



KATSAUSARTIKKELI:

ROMANILAULUTAPA JA SOINTI-IHANNE – ROMANIKULTTUURIN SISÄISIÄ NÄKÖKULMIA (1)

Kai Åberg

Musiikkifilosofinen ja musiikkiesteettinen keskustelu on lisääntynyt ilahduttavasti viime vuosina myös suomalaisessa musiikintutkimuksessa (ks. Torvinen & Padilla 2005). Antropologisesti orientoituneen musiikintutkijan näkökulmasta erityisen ajankohtaisia ovat ne musiikin estetiikkaan nivoutuvat tutkimusaiheet ja -tulokset, jotka ovat syntyneet kansanmusiikin, populaarimusiikin ja erilaisten etnisten musiikin lajityyppien konteksteissa (esim. Suutari 2005). Eri musiikin lajityyppien ontologiaa ja niiden sosiaalisia sekä kulttuurisia merkityksiä lähestyvät filosofis-esteettiset pohdinnat ovat samalla selkeä osoitus musiikintutkimuksen nykytilasta: siitä, että painopiste on siirtynyt länsimaisesta taidemusiikista kansanomaisempaan ja populaarimpaan suuntaukseen.

Romanilaulujen estetiikkaan kytkeytyvien merkitysten tarkastelulle pidän soveliaana ajallis-paikallista, niin sanottua kontekstuaalista näkökulmaa. Tällä viitataan musiikin tutkimiseen sen arkisissa esiintymisyhteyksissä osana tekijöiden ja kuuntelijoiden merkityksellistämää kulttuuria. Näin myös musiikin estetiikkaan kytkeytyvät merkitykset ja sisällöt pyritään palauttamaan siihen ympäristöön, jossa musiikkia tehdään, vaikka näkökulma olisikin historiallinen. (Ks. Suutari 2005, 324.) Luen siten musiikin estetiikan osaksi musiikin filosofiaa, jolloin tarkastelen kysymyksiä musiikin arvosta, tyylistä, musiikkimausta, merkityksestä ja ymmärtämisestä (ks. Tarasti 2005). Ennen kaikkea lähestymistavassani korostuvat empiiriset kysymyksenasettelut. Keskityn musiikkiin ja sen osatekijöihin muodoissa, jotka ilmenevät havainnoissa ja musiikin sekä erilaisten musiikillisten käytänteiden harjoittamisessa. Näkökulman mukaan musiikin esteettisyyteen liittyvät kysymykset ovat paitsi historiallisesti ja kulttuurisesti myös ajallisesti ja paikallisesti määräytyneitä. Huomattavan ja mielestäni tärkeän yksityiskohdan muodostaa se, että nykyisin etnomusikologit, antropologien ja folkloristien tavoin, korostavat tutkijan osallisuutta tulkitsemassaan todellisuudessa.

Lähestymistapani on selkeästi kulttuuriantropologinen. Rakennan tulkintojeni teoreettisen pohjan musiikkiantropologiselle traditiolle, jossa näkökulmat ja painotuk-

set ovat vaihdelleet hienovirtteisesti siten, että musiikkia on tarkasteltu kulttuurissa (engl. in culture), kulttuurisessa kontekstissa tai kulttuurina (ks. Merriam 1964; Netti 1983). Näiden lähestymistapojen mukaan se, miten eri laulutyyliä määritellään oikeat laulutyyli tai tavat, on kulttuurisidonnaista. Kulttuuriantropologisella traditiolla on rajoitteensa myös musiikintutkimuksessa, sillä se alistaa yksilön kulttuurin tuotteeksi. Tästä huolimatta kulttuuriantropologisella traditiolla on annettavaa yhteisöllisen musiikkiperinteen tarkastelulle. Romanilaulutapaa vuosia tarkasteltuani ja aineiston keruun edettyä olen yhä selkeämmin suuntautunut ajattelemaan laulutavan määrääytymistä kulttuurisessa kontekstissa. Tämän näkökulman mukaan minuu – samalla kun se on yksityinen ja sisäinen – ulottuu välttämättä ja väijäämättä asioihin, toimintoihin ja paikkoihin itsen ulkopuolelle (ks. Bruner 1996, 36; Numminen 2005, 65). Näin romaniyhteisön ja -kulttuurin merkitykset, arvot ja käytänteet ovat paitsi osa yksilön mielenmaisemaa, myös sosiaalisen ympäristön ja kulttuurin muovaamia.

TUTUSTUMINEN ROMANILAULUTAPAAN

Ajatukseni tarkastella romanilaulutapaan liittyviä esteettisiä käsityksiä kulttuurin sisäisestä näkökulmasta ei ole lähtenyt tutkimuksellisesta tyhjiöstä. Vuosina 1994–2007 olen koonnut liki 500 Suomen romanien perinnelaulua sekä esiintyjien käsityksiä laulujen historiasta, niiden kulttuurisista ja sosiaalisista ulottuvuuksista (ks. Åberg 2002; 2003; Åberg & Blomster 2006). Tänä ajanjaksona olen tehnyt kenttätöitä aluksi Suomen romanien parissa ja nyt viimeisten kahden vuoden aikana Itä- ja Keski-Euroopassa, lähinnä Itävallassa, Tšekin alueella, Bulgariassa ja Unkarissa. Kenttätyöni on käsittänyt temaattista (strukturoitua) ja vapaata haastattelua, havainnointia ja yhdessä musisointia.

Jo ensimmäiset, vuoden 1995 kenttätöiden tulokset yllättivät: laulut ovat edelleen tärkeä osa romanien elämää, ja ne vahvistavat romanien etnisen identiteetin rakentumista arkipäivästä. Ensimmäiset kenttätyöni romanien parissa tein syksyllä 1994. Selvitin tuolloin romanikulttuuriin liittyviä yleisiä kysymyksiä, kuten tapa- ja käytösnormistoja sekä ikä- ja sukupuolihierarkioita. Myöhemmin samana syksynä tarkensin kaksoismarginaalissa elävän romaninaisen näkemyksiä kulttuuristaan valtaväestön paineessa. Kun aloitin keväällä 1995 kenttätyön ja tutkimuksen romanilaulujen parissa, kartoitin haastattelujen avulla romanilaulajien musiikillisia käsityksiä ja käytäntymistä sekä analysoin laulutekstejä ja musiikkia. Musiikillisia käsityksiä koskeviin haastatteluihin sisältyi jo tuolloin kysymyksiä perinteen esteettisyydestä: Millainen on hyvä mustalaislaulu? Miten laulut tulisi esittää? Mikä on säestyksen suhde lauluun? Mitä laulut teille merkitsevät? Missä yhteyksissä olette näitä laulaneet? Mistä laulut kertovat?

Vaikka tutkimukseeni suhtauduttiin poikkeuksetta myönteisesti, tutkimusaihe hämmensi haastateltavia, jotka eivät pitäneet lauluja tavanomaisena romanikulttuurisena tutkimuskohteena. Onkin totta, että suuri osa romanitutkimuksesta on keskittänyt huomionsa niihin piirteisiin, joissa ryhmäerot korostuvat. Edelleen 2000-luvulla roma-

nikulttuurisiin tabuihin kajoavilla tutkijoilla näyttää olevan tiedemaailmassa sosiaalista tilausta eräänlaisina vaiettujen asioiden esiin nostajina. Tässä mielessä romanimusiikin keruu ja tutkimus ovat olleet toisenlainen väylä kohdata romanius.

Kenttätöön epistemologisena lähtökohtana on ollut (tutkimus)aineiston muotoutumisen tilannesidonnaisuus: aineisto on syntynyt tutkijan ja tutkittavien välisessä vuorovaikutuksessa. Erityisen tärkeätä aineiston muotoutumisessa on ollut se, etteivät vuorovaikutustilanteessa kohdanneet vain tutkija ja informantti vaan myös näiden historialliset, kulttuuriset, sosiaaliset ja musiikilliset taustat. Aineistoni rakentuivat pitkälti sen mukaan, millaisia kohtaamisia onnistuin kenttätöössäni luomaan. Erityisesti se, että kenttätöni on ollut luonteeltaan dialogista (olen käynyt keskusteluja ja kommunikoinut musiikin keinoin), on vaikuttanut aineistoni sisältöihin. Haastattelut ovat saaneet erilaisia sisältöjä sen mukaan, minkä ikäisiä haastateltavat ovat olleet, mikä on heidän sukupuolensa ja missä kontekstissa haastattelut on tehty.

ROMANIKULTTUURIN ULKOPUOLISIA TULKINTOJA

Romanilaulutapaan liittyvät esteettiset kysymykset saavat hyvin erilaisia tulkintoja eri ympäristössä. Romanimusiikin tutkija Pekka Jalkanen (1976, 205) on luonnehtinut romanilaulujen esitystapaa seuraavasti: ”Intonaatio on takakireä, karhea ja jännitteinen, sävelestä toiseen liu’utaan korostettujen glissandojen avulla, ja pitkät sävelet väritetään laajalla kurkunpäävibratolla, joka saa joskus seurakseen aksenttoivia korusäveliä.” Jalkasen mukaan romanilaulun esitystyylille tyypillistä on melodian ornamentointi etu- (appogiature) ja jälkiheleillä sekä kahden suuntaisilla liukusävelillä (kaksoisglissando). Erityisesti niin sanottuun vanhaan kerrostumaan kuuluviin lauluihin liittyy lisäksi parlando–rubatomaista, vapaarytmistä laulua.

Romanikielen intonaatioiden korostunut merkitys laulujen rytmikassa implikoi sitä, että suurin osa lauluista on hyvin pitkään ollut ainoastaan vokaalimusiikkia. Kun soittimia ei ollut käytössä, on muilla lauluun liittyvillä rakennusaineilla ollut korostunut merkitys rytmikan rakentumisessa. Tähän laulutapaan ovat tutkijat kiinnittäneet erityistä huomiota. Yleisestikin säästyksättömyys tekee romanilauluista eräänlaisia pienoismuotokuvia, joissa kulloistakin laulun aiheuttaa, kuten suvun kunniaa ja perhettä, hevoskauppaa ja markkinoita, vankeutta, vaellusta tai rakkautta, laulaja voi kuvailla sanallisesti, melodisesti, rytmisesti ja esityksellisesti. Musiikillisen maalailevuutensa vuoksi etenkin säästyksättömien laulujen esitystilanteet ovat edelleen poikkeuksellisen syvälle luotaavaa kulttuuriviestintää. Laulun hidastempoinen poljento, laaja vibrato ja intonaation vaihtelu kuvastavat romanien varhaisempaa, kiireetöntä elämäntapaa. Näin myös tästä musiikillisesta kommunikaatiosta muotoutuu vääjäämättä oma itsenäinen ilmaisukeinonsa. Laulajille ominainen hidas vibrato on esitystapana markkeerannut romanien laulua niin voimakkaasti, että se on välittänyt nuoremmille laulajille ja ylittänyt genererajat. Vibrato on vastustanut voimakkaimmin muutospainetta, sillä käytäntö on säilynyt nuoremman polven romanilaulun taitajien keskuudessa, mutta siirtynyt myös romanien esittämään hengelliseen musiikkiin ja tanssimusiikkiin.

Etnomusikologi Risto Blomster on Pekka Jalkasen tavoin pohtinut romanilaulutavan alkuperään liittyviä kysymyksiä:

Näiden tyylipiirteiden (vibrato, glissando, rubato) alkuperää ja sitkeähenkisen säilyvyyden syitä on vaikea osoittaa tarkasti. Voidaan kuitenkin olettaa, että romanilaulajien esitystavan lähteinä ovat sekä romantiikan musiikin yleiset esteettiset ideaalit sekä romanien vielä tätäkin vanhempi itämaisperäinen laulutyyl. 1800-luvun loppupuolella vakiintuneen romanttisen intonaation peruselementit, vibrato, glissando ja rubato, olivat vielä 1700-luvulla ilmeisen harvinaisia äänenmuodostuksen keinoja, sillä sointi-ideaalina oli pikemminkin suora ääni, ”secco”. (Blomster 2006, 133.)

Myös Pekka Jalkanen on viitannut unkarilaisten romanilaulajien glissando-laulannan yhteydessä romantiikkaan, jonka esityskäytäntöjen perusideaaleja olivat glissando, rubato, vibrato ja laulullisuus, ja toisaalta arkaaiseen, muinaiseen itäiseen äänenmuodostukseen. Suomenkin romanien esityskäytännöissä säilyneen intonaation voi tästä näkökulmasta tulkita joko arkaaisen parlando–rubato-laulutavan tai romantiikan esteettisten ideaalien jäänteeksi.

Näissä kuvauksissa laulutapaan ja sointiin liittyvät pohdinnat muodostavat romanilaulun esteettisen perustan. Myös romanilaulun alkuperään ja autenttisuuteen liittyvillä kuvauksilla on historiansa, sillä autenttisuudella ja aitousajattelulla oli pitkät juuret eurooppalaisen kansanmusiikin harrastuksessa ja tutkimuksessa. Ne liittyivät jo 1800-luvulla kansallisromanttiseen perinnetyön aatemaailmaan seuraavan päätte-lyketjun mukaisesti:

kansallinen (etninen) = kaunis = luonnollinen = aito
(Kurkela 2005, 299.)

Musiikkiantropologisesti orientoituneen tutkijan on keskeistä tietää edellä kuvattujen musiikillisten käytänteiden taustoja ja motiiveja, sillä pelkkien sävelmäanalyysien tai laulutavan kuvauksilla rakennetaan hyvin yksipuolista musiikkikulttuurista kuvaa romanimusikista. Esimerkiksi tietyn musiikin valinta on ennen kaikkea esteettinen kysymys. Musiikkiin liittyy aina yhteisöllisyyden tunnetta lisääviä ja voimistavia tekijöitä, joita ei voi tavoittaa muutoin kuin henkilökohtaisen osallistumisen kautta. Musiikki välittömänä kokemuksena on keino oman itsensä ja identiteettinsä tiedostamisessa. Samalla musiikin esteettiset arviot kytkeytyvät laajempiin sosiaalis-kulttuurisiin kysymyksiin ryhmien yhteenkuuluvuudesta, sosiaalisesta liikkuvuudesta, monikulttuurisuudesta ja arvoasetelmista. (Suutari 2005, 316.) Tutkijoiden määritelmät romanilaulutavasta ovatkin kulttuurin sisäisen perspektiivin kannalta sekundaarisia, vaikka ne olisivat – edellä kuvattujen (lainattujen) tulkintojen tapaan – osuvia. Sen sijaan ensisijaisiksi tulkintojen kohteiksi nousevat kulttuurin sisäiset luonnehdinnat laulutavasta ja laulujen esittämiseen liittyvistä esteettisistä ihanteista. Tutkimusteni perusteella uskallan väittää, että erityisesti laulutapa on tärkeimpiä tapoja, joiden perusteella romanit identifioivat

esittämänsä laulut ja erottavat ne muista musiikin lajityypeistä. Toki identifiointiin liittyvät sellaiset olennaiset seikat kuten laululyriikka ja laulujen melodia sekä perinnekerrostuman paikka romanikulttuurin arvo- ja normijärjestelmässä.

Monen muun musiikkikulttuurin tavoin romanit harvoin analysoivat esityksiä länsimaisin musiikkitieteellisin termein. Laulaminen ja soittaminen ovat pikemminkin käytännöllistä tietämistä, ajattelua toiminnassa ja musiikillisessa toiminnassa (engl. *thinking-in-action* ja *knowing-in-action*) (Elliot 1995, 54). Tutkijoiden määritelmät romanilaulujen esitystavasta ovat kulttuurisesti ajatellen toissijaisia. Kenttätyölähtöisesti tulkintojen keskiöön nousevat kulttuurin sisäiset luonnehdinnat lauluihanteista. Tässä näkökulmassa laulun estetiikka rakentuu laulajien itsensä kuvaamana: musiikkiin liittyvinä kokemuksina, käsityksinä ja kulttuurisina narratiiveina.

Eryteisesti laulutapa – lyriikan ja melodian ohessa – on keskeisin tekijä, jonka perusteella romanit identifioivat laulunsa ja erottavat sen muista musiikin lajityypeistä. Esimerkkinä voidaan mainita genererajat ylittäneen vibraton käyttö myös hengellisessä ja iskelmämusiikissa. Käyttämällä ääntä tietyllä tavalla saadaan suomalaiselle romanimusiikille tyypillinen sointi.

Romaniväestön toiseuteen on totuttu liittämään molli ja sen haikeus sekä surumieliisyys. Historiallista perspektiiviä tällekin ajattelulle löytyy. Euroopassa romanistereotypioita hyödynnettiin voimakkaasti sekä näyttämömusiikissa että hovien ja porvarillisen keskiluokan viihteessä jo 1700- ja 1800-luvulla. Estradeilla ja konserttisaleissa esitetty muodikas romanimusiikki koostui musiikillisesti romantiikan ajan kliseistä. Tyyliä värittivät mollisoituisuus, runsas kromatiikka, virtuoosimaisuus, laulullisuus, glissandot ja paatoksellisuus. Tällä romantiikan synnyttämällä romanimusiikin viihteellisellä genrellä, jonka säveltäjät poikkeuksetta olivat oppineita ammatillisäveltäjiä, ei varsinaisesti ollut suoria kontakteja romaneihin. (Blomster 2006, 167.) Vaikuttaa siltä, että kyseessä on sängen tietoisesti synnytetty myytti ja kulttuurieroista aiheutuva harha.

Myös ensimmäiset suomalaiset kansanlaulukokoelmat ja laulukirjat – laulut, joiden vuorovaikutuksesta myös romanisävelmät ovat poikineet – Lönnrotin *Kantelettaren* nuottiliitteestä alkaen sisälsivät pääasiassa duurisävelmiä. Myös valtaosa suomalaisista pelimannikappaleista oli duurissa. Tilanne muuttui, kun suomenkieliset ylioppilaskuorot halusivat erottautua ruotsinkielisistä. Yksi väline pesäerossa oli mollissa kulkeva kansanlaulu. 1800-luvun lopulta alkaen sekä fennomaanisten ylioppilaskuorojen että myöhemmin Kansanvalistusseuran julkaisemaan ohjelmistoon valikoitiin tietoisesti mollisävelmistöä, ”suomalaista säveltä”, kuten Pekka Jalkanen (2005, 354) osuvasti kirjoittaa. Tätä ”korkeaa molliä” täydensi 1800-luvun lopulla venäläinen mollisävyinen populaarimusiikki, aluksi romanssit ja mustalaisromanssit ja niiden jälkeen Japanin sodan (1904–1905) aikana syntyneet soittokuntavalssit ja marssit, jotka saavuttivat suurta suosiota laajojen kansanosien keskuudessa. Vasta venäläinen ”matala molli” teki suomalaisista mollikansan.

ROMANIKULTTUURIN SISÄISIÄ NÄKÖKULMIA

Romanien keskuudessa laulajia arvotetaan taitojen perusteella hyvinkin karkeilla ilmauksilla, mikä on poikkeuksellista, kun huomioi romaninyhteisön sisällä vallitsevan sensitiivisen kielenkäytön. Huonoa, liiaksi ylärekisteriin painottuvaa laulua kuvataan ”kiekumiseksi”, ja ponnettomassa esityksessä ääni romanien mukaan ”haihtuupi”. Kouliintuneella äänellä, kuten valkolaisen tai ei-romanin esittämässä romanilaulussa, ”joikataan” tai ”vedetään niin kuin karjalaiset”. Tyystin laulutaidottomasta, lähinnä huonolla sävelkorvalla esiintyvistä laulajista voidaan todeta, että ”hällä on korvat väärällä puolen päätä”. Hyvä-äänisestä, traditionaaliin ilmaisuun pohjaavasta laulajasta voidaan silti sanoa: ”se poika tai tyttö ossaapi laulaa.” Yleensä hyvälle laulajalle tunnusomaista on vapaa ja luonnonmukainen tyyllittely:

Aina romanien lauluissa on se oma vivahde ja sitä ei pysty kukaan jäljittelemään, se on jäljittelemätön, ja jokainen romani laulaa tietyksi eri tavalla sen laulun, kun niillä jokaisella on erilainen se ääni. Mutta se asian ydin on siinä, että mitä se laulu sisältää ja se tuodaan ihan täysillä ulos, että se tulee sydäimestä mitä esitetään ja siihen eläydytään siihen lauluun, että siihen ei niin keinoitekoisesti eläydytä.
(Nainen 40 vuotta.)

Nämä kuvailevat määritelmät antavat kenttätutkijalle mainion kuvan siitä, millaisiin esityksellisiin elementteihin perinnelaulun esteettiset ihanteet kulminoituvat. Yleisenä kriteerinä laulajan arvottamisessa on nimenomaan äänenkäytön tekniikan hallitseminen ja äänen laatu. Tässä yhteydessä voitaisiin puhua ”tyypillisyyden estetiikasta”, jota etnomusikologi Pekka Jalkanen (2005, 336) on käyttänyt hieman toisenlaisessa yhteydessä kuvaamaan 1800-luvun populaarimusiikin estetiikkaa. Soveltaen, romanilaulun tulee sisältää tietty määrä tuttuja esityksellisiä piirteitä, jotta laulu voidaan esittää tietyssä sosiaalisessa tilanteessa ilman yhteisön sensuuritoimintaa. Tällöin muut laulajat voivat halutessaan osallistua musisointiin vapaasti ja laulun voidaan tunnistaa kuuluvan yhteisölle. Juuri tuttuus on se tila, joka pitää laulamisen tasapainoisena ja yhteisön suosiossa, vaikka laulu ei koskaan saavuttaisi täydellistä identtistä toistoa. Romanilaulussa tämä ilmenee tiettyinä laulun sointiin liittyvinä äänenmuodostuksen tehokeinoina, joita tukee niin sävelmän kuin sanojen rakenne. Paitsi laulun rakenteellinen perusmuoto (sen esteettinen ideaali ja mallityyppi) myös musiikillisten käytänteiden asema ja paikka romaninyhteisön arvo- ja normijärjestelmässä vakioituu ajan mittaan yhteisön totuttujen menettelytapojen pohjalta. Laulun estetiikka on kulttuuriyhteisössä vakiintuneen tyylin manipuloimaa. Variaatioita ei ole olemassa ilman perusteemaa eikä alkuperää ilman malleja.

Etenkin varhaisemman romanilaulun sointiasu pohjasi romantiikan ajan tempo- ja intonaatiokäytäntöihin. Sointia muovasi vapaana virtaava ja rubatoiva tempo, joka korosti musiikin lineaarista ja yksilöllistä luonnetta (ks. Jalkanen 2005, 354). Laulussa vältettiin kiinteää pulssia, ja laulaja eteni omassa tempossaan ja fraseerauksessaan. Laulun sointi-ihanne suosi glissandoa mahdollisimman laajan legaton saavuttamiseksi. Runsaan glissando–rubaton ohessa vibratoa suosittiin laajalti.

Vibraton käytön taustalla olivat koristeelliset etniset ja kenties orientaaliset piirteet. Nämä laulukäytänteet markkeeraavat edelleen niin voimakkaasti romanilaulutapaa, että romanien laulukulttuurin sisällä puhutaan ”uudesta ja vanhasta laulusta”.

Monin paikoin uuden romanilaulun esitystavan katsotaan turmelleen perinneilmaisuuden. Soitinsäestykselliset, toisinaan sähköiseen sointiasuun puettut romanilauluesitykset merkitsevät monelle vanhemman polven lauluntaitajalle lauluperinteen hävitystä. Vanhan ja uuden laulun välille syntyi hiljalleen arvostiriitä, jonka taustalla vaikuttivat ennen kaikkea erilaiset ajan esteettiset mieltymykset musiikkiin ja musiikin tekemiseen. Esteettisten ja eettisten kriteerien mukaan huikenteleva nuori oli hyljännyt paitsi perinnelaulun myös keskeiset kulttuuripiirteet, kuten erilaiset vanhemman kunnioittamiseen ja häveliäisyyteen liittyvät normit. Arvostiriidan keskeinen syy onkin osittain yhteiskunnallis-historiallinen, ja se liittyy kulttuurimurrokseen.

Kuten edellä huomautin, kulttuurin sisäisestä näkökulmasta romanilaulun esteettisiin ihanteisiin eivät vaikuta vain puhtaasti musiikilliset ilmiöt vaan mitä laajimmassa määrin kulttuuriset arvo- ja normijärjestelmät, kuten ikä- ja sukupuolihierarkiat. Anna Maria Viljanen (1979, 212–213) on painottanut sitä, että ”romaniyhteisön ideaalin” mukaan jokaisella ihmisellä on määrätty asema yhteisön ikä- ja sukupuolihierarkiassa ja jokaisen tulee osata käyttäytyä asemansa mukaisesti. Viljasen mukaan vanhat ihmiset ovat hierarkian ylimpinä, nuoret alimpina (ks. myös Markkanen 2003, 75). Myös lauluperinteestä puhuttaessa suvun vanhin tai vanhimmat edustavat koko yhteisölle julkista, traditiota ja tietämistä. Perinnelaulun esteettisistä ihanteista puhuttaessa tärkeätä ei ole vain ihmisen kronologisen iän merkitys vaan yhtäältä elämäntyyli- ja tapa.(2)

En mie tiijä näitten nuorempien keskuuessa ku ei nää pubu paljoo nää nuoremmat pubu eikä osaa näitä mustalaislauluja, eikä ne ossaa paljon mustalaiskeiltä, että siitä oikein ossaa sanno. (Mies 65 vuotta.)

Mustalaiset ei pidä enää toinen toisistaan huolta [...] Kasvatus murentunu niin meiltä ku valakolaisillaki. (Mies 30 vuotta.)

Sukupuoli toimii tärkeänä perinnelaulukulttuurin osallisuuden, toimijuuden ja vallan tai puhevallan määrittäjänä (vrt. Markkanen 2003, 16). Laulutavasta, lauluaiheista tai laulujen käyttöyhteyksistä keskusteltaessa on tavallista, että naiset merkityksellistävät perinnelaulukulttuurin miehisen kulttuurin kautta (vrt. Kovalscik 2006). Laulaminen ja etenkin laulujen tekeminen luetaan tyypillisesti miehiin musiikin tekemisen muotoihin, esiintyminen puolestaan levittäytyy kummankin sukupuolen alueelle. Ilmiönä näkökulma ei ole uusi. Taidemusiikin parissa vielä 1800-luvulla säveltämisen katsottiin kuuluvan miehille, kun sitä vastoin näyttävä ja puoleensa vetävä esiintyminen oli naisen omaisuutta (Mäkelä 2005, 453). Sukupuoli ei ole romanilaulujen musiikillisten ilmiöiden (sävelmien, harmonian tai rytmikan) määrittelyissä tärkeä muutoin kuin lauluaiheiden osalta: tietyt laulut suuntautuvat selkeästi kohti maskuliinista elämäntiluetta, tietyt laulut ovat pikemmin naisten omaisuutta.

Romanilaulujen esittämisessä sanoilla on merkittävä asema. Laulajia arvioidaan sen mukaan, kuinka alkuperäiset sanat ovat. Hämmäntävää tämä on sikäli, että arvostelun ja kritiikin kohteina ovat periaatteessa kaikki laulajat, sillä jokainen laulaja esittää laulunsa hieman eri tavoin. Laulajat vaihtelevat joko tahattomasti tai tahallisesti, jos ei säkeistöjen niin yksittäisten säkeiden tai minimalistisesti sanojen paikkaa. Yleisesti ottaen tässäkin tapauksessa edullisemmassa asemassa ovat ikääntyneet ihmiset, jotka romanikulttuuristen perusprinsiippien ja kulttuuristen tapa- ja käytösnormiston johdosta ovat kulttuurisen arvohierarkian yläpäässä. Sanojen, säkeiden tai säkeistöjen varioidessa niin, että laulu hajoaa käsiin ja sekoittuu laulujen fuusioksi, tiedetään sanoa, että ”vanhemmat ihmiset eivät muista” ja ”nuoremmat eivät osaa”. Tässä huomiossa tulee muistaa usein folkloressa painottuva menneisyyden yliveritaisuus nykyhetkeen nähden, autenttisuuden palautuminen alkuperään:

Mut niin ku vanhemmat romanit, mitä on näitä vanhoja alkuperäisiä romanilauluja, niin nehan laulaa sillee niin ku ne on alunpitäen tehty ja ne on ite sen tehny ja miten se kuuluu mennä [...] Ja tota alakuiperästä mustalaismusiikkia niin eihän sitä ossaa esittää kun nää vanhat romanit, miehet ja naiset, että eihän meistä nuorista siihen oo. (Nainen 40 vuotta.)

Esteettisten määrittelyjen myönteisyys suunnassa nykyisestä menneeseen pohjaa luonnollisesti siihen, että perinnelaulusto oli laulumailma, joka eli kiinteässä yhteydessä sen synnyttäneen ympäristön kanssa. Erityisesti menneet lauluympäristöt palvelivat niitä tarpeita ja päämääriä, joita laulutilanteisiin liittyi ja jotka liittyivät silloisiin instituutio-naalisiin käytänteisiin, kuten työhön (hevoskauppa ja hevosen vaihto), elämäntapaan (kiertäminen) ja perheeseen (sukukeskeisyys) (Regelski 1998, 13). Suurin osa näistä ympäristöistä on hävinnyt tai muuttunut olennaisesti, ja jokainen laulu luo merkityksensä käyttöyhteyden mukaan.

Laulutavan omaksumisesta voidaan sanoa, että vaikka nuorten laulukulttuurin enkulturoituminen tapahtuu pääosin tiedostamattomasti ja automaattisesti, siihen osallistuu myös tarkoituksellinen musiikkikasvatus. Sosiaalinen ympäristö muokkaa nuorten laulajien käsityksiä siitä, minkälaista romanilaulun esteettisten ihanteiden mukaisen äänen tulee olla. Erityisesti perheissä, joissa vanhemmat ovat olleet yhteisön tunnustamia laulajia, lasten ja nuorten laulutaitoihin kiinnitetään erityistä huomiota. Perinnelaulujen taitaminen lisää myös perheen arvoa, sillä romaniperheen arvovaltaan liittyy edelleen tärkeänä osana traditioiden noudattaminen. Voisi jopa väittää, että mitä enemmän perinteitä ja tapoja sukuhaara noudattaa, sitä enemmän arvovaltaa se romanien keskuudessa saa. Erityisesti sukuun kuuluneiden miesten uroteoista kerrotaan lavealti.

Se [laulun mies] oli semmonen mies, se oli vankilassa tuolla, olikohan se Kakolassa vai missä. Se sitte karkas sieltä vankilasta, meni niitten muurien läpi ja sillä oli sitten isot ne rautapunnukset, rautapallot jalassa ja se meni rantaan ja sen piti uia rannan yli ja se joutu jalka vetämään poikki, muuten se ois uponnu. (Mies 15 vuotta.)

Perinteisten romanilaulujen ominaisuus nimenomaan vokaalisena, laulettuna musiikkina aiheuttaa sen, että kulttuurin sisäisestä perspektiivistä laulutapaan kiinnitetään edelleen paljon huomiota. Huomioitavaa on, että suomalaisen romanimusiikin laulullisuus on hidastanut niin kutsuttujen estradityyliin syntyä. Muita tähän kehitykseen vaikuttaneita tekijöitä ovat romani-asutuksen keskittyminen maaseudulle ja pienempiin maaseutukaupunkeihin sekä romaniväestön kontaktien puute muiden maiden romaniväestöön. Intrumentaalisia tai vahvasti säestykseen nojaavia eurooppalaisia estradiperinteitä ei ole ollut helppo omaksua suomalaiseen romanimusiikki-perinteeseen. (Ks. Blomster 2004, 78–79.)

Romanilauluissa, erityisesti vanhaan kerrostumaan kuuluvien laulujen esityksessä, korusävelillä on keskeinen merkitys. Omassa aineistossani tavallisimpia ovat niin sanotut etuheleet. Ikääntyneiden laulajien äänenkäyttö on laulullista, ja he käyttävät laulussaan runsaasti korusäveliä. Tyypillisiä laulutyyliin kuuluvia seikkoja ovat vibrato, johon kuuluu erittäin hidas ja laaja intonaation vaihtelu, ja tempo, joka on painokkaan hidas; laulussa on runsaasti ylös- ja alaspäisiä glissandoja. Katson, että romanikielen intonaatioiden, kohotahtien ja korusävelten korostunut merkitys laulujen rytmikassa implikoi sitä, että suurin osa varhaisemmista lauluista oli pitkään vain laulettua musiikkia. Koska soittimia ei ollut käytössä, on muilla laulun rakennusaineilla ollut vahvistava merkitys rytmikan rakentumisessa. Tanssin merkitys laulun rytmikan osalta ei ole suinkaan vähäteltävä. Myös omista haastateltavistani vanhimmat muistavat ”mustalaistanssin” osana perinteistä laulua.

Ne oli niitä vanhoja ukkoja, jotka sitä tyyliä laulo... Minä olin pikkupoikana niin ku ne oli nä vanhemmat miehet humalassa, hevosenvaihosta tulivat, harjakaisia jotain joivat niin sitte ku ne laulo niin aina siinä joku steppas [Suomen romanien perinnetanssiin liittyvä käsite] ja vähän teki [sormien napsutusta], jublatunnelmaa sellasta oli. (Mies 50 vuotta.)

ESTEETTISET IHANTEET MUUTTUVAT HITAASTI

Kunkin aikakauden musiikillinen ilmaisu, julkisuus, vuorovaikutus sekä ajassa vaikuttavat esteettiset, tajunnalliset ja materiaaliset seikat tuottavat ajalle ominaisen musiikillisen ilmapiiriin, joka vaikuttaa myös romanilaulun esitystapaan. Myös aineistossani on tavoitettavissa uudemman romanilaulun piirteitä: Tätä romaniväestön keskuudessa popularisoitua, lähinnä ”kasettikulttuurin” ja Internetin välityksellä leviävää romanilaulua suositaan erityisesti nuorison keskuudessa. Perinteisiä lauluja säestetään sähköuruilla, joissa on rytmi-automaattia. Esitykset alkavat melodiaa mukailevalla alkusoitolla tai sävelmälle muutoin tunnusomaisella riffillä, sävelmälle ominaisella teemalla. Virikkeitä uudelle laulutavalle ovat antaneet kotimaisen iskelmämusiikin suosio, karaoke mukaan lukien. Tämä musiikin ajanmukainen sointiasu vakuuttaa kuulijansa siitä, että romanilaulu pysyy ajan hermolla ja kilpailukykyisenä.

Jossain määrin laulliset seikat jättävät alleen instrumentaaliset piirteet; romanilaulun ominaisuus nimenomaan vokaalisena musiikkina aiheuttaa sen, että määritellesään romanilaulutapaa laulajat vertaavat sitä usein lauluun. Esimerkiksi laulussa käytettyyn säestykseen kuulijat kiinnittävät huomiota vain harvoin: keskeisen arvion kohteeksi esiin nousevat laulutapaan ja -tyyliin liittyvät seikat, jotka edellä esitettyjen esimerkkien valossa määrittyvät keskeisiksi romanilaulun ihanteiksi. Laullisuuden keskeisyyteen romanimusiikin perinteessä vaikuttaa voimakkaasti myös se, että Suomen romanimusiikkikulttuuriin – olipa kyseessä perinnelaulu tai estradityylit – liittyy vahvasti konservatiivinen suhtautuminen eri musiikinlajeihin. Kärjistetysti voisi todeta, että perinteisiä musiikin lajeja ja tyyliä arvostetaan. Uudistuksia puolestaan vieroksutaan.

Perinteisesti romanilaulu on ollut nimenomaan vokaalimusiikkia, jossa äänenkäytöllä on ollut keskeinen ja romanien etnisyyttä vahvistava merkitys. Vaikka nykyisin soitinsäestys on lisääntynyt huomattavasti, vokaalinen osuus on säilyttänyt keskeisen merkityksen. Sävelmät alkavat ja päättyvät usein toonikaan. Muut asteikon sävelet ovat hierarkkisessa suhteessa toonikaan. Perussävel eli toonika on lepopiste, johon sävelmät päättyvät, ja sen perusteella voidaan nimetä kappaleen sävellaji (esimerkiksi C-duurissa perussävel on C). Koska viides ja kolmas sävel ovat tärkeämpiä kuin asteikon muut sävelet (varsinkin laulun ensimmäisessä säkeessä), näiden kolmen sävelen muodostama kolmisointu antaa vahvan sävellajituntuman. Kolmisointu muodostaakin korkeamman tasoisen hierarkkisen yksikön, joka on enemmän kuin intervallinsa summa. Melodian muistaminen ei nähdäkseni perustu yksittäisiin säveliin vaan musiikillisten rakenneosien, kuten asteikon, harmonian ja sävellajin, hahmottamiseen musiikillista rakennetta luovina tekijöinä (Krumhansl 1990, 50; Numminen 2005, 95).

Laulajia arvostetaan toki taitojensa perusteella. Keskeisiä hyvän laulajan kriteereitä ovat perinteisen ilmaisun ohessa hyvä muisti. Perinneilmaisuuksiin luetaan kuuluvaksi erityisesti luonnollisuus – havaintojeni mukaan luonnollisuudella tarkoitetaan ”kaajellistuneen valkolaistavan” vieroksumista. Äänen muodostuksen tulee olla luonnollista, puheenomaista, mutta samaan aikaan traditionaaliin ilmaisun pohjaavaa. Kriteerinä laulajan arvottamisessa on nimenomaan luonnollisen äänenkäytön hallitseminen ja äänenlaatu. Soinnin tulee syntyä mahdollisimman luonnollisesti, ei teennäisesti tuotettuna. Sonogrammien perusteella romanilaulun soinnille tyypillistä on, että romanilaulun melodia (perusmelodia) erottuu selväpiirteisenä käyränä, jossa ei tapahdu suuria dynaamisia muutoksia. Siten romanilaulun äänen voimakkuus vaihtelee varsin vähän.

Vaikka Suomen romanien kulttuurista kirjoitetaan lavealti maskuliinisin äänenpainoin, sukupuoli ei ole aina määräävä tekijä; nainenkin voi olla hyvän muusikon, usein laulajan maineessa. Tämä koskee esimerkiksi Hilja ”Hissu” Grönforsia, jolle myönnettiin Kaustisella mestarilaulajan tunnustus. Romaniväestön keskuudessa tällaisella tunnustuksella ei ole kuitenkaan samaa painoarvoa kuin romanien itsensä keskuudessa nimetyillä tunnetuilla laulajilla.

VIITTEET

1. Katsausartikkeli on täydennetty versio esitelmästä, jonka pidin Suomen Etnomusiikologisen Seuran järjestämässä Musiikki ja estetiikka -seminaarissa Tampereella 1.12.2006.
2. Pirjo Nikander (1999) on käyttänyt käsitettä *yhdenikäisyyden kulttuuri* ilmiöstä, jossa iän merkitys vähenee ja ihmisen identiteetti määräytyy selkeämmin hänen elämäntyyliinsä ja -tapansa mukaan.

TUTKIMUSAINEISTOT

Haastattelut:

Katsausartikkelin kirjoittaja on tehnyt haastattelut mainittuina vuosina Pohjois- ja Etelä-Karjalassa. Tekstissä esitetyt sitaattit on valittu niin, että ne antavat mahdollisimman kattavan yleiskuvan aineistosta. Musiikilliset käsitykset eivät ilmenneet vain yhden haastateltavan puheessa, vaan nämä tulivat esiin joko suoraan tai välillisesti useiden informanttien puheessa.

- Nainen 40 vuotta, haastattelu Pohjois-Karjalassa (1997).
- Mies 15 vuotta, haastattelu Etelä-Karjalassa (1998).
- Mies 30 vuotta, haastattelu Pohjois-Karjalassa (1995).
- Mies 65 vuotta, haastattelu Etelä-karjalassa (1997).
- Mies 50 vuotta, haastattelu Pohjois-Karjalassa (2006).

Kirjallisuus

BLOMSTER, RISTO 2004: *Suomen mustalaislaulujen tyylit. Mustalaismusiikki mielikuvissa, estradeilla ja omissa joukoissa*. Tampere: Tampereen yliopisto.

— 2006: Romanimusiikki varhaisessa suomalaisessa tutkimuskirjallisuudessa ja lehtiteksteissä. – Åberg, Kai & Blomster, Risto (toim.), *Suomen romanimusiikki*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 938. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

BRUNER, JEROME 1996: *The Culture of Education*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

ELLIOT, DAVID 1995: *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. Oxford: Oxford University Press.

JALKANEN, PEKKA 2005: Huvitteleva porvari. Näkökulmia 1800-luvun eurooppalaiseen populaarimusiikin estetiikkaan. – Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.), *Filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.

- KRUMHANSL, CAROL 1990: Rhythm and Pitch in Music Cognition. – *Psychological Bulletin*, 126(1): 159–179.
- KURKELA, VESA 2005: Hittilistat ja rock-asenne. Rockin ja popin estetiikkaa etsimässä. – Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.), *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- MARKKANEN, AIRI 2003: *Luonnollisesti – Etnografinen tutkimus romaninaisten elämänkulusta*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja n:o 33. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- MERRIAM, ALAN P. 1964: *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- MÄKELÄ, TOMI 2005: ”Everybody’s Doing It”. Säveltaiteilijan auktoriteetti ja tekijyyden illuusio. – Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.), *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- NETTL, BRUNO 1983: *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues And Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- NIKANDER, PIRJO 1999: Elämänkaaresta elämänkulkuun. Iän muuttuva merkityksimaailma. – Kangas, Ilkka & Nikander, Pirjo (toim.), *Naiset ja ikääntyminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- NUMMINEN, AVA 2005: *Laulutaidottomasta kehittyväksi laulajaksi. Tutkimus aikuisen laulutaidon lukoista ja niiden aukaisemisesta*. Studia Musica 25. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- REGELSKI, THOMAS 1998: Schooling for Musical Praxis. – *Finnish Journal of Music Education* 3(1): 7–37.
- SUUTARI, PEKKA 2005: Populaarimusiikki, identiteetti ja musiikin merkityksellistäminen. – Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.), *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- TARASTI, EERO 2005: Näkökulmia musiikin filosofiaan. Kohti transsendentaalia analytiikkaa. – Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.), *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- TORVINEN, JUHA & PADILLA, ALFONSO 2005: Johdanto. – Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.), *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- VILJANEN-SAIRA, ANNA MARIA 1979: *Mustalaiskulttuuri ja kulttuurin muutos*. Lissensiaatin tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto, suomalais-ugrilainen kansatiede.
- ÅBERG, KAI 2002: ”Nää laulut kato kertoo mejän elämästä” – *Tutkimus romanien laulukulttuurista Itä-Suomessa 1990-luvulla*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- 2003: *Romanilauluja Itä-Suomesta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 938. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- ÅBERG, KAI & BLOMSTER, RISTO 2006: *Suomen romanimusiikki*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1058. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Filosofian tohtori Kai Åberg on kontiolahtelainen muusikko ja romanimusiikin tutkija.