

1760

Sirpa Saarinen

**Toivo Kärjen tangojen erityispiirteitä  
ja kehityskulkuja vuosien 1940-1969  
välisenä aikana.**

**Näkökulma suomalaiseen tangoon.**

---

Jyväskylän yliopisto, pro gradu -tutkielma musiikkitieteessä.

Kesäkuu 1999.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| <b>Tiedekunta</b><br>humanistinen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <b>Laitos</b><br>musiikkitieteen laitos |
| <b>Tekijä</b><br>Sirpa Anneli Saarinen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                         |
| <b>Työn nimi</b><br>Toivo Kärjen tangojen erityispiirteitä ja kehityskulkuja vuosien 1940-1969 välisenä aikana. Näkökulma suomalaiseen tangoon.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                         |
| <b>Oppiaine</b><br>musiikkitiede                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <b>Työn laji</b><br>pro gradu           |
| <b>Aika</b><br>30.6.1999                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <b>Sivumäärä</b><br>63                  |
| <b>Tiivistelmä - Abstract</b><br><br><p>Tutkielmassa on tarkoitus selvittää aiempaa suomalaiseen tangoon kohdistunutta tutkimusta ja sen ongelmia sekä Toivo Kärjen tangotuotannon piirteitä ja niiden ajallista jakautumista. Näiden piirteiden kautta avautuu näkökulma paitsi suomalaiseen tangoon, myös vastaavaan aiempaan tutkimukseen, joka on varsin ongelmaista, monin paikoin ristiriitaista ja virheitäkin sisältävää.</p> <p>Suomalainen tango on yleisesti ymmärretty joksikin tietyksi, omanlaiseeseen musiikinlajiksi. Tosiasia on kuitenkin, että siitä ei ole olemassa kattavaa, musiikkitieteellistä määritelmää. Se ei ole mikään yhtenäinen musiikinlaji, vaan sen sisälle mahtuu useammanlaista musiikkia. Lähinnä yhteisin piirre tälle alueelle on kuitenkin sanoituksen sisältötyypit (esim. luonnon käyttö ihmismielen kuvastimena), ja sekin, mikäli tarkastellaan ns. vanhempaa suomalaista tanssimusiikkia ennen 1970-lukua.</p> <p>Toivo Kärkeä on enemmän tai vähemmän epäsuorasti pidetty suomalaisen tangon luoja. Tämä väite ei aivan näin yksinkertaisesti pidä paikkaansa. Tosin Kärjen valtavaa osuutta suomalaisen populaarimusiikin kehittäjänä ei voida sivuuttaa, mutta varsinaisen suomalaisen tangon luoja voidaan pitää kuitenkin useampia suomalaisia säveltäjiä ja sanoittajia, kuten esim. Unto Monosta. Hän ei ollut mikään Kärjen tyylin edelleen kehittäjä.</p> <p>Tarkastelen Kärjen sävellystyylisiä lähinnä motiivisen sekstinkäytön ja muotorakenteiden näkökulmasta. Tuloksien mukaan seksti esiintyy motiivisesti ennen kaikkea harmoniassa. Muotorakenteet eivät oikein istuneet ns. verse-refrain -rakenteeseen, niissä esiintyi niin paljon eroja toisiinsa nähden. Niinpä olen tässä tutkimuksessa luonut oman, Kärjelle omistetun muotorakennejärjestelmän. Tuloksien mukaan Kärki ei suinkaan pitäytynyt samoissa muotorakenteissa kolmea vuosikymmentä, vaan selvää muutosta esiintyi.</p> |                                         |
| <b>Asiasanat</b><br>tango, suomalaisuus                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                         |
| <b>Säilytyspaikka</b><br>Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                         |
| <b>Muita tietoja</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                         |

# **SISÄLLYSLUETTELO**

|                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. JOHDANTO</b>                                                                   | <b>1</b>  |
| <b>2. TAUSTAA</b>                                                                    | <b>3</b>  |
| 2.1. Tangon synty ja kulkeutuminen Suomeen                                           |           |
| 2.1.1. Tangon juuret                                                                 |           |
| 2.1.2. Argentiinalainen tango                                                        |           |
| 2.2. Suomalainen tango                                                               | <b>6</b>  |
| 2.2.1. Suomalaisen iskelmän ja tangon kehkeytyminen                                  |           |
| 2.2.2. Toivo Kärki (1915-1992) ja hänen merkityksensä suomalaisen tangon säveltäjänä |           |
| 2.3. Aiempi tutkimus                                                                 | <b>12</b> |
| <b>3. AINEISTO JA TUTKIMUSMENETELMÄT</b>                                             | <b>18</b> |
| <b>4. TULOKSET: TOIVO KÄRJEN TANGOJEN ERITYISPIIRTEITÄ JA NIIDEN KEHITYSKULKUJA</b>  | <b>22</b> |
| <b>5. PÄÄTÄNTÖ</b>                                                                   | <b>60</b> |
| <b>6. LÄHDELUETTELO</b>                                                              | <b>62</b> |

## 1. JOHDANTO

Suomalainen tango on yksi *suomalaisen tangoilmiön* tekijä. Nämä kaksi käsitettä ovat siis kaksi eri asiaa, ja ne on syytä heti alussa erottaa toisistaan. Tämä sen vuoksi, että kyseisen aihepiirin ympärillä tuntuu yhä edelleen elävän väärinkäsityksiä ja niiden tahatonta ruokkimista. Ylipäänsä koko tutkimuksessani pyrin tuomaan esille näitä väärinkäsityksiä ja omalta osaltani ja omien resurssieni puitteissa korjaamaan niitä. Ja niiden väitteiden kohdalla, joiden totuudellisuus johtaa vain mielipide-eroihin, pyrin esittämään omat perusteluni.

Alfonso Padilla (1998, 7, 11) käsittelee Musiikin suunta -lehdessä mm. tangon asemaa Suomessa, ja kertoo seuraavaan tapaan: "Toisin kuin rioplatalainen tango, suomalainen tango kehittyi muun Euroopan tapaan väestön ylä- ja keskiluokan parissa. Jazzorkesterit esittivät tangoa suurkaupunkien hienoissa kabareissa, teattereissa, kasinoilla ja salongeissa". Tässä on kuitenkin nyt kyseessä suomalainen tangoilmiö (tai tarkemmin sanottuna sen alkuaskelia), ei suomalainen tango. Aivan samoin kuin rioplatalainen tango, syntyi suomalainenkin tango köyhemmän väestönosan parissa, ja siellä se myös eli ja kukoisti. Nykyäänhän rajat ovat murtuneet. Ja kuten e.m. kirjoittaja itsekkin samalla sivulla myöhemmin toteaa, "varsinainen suomalainen tango syntyi aikana 1940-l:n puolivälistä 1950-l:n alkuvuosiin". Mutta väärinkäsitysten välttämiseksi tulisi puhua suomalaisesta tangoilmiöstä ja suomalaisesta tangosta, eikä esim. suomalaisesta tangosta ja varsinaisesta suomalaisesta tangosta. Kyseessä on kaksi eri asiaa, joista jälkimmäinen sisältyy edelliseen. Mutta edelleen korjaisin Alfonso Padillan väitettä, joka taas kerran esittää suomalaisen tangon luojaksi Toivo Kärjen. On perusteetonta väittää Kärkeä sen luojaksi jo senkin vuoksi, että toinen, vähintään yhtä merkittävä suomalaisen tangon säveltäjä, nimittäin Unto Mononen, edustaa sävellystyyliltään aivan eri tyyppiä kuin Kärki. Täytyy suorastaan ihmetellä, kuinka muusikot ja musiikintekijät eivät itse tämän eron huomattaessaan luonnollisesti totea, että ei kukaan yksi ainut henkilö ole suomalaisen tangon luoja. Se, että Kärki on aloittanut tangotuotannossaan ja ylipäänsä suomalaisessa viihdemusiikissa sellaisen tyylin, jota ei aiemmin ole ollut olemassa missään, ei Suomessa eikä Suomen ulkopuolella, on kokonaan toinen seikka. Kärki loi oman, persoonallisen tyylinsä säveltäjänä, ja se on tuntunut iskostuvan suomalaisiin mieliin 'suomalaisena musiikkina'. Onhan se suomalaista, ja onhan sillä varmasti ollut vaikutusta muihinkin säveltäjiin, mutta on muitakin tyyliä, aivan toisenlaisiakin, jotka myös mielletään suomalaisiksi. Tässä viitataan edelleen Unto Monoseen. Unto Mononen ei ollut Kärjen työn jatkaja siinä mielessä, että olisi edelleen kehittänyt sitä, mitä Kärki loi. Se olisi ollut mahdotonta jo siksi, että Mononen ei hallinnut niitä musiikkiteoreettisia valmiuksia, mitä Kärjellä oli, eikä Mononen myöskään muusikkona vastannut Kärjen tasoa. Toinen asia on kuitenkin taas se, että Kärkihän sovitti orkesterille monia Monosen tangoja. Kuinka paljon ne olivat Monosta, kuinka paljon Kärkeä? Suomalainen tango on todellinen, yhtenäinen ilmiö ennen kaikkea sanallisen tekstuurinsa ja sille tyyppillisten sisältötyyppien ja niiden käsittelytapojen puolesta.

Musiikillisena ilmiönä se on hajanaisempi. Kärki kieltää itse radiohaastattelussaan (Radio 2/Viihdeohjelmat 1984)) tehneensä yhtään tangosanoitusta. Tässä kohdin levyluetteloissa on virheitä. Unto Mononen taas on sanoittanut suuren osan tangojaan, ja hänen merkityksensä suomalaisen tangon sanoittajana on ollut vähintään yhtä suuri kuin säveltäjänä.

Vielä viitataan Alfonso Padillan väitteeseen Kärjen tangojen lukumäärästä. Todellinen lukumäärä ei ole selvillä tänä päivänäkään johtuen mm. levyluetteloiden luettelointitavasta. Luultavasti esitetty lukumäärä, yli 400 tangoa, on yliarvioitu. Oikeampi lukumäärä lienee lähempänä 300 tangoa. Mutta näitä epäselvyyksiä tulen vielä myöhemmin tässä työssä tarkemmin pohtimaan.

Mitä tulee suomalaiseen tangoilmiöön, se tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että tangolla -sekä ulkolaisella että kotimaisella- on ollut ja on suuri tilaus Suomessa. Tästä kertoo esimerkiksi **Seinäjoen Tangomarkkinoiden** suosion jatkuva kasvu, joka ilmenee kasvavista osanottajamääristä, ns. tangokuninkaallisten saamasta huomiosta ja kyseessä olevien kilpailujen merkityksestä iskelmälaulajien ponnahduslautana.

Käsitettä suomalainen tango voidaan lähestyä monin tavoin, se voidaan nähdä vaikka tapana esittää tangoa. Tällöin sillä voitaisiin tarkoittaa esim. suhteellisen hidasta ja eleetöntä esitystapaa. Mutta sitten täytyisi ottaa huomioon myös yksilölliset erot tulkitsijoiden (sekä laulajien että soittajien) välillä. Myös esityspaikka ja -tilanne vaikuttaisivat siihen, missä määrin tämä käsite voitaisiin e.m. tavalla ymmärtää. Esim. Seinäjoen Tangomarkkinoiden kaltaisilla festivaaleilla suomalainenkin tango ikään kuin puetaan eurooppalaiseen asuun sovittamalla sitä suuremmalle orkesterille kuin mitä on ollut tapana tavallisilla tanssipaikoilla, joissa se varsinaisesti elää. Jostain syystä myös eurooppalaisen tangon intohimoisempi esitystapa näyttää tarttuvan siellä suomalaiseenkin tangoon.

Vaikka suomalainen tango ymmärretään ensisijaisesti musiikkina, tarkkaa musiikillista määritelmää ei voida toistaiseksi esittää siitä. On mahdollista, että musiikillisena käsitteenä se ei tule kovin selkeästi ymmärrettävänä esiintymäänkään, vaan jää aina jotenkin epämääräiseksi, saavuttamattomaksi, ikään kuin tälläkn tavoin ilmaisemaan sanallisen tekstinsä suurinta julistusta: jotain tärkeää löytyy saavuttamattomien unelmien ja muistojen kautta. Itse saavuttamattomuudessa on jotain kiehtovaa -unelmien ja muistojen kauneudesta löytyy eräänlainen turvapaikka arkitodellisuuden ulottumattomista. Olkoonkin se sitten vain hetkellinen lohtu kovassa maailmassa, on se kuitenkin löytänyt paikkansa. Suomalaisessa tangossa näyttää tapahtuvan paljon, mutta pinnan alla, kaikessa hiljaisuudessa. Mielestäni Helena Pärssinen (1997) onnistui eräässä artikkelissan sanomaan hyvin osuvasti ja kauniisti suomalaisesta tangosta: "Tangosta tuli meillä omaperäinen, hiljaisen kulttuurin syvä tulkki". Ehkä suomalaiselle tangolle on vierasta sellainen ajattelutapa, jossa voimakkaasti erottuva fyysinen viestintä on itseisarvo.

Oman näkemykseni mukaan suomalaisessa tangossa on ikään kuin säilöttyä jotain suomalaisesta identiteetistä. Mutta mitä se on, ei avaudu koskaan musiikkitieteilijälle, joka paneutuu pelkästään tämän tutkimuskohteen musiikillisiin rakenteisiin. Tämän kohteen

utkiminen vaatii ehdottomasti tieteidenvälistä yhteistyötä. On paradoksaalista, että tämä käsite, suomalainen tango, jonka määrittelyä haetaan musiikkisanakirjoista, on ilmiönä paljon enemmän jotain muuta kuin "puhdasta" musiikkia. Sen voisi nähdä jopa nostalgisena ja/tai melankolisena mielentilana. Enrique Santos Discepolo sanoi: "El tango es un pensamiento triste que se puede bailar". Pirjo Kukkonen (1996, 17) sovitti tämän lauseen suomalaiseen tangoon sanoen: "Suomalainen tango on nostalginen ajatus, joka voidaan tanssia.". Oli se sitten osuvasti sanottu tai ei, niin joka tapauksessa se ainakin hipaisee sitä totuutta, että kyse on niin paljon muustakin kuin puhtaasti musiikillisesta ilmiöstä.

Suomalainen tango on siis käsite ilman todellista määrittelyä. Juuri tästä kohti nouseekin tämän tutkimuksen mielekkyys: tarkoitukseni on omalta osaltani ennen kaikkea kartoittaa tätä sekavalta vaikuttavaa tilannetta ja tuoda systemaattiseen analyysiin perustuvaa musiikillista tietoutta esille. Toivomukseni on, että tämä työ herättäisi lisää kysymyksiä ja halua tutkia edelleen tätä aihepiiriä.

## 2. TAUSTAA

### 2.1. Tangon synty ja kulkeutuminen Suomeen

#### 2.1.1. Tangon juuret

Brodinin musiikkisanakirja (painos v:lta 1990, 331) määrittelee tangon *moderniksi seuratanssiksi rauhallisessa 2/4 -tahtilajissa, jolle on luonteenomaista korostettu kahdeksasosarytmi, nykyään ilman aikaisemmin tyypillistä synkopointia:*



Ja edelleen, että tango on *korostetun melodinen, ja sitä soittavat nykyään mm. erityiset tango-orkesterit, joiden tärkeimmät soittimet ovat jouset ja hanuri.* Tangon juurista samainen sanakirja sanoo seuraavaa: *tango on alkuaan Keski-Amerikan neekereiden (jotka jo 1700-l:lla tanssivat "tanganoa") tanssi sekä viime kädessä peräisin Afrikasta. Neekerit veivät sen mukanaan Argentiinan ja Uruguayn satamakaupunkeihin, missä sitä eurooppalaisiin, erityisesti espanjalaisiin aineksiin (habaneraan) sekoittuneena tanssivat erityisen riettain liikkein alemmat luokat, kunnes se pääsi suosioon hieman siistityssä muodossa* (Brodin 1990, 331).

Mutta tangon juurille palattaessa joudutaan siis kulkemaan toiseenkin suuntaan, e.m. eurooppalaisten ainesten syntysijoille, nimittäin 1600-l:n Englantiin, **kontratanssin** (country dances) pariin. Se oli vanha englantilainen rahvaan seuratanssi, joka kulkeutui

myös ylempien luokkien käyttöön. Nimi 'kontratanssi' (ransk. contredance) tarkoittaa sitä luonteenomaista piirrettä, että herrat ja daamit tanssivat toinen toisiaan vasten (contre). Nimi on kuitenkin alkuaan syntynyt ilmeisesti erehdyksessä ääntämyksen samankaltaisuuden vuoksi: country - contre. Kontratanssi levisi Englannin rajojenkin ulkopuolelle ja sitä tanssittiin jo 1600-l:lla eri puolilla Eurooppaa, mutta suurinta muotia se oli 1700-l:n Ranskassa, missä se syrjäytti menuetin ja mistä käsin se aloitti voittokulkunsa kaikkialle maailmaan. (Brodin 1990, 159.)

Kuubalaiset kehittivät kontratanssista oman versionsa, **habaneran**<sup>1</sup> (ristitty Havannan kaupungin mukaan) vuoteen 1825 mennessä. Argentiinaan habanera tuli ensimmäisen kerran espanjalaisen teatteriseurueen mukana 1860-l:lla tuoden oman panoksensa syntyvään tangoon. Kauniina esiasteena habaneran ja tangon välissä syntyi kepeä, rytmikäs **milonga**<sup>2</sup>. Tango sai vaikutteita myös **flamencosta**<sup>3</sup> sekä länsiafrikkalaisesta candombesta, marssista ja arabialaisesta melodia-aineksesta, jonka vaikutus espanjalaiseen kansanmusiikkiin on ollut suurta. (Ahlen 1984, 11-14.)

**Habanera**<sup>1</sup>. Habanera on kuubalais-espanjalainen tanssi sykopidussa tai pisteellisessä 2/4 -rytmissä.

Tyypillinen rytmikuvio:



**Milonga**<sup>2</sup>. Milonga on kepeä, rytmikäs tanssi, tangon esiaste. Tyypillinen rytmikuvio:



**Flamenco**<sup>3</sup>. Flamenco on mustalaismusiikista kehittynyt andalusialainen laulu- ja tanssityyli. Tanssitaan kitaran ja rytmikkäiden kättentaputusten ja korkojen koputuksen säestyksellä.

Vastaavan laulutyylin nimitys on *cante flamenco*.

## 2.1.2. Argentiinalainen tango

Tango syntyi vuosisadan vaihteessa Argentiinassa Rio de la Plata -joen suistoalueella. Se on alkuperältään urbaania musiikkia, ja on sitä edelleen kaikkialla muualla paitsi Suomessa. Olosuhteita, joissa tango syntyi, leimasi köyhyys ja monenlainen kurjuus. Tango oli bordellikortteleiden musiikkia, johon oli painettu auttamattomasti paheellisuuden leima. Tämän buoksi tango ei kotimaassaan saanut arvostusta ennen kuin se valloitti Euroopan 1910-l:lla. Euroopan yli pyyhkäissyt tangokuume muutti myös Argentiinassa suhtautumista tähä musiikinlajiin, ja seurauksena se siirtyi bordelleista konserttisaleihin.

Alun perin argentiinalainen tango oli instrumentaalimusiikkia, mutta n. vuoteen 1920 mennessä yleistyi myös laulettu tango, jolla oli yhteiskuntapoliittinenkin funktio. Nämä tangotekstit nimittäin sisälsivät tyypillisesti sosiaalisen protestin, ja niitä kirjoittivat tunnetut runoilijat.

Argentiinalaisen tangon vakiintuneeseen esityskokoonpanoon kuului vuosisadan vaihteessa 2-4 -miehiset yhtyeet, joissa säestyksen hoiti kitara ja diskanttia soittivat viulu, bandoneon, huilu tai klarinetti. Vähän myöhemmin, kun ensimmäiset argentiinalaiset äänilevyt valmistettiin (1911), orkestereista alettiin käyttää nimitystä **orquesta típica (criolla)**, eli "tyypillinen kreoliorkesteri". Tämän ns. vanhan kaartin, **La guardia vieja**, soittajat olivat tavallisimmin itseoppineita muusikkoja. Ensimmäisten tangojen rakenteet olivat kaksiosaisia ja sovituslehtienkin oli hyvin yksinkertainen: yksiaäninen melodia ja säestys. 1900-l:n alussa (n.1910) pianistin tulon myötä tango-orkestereihin alkoi nuotinlukutaito yleistyä ja tangojen muotokin kehittyi kolmiosaiseksi. La guardia vieja kokoonpano laajeni ja siitä tuli myöhempien tango-orkesterien perusta: säestyksessä on piano ja kontrabasso, diskantissa 1-5 bandoneonia ja viulua.

Mustien ja kreoliväestön musiikkiperinteellä ja tanssilla oli ollut ilmeinen vaikutus tangon kehittymiseen. Tähän viittaa mm. tango-orkesterien nimikin (tango orquesta criolla), sekä sanan **El tango**<sup>4</sup> alkuperä: 1800-l:n alussa sillä tarkoitettiin mm. mustien tanssipaikkaa. Luultavasti mustien musiikille tyypillinen rytmikkyys ja sensuelli luonne olivat juuri niitä elementtejä, joista tango otti vaikutteitaan.

Argentiinalainen tango jatkoi kehityskulkuaan kotimaasaan jazzvaikuttein, mutta sitä ennen se oli jo aloittanut kulkunsa kohti Eurooppaa kabareetanssijoiden ja gaucholaulajien esittämänä. Pariisista tuli tangon keskus ja kulkureitti muualle Eurooppaan. Ensimmäiset tangoäänityksetkin tehtiin Pariisissa v.1907. Argentiinalainen vaikutus jäi kuitenkin heikoksi Euroopassa, sillä tangolevyjä ei ollut saatavilla ja orkesterivierailujakin rajoitti ammattiliittojen ankara vastustus. Loppujen lopuksi tapa jolla tangoa voitiin Euroopassa esittää, oli aivan toinen kuin se tapa, jolla orquesta típica toimivat. Argentiinalaisten vaikutteiden puuttuessa siirtyi eurooppalaisten salonki-orkesterien perinne tangoon, erityisesti muodon, esitystavan ja melodisen rakenteen suhteen. Siitä tuli kuitenkin muoti-ilmiö kaikkialla, ja jo ennen ensimmäistä maailmansotaa se oli levinnyt kaikkiin Euroopan pääkaupunkeihin aina Ateenasta Pietariin. (Suutari 1994, 15-20.)

<sup>4</sup> **El tango**. Pirjo Kukkonen on käsitellyt kirjassaan *Tango Nostalgia. The language of Love and Longing* (1996) sanan 'tango' alkuperää. Tällä maagisella sanalla on ollut erittäin laaja käyttöyhteys, sehän viittaa toisaalta intohimoon, jopa paheellisuuteen, toisaalta taas melankoliaan, surumielisyyteen, ikuisen rakkauteen ja "onnenmaahan".



## 2.2. Suomalainen tango

### 2.2.1. Suomalaisen iskelmän ja tangon kehkeytyminen

Suomessa tango oli 1910-l:lla ilmeisesti pelkkä näytöstyyli, mutta jo 1920-l:lla alkoi ainakin ravintolayleisö Euroopan pääkaupungeissa, myös Helsingissä, tanssia tangoa. Tangon esitystavaksi vakiintui tuolloin saksalaistyyppinen salonkijazzorkesteri, johon kuului perinteisten salonkisoittimien (viulu, piano, sello) lisäksi rummut, saksofoni sekä banjo ja hieman myöhemmin kitara. (Suutari 1994, 21.)

Tässä kokoonpanossa tulee jo selvästi ilmi ero alkuperäiseen argentiinalaiseen tangoon. 1910-l:lla argentiinalaisten tango-orkestereiden kokoonpanoksi vakiintui piano, kontrabasso sekä 1-5 viulua ja bandoneonia, ja edelleen, v:n 1910 jälkeen näissä orquesta tipicoissa ei käytetty kitaraa, eikä juuri koskaan lyömäsoittimia.

Kulttuurisuhteet Saksaan olivat tärkeitä koko maailmansotien välisen ajan, ja tangokin saapui Suomeen Saksasta, sen marssivaikutteisessa muodossa. Peruspulssi 30-l:n tangossa oli säännöllisesti tasainen marssipoljento ilman suurtakaan vaihtelua. (Suutari 1994, 21.)

Varhaisimmat suomenkieliset iskelmäntapaiset tanssikappaleet levytettiin Amerikassa sikäläisen suuren levy-yhtiön, Columbian, toimesta 1920-l:n alkupuolella. Aluksi levytettiin suomenkielellä lähinnä kansanlauluja, mutta 1920-l:lla enenevästi myös hanurikappaleita, ja vähitellen myös näiden yhdistelmiä, kansanlaulupohjaisia "tanssiralleja" hanurisäestyksellä. Tästä alkoi kehittyä suomalainen iskelmä. Lähes kaikki nämä Amerikan Columbian "tanssirallien" tekijät ja laulajat olivat amerikansuomalaisia, mutta yleensä nämä kappaleet kuitenkin julkaistiin ilman tekijänimiä. Nämä "amerikaniskelmät" toimivat kotimaisen iskelmämme ensimmäisinä suomenkielisinä esikuvina. Mutta rakenteellisesti tärkeämpiä suomalaisen iskelmän esikuvia olivat muut ulkomaiset 1920-l:n iskelmät, erityisesti ruotsalaiset valssit ja saksalaiset "jazz-foxtrotit". Aluksi tehtiin suomalaiset käännöstekstit näihin ulkomaisiin iskelmiin, ja vähitellen alettiin tehdä samaan tyyliin tanssisävelmiä omasta takaa. (Einari Kukkonen 1980, 14-21.)

Ensimmäiset kotimaiset iskelmät levytettiin v.1928, tosin ne mahdollisesti ilmestyivät vasta seuraavana vuonna. Ne tuotti englantilainen **His Master's voice** yhteistyössä Fazerin musiikkikaupan kanssa. Nämä ensimmäiset kotimaiset varsinaiset tanssilevyt soitti Suomi Jazz Orkesteri, ja ne olivat valsseja, foxtrotteja, jenkkoja ja polkkia. (Einari Kukkonen 1980, 21-22.)

Vuosien 1929-1939 välisenä aikana Suomessa julkaistiin yli 2000 levyiskelmää, joista suurin osa oli kotimaisia iskelmiä (Einari Kukkonen 1980, 5).

Pekka Jalkasen (1992, 17-18) mukaan 1920-l:n lopussa tapahtunut äänilevyteollisuuden läpimurto synnytti varsinaisesti suomalaisen iskelmän -tai toisin päin, iskelmä loi kotimaisen äänilevyteollisuuden. Ja edelleen, juuri 1920-l:n Suomi

Jazz Orkesterissa alkoi kansanmusiikin, eurooppalaisen viihdemusiikin ja afroamerikkalaisen musiikin sulautuminen, joka on jatkunut keskeytyksittä näihin päiviin asti. 1920-30 -lukujen iskelmämusiikin symboliksi on muodostunut **Dallapé**-orkesterin piirissä syntynyt haitari-jazz: suomalaisen perinnesävelmusiikin, venäläisen romanssin, saksalaisen schlagerin ja afroamerikkalaisen ragtime-hitin fuusio. Tämä kansallinen iskelmätyyli hallitsi koko maailmansotien välisen ajan levytuotantoamme. Iskelmäntekijöistämme olivat tunnetuimpia Dallapén piirin kolmikko: säveltäjä Valto Tynnä, sanoittaja Martti Jäppilä ja sovittaja Eero Lauresalo.

Pekka Jalkanen (1992, 19) sanoo, että 1930-luku oli toisaalta kotimaisen iskelmän kulta-aikaa ja toisaalta pysähtyneisyyden aikaa, ja että se, mikä vuosikymmenen alussa keksittiin, hyödynnettiin tarkkaan, mutta uuteen ei viitsitty paneutua. Itse asiassa Toivo Kärki taisi muodostaa jo tuolloin jonkinlaisen poikkeuksen tässä suhteessa. Kärjeltähän ilmestyivät ensimmäiset levyiskelmät hänen ollessaan 18-vuotias, v.1934, foxtrotit *Unelma tähtien alla* ja *Sit' en tietää voi* Einari Kukkonen (1985, 41) sanoo, että Kärki edusti jo tuolloin säveltäjänä modernimpaa swing-vaikutteista linjaa, joka ei vielä tuolloin oikein saavuttanut vastakaikua Suomen kansan keskuudessa.

Einari Kukkonen (1985, 9) mukaan 30-l:n loppupuolisko oli kuitenkin aikaa, jolloin suomalainen iskelmä muovautui siksi omaleimaiseksi muodokseen, jona Suomen kansa tuli sen tuntemaan. Valssi oli se tanssimusiikin laji, joka hallitsi koko 30-l:n ajan. Toiseksi eniten oli jenkkoja ja polkkia, ja sitten fokseja. Tangojen määrä oli vielä vähäinen 30-l:n alussa, mutta 30-l:n loppupuoliskolla päästiin jo 15-20 % osuuteen. Koivusalon (1994, 36) laskelmien mukaan Suomessa oli ensilevytetty 210 kotimaista tangoa 30-l:n loppuun mennessä.

Mitä tulee tangoteksteihin, niin 30-l:n iskelmissä oli yleensä sanoja vain yksi säkeistö, jonka kertaosana sitten laulettiin kahteen kertaan (Einari Kukkonen 1985, 7).

Sotavuosina 1940-44 levytettiin Suomessa ymmärrettävistä syistä huomattavasti vähemmän kuin edellisenä viisivuotiskautena, joka olikin siis ollut suomalaisen iskelmän kultakautta. Julkaistuista n. 720 kappaleesta oli tanssikappaleita 520, joista 421 kotimaisia (Einari Kukkonen 1985, 152), ja Koivusalon laskelmien mukaan ensilevytettiin tänä aikana 86 kotimaista tangoa, joka on siis n. 20% aikakauden kotimaisista tanssi-iskelmistä. Sotavuodet muodostuivat paitsi foxin alkaneen paluun, nimenomaan tangon suuren tulemisen alkuvuosiksi, jotka sitten sodanjälkeisellä 40-l:lla täydentyivät ensimmäiseksi todelliseksi tangokaudeksemme, joka sitten myöhemmin 60-l:n alussa kertautui vielä entistä voimakkaampana. Sotavuosien suosituin laji oli kylläkin vielä valssi (Kukkonen 1985, 156).

Sotavuosina sävelsivät iskelmiä vanhat tunnetut tekijät, jo 30-l:lla, osin jo 20-l:lla säveltäjäntyönsä aloittaneet, yhtä poikkeusta, eniten kaikista säveltänyttä lukuunottamatta, nimittäin Toivo Kärkeä. Suosituin iskelmänsäveltäjä oli kuitenkin Georg

Malmsten, vaikka sävelsikin vain noin puolet siitä määrästä, mitä Kärki oli tehnyt. Muita olivat mm. Matti Jurva ja Usko Hurmerinta. Myös sanoittajat olivat sotavuosina lähes kaikki entisiä. Eniten sanoitti Kerttu Mustonen, joka säilytti asemansa suosituimpana sanoittajanamme koko 1940-l:n. Hän sanoitti sotavuosina kaikkiaan n.100 sävelmää, itse asiassa suurimman osan Kärjen senaikaisista kappaleista. Muita sanoittajia olivat Eine Laine, R.R.Ryynänen, Arvo Kallialla ja Palle (Reino Hirviseppä). Monet säveltäjät sanoittivat myöskin itse omat sävellyksensä, esim. Usko Hurmerinta, Martti Jäppilä ja Kauko Käyhkö. (Einari Kukkonen 1985, 160.)

Tässä vaiheessa täytyy mainita, että Einari Kukkonen (1985, 44) väite Kärjen itsensä sanoittamista kappaleista ei pidä paikkaansa. Kärjen radiohaastattelun mukaan v:ita 1984 Kärki ei ole tehnyt yhtään iskelmäsanotusta. Tässä suhteessa myös levyluettelot antavat virheellistä tietoa.

Georg Malmstenin lisäksi suosittuja sotavuosien laulajia olivat A.Aimo, Matti Jurva ja Eugen Malmsten. Olavi Virta ja Henry Theel nousivat enemmän esille aivan sotien lopussa (Einari Kukkonen 1985, 161-162).

Nämä olosuhteet ja tapahtumat olivat siis ne raamit, joihin Suomessa sävelletty tangokin asettui, ja jossa se odotti persoonallisempaa otetta muovautuakseen ainakin osaksi tai näennäisesti omaksi musiikinlajikseen. Sodan jälkeinen tilanne tarjosi kysynnän kaihoisalle tangolle - muistot, jotka sentään olivat vielä tallella, antoivat varmasti monelle ihmiselle voimaa elää menetysten keskellä. Ei ehkä voida sanoa, että Toivo Kärki loi suomalaisen tangon, mutta voidaan ainakin sanoa, että tangon kysyntä loi tangosäveltäjän. Tosin se oli vain yksi sektori tämän säveltäjän uralla.

Seuraavassa luvussa käsittelen myös sodanjälkeisiä olosuhteita Kärjen tangotuotannon näkökulmasta ja esitän myös määrällisinä lukuarvoina Kärjen merkitystä säveltäjänä.

## 2.2.2. Toivo Kärki (1915-1992) ja hänen merkityksensä suomalaisen tangon säveltäjänä

Toivo Kärki syntyi 3.12.1915 Parikkalassa. Hän aloitti pianonsoiton opinnot 4-vuotiaana ja opiskeli myöhemmin musiikinteoriaa kapellimestari Eero Kososen johdolla ja sävellystä Aarre Merikannon oppilaana. Muusikon- ja säveltäjätaitonsa hän hankki sekä yksityisopiskelun että käytännön muusikkouden avulla. Ylioppilaaksi tulon jälkeen hän loi jazzpianistin uran soittaen mm. vuosina 1935-38 turkulaisessa Ramblers-orkesterissa, joka oli yksi sotaa edeltävän ajan edustavimpia jazziin mieltyneitä suomalaisia kokoonpanoja. V.1939 hän voitti ensipalkinnon Melody Makerin järjestämässä jazzsävellyskilpailussa kappaleella *Things happen that way*. Mutta sota keskeytti ja oikeastaan päätti samalla Kärjen jazzuran. Tässä vaiheessa häneltä olivat ilmestyneet jo ensimmäiset levytetyt swingtyyppiset iskelmät, ja jatkosodan aikana, 40-l:n alussa, syntyivät ensimmäiset, suorastaan historiallisiksi tulevat tangot, mm. *Siks' oon mä suruinen ja Liljankukka*. Sodan jälkeen Kärki perusti omia pienyhtyeitä, hankki niihin suosittuja laulusolisteja, ja ryhtyi noin kymmeneksi vuodeksi kiertämään yhtyeensä kanssa ympäri maata. Hänellä oli laulusolisteinaan mm. Henry Theel, Metrotytöt, Olavi Virta ja Esa Pakarinen. Näillä keikoilla Kärki sai arvokkaan kosketuksen suoraan yleisöön. (Leskelä 1992.)

Vuonna 1951 Kärki aloitti yhteistyön kupletisti, runoilija ja kirjailija Reino Helismaan kanssa, jonka tuloksena syntyikin mittava tuotanto ja itse asiassa kokonainen kulttuurisuuntaus, nimittäin ns. **riillumarei**. Kärki teki myös valtavasti sovitystyötä soittamisen ja säveltämisen ohella. Hän itse kertoo, että hänellä oli sodan jälkeen toista sataa tanssiorkesteria, joille hän teki tuhansia sovituksia (Kärki 1982, 114). 50-l:n puolivälissä hän luopui yhtyeestään ja siirtyi Fazerille kotimaisen kevyen musiikin tuotantopäälliköksi. Levytuottajana hän kuitenkin vielä matkasi ympäri maata iskelmälaulukilpailujen merkeissä.

Kaikkiaan Kärjeltä on ilmestynyt yli 1500 levytettyä sävellystä ja musiikkia 49 elokuvaan, joista valtaosa on Reino Helismaan kirjoittamia riillumarei-komedioita, viihde-elokuvia ja tiettyjen teemaiskelmien ympärille rakennettuja kertomuksia. Elokuvat tuotti pääasiassa Toivo Särkkä, ja ne syntyivät suurimmaksi osaksi 50-l:n kuluessa. Lisäksi häneltä on ilmestynyt musiikkia erilaisiin radiokuunnelmiin, hupailuihin ja sketseihin. Varsinaista jazztuotantoa häneltä on ilmestynyt hyvin vähän syystä tai toisesta. Ensimmäinen julkisuuteen tullut jazzsävellyks oli *Things happen that way* v:lta 1939. Pienyhtyeille kirjoitettuja jazzteoksia on levytetty vain pari kappaletta: *Why nameless* (1945) ja *My Serenade* (1946). Kärki on säveltänyt myös jonkin verran kuoro- ja soitinmusiikkia. (Jalkanen 1992, 80.)

Itse asiassa kenenkään toisen suomalaisen populaarimusiikin säveltäjän tuotantoa ei ole levytetty yhtä paljon kuin Toivo Kärjen (Koskimäki 1997). Kärki on saanut useita

palkintoja kotimaisissa sävellyskilpailuissa, ja hänelle myönnettiin Kalevala-vuoden tunnustuspalkinto v.1985, ja Säveltaiteen valtionpalkinto v.1987 (Jalkanen 1992, 80).

Jos eräänä Kärjen tangojen tyylipiirteenä onkin pyrkimys vastakohtien asetteluun, niin eipä tämä säveltäjän henkilökohtainen elämänkaarikaan jää kauas siitä asetelmasta. Kun ottaa huomioon, kuinka huonossa maineessa jazz oli 30- ja 40-lukujen Suomessa, sopii ihmetellä, mikä sai papin poikana syntyneen nuoren miehen ryhtymään 17-vuotiaana ammattilaiseksi jazzpianistiksi, ja mikä sai taas jazzpianistin luopumaan urastaan 'yksinkertaisen iskelmämusiikin' vuoksi. Ja kuinka luovuutta pursuava taiteilija pystyi lopulta sujuvasti yhdistämään säveltämisen ja tuotantopäällikön virassa istumisen? Suomalaisen tangon kehityksen kannalta nämä spontaanit suunnanmuutokset ovat tietysti olleet onnellista sattumaa. Oli Kärki sitten ns. suomalaiskansallisen tangon luoja tai ei, niin ainakin hän on antanut oman hyvin merkittävän panoksensa tangosäveltäjänä.

Mutta palataanpa vielä sotavuosien jälkeiseen aikaan ja Kärjen merkitykseen tangon kehittäjänä. Suomessa ensilevytettiin syksystä -44 vuosikymmenen loppuun mennessä n. 370 kotimaista tanssi-iskelmää, joista Kärki oli säveltänyt 105 kpl. Näihin tanssi-iskelmiin mahtui n. 100 tangoa, joista Kärki oli säveltänyt 41 (Kukkonen 1986, 6, 47). Jos ajatellaan, että 40-l:n loppupuoli oli ensimmäistä suomalaisen tangon nousuaikaa, ja että Kärki on säveltänyt melkein puolet kaikista uusista kotimaisista tangoista tuolta ajalta, niin ei ole ihmekään, että nimenomaan Kärjen nimi liitetään suomalaisen tangon syntyyn niin kiinteästi. Ja edelleen, Kukkonen luettelee vuosien 1945-49 soitetuinta kotimaista tanssi-iskelmää, ja näistä tasan puolet, siis 20, on Kärjen säveltämiä, joista taas 15 on tangoja. Tango on vain yksi laji, mitä Kärki on säveltänyt, eikä hän edes itse ole pitänyt sitä mitenkään erityisen rakkaana lajina itselleen, argentiinalaista tangoa lukuunottamatta (Kärki 1982, 99). Siitäkin huolimatta Kärki on ilmeisesti juuri tangoillaan sattunut koskettamaan "suomalaista sielua" eniten.

Kärjestä tuli sodanjälkeisen 40-l:n johtava levynsoittospesialisti, joka johti ja soitti hanuristina sadat levytykset Rytmille, Mirvalle, Iskulle, Decalle ja Sävel-yhtiölle. Suurten nimekkäiden orkestereiden levynsoittoaika oli ohitse v.1946, ja valtaosa eri yhtiöiden levytyksistä tehtiin nyt tilapäisten levytyskoonpanojen kanssa, mutta niissä soittivat paljolti samat ammattimiehet ja ne esiintyivät aina levymerkkiorkestereiden nimellä. Kärjen ohella johtivat näitä levymerkkiorkestereita huomattavan paljon mm. Georg de Godzinsky ja Klaus Salmi. (Kukkonen 1986, 46.)

Kärjen lisäksi oli sodanjälkeisen 40-l:n suursäveltäjiä Georg Malmsten ja Yrjö Saarnio, ja saman aikakauden ykköslaulaja oli Henry Theel (Kukkonen 1986, 212-214). Muita suosikkilaulajia olivat Georg Malmsten, A.Aimo, Eero Väre ja Olavi Virta.

Toivo Kärki tuli suureen suosioon v.1944 tangollaan *Siks' oon mä suruinen*, ja nimenomaan 40-luku oli se ajanjakso, jona Kärki vakiinnutti asemansa sekä säveltäjänä, sovittajana että orkesterinjohtajana suomalaisessa viihdemusiikissa.

Tämä oli myös vielä Kärjen vapaana taiteilijana elämisen aikakautta ennen tuotantopäällikön virkaan astumista v.1955. Kärki jatkoi tässä virassa sitten eläkkeelle siirtymiseensä asti, tosin hänen sävellys- ja sovitusyönsä ei silloinkaan vielä loppunut. Pekka Jalkanen (1992, 73) sanoo, että Toivo Kärki oli maamme viihdemusiikin ehkä merkittävin vaikuttaja toisen maailmansodan jälkeen, ja että hänen toimintansa jazzpianistina, kapellinmestarina, säveltäjänä ja levytuottajana tapahtui ajanjaksolla, jolloin maamme viihdemusiikki sekä uudistui että monipuolistui. Ja edelleen, että Kärki ryhtyi kehittämään viihdemusiikin kansanomaisia suuntauksia, yhdisti niihin eurooppalaisia ja afroamerikkalaisia aineksia, ja sai aikaan kukoistavan, kansallisen viihdemusiikin lajin. Maarit Niiniluoto (1982, 7) sanoo kirjassa *Siks' oon mä suruinen* seuraavasti: "jos kollektiivista kansallista kulttuuritajuntaa on olemassa, on Toivo Kärki osa sitä, halusi tai ei".

Palaten vielä tangoon yleisesti ottaen, suomalainen tangohan on nähty hyvin omanlaisenaan lajityyppinä (siitäkin huolimatta, että sitä ei ole todella voitu edes määrittellä), joka on vain etäisesti heijastanut alkuperäistä argentiinalaista tangoa. Mutta näiden kahden tangotyypin funktiosta yhteiskuntaan löytyy jotain hyvin olennaista, joka on molemmille yhteistä. Jos verrataan argentiinalaisen ja suomalaisen tangon taustaa, niin erona on tietysti se, että argentiinalainen tango syntyi kaupunkimiljöössä, ja oli lisäksi vahvasti sidottu eroottisuuteen, ja suomalainen tango taas syntyi sananmukaisesti suomalaisen luonnon ja sodan keskeltä. Kuitenkin niitä yhdistää juuri se, että molemmissa tapauksissa tango on tarjonnut kanavan ihmisen sisäisen murtumisen, hädän ja kärsimyksen ilmaisuun, ja näin sillä on ollut myös erityisen terapeuttinen merkitys. Ja sitä paitsi eroottisuus ei ole pois suljettu ominaisuus suomalaisestakaan tangosta. Musiikin terapeuttisesta vaikutuksesta ylipäänsä puhuu myös Kärki itse kirjassa *Siks' oon mä suruinen* (1982, 17). Hän rinnastaa itsensä esiäitiinsä, runonlaulaja Mateli Kuivalattareen, ja sanoo: "Runonlaulajilla oli yhteisössään terapeuttinen vaikutus, ehkä minä olen lauluillani hoitanut Suomen kansaa samalla tavalla". Kärjen tangot asettuvat tähän asetelmaan erinomaisesti -siitäkin huolimatta, että se on vain yksi aspekti näihin tangoihin.

### 2.3. Aiempi tutkimus

Suomalaisesta tangosta ei ole kirjoitettu yhtään ainutta kokonaista kirjaa musiikkitieteellisestä näkökulmasta. Yksi pro gradu -työ on tehty tältä alueelta (Jouni Sjöblom 1994), ja sekin keskittyi musiikillisessa osuudessaan ainoastaan Unto Monosen sävellysten melodioiden tutkimiseen. Muu musiikkitieteellinen tutkimus tästä aiheesta rajoittuu muutamisiin artikkeleihin, jotka on enimmäkseen kirjoitettu 1990-l:lla. Artikkeleita ovat kirjoittaneet esim. Pekka Jalkanen, Eija Koivusalo, Pekka Suutari, e.m. Jouni Sjöblom ja Alfonso Padilla. Mutta näitä artikkeleita leimaa usein tietty epämääräisyys ja toisinaan myös ristiriitaisuus toisiinsa nähden. Epämääräisyys johtunee yksinkertaisesti siitä, että ei ole tarpeeksi tietoa tältä alueelta - systemaattinen ja tarkempi tutkimus on jäänyt hyvin vähäiseksi, ja eräänlainen musiikillinen taustatietokin puuttuu, koska ns. kevyen musiikin musiikkitieteellinen tutkimus on vielä tavallaan lapsenkengissä. Pelkästään niillä välineillä, joilla taidemusiikkia on perinteisesti musiikkitieteessä tutkittu, ei saada kokonaisuuden kannalta asiallisia tuloksia, mutta niitäkään ei voida täysin hylätä, jostain täytyy aloittaa. E.m. artikkeleiden ristiriitaisuus johtunee siitä, että aineisto on ollut erityyppinen eri tutkijoilla, mikäli sitä varsinaisesti on edes ollut. Usein on jääty toistelemaan vanhoja kliseitä ilman lähdekritiikkiä. Toisaalta tämä on johtunut siitäkin, että tutkimusalue on niin laaja ja alati muuttuva (esim. erilaisina sovituksina ja tulkintoina), että siitä on aika vaikeaa saada otetta musiikintutkimuksen keinoin, ja ainakaan tällä hetkellä yksi tutkija ei voi muuta kuin yrittää raivata yhden polun: oman näkemyksensä oman aineistonsa ja tutkimustapansa kautta. Mutta olisi tärkeää ensin tarkistaa ja tuoda esille aivan perustietoa, ja erityisesti siten, että tulokset selvästi ilmoitettaisiin tutkimuksen aineistotyyppiin sidottuina. Tällöin välttyttäisiin ainakin osittain uusilta väärinkäsityksiltä.

Erikseen täytyy mainita Pirjo Kukkonen ja Jukka Ammondin kirjallisuustieteelliset tutkimukset suomalaisesta tangosta. Molempien tutkimukset ajoittuvat 1990-l:lle, mutta lähestymistavat poikkeavat toisistaan. Kukkonen eduksi on mainittava se, että hän kirjoitti ensimmäisenä kokonaisen kirjan (*Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing.* 1996), joka on tieteellinen tutkimus erityisesti suomalaisesta tangosta. Kirjan musiikkitieteellinen anti rajoittuu lähinnä viiden sivun mittaiseen artikkeliin *The Tango and Finnish popular music*, jonka on kirjoittanut Pekka Gronow. Tässä artikkelissa Gronow (1996, 232) sanoo mm., että vertaileva jatkotutkimus on tarpeen, jotta voitaisiin selvittää, sisälsikö 40-l:n suomalainen tango jotenkin erityisesti paikallista väriä, siis oliko se jotenkin erityisesti suomalaista. Kun tiedon puutteellisuus tältä alueelta uskalletaan tuoda rehellisesti julki, voidaan aloittaa paremmin tutkimuskin. Mutta e.m. kirjan julkaisu ainoastaan englanninkielisenä ihmetyttää. Kyllä kai suomalainen tutkimus suomalaisesta musiikista ansaitsisi tulla kuulluksi myös suomen kielellä kun kyseessä on kuitenkin aivan uutta tietoa ja näkemystä aiheesta, joka on ollut nimenomaan Suomen kansan oma aihe.

Pirjo Kukkonen keskittyi analysoimaan suomalaisia tangotekstejä käyttäen apunaan

Greimas'n aktanttiteoriaa. Tähän lähestymistapaan verrattuna Jukka Ammondin artikkelit samaisesta aiheesta ovat enemmän sanataideteoksia kuin tieteellisiä tutkielmia. Mutta Ammondin artikkelit avaavat kuvailevalla otteella suorastaan ihailtavaa syvyysulottuvuutta sanoihin. Musiikkitieteelliseen tutkimukseen yhdistettynä hänen tapansa tutkia voisi tuottaa varsin hedelmällistä ja nautinnollista tulosta.

Suomalaista tangoa käsittelevässä kirjallisuudessa nousee yksi nimi huomattavan merkitykselliseksi: Toivo Kärki. Toisaalta häntä on pidetty yhtenä merkittävänä säveltäjänä tällä alueella (esim. Koivusalo 1994, 30), toisaalta häntä on pidetty suorastaan suomalaisen tangon luoja (esim. Ahlen 1984, 148). Mutta kun aletaan musiikkitieteellisestä näkökulmasta kartoittamaan hänen todellista asemaansa tässä suhteessa, hajoaa asetelma jo retoriseen kysymykseen: onko suomalaista tangoa omine musiikillisine tyylipiirteineen edes olemassa? Kuten aiemminkin tässä tutkimuksessa todettiin, suomalaisesta tangosta ei ole olemassa kattavaa musiikillista määritelmää. Siitäkin huolimatta se on yleisesti tunnustettu omaksi, ainutlaatuiseksi tyyliilajikseen. Esim. Brodinin musiikkisanakirja (painos v:ta 1990) kertoo, että Suomessa tangosta on luotu oma "kansallinen" muoto (1990, 331). Ja siihen sen määritelmä suomalaisesta tangosta jääkin. Otavan Iso Musiikkitietosanakirja (1979) on ainakin yrittänyt määritellä tämän lajin. Sen mukaan "suomalaiset tangot olivat ennen kaikkea laulusävellyksiä. Muoto yksinkertaistui ja omaksui usein amerikkalaisen iskelmän AABA-rakenteen. Tempo oli hitaampi ja rytmi yksinkertaisempi kuin argentiinalaisessa tangossa". Tämä määritelmä ei kovin kattavaa käsitystä anna. Käsitys muodosta on epämääräinen ja itseasiassa omien tutkimuksieni perusteella harhaanjohtava -ainakin Kärjen tangojen kohdalla: yhtä lailla esiintyy muitakin muotoja. Lisäksi väite on ristiriidassa muidenkin myöhempien tutkimustulosten kanssa (jotka tosin ovat nekin osittain keskenään ristiriidassa): Kärjen lisäksi myös Mononen käytti muotorakentelua paljon monipuolisemmin. Rytmin suhteen pitäisi tarkentaa, että argentiinalaisessa tangossa nimenomaan melodiarytmi on monipuolisempi. Säestysrytmi on eri asia. Mutta laulusävellyksiä suomalaiset tangot kyllä ovat. Täytyy muistaa, että tämän tietosanakirjan kyseinen määritelmä ei voi perustua tieteellisiin tutkimustuloksiin kovinkaan pitkälle, koska niin laajaa tutkimusta tältä alalta ei ole vielä tänä päivänä tehty, että tämä käsite voitaisiin musiikillisena ilmiönä kattavasti määritellä.

Suomalaisesta tangosta on kylläkin esitetty tyylipiirteitä koskien lähinnä 30-l:n saksalaisvaikutteista marssitangoa ja 40-l:n Kärjen säveltämiä tangoja sekä Unto Monosen 50- ja 60-l:n tangoja, aivan kuin muuta tangoa ei olisi Suomessa sävellettykään. Vai onko kaikki muu suomalainen tangotuotanto jotain tältä väliiltä? Aina jää avoimeksi se seikka, että tuliko Kärjen tuomista uudistuksista yleisiä piirteitä suomalaiseen tangoon, alettiinko Suomessa ylipäänsä säveltää tangoa jollain tavoin Kärjen tyyliin. Pekka Jalkanen (1992, 76) kylläkin sanoo, että Kärki toi tangon ja rillumarein kehittäjänä suomalaiseen populaarimusiikkiin pysyviksi osoittautuneita uudistuksia, mutta ei kerro selvästi, kuinka nämä uudistukset ilmenivät. Eija Koivusalo (1994, 30) sanoo, että Toivo Kärki oli



merkittävimpiä säveltäjiä ja sovittajia tangon musiikillista kehityskaarta seurattaessa, mutta että kuitenkin erilaisten kansallisten ja kansainvälisten aineiden synteessä kehittyi se suomalaiseksi sanottu tango, joka juurtui 40-l:n loppupuolella tavallisen kansan keskuuteen. Mutta tutkimuksensa varsinaisessa analyysissä Koivusalo keskittyi kuitenkin vain rytmimallien tutkimiseen suomalaisessa tangossa. Artikkelinsa lopussa Koivusalo sanookin, että "palapelin valmistuttua on ehkä löydettävissä vastaus siihen, onko tangon musiikissa sellaisia piirteitä, jotka tekevät tangosta erityisen suomalaisen vai löytyykö tangon avain aivan muista tangoilmiön osatekijöistä" (1994, 35).

Markku Nurmisen v.1971 tekemä tutkimus, jossa hän pyrki kehittämään mallia tietokoneelle suomalaisen tangon säveltämiseksi, heijastaa sitä ajattelutapaa tästä musiikinlajista, joka vieläkin leimaa siitä kirjoitettuja artikkeleita. Nurminenhan ei ollut erityisesti kiinnostunut suomalaisesta tangosta, vaan yksinkertaisesti siitä, voidaanko tietokone saada säveltämään kuten ihminen. Koeaineistonsa valintaa hän perusteli "tämän taidemuodon suhteellisella yksinkertaisuudella" ja sillä, että "siitä oli saatavissa verraten laaja ja yhtenäinen materiaali tutkimuksen lähtökohdaksi" (1971, 29). Tarjotakseen tietokoneelle tarvittavat musiikkiteoreettiset tiedot suomalaisesta tangosta, hän analysoi perinteisen musiikkianalyysin tavoin Toivo Kärjen 60-l:lla sävellettyjä tangoja. Toisin sanoen hän katsoi tämän aineiston edustavan jotain suomalaisen tangon prototyyppiä, tai suomalaisen tangon ylipäänsä olevan niin yhtenäinen ilmiö musiikillisesti, että riittää kun aineistoon otetaan tässä lajissa eniten säveltäneen miehen yhden kauden 62 tangoa. Eihän tällaisella aineistolla voi saada asiallisia tutkimustuloksia, mutta yhä vieläkin samaa ajattelutapaa löytyy enemmän tai vähemmän tieteellisissä tutkimuksissa tästä aiheesta.

Suomalaisesta tangosta kirjoitettuja artikkeleita leimaa tietty epämääräisyys, joka puolestaan aiheuttaa sen, että lukija mahdollisesti tulkitsee käsitettä 'suomalainen tango' oman mieltymyksensä mukaan. Samoja kliseitä toistetaan: Kärki uudisti suomalaisen tangon, toi siihen nelisointuharmonian, venäläisen valssiromanssin vaikutteita jne. Tosiasia on kuitenkin, että nämä piirteet eivät tällä tavalla yleisesti esiinny suomalaisessa tangossa. Esim. Unto Monosen sävellystyylillä on tyystin erilainen kuin Kärjellä. Ja lisäksi kummallakin on omia tyylikausia.

Jouni Sjöblom käsittelee pro gradussaan tarkasti Unto Monosen sävellystyylillä. Jos vertaan omia tuloksiani Kärjen 40-l:n tangoista Sjöblomin tuloksiin Monosen sävellystyylillä, niin ero on kyllä suuri. Jos asiaa tarkasteltaisiin vain musiikkiteoreettisesti, jouduttaisiin puhumaan melkoisesta musiikillisesta taantumasta. Sitten pitäisi perään kuitenkin todeta, että eräästä "taantumuksellisesta" tapauksesta tuli Suomen "kansallistango", jossa suomalainen sielunmaisema oikein konkretisoituu. Tässä kohdin nouseekin esiin etnomusikologinen vaatimus tutkia musiikkia sidottuna omaan kontekstiinsa. Se, mikä on taantumuksellista yhdellä sektorilla, vaikka musiikillisesti, voi olla jotain muuta toisella sektorilla. Kukaan ei tule tanssipaikalle kuuntelemaan kolmisointuja ja puuduttavaa, yksinkertaista, saman rytmimallin toistoa. Kyse on jostain muusta musiikin "annista", mikä on tärkeää ja vaatii muutakin kuin

musiikkiteoreettista analyysiä. Ja tutkijan kannalta ei ole kyse pelkästään järkeviin tutkimustuloksiin pyrkimisestä vaan myös hienotunteisuudesta. Sitä paitsi mahdollista on, että eräänä päivänä musiikintutkijoiden käteen ei musiikillisessa mielessä jää juuri mitään suomalaisesta tangosta: ehkä nelisointuharmonia oli yhden miehen yhden kauden tunnusmerkki, pienen sekstin motiivinen käyttö oli liioiteltua jne. Missä ne varsinaiset suomalaiset tunnusmerkit ovat? Onko niin, että koska suomalaisella musiikilla ylipäänsä on niin lyhyet juuret, ei suomalaiseen populaarimusiikkiin ole voinut tulla erityisen näkyviä perinteisiä suomalaisia tunnusmerkkejä jotain melodian laskevaa linjaa lukuunottamatta? Vai onko sekin liioiteltua? Suomalaisissa tangosanoituksissahan jatkuu kalevalainen linja: luonnon käyttö ihmismielen kuvastimena. Kun karjalainen kulttuuri synnytti kalevalaista runoperinnettä, näiden taidokkaiden runojen esittämisessä musiikilla oli aivan toissijainen tehtävä. Tosin pitäisi määritellä kyllä, missä mielessä musiikin tehtävä on toissijainen - vaikka musiikki olisi kovin yksinkertaista, voi sen toteuttama funktio tietysti olla vaikka välttämätön. Mutta tämä aihe vaatisi jo erikseen omaa pohdintaansa.

Oletan, että suomalaisen tangon suomalaisuus kulminoituu ennen kaikkea sen sanoissa ja esityskäytännössä. Hidas ja suhteellisen ilmeeton esitystapa on edelleen sille tyypillistä siellä, missä sitä eniten soitetaan: tavallisilla tanssipajoilla. Seinäjoen tangomarkkinat ovat kylläkin sitten olleet muuttamassa tätä tapaa elävämpään suuntaan. Mutta uskon, että mikäli suomalaista tangoa tulkittaisiin toisin, se kykenisi tarjoamaan oivallisen kanavan pehmeälle ja kauniille aistillisuudelle. Samalla se avaisi uudenlaisen ulottuvuuden siihen suomalaiseen sielunmaisemaan. Tässä mielessä suomalainen tango on ollut kuin kaksinkertaisesti peitettyä erotiikkaa: ensin sitä, mitä ei saa suoraan sanoa ja sitten sitä, mitä ei saa sanoa sillä äänellä, millä se pitäisi sanoa.

Otavan Ison Musiikkitietosanakirjan mukaan "kilpailu- ja näytöstanssina tango pyrki dramaattisuuteen ilmentäen tavallisesti pidätettyä eroottista kiihkoa, miehen aggressiivista maskuliinisuutta ja naisen uhmaavaa asennetta". Suomalaisen tangon esitystyylissä ei pyritä tähän, ei soittolavalla, eikä tanssiparketilla. Mutta en usko, että suomalaisen tangon musiikilliset rakenteet olisivat sellaiselle suoranaisesti este. Kyse on pikemminkin esityskäytäntöä koskevasta konventiosta. Ja se konventio erityisesti on kai sitten suomalainen (?).

Vaikka populaarikulttuuriin kohdistuva tutkimus on viimeisen kymmenen vuoden aikana jatkuvasti noussut, niin varsinaista musiikkitieteellistä tutkimusta tältä alalta on tullut hyvin vähän. Tämä koskee myös suomalaista tangoa. Harva tutkija on tarkasti perehtynyt edes johonkin sen osa-alueeseen, ja merkittävää tieteellistä tutkimustulosta suomalaisesta tangosta on syntynyt vasta 1990-l:lla. Ja vielä tämäkin tutkimus on tarkempaa sosiologian tai kirjallisuuden näkökulmasta. Jukka Ammondit on artikkeleissaan (1994) keskittynyt suomalaisen tangon lyriikan ja sitä kautta avautuvan tunnemaailman tutkimiseen -kylläkin hyvin persoonallisella ja näkemystä syventävällä otteella. Pirjo Kukkonen, myöskin kirjallisuustieteen näkökulmasta, julkaisi v.1996 kirjan *Tango Nostalgia. The Language of*

*Love and Longing*. Kirjan lopussa on myös Pekka Gronowin artikkeli *The tango and Finnish popular music*. Tässä artikkelissa Gronow sanoo itsekin, että vertaileva jatkotutkimus on tarpeen, jotta voitaisiin selvittää, sisälsikö 40-l:n suomalainen tango jotenkin erityisesti paikallista väriä, millä tavoin se oli jotenkin erityisesti suomalaista. Tämän aikakauden tyypillisiksi suomalaisen tangon piirteiksi hän mainitsi mollisävellajin ja esim. suomalaisten ja venäläisten romanssien melodiset elementit. Sen tarkemmin hän ei näitäkään elementtejä selvittä. Suomalaista 60-l:n tangoista hän mainitsee, että niiden lyriikka ja melodinen rakenne oli hyvin konservatiivista, mutta niiden ulkoasu (outword form) moderni. Tähän asetelmaan pitäisi kuitenkin asettaa erot kahden tunnetuimman tangosäveltäjän välillä: Kärjen 40-l:n tangot ja Monosen 60-l:n tangot. Pekka Jalkanen mukaan näillä kahdella säveltäjällä on melkoisesti eroa: "Kärjistäen voisikin sanoa, että kahden suosituimman suomalaisen tangosäveltäjän, Kärjen ja Monosen ero on tsaarinaikaisen säätyläisromanssin ja protestanttisen koraalin välinen ero ... taivasunelman ja helvetinpelon välinen ero" (1992, 78). Jalkanen luettelee myös niitä musiikillisia piirteitä, jotka saavat Monosen tangot muistuttamaan suomalaista virttä. Mutta hän perustaa väitteensä muutamaaan Monosen tangoon ja yleistää väärin perustein. Piirteet eivät tällaisenaan vastaa esim. Sjöblomin tutkimustuloksia. Mutta Gronowinkaan väittäminen ei oikein toimi kun ottaa tämän tilanteen huomioon.

Artikkeleita suomalaisesta tangosta on julkaissut myös musiikintutkija Pekka Suutari. Suutarin artikkeli *Mikrotason analyysi tangon kehityksestä* lehdessä *Musiikkitiede* 2/93 on nimensä mukainen analyysi. Aineistona on 21 tangoa, joista 13 on suomalaista, kolme argentiinalaista ja viisi muuta ulkomaista. Nämä 21 on valittu "intuitiivisesti" 76 tangosta, jotka kuuluivat Göteborgin suomalaisten tanssiyhtyeiden ohjelmistoon. Kirjoittaja uskoo, että pyrkiessään intuitiivisesti aineiston mahdollisimman hyvään kattavuuteen vahvistuisivat tulokset entisestään aineistoa laajentamalla (1993, 52). Tuloksissaan Suutari vertailee sitten suomalaista, argentiinalaista ja ulkomaista (eurooppalaista) tangoa keskenään. Tuloksiin on suhtauduttava mikrotason tuloksina, mutta Suutarin käyttämät Olle Edströmin luomat analyysimetodit ainakin pääsevät käytännön kokeiluun. Esimerkiksi Edströmin harmonisen rikkauden määrittämiseen luotu lukujärjestelmä voisi johonkin asti toimia, joskaan sen tulokset eivät voi antaa käsitystä esim. säveltäjälle ominaisista muunnosoinnuista tai harmonisista kuluista. Suutari puhuu artikkelissaan Kärjelle ominaisista tyylipiirteistä esim. muodon suhteen. Mikäli lukija unohtaa, että nämä väitteet perustuvat lähinnä aineiston viiteen Kärjen säveltämään tangoon, saa niistä vaarallisen yleistävän käsityksen. Kuinkahan vakavalla otteella tämän aiheen ympärillä pyörivä tutkimus ylipäänsä toimii?

Artikkelissaan *Tangon akkulturaatio suomalaiskansallisen iskelmän avainsymboliksi* (1994) Suutari käsittelee mm. Kärjen asemaa tangon uudistajana Suomessa. Hän puhuu 30-l:lla käytetystä verse-refreng -muototyypistä iskelmissä. Tässä tyyppissä refrang on päätaite muodostuen neljästä (sanallisesta) säkeestä muodossa AABA. Refrengiä edeltää 16 tahdin mittainen verse-osa. Suutarin mukaan Kärki omaksui tangoihinsa tämän rakenteen, eikä

myöhemminkään sitä juuri muunnellut. Edelleen Suutari väittää, että Kärjen tangot eivät koskaan moduloitu duuriin. Omien tutkimusteni mukaan kumpikaan väite ei pidä paikkaansa. Esim. Kärjen tangoissa 40-l:lta 60-l:n loppuun tapahtui paljonkin muutoksia muodossa. Näitä muutoksia tarkastelen tarkemmin tutkimustulosten yhteydessä. Mutta tulkinnanvaraa on sekä näissä muodoissa että modulaatioiden tutkimisessa. Tosin ongelma ei olekaan niin paljon tässä tulkinnanvaraisuudessa, vaan siinä, että ei esitetä tarpeeksi tarkasti perusteluita omalle tulkinnalle tai ylipäänsä ei esitetä tarpeeksi tarkasti omaa analysointitapaa ja aineistoa.

Jouni Sjöblom käsittelee pro gradussaan (1994) Unto Monosen elämän ja teosten yhteyttä. Tässä hän on myös laatinut mielestäni musiikkitieteellisestikin pätevän mallin Monosen sävellystyylistä siihen sisältyvine tyylikausineen. Yhtä tarkkaa ja musiikkitieteellisestikin pätevää sävellystyylin tutkimusta ei ole tehty yhdestäkään toisesta suomalaisesta tangosäveltäjästä. Pro gradu -tutkielmansa tuloksissa Sjöblom toteaa, että Mononen loi teoksensa oman elämänsä pohjalta (1994, 81). Heikki Metsämäen ja Petteri Pelkin kirjoittama kirja *Satumaa*, joka kuvaa Unto Monosen elämää, on kuin tarkoituksella kirjoitettu kumoamaan tämä väite. (Kirjan toinen tekijä, Petteri Pelkki, on muuten Unto Mononen -yhdistyksen puheenjohtaja) Musiikkitieteellisesti katsottuna koko asialla ei paljoa tieteellistä painoarvoa ole, mutta kirja on kyllä omiaan sotkemaan jo entisestäänkin sotkuiselta ja ristiriitaiselta vaikuttavaa tutkimusaluetta. Nämä populaaritieteelliset kirjat saattavat hämärtää entisestään alalta olevia epävarmoja faktoja. (Mitä taas tulee näiden kirjojen viihteelliseen tai kaupalliseen merkitykseen ja painoarvoon, siihen en ota kantaa). Ja sellaistaakin sattuu, että sosiologit ja kirjallisuustieteilijät ymmärtävät väärin musiikkitermejä, pyrkivät omin sanoin ilmaisemaan musiikillisia piirteitä ja luovat "salakieltä" musiikintutkijoille. Mutta ilman sosiologin tai kirjallisuudentutkijan apua musiikkitieteilijä ei kuitenkaan kykene sitomaan populaarimusiikin musiikillisia rakenteita omaan kontekstiinsa siinä määrin kuin olisi tarpeellista tulosten järkevyyden kannalta. Tässä kohden nouseekin vaatimus tieteidenvälisestä yhteistyöstä.

Pekka Jalkasen kirja Pohjolan yössä (1992) on ollut lähdeaineistona monelle kirjoittajalle. Esim. hänen ajatuksiaan Kärjen sävellystyylistä siteerataan (tai tulkitaan) usein. Mutta Jalkanen ei ole perusteellisesti näyttänyt perehtyvän Kärjen sävellystyyliin. Lähinnä hän luonnehtii tätä tyyliä yleisesti ottaen. Ja lisäksi hän ei ole tehnyt eroa mainitsemiensa piirteiden merkitsevyydestä laadullisena ja määrällisenä ilmiönä.

Suomalaisesta tangosta julkaistut tutkimukset tai kirjoitukset ylipäänsä ovat osittain virheellisiä tai sitten monella lailla tulkittavissa. Ongelmalliseksi tilanteen tekee vielä se, että monet musiikilliset piirteet jo itsessään ovat monella lailla tulkittavissa. Tämä koskee tässä tapauksessa esim. motiivitekniikan käyttöä ja melodian yleistä luonnetta. Ja edelleen, tuloksiin vaikuttaa se, painotetaanko nuottikuvaa vai kuulonvaraista vaikutelmaa. Tässä yhteydessä ei ole myöskään olemassa mitään yhtä ainoaa 'oikeaa' esitystapaa tai edes yhtä ainoaa 'oikeaa' sovitusta. Niinpä musiikkitieteellisesti tutkimustulokset eivät voi koskaan

täysin yhteneviä ollakaan. Mutta tähän ongelmaanhan on ratkaisu: tutkija voi aina rajata ja määrittää aineistonsa tarkasti, ja tuoda tulokset julki aineistotyyppiinsä sidottuina. Jos näin olisi tehty tähänkin asti, tilanne olisi jo nyt paljon selvempi.

Tilanteen yleisen sekavuuden vuoksi olen aloittanut omat tutkimukseni aivan alkutekijöistä, Kärjen omien tyylipiirteiden ja niissä tapahtuvan muutoksen kartoittamisesta. Pysin myös nostamaan tässä työssä esiin niitä ongelmia, jotka tähän tutkimusalueeseen liittyvät ja ehkäisemään näin samanlaisen ristiriitaisen ja sotkuisen tutkimuksen (tai tulkinnan) jatkumista kuin mitä se on tähän asti ollut.

### 3. AINEISTO JA TUTKIMUSMENETELMÄT

Aineistonani on Kärjen itsensä laatimat 80 pianosovitusta omista tangoistaan. Kärjen tangojen lukumäärän on arvioitu olevan 300-400 tangon välillä. Oma arvioni olisi lähempänä 300 tangoa. Samaa arvelee esim. Pekka Suutari. Tarkkaa lukumäärää on toistaiseksi mahdotonta saada selville, mikä johtuu äänilevyjen luettelointitavasta. Urpo Haapasen äänilevyluettelosta olen laskenut, että Kärki oli säveltänyt 79 tangoa vuoden 1952 loppuun mennessä. Mutta tämän vuoden jälkeen alettiin valmistaa vinyylilevyjä, jotka ovat täydellisesti luuteloitu ainoastaan Arto Kylänpään toimittamassa levyluettelossa (1994). Tämä luettelo on kuitenkin musiikintutkijalle tietyssä mielessä hyödytön: henkilöhakemistoa ei ole säveltäjän nimen perusteella eikä tanssilajeja ole merkitty kappaleisiin. Niinpä tarkkaa lukumäärää ei esim. Kärjen tangoista saa selville v:n 1952 jälkeen, ainakaan toistaiseksi. Oma aineistoni käsittää 80 tangoa, jotka ajoittuvat 40-, 50- ja 60-l:lle. 70-luku, jolloin tango siirtyi pois muodista Suomessa, jakaa suomalaisen tangon ainakin sovitustyyllillisesti kahteen eri aikakauteen: tangon pikkuhiljaa noustessa muotiin 80-l:lla ja 90-l:lla sitä ei enää soiteta big band tyyppisillä kokoonpanoilla, ja ainakaan tavallisilla tanssipaikoilla orkesterit eivät yleensä kirjoita valmiita sovituksia. Tähän on mahdollisesti vaikuttanut solistin roolin kasvu suhteessa orkesteriin. Oma kiinnostukseni suomalaiseen tangoon ajoittuu vanhemmalle kaudelle.

Seuraavassa esitän listan tutkimusaineistoni tangoista. Tangot ajoittuvat tarkasti ottaen vuosien 1942-1969 välille. Täytyy kuitenkin muistaa, että kappaleen yhteydessä oleva vuosiluku on ensilevytyksivuosi. Varsinainen sävellystyö on saattanut tapahtua jo parikin vuotta aiemmin. Mutta koska olisi mahdotonta saada selville tarkka sävellyssajakohda, on järkevämpää laatia luettelo ensilevytyksen mukaan, joka sentään on tiedossa jokaisesta kappaleesta. Aineiston valintaan on vaikuttanut yksinkertaisesti nuottien saatavuus. Ja on syytä uskoa, että Fazerin julkaisemat *Toivo Kärjen tangoja 1-5*, josta aineisto on peräisin, edustaa myös eniten soitettuja kappaleita, joilla taas loogisesti ajateltuna on ollut mahdollisesti eniten vaikutusta suomalaiseen tangoon.

**Tutkimusaineisto**

- Toivo Kärjen 80 valittua tangoa vuosilta 1942-1969:

**Vuodet 1942-1949: (20 tangoa)**

1. *Muistojen tie* (-42)
2. *Siks' oon mä suruinen* (-44)
3. *Hiljaa soivat balalaikat* (-45)
4. *Joka ainoa hetki* (-45)
5. *Liljankukka* (-45)
6. *Tule hiljaa* (-45)
7. *Sinä pieni rakas tyttönen* (-46)
8. *Jos muistelet mua* (-46)
9. *Surullinen tango* (-46)
10. *Joko uuvuit sä uneen* (-47)
11. *Naisten tango* (-47)
12. *Sydämeni sävel* (-47)
13. *Toukokuu* (-48)
14. *Soidessa tangon ja loisteessa kuun* (-48)
15. *Eron hetki on kaunis* (-48)
16. *Kevätyön serenadi* (-49)
17. *Iltahetkenä* (-49)
18. *Meren äärellä -kuutamossa* (-49)
19. *Katkennut sävel* (-49)
20. *Viimeisen kerran* (-49)

**Vuodet 1950-1959: (30 tangoa)**

1. *Harhakuva* (-50)
2. *Köyhä laulaja* (-50)
3. *Kun kynttilät sammuvat* (-50)
4. *Muistoja Pariisista* (-50)
5. *Unteni valtiatar* (-50)
6. *Unettomia öitä* (-51)
7. *Kohtalo kutoo* (-51)
8. *Kun rakastaa* (-51)
9. *Orpopojan tango* (-52)

10. *Minä soitan sulle illalla* (-52)
11. *Hiijainen kylätie* (-53)
12. *Muista minua* (-53)
13. *Täysikuu* (-53)
14. *Odotin pitkän illan* (-53)
15. *Älä unohda hymyä* (-53)
16. *Surun ja ilon kyyneleet* (-54)
17. *Alfonso* (-54)
18. *Sydän lyö* (-54)
19. *Rakasta, kärsi ja unhoita* (-55)
20. *Keskiyön tango* (-55)
21. *Sininen hetki* (-56)
22. *Tango suviyössä soi* (-57)
23. *Kuutamotango* (-57)
24. *Varjot kuutamossa* (-58)
25. *Illan tullen* (-58)
26. *Tango sinun kanssasi* (-58)
27. *Se ilta oli eilen* (-58)
28. *Illan viimeinen tango* (-59)
29. *Yön romanssi* (-59)
30. *Rakkauden tango* (-59)

Vuodet 1960-1969: (30 tangoa)

1. *Kesäyön tango* (-60)
2. *Tähdet kertovat* (-60)
3. *Tulenliekki* (-60)
4. *Tango Havaijilla* (-61)
5. *Karnevaalitango* (-61)
6. *Tangoserenaadi* (-61)
7. *Argentiinalainen tango* (-61)
8. *Kahvila "Flamenco"* (-62)
9. *Tango Mandolino* (-62)
10. *Kasakkatango* (-62)
11. *Torremolinos* (-63)
12. *Tango merellä* (-63)
13. *Katso, jo nousee kuu* (-63)
14. *Tulen luoksesi* (-64)

15. *Mustalaistyttö* (-64)
16. *Tummanpunainen ruusu* (-64)
17. *Illan kaunein tyttö* (-64)
18. *Lilie* (-65)
19. *Valkeat pilvet* (-65)
20. *Anneli* (-65)
21. *Tango meille kahdelle* (-66)
22. *Tango Sinikalle* (-66)
23. *Tallinnan laulu* (-66)
24. *Ruiskukkanen* (-66)
25. *Ritva* (-67)
26. *Viime kesänä* (-67)
27. *Ei kukaan toinen* (-67)
28. *Hieman enemmän* (-68)
29. *Yksinäinen* (-68)
30. *En vastaa, jos nyt soitat* (-69)

Tutkimusmenetelmäni ovat osittain muotoutuneet aineistoa analysoitaessa. ensimmäinen piirre, joka kiinnitti huomioni, oli muotorakenteiden moninaisuus, ja se, että tangot eivät noin vain sopineetkaan ennalta mainittuihin verse-refrain -rakenteisiin. Loppujen lopuksi tulin siihen tulokseen, että nämä muodot ovat tarkasti ilmoitettavissa ainoastaan uuden muotojärjestelmän kautta - muotojärjestelmän, joka on luotu näiden tangojen pohjalta.

Jossain määrin samoin kävi seksti-intervallin motiivisen esiintymisen suhteen. Tarkoitukseni olikin kyllä jo alun perin tutkia tätä seikkaa, koska aiemmat väitteet siitä olivat niin ristiriitaisia ja epäselviä. Kiinnitin huomioni sekstin mahdolliseen motiiviseen ilmenemiseen melodiasa, mutta sen motiivinen ilmeneminen tulikin lähinnä harmonian kautta esille aineistoa analysoitaessa.

Muotorakenteiden ja sekstiesiintyvyyden tutkiminen oli lopulta sen verran iso työ, että muunlaiseen tutkimiseen tämän lisäksi olisi tarvittu jo suurempi tutkielma. Niinpä olen keskittänyt näiden kahden e.m. piirteen analysointiin, ja muuten pyrkinyt kuvailemaan siinä samassa ilmeneviä piirteitä ja niiden kehitystä.



#### 4. TULOKSET: TOIVO KÄRJEN TANGOJEN ERITYISPIIRTEITÄ JA NIIDEN KEHITYSKULKUJA

Olen jakanut aineistoni muotonsa puolesta neljään eri muotorakenteeseen seuraavassa esitettävien määritelmien mukaisesti. Eri rakennetyyppien luokittelun perusteena eivät ole niinkään olleet tahtimäärät -paitsi 1.-luokan alaryhmissä- vaan pikemminkin taitteiden asettelutavat, ja jossain määrin myös kertaukset huomioonottaen. Mikäli kaavassa ei esiinny kertausmerkkejä ollenkaan, tarkoittaa se sitä, että koko teos kerrataan sellaisenaan (tai joissain tapauksissa ilman välikettä) alusta loppuun. Kun taas kertausmerkit on esitetty, tarkoittaa se sitä, että teoksen ensimmäisen "läpiviennin" yhteydessä kerrataan merkitty osa. Tällöin on siis kyse ns. kertausosasta, refrainistä (refreng). Myös välikkeiden kertaukset on merkitty kaavaan. 2.-rakenteen kohdalla kertaus on ilmoitettu sanoin selkeyden vuoksi.

**Muototyyppi 1.** Rakenne, joka koostuu selkeästi kahdesta eri osasta, joista jälkimmäinen kerrataan. Molemmat osat koostuvat yhdestä tai useammasta taitteesta. Taitteiden tahtimäärät ovat joko 8, 12, 16, 20 tai 32 tahtia. Tämä rakenne jakautuu vielä alaryhmiin, joissa tahtimäärät on myös määritelty. Alaryhmät ovat: **A/1.**, **B/1.** ja **C/1.** Seuraavassa on esitetty näiden alaryhmien määritelmät.

**A/1.** Ensimmäinen osa sisältää 16 tahtia, ja jälkimmäinen, kerrattava osa, 32 tahtia. Tästä on käytetty myös nimitystä verse-refrain -rakenne.

**B/1.** Ensimmäinen osa sisältää 12 tahtia, ja jälkimmäinen, kerrattava osa 32 tahtia. Tämäkin rakenne on voitu mahduttaa verse-refrain -nimikkeeseen alle.

**C/1.** Ensimmäinen osa sisältää 16 tahtia, ja jälkimmäinen, kerrattava osa 16 tahtia.

**D/1.** Molempien osien tahtimäärät ovat määrittelemättömät. Muuten kuitenkin erottuu selvästi kaksi osaa, joista jälkimmäinen kerrataan.

**Muototyyppi 2.** Rakenne, joka koostuu A-, B-, C- ja D-taitteista sekä välikkeistä, mutta ei välttämättä näistä kaikista. Taitteiden tahtimäärät ovat määrittelemättömät. Koko teos soitetaan ensimmäisellä kerralla alusta loppuun, ja toisella kerralla jätetään viimeinen taite pois, jolloin se lopulta muodostuu ikään kuin lauletuksi välikkeeksi. Rakenteen ei sisällä alaryhmiä.

**Muototyyppi 3.** Rakenne, joka koostuu A-, B-, C- ja D-taitteista sekä välikkeistä, mutta ei välttämättä näistä kaikista. Koko teos soitetaan sellaisenaan alusta loppuun yhden tai useamman kerran. Jakautuu alaryhmiin seuraavasti:

**A/3.** Rakenteen ei sisällä välikettä.

**B/3.** Rakenteen sisältää välikkeen. Sama välike voi toimia myös loppusoittona.

**Muototyyppi 4.** Edellä mainittujen rakennetyyppien ulkopuolelle jäävät rakenteet. Saattaa sisältää myös rakenteita, jotka kuuluisivat muotonsa puolesta useampaan ryhmään.

Useimmissa tapauksissa taitteiden tahtimäärät ovat kahdeksan tahtia. Mikäli taitteen tahtimäärä on kuitenkin jokin muu, on se ilmoitettu suluisissa heti taitetta vastaavan kirjainmerkin jälkeen. Tämä merkintätapa koskee koko tutkimusta.

Periaatteessa lähes koko aineisto voitaisiin jakaa kahdeksan tahdin mittaisiin taitteisiin, mutta toisinaan nämä kahdeksan tahdin pituiset osat muodostavat niin kiinteän kokonaisuuden, että niiden jakaminen esim. muotoon BCBC' ei olisi mielekästä, tai se antaisi harhaanjohtavan käsityksen esim. melodisten aiheiden käytöstä. Tästä on esimerkkinä vaikka tango nr. 5/50-I., jossa 32 tahtia voitaisiin jakaa neljään kahdeksan tahdin pituiseen taitteeseen, mutta niiden kirjainmerkintä antaisi väärän käsityksen, koska C' olisi puoliksi sama kuin C, ja puoliksi sama kuin B. Seuraavassa esitän nuottiesimerkit jokaisesta muototyypistä.

**NUOTTIESIMERKKI 1.** Tango 1./40-I., *Muistojen tie*. Tämä tango edustaa muotorakennetta A/1. Se koostuu selkeästi kahdesta eri osasta, joista jälkimmäinen kerrataan. Ensimmäinen osa sisältää 16 tahtia, ja jälkimmäinen, kerrattava osa 32 tahtia. Osat on merkitty roomalaisilla numeroilla I ja II, ja niiden sisäiset taitteet kirjaimilla A, B ja C. Koska I-osa on merkitty nuoteissa Verse-rakenteeksi, en käsittele sitä pelkkänä introna, vaikka se onkin instrumentaalinen osa.

## Muistojen tie

Tango

Säv.: Toivo Kärki

Sanat: Kerttu Mustonen

Tango-tempo.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Tango-tempo.' and 'f'. The second system is marked 'I (A)' and 'Verse.' with dynamics 'pp' and 'mf'. The third system continues the piano accompaniment with dynamics 'mf'. The score includes various chords and melodic lines, with some parts marked with 'A' and 'A A A A A'.

Yön

II (B)  
hel-mas-sa ui-nu-vat sal-mi-en suut, niin hil-jais-no

(C)  
huo-ju-vat ran-to-jen puut. Kun aa-mun koi käy nou-se-maan,

niin heh-kus-sa sen sa-tu-jen maa kirk-kau-den saa. Kun

(B)  
kul-jem-me muis-to-jen niin tun-nem-me rie-mut ja  
tien en-ti-sen, tus-kan-kin

(D)  
sen. Pien het-ki vain! - vie uu-del-leen pois

ret-kem-me tää, taak-sem-me jää kau-ne-hin  
muis-to-jen tie. 1. 2. > AAAAAA C# F# Bm Bm AAAAAA Bm F# Bm

NUOTTIESIMERKKI 2. Tango 2./40-l., *Siks' oon mä suruinen*. Tämä tango edustaa muotorakennetta B/1. Se koostuu selkeästi kahdesta eri osasta, joista jälkimmäinen kerrataan. Ensimmäinen osa sisältää 12 tahtia, ja jälkimmäinen, kerrattava osa 32 tahtia. Osat on merkitty roomalaisilla numeroilla I ja II. Toisin kuin ensimmäisessä nuottiesimerkissä, tässä tangossa myös I-osa on sanoitettu.

## Siks'oon mä suruinen

*Nu går jag sorgsen här*

San. Keritu Mustonen  
Svensk text. J. R.

Söv. TOIVO KÄRKI

I (A)

Jo-ka päi-vä mä sa-mus-ta il-ta-han käyn kuni oot-ta-en ih-met-tä  
Var-je dag i-från morgon till kvät-len jag går som i vän-tan, att nå-got skall

vaan. Ja mä pil-vi-en par-tail-ta on-ne-ni näyn y-hä uu-te-na luok-se-ni saan.  
ske, näri sky-ar, som glimmande gli-da, jag får li-vets lyc-ka likt häg rin-gar se.

Al-la on-nen rie-mu-por-tin kau-an kans-sa' ol-la koe-tin, ar-ma-hin, mun ys-tä-väin. Siks'  
Un-der vä-rens stjärnor kla-ra fick jag lycklig hos dig va-ra, kä-ras-te, lju-vas-te vän. Nu

II (B)

oon mä su-rui-nen, kun sua nyt muiste-len: niin pal-jon me-ni kans-sa'  
går jag sorgsen här med min-ne-na jag bär, jag sak-nur vad med dig jag

(B)

kaunis-ta pois. — Siks'oon mä su-rui-nen, kun päi-vä huomi-nen niin  
nu mis-tat har. — Nu går jag sorgsen här, vad mor-gonda-gen bär det

(C)

toi - sen-lai-nen mul - le ol - la nyt vois. \_\_\_\_\_ Ne kul-ke-vat u - ni - ku-vin  
 vet - jug ic - ke, dä du ej mer är kvar. \_\_\_\_\_ De da-gar-na ser jag gli-da

e - des-siin vie - lä - kin, nuo het-ke-t, mi ker-ran yh-des-sä vie-tet - tiin. \_\_\_\_\_ Siks'  
 stll - la i drömligt tåg, de le - va sä lju-va, gå ic - ke ur min häg. \_\_\_\_\_ Nu

(B) oon mä su-rui - nen, kun sua nyt muiste - len, niin pal - jon me-ni kans - sas'  
 går jag sorgsen här med min - ne-na jag bär, jag sak - nar vad med dig jag

<sup>1</sup> kaunis-ta pois. \_\_\_\_\_ Siks'  
 nu mis-tat har. \_\_\_\_\_ Nu

<sup>2</sup> kaunis-ta pois. \_\_\_\_\_ Niin kaunis-ta pois. \_\_\_\_\_  
 nu mis-tat har. \_\_\_\_\_ Jag nu mis-tat har. \_\_\_\_\_

NUOTTIESIMERKKI 3. Tango 4./40-l., *Joka ainoa hetki*. Tämä tango edustaa muotorakennetta C/1. Se koostuu selkeästi kahdesta eri osasta, joista jälkimmäinen kerrataan. Molemmat osat sisältävät 16 tahtia. Osat on merkitty roomalaisilla numeroilla I ja II.

## Joka ainoa hetki

Tangolaulu

Sanat: Kerttu Mustonen

Toivo Kärki

*F<sup>2</sup>* *B<sup>b</sup>* *F<sup>m</sup>* *G<sup>2</sup>* *C<sup>m</sup>* *A* *A* *G<sup>m</sup>* *D<sup>2</sup>*

II (A)

Kau - ne - hin - kin toi - ve on kuin har - ho vaan, kes - tää tuo - ki -

*G<sup>m</sup>* *D<sup>2</sup>* *G<sup>m</sup>* *C<sup>m</sup>*

(A')

ori, sit - ten. ka - to - co. On - nel - li - nen hän, ken

*G<sup>m</sup>* *B<sup>b</sup>* *D<sup>2</sup>* *G<sup>m</sup>*

sy - dän syk - käl - len rie - mut muis - ti nuo, ai - kain men - nei -

*D<sup>2</sup>* *G<sup>m</sup>* *C<sup>m</sup>* *G<sup>m</sup>* *D<sup>2</sup>* *G<sup>m</sup>* *D<sup>2</sup>*

den. 2. Sua jo - ka ai - no - a het - ki mun sil - mä - ni et - si - vät vain, kun i - lot  
1. Sua jo - ka ai no - a het ki mä koi - va - ten ain i - kä - vöin. Käy mo - nen

*G<sup>m</sup>* *G<sup>m</sup>* *E<sup>b</sup>* *D<sup>2</sup>*

rie - mul - li - set - kin me yh - des - sä vie - tim - me ain. Ja lei - kit jäi - vät to - den.  
aa tok - sen ret ki Sun luok - se - si päi - vin ja öin. Syys - il - ta lan - kee pit - kin

*C<sup>m</sup>* *F<sup>2</sup>* *B<sup>b</sup>* *F<sup>m</sup>* *G<sup>2</sup>* *F<sup>m</sup>* *G<sup>2</sup>*

tul - len, ne mei - dät vei - vät e - rit - leen. Sua jo - ka ai - no - a  
var - join; se mie - len an - keen mul - le toi. On jo - ka ai no - a

*C<sup>m</sup>* *F<sup>2</sup>* *E<sup>b</sup>m* *F<sup>2</sup>* *B<sup>b</sup>* *D<sup>2</sup>* *G<sup>m</sup>*

het - ki mä koi - va - ten näin i - kä -  
het - ki Sua il - man kuin au - ti - o tiet! - vöin.

*C<sup>m</sup>* *G<sup>m</sup>* *D<sup>2</sup>* *G<sup>m</sup>* *D<sup>2</sup>* *G<sup>m</sup>* *D<sup>2</sup>*

Fine.

NUOTTIESIMERKKI 4. Tango 25./60-I., *Ritva*. Tämä tango edustaa muotorakennetta D/1. Se koostuu selkeästi kahdesta eri osasta, joista jälkimmäinen kerrataan. Osien tahtimäärät ovat kuitenkin määrittelemättömät, tässä tapauksessa 12(A-osa) + 20(B-osa), merkitty myös roomalaisin numeroin.

## Ritva

Sanat: JUHA VAINIO

TOIVO KÄRKI

TANGO

Em A7 D B7 (A) Em F#7 Bm E9 C#7 C#7-5 F#7

I. Pal-jon ha-lu-ai-sin. Suu-si toi-von myöskin nau-ra-van.  
2. Tah-don, et-tä tai-puu sy-dän jo-ka tun-teet pii-loit-taa.

Bm Em Bm Em F#7 Bm Em Bm

Tah-don, et-tä sai-sin kuulla huulten sel-vän sa-no-man. Toi-vo en muu-ta kuin, et-tä saanmä  
Toi-von, et-tä kai-puu kaunis täyt-ty-myksen jos-kus saa. Toi-vo en muu-ta kuin, et-tä saanmä

Em F#7 Bm F# Em Bm G7

II (B)

sen. Rit-va pieni, rus-kean vih-re-ät sil-mäsi il-ki-ku-rin mulle hy-myilee. Rit-va kulta,  
sen.

F#7 Bm C#7 Bm Em F#7

sil-mä-si nau-ra-vat, pal-jas-ta ei-vät mi-tä sydän tah-to-nee. Rit-va ra-ka-s, toi-vee-si kerro ja

Em C Em F#7 Bm F#7

kerralla toi-veis-ta-ni myöskin tot-ta tee. Vih-reän-rus-ke-at sil-mä-si i-ha-nat mik-si vain naura-vat?

Bm B7 Em A7 D B7 Em F#7

1. Ai-ot-ko hymyil-lä vaan? Koska vasta-uksen saan?  
2. D.S. al

Bm E9 C#7 C#7-5 F#7 Bm Em Bm Bm Bm

NUOTTIESIMERKKI 5. Tango 2/50-l., *Köyhä laulaja*. Tämä tango edustaa muotorakennetta 2. Se koostuu A-, B- ja C-taiteista. Tässä esimerkissä ei ole D-taitetta eikä välikettä, jotka myös voisivat kuulua rakenteeseen 2. Useimmiten välikettä ei kuitenkaan esiinny. Taiteiden tahtimäärät ovat määrittelemättömät, mutta tässä tapauksessa A ja A' ovat 8 tahtia, A'' on 12 tahtia, B on 8 tahtia ja C on 12 tahtia.

## Köyhä laulaja

Saant: Kullervo

A TOIVO KÄRKI

Oon köy-hä lau-la-ja ma vain. o-ien

Am (Dm) E7 Am Dm Am D7

kodi-ton. Synnyin-seudut jäi-vät, kauniit nuoruuspäivät menneet on. Oon köy-hä lau-la-ja ma

Dm E7 Dm E7 Am E7 Am

vain. Yksin harhailen. Mull' on mie-li musta, kuljen loh-du-tusta et-ti-en. Teille il-taisin ma

D7 Dm E7 Dm E7 Am Dm A7 Dm (G7)

lau-lan lemmen-lau-lu-jain, vaikka mur-hemie-li on-kin mul-la rin-nassain. Oon köyhä lau-la-ja ma

(G7) (C) F A7 Dm B7 E B7 (E) (B7) E7 (-5) E7 Am

vain. Tunnen i-kävää. Teille viu-lut soivat, huolet jäädä voivat, tanssi karkeloivat yh-dis-tää, vain

D7 Dm E7 Dm G7 C F Dm B7 E7

köy-hä lau-la-ja taas yk-sin jää. Vii-me säteenheittä päi-vä laskeis-saan;

Am (Dm) E7 Am Dm Am Dm E7 Am F G7 C

il-ta seudun peittää har-sovaipal-laan. Eräs kulki-ja tiel-hä käy, tämä laulunsa soi: Oon

F B7 E7 Am F7 E7 Am G F Am B7

D. S. al



NUOTTIESIMERKKI 6. Tango 17./50-l., *Alfonso*. Tämä tango edustaa muotorakennetta A/3. Se koostuu A- ja B-taitteista, ja se soitetaan sellaisenaan alusta loppuun yhden tai useamman kerran. Rakenne A/3 ei sisällä välikettä, ja eroaa siinä rakenteesta B/3, joka sisältää välikkeen. Tahtimäärät ovat määrittelemättömät, mutta tässä tapauksessa A-osat ovat 8 tahtia ja B-osa 20 tahtia.

## Alfonso

TANGO

Suom. sanat: Orvokki Itä

PEDRO de PUNTA

A

Al-fon-so - a, to - re - ro - a, nei-dot kau-neim-mat man-til-jois-saan, hal-ti-ois-saan  
 Al-fon-sol - le, to - re - rol-le, tu - li Se vil-laan kii-re var-maan, kos-ka ar-maan

il-loin oot - ta - vat — par - vek-keil - le kur - kas kuu kun lois . . . . .  
 jät-ti kai-paa-maan — par - vek-keil - le tur - haan kuu nyt lois . . . . .

taa. Al-fon-sol-la, to-re-rol-la, hie-no tyy-li on: kiertää len-kit, kaikki penkit  
 taa. Se-no-rii-tat, silkki-vii-tat, kai-ho sil-missään Al-fon-so-a, to-re-ro-a.

öi - sen To - le-don — jo - kai-sel - le lem - pe-ään hän tois - . . . . .  
 jäi - vät sät - ti-mään — jo - kai-nen nyt sa - mat sa - nat tois - . . . . .

B

taa: Su-a vain mä lem-min, Do-lo - res! Su-a vain ju-ma-loin, Ra-fa-  
 taa: Tääl-lä on - ne-ton on Do-lo - res! Tääl-lä kai-pai-lee nyt Ra-fa-

e - lai - Sul-le vain nyt lau-lan, Mer - ce - des! Sul-le  
 e - lai - Tääl-lä mur - heis - saan on Mer - ce - des! Tääl-lä

soi - ki - ta - rain. Ma - nu - e - lai Sul-le vain mä kuu-lun, Con-chi-  
 kiuk - kui-nen on Ma - nu - e - lai Tääl-lä rai - vos - tuu pian Con-chi-

teet Sul-le lyö sy-dä-mein, Es-te - re-lal Nä-ke-miin - Do-lo-res, Mer-ce-  
 teet Tääl-lä her-mostuu jo Es-te - re-lal Oot-taa myös tääl-lä jo Pe-pi-

des, Con-chi - tes, Ra-fa - e - la, Ma-nu - e - la, Es-te - re - la - nä - ke-  
 to, Ro-dri - go, Pa-blo, Luis ja Fer-nan-do ja pik-ku Pe-dro - oot-taa

min! Su - a Fine  
 myös!

1. 2. Fine  
 D.S. al Fine E7(+5)

NUOTTIESIMERKKI 7. Tango 3./60-l., *Tulenliekki*. Tämä tango edustaa muotorakennetta B/3. Se koostuu A- ja B-taitteista ja välikkeestä muodossa AABA<sub>w</sub>.

# Tulenliekki

Tango

Sanat: O. ITÄ

ANTONIO BRAVE

- 1. Tu-len - liek-ki-nä saa-voit
- 2. Tu-len - liek-ki-nä läh-dit

ker - ran hur - ma - ten, hur - ma - ten. Tu - lit vie - rel - le - ni, o - tit sy - dä - me - ni -  
ker - ran uu - den luo, toi - sen luo. Kyl - mä su - run ää - ni hii - pü si - simpääni -

o - lin yksin si - nun vain. Tu - len - liekkün mä luo - tin ker - ran hurmaa - vaan, buumaa -  
sä - vel tumma, lohdu - ton. Tu - len - liek - ki - ni sam - mui ker - ran, läm - pö sen. pol - te

vaan. Pol - tit sy - dän - tä - ni, o - lit e - lä - mä - ni, läm - mö - si - sul - ta mä ssin. En  
sen: ny - on muisto musta, täynnä kai - pa - us - ta. Or - po sy - dä - me - ni on.

ymmärtä - nyt, et - tä lie - kin heh - ku vaaral - li - nen ol - la vois. En tiennyt: se joutu - neen

A

vie-kin. kai-ken tuhkekai myös polttaa vois. Tu-len- liekkiinmä kat- soin ker- ran, lois-ta-

Am Em B7 E Dm E7 Am A7

vaan. heh- ku - vaan. O - lit ai-no - a-ni. o - lit ma- il-ma-ni. o - lit mieles-sä-ni

Dm Am E7 Am E7

W

ain.

Am Am E7 Am E7 Am Dm A7 Dm A7 Dm

E Am Em B7 E

D. S. al  $\diamond$   $\diamond$

Am Am E7 Am E7 Am B $\flat$ 9

NUOTTIESIMERKKI 8. Tango 12./60-l., *Tango merellä*. Tämä tango edustaa muotorakennetta 4. Se jää edellä mainittujen rakennetyyppien ulkopuolelle. Toisaalta se voidaan nähdä edustavan useampaa muotorakennetta yhtä aikaa. Tangon rakenne on II:A(16):II B(12). B-osan jälkeen kerrataan vielä A-osa. Näin se asettuu lopulta ainakin kehysmuotoon.

## Tango merellä

San. Rauni Kouta

Säv. KARI AAVA

1. **A** **Tango** me-rel-lä soi ja se miet-te-ni saa ku-ti-me-rel-lä soi ja se kai-puun-vie sin-ne.

maahan ja rak-kaa-ni luo. **Tango** me-rel-lä soi. Siin-tä syy-ty-mä-mas. Tuuli vie-tin jo luo-ta-si tuo. "Saa-vu mis-sä muun-ty-tä-ni on. **Tango** me-rel-lä soi—ko-tiin joh-taa nyt tie, mat-ka pii-kä ja tun-te-ma-toon. Tä-hden

jälleen"—sä hil-jaa vain lausuit läh-töön kun käskyn sain. **Tango** me-rel-lä soi ja se miet-te-ni saa ku-ti-yllä-keessä kat-son näin, muiston val-taan kun hetkeks' jään. **Tango** me-rel-lä soi ja se kai-puun-vie sin-ne.

1. **Tango** ma-han ja rak-kaa-ni luo. 2. **Tango** on. Aal-to keu-las-sa lai-vaan mur-tuu kuo-hus-sa veen.

Yö on pil-ve-tön ai-vaan, tuu-li käy luotee-seen. Tä-hdet lois-ta-vat taas kuin ne en-nen kaut-ta

ai-ko-je-n lois-ta-neet on. **Tango** on.

Seuraavassa esitetään taulukko, josta käy ilmi kaikkien aineiston tangojen muotorakenteet ja rakenneryhmät. Introt ja loppusoitot on jätetty tässä kohdin ilmoittamatta selkeyden vuoksi (poikkeuksena tango nr.1/40-I.). Enimmäkseen ne koostuvatkin varsinaisen laulumelodian osista. Aivan itsenäisiäkin alku- ja loppusoittoja tosin esiintyy, mutta niitä en ole katsonut välttämättömäksi sen enempää tarkastella. Välikkeet (w) olen ilmoittanut kaavoissa siksi, että ne ensinnäkin vaikuttavat kyseisen teoksen rakenneluokkaan, ja toiseksi, niillä saattaa olla rakennetta jakava vaikutus muutenkin, esim. siten, että kaksi suurempaa kokonaisuutta erottuu tarkemmin.

| Tangon nimi<br>(ensilevytysvuosi)       | Järjestysnumero<br>tutkimuksessa/<br>vuosiluku | Rakenne                                                                                           | Rakennetyyppi |
|-----------------------------------------|------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| <i>Muistojen tie</i> (-42)              | 1./40-I.                                       | i(20)II:ABAC:II<br>(intron 16 jälkimm.<br>tahtia merkitty<br>verse-osaksi.)<br>=> A(16)II:BCBD:II | A/1.          |
| <i>Siks' oon mä suruinen</i> (-44)      | 2./40-I.                                       | A(12)II:BBCB:II                                                                                   | B/1.          |
| <i>Hiljaa soivat balalaikat</i> (-45)   | 3./40-I.                                       | A(16)II:BB'CB':II                                                                                 | A/1.          |
| <i>Joka ainoa hetki</i> (-45)           | 4./40-I.                                       | AA'II:BC:II                                                                                       | C/1.          |
| <i>Liljankukka</i> (-45)                | 5./40-I.                                       | AA'II:BCBC':II                                                                                    | A/1.          |
| <i>Tule hiljaa</i> (-45)                | 6./40-I.                                       | A(16)II:BBCB':II                                                                                  | A/1.          |
| <i>Sinä pieni, rakas tyttönen</i> (-46) | 7./40-I.                                       | A(16)II:BB'CB':II                                                                                 | A/1.          |
| <i>Jos muistelet mua</i> (-46)          | 8./40-I.                                       | ABAB'<br>Kertaus intron(16)<br>puolivälistä loppuun.                                              | A/3.          |
| <i>Surullinen tango</i> (-46)           | 9./40-I.                                       | ABA'CD(16)<br>Kertaus alusta<br>ilman D-osaa.                                                     | 2.            |
| <i>Joko uuvuit sä uneen</i> (-47)       | 10./40-I.                                      | AA'wII:BC:II                                                                                      | C/1.          |

|                                                 |           |                                                     |      |
|-------------------------------------------------|-----------|-----------------------------------------------------|------|
| <i>Naisten tango (-47)</i>                      | 11./40-I. | II:AA'BA':II                                        | A/3. |
| <i>Sydämeni sävel (-47)</i>                     | 12./40-I. | A(12)II:B(32):II                                    | B/1. |
| <i>Toukokuu (-48)</i>                           | 13./40-I. | AA'II:BB'CB'':II                                    | A/1. |
| <i>Soidessa tangon ja loisteessa kuun (-48)</i> | 14./40-I. | AA'BA'                                              | A/3. |
| <i>Eron hetki on kaunis (-48)</i>               | 15./40-I. | A(16)A'(16)B(16)<br>Kertaus alusta ilman B-osaa.    | 2.   |
| <i>Kevätyön serenadi (-49)</i>                  | 16./40-I. | AAII:BB'CB'':II                                     | A/1. |
| <i>Iltahetkenä (-49)</i>                        | 17./40-I. | AA'II:B(16):II                                      | C/1. |
| <i>Meren äärellä - kuutamossa (-49)</i>         | 18./40-I. | A(12)II:B(16):II                                    | D/1. |
| <i>Katkennut sävel (-49)</i>                    | 19./40-I. | AAII:B(32):II                                       | A/1. |
| <i>Viimeisen kerran (-49)</i>                   | 20./40-I. | A(16)II:B(32):II                                    | A/1. |
| <i>Harhakuva (-50)</i>                          | 1./50-I.  | A(16)II:B:II                                        | D/1. |
| <i>Köyhä laulaja (-50)</i>                      | 2./50-I.  | AA'BA''(12)C(12)<br>Kertaus alusta ilman C-osaa.    | 2.   |
| <i>Kun kynttilät sammuvat (-50)</i>             | 3./50-I.  | AA'B(12)w(16)<br>B-osa kerrataan välikkeen jälkeen. | C/1. |
| <i>Muistoja Pariisista (-50)</i>                | 4./50-I.  | AA'BB'w(16)                                         | B/3. |
| <i>Unteni valtiatar (-50)</i>                   | 5./50-I.  | AA'II:B(32):II                                      | A/1. |
| <i>Unettomia öitä (-51)</i>                     | 6./50-I.  | ABII:CC'DC':II                                      | A/1. |
| <i>Kohtalo kutoo (-51)</i>                      | 7./50-I.  | AA'II:w:IIB(16)<br>Kertaus alusta ilman B-osaa.     | 2.   |

|                                        |           |                                                                     |      |
|----------------------------------------|-----------|---------------------------------------------------------------------|------|
| <i>Kun rakastaa (-51)</i>              | 8./50-l.  | AII:BCBC'(12):II                                                    | D/1. |
| <i>Orpopojan tango (-52)</i>           | 9./50-l.  | ABw(16)                                                             | B/3. |
| <i>Minä soitan sulle illalla (-52)</i> | 10./50-l. | AII:BB':II                                                          | D/1. |
| <i>Hiljainen kylätie (-53)</i>         | 11./50-l. | AABCII:w:II<br>Välikkeen jälkeen<br>B- ja C-osien<br>kertaus.       | C/1. |
| <i>Muista minua (-53)</i>              | 12./50-l. | AA'BAw(16)                                                          | B/3. |
| <i>Täysikuu (-53)</i>                  | 13./50-l. | i(20)ABAB'<br>Kertaus intron<br>viidennestä tahdistista<br>loppuun. | A/3. |
| <i>Odotin pitkän illan (-53)</i>       | 14./50-l. | ABII:C(16):II                                                       | C/1. |
| <i>Älä unohda hymyä (-53)</i>          | 15./50-l. | A(12)II:BCB':II                                                     | D/1. |
| <i>Surun ja ilon kyyneleet (-54)</i>   | 16./50-l. | A(16)BB'II:w:II<br>Kertauksessa<br>B-taiteet ovat<br>duurissa.      | B/3. |
| <i>Alfonso (-54)</i>                   | 17./50-l. | AA'B(20)                                                            | A/3. |
| <i>Sydän lyö (-54)</i>                 | 18./50-l. | A(12)II:BB'CB':II                                                   | B/1. |
| <i>Rakasta, kärsi ja unhoita (-55)</i> | 19./50-l. | A(16)w(12)                                                          | B/3. |
| <i>Keskiyön tango (-55)</i>            | 20./50-l. | AA'B(10)<br>Kertaus ilman<br>B-osaa.                                | 2.   |
| <i>Sininen hetki (-56)</i>             | 21./50-l. | AABAAw                                                              | B/3. |
| <i>Tango suviyössä soi (-57)</i>       | 22./50-l. | AA'B(16)w                                                           | B/3. |



|                                     |           |                                              |      |
|-------------------------------------|-----------|----------------------------------------------|------|
| <i>Kuutamotango (-57)</i>           | 23./50-l. | AA'BA'C(12)<br>Kertaus alusta ilman C-osaa.  | 2.   |
| <i>Varjot kuutamossa (-58)</i>      | 24./50-l. | AA'BA''C(16)<br>Kertaus alusta ilman C-osaa. | 2.   |
| <i>Illan tullen (-58)</i>           | 25./50-l. | A(16)A'(16)                                  | A/3. |
| <i>Tango sinun kanssasi (-58)</i>   | 26./50-l. | AA'BA'C(12)<br>Kertaus alusta ilman C-osaa.  | 2.   |
| <i>Se ilta oli eilen (-58)</i>      | 27./50-l. | AA'BA'                                       | A/3. |
| <i>Illan viimeinen tango (-59)</i>  | 28./50-l. | AABAI:w:II                                   | B/3. |
| <i>Yön romanssi (-59)</i>           | 29./50-l. | ABC(16)wII:D(16):II                          | D/1. |
| <i>Rakkauden tango (-59)</i>        | 30./50-l. | AA'BA'C(12)<br>Kertaus alusta ilman C-osaa.  | 2.   |
| <i>Kesäyön tango (-60)</i>          | 1./60-l.  | AA'BA' w                                     | B/3. |
| <i>Tähdet kertovat (-60)</i>        | 2./60-l.  | AA'BA'C(12)<br>Kertaus alusta ilman C-osaa.  | 2.   |
| <i>Tulenliekki (-60)</i>            | 3./60-l.  | AABAw                                        | B/3. |
| <i>Tango Havaijilla (-61)</i>       | 4./60-l.  | A(16)A'(16)                                  | A/3. |
| <i>Karnevaalitango (-61)</i>        | 5./60-l.  | AA''II:BB'CB':II                             | A/1. |
| <i>Tangoserenadi (-61)</i>          | 6./60-l.  | AII:BC:II                                    | D/1. |
| <i>Argentiinalainen tango (-61)</i> | 7./60-l.  | A(24)II:B(16):II                             | D/1. |

|                                    |           |                                                                 |      |
|------------------------------------|-----------|-----------------------------------------------------------------|------|
| <i>Kahvila Flamenco</i> (-62)      | 8./60-l.  | A(16)B(16)                                                      | A/3. |
| <i>Tango Mandolino</i> (-62)       | 9./60-l.  | AA'BA''II:w:II                                                  | B/3. |
| <i>Kasakkatango</i> (-62)          | 10./60-l. | II:ABAB':IIC                                                    | 4.   |
| <i>Torremolinos</i> (-63)          | 11./60-l. | A(12)B(20)                                                      | A/3. |
| <i>Tango merellä</i> (-63)         | 12./60-l. | II:A(16):IIB(12)<br>B-osan jälkeen<br>kerrataan vielä<br>A-osa. | 4.   |
| <i>Katso, jo nousee kuu</i> (-63)  | 13./60-l. | AABAII:w:II                                                     | B/3. |
| <i>Tulen luoksesi</i> (-64)        | 14./60-l. | AABA'                                                           | A/3. |
| <i>Mustalaistyttö</i> (-64)        | 15./60-l. | ABII:C:II                                                       | D/1. |
| <i>Tummanpunainen ruusu</i> (-64)  | 16./60-l. | ABAB'                                                           | A/3. |
| <i>Illan kaunein tyttö</i> (-64)   | 17./60-l. | AA'BII:C:II                                                     | D/1. |
| <i>Lilie</i> (-65)                 | 18./60-l. | AABA                                                            | A/3. |
| <i>Valkeat pihvet</i> (-65)        | 19./60-l. | AA'BA'w(4)II:C:II                                               | D/1. |
| <i>Anneli</i> (-65)                | 20./60-l. | ABII:w(4):II                                                    | B/3. |
| <i>Tango meille kahdelle</i> (-66) | 21./60-l. | AA'BA'                                                          | A/3. |
| <i>Tango Sinikalle</i> (-66)       | 22./60-l. | II:A:IIBII:A:II                                                 | 4.   |
| <i>Tallinnan laulu</i> (-66)       | 23./60-l. | ABCw(10)                                                        | B/3. |
| <i>Ruiskukkanen</i> (-66)          | 24./60-l. | ABAB''II:w:II                                                   | B/3. |
| <i>Ritva</i> (-67)                 | 25./60-l. | A(12)II:B(20):II                                                | D/1. |

|                                        |           |                                              |      |
|----------------------------------------|-----------|----------------------------------------------|------|
| <i>Viime kesänä (-67)</i>              | 26./60-l. | AA'BA'C<br>Kertaus alusta<br>ilman C-osaa.   | 2.   |
| <i>Ei kukaan toinen (-67)</i>          | 27./60-l. | AA'BAA'                                      | A/3. |
| <i>Hieman enemmän (-68)</i>            | 28./60-l. | All:BC:II                                    | D/1. |
| <i>Yksinäinen (-68)</i>                | 29./60-l. | All:B(32):II<br>B-osan kertaus<br>40 tahtia. | D/1. |
| <i>En vastaa, jos nyt soitat (-69)</i> | 30./60-l. | AA'BB'                                       | A/3. |

Seuraavassa on esitetty taulukko, josta tulee ilmi eri rakennetyyppeihin kuuluvien tangojen lukumäärät vuosikymmentä kohti. Lukumäärän alla on ilmoitettu prosentuaalinen osuus kyseisen vuosikymmenen aineistosta.

| <b>Rakennetyyppi</b>                                                                                 | <b>40-luku</b><br>(Aineistona 20<br>tangoa) | <b>50-luku</b><br>(Aineistona 30<br>tangoa) | <b>60-luku</b><br>(Aineistona 30<br>tangoa) |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|---------------------------------------------|---------------------------------------------|
| <b>A/1.</b><br>Ensimmäinen osa sisältää<br>16 tahtia, ja jälkimmäinen,<br>kerrattava osa, 32 tahtia. | 9<br>45%                                    | 2<br>6,7%                                   | 1<br>3,3%                                   |
| <b>B/1.</b><br>Ensimmäinen osa sisältää<br>12 tahtia, ja jälkimmäinen,<br>kerrattava osa, 32 tahtia. | 2<br>10%                                    | 1<br>3,3%                                   | -                                           |
| <b>C/1.</b><br>Ensimmäinen osa sisältää<br>16 tahtia, ja jälkimmäinen,<br>kerrattava osa, 16 tahtia. | 3<br>15%                                    | 3<br>10%                                    | -                                           |
| <b>D/1.</b>                                                                                          | 1                                           | 5                                           | 8                                           |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |     |       |       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-------|-------|
| Molempien osien tahtimäärät määrittelemättömät. Muuten kuitenkin erottuu selvästi kaksi osaa, joista jälkimmäinen kerrataan.                                                                                                                                                                                                       | 5%  | 16,7% | 26,7% |
| <b>2</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 2   | 7     | 2     |
| Rakenne, joka koostuu A-, B-, C- ja D-taitteista sekä välikkeistä, mutta ei välttämättä näistä kaikista. Taitteiden tahtimäärät määrittelemättömät. Koko teos soitetaan ensimmäisellä kerralla alusta loppuun, ja toisella kerralla jätetään viimeinen taite pois, jolloin se lopulta muodostuu ikään kuin lauletuksi välikkeeksi. | 10% | 23,3% | 6,7%  |
| <b>A/3.</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 3   | 4     | 9     |
| Rakenne, joka koostuu A-, B-, C- ja D-taitteista (ei välikkeistä), mutta ei välttämättä näistä kaikista. Koko teos soitetaan sellaisenaan alusta loppuun yhden tai useamman kerran.                                                                                                                                                | 15% | 13,3% | 30%   |
| <b>B/3.</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | -   | 8     | 7     |
| Rakenne, joka koostuu A-, B-, C- ja D-taitteista (ei välttämättä kaikista näistä), sekä välikkeistä. Sama välike voi toimia myös loppusoittona. Koko teos soitetaan sellaisenaan alusta loppuun yhden tai useamman kerran.                                                                                                         | -   | 26,7% | 23,3% |
| <b>4.</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | -   | -     | 3     |
| Edellämainittujen rakennetyyppien ulkopuolelle jäävät rakenteet. Sisältää myös rakenteita, jotka muotonsa puolesta kuuluisivat usempaan ryhmään, ja siksi jäävät näiden tyyppien ulkopuolelle.                                                                                                                                     | -   | -     | 10%   |

Kuten edellisestä taulukosta ilmenee, tietyn tyyppistä siirtymistä muotorakenteiden kohdalla on tapahtunut 40-l:lta 60-l:lle tultaessa. 40-lukua hallitsee selvästi A/1. -muotorakenne 45% osuudella. Tämä rakenne nimenomaan on nimetty verse-refrain -rakenteeksi, joskin tätä nimitystä on väljästi käytetty muulloinkin, esim. tahtimäärien ollessa vaikka 12 + 32, kunhan teos itsessään on jakautunut kahteen osaan, joista jälkimmäinen on ollut kertausjakso (refrain). Tässä tutkimuksessa olen kuitenkin luopunut verse-refrain -nimikkeestä juuri sen väljän käytön ja siitä johtuvan epäselvyyden vuoksi. Käytän e.m. 12 + 32 -mallisesta rakenteesta yksinkertaisesti nimitystä B/1. Ja sentyyppisten rakenteiden määrä on 40-l:n aineistosta 10%.

Muiden rakenteiden määrä 40-l:n aineistosta vaihtelee 5%:sta 15%:iin. 60-l:lla melkein kolmasosan (30%) ottaa rakenne A/3. Huomattavaa nimenomaan on, että tässä rakenteessa ei ole erillistä kertausjaksoa, vaan koko teos soitetaan sellaisenaan alusta loppuun yhden tai useamman kerran. Myöskään välikkeitä ei ole. Mutta onko kyse yksinkertaistumisesta, on vielä eri asia. Eri taitteiden välillä saattaa olla huomattaviakin eroja, eivätkä instrumentaalivälikkeet välttämättä rikastuta musiikillista tekstuuria - mikäli ne ovat ilmeisen "kiireessä ja mauttomasti lätkäistyjä" lisäkkeitä, niiden vaikutus voi päinvastoin olla latistava.

50-l:n tangot asettuvat muotonsa puolesta sitten luonnollisesti tähän väliin. Eniten esiintyy rakenteita B/3. (26,7%) ja 2. (23,3%). 1-ryhmään alaryhmineen kuuluu selvästi vähemmän tangoja (3,3%-16,7%) kuin 40-l:lla. Ja 60-l:lla ainoastaan D/1. -ryhmään kuuluu peräti 26,7% aineistosta. Tässä ryhmässähän tahtimäärät ovat määrittelemättömät, vaikkakin teos jakautuu kahteen osaan, joista jälkimmäinen on ketausosa. 4.-ryhmään kuuluu 10% 60-l:n aineistosta. Huomattavaa on, että yhtään tangoa 40- tai 50-l:lta ei kuulu tähän ryhmään. Selvä suuntaus johonkin muotorakenteiden puolesta on siis ollut, ainakin pois päin perinteisestä 16 + 32 -tahtisesta muodosta. Niinpä totean vääräksi väittämän, että näihin rakenteisiin ei olisi tullut muutoksia 40-l:lta eteen päin mentäessä.

On valitettavaa, että se tilanne, missä Kärki näitä tangoja sävelsi, ei antanut mahdollisuuksia todelliseen taiteelliseen kehittymiseen tämän enempää. Mutta koska kyse ei todellakaan ole pelkästä musiikillisesta ilmiöstä, näin yksipuoliset toteamukset eivät ole rakentavia, vaan kiinnittävät turhaan huomion asioihin, jotka eivät kyseisen ilmiön varsinaisen merkityksen kannalta ole kovin oleellisia. Täytyy muistaa, että se ympäristö - tanssilavat, missä tämä musiikki eli tai edellenkin elää, ei ole ollut musiikintutkijoiden tai kriitikoiden ohjaamaa, toisin kuin ns. taidemusiikin kohdalla, jossa kritiikin historia on muovannut myös musiikin historiaa ja musiikkiohjelmistoa. Suomalainen tanssilavakulttuuri on ensisijaisesti sosiaalinen ilmiö, ja sen todellinen merkitys ja arvokin löytyy sitä kautta.

Koska seksti-intervallin esiintymisestä Kärjen tangoissa on esitetty hyvin ristiriitaisia väitteitä, eikä asiaa selvästikään ole kunnolla tutkittu, valitsin erityisesti tämän ilmiön esiintymisen tutkimusteni kohteeksi.

Pekka Jalkanen (1982, 289) näkee Kärjen tangojen muodostuneen kahden eri perinteen, venäläisen valssiromanssimelodian ja jazzin nelisointuharmonian synteesisestä. Näkyvimpinä tunnusmerkkeinä venäläisiin romansseihin hän näkee mollisävelläin ja sekstimotiivien runsaan ilmenemisen. Myöhemmin (1992, 77) hän esittää nousevan so-mi -motiivin tangojen avausintervallina olevan esimerkki jälkimmäisestä piirteestä. Tämän tarkemmin Jalkanen ei ole kuitenkaan esitellyt väittämänsä sekstin motiivista käyttöä. Myöskään nelisointuharmonian suhteen hän ei ole esitellyt esimerkiksi mitään tiettyjä sointuja tai sointukulkuja.

Eija Koivusalon (1994, 32) mukaan pienen sekstin yleisyyttä suomalaisessa tangossa on liioiteltu, ja myös muita intervaleja, niin nousevia kuin laskevia on käytetty motiivisesti suomalaisessa tangossa. Tämän tarkemmin Koivusalo ei kuitenkaan näiden motiivien käyttöä

esittele. Koivusalon (1994, 31) mukaan 40-l:n kuluessa suomalaisen tangon melodialinjaksi tuli useimmiten laskeva ja rakenteessa oli yleistä sekvenssitekniikan käyttö. Melodian eräänä erityispiirteenä Jalkanen (1992, 76-77) mainitsee alaspäin purkautuvat nooniappogiatuurat, jotka korostuvat riitasävelen pitkittymisellä.

Seuraavassa käsittelen erikseen 40-, 50- ja 60-l:t , ja tuon esiin Kärjen sävellystyylä erityisesti seksti-intervallin esiintymisen osalta. Tarkastelen sekstin mahdollista motiivista esiintymistä sekä harmoniassa että melodiassa

#### 40-l:n tangot:

Näissä tangoissa sekstin käyttö motiivisena intervallina ei niinkään tule ilmi melodiassa, vaan harmoniassa muunnosointujen yhteydessä sekä tekstuurissa rinnakkaissekstikulkuna. Joissakin harvoissa tangoissa voisi melodiassa erikseen kiinnittää huomion laskevaan seksti-intervalliin. Näitä tangoja ovat ensinnäkin tangot nr. 2/49-l., *Siks' oon mä suruinen* (1944) ja nr.5/40-l., *Liljankukka* (1945), joissa molemmissa on kyllä makuasia, kiinnittääkö huomiota nimenomaan laskevaan sekstiin vai laskevaan kvinttiin. Lisäksi tangossa nr.6/40-l., *Tule hiljaa* (1945), esiintyy A-osassa seksti paikalla, jossa siihen voisi kiinnittää huomiota. Mutta toisaalta nousee esiin ajatus, että mikäli tällaista painokkuutta annettaisiin sekstin esiintymiselle, miksi ei yhtä hyvin muiden intervallien esiintymiselle, kyllähän niitäkin esiintyy tärkeissä kohdin. Voi olla mahdollista, että kun sanatkin ovat kaihoiset, kiinnittyy jotenkin huomio melodiassa esiintyviin molliseksteihin, tai laskevaan kvinttiin, joka tuo mieleen ehkä virsien sanat.

Seksti-intervallin osuus sekstikulkuna on verraten suuri. Kärki sanoi ajatelleensa big band -orkesteria tehdessään näitä pianosovituksia. Sitä kautta tällaiset sekstikulut on helppo ymmärtää. Sekstikuluista en esitä esimerkkiä, koska ne voi havaita jo muistakin esimerkeistä.

Lisäsekstisointujen yhteydessä nousee esiin tulkintaongelmia. Monessa kohdin voitaisiin yhtä hyvin tulkita sointu IV asteen lisäsekstisoinnuksi tai sitten II asteen septimisoinnuksi.

Häilyvyyttä tulkintaan tuo vielä se, että tangoihin merkityt sointumerkit tarjoavat usein IV asteen soinnun kun kyseessä on II asteen septimisointu. Näihin valmiisiin sointumerkkeihin en ole kuitenkaan suhtautunut kovin vakavasti, koska ne vaikuttavat hieman ylimalkaisilta, sekstejäkään ei ole niihin merkitty. En myöskään esitä niitä esimerkeissäni.

Seuraavassa esimerkki e.m. piirteestä, joka löytyy vaikkapa tangosta nr. 5, *Liljankukka* (1945):



d: IV<sup>5+6</sup>  
(II<sup>7</sup>)

Intron alku voitaisiin tulkita IV asteen lisäsekstisoinnuksi, jossa on lisäksi nooniappogiatura, joka purkautuu soinnun perussäveleen, g<sup>1</sup>:een. Soinnun funktiona saattaisi kuitenkin yhtä hyvin olla II tai IV aste. Juuri tässä kohdin muuten Jalkanen näkee pidennetyn nooniappogiatuurin. Mikäli sointu tulkitaan II asteen septimisoinnuksi, olisi kyse kvartiappogiatuurasta, joka purkautuu terssiin. Näiden sointujen funktio hämärtyy, koska Kärki ei käytä lisäsekstiä välttämättä ylä-äänessä, vaikka sointu vaikuttaisikin selvästi lisäsekstisoinnulta, eikä esim. II asteen septimisoinnun käänökseltä.

Laajemmin katsottuna näissä 40-l:n tangossa käytetään runsaasti neli- ja viisisointuja sekä erilaisia muunnosointuja. Harmoniassa tapahtuu kuitenkin selvä muutos aivan 40-l:n lopussa. Tangosta nr. 16/40-l., *Kevätyön serenadi* (1949), lähtien harmonia alkaa köyhtyä, ja aivan viimeisissä tangossa harvojenkin muunnosointujen käsittely muuttuu kömpelömmäksi.

Mutta palatkaamme vielä 40-l:n alkuun. Harmoniassa käytetään niin paljon erilaisia sekstisointuja, että tässä kohdin nyt voisi jo puhua motiivisesta käytöstä. Seksti tulee esiin maantieteellisinä ylinousevina sekstisointuina, lisäsekstisointuina sekä V asteen septimisekstisointuina. Joissakin harvoissa tangossa seksti esiintyy tahdin alussa appogiatuuräsävelenä, mutta ei niin yleisesti, että mielestäni voisi puhua Kärjelle ominaisista so-mi -motiiveista tangojen alussa. Sekstin esiintyminen erityisesti mollisekstinä, pienenä sekstinä, ei myöskään käsittääkseni ole mitenkään erityistä, motiivista näissä tangossa, vaan sitä esiintyy yhtä lailla suurena ja ylinousevanakin.

Edelleen harmonian tulkintaa hämärtää kromaattisten kulkujen käyttö. Kärki käyttää lyhyitä kromaattisia kulkuja satsin sisällä. Mikäli kyseessä olisi varsinainen orkesteripartituuri, saattaisi sen avulla ehkä varmemmin analysoida, mitä säveliä on haluttu milloinkin korostaa,

milloin on kyse tosiaan muunnosointusävelistä, milloin vain satsin sisällä kulkevasta itsenäisestä kulusta. Toisaalta Kärki ei ehkä itsekään ole kulkuja ja sointuja niin loppuun asti harkinnut, vaan intuitiivisesti laittanut, mitä mieleen on tullut. Hänhän teki valtavasti sovitustyötä, ja ilmeisen kiireellä. Esimerkki tällaisesta epävarmasta tapauksesta löytyy vaikka tangosta nr. 7./40-I., *Sinä pieni, rakas tyttönen*:

Handwritten musical score for the piano accompaniment of the song "Sinä pieni, rakas tyttönen". The score is in C major and common time (C). It consists of two systems of music. The first system covers the first line of lyrics: "Jos sär-kyi on-nen lin-nan u-nel-mam-me, jos pet-ti saan vie-lä hoo-ve-het nuo,". The second system covers the second line: "u-nel-mis-sain oo-tok-sis-sain, käy-dö Sun luo." The score includes treble and bass clefs, a common time signature 'C', and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f: v'. Below the staves are handwritten chord symbols: f: v, II 7, V (5+6) 7, II 7, V (5+6) 7, I, V, IV, I 7, II IV 7, I 7, II V, V (b) (b), and C: !!!.

C-osassa soinnut ikään kuin hämmöttävät taustalla, varsinkin välidominantin yhteydessä. C-osaan tultaessa on tapahtunut modulaatio f-molliin, ranskalaista sekstisointua esiintyy, ja C-osan puolivälissä satsi hämärtyy harmonisesti: ilmeisesti tässä kuljetaan kohti Es-duuria välidominanttien ja kromaattisten muunnosointujen kautta. Onko tekstuurin sisällä kulkeva alaspäinen, osittain kromaattinen kulku tarkoitettu itsenäiseksi kuluksi? Samaa tyyliä löytyy myös esim. tangoista nr. 8/40-I., *Jos muistelet mua* (1946). Mikäli kyse olisi laajamuotoisemmista teoksista, sointujen varsinaiset funktiot olisi helpompi ehkä hahmottaa, koska niitä ehtisi tukea useammilla soinnuilla ja kuluilla. Nyt tuntuu siltä, että Kärki on joutunut sananmukaisesti mahduttamaan itsensä liian pieneen tilaan. Toisaalta tämä on mielenkiintoinen esimerkki siitä, kuinka paremmatkin edellytykset omaava säveltäjä joutuu kaupallisuuden painostuksessa toimimaan torsona. Mutta nämä "torsosävellykset" ovat kuitenkin löytäneet oman funktionsa yhteiskunnan sisällä, ja vieläpä varsin tärkeän funktion. Surulliselta kuitenkin tuntuu, että mies, jota on pidetty jopa suomalaisen tangon luoja, on saanut tämän tittelin töillä, jotka tuskin vastasivat hänen omaa kunnianhimoaan. Pitikö säveltäjän kuolettaa omat ambitionsa epämääräisen musiikinlajin vuoksi? Se kaunis myytti, joka on luotu suomalaisen tangon ympärille, on tosiaan syntynyt paitsi tuskasta, myös tuhkasta, sekä konkreettisen sodan, että henkilökohtaisen sielun tuhkasta.



Eräs varsin ominainen piirre Kärjelle esiintyy myös harmoniassa, ja lähes joka ikisen aineiston 40-l:n tangon kohdalla, jopa silloin, kun harmonia on jo muuten lähtenyt köyhtymään. Kutsun tätä ilmiötä termillä *väliDominantin purkautumisen pidättäminen*, ja esitän siitä useamman esimerkin. Tässä ilmiössä juuri ennen väliDominantin purkausointua väliin laitetaan kromaattinen muunnosointu, jolla usein on ylinousevan sekstisoinnun luonne. Ensimmäinen esimerkki on tangosta nr.2/40-l., *Siks' oon mä suruinen* (1944). Ranskalainen ylinouseva sekstisointu ( $F^6$ ) on mahdutettu satsiin ennen purkausointua:

Handwritten musical score for 'Siks' oon mä suruinen' (1944). The score is in C major and 4/4 time. It features a chromatic modulation from the IV<sup>7</sup> chord (F<sup>7</sup>) to the V<sup>7</sup> chord (C<sup>7</sup>) via an F<sup>6</sup> chord. The F<sup>6</sup> chord is marked with a '3' above it, indicating a triplet. The bass line shows a chromatic descent from F to C.

C: I      IV<sup>7</sup> (V<sup>1</sup> 5+6)      V<sup>7</sup> /      F<sup>6</sup>      III (5b)

Muita esimerkkejä ovat: nr.6/40-l., *Tule hiljaa* (1945), intro:

Handwritten musical score for 'Tule hiljaa' (1945), intro. The score is in A major and 4/4 time. It features a chromatic modulation from the V<sup>7</sup> chord (E<sup>7</sup>) to the I chord (A) via an (E)F<sup>6</sup> chord. The bass line shows a chromatic descent from E to A.

a: V<sup>7</sup> / (E)F<sup>6</sup>      V<sup>7</sup>      I

nr.10/40-l., *Joko uuvuit sä uneen* (1947):

Minut tahdotko pois?

Joko uuvuit Sä

Handwritten musical score for 'Joko uuvuit sä uneen' (1947). The score is in G major and 4/4 time. It features a chromatic modulation from the V<sup>7</sup> chord (D<sup>7</sup>) to the I chord (G) via an F<sup>6</sup> chord. The bass line shows a chromatic descent from D to G.

g: I      V<sup>7</sup> /      F<sup>6</sup>      V<sup>7</sup>

nr.11/40-l., *Naisten tango* (1947) :

heb-kuu, läm-mit - tää. Jos tans - si-a tah - toi-sit tangon

d: V7 /  
IV 7+6  
V7

sekä lisäksi tangot nr.12/40-l., C-osa , nr. 13/40-l., C-osa ja nr.14/40-l., B-osa, sekä tango nr.15/40-l., *Eron hetki on kaunis* (1948), B-osa, josta seuraava esimerkki:

Muistojeni kirjaa lehdin, herkistyen sydän lyö.

h: IV V7 I V7 /  
V 5+6  
enharm: F#6

Ennen dominanttiin purkausta tekstuurin sekaan on sullottu kromaattinen muunnosointu, joka ei aivan ole ranskalainen seksti, mutta melkein. Ilmeisesti alaspäinen kromaattinen kulku on tällaisissa tilanteissa se varsinainen itsetarkoitus.

Sitten tangossa nr.16/40-l., *Kevätyön serenadi* (1949), B-osan lopussa on välidominantin yhteydessä väliin sullottu uusi kromaattinen muunnosointu, joka tekee dominantin dominantista undesimisoinnun. Vielä tätä ilmiötä esiintyy tangoissa nr.17/40-l., A-osan lopussa ja nr.18, kahdellakin eri tavalla. Tangossa nr. 19/40-l., *Katkennut sävel* (1949), välidominantin pidättäminen kuullostaa jo kömpelöltä.

Lisäksi sekstiä esiintyy "muuten vain" satsissa.

Edellä esitetyt esimerkit antavat jo jotain kuvaa Kärjen sävellystyylistä. Täytyy kuitenkin muistaa vielä, että faktoistakin huolimatta musiikin, vaikkapa melodisen parametrin kokeminen, on varsin subjektiivista. Esimerkiksi Pekka Suutari (1994, 25) on kokenut Kärjen tangomelodiat tiheinä ja mietiskelevinä, ja tässä suhteessa samantyyppisinä kuin Unto Monosen tangomelodiat. Ja nimenomaan 40-l:n tangomelodiat hän on nähnyt hiljaisen melankolisina ja tuskaisen dissonoivina (1994, 23-24).

## 50-luku:

Tango nr.1/50-I., *Harhakuva*, alkaa sitten 'pidennetyillä appogiatuurilla', (vrt. Jalkanen). Appogiatuurat eivät kuitenkaan suinkaan ole pelkkiä nooneja, vaan A-osan ensimmäisessä ja toisessa tahdissa kuljetaan noonista oktaaviin, seuraavassa septimistä sekstiin, ja neljännessä ja viidennessä tahdissa kvartista terssiin. Sen jälkeen palataankin normaaliin toonikasointuun. Tästä esimerkki seuraavassa, A-osan viisi ensimmäistä tahtia:

1. Päivän-kehrä pai-nu-nut on taivaanrannantaa,  
2. Hä-net, jos-ta mie-les-sä-ni ai-na u-nel-moin

var-jon-sa yö jäl-leen maille toi.  
ees-sä-ni nään mi-nä sei-so-van; Ko-ko luonto öi-seen rauhaan taas en  
pos-kil-lan-sa il-ta-rus-kon hehkun

IV V

Tangon rakenne käyttää muuten tyypillisiä Kärjen keinoja: 16-tahaisen A-osan voisi periaatteessa tulkita neljän tahdin mittaisina osina muodossa AA'BA. Mutta on mielestäni kokonaisuuden kannalta järkevämpää hahmottaa koko tämä osio yhdeksi A-osaksi. Näin olen pyrkinyt tekemään muissakin vastaavissa tilanteissa, ellei jotkut aivan erityiset syyt ole vaikuttaneet toisenlaisen tulkinnan muodostamiseen.

A-osan neljässä viimeisessä tahdissa esiintyy välidominanteja III asteelle, G-duuriin, jossa siis soinnun kvinttiä, e-mollin johtosäveltä, ei ole korotettu. B-osassa ei niinkään esiinny enää muunnosointuja, kromaattisia hajasäveliä kylläkin. Triolikuviot tuovat uutta sävyä melodiaan. Yleisesti ottaen voisi sanoa, että koko tämä tango on erityisen onnistunut tyyliältään, sekä melodisesti, harmonisesti, että rytmisesti. Tämä on huomattavaa varsinkin siksi, että Kärjen 40-I:n lopun tangoissa näytti alkavan jonkinlainen taantuminen.

Minkäänlaista sekstimotiivin käyttöä en kylläkään tästä tangosta voi havaita. Seksti ei esiinny erityisesti soinnuissa eikä melodian hypyissä tai pitempien melodiakaartenkaan taustalla.

Tangon viimeinen sointu kyllä kiinnittää huomion: sen voisi tulkita alennetun toisen asteen undesimisoinnuksi, jolloin se olisi vähän sukua Kärjen käyttämille maantieteellisille muunnosoinnuille, jotka alkavat alennetulta toiselta tai kuudennelta asteelta. Toisaalta kappaleen loppuminen kromaattiseen muunnosointuun tuntuu olevan yleinen piirre tangossa ylipäänsä - niin Kärjelläkin useasti. Siksi en kiinnitä siihen enää erityistä huomiota.

Tango nr.2/50-I., *Köyhä laulaja* (1950), alkaa nyt sitten nousevalla pienellä sekstillä. Tätä keinoa ei ole syytä korostaa Kärjen tangoille tyypilliseksi piirteeksi. Sitä esiintyy kyllä, ja jostain syystä tunnetuimmissa tangoissa, kuten esim. *Täysikuussa* tämän tangon lisäksi. Voihan se laadullisena piirteenä olla tärkeäkin, ja jos ei muuten muista ulkoa pientä sekstiä, voi muistella vähän Kärjen muutamaa tangoa, niin sieltä se ainakin löytyy.

Tämän tangon B-osassa esiintyy Kärjelle tyypillistä raskassoutuista 'sektikulkusatsia'. Soinnutuksessa hän käyttää septimisointuja ja noonisointuja etenkin B- ja C-osassa. Jo aiemmin mainittu välidominantin purkautumisen pidättäminen, tällä kertaa ranskalaisen sekstisoinnun kautta, tulee myös ilmi.

Tangon viimeinen sointu noudattaa suurin piirtein edellisen tangon tyyliä: alennetun toisen asteen undesimisointu. On selvää, että myös näissä maantieteellisissä ja niiden sävyisissä soinnuissa tulee esiin Kärjen sidokset jazzmuusikkouteen.

Tango nr.3/50-I., *Kun kynttilät sammuvat* (1950), alkaa hyvin 'kärkimäisesti': ensimmäisen soinnun voisi suoraan tulkita VII asteen septimisoinnuksi, mutta sen sävy on lähellä IV asteen lisäsektisointua, jossa lisäsekti on melodiassa. Kärki näyttää usein ikään kuin kuljettavan mukanaan jonkinlaista sekstitaustaa, sekstin sävyä. Tässä mielessä kyllä toden totta voidaan liittää Kärjen tyyliin tunnusmerkiksi seksti, mutta mikä seksti tahansa: pieni, suuri tai ylinouseva.

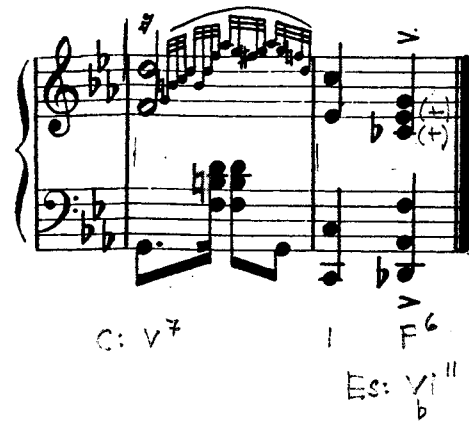
Tässä tangossa, A-osan alusta alkaen, voidaan myös nähdä kromaattisen melodiakulun ja muunnosointusatsin yhdistelmä, josta ei oikeastaan tiedä varmasti, kumpaa Kärki on enemmän tarkoittanut. Voidaan kyllä ajatella, että näissä pianosovituksissa itsenäisiksi ääniksi ehkä tarkoitetut kulut muuntuvat selkeämmin sointusäveliksi, koska muita instrumentteja ei ole. Näin ollen jää mieleen kuva joistain taustalla hämmöttävistä tarkoituksista, sekstin tai ylipäänsä muunnosointujen väriäntavista tehtävistä. On ihastuttavaa nähdä näin ikään kuin Kärjen omaan mieleen. Toisaalta täytyy taas kerran todeta, kuinka surullista on, että nämä musiikilliset ideat ja ajatukset jäivät vain salaperäisinä hämmöttämään johonkin taustalle - ulottumattomiin.

Seuraavassa on nuottiesimerkki A-osan alusta:

Kynt-tilät hoh-detta luovat iltaan, nostavat kaaria kaipuun

Es: I Vb V 7+6 // IV (5#) II 7 V 7+6 (5#) I (9)

Palaten vielä tangoon nr.3/50-I., tangon viimeinen sointu jatkaa edellisten perinnettä: alennetun VI asteen sävyä. Tämä on kiintoisaa vielä siksin, että tangon varsinaisen sävellajin voi katsoa olevan joko Es-duuri tai c-molli. Ainakin A-osa pitääyty Es-duurissa, mutta esimerkiksi instrumentaalivälike (joka ei ainakaan tähän asti ole ollut kovin tavallista Kärjelle), on c-mollissa. Tangon viimeinen sointu voisi olla joko Es-duurin alennetulta VI asteelta lähtevä tai c-mollin alennetulta II asteelta lähtevä. Seuraavassa vielä tästä esimerkki:



Häilyminen kahden vaiheilla on ilmeisen lujassa Kärjen omassa mielessä. Jos romanttisesti ajateltaisiin, voitaisiin esittää, että tämä häilyminen on sukua sille ristiriitatilanteelle, että papin pojasta tulikin jazzmuusikko, mikä silloin aikoinaan oli varmasti hyvin epätavallista. Oliko iskelmämusiikkiin sitoutuminen sitten jonkinlainen kompromissi? Oliko se ehkä alitajuinen, turha anteeksipyyntö pappi-isälle? Pyrkikö Kärki alitajuisesti kuolettamaan omat jazzambitionsa, ja todellisen kehittymisen säveltäjänä? Joka tapauksessa Kärjen merkitys on ollut suuri suomalaisessa iskelmämusiikissa, ja niin ironista sitten kuin onkin, suomalainen tango saa kiittää tämän säveltäjän henkilökohtaisia valintoja.

Tango nr.4/50-I., *Muistoja Pariisista* (1950), on hyvä esimerkki siitä, että vaikka on puhuttu Kärjen kameleonttisista kyvyistä vaihtaa tyyliä kappaleissaan, eivät silti hänelle hyvin tyypilliset piirteet ole jääneet vain jonkin tietyn tyyliyryhmän edustajiksi. Tämä tango on yleisluonteeltaan optimistinen, intro, B-osa ja instrumentaalivälike ovat C-duurissa, A-osa on c-mollissa. Tunnelmassa on jotain ranskalaista, ehkä sen saavat aikaan hiukan normaalia runsaammat hyyt, varsinkin 1/16- kulkujen hyyt B-osassa. Mutta kromaattisissa, alaspäisissä itsenäisiltä kuullostavissa kuluissa löytää Kärjen, samoin kuin ranskalaisissa sekstisoinnuissa, joita käytetään tässä tangossa paljon väliDominantin sijaisena.

Kun on puhuttu paljon suomalaisen tangon melankolisuudesta, on hyvä myös muistaa, että yksi tärkeimmistä suomalaisen tangon säveltäjistä on ollut tällainen kameleontti, joka on suvereenisti vaihtanut tangoissaan tyylistä toiseen (omat piirteensä kuitenkin säilyttäen), ja tuonut esiin myös iloa ja raikkautta tangoissaan.

Tässä tangossa (ainakaan tämän sovituksen yhteydessä) ei esiinny raskassoutuisia sekstikulkuja, Kärki käyttää enemmänkin terssejä, joka sekin kevyempänä viittaa enemmän ranskalaisuuteen. Sekstin motiivista esiintymistä melodiassa ei löydy, sen sijaan harmonian ylinousevat sekstisoinnut ilmentävät sekstin motiivista käyttöä Kärjellä.

Tango nr.5/50-l., *Unteni valtiatar* (1950), sisältää taas Kärjelle tunnusomaista sekstikulkua, välidominanteja, sekä muita muunnosointuja, joita ei voi tarkoin määrittellä miksikään tietyiksi muunnosoinnuiksi, myös kromaattinen kulku välidominantin yhteyteen löytyy, mutta vasta purkauksen jälkeisessä soinnussa. Tangossa nr.6/50-l., *Unettomia öitä* (1951), jatkuu sama linja. Toisaalta ei olla 40-l:n lopun kömpelömmissäkään keinoissa, mutta musiikin yleinen ilme lähestyy kyllä jonkinlaista suomalaista kansanlaulutyyliä (vrt. Jalkanen). Ehkä hiukankin runsaampi daktyylikuvioiden käyttö tuo tällaista ilmettä. Eron huomaa aika selvästi siirryttäessä saman tangon D-osassa kromaattisiin 1/16 -kuvioiden: ilme muuttuu ikään kuin 'tangomaisemmaksi'. Kärki käyttää kromatiikkaa -silloin kun käyttää- enemmänkin sivuäänissä kuin varsinaisessa päämelodiassa -toisin kuin esim. Unto Mononen, jolle melodian kromatiikka on hyvin ominaista.

Edellisen tavoin voidaan myös tangosta nr.7/50-l., *Kohtalo kutoo* (1951), löytää eräänlaisia 'pelastavia keinovaroja', joista sentään tunnistaa, että kyseessä on tango. Tällä kertaa se on triolien vähän runsaampi käyttö. Muuten tämä tango kyllä sopisi kansanlauluksi, sanatkin vielä lisäävät sellaista tuntua. Harmonian osalta tosin tämäkin väite hajoaa: nelisointuja on sentään suhteellisen paljon. Mutta välidominantin purkausta ei pidätetä. Edelleen samaa linjaa jatkaa tango nr.8/50-l., *Kun rakastaa* (1951), ja oikeastaan voidaan taas havaita hutaisun jälkeä. Naivit sanat sopivat hyvin kuvioon. En tiedä, millä tavoin Jalkanen on nähnyt laskevan kvintin suomalaisessa tangossa motiiviseksi tai jotenkin tärkeäksi elementiksi. Mielestäni mitään intervaleja ei käytetä näissä Kärjen tangoissa erityisen huomiotaherättävästi, paitsi sekstejä harmoniassa. Mutta jostain sidokset kansanlaulutyyliin kuitenkin tulevat. Ja kuten aiemmin mainitsin, ainakin daktyylin runsas käyttö, ja varsinkin ilman kromaattisia kulkuja, antaa suuntaa tangosta pois päin, kohti suomalaista kansanlaulua. Samaa tyyliä sitten jatkuu edelleen, mutta poikkeuksiakin on. Positiivisia poikkeuksia ovatkin jo tangot nr. 10-13/50-l: tango nr.10/50-l., *Minä soitan sulle illalla* (1952), on löytänyt melodiassaan pehmeää aistillisuutta, harmi vain, että sanojen tuoma komiikka pilaa sen. Tangossa nr.11/50-l., *Hiljainen kylätie* sanatkin osuvat paremmin kohdalleen. Tango nr.11/50-l., *Hiljainen kylätie* (1953), on kaunis tango, ja olisi sellaisenaan vientikelpoinen ulkomaillekin tämän musiikinlajin suomalaisena edustajana. Tangon A-osa alkaa trioleilla, ja Kärjelle hyvin tyypillisellä sekvenssitekniikalla. Kromaattista, alaspäistä linjaa on mahdutettu satsin väliin. Kaunis on myös tango nr.12/50-l., *Muista minua* (1953). Tässä välin täytyy muuten huomauttaa, että Kärjen käyttämät välidominantit III asteelle, jossa johtosäveltä ei ole korotettu, tuovat tiettyä ristiriitaisuutta, häilyvyyttä Kärjen sävellystyylisiin. Esim. e.m. tangossa syntyy tietty häilyvyys c-mollin ja es-duurin välillä. Harmonia on hiukan tässä 50-l:n alussa ainakin yksinkertaistunut. Septimi- ja noonisointuja kyllä esiintyy, ja jonkun verran lisäsekstiäkin, mutta vähemmän kuin 40-l:lla. Itse asiassa muutoksen vaikutus on oikeastaan puhdistavan tuntuinen. Nämä e.m. tangot, ja niiden lisäksi tango nr.13/50-l., *Täysikuu* (1953), edustavat musiikillisesti pehmeää, notkeaa, lyyristä, ja hiljaisen aistillista linjaa. Niihin ei edes soveltuisi liian värikäs soinnutus, tai sitten melodialinjan täytyisi tulla erityisen korostetusti esiin, mutta siten, että sointiväri ei olisi

liian raskas tai paksu.

Tango nr.14/50-I., *Odotin pitkän illan* (1953), alkaa introssaan jo Kärjen tyypillisin keinoin: intron kulminaatiosävel,  $h^1$ , on appogiaturäsävel, ja purkautuu terssiin. Soinnun voisi tulkita olevan II asteen septimisointu. Toisinaan juuri tällaisissa tapauksissa Kärki hämärtää rajan IV asteen lisäsektisoinnun ja II asteen septimisoinnun välillä. Mutta tässä tapauksessa lienee viisainta tulkita se II asteen septimisoinnuksi. Mutta mahtoiko Pekka Jalonen tarkoittaa 'pidennetyillä appogiaturillaan' tällaisiakin kohtia? No, lienee makuasia, missä näkee rajan normaalin ja pidennetyn appogiaturan välillä. Seuraavassa esimerkki tästä tapauksesta:



Muilta osin tangossa on ensinnäkin harvinaisen suuria hyppyjä melodiassa -A-osan melodia alkaa jopa oktaavihyppyllä. Sekstin motiivista ilmentymistä ei löydy, ei suuremmin edes harmoniassa, vaikka pari kertaa lisäsektisointu vilahtaakin. VäliDominantteja esiintyy, ja C-osassa tapahtuu modulaatio rinnakkaisduuriin, G-duuriin.

Tango nr. 15/50-I., *Älä unohda hymyä* (1953), tuo pakostakin mieleen Kärjen tavan puhua sävellyksistään 'ralleina'. Vaikka tässä tangossa trioleitakin esiintyy, eivät ne onnistu pelastamaan laulun 'rallatusluonnetta'. Ja ajatellaanpa sanoitustakin: "Huolen häivä jos sydäntäsi viiltää, älä unohda hymyä!". Kirjallisuuden tutkijoilla olisi enemmänkin tutkittavaa näiden tangosanoitusten luonteessa. Eri asia on sitten, onko niin antoisaa tutkia 'rallatusangosanoituksia' kuin syvällisempää melankolista sanoitusta. Mutta ehkä ns. rillumarei-suuntauksen näkökulmasta voisi katsoa tällaisiakin tangoja. Nythän tässä tutkimuksessa kuljetaan 50-lukua, ja juuri sillä vuosisadalla rillumarei kukoisti suomalaisessa elokuvatuotannossa, ja itse asiassa sen kehittäjätkin ovat tämänkin tangon kaksi tekijää: Toivo Kärki ja Reino Helismaa.

Mutta vielä tästä nimenomaisesta tangosta: kun on puhuttu Kärjen moduloivasta satsista, voidaan nyt ainakin tässä tangossa nähdä siitä esimerkki. Itse asiassa kyse on kuitenkin pääsävellajin ja sen rinnakkaissävellajin kietoutumisesta toisiinsa, siis tonaalisesta häilyvyydestä. Sama keinoahan havaittiin tässä tutkimuksessa jo aiemmin, 40-l:nkin kohdalla (vrt. esim. väliDominantit III asteelle, jossa johtosäveltä ei korotettu). Kuitenkaan ei pidä paikkaansa, etteikö Kärjen tangoissa tapahtuisi selviä modulaatioitakin. Kyse on sen verran pienimuotoisista teoksista, että modulaatiot eivät voi kovin pitkiä ollakaan. Mikäli saadaan edes esiintymään uuden sävellajin I, IV ja V aste sointuina tai melodiassa, voidaan jo puhua selvistä

modulaatioista. Mutta tietysti, mikäli alati hypitään puolelta toiselle, voi korva kokea tilanteen tonaalisesti epäselvänä.

Tässä tangossa esiintyy Kärjelle normaaliin tapaan välidominantteja ja septimisointuja, saksalainen sekstisointukin vilahtaa, ja se on asetettu G-duurisoinnun ja C-duurisoinnun väliin, kuten aiemmin mainitussa välidominantin purkautumisen pidättämisessä. Tässä tapauksessa ennen tätä ilmiötä on oltu muutaman soinnun ajan d-mollissa. Tango itsessään muuten päättyy taas erikoiseen sointuun, des-säveleltä alkavaan undesimisointuun. Siitä voisi päätellä, että ehkä tangon varsinainen sävellaji oli ainakin tarkoitettu C-duuriin. Lopukkeista puhun kuitenkin vielä myöhemmin. Mutta palaten vielä välidominanttien purkauksiin, tässä 50-l:lla eteenkin päin on 40-l:lla yleinen välidominantin purkautumisen pidättäminen siirtynyt enemmän vain soinnuksi pääsävellajiin dominanttisoinnun eteen, eli normaaliin maantieteellisten sointujen käyttöön.

Täytyy nyt vielä mainita, että kun on puhuttu Kärjen harmonian köyhtymisestä 50-l:lla, niin tässä vaiheessa tutkimusta ei voida kovin suuresta soinnutuksen yksinkertaistumisesta puhua, ja missään tapauksessa soinnutuksen köyhtymisellä (ainakaan näissä teoksissa) ei ole suoraa yhteyttä sävellyksen tyylitajuun tai muuhun onnistuneisuuteen. Muutosta on kyllä tapahtunut siihen suuntaan, että satsi ohentuu, ja ylimääräisten sekstien esiintyminen soinnuissa on hiukan vähentynyt. Satsihan oli paksua 40-l:lla ennen kaikkea runsaiden sekstikulkujen vuoksi. 50-l:lla siis sekstin esiintyminen motiivisesti edes soinnuissa alkaa hieman vähetä. Sen sijaan muita septimi -ja noonisointuja yhä esiintyy aika lailla kuten aiemminkin.

Tango nr. 16/50-l., *Surun ja ilon kyyneleet* (1954), jatkaa samaa linjaa, paitsi, että välillä jopa etumerkintäkin muuttuu muunnosduuriin. Täytyy kyllä todeta näiden lapsellisten rallatustangojen kohdalla, että musiikillisesti näillä on arvoa lähinnä historiallisena kuriositeettina. Mutta koska tosiasia on, että aika oli tuolloin erilainen, ja nämä sävellykset ovat olleet vahvasti suomalaisessa kansanhistoriassa mukana, ei näitä voi kokonaan sivuuttaakaan. Tieteidenvälinen yhteistyö avaisi paljon leveämmälti tätä historiallista 'tangomaailmaa'.

Seuraavat aineistoni 50-l:n tangot jatkavat ilman uusia piirteitä, eikä niitä ole muutenkaan syytä sen enempää esitellä. Muutaman kerran vilahtaa etumerkinnän vaihdos, ja duurissakin olevia tangoja löytyy, mutta esitän hiukan myöhemmin tässä sävelajien esiintymismäärät. d-molliahan on esitetty sellaiseksi erittäin suomalaiseksi sävellajiksi. Ja myös on esitetty väite, että suomalaiset tangot ovat vahvasti mollitangoja. Mollin esiintyminen pääsävellajina on paljon suurempaa kuin duurin, mutta muunkinlaisia tapauksia on. Tätä ilmiötä käsittelem vielä hiukan myöhemmin. Lopuista 50-l:n tangoista muodostaa positiivisen poikkeuksen tango nr.28/50-l., *Illan viimeinen tango* (1959). Parhaimmillaan Kärki on löytäessään notkean, hiljaista aistillisuutta huokuvan tyylin, jossa eivät kansanlaulunomaiset ainekset liikaa työnny esille, tai raskaat sekstikulut paina melodiana ikään kuin alas (lähestytäänkö tässä muuten paradoksaalisesti Unto Monosen tangoja?). Tämä tango on taas esimerkki tällaisesta onnistumisesta. On selvää, että daktyylit 32-osina 16-osien kanssa välisoitoissa ovat aivan eri



asia kuin 16-osadakyylit varsinaisessa melodiassa. Tässä nimenomaisessa tangossa sekini tulee ilmi. Ja kuriositeettina täytyy vielä mainita, että tämäkin tango alkaa pienellä sekstillä. Aiemminhan oli puhetta siitä, että pienseksti-intervalli ei yleisesti esiinny Kärjen tangojen melodiassa, mutta sattuu olemaan muutaman tunnetuimman tangon alkuintervalli. Siksi se on kiinnittänyt huomiota.

Jotain 'tavallisen kansan' arvostelukyvystä kertoo se, että juuri nämä Kärjen onnistuneimmat tangot ovat eniten soitettujakin. Toisaalta se on vain merkki siitä, että nimenomaan melodia on se musiikillinen parametri, jolla on suurin vaikutus tajuun. Ehkä myös rytmi on sitä lähellä.

Yhteenvetona voidaan vielä verrata 40-l:n ja 50-l:n tangoja. Muutosta on tapahtunut. 40-l:n tangot ovat yleisesti ottaen satsiltaan raskarakenteisempia. Niissä esiintyy enemmän rinnakkaissektikulkuja, ja sekstin osuus soinnuissakin on merkittävä. Tyypillinen piirre on väliDominantin purkauksen yhteydessä tapahtuva pidättyminen, jossa ennen purkaussointua siirrytään enemmän tai vähemmän kromaattisesti maantieteelliseen muunnosointuun tai sitä läheisesti muistuttavaan sointuun. 50-l:n tangoihin on varmasti vaikuttanut rillumarei-komedioiden säveltäminen: ajoittain tangot ovat latteasti tehtyjä 'rallatuksia', joita vielä sanatkin täydentävät. Mutta myös toiseen suuntaan tapahtuu kehitystä: muutamat tangot ovat erittäin onnistuneita koko yleiseltä olemukseltaan. Voidaankin sanoa, että tällaiset heittelyt tasossa ovat 50-l:lla suurempia kuin 40-l:lla. 50-l:lla soinnutus on hieman muuttunut, mutta ei mielestäni huonontunut. Neli- ja viisisointuja esiintyy suunnilleen samassa määrin kuin 40-l:llakin. Vain sekstin käyttö harmoniassa on hieman vähentynyt, ja muuttanut luonnettaan - maantieteellisiä muunnosointuja, lähinnä ranskalaista ja saksalaista, esiintyy normaalisti pääsävelläjän dominanttisointuun purkautuen. Määrällisesti ilmoitettuna esiintyy n. yksi maantieteellinen sekstisointu tai septimisekstisointu per tango. Edellä mainittua väliDominantin purkauksen pidätystä ei enää juurikaan esiinny. Yleisesti ottaen satsi on kevyempää kuin 40-l:lla, mikä johtuu siitä, että rinnakkaisia sektikulkuja ei enää esiinny samalla tavoin. Mutta nyt täytyy muistaa, että tässä ovat kyseessä vain pianosovitukset. Muuttuiko satsin raskassoutuisuus orkesterisovituksissa, on eri asia.

Sävelläjien käytössä on myös eroja 40-l:n ja 50-l:n välillä. 40-lukua hallitsee tosiaan molli pääsävelläjinä, eikä etumerkintää myöten duurissa esiintyviä taitteitakaan ole, lyhyempiä modulaatioita kylläkin, sekä häilyvää satsia molliin ja sen rinnakkaisduurin välillä. 40-l:n aineiston 20 tangosta kuusi on d-mollissa, viisi g-mollissa, kaksi h-mollissa, kaksi e-mollissa, kaksi c-mollissa, kaksi f-mollissa ja yksi a-mollissa. Pääsävelläjinä d-mollin yleisyydestä saa näin käsityksen, että noin kolmannes tangoista on ollut tuolloin d-mollissa. Mutta useita muitakin mollisävellajeja siis esiintyy.

50-l:n aineiston 30 tangosta ensinnäkin seitsemän on duurissa pääsävelläjltaan. Joissakin niistä saattaa kuitenkin tapahtua häilymistä duurin ja molliin välillä (tangot nr. 3/50-l. ja 8/50-l.). Koko 50-l:n aineiston tangoista seitsemän on a-mollissa, kuusi c-mollissa, kolme e-mollissa, kolme h-mollissa, kolme d-mollissa, yksi g-mollissa, ja kolme F-duurissa, kaksi Es-duurissa, yksi B-duurissa ja yksi C-duurissa. Näin ollen voidaan todeta, että ei d-mollin esiintyminen

pääsävellajina niin kovin yleistä ainakaan 50-l:lla ole. Ja verrattuna siis 40-lukuun erona on nyt sitten näiden duuritangojen esiintyminen, mihin on varmasti ollut syynä jo aiemmin mainittu rillumarei-kausi. Modulaatioita duuriin esiintyy kyllä näissä mollitangoissakin, ja esim. tangoissa nr. 15/50-l., 16/50-l. ja 17/50-l. esiintyy myös etumerkinnän vaihdos duurisävellajiin.

Seuraavassa siirrytäänkin sitten 60-lukuun ja sen mukanaan tuomiin piirteisiin näissä tangoissa.

Tango nr.1/60-l., *Kesäyön tango* (1960), jatkaa Kärjelle tyypillisin keinoin. Mikäli 50-l:lla lisäsektien käyttö hieman vähenikin, niin nyt 60-l:lla niitä näyttää taas tulevan. Lisäsekti esiintyy IV asteen lisäsektisoinnuissa ja V asteen septimisektisoinnuissa. Sen sijaan soinnut eivät sisällä yhtä runsaasti sekstikulkuja kuin 40-l:lla, satsi on siis kevyempää siinä mielessä. Tyypillistä Kärkeä on myös välidominantit III asteelle ilman johtosävelen korotusta (esim. a-mollissa C-duuriin), samoin rajan hämärtäminen IV asteen lisäsektisoinnun ja II asteen septimisektisoinnun välillä. Mitään modulaatioita ei tässä tangossa esiinny. Sen sijaan seuraavassa tangossa, joka muuten jatkaa samaa linjaa, tango nr. 2/69-l., *Tähdet kertovat* (1960), löytyy mielenkiintoinen soinnullinen esimerkki Kärjen tavasta pitää yllä ikään kuin kahta vaihtoehtoa: Satsissa saavutaan ranskalaiseen sekstisointuun, joka alkaa d-mollin alennetulta kuudennelta asteelta, sitä seuraa toinen ranskalainen sekstisointu alennetulta II asteelta, josta taas jatkuu soinnutus välidominanttina IV asteelle g-molliin. Mutta tähän kahden ranskalaisen sekstisoinnun yhteyteen on ikään kuin rakennettu kulku E-duurista A-duuriin -taustalla häämöttää siis jotenkin dominantin dominantti -kulku. Seuraavassa tästä esimerkki:

niis - sä jo näh - tiin en - nus - tus koh - ta - lon.

d: II 7  
(IV 576)

V 7

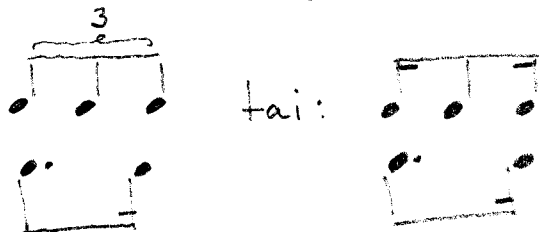
I

F 6

F 6  
(E → A)

V 7 / IV

Tässä kohdin voidaan muuten mainita eräs rytmisen keinovara, jota Kärki käyttää aina silloin tällöin, ja joka on aivan ilmeisesti periytynyt jazzista: Kärki käyttää päällekkäin triolia tai hieman sen tapaista rytmikuviota ja habaneran trokeeta, seuraavaan tapaan:



Eija Koivusalo -tutkiessaan suomalaisen tangon rytmejä- sanoi, että Kärki käytti rytmejä hieman monipuolisemmin kuin muut. Ehkä tässä on ainakin yksi pieni esimerkki tästä monipuolisuudesta. Muutenhan Koivusalon mukaan suomalaisen tangon rytmikuviot noudattavat aika lailla habaneran rytmiä ja erilaisia daktyyliyhdistelmiä. Näistä oli esimerkki aiempaan.

Tango nr.3/60-I., *Tulenliekki* (1960), on hyvin yksinkertaisilla keinovaroilla aika onnistunut, ja onhan se soitettukin. Soinnutus kulkee enimmäkseen I-IV-V' -rataa, mitään lisäsekstejäkään ei esiinny, eikä modulaatioita, vain yksi pieni poikkeama dominantin muunnosmoliin.

Seuraavat kaksi tangoa, *Tango havaijilla* (1961) ja *Karnevaalitango* (1961) ovatkin molemmat B-duurissa, jälkimmäisessä on kylläkin yksi taite c-mollissa. Luonteeltaan nämä tangot ovat varsin iloluonteisia. Tässä taas esimerkki siitä, kuinka iloista suomalainen tango voi olla, tai voisi olla, jos näitä tangoja ylipäänsä soitettaisiin. Mutta näidenkin kahden ansiot ovat niin suppeat, että ei ole ihme, ettei niitä ole juuri soitettu. Uusia piirteitä ei juurikaan tule. Väldominanttien käyttö on runsasta, muutama lisäsekstisointu esiintyy vähän edellisten tapaan. Pienet poikkeamat toiseen sävellajiin ovat kömpelöitä, ilmeisen kiireessä tehtyjä.

Toinen tangoista on tehty nimimerkillä Karl Stein. Ja on useinkin esitetty väite, että Kärki olisi vaihtanut tyyliä nimimerkin mukaan. On totta, että hän toisinaan käyntelee taitavasti tyyli muutoksia eri tangoissa, mutta varsinkin näissä vähemmän onnistuneissa tangoissa kyllä läpi kuultaa niin selvät Kärjen tunnusmerkit muiden tyyli vaihteiden ohi, että on vaikea kuvitella, että Kärki aikoinaan tosiaan onnistui kätkeytymään nimimerkkiensä taakse. Esimerkiksi äsken mainittu *Tango Havaijilla* pyrkii kyllä kromaattisuuteen (miten 'havaijilaista se sitten on?'), mutta kyllä muista keinoista näkyy selvästi Kärki läpi (vrt.esim. runsas sekvenssitekniikka, tapa käyttää maantieteellisiä muunnosointuja, suhteellisen runsas septimi- ja noonisointujen käyttö). Mutta ehkä on niinkin, että niissä onnistuneimmista tangoissa huomio kiinnittyy siihen notkeaan, hämyiseen aistillisuuteen ja tyylikkäämpään yleiskuvaan, huomio ei niinkään kiinnity nimenomaan Kärjen tunnusmerkkeihin. Ja vähemmän onnistuneemmissa tangoissa kun ei oikein ole muuta, pistää Kärjen omat tunnusmerkit sitten enemmän silmään.

Seuraavat tangot jatkavat ilman sen kummempia uusia piirteitä, ellei oteta huomioon pyrkimyksiä 'ulkomaalaiseen' suuntaan tangoissa nr.7, *Argentiinalainen tango* (1961), *Tango*

*Mandolino* ja *Kahvila "Flamenco"* (1962), jotka molemmat on sävelletty nimimerkillä Pedro de Punta. Mutta kuten aiemmin tässä todettiin, Kärjen omat tyylipiirteet paistavat kyllä läpi, siitäkin huolimatta että soinnutus on niukempaa. Köyhempi soinnutus ja hiukan tulisempi rytmi 32-osakuviointeen viittaa eurooppalaiseenkin tangoon, kilpatanssitangoon, ja täytyy huomauttaa, että mikäli Kärjellä olisi ollut enemmän aikaa paneutua tällaiseen sävellystyylisiin, olisi hän varmasti voinut tulla kuuluisaksi kotimaansa rajojen ulkopuolellakin Jacob Gaden tavoin.

Aineisto alkaa kyllääntyä jo 60-l:n alkuvuosina. Soinnutuksessa on taas tässä vaiheessa köyhtymistä, muissakin, kuin argentiinalais/eurooppalaistyylisissä tangoissa. Välidominantin purkautumisen pidättämistä kuitenkin esiintyy, tällä kertaa väliin on sijoitettu IV asteen lisäsekstisoitu (tai II asteen septimisointu, miten nyt tulkitseekin). Tätä 40-l:lla runsaasti esiintyvää piirrettä ei ollutkaan tähän mennessä 60-l:lla esiintynyt. Seuraavassa esimerkki äsken esitetystä tavasta tangossa nr.13/60-l., *Katso, jo nousee kuu* (1963):

vien. Kuu on kau-nis, kaunis on on-nemme maa.  
maa. Yö on kau-nis, het-ki on on-nel-li-nen.

a: V7 / (IV 5+6)  
(tai: II 7) IV

Seuraavat tangot jatkavat siis aiempia piirteitä. Tangossa nr. 14/60-l., *Tulen luoksesi* (1964), löytyy pieniä, esim. yhden soinnun poikkeamia toiseen sävellajiin, mutta ei varsinaisia modulaatioita. Tästä tangosta ei löydy sekstisoituja, muita nelisoituja kylläkin. Seuraavasta tangosta löytyy ranskalaisia sekstisoituja ja Kärjelle tyypillistä niiden käytössä on, että raja ranskalaisen sekstin ja välidominantin välillä hämärtyy: dominantin dominanttiin kuljetaan septimisoinnun kautta, jossa kvintti on alennettu - sointu on siis pääsävellajin alennetun kuudennen asteen ylinouseva sekstisoitu, samalla kun sen funktiona on toimia välidominantin sijaisena. Samantyyppistä välidominantin hämärtämisestä tapahtuu muutamassa muussakin tangossa, esim. tangossa nr. 19/60-l., *Valkeat pilvet* (1965). Sekstisoituja esiintyy tosiaan harvemmassa, mutta niitäkin vielä löytyy. Muita Kärjen tunnusmerkkejä näissä 60-l:n tangoissa ovat välidominantit III asteelle puhtaaseen duuriin, samoin tonaalisuuden hämärtäminen myös muiden muunnosointujen avulla ja pienet kromaattiset kulut, joista ei niistäkään aina saa selvää, onko kyse sointusävelistä vai hajasävelistä. 60-l:n loppupuoli ei tainnut olla Kärjelle kovin inspiraatorikasta aikaa -ainakaan tangojen suhteen. Ei ole ihmeäkään,

että Unto Mononen tuli tuolloin enemmän esille tangosäveltäjänä.

Lopuksi voidaan vielä tuoda esille aiemmin mainitun Markku Nurmisen tutkimusta. Hänhän pyrki konstruoimaan tietokoneelle mallin automaattiseksi tangon säveltämiseksi. Kokeliluu itsessään ei tuottanut haluttua tulosta, mallinteko ei onnistunut, vaikkakin Nurminen saattoi käyttää mallin antamia aiheita hyväkseen kootessaan tuloksia soivaan muotoon tangoksi (Nurminen 1971, 29-37).

Nurminen rajasi tutkimuksensa aineiston pelkästään Kärjen 60-l:n tangoiksi. Alun perin hänen aineistossaan oli 62 tangoa, joista hän vielä karsi pois kolme, koska ne olivat duurivoittoisia, eivätkä täten kuuluneet samaan populaatioon enemmistön kanssa. Kärki siis pitäytyi mollivoittoisuudessa vielä 60-luvullakin. Oma aineistoni käsittää 60-l:ta 30 tangoa. Niistä noin puolet on joko a- tai d-mollissa, lisäksi löytyy c-, h-, g- ja e-mollia, sekä kolme tangoa duurissa, ja yksi epäselvä tapaus C-duurin ja c-mollin väliltä.

Nurminen luettelee artikkelissaan niitä keskeisiä piirteitä, joita näistä Kärjen 60-l:n tangoista löysi. Melodiassa hän tuo esiin sekvenssitekniikan, ja kertoo sen olevan ainoa suuremman kokonaisuuden koossapitävä voima. Nurminen esittää myös taulukon, josta käy ilmi eri suuruisten sekvenssi-intervallien yleisyys eriteltyinä ylöspäin ja alaspäin kulkeviin (Nurminen 1971, 31). Taulukko on mielenkiintoinen, ja todistaa myös osaltaan kuinka alaspäinen sekunti-intervalli on sekvensseissä yleisimmin käytössä. Tämän väitteen on esittänyt myös Pekka Jalkanen (1992, 78). Seuraavassa tämä taulukko:

| Intervalli | ylöspäin | alaspäin | yhteensä |
|------------|----------|----------|----------|
| kvintti    | 1        | 1        | 2        |
| kvartti    | 6        | 2        | 8        |
| terssi     | 12       | 14       | 26       |
| sekunti    | 16       | 48       | 64       |
| yhteensä   | 35       | 65       | 100      |

Nurminen esittää sekvenssien esiintyvän yleisimmin kun rytmiltään ja riimiltään samanlainen säe esiintyy uudestaan samassa taitteessa. On totta, että sekvenssien käyttö on erittäin runsasta Kärjen tangoissa. Sen asian suhteen ei varmasti tule tulkintaongelmia.

Nurminen(1971, 33) puhuu myös harmoniasta. Hän transponoi kaikki aineistonsa tangot samaan sävellajiin, ja sai esiintyviksi soinnuiksi 34 kpl, joista suurin osa esiintyi vain muutaman kerran, väriä antavana tekijänä. Huippusointuun oli saatettu lisätä esim. septimi ja joskus myös

nooni. Se saattoi myös esiintyä varustettuna vähennetyllä kvintillä tai vähennettynä nelisointuna. Ja edelleen hän jatkaa, että kaikilla huippusoinnun muunnoksilla on kuitenkin sama dominanttifunktio. Tässä kohdin täytyy mainita, että mikäli Nurminen olisi analysoinut myös 40- ja 50-lukujen tangoja, olisi näitä muunnosointuja löytenyt sieltä tiheämmässä ja vähän eri tavallakin. Aiemminhan oli puhetta, että nimenomaan ylimääräisen sekstin esiintyminen väheni 50-l:lle siirryttäessä. Ja mitä tulee e.m. vähennettyyn kvinttiin, niin saman soinnun voi tulkita maantieteelliseksi muunnosoinnuksi, kuten ilmeisesti omassa tutkimuksessa olen tehnyt. Ja se liittyy nimenomaan välidominanttiin ja sen purkaukseen omalle dominantilleen. Seuraavassa on esimerkki tangosta nr.25/60-l., *Ritva* (1967). Pääsävellaji on e-molli. Satsissa esiintyy välidominantti V asteelle. Mutta välidominantin ja sen purkaussoinnun väliin on asetettu sointu, joka olisi muodoltaan Fis-duurin alennetun II asteen ranskalainen sekstisointu, siis ylinouseva sekstisointu. Mutta nuotteihin merkityissä sointumerkeissä se on esitetty sointuna, jossa on vähennetty kvintti. Tässä tapauksessa onkin ehkä perustellumpaa tulkita se soinnuksi, jossa on vähennetty kvintti, koska sitä se olisi e-mollin näkökulmasta. Kuitenkaan kaikki vastaavat tapaukset eivät toimi näin, vaan funktio on selvästi pääsävellajiin nähden alennetun II tai VI asteen ylinouseva sekstisointu. Kumpaa Kärki on itse ajatellut? Tässä huomaa taas Kärjen ristiriitaisuuden, pyrkimyksen kahtaalle yhtä aikaa.

e: V V<sup>7(9)</sup> / (F<sup>6</sup>) V / (h-molli)

Tässä on tietysti yksi esimerkki tulkintaeroistakin. Mikäli näihin valmiisiin sointumerkkeihin nojaututtaisiin, voitaisiin kaikki esiintyvät maantieteelliset ja muut sekstisoinnut tulkita dominanttifunktion omaaviksi. Ja koska nämä maantieteelliset soinnut ovat joko välidominantin yhteydessä tai joka tapauksessa muuten purkautuvat dominantille, on koko ilmiön rajaaminen ja tulkinta kuin veteen piirretty viiva, ja siten olisi makuasia, katsooko Kärjen tangojen edes jollain lailla noudattavan sekstimotiivisuutta vai katsotaanko, että hänen tangojensa eivät millään keinoin edusta sekstin motiivista käyttöä, eivät melodiassa eivätkä harmoniassa. Jäisikö siteeksi venäläiseen valssiromanssiin pelkkä mollisävellaji? Kuinka moni muukin musiikinlaji käyttää runsaasti mollia? Mitä tulee vielä Nurmisen tutkimuksiin, niin hän muuten toteaa, että näissä tangoissa esiintyvät yleiset melodiset lainalaisuudet. Suuren hypyn aiheuttama tasapainon järkkäminen pyritään korjaamaan liikkeellä vastakkaissuuntaan (1971, 35). Eiköhän tämä koske koko Kärjen tuotantoa.

## PÄÄTÄNTÖ

Lopuksi siis voidaan todeta, että Toivo Kärjellä on oma sävellystyylinsä tangoissaan, joka on muuttunut 40-, 50- ja 60-lukujen aikana. Kuitenkin kaikkein tyypillisimmät Kärjen tunnusmerkit ovat ainakin jossain määrin säilyneet ennallaan.

Muotorakenteiden kohdalla on selvä siirtyminen 40-luvulta 60-luvulle mentäessä. Lähes puolet, 45 % 40-l:n aineistosta edustaa muotorakennetta A/1. Tässä rakenteessa voidaan erottaa kaksi osaa tahtimäärinä 16 + 32 tahtia. Ja tämä jälkimmäinen osa kerrataan. Tätä muotoa esustaa 50-l:n aineistossa enää 6,7 %, ja 60-l:n aineistossa vain 3,3 %. 50-luvulla suurimmat osuudet ottavat rakenteet 2. ja B/3. Rakenne 2. muodostuu A-, B-, C- ja D-taitteista sekä välikkeistä, mutta ei välttämättä näistä kaikista. Taitteiden tahtimäärät ovat määrittelemättömät. Koko teos soitetaan ensimmäisellä kerralla alusta loppuun, ja toisella kerralla jätetään viimeinen taite pois, jolloin se lopulta muodostuu ikään kuin lauletuksi välikkeeksi. Rakenne B/3. eroaa rakenteesta 2. siinä, että koko teos soitetaan sellaisenaan alusta loppuun yhden tai useamman kerran. 60-l:lla rakenne A/3. ottaa suurimman osuuden aineistosta, 30 %. Se eroaa rakenteesta B/3. siinä, että se ei sisällä välikkeitä. Toiseksi eniten on sitten rakennetta D/1, 26,7 %. Siinä erottuu selvästi kaksi laajempaa osaa, joista jälkimmäinen kerrataan, ja molempien osien tahtimäärät ovat määrittelemättömät. Yleisesti ottaen voitaisiin sanoa, että Kärki on siirtynyt 40-luvulta 60-luvulle vaihtelevampaan muotojen käyttöön siinä mielessä, että mikään yksi tietty rakenne ei vie huomiota herättävän suurta osaa, vaan muodot ovat jakautuneet tasaisemmin. Mutta aivan selvästi vanhasta verse-refrain-rakenteesta on pyritty 40-l:lta lähtien pois päin.

Mitä tulee väitettyyn sekstimotiivien käyttöön, niin totean, että sellaista tapahtuu lähinnä harmoniassa, ei melodiassa. Tämä väärinkäsitys on johtunut ilmeisesti siitä, että muutama hyvin paljon soitettu tango on alkanut pienerllä sekstillä. Myöskään muita intervaleja en voi nähdä motiivisesti melodiassa käytettäneen. Ja mitä tulee vielä harmoniaan, niin edellähän todettiin, että nämä maantieteelliset sekstisoinnut on voitu jossain määrin tulkita toisinkin tavoin. Joka tapauksessa sekstiä löytyy soinnuissa -sekä pienerä, suurena, että ylinousevana - näissä tangoissa niin paljon, että voidaan puhua motiivisesta sekstin käytöstä harmoniassa. Joka tapauksessa on selvää, että Kärki on soveltanut jazzista periytyneitä sointukäsityksiä. Nämä tangot ovat jazzmuusikon tekemiä. Ja tämä jazzmuusikkous näkyy muuten rytmikassakin: Kärki yhdistelee päällekkäin triolia tai sen tapaista rytmikuviota trokeen kanssa.

Sekvenssiteknikka on usein mainittu Kärjelle tyypilliseksi keinovaraksi. Se pitää paikkansa. melodialinjan laskevuudesta sanoisin, että se menee jo vähän makuasian puolelle. Kysehän ei kuitenkaan ole mistään gregoriaanisesta laulusta, vaan musiikista, joka hyppii asteelta toiselle, ja noudattaa yleisiä melodian lainalaisuuksia siinä mielessä, että pyrkii täyttämään hypyn. Mutta yleisimmin toistuva sekvenssi, ainakin 60-l:lla, ja oletettavasti jo aiemminkin, oli kuitenkin nimenomaan alaspäinen intervalli. Tästä on varmasti tullut yleiskuva melodian

laskevuudesta, ja kyllähän se siihen osaltaan vaikuttaakin.

Alaspäin purkautuvista nooniappogiaturista sanoisin, että aina ei voida puhua noonista, muitakin asteita esiintyy appogiaturasävelenä tai -sointuna. Kuinka paljon on kyse sitten pidennetyistä appogiaturista, on kyllä makuasia.

40-l:n tangoissa Kärjen sävellystyylillä on aika raskassoutuista, johon vaikuttaa etenkin rinnakkaissektikulut, tässäkin mielessä siis sekstiä esiintyy motiivisesti soinnuissa. Mutta tämä piirre selvästi harventuu 50- ja 60-l:lla -silloin satsi alkaa muuttua ohuemmaksi.

Kärjelle varsin ominaista on rajojen hämärtäminen, ei ole siten ihmekään, että tulkintaongelmia syntyy näissä tangoissa. Yksi tällainen esimerkki on II asteen septimisoinnun ja IV asteen lisäsektisoinnun rajan hämärtäminen. Useissa tapauksissa on vain makuasia, kummaksi soinnun tulkitsee. Valmiissa sointumerkeissä on usein esitetty neljättä astetta, mutta lisäseksti on jätetty ilmoittamatta.

Kärjen harmonian köyhtymisestä 50-l:lla on myös puhuttu. Sanoisin, että tuossa 40-l:n lopulla esiintyy tietty tasonlasku hänen tangoissaan ylipäänsä. Mutta sen hän kyllä korjaa muutamalla hienolla onnistumisella 50-l:lla (vrt. tangot Harhakuva, Köyhä laulaja, Hiljainen kylätie, Muista minua, Täysikuu, Illan viimeinen tango). Mutta muuten harmonian köyhtyminen ei ole niin suurta kuin on väitetty. Raskaat sektikulut kyllä ohenevät, ja sekstin käyttö harmoniassa hiukan vähenee 40-l:ta pois tultaessa, mutta yhä edelleen muita neli- ja viisisointuja käytetään suhteellisen paljon 40-l:n jälkeenkin. Eri asia on sitten, kuinka näitä tangoja on sovitettu eri orkestereille.

Kärjelle tyypillinen rajan hämärtäminen tulee ilmi siinäkin, että hän käyttää kromaattisia kulkuja satsin sisällä, eikä niistä voi aina nähdä, onko kyse vain melodisista kromaattisista itsenäisistä kuluista, vai sointusävelistä, ehkä molemmista. Ja edelleen Kärjelle tyypillistä rajan hämärtämistä on siinäkin, että hän usein laittaa välidominantteja III asteelle puhtaaseen duuriin. Näin hieman sekoittuvat mollipääsävellaji ja sen rinnakkaisduuri. Useimmitenhan nämä tangot ovat mollissa, vaikkakin duuritangoja kyllä esiintyy (tosin vasta 50-l:lla). Ja edelleen, Kärki saattaa väännellä harmoniaa siten, että on vaikea saada selville varsinaista sävellajia, mutta myös selviä modulaatioitakin esiintyy, jopa etumerkintää myöten. Siis toisin kuin on väitetty.

Kärjelle aivan oma piirre on välidominantin purkautumisen pidättäminen (jonka nimen annoin itse tälle ilmiölle). Tässä ilmiössä juuri ennen purkaussointua väliin laitetaan kromaattinen muunnosointu, jolla usein on ylinousevan sekstisoinnun luonne.

Kärjen kameleonttisia kyvyistä on puhuttu -hänen tavastaan vaihtaa tyyliä nimimerkin mukaan. Se on totta, että nimimerkin mukana saattaa tulla tietynlaisia eksoottisia piirteitä, mutta nämä edellä esitellyt piirteet paistavat kuitenkin läpi, oli kyseessä sitten Pedro de Punta tai Karl Stein.

Aineisto alkoi kyllääntyä jo 60-l:n alkuvuosina. Uusia piirteitä ei enää esiintynyt, ja muutenkin taso oli enimmäkseen aika huonoa. Ehkä tähän on vaikuttanut Kärjen siirtyminen 50-l:n puolivälissä tuotantopäälliköksi, vapaa, luova taiteilijaelämä oli jäänyt taakse. Hän ei siis kuitenkaan ilman menetyksiä yhdistänyt tuotantopäällikön ja säveltäjän uraa.



## KIRJALLISUUS

- Aho-Jalkanen-Salmenhaara-Virtamo 1996. Suomen musiikki. Helsinki.
- Ammond, Jukka 1994a. Kaiken vaihtaisin tangoon. Johdatus suomalaiseen tangoon ja sen kaihon maailmaan. Teoksessa *Tango d'amor*. Seinäjoki.
- Ammond, Jukka 1994b. Suomalaisen tangolyriikan melankoliset ulottuvuudet. *Musiikin Suunta* 3/1994.
- Bagh, Peter von ja Hakasalo, Ilppo 1986. Iskelmän kultainen kirja. Keuruu.
- Gronow, Pekka 1982. Toivo Kärki on kevyen musiikin kameleontti. Teoksessa *Siks' oon mä suruinen*. Niiniluoto Naarit (toim.). Helsinki.
- Gronow, Pekka 1996. The tango and Finnish popular music. Teoksessa *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing*. Kukkonen Pirjo. Helsinki.
- Haapanen, Urpo 1967. Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1946-66. Suomen äänitearkiston julkaisu n:o 1. Helsinki.
- Jalkanen, Pekka 1982. Suomen syrjäisyys on taannut meille Toivo Kärjen. Teoksessa *Siks' oon mä suruinen*. Niiniluoto Maarit (toim.). Helsinki.
- Jalkanen, Pekka 1992. Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmstenista Lisa Akimofiin. Jyväskylä.
- Koivusalo, Eija 1994. Tangon musiikillisia vaiheita Suomessa 1929-1961. *Musiikin Suunta* 3/1994.
- Koskimäki, Jouni 1997. Luentosarja: Suomalaisen populaarimusiikin historia. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos. Jyväskylä.
- Kukkonen, Einari 1980. Isoisän gramofoni. Suomalaisen levyiskelmän vaiheita 1929-1939. Jyväskylä.
- Kukkonen, Einari 1985. Elämää juoksuhaudoissa. Suomalaisen levyiskelmän vaiheita 1940-1944. Jyväskylä.
- Kukkonen, Einari 1986. Hiljaa soivat balalaikat. Suomen levyiskelmän vaiheita 1946-1949. Jyväskylä.
- Kukkonen, Pirjo 1996. *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing*. Helsinki.
- Kärki, Toivo 1982. *Siks' oon mä suruinen*. Maarit Niiniluoto (toim.). Helsinki.
- Leskelä, Ari (toim.) 1992. Toivo Kärki. Liljankukka. Unohtumattomat laulut. Helsinki.
- Nurminen, Markku 1971. Suomalainen tango: analyysi ja sävellysmalli. *Musiikki* 2/1971. Helsinki.
- Padilla, Alfonso 1998. La Cumparsitasta Leo Brouweriin. Latinalaisamerikkalainen musiikki Suomessa. *Musiikin Suunta* 1/1998.
- Pelkki, Petteri & Metsämäki, Heikki 1997. *Satumaa*. Jyväskylä.
- Piippo, Aappo J. (toim.) 1984. Henkilökuvassa Toivo Kärki. Musiikkiohjelma v:lta 1984. Radio 2/Viihdeohjelmat 1984. Tuottaja: Sakari Warsell. Oy Yleisradio AB.

- Sjöblom, Jouni 1994. Unto Monosen teosten ja elämän yhteys. Pro gradu -tutkielma.  
Tampereen yliopisto. Kansanperinteen laitos.
- Sjöblom, Jouni 1994. Unto Monosen tie Satumaasta Kohtalon tangoon. *Musiikin Suunta*  
3/1994.
- Strömmer, Rainer & Haapanen, Urpo 1981. Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1920-45.  
Suomen äänitearkiston julkaisu n:o 19. Helsinki.
- Strömmer, Rainer & Haapanen, Urpo 1992. Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1946-61.  
78 kierroksen levyt. Suomen äänitearkiston julkaisu n:o 24.
- Suutari, Pekka 1994. Tangon akkulturaatio suomalaiskansallisen iskelmän avainsymboliksi.  
*Musiikin Suunta* 3/1994.
- Åhlén, Carl-Gunnar 1984. *Det mesta om tango*. Svenska Dagbladet.  
(Ollut käytössä lähteiden lähteenä. Käytetty  
lähteenä useammassa artikkelissa lehdessä  
*Musiikin Suunta* 3/1994.)
- Aineisto: Toivo Kärjen tangoja 1-5. Musiikki Fazer. Helsinki.