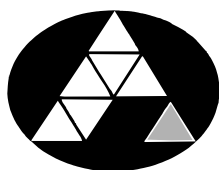


POHJOIS-KARJALAN AMMATTIKORKEAKOULU  
Musiiikin koulutusohjelma

Jenni Hanikka

HAVAINTOJA AASIALAISTEN KANSANMUSIIKITRADITIOIDEN OPPIMIS-  
PROSESSEISTA

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2012



POHJOIS-KARJALAN  
AMMATTIKORKEAKOULU

**OPINNÄYTETYÖ**  
**Toukokuu 2011**  
**Musiikin koulutusohjelma**

Länsikatu 15  
80110 JOENSUU  
p. (013) 260 6996 p. (013) 260 6906

**Tekijä**  
Jenni Hanikka

**Nimeke**  
Havainoja aasialaisten kansanmusiikkitraditioiden oppimisprosesseista

**Tiivistelmä**

Opinnäytetyöni käsittelee kahdeksan kuukautta kestänyttä musiikin keruu- ja opintomatkaa Udmurtiaan, Tuvaan, Mongoliaan, Kiinaan ja Borneoon sekä oppimiskokemuksia matkan varrella. Matkan päätyttyä kokosimme oppimastamme materiaalista konsertin yhdessä matkalla mukana olleen opiskelutoverini Hanna Järven kanssa.

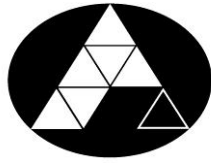
Matkan aikana kuulin udmurttilaista kubisin soittoa ja opiskelin udmurttilaista laulua, tuvalaista kurkkulaulua, mongolialaista limbe-huilun soittoa sekä kiinalaista dizi-huilun soittoa. Tässä raportissa oppimiskokemukset on purettu auki kertomalla seikkaperäisesti opiskelun vaiheista ja siitä, mitä minun tuli oppia pystyäkseen tuottamaan tietynlaista musiikkiperinnettä. Udmurteja ja heidän musiikkiaan käsitellään tässä laajemmin, mutta muiden tutkimuskohteiden osalta taas omat oppimiskokemukset ovat enemmän tarkastelun keskiössä.

Pohdinnan aiheena on konsertin onnistuminen, sekä erilaisten oppimiskokemusten vertailu. Siinä pohditaan miksi kokemukset erosivat toisistaan, vaikka kyse olikin kaikissa kohteissa jollain tasolla perinnesäveltäminen ja opintomatkoista. Lopuksi syvennytään siihen, mikä merkitys sillä oli, että olimme paikan päällä opiskelemaan erilaisia musiikkitraditioita, emmekä tyytyneet opiskelemaan asiaa vain äänitteiden kautta.

**Kieli**  
suomi

**Sivuja** 70  
**Liitteet:**  
Itää Pitkin -konserttitaltio (DVD)

**Asiasanat**  
kansanmusiikki, Udmurtia, Tuva, Mongolia, Kiina, kurkkulaulu, limbe, kubis, dizi



NORTH KARELIA  
UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

**THESIS**  
**May 2012**  
**Degree Programme in Music**

Länsikatu  
FIN 80110 JOENSUU  
FINLAND  
Tel. 358-13-260 6996

Author  
Jenni Hanikka

Title  
Observations on Asian Folk Music Traditions through the Results of Learning Processes.

#### Abstract

This thesis examines a musical trip to Udmurtia, Tuva, Mongolia, China and Borneo as well as musical learning experiences along the way. The trip lasted for eight months, and there was another folk music student besides me taking part in the trip. After the trip we demonstrated in a concert what we had learned on the way.

During the trip, I heard Udmurt kubis music, studied traditional Udmurt singing, Tuvan throat singing, Mongolian limbe music and Chinese dizi music. In this report, learning experiences have been described stage by stage. The main question is what I was supposed to learn to be able to produce a certain kind of musical tradition. Udmurts and their music are more widely discussed here, and the other research areas are observed mostly through the learning processes.

How we managed to express our new skills in the concert is reflected in the end of the work as well as comparison of different learning experiences. The work discusses why the experiences differed from each other, even though it was in all the places at some level about learning folk music. Finally, the thesis concentrates on the importance of learning world music on the spot, where it was created.

Language  
Finnish

Pages  
Appendix  
"Itää Pitkin" -concert DVD

70

#### Keywords

folk music, Udmurtia, Tuva, Mongolia, China, kubis, throat singing, limbe, dizi

## Sisältö

1	Johdanto .....	5
1.1	Tutkimuskysymys .....	5
1.2	Matkaidean kypsyminen .....	6
1.3	Matkalle lähtijöiden esittely .....	7
1.4	Valmistelut ennen lähtöä.....	7
2	Udmurtia .....	9
2.1	Musiikillisia kokemuksia Udmurtiassa .....	9
2.2	Kuvaus Udmurteista kansana .....	11
2.3	Kuvaus udmurttien perinnesäestystä .....	17
2.4	Kokemuksia kubisin soitosta .....	21
2.5	Kokemuksia udmurttilaisen laulun opiskelusta.....	23
3	Tuva.....	31
3.1	Saapuminen Tuvaan.....	31
3.2	Kuvaus tuvalaisista kansana.....	32
3.3	Kuvaus tuvalaisesta kurkkulaulusta .....	35
3.4	Kokemuksia tuvalaisen kurkkulaulun opiskelusta .....	36
4	Mongolia .....	46
4.1	Musiikillisia kokemuksia Mongoliassa .....	46
4.2	Kuvaus mongolialaisesta limbe-huilusta ja sen säestystä .....	47
4.3	Kokemuksia mongolialaisen limbe-huilun soiton opiskelusta.....	48
5	Kiina.....	51
5.1	Musiikillisia kokemuksia Kiinassa ja Hong Kongissa .....	51
5.2	Kokemuksia kiinalaisten kansansoitinten museosta .....	52
5.3	Kuvaus kiinalaisesta dizimusiikista .....	55
5.4	kokemuksia kiinalaisen dizi-huilun soiton opiskelusta.....	56
6	Borneo .....	61
7	Pohdinta.....	63
7.1	Konsertin kokoaminen .....	63
7.2	Musiikin oppimiskokemusten vertailu.....	64
7.3	Matkan ainutkertaisuuden hyödyt ja haitat.....	66
	Lähteet.....	68

Liite

Liite 1            Itää Pitkin -konserttitaltio (DVD)

# 1 Johdanto

## 1.1 Tutkimuskysymys

Opinnäytetyöni käsittelee kahdeksan kuukautta kestänyttä musiikin keruu- ja opintomatkaa, jonka toteutin yhdessä opiskelutoverini Hanna Järven kanssa lukuvuonna 2010 - 2011. Matkan aikana pysähdyimme Udmurtiassa, Tuvassa, Mongoliassa, Kiinassa, Hong Kongissa ja Borneossa. Jokaisessa kohteessa, jossa pysähdyimme, keräsimme tietoa paikallisesta musiikista ja pyrimme löytämään itsellemme opettajan, joka voisi pitää meille oppitunteja jostain meille toteutettavissa olevasta musiikkiperinteen lajista. Tavoitteenamme oli oppia itse tuottamaan jotain perinnesäveltä tyyliä jokaisesta kohteesta ja lopuksi todentaa oppimiamme musiikkityylejä ja tekniikoita konsertissa Joensuussa. Raportissa tarkastelun kohteena ovat oppimisprosessit, jotka on purettu seikkaperäisesti auki. Kirjallisen lähdetiedon ja haastattelujen, sekä matkan muiden musiikillisten kokemusten perusteella valotetaan kontekstia, jossa oppiminen tapahtui, sekä musiikkityylin taustoja. Tässä raportissa pureudun laajemmin udmurttilaiseen musiikkiperinteeseen myös kirjallisen materiaalin avulla ja peilaan matkamme muita musiikinoppimiskokemuksia udmurttilaisen musiikin oppimiskokemukseen. Matkan aikana olen siis pyrkinyt löytämään vastauksia kysymykseen, mitä pitää osata, jotta pystytään tuottamaan tarkastelun alla olevaa musiikkiperinnettä. Traditiot joihin olen tässä oppimisen kautta keskittynyt, ovat udmurttilainen laulumusiikki sekä kubismusiikki, tuvalainen kurkkulaulu sekä mongolialainen ja kiinalainen huilumusiikki.

Toiminnallisen ja taiteellisen opinnäytetyöni tarkoituksena onkin päästä selville musiikkikulttuurien ominaispiirteistä pääasiassa opettelemalla itse tuottamaan kyseessä olevaa musiikkia. Kuitenkin myös paikan päällä kuulemalla musiikkia on ollut iso osuus kyseisen musiikkiperinteen ymmärtämisessä. Myöhemmin minun on ollut mahdollista käyttää myös tätä nauhoitettua materiaalia hyväkseni konsertin kokoamisessa, sekä taidon eteenpäin opiskelemisessä. Työ esittelee musiikkikulttuureita, joihin matkan varrella perehdyin. Se kertoo prosessistani ymmärtää jotain niiden ominaispiirteistä opiskelemalla niitä, sekä kokoamalla

keräämästämme ja oppimastamme materiaalista konserttikokonaisuuden yhdessä opiskelutoverini Hanna Järven kanssa. Konsertti taltioitiin, ja se on löydettävissä Pohjois-Karjalan Ammattikorkeakoulun toimistosta DVD-muodossa (Liite 1.) Työskentelymetodini on ollut omakohtaisen musisoinnin avulla eri musiikkikulttuurien tutkiminen, taiteellinen tutkimus.

## 1.2 Matkaidean kypsyminen

Idea opinnäytetyöni aiheesta on kypsynyt pikkuhiljaa. Se sai alkunsa vaihtopopilas aikanani Etelä-Intiassa, Chennaissa, opiskellessani musiikkia Brhaddhvanin tutkimus- ja koulutuskeskuksessa. Siellä opin kuuntelemaan Etelä-Intian monia eri musiikkitraditioita, tunnistamaan niiden ominaispiirteitä ja löytämään niistä yhtäläisyyksiä ja eroja muihinkin musiikkitraditioihin, joita tunsin. Myöhemmin opin myös kuuntelemaan aivan eri tavalla kaikkea musiikkia, jossa oli yhtäläisyyksiä eteläintialaisiin musiikkikulttuureihin.

Opiskeltuani ja matkusteltuani Etelä-Intiassa kuusi kuukautta lensin Nepaliin. Siellä kuulin nepalilaista kansanmusiikkia ja huomasin, että siinä oli mielestäni yhtäläisyyksiä eteläintialaisiin musiikkitraditioihin, sekä jotain, joka toi mieleeni Kiinan. Kuulin myös Nepalissa buddhalaisiin rituaaleihin liittyvää musiikkia sekä tiibetiläistä musiikkia. Kiinnostukseni ja toiveeni olisi ollut jatkaa matkaa maata pitkin Suomeen saakka, ja nähdä sekä kuulla musiikkikulttuurien muutos, sekä niiden yhtäläisyydet ja erot matkan varrella. Tämän kaiken päätteeksi olisin toteuttanut konsertin, jossa eri musiikkikulttuurit liukuvat yhdestä musiikkityylistä toiseen saumattomasti improvisaation avulla, tehden matkan Etelä-Intiasta Suomeen saakka. Valitettavasti sillä kertaa minun ei ollut mahdollista enää jatkaa matkaa eteenpäin, mutta palasin Suomeen ja toteutin konsertin sen materiaalin avulla, mitä minulla oli. Näin ollen konsertissa oli kuultavissa intialaisia, nepalilaisia, tiibetiläisiä sekä pohjoismaisia vaikutteita.

Tärkeä seikka, joka myös kävi selville matkustaessani, oli traditionaalisen ja etnisen musiikin sija paikoissa, joissa matkustin, ja sain myös joitain kontakteja traditionaalisen musiikin asiantuntijoihin. Opinnäytetyön myötä minulle tarjoutui

mahdollisuus jatkaa kesken jääneen ideani ja haaveeni kehittämistä: musiikillista, tutkimuksellista ja esityksellistä matkaani Suomesta Etelä-Intiaan. Matkaseurakseni sain opiskelutoverini Hanna Järven, jonka kanssa olemme esiintyneet duona jo kuusi vuotta. Vaikka tämä matkamme ei jatkunutkaan Intiaan saakka, vaan lensimme Etelä-Kiinasta Borneoon, ehdimme matkamme aikana viettää aikaa Udmurtiassa, Tuvassa, Mongoliassa ja Kiinassa paikallista musiikkia tutkien ja opiskellen.

### **1.3 Matkalle lähtijöiden esittely**

Opiskelutoverini Hanna Järven kanssa tapasimme ensimmäisen kerran aloittaessani musiikin opiskelun Joensuun Konservatoriolla vuonna 2003. Molemmat olimme tätä ennen käyneet musiikkilukion tahoillamme ja Järvi oli opiskellut viulunsoittoa myös musiikkiopistossa. Matkalle lähtiessämme meillä molemmilla oli takanamme näiden lisäksi kansanmusiikin opinnot musiikin perustutkintolinjalla, missä Järvi opiskeli pääaineenaan viulu. Itselläni pääaineena oli kansanlaulu. Myös opintomme ammattikorkeakoulussa olivat loppusuoralla. Itse olin opiskellut ammattikorkeakoulussa puhaltimet pääaineenani, mutta esimerkiksi Intiassa keskityin pääasiassa laulun opiskeluun. Myös Järvi oli käynyt Intiassa opiskelemassa, joten musiikin opiskelu vieraassa kulttuurissa ei ollut uutta hänellekään. Musiikkitaustamme huomioon ottaen meidän tuli siis löytää jokaisesta kohteesta, jossa tulisimme vierailemaan, molemmille joku perinteen osa-alue, josta meillä olisi jo jollain tavalla kokemusta. Näin voisimme konsertissa ilmentää muutakin kuin instrumentinsoiton tai laulutekniikan alkeita, vaikka vierailumme kyseisessä kohteessa tulisi olemaan hyvin lyhyt verrattuna aikaan, minäkä musiikin opiskelu yleensä vie.

### **1.4 Valmistelut ennen lähtöä**

Lähtiessämme matkaan Helsingistä kohti Pietaria 26.8.2010 meillä ei ollut vielä paljoa kontakteja valmiina. Uskoimme löytävämmek sopivat musiikkikontaktit helpommin paikanpäältä. Ainut varma asia oli, että opintomme alkaisivat vuo-

den vaihteessa Hong Kongissa ”The Hong Kong Institute of Education” -nimisessä opinahjossa, ja sinne matkustaisimme Venäjän, Mongolian ja Kiinan halki. Myös Tuvasta olimme saaneet vahvistuksen Aldar Tamdynilta facebookin välityksellä, että hän ottaisi meidät oppilaiksensa. Oppituntien maksamista varten olimme saaneet molemmat apurahaa William ja Ester Otsakorven säätiöltä 2800 euroa. Rahoitimme matkaamme myös free mover -apurahalla, joka oli 1200 euroa henkilöä kohden sekä valtion maksamalla opintotuella ja asumislisällä, jotka olivat yhteensä noin 500 euroa kuussa henkilöä kohden. Mukaan otimme Järven viulun, minun sopraano- ja alttonokkahuiluni, kaksi yläsävelhuilua, nauhoitusvälineet, pienen kannettavan tietokoneen sekä ulkoisen kovalevyn musiikin tallennusta varten. Ajattelimme että jos emme opi soittamaan paikallisia instrumentteja, voimme yrittää matkia eri musiikkityylejä omilla länsimaisilla instrumenteillamme.

Halusimme aloittaa tutkimuksemme jonkin suomalais-ugrilaisen kansan parista, kun kerran olimme Venäjän halki menossa. Yritimme ensin suomesta käsin järjestää itsellemme opiskelupaikkaa Saranskiin, Mordvaan. Saranskin yliopistossa meidät olisikin otettu mielellään vastaan ja heidän olisi ollut mahdollista järjestää meille kuukauden mittainen kurssi koskien mordvalaista perinnettä. Ennenkin kuulemma ulkomaalaisia opiskelijoita oli käynyt heidän luonaan. Valitettavasti kuitenkin opiskeluviusumin olisi voinut saada Venäjälle vain yhteen oppilaitokseen kerrallaan ja sen jälkeen meidän olisi ollut määrä poistua maasta.

Haaveemme oli kuitenkin tutustua useampiin musiikkikulttuureihin Venäjällä; erityisesti tuvalaiseen musiikkiin. Siksi Saranskin matka piti jättää toiseen kertaan. Viisumivaihtoehdoksi meille jäi bisnesviisumi, jollaisia joensuulaiset matkatoimistot välittävät. Vaikka emme varsinaista bisnestä Venäjällä tulleetkaan tekemään, tyydyimme tähän kolmen kuukauden yhtämittaisen oleskelun sallivaan viisumivaihtoehtoon. Vielä matkalle lähtiessämme luulimme menevämme suoraan Tuvaan, mutta yllätykseksemme vielä matkamme jo alettua saimme järjestettyä kontaktin Udmurtiaan. Selenagorskissa, entisellä Terijoella, kuulimme ystäviltämme että heillä on ystäviä Udmurtian pääkaupungissa, Izhevskissä, ja voisimme yöpyä näiden ystävien luona. Juteltuani matkastamme myös musiikkipedagogi ja kansanmusiikin tutkija Salla Sepän kanssa, hän muisti aina



mainita Udmurtian ja saimme häneltä etnokoreografi Andrey Prokopyevin yhteystiedot.

## **2 Udmurtia**

### **2.1 Musiikillisia kokemuksia Udmurtiassa**

Saavuttuamme Udmurtian pääkaupunkiin Izhevskiin, majoituimme paikallisen taiteilijaperheen luo. Ensimmäisenä soitimme Andrey Prokopyeville, jonka puhelinnumeron olimme saaneet sähköpostissa juuri ennen lähtöämme Moskovasta. Prokopyev vastasi meille, ja saimme tavata hänet ja muutamia muita muusikoita ystävyysseuran talolla 14.9.

Andrey puhui yllätykseksemme hyvää suomea, ja hän kertoi meille udmurttilaisesta perinnesäestökäytännöstä. Mukana hänellä oli Aljosa-niminen muusikko, joka soitti kubisia eli udmurttilaista viulua ja pientä haitaria. Paikalla oli myös Tatjana, joka soitti paikallista kannelta, kreziä, sekä kertoi siitä hieman. Prokopyev kertoi meille paljon kubisista sekä hieman haitaristakin, tulkkasi Tatjanan puheen sekä lauloi haitarin ja kubisin säestyksellä.

Prokopyev auttoi meitä erittäin paljon pääsemään sisälle udmurttilaiseen perinteeseen sekä siihen, mitä Izhevskissä tapahtuu perinteisen udmurttilaisen kulttuurin saralla. Koska Prokopyev toimi kansantanssin ohjaajana ja koreografina monissa eri ryhmissä Izhevskissä, otti hän meidät mukaansa joidenkin ohjaamiensa ryhmien harjoituksiin. Keskiviikkona 15.9. pääsimme seuraamaan Aikain, Udmurtian kansallinen tanssiteatterin harjoituksia. Heillä oli oma orkesterinsa, joka soitti perinnesäestökäytännöstä, sekä tanssiryhmä, jota Prokopyev ohjasi. Esiintyjien harjoittellessa tanssia, soitti orkesteri mukana. Orkesterissa oli monia erilaisia soittimia, jotka eivät kaikki olleet perinteisiä udmurttilaissoittimia, mutta musiikki oli kansanomaista. Kiitokseksi harjoitusten seuraamisesta soitimme myös heille omaa musiikkiamme, ja he pitivät siitä. Torstaina 16.9. Prokopyev vei meidät paikkaan nimeltä Music college, jossa opiskeli nuoria kansantanssin ja laulun

opiskelijoita. Perjantaina 17.9. pääsimme itsekin tanssimaan, sillä silloin olivat kansantanssiryhmä Ekton Korkan harjoitukset. Lauantaina 18.9. Prokopyev järjesti meille vielä tapaamisen etnomusikologi Miklos Demeterin kanssa, joka oli muuttanut Unkarista Izhevskiin pysyvästi asumaan. Hän soitti monenlaisia puhaltimia sekä kubisia, jonka oli itse rakentanut, sekä kertoi meille näistä soittimista.

Meille olivat monet uudet izhevskiläiset ystävämme puhuneet Maria Korepanovasta, Udmurtian osavaltion yliopiston taiteiden osastolla työskentelevästä kansanlaulun opettajasta. Hänelle oli myös kerrottu meistä, ja että olisimme halukkaita tapaamaan hänet. Sunnuntaina 26.9. Korepanova tuli hakemaan meitä yhdessä englantia osaavan ystävänsä sekä erään kulttuurintutkijan kanssa, viedäkseen meidät kylään nimeltä Karamas-Pelgan. Korepanovan englantia osaava ystävä toimi meille tulkkina. Perillä kylässä meitä odotti hieno vastaanotto, jossa kylän vanhempia naisia oli pukeutunut perinneasuihinsa, ja olipa heillä mukanaan joku haitaria soittava mieskin. Meidät toivotettiin portilla tervetulleiksi perinteisesti vieraidentervehdyslaululla ja ryypyillä kotitekoista viinaa, kumyskaa.

Paikka johon menimme, oli jonkinlainen perinteen säilyttämiselle varattu paikka. Tulijan oli täällä mahdollista nähdä perinteinen udmurtitalo ja pihapiiri, perinteisiä puutöitä ja muita tarvekaluja, perinteisiä käsitöitä, saunoa perinteisissä saunoissa, joista toinen oli tavallinen sauna ja toinen savusauna, syödä perinneruokaa, sekä ennen kaikkea, kuulla perinnesäilytystä, jota kuulla perinnesäilytystä tietyä maksua vastaan. Käsittääkseni naiset jotka lauloivat ja tanssivatkin meille, muodostivat jonkinlaisen lauluryhmän, joka esitti perinnelauluja, mutta laulut he olivat kuitenkin oppineet perinteenmukaisesti korvakuulolta. Musiikki jota kuulumme, oli siis oikeaa elävää udmurttilaista lauluperinnettä, jonka taitajia elää muissakin udmurttikylissä edelleen. Myöhemmin saimme Maria Korepanovalta yksityistä laulunopetusta sekä tapasimme myös hänen oppilaitaan, jotka lauloivat meille, ja joille me esitimme musiikkia.

Perjantaina 15.10.2010. meidät kutsuttiin esiintymään kyläjuhliin Sarsak-Omgan. Sinne oli rakennettu uusi kulttuurin keskus jonka avajaisjuhla oli kyseessä. Kylä on udmurttikylä joka sijaitsee Pohjois-Tatarstanin puolella. Juhla

oli hyvin monikulttuurinen, sillä ohjelmassa oli marilaista, udmurttilaista, tatarstanilaista ja venäläistä perinnesusiikkia ja tanssia, modernimpiakin popesityksiä sekä meidän myötämme tietysti myös suomalaista musiikkia. Ohjelman jälkeen saimme syödä erillisessä rakennuksessa puvut päällä olevien herrojen kanssa jotka ilmeisesti olivat korkeammassa asemassa olevia virkamiehiä ja kenties yhteydessä kylän uuden kulttuuritalon rakentamisen järjestämiseen ja rahoittamiseen. Kuitenkin vasta tultuamme syömästä huomasimme että juhlat olivat saaneet vapaamuotoisemman lopun uudessa kulttuuritalossa. Joku kansantanssiryhmä oli lähdössä pois ja heille oltiin perinteisesti laulamassa hyvästelylaulua. Menimme lähemmäs seuraamaan mitä tapahtuu, ja eipä aikaakaan, kun meidätkin oli otettu mukaan tanssin pyörteeseen. Onneksi olimme harjoitelleet tanssiaskelia aikaisemmin Prokopyevin kanssa, niin tiesimme hieman mistä oli kysymys.

## **2.2 Kuvaus Udmurteista kansana**

Udmurtia on oma tasavaltansa Venäjän federaatiossa ja udmurtit ovat vähemmistökansa joka elää venäläisväestön puristuksessa. Izhevskissä, Udmurtian tasavallan pääkaupungissa, on vaikeaa tietää onko vastaanulija udmurtin kielen puhuja vai venäläinen. Nuoriso ja työssäkäyvät ovat kaksikielisiä ja udmurtin kieltä kuulee puhuttavan lähinnä maaseudulla. (Lehtinen 2005, ix.) 120 tuhanen asukkaan Izhevskissä udmurteja on arviolta noin 10 prosenttia. Enemmistö pääasiassa udmurtia äidinkielenään puhuvasta 604 000 hengen kansasta asuu etäämmällä kaupungeista suurissa ja pienissä kylissä. (Kommus 2005, 54.) Pääosa udmurteista asuu 42,000 neliökilometrin kokoisessa Udmurtian tasavallassa joka sijaitsee Kama- ja Vjatka -jokien välissä, mutta heitä asuu myös Tatarstanin ja Bashkirian tasavalloissa sekä Permin ja Kirovan alueilla. Myös Marintasavallasta löytyy ainakin yksi udmurttikylä, Karligan. (Vikar & Berezki 1989, 13.)

Udmurtit yhdessä komien kanssa kuuluvat suomalais-ugrilaiden kansojen permiläiseen haaraan. Kantapermiläinen kansa asutti aluetta Kama- ja Vjatka -jokien alajuoksulla. Permiläiset olivat kontaktissa myös marien kanssa. 800-

luvulta lähtien Volgan bolgaarit tulivat permiläisten läheisyyteen, ja perustivat alueelle vahvan imperiumin. 800 - 900 luvulla eroavaisuuksia udmurttien ja komien välillä alkoi olla havaittavissa. Samalla jotkut permiläiset ryhmät muuttivat pohjoisemmaksi. Udmurttien ja komien eriytymistä vauhditti komien esi-isien halu päästä pois Volgan bolgaarien vaikutuspiiristä. (Vikar & Berezki 1989, 13 - 14.) Nurievan (2004, 112) mukaan Venäjän pohjola on vetänyt pohjoisia udmurteja jo kauan puoleensa. He muodostivat jo kauan sitten etnisen elementin Vjatkalla, eivätkä joutuneet Volgan bolgaarien alamaisiksi. Pohjoisilta udmurteilta Volgan bolgaarit saivat kuitenkin parhaat turkiksensa.

Vuonna 1240 mongolit valloittivat Etelä-Udmurtian alueen, ja liittivät sen Kultaiseen Ordaan. Valloitetulta alueelta muutti myös udmurteja ja mareja Vjatkalle, jonne oli 1200-luvun alusta muuttanut myös mongolivaltaa paenneita venäläisiä. 1400-luvun lopulla venäläisiä oli Vjatkalla jo niin paljon että he pystyivät perustamaan oman ruhtinaskuntansa ja taistelemaan Kultaisen Ordan joukkoja vastaan. Vuonna 1391 valloitettiin kuitenkin myös pohjoisudmurttien alue. Siitä tuli Nukratin ruhtinaskunta (Tatataarinimi Vjatkalle) joka kuului mongolivallan alle. Vuonna 1438 Kultainen Orda oli hajonnut useampiin osiin ja eteläisten udmurttien alueelle perustettiin Kazanin kaanikunta. Vuonna 1489 Vjatkan maa, jossa pohjoiset udmurtit asuivat, liitettiin Moskovan suurruhtinaskuntaan. Myöhemmin vuonna 1552 siihen liitettiin myös eteläudmurttien alue. Kuitenkin eteläudmurttien läheisyys tataarien kanssa on tehnyt pohjois- ja eteläudmurttien kulttuuriin niin suuria eroja, että ne ovat nähtävissä vielä tänäkin päivänä. (Vikar & Berezki 1989, 14 - 15.)

Vuosina 1489 - 1699 Vjatkan aluetta hallitsivat maaherrat jotka vaurastuivat keräämällä korkeita veroja. Tänä aikana massoittain udmurteja muutti Vjatkan kaupungista itään, päästäkseen pois näiden maaherrojen hallintoalueilta. Näin he lähenivät eteläudmurttien asuinalueita. 1600-luvun puolivälissä Venäjän hallitus teki Vjatkasta tukikohdan Siperian juuri vallatuille alueille. Vjatkalta täytyi siis kuljettaa veroja Chitan kaupunkiin saakka. Matka kesti useita vuosia, ja monet pohjoisudmurtit jäivät sille tielleen. (Vikar & Berezki 1989, 15 - 16.) Nurievan (2004, 112) mukaan pohjois- ja eteläudmurttien eron vahvasti vuoden 1708 hal-

lintoalueuudistus, joka sijoitti pohjoisudmurtit Siperian, ja eteläudmurtit Kazanin kuvernementtiin.

Tšeremissisotien seurauksena suomalais-ugrilaisia kieliä puhuvien kansojen elämää rajoitettiin. Volgan mutkassa marit, mordvalaiset ja udmurtit eivät saaneet käydä kauppaa, eivätkä perustaa yrityksiä, mutta saivat veronkevennyksiä. 1600-luvulla heidän verotaakkaansa lisättiin. Rahan lisäksi heidän piti antaa myös luontaistuotteita sekä uittaa puuta Volgaa pitkin laivateollisuuden tarpeisiin. (Lehtinen 2005, ix.) Udmurtit osallistuivat muun muassa talonpoikaiskapiinaan Stepan Razinin johdolla vuonna 1670 ja olivat mukana myös Pugasovin vuosina 1773 - 1775 johtamassa sodassa (Vikar & Berezki 1989,16).

1700-luvulta lähtien udmurttilaisia talonpoikia käännytettiin kristinuskoon voimakkaasti. Vuonna 1722 Pietari ensimmäisen määräyksestä kaikki jotka kääntyivät kristinuskoon, saivat vapautuksen sotaväestä. Toinen määräys vuonna 1740 antoi kristinuskoon kääntyneelle verovapauden kolmeksi vuodeksi. Samana vuonna perustettiin Kazaniin instituutio, englanninkieliseltä nimeltään ”The Office of the Newly Converted”, jonka tarkoituksena oli levittää kristinuskoa yhdessä armeijan kanssa. Huomattava määrä udmurtteja muutti Bashkiriaan 1800- ja 1900-luvuilla. Kuitenkin vielä tänäkin päivänä on olemassa udmurtti-vanhuksia, jotka ylläpitävät esi-isiensä uskoa. Paikoin pakanalliset uhrilehdot ovat jopa lisääntyneet. (Vikar & Bereczki 1989,16.)

Venäjän sodat edellyttivät teollisuuden kehittämistä. 1800-luvulla Izjoelle nousi asetehdas. Teollisuuden palveluksessa oli muualta muuttaneita työntekijöitä, mutta udmurttilaiset talonpojat myivät tehtaiden työntekijöille astioita, virsuja, kangasta ja ruoka-aineita, sekä puuta rakennus- ja polttoaineeksi. Vuoden 1861 manifesti vapautti talonpojat maaorjuudesta, ja toisheimoisia koskeneita rajoituksia alettiin purkaa. 1900-luvun alkupuolella alkoi udmurttien keskuudessa ilmestyä omakielisiä julkaisuja. Ensimmäiset udmurttioppineet saivat oppinsa Kazanin hengellisessä seminaarissa. Neuvostovallan aikana 1920-luvulla perustettiin Udmurtian autonominen tasavalta. Vuonna 1928 Stalin aloitti ns. toisen vallankumouksen. Volgan kielisukulaisten orastava kulttuurielämä sai ankaran iskun kirjailijoiden ja kulttuurihenkilöiden joukkopidätysten muodossa. Alueet

suljettiin ulkopuolisilta aseellisuuden kehittämisen takia, ja udmurtit syrjäytyivät muusta maailmasta. Syrjäytyminen korostui myös paikannimien vaihtona. Izhevskistä tuli väliaikaisesti Ustinov (1984 - 1987) ja Vjatkasta Kirov (1936 lähtien). (Lehtinen 2005, ix-xi.)

Vladykinin (1998, 234 - 235) mukaan heti vuoden 1917 jälkeen udmurttien tutkimus vilkastui selvästi, sillä tähän työhön panostettiin valtiollisesti. Halusta huolimatta resurssipulan takia tutkimus ei kuitenkaan päässyt toivottuihin mittasuhteisiin. Vainojen aikana udmurttien nuori tieteellinen älymystö tuhottiin kokonaan, ja monien aiheiden tutkimus lakkautettiin. Vuosina 1930 - 1960 ei ilmestynyt lainkaan udmurttien kulttuuria koskevia julkaisuja.

Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen on alkanut markkinatalouden asteittainen hyväksyminen, mutta prosessi on hidas. Kaupungeissa olot ovat kansainvälisiin verrattavat kerrostaloineen, korkeakouluineen ja kulttuurilaitoksineen. Vastavasti maaseudulla tieverkko on edelleen marginaalinen, kunnallisia palveluita rajallisesti tai ei ollenkaan ja tilan tai kotitalouden koneellistamismahdollisuuksia on harvoilla. (Lehtinen 2005, ix-xi.)

Udmurttien elinaluetta on kuvattu 1500 - 1600-luvun kirjoituksissa kuvattu sammaleiseksi ja soiseksi maaksi, joka ei ollut viljavaa. Maa oli taajojen metsien peitossa ja sitä kostuttivat useat joet ja purot. Saatavilla oli myös runsaasti hunajaa, riistaa ja kalaa. Jo aikanaan Vjatkan Bolgaria sai parhaan osan turkiksistaan Vjatkasta. Turkikset toimivatkin rahan vastineena. Metsällä oli erityinen osa myös udmurttien henkisessä kulttuurissa, jossa oli sellaisia uskomusten muotoja kuin auringon, kuun, maan ja veden kultti sekä kasvillisuuden ja kuolevan, mutta uudesti syntyvän riistaeläimen kultti. (Vladykin 1998, 235 - 236.)

Udmurttien kosmisen maailman malli oli rakenteeltaan kolmiosainen, ja käsitti taivaallisen, maanpäällisen ja maanalaisen maailman. Näiden tasojen yhdistäjänä toimi ihminen. Udmurttien järjestelmässä on myös kolme ylijumalaa, Inmar, Kuaz´ ja Kyldysin, joilla on kullakin tarkasti rajattu toimintakenttä. Kosmisena maailmanpuuna saattoivat olla kuusi, koivu ja mänty. Kullakin ylijumalalla oli oma puulajinsa. Inmarilla mänty, Kuazilla kuusi ja Kyldysinillä koivu. Erikseen oli

kuitenkin olemassa Mudor, maan keskus. Se oli metsän tärkein puu, joka oli saanut maailman navan osan. Toisinaan Mudor oli erotettu hakkaamalla puut sen ympäriltä. (Vladykin 1998, 238 - 239.)

Udmurttien mytologisen järjestelmän ylin kerros käsittää lukuisia hahmoja, joista keskeinen on Sundy eli aurinko. Auringon ja kuun äidin lisäksi taivaan asukkaista on palvottu myös Ukkosen äitiä ja Taivaan vesien äitiä. Keskeisen maailman luomisen katsotaan tapahtuneen Inmarin käskystä. Inmar loi myös kasvit ja eläimet. Udmurttien etnisen uskonnon järjestelmälle on luonteenomaista monimutkaisuus ja pitkä kehitys. Jumalistoan kuului suuri joukko jumalia, henkiä ja myyttisiä olentoja. Tutkijoiden mukaan niiden yhteismäärä oli suunnilleen 40. Jumalisto oli rakenteeltaan selkeän hierarkkinen, ja kullakin jäsenellä oli oma toimintakenttensä. Alimpana olivat kodin ja pihapiirin jumalat ja henget, seuraavana metsän-, pellon-, niityn- ja vedenhaltijat ja kaiken huipulla taivaanjumala Inmar, Kyldysin, joka vaikutti karjan sikiämiseen, sekä pohjoisten udmurttien Kuaz', joka hallitsi säitä. (Valdykin 1998, 239 - 241.)

Kultin palvelijat toimivat välittäjinä jumalten ja yhteisön välillä. He olivat valittuja henkilöitä, mutta myöhemmin valintaan tuli perinnöllisyyden piirteitä. Yhteydenpito jumalten ja pappien välillä tapahtui yleensä rukousten ja loitsujen avulla. Rituaalit tapahtuivat erityisissä pyhätöissä, joista mainittavia olivat Kuala, erityinen riittirakennus, sekä Lud tai Kermet, pyhä lehto. Erilaisia suostutteluritittejä oli vuodessa suunnilleen 60 - 70 ja suurempia rukousrituaaleja kymmenkunta. Rituaalit olivat tarkasti ja yksityiskohtaisesti säädeltyjä. Tuno oli tietäjä, joka valitsi pääpapin. Hänellä oli erityinen salattu tietämys, ja hän käytti shamanistisia menetelmiä. Tunon istuntojen aikana soitettiin rituaaleihin pyhitetyllä kanteleella, udmurttilaisittain Krezillä, erityinen melodia, joka auttoi yhteydenpitoa jumalten kanssa. (Valdykin 1998, 241 - 242.)

Rituaalisia toimituksia pidettiin vuoden kiertoon ja maanviljelykseen sekä rituaaliseen kyläilyyn liittyvissä tilaisuuksissa (Vladykina 1998, 217 - 231; Tsurakova 1990, 22 - 24; Vikar & Bereczki 1989, 43 - 45) sekä ihmisen elämän siirtymäriitien, kuten häiden, hautajaisten ja sotaväkeen lähdön yhteydessä (Tsurakova

1990, 22 - 24; Vikar & Bereczki 1989, 43 - 45). Näihin kaikkiin rituaaleihin on liittynyt myös rituaalista laulantaa.

Kalendaarirituaalit liittyvät vuoden kiertoon. Jokaiseen kalendaarirituaaliin kuuluvat myös tietynlaiset toimitukset ja rituaaliset laulut. Votjakkien vuosi alkoi kevästä, jolloin vietettiin kevään vastaanottoriittejä kuten ”päarvi”, ”jään saattelu”, ”kyntämään lähtö” ja ”auran vienti”. Kevään juhlista suurin oli Akaska, ”auran juhla”, eli kynnön aloittaminen. Tässä juhlassa oli jopa oma sävelmänsä, jolla laulettiin. Muissa kalendaaririiteissä käytettiin joko yleisesti rukoussävelmää, tai muiden laulujen sävelmiä. Kesäpäivän seisauksen odottelu alkoi juhlasta ”rukous viherryksen kunniaksi”, joka myöhemmin sulautui yhteen kristillisen helluntain kanssa. Näihin aikoihin järjestettiin suuria, yli kymmenenkin kylän yhteisörukouksia. Kesäpäivän tasausta edeltävän ajan Invozhon päättymistä juhlittiin Greber-juhlassa, jonka osa olivat ”hiiren häät”, rituaali, jossa nuoriso jäljitteli hääseremoniaa tarkoituksenaan turvata viljasato. Talvipäivän seisauksen aikana naamioiduttiin, jotta silloin maan päällä vaeltavat pahat henget pelästyisivät. Sadonkorjuun jälkeen vietettiin myös naamiojuhlaa, joka sisälsi hedelmällisyyden takaamiseksi eroottista symboliikkaa. Juuri kalendaaririiteihin liittyivät myös siirtymiset tietyistä ryhmästä toiseen. Kalendaarirituaalien mukaan määräytyivät kynnön, kylvön ja elonkorjuun ajankohdat, ja niihin kuuluivat uhrin suorittaminen ja rituaalialateria joko perheen kesken tai laajemmassa yhteisössä. Lisäksi juhliin kuului magian harjoitusta, jolla saatettiin turvata hedelmällisyyttä, torjua onnettomuuksia tai turvata talouden ja perhe-elämän kukoistus. (Vladykina 1998, 217 - 221.)

Kristinuskoon käännättämisen myötä 1700-luvulla uskontojen vaikutuspiiri jakaantui. Virallista puolta hallitsi ortodoksisuus, mutta perheen ja suvun piirissä säilyi oma kotiuskonto. Myös synkretismiä tapahtui muihinkin uskontoihin kuin kristinuskoon jo ennen varsinaisen käännättämisen alkua, mutta erityisesti sen jälkeen kristinuskoko valtasi alaa. (Vladykin 1998, 244.) Siikalan (1998, 194, 196 - 197) mukaan viime aikojen yhteiskunnallisen murroksen aikana on käynyt ilmi, että udmurttien oma uskonto on säilynyt kristinuskon rinnalla odotettua laajemmassa mitassa, ja Udmurtian tasavallassa on vielä kyliä joissa uhrilehdot ovat käytössä. Hänen mukaansa uhripaikat säilyivät neuvostovallan aikana tietto-



missä metsiköissä tai pelloilla ja niissä suoritettut riitit verhoutuivat kyläpraasniekkojen kaapuun. Vaikka uhrilehdot eivät olisikaan enää käytössä, on kunnioitus ja pelko estänyt niiden tuhon. Vladykinin (1998, 250) mukaan udmurttien omaan uskontoon kuuluvat juhlat ovat säilyneet tähän päivään tiettävästi vain kahdessa kylässä, Kuzebajevossa Udmurtian eteläosassa ja Varklet-Bodjassa Tatarian puolella. Uskonnollinen Udmurt Vös'-järjestö pyrkii elvyttämään udmurttilaisia rukouksia muissakin osissa Udmurtiaa. Vuonna 1992 vietettiin valtakunnallista gerber-juhlaa Kuzebajevon kylässä ja myöhemmin Pazjalin ja Staraja Sal'jan kylissä. Siikalan (1998, 203) mukaan gerber-juhla kokoaa yhteen koko udmurttiväestön kaupunkilaisista kyläasukkaihin. Se kestää koko päivän ja siellä on mahdollisuus osallistua niin uskonnollisiin kuin maallisiinkin aktiviteetteihin kunkin halun mukaan. Vladykinin (1998, 250) mukaan Udmurttilaisten oppineiden ryhmä pyrkii 1990-luvulla luomaan Izhevskiin udmurtian uskonnollisen kulttuurikeskuksen. Kaupungin hallinto on jo antanut maa-alan sitä varten. Liekö kyseessä sama ystävyden talo, "dom drusba narodam", johon meidät kutsuttiin Izhevskissä kuuntelemaan udmurttilaista perinnesäntä.

### 2.3 Kuvaus udmurttien perinnesäntästä

Udmurttien säntäkulttuurin erottaa muiden Udmurtian ympärillä asuvien etnisten ryhmien eheämmistä säntäkulttuureista sen jakautuminen pohjoiseen ja eteläiseen säntäkulttuuriin. Udmurttien säntäkulttuurien eriytyneisyyden syy löytyy heidän historiastaan, joka on erottanut pohjoisudmurtit ja eteläudmurtit toisistaan. Pohjoisudmurttien säntäkin yhtenä erikoisuutena on perinnelaji nimeltään krez, joka perustuu tekstin ja melodian improvisointiin. Improvisaatio yhdistää pohjoisudmurttien säntäkin osaksi pohjolan laajaa ja arkaaista metakulttuuria. Eteläudmurttien säntäkin taas kuuluu Volgan pentatoniseen vyöhykkeeseen. Siksi monet piirteet yhdistävät sitä turkkilaisten kansojen säntäkiin. (Nurieva 2004, 112 - 113.)

Krez on pohjoisudmurttien ja bessermanien laulutyyli, jossa vaihtelevat erilliset sanat, lauseet, huudahdukset ja partikkelit, joilla ei ole tiettyä merkitystä laulun sanoman kannalta, sekä lauseet, joilla on merkitys. Toinen pohjoisudmurttien

laulutyyli, joka liittyy krez-lauluun, on mad. Se on udmurttilaista alkuperää, tai saatu lainana venäläisestä kulttuurista. Krez ja mad liittyvät molemmat niin rituaaleihin kuin epärituaalisiinkin tilanteisiin. Ne molemmat sisältävät improvisaatiota sekä pysyviä aineksia. Krez kuitenkin sisältää tiettyjä sanoja, jotka on pu-nottu yhteen niin että ne menettävät merkityksensä. Udmurttien itsensä mukaan krez ja mad eroavat muista lauluista. He sanovat kuitenkin, että mad on laulu, mutta krez on krez. Kun laulamme krez-lauluja, emme puhu, vaan ajattelemme itseämme. (Nurijeva 2006, 39.) Kyse taitaa olla oman elämän pohdiskelusta, tai tiettyyn mietiskelyyn, tai tunteen valtaan asettautumisesta erityisen kerronnan sijaan.

Nurieva on huomannut kenttänauhotteita tutkiessaan, että udmurteilla on erityinen taito muuttaa melodioita esimerkiksi tunnetuista udmurttilauluista, tai venäläisistä lauluista krez-laulun muotoon. Esimerkiksi Glasovista peräisin olevasta kyläilylaulusta hän on huomannut kaksi erilaista versiota. Toinen on mad-laulu, jonka sanat kuuluvat: ”kuinka tulit? tulitko hyvin?”. Hieman muunneltu melodia on laulettu krez-lauluna, ja siihen on lisätty sanoja, jotka eivät tarkoita erityisesti mitään: ”Kuinka tulit, näetkö, no niin, oletko, tulitko hyvin, tulitko, kovasti, me sanomme, ja, sanomme, tulitko, vain, jos, ja...”. Nurieva on myös huomannut, että monet krez-laulut sisältävät myös erillisen vuodatuksenomaisen osan, jonka tavumäärä vaihtelee. (Nurijeva 2006, 45.)

Laulettaessa krez-lauluja ryhmässä, jokainen laulaja improvisoi lauluun oman tekstinsä. Kaikki krez-laulujen melodiat eivät ole kuitenkaan improvisoituja kuten teksti. Tietty ryhmä krez-lauluja voidaan erottaa muista krez-lauluista. Tämän ryhmän lauluja lauletaan häissä, hautajaisissa, rituaalisten kyläilyjen yhteydessä sekä rekryytteinä. Niissä on pysyviä melodisia piirteitä, rytmejä ja muotoja, jotka eivät muutu lauluyhteyden tai laulajan persoonallisuuden mukaan. Toisaalta on myös olemassa krez-lauluja, joita on hankala luokitella. Yleisin piirre näille krez-lauluille on, että niitä on esitetty erilaisten riittien aikana sekä ei-rituaalisissa tilaisuuksissa ja niillä on neutraaleja, jopa outoja nimiä, kuten yksinkertainen melodia, yleinen melodia, bessermani- tai udmurttimelodia tai melodia kaikkiin elämän tilanteisiin. (Nurijeva 2006, 39 - 40.)

Laulettaessa krez-lauluja riittien yhteydessä voi mukana olla 20 - 25 laulajaa, joista jokainen laulaa omaa melodiaansa ja tekstiänsä. Nurieva (2001, 114 - 121) on erityisesti kiinnittänyt huomiotaan yhteen rituaalisen improvisaation muotoon nimeltään "kurekjaskon" tai "ket kurekton golos", eli surullinen sävelmä, jota käytetään rituaalisessa laulannassa ryhmässä laulettuna ja ei-rituaalisissa tilanteissa yksin laulettuna. Ryhmässä esilaulaja aloittaa fraasin ja muut yhtyvät siihen. Nämä surulliset sävelmät ovat nimenomaan omaelämäkerrallisia ja ne on laulettu enemmän itselle kuin muille, vaikka ne laulettaisiinkin yhdessä. Kuitenkin ryhmässä laulettuna merkitystä sisältäviä sanoja on paljon vähemmän kuin yksin lauletussa surullisessa sävelmässä. Ryhmässä laulettu surulliset sävelmät sisältävät lähinnä sanoja, joilla ei ole tiettyä merkitystä niiden lauletussa yhteydessä. Surullinen sävelmä oli pitkään tutkijoilta huomaamatta juuri sen henkilökohtaisen luonteen vuoksi. Monet nauhoitukset, joita Nurievan tutkimusryhmä teki, keskeytyivätkin voimakkaaseen nyyhkeeseen, kun laulaja kävi läpi elämänsä tuskallisia vaiheita. Tästä syystä tutkijan ja laulajan välillä pitää olla tietynlainen yhteys. Koska surullinen laulu on usein sekoitettu hautajaissävelmiin, epäilee Nurieva, että improvisaatio on udmurttien keskuudessa nimenomaan tapa ilmaista surullisia tunteita. Vaikka surullinen sävelmä muistuttaa hää- ja hautajaisitkuja, eroaa se niistä siksi, että se ei liity mihinkään rituaaliin, vaan on vapaasti käytettävissä psyykkis-emotionaaliseen rentoutumiseen itkun kautta. (Nurieva 2001, 114 - 116.)

Volgan ja Kaman alueella asuu monenlaisia etnisiä ryhmiä. Heidän musiikkikulttuurinsa ovatkin vaikuttaneet hyvin paljon toisiinsa. Monet melodiat kuuluvatkin selvästi tietylle alueelle enemmän kuin tietyn kielen puhujien piiriin. Pohjois-Tatarstanin ja Pohjois-Bashkirian alueilla elävien eteläudmurttien musiikki voidaan jakaa itäiseen ja läntiseen osaan. Läntisen osan udmurtit laulavat silmiinpistävästi yksinkertaisia lauluja, joissa on käytössä vain kolme tai neljä säveltä. Heidän musiikissaan on eniten yhteistä mordvalaisiin itkuihin. Näitä lauluja voidaan pitää suomalais-ugrilaisena musiikkiperinteenä, joka on säilynyt tähän päivään sakka. Itäisen alueen pentatoniset melodiat taas omaavat voimakkaan tataarivaikutuksen. (Vikar & Bereczki 1989, 23, 25.)

Suurin osa Vikarin ja Bereczkin (1989) keräämistä eteläudmurttalaisista melodioista on rakenteeltaan AA+AA tai AB+AB. C-osa esiintyy harvoin, D ei koskaan. Joskus melodian kerratut osat on esitetty kvinttiä alemmaa toisella kerralla. Neliosaisia melodioita tavataan niin tiettyihin tilanteisiin sitoutetuista melodioista kuin sellaisistakin melodioista, joita voidaan esittää monissa tilanteissa. Monet näistä melodioista voidaankin esittää joko laulettuna tai instrumentilla soitettuna tanssin säestyksenä. Tanssin säestyskappaleiksi valitaan usein yksinkertaisimmat melodiat, jotta niitä on helpompi toistaa riittävän pitkään. Kolmiosaisissa eteläudmurttalaisissa melodioissa yleisin rakenne on ABB. Suurin osa näistä melodioista on kerätty idästä, Bashkirian puolelta. Myös joitain viisiosaisia melodioita esiintyy. Ne ovat tahtilajiltaan 7/8 ja niitä käytetään pääasiassa häätansseina lännessä, Tatarstanin udmurttien keskuudessa. (Vikar & Bereczki 1989, 24 - 26.)

Suurin osa Vikarin ja Bereczkin (1989) keräämistä eteläudmurttalaisista melodioista on kolmisävelisiä. Nämä sävelet ovat yleensä do, re ja mi. Lännessä tämä kolmisävelisyys esiintyy ilman lisäyksiä, kun taas idässä nämä kolme säveltä ovat osa pentatonista asteikkoa do, re-mi+ so-la. Lisätyt sävelet ovat puhdas kvintti ja suuri seksti. Nelisävelisissä melodioissa sävel so esiintyy joissain vain silloin tällöin, eikä yhtä tärkeässä osassa kuin muut kolme säveltä. Toisissa melodioissa se on kuitenkin yhtä tärkeässä, ellei tärkeämmässäkin osassa kuin muut sävelet. Jos taas melodiassa on mukana myös sävel la, se on aina yhtä tärkeä osa melodiaa kuin muutkin sävelet, eikä esiinny satunnaisesti. Duurisävyiset kolmi-, neli- ja viisisäveliset melodiat muodostavat tärkeimmän osan eteläudmurttalaista perinnettä. Jos sävelet fa ja ti esiintyvät melodiassa, ovat ne tahdin painottomalla osalla ja huomaamattomilla paikoilla ”pien”-nuotteina. Yllättävää kyllä, la pentatoninen melodia esiintyy harvoin eteläudmurttien musiikissa, vaikka se muuten tunnetaan laajalti. Suurin osa lauluista on tasavireisiä, mutta myös neutraali terssi esiintyy lauluissa. (Vikar & Bereczki 1989, 26 - 28.)

Koristeet ovat ratkaiseva osa eteläudmurttalaista unisonomusiikkia. Ne toistuvat systemaattisesti tietyissä kohdissa melodiaa sen rakenteellisena osana. Esimerkiksi re-mi- trilli esiintyy yleensä ennen re-säveltä monissa kolmisävelisissä melodioissa. Koristeet elävöittävät muuten yksinkertaista ja samankaltaisena

toistuvaa melodialinjaa. Pentatonisissa melodioissa melodianlinjan kaarevuus antaa mahdollisuuden pidemmälle ja joustavammalle koristelulle. Pentatonisten melodioiden koristelut käyttävät hyväkseen viereisten sävelten nuotteja, mutta eivät kuitenkaan sulaudu glissandoiksi. Tällaisten koristelujen alkuperä on taatarien ja bashkiirien musiikkitraditioissa. Kuviot ovat yleensä tarkassa tempossa, ja niitä näkee harvoin fraasien lopussa. Tahtilajeista tavanomaisempien lisäksi huomattavan usein esiintyy myös 5/8 ja 7/8 tahtilajisia sävelmiä. Näitä esiintyy erityisesti udmurttien lounaisilla asuinalueilla. (Vikar & Bereczki 1989, 28.)

## 2.4 Kokemuksia kubisin soitosta

Prkokopyev sekä Demeter kertoivat meille udmurttilaisesta kolmikielisestä kansanviulusta, kubisista, sekä kuulimme myös kubisia soitettavan molemmilla tapaamiskerroilla. Kubis on edelleen elävä perinne Pohjois-Tatarstanin alueella ja Marien tasavallassa. Myös idässä, missä udmurtit asuvat, on vielä neljästä viiteen vanhaa miestä, jotka soittavat kubista. Nykyään soittimesta on tehty rekonstruointeja, ja monet kansanmusiikki- ja tanssiryhmät käyttävät sitä paljon. Näin tekee myös Aljosh, Prokopyevin luotsaaman Ekton Korka -kansantanssiryhmän haitarin ja kubisin soittaja. Hän on itsekin rakentanut kymmenisen kubista. Kuitenkin soitin, joka hänellä on mukanaan, on etnomusikologi Miklos Demeterin tekemä. Prokopyevin mukaan Demeter oli ensimmäinen etnomusikologi, joka kiinnitti huomiota kubisiin tehden siitä sellaisen rekonstruktion, jollaisen he uskovat Kubisin joskus olleen. Demeterin rakentamassa kubisissa on kaksi osaa, koppa ja kansi. Nykyiset kubisit on rakennettu kolmesta palasta kuten viulutkin. Näin ollen niissä on pohja, kansi sekä niiden välillä oleva osio rakennettu erikseen. (Prokopyev 2010.) Monet kubisista ovat myös tehdasvalmisteisia tavallisia viuluja, joista matalin kieli on irrotettu, ja joiden kielten alle on laitettu puun palanen nostamaan niitä ylöspäin. Kun kielet on nostettu ylös, on soitinta mahdollista soittaa painamatta kieliä kiinni otelautaan. Vanhoista soittimista saattoi myös puuttua koko otelauta, ja niiden kielet oli pingotettu ilmaan kuten suomalaisessa jouhikossakin. Siksi soittimen kieliä paineltiin kuten jouhikon kieliä, otelautaa tarvitsematta. (Demeter 2010.)

Kubisia soitetaan sylissä pystyasennossa, mutta jousta jokainen soittaja pitää haluamallaan tavalla. Vain yksi kubisin soittaja piti jousta kuin suomalaiset pitivät jouhikon rokaa, ja muut pitivät jousta muilla tavoin. Demeter esitteli meille myös kolme muutakin tapaa, millä jousta pidettiin. Perinteinen tapa soittaa kubisia on soittaa joko kahta kieltä tai kaikkia kolmea kieltä yhtä aikaa ja lyödä samaan aikaan jalalla tahtia maahan. (Demeter 2010.)

Kubis oli kuuluisa paitsi Pohjois-Tatarstanin udmurttien myös samalla alueella asuvien marien ja joskus tataarien keskuudessa. Sitä kutsuttiin nimellä ”kubis”, ”kuvish”, ”kobush” tai muilla variaatioilla. Udmurtiassa instrumentti tunnettiin myös, mutta sitä alettiin arvostaa vasta 1900-luvulla. Udmurtit kutsuivat instrumenttia nimellä ”Kyschkang Krez”. Krez on udmurttien kantele. Nimi tarkoittikin jousella soitettua kreziä. (Prokopyev 2010.)

Tapaamisten aikana kuulumme monia erilaisia melodioita soitettuna kubisilla. Ensimmäinen niistä oli tataarimelodiaksi kutsuttu melodia ”bikerkkur” ”Bikerschermen”. Melodia tulee alueelta, missä sekä udmurtit että tataarit asuvat, ja siksi siinä on kuultavissa voimakas tataarimusiikin vaikutus. (Prokopyev 2010.) Melodia on duuripentatoninen, ja sen ambitus on oktaavin. Ambitus onkin laaja verrattuna muihin udmurttimelodioihin, joita kuulumme ja joissa tataarivaikutus ei ole niin suuri. Mitä eteläisemmille udmurttien asuinalueille mennään, sitä enemmän turkkilaisia vaikutteita musiikissa on kuultavissa. Pohjoisudmurttilaisessa musiikissa on kuultavissa toisaalta enemmän udmurttivivahteita, mutta toisaalta venäläinen vaikutus on siellä suurempi. (Prokopyev 2010.)

Seuraava kappale jonka kuulumme Aljoshan soittamana ja Prokopyevin laulmana, oli vieraiden tervehdys laulu. Se oli ambitukseltaan duuri kolmisävelikkö, ja tahtilaji siinä oli viisi neljäsosaa. Pohjois-Tatarstanin udmurteilta onkin kerätty myös hyvin arkaaista musiikkia, jonka juuret johtavat kivikaudelle saakka. Kyseinen melodia on esimerkki tällaisesta musiikista. Kaikki rituaalimusiikki tuohon aikaan on soitettu käyttäen vain kahta tai kolmea säveltä. (Prokopyev 2010.) Myös Demeter soitti kubisilla arkaaisen häämelodian, jossa oli vain kolme säveltä, ja jonka tahtilaji oli seitsemän kahdeksäsosaa.

Kaksi tärkeää kubistyyliä ovat miesten tanssi ja naisten tanssi. Aljosha soitti meille peräkkäin naisten tanssin ja miesten tanssin. Naisten tanssi oli duuripentatoninen nelisävelikkö, johon laulu ja käsien taputukset yhtyivät. Miesten tanssin melodia oli lähes samanlainen, mutta siinä käytiin useammin kvintillä, ja jousituksella korostettiin melkein koko ajan kahdeksasosanuotteja. Sama melodia soitettiin myös toisessa osassa alimmalta ja keskimmaiselta kieleltä, eli matalampaa, ja näin ollen ambituskin laajeni. Demeterkin soitti miesten tanssin kubi-sillaan. Siinä käytettiin myös jousituksessa kahdeksasosien korostamista. Samanlaista nopeaa rytmiä on kuultavissa myös udmurttalaisessa haitarimusiikissa. Melodia Demeterin soittamassa miesten tanssissa on duuripentatoninen, tasajakoinen ja pyörii pääasiassa kolmella sävelellä, mutta yhdessä osassa käytetään myös kvinttiä ja sekstiä. Tanssiessa tärkeää ovat askellukset. Naiset tekevät jaloillaan nopeita ja rytmikkäitä sipsutuksia, miehet taas enemmän hyp-pyjä ja potkuja. (Prokopyev 2010; Demeter 2010.)

Kubisin soittajia tiedetään olleen myös Bashkiriassa alueilla, joilla udmurtit elä-vät (Demeter 2010). Kuitenkaan kubisilla soitettua materiaalia ei ole säilynyt tallennettuna tai nuotinnettuna lainkaan. Arkaaisia laulumelodioita tarkastellessa voidaan miettiä, onko kubismelodioiden ambituskin mahdollisesti ollut erilainen. (Prokopyev 2010.) Demeter onkin alkanut soittaa myös bashkirian udmurtialai-sia laulumelodioita kubisilla. Hänen mukaansa ne sopivat kubisille hyvin.

## **2.5 Kokemuksia udmurttilaisen laulun opiskelusta**

Tapasimme Korepanovan lauluoppilaita Udmurtian osavaltion yliopistolla tiistai-na 28.9. Yliopiston englannin opettaja toimi meille tulkkina. Opiskelijat esittelivät meille työtään, ja mekin esiinnyimme heille, ja esittelimme omaa musiikkiamme. Opiskelijat olivat keränneet musiikkia udmurttikylistä ja opetelleet laulamaan itse näitä kappaleita. Kuulimme lauluja sekä hieman niiden taustaa. Ensimmäisenä kuulimme oppilaiden laulavan moniäänisen vieraiden tervehdyksen Kaakkois-Udmurtiassa asuvan bessermani-heimon udmurteilta. Sitä kutsutaan pitkäksi lauluksi (long song, kush krez). Kappaleessa Korepanova itse toimi esilaulajana

ja kuoro yhtyi lauluun. Erityistä kappaleessa olivat liu`ut, melismat, äänenmuodostus ja melodiikka. Aluksi kappaleen saattaisi luulla olevan duuri viisisävelikö, mutta pian sen huomaa olevan mollivoittoinen. Jokin tietty tunnelma laulusa ottaa valtaansa, ja kuljettaa ajatukset udmurttien luo kaukaa Suomesta käsinkin.

Oppilaita Korepanovalla on eri puolilta Udmurtiaa. Muutama heistä on myös udmurttikylistä Udmurtian ulkopuolelta. Yksi marien tasavallasta, yksi Bashkiriasta ja yksi Tatarstanista. Osa oppilaista on myös venäläisiä, joten opiskelijaryhmän voisi sanoa olevan monikulttuurinen. Opiskelijat matkustavat eri kylissä keräämässä materiaalia ja lauluja, ja sitten he palaavat takaisin opinahjoonsa, opiskelevat keräämiään melodioita ja laulavat niitä yhdessä tai soolona, riippuen siitä, millainen kappale on kyseessä. Tarkoituksena heillä on opiskella monia erilaisia traditioita. Korepanovan (2010) mukaan Udmurtiassa ja sen ympärillä on monia eri alueita, joissa udmurtit elävät. Niissä kaikissa on erilainen laulutyylinensä. Opiskelijoiden tehtävänä onkin oppia erottamaan jokaisen erilaisen laulutyylin ominaispiirteet, ja opetella laulamaan kappaleet sen mukaisesti. Pohjoisessa kulttuurissa on myös Korepanovan (2010) mukaan venäläisiä vaikutteita, ja etelässä taas ovat kuultavissa turkkilaiset vaikutteet.

Udmurtit ovat aina olleet pakanoita. Heillä on ollut omat jumalansa joita palvoa ja omat riittinsä joita seurata. Tämä on antanut myös voimaa heidän perinteelleen säilyä muuttumattomana. Nykyään udmurttimummit laulavat myös uudempia lauluja. Sanotaan, että udmurtit ovat kansaa, joka tulee metsästä. Siksi he ovat hyvin ujoja. Kun opiskelijat menevät keräämään lauluja, voi olla, että heille lauletaan ensin uudempia lauluja. Vasta jonkun ajan päästä saattaa laulaja rohkaistuttuaan laulaa jonkun vanhemmankin laulun. Keruutilanne on herkkä tilanne, jolle on annettava aikaa ja rauhaa. Korepanova itse tulee Pohjois-Udmurtiasta. Pohjois-Udmurtian udmurtit tuntevat hänen mukaansa venäläisiä lauluja, jotka venäläisetkin ovat unohtaneet. (Korepanova 2010.)

Seuraavana meille lauloivat viidennen vuoden opiskelijat. He esittivät meille eteläudmurttilaisen naisten tanssin. Tämä on siis soolotanssitraditio, missä jokainen pääsee halutessaan näyttämään itseään ja taitojaan paikalla olevalle



väelle. Kuka tahansa naisista voi astua esiin, niin naimaton kuin naimisissa olevakin. (Korepanova 2010.) Opiskelijat taputtivat laulun aikana neljäsosarytmiä. Samaa teki Prokopyev Aljoshan soittaessa naisten tanssin. Opiskelijat kannustivat myös huudahduksilla tanssijaa. Tapa näyttäisikin liittyvän nimenomaan eteläudmurttilaiseen tanssiperinteeseen. Melodiikka ja rytmiikka ovat hyvin samanlaista kuin kubisilla soitetussa eteläudmurttilaisessa tanssimusiikissa; ainoana erona kubismusiikkiin on se, että bordunaääni ei pysy samana, vaan laulettuissa naisten tanssissa on rikkaampaa moniäänisyyttä.

Seuraavana kuulumme bashkirianudmurttilaisen pojan esittämän pannukakkupäivän laulun, jonka hän oli oppinut isoäidiltään. Laulu liittyy bashkirianudmurttilaisen kalendaariseen juhlapyhään, jolloin pannukakkuja oli määrä tarjota, ja ihmiset kokoontuivat yhteen. Siinä on paljon bashkirialaisia vaikutteita, kuten Demeterin kubiksella soittamassa bashkirianudmurttilaisessa melodiassa. Ambitus on tässäkin bashkirianudmurttilaisessa kappaleessa oktaavin, mutta melodia on pentatoninen. Pentatoniikasta voimme päätellä melodian olevan vanha. Kappaleen sanoissa on myös kuultavissa alkusointu. Tämäkin kielii vanhakantaisesta runomitasta.

Seuraava kappale oli surumielinen moniääninen laulu, joka vertasi ihmisen elämää luonnon asioihin. Laulu kertoi pilvistä, jotka liikkuvat, kivistä, kuinka ne ovat, ja vertasi tätä kaikkea ihmisen elämään, jonka pitää syntyä, elää ja kuolla, ja siinä välissä selvittää monenlaisista koettelemuksista ja tunteista. Sen jälkeen kuulumme kiitoslaulun Inmarille, kaikista suurimmalle jumalalle. Laulussa kiitetään hyvästä sadosta, ja se on perinteisesti laulettu sadonkorjuujuhlassa. (Korepanova 2010). Heti kiitoslaulun perästä alkaa tanssilaulu, joka menee ensin unisonossa, mutta sitten siihen alkaa tulla lisää harmonisia elementtejä, sekä jalkojen polkuja. Tanssin aikana miehet pitävät yllään fallista symbolia, joka on tehty perunoista ja porkkanasta. Myös naiset kantavat omanlaisiaan hedelmällisyyden symboleita tanssiessaan. Tanssi on siis samalla säädytön ja pyhä.

Saimme pyydettyämme Maria Korepanovalta yksityistä laulunopetusta udmurttilaisen perinnelaulun tekniikassa. Keskiviikkona 29.9 meillä oli ensimmäinen laulutuokio yhdessä. Ensimmäisenä rupesimme opettelemaan oijego-laulua, joka

on peräisin marien tasavallassa sijaitsevalta udmurtialueelta. Se on samanlainen vieraiden tervehdyslaulu, jollaisen kuulumme Korepanovan oppilaiden tapaamisessa esitettävän ensimmäisenä. Korepanovan (2010) mukaan tätä laulutyyppiä kutsutaan nimellä ”zout”. Se ei siis ole laulu, vaan vielä arkaaisempi, vanhempi kuin laulu. Vladykinan (1998, 221) mukaan Etelä-Udmurtiassa rituaalista laulua kutsutaan nimellä ”gur”, pohjoisessa ”krez’”, nykyisen naapuritasavallan Baskorostanin alueella asuvien udmurttien keskuudessa ”kyj” ja turkkilais-marilaisen Karlyganskin kontaktialueen parissa ”zout” tai ”sjam”. Rituaalinen kyläily ja vieraslaulut liittyvät myös moniin udmurttien pyhiin toimituksiin.

Ensimmäisenä kuuntelimme laulun kasetilta. Meitä kehoitettiin kuuntelemaan sitä ja miettimään samalla mistä ääni tulee ja kuinka se muodostuu kehossa. Kuuntelimme kappaleen. Ääni oli melko nasaali, kirkas ja kiinteä, joten laululla oli oltava hyvä tuki kehossa, jotta se pystyttiin muodostamaan. Kappaleessa oli esilaulaja ja kuoro, joka koostui muutamasta muusta laulajasta, jotka yhtyivät lauluun. Laulussa imitoitiin kubismusiikkia, joten siinä oli bordunaääni ja melodia. Borduna ei kuitenkaan pysynyt samana koko ajan kuten kubisilla soitettaessa, vaan se saattoi mennä myös ala kvintille tai sekunnille riippuen melodialinjasta. Korepanovan (2010) mukaan alinta ääntä varioidaan oman mielen mukaan käyttämällä kyseessä olevia kolmea säveltä, liukuja sekä koristeluja. Alinta ääntä laulettaessa ääni soi rinnassa, eli käytetään rinta-ääntä. Ylä-ääni resonoi enemmän pään, suun ja nenäontelon erilaisissa kaikukopissa. Mukanamme oli viidennen vuoden opiskelija, joka oli mahdollisesti itse kerännyt kappaleen jostain kylästä, sillä kasetti, jolla kappale oli, oli hänen hallussaan. Hän sanoi, että opetellessaan laulamaan kappaletta, hänen oli määrä painaa kurkkuaan hieman sormella oppiakseen tuottamaan halutunlaisen äänen. Tapa tuli siitä, että mummoilla on monesti ollut huivi päässään kun he ovat laulaneet kappaletta, ja huivi on sidottu tiukalle leuan alle.

Seuraavana meille toistettiin kappaleen sanat udmurtin kielellä. Kirjoitimme ne ylös, niin kuin ne kuulumme. Tehtävä oli haastava, sillä kaikkia äännteitä ei meillä suomessa ole, vaikka kyseessä on sukulaiskieli. Oli silti hyvä, että sanat toistettiin hitaasti, ja saatoimme makustella sitä, missä ne soivat, ja tarkentaa, jos joku sana on vaikeampi lausua. Esimerkiksi sanan lyktem k-kirjainta ei aina lausuta

tässä kyseisessä murteessa, jolla laulu on laulettu. Myös l-kirjain on pehmeä, kuten virolaisilla. Jotkut vokaalit ovat myös vähän kuin kahden suomalaisen vokaalin välimuotoja. Esimerkiksi y:n ja u:n välimuoto löytyy, sekä e:n ja i:n. Myös se, onko y enemmän y:n vai u:n kuuloinen, riippuu murteesta. N- ja d -kirjaimet muodostetaan laittamalla kieli ylähampaiden taakse. Udmurtin kielessä on myös joitain erikoisempia suhuäänteitä. Kun olimme kirjoittaneet sanat ylös, yritimme lausua niitä perässä. Toistimme sanat ensin sana kerrallaan, sitten lause kerrallaan. Seuraavaksi toistimme sanat laulun rytmissä.

Laulun ornamenttiikka on myös imitoitu kubisin soitosta. Kappale on kolmijakoinen sisältäen kahden fraasin päästä tulevan pitkän fermaatin. Fermaatti lauletaan niin pitkäksi, kuin sen vain pystyy laulamaan. Koristeluja voidaan tehdä improvisatorisesti minkä tahansa tavun eteen. Yleensä koriste näyttäisi tulevan kuitenkin pitkälle nuotille, ensimmäiselle iskulle tai kolmannelle iskulle. Tatars-taninudmurttilaisessa musiikissa on enemmän koruja kuin tässä marinudmurttilaisessa tyylissä.

Seuraavaksi rupesimme opettelemaan perinteistä äänenmuodostusta. Siinä leuan oli oltava paikoillaan, eikä tekstin artikuloimiseen tarvinnut käyttää erityistä tarkkuutta. Aluksi kuulosti siltä, että kurkussa olisi paljon tilaa resonanssille ja ääni resonoisi myös nenän takana. Alukkeet tehtiin kurkunpäällä, kuten melismatkin. Kurkunpää tuntui olevan hieman alhaalla, jotta kurkussa olisi riittävästi tilaa resonanssille. Ääni ei soinut pelkästään edessä, vaan se oli yhtä aikaa takainen. Nenäontelon takana olevia resonanssitiloja tarvittiin tuottamaan haluttu nasaalius. Äänenväri imitoi myös kubista. Rintaääntä ei ollut mahdollista käyttää paljoa lauletaessa melodiaääntä, sillä muuten melismoja oli hankalampi tehdä. Ääntä ei kuitenkaan tullut liiaksi päästä soimaan laajennettuun kurkkuunkaan. Pääasia oli, että ääni oli kohdistettu tiettyyn kohtaan eteen, nenäontelon taakse, ja muuten keho saattoi olla rentona. Ääntä ei tullut myöskään puskea. Se riitti, mitä rennosti voitiin tuottaa. Ääni soi myös enemmän etisissä resonanssionte-loissa kuin äänihuulissa. Korepanovan (2010) mukaan mummot eivät erityisemmin mieti hengitystä tai ilman kulkua tai pidätystä laulunsa aikana. Ilma kulkee enemmän kuten hengitys eli rennosti käyttämättä sen kummempia lauluteknisiä keinoja. Ilmaa ja painetta tarvitaan vain juuri sen verran, että ääni pys-

tyy soimaan nasaalina nenäontelon takana. Kun ääni on tuotettu rennosti, ilmestyy siihen luonnostaan tietynlainen vibrato, ja se mahdollistaa myös melismojen muodostamisen. Liian terävää, nasaalia, metallisen kuuloista ja suoraa ääntä oli siis syytä välttää. Äänen oli oltava sen sijaan enemmän kuin sahausjälki puussa. Ei täysin sileä, vaan hieman rosainen, mutta kuitenkin pehmeämpi kuin metalli. Kurkussa saattoi olla hienoinen narina mieluummin, kuin että ääni soisi liian kovana ja metallisena nenäontelon takana. Korepanovan mukaan pääperiaate tässä äänenmuodostuksessa on aina rentous. Äänen ei tarvitse olla kova. Udmurttien uskotaankin olevan mentaliteetiltaan nöyrää ja hieman ujoa metsäkansaa. Siksi laulutyylikin on sen mukainen.

Ääniharjoituksena voidaan ensiksi voi laulaa pitkää ääntä ää:llä, ja sen jälkeen voidaan koettaa rentouttaa muut osat kehosta mahdollisimman luonnolliseen tilaansa. Ä:llä voidaan myös tehdä pieniä alukkeita yksitellen resonanssitilojen kokeilua varten. Pohjoisudmurttilainen laulutyyli on takaisempi kuin eteläudmurttilainen, nasaalimpi tyyli, joka muistuttaa enemmän kubista. Eteläudmurttilaisessa tyyliässä suuta avataan enemmän kuin pohjoisudmurttilaisessa tyyliässä. Laulu on hyvin legatomainen. Tavuja ei tule erotella toisistaan, vaan koko fraasi fermaattiin saakka voidaan laulaa yhdellä hengityksellä. Jotta koko fraasi voidaan laulaa samalla hengityksellä, on tempo pidettävä tarpeeksi reippaana. Jos tempo on hitaampi, voidaan välissä hengittää. On muistettava, että imitoidaan kubista.

Opiskelijat kuuntelevat aina ensin kenttänauhoituksen, ennen kuin rupeavat laulamaan. Näin he tottuvat äänenväriin, ja oppivat perinteisen mallioppimisen mukaisesti äänenmuodostusta. Kun äänitettä kuunnellaan, on tarkoitus kuvitella samalla laulutilanne lähtien siitä, miltä laulaminen näyttää, miltä se tuntuu ja millainen ilme naamalla on.

Seuraavalla oppitunnilla kertosimme edellisellä kerralla opetellun laulun, ja Korepanova korjasi vielä muutamia äänenmuodostukseen liittyviä asioita. Viiden vuoden vuosikurssin opiskelijat, jotka olivat tätä laulua tutkineet ja laulaneet, tulivat tunnille myös, ja saimme laulaa laulun yhdessä heidän kanssaan. Sitten rupesimme opetelemaan pohjoisudmurttilaista kreziä. Sen äänenmuodostus oli

pyöreämpi kuin eteläisessä tyylissä. Äänessä oli enemmän kaikua. Tämäkin laulu oli Korepanovan mukaan hyvin intiimi, eikä kovaääninen. Tämä kyseinen melodia olikin hyvin vanha, vaikka pohjoisudmurtilaisessa perinteessä on löydettävissä myös uudempia lauluja. Ensiksi kirjoitimme taas sanat ylös. Korepanova ei halunnut ottaa lauluun tälläkään kertaa mukaan paljoa sanoja, jotta meidän olisi helpompi omaksua laulu. Sanat tämän kaltaisessa laulussa on aina improvisoitu. Tietynlainen kieli on siis osattava, jotta sanoja pystytään tuottamaan hetkessä. Jokaisella laulajalla on omat sanansa lauluun. Lauluun on olemassa kuitenkin joitain perustavanlaatuisia sanoja, jotka tässä laulussa aina esiintyvät, kuten esimerkiksi, ”me kerromme”, tai ”me laulamme”-fraaseja, jotka ovat tyypillisiä udmurtilaiselle laululle. Laulussa ei ole tarinaa vaan sanat ilmentävät laulajan sisäisiä tunteita, kuten saamelaisessa joiussakin. Laulu kuvailee laulajan tunteita kyseisellä hetkellä. Sama laulu voi olla hetkestä riippuen sekä iloinen että surullinen. Esimerkiksi viisihenkinen kuoro voi laulaa laulua, mutta jokainen heistä laulaa eri sanoja. Melodia on kuitenkin sama. Kuulijan onkin näin ollen vaikea seurata sanoja, vaikka hän puhuisi samaa kieltä. Jos laulajia on viiden sijasta viisitoista, on sanojen ymmärtäminen mahdotonta. Kuitenkin voimakas tunnelataus joka laulussa on, välittyy kuulijalle. Kun kokoonnutaan laulamaan kyseistä laulua, on sen teema kuitenkin aina sama jokaisella laulajalla, vaikka jokainen laulaakin laulun eri sanoilla. Yhteinen teema voi olla vaikka hääteema, hautajaisteema, rekryytti, ompeleminen tai kutominen, tai mikä tahansa elämään liittyvä teema. (Korepanova 2010.) Korepanova antoi meille videon, jolla ryhmä mummoja lauloi laulua hänen kanssaan. Sanat jotka hän saneli ja jotka kirjoitimme paperille, ovat vain melodian opettelua varten, mutta myöhemmin meidän oli mahdollisuus laittaa lauluun vaikka omat sanamme jos haluamme.

Tyypillistä udmurtilaisissa lauluissa on laulaa ”me laulamme”, ”me kerromme”. Esimerkiksi ”suom”, ”vieralom”, ”kurtsalom”, sanoja voidaan vaihdella tässä kohdassa improvisatorisesti. Syy sanojen improvisoimiseen saattaa olla, että osa sanoista on aikojen saatossa unohtunut. Toinen syy voi myös olla, että sanoja käytettiin usein rituaaleissa, kun oltiin yhteydessä luonnonhenkiin esimerkiksi takaamaan parempaa satoa, tai muuta tarkoitusta varten. Näin ollen selkeää tarinaa ei kehittynyt. Korepanova on etsinyt pitkään vastausta improvisaa-

tion kysymykseen. Välillä asiat tuntuvat yksinkertaisilta ja luonnollisilta, mutta välillä tuntuu, että vastaus sijaitsee jossain hyvin syvällä udmurttilaisessa arkaaisessa perimätiedossa niin, että kysymys ei koskaan lakkaa olemasta kiinnostava. (Korepanova, 2010.)

Korepanovan mukaan äänenmuodostukseen vaikuttaa syvä sisäinen ajattelu ja tunne, jota laulaessa koetaan, sekä laulaminen itselle, ei yleisölle. Siksi ääni tuntuu kumpuavan jostain syvältä sisältäpäin. Tämän vuoksi ääni ei ole myöskään kova. Tällainen äänenmuodostus voi myös auttaa ihmistä syvällisen pohdinnan, ja oman sisimmän äärelle. Monet sanat laulussa imitoivat luonnon ääniä. Esimerkiksi sana "shnkr" imitoi kevään ääntä. Itse äänenmuodostus kielii myös luonnon äänistä, joita ihminen voi ensin hiljentyä kuulemaan. (Korepanova 2010.)

Äänen sointi olikin hyvin kuulas ja yläsävelpitoinen. Kurkun pohjalla oli oltava pieni hämmästyksen tunne. Kun kanojen ääntä imitoidaan laulun alussa olevilla "god god" -sanoilla, saadaan sama yläsävelpitoisuus ääneen. Pehmeä kitalaki tuottaa äänelle kaikupohjan. Ääni ei kuitenkaan saa soida pelkästään takana, vaan se tarvitsee sekä etistä että takaista resonanssitilaa. Myös tukea äänelle tarvitaan, jotta sitä ei tarvitse painaa kurkusta. Tukea ei saa käyttää kuitenkaan liikaa, muuten äänestä ei tule toivotun laista, vaan liian kova. Tällöin haluttu äänen rentous ja soljuvuus kärsivät. (Korepanova 2010.)

Kun Korepanova aloitti laulun harjoittelun, hän ei itsekään laulanut kuten hän nyt laulaa. Taito ei synny vain yhdessä hetkessä, vaan se vie aikaa. Hän oppi äänenmuodostuksen kuuntelemalla äänitteitä uudestaan ja uudestaan. Korepanova antoi meille myös videon, jossa hän itse laulaa kyseistä laulua vanhojen udmurtinaisten kanssa. Hän kehottaakin meitä videota katsoessamme myös katsomaan laulajien asentoja ja ilmeitä heidän naamallaan. Näin voimme itse tajuta kuinka naiset muodostavat äänen. (Korepanova 2010.)

Udmurtiasta valitsimme konserttiin eteläudmurttilaisen zout-melodian, eteläudmurttilaisen kubismelodian sekä bashkiranudmurttilaisen laulumelodian. Zoutin meille opetti Maria Korepanova, joten sen sanat pystyimme ääntämään hänen

opastuksellaan. Muut melodiat soitimme omilla länsimaisilla soittimillamme, viululla ja nokkahuilulla. Esittelimme myös hieman tanssitaitojamme Sarsak-Omgasta nauhoitetun laulunpätkän tahdissa. (Liite 1.)

## **3 Tuva**

### **3.1 Saapuminen Tuvaan**

Lähtiessämme Izhevskistä kohti Tuvaa 25.10.2010, toivat ystävämme ensin meidät autolla asemalle, mistä juna lähti kohti Krasnojarskia ja Abakania. Abakanissa jäimme junasta pois ja matkamme jatkui taksilla kohti Tuvan pääkaupunkia Kyzylia, missä meidän oli määrä opiskella tuvalaista kurkkulaulua Aldar Tamdynin johdolla. Junan ikkunoista olimme nähneet pelkkää ruohotasankoa muutaman päivän ajan, mutta saapuessamme Abakaniin näimme aamuyön valossa ensimmäisen kerran vuoria. Kun matkustimme taksilla eteenpäin kohti Tuvaa ja Kyzylia, vuoret vain kasvoivat, ja tuntui kuin olisimme tulleet toiseen paikkaan, ulos Venäjältä.

Izhevskissä meitä oli peloteltu sillä, kuinka tuvalaisten on kuultu jopa tappavan kaduilla pimeän tullen ihmisiä, jotka näyttävät venäläisiltä. Oman osansa jännityksestä Kyzyliin saavuttaessa teki se, että emme olleet saaneet lainkaan yöpaikkaa järjestettyä itsellemme ennen saapumista, emmekä osanneet venäjää, saati tuvaa. Abakanin asemalta kanssamme taksin jakanut nuori nainen osasi hieman englantia, sillä hän oli opiskellut lakia. Hän ymmärsi, että meillä ei ole yöpaikkaa, ja tarjosi meille asuntonsa siksi yöksi, ja meni itse vanhempiensa luo. Onneksi olin saanut Suomesta tuvalaisen musiikin taitaja Sauli Heikkilältä australialaisen Elisabeth Gordonin puhelinnumeron. Gordon oli parhaillaan Kyzylissä tekemässä tutkimusta naisten kurkkulaulusta. Hänen kautta tapasimme etnomusikologi Tayana Arakchaan, joka puhui hyvää englantia, sillä hän oli asunut Yhdysvalloissa. Hän majoitti meidät sopuhintaan asuntoonsa sekä auttoi meitä monissa käytännön asioissa. Hänen mukanaan pääsimme myös näkemään monia komeita tuvalaisen musiikin konsertteja. Pian tapasimmekin en-

simmäisen opettajamme Aldar Tamdynin. Meillä oli kiire oppia kurkkulaulua, sillä viisumimme oli voimassa enää vain neljä viikkoa.

### **3.2 Kuvaus tuvalaisista kansana**

Tuvan tasavalta on osa Venäjän liittovaltiota ja sijaitsee Keski-Siperian eteläpuolella. Sillä on etelässä yhteinen raja Mongolian kanssa, lännessä Altain tasavallan kanssa, luoteessa Hakassian tasavallan kanssa, pohjoisessa Krasnojarskin aluepiirin kanssa, koillisessa Irkutskin alueen kanssa ja lännessä Burjatian tasavallan kanssa. Tuva on erillään muista asutusalueista vuorijonojen ja laajojen metsien takia. Jenisei-joki virtaa Tuvan halki, ja sen pääkaupungin, Kyzylin kohdalla kaksi jokea yhtyy yhdeksi, ja jatkaa kulkuaan jäämerelle. Tätä kohtaa sanotaankin Jenisein alkukohdaksi. Tuva on yksi väljimmin asutetuista alueista Venäjällä. Vuonna 1989 tehdyn väestölaskennan mukaan Tuvan 300000 asukkaasta noin kaksi kolmasosaa oli tuvalaisia. (Tongeren 2002, 51 - 53.)

Tuvalaisten tunnettu historia alkaa skyyteistä, hevosilla ratsastavista paimentolaisista, jotka vaelsivat Euraasian aroilla ja asettuivat Tuvan alueelle seitsemännen ja ensimmäisen vuosisadan välillä ennen Kristusta. Ennen heitä alueella asui jo ihmisiä, jotka oletettavasti puhuivat indoiranilaista kieltä. Skyyttien fysiologiasta oli löydettävissä eurooppalaisia sekä mongoloidipiirteitä. Skyyttien jälkeen hunnit asettuivat Tuvaan. Molemmat näistä heimoista olivat puolipaimentolaisia ja tulivat toimeen alkeellisella maanviljelyksellä, metsästyksellä, karjanhoidolla sekä kalastuksella. (Tongeren 2002, 82.)

Ensimmäiset turkkilaiset klaanit valtasivat alaa Altain ja Kirgisian alueella ja tunkeutuivat Tuvaan 500-luvulla jälkeen Kristuksen. Tuvan silloiset asukkaat tulivat voimakkaan turkkilaisen vaikutuksen alaisiksi. Näkyvin osoitus tästä oli siirtyminen turkkilaiseen kieleen, joka on säilynyt Tuvan kielenä siitä lähtien. Turkkilaisista perua on myös liikuteltava paimentolaisjurttia, joka on ollut avain asemassa Keski-Aasian paimentolaisten elämässä ja on sitä edelleen. Mitä tänä päivänä



pidämme tuvalaisena kulttuurina, muotoutui pitkälti näinä aikoina. (Tongeren 2002, 83.)

800- ja 900-luvuilla muut turkkilaiset ryhmät, uiguurit ja kirgiisit, hallitsivat suuria osia Keski-Aasiaa, mukaan lukien Tuvaa. Näiden heimojen jälkeläiset ovat kuitenkin lähes kokonaan sulautuneet Länsi-Tuvaa asuttaneisiin heimoihin. Itä-Tuvan metsien asukkaat, todžalaiset, jotka ovat enemmän linkittyneet Pohjois-Siperian heimoihin, ovat saaneet olla melko rauhassa vallan vaihdoksilta. Todžalaiset ovatkin säilyttäneet arkaaisen elämäntyylinsä lähivuosiin saakka. Todžalaiset erottaakin länsituvalaisista nimenomaan poronhoito, tietynlainen shamanismi, ja kodan kaltaiset tuohella päällystetyt asumukset. (Tongeren, 2002, 83.)

Todžalaisten asuessa eristyksissä, yksi heidän länsituvalaisista napureistaan päätyi todelliseksi kosmopoliitiksi. Syntyperältään tuvalainen kenraali Subutai valloitti suuren osan Aasiaa, Lähi-Itää ja Eurooppaa. Hän oli yksi Tšingis-kaanin vallanperijöistä. Tšingis-kaani aloitti mongolivallan aikakauden vuonna 1207. Mongolien ordat ottivatkin ensimmäisenä valtaansa heimot, jotka asuttivat Tuvaa, ja näin ollen turkkilaiset antoivat apuaan Tšingis-kaanin joukoille. Mongolien poliittiset ja taloudelliset rakenteet vakiintuivat Tuvaan, ja tätä vahvasti mongolien vaikutus tuvalaisten etniseen perimään. Tuvan kieli pysyi turkkilaisena, mutta monia mongolinkielisiä sanoja sekoittui tuvan kieleen. Höömei on muun muassa yksi niistä. Lamaismi, tiibetin buddhalaisuuden haara, saapui Tuvaan ensimmäisen kerran mongolien myötä, mutta sen aseman vakiintuminen Tuvaan tapahtui vasta pitkälti mongolivallan heikentymisen jälkeen. (Tongeren 2002, 83 - 84.)

Mongolien ylivalta siirtyi kiinalaisten haltuun 1700-luvun puolivälissä. Tällöin Tuvasta tuli Kiinan etäinen provinssi. Tämä oli tuvalaisille vaikeaa aikaa, sillä hallinnolle he olivat olemassa vain veronkeruuta varten. Tuvalaisten täytyi antaa veroiksi turkiksia, kameleita ja lampaita. Tällöin tavallinen tuvalainen oli alhaisessa asemassa verrattuna korkea-arvoisiin kiinalaisiin ja mongolialaisiin valtanpitäjiin. 1800-luvun lopulla Venäjä levitti aluettaan itään päin, ja tämä aiheutti painetta monissa turkkilaisissa, paleosiperialaisissa ja muissa ei-slaavilaisissa

heimoissa, jotka alkoivat myös työntyä itään päin. Pian ensimmäisiä diplomaattisia kontakteja tuvalaisten virkamiesten kanssa yritettiin solmia vaihtelevalla menestyksellä. Muutaman vuosisadan ajan Tuvan ympäristö olikin taistelulentänä mongolikaaneille, mantšu-kiinalaisille, venäläisille virkamiehille ja turkkilaisille sotaherroille. Tuva kuitenkin välttyi Siperian ja sen alkuperäiskansojen armottomalta riistolta, jota Venäjän Tsaari harjoitti, ja Tuva säilyi suhteellisen vapaana mellakoista ja ulkopuolisista vaikutteista verrattuna naapureihinsa altaislaisiin ja hakasseihin. Jotkut tuvalaiset aatelismiehet kuitenkin hyötyivät kasvavasta turkiskaupasta, ja pystyivät sen avulla rikastumaan. Kiinan Quingdynastian päättyessä loppuunsa vuonna 1911, onnistuivat tuvalaiset saamaan itsenäisyyden vuoteen 1921 saakka. Vuosikymmenen ajan Tannu Tuvan kansantasavalta oli itsenäinen. Ensimmäistä kertaa sen historiassa lait asetettiin tuvalaisten itsensä toimesta. Välejä Mongolian kanssa paranneltiin, ja mongolilaiset ja latinalaiset aakkoset otettiin käyttöön. Uskonnon vastainen propaganda kiellettiin, ja lamaismista tuli virallinen uskonto. (Tongerén 2002, 84 - 85.)

1930-luvulla Tuvan talous alkoi muuttua. Omaisuuden kollektivointi, koulutus, paimentolaisten asettuminen enemmän ja enemmän aloilleen, teollistuminen ja suurimittainen maatalous olivat näitä muutoksia. Ryhmä nuoria tuvalaisia kapi-nallisia, jotka olivat kouluttautuneet Moskovassa, alkoi johtaa voimakasta ja aggressiivista kampanjaa omassa maassaan saattaakseen sen osaksi neuvostoliittoa. Kyrilliset kirjaimet otettiin jälleen käyttöön, shamanistiset riitit joutuivat epäsuosioon ja lamaistisia luostareita tuhottiin. Kirjoja, shamaanirumpuja ja muita instrumentteja tuhottiin massoittain. Tuvan ensimmäisen sosialistisen presidentin Tokan sanotaan polttaneen tuvalaisia igileitä ja munniharppuja omin käsin. Venäläisten maahanmuuttajien määrä lisääntyi huomasti. Vuonna 1944 Neuvostoliitto sai strategiansa Tuvan osalta päätökseen, ja se nimettiin Tuvan autonomiseksi tasavallaksi. Näin Tuvasta tuli kenenkään huomaamatta viimeinen itsenäinen maa, joka liitettiin Neuvostoliittoon. (Tongerén 2002, 85 - 86.)

Neuvostoliiton myötä Tuvaan rantautui ajatus musiikin esittämisestä näyttämötaiteena. Vuonna 1945 Kyzyliin avattiin suuri musiikkiteatteri, ja vuonna 1947 sen ensimmäinen musiikkikoulu. Kansanmusiikin opiskelu ei enää ollut looginen ensimmäinen askel nuorelle muusikolle, vaan sen rinnalle tuli myös mahdoli-

suus opiskella länsimaista musiikkia. Länsimaiset instrumentit ja nuotinnostapa tulivat tutuiksi. Myös tuvalaisia kansanmuusikoita lähti opiskelemaan ja esiintymään Moskovaan. (Tongeren 2002, 86.)

### 3.3 Kuvaus tuvalaisesta kurkkulaulusta

On vaikea sanoa, kuinka moni tuvalainen laulaa kurkkulaulua. Laulutyyli opitaan kuulonvaraisesti muilta laulajilta. Esimerkiksi perheen vanhemmat miehet saattavat opettaa kurkkulaulun nuoremmille. Periaatteessa kuka tahansa viisivuotiaasta vanhukseen voi osata laulaa kurkkulaulua. Suurin osa laulajista ei kuitenkaan harjoittele laulamista esiintymistä varten, vaan se on tarkoitettu viihdykkeeksi itselle. Kurkkulaulun asema Tuvassa on sama kuin meille laulaminen ylipäätään. (Tongeren 2002, 56.)

Keskiverto kurkkulaulaja osaa laulaa kahdella tai kolmella tavalla kurkkulaulua. Yleisimmät näistä tavoista ovat sigit, höömei ja kargira. Laulajat oppivat intuitiivisesti kirjoittamattomat säännöt yläsävelmelodioiden tuottamiseen. Melodiat nousevat yleensä kahdeksannelta yläsäveleltä tiettyjen standardisoituneiden rytmisten ja melodisten aiheiden kautta kahdennelletoista yläsävelelle ja laskeutuvat siitä takaisin kahdeksannelle yläsävelelle. Käytössä ovat silloin kahdeksas, yhdeksäs, kymmenes ja kahdestoista yläsävel. Yhdettätoista yläsäveltä ei käytetä, jotta tuvalaiselle musiikille tyypillinen pentatoninen skaala ei häiriinny. (Tongeren 2002, 57.)

Monet melodiat tulevat tietyltä alueelta Tuvaa, mutta nykyisin muuttoliikkeen ja massamedian takia laulajat käyttävät yhä enemmän melodioita, jotka eivät ole heidän omalta syntymäalueeltaan. Jotkut laulajat myös sanoittavat laulunsa itse, vaikka eivät edes esiintyisi. Laulaja voi valita säestyssoittimekseen igilin, paikallisen jousisoittimen, tai näppäiltävän doshpuluurin tai shanzyn. Jotkut laulajat tekevät instrumenttinsa itse niin, että se sopii heidän äänialaansa. Kaikilla ei ole omaa soitinta, mutta lähes jokaisesta taloudesta maaseudulla löytyy sellainen. (Tongeren, 2002, 57.)

### 3.4 Kokemuksia tuvalaisen kurkkulaulun opiskelusta

Pääsimme opiskelemaan tuvalaista kurkkulaulua paikallisen kurkkulaulajan, kurkkulaulun opettajan, soitinrakentajan ja muusikon Aldar Tamdynin johdolla. Ensiksi Tamdyn kertoi meille tuvalaisesta kurkkulaulusta. Vaikka kurkkulaulua voidaan löytää muualtakin kuin Tuvasta ja erityisesti sen naapurikansojen keskuudesta, on Tuvassa kuitenkin eniten variaatioita erilaisista kurkkulaulutyyleistä. Tamdynin mukaan syytä tähän ei tarkkaan tiedetä. Hän itse epäilee, että tälle asialle voi olla moniakin syitä. Yksi syy voi olla Tuvan kieli, joka sopii paremmin kurkkulauluun kuin esimerkiksi Mongolian kieli, jossa on monia kurkkuaänteitä, jotka häiritsevät kurkkulaulun staattista kurkkuaäntä. Toinen syy voi olla tuvalaisen musiikin kurkkulaulukeskeisyys. Tuvassa soittimet viritetään sen mukaan, mikä on kullekin laulajalle paras korkeus laulaa kurkkulaulua. Soittimen tarkoitus on näin pääasiassa tukea kurkkulaulua. Mongoliassa taas morin huur, paikallinen hevosenpääviulu, on keskeisemmällä sijalla musiikissa. Sen kielten viritys on standardisoitunut f:n ja b:hen. Näin ollen mongolialaiset laulavat kurkkulaulua B:stä, joka on hyvin korkea perussävel kurkkulaululle. Toisaalta korkea perussävel on hyvä sigit-tyylin laulamiseen. Kolmas syy voi olla Tuvan historia, joka on ollut rauhallinen verrattuna sen naapurikansoihin. Tuvan naapurikansat ovat olleet erilaisten sotien ja taistelujen pyörteissä, mitkä eivät kuitenkaan ole ulottuneet Tuvaan saakka sen maantieteellisen eristäytyneisyyden vuoksi. Tuvaan on entisaikoina päässyt Tamdynin mukaan helposti vain kesäaikaan, sillä talvella lumiset vuoristot ovat tukkineet tien. Tuvalaisten ollessa talvet jumissa vuorten ympäröimänä, heillä on ollut aikaa imitoida luonnon ääniä. (Tamdyn 2010.)

Tamdynin mukaan kurkkulaulu on saanut alkunsa luonnon imitoimisesta. Höömei-äänienmuodostus on syntynyt lampaan imitoimisesta ja kargira-ääni taas paikallisen suuren, mustan, matala- ja voimakasäänisen koiran imitoimisesta. Joku laulaja imitoi tuulta ja keksi uuden tyylin. Toinen taas lauloi kurkkulaulua luolassa ja keksi myös uuden tyylin. Joku ratsasti hevosella ja lauloi samaan aikaan. Pomppiva kyyti sai hänet keksimään uuden tyylin. Joku taas lauloi pienen lähteen luona ja keksi taas uuden tyylin. Askel askeleelta ihmiset alkoivat

laulaa vaikeampia lauluja. He keksivät lisää kurkkulaulutyylejä ja niiden alatyylejä sekä erilaisia tekniikoita. Tamdynille olikin hyvin tärkeää, että kurkkulaulun opiskelijat opettelevat muistamaan erilaisten tyylien nimiä tuvan kielellä. Esimerkiksi esengi tarkoittaa jalustimia, ja jalustimien äänen matkimiselle on oma esengileer-tyylinsä. Höömei ja kargira taas niminä kuvaavat sitä, miltä nämä tyylit kuulostavat. Nimet siis muistuttavat tyyliä itseään, ja niiden muistaminen auttaa eri laulutyylien muistamisessa. (Tamdyn 2010.)

Tamdynin mukaan kurkkulaulua lauletaessa naaman kaikki lihakset ovat toiminnassa. Leuka, huulet ja hampaat ovat toiminnassa. Kieli on erityisen tärkeä. Myös nenä, ja joskus jopa silmät voivat auttaa kurkkulaulussa. Joidenkin tyylien nimet ovat vuori-kargira ja niitty-kargira. Näitä lauletaessa on suljettava silmät, ja nähtävä kuva vuorista tai niityistä. (Tamdyn 2010).

Kurkkulaulussa on käytössä kaksi erilaista kurkkuääntä kurkkulaulun pohjana. Ne ovat höömei ja kargira. On erittäin tärkeää, että kurkkuääni on oikeanlainen. Jos kurkkuääni ei ole oikeanlainen, on laulaminen erittäin vaikeaa. Kun oikeanlainen kurkkuääni löytyy, se saattaa seuraavassa hetkessä unohtua. Siksi on tärkeää yrittää muistaa, mitä lihaksia käyttämällä oikeanlainen ääni syntyi. Myöskään kurkun lihakset eivät aloittelijalla ole tottuneet kurkkulauluun. Siksi ne väsyvät aluksi samaan tapaan, kuin jalkojenkin lihakset väsyvät rankan juoksun jälkeen. Siksi kurkkulaulua harjoitelleessa ja oikeanlaista ääntä etsiessä saattaa oppilasta aluksi yskittää kovasti ja kurkku voi tuntua kipeältä. Tämä kuitenkin kuuluu asiaan. Kun oikeanlainen ääni löytyy, se kannattaa myös äänittää muistiin, kuunnella äänitettä ja imitoida sitä. Kuten normaalissa äänessä, myös kurkkuäänessä jokaisen laulu kuulostaa erilaiselta. Jokaisella on myös oma korkeutensa, joka tuntuu sopivalta laulamiseen. Sopivan korkeuden löytäminen on myös erittäin tärkeää. Esimerkiksi Tamdynille itselleen on helpompi laulaa höömeitä matalammalta kuin kargiraa. Harjoituksen kautta kuitenkin nämä kaksi korkeutta voidaan tuoda samaksi, mutta se vie aikaa. (Tamdyn 2010.)

Kurkkuäänten lisäksi tarvitaan yläsäveliä. Yläsävelmelodiat tehdään vaihtamalla kielen, huulten ja leuan asentoa, ja näin vahvistamalla tiettyä yläsäveltä. Myös erilaiset yläsäveltenmuodostustekniikat muodostuvat kurkkuäänten päälle käyt-

tämällä erilaisia resonanssitiloja päässä. Ensimmäinen tekniikka, joka opetellaan hooimeitekniikan ja kargira-tekniikan jälkeen, on sigit, vihellystekniikka. Siinä kielen kärki laitetaan kevyesti kiinni kitalakeen ja käytetään hooimeitä äänenmuodostusta. Kargira-äänemuodostuksella tätä samaa tekniikkaa kutsutaan nimellä tshilandik. (Tamdyn 2010.)

Erilaisissa yläsäveltekniikoissa on nähtävissä viisi päatekniikkaa. Hooimeitekniikassa huulet ovat tietyssä asennossa, ja kieli tekee yläsävelmelodiat. Kargira-tekniikassa huulten asentoa muutetaan vokaalien y, u, o, a, e, ja i, -mukaisiksi, ja se muodostaa yläsävelet. Hooimei-yläsäveltekniikkaa on myös mahdollista käyttää kurkkuäänen ollessa kargira, ja kargira-yläsäveltekniikkaa kurkkuäänen ollessa hooimei, mutta tämä on harvinaisempaa. Koshagar-kargirassa tai koshagar-tekniikassa ilma kulkee nenän kautta ja vai hyvin pieni osa siitä suusta. Melodia tehdään kielellä muuttamalla suuontelon kokoa. Mungash-hooimeissa mungash tarkoittaa suljettua, eli ilman suuta laulettua. Melodia tehdään suuontelossa kieltä apuna käyttäen, mutta suu on kiinni. Mungash-sigit-tekniikassa suu on kiinni ja kielen kärki on kiinni kitalaessa, mutta yläsävelet tehdään suuontelon kokoa kielen lihaksilla muuttamalla. Kurkkuäänenä tässä tyyliä on hooimei. Kargira- tai hooimei-ääneneen voidaan yhdistää myös tavallista vihellystä tai suhinaa ynnä muuta. Shamaanit käyttivät tällaista tyyliä aikoinaan. (Tamdyn 2010.)

Näitä tekniikoita hyväksikäyttäen muodostuvat erilaiset tyylit. Hooimei-äänelle borbangnadir-tyyliä voidaan yhdistää kielellä tai huulilla tehtyjä rytmikkäitä ”huitaisuja”, jotka työntävät ulostulevaa ilmaa hetkellisesti nopeammalla paineella ulos ja toisaalta taas pidättävät sitä. Tämä vaikuttaa syntyvään ääneen. Borbang tarkoittaa palloa, ja kuvaa siten tyylin pyörivää ääntä. Lähdeä imitoitessa tehdään yläsäveleen nopea värinä. Nenäonteloa hyödyntämällä voidaan tehdä ezengi-borbang sulkemalla ja avaamalla nenäonteloa rytmikkäästi, ja samalla säätämällä kielellä tai huulilla ilmanpaineetta. Ezengi-tyyli imitoi ratsastusta ja ezengi tarkoittaa jalustimia. Ezengileer-tyyli voidaan tehdä myös käyttämällä sigit-tekniikkaa hooimei-äänellä, tai tsilandik-tekniikkaa kargira-äänellä, tai se voidaan yhdistää myös pelkkään kargiraa-ääneneen. Tyylejä on siis

hyvin paljon, ja niitä voidaan vapaasti yhdistellä ja johtaa muista tyyleistä. (Tamdyn, 2010.)

Kerottuaan meille kurkkulaulusta, halusi Tamdyn kuulla kuinka me osaamme muodostaa kurkkuaäniä. Aluksi lauloi Hanna, ja hän onnistui muodostamaan jonkinlaisen kargira-äänien. Hänellä oli kuitenkin ongelmana, että äänen löydyttyä, ja siirryttäessä yläsävelten muodostamiseen, oikeanlainen kurkkuaäni yleensä katosi. Tämä oli Tamdynin mukaan yleinen ongelma kurkkulaulua opiskeltaessa. Itse sain laulettua voimakkaita yläsäveliä sisältävää laulua, mutta siitä puuttui oikeanlainen kurkkuaäni pohjalta kokonaan, ja lauloin pohjaäänien vain tiivistämällä normaalia lauluääntä. Tätä yläsävellaulua ilman kurkkuaäntä Tamdyn kutsui niin sanotuksi eurooppalaiseksi laulutavaksi. Seuraavaksi hän ehdotti, että aloittaisimme opiskelemalla ensin hooime-äänienmuodostuksen, sillä jos kargira-ääni opitaan ensin, on sen jälkeen vaikea löytää kunnollista hooime-ääntä. Kuitenkin hooimeistä on helpompi siirtyä laulamaan kargiraa. Tamdyn itse lauloi kargiraa pitkään, ja tämän jälkeen hänen oli hyvin vaikeaa löytää hooime-ääni. Hän käytti ehkä kymmenen vuotta löytääkseen oikean hooime-äänien, eikä kukaan selittänyt hänelle, kuinka sen voisi löytää. Hän istui samassa huoneessa joka päivä, harjoitteli, yski, ja melkein jopa itki, ja teki saman aina uudelleen ja uudelleen, kunnes löysi oikeanlaisen äänen.

Oikeanlaisen äänen löytämiseen oli Tamdynin mielestä matkiminen helpoin tapa. Näin tuvalaisten esi-isätkin löysivät oikeanlaisen äänen. Ensimmäiset laulajat matkivat luontoa, seuraavat laulajat matkivat näitä ensimmäisiä laulajia ja niin edelleen. Tamdyn sanoikin, että opettajana hänen tehtävänsä oli kuunnella lauluamme ja sanoa, mikä ääni oli oikea ja mikä ei, mutta opiskelijan oli itse etsittävä ja löydettävä sopiva ääni. Ensimmäinen tehtävämme olikin unohtaa kaikki ja imitoida lammasta. Imitoimme molemmat lammasta vuoron perään, ja Tamdyn sanoi, milloin kurkkuaäni kuulostaa oikeanlaiselta. Saatoin erottaa äänessä tietynlaisen rennon narinan kurkussa. Tämän narinan lisäksi tarvittiin voimakas tuki normaalille lauluäänelle, joka ikään kuin puskettiin nousemaan kurkussa olevan narinan läpi. Löysimme molemmat hyvän hooime-äänien, mutta Tamdyn varoitti kokeilemasta heti äänen löydyttyä yläsävelten muodostusta. Pohjaäänien piti ensin olla hyvä ja vahva, ennen kuin saimme luvan kokeilla

yläsäveliä. Löytynyttä höömei-ääntä piti kokeilla laulaa eri vokaaleilla ja täytyi olla varovainen, että normaali ääni ei sekoitu narinaan liikaa. Minua Tamdyn pyysi myös laulamaan höömeitä matalampaa. Aloitin äänen e-vokaalilla, sillä e:llä höömei-ääni on helpompi tuottaa. Kun ääni oli löytynyt, tuli vaihtaa legato-maisesti o:hon, jossa halutunlaisen äänen tuottaminen oli haastavampaa. Tärkeää oli myös löytää korkeus, josta laulaminen olisi helpointa. Jos ”naama muuttui isommaksi”, oli ääni liian korkea, jos taas alkoi huimata, ja ilma tuntui kulkevan liian nopeasti, oli ääni liian matala. Aluksi ääntä tuli harjoitella vain yhdeltä korkeudelta, mikä olisi helpoin, niin sanottu oma korkeus laulajalle. Kotona meidän tuli harjoitella höömei-äänen muodostamista. Jos kurkun lihakset väsyivät liikaa harjoittelusta, tuli silloin pitää tauko. Tauon aikana tuli työskennellä yläsävelten parissa tavallisen äänen avulla. Tämän harjoittelun kohteena olivat aluksi höömei-tekniikka, sigit-tekniikka sekä kargira-tekniikka. Hannaa muistutettiin vielä, että sigit-tekniikassa, vaikka kieli onkin kitalaessa kiinni, tuotetaan yläsävelmelodiat silti kielen lihaksia apuna käyttäen, ja huulet pysyvät yhdessä asennossa. Tamdyn kehotti meitä myös kuuntelemaan paljon tuvalaisia yhtyeitä äänitteiltä sekä erityisesti vanhoja miehiä, jotka laulavat kurkkulaulua.

Seuraavalla tunnilla kerrattiin, mitä olimme edellisellä tunnilla oppineet. Tärkeää oli opetella yhtä aikaa neljää asiaa: kurkkuäänten muodostamista, yläsäveltekniikoita, eri tyylien nimiä, sekä lauluja, joiden tuvankieliset sanat auttaisivat meitä mahdollisesti ymmärtämään myös yläsävelten muodostamista kielen lihaksilla. Kokeilimme laulaa taas höömei-ääntä. Minulle sanottiin, että muuttaessani e:n o:ksi, on se tehtävä huulia, ei kieltä käyttämällä. Seuraava tehtäväni oli muuttaa vokaali huulilla o:sta u:n kautta y:ksi. Kun tämä onnistui, piti kurkkuääni oppia ottamaan suoraan, kulkematta sinne näiden kaikkien vokaaleitten kautta. Kun tämä onnistui, sain kokeilla duuri kolmisoinnun muodostamista yläsävelillä. Tämä oli alku yläsävelmelodioiden harjoittelemiselle. Paras tapa opetella melodioita oli Tamdynin mukaan kuunnella niitä ja imitoida niitä. Hannan tehtävä oli harjoitella vielä höömei-ääntä pala palalta. Ensin hänen tuli tehdä pelkkä narina kurkussa ja sitten pikku hiljaa lisätä siihen voimakkuutta ja ääntä ä-vokaalilla. Ääni meni helposti myös liian korkeaksi, kun hän koetti lisätä voimaa. Tällöin Tamdyn muistutti oikean korkeuden löytymisen tärkeydestä jo heti alussa. Seuraavaksi hän laittoi meidät eri huoneisiin, jotta toinen pystyi harjoittelemaan



omaa tehtäväänsä sillä aikaa, kun Tamdyn ojasi toista eteenpäin. Minun tehtäväkseni tuli harjoitella kolmisointua ja lisätä siihen myös borbangnadir-tyyliä. Samaa tuli kokeilla myös sigit-tyylillä.

Seuraavalla tunnilla Hannan oli hankalampi tehdä harjoituksia, sillä hänen lihaksensa olivat väsyneet kotiharjoittelusta. Tamdyn kehotti olemaan liikaa miettimättä jotain tiettyjä lihaksia, vaan huomio tuli keskittää äänen miettimiseen sen sijaan. Tamdynin mielestä länsimaiset ihmiset rupeavat helposti miettimään minkälaisia lihaksia käytetään, kuinka ne toimivat, kuinka käyttää niitä, onko ilman ulostuloaukko suuri vai pieni ja niin edelleen. Kaikki tämä on kuitenkin turhaa Tamdynin mielestä. Hänen mielestään tärkeintä on kuunnella vain itse ääntä, ja hyvän äänen löydyttyä jatkettava laulamista ennen kuin ääni unohtuu. Hannan tuli laulaa höömei-ääntä ensin ää:llä ja sitten lisätä siihen borbangnadir-tyyliä sanomalla ”juu - oo, juu - oo” perusäänen päälle. Hänen tuli myös yrittää laulaa perusääntä eri korkeuksilta, ja kuunnella millä korkeudella ääni soi parhaiten. Seuraavaksi tuli Hannankin laulaa o, ö ja y, jolle päästyään hän sai kokeilla laulaa duuri kolmisointua yläsävelillä. Kun Hannan kurkku väsyi, hänen tuli harjoitella oppimaamme pentatonista melodiaa pelkillä yläsävelillä ja normaalilla äänellä. Kurkun rentouduttua hän pystyi taas aloittamaan kurkkuäänellä harjoittelun. Pentatoninen melodia, joka oli ensimmäinen Tamdynin opissa oppimamme melodia, oli nimeltään Artyy-Saiyr. Siitä löytyy karkea nuotinnos Levin kirjasta (2006, 52) ja yläsävelten numerot on merkitty nuotin yläpuolelle. Kyseiseen melodiaan opimme myöhemmin myös sanat, jotka kertoivat igilin soittamisesta.

Minulle Tamdyn muistutti heti alussa, että jos kurkkuääni ei ole hyvä, voi yläsävelten harjoittelemisen silloin unohtaa ja keskittyä kurkkuääneen. Kun rupesimme harjoittelemaan yläsävelmelodian tuottamista, tuli minun avata nenä, jotta sigit-tyylin yläsävelet tulisivat paremmin esille. Yläsävelissä tuli keskittyä hyvän vihellyksen kuuntelemiseen ja etsimiseen. Tuli ensin laulaa vähemmän, mutta hyvällä äänenlaadulla tehtyjä yläsäveliä mieluummin, kuin antaa monimutkaisemman yläsävelmelodian viedä huomiota äänenlaadulta. Jokaisen yläsävelen kohdalle tuli pysähtyä ja ”puhdistaa” sävel, eli saada se viheltämään, ennen kuin oli lupa siirtyä muille sävelille. Yläsävelten löytämisessä minun tuli

sävelelle tullessani käyttää apuna kielellä tehtyjä ”huiskauksia” tai paineen vaihteluita, joita käytettiin borbangnadir-tyylissä. Myös Hanna sai tehtäväkseen vielä vahvistaa kurkkuääntä, sekä laulaa yläsävelmelodioita hōōmei-tekniikalla ja sigit-tekniikalla käyttäen sekä avonaista että suljettua nenäonteloa.

Tamdyn suositteli, että kurkun olisi hyvä antaa rentoutua ennen esitystä. Vain ammattilaiset, jotka olivat esiintyneet kymmenen vuotta, saattoivat laulaa myös väsyneillä lihaksilla. Joillain ammattilaulajilla hōōmei-ääni toimi edelleen, vaikka heidän normaali puheäänensä olisi kokonaan mennyt. Kurkun lihasten ollessa väsyneet tuli kurkkuäänen korkeutta koettaa muuttaa. Korkeammalla kurkkuäänellä saatiin tuotettua voimakkaampia yläsäveliä, mutta matalampi tarvitsi vähemmän painetta. Matalampi tapa olikin Tamdynin mukaan traditionaalinen tapa laulaa hōōmeitä. Sigit-tekniikkaa harjoitellessa saattoi kurkkuäänestä myös hävitä helposti sen narina, ja se muuttui huomaamatta normaaliksi ääneksi. Aloittelijan olikin hyvä tarkistaa välillä, oliko kurkkuääni pysynyt oikeanlaisena. Ensiksi tehtiin vain lyhyitä pätkiä kurkkulaulua sigit-tekniikalla, ja välillä tuli oppilaan palata avonaiseen oo:hon tai ee:hen. Näin hän pystyi tarkistamaan, oliko kurkkuääni pysynyt oikeanlaisena.

Hanna odotti kovasti pääsevänsä soittamaan Igiliä, tuvalaista hevosenpääviulua, jollaisen hän aikoi ostaa Tamdynilta. Tamdyn itse valmisti erilaisia tuvalaisia instrumentteja kuten igileitä, ja soitti myös itse igiliä. Pian tulikin aika, jolloin Hanna pääsi aloittamaan igil-opintonsa ensin Tamdynilta lainatulla igilillä, ennen kuin hänen omansa olisi valmis. Igilillä voitiin soittaa myös soolokappaleita, mutta usein sitä käytettiin laulun säestyksessä. Melodiat joita Hanna oppi igilillään, olivat kaikki laulumelodioita ja laulut laulettiin unisonossa igilin kanssa. Melodiat voitiin laulaa kurkkuäänellä tehden melodiat kurkulla eikä yläsävelillä, tai sitten normaalilla äänellä. Tamdynin mukaan kurkkulaulun yläsävelten laulamiseen igilin soitto saattoi olla suuri apu, jos sitä soitti siihen tarkoitettulla tavalla. Jos Igiliä soitti lujaa, se vain peitti alleen koko kurkkulaulun ja yläsävelet. Igiliä tulikin soittaa hennosti kurkkulaulun alle. Igilin sointi kurkkulaulun alla tuli olla mahdollisimman huokoinen ja yläsävelpitoinen, ja sieltä tuli etsiä myös yläsäveliä kurkkulaulun alle soitettavaksi. Nämä yläsävelet helpottaisivat kurkkulaulun yläsävelten laulua, ja ne myös sopivat siihen kauniisti. Alempi kieli oli kurkkulau-

lun pohjasävelen kanssa samassa vireessä, ja ylemmällä kielellä voitiin myös soittaa yläsävelmelodioiden kanssa samaa melodiaa unisonossa tai sitten vain huokoista bordunaa, jonka aikana vilauteltiin joitain yläsäveliä igilistä.

Seuraavaksi meidän tulikin opetella laulamaan melodioita vaihtaen kurkkuäänien korkeutta. Ensimmäinen melodia jonka opimme, oli Eki Attar. Sen sanat olivat Tuvan kielellä, ja se kertoi hyvistä hevosista. Tämä melodia oli Tamdynin mukaan hyvin suosittu melodia, josta lähes kaikki aloittelevat laulajat aloittivat harjoittelun. Se oli hyvä tähän tarkoitukseen juuri siksi, että siinä oli käytössä vain kolme säveltä, perussävel, alapuoleinen septimi sekä sekunti. Melodiasäkeistön jälkeen tuli pätkä, jossa laulettiin ”uuojojoo juuoojaa”. Siinä kohtaan oli mahdollista tehdä yläsävelten ”hiutaisuja” kielellä. Aluksi harjoittelimme vain laulamaan suoraa kurkkuääntä oo:lla tai ee:llä ja vaihtamaan sitä alapuoleiselle septimille tai yläpuoleiselle sekunnille laulun melodian mukaan. Seuraavaksi opiskelimme sanojen lausumista. Kirjoitimme sanat paperille niin, kuin ne kuulimme, ja lauloimme melodian ja sanat normaalilla äänellä. Seuraavaksi teimme saman höömei-äänellä. Tamdyn huomautti vielä, että sanat tuli lausua vain suun sisällä kieltä apuna käyttäen, eivätkä ne saaneet häiritä katkeamattomana virtaavaa kurkkuääntä. Sanoja oli mahdollista myös laulaa samaan aikaan, kun melodia tehtiin yläsävelillä. Tämä oli myös oma erillinen tyylinsä ja hyvin vaikea aloittelijoille, joten sen Tamdyn vain näytti meille.

Heti perään Tamdyn opetti meille toisenkin laulun. Koska tuvalaisessa kurkku-laulussa ei ole harjoitteita niin kuin esimerkiksi klassisessa musiikkiperinteessä, toimivat erilaiset traditionaaliset laulut harjoitteina. Tamdynin mielestä laulujen opetteleminen edistää opiskelua. Mitä enemmän lauluja osaa, sitä taitavamaksi laulajaksi tulee. Laulu alkoi sanoilla ”tooralange peerem akkam”. Jokaisen fraasin jälkeen tuli sigit-improvisaatio. Tässä laulussa ensimmäinen tavu laulettiin pientä terssiä matalammalta kuin perussävel ja loput fraasista laulettiin kuin resitoiden perussäveleltä. Sanojen jälkeen laulettiin ”oo”, ja alettiin laulaa sigit-tekniikalla. Tamdyn esitteli meille yläsävelillä tehtävän päämelodian, mutta sitä ei tarvinnut tehdä täysin samalla tavalla joka kerta. Siihen lisättiin improvisaatiota. Se, kuinka pitkään improvisaatio kestäisi, riippuisi laulajasta, ja hänen taidoistaan. Kyseinen laulu oli myös hyvä aloittelijoille, sillä siinä laulettiin

kurkkuäänellä vain kahta nuottia. Myös ”oo” ennen sigit-tekniikan laulamista auttoi tarkistamaan kurkkuäänen laadun. Tamdyniin mukaan paras ja oikein tapa laulaa sigit-tekniikkaa, on laulaa ensin ”oo”, ja vain siirtää kielenkärki ylös kitalakeen yläsävelmelodioiden tekemistä varten.

Seuraavaksi rupesimme opettelemaan kargira-ääntä. Hanna oli oppinut tämän äänen muodostamisen jo Suomessa Eero Turkan opissa. Hän sai tehtyä hienon kargira-äänen heti. Itselleni se oli hankalampaa. Aloitimme suu kiinni matkimalla suurta, mustaa tuvalaista koiraa ja sen murinaa, tai toisaalta suuren moottori-pyörän moottorin ääntä, jos se olisi tutumpi meille kaupungin ihmisille. Minua pieni yskäisy kurkusta laulun alussa auttoi aktivoimaan oikeat lihakset käyttöön. Oikean äänen etsiminen alkoi yskittää hyvin nopeasti. Tamdyn kuitenkin sanoi, että se kuuluu asiaan. Hänen mukaansa tulisin yskimään vielä monena päivänä. Tuomasin, että höömei-ääni saattaakin alkaa tuntua helpolta kargiran rinnalla. Tamdynin mukaan kuitenkin oikealla tavalla harjoiteltuna molemmat kurkku-äänet, kargira ja höömei, kehittyisivät samaa tahtia. Jos harjoitellaan väärällä tavalla, toinen tekniikoista jää helposti heikommaksi toista. Koska oma kargira-ääneni ei vielä ollut hyvä, tuli minun yrittää matkia Hannaa, sillä matkimalla oppiminen oli Tamdynin mukaan paras tapa oppia kurkkulaulua. Myös korkeampi korkeus kargiralle kuin höömeille saattoi olla helpompi. Joillekin oli helpointa oppia laulamaan kargira-ääntä suu kiinni, toisille taas suu auki joko e:llä, ä:llä tai o:lla. Tamdyn itse piti o:ta helpoimpana, mutta riippui henkilöstä, mikä oli kenellekin paras tapa oppia.

Kun Hanna oli oppinut oikeanlaisen kargira-tekniikan, tuli hänen yrittää saada ääni kestämään yhtäjaksoisena mahdollisimman pitkään. Tässä harjoituksessa tuli kuitenkin varoa, ettei harjoitus ala liiaksi pyörryttämään. Myös oikean korkeuden löytyminen oli tärkeää. Seuraavaksi hänen tuli kokeilla myös laulaa yläsävelillä ensin perussävel o:lla, ja sitten sekunti a:lla sanomalla ”ooajaaoo-aaajaaoo”. Seuraavaksi hän sai koettaa laulaa yläsävelillä duuri kolmisoinnun käyttämällä vokaaleja o, a ja e. Hänen tuli kuitenkin aluksi pysytellä tässä, eikä laulaa vielä yläsäveliä vapaasti. Kun itse lauloin taas Hannan jälkeen, oli kargira-ääneni erittäin hyvä. Hänen harjoittelua kuunnelllessani olin ehkä tehnyt ajatuksen tasolla saman kuin hän, ja nyt se oli helpompi toteuttaa käytännössä.

Tamdyn sanoikin, että äänen laatu oli niin hyvä, että minun tulisi laulaa aina harjoitellessamme Hannan jälkeen, että voisin ensin kuunnella häntä. Minua hän myös kehotti laulamaan hieman alempaa, ettei äänelle tulisi liikaa painetta. Seuraavaksi Tamdyn vielä muistutti mieleemme erilaiset yläsäveltekniikat, joita voitiin laulaa kargira-äänellä, sekä lauloi muutaman uuden yläsävelmelodian, joita voisimme harjoitella sitten kun pystyisimme laulamaan kargira-ääntä tarpeeksi pitkään kerrallaan. Hän myös kehotti meitä etsimään matalampaa korkeutta kargiralle. Korkealta laulettaessa ääneen tuli hyvin paljon painetta, eikä se enää ollut hyväksi keholle. Matalampi ääni olisi rennompaa laulaa ilman hui-mauksentunnetta tai muita ikäviä tuntemuksia. Myös kargira-äänessä on tärkeää saada kurkkuäänien laatu sellaiseksi, että yläsävelet alkavat viheltää.

Myöhemmin Tamdynilla ei enää ollut mahdollisuutta opettaa meille kurkkulaulua, joten uudeksi opettajaksemme tuli Evgeny Saryglar, tuttavallisemmin Zhenya Saryglar. Tuvan kansallisen orkesterin igilin soittaja sekä kurkkulaulaja. Tämä oli erittäin hyvä asia Hannalle ja hänen igilin soittoonsa, sillä hän pääsi nyt opiskelemaan igilin soittoa Tuvan taitavimpiin soittajiin kuuluvan soittajan johdolla. Opimme joka tunti monta uutta melodiaa, joihin kirjoitimme tuvankieliset sanat ylös, sekä pyysimme ne myös laulettuna nauhalle. Kysyin jossain vaiheessa, kuinka yläsävelet tulevat lauluihin, ja sain mallia muutamaa lauluun sijoitetuista yläsävelmelodioista. Mollikappaleessa nimeltään dyngyldai otettiin yläsävelvälkkeen pohjasäveleksi asteikon terssi. Näin yläsävelmelodia voitiin edelleen laulaa ikään kuin duuripentatonisessa asteikossa, ja vain igil soitti pohjalla molliasteikon pohjasäveltä.

Tuvasta valitsimme konserttiin kurkkulaulua, Hannan igilin soittoa ja tavallista laulua. Kurkkulaulukappaleeksi valitsimme Tamdynin opettaman Tooralangen, missä Hanna lauloi kargiraa ja minä höömeitä. Seuraavaksi soitimme Saryglar Evgenyn opettaman dembil dain, jossa Hanna soitti Igiliä ja itse pääsin laulamaan höömeitä. Viimeisiksi kappaleiksi jäivät Kozhai bile Toralaygny, jonka Hanna soitti soolona Igilillä, sekä Baijan Dugai -vuoresta ja kurkkulaulun synnystä kertova laulu, minkä lauloin igilin säestyksellä länsimaisella lauluäänellä. (liite 1.)

## 4 Mongolia

### 4.1 Musiikillisia kokemuksia Mongoliassa

Lähtiessämme Tuvasta meidän oli tultava takaisin pohjoiseen Abakaniin. Sukelsimme pois vuorien syleilystä takaisin Venäjälle mistä olimme tulleetkin, ja jatkoimme matkaa junalla Irkutskin kautta kohti Mongolian pääkaupunkia Ulan Batoria. Saavuimme Ulan Batoriin 24.11.2010. Onksemme junassa oli Mongolian rajalta lähtien hyttikaverinamme poika, joka osasi englantia, sillä hän oli ollut vaihto-opiskelijana Britanniassa. Perille päästyämme hän vei meidät ystävänsä kanssa hostelliin nimeltä Golden Gobi. Oli huima tunne nähdä Venäjän matkan jälkeen sellainen määrä länsimaisia englantia osaavia reppureissaajia. Ulan Bator oli hyvinkin länsimaistunut kaupunki, vaikka sen reunamilla ihmiset asuivat myös jurtissa. Hostelli jossa asuimme, tarjosi kiertueita Ulan Batorin ulkopuolelle paimentolaisperheisiin. Otimme osaa tällaiselle kierrokselle. Ulan Batorin ulkopuolella kylät vaikuttivat huomattavasti pienemmiltä ja pitkään ajoimme vain keskellä ruohokukkuloita emmekä nähneet ihmisiä. Näimme Mongolian suurimman buddhalaisluostarin, jossa kuulumme munkkien resitoivan mantroja. Yöpyessämme paimentolaisperheissä, pyysimme tulkin välityksellä näitä ihmisiä laulamaan meille jotain perinteistä nauhalle, ja toiveisiimme vastattiin. Erityisen kaunis oli vanhan kamelinkasvattajamiehen laulama laulu.

Palattuamme Ulan Batoriin, otimme heti yhteyttä Mungun Ayurzanaan, Mongolian kulttuurin ja taiteen yliopiston morin huurin, mongolialaisen hevosenpääviulun opettajaan. Hänen yhteystietonsa olimme saaneet tuvalaisen kurkkulaulun opettajamme Aldar Tamdynin ranskalaiselta kurkkulauluoppilaalta. Tämä ranskalainen mies oli meidän tapaamme jatkanut matkaansa Tuvasta Mongoliaan opiskelemaan morin huurin soittoa, ja oli ollut itsekin Ayurzanan oppilaana. Ayurzana ei osannut kovinkaan paljoa englantia, joten hostellin työntekijät auttoivat meitä oppituntien sopimisessa. Kysyimme myös Ayurzanalta, tietäisikö hän ketään kuka voisi opettaa minulle mongolialaisen limbe-huilun soittoa ja hän ohjasi minut Mayagmurtseren Bayaraan opetukseen. Mayagmurtseren oli itse

opiskelijana Mongolian kulttuurin ja taiteen yliopistolla, sekä toimi muusikkona Ulan Bator Ensemblessä.

## 4.2 Kuvaus mongolialaisesta limbe-huilusta ja sen musiikista

Limbe on sivusta puhallettava huilu, jota itämongolialaiset etniset ryhmät, kuten keskikhalkhassit soittavat. Se sopii hyvin paimentolaisten elämään, sillä se on pienikokoinen, ja sen voi helposti tökätä vyön alle silloin kun soittaja on arolla. Sitä on myös käytetty rohkaisemaan kameliäitejä hyväksymään poikasensa. Limbe-huiluja on olemassa kahden laisia. Naishuilu eli em limbe on kapea, ja sitä puhalletaan hennosti. Mieshuilu eli er limbe on paksumpi, lyhyempi ja sitä puhalletaan kovaa. Perinteisesti limben ääntä saatettiin myös matkia äänellä joko suun tai nenän kautta. (Pegg 2011, 81 - 82.)

Khalkhassit käyttävät perinteistä kiertoilmahengitystä soittaessaan niin kutsuttuja pitkiä lauluja (long songs). Se tekee soitosta rauhallista ja vapaasti virtaavaa, ja melodioita on mahdollista soittaa pitempään ilman keskeytystä. Joskus pitkää laulua voidaan soittaa jopa 20 minuuttia kerrallaan. Mitä pidempään soittaja pystyy soittamaan melodiaa katkeamatta, sen parempana soittajana häntä pidetään. Morin huuria soitetaan usein pitkissä lauluissa yhdessä limben kanssa. Nykyään limbeä käytetään myös orkesterille sovitetussa perinnesävelmusiikissa. (Pegg 2001, 81 - 85.) Harvilahden (1982, 131) mukaan mongolialaiset säveltäjät luovatkin jatkuvasti kansansoittimille tarkoitettua musiikkia, pienimuotoisista sävellyksistä aina suuriin orkesteriteoksiin asti. Kuulinkin Mongolian kulttuurin ja taiteen yliopistolla opiskelijoitten kansansoittimista koostuvaa orkesteria, jossa huilunopettajani Mayagmurtseren soitti mukana. Orkesterin musiikki ja työskentelytavat muistuttivat hyvin paljon kiinalaisten perinnesoitinten orkesteria, jossa soitin mukana The Hong Kong Institute of Educationissa. Pegg (2001, 82) mukaan limbe on perinteisesti valmistettu bambusta tai metallista, mutta nykyään niitä saatetaan valmistaa myös muovista. Oma huiluni, joka ostin paikallisesta musiikkiliikkeestä, oli kuulemma tehty jonkinlaisesta muovin ja puun sekoituksesta parhaan lopputuloksen saamiseksi, ja myös siksi, ettei huilu halkeaisi niin helposti kuivassa ilmassa, kuin pelkästä bambusta rakennettu huilu. Harvi-

lahden (1982, 134) mukaan limbe vastaa täysin kiinalaista dizi-huilua. Limbestä kuitenkin puuttuu puhallusaukon vieressä oleva reikä, joka peitetään ohuella bambupaperilla rosoisen äänen saamiseksi. Limbessä on myös sen loppupäässä neljän viritysreiän sijasta kaksi viritysreikää.

### 4.3 Kokemuksia mongolialaisen limbe-huilun soiton opiskelusta

Ennen limbe-huilun soiton aloittamista tarvitsin sopivan instrumentin. Menimme paikalliseen musiikkiliikkeeseen, missä huiluja oli kahdenlaisia. Halvemmat huilut olivat aloittelijoille ja kalliimpia käyttivät ammattilaiset. Kalliimmasta huilusta ääni tuli ulos paljon helpommin, ja ostin tietysti sen, sillä jokainen apu soiton onnistumisessa oli tarpeen. Mayagmurtseren ei myöskään osannut montaa sanaa englantia, ja välillä hänen opiskelutoverinsa saattoivat toimia tulkkina.

Ensimmäisellä tapaamiskerralla Mayagmurtseren soitti aluksi erikoisen kuuloisin laulun, jossa oli sormilla tehtyjä liukuja ja trillejä ja joka oli duurisävyinen. Tästä kappaleesta Hanna kysyi vain, että ”Mongolian song?” ja Mayagmurtseren vastasi ”Yes!”. Seuraavaksi he keskustelivat opiskelutoverinsa kanssa jotain mongolian kielellä, ja opiskelutoveri kysyi: ”What do you want from him?” Kysyin, voisiko Mayagmurtseren opettaa minulle kuinka soitetaan traditionaalisia melodioita. Opiskelutoveri tulkkasi: ”Yes he can.” Seuraavaksi opiskelutoveri kysyi, tunnenko nuotit. Sanoin, että tunnen, mutta opin nopeammin korvakuulolta. Seuraavaksi Mayagmurtseren soitti kappaleen, jonka aikana puhallus ei katkennut kertaakaan, sillä hän käytti hengittäessään kiertoilmahengitystä. Kappale oli hyvin pitkälinjainen, vapaarytminen ja sisälsi paljon pitkiä trillejä. Seuraavaksi Mayagmurtseren sanoi: ”You”, ja osoitti minua. Pyysin, voisinko kuulla ensin pienen pätkän, ja toistaa sen sitten perässä. Opiskelutoveri tulkkasi tämän, ja Mayagmurtseren ymmärsi.

Seuraavaksi hän soitti kappaleesta ensimmäisen sävelen trilleineen. Yritin toistaa sitä, mutta koska olin soittanut aikaisemmin lähinnä nokkahuilua, enkä kovinkaan paljoa sivusta puhallettavaa huilua, oli minun hankala saada puhallukseen edes tarpeeksi voimaa, ja sävel jonka soitin, jäi melkein sävelaskelen liian



matalaksi. Viritimme hieman huilua, mutta silti sen puhaltaminen tarvitsi lisää voimaa. Kesti hetken, ennen kuin pystyin soittamaan pentatonisen molliasteikon kaksi seuraavaa, korkeampaa säveltä, sillä en tahtonut saada ääntä koko huilusta. Sain kuitenkin hetken päästä kaikki sävelet tuotettua, joita laulussa tarvittiin, ja niiden oikeat otteet tulivat tutuiksi. Sitten pystyimme soittamaan melodian hitaasti läpi yhdessä, mutta vielä ilman trillejä.

Äänen tuottamisessa minulla oli kuitenkin edelleen vaikeuksia. Huilun ääni oli huokoinen, ja tuntui, että se häviää helposti. Pikkuhiljaa soittaessamme laulua uudelleen sekin muuttui kuitenkin kerta kerralta helpommaksi. Pyysin opiskelutoverin tulkkauksen välityksellä saada soittaa laulua vielä muutamassa lyhyemmässä pätkässä, ja näin tapahtui. Koska en vielä osannut soittaa uutta soitinta rennosti tai kohdistaa tiivistettyä ilmasuihkua oikeaan kohtaan puhallusaukon reunassa, olivat huuleni ja naamani lihakset puolen tunnin harjoittelun jälkeen jo niin kipeät, että pyysin lupaa saada jatkaa harjoittelua itsekseni. Muakaani sain vielä länsimaisen nuotin kappaleesta, missä trillejä tai muitakaan fraaseerausohjeita vielä oltu merkitty. Ainoastaan fermaatit tietyille nuoteille. Sain nuottiin piirrettynä myös huilun otetaulukon.

Myöhemmin Mayagmurtseren myös lauloi saman laulun sanoilla, mitä olimme opetelleet soittamaan huilulla ensimmäisenä. Tavuja oli hyvin vähän, ja jokainen tavu kesti niin kauan, että halutut kuvioinnit ehdittiin tehdä. Nuotissa luki kappaleen nimenä ”Toosongiin oroi”, ja suluissa ”long song” (mongoliksi urt duu tai urtun duu). Käsitin, että long song tarkoittaisi nimenomaan pitkälinjaista rubatomelodiaa, jossa on paljon improvisatorisia koristeita. Samanlaisia kappaleita pystyttiin soittamaan myös morin huurilla. Seuraavaksi Mayagmurtseren nuotinsi ja opetti minulle kappaleen, jonka nimeksi oli pantu Dorvon uul, ja suluissa luki ”short folksong” (mongoliksi bogino duu). Tähänkin kappaleeseen oli olemassa sanat. Se oli myös pitkälinjainen, mutta erotuksena edelliseen lauluun, siinä oli selkeä rytmi, joka toistui samanlaisena, ja jokaiselle tavulle oli oma sävelensä. Joillain sävelillä laulettiin kaksikin tavua. Uutta haastetta loi myös se, että kappale oli tällä kertaa duuripentatonisessa asteikossa. Aluksi kappale vaikutti siltä, että siinä ei ole lainkaan koristeluja. Kun kysyimme niitä opiskelukaverin tulkkauksen välityksellä, soitti Mayagmurtseren siihen myös koristelut. En

tiedä oliko hän jättänyt koristelut pois siksi, että laulu olisi mahdollisimman helppo omaksua, vai eikö siihen perinteisesti edes kuulunut koristeluja. Myöhemmin hänen soittaessaan kappaletta, hän soitti siihen aina koristelut jotka vaikuttivat improvisoiduilta, sillä ne olivat erilaisia joka kerta. Myös Toosongiin oroi - kappaletta hän soitti välillä ilman kiertoilmahengitystä. En kuitenkaan tiedä oliko se tapana, vai tekikö hän sen vain, koska itse en sitä osannut tehdä, jotta saisin jonkinlaisen mallin hengityksen paikoille.

Pyysin Mayagmurtserenia myös välillä soittamaan nauhalle hieman vaikeampia kappaleita kysymällä esimerkiksi hänen lempikappalettaan. Tämän tein siksi, että en ehtisi millään oppia huilun tekniikkaa niin hyvin, että kerkeäisin Mongoliassa ollessamme oppia limbe-huilun perus ohjelmistoa. Nauhalta voisin myöhemmin opetella laulut itse. Ensimmäinen tällainen kappale oli ”Eruu Tsagaa Boljimor”. Se oli nähtävästi myös ”short song”, sillä siinä oli selkeä nopeampainen rytmi, joka kieppui pentatonista asteikkoa ylös ja alas. Vaikka tempo oli nopeahko, ehdittiin nuotteja silti vielä koristelevaan sille ominaisella tyylillä. Kappaleen nimen pyysin Mayagmurtserenia kirjoittamaan paperille.

Myöhemmin, kun olin oppinut huilun tekniikkaa paremmin, opettelimme tekemään trillejä kappaleeseen ”Toosongiin oroi”. Mayagmurtseren käytti aluksi harjoitetta, jossa soitin kahta säveltä vuoron perään tietyssä rytmissä häntä matki- en ensin hitaasti ja sitten nopeammin. Seuraavaksi Mayagmurtseren opetti minulle kappaleen ”Aligirmaa”, joka oli myös ns. lyhyt laulu mollipentatonisessa asteikossa. Hän kirjoitti sen nuotille ilman korukuvioita, mutta soitti niitä kyllä nauhalle. Tämä oli viimeinen kappale, jonka ehdimme yhdessä harjoitella. Lopuksi pyysin häntä vielä soittamaan lisää melodioita nauhalle. Ensimmäinen hänen soittamansa melodia oli ”Buyan hishig Daa lam”, lyhyt laulu. Se oli nopea tempoltaan, ja siinä käytettiin suoran trillein koristellun äänen lisäksi melodiaa kerrattaessa kielitystekniikkaa, jonka avulla sama melodia rytmitettiin kahdeksasosa- ja kuudestoistaosanuotein. Mayagmurtseren soitti vielä nauhalle kappaleet ”Tsenherlen haragdan uul”, joka oli niin kutsuttu lyhyt laulu duurissa, ”Erden Zasgiin unaga”, niin sanottu suuri laulu duurissa, joka kertoi varsasta, toisenlainen ”Dorvon uul”, lyhyt laulu duuripentatonisessa, ”Ulemjiin chanar”, jossa tuntui olevan aineksia sekä lyhyestä että pitkästä laulusta.

Mongolian kappaleiksi valitsin limbe-huilulla soitettavakseni yhden pitkän, ja yhden lyhyen laulun. Pitkässä laulussa morin huur oli mukana soittamassa. Yhdessä soitimme myös erään Mungun Ayurzanan morin huurilla opettaman molli-melodian, ja Hanna soitti itseksensä morin huurilla kamelin ja hevosen ratsastusta kuvaavat teemat.

## **5 Kiina**

### **5.1 Musiikillisia kokemuksia Kiinassa ja Hong Kongissa**

Mongoliassa kerkesimme viettää vain muutaman viikon, sillä olimme hankkineet Kiinan viisumin etukäteen Suomesta, ja meidän tuli saapua Kiinaan tiettyyn päivämäärään mennessä. Hankimme junaliput Ulan Batorin asemalta ja lähdimme matkaamaan kohti Pekingiä. Saavuimme Pekingiin 10.12.2010. Perillä asetuimme hostelliin Pekingin ydinkeskustaan. Olimme kyselleet Suomen suurlähetystöstä musiikkikontakteja, ja he antoivat meille maailmanmusiikin professori Zhang Boyun yhteystiedot. Hän työskenteli parhaillaan Pekingissä oppilaitoksessa Central Conservatory of Music, mutta oli asunut Suomessa seitsemän vuotta. Tapasimme professori Zhangin 13.12.2010, ja hän esitteli meille maailmanmusiikin koulutusohjelmaa, kiinalaisten kansansoitinten museota, joka oli konservatorion tiloissa, sekä ohjasi meidät muutaman oppilaansa luo. Heidän kanssaan saimme tehdä myöhemmin musiikkivaihtoa siten, että opetimme heille suomalaista musiikkia, ja he opettivat meille kiinalaista musiikkia. Myöhemmin tapasin myös dizi-huilun soittajan, jonka kanssa teimme myös samanlaista musiikkivaihtoa. Hänen kanssaan ehdimme kuitenkin työskennellä vain yhden oppitunnin verran, sillä meidän oli jatkettava matkaamme Hong Kongiin 29.12.2010.

Hong Kongissa sain lopulta yksityistunteja Dizi-huilun soitosta enemmänkin. Pääsin myös kerran jopa soittamaan pienen soolonkin dizilläni kiinalaisten soittimien orkesterissa. Antoisia olivat myös kiinalaisen musiikin luennot, joiden ai-

kana saimme nähdä ja kuulla qin-kanteleen soittoa. Hong Kongista matkustimme vielä takaisin Pekingiin 18.3.2011, joten minun oli vielä mahdollista haastatella professori Zhangia 1.4.2011 ja kysyä häneltä tietoa oppimistamme kappaleista sekä kiinalaisesta musiikista yleensä. Haastattelin myös sisämongolialaista muusikkoa Zhigang Tongia 8.4.2011 Pekingissä. Hänet tunnetaan myös Suomessa paremmin taiteilijanimellään GangZi.

## 5.2 Kokemuksia kiinalaisten kansansoitinten museosta

Tavattuamme 13.12.2010 professori Zhangin hän esitteli meille instituutiotaan, Central Conservatory of Musicia, sekä päärakennuksen aulassa olevaa näyttelyä erilaisista vanhoista kansanomaisista instrumenteista. Zhang itse oli ollut mukana keräämässä soittimia eri puolilta Kiinaa.

Näyttely alkoi lyömäsoittimilla. Ensimmäisenä sisäänkäynnin vieressä komeili ontoksi koverrettu suuren puun runko, jossa oli ääniaukko yläpuolella. Se oli tuotu jostain Kiinan lämpimämmältä alueelta, sillä puu oli kuivunut Pekingin kuivassa ilmassa, eikä sen ääni soitettaessa ollut enää entisensä. Tätä puunrunkoa oli käytetty rituaaleissa lyömäsoittimena. (Zhang 2010.)

Seuraavana olivat vuorossa kellorivistöt, (*chime bells*), jotka olivat telineessä. Niitä lyötiin erikokoisilla puisilla vasaroilla. Alkuperäiset kellot oli löydetty vuonna 1978 Hubein maakunnasta Keski-Kiinasta, ja niiden alkuperä sijoittui vuosille 475 - 221 Ekr. Alkuperäiset kellot sisältävät 65 kelloa, joista ylimmät 19 ovat pieniä *niu*-kelloja, 33 keskimmäistä keskikokoisia *yong*-kelloja ja alimmat 12 suurempia *yong*-kelloja. Mukana alkuperäisessä kellorivistössä oli myös yksi *bo*-kello, joka oli tullut tähän kellosarjaan lahjana muualta. (Kansansoitinten museo 2010.) Kelloista sai kustakin kaksi eri ääntä. Toisen sai aikaiseksi lyömällä kelloa edestä ja toisen lyömällä sitä sivusta. Kellon kaksi ääntä olivat pienen terssin päässä toisistaan. Näin ollen kellosarjasta oli mahdollista saada kaikki kaksitoista säveltä. Tästä voimme päätellä, että kiinalainen musiikkikulttuuri on ollut jo pitkälle kehittynyt kun nämä kellot on valmistettu. Museossa olleet kellot olivat pienempi kopio alkuperäisistä kelloista.

Kellojen vieressä oli kivilaatoista tehty samankaltainen lyömäsoitin, (*stone chimes*), joka oli löydetty 2000 vuotta sitten Hubein maakunnasta. Se koostui neljästä sarjasta erikokoisia marmorilaattoja. Jokainen sarja muodosti oman sävelasteikkonsa, ja jokainen asteikko oli todella kaunis ja erikoinen. Säveliä soittimessa oli kolmen oktaavin alueella ja soittimella on mahdollista soittaa kaikki kaksitoista säveltä. Marmorilaattoja oli yhteensä 32 kappaletta. Tätä soitinta soitettiin aina yhdessä kellojen kanssa. (Kansansoitinten museo 2010.) Kelloja kutsuttiin kuninkaan soittimeksi, auringoksi, ja kivilaattoja kuningattaren soittimeksi, kuuksi. Kuten Kiinassa monilla asioilla, niin myös instrumenteilla saattaa olla vastakappaleensa; jin ja jang. (Zhang 2010.)

Kolmantena oli uudempi versio kuninkaan kelloista. Niiden alkuperä sijoittuu vuodelle 186 Ekr, ja ne on löydetty Shangdongin maakunnasta. (Kansansoitinten museo 2010.) Kellojen valmistaja ei ollut osannut virittää niitä asteikkoon tehdessään kelloja, ja siitä voimme päätellä, että tämä soitinrakennustaito on ollut katoamassa. Kellot oli viritetty haluttuun sävelkorkeuteen niiden valmistamisen jälkeen kellon sisälle kiinnitettyllä metallilaatalla (Zhang 2010.) Toisin kuin vanhemmissa kuninkaan kelloissa, näistä kelloista lähti pitkään kaikua, joka puolelle väreilevä yläsävelmassa, joka jatkoi sointiaan pitkään. Yläsävelrikas ja pitkä sointi, jota vanhemmissa kelloissa ei ollut mielestäni niin voimakkaana, ei ehkä toimi niin hyvin melodiasoitossa, sillä se puurouttaa melodian. Zhangin (2010) mukaan kuninkaan ja kuningattaren kellojen soittajia ei enää ole, mutta pienempiä kellosarjoja käytetään orkestereissa.

Seuraavana näimme kiinalaisen pitkänomaisen kanteleen, modernilta nimeltään *qin* tai *guqin*, ”muinainen sitra”, jossa oli seitsemän kieltä. Yläsävelten kohdat oli merkattu qinin kanteen, joten niiden käyttö on tärkeää tämän instrumentin soittamisessa. Soitinta voidaan myös soittaa painamalla kieltä kiinni kanteleen kanteen toisella kädellä ja toisella kädellä taas näppäillään kielet soimaan. Näin soitossa voidaan käyttää hyväksi myös paljon liukuja. Suomalaisessa pienkannelmusiikissa käytetään yleensä vain yläsävelsarjan ensimmäistä ja toista säveltä hyödyksi huiluäänitekniikalla, mutta qinin kanteen on yläsävelten kohtia merkattu seitsemän. Mahdollisuus käyttää yläsäveliä osana melodiana

johtuu kanteleen pitkästä koosta. Zhangin (2010) mukaan tämän kanteleen tarkoitus liittyi yhteen mietiskelyn ja Kiinalaisen filosofian kanssa. Tästä syystä melodia ei ollut niin tärkeä kuin tunnelma ja ajatukset, joita soitto toi mieleen. Mandoliinin kaltaisia soittimia näyttelyssä oli monta. Tunnetuimpana niistä pisaran muotoinen *pipa*, joka oli koverrettu yhdestä puusta.

*Erhun* kaltaisia soittimia näyttelyssä oli paljon. Yhteistä niille oli kaksi kieltä, joiden välistä jousi kulki niin, että soittajan oli mahdollista valita soittaako hän matalampaa vai korkeampaa kieltä. Yhtä aikaa kieliä ei kuitenkaan soitettu kuten jouhikossa, kubisissa, igilissä, tai sarengissa. Näinollen bordunaääni jäi soitosta puuttumaan. Ainoita tällaisia viulunkaltaisia jousisoittimia, joissa bordunaa oli mahdollista käyttää melodian pohjalla, olivat näyttelyssä vain tiibetinbuddhalainen rituaalisoitin *sgen cha*-viulu, sekä *ajijeke*; uiguuri- ja uzbekkivähemmistöjen keskuudessa suosittu viulunkaltainen soitin Xinjiangista. (Kansansoitinten museo 2010.)

Puhaltimia oli näyttelyssä monia. Oli vertikaalisia bambusta tehtyjä huiluja (*dizi*), (*di*), joita oli montaa eri kokoa. Dizi on yleisnimi tälle huilulle, mutta suurempia niistä kutsutaan nimellä *qudi* ja pienempiä nimellä *bangdi*. (Kansansoitinten museo 2010.) Äänimekanismi huilussa on hyvin samankaltainen kuin länsimaisessa poikkihuilussa. Vain alahuulelle tarkoitettu tuki puhallusreiän ympäriltä puuttuu.

Näyttelyssä oli myös muutama vertikaalinen huilu, jossa oli äänimekanismina pieni metallinen vapaalehdykkä. Nämä huilut saattoivat olla kansanomaisia versioita hyvinkin suositusta samankaltaisesta soittimesta, jota kutsutaan nimellä *bawu*. Kansansoitinten museon (2010) mukaan huiluja kutsuttiin kuitenkin nimillä *de* ja *guangdi*, ja ne oli kerätty wa-kansan keskuudesta. Aivan tavallisia ruokopillejäkin oli. Näitä kutsuttiin kansansoitinten museon (2010) mukaan nimellä *bawu*, vaikka ne eivät mielestäni muistuttaneet standardisoitua ja musiikkiliikkeistäkin löytyvää *bawua* muuten kuin äänimekanismiltaan. Ehkäpä näille kansan *bawuille* ei sen kummempaa nimeä ollut löytynytäkään hani- ja yivkansojen keskuudesta, mistä ne oli kerätty.

Myös bambuinen tulppakanavahuilu näyttelystä löytyi. Kansansoitinten museon (2010) mukaan se oli nimeltään *wadi* ja se oli kerätty myös wa-kansan keskuudesta. Tässä huilussa kieli johon ilma halkeaa, oli tehty ohuesta metallilaaatasta, aivan kuin partaterästä, joka oli viilletty pienen matkaa bambuputken reunasta läpi. Näin ollen partaterän päälle jäänyt bambu muodosti tulppakanavan päälimmäisen puolen.

Soittotekniikaltaan monimutkainen ja eksoottinen puhallinsoitin museossa oli melodican ja kirkkourkujen välimuoto, *sheng*. Se koostui eripituisista ympyrän muotoon laitetuista bambuputkista. Näitä soittimia oli näyttelyssä montaa eri kokoa. Joku sheng saattoi olla tehty keskisormen, joku taas käsivarrenkin pituisista bambuputkista. Jokaisessa bambuputkessa oli oma vapaalehdykkänsä äänimeksnisminä. Putket oli tukittu ylhäältä, ja alhaalla sormien kohdalla oli reikä. Tukkimalla reiän sormella, pääsi ilma putkeen ja sitä kautta äänimekanismiin eli vapaalehdykkään, jonka kautta ilma pääsi ulos. Näin ollen soittajan tuli sulkea vain niiden putkien alla olevat reiät, joista kulloinkin halusi äänen tulevan ulos. Näyttelyssä oli myös modernisoitu sheng, joka näytti ulospäin aivan puhallettavalta miniatyyriversiolta kirkkouruista ja oli tehty metallista.

Näimme myös *guanzin*, kansanomaisen oboen. Niitä oli näyttelyssä montaa eri kokoa. Instrumentti on erityisen suosittu Koillis-Kiinassa. Miellyttävin Puhallinsoitinkokemus itselleni näyttelyssä oli, kun sain puhaltaa noin kolmimetrisen tiibetinbuddhalaiseen rituaalitorveen, joka on kiinalaiselta nimeltään *dung cheng*. Yläsävelsarja oli mahdollista saada ulos torvesta sen pitkän koon myötä. (Museon tekstiaineisto 2010.)

### 5.3 Kuvaus kiinalaisesta dizimusiikista

Dizi on Han-kiinalaista alkuperää oleva soitin, joka on tehty bambusta. Siinä on kuusi sormiaukkoa, puhallusaukko sekä puhallusaukon ja ensimmäisen sormiaukon välissä oleva aukko, joka peitetään ohuella bambukalvolla, dimolla. Bambukalvo liimataan kiinni huiluun kostuttamalla aukkoa sen ympäriltä ja hieromalla siihen tahmeaa ainetta, eijaota. Kiinnitettäessä dimo rypyttään kevyes-

ti, jotta se tuottaa halutunlaisen särisevän äänen. Jos huilusta ei kuulu särinää, voidaan kalvoa koskettaa hennosti sormella, ja se alkaa taas toimia. Myös kalvon ollessa liian kuiva, sitä voidaan kostuttaa hengittämällä kalvoon kosteaa ilmaa, ja se alkaa taas soida. Kun kalvo vaihdetaan, se irtoaa kostuttamalla. (Wan 2011.)

Yleisimmät dizit ovat perinteisesti kungu-oopperassa käytetty qudi, joka on D-vireinen, sekä bangzi-oopperassa perinteisesti käytetty bangdi, joka on viritetty kvartin qudia korkeammalle. Dizimusiikki on sävellettyä musiikkia soolodizille, joko säestyksen kanssa tai ilman. Huolimatta dizin pitkästä historiasta ja sen tärkeästä roolista monissa kiinalaisen musiikin yhtyesoiton traditioissa, sen olemassa oleva soolorepertuaari koostuu pääasiassa dizinsoittajien ohjelmistosta Kiinan kansantasavallan ajalta, 1950-luvulta lähtien. Viimeisten useiden vuosikymmenten aikana soolodizimusiikki on kehittynyt yhtenäiseksi tyyliuunnaksi erillisine esitystekniikoineen ja repertuaareineen. (Lau 2002, 184.)

#### **5.4 kokemuksia kiinalaisen dizi-huilun soiton opiskelusta**

Saavuttuamme The Hong Kong Institute of Educationiin, sain dizin opettajakseksi Karen Wanin. Hän opetti dizin soittoa numeronuottien avulla. Numeroita oli yhdestä seitsemään, ja ne merkkasivat, monesko asteikon sävel perussävelestä lukien oli kyseessä. Jos kyseessä oli oktaavia korkeampi tai matalampi sävel, merkattiin se pisteellä numeron ylä- tai alapuolelle. Aika-arvot oli merkitty numeroiden alapuolelle viivoilla ja numeroiden eteen pisteillä samaan tapaan, kuten länsimaisessakin nuottikirjoituksessa. Myös korukuviot oli merkitty nuottiin erilaisilla merkeillä ja joskus myös numeroilla, jos haluttiin merkitä millä sävelillä kyseinen korukuvio tehtiin. (Wan 2011.) Aluksi numeronuottien lukeminen tuntui hankalalta, sillä niistä ei suoraan nähnyt meneekö melodia ylös vai alas. Pyy-sinkin opettajaani soittamaan kappaleet myös nauhalle, ja opiskelin niitä aluksi pitkälti korvakuulolta, Pian huomasin kuitenkin käyttäväni nuottia, kun en muistanut miten melodia meni, ja myöhemmin siitä oli jopa hankalaa päästä irti.



Nuotintamisen myötä kiinalaisesta musiikista ja jopa sen koristelusta on hävinnyt suuri osa sen improvisatorisuudesta. Musiikin tyylipiirteet olivat kulkeneet perinteisesti kuulovaraisena tietona mestarilta oppipojalle, mutta nuotintamisen ja korkeakoulutuksen myötä nämä piirteet ovat alkaneet häviämään. Muusikot eivät osaa enää välttämättä koristella melodioita itse, eikä heillä ole melodiarepertuaaria päässänsä, vaan se täytyy opiskella erikseen nuotista. Myös esiintymistraditiot ovat muuttuneet teehuonekonserteista mahtipontiseksi estraditaitteeksi, mitä varten muusikko virittäytyy äärimmilleen. (Leung 2011.) Professori Leung kertoi itsekin ymmärtäneensä jotain erityistä kiinalaisen musiikin ominaispiirteistä vasta vierailtuaan Sanghain tehuoneissa, joissa soittajat soittivat omaksi ilokseen ja luodakseen tunnelmaa.

Jangnan sizhu tarkoittaa silkki- ja bambumusiikkia. Sille oli omat klubinsa Sanghain tehuoneissa. Klubeihin tulijat olivat amatöörejä, ja monesti soittimetkin saattoivat olla kollektiivista omaisuutta. Iltapäiväsoitto kesti noin kolme tuntia, ja soittamaan pääsi saapumisjärjestyksessä, mutta vanhempi muusikko tai muualta tullut vierailija saattoi päästä soittamaan ennen omaa vuoroaan kunnianosoituksena. Kuka tahansa saattoi ehdottaa soitettavaa kappaletta, mutta useimmiten dizin soittaja, tai klubin johtaja nimesi kappaleen. Tehuoneissa oli usein niin kova melu, että musiikin saattoi kuulla vain, jos istui samassa pöydässä muusikoiden kanssa. Koska kaikki paikat musiikin kuuluvuusalueelta oli kuitenkin varattu soittajille, täytyi kuulijan olla itse mukana soittamassa päästäkseen kuulemaan musiikin kokonaisuudessaan. Koska monet kuulijoista olivat itse myös soittajia, jotka odottivat omaa vuoroaan, oli raja hyvin häilyvä soittajien ja yleisön välillä. (Witzleben 1987, 242 - 243.)

Kiinalaisella musiikilla on yleensä ollut ydinmelodia, joka on joko nuotinnettu jollain konstilla, tai sitten se on ollut muusikon päässä. Muusikon onkin enää vain täytynyt antaa liha tämän luurangon ympärille. Heti varhaisessa vaiheessa melodian opiskelussa muusikot alkoivat lisätä yksinkertaisia koristeluja melodiaan. Tälle tapahtumalle on olemassa monta eri nimeä. Onkin perusperiaate, että nuotinnoksen ja opettajan tulisi jättää tilaa muusikolle kehittää hänen oma tyyliensä tuoda melodia eloon. Tämä muodostuu kuitenkin ongelmalliseksi tarkan numeronuotinnoksen myötä, joka uhkaa standardisoida melodian ja estää muu-

sikon luovuutta. (Jones 1995, 126.) Jonesin kirjassa (s.127) on nähtävillä runkomelodia, sekä siitä tehdyt kaksi variaatiota, jotka on kerätty pekingiläisestä temppeleistä, sekä läheisestä kylästä. Pekingiläisen temppelein melodia on moninaisempi, siihen on lisätty hieman monimutkaisempia rytmejä ja sen esitystempo on hieman nopeampi. Kylästä kerätyssä melodiassa taas on huomattavasti vähemmän lisättyjä säveliä, mutta niitä kuitenkin on.

Ensimmäiseksi opiskelimme Wanin kanssa uudenvuoden laulua, jonka oli säveltänyt Liu min Guan. Seuraava kappale jota opiskelimme, oli ”Fisherman’s triumphant song”. Se oli juuri ohjelmistossa HKIEd:n kiinalaisen musiikin orkesterilla. Kun kappale meni tarpeeksi hyvin, sain soittaa mukana orkesterin harjoituksissa, ja opettajani antoi minun soittaa myös harjoituksen vuoksi soolopätkän kappaleeseen orkesterin säestyksellä ja orkesterinjohtajan ohjauksessa. Vaikka tämä olikin minulle ensimmäinen kerta kun soitin orkesterissa, pääsin heti orkesterin solistiksi. Oli hauskaa, että ensimmäinen orkesterini oli kiinalainen orkesteri, vaikkakin voin kuvitella, että tunne on hyvin samanlainen soittaessa länsimaisessa orkesterissa. Niin lähelle nämä taidemuodot ovat tulleet toisiaan. Zhangin (2011) mukaan kappale on alun perin kuulunut Zhedong Luoguperinteeseen, ennen kuin siitä on tehty orkesteriversio.

Opettajani hankki minulle kaksi erilaista dizi-huilua, suuren ja pienen. Pieni huilu on nimeltään bangdi ja se kuuluu pohjoiskiinalaiseen perinteeseen. Suurempi huilu on nimeltään Qudi, ja sellaisia on käytetty Etelä-Kiinan huilumusiikissa. Eteläkiinalaiselle huilumusiikille on tyypillistä, että aluksi soitetaan esimerkiksi kaksi variaatiota viimeisenä tulevasta teemasta. Nämä variaatiot ovat koristeellisempia kuin itse teema, joka tulee kappaleessa vasta viimeisenä. (Wan 2011.) Qudille ja bangdille oli sävelletty erikseen kappaleet, ja ne poikkesivatkin huomattavasti toisistaan. Bangdi-kappaleet olivat nopeampia ja staccatomaisia, kun taas qudi-kappaleet olivat legatossa, ja fraseeraus tapahtui kielityksen sijasta trilleillä, heleillä ja muilla koristeilla.

Seuraavana bangdi-kappaleena opiskelimme kappaleen ”Golden snakes dancing”. Se oli hyvää harjoitusta bangdin soitolleni, sillä se meni niin korkealta, ja näin ollen jouduin erityisesti tarkkailemaan soittotekniikkaani. Qudille otimme

seuraavaksi suositun traditionaalisen kappaleen ”Mo Li hua” eli ”Jasmiinin kukka”, joka olikin ainut todella traditionaalinen kappale. Muut kappaleet olivat säveltäjien säveltämiä, mutta ne oli tehty traditionaaliseen tyyliin. ”Mo li huasta” opettajallani oli aloittelijoille tehty nuotti, missä ei ollut lainkaan koristeita tai trillejä. Opettajani kuitenkin käytti tätä kappaletta apunaan koristelun alkeita opettaessa, koska melodia oli yksinkertainen ja tarttuva. Hän osasi nuoteista huolimatta tyylin ominaispiirteitä sen verran, että pystyi helposti laittamaan kappaleeseen tyylinmukaiset koristelut. Mietimme myös, voisimmeko soittaa tätä kappaletta duona erhun kanssa, jotta saisimme konserttiin myös yhteissoittomateriaalia. Wang sanoi, että huilulla on mahdollista soittaa esimerkiksi vain melodian tärkeimmät sävelet ja jättäytyä näin hetkeksi taustalle säestämään erhua.

Seuraavaksi pääsimme molempien huilujen kanssa jo varteenotettavampaan soolodiziohjelmistoon käsiksi. Bangdille sain opeteltavakseni kappaleen ”Riding Fast To Carry Provisions”, jonka on säveltänyt Wei Hsien-Chung vuonna 1969. Kappaleessa on tyylipiirteitä pohjoiskiinalaisesta dizimusiikista, ja siinä on viitteitä myös luoteiskiinalaisista kansanlauluista. Kappale koostuu kolmesta osasta: iloisesta Allegrosta, joka kuvastaa tyytyväistä keskustelua maanviljelijöiden kesken, Cantabile moderatosta, jonka rentouttava melodia kuvastaa maanviljelijän ylpeyttä saavutuksistaan, sekä toisesta allegrosta, joka kertoo ensimmäisen osan, ja muuttaa sitä hieman lopussa nostaakseen tunnelman kattoon. (Wan 2007.) Kappaleen rakenne ABA on tullut länsimaisesta musiikista, mutta muuten sitä voisi pitää hyvinkin kiinalaisena musiikkina (Zhang 2011). Verrattuna aikaisemmin soittamiini bangikappaleisiin, on tämä kyseinen kappale jo paljon monimuotoisempi korukuvioidensa suhteen. Siinä on lukuja ja trillejä hyvin paljon sekä nähtävästi pohjoiselle tyyliin ominaisena nopeita asteikon ylös, alas tai ylös sekä alas juoksuttavia korukuvioita. Kaikkia korukuvioita, jotka kappaleeseen olisi hyvä soittaa, ei myöskään ollut merkitty nuottiin, joten Wang merkitsi ne jälkikäteen. Kappaleessa oli myös kuvattu hevosen hirnuntaa lopussa, kuten olin jo aikaisemmin kuullut tuvalaisissa ja mongolialaisissa igil- ja morin huur - kappaleissa. Niissä ne tehtiin liu´ulla ylhäältä alas. Tässä kappaleessa hirnunta oli nopea asteikkojuoksutus alhaalta ylös, joka loppui pitkään trilliin. Monet korukuvioista piti opetella ensiksi hyvin hitaasti, ennen kuin niitä pystyttiin yhdistämään kappaleeseen ja sen todelliseen tempoon.

Seuraavana kappaleena harjoittelimme qudi-kappaleen ”Journey to Suzhou”, jonka on säveltänyt Jiang Xian-wei vuonna 1962. Sävellys pohjautuu Kungu-oopperan melodioihin. Musiikki on jaettu neljään osaan. Seesteinen alku kuvastaa, kuinka kaupungin kartanoiden ja paviljonkien himmeät ääriiivat erottuvat aamun usvasta. Lyyrinen andante saa yleisön mielessään vaeltamaan kaupungin kätkössä olevassa puutarhassa. Tälle kontrastina innokas allegretto kuvastaa puutarhassa vierailevien ihmisten iloa. Viimeinen osa on yhteenveto kappaleelle. (Wan 2007.)

Kungu-oopperan musiikkityylin sanotaan syntyneen muusikko Wei Liangfun työhuoneessa 1500-luvun puolivälissä, kun hän muokkasi vanhempia paikallisia melodioita. Aikalaiskuvausten mukaan kun-melodioissa oli väreilyä ja pyörteitä, ja ne saivat kuulijan helposti humaltumaan kauneudestaan. Säveltäjä käsitteli heidän mukaansa melodioita kuin silkkiä. Kun-ooppera erosikin muista aikakauden musiikkiteatterin muodoista melodisessa koristelussaan. Kun-oopperan tärkein soitin oli dizi, joka soitti melodiaa laulajan kanssa unisonossa, mutta koristeli lisäksi melodiaa. (Rosenberg 1997, 20 - 21.) Itsekin pidin kappaleen ”Journey to Suzhou” melodioita juuri tuollaisina, niin kuin aikalaisten kuvailut olivat kun-melodioista.

Wanin (2011) mukaan kappaleessa ei käytetty ollenkaan kielitystä. Opettelimme tämän, kuten edellisenkin kappaleen pienissä pätkissä siten, että ehdin harjoitella edellisen pätkän seuraavaa oppituntia varten. Kappaleen alku oli jotenkin rubatomainen ja se muistutti hieman mongolialaisia niin sanottuja pitkiä lauluja korukuvioineen ja vapaarytmisyytensä takia. Välissä kuitenkin saattoi olla hetkellisiä nopeita juoksutuksia, jollaisia ei mongolialaisissa pitkissä lauluissa ollut. Seuraava osa oli rauhallinen ja rytmisen ja sen melodialinjoissa oli jotain samaa kuin alun rubatossa. Toinen osa koostui mielestäni teemasta ja hieman elävääsemmistä variaatioista sille. Kolmas osa sisälsi nopeita juoksutuksia, joille oli myös merkattu korukuvioita, mutta sorminäppäryyteni ei vielä riittänyt niitä tuottamaan juoksutusten lomassa. Uuden juoksutuksen alussa oli myös välillä käytetty kielitystä, mutta se oli kuitenkin hyvin harvinainen poikkeus. Lopuksi kap-

pale rauhoittui ja muistutti vielä hieman alun vapaarytmisestä introsta, sekä lopui ensimmäisen teeman uuteen variaatioon.

Kiinalaisiksi dizikappaleiksi konserttiimme valitsin qudi-kappaleen ”Journey to Suzhou” sekä bangdikappaleen ”Riding Fast To Carry Provisions”. Hanna soitti erhullaan konsertissa kappaleen ”Kuun silta er quanissa” sekä viulullaan kiinan uiguureiden musiikin tyyliin sävelletyn laulun, missä oli kuultavissa voimakas turkkilaisvaikutus. Yhdessä soitimme ”Jasmiinin kukan” erhulla ja bangdilla, sekä ”Hevoskilpailun” nokkahuilulla ja viululla.

## 6 Borneo

Lähdimme Pekingistä Borneoon junalla ja 14.4.2011 meidän oli lennettävä Shenzhenistä Kota Kinabaluun. Tähän saakka olimme pystyneet välttämään lentokonetta. Borneoon lähdimme pääasiassa siksi, että olin aina halunnut nähdä sademetsää, missä kasvillisuus on niin tiheää ja suurta, että aurinko ei paisa pohjalle saakka, puita kasvaa toisten puiden oksilla ja kasvillisuutta on monessa kerroksessa. Samalla toki myös otimme selvää paikallisesta musiikista. Kuulimme Borneossa viidakkokansan omaa alkuperäistä kansanmusiikkia, mutta myös Malesian kautta sinne tullutta musiikkia.

Kota Kinabalussa vierailimme Mari Mari -kylässä, missä oli näytteillä erilaisia käsintehtyjä viidakkoheimojen asutuksia. Kuulimme ja näimme siellä myös paikallisen tradition mukaisen korkeatasoisen musiikki- ja tanssiesityksen. Musiikki oli lineaarista lyömäsoitinmusiikkia, jossa melodiasta vastasi duuripentatonisessa asteikossa oleva lyömäsoitin, minkä soivat osat olivat metallia. Vaihtelua musiikkiin toivat erilaiset tauot eri lyömillä, sekä rytmien vaihdokset, mutta muuten se jatkui meidän maanituksemme omaisesti lineaarisena. Tanssissa oli nähtävissä monen laisia jaloilla tehtäviä virtuoottisia liikkeitä, kisailuja ja pelejä, sekä metsästäjän pelottavuutta imitoivaa miekan kanssa tehtävää vaanimistanssia.

Kota Kinabalusta matkustimme Sukao-nimiseen kylään. Siellä kysyimme hostelin pitäjältä, tietäisikö hän ketään kylässä, joka soittaisi perinnesiikkia. Hän tunsi vanhan naisen kylästä, joka oli oppinut isältään soittamaan kambusta, malesialaista näppäilysoitinta. Naisen nimi oli Norhati Binty Juhair. Hän tuli vierailemaan hostelliimme 23.4.2011 ja esitti kolme kappaletta soittimellaan. Yhdessä hän jopa lauloi mukana. Laulettu kappale meni mollissa, sen ambitus oli noonin, ja melodialinja oli monimutkaisempi, kuin mitä Mari Mari -kylässä olimme kuulleet. Tämä musiikki, kuten soitinkin, oli selvästi tullut Borneoon Malesiasta, eikä ollut Borneon aivan alkuperäisintä musiikkia.

Viidakossa vieraillessamme pysähdyimme joen varrella olevaan kylään, missä paikalliset käsityöläiset möivät käsin tehtyjä kansansoittimia. Sieltä ostin mukaani nenähuilun, jota soitettiin suun sijasta nenällä, sekä bambuisen munniharpun. Nauhoitimme myös viidakon ryöppyävää ja pulppuavaa äänimaisemaa konserttiimme varten.

Viimeinen kohde jossa vierailimme ennen matkani päättymistä, oli Kuchingin lähellä. Ystävämme Salla Seppä oli käynyt Jouhiorkesterin kanssa esiintymässä The Rainforest World Music Festivalilla Kuchingissa, ja hän antoi meille kuchingilaisen tuttunsa Aline Jeen yhteystiedot. Jee vei meidät paikallisen muusikon Mathew Ngau Jaun luo 8.5.2011, mutta tämä oli juuri esiintymässä ulkomailla. Hänen vaimonsa oli kuitenkin kotona, ja saimme kuulla paikallisen näppäilysoittimen, sape´n soittoa Ngau Jaun oppilaan, Jeffery Lawaingaun soittamana. Sa-pe´ssa oli bordunakieli oktaavia alempana perussävelestä, ja sillä soitettu musiikki oli myös duuripentatonista ja lineaarista, kuten Mari Mari kylässä kuulemamme musiikki.

Borneosta valitsimme konserttiimme Norhati Binty Juhairin laulaman kambuskappaleen, johon sanat ja niiden käännöksen saimme kirjoitettuna Aline Jeen ystävältä, joka sattui ymmärtämään kyseistä Malesian murretta. Hanna soitti kappaleessa näppäillen viulua, jonka kielet oli viritetty löysiksi. Näin kuulokuva oli melko lähellä kambuksen sointia. Sademetsän tunnelmaa konserttiin saimme yhdistämällä nauhoitettuun äänimaisemaan nenähuilua ja paikallista bambuista

munniharppua. Lopuksi Hanna vielä lauloi kiinalaisen kehtolaulun, jota säestin kanteleella.

## **7 Pohdinta**

### **7.1 Konsertin kokoaminen**

Meillä oli laaja ohjelmisto, mistä valita konserttiin tulevia kappaleita. Alkuperäinen haaveeni improvisaation kautta perinteenlajista toiseen liukuvasta konsertista ei vielä toteutunut, sillä olimme olleet kyseisissä kohteissa niin vähän aikaa, ettei tyylin sisäistäminen niin hyvin ollut vielä toteutunut. Saimme kuitenkin luotua konserttiin monenlaisia tunnelmia, sillä materiaalia meillä oli paljon, ja pystyimme käyttämään apuna matkatunnelman luomisessa myös seinälle heijastettavia valokuvia ja videoita matkalta, sekä matkalla nauhoittamiamme äänimaisemia. Valitsimme konserttiin soitettavaksi kansanomaisia kappaleita, jotka pyrimme toteuttamaan niin autenttisesti, etteivät niiden tyylinmukaiset ominaispiirteet kärsisi. Omaleimaisen tunnelman musiikkiin toivat melodian lisäksi myös korukuviot, sekä laulussa äänenmuodostus.

Meidän oli aluksi vaikea päättää, mitä kappaleita ottaisimme konserttiin, sillä niitä oli hyvin paljon. Halusimme myös, että oppimamme perinteen lajit tulisivat mahdollisimman monipuolisesti esille. Harjoittelu konserttia varten alkoi pääasiassa vasta Suomessa, kun kaikki materiaali oli käsillämme, ja pääsimme valitsemaan kappaleita. Itse jotkut kappaleista olivat sellaisia, että emme olleet niitä vielä soittaneet, mutta valitsimme ne nauhoitusten joukosta ja opettelimme soittamaan. Yritimme matkia äänenmuodostusta sen verran kuin se oli mahdollista. Korukuviot pyrimme myös matkimaan melko tarkasti äänitteiltä tai dizien kohdalla nuotista.

Syksyä kohden tultaessa ilma selvästi kuivui, ja huomasin sen diziin kiinnitettävien bambukalvojen toimivuudessa. Ne eivät olleet tarpeeksi kosteita, ja alkoivat soida vasta hetken lämmittelyn jälkeen. Koska dizikappaleet olivat vasta

konsertin loppupuolella, ehtivät nämä kalvot kuivaa, ennen kuin dizien vuoro tuli. Myös kurkkulaulun laulamista konsertissa olimme epävarmoja pitkään, sillä kurkkulaulun laulamiseen tarvitaan pitkällistä ja säännöllistä harjoittelua jotta se onnistuu hyvin. Laulaminen tuntui välillä onnistuvan paremmin ja välillä huonommin. Päätimme kuitenkin ottaa kurkkulaulun osaksi konserttia, vaikka emme osanneetkaan sitä täydellisesti. Se olisi kuitenkin osoitus siitä, mitä olimme oppineet. Konsertin nimeksi tuli ”Itää Pitkin” ja se esitettiin Joensuun Pakkahuoneella 26.9.2011. (Liite 1.)

Vaikka konsertissa tapahtui joitain teknisiä mokia kuvien ja videoiden suhteen, sekä laulujen sanat menivät sekaisin tilaisuuden jännittävydestä johtuen, oli konsertti kuitenkin vaikuttava yleisön mielestä, ja vaikutti yleisöön juuri sillä tavalla kuin olimme sen halunneetkin vaikuttavan. Yleisö sai hyvän kuvan niistä musiikkiperinteistä, joita konsertissa soitimme, ja koki eräällä tavalla itse matkustavansa paikan päälle, mistä melodiat ja laulut olivat tulleet. (Liite 1.)

## **7.2 Musiikin oppimiskokemusten vertailu**

Udmurtilaisen laulun opiskelussa, kuten tuvalaisenkin kurkkulaulun alkeiden opiskelussa keskityttiin nimenomaan matkimisen ja imitoimisen kautta oppimiseen. Udmurtilaisen laulun opiskelu tuntui helpommalta, sillä sen äänenmuodostuksessa pyrittiin tietynlaiseen luonnollisuuteen. Kurkkulaulun tekniikka taas vastaavasti oli hyvin äärimmäistä taitoa vaativaa, ja sen oppiminen vei paljon aikaa. Tuntuikin, että kurkkulaulusta oli tullut jollain lailla virtuoositaidetta, kuten monesta länsimaisen musiikin perinteestä, vaikka sen opiskelussa painotettiin matkimista ja perinnettä. Ammattilaiskurkkulaulajat olivat hioneet taidon äärimilleen ja pystyivät laulamaan kurkkuäänellä laajoja melodioita ja esittelemään monia erilaisia kurkkulaulutyylejä. Udmurtilaisessa laulussa ei tällaista virtuoottisuuden piirrettä ollut niinkään havaittavissa. Toisaalta heidän virtuoottisuutensa saattoi perustua vaikka sanojen ja musiikin improvisointiin. En kuitenkaan tiedä, minkä verran Udmurtian yliopiston kansanlaulun opiskelijat pystyvät improvisoimaan vaikkapa krez-laulun tyyliin.



Udmurtiassa myös pyrittiin opiskelemaan kerätyt perinnelaulut mahdollisimman autenttisina. Välillä jopa tuntui, että äänenmuodostuksessa oltiin niin tarkkoja, että samalla opiskelijoiden tuli muunnettua äänensä aivan vanhan ihmisen äänen kuuloiseksi. Kuulimme kuitenkin yliopistolla myös opiskelijoiden folklorekuoroa, jossa taas oli otettu monet länsimaisen musiikin keinot käyttöön. Tuvassa taas laulun opiskelu tuntui olevan rankkaa treeniä, ja tarkoituksena oli saada ääni soimaan tietyllä tavalla, vaikka matkimista ja imitoimista korostettiin. Tamdyn puhui itsekin esimerkiksi traditionaalisesta höömeistä, joka laulettiin matalampaa, eikä siihen tarvinnut käyttää niin paljoa painetta kuin korkeammalta laulettuun höömeihin. Kuitenkaan matalammalta lauletussa höömeissä eivät yläsävelet kuuluneet niin voimakkaasti kuin korkeammalta lauletussa. Ehkäpä tuvalaiset ammattimuusikot saattoivatkin käyttää esityksessään voimakasta, korkealta laulettua, ja traditionaalisesta poikkeavaa höömeitä tuottaakseen mahdollisimman kuuluvia yläsävelmelodioita.

Onko sitten tuvalaisen kurkkulaulun kehitys traditionaalisesta eläinten matkimisesta jonkinlaiseksi suosituksi estraditaiteeksi Neuvostoliiton vaikutuksen tulosta, jolloin Tongerenin (2002) mukaan kurkkulaululle sävellettiin jopa neliäänisiä teoksia, vai perustuuko se yksinkertaisesti kurkkulaulun suosioon maailmalla. Tätä en osaa sanoa. Kuitenkin nykyään kurkkulaulun ja tuvalaisen musiikin esitystavat ovat muuttuneet Neuvostoliiton ajoista takaisin traditionalisempaan suuntaan. Tuvalaista musiikkia sovitetaan silti edelleen huimasti, ja siihen on tullut monenlaisia vaikutteita, vaikka pohjana ovatkin traditionaaliset melodiat.

Limben ja dizin opiskelu taas erosi udmurttilaisen laulun ja tuvalaisen kurkkulaulun opiskelusta siinä, että ne opetettiin nuotista, eikä matkimisen periaate ollut enää korostunut. Limbellä soitetut kappaleet olivat yleistä perinnemusiikkia, jota voitiin myös laulaa tai soittaa muillakin soittimilla, kuten esimerkiksi morin huurilla. Kuitenkin limbemelodioiden koristelu oli soittimelle tyypillistä, eikä sitä kirjoitettu nuottiin. Tämä minun tuli siis itse oppia matkimalla ja kuuntelemalla opettajaani. Opettaja myös teki korukuviot joka soittokerralla eri lailla. Tämä tarkoitti sitä, että osatakseni tyylin kunnolla, minun tuli ymmärtää limbemusiikin koristeiluista enemmän ja syvemmin, kuin mitä yhden nauhoitteen perusteella voitiin päätellä.

Dizimusiikki on myös ennen ollut yhtäläistä muiden soitinten musiikin kanssa, ja sillä on soitettu qupai-melodioita eli kiinalaisia standardisoituneita melodioita, joihin jokainen on voinut lisätä omat melodiset variaationsa, sekä koristelunsa. 1900-luvun puolivälissä kuitenkin kommunistisen politiikan myötä dizille ruvettiin säveltämään omaa musiikkia, joka kuitenkin pohjasi näihin vanhoihin melodiarunkoihin. (Lau 2002, 184.) Tästä syystä musiikissa jota opiskelin, oli valmiina sekä koristelut että melodiset variaatiot nuottiin kirjoitettuna. Voin ymmärtää hyvin, että huoli improvisaatiotaidon katoamisesta tätä myötä on todellinen. Jos improvisaatiota ei opetella, se ei säily, vaikkakin sävellysten soittoa opiskelemalla voi saada hyvän käsityksen tavasta, jolla musiikkia varioidaan ja koristellaan. Sen verran monimutkaisia koristelut kuitenkin olivat, että noin vain niitä ei pysty itse toteuttamaan. Limbemelodioiden koristelusta sen sijaan pääsin jo hyvinkin paljon selville, vaikka sain limben soitosta puolta vähemmän oppitunteja.

### **7.3 Matkan ainutkertaisuuden hyödyt ja haitat**

Kun nyt katson taaksepäin prosessia, joka alkoi 26.8.2010 lähtiessämme matkalle, ja jo aikaisemminkin järjestelyjen muodossa, huomaan, että vaiva on todella kannattanut. Tietoa ja taitoa on jäänyt mukaan hurjasti yli yhden opinnäytetyön tarpeiden. Koko matkan ajan on opiskeluamme myös leimannut into oppia ja ymmärtää mahdollisimman paljon kyseisen paikan musiikkikulttuureista. Koska aikaa ei ole ollut paljoa, ja tilaisuus on ollut ainutkertainen, myös into oppia on ollut suuri. Muuten emme ehkä olisi tarttuneet näin rohkeasti uusiin soitimiin ja alkaneet harjoitella niiden soittoa. Toisaalta koko matkan ajan meitä myös seurasi jännitys siitä, pystymmekö oppimaan kyseistä soitto- tai laulutekniikkaa tarpeeksi konsertin toteuttamista varten. Koska eri kohteissa vietetty aika oli todella lyhyt, pystyimme omaksumaan vain pintaraapaisun siitä, mistä perinteessä oli todella kyse. Myöskään kansanmusiikin improvisatorisuus ei vielä onnistunut näin lyhyiden vierailujen avulla, vaan jouduimme toistamaan kapaleet sellaisina, kuin ne olimme oppineet. Onneksi kuitenkin saimme nauhoitettua materiaalia mukaamme niin paljon, että pystymme jatkamaan perinteiden opiskelua, tutkimista ja omaksumista vielä matkan jälkeenkkin. Toisaalta taas

kysymyksiä on jo nyt herännyt kerätystä materiaalista hyvin paljon, ja tuntuu, että niihin vastauksen saamiseksi tulisi matkustaa takaisin paikan päälle, jotta asioista voisi saada selvää.

Opiskellessani Etelä-Intiassa viisi kuukautta sain joistain paikallisista musiikin ominaispiirteistä sen verran selkoa, että pystyin käyttämään niitä improvisaatiossa. Tämän matkan aikana saimme laajan käsityksen Aasian erilaisista musiikkikulttuureista, mutta emme päässeet sukeltamaan niin syväälle, että improvisaatio olisi vielä ollut mahdollinen. Kuitenkin musiikin kokeminen paikan päällä, ympäristössä, jossa se on aikoinaan syntynyt, on tehnyt voimakkaan vaikutuksen meihin yhdessä musiikin kanssa. Tätä kautta ymmärrämme paremmin monia musiikillisia piirteitä, sillä olemme nähneet omin silmin maat, missä ne ovat aikoinaan syntyneet.

## Lähteet

- Demeter, M. 2010. Kansanmusiikin tutkija, nauhoitettu esitelmä Kubisista 19.9.2010.
- Harvilahti, L. 1982. Mongolian musiikiperinteet ja nykyaika. Suomen antropologi 3/1982, s. 131 - 143.
- Jones, S. 1995. Folk Music of China. New York: Oxford University Press.
- Kansanomaisten soitinten museon tekstiaineisto. 2010. Central Conservatory of Music.
- Kommu, H. 2006. Udmurtiassa utelemassa. Friiti, 6/2005: 54 - 56
- Korepanova, M. 2010. Kansanlaulun opettaja, Udmurtian osavaltion yliopisto, Nauhoitettu esitelmä udmurttilaisesta kansanlaulusta 28.9.2010, sekä nauhoitetut laulutunnit udmurttilaisen kansanlaulutyylin opettelusta 29.9.2010 ja 31.9.2010.
- Lau, F. 2002. Instruments: Dizi and Xiao. Teoksessa The Garland Encyclopedia of worldmusic. New York ja Lontoo: Routledge.
- Lehtinen, I. 2005. Marit, mordvalaiset ja udmurtit, perinteisen kulttuurin tietosanakirja. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leung, C. 2011. Apulaisprofessori. The Hong Kong Institute of Education. Luennot kiinalaisesta musiikista aikavälillä 10.1.2011 - 27.1.2011 sekä 22.2.2011 - 18.3.2011.
- Nurieva, I. Udmurtit: kaksi kansaa, kaksi musiikkioppia, Musiikin suunta, 2/2004: 112 - 114 Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Pegg, C. 2001. Mongolian Music Dance & Oral Narrative. Seattle & Lontoo: The University of Washington Press.
- Prokopyev, A. 2010. Etnokoreografi. Kansantanssin studio Ekton Korke, Udmurtian kansallinen tanssiteatteri Aikai. Nauhoitettu esitelmä udmurttilaisesta musiikista 14.9.2010.
- Rosenberg, V. 1997. Koristeellista improvisointia. Rondo 5/1997: 20 - 21.
- Siikala, A.-L. 1998 Etninen uskonto ja identiteetti: udmurttien uhrijuhlat traditiona. Teoksessa Ison karhun jälkeläiset s. 194 - 216. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Tamdyn, A. 2010. Perinnesoitinten rakentaja, kurkkulaulun opettaja, muusikko yhteessä Chirgilchin. Nauhoitetut kurkkulaulun oppitunnit 2.11.2010 - 12.11.2010.
- Tongeren, M. 2002. Overtone singing. Alankomaat: Fusica.
- Tsurakova, R. 1990. Votjakkien kansanmusiikki. Kansanmusiikki 3/1990: 22 - 24.
- Vikar, L. & Bereczki, G. 1989. Votyak folksongs. Budapest: Akademiai Kiado.
- Vladykina, T. (toim.) Hakamies, P. 1998. Kalendaarilaulut udmurttien perinnekulttuurissa. Teoksessa Ison karhun jälkeläiset, s. 221 - 232. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Vladykin, V. Je. (toim.) Hakamies, P. 1998. Udmurttien perinteinen maailmankatsomus: alkuperä ja kehitys. Teoksessa Ison karhun jälkeläiset s.233-252 Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Wan, Y. Y. K. 2007. Kandidaatin tutkinnon sooloesityksen ohjelmamuistiinpanot huhtikuussa 2007.
- Wan, Y. Y. K. 2011. Dizin soiton sivuaineopettaja, The Hong Kong Institute of Education, dizinsoittotunnit 22.2. - 18.3.2011.

- Witzleben, J. L. 1987. Jiangnan Sizhu Music Clubs in Shanghai: Context, Concept and Identity. *Ethnomusicology*, Spring/Summer 1987, s. 240 - 260.
- Zhang, B. 2010. Puheenjohtaja. Musikologian laitos. Central Conservatory of Music, esitelmä kiinalaisten soitinten museon soittimista 13.12.2010.
- Zhang B. 2011. Puheenjohtaja. Musikologian laitos. Central Conservatory of Music. Nauhoitettu haastattelu kiinalaisesta musiikista, sekä oppiimme kappaleitten taustoista 1.4.2011.

**Liite 1**

Taltio (DVD) "Itää Pitkin" -konsertista 26.9.2011 Joensuun Pakkahuoneelta. Kuvaaja ja äänittäjä: Antti Koukonen.