. Esitelmäkäsikirjoituksen käännös pyrkii noudattelemaan saksankielistä, mutta joissakin kohtaa olen halunnut tehdä tekstin helpommin ymmärrettäväksi, korostaen – toiston uhallakin – kohtia, joiden tekstiasun viittaussuhteet ovat alkuperäisversiossa vaikeaselkoisia. Käsikirjoitustekstissä on lukuisia (viime hetken) korjauksia ja yliviiuvauksia, joista sisällöllisesti merkittävimmistä mainitsen tekstin alaviitteissä. Olen jättänyt tekstiin myös Launiksen (viime hetken) korjaukset ja yliviiuvaukset.

Julkaistun esitelmätekstin yhteyteen liitetyt keskustelupuheenvuorot ovat kiinnostavia. Schmidtin ja von Hornbostelin läsnäolo saattaisi viitata muuhunkin alan arvovaltaiseen kongressiyleisöön. Launiksella on kaikesta päätellen ollut kiinnostava esitelmä tärkeällä paikalla. Arvioiko hän ehkä joikujen melodia-analyysin saavuttaneen Wienin kongressissa tarvitsemansa yleisön?

Schmidtin ja von Hornbostelin puheenvuoroissa kaiku eurooppalainen teknologinen edistys: ennenkuulumattomia ulkoeurooppalaisia musiikkiaineistoja oli arkistoitu Wienin fonogrammiarkistoon ja niiden kuuntelu ja äänitteiden analysointi alkoi olla laajassa mittakaavassa mahdollista. Arvoitukseksi jää, saivatko wieniläiset Launiksen vakuuttuneeksi fonografin välttämättömyydestä ja kuulonvaraisesti tallennetun ulkoeurooppalaisen aineiston jatkokäsittelyn ongelmista. Oliko tämä syytä siihen, että Launis luopui vähitellen joikuaineistonsa analysoinnista?



## Viitteet

- 1 Vrt. Launis 1909b: 485 säv.
- 2 Launis 1909b: 18 säv.
- 3 Ks. nuotit 17.–19.
- 4 Vrt. Launis 1909b, jonka nuotinnoksen  $f^2$  on tulkittu tässä painovirheeksi ja korvattu käsikirjoituksen  $g^2$ :lla.
- 5 Vrt. Launis 1909b, jonka nuotinnoksen  $g^1$  ja  $g^2$  on tulkittu tässä painovirheiksi ja korvattu käsikirjoituksen  $f^1$ :lla ja  $f^2$ :lla.
- 6 Vrt. Launis 1909b, jonka nuotinnoksesta on jäänyt pois käsikirjoitusversion alin sävel ( $c^1$ ).
- 7 Launis on jättänyt kyseisen kappaleen lopun kulttuurihistoriallisen pohdinnan pois 1909b:stä.
- 8 Tämän jälkeen Launis on yliviivannut seuraavan lauseen. ”Tässä jo tosiseikat viittaavat siihen, että jotkut tällaisista sävelmistä näyttävät usein tallennetun sellaisten laulajien suista, joiden musiikkikorva on epätarkka.”
- 9 Launis 1909b:ssä kyseinen kappale on sisällöltään toinen: ”[n]ämä neljä viimeksimainittua sävelikköä [ks. nuotit 29.–32.] voidaan parhaiten selittää kokosävelpentatoniikan varianttimuotoina. Ne ovat syntyneet joko duuriterassin ja -sektin madaltuessa molliterssiksi ja -sektiksi [ks. nuotti 32.] tai molliterassin ja -septimin (**D**) kohotessa duuriterssiksi ja johtosäveleksi [ks. nuotti 31.] (nämä kaikki esiintyvät toisinaan myös neutraaleina) tai niin, että **t** tai **D** ovat jääneet pois ja niiden sijaan **T** ja **D** ovat saaneet johtosävelensä (**dq** tai **S**) [ks. nuotit 29.–30.].
- 10 Launis 1909b: ”neljä peräkkäistä sekuntiaskelta.”
- 11 Launis 1909b:ssä selitetään kyseiset asteikot siten, että ”**t** on jäänyt pois asteikosta [tässä kohdalla on epäselvä viittaus nuottiesimerkkiin] ja sen sijaan **T** on saanut johtosävelen.
- 12 Ks. nuotit 29. ja 31.
- 13 1909b: (7 säv.)
- 14 Tämä ja seuraava yhteenvetokappale on jätetty pois 1909b:stä.
- 15 Tämän loppusanakappaleen kohdalla käsikirjoituksessa on paljon yliviivauksia ja muutoksia. Asia on kuitenkin selvä. Lisäksi lauseen loppu on yliviivattu: ”mikä johtuu siitä, että tämä luonnonkansa elää muusta maailmasta jyrkästi eristynyt elämää ja se ei kehitymättömällä tasollaan ole voinut omaksua paljon vieraita vaikutteita”.
- 16 Puheenvuorot on kirjattu painettuun konferenssisitelmätiivistelmään (Launis 1909b: 248).
- 17 Diffusionistisen ja Kulturkreis-suuntauksen yksi perushahmoista, kielitieteilijä Pater Wilhelm Schmidt (1868–1954) viittasi Wienin fonogrammiarkiston 1904–1909-kokoelmiin Papuan karasau-kansan musiikista.
- 18 Erich von Hornbostel (1877–1935).
- 19 Ilmari Krohn (1867–1960).
- 20 Tämä kirjoitus on syntynyt yhteistyössä Marko Jousteen kanssa (ks. Jouste 2008 tässä vuosikirjassa; Jouste käsittelee Launoksen ajan musiikkianalyttisten suuntausten lähtökohtia tarkemmin).

## Kirjallisuus

- Hornbostel, Erich von & Abraham, Otto (1975) ”Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft”. *Hornbostel Opera Omnia* Vol. 1. Toim. Klaus P. Wachsmann Dieter Christensen ja Hans-Peter Reinecke. The Hague: Martinus Nijhoff. Ss. 183–202.
- Hornbostel, Erich von (1975) ”Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft”. *Hornbostel Opera Omnia* Vol. 1. Toim. Klaus P. Wachsmann Dieter Christensen ja Hans-Peter Reinecke. The Hague: Martinus Nijhoff. Ss. 247–270.

- Jouste, Marko (2001) "Porosaamelaisjoiun säveljärjestelmän tutkimuksen piirteitä". *Etnomusikologian vuosikirja* 13. Toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 142–160.
- Jouste, Marko (2008) "Pentatoniikan käsite 1900-luvun alun suomalaisessa musiikintutkimuksessa". *Etnomusikologian vuosikirja* 20. Toim. Maija Kontukoski, Antti-Ville Kärjä & Tuuli Talvitie-Kella. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 29–52.
- Launis, Armas (1907) "Lappalaisten joikusävelmät I–III". *Säveletär* 3, 4, 5–6/1907.
- Launis, Armas (1908) *Lappische Joigos-Melodien, gesammelt und herausgegeben von Armas Launis*. MSFOu XXVI. Helsinki: Société Finno-Ougrienne.
- Launis, Armas (1909a) Die Pentatonik in den Melodien der Lappen, dargestellt von Armas Launis. Käsikirjoitus, 6 s.
- Launis, Armas (1909b) "Die Pentatonik in den Melodien der Lappen". *Bericht über den III Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in Wien, 25. bis 29. Mai 1909*. Wien – Leipzig: Artaria & Co. – Breitkopf & Haertel. Ss. 244–248.
- Launis, Armas (1910) *Über Art, Entstehung und Verbreitung der Estnisch-Finnischen Runen-melodien*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leisiö, Timo (2004) "Sadan joiun salat". *Etnomusikologian vuosikirja* 16. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 83–113.
- Sachs, Curt (1943) *The Rise of Music in the Ancient World East and West*. New York: W. W. Norton & Co.
- Schneider, Marius (1957) "Primitive music". *Ancient and Oriental Music*. Toim. Egon Wellesz. London: Oxford University Press. Ss. 1–82.