PIA SIIRALA

Tšuktšien musiikin tajunnanvirtaa: musiikin molekyylit poromies Etiljanin laulannassa

> Olen mielessäni palannut takaisin I'anin kotiin Atšaivajamin tšuktšikylässä, koillisessa Kamtšatkassa. On helmikuu 2008. Keskitalven pakkanen paukkuu kylmimmillään, mutta I'anin talossa on lämmintä. Tuli palaa keittiön kamiinassa. Huoneessa on kaksi tuolia, pöytä ja sänky, jonka laidalla istun. I'an ja hänen sisarentyttärensä istuvat lattialla työskentelemässä. I'an paikkaa turkissaappaita ja sisarentytär työstää poronnahkaa, jota hän venyttää jaloillaan tehden siitä taipuisaa vaatteiden valmistusta varten. Poronnahan ominaishajuun sekoittuu poltetun puun ja savun tuoksu. Etiljan istuu edessäni tuolilla ja ottaa käteensä rummun. Hän rummuttaa pitkän tovin ennen kuin alkaa laulaa. Huoneen täyttää voimakas laulanta ja suuren kehärummun kumea sointi. Naiset jatkavat työtään jutellen välillä keskenään. Heille laulaminen tuntuu olevan arkea, samalla kun itse kuuntelen musiikkia lumoutuneena. Se virtaa niin kuin ajatuksenjuoksu poukkoillen aiheesta toiseen. (Tpk 4.4.2024.)

Etiljan (Этилян) oli tšuktši-poromies koillisesta Kamtšatkasta. Hän oli syntynyt vuonna 1936, ja eläköidyttyään hän oli muuttanut poropaimentolaisleiristä Atšaivajamin tšuktšikylään. Hän ajoi säännöllisesti koiravaljakollaan poromiesten luo tundralle vieden heille kylästä tarvikkeita. Etiljan oli yksi ensimmäisistä tšuktšeista, jonka laulua sain kuulla ja äänittää koilliseen Siperiaan suuntautuneilla kenttämatkoillani vuosina 2008–2019.

Kamtšatkassa asuu monia eri alkuperäiskansoja: korjakkeja, itelmeenejä, eveenejä, kamtšadaaleja ja tšuktšeja. Eveenejä lukuun ottamatta he kaikki kuuluvat niin sanottuihin paleosiperialaisiin alkuperäiskansoihin. Termeillä paleosiperialainen tai paleoaasialainen (Schrenk 1883–1903) tarkoitetaan alkuperäiskansojen kieliä, joita puhutaan koillisessa Siperiassa, Venäjän Kaukoidässä ja Alaskassa. Kielet eivät ole kaikki keskenään sukua, mutta niille on yhteistä muinainen alkuperä

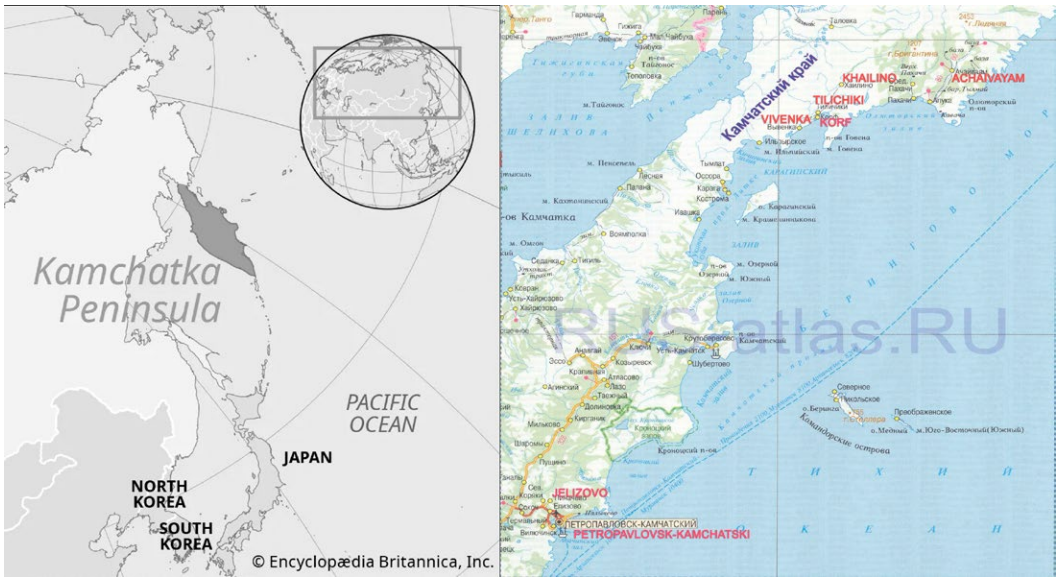
Etnomusikologian vuosikirja 2025, vol 37, 10–52.
https://doi.org/10.23985/evk.164163

CC BY NC ND



Kuva 1. Etiljan. Kuva Pia Siirala 15.2.2008.

ja eristyneisyys muista kielistä (Kantarovich 2020: 17). Tšuktšit ovat Venäjällä asuvista paleosiperialaisista alkuperäiskansoista väkiluvultaan suurin, noin 16 200 henkeä (Venäjän väestölaskenta 2021). He asuttavat Tšukotkaa ja koillista Kamtšatkaa, mutta heitä asuu jonkin verran myös Sahan (Jakutian) koillisosissa (Kantarovich 2020: 23). Tšukotkan lisäksi olen äänittänyt tšuktšien laulua eteläisellä ja läntisellä puolella Tšukotkan rajaa vuosina 2008–2019. Lauluja on kertynyt noin 1 400.



Kuva 2. Kartta Kamtšatkan sijoittumisesta kartalle ja pohjoisista kylistä.
Lähteet: https://www.britannica.com/place/Kamchatka (katsottu 5.10.2025) ja http://rus-atlas.ru/map444060_0_0.htm (katsottu 5.10.2025).

Tässä artikkelissa keskityn yhden tšuktšin, poromies Etiljanin lauluun. Tutkin, mistä Etiljanin laulannan kudos muodostuu eli millaisia motiiveja se pitää sisällään ja millaisissa yhdistelmissä motiivit esiintyvät sekä mitä niiden perusteella voi päätellä Etiljanin musiikin rakentumisesta. Tutkimusaineistonani ovat kenttämatkoilla tallentamani äänitteet ja videot.

Tutkimuskohteena henkilölaulu ja sen motiivit

Henkilölaulu on arktisten alkuperäiskansojen perinnettä, jossa lapsi saa vanhemmiltaan tai isovanhemmiltaan syntymälahjakseen nimensä lisäksi oman laulun. (Ojamaa 2002: 79). Tšuktšinkielellä henkilölaulu on tšinitkin grep – чиниткин грэп (Šeikin 2018: 43). Aikuisena lauluja kehkeytyy myös omassa päässä, ja ne luonnehtivat henkilöä samaan tapaan kuin puheenparsi ihmisen persoonaa (Siirala 2024: 87; Tiron 2020: 38; Dobžanskaja 2017: 565; Šeikin 2018: 41; Ojamaa 2002: 80; Bogdanov 1992: 24).

Vastaavasti saamelaisten luohti, livđe tai leu'dd on omistettu henkilölaulu, jossa laulun esittäjä kuvaa kohdettaan (Jouste 2011: 191). Esittäminen voi sisältää myös ulkomusiikillisia piirteitä (Jouste 2009: 262). Mielenkiintoista tšuktšien henkilölaulussa on se, että ihminen henkilöityy laulussa, sanojen sijaan nimenomaan musiikin melodisten ja rytmisten motiivien välityksellä (Siirala 2024: 88). Samoin myös pohjoissaamelaisen luohtin pelkkä melodia voi viitata laulun kohteeseen (Jouste 2011: 254).

Tšuktšien henkilölaululle on tyypillistä, että siinä ei ole kiinteitä rakenteita, vaan melodia ja sen rytminen syke muuntelevat jatkuvasti. Musiikki ei rakennu, vaan se virtaa. Tämä kaikki kuuluu myös Etiljanin laulussa. Musiikin pienimmät yksiköt eivät ole säveliä tietynpituisine yhteismitallisine nuottiarvoineen, joita voidaan asettaa samaan rytmiseen muottiin. Tätä jälkimmäistä rakennetta etnomusikologi Jarkko Niemi kutsuu *rankopulssiksi* (pulse grid) (Niemi 2009: 94). Sen sijaan laulu kehkeytyy jatkuvasti muuntelevista motiiveista, jotka asettuvat peräkkäin additiivisesti (Niemi 2009: 94–99). Laulu virtaa rytmisinä ja melodisina ryppäinä, jotka molekyylien tavoin liittyvät orgaanisesti toisiinsa muodostaen jatkuvasti vaihtelevan rytmisen kudoksen (Siirala 2024: 229) ja melodisesti liukuvan sävelkentän (Kondrat'eva 2009: 24).

Musiikillisia motiiveja voisi verrata suullisen perinteen kerronnallisen runouden formuloihin, joita kertoja varioi (Lord 1991: 2) tai itkuvirren perinteisiin formuloihin, joista itkijä esityksessä rakentaa jokaisella esityskerralla muuntelevan kokonaisuuden (Silvonen 2022: 41). Nämä formulat ja niiden merkitykset

pohjautuvat tietyn yhteisön yhteiseen kokemusmaailmaan (Silvonen 2022: 70). En ole kuitenkaan varma, ovatko motiivit osa tšuktšien omaa ajatusmaailmaa – ja sisältävätkö ne yhteisölle jaettavia merkityksiä runoformuloiden tapaan, vai ovatko ne pelkästään oman musiikillisen hahmotukseni tuotteita.

Tyypillistä musiikillista rakennetta tšuktšien henkilölaulussa kutsun avoimeksi lauluksi (Siirala 2024: 130–131). Se on musiikissa oleskelua: se ei sisällä selkeitä aloituksia tai lopetuksia, ei draaman kaaria, eikä se etene tapahtumisena. Siksi siinä on vahva keskellä olemisen tuntu. Se ei tarkoita vain läsnäoloa musiikillisessa tapahtumisessa, vaan sitä, että musiikki ei etene kohti loppua enteilevää kulminaatiota, vaan on ikään kuin aina kesken, kehkeytymässä. Avointa laulua voisi verrata monessa suhteessa itämerensuomalaisen runolaulun yhteydessä käytettyyn pitkän estetiikan käsitteeseen (esim. Lajunen 2023: 41), jolla on myös sukulaisuutta sellaisiin ilmauksiin kuten hiljainen haltioituminen (Väisänen 1990 [1943]: 42–46), sisäisen voiman improvisaatio tai mielen matka (Kastinen 2022: 88–89). Näille kaikille ilmaisuille on yhteistä syventyneisyys musiikkiin muun maailman jäädessä mielenmaiseman ulkopuolelle, mutta Etiljan ei laulaessaan irrottaudu johonkin toiseen tietoisuuteen, vaan on vahvasti kiinni arkielämässä. Tietyiltä osin hänen laulamisensa muistuttaa itsekseen hyräilijää, joka työskentelyn lomassa käväisee välillä musiikissa samalla kun osallistuu ympäröivään keskusteluun. Tšuktšien keskuudessa paninkin usein merkille, että monasti he keskustelevat estoitta toisen laulaessa, eikä se mitenkään tuntunut häiritsevän laulajaa. (Siirala 2024: 185, 190.) Etiljanin laulanta eroaa kuitenkin itsekseen hyräilystä siinä, että hän ei ole omissa maailmoissaan, vaan ottaa voimakkaalla äänellään ja rummutuksellaan tilan haltuunsa. Hän tietää, että olen tullut häntä kuulemaan. Silti hän ei oikeastaan laula minulle vaan ennemminkin omaksi ilokseen.

Tutkimuksen eri viitekehykset

Tutkimukseni viitekehyksenä on taiteellisen tutkimuksen (Näkkäläjärvi-Länsman 2024; Siirala 2024; Lajunen 2023; Kastinen 2022; Laitinen 2003) sekä taiteelliseen työskentelyyn liittyvien pohdintojen (Hämeenniemi 2007) lisäksi etnomusikologiset tutkimukset, erityisesti Siperian alkuperäiskansojen musiikkiin perehtyneiden etnomusikologien luonnehdinnat musiikin olemuksesta ja rakenteesta (Tiron 2023, 2020; Šeikin 2018; Dobžanskaja 2017; Vensten-Tagrina 2014; Niemi 2009; Kondrat'eva 2009; Mazepus 2009; Ojamaa 2002; Alekseyev 1986; Bogdanov 1992). Lisäksi sivuan myös muiden musiikintutkijoiden ja etnomusikologien tutkimuksia (Tzanetakis 2014; Niemi & Jouste 2013; Jouste 2009; Titon 2008; Eerola 2008; Herndon 1993; Herndon & Mcleod, 1990).

Muusikko tutkii soittamalla, laulamalla, säveltämällä ja improvisoimalla. Heikki Laitisen luomat ilmaisut *musisoiva tutkija* ja *tutkiva muusikko* kuvaavat hyvin muusikon ja tutkijan yhdistyviä ja toisiaan täydentäviä rooleja taiteellisessa tutkimuksessa. Musisoimisen avulla vastaukset löytyvät ”itse musiikista”, ja käytännönläheinen, kokeileva soittamalla tai laulamalla tutkiminen voi myös konkreettisesti kyseenalaistaa teoreettisia etukäteisolettamuksia, joita tutkimusaiheeseen on liitetty. (Laitinen 2003: 9–10, 336–337.) Muusikkotutkija Anna Näkkäläjärvi-Länsman toteuttaa taiteellista tutkimustaan joikaamalla, sekä julkisesti että yksityiselämässään, ja luohtien säveltäminen on osa hänen taiteellista prosessiaan (Näkkäläjärvi-Länsman 2024: 44). Viulistitutkija Emilia Lajunen kuvaa improvisointia hetkessä soittamiseksi ja soittamalla tutkimista tärkeimmäksi tutkimusmenetelmäkseen (Lajunen 2023: 65, 207). Kantelistitutkija Arja Kastinen puolestaan luonnehtii improvisointia soittajan ilmaukseksi omista tuntemuksistaan. Yksinäistä, sisäänpäin kääntynyttä soittamista hän kutsuu ihmisen sisäiseksi kommunikaatioksi. Hän korostaa myös musiikin kokemisen merkitystä sen ymmärtämisessä. (Kastinen 2022: 69, 86, 70.)

Pohdinnoissaan musiikin hahmottamisen ja musiikillisen ymmärryksen välisestä suhteesta säveltäjä Eero Hämeenniemi jakaa musiikin kokemisen kahteen eri tyyppiin, joista toinen on konseptipohjainen ja toinen hahmopohjainen. Konseptipohjaisessa musiikin kokemisessa musiikin esittäjät ja kuulijat lukeutuvat tietyn musiikillisen perinteen vaikutuspiiriin. Kun kuultu musiikki pohjautuu tähän traditioon, se on näille kuulijoille ymmärrettävää. (Hämeenniemi 2007: 111–112.) Hahmopohjainen musiikin kokeminen taas perustuu yleiseen hahmottamiskykyyn eli musiikin kohdalla kykyyn ”hahmottaa aikaa ja ääntä” (Hämeenniemi 2007: 111). Se tarkoittaa musiikin kokemista ajassa liikkuvana ääni-ilmiönä, josta voidaan hahmottaa tiettyjä rakenteita, joilla ei välttämättä ole yhteyttä ennestään tuttuihin musiikillisiin elementteihin. (Hämeenniemi 2007: 109–113.) Tällainen ajatusmalli luokittelee etnomusikologian käsityksen musiikista konseptipohjaiseksi. Etnomusikologiassa musiikki käsitetään aina kulttuurisidonnaiseksi ilmiöksi, jonka merkityksiä ei voi ymmärtää, jos ei tunne sitä kulttuuria, josta musiikki on peräisin. (Titon 2008: 30; Herndon & McLeod 1990: 10, 20.) Tämän näkemyksen pohjalta musiikin hahmottaminen ja analyysi pelkkänä ääni-ilmiönä ei kerro musiikista paljoakaan. Sitä voisi verrata tuolista piirretyn kuvan tarkastelemiseen pelkästään erilaisina suorakulmaisina rakenteina, ilman että ymmärtäisi, että tuolille voi istua.

Myös alkuperäiskansatutkimuksessa usein korostetaan, että tietyn kulttuurin musiikilliset merkitykset avautuvat kokonaisvaltaisesti vain niille, jotka ovat syntyneet tähän paikalliseen kulttuuriin ja joille sen laulut ovat elävää perinnettä (Näkkäläjärvi-Länsman 2024: 49; Magga 2022: 232; Virtanen & Seurujärvi

2019: 4–5). Etnomusikologi Marko Jouste luonnehtii saamelaisen henkilölaulun ensisijaista merkitystä kohteensa symboliksi. Siinä melodia on vain osa omistettua laulua, jonka sisältämä kommunikaatio välittyy esityksessä myös musiikin ulkopuolisten elemettien kautta (Jouste 2009: 240). Etnomusikologi Jeff Titon korostaa musiikin kokemisen merkitystä kenttätyössä ja sen ensisijaisuutta verrattuna aiempaan etnomusikologiseen tutkimukseen, jonka pääpaino oli musiikin tallentamisessa, notaatiossa ja vertailevassa analyysissä (Titon 2008: 25). Etnomusikologi Marcia Herndon puolestaan kyseenalaistaa liian jyrkän sisäpiiriläiset-ulkopuoliset-jaottelun. Hänen mukaansa oman vajavaisuuden tunnistaminen ja tunnustaminen on hyvä lähtökohta ajatella uusiksi paikallisen tietämys, kulttuurintutkimuksen yleiset linjat sekä sisäpiiriläisen ja ulkopuolisen keskinäiset suhteet. (Herndon 1993: 79.) Tietämyksen ja kuulemisen rajallisuuden tajuaminen ja tunnustaminen voi myös toimia alkusysäyksenä lähteä etsimään toisenlaisia lähestymistapoja itselle vieraan musiikin kuuntelussa (Siirala 2024: 18–19).

Tutkimusmenetelminä kuunteleminen, nuotintaminen ja improvisointi

Oma tutkimusmenetelmäni on hahmopohjaisen ja konseptipohjaisen metodin sekoitus. Nuotinnoksissa olen jakanut laulut motiiveihin, joita vertaan eri laulujen välillä. Tunnistan ja analysoin motiiveja hahmopohjaisesti, muusikkona, jonka juuret ovat eurooppalaisessa musiikissa. Samalla kuitenkin kaikki koillisen Siperian kenttämatkoillani kuulemani musiikki on muokannut sitä, mitä musiikissa kuulen. Pyrkiessäni sisäistämään Etiljanin musiikkia en hahmota sitä vain lauluja kuuntelemalla, vaan käsityksiäni muovaavat kaikki ne kohtaamiset Etiljanin kanssa, kun hän lauloi minulle. Siksi lauluja analysoidessani ajattelen myös musiikin kokemiseen vaikuttavia seikkoja, kuten millaisissa tilanteissa Etiljan lauloi, mitä silloin tapahtui ympärilläni, miten oma läsnäoloni vaikutti Etiljanin laulamiseen ja miten kokemukseni paikan päällä ohjasivat omia havaintojani. Kenttämatkoilla käymissäni keskusteluissa tšuktšit kertoivat laulujen käytöstä ja merkityksestä omassa perinteessään, ja se auttoi minua ymmärtämään heidän suhdettaan musiikkiin. Kenttätyöni kokemuksilla onkin ollut merkittävä vaikutus tšuktšien musiikin sisäistämisessä. Matkapäiväkirjojeni merkinnät valottavat näitä havaintoja. Kuitenkaan tutkimukseni ei ole autoetnografiaa, jossa tutkija asettaa omat kokemuksensa tutkimuskohteeksi (Leiwo 2023: 105), vaan havaintoni ja kokemukseni ovat pikemminkin tutkimusmenetelmiäni.

Sen sijaan muusikolle tai musiikintutkijalle kirjoitettu musiikki voi jossain määrin selkeyttää kuulokuvaa ja helpottaa musiikin analyysiä. Siperian alkuperäiskansojen musiikkia on visualisoitu länsimaisen notaation lisäksi myös muilla tavoin. Etnomusikologi Eduard Alekseyev käytti perinteisen nuottikirjoituksen rinnalla graafista notaatiota (Alekseyev 1986: 38; Siirala 2024: 109–110), ja spektrogrammia hyödynsi muun muassa etnomusikologi Vladimir Mazepus. Hän kehitti tietokoneavusteisia tutkimusmenetelmiä soinnin ja intensiteetin matemaattisiin mittauksiin, jotka antavat kuulohavaintoa yksityiskohtaisemman käsityksen äänen ominaisuuksista. (Mazepus 2009: 200.) Koneavusteisia musiikin tutkimusmenetelmiä on käytetty jo 1950-luvulta lähtien musiikintutkija Charles Seegerin suunnittelemalla äänen korkeuksia mittavalla ja autotranskriptioita tuottavalla Melograph-nimisellä laitteella (Tzanetakis 2014: 69; Eerola 2008: 225). Tietokoneanalyysin tekniikoita onkin hyödynnetty paljon nimenomaan äänenkorkeuden todentamisessa erityisesti niiden kulttuurien kohdalla, joiden musiikki ei perustu kiinteisiin sävelkorkeuksiin (Tzanetakis 2014: 70).

Itse en ole käyttänyt tietokoneavusteista notaatiota, vaan perinteistä länsimaista viisiviivaiselle nuottiviivastolle kirjoitettua nuottikirjoitusta. Vaikka se on graafista notaatiota ylimalkaisempaa, se on yhä yleisesti käytössä myös alkuperäiskansojen musiikkia nuotinnettaessa. Se on myös tietokoneen piirtämää graafista kaaviota helppolukuisempaa (Niemi 2009: 97), varsinkin jos nuotteja lukee länsimaisen musiikkitradition piirissä kasvanut muusikko. Nuottikuvaa voidaan jonkin verran täsmentää hyödyntämällä sävelkorkeudet ja kestot osoittavan notaation lisäksi myös kuulokuvaa tukevia merkkejä, kuten glissandoja tai äänen huojumista ilmaisevia symboleja. Graafisen notaation tavoin ne osoittavat, että laulaminen ei koostu tietyn korkuisista sävelistä, vaan liukuvasta sävelkentästä (Kondrat'eva 2009: 28). Vaikkei tämänkaltainen tarkentavin merkein varustettu nuottikirjoitus voikaan ilmentää Etiljanin melodisesti ja rytmisesti vapaasti liikkuvaa laulamista, se antaa siitä kuitenkin yleisluonteisen käsityksen. On tärkeä pitää mielessä, että tämän musiikin kohdalla pienin yksikkö ei ole yksittäinen sävel, vaan useammasta sävelestä koostuva motiivi, joka kiinnittyy toiseen motiiviin elävän organismin tavoin (Siirala 2024: 128).

Musiikin rakenne tulee hyvin esiin paradigmaattisessa nuottikirjoituksessa, jossa toisteiset motiivit kirjoitetaan allekkain. Tämä selkeyttää motiivien toistojen keskenään vertailua. (Niemi & Jouste 2013: 181.) Allekkain kirjoittamisen ongelmana on mielestäni se, että motiivien ketjuuntuminen ei tule selvästi esille etenkään silloin, kun säkeet sisältävät saman motiivin toistoja. Lineaarisessa nuottikirjoituksessa motiiviketjut näkyvät mielestäni paradigmaattista nuotinnosta selkeämmin. Se kuvaa myös paremmin musiikin jatkuvaa muuntelua ja virtaavuutta. Useiden vuosien kenttämatkojen ja tšuktšien parissa muusikkona

elämisen myötä heidän laulunsa soiva kuulokuva on tullut minulle tutuksi. Kun katselen nuotinnoksia, voin mielessäni kuulla tšuktšien laulutyylin. Ilman tätä kuulokuvaa nuotit eivät kuitenkaan kertoisi musiikista paljoakaan. Siksi olenkin liittänyt artikkelin nuotinnosten yhteyteen linkit äänitallenteisiin.

Tutkimusmenetelmänäni on laulujen pitkäkestoinen kuuntelu yhdistyneenä niiden pohjalta improvisointiin. Tutkimus alkaa näistä, ja notaatio tulee niiden rinnalle vasta seuraavaksi. Toisin sanoen: en improvisoi nuottien pohjalta, vaan mieleen jääneiden laulun motiivien pohjalta. Näiden kolmen tutkimusmenetelmän – kuuntelun, improvisoinnin ja notaation – seurauksena musiikissa avautuu vähä vähältä elementtejä, joihin en aikaisemmin ole kiinnittänyt huomiota. Soittaessa olen esimerkiksi löytänyt sukulaisuuksia toisistaan ensikuulemalla poikkeavien ja nuotinnoksina hyvin erilaisien motiivien välillä. On mahdollista, että samankaltaiseen tulokseen olisi päässyt myös pelkällä musiikkianalyysillä, mutta omalla kohdallani improvisointi on ollut nopeampi menetelmä. Se on myös yhdistänyt äänitteiden kuuntelemisen ja kenttämatkani kokemukset toisiinsa, ja laulut ovat tulleet osaksi omaa muusikkouttani. Tällä tavoin taiteellinen tutkimus on, jos ei avannut ovea vieraaseen kulttuuriin, ainakin vienyt minut kosketusetäisyydelle sen kanssa. Palaan näihin motiivimuunnoksiin edempänä motiivien tarkastelun yhteydessä.

Soittimella improvisoinnin tekee helpommaksi se, että hyvin usein tšuktšien laulut ovat sanattomia. Omien haastattelujeni perusteella tšuktšit eivät itse pane lauluissa esiintyville sanoille kovin suurta painoa. Sanoja käytetään satunnaisesti, ja niitä muunnellaan tilanteen ja mielialan mukaan (Siirala 2024: 88). Etiljanin kohdalla sanat ovat tärkeä elementti hänen laulamisessaan. Vaikka kuulenkin sanojen tavujen vaikutuksen laulujen rytmiseen rakenteeseen ja melodiseen virtaavuuteen, en ole puutteellisen kielitaitoni vuoksi rohjennut lähteä kirjaamaan tavuja edes foneettisesti, vaan olen joutunut jättämään sanat tarkastelun ulkopuolelle.

Viulun ja muiden jousisoittimien tekniikoilla voi jonkin verran imitoida tšuktšien laulutyyliä, johon kuuluvat glissandot, liukuvat säveltasot ja äänen huojunta, joita voi jäljitellä soittamalla yhtä aikaa tremoloa ja vibratoa. Improvisoidessani asetan itseni ikään kuin laulun sisään ymmärtääkseni sen liikehdintää. Kokeilen, miten motiivit muuntuvat ja liittyvät toisiinsa ja millaisia motiiviketjuja niistä syntyy. Haluan korostaa, että oivallukset tapahtuvat nimenomaan improvisoidessa, eivät jälkikäteen Etiljanin laulujen ja oman soittoni äänitteitä keskenään vertailemalla. Tallentaminen muuttaisi improvisoinnin itsekseen soittamisesta esittämiseksi, enkä tästä syystä ole äänittänyt omaa improvisointiani. Soittoni ei ole tämän tutkimuksen kohteena, vaan toimii sen välineenä. Improvisointi

havainnollistaa kuitenkin myös omaa musiikillista hahmottamistani, jonka juuret ovat länsimaisessa taidemusiikissa. Se nojautuu vaistomaisesti oman kulttuuritaustani ymmärrykseen musiikista – ja siinä huomaan eron oman improvisointini ja Etiljanin polveilevan laulannan välillä. Hänen musiikkinsa virtaa, kun taas oma soittoni pikemminkin rakentuu. Korostan vielä, että motiivit ovat nimenomaan oma hahmotustapani lauluille eikä suinkaan mikään varasto musiikillisia formuloita Etiljanin päässä. Motiivit ovat keino selvittää, miten Etiljanin laulut muovautuvat.

Laulun monta nimeä

Tässä artikkelissa olen käyttänyt laulamisesta montaa termiä: laulu, laulanta, laulaminen, kappale, motiivi, laulun tai musiikin molekyyli fragmentti, motiivijuuri, säe ja motiiviketju. Ne kaikki kuvaavat laulun olemusta eri tulokulmista. Laululla en tarkoita laulusävelmää, laulutyyliä tai estetiikkaa, vaan laulajan laulantaa – sitä hetkeä, kun ihminen laulaa. Se on siis yleisnimitys sanoista laulanta, laulaminen tai kappale. Laulamisella ja laulannalla tarkoitan laulamisen prosessia, ja niiden välillä on vain tyyliero, jossa laulaminen tarkoittaa tekemistä ja laulanta enemmän laulamisessa oleilua. Kappaleella tarkoitan tarkasti rajattua laulua, jolla on aloitus, lopetus ja selkeä muoto. Motiivi ja musiikin molekyyli tarkoittaa samaa asiaa. Motiivia käytetään musiikissa yleisesti, kun taas molekyyli-sanaa käyttämällä motiivi vertautuu orgaanisen aineen eli hiilipohjaisen kemiallisen yhdisteen molekyyleihin, jolla on tapana ketjuuntua. Fragmentti on joko kesken jäänyt säe tai osittainen motiivi eli osa jostain kokonaisuudesta. Motiivinjuurella taas tarkoitan sitä motiivin elementtiä, josta voi tunnistaa, mistä motiivista on kyse.

Tutkimuksen eettisiä haasteita ja tavoitteita

Ensimmäisillä kenttämatkoillani koilliseen Siperiaan en vielä ollut tutkija, enkä ollut opiskellut kenttätyön tai tutkimuksen eettisiä periaatteita. Ihmisten kohtaamisissa noudatin vaistoani. Joka kerran, kun sain mahdollisuuden vierailla jonkun laulajan luona, mietin, kuinka voisin pyytää heitä laulamaan ilman, että se tuntuisi tungettelevalta. Laulamisesta ei muutenkaan koskaan voinut olla varma, eikä sen alkamista voinut ennakoida. Siksi oli käytännöllistä aina ensitapaamisen alussa kysyä, olisiko heillä mitään sitä vastaan, että äänittäisin heitä. Tuonnempana artikkelissa kenttäpäiväkirjamerkinnässä esiintyvä ”varmuuden vuoksi” -fraasi ei siis tarkoita salaa äänittämistä, vaan sitä, että äänitykseen suostuminen ei antanut takeita siitä, että kyseinen henkilö laulaisi. Siksi äänityslaite kannatti

aina pitää päällä. Jos viivyin pitemmän ajan jossain paikassa, laulajat saivat äänitykset kuultavikseen. Usein silloin sain lisätietoa siitä, kenen lauluja he olivat minulle laulaneet.

Kenttämatkoilla soitin lähes kaikissa vierailemissani alkuperäiskansojen kylissä, ja toisinaan myös improvisoin kuulemieni laulujen pohjalta. Myöhemmillä matkoillani esitin tšuktšiyleisölle heidän lauluistaan inspiroituneita sävellyksiäni (Siirala 2024: 50). Eräitä antoisimmista hetkistä kenttämatkoilla olivatkin ne kerrat, kun sain musisoida yhdessä näiden taitavien laulajien kanssa. Olen saanut vaikutteita heiltä ja omaksunut joitain tšuktšien musiikin piirteistä. Valitettavasti kulttuurinen omiminen ja kanssakäymisestä syntyvä kulttuurinen omaksuminen sekoittuvat usein keskenään. Siinä missä omiminen on toisen kulttuurin yksipuolista hyväksikäyttämistä (Jackson 2021: 89), omaksuminen on vastavuoroista kulttuurienvälistä vuoropuhelua (Näätänen 2025: 41). Kun on vaikuttunut musiikista, ei oikeastaan voi olla omaksumatta siitä jotain. Siksi on tärkeää myös taiteessa viitata niihin, joilta on saanut vaikutteita (Näätänen 2025: 41).

Tšuktšien keskuudessa kiinnostus omaa perinnettä kohtaan ei ole laantunut huolimatta kielitaidon voimakkaasta hiipumisesta. Tutkimus ja ulkopuolinen huomio vanhaa lauluperinnettä kohtaan ei vain lisää sen arvostusta, vaan myös tukee sen säilyttämistä ja elvyttämistä. Tšukotkassa ja Kamtšatkassa henkilölaulun rikas perinne on yhä elossa. Tutkimustulokset ja niiden julkaiseminen lisää tietoisuutta tšuktšien kulttuurista, mikä omalta osaltaan auttaa ja rohkaisee tšuktšeja vaalimaan ja jatkamaan esi-isiensä ainutaatuista lauluperinnettä.

Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistonani ovat Etiljanilta tallentamani 11 äänitettä ja neljä videota. Äänittämäni laulut ovat joko Etiljanin omia tai lähisukulaisten henkilölauluja, ja mahdollisesti myös joitain muita hänen tuntemiaan lauluja.[1] Viettäessäni runsaan viikon Atšaivajamin tšuktšikylässä helmikuussa 2008 äänitin siellä kahdeksaa tšuktšia, joista viittä tapasin tšukšilaulaja I'anin kotona. Yksi heistä oli Etiljan, jonka lauluista suurimman osan kuulin juuri I'anin luona. Tšuktšeille laulaminen kuuluu heidän arkeensa. Yleensä henkilölauluja lauletaan omissa

[1] Mainitsin jo artikkelin alussa, että Etiljan oli yksi ensimmäisistä tšuktšeista, jota äänitin. Vuonna 2008, jolloin tein matkani alkuvaiheessa Kamtšatkaan, en vielä tiennyt henkilölaulusta mitään. Vasta myöhemmin sen merkitys selvisi minulle. Tästä syystä en myöskään kysynyt Etiljanilta, mitä lauluja hän minulle lauloi. (Ks. Siirala 2024: 80.)

oloissa, tundralla paimenessa tai kotona työaskareita tehdessä, mutta myös yhteen kokoontumisissa (Siirala 2024: 86; Tiron 2023: 64–65). Etiljania äänittäessäni I'anin kotiin oli kokoontunut useampia ihmisiä työskentelemään yhdessä. Etiljanin vaimo Kokko punoi lankaa poron jänteestä, I'an paikkasi turkissaappaita, hänen sisarentyttärensä parkitsi nahkaa, ja tämä kaikki tapahtui Etiljanin laulaessa.

Jo ensi kuulemalta huomioni Etiljanin lauluissa kiinnittyi rytmin joustavaan sykkeeseen sekä melodian mikrointervallisuuteen ja toisaalta laajoihin intervallihyppyihin. Laulun pulssi kiihtyi hiukan sen päästyä vauhtiin, ja laulamisen väleissä tai rummutuksen päätyttyä Etiljan kajautti ilmoille voimakkaan porojen kutsuhuudon *He-ek, Hek, Hek!* Vasta myöhemmin huomasin, että Etiljanin lauluissa on toistuvia, samanlaisiksi tunnistettavia motiiveja. Jotkut Etiljanin laulusta (etenkin laulut 7, 10 ja 11), muistuttavat kiivastempoisia korjakkien lauluja, joiden kaltaisia kuulin tšuktšien keskuudessa koillisen Kamtšatkan Atšaivajamissa ja Hailinossa sekä eteläisen Tšukotkan Hatirkassa, Meynypilgynossa ja Vaegissa. Vierailluillani tšuktšikylissä Tšukotkassa, koillisessa Kamtšatkassa ja itäisessä Sahassa (Jakutia) on ollut myös kiinnostavaa panna merkille, millaisia vaikutteita tšuktšien musiikki on saanut muiden, naapurissa asuvien alkuperäiskansojen kulttuureista. Idässä he ovat eläneet samoilla alueilla jupikkien, etelässä korjakkien, lännessä eveenien ja jukagiirien kanssa, työskennelleet samoissa poropaimentolaisleireissä ja perustaneet perheitä heidän kanssaan. Lapsi voi identiteetiltään samaistua kummankin tai vain jommankumman vanhemman kulttuuriin (Siirala 2024: 92). Jotkut toisen kulttuurin ominaisuuksista näkyvät tanssissa mutta kuuluvat myös musiikissa. Pohjoisessa Kamtšatkassa ja eteläisessä Tšukotkassa elävien tšuktšien kulttuureissa ja lauluissa on paljon yhteneväisyyttä poronhoitaja-korjakkien kanssa erityisesti rytmiikassa ja rummuttamisessa (Tiron 2023: 57).

Rumpu, tšuktšiksi jarar (ярар), on muodoltaan samanlainen kuin korjakeilla, suuri ja hieman soikea, ja sitä kannatellaan keskeltä, rummunkehään ristiin kiinnitettyjen punosten yhtymäkohdasta. Sitä kutsutaankin kamtšatkalaiseksi rummuksi (Šeikin 2018: 105). Punoksiin on usein kiinnitetty metallisia kulkusia, joiden helinä kuuluu rummuttaessa. Rummunkalvo on poronnahkainen, ja sitä lyödään joustavalla turkispäisellä valaan hetulalla tai kepillä. Tšukotkan eteläisellä raja-alueella asuvien tšuktšien tapaan Etiljan soitti juuri tällaista rumpua. Tšukotkan pohjoisemmissa osissa rummuissa on puinen kädensija ja sen kalvona on perinteisesti ollut mursun vatsanahka. Myös keppi ja lyöntitekniikka eroavat kamtšatkalaisesta tyylistä. (Siirala 2024: 178–179; Šeikin 2018: 102–107.)

Laulut

Olen jakanut äänitteet kolmeentoista lauluun, jotka olen nuotinnoksissa pilkkonut motiiveiksi. Äänitteellä Etiljan_091.wav on näkemykseni mukaan kolme laulua (9, 10 ja 11). Äänitteellä Etiljan_087.wav Etiljan aloittaa laulamisen uudelleen vain pienen tauon jälkeen, mutta motiivit vaihtuvat alkupuoliskon jälkeen, joten olen jakanut sen kahdeksi lauluksi 4 ja 5. Fragmenttisuus ja toiseen motiiviaineistoon siirtyminen on tyypillistä äänitteillä Etiljan_092.wav (Laulu 12), Etiljan_089 (Laulu 7) sekä Etiljan_016.wav (Laulu 13). En ole kuitenkaan jakanut näitä fragmentteja erillisiksi lauluiksi. Palaan näihin huomioihin erikseen kunkin laulun kohdalla. Laulujen numerojärjestys ei vastaa sitä järjestystä, missä Etiljan lauloi ne minulle, vaan se noudattaa äänitysten numerointijärjestystä.

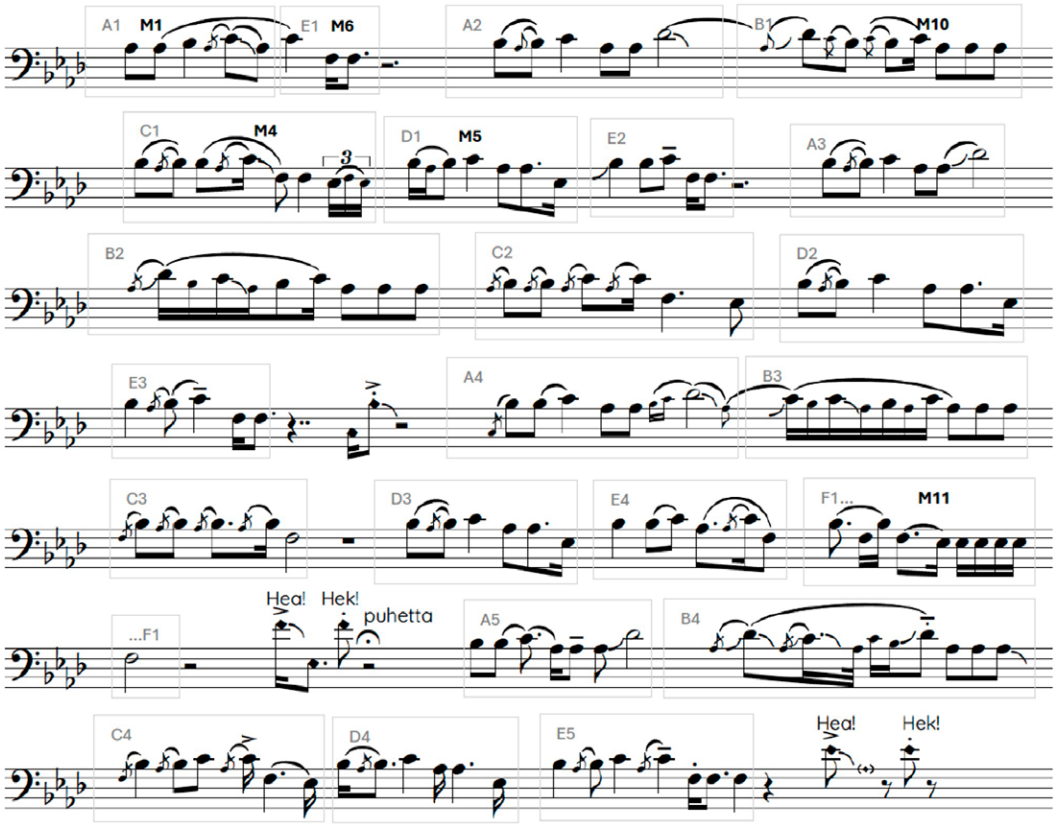
Kunkin laulun motiivit olen merkinnyt kirjaimilla (A, B…) ja motiivin toiston numeroilla (A1, A2…). Laulusäkeen olen jakanut eri motiiveiksi silloin, kun nämä motiivit esiintyvät toisistaan irrallaan muissa yhdistelmissä, tai jos peräkkäin esiintyvät motiivit kuuluvat eri säkeisiin. Säkeen sisällä saattaa olla useita motiiveja tai säe voi koostua vain yhdestä motiivista. Olen nimennyt ne laulun numerolla ja motiivin kirjaimella, esimerkiksi 1A. Sulkeissa lukee, kuinka monta kertaa motiivi laulussa esiintyy. Esimerkiksi laulussa 1 motiivi A esiintyy viisi kertaa, joten kirjoitan sen näin: 1A(1–5), kun taas 1A5 tarkoittaa motiivin viidettä esiintymistä. Eri lauluissa esiintyvät samat motiivit nimeän lyhenteillä M1, M2 ja niin edespäin. Esimerkiksi motiivi 1 esiintyy lauluissa 1A(1–5) ja 5D(1–5). Samaan motiiviketjuun eli laulusäkeeseen kuulumisen ilmaisen lyhyellä väliviivalla motiivien väleissä ja erotan sen seuraavasta säkeestä pystyviivalla seuraavasti: A1-B1-C1 | A2-C2.

Etiljanin laulut 7–11 ovat rummulla säestettyjä ja loput eli 1–5 ja 12–13 hän laulaa ilman säestystä. Tämä näkyy myös nuotinnoksista, jonne on merkitty rummutuksen rytmi. Tšuktšien henkilölaulut – tšinitkin grep (чиниткин грэп) tai sinitkin grep (синиткин грэп) ovat aina yksinlauluja. Niitä ei ole laulettu yhdessä muutoin paitsi rituaaleissa, kuten *Nuoren poron juhlassa*. Silloin kukin lauloi yhtäaikaisesti tai vuorotellen omaa lauluaan. Tällöin laulun nimeksi tuli mngikin grep (мӈикин грэп) (Vensten-Tagrina 2014: 22). Sen sijaan kurkunröhistyslaulu – pil'ejngen (пилгъэ́йӈэн) on nimenomaan yhdessä laulettava laulumuoto (Šeikin 2018: 24–25). Myös uudempaa tyyliä edustavissa lauluyhtyeissä on alettu laulaa yhdessä.

Laulut 1, 2, ja 3 olen äänittänyt vierailullani poropaimentolaisleirissä, jonne Etiljan vei minut 16.–17.2.2008. Leiri oli silloin asettunut noin 30 kilometrin päähän Atšaivajamin kylästä. Leirin poromiehet olivat juuri sinä päivänä aikeissa

siirtyä uuteen leiripaikkaan, mutta meidän takiamme he viivyttivät leirin purkua päivällä.

Laulu 1



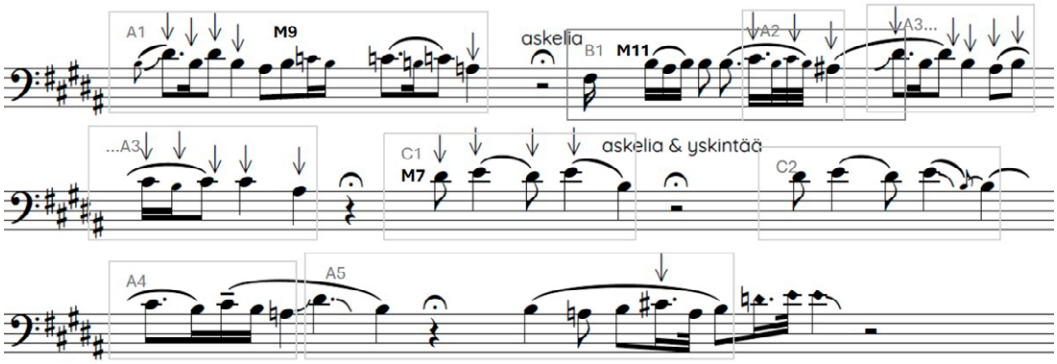
Toista ääni

Äänitin laulun 1 tulopäivämme iltana. Palattuamme porojen luota takaisin leiriin Etiljan otti turkisteltassa nokoset, ja sillä välin poromiehet valmistivat illallisen. ”Kun Etiljan heräili uniltaan, alkoi hän aterian syötyään laulaa. Varmuuden vuoksi panin ’nauhurin pyörimään’ teltan nurkkaan.” (Mpk-K 2008: poropaimentolaisten leiri, Atšaivajamin tundra 16.2.2008.) Edellispäivänä olin kuullut Etiljanin laulavan Atšaivajamin kylässä, jossa hän toisinaan lauloi pitkäkestoisesti, mutta leirissä hän lauloi vain muutamia fragmentteja juttelun lomassa. Tämä laulu 1 on ainut kokonainen laulu, jonka siellä kuulin.

Äänitteiden joukossa laulu 1 kuulostaakin selkeästi *laululta* johtuen säännöllisestä rytmistä ja miltei samanlaisina toistuvista säkeistä. Laulu koostuu kuudesta motiivista (A–F), ja säkeet muodostuvat seuraavasti:
A1-E1 | A2-B1-C1 | D1-E2 | A3-B2-C2 | D2-E3 | A4-B3-C3 | D3-E4-F1 | A5-B4-C4 | D4-E5.

Kuten edellä olevasta säerakenteesta näkee, aloitusta lukuun ottamatta motiivit toistuvat samassa järjestyksessä lähes koko laulun ajan. Palaan poikkeuksen tekevään motiivin F (M11) motiivien käsittelyn yhteydessä.

Laulu 2



Toista ääni

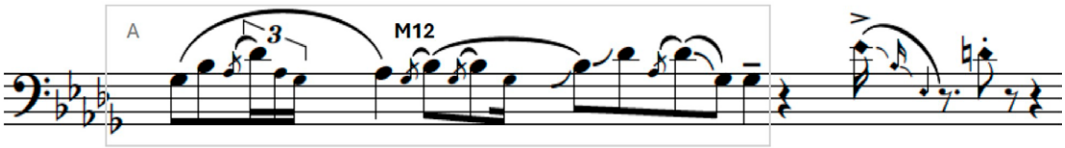
Muistan hyvin tämän lauluhetken, jota olin todistamassa elämäni ensimmäisellä vierailulla poropaimentolaisten leirissä. Saavuttuamme perille lähdimme heti teet juotuamme tundralle etsimään porotokkaa. Olin yllättynyt, kuinka kesyjä porot olivat ja kuinka lähelle ihmistä ne tulivat. Kuulin myös ensi kertaa poromiesten Hek-Hek-kutsuhuudot tundralla, kun he paimensivat poroja. Kuvaan tätä hetkeä päiväkirjassani seuraavasti:

> Etiljanilla oli kiikari ja kivääri mukanaan. Korkealla tunturin kupeella, porojen keskellä hän alkoi yhtäkkiä laulaa. Onneksi olin ottanut äänityslaitteen mukaani ja sain tallennetuksi hänen laulunsa.
> (Mpk-K 16.2.2008)

Etiljan lauloi hetken, mutta laulu keskeytyi, kun hän alkoi huudella tunturin rinnettä alemmas laskeutuneille poromiehille. Laulussa 2 on kolme motiivia. Sen rakenne on mielenkiintoinen. Säkeet muodostuvat seuraavasti:
A1 | B1-A2-A3 | C1 | C2-A4-A5.

Toisessa säkeessä B1 ja A2 ja A3:n alkufragmentti sulautuvat toisiinsa niin, että, nämä kaksi yhdessä ikään kuin muodostavat uuden BAA-motiivin (M1). Lyhyen lauluhetkensä aikana Etiljan ikään kuin aloittaa useamman laulun peräkkäin. Olisi kiinnostavaa tietää, miten se olisi edennyt, jos hän olisi laulanut pidempään.

Laulu 3



Toista ääni

Äänitin laulun 3 ensimmäisen poropaimentolaisleirissä viettämäni yön jälkeen.

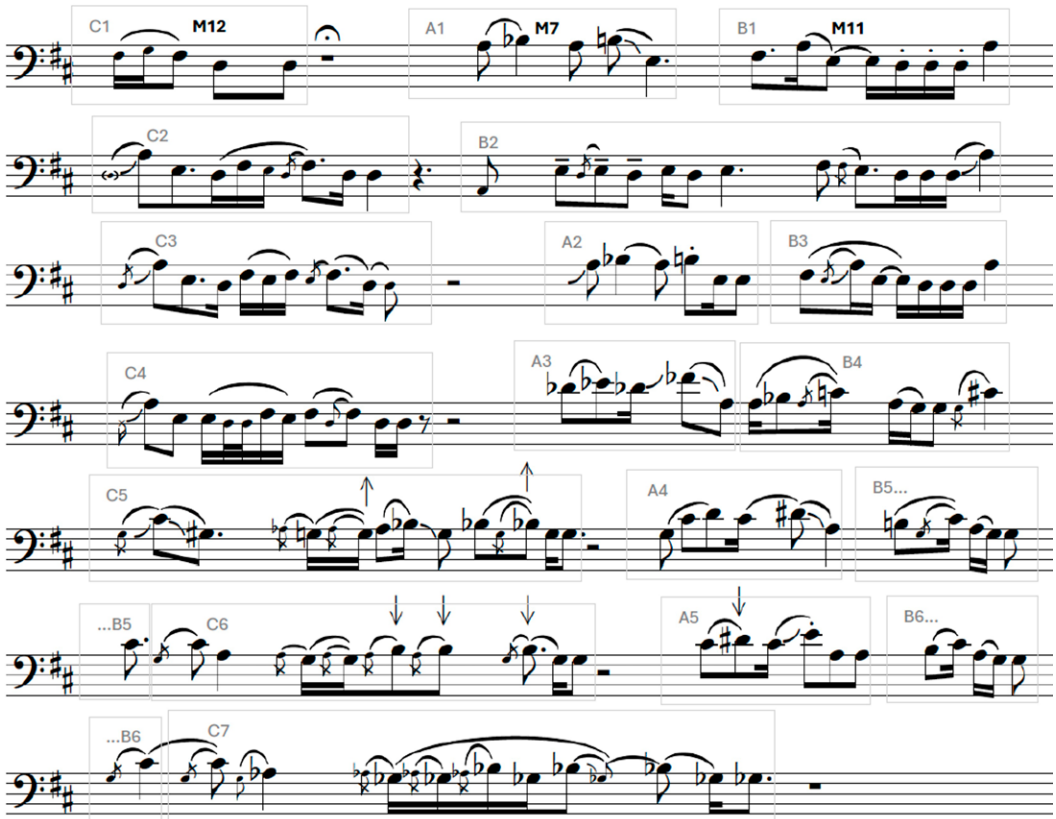
> Yöllä ulkona paukkui lähes -40 asteen pakkanen. En saanut paljon nukutuksi. Tuijotin lyhdyn valoa ajatusten pyöriessä päässä. Ulkoa ei kuulunut hiiskaustakaan. Miesten tasainen kuorsaus, palavan puun rätinä ja kamiinan ajoittaiset poksaukset pakenivat teltan oviaukosta tundran hiljaisuuteen, ja jossain vaiheessa nukahdin. Heräsin kuullessani poromiesten nousevan ylös ja panevan vesipannun kiehumaan. Nautimme kuumaa teetä odotellen aamun valkenemista. (Mpk-K 17.2.2008.)

Laulu on vain yksi fragmentti, joka keskeytyy Etiljanin jutusteluun toisten poromiesten kanssa. Laulun motiivirakenne on yksinkertaisesti A. Se oli viimeinen kerta, kun kuulin Etiljanin laulavan, sillä palattuamme Atšaivajamiin tiemme erosivat.

Laulut 4–13 äänitin I'anin kotona Atšaivajamissa tundran matkaamme edeltävänä päivänä 15.2.2008. Kenttäpäiväkirjassani kuvaan ensivaikutelmiani hänen laulustaan:

> Vihdoin I'anin luona Etiljan alkoi laulaa. Hän ei laulanut muitten sävelmiä, vaan ainoastaan omia, tunturilla syntyneitä melodioitaan, joita hän jatkuvasti muunteli. Meidän kielikuviamme käyttäen hän improvisoi. Hänelle spontaanisti laulamishetkellä syntyvä sävelmä oli yhtä luontaista kuin puhuminen meille. Etiljanille olikin tyypillistä, että kesken laulamisensa hän saattoi ruveta juttelemaan jollekulle ja jatkaa laulamistaan taas hetken kuluttua. (Mpk-K 15.2.2008, Atšaivajam.)

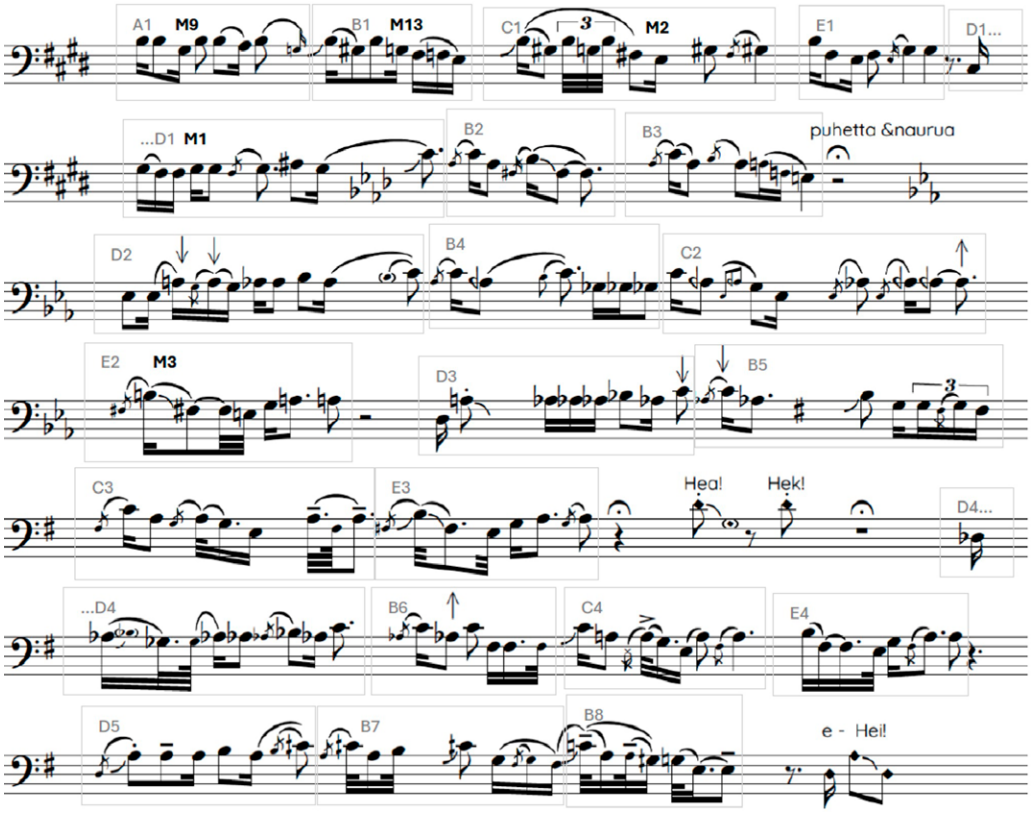
Laulu 4



Toista ääni

I'an kutsui laulua 4 Etiljanin omalauluksi eli henkilölauluksi, josta hän lauloi myös oman versionsa (Siirala 2024: 143). Hän vitsaili sanoen, että Etiljan saattaa olla liian kitsas laulamaan minulle. Alun epäsäännöllisyyksien jälkeen laulun kolme motiivia asettuvat ketjuun A-B-C, jossa motiivien pituudet, rytmit ja intervallit muuntelevat eri kerroilla runsaasti. Laulun säkeet muodostuvat seuraavasti: C1 | A1-B1-C2 | B2-C3 | A2-B3-C4 | A3-B4-C5 | A4-B5-C6 | A5-B6-C7.

Laulu 5

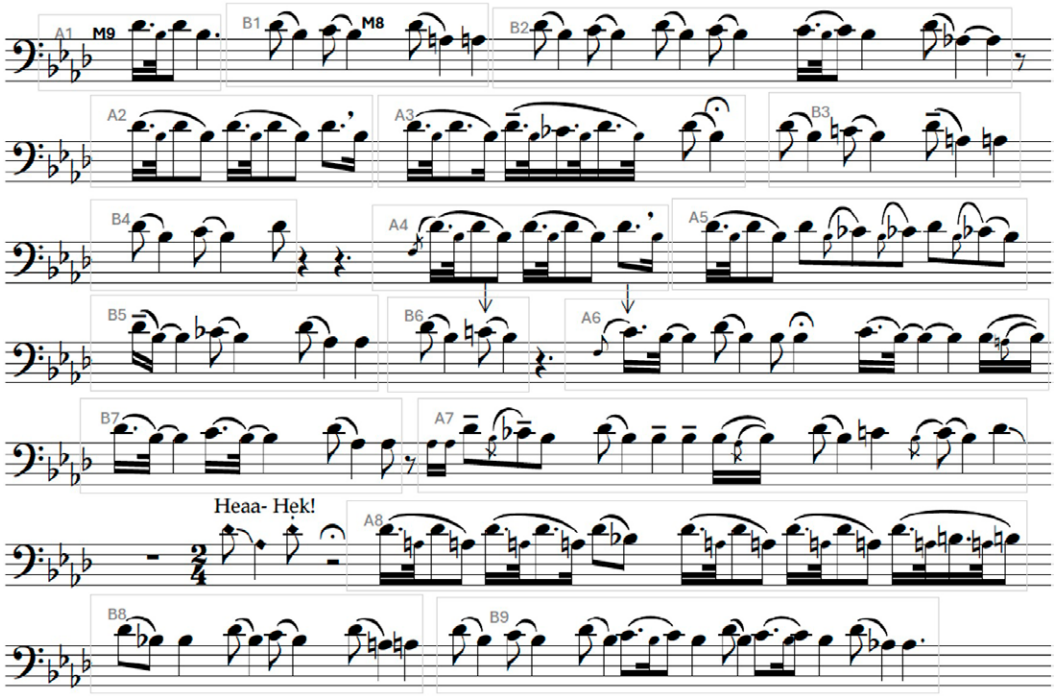


Toista ääni **Toista video**

Laululle 5 on leimallista vahva muuntelu ja improvisatorinen luonne. Kahden ensimmäisen säkeen jälkeen motiiviketjut asettuvat uomiinsa ja toistuvat samassa järjestyksessä, mutta motiivien sisällä tapahtuu muuntelua. Laulussa on viisi motiivia, ja säkeet muodostuvat seuraavasti:
A1-B1-C1-E1|D1-B2–B3|D2-B4|C2-E2|D3-B5|C3-E3|D4-B6|C4-E4|D5-B7-B8.

Etiljan ei rummuta tässä laulussa, mutta rummuniskut voi ikään kuin kuulla laulun elävässä rytmisessä poljennossa, mikä näkyi myös hänen jalkojensa liikkeinä.

Laulu 6

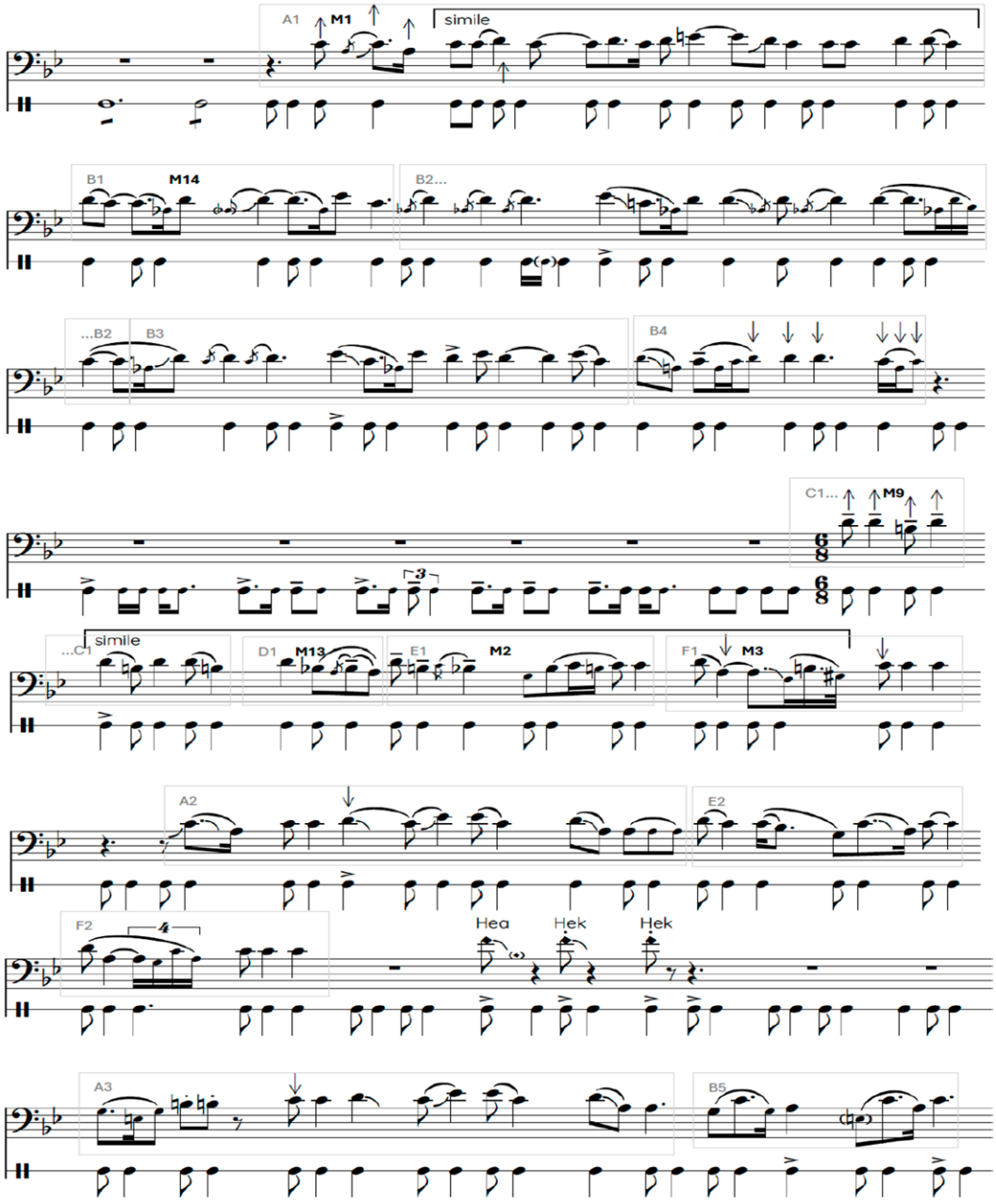


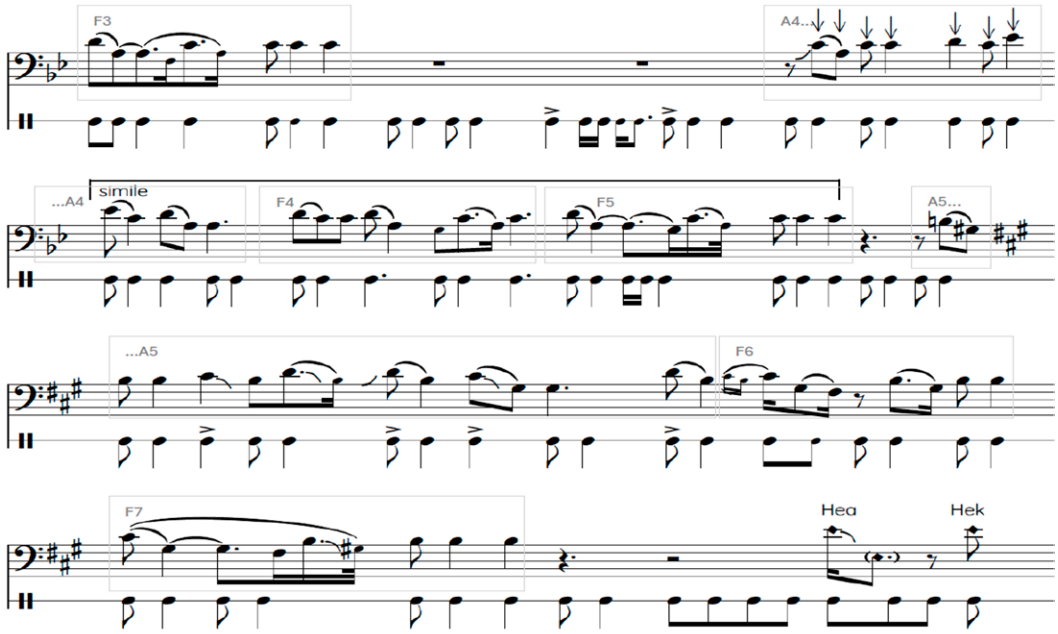
Toista ääni

Myöskään laulussa 6 Etiljan ei rummuta, mutta rummuniskut voi aistia äänen rytmisissä painotuksissa. Laulussa on kaksi motiivia, ja säkeet muodostuvat seuraavasti: A1-B1-B2 | A2-A3-B3-B4 | A4 | A5-B5-B6 | A6-B7 | A7 | A8-B8-B9.

Tässä laulussa huomaa selvästi, kuinka monin eri tavoin Etiljan sitoo motiiveja motiiviketjuiksi muodostaen niistä vaihtelevien säkeiden kudoksen ja kuinka vaihtelevia säkeiden pituudet ovat.

Laulu 7


A1
M1
simile
B1
M14
B2...
...B2
B3
B4
C1...
M9
...C1
simile
D1
M13
E1
M2
F1
M3
A2
E2
F2
Hea
Hek
Hek
A3
B5

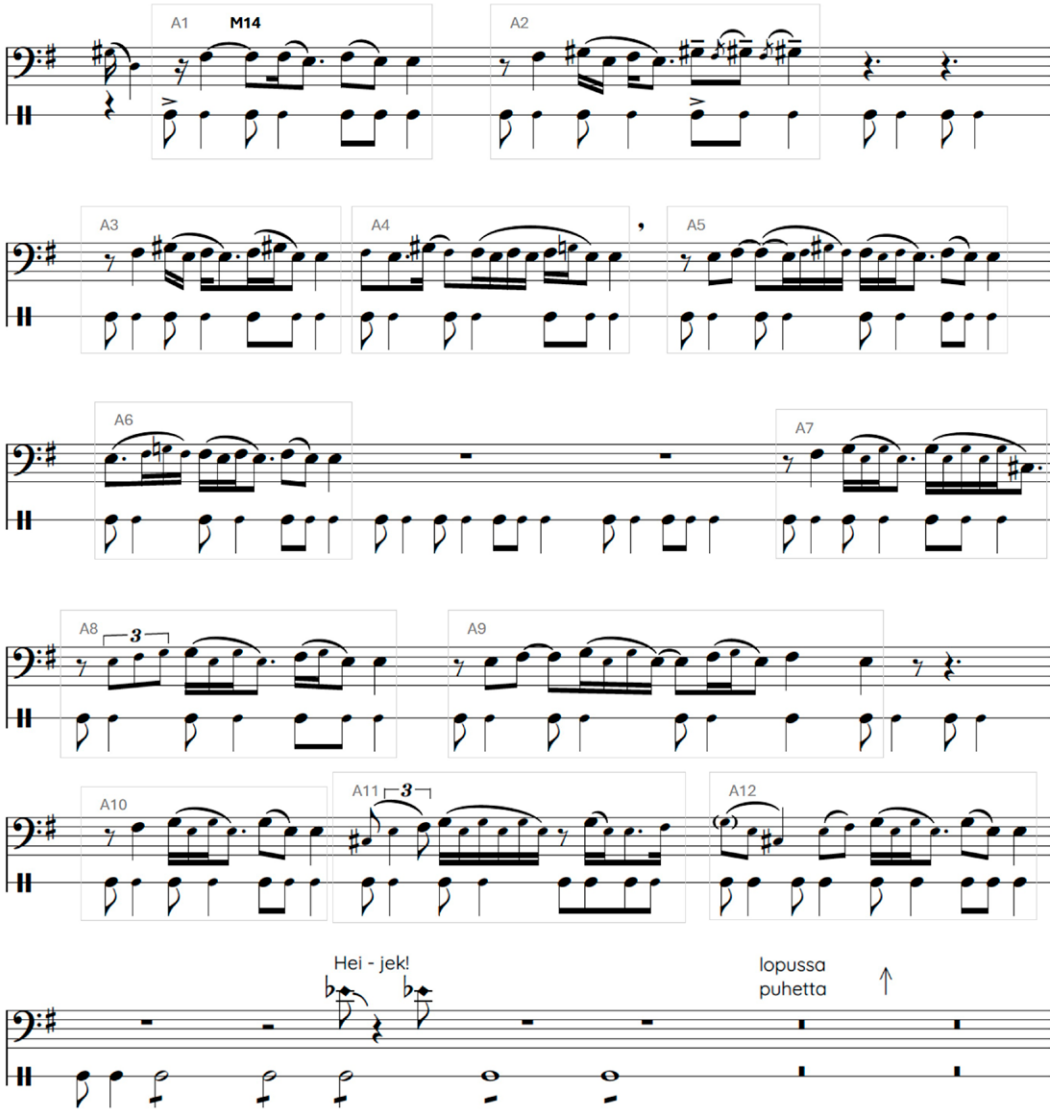


Toista ääni

Laulun 7 Etiljan aloittaa laulun pitkällä, kiihkeällä säkeellä vetämättä välillä kertaakaan henkeä. Alku lähtee liikkeelle samalla aloitusmotiivilla kuin laulussa 1. Laulun toisessa osuudessa rummutuksen rytmikuvio muuttuu, ja hän tuntuu aloittavan uuden laulun, joka muistuttaa laulujen 2, 5, 6, 10 ja 13 aloituksia. Samoin laulun toisen säkeen loppuosa D-E-F toistuu samassa järjestyksessä kuin laulussa 5 esiintyvien säkeiden loppuosa B-C-E.

Laulussa on kuusi motiivia, säkeet muodostuvat seuraavasti:
A1-B1-B2-B3-B4 | C1-D1-E1-F1 | A2-E2-F2 | A3-B5-F3 | A4-F4-F5 | A5-F6-F7.

Laulu 8



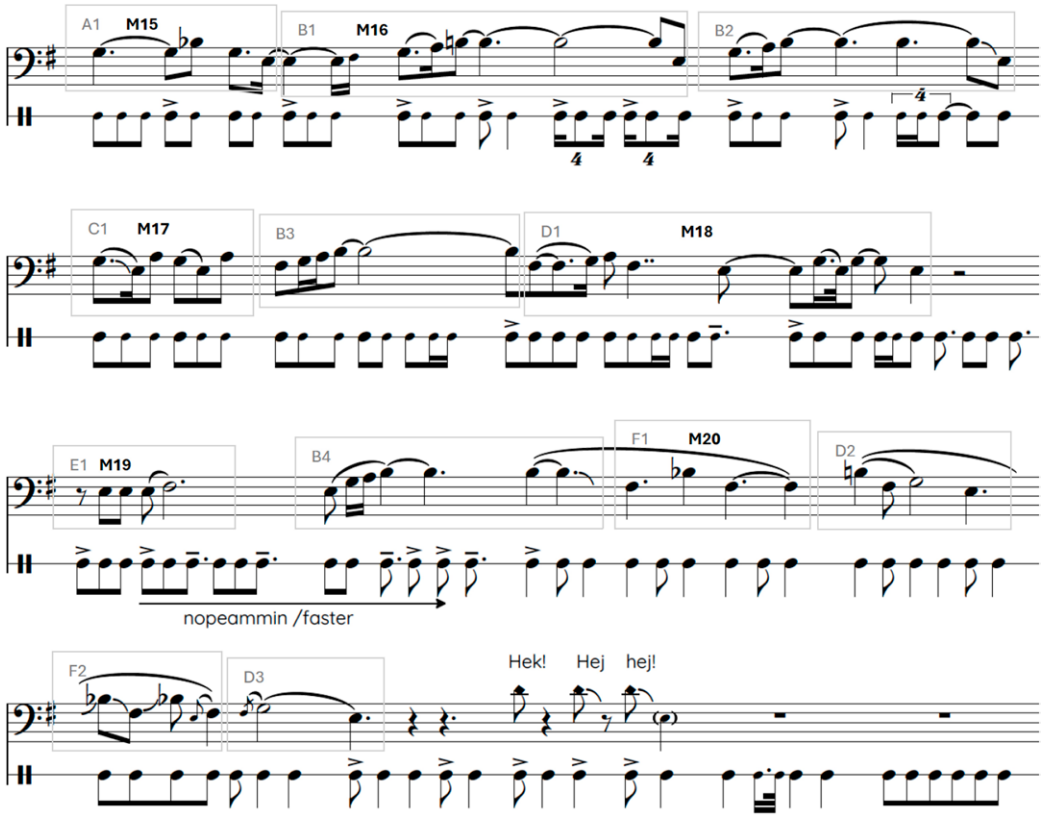
Toista ääni **Toista video**

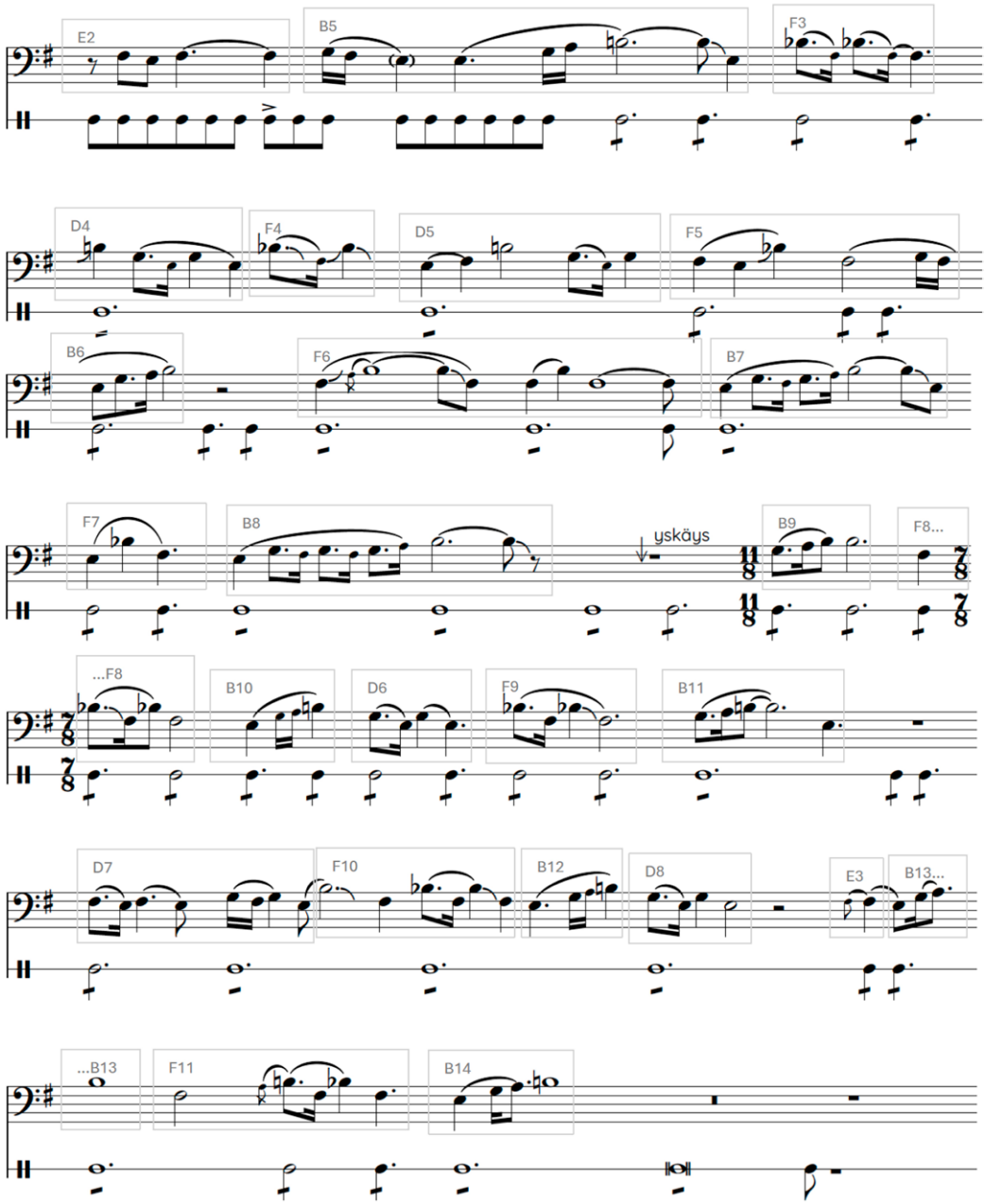
Etiljan esittää laulun 8 matalalta ja tavallista hiljaisemmalla äänellä, aivan kuin laulaisi itsekseen. Laulussa on vain yksi motiivi, jota hän toistaa jatkuvasti muunnellen.

Tässä laulussa säkeet muodostuvat joko vain yhdestä motiivista tai saman motiivin toistosta: A1 | A2 | A3-A4 | A5-A6 | A7 | A8 | A9 | A10-A11-A12.

Äänitteellä Etiljan_091.wav Etiljan rummuttaa lähes tauotta pitäen välillä vain lyhyitä hengähdystaukoja. Olen jakanut äänitteen kolmeksi lauluksi: 9, 10 ja 11. Laulujen 9 ja 10 välillä on vain yhden rummuniskun mittainen tauko, mutta rytmikuvio muuttuu, ja laulu 10 alkaa tämän lyhyen tauon jälkeen. Laulujen 10 ja 11 välillä on selkeämpi tauko. Laulut 9 ja 10 noudattavat muiden Etiljanin laulujen tyyliä kuin taas laulun 11 melodiassa on samankaltaisuuksia eurooppalaisen musiikin perinteiden kanssa.

Laulu 9



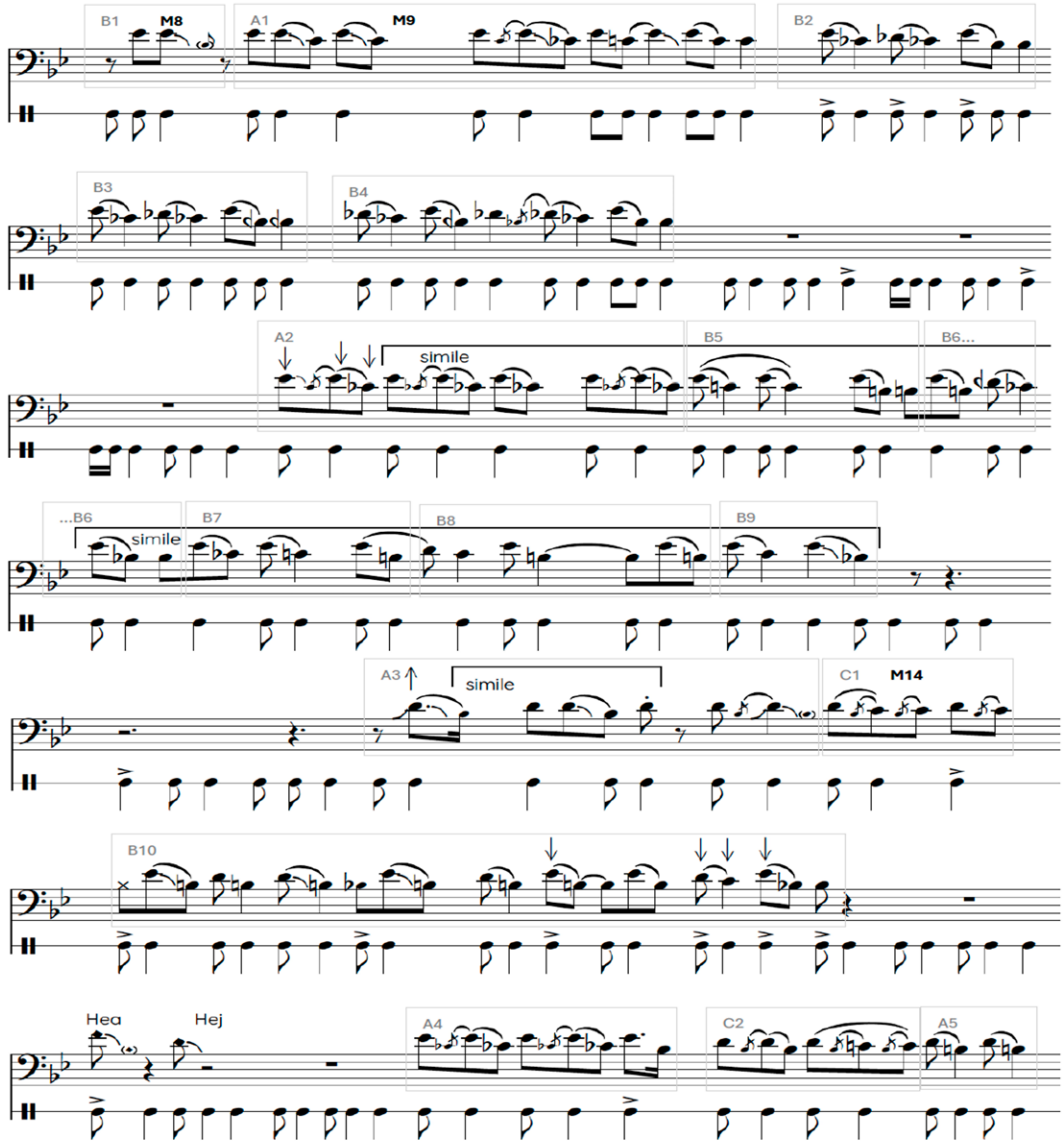


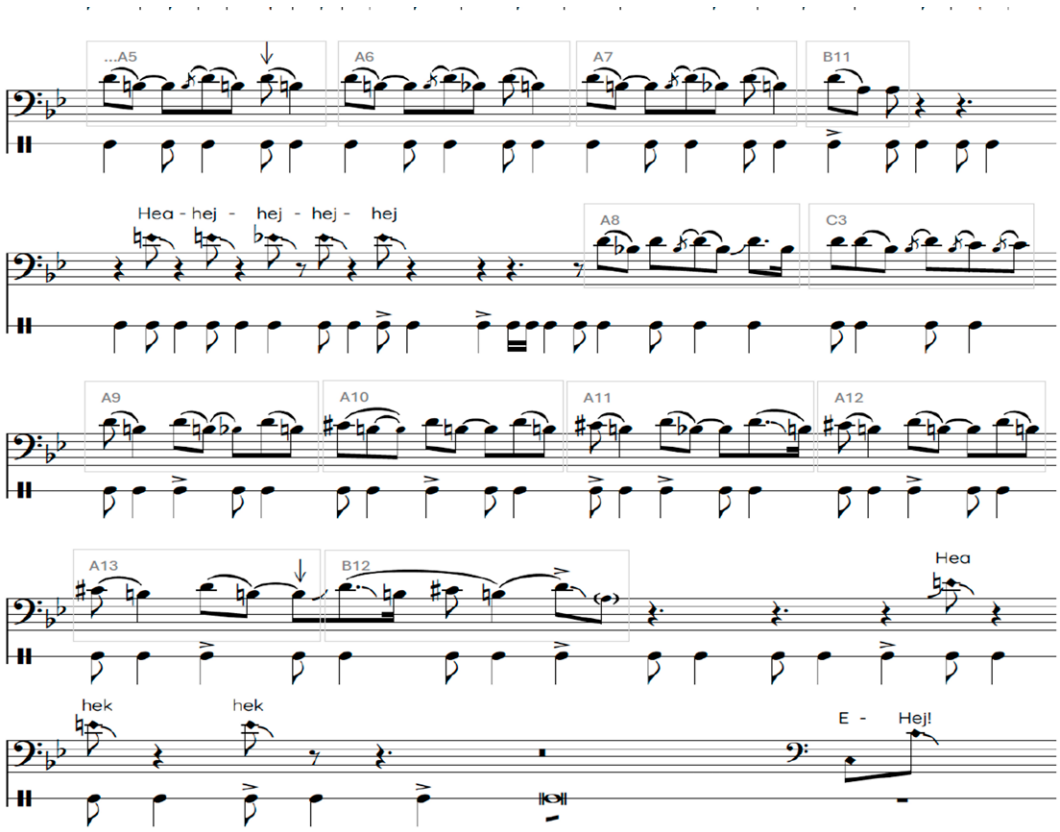
Toista ääni **Toista video**

Laulussa 9 on kuusi motiivia, ja säkeet muodostuvat seuraavasti:
A1-B1-B2 | C1-B3-D1 | E1-B4-F1-D2-F2-D3 | E2-B5-F3-D4 | F4-D5-F5-B6 | F6-B7-F7-B8 | B9-F8-B10-D6-F9-B11 | D7-F10-B12-D8 | E3-B13-F11-B14.

Laulu muistuttaa kahden muun atšaivajamilaisen tšuktšin, Kojalkotin ja Aretaginin esittämiä alakuloisia lauluja, mutta niiden motiivit poikkeavat toisistaan.

Laulu 10



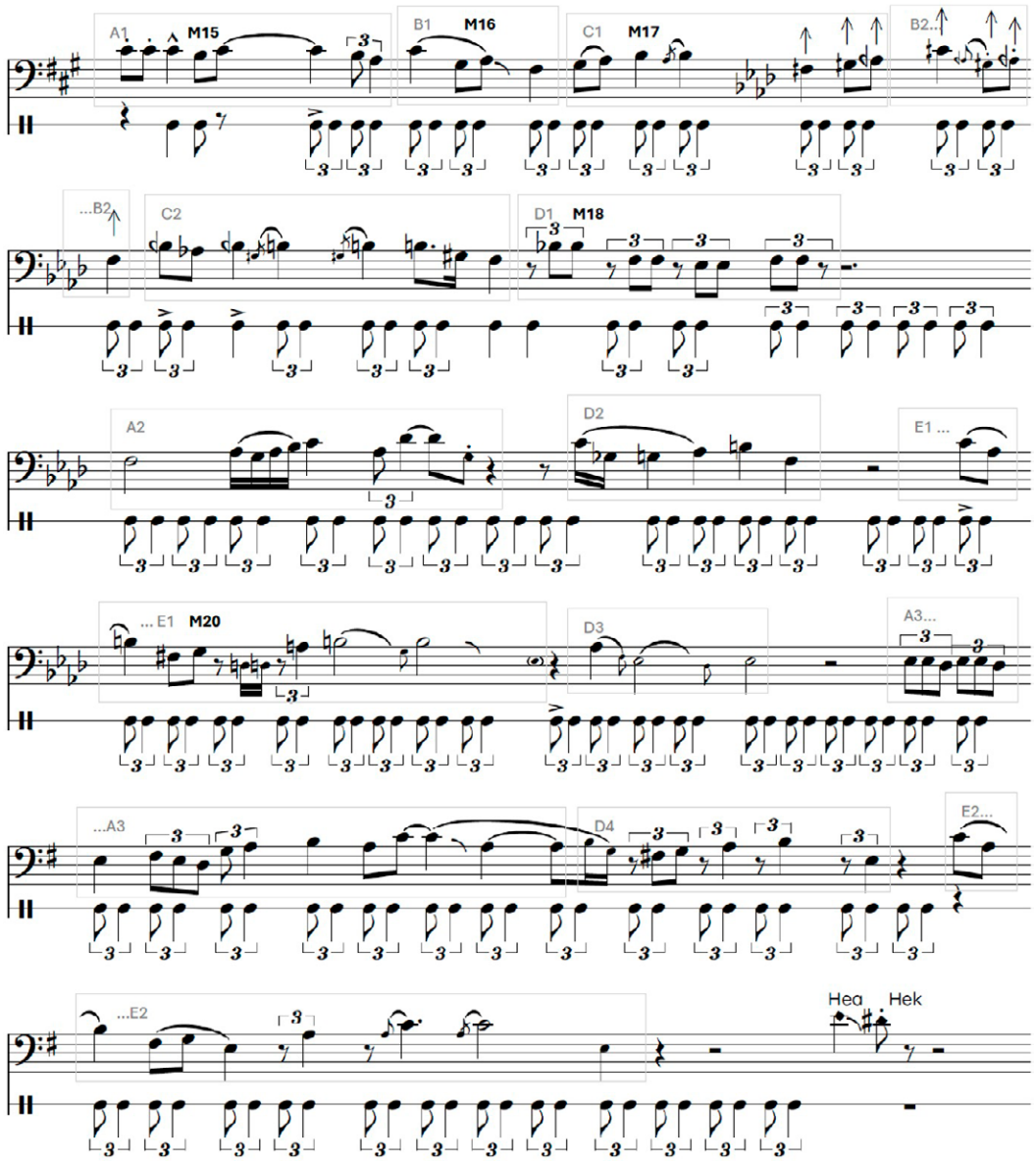


Toista ääni

Laulussa 10 on kolme motiivia. Sitä voi pitää kaksimotiivisen laulun 6 laajennettuna toisintona. Kiihkeän ja nopeatempoisen rummutuksen ansiosta se on myös hyvin samanhenkinen kuin laulu 7, vaikka niillä on vain kaksi yhteistä motiivia. Lisäksi yksittäisiä yhteisiä motiiveja löytyy lauluista 8, 5 ja 2.

Laulun säkeet muodostuvat seuraavasti:
B1 | A1-B2-B3-B4 | A2-B5-B6-B7-B8-B9 | A3-C1-B10 | A4 | C2-A5-A6-A7-B11 | A8 | C3-A9-A10-A11-A12-A13-B12.

Laulu 11



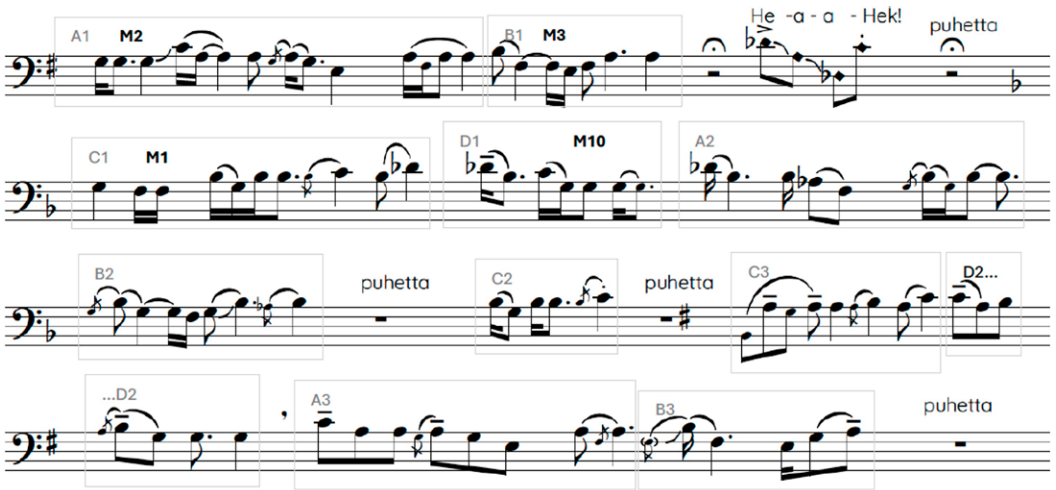
Toista ääni Toista video

Kaikkien laulujen joukossa laulu 11 hahmottuu selvimmin erilliseksi kappaleeksi. Se ei kuulosta kovin perinteiseltä tšuktšien laululta, vaan sen säännönmukainen rytmi ja harmonisiin rakenteisiin viittaava melodia muistuttaa

enemminkin tšuktšien uudempia sävelmiä, jotka ovat etääntyneet henkilölaulun perinteestä. Laulussa voi kuulla vaikutteita myös korjakkien tai venäläisten lauluperinteestä. Välillä kuulin kenttämatkoillani tämäntyyppisiä lauluja, jotka osoittautuivat olevan peräisin alkuperäiskansoihin kuuluvilta paikallisilta laulaja-lauluntekijöiltä. He olivat niittäneet mainetta neuvostoajan Tšukotkassa säveltämillään lauluilla, joissa he usein käyttivät haitaria säestävänä instrumenttina, mikä loi lauluihin harmonisia rakenteita. Kuulin tällaisia 1970–1980-luvuilla tallennettuja lauluja myös arkistoäänitteiltä vieraillessani Anadyrin kansantaiteen talossa Tšukotkassa vuonna 2009. Ne olivat tulleet tunnetuiksi ympäri Tšukotkaa, ja niitä laulettiin mielellään. Oli myös tapauksia, joissa kuuluisan lauluntekijän melodiaa esittävä henkilö luuli sitä omakseen (Siirala 2024: 32, 34). Vaikka Kamtšatkan tšuktšit elivät eristyksissä vaikeiden kulkumatkojen päässä olevissa kylissä, vuorovaikutus etenkin tšuktšien ja korjakkien kulttuurien välillä oli yleistä (Tiron 2023: 57).

Laulussa 11 on viisi motiivia ja säkeet muodostuvat seuraavasti:
A1-B1 | C1-B2 | C2-D1 | A2 | D2 | E1 | D3 | A3-D4 | E2.

Laulu 12

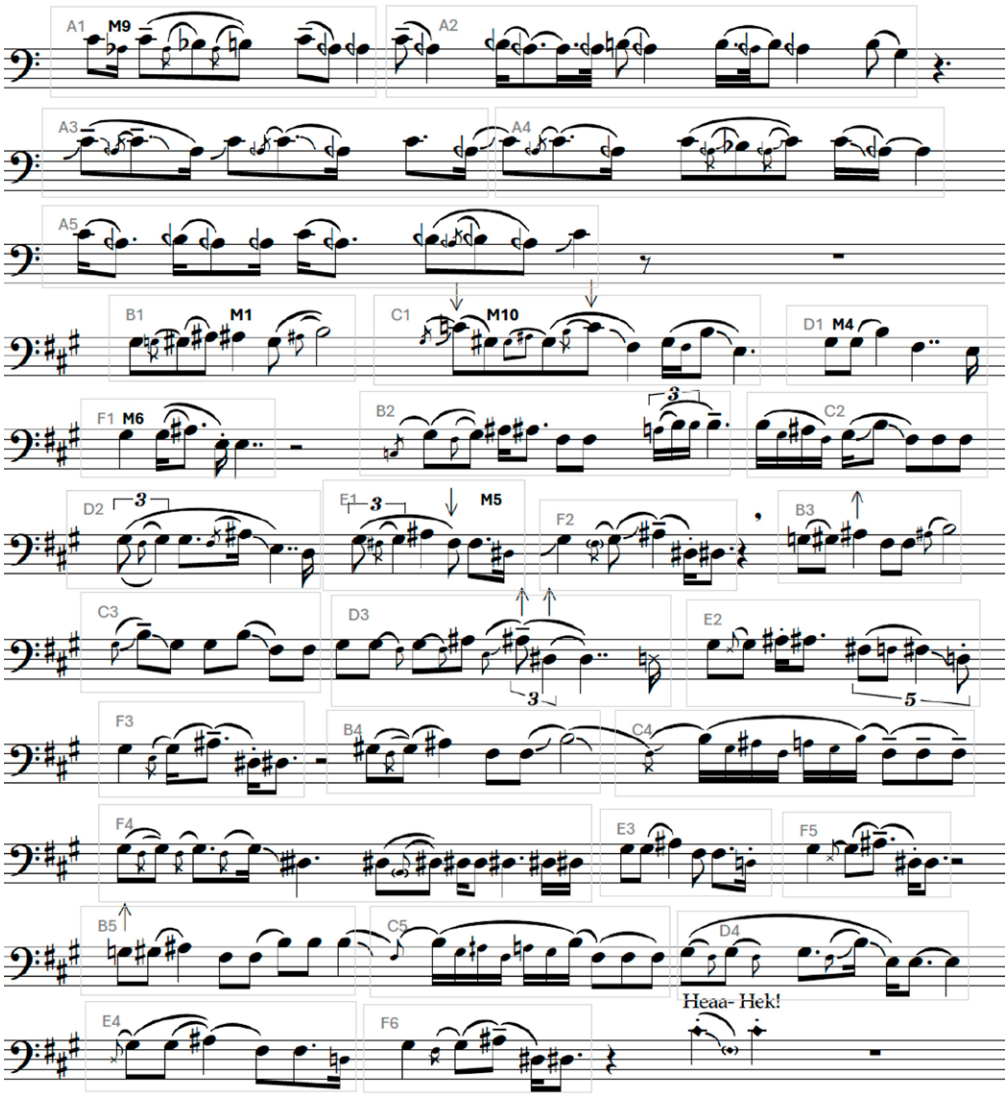


Toista ääni

Fragmenttinen ja hetkessä syntyneen kuuloinen laulu 12 keskeytyy vähän väliä juttelutuokioihin, joihin Etiljan itse osallistuu. Se on hyvä esimerkki laulamisesta, joka kuuluu ihmisen arkeen, jossa se yhdistyy osaksi jokapäiväisiä askareita ja keskusteluita. Laulussa on neljä motiivia, ja säkeet muodostuvat seuraavasti: A1-B1 | C1-D1-A2-B2 | C2 | C3-D2 | A3-B3.

Laululla 12 on lyhyydestään huolimatta kolme yhteistä motiivia laulujen 5 ja 7 kanssa, joten sitä voi pitää niiden vapaana toisintona.

Laulu 13



Toista ääni

Toista video

Vieraillessani I'anin luona Etiljan ja hänen vaimonsa Kokko tulivat sinne käymään. I'an tarjosi meille lounaaksi jäistä lohta lattialle levitetyn vaatteen toimittaessa pöydän virkaa. Syötyämme maukkaan aterian Etiljan jäi lattialle makoilemaan, ja kun naiset jatkoivat jutusteluaan käsitöiden tekemisen lomassa, ryhtyi Etiljan laulamaan. Laulu 13 on toisinto laulusta 1, jonka valoisa vakavuus on muuttunut iloluonteiseksi ja leikilliseksi. Niillä on viisi yhteistä motiivia, mutta laulun 13 motiivit muuntelevat enemmän kuin laulussa 1. Laulu voidaan käsittää kaksiosaiseksi tai kahdeksi eri lauluksi, jossa motiivien A(1–5) jälkeen alkaa toinen osuus uusine motiiveineen. Laulussa on kuusi motiivia ja säkeet muodostuvat seuraavasti:
A1-A2 | A3-A4-A5 | B1-C1 | D1-F1 | B2-C2 | D2-E1-F2 | B3-C3-D3 | E2-F3 | B4-C4-F4 | E3-F5 | B5-C5 | D4 | E4-F6.

Loppukaneetiksi Etiljan kajautti porojen kutsuhuudon ja kääntyi puoleeni aivan kuin todeten ”tämä on nyt tässä, enempää en laula”.

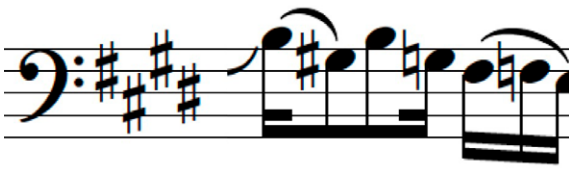
Motiivit – musiikin molekyylit – ja niiden ketjuuntuminen

Samaksi motiiviksi nimeäminen ei tarkoita, että motiivit toistuisivat lauluissa samanlaisina. Motiivi on harvoin identtinen edes yhden laulun sisällä. Kun kuuntelen lauluja ja improvisoin niiden pohjalta, voi kovinkin erilaisina muunnoksina esiintyvät motiivit voi silti tunnistaa samoiksi motiiveiksi. Myös motiivien paikantuminen säkeessä eli motiiviketjussa edesauttaa niiden tunnistamista. Olen löytänyt lauluille 14 yhteistä motiivia. Lisäksi motiivien 15–19 kohdalla löytyy jonkinlainen vastaavuus laulujen 9 ja 11 välillä. Tarkastelen niitä motiivianalyysin lopuksi, mutta en ole liittänyt niitä motiivikaavioon, josta näkyvät motiivien esiintymiset eri lauluissa ja vertautumiset eri laulujen välillä. Kaavio myös havainnollistaa, missä lauluista motiiviketjut ovat samanlaisia ja missä motiivien järjestys vaihtelee.

Motiivikaavio

Laulut	M1	M2	M3	M4	M5	M6	M7	M8	M9	M10	M11	M12	M13	M14
Laulu 1	A			C	D	E				B	F			
Laulu 2	B						C		A					
Laulu 3												A		
Laulu 4							A				B	C		
Laulu 5	D	C	E						A				B	
Laulu 6								B	A					
Laulu 7	A	E	F						C				D	B
Laulu 8														A
Laulu 9														
Laulu 10								B	A					C
Laulu 11														
Laulu 12	C	A	B							D				
Laulu 13	B			D	E	F			A	C				

Motiivi 1

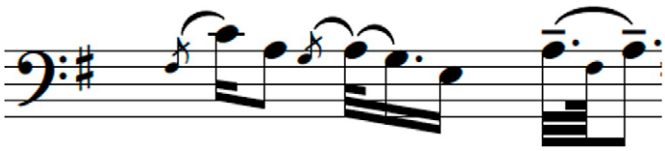


Motiivin 1 esimerkki 13B1

Motiivi esiintyy vaihtelevin säveltasoin, intervallein ja rytmisin muodostelmin kuudessa laulussa 1A(1–5), 2B1, 5D(1–5), 7A(1–5), 12C(1–3) ja 13B(1–5). M1 on tasajakoinen vain motiivien 1A(1–5) ja 13B(2–5) kohdalla. Kaikkialla muualla motiivi muuntelee voimakkaasti. Siinä on keinahteleva kolmijakoinen rytmi tai se sisältää sekä kolmi- että kaksijakoisia rytmejä. Nämä kaksi muunnosta eroavat toisistaan myös melodian suhteen. Tasajakoisen muunnoksen perusmuodossa melodian nouseva sekunti laskee terssiin nousten sitten kvarttiin (1A2). Toisen

muunnoksen perusmuodon melodiassa nousevaa sekuntia seuraa laskeva sekunti ja terssi (13B1). Välillä tätä osuutta edeltää ylöspäinen kvarttihyppy (2B1) tai muita pitempiä intervallikulkuja kuten motiivimuunnoksissa 7A1 ja 12C3. Näitä muunnoksia voisi hyvin pitää kahtena eri motiivina. Rytmin ja melodian eroista huolimatta muunnosten pitämistä samana motiivina puoltaa se, että laulussa 13 M1 muuntuu kolmijakoisesta ja intervallirakenteeltaan erilaisesta 13B1-versiosta kaksijakoiseksi 13B(2–5)-versioksi, ja silti sen paikka motiiviketjussa pysyy samana. Motiivien 5D(1–4) ja 12C1 alussa on lisäys, joka muistuttaa motiivin 11 alkupuolta. Motiiveja 1 ja 11 voisikin tämän aloituksen takia pitää samana motiivina, jolloin M11 olisi vahvasti muuntunut M1. Niiden loppuosien poikkeavuuden takia pidän niitä kuitenkin kahtena eri motiivina. Tämä on hyvä esimerkki siitä, kuinka motiiveissa voi tapahtua mutaatioita, jossa ne sulautuvat yhteen kuten M1 ja M9 laulussa 2 B1 ja A2.

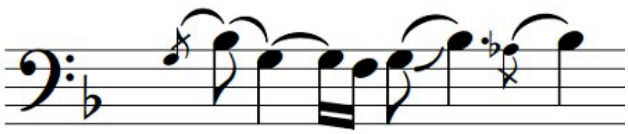
Motiivi 2



Motiivin 2 esimerkki 5C3

Motiivi 2 esiintyy kolmessa laulussa 5C(1–5), 7E(1–2) ja 12A(1–3). Sen tunnistaa helposti pienehköstä muuntelusta huolimatta. Sitä seuraa Motiivi 3 lauluissa 5, 7 ja 12 seuraavasti: 5C-5E, 7E-7F ja 12A-12B. Laulussa 5 M2 toistuu, minkä jälkeen sitä seuraa M1. Näin motiivit muodostavat ketjun 5C1-5C2-5D1 eli M2-M2-M1.

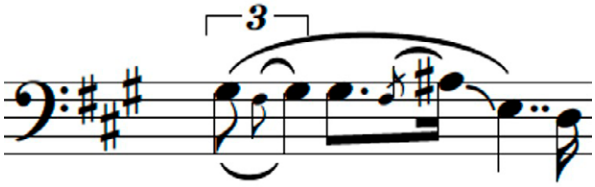
Motiivi 3



Motiivin 3 esimerkki 12B2

Myös motiivi 3 esiintyy kolmessa laulussa 5E(1–3), 7F(1–7) ja 12B(1–3). Näissä lauluissa se seuraa aina motiivia 2 edellä mainitulla tavalla. Sen tunnistaa helposti, ja se esiintyy joko säkeen lopettajana tai motiiviketjun viimeistä edellisenä motiivina.

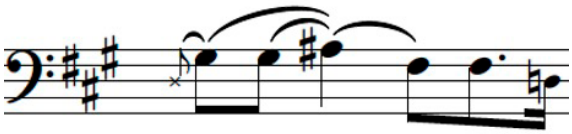
Motiivi 4



Motiivin 4 esimerkki 13D2

Motiivi 4 esiintyy kahdessa laulussa 1C(1–4) ja 13D(1–4). Se muuntelee aika vähän ja useimmiten ketjuuntuu samalla tavalla. Motiiviketju M1-M10-M4-M5-M6 vastaa laulun 1 ketjua 1A-1B-1C-1D-1E ja laulun13 ketjua 5B-5C-5D-5E-5F.

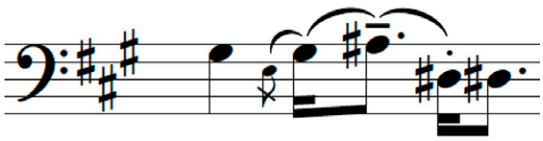
Motiivi 5



Motiivin 5 esimerkki 13E4

Myös motiivi 5 esiintyy edellä mainituissa kahdessa laulussa 1D(1–4) ja 13E(1–4). Molemmissa lauluissa motiivit ovat järjestyksessä M4-M5.

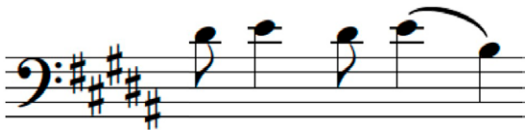
Motiivi 6



Motiivin 6 esimerkki 13F3

Myös motiivi 6 esiintyy näissä edellä mainituissa kahdessa laulussa 1E(1–5) ja 13F(1–6), ja se asettuu motiiviketjuun seuraavasti: M4-M5-M6. Irrallaan edellisestä motiivista se esiintyy laulujen 1 ja 13 motiiveissa 1E1 ja 13F1. M6 lopettaa säkeen kaikkialla muualla paitsi laulujen 1 ja 13 motiiveissa 1E4 ja 13F4. Motiivissa 1E4 rytmi pehmentyy kolmijakoiseksi, ja terssin kautta kvinttiin koukaten se jatkaa motiiviin 1F1(M11). Motiivi 13F4 taas jää poikkeuksellisesti viipyilemään dis-säveleen ennen kuin laulu motiivin 13E3 (M5) kautta palautuu motiiviin 13F5 (M6).

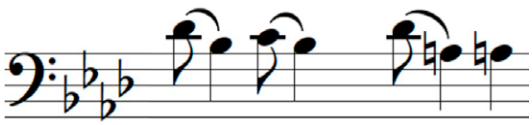
Motiivi 7



Motiivin 7 esimerkki 2C1

Motiivi 7 esiintyy kahdessa laulussa 2C1 ja 4A(1–5). Tämä yksinkertainen motiivi on yksi Etiljanin laulannan tunnusmerkeistä, joka ensimmäisenä jäi mieleeni I'anin laulamassa versiossa Etiljanin laulusta (Siirala 2024: 143). Motiivien M7 ja M11 avulla löysin Etiljanin laulujen joukosta laulun 4, jonka I'an oli minulle laulanut. Tämä siitäkin huolimatta, että Etiljanin ja I'anin versioissa kummankin motiivin rakenne on erilainen. Yhdistävinä tekijöinä ovat ainoastaan motiivin 7 synkooppinen rytmi ja motiivin 11 lopun ylöspäinen kvinttihyppy. Tämä on hyvä esimerkki siitä, kuinka nuotinnoksessa hyvinkin erilaiselta näyttävät motiivit voi kuunnellessa ja ennen kaikkea soittaessa tunnistaa saman motiivin varianteiksi.

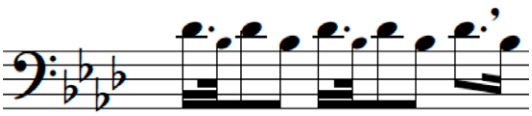
Motiivi 8



Motiivin 8 esimerkki 6B3

Motiivi 8 esiintyy kahdessa laulussa 6B(1–8) ja 10B(1–12). Tämä yksinkertainen rytminen motiivi painuu helposti mieleen siksi, että motiivin alkupuolen muuntelusta huolimatta sen loppuosa esiintyy aina lähes samanlaisena. Se esiintyy motiiviketjussa joko M9-M8 tai motiiviketjuissa, joissa toinen tai molemmat motiivit toistavat itseään, kuten motiiviketjussa M9-M8-M8-M8 laulussa 10 (1A2-B5-B6-B7-B8-B9) tai motiiviketjussa M9-M9-M8-M8 laulussa 6 (A2-A3-B3-B4).

Motiivi 9

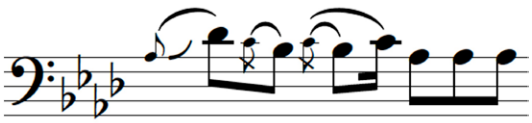


Motiivin 9 esimerkki 6A2

Motiivi 9 esiintyy kuudessa laulussa: 2A(1–5), 5A1, 6A(1–8), 7C1, 10A(1–13) ja 13A(1–5). Se toimii aloitusmotiivina kaikissa näissä lauluissa mukaan lukien laulu 7, jossa motiivi 7C1 aloittaa laulussa uuden jakson. Se muodostaa motiiviketjuja

edellä mainitulla tavalla motiivin 8 kanssa tai tekee pitkiä muuntelevia ketjuja itsensä kanssa kuten laulussa 10 (...A9-A10-A11-A12-A13...) tai laulussa 13 (A1-A2-A3-A4-A5).

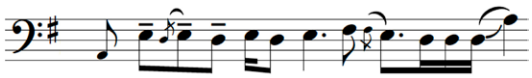
Motiivi 10



Motiivin 10 esimerkki 1B1

Motiivi 10 esiintyy kolmessa laulussa 1B(1–4), 12D(1–2) ja 13C(1–5). M10 muuntelee vähiten laulussa 1. Muuten sen muuntelu on niin moninaista, että esimerkiksi laulun 12 motiivia D voisi pitää eri motiivina. Kuitenkin motiivien esiintyminen samassa motiiviketjussa kaikissa kolmessa laulussa puoltaa sen pitämistä samana motiivina. Toisin sanoen M1-M10 on 1A-1B, 12C-12D tai 13B-13C.

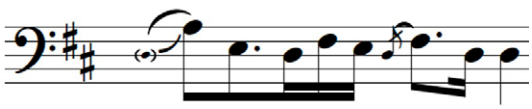
Motiivi 11



Motiivin 11 esimerkki 4B2

Motiivi 11 esiintyy kahdessa laulussa 1F1 ja 4B(1–6). Se muuntelee hyvin voimakkaasti. Laulussa 1 motiivi 1F muistuttaa motiivin 4B jälkipuoliskoa. Laulussa 4 motiivi 4B kuitenkin aloittaa säkeen, kun taas alussa 1 säe päättyy motiiviin 1F1. Motiivia 1F1 voitaisiin hyvin pitää myös omana motiivinaan, joka alakuloisen resitatiivin tapaan lopettaa säkeen. 1F esiintyy laulussa vain kerran, eikä sille löydä samanlaista vastinetta muistakaan lauluista. Kuitenkin motiivin 4B samansukuisuuden takia olen merkinnyt ne samaksi motiiviksi. Tämä samanhenkisyys ei tule kovin selkeästi esiin nuottikuvassa, mutta kuunnellessa tai improvisoidessa motiivien sukulaisuus tulee esiin alun intervallihypyssä ja loppupuolen pisteellisessä rytmissä, jota seuraa nopea toistuva sävel.

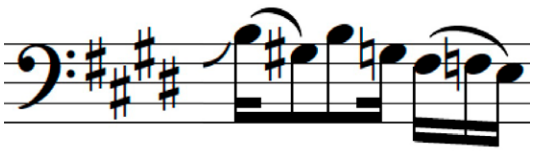
Motiivi 12



Motiivin 12 esimerkki 4C2

Motiivi 12 esiintyy kahdessa laulussa 3A1 ja 4C(1–7). Sen intervallirakenne ja rytmiikka muuntelee monivivahteisesti ja vaihtelevan kestoisena. Ainoastaan kahdesti M12 toistuu samanlaisena laulussa 4, jossa motiivi C2 on sama kuin C3. Joka kerran se päättää säkeen.

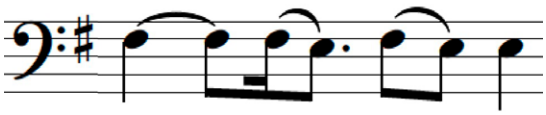
Motiivi 13



Motiivin 13 esimerkki 5B1

Voimakkaasti muunteleva motiivi 13 esiintyy kahdessa laulussa 5 ja 5B(1–7) ja 7D1. Sitä seuraa M2, eli lauluissa 5 ja 7 ketju M13-M2 esiintyy muun muassa kohdissa 5B1-5C1 ja 7D1-7E1. Motiivien 13 ja 10 välillä on sukulaisuutta, sillä M10 ja M13 esiintyvät molemmat ketjussa, jossa niitä seuraa M2 (katso motiivin 10 esimerkit).

Motiivi 14



Motiivin 14 esimerkki 8A1

Motiivi 14 esiintyy kolmessa laulussa 7B(1–5), 8A(1–12) ja 10C(1–3). Kiihkeätempoisissa lauluissa 7 ja 10 sekä vähän seesteisemmässä laulussa 8 tanssillinen motiivi M14 kieppuu pääasiassa sekunnissa ja terssissä käväisten melismoissaan myös tritonuksessa. M9 laulun 6 motiiveissa 6A(5–7, 9) muistuttaa motiivia M14 siinä, että ne molemmat muodostavat itsensä kanssa monimuotoisesti muuntelevia motiiviketjuja, jotka muistuttavat enemmän hetkessä syntyneitä improvisaatioita kuin muistiin piirtyneitä laulumotiiveja.

Motiivien 15–19 kohdalla löytyy jonkinlainen vastaavuus laulujen 9 ja 11 välillä.

Laulujen 9 ja 11 motiivit eivät esiinny missään muissa lauluissa. Laulun 9 kuusi motiivia (A– F) ja laulun 11 viisi motiivia (A– E) voi käsittää olevan yksitoista eri motiivia. Motiivien välillä on kuitenkin samanhenkisyyttä. Se ei näy nuottikuvassa, eikä sitä motiiveja erikseen kuuntelemalla myöskään kuule, mutta jonkinlaisen vastaavuuden voi tunnistaa järjestyksestä motiiviketjussa. Sen mukaan ne

voisi nimetä motiiveiksi M15–M19. Toisin sanoen M15 olisi 9A1 ja 11A(1–3), M16 olisi 9B(1–14) ja 11B(1–2), M17 olisi 9C1, 9E(1–3) ja 11C(1–2), M18 olisi 9D(1–8) ja 11D(1–4) sekä M19 olisi 9F(1–11) ja 11E(1–2). Kuitenkin laulut 9 ja 11 poikkeavat toisistaan niin huomattavasti sekä melodisesti että rytmisesti, että epäröin omaa hahmottamistani, eli vaikuttaako motiivien järjestys tähän kuvittelemaani vastaavuuteen. Mielenkiintoista olisi tietää, mikä sai Etiljanin esittämään laulut 9, 10 ja 11 peräkkäin, kun vain lauluista keskimmäisessä eli laulussa 10 on tuttuja motiiveja muista lauluista. Tässä palaan siihen, mistä edellä jo mainitsin: Etiljan tiesi laulavansa minun kuulteni, ja siksi jää mietityttämään, halusiko hän kenties päivän päätteeksi esitellä repertuaariaan laajemmin ja liittää laulusikermäänsä myös muutaman toisen henkilön laulun.

Kullakin motiivilla on siis oma paikkansa motiiviketjussa. Motiivit 1, 9, 7, 11 ja 14 toimivat säkeen aloittajina, motiivit 2, 3, 4, 5, 8, 10, 13 ja 14 toimivat sidosmotiiveina ja motiivit 3, 6, 11, 12 ja 14 säkeen lopettajina. Joillain motiiveilla on monta roolia, kuten motiiveilla 11 ja 14, ja joskus ne muodostavat yksimotiivisina säkeitä, kuten motiivit 9, 10, 12 ja 14.

Edellä olen käynyt läpi Etiljanin laulujen motiivit. Tarkastelusta käy ilmi, että motiivit ketjuuntuvat monin eri tavoin, ja on tavallista, että sama motiiviketju esiintyy useassa laulussa. Voimakas muuntelu motiivin sisällä on hyvin tyypillistä. Vain harvoin motiivit säilyttävät muuttumattoman hahmon kuten motiivi 6 lauluissa 1 ja 13 (1E ja 13F). Tavallisempaa on, että motiivi esittäytyy aina uutena toisintona. Toisissa tapauksissa motiivi muuntelee jopa niin voimakkaasti, että voi kysyä, onko kyseessä edes sama motiivi, kuten M14 lauluissa 7 ja 8 (7B ja 8A) tai M11 lauluissa 1 ja 4 (1F ja 4B). Tällaisten runsaasti muutelevien motiivien mieltäminen samaksi motiiviksi juontuu improvisoinnissa tapahtuvasta motiivien muuntelusta, jossa olen pannut merkille, että mitä enemmän syvennyn musiikkiin, sitä kauemmaksi ajaudun alkuperäisen motiivin rakenteesta. En osaa selittää tätä muulla kuin sillä, että musiikki ikään kuin alkaa itse ohjata itseään, jolloin muusikko ei ole enää tekijä, vaan kuuntelija. Hän päästää irti musiikin rakenteista ja jää musiikin virtauksen vietäväksi. Uskon, että tämä on hyvin tavallista tšuktšien laulannassa.

Loppupäätelmät – Laulun tajunnanvirtaa

Johdannossa kysyn, mistä Etiljanin laulannan kudos muodostuu ja mitä se pitää sisällään. Analyysin yhteenvetona totean, että laulannan kudos muodostuu motiiveista eli musiikillista kokonaisuuksista, jossa melodiset ja rytmiset ryppäät ovat samankaltaisia. Motiivit muodostavat motiiviketjuja, joista laulu kehkeytyy. Yleensä motiivit eivät toistu samanlaisena, vaan niiden rytmiikka, intervallit, sävelkorkeudet ja kesto muuntelevat. Näissä motiivin eri variaatioissa voi kuitenkin tunnistaa saman motiivijuuren. Motiivijuurella tarkoitan motiivien sukulaisuutta siinä määrin, että niitä voi pitää samana motiivina. Tämä näkyy useimmiten nuotinnoksessa, mutta kuunnellessa tai soittaessa vähemmänkin samanäköisen motiivin tunnistaa herkemmin samaksi motiiviksi. Myös motiivin paikantuminen motiiviketjussa auttaa sen tunnistamisessa. Motiivit muodostavat samanlaisia motiiviketjuja useammissa lauluissa, mutta ne voivat myös esiintyä toisten motiivien ympäröimänä, muodostaa samasta motiivista rakentuvia ketjuja tai yksimotiivisia säkeitä.

Etiljanin laulut ovat pääasiallisesti henkilölauluja jo sillä perusteella, että I'an kutsui niitä Etiljanin omiksi lauluiksi. Jotkut lauluista ovat samankaltaisia ja niitä voi pitää saman laulun toisintoina, vaikka niiden rytminen rakenne tai intervallit muuntelevat. Lauluissa 2, 3, 4 ja 8 laulaminen tuntui usein alkavan ”keskeltä”. Niissä Etiljan ikään kuin ottaa kopin laulusta, joka on jo alkanut. Lauluissa 5 ja 13 hän aloittaa yhden laulun mutta siirtyy pian toiseen lauluun. Siitä syntyy vaikutelma, että jo laulamisen aloitettuaan hän vielä miettisi, että mitähän tässä nyt laulaisi ja päätyykin sitten laulamaan toista laulua. Tässä palaan johdannossa esittämääni kysymykseen, eli oman läsnäoloni vaikutukseen Etiljanin laulamisessa. Oliko läsnäolollani tekemistä näiden laulun vaihdosten kanssa, vai viittasivatko ne ennemminkin siihen suuntaan, että hänelle musiikki ei merkinnyt ”lauluja” vaan itse laulamista? Tämä olisi konkreettinen osoitus siitä, että henkilölaulu ei edes rakenteellisesti ole *laulu*, vaan oman persoonan musiikillinen ilmaisu: ”minä laulan”. (Šeikin 2018: 39, 41; Bogdanov 1992: 22–24.)

Kohtaamiseni Etiljanin ja monen muun tšuktšin kanssa ja läsnäolo heidän laulaessaan ei ole vaikuttanut ainoastaan äänitteiden kuunteluun vaan myös omaan muusikkouteeni. Tämä ilmenee esimerkiksi juuri improvisoidessa. Kun improvisoin Etiljanin laulujen pohjalta, tulokulmani musiikkiin on laulujen analysoimisen sijaan ollut pyrkimys samaistua Etiljaniin, joka laulamishetkellä koostaa motiiveista ketjuja, niin kuin puheessa sanoista muodostetaan lauseita. Musiikillisia motiiveja ei kuitenkaan voi suoraan verrata sanoihin, koska ne eivät sanojen tapaan rakennu merkityksiksi, jossa tietty motiivi symboloisi tiettyä asiaa. En tiedä, millaiseksi Etiljan itse mielsi oman laulantansa. Merkitsikö

se hänelle erillisiä lauluja vai uiko hän musiikin virrassa yhdistellen musiikillisesta muististaan poimimiaan elementtejä haluamallaan tavalla? En myöskään voi tietää, katsoiko Etiljan laulujensa sisältävän jonkinlaisia motiiveja ja olivatko nämä musiikin molekyylit hänen ajatuksissaan kenties pitempiä tai mahdollisesti lyhempiä kuin omassa hahmotuksessani. Sen perusteella, että motiiviketjut pysyvät aika usein kohtalaisen samanlaisina, arvelen, ettei Etiljanin musiikillinen ajattelu pilkkoutunut motiiveiksi asti samalla tavalla kuin minulla. Jää arvoitukseksi, onko musiikillinen ajatuksenjuoksumme Etiljanin kanssa ollenkaan samanlaista, ja onko Etiljanin musiikillisessa hahmotuksessa jotain muuta, joista kehkeytyy vapaata alkamatonta ja päättymätöntä musiikin tajunnanvirtaa.

Henkilölaulu on laulajan musiikillinen ilmaisu hänestä ihmisenä ja erottamaton osa häntä itseään. Tarkastelemalla Etiljanin laulamista laulumotiivien ja motiiviketjujen avulla olen tavallaan irrottanut henkilölaulun sen merkityksestä ja käsitellyt sitä kuin mitä tahansa musiikkia. Analysoimalla laulun soivia elementtejä irrallaan laulun kontekstista ja merkityksistä olen pyrkinyt ymmärtämään Etiljanin musiikin rakentumista. Palaan edellä käyttämääni tuolivertaukseen. Kun taiteilija piirtää kolmiulotteisen tuolin kaksiulotteisena ja keskittyy tuolinjalkojen, istuimen ja selkänojan välisten tyhjien tilojen keskinäisiin suhteisiin, hän ei välttämättä ”näe” itse tuolia. Näin hän tavallaan irrottaa tuolin sen merkityksestä. Analysoidessani motiivien rakennetta ja motiiviketjuja tai improvisoidessani niiden pohjalta olen samalla tavalla irrottanut laulun sen merkityksistä. Kun sitten liitän analyysiin omat kokemukseni, kuten improvisointihetket, päiväkirjamerkintöjeni kuvaukset laulajan elinpiiristä ja havaintoni tilanteista, joissa Etiljan lauloi, sekä musiikin läsnäolosta ja merkityksestä ihmisten arjessa, kiinnitän laulun ikään kuin takaisin sen kontekstiin. Niin motiiviketjusta tulee jälleen musiikillinen kokemus. Näin nämä musiikin molekyylit eli motiivit ja niiden sidokset musiikillisessa virtauksessa antavat ainakin hämärän käsityksen siitä, mitä Etiljanin mielessä liikkuu, kun hän laulaa.

Lähteet

Alkuperäiset kenttätallenteet kirjoittajan hallussa

Äänitteet

Etiljan_003.wav – laulu 1. Tallennus: Poropaimentolaisleri, Atšaivajamin tundra, Kamtšatka 16.2.2008.
Etiljan_016.wav – laulu 2. Tallennus: Poropaimentolaisleri, Atšaivajamin tundra, Kamtšatka 16.2.2008.
Etiljan_020.wav– laulu 3. Tallennus: Poropaimentolaisleri, Atšaivajamin tundra, Kamtšatka 16.2.2008.
Etiljan_087.wav – laulut 4 ja 5. Tallennus: Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.
Etiljan_088.wav – laulu 6. Tallennus: Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.
Etiljan_089.wav– laulu 7. Tallennus: Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.
Etiljan_090.wav – laulu 7. Tallennus: Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.
Etiljan_091.wav – laulut 9–11. Tallennus: Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.
Etiljan_092.wav – laulu 12. Tallennus: Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.
Etiljan_093.wav – laulu 13. Tallennus: Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.

Videot

Etiljan_5.mp4. Tallennus: Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.
Etiljan_8.mp4. Tallennus: Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.
Etiljan_9-10.mp4. Tallennus: Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.
Etiljan_11.mp4 . Tallennus: Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.
Etiljan_13.mp4. Tallennus: Atšaivajam, Kamtšatka 15.2.2008.

Matkapäiväkirjat

Mpk-K 2008. Kamtšatkan matkapäiväkirja 2008.
Tpk 2024. Työpäiväkirja 2024.

Verkkosivut

Venäjän väestölaskenta (2021) Народы и этногруппы России по данным Всероссийской переписи 2021 года [Venäjän kansat ja etniset ryhmät vuoden 2021 Venäjän väestölaskennassa] Энциклопедия Руниверсалис. руни.рф/Этнический_ состав_России#Народы_и_этногруппы_России_ по_данным_ Всероссийской_переписи_2021_года (luettu 23.9.2025).

Kirjallisuus

Alekseyev, Eduard [Алексеев Э. Е.] (1986) Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. [Varhaiskansanmusiikin intonaatio: sävelkorkeuden aspekti] Москва: Всесоюзное издательство Советский композитор.

Bogdanov, Igor [Богданов, И.] (1992) *Творческие и практические проблемы музыкальной этнопедагогики (на примере народов Севера)* [Etnomusikologisen pedagogiikan taiteelliset ja pragmaattiset kysymykset (esimerkkinä pohjoiset alkuperäiskansat)]. Москва: Институт национальных проблем образования министерства образования РФ.

Dobžanskaja Oksana [Добжанская, О.] (2017) Личные песни тундровых ненцев Таймыра Культура и цивилизация. Том 7. № 2B. С. 565–575. [Personal songs of tundra Nenets of Taimyr Culture and Civilization. 2017, Vol. 7, Is. 2B].

Eerola, Jari (2008) Tietokoneanalyysi varhaisten äänitteiden nuotintamisen apuvälineenä. *Etnomusikologian vuosikirja* 20, 221–247.

Herndon, Marcia (1993) Insiders, Outsiders: Knowing Our Limits, Limiting Our Knowing. *The World of Music*. Vol. 35, No. 1. 63–80.

Herndon, Marcia & McLeod, Norma (1990 [1979]) *Music as Culture*. Norwood Editions. Darby, Pa.

Hämeenniemi, Eero (2007) *Tulevaisuuden musiikin historia*. Helsinki: Basam books.

Jackson, Jason Baird (2021) On cultural appropriation. *Journal of Folklore Research* 58 no. 1, 77–122. https://doi.org/10.2979/jfolkrese.58.1.04

Jouste, Marko (2009) Traditional melodic types in the music of the Sámi in Finland. Teoksessa *Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound.* Toim. Jarkko Niemi. Tampere: Tampere University Press, 240–266.

Jouste, Marko (2011) *Tullâčalmaaš kirdâčči̇j ’tulisilmillä lenteli’: Inarinsaamelainen 1900-luvun alun musiikkikulttuuri paikallisen perinteen ja ympäröivien kulttuurien vuorovaikutuksessa.* Tampere: Tampere University Press

Kantarovich, Jessica (2020) *Argument Structure in Language Shift: Morphosyntactic Variation and Grammatical Resilience in Modern Chukchi*. Illinois: The University of Chicago.

Kastinen, Arja (2022) Peurankaataja Pedri ja oman mahdin soitto – Pedri Shemeikan musiikkikulttuurinen perintö tutkija-muusikon näkökulmasta. *Musiikki* 52 (1), 68–96. https://doi.org/10.51816/musiikki.115716.

Kondrat'eva, Nataliya (2009) Pitch structures in the traditional music of the peoples of Siberia. Teoksessa *Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound*. Toim. J. Niemi. Tampere: University Press, 23–34.

Laitinen, Heikki (2003) *Matkoja Musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Lajunen, Emilia (2023) *Kylällinen Riivattuja Pelimanneja: arkistotallenteet ja samanaikainen tanssiminen ja soittaminen muusikon ilmaisun laajentajina*. EST-julkaisusarja 78. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Leiwo, Lotta (2023) Autoetnografisen tutkimusmenetelmän ja diskursiiviseksi muuttuneen dekolonisaation käsitteen kriittistä tarkastelua. *Elore* Vol 31 (1), 104–113. https://doi.org/10.30666/elore.143709

Lord, Albert B. (1991) *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Magga, Päivi (2022) Saamelaisten eletty, koettu ja kerrottu paikkatieto – Vuomaselän siidabiografia. Teoksessa *Muistitietotutkimuksen paikka – Teoriat, käytännöt ja muutos*. Toim. Ulla Savolainen & Riikka Taavetti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 218–242. https://doi.org/10.21435/skst.1478

Mazepus, Vladimir (2009) Analysis of timbres in ethnomusicology: the articulatory tension and its acoustical correlates. *Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound.* Toim. Jarkko Niemi. Tampere: Tampere University Press, 198–209.

Niemi, Jarkko (2009) Evaluating parameters of structural analysis in indigenous Siberian singing. *Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound*. Toim. Jarkko Niemi. Tampere: Tampere University Press, 88–121.

Niemi, Jarkko & Jouste, Marko (2013) Musiikin paradigmaattinen analyysi. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 173–200.

Näkkäläjärvi-Länsman, Anna (2024) Gullevašvuohta – luohti pohjoissaamenkielisen saamelaisyhteisön kulttuuriperintönä. *Etnomusikologian vuosikirja* 36, 42–67. https://doi.org/10.23985/evk.143676

Näätänen, Reetta (2025) Buddhalaisuus Juha T. Koskisen teoksessa Dream Transmission. Esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa. *Musiikki* Vol 55 Nro 1, 13–50. https://doi.org/10.51816/musiikki.160115

Ojamaa, Triinu (2002) The Story of Life in Music: Autobiographical Songs of the Nganasans. *Folklore: Electronic Journal of Folklore* 20–22, 77–97. DOI: 107592/FEJF2002.21.

Schrenk, Leopold [Шренк, Л.] (1883–1903) *Об инородцах Амурского края*. [*Amurin alueen ulkomaalaisista*]. В 3 т. Т. 1–3. СПб.: Изд. Императорской Академии наук, 1883–1903.

Šeikin, Jurij [Шейкин, Ю.] (2018) *Музыкальная культура чукчей* [Tšuktšien musiikkikulttuuri] отв. ред. О.Э. Добжанская, Т. И. Игнатьева; М-во науки и высшего образования РФ; Аркт. гос. ин-т культуры и искусств. Новосибирск: Наука.

Siirala, Pia (2024) *Kuulokulmia tšuktšien henkilölauluun: säveltämällä kuuleminen taiteellisen tutkimuksen menetelmänä.* EST-julkaisusarja 80. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Silvonen, Viliina (2022) *Apeus arkistoäänitteellä: äänellä itkeminen performanssina ja affektiivisena käytäntönä Aunuksen Karjalassa.* Helsinki: Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta, 2022.

Tiron, Jekaterina [Тирон Е.] (2023) Мифологические представления и фольклор зимнего оленеводческого праздника Пэгыттын коряков-чавчувенов. [Korjakki tšavtšuven-porohoitajien Pegyttyn-juhlan mytologiset esitykset ja kansanperinne]. *Кунсткамера* № 1 (19) Санкт-Петербург. https://doi.org/10.31250/2618-8619-2023-1(19)-55-74.

Tiron, Jekaterina [Тирон Е.] (2020) Личные песни коряков: представления современных носителей традиции. [Korjakkien henkilölaulut: nykyisten perinteenkantajien esittäminä]. *Сибирский филологический журнал.* № 1. DOI: 10.17223/18137083/70/2.

Titon, Jeff Todd (2008 [1997]) Knowing Fieldwork. *Shadows in the Field: New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology.* Toim. G. F. Barz & T. J. Cooley. Oxford: Oxford University Press, 25–41.

Tzanetakis, George (2014) Computational ethnomusicology: a music information retrieval perspective. *International Conference on Mathematics and Computing.*

Vensten-Tagrina, Zoya [Венстен-Тагрина З.В.] (2014) О реконструкции семейной шаманскойпесенной церемонии чукчей в контексте обрядового праздника «Мн’эгыргын» // *Вопросы истории и культуры северных стран и территорий*. 2014. № 2 (26). С. 20–47.

Virtanen, Pirjo Kristiina & Seurujärvi-Kari, Irja (2019) Introduction: Theorizing Indigenous Knowledge(s). *Dutkansearvvi dieđalaš áigečála* vol. 3, no. 2, 1–19. https://dutkansearvi.fi/wp-content/uploads/2020/06/Dutkansearvi-Vol3Issue2-Virtanen-SeurujarviKari3.pdf

Väisänen, Armas Otto (1990 [1943]) Laulu ja soitto kansanelämässä. *Hiljainen haltioituminen: A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Toim. Erkki Pekkilä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 527. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 42–46.