

Tangomusiikki ilmiöineen on keskeinen osa suomalaista musiikkikulttuuria. Suomeen tango rantautui jo vuonna 1913, mutta varsinaiseen roihuun tango ilmiönä leimahti 1950- ja 1960-luvuilla. Suomalainen tango on leimautunut perinnekulttuuriksi, joka ei ole kuollut, vaikka sitä ajoittain onkin oltu valmiita hautaamaan: tuoreus on sen vahvuus.

Tässä kirjassa joukko musiikintutkijoita lähestyy tangoa Suomessa useista näkökulmista: historiallisesta, kulttuurisesta, musiikkianalyttisestä, taloudellisesta ja paikallisesta. Näin kirja pyrkii luomaan kokonaisvaltaista kuvaa suomalaisesta tangokulttuurista ja sen sidoksista suomalaisuuteen. Kirja on ensimmäinen kokonaisvaltainen esitys aiheesta ja tarjoaa pohjan uusille ajatuksille sekä tangosta että Suomesta. Kirja on tarkoitettu kaikille suomalaisesta tangosta kiinnostuneille alan harrastajille ja ammattilaisille.

ISBN 978-951-39-4673-9



9 789513 946739 >

TANGO SUOMESSA

ANTTI-VILLE KÄRJÄ & KAI ÅBERG (TOIM.)



TANGO SUOMESSA

TANGO SUOMESSA

ANTTI-VILLE KÄRJÄ & KAI ÅBERG (TOIM.)

**NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA 108
JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO 2012**

Copyright © tekijät ja Nykykulttuurin tutkimuskeskus

Urpo Kovala (vastaava toimittaja, Jyväskylän yliopisto)
Pekka Hassinen (toimitussihteeri, Jyväskylän yliopisto)
Tuuli Lähdesmäki (toimitussihteeri, Jyväskylän yliopisto)
Eoin Devereux (University of Limerick, Irlanti)
Irma Hirsjärvi (Jyväskylän yliopisto)
Kimmo Jokinen (Jyväskylän yliopisto)
Anu Kantola (Helsingin yliopisto)
Sanna Karkulehto (Jyväskylän yliopisto)
Raine Koskimaa (Jyväskylän yliopisto)
Sirku Kotilainen (Tampereen yliopisto)
Olli Löytty (Turun yliopisto)
Jim McGuigan (Loughborough University, Iso-Britannia)
Tuija Modinos (Helsingin yliopisto)
Jussi Ojajärvi (Oulun yliopisto)
Susanna Paasonen (Turun yliopisto)
Tarja Pääjoki (Jyväskylän yliopisto)
Tuija Saresma (Jyväskylän yliopisto)
Erkki Sevänen (Itä-Suomen yliopisto)

Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisusarja perustettiin vuonna 1986. Sarja on monitieteinen ja tieteidenvälinen. Siinä ilmestyy tutkimuksia nykykulttuurista ja kulttuuriteoriasta. Myös modernin kulttuurin vaiheisiin liittyvät kulttuuri- ja sosiaalishistorialliset tutkimukset kuuluvat kustannuslistalle.

Sarjassa julkaistavat käsikirjoitukset valitaan asiantuntija-arvioiden perusteella. Julkaisusarjan kirjat ilmestyvät joko painettuina kirjoina ja myöhemmin sähköisinä rinnakkaisjulkaisuina tai suoraan verkkokirjoina.

Painettuja julkaisuja voi tilata osoitteesta Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, PL 35 (par), 40014 Jyväskylän yliopisto. Gsm. 040-805 38 39, fax (014) 260 1311. Email: tuuli.lahdesmaki@jyu.fi, <http://www.jyu.fi/nykykulttuuri/>. Julkaisuja voi ostaa myös Kampus Kirjasta ja Kirjavitriinistä (Jyväskylä) sekä muista hyvin varustetuista kirjakaupoista.

Julkaisun taitto: Pekka Hassinen
Painoasun suunnittelu: Sami Saresma
Kansi: Sami Saresma

Bookwell Oy
Jyväskylä 2012

ISBN 978-951-39-4673-9 (nid.), 978-951-39-5061-3 (PDF)
ISSN 1457-6899

SISÄLLYS

Antti-Ville Kärjä

JOHDANTO: SUOMALAISEN TANGON KRIISI 7

Pekka Suutari

TANGON MUSIIKKIANALYYTTINEN

TYYLIIHISTORIA 31

Maija Kontukoski

”JÄRJEN VEIT JA MINUSTA ORJAN TEIT”:

ETELÄPOHJALAISET SWINGSUKUPOLVEN

TANSSISOITTAJAT 1950–60-LUVUN TANGOBUUMIN

PYÖRTEISSÄ 63

Kai Åberg

TUMMAN TANGON TAIKAA – ROMANIUS

JA SUOMALAINEN TANGO 99

Antti-Ville Kärjä

MUSTAN MIEHEN SATUMAA: SUOMALAISEN TANGON

JA MUSTAN IDENTITEETIN SUHDE

MOGADISHU AVENUE -TELEVISIOSARJASSA 123

Tarja Rautiainen-Keskustalo

YLENTÄMÄLLÄ ALENNETTU – JULKISUUS, TALOUS

JA TANGON ASEMA SUOMESSA 157

Yrjö Heinonen

SEINÄJOKI TANSSII JA SOI:

KAUPUNKITILAN FESTIVALISOITUMINEN

TANGOMARKKINOIDEN AIKANA 181

English summary 219

Kirjoittajat 223

JOHDANTO: SUOMALAISEN TANGON KRIISI

Antti-Ville Kärjä

Kansallismusiikkimme tango ei voi hyvin. Liian usein tanssipaikoilla näkee leipääntyneitä humppabändejä, jotka veivaavat ne pari pakollista tangoa vailla kunnianhimoa saati iloa. Tangomarkkinoilla tango on ollut häviävä luonnonvara jo kauan. (Koppinen 2011.)

Suomalainen tango on kaikesta päätellen kriisissä. Tanssipaviljonkien ja -salien ilottomuuden lisäksi huolta on kannettu viime aikoina taiteellisesti turhankin korkeatasoisesta ja etäiseksi jäävästä ”musiikkitalotangosta” (Kotirinta 2010). Tangomarkkinoiden osalta epäilykset ovat ulottuneet myös itse tapahtuman jälkeisiin vaiheisiin erityisesti siinä suhteessa, että tangot eivät enää kuninkaallisten kruunauksen jälkeen vaikuta olevan heidän ohjelmistonsa keskiössä. Tangomarkkinoiden ja tangon yleensäkin on ajateltu muuttuneen iskelmätahtien uraa pohjustavaksi ”symboliseksi alttariksi”: uhrauksena menestyksen varmistamiseksi on aluksi laulettava muutama tango, minkä jälkeen voi keskittyä muuhun, kenties suositumpaan iskelmämusiikkiin. (Gronow 2004, 37.) On totta, että harva jos yksikään viimeaikojen tangokuninkaallisista on profiloitunut nimenomaan tangoartistiksi, ja samaan tapaan voi kysyä, missä määrin vuonna 2009 tehty päätös kruunata vain yksi tangokuninkaallinen aiempien pariin sijaan on osoitus musiikinlajin hiipuvasta suosiosta.

Toisille tosin yritykset elvyttää musiikinlajia ”epätavallisten kokoonpanojen” ja sitä mukaa ”erilaisten tangokonserttien” avulla ovat edustaneet ”kekseliäitä” ratkaisuja, joissa ”[k]ohtalokas tango yhdistyy jännittävällä tavalla elokuvamusiiikkiin, jazziin, discoon tai rockiin” (Laitinen 2011, 9). Innovaatioyhteiskunnan etujen mukaista tai ei, tällaiset musiikinlajien rajoja ylittävät crossover-tangot haastavat vakiintuneita käsityksiä siitä, mitä suomalainen tango tai tangon suomalaisuus on. Sitä kansakuntaa tai valtiota vasta odo-

tellaan, jossa diskomusiikki omaksutaan yhteenkuuluvuuden ilmaukseksi. Esimerkiksi Suomessa olisi ensin pyyhkäistävä juuri tango ja rockinkin painolasti pois.

Tango Suomessa kiinnittyy olennaisilta osin kysymykseen tango oletetusta suomalaisuudesta. Päämääränä ei kuitenkaan ole tarjota mitään yleispätevää määritelmää siitä, mitä suomalainen tango on, vaan pohtia yleisemmällä tasolla tango asemaa ja merkitystä suhteessa ajatuksiin kansallisesta kulttuurista 2000-luvun alun Suomessa. Olivatpa artikkelien lähtökohdat sitten historiallisia (Suutari, Kontukoski), vähemmistöpoliittisia (Åberg, Kärjä) tai institutionaalisia (Rautiainen, Heinonen), kaikki ovat aikansa tuotteita. Aika muuttaa myös tutkijoita, mikä vaikuttaa väistämättä myös analyysiin. Muutamat kokoelman kirjoittajista ”palasivat” vanhoihin aiheisiinsa, mikä sai heidät miettimään välittömästi aiempien tulkintojensa osuvuutta. Jopa niinkin ”objektiivinen” menetelmä kuin musiikin rakenneanalyysi osoittautui liukuvaksi ja suhteelliseksi tutkijan tietämyksen ja ymmärryksen muuttuessa. Jokainen sukupolvi ei kirjoita uusiksi pelkästään historiaansa vaan myös muoto-oppinsa.

Historialliset alkuperäkiistat

Tango-sanan alkuperä on hämärän peitossa, ja kilpailevia selityksiä on useita. Sanalle on haettu vastineita niin nigeriläiskongolaisista kuin Iberian niemimaan kielistä: Nigerian alueella puhuttavan ibibio-kielen sana *tamgu* tarkoittaa tanssimista, kun taas vanha espanjan verbi *tañer* merkitsee soittamista (*taño*, ’soitan’). Yhtenä mahdollisuutena on pidetty myös sitä, että tavuilla *tan-go* on matkittu onomatopoeettisesti tietynlaista rumpusäestystä. Koskettamista tarkoittavaa latinan *tangere*-verbiä on sitäkin tarjottu lähtökohdaksi viitaten orjakaupan aiheuttamiin erilaisiin kosketuksiin sekä erityisesti tango suljettuun tanssiotteeseen. Tämän selityksen uskottavuus kärsii kuitenkin siitä, että sanaa on käytetty jo ennen tango paritanssimuodon vakiintumista. Yleisimmin hyväk-

sytty tulkinta on afrikkalaisiin kieliin nojaten se, että sana on alunperin tarkoittanut suljettua tai varattua paikkaa ja muuttunut Etelä-Amerikassa vähitellen tarkoittamaan orjien kokoontumispaikkaa tai ”afrikkalaista tanssi(paikka)a”. Tästä se on edelleen eriytynyt tarkoittamaan tietyyttypistä tanssia ja siihen liittyvää musiikkia. Länsiafrikkalaisiin kieliin pohjautuva selitys on uskottavampi kuin muut siksikin, että 1700-luvun lopulla *tango*-sanan rinnalla ja sijasta Buenos Airesin viranomaisyhteyksissä käytettiin usein myös *tambo*-muotoa. Samoilta ajoilta tunnetaan lisäksi *tangano*-nimitys. (Béhague 2007–2010; Kohan 2002, 142–143; Ferrer 1998, 27–28; Brodin 1987, 331; Harper 2010; ToTango 2010; Gronow 2004, 17; Kukkonen 1997, 267.)

Tangon tanssimista ja soittamista koskevista muodollisista määritelmistä on vähemmän erimielisyyksiä, joskaan niiltäkään ei täysin ole välttytty. Olennaisilta osin kysymys on ”synkopoidusta seuratanssista 2/4- tai 4/4-tahtilajissa[,] tyypillisenä piirteenä osoittavien asentojen katkoma hidas liukuva liike” (OED 2009). Tangon rajat muihin Latinalaisen Amerikan tanssimusiikkeihin voivat kuitenkin olla häilyviä, ja keskustelua on herättänyt erityisesti argentiinalaisen ja uruguaylaisen tangon suhde kuubalaiseen *contradanzaan*, *habaneraan* ja *tangoon*. 1800-luvun loppupuolen Buenos Aires oli tärkeänä satamakaupunkina suoranainen kulttuurisen ilmaisun Baabel, jossa musiikillista sekamelskaa lisäsivät edellisten muotojen ja nimikkeiden ohella muun muassa *milongat*, *vidalitat*, *triset*, *estilot*, *zambat*, *chacarerat*, *gatot*, *cuecat*, *katrillit*, *valssit*, *sottiisit*, *pasodoblet*, *masurkat* ja *polkat*. Seurauksena minkään tyylin tai lajin nimike ei ole yksiselitteinen. (Ferrer 1998, 37, 43.) Lisäksi voi väittää, että ”*tango brasileiro* ei ollut aluksi mitään muuta kuin paikallinen versio kuubalaisesta *habanerasta*.” 1900-luvun alussa ”alkuperäisen” argentiinalaisen tangon rinnalle ilmaantui myös ”kansainvälinen”, eurooppalaisia tanssisalonneja varten vähemmän kulkimikkaaksi muokattu tyyli. (Béhague 2007–2010; ks. myös Suutari tässä kirjassa.) Tangon erottaa monista muista musiikinlajeista vielä se, että tangot ovat yleensä tarkoin sävellettyjä eli niihin ei sisälly juurikaan improvisaatiota (Ferrer 1998, 13).

Tangon määritelmää, historiaa ja nykypäivää Suomessa ja muualla koskevat kirjalliset esitykset eivät kuitenkaan vain kerro tapahtumista, vaan ne luovat pohjaa tuleville tangokäytännöille. Kertomukset tangon alkuperästä, menneisyydestä ja nykyisyydestä ovat toisin sanoen osa laajempaa diskursiivista kokonaisuutta, jossa kielenkäyttö rakentaa ja muovaa sosiaalista todellisuutta. Sama pätee tietysti toiseenkin suuntaan, ja tango – kuten käytännössä kaikki musiikilliset käytännöt – on erinomainen esimerkki kielellisten, äänellisten, kuvallisten, ruumiillisten, ympäristöllisten ja taloudellisten tekijöiden erottamattomasta yhteydestä toisiinsa. Siinä missä sana ”tango” tuottaa mielleyhtymiä tietynlaisista rytmeistä, tanssioitteista, asuista ja ympäristöistä, suussa oleva ruusu tai terävät päänkäännökset muistuttavat sanasta.

Myös tangoa ympäröivät sanat ovat merkityksellisiä. Kuten käsitteellä olevan kirjan nimi vihjaa, on eri asia puhua ja kirjoittaa suomalaisesta tangosta ja tangosta Suomessa. Jälkimmäinen on neutraalimpi ja avoimempi muotoilu, sillä se kattaa kaikenlaiset Suomessa esillä olevan tangon muodot. Edellinen puolestaan sisältää olettamuksen jostakin erityisen kansallisesta ilmaisumuodosta ja on sikäli moniselitteisempi ja kiistanalaisempi termi. Se myös sulkee ”eisuomalaiset” tangon muodot ulkopuolelleen, määriteltiinpä nämä sitten säveltäjän tai esittäjän kansallisuuden, musiikillisten tyylipiirteiden tai millä tahansa muulla perusteella. Lisäksi useat muista kielistä käännetyt Suomessa esimerkiksi Tangomarkkinoilla asemansa vakiinnuttaneet tangot ovat osoitus ”suomalaisen tangon” liukuvuudesta, muuttuvuudesta ja tilannesidonaisuudesta.

Suomen musiikin historiankirjoituksessa on silti ollut tavanomaisempaa painottaa juuri ”omaperäistä suomalaista tangoa” (Jalkanen & Kurkela 2003, 412) kuin erilaisten tangojen olemassaoloa Suomessa. Tangosta onkin tullut suomalaisen populaarimusiikin perimmäinen muoto: esimerkiksi *Suomi soi* -kirjasarja alkaa nimenomaan tangoa käsittelevillä artikkeleilla, muu iskelmä ja suomirock seuraavat kaukana perässä (ks. Gronow ym. 2004). Ainutlaatuisuuden korostus johtaa helposti myyttiset ulottuvuudet saavaan kohtaloukseen ja kehäpäätelmiin: ”Jotenkin vain kävi niin”,

toteaa esimerkiksi Pekka Gronow (2004, 21), ”että tangoja säveltäessään lauluntekijät tulivat valinneeksi sellaisia aihepiirejä ja sävelkulkuja, joista kiteytyi suomalainen tango.” Vesa Kurkela sen sijaan suhtautuu asiaan vähemmän sattumanvaraisesti, painottaen 1900-luvun alun torvisoitto-ohjelmistosta sekä 1930-luvulla Dal-lapén humppamusiikista tutuksi tullutta ”venäläistä intonaatiota” mollitangon suosion perustana sekä yhdistäen tšekäläisen ”hakkaavan”, takapotkuisen tangorytmin 1930-luvun foxtroteissa käytettyyn orkesterikitaraan soittotapaan (Jalkanen & Kurkela 2003, 413, 421).

Suomalaisen tangon vaiheita on selvitetty jo moneen kertaan, eikä niitä ole tarpeen toistaa yksityiskohtaisesti (ks. esim. Gronow 2004; Jalkanen & Kurkela 2003; Kukkonen 1997, 283–284). Kullakin kirjoittajalla on lisäksi omat tapansa ja perusteensa korostaa tiettyjä taitekohtia, joskin eräänlaisesta aikakausten perusjaottelusta ollaan yhtä mieltä. Niinpä siinä missä Alfonso Padilla (1998b: 124–129) jakaa tangon vaiheet Suomessa eurooppalaisvaikutteeseen aikaan (1913–1944), ”varsinaisen suomalaisen tangon” kauteen (1945–1961), tangobuumiin ja laskusuhdanteeseen (1961–1982) sekä ”uuteen nousukauteen” (1982–), voi Gronowin (2004) yhteenvedon pohjalta tehdä jaon 1910–30-lukujen ”ensimmäiseen aaltoon”, ”suomalaisen tangon syntyyn” 1930-luvun lopulla, 1960-luvun ”suureen tangokuumeeseen” ja sitä seuranneeseen taantumaan sekä ”tangon vastaiskuun” 1980-luvulta lähtien. Eri lähteiden perusteella voikin hahmotella karkean kronologian suomalaisen tangon kanonisoiduista vaiheista:

1910-luvun alku: ensimmäinen ”tangokuume”.

1920-luku: tango vakiintuu tanssikoulujen ohjelmistoon.

1930-luku: keskieurooppalaisen tangon kulta-aika.

1940-luku: ”suomalaiskansallisen” tangon vakiintuminen.

1960-luvun alku: suuri ”tangobuumi” ja romanitangolaulajien esiinmarssi.

1960-luvun loppu: tangoparodioiden ja ”salatangojen” aika.

1970-luvun alku: ”kirjallinen tango”.

1980-luku: piilotangojen ja rockiskelmän ”suuri fuusio” sekä rocktangokeilut.

1985: ensimmäiset Seinäjoen Tangomarkkinat.

1990-luku: tangonostalgian aika.

2000-luku: suomalainen ”uusi tango”.

Tarkat tangohistoriikit ovat kuitenkin viime kädessä mahdottomia kahdesta syystä. Historiankirjoitus on ensiksikin valintojen tekemistä ja niinpä kukin kirjoittaja valikoi omat merkittävänä pitämänsä yksityiskohdat suurempia kertomuksiaan tukemaan. Populaarimusiikin tarinat rakennetaan ja tuotetaan aina joistakin lähtökohdista ja jotakin tarkoitusta varten, vaikka nämä jäävätkin usein piiloon (Negus 1996, 138; Wall 2003, 9–10; Samson 2009, 18–20). Tämän hyväksyminen merkitsee myös *metahistoriallisen* otteen soveltamista, mikä tangon yhteydessä tarkoittaa siihen liittyvien menneisyyden tapahtumien ohella ”historiallisen kerronnan ja käsitteellistämisen mallien” sekä käyttötarkoitusten ja -mahdollisuuksien tarkastelua (ks. White 1973, 4, 22–27). Historiallisen tiedon objektiivisuus ja totuusarvo eivät ole muuttumattomia. Neuvosto-suhteiden luulisi tehneen tämän selväksi Suomessa.

Historiankirjoituksella on kuitenkin vahva asema totuuden äänitorvena, varsinkin kytkeytyessään kansallisvaltioajatteluun ja nationalismiin. Ajatus siitä, että jokaisella kansalla on oltava historiaansa, vaikka sitten enimmiltä osin seipitettykin (Hobsbawm 1983; Anderson 1991), on nähtävissä myös musiikin historiankirjoituksessa. Kirjastojen hyllyt ovat täynnänsä genetiivimuotoisia kansallisia musiikinhistorioita inessiivimuotoisten sijaan. (Ks. Weisethaunet 2007.) Suomen musiikin historia on eri asia kuin musiikin historia Suomessa. Tämä pätee myös tangoon, ja omaa karua kieltään musiikinhistorian valinnoista ja valtakamppailuista kertoo sekin, että Tieto-Finlandia-palkinnon saaneessa ”alkuperäisessä” neliosaisessa *Suomen musiikin historia* -kirjasarjassa ei käsitellä tangoa esteettiseltä eikä kansalliselta kannalta. Toisen maailmansodan jälkeistä aikaa käsittelevässä sarjan osassa tangoon kyllä viita-

taan ajoittain, mutta vain joko toissijaisena ”miljöömusiikkina” tai osana klassisen musiikin parodisia tai šokeeraavia sävellyskeinoja (Heiniö 1995, 34, 162, 275, 365, 458). Valinta kieli siis siitä, että tango ei lopulta olekaan pohjimmiltaan sitä oikeaa Suomen musiikkia – tai musiikkia lainkaan.

Morgan James Luker (2007, 68–70) korostaa myös argentiinalaisen tangohistorian poliittisuutta lähtökohtanaan 2000-luvun ”tangouudistus” (esp. *tango renovación*), jonka taustalla oli vuosituhannen alun taloudellinen romahdus ja sen synnyttämä tarve pohtia uudelleen argentiinalaisuuden sisältöä ja merkitystä. Näissä pohdintoissa 1950-luvun lopulta lähtien suosiotaan menettänyt tango nousi uudelleen nimenomaan vanhojen käytäntöjen ja tyylillisten yksityiskohtien ”luovana (väärin)ymmärryksenä” ja vastauksena nykyhetken ongelmiin. Lopputuloksena argentiinalaisen tangouudistusliikehännän ymmärrys historiasta ja historiallisen tiedon käyttö korostavat Lukerin (2007, 71) mukaan pikemminkin ”repeytyimiä ja siirtymiä kuin yhteyksiä ja jatkuvuutta”, jolloin olennaista on pyrkiä ymmärtämään myös musiikin ja sen historian merkitystä poliittis-taloudellisten kriisien selvittelyssä. Tämä vastaa Marko Ahon (1999, 91, 104–105) tulkintaa Olavi Virrasta, Unto Monosesta ja tangosta suomalaisen populaarimusiikin ”myyttisenä kolmiyhdytenä”, jossa kysymys on ”kansallisen kulttuurin pönkittämisestä, vastaamisesta kansan syvien rivien huutoon ahdistavassa globalisaation ajassa – sekä siinä sivussa pienen bisneksen teosta.”

Täydelliset kertomukset suomalaisen tai minkään muun kansallisen tangon vaiheista jäävät vain haaveiksi siitäkin syystä, että mikään musiikinlaji ei synny tietyssä kellonaikana eikä ”puhtaassa” muodossaan. Tangonkin historiankirjoitusta hallitsee kuitenkin vimma löytää ja nimetä ensimmäiset ja alkuperäiset ”aidot” esitysmuodot, jolloin menneisyyden monimuotoisuus ja eri tyylilajien vuorovaikutus unohdetaan suorastaan tarkoitushakuisesti. Samalla on helppo unohtaa myös se, että lajityyppinimikkeet vakiintuvat yleensä jälkijätöisesti ja niiden sisällöt muuttuvat ajan myötä. Toisin sanoen ei ole mitään takeita siitä, että tangoksi 1910-luvulla nimetty musiikki vastaa 2010-luvun käsityksiä tangosta.

Erilaiset käsitykset tangosta tuottavat myös erilaisia ”ensimmäisiä” tangoja. Halutessaan voi kiistellä siitä, esitettiinkö tangoa Suomessa ensimmäisen kerran vuonna 1912 Börs-ravintolan kabareessa (Jalkanen 1992) vaiko seuraavan vuoden helmikuussa Apollo-teatterin operetissa *Bobbeli Bobb* (Gronow 2004, 14; Hirn 1997, 235). Sven Hirn (1999, 175) täsmentääkin, että jälkimmäisen yhteydessä ”tango” mainittiinkin korostetusti lainausmerkeissä, kun taas samainen teatteri mainosti lokakuussa 1913 järjestävänsä ensimmäisen julkisen tangoa sisältävän tanssitilaisuuden Suomessa. ”Ensimmäiseksi suomalaiseksi tangoksi” on ehdotettu myös Iivari Kainulaisen *Tankolaulua* vuodelta 1915 (Kaitila 2011, 558), joskin tässä yhteydessä epäselväksi jää, missä määrin mainittua laulua tulisi ajatella pikemminkin tangomuodille irvailevana kuplettina (ks. Aronen & Pakkasvirta 1998, 12; Gronow 2004, 15–16).

”Pakko” löytää se oikea ensimmäinen tango saa historioitsijat äkkiä myös laventamaan lajityyppirajoja tarkoituksen vaatimassa laajuudessa: esimerkiksi Gronow (2004, 20) nostaa ensin esiin Emil Kaupin (1914) ja François de Godzinskyn (1929) ensimmäisinä suomalaisen tangon säveltäjinä, mutta arvuuttelee sitten molempien varhaisten tangosävelmien olevan kovin lähellä pikemminkin habaneraa. Jäljempänä hän vielä esittää, että vasta 1930-luvun lopulla tango ”alkoi [--] kehittyä meillä omaan suuntaansa” (Gronow 2004, 21). Kysymys on toisin sanoen siitä, määritellkö tangon suomalaisuus säveltäjien kotimaan vaiko musiikin tyylipiirteiden perusteella. Sivuhuomiona voi todeta, että Kaupin kotimaa oli tietysti Venäjä ja de Godzinskyn sukujuuret ulottuivat puolestaan Puolaan, Tšekkiin, Georgiaan ja Romaniaan.

Kansallista hybridieksotiikkaa

Jos ei muuta, niin suomalaisen tangon georgialais-puolalais-romanialais-tšekkiläis-venäläinen perusta osoittaa musiikinlajin väistämättömän hybridisyyden. Argentiinalainen tangotutkija ja -tanssija Marta Savigliano (1995, xv) painottaakin sitä, miten tango määrit-

tyy yhtäaikaisesti etnisyyden, yhteiskuntaluokan, sukupuolen sekä eritoten Euroopan ja Latinalaisen Amerikan välisten siirtomaavaltta-asetelmien perusteella, ja miten nämä suhdekimput saavat eri aikoina ja eri paikoissa erilaisia muotoja. Lopputuloksena on banaali, arkipäiväinen sekamuotoisuus, minkä takia alkuperän ja aitouden etsintä johtaa vain itsensä eksotisointiin (Savigliano 1995, 8–9, 110). Tätä ajatusta vasten suomalaisen tangon omaleimaisuuden ja alkuperäisyyden korostamisen voi ymmärtää eräänlaisena puolustuksena tangon ”omimiselle”. Tässä suhteessa se, miten tangosta on tullut olennainen osa suomalaisuutta, on osoitus Suomen osuudesta maailmanlaajuisiin jälkikoloniaalisiin prosesseihin.

Savigliano (1995, 5) käsittelee tangoa nimenomaan argentiinalaisuuden kannalta. Hänen mukaansa tangossa on kysymys jatkuvasta autenttisuuden ja eksoottisuuden välisestä jännitteestä, minkä takia se on kansallisena symbolina kaikkea muuta kuin vakaa. Argentiinalaisuuden kannalta tämä merkitsee sitä, että omaa aitoutta on korostettava tietoisestikin Eurooppakeskeistä eksotiikannalkää vastaan. Argentiinalaisen tangon eksotisoinnissa Savigliano (1995, 170–183) korostaa erityisesti ranskalaisen ja englantilaisen tyylin vaikutusta, yhdistäen ne ”kaksoiseksotismiin” ja suoranaiseen ”musiikilliseen kolonialismiin”. Tässä yhteydessä hän kirjoittaa nimenomaan tangon merkityksestä Japanissa, mutta hänen huomionsa soveltuvat myös Suomeen. Toisin sanoen sekä japanilainen että suomalainen tango rakentuvat kaksinkertaisesti eksoottisiksi siksi, että ne ovat eksotisoituja paikallisia versioita keskieuropalaisista tyyleistä, jotka puolestaan pohjautuvat argentiinalaisen tangon eksotisoinnille. Molemmat ovat osoituksia nimenomaan tangon vetovoimasta ”jopa siellä” asti. Tämä merkitsee myös jo alunperin eksoottisen argentiinalaisuuden eksotisointia uudelleen, joskin ilman suoraa kosketusta käytäntöjen välillä. Näiltä osin onkin tärkeää huomata juuri ”länsimainen mediaatio” eli tangon välittyminen ympäri maailman Keski-Euroopan metropolien viihdeteollisuuden suodattamana, mikä on johtanut muun muassa Suomen ”pieniin ryhmittymiin” sekä muihin ”paikallisiin ja maailmanlaajuisiin mukaelmiin” (Savigliano 1995, 3, 255). Uruguaylainen muusikko ja tangosanoit-

taja Horacio Ferrer (1998, 197) tuomitseekin tangon ”eurooppalaiset sovellukset” rioplatalaisen ”luonnollisen magnetismin”, joustavuuden ja ”luovan vapauden” häivyttäjinä kaikessa rytmisessä tasapäisyydessään ja epäluonnollisuudessaan sekä ”kaavamaisista, toistuvista ja väljähtyneistä askelista kiskotussa tanssitavassaan”.

Kysymys kulloisenkin kansallisen tangon aitoudesta tai eksootisuudesta liittyy olennaisesti katseen ja kuuntelun suuntaan: oma on aina aidompaa siitä yksinkertaisesta syystä, että epäaito kansallinen ilmaisu merkitsee koko kansan epäaitoutta, mikä puolestaan ei käy laajan yhteenkuuluvuuden perustaksi. Tangon ”alkupeäinen” yhteys argentiinalaisuuteen tuottaa kuitenkin oman ongelmansa, sillä näin erilaisille kansallisille tangoille tarjoutuu kilpaileva ”aito” tango. Saviglianon (1995, 183) mukaan tähän pulmaan on kuitenkin yksinkertainen ratkaisu: *tango argentinosta* on tehtävä ”raaka ja puolivalmis” tyyli, joka ”ei tule kuuloonkaan [--] ennen kuin se [on] saanut välttämättömän käsittelyn siirtomaavallan eksotismitehtaissa.”

Ulkopuolisen korvin ja silmin suomalainen tango voi kuitenkin olla yhtäläillä eksoottista. Yhdysvaltalainen musiikintutkija ja kitaristi Donald Cohen (2007, 144) toteaa, että harvat Suomen ulkopuolisista tangoharrastajista tietävät musiikinlajin suosioista maassa ja sen ”sitkeästä otteesta [--] suomalaisten tunteisiin ja psyykeen”. Suomalaisten tangojen ”luontaisina” teemoina hän luettelee rakkauden ja yleismaailmallisten surun ja nostalgian ohella ”kaipuun syntymämaatansa kohtaan” sekä kuvitelmat ”etäisistä myytteisistä maista, joissa auringonpaiste, kauneus ja onnellisuus vallitsevat.” Tämä tulkinta nojaa kaikesta päätellen erityisesti *Satumaatangoon*, jonka Cohen (2007) on valinnut yhdeksi 26:sta laulusta kokoelmaansa ”kuuluisista tangoista eri puolilta maailmaa”.

Espanjalaiselle tangoesseistille Antonio Paulle (2001, 51, 53) tango Suomessa on yhtä kuin ”tango eksoottisessa maassa” ja yksi musiikinlajin ”aidosti paikallinen” muoto. Hänen mukaansa Suomesta on tullut tangon yksi uusi kotimaa, jossa ”bandonéon on korvattu harmonikoilla, tahdeissa on enemmän ligatuuria kuin staccatoa, Buenos Airesin slangin paikan on vienyt suomen kieli ja tans-

siparien asennot ovat hillitympiä ja siveämpiä. Mutta tämä musiikki on yhä tangoa, tai täsmällisemmin *tankoa*, koska suomalaiset eivät osaa lausua sitä muulla tavoin.” (Pau 2001, 53.) Olavi Virran *Täisikuu* on erikoisesta kirjoitusasusta huolimatta yksi tärkeimpiä ”tankoja” ja Virran perillisen Reijo Taipaleen *Satunmaa* verrattavissa kansallislauluun. Kotkan ruusu on puolestaan tuonut Arja Saijonmaalle ”tangon suurherttuattaren” tittelin. Myös Eino Grönin *Kohtalon tango* ilmentää Paulle (2001, 52–58) nimenomaan suomalaisuutta, ja loppujen lopuksi tangon ja suomalaisuuden yhteys on kuin onkin ennalta määrättyä:

Petos, unohtus, viettelys, pettymys, vimma ja kärsimys ovat tunteita, jotka elävät Suomen lumisilla aroilla alkoholin ja naisten keskellä. Elämää on kestävä pilvien purevan valkeuden ja lumen pehmeän valkeuden välissä. Vain tango voi tarjota muodon suomalaisten epätoivoiselle valitukselle. Vain tango voi olla Helsingin laitakaupunkien laulu. (Pau 2001, 51.)

Myös Cohen (2007, 123) sitoutuu vastaavanlaiseen kohtaloukseen todetessaan, että kokoomateoksensa muita kuin rioplatalaisia kappaleita kuunnellessa niiden ainutlaatuisuus alkuperäkulutturiinsa ilmaisuna ”käy nopeasti selväksi”. Hänen mukaansa on toisin sanoen ilmi- ja itsestään selvää, että ”esimerkiksi italialaista *Scrivimi*-kappaletta ei olisi voitu tehdä missään muualla kuin Italiassa, tai kreikkalaista *Mesanichta*-laulua missään muualla kuin Kreikassa, ja niin edelleen.” Cohenin (2007, 123, 144) käsittelyssä tangon paikallisuus on jälleen yhtä kuin sen kansalliset muodot, ja vaikka hän esimerkiksi *Satunmaan* osalta tuo esiin sen säveltäjän Unto Monosen kotipaikan Someron ”pienenä maaseutukylänä Länsi-Suomessa”, ovat se ja muut ”tangot tuolta jostain” kiehtovia juuri siksi, että niissä ”tangorytmi on ainutlaatuisesti mukautettu yksittäisiin kansallisiin tunnepohjiin”.

Suomalaiseksi mielletyt ja nimetyt tangon muodot tuovat ekotismikeskusteluun vielä oman lisänsä ”kiistattomien itäisten vivahteiden” takia (Jalkanen & Kurkela 2003, 412–413). Toisaalta esimerkiksi Monosen tangojen kytkökset venäläiseen romanssiperinteeseen eivät ole niin selviä kuin esimerkiksi Toivo Kärjen, jo-

ten itäisenkin eksotiikan mahdollisuudet suomalaiskansallisen tangon määrittäjänä jäävät suurelta osin tulkinnanvaraisiksi. Kansallisen ilmaisun kannalta erityisen merkittävä jännite syntyy vielä suhteessa varsinaiseen kansanmusiikkiin, missä itse asiassa on kysymys erilaisista tavoista käsittää ”kansa”. Tämä jännite kävi ilmi viimeistään 1960-luvun suuren tangobuumin aikaan, kun vastakkain asettuivat ”festivaaleille kohotettu pelimannimusiikki” ja maaseudun väestön jokapäiväinen tango, joka edusti ”liian arkipäiväistä, liian todellista ja elävää perinnettä”. (Ks. Jalkanen & Kurkela 2003, 477, 482.)

Myöhempiä vuosia ajatellen sekä Paun (2001, 51) laitakaupunkikorostuksen muistaen on syytä kuitenkin pohtia tarkemmin maaseudun painoarvoa suomalaiskansallisen tangon määrittelyssä. Kuusikymmenluvun tangobuumi ja Vaasa–Joensuu-linjan ”tango-raja” on saanut jopa myyttisiä piirteitä ja kertonee enemmän historian ja historioitsijoiden poliittisuudesta kuin 2000-luvun tangosta Suomessa (ks. Kontukoski tässä kirjassa). Tarinat jazz-orkestereita kirveillä uhkailevista pohjalaisista tangohäyjistä ovat toki viihdyttäviä omalla tavallaan, mutta niiden ei parane antaa häivyttää kulloisiakin yhteiskunnallisia olosuhteita tietymättömiin. Puolen vuosisadan takainen tangobuumi ja -raja onkin aiheellista suhteuttaa tuolloiseen yhteiskunnalliseen muutokseen erityisesti voimakkaan muuttoliikkeen ja kaupungistumisen takia sekä sen synnyttämään maaseudun yhteisöllisyyden korostamishaluun ja nostalgian kai-puuseen (Jalkanen & Kurkela 2003, 479–482).

Kolmannella vuosituhanella erityisesti ”rockpatu” Tuomari Nurmion tutkimusmatkat ”stadilaisen tangon” äärelle ovat ”musiikkitalotangon” ohella muovanneet tangoa koskevia käsityksiä peittelemättä jos kohta eivät kovin syvällisesti myös kaupunkilaisuuden suuntaan (Karjalainen 2010). Samoin aiemmin rap-artistina tunnetun Mariskan tuore tuotanto mutkistaa tangon suomalaisuuteen liittyviä suhdeverkostoja: hänen *Sua kaipaam* -kappalettaan on luonnehdittu ”perinteikkään tangon peruselementeistä taitavasti rakennetuksi kokonaisuudeksi” (Satumaa 2010), mutta samalla se nostaa esiin kysymyksiä kaupunkilähtöisestä maaseutuun kohdis-

tuvasta nostalgiasta (ks. Nyman 2010). Aiheellinen kysymys tässä yhteydessä koskee lisäksi sitä, miten esimerkiksi Tangomarkkinat nimenomaan kaupunkifestivaalina sekä kaikessa sepitteellisessä kuninkaallisessa loistossaan ja karnevaalitunnelmassaan on vaikuttanut käsityksiin kansasta ja sen yhteydestä tangoon (ks. Heinonen tässä kirjassa).

Kysymykset kansasta ovat Euroopassa lähes poikkeuksetta myös kysymyksiä etnisyydestä. Suomessa harjoitettavan ja harrastettavan tangon osalta keskeinen aihe tässä yhteydessä koskee romanilaulajien vahvaa panosta. Tällöin voi keskustella muun muassa ajoittaisten ”etnohuumien” painoarvosta tai perinpohjaisempiin alakulun ilmaisuperinteisiin liittyvistä oletuksista ja suoranaisista ”suomalaisista vastineista afroamerikkalaiselle bluesille”. (Knutas 2004, 40–43; ks. Åberg tässä kirjassa). Käsitykset suomalaisen tangon etnisyydestä liittyvät edelleen olennaisesti alkuperäkiistoihin, jolloin keskiöön nousevat kysymykset tangosta ”lattarimusiikkina” sekä eritoten se, miten musiikinlajin ”mustat juuret” on pääsääntöisesti unohdettu kansallisia tangoja rakennettaessa (Savigliano 1995, 37; ks. Kärjä tässä kirjassa).

Tango voi olla Suomessa tietenkin myös argentiinalaista. Gronow (2004, 38) huomauttaakin, että argentiinalaisen tangon levytyksiä oli myynnissä Suomessa jo 1920-luvun gramofonikuumeen aikana. Hänen mukaansa tyyli kuitenkin osoittautui viimeistään 1950-luvulla liian nopeaksi ollakseen tanssittavissa takäläisittäin, eivätkä rioplatalaisten kappaleiden tarkat suomennokset olisi vastanneet suomalaista käsitystä tangosta. Suhtautuminen tyyliin on muuttunut kunnioittavammaksi 1980-luvun lopulta lähtien muun muassa Eino Grönin *Bandoneon*-levytyksen myötä: levyllä on sekä argentiinalaisia kappaleita uskollisina käännöksinä että suomalaisia tangoja argentiinalaisen tyylin mukaisina sovituksina. Onnistuneimpana yrityksenä Gronow (2004, 38–39) pitää silti Tapani Kansan 1999 julkaistua levyä *Päivä jolloin rakastat*, jossa ”Ahti Taposen käännökset tavoittavat hyvin tangoklassikoiden alkuperäistekstien tunnelman” ja esitykset ”nousevat itsenäisiksi tulkinnoiksi”.

2000-luvulle tultaessa rioplatalaista tangoa ja erityisesti sen uudistajana pidetyn, niin sanotun *tango nuevon* eli ”uuden tangon” suunnannäyttäjän Astor Piazzollan teoksia on versioitu ja sovitettu uudelleen myös Pohjolan perukoilla. Vuonna 1994 tamperelainen InTime Quintet voitti ensimmäiset Astor Piazzolla -kilpailut Italiassa. Sittemmin esimerkiksi Las Chicas del Tango -kokoonpanon levy *La Voz Femenina* on kelvannut kritikoille perustaksi jopa kokonaan uudelle tyylille, ”jossa tango nuevo yhdistyy ugrimelankolliin” ja joka ”kelpaisi mille tahansa Buenos Airesin lavalle” (Eskola 2007). Myös Quinteto ¡Otra Vez! on saanut kiitosta ”sopivasti modernisoiduista” Piazzolla-versioista ja tyylistä, jossa ei ole ”jälkeäkään Suomen tanssilavakulttuurista – nyt haisee buenosairesilaisen tangoklubin hiki” (Eskola 2009). Uudessa tangossa ei ole jälkeäkään tanssilavatangosta senkään takia, että sen esittäjät ovat yleensä pitkälle koulutettuja muusikoita ja äänitteitä arvoidaan taidemusiikkiin erikoistuneiden lehtien kamarimusiikkipalstoilla. Uusien ilmaisumuotojen etsintä ja vanhojen rajojen kyseenalaistaminen taiteen nimissä on johtanut myös jazz-, lied- ja salsasovitukseen tangoista. (Ks. Padilla 1998a, 10; Ferrer 1998, 197–198; Kaitala 2011, 561). Tässä mielessä uutta tangoa voi yhtä hyvin nimittää ”taidetangoksi” tai Kotirinnan (2010) tavoin ”musiikkitalotangoksi”, jonka ”[m]usiikilliset kvaliteetit ovat ylen korkeaa tasoa”, mutta jonka kanssa ”[t]anssilavalla tai tangokadulla menee vaikeaksi.”

Tangon uusi tulevaisuus

Huoli ylenpalttisen korkeatasoisesta tangosta on kuitenkin huolta jostain muusta kuin tangosta. Jos kohta tango Suomessa asettuu tangokadun ja musiikkitalon muodostamiin ääripäihin, osoittavat nämä ääripäät juuri tangon monimuotoisuuden. Oli sitten kuinka lähellä kumpaa ääripäätä tahansa, tangosta on lupa nauttia. 2000-luvun Suomessa ongelmallisempaa onkin suhtautua Suomeen ja suomalaisuuteen. Musiikkitalotango kaikessa mahdollisessa ja otaksuttavassakin tekotaiteellisuudessaan ja keinotekoisuudessaan

jää varmasti etäiseksi monille kansanomaisuuden nimeen vannolle suomalaisille, mutta jonkin peruuttamattoman, epämääräisen ja itsestään selvän suomalaisuuden korostaminen täkäläisen tangon ytimenä etäännyttää yhtäläillä monia. Tangon alkuperän hämäryys ja kiistämätön ”sekasikiöisyys” sekä erilaisten tangojen olemassaolo käy niin haluttaessa malliksi myös niin sanotun monikulttuurisen Suomen jännitteitä käsiteltäessä ja selviteltäessä (ks. Åberg ja Kärjä tässä kirjassa).

Tango on Suomessa monimuotoista ja moniarvoista, eikä yksikään karaokepubissa esitetty ”maahanmuuttokriittinen” väittämä saati yliopistojen norsunluutorneissa perusteltu akateeminen analyysi siitä ole lopullinen tai tyhjentävä. Molemmat voivat kuitenkin olla tyydyttäviä ja jopa hauskojakin, vaikkakin eri ihmisille eri syistä. Tango Suomessa – ja *Tango Suomessa* – tarjoaa pohjan uusille ajatuksille sekä tangosta että Suomesta.

Tango Suomessa -kokoelmaa suunniteltaessa kävi itse asiaansa nopeasti selväksi, että varsinkin akateemisia ajatuksia tangosta Suomessa on hämmästyttävän vähän suhteessa musiikinlajille annettuun kansalliseen painoarvoon. Yleishistoriikkien ja tietosanakirja-artikkelien ohella varsinaiset tieteelliset analyysit musiikinlajista ovat melkein pä sormilla laskettavissa: semiootikko Pirjo Kukkosen (1996, 1997) ja kirjallisuudentutkija Jukka Ammondin (1994, 1999a, 1999b) sanoitusanalyysien ohella esimerkiksi tangon tyylihistoriaa, ”suomalaistumista”, suomalaiskansallista myytillisyyttä, Suomen romanien suhdetta tangoon tai Tangomarkkinointa on käsitelty vain yksittäisissä artikkeleissa (Suutari 1993, 1994; Koivusalo 1994; Padilla 1998a & 1998b; Aho 1999; Pekkilä 2005; Blomster 2009; Jaakkola 1999a; Heinonen 2003 & 2004). Tangojen sanoituksia on käsitelty myös sukupuolen rakentumisen kannalta (Roivas 2003), samoin kuin tangotanssia niin pyörätuolitanssin kuin elokuvankin yhteydessä (Väättäinen 2000; Leppänen 2006). Jälkimmäisissä analyyseissa tangoa ei tosin ole suhteutettu kansallisuuteen juuri lainkaan, vaikka keskeisinä lähtökohtina ovatkin Suomessa järjestetty tapahtuma ja suomenkielinen lehtikirjoittelu.

Lisäksi erityisesti Toivo Kärjen ja Unto Monosen sävellyksiin kohdistuvia tyylialalyseja on jokunen, joskaan niissä painopiste ei ole välttämättä yksinomaan tangossa (Sjöblom 1994; Henriksson & Kukkonen 2001, 60–63). Oma erityistapauksensa suomalaisen tangon tyylialalyysissa on varhainen tietokoneavusteinen sävellyskokeilu, lopputuloksenaan Toivo Kärjen tangojen ”parametreihin” perustuva tango *Kesän muistatko sen* (Nurminen 1971). Muutamisessa pro gradu -tutkielmissa on käsitelty muun muassa Kärjen tangoja (Saarinen 1999), tangolaulajien tähteyttä (Jaakkola 1999b), niin sanottuja parodiatangoja (Lindberg 2001), ”uutta tangoa” Suomessa (Kallio 2010) sekä tanssilavatangon eksotiikkaa (Heikkinen 2011; ks. myös Laine 2003). Onpa *Satunmaa* vielä päätyntä yhden musiikkiterapeuttisen tutkielman ainokaiseksi ärsykemateriaaliksi nimenomaan sen takia, että ”kansallistangona” se on ”saavuttanut jo kauan sitten kansanlaulun aseman” ja ”osoittanut kestävyytensä kansan syvien rivien parissa” (Romppanen 2001, 2).

Viileän analyttiset ammattitutkijatkaan eivät ole voineet vastustaa kiusausta korostaa tangon kansallista merkitystä. Joillekin se on jopa edustanut kansallisen jatkuvuuden kannalta elintärkeää ”aikamme terapiaa ja selviytymisstrategiaa” (Kukkonen 1997, 333), joka ”olemassaolonsa koko voimalla kykenee tarttumaan kansanluonteeseemme elimellisesti kuuluvaan perusikävään” (Ammond 1994, 41). Kansallisena ja *kansallistettuna* musiikkina tango on vakava asia, eikä sen tärkeyttä parane kyseenalaistaa edes tieteellisen tutkimuksen nimissä – vaikka tämä merkitsisikin luopumista tieteellisen kyseenalaistamisen periaatteista. Tässä suhteessa tango on Suomessa suorastaan pyhä. Myös Mariska viittaa tähän vastatesaansaan lehtihaastattelussa omaa tangotulevaisuuttaan koskevaan kysymykseen: ”Pidän tangosta todella paljon, mutta se on aika vaikea musiikkityyli ja vakava juttu. Suhtaudun siihen pelon ja kunnioituksen sekaisin tuntein. Pidän sitä tavallaan enemmän pyhänä kuin esimerkiksi iskelmä” (Nyman 2010).

Liitoksissaan natisevan Euroopan talouskurimuksessa ja muutoliikepaineissa tangonkin merkitys kansallisena symbolina voi korostua entisestään, kriisin merkeistä huolimatta. Toisaalta sitä mu-

kaa kun tangoa sopeutetaan kansainväliseen ”Suomi-brändäykseen”, kansallisesti elimellinen ”perusikävä” ja muut ikävät ajatusmallit saavat väistyä. Mikäli tuore *Suuri Iskelmätoivelaulukirja* edustaa tämänhetkistä käsitystä siitä, millainen populaarimusiikki on ja on ollut Suomessa tärkeää, tangon määrällinen painoarvo on vain neljä prosenttia: nuottikokoelmaan valitun sadan laulun joukkoon ovat päässeet tangot *Täysikuu* 1950-luvun osalta, *Tango merellä* ja *Satunmaa* 1960-luvun edustajina sekä *Mun aika mennä on* 1995 menehtyneen Sauli Lehtosen ”enteelliseksi ja koskettavaksi” muistoksi (SITLK 2009, 170). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö tangoa voisi valjastaa tarpeen vaatiessa esimerkiksi nostalgiseksi matkailumarkkinoinnin ja kulttuuripolitiikan lyömäaseeksi (ks. Rautiainen-Keskustalo tässä kirjassa).

Tangon kriisistä huolissaan olevia kulttuurikriitikoita voikin lohduttaa sillä, että kriisi on liikettä. Niinpä tango ei pysähdy, ei Suomessa eikä muualla, ei vielä pitkään aikaan. Halutessaan tästä voi muistuttaa itseään Ferrerin (1998, 210) yleispätevillä sanoilla:

on mahdollista nähdä ennalta, miten yksi [tangon] merkittävimmistä ja yllätyksellisimmistä aikakausista on kehkeytyvässä, vaikkakin se poikkeaa täysin aiemmista aikakausista. Tulevaisuus tulee olemaan suotuista, kunhan kukaan ei vaadi, että se on samanlainen kuin mikään mennyt.

LÄHTEET

- Aho, Marko (1999) ”Unto Mononen, Olavi Virta ja tango Suomen kansan valittuina”. Teoksessa Jarkko Niemi (toim.), *Etnomusikologian vuosikirja* 11, s. 91–106. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Ammond, Jukka (1994) ”Suomalaisen tangolyriikan melankoliset ulottuvuudet”. *Musiikin suunta* 3/1994, 41–52
- Ammond, Jukka (1999a) ”Tango ja rillumarei – parantavat vastavoimat”. Teoksessa Yrjö Heinonen, Elina Niemelä & Pauliina Savolainen (toim.), *Tangosta Dingoon. 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia*, s. 2–28. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Ammond, Jukka (1999b) ”Miks’ oon mä suruinen? Melankolisuus suomalaisessa tangolyriikassa”. Teoksessa Outi Alanko (toim.), *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni. Kirjallisuudentutkijain vuosikirja* 51, osa 2, s. 81–93. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Anderson, Benedict (1991) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. London: Verso.
- Aronen, Jukka & Pakkasvirta, Jussi (1998) ”Tangoa, kahvia ja eksotiikkaa? Latinalainen Amerikka suomalaisessa maailmankuvassa”. Teoksessa Jussi Pakkasvirta & Jukka Aronen (toim.), *Kahvi, pahvi ja tango. Suomen ja Latinalaisen Amerikan suhteet*, s. 6–16. Helsinki: Gaudeamus.
- Béhague, Gerard (2007–2010) ”Tango”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27473> (tarkistettu 23.9.2010).
- Blomster, Risto (2009) ”From the rhymed folksongs to tango: backgrounds and performers of the melodies of the Finnish Roma people”. Teoksessa Jere Jäppinen (toim.), *Watch out, Gypsies! The history of misunderstanding: history and culture of the Finnish Roma*, s. 54–63. Helsinki: Helsinki City Museum.
- Brodin, Gereon (1987) *Musiikkisanakirja*. Ruots. alkuteos *Musikordbooken*. 3., uudistettu painos. Toim. Veijo Murtomäki. Helsinki: Otava.
- Cohen, Donald (2007) *Tango Voices. Songs from the soul of Buenos Aires & beyond*. London: Wise Publications.
- Eskola, Kare (2007) ”Las Chicas del Tango”. *Rondo* 11/2007, 59.
- Eskola, Kare (2009) ”Quinteto Otra Vez”. *Rondo* 1/2009, 66.
- Ferrer, Horacio (1998) *The Golden Age of Tango. An Illustrated compendium of its history*. Buenos Aires: Manrique Zago ediciones.
- Gronow, Pekka (2004) ”Suomalaisen tangon sielu”. Teoksessa Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.), *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, s. 14–39. Helsinki: Tammi.
- Gronow, Pekka & Lindfors, Jukka & Nyman, Jake (2004; toim.) *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.

- Harper, Douglas (2010) ”Tango”. *Online Etymology Dictionary*, <http://www.etymonline.com/index.php?term=tango> (tarkistettu 23.9.2010).
- Heikkinen, Anni (2011) *Lavatangon eksotiikka. Tampereella koettu tanssi jälkikolonialaisen teorian kautta tarkasteltuna*. Pro gradu -tutkielma, etnomusikologia, Tampereen yliopisto.
- Heiniö, Mikko (1995) *Aikamme musiikki 1945–1993. Suomen musiikin historia 4*. Helsinki: WSOY.
- Heinonen, Yrjö (2003) ”Tango vai markkinat? Median etukäteissuosikkeen semifinaalisuoritukset tangolaulukilpailussa 2001 lavaesiintymisen näkökulmasta”. *Musiikki* 2-3/2003, 28–51.
- Heinonen, Yrjö (2004) ”Ritualisoitu tango. Tangolaulukilpailu median välittämänä siirtymärituaalina”. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.), *Etnomusikologian vuosikirja* 16, s. 137–161. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Henriksson, Juha & Kukkonen, Risto (2001) *Toivo Kärjen musiikillinen tyyl*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Hirn, Sven (1997) *Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki Suomessa ennen itenäisyyttämme*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 44.
- Hirn, Sven (1999) *Populärmusikens pionjärer. En studie i den populära musikens kulturhistoria i Finland fram till 1917*. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut.
- Hobsbawm, Eric (1983) ”Introduction: Inventing Traditions”. Teoksessa Eric Hobsbawm & Terence Ranger (toim.), *The Invention of Tradition*, s. 1–14. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jaakkola, Paula (1999a) ”Tangolaulukilpailijoiden julkisuuskuva ja tähteyys”. *Musiikin suunta* 4/1999, 30–35.
- Jaakkola, Paula (1999b) *Tangolaulukilpailijoiden julkisuuskuva ja tähteyys lehdistössä vuosina 1985–1998*. Pro gradu -tutkielma, musiikkitiede, Helsingin yliopisto.
- Jalkanen, Pekka (1992) ”Tango”. Teoksessa Ilkka Oramo (päätoim.), *Suuri musiikkitietosanakirja* 6 Seg-Ö, s. 130. Helsinki: Weilin + Göös.

- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Kaitila, Harri (2011) ”Tango im finnischem Gewand”. Teoksessa Harmut E. H. Lenk (toim.), *Finnland – Geschichte, Kultur und Gesellschaft*. 2. Auflage. Beiträge zur Fremdsprachenvermittlung, Sonderheft 10, s. 557–565. Landau: Verlag Empische Pädagogik.
- Kallio, Suvi (2010) *Kulttuurisia artikulaatioita uudessa tangossa Suomessa. Diskurssi- ja musiikkianalyttinen tutkimus*. Pro gradu -tutkielma, etnomusikologia, Tampereen yliopisto.
- Karjalainen, Rauli (2010) ”Tangoa Tuomarin tapaan”. *Film-O-Holic.com*, <http://www.film-o-holic.com/arvostelut/tuomari-nurmio-stadilaista-tangoa-etsimassa/> (tarkistettu 12.10.2011).
- Knutas, Jospser (2004) ”Tango romano”. Teoksessa Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.), *Suomi soi I. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, s. 40–46. Helsinki: Tammi.
- Kohan, Pablo (2002) ”Tango”. Teoksessa Emilio Casares Rodicio (päätoim.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, s. 142–146. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Koivusalo, Eija (1994) ”Tangon musiikillisia vaihteita Suomessa 1929–1961”. *Musiikin suunta* 3/1994, 27–40.
- Koppinen, Mari (2011) ”Suomalaisen tangon pelastajat”. *Helsingin Sanomat* 12.8.2011, <http://www.hs.fi/kulttuuri/konsertti/artikkeli/Suomalaisen+tangon+pelastajat/HS20110812SI1KU03mk0> (tarkistettu 18.8.2011)
- Kotirinta, Pirkko (2010) ”Tango lähti monosesta”. *Helsingin Sanomat* 24.9.2010, <http://www.hs.fi/verkkolehti/kulttuuri/20100924/artikkeli/Tango+lähti+monosesta/1135260373057> (tarkistettu 14.10.2011).
- Kukkonen, Pirjo (1996) *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Kukkonen, Pirjo (1997) *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poploreen*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Laine, Juha (2003) *Suomalaisten nuorten tanssilavakulttuuri – modernia kansankulttuuria?* Pro gradu -tutkielma, etnologia, Jyväskylän yliopisto.
- Laitinen, Johanna (2011) ”Club For Five ja UMO nauttivat kiertue-elämästä”. *UMO* 2/2011, 8–9.
- Leppänen, Taru (2006) ”’Minulle ei sovi seuraaminen vaan vieminen etkä sinä kestä sitä’: Sally Potterin *The Tango Lesson* feministisenä elokuvana”. *Naistutkimus* 2/2006, 23–33.
- Lindberg, Anneli (2001) *Tangot keittiössä, yhteiskunnassa ja satumaassa – suomalainen parodiatango*. Pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto, musiikkitiede.
- Luker, Morgan James (2007) ”Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina”. *Revista de Música Latinoamericana* 28:1, 68–93.
- Negus, Keith (1996) *Popular Music in Theory. An Introduction*. Hanover & London: Wesleyan University Press & University Press of New England.
- Nurminen, Markku (1971) ”Suomalainen tango: analyysi ja sävellysmalli”. *Musiikki* 2/1971, 29–37.
- Nyman, Petra (2010) ”Mariska, Iskelmä with an attitude”. *Six Degrees*, <http://www.sixdegrees.fi/6d/index.php/cultitude/294-mariska-iskelmae-with-an-attitude> (tarkistettu 12.10.2011).
- OED (2009) ”Tango”. *Oxford English Dictionary Online*, <http://dictionary.oed.com/> (tarkistettu 23.9.2010).
- Padilla, Alfonso (1998a) ”La Cumparsitasta Leo Brouweriin. Latinalais-amerikkalainen musiikki Suomessa”. *Musiikin suunta* 1/1998, 5–24.
- Padilla, Alfonso (1998b) ”Tropiikin yöstä syyspihlajan alle. Latinalais-amerikkalainen musiikki Suomessa”. Teoksessa Jussi Pakkasvirta & Jukka Aronen (toim.), *Kahvi, pahvi ja tango. Suomen ja Latinalaisen Amerikan suhteet*, s. 123–143. Helsinki: Gaudeamus.
- Pau, Antonio (2001) *Música y poesía del tango*. Prólogo de Ernesto Sábato. Madrid: Editorial Trotta.

- Pekkilä, Erkki (2005) ”Tango, twist ja Tšaikovski: musiikki Aki Kaurismaen elokuvassa Tulitikkutehtaan tyttö”. *Musiikki* 3/2005, 45–65.
- Roivas, Marianne (2003) ”Muistelen sinua Marketta: sukupuolten representaatiot suomalaisessa tangolyriikassa”. Teoksessa Marianne Roivas & Risto Turunen (toim.), *Mikä ero? Kaksikymmentä kirjoitusta yhteiskunnasta, kulttuurista ja sukupuolesta*, s. 98–118. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Romppanen, Mikko (2001) ”*Satunmaa on ihmisen sielussa*”. *Tutkielma laulun terapeuttisen käytön ulottuvuuksista Satunmaa-tangon kuuntelukokemusten pohjalta*. Pro gradu -tutkielma, musiikkiterapia, Jyväskylän yliopisto.
- Saarinen, Sirpa (1999) *Toivo Kärjen tangojen erityispiirteitä ja kehityskulkuja vuosien 1940–1969 välisenä aikana. Näkökulma suomalaiseen tangoon*. Pro gradu -tutkielma, musiikkitiede, Jyväskylän yliopisto.
- Samson, Jim (2009) ”Music History”. Teoksessa J. P. E. Harper-Scott & Jim Samson (toim.), *An Introduction to Music Studies*, s. 7–24. Cambridge: Cambridge University Press.
- Satunmaa (2010) ”Mariskan tango sävellys- ja sanoituskilpailun voittoon”. *Yle.fi/Satunmaa*, <http://satunmaa.yle.fi/ajankohtaista/2010-06-02/mariskan-tango-savellys-ja-sanoituskilpailun-voittoon> (tarkistettu 12.10.2011).
- Savigliano, Marta E. (1995) *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder & Oxford: Westview Press.
- SITLK (2009) *Suuri Iskelmätoivelaulukirja*. Toim. Virpi Kari & Ari Leskelä. Helsinki: F-Kustannus.
- Sjöblom, Jouni (1994) ”Unto Monosen tie Satunmaasta Kohtalon tangoon”. *Musiikin suunta* 3/1994, 53–61.
- Suutari, Pekka (1993) ”Mikrotason analyysi tangon kehityksestä”. *Musiikkitiede* 2/1993, 43–66.
- Suutari, Pekka (1994) ”Tangon akkulturaatio suomalaiskansallisen iskelmän avainsymboliksi”. *Musiikin suunta* 3/1994, 15–26.
- ToTango (2010) ”Tango Terms and Etymology”. *ToTango*, <http://www.to-tango.net/terms.html> (tarkistettu 23.9.2010).

- Väätäinen, Hanna (2000) ”Sukupuolen esitys tangossa ja rumbassa”. *Musiikki* 3–4/2000, 159–185.
- Wall, Tim (2003) *Studying Popular Music Culture*. London: Arnold.
- Weisethaunet, Hans (2007) ”Historiography and complexities: why is music ’national’?” *Popular Music History* 2.2, 169–199.
- White, Hayden (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.

TANGON MUSIIKKIANALYYTTINEN TYYLIIHISTORIA

Pekka Suutari

Tangon tyylihistorialliset kerrostumat ovat kuultavissa suomalaisen tanssiorkesterien esittämässä ohjelmistossa. Musiikinlajin muutosta 1800- ja 1900-lukujen vaihteen eteläamerikkalaisesta tangosta kohti nykypäivän suomalaisia tangokappaleita on mahdollista analysoida kappaleiden rakenteissa, harmoniassa, rytmikassa ja melodioissa. Vertailen argentiinalaisia, eurooppalaisia ja suomalaisia tangoja keskenään sekä tarkastelen lähemmin suomalaisia sävellyksiä 1930-luvulta 1990-luvulle. Analyysitapani pohjautuu Olle Edströmin (1989) esittelemään metodiin, jossa varhaisen iskelmärepertoarin eri tyyliisuuntia vertaillaan nuottikuvan avulla.

Analyysimateriaalin olen poiminut suomalaisten tanssiorkesterien soittamien tangojen joukosta. Alunperin olen tutkinut tanssimusiikin tyylilajeja Göteborgin suomalaisilla tanssipaikoilla (Suutari 1993; 2000, 164–196) ja tangojen analyysin olen aloittanut Olle Edströmin ja Lars Lilliestamin johtamassa seminaarissa Göteborgin yliopistossa keväällä 1991. Tanssi-iltojen ohjelmistot koostuvat lukuisista eri tanssilajeista ja musiikkityyleistä aina 1800-luvulta nykypäivään: ohjelmiston laajuus kuvastaa sen historiallisesti kerrostunutta ja moninaista luonnetta.

Tanssilavoilla käytetty tyylivalikoima on laventunut, mutta muutoksen voi nähdä myös pelkistämisenä ja erontekoina. Jos alunperin jokin tyyli on muodostunut eri aineksia yhdistelemällä, tyyliit määrittyvät ja vakiintuvat vuosikymmenten aikana esikuvallisten suosittujen kappaleiden myötä (Suutari 2000, 188). Samalla kun tiettyä tyyliä edustavien kappaleiden yhteiset tyylipiirteet korostuvat, toisiin tanssilajeihin assosioituvat piirteet karisevat pois. Mitä enemmän tyyliit vakiintuvat muuttuvan ohjelmiston osana, sitä kuuluvammin uudet teokset täyttävät tyyliin tunnus-

merkkejä, maneereja (Nettl 1983, 352). Esimerkiksi tangot erotuvat vahvasti muista tanssilajeista ja odotuksia tangokappaleiden ominaisuuksista on vaikea ohittaa (Åhlén 1987). Silti tyylilajit eivät säily muuttumattomina vaan sävellystyylit kehittyvät ja tangoihinkin yhdistetään jatkuvasti uusia ominaispiirteitä.

Aineisto

Aineistoni koostuu 24 painetun nuotin valikoimasta (ks. Liite: Nuotit, 59). Nuottien käyttö tutkimusmateriaalina on perusteltua tanssimusiikin kohdalla, sillä kappaleet esitetään yleensä nuoteista. Etnomusikologian piirissä musiikkia pyritään analysoimaan usein laajemmin kuin pelkästään nuottikuvan avulla. Musiikki välittää arvoja, sosiaalisia suhteita ja perinteitä muissakin muodoissa kuin sävellyksinä ja nuottien tallentamina sävelkorkeuden ja keston suhteina (Middleton 1990, 105). Varsinkin esitystavan, äänen ja äänitteiden sisällyttämistä analyysiin on pidetty tärkeänä (esim. Will 1998). Esittämisen välineenä nuotit tarjoavat kuitenkin hyvän mahdollisuuden päästä kiinni musiikin rakenteeseen eli siihen, millaisesta tyylillisestä aineistosta se koostuu. Analyysimenetelmät edellyttävät kuitenkin jatkuvaa kehittelyä ja tulkintaa. Vaikka toistettavuus toteutuu musiikkianalyyysissä paremmin kuin etnografisessa tutkimuksessa, ovat tulokset tässäkin riippuvaisia tulkinnasta.

Aineisto jakautuu maittain siten, että argentiinalaisia tangoja on kolme ja muita käännöstangoja neljä. Näistä kaksi on Isosta-Britanniasta, yksi Italiasta ja yksi Yhdysvalloista. Nämä neljä ”muuta ulkomaista” edustavat tyylilajien välimuotoa, sillä Suomeen vaikutteet ovat tulleet alunperin Euroopan kautta. Suomalaisen tangojen joukosta valitsin 17 kappaletta, eri vuosikymmeniltä ja tunnetuimmilta eri säveltäjiltä. Uusimmat kappaleet ovat Seinäjoen tangomarkkinoiden sävellyskilpailun kautta tunnetuksi tulleet kolme tangoa vuosilta 1987–1997.

Joistakin kappaleista oli mahdollista tarkastella eri versioita eri nuottipainoksista. Nuottikuva on viime vuosina yksinkertaistunut

ja monissa iskelmäkelmoissa julkaistaan nykyään pelkästään melodia, sanat ja soinnut (*Tangokirjat* 1994; 1995; 2001). Niihin verrattuna esimerkiksi X-Sävelen 1950-luvulla julkaisemat Toivo Kärjen tangot näyttävät hyvin täyteläisinä kaksi- ja kolmiäänisinä pianosovituksina. Silti kappaleiden rakenne, instrumentaalivälisosat ja sointumerkinnot ovat uudemmissakin painoksissa useimmiten samat kuin alkuperäisissä. Vain moniäänisyys ja säestyssoittimen nuotinos puuttuvat. Poikkeuksiakin tosin löytyi: tarkastelemani *Köyhän laulajan* (1950) versio on laajempi kuin X-sävelen kustantama nuotti vuodelta 1970, josta alun säkeistöosuus on jätetty pois.

24 kappaleen aineisto on varsin suppea ja analyysini on tässä mielessä kokeiluluontoinen. Olisikin mielenkiintoista nähdä vahvistuisivatko tulokset esimerkiksi suuremman aineiston tietokoneavusteisella taulukoinnilla. Aineiston valinnassa olen kuitenkin pyrkinyt karkeaan edustavuuteen suhteessa siihen, miten paljon eri tangoja kuuluu suomalaisen tanssimusiikin klassikkorepertoariin ja millaista tuo aineisto on. Kukin kappale on analysoitu erikseen käyttäen hyväksi aputaalukoita ja analyysikaavaketta, johon kokosin kappalekohtaisesti tiedot sävellajeista, muotorakenteista, lopukkeista, sointujen tyypeistä ja määrästä sekä tahdin mittaisista rytmirakenteista.

Kappalerakenteen tyylhistoria

Tangon ”syntymä” sijoitetaan yleisesti Rio de la Plata -joen suistoon Buenos Airesin ja Montevideon satamakaupunkeihin 1800-luvun lopun Argentiinassa ja Uruguayssa. Vuosien 1869 ja 1905 välillä yksin Buenos Airesin väkiluku moninkertaistui 180 000:sta yli miljoonaan, sillä kaupunkiin muutti suuri määrä kouluttamatonta maalaisväestöä Espanjasta ja Italiasta. (Åhlén 1984.) Maahanmuuttajien valtaosa oli miehiä ja prostituutio oli tavallista. Tangosta tuli tanssittavaa, osin aggressiivista ja osin aistillista musiikkia.

Tango vakiintui ilotalojen ja tanssipaikkojen musiikiksi 1800-luvun lopulla. Sitä soittivat pienet kaksi-, kolmi- tai nelihenkiset yhtyeet. Yksi- tai kaksiääniset melodiat sekä vasta- ja täyteäänit saatettiin soittaa huilulla, viululla tai klarinetilla sekä tietenkin bandoneónilla. Viimeisin on juuri rioplatalaista tangoa olennaisesti 1890-luvulta lähtien määrittänyt vaihtoääninen haitari, josta kuuluu eri ääni paljetta työntäessä ja vedettäessä. Säestyssoittimena oli useimmiten kitara. Tällainen oli ”vanhan kaartin” *orquesta típica* kokoonpano. Myöhemmin ”uusi kaarti” muutti kokoonpanoja lisäten siihen pianon ja kontrabasson. Samalla melodiasoittimet pelkistyivät viuluihin ja bandoneóneihin, joskin monilukuisina. Niiden osuus myös sovitettiin monimuotoisemmaksi. (Åhlén 1984.)

Argentiinalaisten tangojen *La Cumparsita* (ks. nuottiesimerkki 1) ja *Adios muchachos* muotorakenne on selkeästi erillisten osien muodostama jono ABC ja AB. Jazzin historiassa tällaista ABC-

La Cumparsita

Matos Rodríguez

A D7 Gm
 Hil-jaa yö-sä nyt sä-vel kai-kaa, täh-tein vyös-sä on kum-maa tai kaa.
 5 D7 Gm Cm
 Miel-täkieh-too tää ryt-mi kuu-ma tul-ta lieh-too sen ou-to huu-ma. Tie ni il loin
 10 Gm
 kun luok-ses joh-taa, tun-nen sil-loin: mua on-ni koh-taa,
 13 D7 Gm
 mul-le mil-loin suot kuu-man suu^{del}del-man.

Nuottiesimerkki 1. Ragtimemuoto koostuu itsenäisistä 16 tahdin mittaisista osista, kuten tämä *La Cumparsitan* aloittava A-osa.

muotoa kutsutaan ragtimemuodoksi (Lilliestam 1983). Siinä on jononaisesti kuudentoista tahdin mittaisia jaksoja peräkkäin ja kullakin niistä on omat melodiset erityispiirteensä. Kuulonvaraisessa musiikissa etenkin harmoniset rakenteet ovat melko yksinkertaisia ja yhteysoiton kehittyessä melodiaa on voitu jatkaa yksinkertaisesti lisäämällä B- ja C-osat A-osien perään.

Lyhyempi kaksiosainen rakenne on eurooppalaisissa tangoissa *Hurmio* ja *Lacrime*. Näiden kappaleiden osilla on erilainen luonne: A-osa on johdatteleva ja B-osa melodisesti tarttuva kertosäkeistö.

Capri ja *Kultaiset korvarenkaat* noudattavat tyypillistä balladimuotoa, joka vakiintui erityisesti laajamittaisen yhdysvaltalaisen Tin Pan Alley -iskelmätuotannon myötä 1900-luvun alkupuolella. Balladimuodon olennaisin osa on 32-tahtinen kertosäkeistö, joka koostuu neljästä 8-tahtisesta jaksosta AABA-muodossa. Näistä B-osa on harmoniselle kehittelylle ja vastakohtille perustuva välike. Balladimuotoon kuuluu usein myös puhelaulumainen kertosäkeistöön johdatteleva 16-tahtinen säkeistö, joka klassisessa yhdysvaltalaisessa Tin Pan Alley -iskelmässä on luonteeltaan vapaarytmisen. (Ks. Middleton 2007.) Näin ollen klassista balladimuotoa voi kuvata rakennekaavalla S–AABA, jossa S on johdatteleva säkeistö ja AABA 32-tahtinen kertosäkeistö. *Tulisuudelman* kertosäkeistö on juuri tällainen balladimuotoinen AABA, mitä seuraa mollista duuriin vaihtuva eli moduloituva C-osa. (Suomenkielisestä versiosta C-osa kuitenkin puuttuu; ks. nuottiesimerkki 2, s. 36.)

Monet eteläamerikkalaiset muusikot ja orkesterit vierailivat Euroopassa, etenkin Pariisissa, tangon ollessa suosionsa huipulla 1910- ja 20-luvuilla. Muusikkovierailuista huolimatta Eurooppa pysyi eristyksissä Rio de Platan alueen musiikillisista vaikutuksista, sillä eteläamerikkalaisia levyjä ja nuotteja oli hyvin vähän saatavilla ja harvat eurooppalaiset muusikot tiesivät kuinka argentiinalaista tangoa olisi soitettava. Euroopassa tehdyt tangokappaleet muuttuivat suoraviivaisemmiksi ja iskelmällisemmiksi, ”marssimaisemmiksi”, kun ne otettiin osaksi muuta tanssisalonkien ja -näyttämöiden ohjelmistoa. (Åhlén 1987.)

Tulisuudelma

A. G. Villando

B C⁷ F Abdim

En tul-tas kes-tää mä saa-ta, tur-ha koit-taa on tun-tei-ta-ni
 3 voit-taa: en on-nis-tu mä lain-kaan. Sit' en voi es-tää, oi mik-si suuk-kos
 6 sain-kaan? Sun or-jas oon ja ai-na or-jak-se-si jään... Vaan sää-li-mään en pyy-dä
 10 kään... Siks' jäl-leen huu-les mul-le het-ki-sek-si lai-naa, tuo muis-to
 14 miel-tä-ni vaik'huo-men-na jo pai-naa. Sun tu-li-suu-del-mas-sas on-ni mu-a
 17 koh-taa, se myös-kin joh-taa mun tur-mi-oon.

Nuottiesimerkki 2. *Tulisuudelman* suomalaisessa versiossa on alkuperäisestä 8-tahtisesta poikkeava 11-tahtinen B-osa AABA-rakenteessa.

Kuten muissakin Euroopan pääkaupungeissa, ensi kosketus tangoon saatiin Helsingissä paritanssimusiikin suuren murroksen ensimmäisessä vaiheessa 1910-luvulla. Tangokuumeesta tuli modernismin, eksoottisuuden ja eleganssin symboli (Jalkanen 1989, 341). Äänilevyteollisuuden kasvaessa levytettyjen tangojen määrä kasvoi tasaisesti 1930-luvulla. Vielä tuolloin levyäänitykset tehtiin ulkomailla, muun muassa Berliinissä ja Tukholmassa, jonne solisti saattoi matkustaa yksin paikallisten studio-orkesterien säestettäviksi.

Kotimaisten tangojen lisääntyessä myös niiden rakenteet monipuolistuivat ja sävellykset seurasivat ajan tyyliä. Erityisesti Toi-

vo Kärjen tangot noudattavat balladimuotoa: johdatteleva rytmisesti vapaa säkeistö (tavallisesti 16 tahtia) johtaa kahdesti soitettavaan 32 tahdin AABA-muotoiseen kertosäkeistöön. Esimerkiksi *Hiljaa soivat balalaikat* -kappaleessa A-jaksot ovat d-mollissa, kun taas kahdeksan tahdin B-osassa sointupohja laajenee rinnakkaisessa F-duurissa (soinnut F, C7) ja d-mollin välidominanteissa (E7; ks. nuottiesimerkki 3). Sama rakenne on *Köyhässä laulajassa*. Myös *Liljankukassa* on rubato-säkeistö, kun taas *Täysikuussa* ja *Hiljaisessa kylätiessä* kertosäkeistöä seuraa välisoitto.

Tutkimieni tanssiorkesterien nuottikansioihin sisältyi neljä Unto Monosen säveltämää kappaletta, jotka valitsin aineistooni. Näidenkin kappaleiden pohjana on balladimuoto. Alun rubato-jakso on niissä kuitenkin jäänyt pois ja esimerkiksi *Tähdet meren yllä* -kappaleessa on C-osa (kaavio 1 s. 38). *Satumaan* rakenne on jo melko kaukana varhaisempien tangojen balladimuodosta: alku-/välisoitto – lyhyt välike (”bridge”) – säkeistö – kertosäkeistö (16–4–16–16 tahtia). Sanoituksessa on kaksi säkeistöä.

Muiden suomalaisten tangojen muoto on jokaisessa erilainen. Balladimuodosta pelkistetty kertosäkeistö AABA on *Tango pelar-*

Hiljaa soivat balalaikat

Usko Kemppi Toivo Kärki

Soi-ta su-rui- nen__ nyt lau-lu kuol-leen rak-kau-den, a-ron tuu-li- hin-
 6 __ mä, jon-ka ker-ran ka-do-tin. Syö-me-ni lau-lu sä-vel
 11 kai-hoi-nen__ yön lä-pi kie-lil-tä soi ba-la-laik- kain-__

Nuottiesimerkki 3: AABA-rakenteen idea ilmenee Toivo Kärjen *Hiljaa soivat balalaikat* -kappaleen kertosäkeistössä. Nuottiesimerkissä näkyvät AABA-rakenteen osat B ja A..

Tähdet meren yllä

Unto Mononen & Sauvo Puhtila Unto Mononen

INTRO

Cm Fm G⁷

5 Cm D⁷ G⁷ Cm

9 Cm Cm A^b Cm Fm

A

13 G⁷ G⁷⁺⁵ A^{b7} G⁷ Ddim/C Cm

17 Cm Cm A^b Cm Fm

A

21 G⁷ G⁷⁺⁵ A^{b7} G⁷ A^{b7-5} A^{b7} C⁷ Edim C⁷

25 B^{b7m6} C⁷ Fm D⁷

B

29 Cm⁶ D⁷ G⁷ A^bdim G⁷

33 Cm Cm A^b Cm Fm

A

37 G⁷ G⁷⁺⁵ A^{b7} G⁷ Ddim/C Cm

41 Cm Fm Fm G⁷ Cm

C-OSA

45 Fm B^{b7} E^b

49 A^b Cm Fm Cm

53 D^b Fm G⁷ Fm G⁷

AABA KERTAUTUU

Kaavio 1. *Tähdet meren yllä* -kappaleen soiturakenne.

goniassa, ja välisoitto on lisätty samanlaiseen perusrakenteeseen *Kun ilta ehtii* -kappaleessa. *Pienen sydämen* rakenne on säkeistö-kertosäkeistö-välisoitto (8–16–16 tahtia). *Kotkan ruusu* toistaa kansanlaulunomaisesti samaa 16 tahdin mittaista säkeistöä, joita kappaleen sanoitukseen on kirjoitettu viisi kappaletta. *Nuoruustangon* rakenne on 1970-luvun iskelmälle tyypillinen AB (säkeistö-kertosäkeistö, 16–16 tahtia), laulusäkeistöjä on kaksi.

Suomessa iskelmä- ja populaarimusiikki jakautuivat 1960-luvulla siinä määrin, että artistit leimautuivat vastakkaisten tyylien

edustajiksi. Myös yleisö jakautui kitarapopin ja tangon kannattajiin ja ryhmät saattoivat olla vihamielisiäkin toisilleen. Muusikot puhuivat tangorajasta Pohjanmaalta Kaakkois-Suomeen, jonka pohjois- ja itäpuolella oli soitettava riittävästi tangoa tanssilavakeikoilla (ks. Kontukoski tässä kirjassa). Kari Kuvvan tarkoituksellinen tangoparodia *Tango pelargonia* vuodelta 1964 oli tässä tilanteessa yllättävä ja humoristinen tyylirajat ylittävä ”crossover”, poplaulajan tekemä naiivin pelkistetty tangomukaelma. Poliittisen lauluilmeen säveltäjän Kaj Chydeniuksen *Nuoruustango* vuodelta 1971 ylitti sekin tyylirajoja, mutta sen sävelmä poikkeaa jo huomattavasti enemmän edellisten vuosikymmenten tangoklassikoista ja noudattaa Chydeniuksen omaa sävellystyylää (Rautiainen 2003, 173–186; nuottiesimerkki 4).

Nuoruustango

Anu Kaipainen Kaj Chydenius

A

Ab Db Eb Ab Fm Dbmaj7 Bb7

Läm - pö-ni lem - pe-ni an - nan, kau - nis on nuo - ruu -

7 Eb Ab Db Eb7 Fm

tein. Näät su-ven ruu - sut kan - nan,

13 Db C7sus Fm B Eb7 Ab

it - se-ni yk - sin tein. Ei o-le muu - ta an -

20 Fm Db Bb7 Eb C7

taa kuin tä-mä nuo - ruu - tein. Sul - le sen

26 Db H° Fm C7 Fm

tah - don kan - taa en o-ta it - sel - lein.

Nuottiesimerkki 4. *Nuoruustango* on esimerkki siitä, miten 1970-luvun populaarimusiikissa ei enää käytetty balladimuotoa vaan AB-rakennetta.

Suomessa tangon elämä on jatkunut tanssipaikeilla ja sittemmin tanssin harrastajien parissa. Nuorten sosiaalistumiselle tärkeät tanssilavat rappeutuivat 1970-luvulla. Monilla pienemmillä tanssipaikeilla tangon asema säilyi kuitenkin tiukasti osana vanhaa suomalaista tanssimusiikkia, ”huttua”, kuten muusikot sitä kutsuvat. Muun muassa ruotsinsuomalaisilla tanssipaikeilla tangoilla on erityinen roolinsa vakavana, intiiminä ja tunteikkaana tanssina: ”Että saa luvan mennä niin lähelle kuin mahdollista”, sanoi yksi haastattelemani nainen minulle Göteborgissa. (Suutari 2000, 120, 170.)

Tangon eurooppalaisten salonkimusiikkijuuriin korostaminen ja klassiseen orkesteriin viittaavat sovitukset ovat eräs keino nostaa tangojen arvostusta ja suosiota (Vanhasalo 2009, 129). Suomessa vuodesta 1985 järjestetyt Seinäjoen Tangomarkkinat ovat keränneet merkittävän määrän mediahuomiota musiikinlajille. Tangomarkkinoiden sävellyskilpailu on myös lisännyt uusien tangokappaleiden valikoimaa ja monet uudet teokset ovat vakiintuneet tanssiorkesterien ohjelmistoihin.

Analysoimani kolme Seinäjoen sävellyskilpailun kappaletta poikkeavat rakenteeltaan selvästi klassisesta balladimuodosta. *Yön kuningattaren* rakenne on säkeistö, silta (bridge) ja kertosäe (16-8-16 tahtia). Kullakin osalla on selkeästi oma melodinen roolinsa tarinan kuljettamisessa. *Rannalla*-tangossa on säkeistö–kertosäe–välisoitto -rakenne (16–16–8 tahtia), kun taas *Olet maailmain* -kappaleessa on säkeistö, kertosäkeistö ja näistä erottuva C-osa. Lopuksi kerrataan vain säkeistö.

Olen koonnut tangojen muotorakenteet (karkeassa) kronologisessa järjestyksessä taulukkoon 1, josta näkee kuinka dominoiva asema (S–)AABA-rakenteella oli 1900-luvulla. Puolet analysoiduista kappaleista noudattavat AABA-rakennetta. S–AABA-rakennetta edelsivät ragtimemuoto ABC ja stroofinen eli toisiaan seuraaviin säkeistöihin perustuva muoto (*Kotkan ruusu*), minkä jälkeen yleistyi AB-muoto (säkeistö–kertosäkeistö -muoto), jota edustavat tyypillisimmin *Nuoruustango* ja Seinäjoen kappaleet (*Rannalla*, *Yön kuningatar* ja *Olet maailmain*). AB-muotoon liittyy usein C-osa, joskaan ei välttämättä.

<i>La cumparsita</i>	A-B-C (16-16-16 tahtia)
<i>Adios muchachos</i>	Intro-A-B (4-16-16 tahtia)
<i>Pieni sydän</i>	Intro-säkeistö-kertosäkeistö-välisoitto (4-8-16-16 tahtia)
<i>Rannalla</i>	Sama rakenne (4-16-16-8 tahtia)
<i>Kotkan ruusu</i>	A (16 tahtia)
<i>Liljankukka, Capri, Kultaiset korvarenkaat</i>	Balladimuoto: säkeistö S-AABA- kertosäkeistö (16-32 tahtia)
<i>Hiljaa soivat balalaikat, Köyhä laulaja</i>	Intro-säkeistö S-AABA-kertosäkeistö (8/12-12/16-32 tahtia)
<i>Kun ilta ehtii, Capri, Tähdet meren yllä</i>	Intro-AABA-kertosäkeistö- välisoitto/C-osa (4/8-32-10/16 tahtia)
<i>El Choclo</i>	Sama rakenne (2-32-2x16 tahtia)
<i>Täysikuu</i>	Intro-Alku/välisoitto-ABAB- kertosäkeistö (4-16-32 tahtia)
<i>Hiljainen kylätie</i>	Alku/välisoitto-säkeistö-kertosäkeistö (16-16-16 tahtia)
<i>Satumaa</i>	Alku/välisoitto-välike-säkeistö- kertosäkeistö (16-4-16-16 tahtia)
<i>Tango pelargonia, Ilta himmenee, Lapin tango</i>	AABA (32 tahtia)
<i>Kyyneleet (Lacrime)</i>	Intro-säkeistö-kertosäkeistö (8-16-16 tahtia)
<i>Hurmio (Ecstasy) Nuoruustango</i>	Säkeistö-kertosäkeistö (17-32 tahtia) AB (16-16 tahtia)
<i>Olet maailmain</i>	Intro-säkeistö(t)-kertosäkeistö-C-osa (5-16-16-32 tahtia)
<i>Yön kuningatar</i>	Intro-säkeistö-välike-kertosäkeistö (8-16-8-18 tahtia)

Taulukko 1: Analysoitujen kappaleiden rakenteet.

Harmonia

Tangojen soinnutukset seuraavat hyvinkin selkeästi keskieurooppalaisen taidemusiikin eli ”klassisen musiikin” harmoniaoppia (Motte 1987) ja siksi sointufunktioiden (toonika T, subdominantti S ja dominantti D; esim. C-duurissa soinnut C, F ja G; mollifunktioista käytetään pieniä kirjaimia t, s ja d) analyysi on käyttökelpoinen tapa lähestyä tangoja (vrt. Henriksson 1998; Lilja 2009). Täyskandenssi eli -lopuke t–s–D–t on selvimpiä tangon tuntomerkkejä. Jokainen analysoimani tango päättyy täyslopukkeeseen (D–t), minkä lisäksi kappaleiden eri osat erotetaan selkeillä lopukkeilla. Usein lopuketta vahvistetaan vielä väldominantilla (esim. Am–H7–E7–Am). Muutamissa suomalaisissa tangoissa esiintyy varsinaisen kandenssin jälkeen vielä puolilopuke, eli kappale päättyy toonikan sijasta dominantille (ks. nuottiesimerkki 5). Tällä on tanssikeikoilla se käytännöllinen seuraus, että yleisö jää odottamaan jatkoa – niinpä yhtyeet usein päättävät kahdesta tangosta ensimmäisen puolilopukkeeseen.

Modaalisia eli muita kuin duuri- tai molliasteikoille rakentuvia sävellajeja tai esimerkiksi laskevia kvartteja (mm. C–G–Dm) ei tangojen sointukuluissa käytetä. Blueslopuke D–S–T ei esiinny lainkaan, ja väldominanttia muistuttava niin sanottu kakkos–viitos-lopuke (esim. Dm–G–C) on yleistynyt vasta 1970–1980-luvulta alkaen. Valtaosa tangojen monimutkaisemmistakin sointukuluista voidaan helpohkosti luokitella Diether de la Motten (1987) analyysimallin mukaisesti mollisävellajin kolmeen perusfunktioon (t–s–D), niiden rinnakkaissointuihin (tP–sP–dP) ja väldominantteihin.

Nuottiesimerkki 5. *Liljankukan* loppusoinnut.

Harmoniaopin kannalta poikkeuksellinen mutta tangoissa yleinen sointu on kuudennen asteen septimisointu, joka esiintyy puolisävelaskeleen päässä dominantista (esimerkiksi *Liljankukassa* c-mollissa: Cm–A^b7–G7). Soinnun A^b7 voi tässä tulkita joko dominanttifunktiota vahvistavaksi hajasävelilmiöksi tai funktiona mukaan välidominantin tritonuskorvaussointuna, sillä sen ja dominantin dominantin (D7) niin sanotut karakterisävelet terssi ja septimi ovat samat: tässä tapauksessa c ja ges/fis. Soinnun pohjasävel as puolestaan on tritonusintervallin eli vähennetyin kvintin päässä

Täysikuu

Reino Helismaa Toivo Kärki

Täy-si - kuu_____ sä ih-me suu-rin o-let öi - sen tai-va-han. Täy-si - kuu_____

6 _____ Am B Dm
 ___ kun a-va-ruu-den pu-et lois - toon ho-pe - an. Saat näh-dä vain sä rak kau-den, sen

11 _____ Am Dm H7 F7 E A Am
 het-ket rie-muk-kaat, mut' kier-tää kyl-mää tie-tä-si niin yk sin si-nä saat. Täy-si - kuu_____

18 _____ Dm E7
 ___ kun hä-net löy-dät jo-ta kai - paan mi-nä niin täy-si - kuu_____ sä hä-net lois-teel-la-si

23 _____ Am B Dm
 pei - tä suu-del miin! Ja ker - ro häl - le kuin - ka pal-jon hän - tä ra - kas -

28 Am H7 E7 Am
 tan! Täy - si - kuu_____ se ker-ro häl-le täy-si - kuu._____

Nuottiesimerkki 6. *Täysikuun* (säv. Toivo Kärki) melodiassa erottuvat sointujen lisäsävelet (h soinnulla Am, e soinnulla Dm ja a E7-soinnulla). Soinnutuksessa käytetään muun muassa välidominantin tritonuskorvausta (F7 tahdissa 15).

d-sävelestä. VäliDominantti ja laskevat kvinttiketjut ovat niin tavallisia, että korvaussointuja tarvitaan vaihtelun lisäämiseksi.

Toivo Kärki hyödynsi tangoissaan salonkimusiikin, venäläisten valssiromanssien ja jazziskelmän harmonian yhdistelmiä. Etenkin varhaisimpien sävellystensä melodioihin hän otti vaikutteita myös suomalaisista kansanlauluista marssimaisen säestyksen ja ulkoisen tyylin tullessa keskieurooppalaisesta salonkiviihteestä. Kärki itse on sanonut, että hän yhdisti tangoihin uudenlaisen laajempiin soituihin rakentuvan harmonian, kun aiemmin tangot olivat perustuneet kolmisoinnuille ja dominanttiseptimille (Niiniluoto1982, 99–100). Kärjen jazztuntemus ja -kokemus sai hänet kirjoittamaan neljäniset sovitukset viidelle viululle. Niinpä *Liljankukan* melodia alkaa Fm6-soinnun lisäsäveleltä, noonilta (g) ja myös *Täysikuun* melodia nousee sekstihypyn kautta Am-soinnun lisäsävelelle, noonille (h) (ks. nuottiesimerkki 6, s. 43).

Seinäjoen sävellyskilpailussa nostetta saaneissa kappaleissa uutena tyylikeinona on kakkos–viitos -kadenssien (esim. Hm7^{b5}–E7–Am) runsas käyttö väliDominanttin (H7–E7–Am) sijaan (ks. nuottiesimerkki 7). Tämä jazzharmonian keskeinen elementti on tullut Suomessa yhä yleisemmäksi jazzteorian opetuksen myötä ja on vakiintunut tangoissakin iskelmäsväveltäjien käyttöön. Uusissa tangoissa tavallinen keino laajentaa harmoniaa on myös soinnun modaalin muunnos (esim. F→Fm), joka on tuttu muun muassa The Beatles -yhtyeen tuotannosta.

Suomalaisissa tangoissa esiintyy modulaatioita eli sävellajivaihdoksia hyvin vähän huolimatta niiden mollisävellajeista. Parin tahdin aikana tonaalinen keskus voi olla subdominantissa tai dominantissa, mistä palataan takaisin toonikalle (nuottiesimerkki 8, toinen säe). *Olet maailmain* -kappaleessa kuitenkin koko C-osa on siirtynyt (c-mollista) C-duuriin, mutta tässäkin tapauksessa sävellajituntu on jokseenkin häilyvä sointujen C ja Fm vuorotellessa keskenään (ks. nuottiesimerkki 9 sivulla 46).

Rinnakkaisvävellajin sointuja käytetään analysoiduissa tangoissa vapaasti: esimerkiksi *Nuoruustango* alkaa A^b-duurissa, mutta päättyy f-molliin ilman, että selkeää modulaatiota olisi missään

Katja Lampela **Olet maailmain** Katja Lampela

A Cm B \flat Cm G 7
 Ja sa-teen kuu-man myrs-ky-sään kun tun-net, sii-nä kvy - ne-leet mun. Et
 5 Dm $^{\flat}5$ G 7 Cm G 7 /D Cm/E \flat G 7 B C 7
 voi u-noh - taa, ku-ka kai-ken an - toi R \acute{a} -kas- taa, ra-kas-taa
 10 Gm $^{\flat}5$ C 7 Fm B \flat 7 Fm 7 B \flat 7
 niin ei voi sua ku- kaan. Tun-tei-den myrs-kyn sä voit vain aa-vis-
 15 E \flat G 7 C 7 Gm $^{\flat}5$ C 7 Fm
 taa. Kai-pauk-sen tuu-let tuo pil-vet sun luo, ja sa- taa
 20 Dm $^{\flat}5$ G 7 Cm G 7 Cm A \flat Fm G 7
 — Kuin luon-to-kin ym-mär-tää vois: o-let maa-il- main.

Nuottiesimerkki 7. *Olet maailmain* (säv. Katja Lampela). B-osa sisältää runsaasti ”kakkos-viitos -kadensseja”.

Kerttu Mustonen **Liljankukka** Toivo Kärki

A Fm 6 G 7 Cm Fm C B \flat m 6
 Lil - jan - kuk - ka lu-mi-val-koi - nen, sun ker - ran
 6 C 7 Fm B \flat 7 A \flat B \flat 7 B \flat $^{\flat}9$
 poi - min mut-ta tien-nyt en, jäi muis-to mul-le kau-nein, jäi
 11 E \flat Fm Cm A \flat $^{\flat}5$ G A \flat $^{\flat}5$ G 7
 kai - pa-us kin, ja se on y - hä sam - mu-ma - ton.

Nuottiesimerkki 8. *Liljankukan* (säv. Toivo Kärki) säkeistön melodia alkaa soinnun lisäsävelellä, noonilla, ensimmäisessä ja toisessa säkeessä.

Olet Maailmain

□

Au - rin - koon jos vain tah - dot niin tu - le
 luok - sein ta - kai - sin. Au - rin - koon käy -
 kans - sain siis tääl - lä läm - min, ar - mas, sun ois. _____

Nuottiesimerkki 9. *Olet maailmain*, C-osan alku.

kohtaa. Niinpä suomalaisten tangojen jännitteinen harmonia ei rakennu (mutkikkaista) sävellajivaihdoksista vaan välidominanttien muunnosävelten runsaasta käytöstä ja osin nelisoitujen lisäsävelistä melodiassa.

Olle Edströmin (1989) analyysimetodin mukaan harmoniaa voidaan kuvata laskemalla eri sointujen määrä sekä määrittämällä niiden ”kompleksisuus” ja ”harmoninen tempo”. Näin voidaan vertailla eri tyylisten iskelmien – vaikkapa ruotsalaisen (merimies) valssin, wienervalssin, englantilaisen valssin ja Boston-valssin – harmonisia rakenteita keskenään. Omassa analyysissäni vertailuryhminä ovat suomalainen, argentiinalainen ja ”ulkomainen” tango. Kappaleiden eri osat (säkeistöt ja kertosäkeistöt) voi analysoida erikseen. Sointujen käännoiksi (bassolinjoja) en ole ottanut huomioon.

Sointumäärien analyysin tuloksena suomalaisten tangojen säkeistöissä on keskimäärin 5,8 ja kertosäkeistöissä 7,5 eri sointua. Balladimuodossa (AABA:n) B-osa kasvattaa sointujen määrää, minkä johdosta kertosäkeistöissä on keskimäärin enemmän sointuja kuin säkeistöissä. Eri soinnuiksi olen laskenut perusfunktioita vaihtavat soinnut: esimerkiksi sointukulku Gm–Gm6 on tällöin vain yksi sointu. Sen sijaan toonikan muutoksen välidominan-

tiksi (Gm–G7) olen laskenut kahdeksi eri soinnuksi (sointujen perusmuodoista ks. esim. Backlund 2006, 11).

Suomalaisissa kappaleissa eri sointuja on yhteensä keskimäärin 8,8. Uudemmissa menestyskappaleissa *Rannalla* ja *Olet maailmain* on suuri määrä eri sointuja, 12 ja 13, mikä nostaa keskiarvoa hie- man. Sointujen lukumäärä on kuitenkin suurin saksalaisessa *Hur- mio*-tangossa – peräti 16. Muiden kappaleiden sointumäärä on mel- ko tasainen, kuudesta kymmeneen. *La Cumparsitassa* on kuitenkin vain kolme sointua. Monet ulkomaiset tangot moduloivat kertosä- keistössä duuriin, ja siksi ”ulkomaisissa” tangoissa koko kappaleen sointumäärä on keskimäärin peräti kymmenen.

Edström (1989) käyttää harmonian ”kompleksisuuden” eli ”rik- kauden” määrittämiseen yksinkertaista lukujärjestelmää. Jos kap- paleessa on vain pääsointuja (t–s–D7) ja sen paralleleja (tP–sP– dP), se saa arvon 0. Jos kappaleessa on lisäksi väldominantteja, saa se arvon 01. Mikäli kappaleessa on vähennettyjä sointuja tai muunnettuja kvinttejä, merkintään lisätään numeraali 2. Numeraali 3 puolestaan ilmaisee, että kappaleessa on sointukorvauksia (esim. Cm–G7–Ab7–G7–Cm). Aineistoni suomalaisten tangojen soinnu- tus osoittautuu Edströmin (1989) mallin mukaan monipuoliseksi, sillä kaksi kolmasosaa erikseen lasketuista osista on sointuvalikoi- maltaan 012, 0123 tai 013. Ulkomaisista tangoista *Tulisuudelma* ja *Kultaiset korvarenkaat* sisältävät 0123-sointuratkaisuja (ks. nuotti- esimerkki 10, s. 48), mutta muiden kappaleiden eri osat saavat ar- vot 0 tai 01. *Hurmion* runsaasti moduloiva B-osa kuitenkin saa ar- von 0123. (Ks. taulukko 2.)

	Harmoninen rytmi (%)				kompleksisuus (säkeistöjä)					sointujen lukumäärä	
	I	II	III	IV	0	01	012	0123	013	säkeistö	kertosäk.
suom.	12	34	37	17	2	8	10	4	7	5,8	7,3
ulk.	46	23	31	-	1	3	1	3	1	5,5	8,3
arg.	71	-	29	-	3	1	2	1	-	5,4	8,0

Taulukko 2. Yhteenvetotaulukko harmonisen rakenteen tiheydestä ja kompleksisuudesta.

Kultaiset korvarenkaat

Hm C#7 F#7 Hm H7 Em
 Koh - ta - sin ker - ran tiel - lä mus - ta - lai - sen,
 5 Hm C#7 F#7 Hm C#7 F#7
 lau - sui mul - le tuo: Os - ta - os mul - ta kor - va -
 11 Hm H7 Em Hm G7 F#7 Hm F#7 F#7
 ren - kaat vai - nen, niin ne sul - le suu - ren on - nen suo.

Nuottiesimerkki 10. *Kultaiset korvarenkaat* -tango (säv. Victor Young) sisältää runsaasti sointuja, muun muassa välidominantteja (C#7, H7) sekä tritonuskorvauksen (G7) tahdissa 14.

Kolmas Edströmin (1989) tarkastelema ominaisuus on harmoninen rytmi eli se, kuinka usein sointuvaihdoksia tapahtuu. Tätä varten hän on laatinut viisijakoisen asteikon: I (alle 12 sointuvaihdosta/16 tahtia), II (13–18 sointua), III (19–25 sointua), IV (26–32 sointua/16 tahtia) ja V (enemmän kuin 2 sointua/tahti). Suomalaisen tangojen harmoninen rytmi saa useimmin arvot III tai II. Ulkomaiset tangot sijoittuvat kategorioihin I–III ja argentiinalaiset enimmäkseen ensimmäiseen ryhmään. (Ks. taulukko 2.)




Eurooppalaisissa tangoissa on kertosäkeen duurimodulaatioiden myötä runsaimmin eri sointuja, mutta sointujen kompleksisuuden ja sointuvaihdosten tiheyden suhteen suurimmat lukuarvot ovat suomalaisilla tangoilla. Etenkin suomalaisten ja argentiinalaisten tangojen erot sointurakenteissa ovat melko suuria. Argentiinalaisissa tangoissa jännite ei rakennu harmonisista tekijöistä vaan enemmän rytmisesti ja melodisesti.

Rytmiikka

Carl-Gunnar Åhlén (1987) on kirjoittanut väitöskirjansa tango eurooppalaistumisesta. Hänen mukaansa tango toimi eroottisista ominaisuuksistaan huolimatta ennen kaikkea turvallisuussymbolina (Åhlén 1987, 60, 83). Tuttu kaiku tangoissa oli rytmistä laatua: kuulija tunnistaa rytmin ja heittäytyy siihen koko ruumiillaan. Varhaisen tango harmonia oli yksinkertaista ja sen päälle oli mahdollista improvisoida soitinosuuksia, mutta ennen muuta tanssissa improvisointi oli keskeistä.

Musiikin tehtävänä on niin pian kuin mahdollista, mieluiten yhden ainoan tahdin aikana tehdä yleisölle selväksi: ”täältä tulee tango – uskalatko, vai jäätkö syrjään”. Miten musiikki ilmaisee tämän? Vastaus on: rytmin avulla. (Åhlén 1987, 83)

Tangojen säestysrytmit ovat muista tanssilajeista poikkeavia ja tunnistettavia. Yllättävät aksentit ovat tavallisia etenkin kadensseissa. Muusikot pitävät yleisesti tangojen säestysrytmejä kaavamaisina ja kolme tavallisinta rytmiaihetta Åhlénin (1987, 84) mukaan ovat habanera, milonga ja marssirytm. Lisäksi on syytä tuoda esiin Pekka Gronowin (2004, 29) korostama ”uusi takapotku tam–tam–tam–taKA”, jonka loppupaino on tavallinen saksalaisessa ja suomalaisessa tangossa (Henriksson & Kukkonen 2001). (Ks. taulukko 3.)

habanera:	
milonga:	
marssirytm:	
”takapotku”:	

Taulukko 3. Tangojen säestysrytmit.

	habanera	marssi	milonga	”takapotku”
suomalainen	19 %	34 %		5 %
”ulkomaalainen”	22 %	34 %	2 %	12 %
argentiinalainen	34 %	39 %		

Taulukko 4. Eri säestysrytmien prosentuaaliset osuudet tahdeittain laskettuna.

Säestysrytmit löytyvät tangonuottien F-klaaviin eli pianon vasemmalle kädelle kirjoitetuista bassokuluista. Taulukosta 4 ilmenee tahdeittain laskettuna, kuinka paljon kutakin säestysrytmiä esiintyy eri kappaleissa yhteensä.

Habanera- ja marssirytmit ovat paljon käytettyjä, kun taas milonga-rytmi esiintyy yllä olevassa perusmuodossaan hyvin harvoin. ”Takapotkua” esiintyy jonkin verran, joskaan ei lainkaan argentiinalaisissa kappaleissa, joissa sen sijaan habanera on jonkin verran muita tavallisempi.

Eurooppalaistuessaan tangojen melodiarytmit muuttuivat tasaisemmiksi. Argentiinalainen ja suomalainen poikkeavat melodian rytmiseltä olemukseltaan toisistaan eniten. Tangoissa tunnusomainen nopea melodinen liike ja esimerkiksi tauko melodiasäkeen vahvalla tahdinosalla (esim. *La Cumparsita*, *Pieni sydän*; ks. nuottiesimerkki 11) on suomalaistuessaan muuttunut tasaisemmaksi ja marsimaisemmaksi (esim. *Kun ilta ehtii*, *Satumaa*, *Rannalla A-osa*).

Melodiarytmeissä suomalaisten ja argentiinalaisten tangojen välillä on melko suuria eroja. Olen koonnut melodiarytmien tavallisimpia motiiveja taulukkoon 5 (s. 52). Sitä varten olen laskenut kaikkien erilaisten yhden tahdin mittaisten rytmikuvioiden lukumäärän eri kappaleiden melodioista ja esittänyt niiden esiintymistiheyden prosentteina.

Pieni sydän



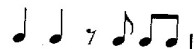


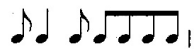






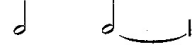




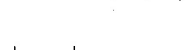




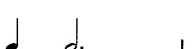




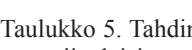
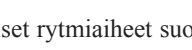

[A] Hm Em Hm F#7 Hm F#7 Hm F#7 Hm
 Niin pie-ni ih-mis-sy-dän on, niin a-va-ra ja poh-ja-ton.
 5 Em H7 Em C#7 C#7b5 F#7
 Se kät-kee suu-ret u-nel-mat ja vi-han,lem-men maa-il-mat.
 9 [B] Hm H7 Em-3 A7
 Rie-mu-jen rik-ka-us ja su-ru-jen sum-ma, on-ne-kas rak-ka-us ja
 12 D Hm Em
 tus-ka-kin tum-ma, syöm-me-hen pie-ne-hen
 14 Em6 F#7 Hm G F#7
 mah-tu-a voi, on-ne-a i-lo-a, oi.

Nuottiesimerkki 11. *Pieni sydän* alkaa melodiasäkeensä heikolla tahti-osalla.

Edellä nimettyjä säestysrytmejä esiintyy melodiassakin, vaikka ei yhtä runsaasti kuin bassokuvioina. Suomalaisissa tangoissa yleisin rytmiaihe on habanera, joka on muun muassa *Satumaa*-tangon melodiarytmin hallitseva elementti. Taulukosta 5 voi todeta, että eurooppalaisella tangolla on yhteisiä rytmimotiiveja sekä suomalaisten että argentiinalaisten kanssa, mutta suomalaisilla ja argentiinalaisilla tangoilla yhteisiä melodiarytmin elementtejä on vähemmän. Erityisen merkittävää on, että argentiinalaisissa kappaleissa lyhyitä nuotteja ja pieniä taukoja esiintyy muita enemmän, eikä yli tahtiviivan meneviä kaaria ole lainkaan. Toisin sanoen argentiinalaisten tangojen melodiat ovat rytmiltään eloisia, ”tulisia”. Muutamissa suomalaisissa tangoissa (*Hiljainen kylätie*, *Olet maailmain*, *Yön kuningatar*, *Pieni sydän*) on melodisesti omaleimainen triolimotiivi eli kahdella iskualalla on kolme säveltä.

Melodia

Melodioiden osalta eri tangot eroavat toisistaan huomattavasti, mutta yleisiäkin piirteitä voidaan osoittaa. Varsinkin vanhemmissa kappaleissa käytetään tyypillisesti vastakkainasetteluita ja sekvenssitekniikkaa, jolloin sama sävelaihe siirtyy muuttumattomana ylös- tai alaspäin. Samoin miltei kaikissa kappaleissa on runsaas-

Suomalaiset tangot (n=1410) %	Ulkomaiset tangot (n=334) %	Argentiinalaiset tangot (n=166) %
 7	 13	 26
 6	 9	 25
 6	 6	 13
 5	 6	 4
 5	 5	 3
 5	 5	 3
 4	 4	 3
 3	 3	 3
 3	 3	 2
 2	 3	 2

Taulukko 5. Tahdinmittaiset rytmiaiheet suomalaisissa, ”ulkomaisissa” ja argentiinalaisissa tangoissa.

ti sivusäveliä, usein pieni sekunti ylös ja takaisin. Muutenkin kromaattikkaa ja muunnosäveliä esiintyy runsaasti, kuten myös pidätyksiä, rytmistä vaihtelevuutta ja edestakaista melodialiikettä. Ählén (1984) arvelee kromaattisten melodioiden periytyvän arabialaisista vaikutteista, joita saapui Etelä-Amerikkaan Espanjan kautta 1800-luvulla. Sen sijaan populaarimusiikissa muuten melko tavalliset suorat kolmisointuarpeggiot eli peräkkäin soitettavat sointusävelet ovat tangomelodioissa harvalukuisia.

Argentiinalaiset tangot sopivat parhaiten edelliseen kuvaukseen. Lisäksi melodiat ovat nopeita. *El choclon* C-osa on kuitenkin

El choclo

A. G. Villando

For I re - mem-ber our danc-ing to El Choc - lo; I still re -
 3 mem-ber ro-manc-ing to El Choc-lo! And when I held her in my arms we heard it
 6 play - ing, Its rhyth-ms sway - ing, My heart was say - ing; I long to
 9 tell _____ her I a - dore her! She cast a spell _____ on all be -
 12 fore her! And though she left me the night we danced El
 14 Choc - lo, I feel its rhyth-ms beat-ing in my heart.

Nuottiesimerkki 12. *El choclon* duurissa kulkeva C-osa, joka on jätetty pois suomalaisesta versiosta. Ilmeisesti sen ei ole ajateltu puhuttelevan suomalaista yleisöä.

kin erilainen: f-mollissa alkava kappale moduloi F-duuriin ja melodiassa on jopa runsaasti arpeggioita (esimerkiksi c–f–a ja c–e–g; ks. nuottiesimerkki 12, s. 53). Mielenkiintoista onkin kuinka paljon C-osan duuriksi muuttunut melodia poikkeaa AABA:n sävyystä. Ero on nimenomaan C-osan melodiakuluissa eikä niinkään rytmeissä, jotka pysyvät melko samanlaisina (ks. nuottiesimerkit 2 ja 12). *Adios muchachos* on kokonaan duurissa.

Eurooppalaisissa tangoissa on vähiten kromaattisia ominaispiirteitä. Kaksi kappaleista moduloi duuriin (*Capri*, *Hurmio*) kertosaikkeessa, mollisävelläjän jäädessä vain kappaleen johdatteleviin Aosiin. Varsinkin *Caprin* ”kepeä” duuriosa eroaa muista tangoista kolmisointujen varaan rakentuvan duurimelodiansa takia (ks. nuottiesimerkki 13).

Capri

suom. san. Kullervo Will Grosz

[A] F

Mä ker-ran saa-rel-la kau-noi-sen Cap-rin näin ty-tön var-jos-sa tuok-su-van
4 puun, ja hä-nen lau-lun-sa soin-tu-van kuu-liun. Sil-loin un-hoi-tinkai-ken mä
8 muun. Hän o-li kau-nis kuin tuok-su-va ruu-su, kun hy-myn vieh-ke-än hä-l-tä mä
12 sain, ja sil-,mät lois-ti-vat, helk-kyi-li
14 nau-ru säi-lyy syö-me-ni Cap-ril-la ain'.

Nuottiesimerkki 13. Duurikolmisoinnut ovat *Caprin* kertosaikkeistön melodialle ominaisia.

Ilta himmenee

Il - ta him - me - nee _____ ja hä - my si - ni - nen käy ruu - dun taa.

5 Si - sään hii - pi - en _____ sen har - so huo - neen täyt - tää.

9 Päi - vä kii - rei - nen _____ on men - nyt jää - den jouk - koon muis - to - jen

12 e - nää pa - laa ei _____ ta kai - sin mil - loin - kaan.

Nuottiesimerkki 14. *Ilta himmenee* (säv. Unto Mononen) on vähemmän tunnettu mutta lajityypille ominainen tangosävelmä. Melodian kromaattisuus sekä harmonian välidominantit ja kahdeksannen tahdin tritonuskorvausointu luovat kaikki jännitteistä, levotonta tunnelmaa.

Suomalaisten tangojen melodiapiirteet ovat pitkälle samat kuin argentiinalaisten. Säveltäjien henkilökohtaisista tyyleistä riippumatta monissa kappaleissa on pieniä sekunti-intervalleja, sivusäveliä, muunnosäveliä ja pidätyksiä. Kaj Chydeniuksen *Nuoruustango* edustaa suurinta poikkeusta suomalaisten tangojen melodisessa tyyliässä, sillä siinä sävelmä kulkee lähes yksinomaan sointusävelillä. Runsaasti hajasäveliä ja kromatiikkaa esiintyy sen sijaan muun muassa Unto Monosen kappaleissa (ks. nuottiesimerkki 14).

Muistuttavatko suomalaisten kappaleiden melodiat sitten etelä-amerikkalaista alkuperäänsä? Kuulokuva ei vahvista tätä vaikutelmaa, sillä suomalaisten tangojen rauhallinen tempo, monimutkaiset harmoniat ja suoraviivaiset rytmit poikkeavat kulmikkaista ja melodiarytmeiltään nopeista, ”temperamenttisemmista” argentiinalaisista. Lisänä ovat melodiset erot jazzvaikutteisten nelisointujen lisäsävelten myötä Toivo Kärjen kappaleissa.

Tyylhistoria tangojen kuvastimessa

Karkeat linjat tango tyylhistorian eri vaiheissa ovat nähtävissä ja kuultavissa klassikkotangojen musiikillisissa rakenteissa – tango historian voi rakentaa kappaleita analysoimalla. Varhaiset kuulonvaraiset sävelmät perustuivat helposti muistettaville melodioille ja rytmille, jonka mukaan oli vaivatonta improvisoida eri melodiasoitimilla ja tanssimalla. Jo vuosisadan alussa eteläamerikkalaiset tangot olivat kuitenkin kehittyneet ragtimen tapaan moniosaisiksi kappaleiksi. Tangojen urbaani aggressiivisuus on esillä etenkin terävänä rytmikkana ja nopeakänteisinä melodioina (Åhlén 1987, 83). Myös Suomessa useista varhaisista harmonialtaan melko yksinkertaisista 1930-luvun tangoista on tullut klassikoita, kuten esimerkiksi Dallapén Valto Tynnilän säveltämästä *Pienestä sydäimestä*.

Vuosisadan puoliväliin mennessä tangoissa omaksuttiin kansainvälinen ja ”nykyaikainen” populaarimuoto AABA, jossa sommiteltiin harmonisesti vastakohtaisia välikkeitä. Tämä jazzissa yleistynyt rakenne istui tangoihin hyvin, koska kappaleiden vakava tematiikka suosi harmonisten jännitteiden rakentamista. Toivo Kärjen sävellysten joukossa tangoilla on erityinen painoarvo ja niissä melodian lisäsävelten tuoma jännite on selvimmillään (Jalkanen & Kurkela 2003, 412).

Samaan aikaan myös Unto Mononen ja muutkin suomalaiset säveltäjät kirjoittivat kappaleisiinsa monipuolisia sointurakenteita ja kehittivät kappaleiden muotoa edelleen 1960-luvun tyylien mukaisesti. Muun muassa kertosaakeet alkoivat muuttua iskevämmiksi ja mieleenpainuvimmiksi. Tangoparodiassa *Tango pelargonina* AABA-muoto ja suomalaisen tangoon vakiintunut sävellystyyli sen sijaan esiintyivät pelkistyneessä perusmuodossaan. Vastaavalla tavalla yksinkertaisena ja selkeänä tango oli näytelmä- ja elokuvamusiikin käytössä kappaleissa *Kotkan ruusu* ja *Nuoruustango*. Niissä ei kuitenkaan parodioitu traditiota vaan käytettiin sitä kertomuksen tunteellisena osana. Sitemmin tangoihin on omaksuttu jazzteorian opetuksen mukanaan tuomia tyylikeinoja, kuten kak-

kos-viitos -kadenssit ja modaaliset muutokset. Tangojen melodi-
nen perusta on silti edelleen tunnistettavissa.

Nuottikeskeisen musiikkianalyysin tuloksiin on suhtauduttava varauksella ennen kaikkea kahdesta syystä. Ensiksikin musiikin rakenteet voi hahmottaa ja tulkita monin eri tavoin. Toinen ja mahdollisesti olennaisempi syy on se, että painetut nuotit ovat vain yksi musiikkikulttuurin olomuoto. Esimerkiksi tangon kehitykselle olennainen tanssi jää tarkastelun ulkopuolelle. Ulkomaisista kappaleista käyttämäni suomenkieliset ja englanninkieliset versiot saattavat poiketa alkuperäisestä, jos nyt alkuperäistä sävellystä on edes jäljitettävissäkään. Nuottipainoksiin ja niissä käytettyihin sovituksiin saattaa myös sisältyä suoranaisia virheitä, eikä analyysini lopputuloksia voi tältäkin osin pitää tyhjentyvinä. Tulokset ovat kuitenkin päteviä suhteessa aineistooni siinä muodossa kuin se on ollut käytettävissäni.

Muotorakenteen, harmonian, rytmin ja melodian analyysien perusteella voi hahmottaa eroja ja suuntaviivoja siitä, miten tangot ovat muuttuneet tultuaan Suomeen viime vuosisadan alkupuolella eurooppalaisten suurkaupunkien välityksellä. Vuosina 1945–65 tangojen suosio kasvoi suurimmilleen Suomessa. Tuolloin suomalaiset tangokappaleet muovautuivat musiikilliselta rakenteeltaan ja lyriikaltaan monitahoisiksi iskelmiksi. Ne pystyivät välittämään muuttuvan suomalaisen kulttuurin aikana kokemuksen populaarimusiikin vakavasta ja puhuttelevasta puolesta. Onni ei ollut aina todellisuutta, mutta se oli olemassa jokaisen unelmissa. Sinne oli mahdollista käydä tangon sävelin.

LÄHTEET

- Aho, Marko (2003) *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ammond, Jukka (1994) ”Suomalaisen tangolyriikan melankoliset ulottuvuudet”. *Musiikin suunta* 3/1994, 41–52.
- Backlund, Kaj (2006) [1983] *Improvisointi pop/jazz musiikissa*. Helsinki: Fazer.
- Edström, Olle (1989) *Schlager i Sverige 1910–1940*. Göteborg: Musikvetenskap, Göteborgs universitet.
- Gronow, Pekka (2004) ”Suomalaisen tangon sielu”. Teoksessa Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, s. 14–39. Helsinki: Tammi.
- Henriksson, Juha (1998) *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Henriksson, Juha & Kukkonen, Risto (2001) *Toivo Kärjen musiikillinen tyyl*. Helsinki: Suomen jazz & pop arkisto.
- Jalkanen, Pekka (1989) *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Lilja, Esa (2009) *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Helsinki: The Finnish Music Library Association.
- Lilliestam, Lars (1983) *Blues- och rockteori*. Moniste. Musiikkitiede, Göteborgin yliopisto.
- Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Middleton, Richard (2007) ”Popular music in Europe and North America”. *Oxford Music Online: Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (tarkistettu 25.3.2011.)

- Motte, Diether de la (1987) *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Nettl, Bruno (1983) *Study of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press.
- Niiniluoto, Maarit (1982) *Toivo Kärki. Siks' oon mä suruinen*. Helsinki: Tammi.
- Rautiainen, Tarja (2003) *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Suutari, Pekka (1993) ”Mikrotason analyysi tangon kehityksestä”. *Musiikkitiede* 2/1993, 43–66.
- Suutari, Pekka (2000) *Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana*. Helsinki & Tukholma: Suomen Etnomusikologinen Seura & Ruotsinsuomalaisten arkisto.
- Vanhasalo, Mikko (2009) *Humppaa! Uudelleentulkinta ja kiteytyminen Dallapén ja Humppa-Veikkojen sovituksissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Åhlén, Carl-Gunnar (1984) *Det mesta om tango*. Stockholm: Svenska Dagbladet.
- Åhlén, Carl-Gunnar (1987) *Tangon i Europa. En pyrrusseger? Studier kring mottagandet av tangon i Europa och genrens musikaliska omställningsprocess*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.

LIITE: NUOTIT

Kappeleiden nuotit olen saanut tanssiorkestereilta kopioina. Käytössäni olleen nuotin julkaisuvuosi (mikäli tiedossa) on ilmoitettu sulkeissa ja hakasulkeissa on lisäksi kappaleen alkuperäisjulkaisun vuosi.

Adios muchachos (1950) [1927] säv. Julio Sanders, san. Cesar Vedani. Englanninkieliset sanat Russel Goudey, suom. san Kullervo. Argentiina.

- Capri* (1948) [*Isle of Capri* 1934] säv. Will Grosz, suom. san. Kullervo (Lahtinen). Iso-Britannia.
- El Choclo* (1903) ks. *Tulisuudelma*.
- La Cumparsita* (1985) [1917] säv. Matos Rodríques, suom. san. Kullervo. Argentiina.
- Golden Earrings* (1977) [1947] (*Kultaiset korvarenkaat* 1956) säv. Victor Young, san. Jay Livingston & Ray Evans, suom. san. Anja Eskomaa. USA.
- Hiljaa soivat balalaikat* (1946) säv. Toivo Kärki, san. Usko Kemppi.
- Hiljainen kylätie* (1953) säv. Pedro de Punta (Toivo Kärki), san. Reino Helismaa.
- Hurmio (Ecstasy)* (1952) säv. José Belmonte, suom. san. Rauni Kouta (Reino Helismaa). Iso-Britannia.
- Ilta himmenee* (1971) säv. Unto Mononen, san. Unto Mononen & Saukki (Sauvo Puhtila).
- Kotkan ruusu* (1968) säv. Helvi Mäkinen, san. Leo Anttila.
- Kun ilta ehtii* (1942) säv. Robert von Essen, san. Olavi Virta.
- Kyyneleet* (1960) (*Lacrime*) säv. Guido Cergoli, suom. san. Saukki. Italia.
- Köyhä laulaja* (1950) säv. Toivo Kärki, san. Kullervo.
- Lapin tango* (1988) [1964] säv. Unto Mononen, san. Maj-Lis Könönen.
- Liljankukka* (1977) [1945] säv. Toivo Kärki, san. Kerttu Mustonen.
- Nuoruustango* (1983) [1972] säv. Kaj Chydenius, san. Anu Kaipainen.
- Olet maailmain* (1997) säv. & san. Katja Lampela.
- Pieni sydän* (1939) säv. Walter Rae (Valto Tynnilä) san. Tatu Pekkarinen.
- Rannalla* (1989) säv. Vesa Tuomi, san. Tuula Heikkilä.
- Satumaa* (1955) säv. & san. Unto Mononen.
- Tulisuudelma* (1953) [*El Choclo* 1903], säv. A. G. Villoldo, san. Francia Luban, suom. san. Kullervo. Argentiina.
- Tango pelargonia* (1964) säv. & san. Kari Kuuva.

Tähdet meren yllä (1963) säv. Unto Mononen, san. Unto Mononen & Solja Tuuli (Sauvo Puhtila).

Täysikuu (1954) säv. Pedro de Punta (Toivo Kärki), san. Orvokki Itä (Reino Helismaa).

Yön kuningatar (1993) säv. Mika Toivanen, san. Jorma Toiviainen.

**”JÄRJEN VEIT JA MINUSTA ORJAN TEIT”:
ETELÄPOHJALAISET SWINGSUKUPOLVEN
TANSSISOITTAJAT 1950–60-LUVUN
TANGOBUUMIN PYÖRTEISSÄ**

Maija Kontukoski

Etelä-Pohjanmaan Lapualla helsinkiläisorkesteri sai aina varautua siihen, että Lapuan Virkiän kahdeksanhenkinen painijoukkue kävi tervehtimässä orkesteria: ”Tääläpäin soitetahan sitte vain tankoa!” Paksuniskaisten tanakka muuri antoi lisäpontta niin kutsutulle toivomukselle. Niinpä Erik Lindström ja Olli Häme kieltäytyivät keikkamatkoista Etelä-Pohjanmaalle. Sacy Sand muisteli, että Kauhajoella oli jazzia soittanut yhtye kerran uitettu Kyrönjoessa.

Ossi Runne (teoksessa Luhtala 2003, 164.)

Useat eteläsuomalaiset muusikot ovat muistelmissaan kuvailleet 1960-luvun eteläpohjalaisia tanssilavoja esiintymispaikoiksi, joihin yhtyeiden oli valmistauduttava kattavalla tango-ohjelmistolla. Musiikkineuvos Ossi Runnen muistelmalla on yksi monien joukossa (ks. esim. Heinivaho 2009; Haavisto 2010). Vaikka tangomusiikki oli 1960-luvun Suomessa hyvin suosittua koko suomenkielisellä maaseudulla, muusikot ovat usein maininneet juuri eteläpohjalaisen tanssiyleisön ja tanssijärjestäjien vaatimukset siitä, että tangoja oli soitettava erityisen paljon. Jo 1950-luvun loppupuolella Etelä-Pohjanmaalla alkoi esiintyä paikallisten tanssimuusikoiden yhtyeitä, joiden soitto-ohjelmistot koostuivat suurimmilta osin tangoista.

Tangokuumetta kesti Etelä-Pohjanmaalla aina 1950-luvun loppupuolelta 1960-luvun loppuun saakka. Tanssimuusikkojen haastattelut osoittavat, että tangontäytteiset esiintymisvuodet ovat olleet musiikillisista mieltymyksistä riippuen joko mieluisia tai sangen turhauttavia. Suositun tangon *Mustasukkaisuutta* alkusanat järjenlähdöstä ja orjuudesta voikin tulkita monimielisesti – tanssijoille tango merkitsi voimakkaita tunteita pursuavaa musiikkia, mut-

ta jazz-henkiselle muusikolle pelkkien tangojen soittaminen saattoi olla varsin epämieluisaa. Vielä 1950-luvulla paikalliset tanssimuusikot saattoivat soittaa laajasti erilaisia tanssilajeja, ja italialaiset käännösiskelmät, latinalaistanssit sekä amerikkalaiset ikivihreät olivat myös hyvin suosittua soitto-ohjelmistoa. Kuitenkin vuosikymmenen lopulla alkanut tangovillitys johti Etelä-Pohjanmaalla nopeasti siihen, että jopa paikalliset jazz-yhtyeet joutuivat tekemään rajun ohjelmiston vaihdoksen: tangoa oli soitettava, jos halusi esiintyä paikallisilla tanssilavoilla ja seuraintaloilla.

Tartunkin aiemmin melko vähän tutkittuun aiheeseen: tangonsoittajien paikalliseen arkeen 1950–60-lukujen lavatanssi-Suomessa. Tangovillityksen tarkastelu juuri paikallisten tanssimuusikkojen näkökulmasta on keskeistä siksi, että yhtyeiden ohjelmistot, muusikkojen ammattirooli ja toimintatapa kokivat paikoin suuria muutoksia. Tuolloin myös yleisön ja muusikkojen kohtaaminen sai ennen kokemattomia piirteitä. Tangoa esimerkiksi soitettiin nimenomaan yleisön pyynnöstä. Sen vuoksi eteläpohjalaista tangovillitystä tutkiessa on olennaista huomioida yleisön merkitys.

Tärkein tutkimusaineistoni koostuu kahdeksasta teemahaastattelusta, jotka tein eteläpohjalaisille tanssimuusikoille kesällä ja syksyllä 2003 alun perin pro gradu -tutkimustani varten (ks. Lahti 2004; taulukko 1). Haastatteluissa keskityin kunkin haastateltavan kanssa heidän tanssimuusikon uraansa sekä erityisesti vuosien 1950–1970 tapahtumiin tangon soittamisen näkökulmasta. Etsin haastateltaviksi tanssimuusikkoja useammasta suomenkielisestä eteläpohjalaisesta kunnasta, sillä muusikot kiersivät esiintymässä oman kunnan alueen lisäksi myös lähikuntien alueilla. Lisäksi kaikki haastateltavat muusikot olivat soittaneet yhden yhtyeen sijaan useissa kokoonpanoissa. Punaisena lankana sopivien haastateltavien etsimisessä pidin sitä, että pyrin löytämään yhtyeitä ja tanssimuusikkoja, jotka olivat aikansa suosituimpien joukossa ja joilla oli siten intensiivinen kokemus tanssimuusikkona työskentelemisestä. Sopivien haastateltavien löytämisessä minua avusti seinäjokinen toimittaja ja muusikko Terho Kemppi, joka on soittanut useissa eteläpohjalaisissa tanssiyhtyeissä. Täydentävänä tutkimus-

Haastatellut tanssimuusikot	Asuinkunta	Yhtyeitä 1950–60-luvulta
Mauno Kurki (synt. 1940)	Ylihärmä	Oiva Kurjen, Leo Hinkkasen ja Mauno Kurjen yhtyeet
Asseri Hakala (1934–2004)	Ilmajoki	Isku-Pojat, Tammilehdon tangoyhtye
Eino Luostari (synt. 1932)	Kauhava	Kivalo, Eino Luostarin yhtye
Reino Hietamäki (1929–2008)	Jurva	Rytmi-Neluset, RH-kvartetti, Jorma Salon yhtye
Jorma Salo (synt. 1933)	Seinäjoki	Swingers, Jorma Salon yhtye, Star Boys
Aarre Kivimäki (synt. 1936)	Isokyrö	Isku-Pojat
Pentti Kunnari (synt. 1939)	Alahärmä	Melody, Pentti Kunnarin orkesteri
Terho Kemppe (synt. 1941)	Seinäjoki	Swingers, Pentti Hakalan ja Jorma Salon yhtyeet, Star-Boys

Taulukko 1. Tutkimukseen haastatellut tanssimuusikot.

aineistona olen käyttänyt Etelä-Pohjanmaan Nuorisoseuran leikekirjoihin kerättyä tangoaiheista materiaalia, pääasiassa lehtileikkeitä ja tanssi-ilmoituksia, sekä Terho Kempin kotiarkiston tanssimusiikkiaiheisia materiaaleja, kuten Kempin tekemiä muusikkohaastatteluja, lehtileikkeitä, tanssi-ilmoituksia sekä Jorma Salon yhtyeen, Star Boysin, Swingersin ja Pentti Hakalan yhtyeen esiintymiskalentereita vuosilta 1957–1961.

Tanssimusiikkohaastattelujen lisäksi olen perehtynyt viiden eteläpohjalaismuusikon elämäntarinaa teoksessa *Soittaja pärjää aina – eteläpohjalaiset muusikot muistelevat* (2005): Reino Hietamäki, Jukka Haavisto (synt. 1930), Aarre Kivimäki, Eila Pienimäki (synt. 1939) ja Terho Kemppe. Hietamäki, Kivimäki ja Kemppe olivat myös haastateltaviani.

Tarkastelen tutkimusaineistoja sukupolvi-teoretisointien avulla: analysoin paikallisten tanssimuusikoiden toimintatapoja ja niiden muutoksia tangovillityksen aikana käyttämällä populaarimusiikin tutkija Vesa Kurkelan (2005) rytmimusiikin sukupolvimallia. Tutkimukseni päämääränä on ymmärtää, miten ja millaiseksi eteläpohjalainen tangovillitys kehittyi paikallisten tanssimuusikoiden näkökulmasta tarkasteltuna, sekä tuoda esiin uutta tietoa varsin nostalgisoituneesta ajanjaksosta. Näkökulma on vahvasti paikallinen, vaikka tango oli 1960-luvulla hyvin suosittua tanssimusiikkia koko Suomen maaseudulla. En ole kuitenkaan löytänyt vastaavanlaista tutkimusta, joka kertoisi tangonsoittajien arjesta muualta Suomes-

ta. Tämän vuoksi ei ole ollut mahdollista tehdä vertailua muiden maakuntien tilanteisiin. Sen sijaan olen löytänyt viitteitä siitä, että Etelä-Pohjanmaan tangokuume oli Suomen mittakaavassa poikkeuksellisen voimakas: erityisesti vuosina 1962–1964 maakunnassa oli tanssipaikkoja, joissa tanssiyhtyeen täytyi yleisön vaatimuksista soittaa lähes ainoastaan tangoja. Siten Etelä-Pohjanmaalle syntyi tilanne, jossa suuri osa paikallisista esiintyvistä yhtyeistä oli tango-yhtyeitä nimeä myöten. Osansa oli myös eteläpohjalaisella tehokkaasti organisoituneella nuoriso-, urheilu- ja maamiesseuratoiminnalla, sillä se tarjosi konkreettiset puitteet tanssitapahtumille. Tällöin voimakas tangokulttuuri saattoi syntyä seudulle, jossa tanssipaikkoja oli tiheästi ja tansseja myös järjestettiin ympäri vuoden useasti viikossa (ks. esim. Hakulinen & Yli-Jokipii 2007, 120; Jalakanen & Kurkela 2003, 352).

Suomalainen tango ja eteläpohjalaiset tanssien järjestäjät

Musiikintutkija Alfonso Padilla (1998) on tutkinut suomalaisen tangomusiikin vaiheita tangolevytysten näkökulmasta. Hän tulkitsee suomalaisen tangon historiaa eri vaiheina, jotka pitävät sisällään tangojen levytysmäärien huippuvuotia. Ensimmäinen vaihe alkoi vuonna 1913 ja jatkui toisen maailmansodan loppuun saakka. Vuosina 1935–1940 Suomessa levytettiin 274 tangoa, joista 217 oli suomalaista (Koivusalo 1994, 36). Georg Malmstén, Eugen Malmstén, Arvo Koskimaa ja Usko Kemppe olivat aikakauden tuoteliaimpia tangosäveltäjiä. Tangoja soittivat muun muassa Dallapé, Rytmipojat ja Ramblers. Laulajina tulivat tunnetuiksi erityisesti molemmat Malmsténit sekä A. Aimo. (Padilla 1998, 124–125.)

Tangon toinen vaihe ulottuu vuodesta 1945 vuoteen 1961, jolloin lp-levyt yleistyivät Suomessa. Yleisesti suomalaisen tangon ajatellaan kehittyneen juuri tuona aikana, jolloin suomalaisen tangon suurin vaikuttaja Toivo Kärki sävelsi runsaat 400 tangoa. Vuosina 1952–1955 noin kolmasosa levytetyistä kappaleista oli tangoja. Kausi oli merkittävä myös tangoyleisön kannalta: tangoja soitettiin

nyt myös maaseudun väestön ja kaupunkien työläisten keskuudessa. Se merkitsi tangon elitistisen salonkileiman nopeaa murtumista. Toivo Kärjen lisäksi erityisesti säveltäjä-sovittaja Jaakko Salo vaikutti tangomusiikin kehittämiseen. (Padilla 1998, 125–126.)

Vuonna 1961 alkoi tangon kolmas vaihe, jota kesti 1980-luvun alkupuolelle (Padilla 1998, 126). Kolmas nousukausi oireili jo 1950-luvun lopulla ja oli voimakkaimmillaan vuosina 1962–1965. 1960-luvun epäilemättä tunnetuin tangosäveltäjä oli Unto Mononen: *Kohtalon tango*, *Sateen tango*, *Tähdet meren yllä*, *Kaipuuni tango* sekä *Satumaa* ovat osa suomalaista tangokaanonia. Ehkäpä kaikkein tunnetuin suomalainen tango *Satumaa* nousi kansansuosioon vasta Reijo Taipaleen tulkitsemana vuonna 1962; ensimmäisen kerran sen levytti Henry Theel vuonna 1954. Taipaleen lisäksi suosittuja tangolaulajia olivat Olavi Virta, Taisto Tammi, Eino Grön, Markus Allan sekä Veikko Tuomi. Kun tangon neljäs nousukausi alkoi 1980-luvun alkuvuosina, sen huipentumaksi voidaan osoittaa Seinäjoen Tangomarkkinat -tapahtuma, jossa on valittu vuosittain uusia tangokuninkaallisia vuodesta 1985 alkaen (Padilla 1998, 127).

Etelä-Pohjanmaan tangobuumi sijoittuu Padillan (1998) tulkinnaassa toiseen ja kolmanteen tangovaiheeseen: tango oli Etelä-Pohjanmaalla erityisen suosittua 1950-luvun lopusta 1960-luvun loppuun saakka ja suosion huippu sijoittui 1960-luvun alkuun. Etelä-Pohjanmaalla kiersi tangon soittoon erikoistuneita tanssiyhtyeitä jo ennen 1960-luvun alun tangolevytyshuippua.

Tangon eteläpohjalainen kannattajakunta koostui noin 15–20-vuotiaista nuorista, jotka kuuluivat niin kutsuttuihin suuriin ikäluokkiin. Tangobuumia edelsi sotien aikaiset tanssikiellot ja sotien jälkeisen ajan tanssikuume. Talvisodan syttymisen jälkeen sisäasiainministeriö julisti joulukuun alussa 1939 tanssikiellon, joka jatkui lyhyttä katkoa lukuun ottamatta vuoden 1944 loppuun. Lokakuusta 1944 lähtien sallittiin ohjelmallisissa huvitilaisuuksissa eli iltamissa tunnin tanssit. Syyskuussa 1948 tanssikielto kumottiin myös niistä paikoista, joissa oli anniskeluoikeus tai sotavalaistus käytössä. (Nieminen 1993, 45–46, 48.)

Tanssikiellon kumoutuminen merkitsi kymmenien ja satojen uusien tanssilavojen rakentamista. Tanssikuume valtasi suomalaiset, sillä raskaitten sotavuosien jälkeen kansa kaipasi iloa ja huvituk- sia (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007, 75–76). Valtion määräämä hu- vivero kannusti edelleen ohjelmallisten iltamien järjestämiseen, sil- lä valtio verotti ankarasti tanssien järjestämistä: pääsylipuista täytyi maksaa 40 prosentin huvileimavero (leimaverolaki 662/1943, 60– 65§). 1940–1960-luvuilla tansseja järjestivät Etelä-Pohjanmaalla erilaiset yhdistykset ja seurat, kuten nuoriso-, urheilu- ja maamies- seurat sekä pienviljelijä- ja työväenyhdistykset omissa toimitilois- saan. Yksinkertaisimmillaan kesällä käytössä ollut tanssilava saat- toi olla pelkkä puurakenteinen lattia tai katoksellinen puulattia kau- niissa ympäristössä, kuten joen tai järven rannalla tai metsän lai- dassa. (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007, 79.) Toimitilattomat yhdis- tykset ja seurat vuokrasivat tiloja muilta huvitilaisuuksien järjestä- miseksi. Tanssilavojen määrän nopea kasvu kertoo osaltaan myös siitä, että huvitilaisuuksien järjestäjät huomasivat pian tanssitilai- suuksien houkuttelevan eniten väkeä. Se oli järjestöille taloudelli- sesti kannattavinta varainhankintaa.

Vuosikymmenien ajan tanssien järjestäminen pysyi järjestöjen tärkeimpänä taloudellisena toimintana. Saaduilla tuotoilla muun muassa pidettiin yllä toimitiloja ja tuettiin sivistyksellistä toimin- taa. Lavatanssiperinnettä tutkinut Aila Nieminen (1993, 59) muis- tuttaa tanssitilaisuuksien merkityksestä myös kyläyhteisöjen voi- mauttajana. Tanssitilaisuudet yhdistivät kylien nuorisoa, kun he saattoivat luoda tilaisuuksissa henkilökohtaisia kontakteja. Tanssi- toiminta lujitti koko kyläyhteisön yhtenäisyyttä sekä loi ja ylläpiti toimintaa. Suomalaisten paikallisyhteisöjen muutosta tanssilavojen kuvastamana tutkineen Pentti Yli-Jokipiin (1999, 239) mukaan so- dan loppuminen vapautti tanssi- ja ravintolakulttuurin lisäksi sek- suaalisuuden: kiellot poistamalla yhteiskunta helpotti parisuhteiden syntymistä.

Iltamaperinne hiipui 1960-luvulle tultaessa ja ohjelmallisten il- tamien sijaan seurat järjestivät pelkkiä tanssitapahtumia (Kurkela 2000). Tanssitoiminnan yleistyessä monet nuorisoseurat poistivat

toimitiloistaan näyttämön, jotta tanssille saataisiin lisää tilaa. Käytännössä seuroilla ja yhdistyksillä oli yleensä erillinen huvitoimikunta, joka hoiti tanssitilaisuuksien järjestelyt, kuten tanssiorkesterien tilaamisen. Tansseista ilmoitettiin kauppojen seiniin ja maitolavoihin kiinnitettyillä ilmoituksilla ja myös paikallislehdissä. Tiloja tanssien järjestämiseen oli tarjolla runsaasti 1950–1960-luvuilla. Samassa pitäjässä oli tyypillisesti useita toimitiloja, joissa tanssit saatettiin järjestää. Tilojen runsauden vuoksi muun muassa nuorisoseurat jakoivat pitäjien sisäisesti tanssien järjestämisvuoroja.

1960-luvulla eteläpohjalaisilla nuorisoseuroilla järjestettiin tanssit tyypillisesti kolmena iltana viikossa. Yksi nuorisoseura saattoi saada mainetta siitä, että he järjestivät esimerkiksi hyvät keskiviikkotanssit, kun taas joku toinen nuorisoseura veti talon täyteen sunnuntaisin. Tanssien järjestäminen oli jakautunut eri järjestöjen kesken myös siten, että esimerkiksi nuorisoseurat järjestivät tansseja pääasiassa talvella ja urheiluseurat kesällä. Kesäisistä tanssilavoista onkin muodostunut romanttinen mielikuva suomalaisen lavatanssikulttuurin tyypillisenä ympäristönä. Sen sijaan seurain talot talvimaisemassa, muusikot kakluunin lämmössä paukkupakkasilla tanssittamassa nuorisoa edusti toista miljöötä, joka on jäänyt unohduksiin 1940–1960-lukujen tanssitapahtumien arkipäivästä (ks. esim. Pienimäki 2005).

Mannheimin sukupolvidynamiikka ja tanssimusiikin sukupolvet

Kurkelan (2005) tanssimusiikin sukupolvitytologia vuosien 1910 ja 1965 välillä syntyneistä tanssimuusikoista pohjautuu sosiologi Karl Mannheimin (1893–1947) klassiseen sukupolviteoriaan (1952) ja sillä on myös yhtymäkohtia sosiologi Jeja Pekka Roosin (1987) tutkimukseen suomalaisista 1900-luvun sukupolvista. Mannheim (1952, 286) kiinnostui sellaisen sukupolven käsitteen kehittämisestä, minkä avulla olisi mahdollista ymmärtää ”sosiaalisten ja intellektuaalisten liikkeiden rakennetta”. Mannheimilainen

sukupolven käsite on kolmitasoinen, alhaalta ylöspäin nouseva ilmiö, jonka eri tasot ovat biologinen ikäpolvi, sukupolviasema ja aktualisoitunut sukupolvi (Mannheim 1952, 302–304). Suomalaisessa tutkimuksessa yhteiskuntatieteilijä Matti Virtanen (2001) on käyttänyt tutkimuksessaan Suomen poliittisista traditioista ja sukupolvien dynamiikasta osittain samoja ja osittain vastaavia käsitteitä: ikäpolvi, kokemuksellinen sukupolvi ja mobilisoitunut sukupolvi. Käytän Virtasen käsitteitä, sillä ne havainnollistavat selkeämmin sitä, mitä käsitteillä tarkoitetaan. Kuten Virtanen (1999, 82) osuvasti kirjoittaa, ”Mannheimin tavoitteena on kehitellä sellainen käsiteapparaatti, jonka avulla on mahdollista napata sukupolvi lennosta, so. ei staattisena rakenteena, vaan dynaamisena sosiaalisena prosessina”.

Kuten Virtasen käsite tuo esiin, yhteinen kokemus tekee biologisesta ikäpolvesta eli joukosta samaan aikaan syntyneitä ihmisiä kokemuksellisen sukupolven. Mannheimin (1952, 297) mukaan samanikäisten ikäpolvesta muodostuu kokemuksellinen sukupolvi jonkin voimakkaan, erityisen, jopa traumaattisen tapahtuman tai murroksen myötä. Tällainen yhteiskunnallinen murros voisi olla esimerkiksi sota, lama tai maalta muutto. Tätä yhteistä, kaikille samaan tiettyyn aikaan tapahtuvaa kokemusta Virtanen (1999, 84) nimittää avainkokemukseksi. Kokemuksellisen sukupolvi-identiteetin syntymiselle on olennaista se, missä ikävaiheessa avainkokemus tapahtuu. Mannheimin (1952, 300) mukaan avainkokemus tapahtuu herkässä aikuistumisen ikävaiheessa olevalle ikäpolvelle. Tuolloin ihmisen oletetaan reagoivan vahvasti maailmankatsomuksellisiin ajatuksiin. Dramaattisen ja yksiselitteisen avainkokemuksen merkitystä kokemuksellisen sukupolven syntymisessä on myös kritisoitu. Sukupolvea yhdistävä kokemusten side voi syntyä myös hitaasti ja vaiheittain arkipäiväisten kokemusten lisääntyessä (Purhonen 2008, 161). Sukupolvien väliset rajat eivät myöskään ole tarkkoja, sillä sukupolvimallien ikävuodet ovat parhaimmillaankin suuntaa-antavia teoretisointeja ihmisten eletyistä elämistä.

Mannheimin (1952), Roosin (1987) ja Kurkelan (2005) sukupolvimallit poikkeavat toisistaan ratkaisevasti sen suhteen, missä

vaiheessa samanikäisten ikäpolvesta syntyy kokemuksellinen ikäpolvi. Mannheimin (1952, 300) mukaan kyseinen herkkä ikävaihe on noin 17–25-vuotiaana, kun taas Roos (1987, 51) merkitsee varhaisen keski-ikä (38–48-vuotiaat) vaiheeksi, ”jonka kuluessa elämän sisällöt muotoutuvat”. Kurkela (2005, 10) sen sijaan tulkitsee, että ”lapsuudessa ja viimeistään nuoruudessa koettu musiikillinen herätys tai elämys ohjaa koko [tanssimuusikon] uran kehitystä”. Kurkela (2005, 10) perustelee tulkintaansa sillä, että muusikot muodostavat oman erityisryhmänsä, jonka avainkokemukset ovat juuri muusikkouteen liittyviä kokemuksia, eivätkä ne liity kovinkaan usein kollektiivisiin sukupolvikokemuksiin.

Esimerkiksi sota-ajan yleisölle voimakkain musiikillinen kokemus liittyi varsin vanhakantaisiin iskelmiin, joissa oli haavetta ja nostalgialla. Tuon ajan nuoret muusikot muistavat aivan toisenlaisen musiikin, amerikkalaisen swingin, joka määräsi monen soittajan uran suunnan. (Kurkela 2005, 10.)

Tangonsoittajatkaan eivät soittaneet vain omalle samanikäisten sukupolvelleen, vaan pääasiassa seuraavalle, nuoremmalle sukupolvelle, jota Roosin (1987, 55–56) sukupolvimallin mukaisesti voi kutsua suuren murroksen sukupolveksi (vuosina 1940–1950 syntyneet). Suuren murroksen sukupolveen kuuluivat myös vuosina 1945–1950 syntyneet suuret ikäluokat, joista 1960-luvun eteläpohjalainen tangoyleisö enimmäkseen koostui. Sen sijaan haastatellut tangonsoittajat kuuluivat Roosin (1987, 54–55) jaon mukaan pääasiassa jälleenrakennuksen sukupolveen (vuosina 1925–1939 syntyneet). (Ks. taulukko 2 seuraavalla sivulla.)

Mannheimin (1952) sukupolvikäsitteen kolmas taso on mobilisoitunut sukupolvi. Mobilisoituneeksi sukupolveksi voidaan kutsua niitä samaan kokemukselliseen sukupolveen kuuluvia yksilöitä, jotka haluavat tietoisesti osallistua ”oman kohtalonsa muokkaamiseen” ja aktivoituvat toimijoina oman yhteiskuntansa ”sosiaalisissa ja intellektuaaleissa liikkeissä” (Mannheim 1952, 303). Käsitteen keskeisenä tavoitteena on selittää juuri erilaisten poliittisten liikkeiden syntymistä ja toimintaa. Mobilisoituminen on aina tietoisuutta, esimerkiksi haluamalla vahvistaa hyväksi koettua elämäntyyliä.

	Valsiromanssin sukupolvi	Hotjazzin ja Dallapén sukupolvi	Swingin sukupolvi	Popmusiikin sukupolvi	Punkmusiikin sukupolvi
Kurkela	1900-1910	1907-1924	1925-1946	1943-1960	1958-1965
Roos	1900-1925		1925-1939	1940-1950	1950-1959
	Sodan ja pulan sukupolvi		Jälleenrakennuksen sukupolvi	Suuren murroksen sukupolvi	Lähiösukupolvi

Taulukko 2. Roosin (1987) ja Kurkelan (2005) sukupolvitytologiati syntymävuosijakoineen.

Mannheim (1952, 302–304) vertaakin mobilisoitunutta sukupolvea luokkaan, joka tulee tietoiseksi omasta asemastaan eli kyseessä on tällöin luokkatietoisuuden ja sen perusteille syntyvien poliittisten liikkeiden syntymisestä.

Edellytyksenä kokemuksellisen sukupolven mobilisoitumiselle on se, että yksilöt kuuluvat samaan historialliseen ja kulttuuriseen ympäristöön. Virtanen (1999, 83) selittää mobilisoitumisen siten, ”että saman sukupolvikokemuksen omaavat tiedostavat yhteisen tilanteensa ja pyrkimyksensä, ja tekevät tästä tietoisuudesta ryhmäsolidaarisuutensa perustan”. Kurkelan (2005) tanssimusiikoiden sukupolvimallissa mobilisoituminen tapahtuu populaarimusiikin välityksellä. Mannheim (1952, 309) kuitenkin huomauttaa, etteivät kaikki kokemukselliset sukupolvet mobilisoidu. Yhteinen avainkokemus ei riitä sukupolven ainoaksi mobilisoitumisen voimaksi.

Kaikki haastattelemani ja elämäntarinakokoelmasta valikoimani tanssimusiikot ovat syntyneet vuosina 1929–1941, joten Kurkelan (2005, 13) jaottelussa he kuuluvat kaikki samaan muusikkosukupolveen, swingin sukupolveen. Toisin kuin Roosin jaottelussa, jossa 1940-luvulla syntyneet kuuluvat samaan sukupolveen, Kurkelan mallissa he jakaantuvat kahteen eri ryhmään: vanhemmat swingisukupolveen ja nuoremmat popsukupolveen. Kurkelan (2005, 15) mukaan luonnollinen raja kulkee vuodessa 1945, jota seuranneiden kymmenen vuoden aikana syntyneet kuuluvat suuriin ikäluokkiin. Swingin ja popin sukupolvet menevät lisäksi 1940-luvulla melkoi-

sesti päällekkäin. Kurkelan (2005, 15) mukaan avainkokemuksen ja ympäristön vaikutus on tällöin ratkaisevaa sukupolvi-identiteetin muodostumisessa 1940-luvun puolivälissä syntyneille tanssimusiikoille. Sen sijaan 1960-luvun nuori yleisö muodosti mielimusiikkinsa perusteella pääasiassa kaksi sukupolvea: tangosukupolven ja popsukupolven. Kurkelan (2005, 15) mukaan tanssimusiikoissa samankaltaista jakautumista on hankalampi havaita.

Suomalainen swingin muusikkosukupolvi hallitsi tanssimusiikin soittoa 1960-luvun loppupuolelle saakka ja se vaikutti vielä 1970-luvulla olennaisesti suomalaiseen äänilevy- ja iskelmätuotantoon (Kurkela 2005, 14–15). Nuoremmille swingin sukupolveen kuuluville musiikoille saattoi swingiä merkittävämmäksi avainkokemukseksi nousta amerikkalainen rock'n'roll. Rock'n'roll ei kuitenkaan lyönyt läpi Etelä-Pohjanmaalla, ja tämä lienee ollut tilanne myös muualla Suomessa. (Ks. Jalkanen & Kurkela 2003, 460.)

Mannheimin (1952) sukupolvikehittelyn ydin löytyy mobilisointuneesta sukupolvesta, joka *jakaantuu* toisilleen vastakkaisiin osaryhmiin eli sukupolviyksiköiksi. Virtanen (2001) ja Kurkela (2005) nimittävät näitä yksiköitä fraktioiksi. Molemmat termit vaikuttavat kuitenkin käsitteen merkityksen selvyiden kannalta jossain määrin hankalilta. Käytänkin mobilisointuneen sukupolven sisäisistä erillisryhmistä yksinkertaista termiä osaryhmät. Osaryhmissä on kyse siitä, että ne ”jakavat saman avainkokemuksen, mutta eri syistä tulkitsevat sen merkityksen toisistaan poikkeavalla [--] tavalla” (Virtanen 1999, 85). Näin toisiinsa sidoksissa olevia ja toisistaan hyvin tietoisia olevia osaryhmiä yhdistää aina yhteinen avainkokemus, joka sitoo ne kaikki samaksi kokemukselliseksi sukupolveksi.

Osaryhmien syntymistä tutkittaessa huomio kiinnittyy osaryhmän jäsenten ajatusmaailman samankaltaisuuksiin, puhetapoihin, tunnuksiin ja ideoihin, joilla on osaryhmää sosialisoiva ja sitova vaikutus. Samoista perusideoista innostuneet samanikäiset yksilöt muodostavat yhdessä sukupolvensa osaryhmän, kerääntyessään yhteen harjoittamaan, sisäistämään ja ylläpitämään yhteistä elämäntapaa. Mannheim (1952, 304) korostaa vielä, että osaryhmän vetovoiman perusta on aina sukupolven yhteinen avainkokemus, vaik-

ka osaryhmät syntyvätkin yksilöiden ideoista. Yksilöiden ideoilla Mannheim (1952, 307–308) viittaa jokaisen osaryhmän sisällä olevaan osaryhmää huomattavasti tiiviimpään ydinryhmään, joka kehittää aina uusimmat ideat ja käytännöt.

1950–60-luvulla Etelä-Pohjanmaalla toimineiden tanssimuusikoiden toiminnan tarkastelu sosiologisen sukupolvikäsitteen avulla auttaa ymmärtämään tangonsoiton merkityksiä itse muusikoille ja myös yleisölle. Mannheimin (1952) sukupolviteoriassa on oivallettu yksinkertainen, mutta tärkeä ryhmänmuodostuksen malli. Roos (2002) on kuitenkin myös kritisoinut Mannheimin näkemystä avainkokemuksen merkityksestä kokemuksellisen ja mobilisoituneen sukupolven muodostumisessa. Hänen mukaansa ongelmana on avainkokemuksen taipumus tuottaa itse itsensä huolimatta siitä, että esimerkiksi 1960-luvun suomalainen sukupolvi sopii mannheimilaiseen kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakennettuun sukupolvimääritelmään. Roos (2002) on oikeassa siinä, että empiirisen näytön saaminen avainkokemuksien merkityksestä itse ihmisiltä on hankalaa. On tietenkin mahdotonta odottaa, että haastateltavat alkaisivat kertoa elämäntarinaansa ”mannheimilaisittain”, sillä haastateltavat kertovat henkilökohtaisesta elämästään ja kokemuksestaan. Kuitenkin tanssimuusikoiden kohdalla haastateltavien musiikillinen toiminta johdattaa tutkijaa melko selväpiirteisesti sukupolvianalyysin tekemisessä. Kun tanssimuusikkouteen liittyy vielä olennaisesti ryhmätoiminta, on sukupolvien osaryhmienkin löytämien ja hahmottaminen muusikkohaastatteluista oletettavasti helpompaa kuin niin kutsuttujen tavallisten ihmisten elämäkerroista (vrt. Roos 1987).

Swingin sukupolven tanssiorkesterit 1950–60-luvuilla

1950–60-luvuilla Etelä-Pohjanmaalla toimi useita kymmeniä tanssiorkestereita. Näiden maakuntayhtyeiden tarkkaa lukua on vaikea arvioida edes karkeasti. Jotain kertoo osaltaan ilmajokisen muusikko Heikki Ketosen ja jurvalaisen muusikon Reino Hietamäen

yhdessä keräämä luettelo yli kolmesta sadasta vuosina 1910–1980 esiintyneestä Ilmajoen ja lähikuntien tanssiorkesterista (Ketosen yksityisarkisto). Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin haastattelemini swingin sukupolveen kuuluvien tanssimuusikkojen musiikillisia avainkokemuksia ja pohdin myös maakuntayhtyeiden tyyppillisiä kokoonpanoja, toimintatapoja ja ohjelmistoja.

Haastatelluista tanssimuusikoista Kemppe, Kivimäki, Hietämäki, Kurki ja Salo kertovat omakohtaisista nuoruudenaikaisista jazzkokemuksistaan. Swingit soljuivat nuorille muusikonaluille monin tavoin, kenelle BBC:n kello viiden tanssihetkien myötä (Salo 2003) tai liettualaisten ja latvialaisten radiokanavien välityksellä (Hietämäki 2003), kenelle paikallisten tanssitilaisuuksien tauoilla soineiden jazzlevyjen välityksellä (Kivimäki 2003). Kemppe (2005a, 117) puolestaan kuvailee kiinnostuksen swingiin syntyneen vähitellen erilaisia musiikkivaikutteita aktiivisesti hakemalla. Lapsuudenystävän luona nähdyt viulu ja mandoliini herättivät ensin kiinnostuksen soittimiin. Ensimmäisen oman soittimen, nokkahuilun, avulla Kemppe huomasi, että hänellä on tarkka sävelkorva ja rytmitaju. Nokkahuilu vaihtui sittemmin klarinettiin, saksofoniin sekä poikkihuiluun ja nuottikirjana ollut Lauri Parviaisen *Koulun laulukirja* (1949) puolestaan Olli Hämeen *Rytmin voittokulkuun* (1949). Elävän musiikin kuunteleminen oli Kemppeille (2005a, 118) tärkeää aina kun siihen oli mahdollisuus:

Lisää musiikkivaikutteita hain [vuonna 1956] käymällä kuuntelemaisessa Seinäjoen työväentalon ikkunan takana orkestereiden soittoa tanssi-iltoina. Lumipenkan päältä yritin kurkotella verhojen raosta sisään minkä näköisiä soittajat olivat. [--] Varsinkin vaasalaisen klarinetistin Erkki Karjalaisen EK-kvintetti oli suosikkini, samoin vaasalainen Arnolds selä seinäjokelainen Isku-Pojat. Isku-Poikien soittoa kuuntelin myös Kino-Hotellin ikkunasta kolmannesta kerroksesta. Seisokeilin hotellin seinustalla pimeässä pitkät ajat ihastellen Aarre Kivimäen klarinetinsoittoa.

Kurki (2003) kertoo, että hän aloitti tanssimusiikon uransa vuonna 1955 15-vuotiaana isänsä Oiva Kurjen perheyhtyeessä, jossa oli ajan muotivirtausten mukainen kokoonpano: hanuri, kitara, havaijinkitara, rummut ja kontrabasso. Havaijinkitaralla soitetut *Tiikeri-*

hain ja *Kuningaskobran* kaltaiset käännöshitit olivat yhtyeen kilpailuvaltti. 1950-luvun lopulla yhtyeeseen liittyi myös saksofonisti ja myöhemmin myös vibrafonisti. Laulaja tuli aina perheen ulkopuolelta. Italialaiset swingiskelmät, latinalaistanssit, mambot, slow foxtrotit ja tangot muodostivat Kurjen ensimmäisen soitto-ohjelmiston. Myös Luostarin (2003) ensimmäinen soitto-ohjelmisto sisälsi erityisesti slow foxtrotteja, jotka olivat amerikkalaisperäistä swingiä.

Millaiset yhteiskunnalliset kokemukset yhdistävät haastattelemani tanssimuusikoiden kokemuksellista sukupolvea? Roosin (1987, 54–55) sukupolvimallia lainaten osalle jälleenrakennuksen sukupolven ihmisille on yhteistä kokemukset lapsuuden ja nuoruuden ajan turvattomuuden tunteesta ja kulutustavaroiden puutteesta sekä pula-ajan ja sotavuosien jälkeisestä vaurastumisen ajasta. Kova työn tekeminen, säästäminen, perheen perustaminen, useissa tapauksissa muutto maalta kaupunkiin ja elintason nousu ovat myös tyypillisiä piirteitä. Jälleenrakennuksen sukupolvi kuunteli radiosta Benny Goodmanin klarinettiswingit, Glenn Millerin *Moonlight Serenaden* ja *In The Moodin*, Toivo Kärjen tangot ja rillumareit. Sovitetut swing-iskelmät ja italialaiset käännösiskelmät olivat erityisen toivottuja, ja slow foxtrot, valssi ja tango olivat suosittuja tansseja. Rock'n'roll ei jäänyt sekään huomaamatta, ja pian *Rock Around The Clock* täydensi seinäjokistenkin tanssiyhtyeiden swingpitoista soitto-ohjelmistoa (Salo 2003).

Musiikkimaultaan samantyylliset nuoret soittajat muodostivat yhtyeitä, joissa oli suuri innostus soittamiseen ja esiintymiseen. Tämä päti erityisesti jazzista innostuneisiin soittajiin (esim. Jorma Salon yhtye). Toisenlaista yhtyepohjaa edustivat yleensä pitkäikäiset perheyhtyeet (esim. Oiva Kurjen yhtye ja Isku-Pojat). Ne tarjosivat monelle soittajalle ensimmäiset kokemukset yhtyesoitosta ja soittamisesta yleensä. Muusikot saattoivat vaihtua yhtyeissä useasti ja yleisin syy siihen oli armeijaan lähtö. Etenkin perheyhtyeissä soittajanalut pääsivät esiintymään jo hyvin nuorena, jopa 11-vuotiaina (Kurki 2003), sillä perheyhtye oli tuttu ja turvallinen ympäristö soittamista aloittelevalle lapselle. Haastatellut tanssimusi-

kot oppivat soittamaan ja kartuttivat soitto-ohjelmistojaan monilla eri tavoilla: opettelemalla tekniikkaa omatoimisesti soitinoppaista, saamalla soitinopetusta tutulta muusikolta, matkimalla muita soittajia, liittymällä yhtyeeseen tai perustamalla oman, soittamalla korvakuulolta ja nuoteista, radiota kuuntelemalla ja kappaleita äänittämällä. Muusikot tulivat tunnetuiksi esimerkiksi omaperäisistä soitotavoista ja sointujen käytöstä (Kurki 2003).

Eteläpohjalaisorkestereiden yleisimpiä soittimia 1950–60-luvulla olivat hanuri, viulu, tenori- ja alttosaksofoni, trumpetti, klarinetti, kitara, rummut ja kontrabasso. Harvinaisempi mutta suosittu soitin oli vibrafoni, jota käytettiin yleensä jazzin soittoon suuntautuneissa yhtyeissä. (Kemppi 2003; Kunnari 2003; Hakala 2003; Luostari 2003; Kurki 2003; Kivimäki 2003; Hietämäki 2003.) Muusikot ostivat soittimensa usein käytettyinä, sillä uudet soittimet olivat melko kalliita. Ensimmäiset kokemukset soittimesta liittyivät tyypillisesti kansakoulun urkuharmonin tai jonkun muun tuttavapiirissä olevan soittimen kokeiluun (Luostari 2003; Hakala 2003). Soittoharrastus saattoi alkaa esimerkiksi oman kylän soitto-kunnassa (Kunnari 2003). Yhtyeet olivat yleensä kvartetteja tai kvintettejä eli kokoonpanoja, joilla oli suhteellisen vaivatonta kiertää esiintymässä. 1950–60-luvuilla maantiet olivat suurimman osan vuodesta kurjassa kunnossa, autot vanhoja ja huonokuntoisia. Perinteisen keikka-auton tunnisti lähinnä katolle köytetystä kontrabas-sosta. (Hietämäki 2003; Kemppi 2003.) Myös esiintymispaikkojen taso vaihteli:

Siellä [Ilmajoen] Ruissaaressa ei ollut [1950-luvun lopulla] sähköjä olenkaan, oli vain paljon myrskylyhtyjä. Minä vihasin sitä, kun ei ollut sähköjä, sillä minulla oli siihen aikaan jo mikrofonit hanurissa, ja kun ei ollut sähköjä, piti soittaa kovaa. Kun Ruissaareen tuli monta keikkaa, niin tein akkukäyttöisen vahvistimen ihan tätä lavaa varten. Kun tulin Fordilla perille, niin autosta akku vain rauhallisesti irti ja sinne lalle. (Hietämäki 2005, 39.)

Äänentoistolaitteiston käyttö oli hyvin harvinaista, ja vahvistimet olivat lähes poikkeuksetta yhtyeen laulusolistia varten. Soittimien vahvistimet tulivat yleisemmin käyttöön vasta myöhemmin 1960-

luvulla. (Kurki 2003; Salo 2003; Hietämäki 2003; Kunnari 2003; Kemppi 2003.) Vaivatonta tanssikvartettien ja -kvintettien arki oli siis siinä mielessä, että pienellä porukalla oli helppo liikkua ja esiintymään kyettiin lyhyelläkin varoajalla.

Vielä 1940-luvulla maakuntayhtyeissä ei ollut juurikaan laulusolisteja. Vain silloin tällöin joku yhtyeen soittajista saattoi esittää satunnaisen laulukappaleen. (Luostari 2003; Kivimäki 2003.) Laulusolistit alkoivat yleistyä vasta 1950-luvulla ja laulajan merkitys kasvoi nopeasti vuosikymmenen loppupuolella sekä 1960-luvulla. Tuolloin iskelmätahdet ja etenkin tangotähdet olivat yhtyeiden keulahahmoja ja yleisön kiinnostus kohdistui hanuristin taitojen lisäksi laulajan kykyihin tulkita kappaleita, erityisesti tangoja. 1950–60-luvulla laulusolistit olivat tyypillisesti miehiä, ja muutenkin naismuusikot olivat harvinaisia. Kiertävä elämäntyylillä alkoholiongelmineen ei houkuttanut naisia alalle. Monet miespuolisetkin tanssimuusikot olivat uransa alkuvaiheessa vielä nuoria poikamiehiä, joiden ura loppui tai ainakin taukosi perheen perustamiseen (Hakala 2003). Laulaja Eila Pienimäen (2005, 105) mukaan 1960-luvulla tavallisilla maakuntien tanssilavoilla yhtyeillä oli jo omat laulusolistinsa. Pienimäki aloitti 1960-luvun alussa ravintolaesiintymiset. Tangot olivat lisäksi lauluteksteiltään useimmiten mieslaulajan laulettavaksi tarkoitettuja, eikä tangomusiikki sillä tavoin edes antanut samanlaista mahdollisuutta naislaulajille kuin mieslaulajille.

Hauska yksityiskohta on tanssiorkesterien yhtenevä esiintymisasustus. Tanssimuusikot pyrkivät pitämään vaatetuksen yhtyeen sisällä yhtenäisenä, millä myös Hietämäen (2005, 40) mukaan houkeltiin yleisöä keikoille:

Kaikilla porukoilla alkoivat tuohon aikaan olla tärkeää nämä vaatteet. Voi sanoa, että esiintymisasut olivat numero yksi. Toiset yhtyeet mainostivat esiintymisasujaan jopa tanssi-ilmoituksissa. Kun yhtyeellä oli uudet takit, niin sekin oli jo lehti-ilmoituksen väärä. Lehden mainoksessa saattoi lukea: ”Luantaina soittaa Tiukan Rytmii uusilla takeilla.”

Vielä 1940- ja 1950-luvuilla yhtyeet ilmoittivat paikallislehdessä ottavansa vastaan esiintymistilauksia. Jos tanssiyhtye otti itse

yhteyttä tanssien järjestäjiin, järjestäjät pitivät sitä kummallisena ja saattoivat saada vaikutelman, ettei yhtye ollut enää kovinkaan suosittu eikä sitä kannattaisi tilata (Luostari 2003; Kemppe 2005a, 120). Tanssipaikkoja ja -tilaisuuksia oli toisin sanoen valtavasti. Usein uusi esiintyminen sovittiin jo edellisen keikan yhteydessä. Myöhemmin 1950-luvun lopulta alkaen yhtyeitä välittävät ohjelmatoimistot yleistyivät vähitellen ja yhtyeiden lisääntyessä kilpailu keikoistakin lisääntyi, jolloin yhtyeet ryhtyivät itse aktiivisesti myymään esiintymisiä. Esimerkiksi Kempin (2005a, 122) mukaan Seinäjoella toimi vuonna 1957 viisi tanssiyhtyettä: Swingers, Isku-Pojat, Aimo Tolosen yhtye (käyttivät myös nimeä Laulavat Toloset), Jam Session ja Star-Boys. Näistä kaksi ensimmäistä soittivat paljon swingiä, kun taas Tolosten ja Jam-Sessionin ohjelmistot perustuivat enimmäkseen Dallapé-tyyliseen haitarijatsiin. Star-Boys puolestaan keskittyi iskelmiin ja tangoihin – jazzia yhtye soitti vain hieman tanssien aluksi.

Kun swingin sukupolven tanssimuusikot olivat kukin aloittaneet soittoharrastuksensa keskenään hyvin samantyyllisen musiikin inspiroimina, eteläpohjalaisille tanssiyhtyeille muodostui soittovuosien myötä eräänlainen perusohjelmisto. Sen avulla uusia yhtyeitä voitiin perustaa ja harjoittaa esiintymiskuntoon ilman kokonaan uuden ohjelmiston harjoittelua. Lisäksi tarpeen vaatiessa oli helppoa löytää sijaisia keikoille. Perusohjelmisto koostui ikivihreistä ja päivän muotihiteistä. Ohjelmisto helpotti huomattavasti tilanteita, joissa maakuntayhtye säesti vierailevaa, usein eteläsuomalaista suosittua laulusolistia. Esiintymistilanteessa laulaja usein vain ilmoitti soittajille kappaleen nimen ja sävellajin, nuotteja oli harvalla mukanaan (Luostari 2003; Hakala 2003; Kunnari 2003).

Seinäjokinen tanssiyhtye Swingers toimi jo 1940-luvulla, mutta yhtye lakkasi esiintymästä vuosikymmenen vaihteessa. Vuonna 1957 hanuristi Matti Konttinen ryhtyi kokoamaan yhtyettä uudelleen uusilla soittajilla. Uusi Swingers oli Terho Kempin ensimmäinen yhtye, ja hän soitti siinä klarinettia. Muita soittajia olivat rum-pali Pertti ”Kikke” Latvala, kitaristi Markus Loppi ja basisti Raimo Ristilä. Kokoonpano oli tyyppillinen swing-kvintetti, jossa piano oli

korvattu hanurilla. Soitto-ohjelmisto koostui pääosin swingeistä ja swing-iskelmistä, mutta myös muutamista tangoista ja latinalaisävelmistä, kuten beguineista. (Kemppi 2003.)

1950-luvun lopulla tanssiyhtyeiden soitto-ohjelmistot koostuivat monipuolisesti swingeistä, käännösiskelmistä, suomalaisista tangoista, beguineista, samboista, mamboista, slow fokstroteista ja hitaista valsseista. Jorma Salo oli Star-Boysin laulajana 1950-luvun puolivälistä vuoteen 1960, jolloin Kemppi, Hietämäki ja Salo perustivat yhdessä rumpali Veikko Blombergin ja basisti Tapio ”Tipu” Kuusiston kanssa uuden yhtyeen – Jorma Salon yhtye. Star-Boysin ja Jorma Salon yhtyeen soitto-ohjelmistoissa oli perin erilaiset painotukset. Paavo Kaupin johtama Star-Boys soitti foxtrotteja, tangoja, slow foxtrotteja, valsseja ja latinalaiskappaleita. Star-Boysin ohjelmisto oli hyvin suosittua erityisesti maaseudun tanssilavoilla ja esiintymisiä oli tiheästi. Vuonna 1959 Star-Boysilla oli 118 keikkaa ja keväällä 1960 44 keikkaa (Kemppi 2005b, 16, 18). Jorma Salon yhtyeen soitto-ohjelmistossa puolestaan painottui jazziin rakastuneiden muusikoiden lempimusiikki: swing-instrumentaalit sekä Salon laulamattomat amerikkalaiset ikivihreät ja muoti-iskelmät. Yhtye esitti myös suomalaisia ja hollantilaisen Arie Malandon tangoja. Vuosina 1963–1964 ohjelmisto täydentyi muun muassa muutamilla The Beatlesin kappaleilla. Jorma Salon yhtyeen soitto-ohjelmisto sai vastakaikua erityisesti Etelä-Pohjanmaan ruotsinkielisellä rannikkoseudulla ja kaupunkilaisten opiskelijoiden keskuudessa (Kemppi 2005b; 2003; Salo 2003).

Pian tangoja vaativa yleisö syrjäytti swingin soiton. Tangon suosio muokkasi ja jopa muutti radikaalisti monen yhtyeen ohjelmiston. Haastattelun yhteydessä Salo (2003) näytti lehtileikkeitä, miten tanssien järjestäjät alkoivat mainostaa Salon yhtyettä lehdi-ilmoituksissa sanoilla ”Tangojen tulkitsijat”, ”Jorma Salon yhtye viihtyy tangojen parissa” tai ”Kohtalon tangon soittaa suosittu jazzyhtye”. Tarkoituksena oli houkutelua yleisöä paikalle sekä taata, että yhtye myös tangoja soittaisi – olihan se lehti-ilmoituksessakin mainittu. 1960-luvulla oli myös tanssitilaisuuksia, joissa yleisö sai kirjoittaa pääsylippuun suosikkitangojensa nimiä. Esiintymi-

sen aikana Salo nosti toiveita pahvilaatikosta ja niin tangoja soitettiin lähes koko ilta. (Salo 2003.) Kun jokaisen tanssiryhtyeen soitto-ohjelmisto alkoi pursuilla tangoja, halusivat soittajat erottautua toisistaan erilaisin tyylikeinoin. Tässä piili kuitenkin yllättävä hankaluus: yleisöllä oli usein vahva radiosoiton perusteella muotoutunut mielipide siitä, miltä päivän hittitangot kuulostivat. Niinpä improvisointi tai omalaatuiset sovitukset eivät olleet yleisön joukossa kovin suosittuja. (Hietämäki 2003.) Silti soittajat pyrkivät tuomaan esiin persoonallisia soittotyylejään:

Kullervo Jylhän porukka, ne soitti oikeen todella hitahasti ne tempot. Ne oli sitten hitaita, oikein raskahan hitaita. Tammilehrolla oli me-lekeeseen aivan näitä suomalaisia tangoja, *Murtunut kalossi*, *Särkynyt toive* -linjaa. Meillä oli Salon Jompan kanssa ihan espanjalaas näitä, Jomppa lauloi espanjaksi ja italialaasia tangoja ja niitä *Tango D'amore* ja tälläisiä. Se opetteli levyltä ne lausumaan ja me yritimmä soittaa ne niinkun argentiinalaiset soitti. Kempin Tehukin se soitti hyvin poikkihuilua, alttuhuilua, ja saatiin komeeta stemmojakin välillä. (Hietämäki 2003.)

Tanssiryhtyeet soittivat tansseissa yleensä neljästä viiteen tuntia, illatilatiluudessa tyyppillisesti kello 20 alkaen. Soittajat saattoivat pitää kaksi 15 minuutin taukoa illassa tai myöhemmin 1960-luvulla kerran tunnissa. Joissakin paikoissa orkesterin pitämät tauot täytettiin levymusiikilla, joka tangobuumin aikaan sekini oli yleensä tangomusiikkia. Perinteisesti ryhtyeet aloittivat valssilla ja jatkoivat ohjelmiston esittämistä kappalepareittain: kaksi valssia, kaksi tangoa ja niin edelleen. Etenkin vuosina 1962–1964 oli kuitenkin tyyppillistä, että aloitusvalssin jälkeen yhtye soitti lähes tauotta tangoja, kunnes tangoputken katkaisi esimerkiksi jenka tai italialainen käännösiskelmä, joka oli tavallisesti nopea tai hidas foxtrot. (Kemppe 2003; Kurki 2003.)

Swingin soittajille soitto-ohjelmistojen rajuu yksipuolistaminen ei arvatenukaan ollut mieluisaa. Jazzmusiikin asiantuntija Jukka Haavisto (1991, 280–281) kuvailee 1960-luvun alun tunnelmia jazzmusikkujen näkökulmasta tulkittuna lannistaviksi:

Toinen ilmiö, joka tanssipaikoilla vahvistui, koettiin maamme puoli ammattilaisten jazzmuusikkojen keskuudessa paljon vakavampana ja kiusallisempaan uhkana: tangon ties monesko tuleminen. [--] Jazzia saattoi keikoilla soittaa ensimmäisen tunnin verryttelyn aikana ja ehkä sarjan tunnissa, jos sitäkään. Tanssimusiikkijazzin kulta-aika oli päätymässä. Yli kolmekymppiset jazzorientoituneet tanssimuusikot kaivat rautalangan, rockin ja tangon puristuksessa motiivinsa.

Haaviston tulkinta saa tukea myös omasta tutkimusaineistostani:

Vuoden 1964 kesällä illan ohjelmistomme tangopaikoissa oli yksitoikkoisen selvä: aluksi valssi, sitten kaikki tangoja, väliin yksi jenka ja lopuksi valssi. Tilanne meni monesti jo pilailun puolelle. Soitimme samalla sointupohjalla itse keksimiämme tangomelodioita tai aloitimme tangolla, mutta muutimme puolesta välistä kappaletta jazzballadiksi samalla tempolla. Millään ei tuntunut olevan enää väliä, mutta uusi aika tuntui tulleen jäädäkseen. (Kemppi 2005a, 133.)

Ja jos ei huvittanut soittaa tangoa, niin piti kehittää se valetango. Aloitimme oikealla tangolla, mutta yleisön päästyä tanssin alkuun vaihdimme lennossa saman tempoiseen slovariin. Esimerkiksi *I'm In the Mood For Love* oli hyvä tangonjatke. (Hietämäki 2005, 42.)

Haavisto (1991) luonnehtii 1960-luvun alkua tanssimusiikin valankumoukseksi, jossa yleisö eli tanssijat olivat aiempaa aktiivisempia esittämään tanssimusiikkia koskevia vaatimuksia.

Haastateltujen tanssimuusikoiden avainkokemuksen synnytti joko selkeä musiikin kuuntelemiseen liittyvä hetki ja tapahtumat (Salo 2003; Kivimäki 2003) tai muusikon ensimmäisen soitto-ohjelmiston muodostaneet kappaleet (Luostari 2003; Hakala 1987). Siten aiemmin esitetty kritiikki jonkin yksittäisen ja dramaattisen avainkokemuksen välttämättömyydestä on paikallaan. Tanssimuusikon musiikillisen sukupolvi-identiteetin muodostuminen ei ollut niin sanotusti yhdestä kappaleesta kiinni, sillä identiteetti soittajana kehittyi arjen kuluessa muusikkoutta kehittäessä ja harjoittaessa. Lisäksi selvemmin jazziin suuntautuneet haastatellut tanssimuusikot toivat muita useammin esiin esikuviaan, sekä paikallisia että ulkomaisia muusikkoja (Kemppi 2003; Kivimäki 2003; Salo 2003). Musiikillisesti kaikki haastatellut tanssimuusikot sopivat mainios- ti Kurkelan (2005, 14–15) kuvaamaan swingin kokemukselliseen

sukupolveen. Soitto-ohjelmistojen perusteella sukupolven toisessa päässä oli amerikkalainen swingmusiikki ja toisessa päässä käännöskelmien muodossa omaksutut slow foxtrotit.

Amerikkalaisen jazzin, erityisesti tanssiorkesterijazzin, vaikutus suomalaiseen populaarimusiikkiin oli 1940–50-luvuilla suuri (Jalkanen & Kurkela 2003, 355). Jazz oli erityisesti muusikkojen musiikkia ja näin oli myös Etelä-Pohjanmaalla: jazzia soittavia yhtyeitä löytyi maakunnasta useampia, mutta harva muusikko olisi elättänyt itsensä ja perheensä puhtaalla jazz-ohjelmistolla. Suurin osa yhtyeistä soitti 1940–50-luvulla hyvin monipuolista tanssimusiikkiohjelmistoa (Kemppe 2003; Hietamäki 2003; Luostari 2003; Kivimäki 2003; Kurki 2003; Jalkanen & Kurkela 2003, 373). Etelä-Pohjanmaalla swingin muusikkosukupolvi alkoi vähitellen 1950-luvun aikana mobilisoitua musiikissa kahteen suuntaan: jazzin osaryhmään ja tangon osaryhmään. Edelliseen kuuluivat yhtyeet, joiden pyrkimyksenä oli ensisijaisesti kansainvälisen pienyhtyeswingin soittaminen. Jälkimmäisen muodostivat ne yhtyeet, joiden ohjelmistosta suurin osa oli tangoja ja valsseja. Vielä ennen 1960-lukua nämä kaksi osaryhmää saattoivat menestyä rinnan, mutta molemmat osaryhmät aktivoituivat juuri 1950-luvun lopussa. Seinäjoella perustettiin ensimmäinen jazzmusiikin yhdistys *Seinäjoen jazzkerho* vuonna 1958 (Kiviluoma 1987), kun vuotta myöhemmin sai alkunsa yksi Etelä-Pohjanmaan merkittävimmistä tango-orkestereista, Tammilehdon Tangoyhtye, joka erikoistui yksinomaan tangon soittamiseen.

Tangon osaryhmä ja Tammilehdon Tangoyhtye

Toisin kuin jazz-suuntautuneet soittajat, tangon osaryhmän muusikot eivät haastatteluissa korostaneet musiikillisia esikuviaan (Hakala 2003; Kunnari 2003; Luostari 2003). Tangomuusikot arvostivat kuitenkin Toivo Kärjen ja hollantilaisen Arie Malandon kaltaisia nimekkäimpiä tangosäveltäjiä, joista etenkin Malandon tangon osaamista kunnioitettiin. Tangon osaryhmä muodostuikin Ete-

lä-Pohjanmaalla tavalla, jossa yhdistyi muusikkolähtöinen uusi yhteidea yleisön voimakkaaseen vastaanottoreaktioon. Tammilehdon Tangoyhtye on hyvä esimerkki Mannheimin (1952, 302, 304–307) hahmottelemasta osaryhmän sisäisestä ydinryhmästä, joka kehittää aina osaryhmän uusimmat ideat ja käytänteet, ja jonka toimintaa tarkastelemalla voi analysoida koko osaryhmän toiminnallista muutosta.

Keväällä 1959 ähtäriläinen laulaja ja kitaristi Yrjö ”Ylli” Tammilehto pyysi hanuristi Asseri Hakalaa mukaansa uuteen kehitteillä olevaan yhtyeeseensä (Hakala 1987; 2003). Yhtyeen nimi ja konsepti oli Tammilehdolla valmiina mielessä: Tammilehdon Tangoyhtye keskittyisi laulettuun tangomusiikin esittämiseen. Useimmat haastatellut tanssimuusikot (Salo 2003; Kemppi 2003; Hietämäki 2003; Hakala 2003; Kivimäki 2003) kertovat juuri Tammilehdon Tangoyhtyeen olleen ensimmäinen eteläpohjalainen tango-orkesteri, jonka ohjelmisto koostui lähes yksinomaan tangoista: suomalaisista ja ulkomaalaisista, lauletuista ja muutamista instrumentaalisista kappaleista. Tammilehdon ja Hakalan lisäksi yhtyeeseen kuuluivat nurmolainen rumpali Jukka Seies ja alavutelainen tenorisaksofonisti ja klarinetisti Esko Ahopelto. Kvartetin kokoonpano pysyi samana noin kolme vuotta, jonka jälkeen rumpaliksi vaihtui Pertti ”Kikke” Latvala ja uutena basisti Väinö ”Väiski” Niemi, molemmat Seinäjoelta. Soittajat vaihtuivat vielä tämänkin jälkeen. Hakala jättäytyi yhtyeestä vuonna 1964. (Hakala 1987; 2003.)

Tangon soittoon omistautunut yhtye oli jotain uutta ja erikoista tuohon aikaan, vaikka tangon suosio oli yleisön keskuudessa jo selvässä kasvussa 1950-luvun lopulta lähtien. Syitä siihen, miksi Tammilehto perusti juuri tangoihin erikoistuneen yhtyeen Hakala ei tiedä, mutta heillä molemmilla oli hallussaan jo entuudestaan melko vankka tango-ohjelmisto. Hakalan ensimmäinen soitto-ohjelmisto Isku-Poikien Ensio Kiviluoman antamassa soitinopetuksessa piti sisällään etenkin Toivo Kärjen tangosovituksia. (Hakala 1987.) Tammilehto oli puolestaan soittanut aikaisemmin ähtäriläisessä Viihde-Pojissa, joka Hakalan (1987) mukaan oli suosittu Kalervo Kankimäen johtama tanssiyhtye. Haastatteluissa niin Ha-

kala (2003), Hietämäki (2003) kuin Kemppikin (2003) ounastelevat, että Tammilehto oli supliikkina kansanmiehenä hyvin ajan hermostolla: hän tunsi yleisönsä musiikkimaun ja aavisti tangonmusiikin potentiaalin tanssiyhtyeen menestymiselle. Tammilehto hyödynsi myös auto- ja musiikkikauppiaan taitojaan tanssimusiikkibisneksessä (Hakala 1987; Kätkä 2005, 204). Hietämäen mukaan (2003) Tammilehdon ajoitus oli osuva, sillä tanssikansa oli jo kyllästynyt pitkään jatkuneeseen swingiskelmän kauteen: ”Sille nyt vaan sattui olemaan sellaanen tilaus, jotta kun oli ollut muuta musiikkia niin kauan, niin sitten kun tuli tälläinen porukka, joka soittaa tangoa koko illan, niin se oli sitten uutta.”

Tammilehdon Tangoyhtyeen menestys tanssilavoilla ei kuitenkaan perustunut yksinomaan taidokkaaseen tangonsoittoon, vaikka Hakalan hanurinsoittotaito ja Tammilehdon vahva laulutulkin-ta olivatkin menestyksen avaimet. Monet tanssimuusikot muistelevat Ylli Tammilehdon olleen karismaattinen tangon tulkitsija, joka osasi ottaa yleisön huomioon erityisen hyvin. Tammilehtoa oli helppo lähestyä ja hän lauloi läpi tanssi-illan lähes jokaisen kappa-leen ja piti yleisöön kontaktia myös tanssien väliajoilla ja lopuksi. Uusi yleisöystävällinen piirre oli myös Tammilehdon tapa juontaa tilaisuutta kappaleiden välissä. (Hakala 1987; 2003; Kemppi 2003; Kätkä 2005, 204; Kivimäki 2005, 95–97.) Etelä-Pohjanmaa synnytti ensimmäiset tangokuninkaansa oman maakunnan muusikois-ta. Uudenlainen tähtikultti sai pontta siipiinsä maakuntayhtyeiden-kin tasolla, ja Tammilehdon Tangoyhtye vakiinnutti johtoaseman-sa rippikoulun käyneiden suurten ikäluokkien täyttäessä tanssilavat ja seurantalot 1960-luvun alussa. Muut yhtyeet joutuivat pian seuraamaan perässä.

Hietämäen (2003) mukaan olisi virheellistä ajatella, että tango-musiikki olisi tullut muotiin Etelä-Pohjanmaalla vasta 1950-luvun lopulla: tango-orkestereita oli ollut maakunnassa jo paljon aikai-semmassa vaiheessa. Esimerkiksi Teuvalla perustettiin jo 1930-lu-vun alussa trio Tango-Tamara, jonka ohjelmisto koostui tangoista. Tango-sana yhtyeen nimessä on yksi tangon osaryhmän tyypillisis-tä piirteistä: se oli lupaus yleisölle tangojen soittamisesta. Tango-

Pojat tai Tango-kitarayhtye Star-Boys ovat esimerkkejä 1960-luvulle tultaessa nopeasti lisääntyneistä tango-liittännäisistä yhtyeistä. Lisäksi hyvin nopeasti levisi tyyli, jossa yhtye nimettiin johtohahmonsensa mukaan tangoyhtyeeksi: Eino Luostarin tangoyhtye, Kullervo Jylhän tangoyhtye, Pentti Kunnarin tangoyhtye ja niin edelleen. Johtohahmot olivat usein soittajia, monissa tapauksissa yhtyeen hanuristi, kitaristi tai puhallinsoittaja. Lehtien tanssi-ilmoituksissa tangokeskeisyys tuotiin esiin selkeästi: ”Maakunnan suosikki Kullervo Jylhän tangoyhtye” (*Vaasa* 24.1.1964), ”Tulisimmat tango soittaa E. Luostarin yhtye” (*Vaasa* 13.11.1964).

Toinen tangon osaryhmälle tyypillinen piirre on yhtyeen ohjelmisto. Tammilehdon Tangoyhtye osoitti todellista tangofundamentalismia: illan aikana soitettiin enimmäkseen yksinomaan tangoa, poikkeuksena muutama valssi (Hakala 1987). 1960-luvun alussa tanssiyhtyeiden ohjelmistosta tyypillisesti vähintään puolet oli tangoja, kuten esimerkiksi Kurjen ja Luostarin yhtyeissä (Kurki 2003; Luostari 2003). Kunnari (2003), Salo (2003) ja Kivimäki (2003) arvioivat yhtyeidensä soittaneen enimmäkseen keskimäärin noin 80 prosenttia tanssi-illan ohjelmistosta tangoja. Ohjelmistoa hallitsivat suomalaisten Toivo Kärjen, Unto Monosen ja Kullervo Linnan tangojen ohella Arie Malandon sävellykset ja monet kansainväliset tangohitit. Suuri osa 1960-luvulla esitetyistä ja levytetyistä tangoista olivat peräisin 1940–1950-luvuilta, joten monille tanssimusiikoille 1960-luvun tangobuumi merkitsi vanhan ja tutun ohjelmiston käyttöönottoa.

Kolmas tangon osaryhmän piirre liittyi yhtyeen kokoonpanoon, sillä tangosoittimeksi yli muiden nousi hanuri.

Hanurihan piti löytyä oikeestaan joka bändistä siihen aikaan, Ei siinä oikeen muuta mahdollisuutta ollu. [--] Tänäkin päivänä, kun mä en yleensä kuljeta hanuria mukana, niin aina joskus joku tulee, että ”miksei teillä oo haitaria”? Niin joskus on ollu ihan bändin myynti kiinni siitä, että onko teillä haitari. (Kurki 2003.)

Hanurin voittokulku suomalaisessa populaarimusiikissa alkoi jo ennen sotia, jolloin hanuritaurit nostivat soittimen kansan suosioon. Erityisesti Dallapé (alkuperäiseltä nimeltään Hanuriorkesteri

Dallapé) ja Vili Vesterinen olivat merkittäviä tekijöitä 1930-luvulla. Sotien jälkeen muiden muassa eteläpohjalainen Paul Norrback jatkoi soittimen suosion ylläpitämistä. (Jalkanen & Kurkela 2003, 295, 369–371.) Hanuristit olivat ensimmäisiä tanssipaikkojen lavatähtiä, kunnes laulusolisti jättivät soittajat varjoonsa. Tanssimuusikkohaastatteluista (ks. esim. Hakala 2003; Kurki 2003) käy ilmi, että yhtyeiden taidokkuutta arvioitiin usein hanuristien taitojen perusteella. Varsinkin monet Malandon instrumentaalitangot vaativat hanuristeilta tarkkaa rytmin käsittelyä.

Laulusolistin korostunut merkitys on tangon osaryhmän neljäs piirre. Laulettujen kappaleiden osuus tanssimusiikissa kasvoi merkittävästi 1950-luvun lopulta alkaen ja erityisen tärkeä laulusolistin merkitys oli juuri tangomusiikissa (Kempfi 2003; Salo 2003; Kivimäki 2003; Kunnari 2003). Tangolaulajille, jotka useimmiten olivat miehiä, oli langetettu vaativa tehtävä toimia yleisölle uskottavana tunteiden tulkkina, mutta yleisö myös palkitsi hyvän tangotulkin suurella ja uskollisella suosiollaan. Heinonen (2005, 138) ehdottaa, että tangolaulaja koettiin tanssitilanteessakin erityisesti miehen tunteita naiselle tulkkaavaksi välikädeksi:

Kun otetaan huomioon, että suuri osa sodanaikaisista ja -jälkeisistä iskelmäsanoinuksista on naisten kirjoittamia, tanssilavaromantiikkaan avautuu kiinnostava näkökulma. Sanoittaja naisena tiesi, mitä tanssittava (nainen) haluaa kuulla. Niinpä hän pani laulajan (mies) suuhun ne sanat, jotka tämä kuiski tanssittajan (mies) puolesta tanssittavan korvaan. Ei ihme, että tango oli suosittua – ei ihme, että kohtaamiset parketilla johtivat seurusteluun ja avioliittoihin.

Tanssimuusikkohaastattelujen perusteella maakunnan tanssimusiikot suhtautuivat soittamiseen ennen kaikkea yleisön palvelemisena: muusikko oli palveluammattissa. Tähän liittyy tangon osaryhmän viides piirre: osaryhmä syntyi aikana, jolloin tanssimusiikissa nousi esiin yleisöä kosiskelevammat tyylit eli pyrittiin soittamaan juuri sitä mitä yleisö toivoi ja halusi tanssia. Kyseessä on osin tanssimusiikkisoiton kaupallistuminen. Siihen vaikutti myös tanssitilaisuuksien valtava määrä suurten ikäluokkien myötä, minkä seu-

rauksena tanssimusiikkiliiketoiminta ammattilaisitui. Muut orkesterit seurasivat luonnollisesti sitä, mitä suosituin yhtye teki.

Mun mielestä, että kun on palveluammatti, tai minä otin sen sillä lailla. Olihan niitä sellaisia kavereita, että he lopettaa, ei he viitsi tuota [tangoa] jauhaa, mutta siitä kuitenkin sai rahaa. [--] Siellä Kauhajoen Kasinollakin oltiin kerran niin pahvilaatikosta vaan nostettiin [yleisön kirjoittamia toiveita] että *Tähdet meren yllä, Taikarenkaat, Mustalaisprimas...* Se oli sitten sitä. [--] Kyllähän tällä lailla suosiossa pysyy. (Salo 2003.)

Koko maanlaajuisen tangobuumin eteläpohjalaisessa versiossa tangon ja jazzin osaryhmät muodostivat mannheimilaisittain tyypillisen sukupolvi-ilmion, jossa samaan kokemukselliseen sukupolveen kuuluvat tanssimuusikot tulkitsivat avainkokemuksiaan kahdesta vastakkaisesta tulkintakehyksestä. Tammilehdon Tangoyhtye tangon osaryhmän ydinryhmänä sai pian seurakseen muut swingin sukupolven tanssiyhtyeet, mutta ei välttämättä omasta vapaasta tahdostaan, vaan yleisön (Kurkela 2005, 16).

Eteläpohjalainen tangoyleisö ja tangobuumin syitä

Vaikka tanssimusiikkohaastatteluiden perusteella tangobuumi ajoittui Etelä-Pohjanmaalla vuosiin 1962–1964, enteitä siitä koettiin jo vuonna 1959 Tammilehdon Tangoyhtyeen myötä. Tangon suosio ei myöskään päättynyt vuosikymmenen puolivälissä. Esimerkiksi Teuvan nuorisoseura järjesti 6.1.1968 nuorille kyselyn (E-P:n nuorisoseuran leikekirjat), jossa kysyttiin muun muassa ”tanssivan nuorison suosikkeja” eteläpohjaisten orkestereiden keskuudesta sekä tanssien toivemusiikkia. Viisi selvästi suosituinta yhtyettä olivat Ilpo Karisen yhtye, Erkki Tapanin yhtye, Kullervo Jylhän yhtye, Jorma Kalevi yhtyeineen ja Tango-Pojat (joka oli käytännössä Tammilehdon Tangoyhtye, mutta ilman Yrjö Tammilehtoa, joka oli tuolloin jo jättäytynyt pois yhtyeestä). Kahdenkymmenen suosituimman yhtyeen joukossa olivat myös Pentti Kunnarin, Mauno Kurjen ja Eino Luostarin yhtyeet sekä Star-Boys. Vastaajista (yh-

teensä 478) keski-ikältään 16,5-vuotiaista tytöistä (211 vastaajaa) 75 prosenttia toivoi tangoa, 10 prosenttia popmusiikkia ja 10 prosenttia kaikenlaista tanssimusiikkia. Keski-ikältään 18-vuotiaista pojista (267 vastaajaa) sen sijaan 85 prosenttia toivoi tangoa, 10 prosenttia popmusiikkia ja 5 prosenttia kaikenlaista tanssimusiikkia. Tämän perusteella tangobuumi oli hyvin voimissaan ainakin vielä vuoden 1968 Etelä-Pohjanmaalla.

Juuri tangoilmiön pitkäikäisyys eteläpohjalaisyleisön keskuudessa tekee siitä hyvin paikallisen ilmiön. Tutkimusaineiston perusteella tangon kannattajakunta piti tangon osaryhmän elinkaarta yllä jopa pakonomaisesti. Tangon osaryhmän yleisön tahto oli niin voimakas, että se pystyi vaikuttamaan myös jazzin osaryhmän toimintaan: jazzia soittavien yhtyeiden oli olosuhteiden pakosta ryhtyttävä soittamaan myös tangoa, sillä tilaisuuksia jazzin soittamiseen ei enää ollut kuten 1950-luvulla – jazz-muusikko ei enää saanut leipäänsä omasta genrestään. Myöskään tangobuumin aikaan muotiin tullut rautalankamusikki ei pärjännyt tangolle. Kemppe (2003) arvelee, että eteläsuomalaisten rautalanka-artistien epämieluisat muistelmat yhteenotoista eteläpohjalaisen tangoyleisön kanssa saattoivat juontua osittain siitä, että artistien ohjelmatoimistot myivät keikkoja välittämättä esiintymispaikkojen ominaisuudesta ja musiikkimausta.

Tangoyleisön lisäksi myös tanssien järjestäjät kuuluivat tangon kannattajakuntaan välillisesti, sillä toki he kannattivat sitä, mikä sai yleisön ostamaan pääsylippuja. Tangon suosiota edisti myös vuonna 1963 perustettu Sävelradio, sillä sen myötä kevyen musiikin osuus radiossa kasvoi huomattavasti (Kempainen 2009). Maaseudulla radio oli ehdottomasti tärkein uusien musiikkikappaleiden levittäjä, sillä levysoittimet ja levyt olivat kalliita ja siten vasta harvojen huvia.

Mauno Kurki (2003) toteaa, että tango oli eteläpohjalaisille ”sopivan vakavaa viihdettä” ja Kurjen mielestä tango ”on sopinut pohjalaiseen mielenvirtaan mukavasti”. Tangobuumin jyrkkyys ja pitkäikäisyys juuri Etelä-Pohjanmaalla houkutteleekin etsimään osasyitä pohjalaisuudesta: Etelä-Pohjanmaan historiallisten tapahtumi-

en valossa on ilmeistä, että Etelä-Pohjanmaalla on tartuttu mielellään tärkeäksi koettuihin liikkeisiin (vrt. esim. uskonnolliset herätysliikkeet, nuorisoseuraliike, Amerikan siirtolaisuus, jääkäri-liike, valkoinen talonpoikaisarmeija, lakonmurtamistoiminta ja Lapuan liike). Varsinainen tangobuumi laantui Etelä-Pohjanmaalla 1960-luvun loppua kohden nuorempien ikäpolvien suosissa uusia ulkomaisia ja kotimaisia musiikkityylejä ja yhtyeitä. Eräs konkreettinen syy tangoyleisön laantumiseen oli yleinen tapa, jonka mukaan lavatansseissa ei enää juurikaan käyty naimisiinmenon jälkeen. Vasta Seinäjoen Tangomarkkinoiden alkaminen vuonna 1985 nosti tangomusiikin jälleen näyttävästi esiin.

Olen aiemmin (Lahti 2004) selvittänyt eteläpohjalaista tango-boomia samaan aikaan tapahtuneen suuren yhteiskunnallisen murroksen avulla. Suuri muuttoliike maalta kaupunkiin oli osa suuria ikäluokkia voimakkaasti yhdistävää avainkokemusta (Roos 1987, 55–56). Väestömäärään suhteutettuna muuttoaalto oli järjestyttävän suuri. Sosiologi Kari Pitkäsén (1994, 50) mukaan suurten maassamuuttovirtojen taustalla oli se, että 1960–70-luvuilla työikään tulleet suuret ikäluokat olivat suurelta osin syntyneet maaseudulla. Pientilavaltainen maatalous ei kuitenkaan enää vastannut nuorten elintaso-odotuksia, minkä seurauksena suuri määrä ihmisiä muutti asumiskeskukseen (ks. myös Tauriainen & Koivula 1973). Vaasan läänin väkiluku kaupungeissa ja kauppaloissa nousi kymmenessä vuodessa vuoden 1960 noin 94 500:sta noin 140 000:een. Maalaiskunnissa väkiluku pieneni noin 349 000:sta 281 600:aan. (Tilastollinen Päätoimisto 1963, taulu 14; Tilastokeskus 1973, taulu 15.) Muuttoaalton ilmapiirissä, jossa pienten paikkakuntien asukkaat, etenkin nuoret ja työssäkäyvät, lähtivät suurin joukoin opiskelun ja työn perässä kaupunkiin kasvoi myös tango-orientoitunut yleisö.

Maaseudun nuoriso eli nuoruutensa eräänlaisessa ristitulessa, jossa vanha maaseudun traditio ja uusi yhteiskuntamalli törmäsivät toisiinsa, ja samaan aikaan suloinen tango eli uutta kulta-aikaansa. On mahdotonta tietää tarkalleen, miten tansseissa käyvät nuoret kokivat ympärillä tapahtuvat muutokset, jotka vaikuttivat myös hei-

dän tulevaisuuteensa merkittävällä tavalla. Tangon osaryhmän kannattajakunnan toiminnan kiihkeys on kuitenkin osoitus sen nuorison elinvoimasta, joka valitsi maaseudun elämäntavan, joko omasta tahdostaan tai velvollisuudentunnosta traditiota kohtaan.

Yhteiskuntaluokkakysymyksiä ei käsitelty vain suuren muuton yhteydessä, vaan myös jazzin ja tangon osaryhmien kesken. Kivimäen (2003) ja Kempin (2003) mukaan tangon kannattajakunta muodostui pääosin ammattikoululaisista ja työssä käyvistä nuorista (eli kansa- ja oppikoulun jälkeen työelämään siirtyneistä) nuorista, kun taas jazzin kannattajat olivat lähinnä oppikoululaisia ja lukio-laisia. Kivimäki (2003) muistelee, että nämä kahden eri osaryhmän kannattajakuntien nuoret ottivat jopa yhteen koulussa. Ryhmien välillä oli selvä ero, ja musiikkimaun ja yhteiskunnallisen taustan välinen yhteys tulee aineistossa esiin. Tämä vastaa Kurkelan esittämää tulkintaa siitä, että tangon ”suosion takana oli luultavasti myös yhteiskunnallista protestia ja maaseudun identiteetin korostamishalua” (Jalkanen & Kurkela 2003, 482), mutta asiaa on vaikea arvioida perusteellisesti ainoastaan *tanssimusiikoiden* haastatteluihin perustuvalla tutkimusaineistolla. Vastauksia tulisi etsiä tangoon viehtyneiltä *tanssijoilta*.

Suomalaisen lavatangon tanssityylin vaikutusta tangobuumin ja sen avainkokemusten voimakkuuteen ei olekaan syytä vähätellä. Tangon suljettu tanssiote, jossa nainen painautuu miestä vasten rintakehästä lantioon ulottuvalla alueella voidakseen pysyä miehen määräämässä tanssikulussa, salli intiimin läheisyyden tunteen vastakkaiseen sukupuoleen. Lisäksi suomalaisen lavatangon askellus on yksinkertaisimmillaan askel–askel–vaihtoaskel, tempoltaan hidas–hidas–nopea–nopea. Askellus on peräisin 1910-luvun amerikkalaisesta foxtrotista, joka vuosien kuluessa on muuttunut suomalaiseksi ”sosiaalifoksiksi” (Niemelä 1998, 60–61; Hakulinen & Ylikipii 2007, 193). Sosiaalifoksin helppo askellus on saanut suomalaisessa lavatanssikulttuurissa niin merkittävän sijan, että sillä askelletaan lähes mitä tahansa tasajakoista musiikkia. Haastattelemieni tanssimusiikkojen kertomukset vale- tai piilotangoista sekä musiikinlajin vaihtamisesta kesken tangokappaleen esimerkiksi

slow foxtrottiin tai beguineen tanssijoiden huomaamatta tukevat yksinkertaisen tanssiasteleen keskeisyyttä tangobuumissa. Tanssitaiteo oli erittäin tärkeä 1950–60-luvun sosiaalisessa seuraelämässä ja siksi suosittiin helposti opittavissa olevaa tanssilajia. Esimerkiksi tyttöjen piirissä tanssima rautalankamusiikki ei tässä suhteessa voinut mitenkään korvata tangoa.

Tangomusiikkia ei kuitenkaan pidä väheksyä korostamalla vain tanssimisen helppoa askellusta. Myös tangojen sanat ja melodiat purivat nuoreen yleisöön. Sen sijaan vieraalla kielellä laulavat pitkätukkaiset kitarasankarit jäivät samastumiskohteina etäisiksi tangoa kannattaville nuorille pohjalaismiehille. ”Pitkätukkasoittajia ei suosita Soinissa”, julistaa maakuntalehti *Ilkassa* (12.10.1966) julkaistu kirjoitus, jossa haastatellaan Soinin nuoriseuran puheenjohtajaa tanssien järjestämisestä. Maakunnan omat laulusolistit olivat puolestaan helposti lähestyttäviä kansanmiehiä: näiden laulajien ja orkesterien kanssa ei täytynyt tapella ohjelmistosta.

LÄHTEET

Lait

Leimaverolaki 622/1943, <http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1943/19430662>
(tarkistettu 24.11.2009).

Arkistot

Jorma Salon yksityisarkisto.

Terho Kempin yksityisarkisto.

Heikki Ketosen yksityisarkisto.

Vaasan maakunta-arkisto. Etelä-Pohjanmaan Nuorisoseura ry:n leikekirjat.

Haastattelut

Hakala, Asser. Seinäjoki 12.9.1987. Haastattelija Terho Kemppi.

Hakala, Asser. Ilmajoki 21.9.2003.

Hietämäki, Reino. Jurva 9.11.2003.

Kemppi, Terho. Seinäjoella kesäkuussa 2003. Kirjalliset muistiinpanot.

Kiviluoma, Ensio. Seinäjoki 9.8.1987. Haastattelija Terho Kemppi.

Kivimäki, Aarre. Isokyrö 22.9.2003.

Kurki, Mauno. Ylihärmä 23.9.2003.

Kunnari, Pentti. Alahärmä 14.9.2003.

Luostari, Eino. Kauhava 12.9.2003.

Salo, Jorma. Seinäjoki 3.10.2003.

Haastatteluäänitteet ja/tai litteraatiot ovat tekijän hallussa. Haastattelija Maija Lahti ellei toisin mainita.

Muusikkohaastattelut internetissä

Heinivaho, Matti (2009) ”Matti Heinivaho”, http://www.pispala.fi/vilkkari-off/ohjelma2009/matti_heinivaho.html (tarkastettu 2.12.2010).

Haavisto, Jukka (2010) ”Jazzin pioneeri 80 vuotta”, <http://webmagx.jazzrytmit.com/index.php/uutisotsikot-mainmenu-160/merkkipaeivaet/1492-jazzin-pioneeri-80-vuotta> (tarkastettu 2.12.2010).

Kirjallisuus

Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu & Salo, Markku (1998) *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.

Haavisto, Jukka (1991) *Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Helsinki: Otava.

Hakulinen, Kerkko & Yli-Jokipii, Pentti (2007) *Tanssilavakirja. Tanssista, lavoista ja lavojen tansseista*. Helsinki: AtlasArt.

Heinonen, Yrjö (2005) ”Tanssi-ilta Ainolan lavalla”. Teoksessa Henna Mikkola (toim.), *Tanssilavan luona. Huvielämää Jyväskylän Ainolassa*, s. 121–142. Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy.

Hietämäki, Reino (2005) ”Jazzpelimanni. Reino Hietämäki”. Teoksessa Vesa Kurkela & Terho Kemppi (toim.), *Soittaja pärjää aina. Eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*, s. 35–46. Tampere: Pilot-Kustannus Oy.

Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.

Julkunen, Raija (1994) ”Suomalainen sukupuolimalli – 1960-luku käänteenä”. Teoksessa Anttonen, Henriksson & Nätkin (toim.), *Naisten hyvinvointivaltio*, s. 179–201. Tampere: Vastapaino.

Koivusalo, Eija (1994) ”Tangon musiikillisia vaiheita Suomessa 1929–1961”. *Musiikin suunta* 3/1994, 27–40.

- Kemppainen, Pentti (2009) ”Kun uusi ja vanha radio törmäsivät”. Teoksessa Vesa Kurkela (toim.), *Musiikki tekee murron. Tutkimuksia sävel- ja hittiradioista*, s. 15–31. Tampere: Musiikintutkimuksen laitoksen julkaisuja 2.
- Kemppi, Terho (2005a) ”Kyllä soittaja aina pärjää. Terho Kemppi”. Teoksessa Vesa Kurkela & Terho Kemppi (toim.), *Soittaja pärjää aina. Eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*, s. 117–149. Tampere: Pilot-Kustannus Oy.
- Kemppi, Terho (2005b) ”Musiikkimuistoja Seinäjoelta vuosilta 1956–1964”. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Kuorikoski-Lindberg, Pirjo (2003) ”Reino Hietämäki syntyi soittajaksi”. *Friiti* 3/2003, 27–31.
- Kurkela, Vesa (2000) ”Työväeniltamat, valistus ja karnevaali”, <http://www.uta.fi/laitokset/mustut/populaarimusiikki/aineisto/iltama.html#luku7> (tarkastettu 2.12.2010).
- Kurkela, Vesa (2004) ”Tanssisoiton tuntematonta historiaa”. Teoksessa Vesa Kurkela & Terho Kemppi (toim.), *Soittaja pärjää aina. Eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*, s. 7–18. Tampere: Pilot-Kustannus Oy.
- Kätkä, Ippe (2005) ”Rumpalin muistelmat”. Teoksessa Vesa Kurkela & Terho Kemppi (toim.), *Soittaja pärjää aina. Eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*, s. 203–220. Tampere: Pilot-Kustannus Oy.
- Laitinen, Heikki (1991) ”Oma perinne vieraana kulttuurina. 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena”. Teoksessa Pirkko Moisala (toim.), *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologinen opas*, s. 59–85. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Luhtala, Pertti (2003) *Ossi Runne. Trumpetilla ja tahtipuikolla*. Helsinki: WSOY.
- Mannheim, Karl (1952 [1928]) *The problem of generations. Essays on the sociology of knowledge*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Niemelä, Veikko V. (1998) *Paritanssin pyörteitä vuodesta 1650 vuoteen 1995*. Helsinki: Otava.
- Niemelä, Veikko V. (1968) *Nykyaikainen seurataanssi ja Maailman tanssiohjelma I.C.B.D.* Helsinki: Musiikki Fazer.

- Niemi, Seija A. (2003) ”Olavi Virran julkisuuskuva”. Teoksessa Matti Peltonen, Vesa Kurkela & Visa Heinonen (toim.), *Arkinen kumous. 60-luvun toinen kuva*, s. 277–293. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nieminen, Aila (1993) *Tanssilava, järvi ja hanuri. Lavatanssit Suomessa vuosisadan vaihteesta 1960-luvun loppuun asti*. Julkaisematon pro gradu, Jyväskylän yliopisto, etnologian laitos.
- Padilla, Alfonso (1998) ”Tropiikin yöstä syyspihlajan alle: latinalaisamerikkalainen musiikki Suomessa”. Teoksessa Jussi Pakkasvirta & Jukka Aronen (toim.), *Kahvi, pahvi ja tango. Suomen ja Latinalaisen Amerikan suhteet*, s. 123–143. Helsinki: Gaudeamus.
- Pienimäki, Eila (2005) ”Tuurin tytön tarina”. Teoksessa Vesa Kurkela & Terho Kemppe (toim.), *Soittaja pärjää aina. Eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*, s. 99–116. Tampere: Pilot-Kustannus Oy.
- Pitkänen, Kari (1994) ”Suomen väestön historialliset kehityslinjat”. Teoksessa Seppo Koskinen, Tuija Martelin, Irma-Leena Notkola, Veijo Notkola ja Kari Pitkänen (toim.), *Suomen väestö*, s. 16–63. Hämeenlinna: Gaudeamus.
- Purhonen, Semi (2008) ”Sukupolvikokemukset ja sukupolvitietoisuus suurten ikäluokkien elämäntarinoissa”. Teoksessa Semi Purhonen, Tommi Hoikkala & J. P. Roos (toim.), *Kenen sukupolveen kuulut? Suurten ikäluokkien tarina*, s. 156–184. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Rautiainen, Tarja (2003) ”Valistus ja kansalliset arvot”. Teoksessa Matti Peltonen, Vesa Kurkela & Visa Heinonen (toim.), *Arkinen kumous. 60-luvun toinen kuva*, s. 297–315. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Roos, Jeja Pekka (1987) *Suomalainen elämä. Tutkimus tavallisten suomalaisten elämäntarinoista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Roos, Jeja Pekka (2002) ”Life’s Turning Points and Generational Consciousness”, <http://www.valt.helsinki.fi/staff/jproos/kohliart.htm> (tarkistettu 24.11.2009).
- Tauriainen, Juhani & Koivula, Samuli (1973) *Maaseudun väestökatoaluiden olot ja ongelmat*. Helsinki: Sosiaali- ja terveystieteiden tutkimuskeskus.

lipoliittinen tutkimusosasto ja Suomen itsenäisyyden juhluvuoden 1967 rahasto (SITRA).

Tilastollinen Päätoimisto (1963) *Suomen tilastollinen vuosikirja 1962*. Helsinki: Tilastollinen Päätoimisto.

Tilastokeskus (1973) *Suomen tilastollinen vuosikirja 1972*. Helsinki: Tilastokeskus.

Virtanen, Matti (2001) *Fennomanian perilliset. Poliittiset traditiot ja sukupolvien dynamiikka*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Stakes.

Virtanen, Matti (1999) ”Sukupolven tasot, fraktiot ja elämänkaari”. *Sosiologia* 2/99, 81–94.

Yli-Jokipii, Pentti (1999) ”Paikallisyhteisöjen muutos Suomessa kesäisten tanssilavojen kuvastamana”. Teoksessa Markku Löytönen & Laura Kolbe (toim.), *Suomi. Maa, kansa, kulttuuri*, s. 235–253. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

TUMMAN TANGON TAIKAA – ROMANIUS JA SUOMALAINEN TANGO

Kai Åberg

Romanit ovat olleet tieteellisen ja taiteellisen mielenkiinnon kohteina aina 1700-luvulta lähtien. Jo varhain romanimusiikkia koskevaan kirjoitteluun omaksuttiin käsitykset romanimusiikin aitoudesta, luonnollisuudesta, tunteikkuudesta ja tulisuudesta. Tuolloin romanimusiikin saavutukset siivilöitiin sekä ajallisesta että paikallisesta etäisyydestä, vieraudesta ja eksotiikasta. Vaikka nykykäsityksen mukaan musiikin merkityksiä tulisi tarkastella ajallis-paikallisesta näkökulmasta, kiinnostavaa kyllä nuo romantiikan ajan käsitykset romanien esittämästä musiikista ovat osoittautuneet yllättävän sitkeähenkisiksi (ks. Malvinni 2004; Jurkova 2007; Marushiakova & Popov 2010). Ne ylittävät paitsi ajan ja paikan myös musiikillisten lajityyppien rajat.

Romanien esittämään musiikkiin kytkeytyvien mielikuvien muutosta ja erityisesti muutosten hitautta voi tarkastella kiinnittämällä huomiota suomalaiseen tangoon kotoisine romaniartisteineen. Niinpä pohdin, miten tangossa kenties toistetaan edelleen romanimusiikin vuosisataisia stereotypioita ja miten nämä ovat läsnä niin romanien itsensä kuvauksissa kuin romaniryhmien ulkopuolellakin tuotetuissa tulkinnoissa. Missä määrin romanitangon soidesa meille tarjoutuu yhä mielikuvia musiikin aitoudesta, tunteikkuudesta ja tulisuudesta?

Käsittelyäni ohjaa kaksi teemaa. Tarkastelen ensiksikin romanien esittämään musiikkiin liittyviä mielikuvia etnisyydestä sekä toiseuttamisen tapoja historiallisesti. Toiseuttamisen analyysi tarkoittaa paneutumista sellaisiin valtasuhteisiin, joiden avulla tuotetaan arvottavia ja peruuttamattomaksi miellettyjä eroja ihmisryhmien välille (Löytty 2005, 161). Tähän liittyen käsittelen lyhyesti myös tangolaulamisen ja tangolauluun suuntautumisen kulttuuri-

sia taustatekijöitä. Toiseksi kiinnitän huomiota romanilaulajien tango-suuntautumista määrittäviin toiseuttamisen tapoihin 2000-luvun Suomessa. Tarkasteltavana on tango eri kulttuurisine merkitysolutuvuuksineen siten kuin romanit itse ilmiötä kuvaavat.

Käyttämäni termi ”mielikuvien romanimusiikki” vastaa Risto Blomsterin (2004, 75) esittelemää käsitettä ”mielikuvien mustalaismusiikista”. Blomster erottaa Tuula Kopsa-Schönin (1996, 252) romani-identiteettianalyysiin tukeutuen musiikissa muodostuvasta romanikuvasta kaksi puolta: romanien itsensä ylläpitämän ihanteellisen identiteetin ja muiden romaneista luoman stereotyyppisen romanikuvan. Jälkimmäiset ”oikean romaniuden” stereotyypit heijastuvat romaniyhteisöön ja palautuvat sieltä takaisin.

Etnografia, aineistot ja konstruktionismin näkökulma

Olen saanut romanimusiikkia koskeviin tutkimuksiini (mm. Åberg 2002 & 2006) runsaasti virikkeitä Isossa-Britanniassa 1980–1990-luvuilla suosituksi tulleesta etnografisesta musiikintutkimuksesta, joka liittyy läheisesti identiteettitutkimukseen. Näistä näkökulmistä etnografisen ruohonjuuritasoon perustuvan musiikintutkimuksen tulisi vastata ainakin kysymyksiin, mitä musiikki merkitsee esittäjilleen, millaisia musiikin esityskäytännöt ovat ja miten musiikillisiin muutoksiin sekä kulttuurisiin erontekoihin suhtaudutaan (Suutari 2007, 110). Etnografisen havainnoinnin, haastattelujen ja osallistumisen avulla minulla on ollut mahdollisuus saada tietoa siitä, miten ihmiset ruohonjuuritasolla ovat tekemisissä musiikin kanssa: millaisia merkityksiä musiikki saa eri aikoina ja paikoissa? Näin ollen olen kiinnostunut arkipäivän tasolla musiikin historiallisten, sosiaalisten sekä kulttuuristen muodostelmien suhteista eri identiteettien kannalta.

Aineistoni muodostuu perinнемusiikin, hengellisen musiikin ja tanssimusiikin alueilla toimivien henkilöiden haastatteluista, joita olen tehnyt vuodesta 1994 lähtien. Sadat romani- ja muun musiikin parissa toimivat romanitaustaiset henkilöt ovat kertoneet käsi-

tyksiään eri musiikin lajityypeistä sekä niiden sosiaalisista ja kulttuurisista ulottuvuuksista. Haastatellut edustavatkin musiikillisesti hyvin erilaisia taustayhteisöjä. Heidän joukossaan on hengellisissä yhteisöissä vaikuttavia laulajia, suomalaisessa tanssi- ja iskelmämusiikissa vaikuttavia toimijoita sekä romanien perinnesosiikkiin keskittyneitä henkilöitä. Haastatteluissa olen painottanut musiikin yhteisöllisiä merkityksiä (ketkä lauloivat, mitä ja milloin), musiikillista suuntautumista (miksi juuri tietyt lajityypit), sukupuolen



Kuva 1. Tangolaulaja Seppo fon Palm keikalla Haldenissa syksyllä 2010 yhdessä kirjoittajan kanssa. Kuva Anne Åberg.

merkitystä (miesten ja naisten musiikilliset käytänteet) sekä musiikin ja kulttuurin välisiä kytköksiä. Viittaan jatkossa haastatteluaineistooni haastateltavan sukupuolen, iän ja haastatteluajankohdan ilmaisevalla merkinnällä (esim. mies 65-vuotta/1997). Romanitutkimuksen vallitsevan käytännön mukaisesti käytän etnisesti ja poliittisesti asianmukaista *romani*-termiä paikoin kielteisiä mielleyhtymiä herättävän *mustalainen*-sanan sijaan (ks. Granqvist 2007).

Omaksumani sosiaalisen ja kulttuurisen konstruktionismin mukaan myös musiikkikulttuurinen todellisuus rakentuu toimijoidensa kautta (vrt. Berger & Luckmann 1994; Feixas ym. 1993). Esittäessämme musiikkia tai keskustellessamme siitä me konstruoimme eli merkityksellistämme kohteet. Toimintaa ovat musiikin esittämisen ja musiikkia koskevan puheen lisäksi tutkijoiden tulkinnot näistä ilmiöistä. Selitykset, jotka eivät huomioi tutkijan osallisuutta tutkimassaan todellisuudessa, hämärtävät aineiston muotoutumisprosesseja (Rice 2007, 24; Dahl & Thor 2009; Järviluoma 1997).

Musiikkia soittaessaan, kuunnellessaan, kuluttaessaan tai muuten käyttäessään ihmiset rakentavat identiteettiään eli sitä mitä he ovat suhteessa muihin (Leppänen 2007, 269). Kansallisuus, etnisyys, sukupuoli ja niin edelleen ovat identiteettikategorioita, jotka jakavat ihmisiä eri ryhmiin määrittelemällä samuuksia ja eroja. Siten identiteetin voi ymmärtää merkityssystemin osaksi ja tarkastelun kohdistaa siihen, miten ihmiset vaikkapa musiikillaan määrittävät itseään ja toisia. Identiteetti ei siis ole ihmisen muuttumaton ominaisuus, vaan toiminnallinen: soitto, laulu tai haastateltavien puhe musiikista ei kuvaa jotain valmista, vaan rakentaa kohdettaan (ks. Rice 2007, 24–26; Dahl & Thor 2009, 6). Kulttuurinen identifioituminen on enemmän joksikin tulemista kuin jonakin olemista (Hall 1999, 22). Tällaisen identiteettikäsitteen perusteella etnisyys ei ole joidenkin ”alkuperäisten” kulttuuripiirteiden leima, vaan ihmisten omat käsitykset ja määrittelyt vaihtelevat niin, että samat ihmiset määrittelevät itsensä eri tavoin eri tilanteissa (Fenton 2010; Dahl & Thor 2009). Keskitän tämän pohjalta huomioni niihin tapoihin, joilla etnisyyttä rakennetaan romanien esittämässä musiik-

kissa ja musiikkia koskevassa puheessa. Näin kykenen purkamaan romaneja koskevissa tutkimuksissa usein toistuvia käsityksiä muuttumattomasta etnisyydestä.

Romanimusiikin tapojen, tyylien ja mielikuvien historiaa

Suomen romanivähemmistön asemaa ja historiaa on käsitelty lukuisissa tutkimuksissa. Tarkastelun lähtökohdat ovat olleet etupäässä kansan, kieli- ja uskontotieteissä, antropologiassa, sosiologiassa sekä historian tutkimuksessa (ks. Granqvist 2007; Pulma 2006). Suomen romanien musiikkia tai musiikkiin liittyviä tapoja on tutkittu toistaiseksi vähän, varsinkin kun otetaan huomioon se, että Suomessa on Unkarin jälkeen laajimmat romanimusiikkia koskevat arkistokokoelmat. 1960- ja 1970-lukujen vaihteen keruiden ja julkaisujen jälkeen (Jalkanen & Laaksonen 1972) romanimusiikin tutkimus on aktivoitunut uudelleen 2000-luvulla (esim. Åberg & Blomster 2006).

Romanien vaikutus eurooppalaiseen musiikkielämään vahvistui jo 1700-luvulla (ks. Malvinni 2004). Romanimusiikkiin kytkeytyvien mielikuvien osalta merkittävimmät romanien itsensä harjoittamista musiikinlajeista nojasivat venäläiseen mustalaiskuoro- ja romanssiperinteeseen, unkarilaisiin *verbunkos*- ja *primás*-perinteisiin, romanialaiseen *taráf*-orkesterilaitokseen, espanjalaiseen flamenco- ja ranskalaiseen romaniviihteeseen. Uudet, pääsääntöisesti romanien itsensä kehittelemät musiikin estradityylit olivat sekä romanieksotismin kukoistuskauden seuraus että syy 1800-luvulla. (Blomster 2004, 47.) Kirjallisuudesta romanikuva oli levinnyt hiljalleen muiden taidealojen piiriin, kuvataiteisiin ja musiikkiin. Säveltaiteissa romanistereotyyppioita hyödynnettiin runsaasti sekä näytämömusiikissa että hovien ja porvarillisen keskiluokan viihteesssä. Romanien musiikki ja tanssi miellettiin kaiken syliinsä sulkevana vapautena sekä stereotyyppisen ”mustalaisuuden” aitoutena, luonnollisuutena, tulisuutena ja värikkyytinä. Esimerkiksi unkarilainen säveltäjä ja pianovirtuosi Franz Liszt (1859) kuvaili kuule-

maansa romanimusiikkia ja sen esitystapaa syvän tunteelliseksi vapaine modulaatioketjuineen, ylinousevine intervalleineen, itämaisine korukuvioineen sekä kiihtyvine rytmeineen. Romaniaihe omakuttiin myös andalusialaisessa flamencossa, jossa virtuoosimaisuus, taiteellisuus ja värikyvyys muovasi Espanjan eteläisen osan romaniviihdyttäjistä koko Espanjan kulttuurin edustajia (Lindroos & Bök 1999, 37). Romaniviihdyttäjistä tuli nopeasti suosittuja esiintyjiä kaikkialla Euroopassa.

Euroopan suurkaupunkeihin verrattuna Suomessa oltiin romanimusiikin suhteen 1800-luvun alkupuolella täysin toisenlaisessa tilanteessa. Ammattimainen laulaminen tai soittaminen ei kuulunut kaupankäyntiä suosivaan kulttuuriin, vaikkakin kansainväliset romanimusiikin tyyli olivat rantautuneet hiljalleen Pohjolaan. Silloinen romanien ammattirakenne hyödynsi ja palveli kuitenkin etupäässä maaseudun väestöä. (Grönfors 1981, 34; Pulma 2006.) Suomessa valtaväestölle suunnatun romanimusiikin estradityylin syntyä hidasti myös romaniväestön yhteyksien puute muiden maiden romaniryhmiin. Jo 1800-luvun puolivälissä tuolloisessa kansainvälistyvässä Suomessa kuitenkin esiintyi ”mustalaisyhtyeitä” Serbiasta, Romaniasta, Unkarista ja Venäjältä. Koska Suomen romaniväestö on ollut irrallaan muusta eurooppalaisesta romaniväestöstä, on suomalaisessa romanikulttuurissa kehittynyt ja säilynyt omaleimaisia piirteitä. Suomalaisen romanimusiikkimielikuvien ja estradityyliin keskeisin vaikutin on ollut venäläinen mustalaiskuoroinsituutio ja ilmiön ympärille syntynyt mustalaisromanssi (Blomster 2004, 66–79).

Vielä 1950-luvulla musiikki ja romanus eivät kytkeytyneet Suomessa kovin näytävästi toisiinsa. Tuolloin romanit jäivät etnisen väheksynnän vuoksi viihdeteollisuuden ulkopuolelle ja valtaväestö suhtautui kiertäviin romaneihin halveksivasti. Vaikka nimellisesti elettiin tasavertaisuuden hengessä, koetteli ”mustalaisen” kiertelevä elämäntapa yhteiskunnan moraalisia ja eettisiä arvoja. Asenteita jyrkensivät osaltaan sodanjälkeiset sotakorvaukset ja uudelleenrakentaminen (ks. Pulma 2006). Toisaalta romaniväestö koki enemmistökulttuuriset ammatit uhkana perinteiselle romani-

udelle, sillä ammattien luomien ryhmäkontaktien ajateltiin johtavan romanien valkolaistumiseen eli kaajeellistumiseen ja siten kulttuurin rappeutumiseen (Viljanen-Saira 1979, 100). Romanit pyrkivät säilyttämään kulttuurinsa erityispiirteet puhtaina ja autenttisina. Erityisesti tiukkojen puhtauskäsitusten sekä häpeämisen ja kunnioittamisen käytäntöjen merkitys romani-identiteetille on edelleen keskeistä. (Markkanen 2003; Kopsa-Schön 1996).

1960-luvulla vanhat uskonnolliset ja valtiolliset romaniorganisaatiot saivat vastavoimikseen ensi kertaa romanilähtöisiä toimijoita. Kaupungistuminen ja romaniväestön asettuminen paikoilleen vaikuttivat siihen, että myös Suomen romanien näkyvyys suomalaisessa musiikkikulttuurissa alkoi kasvaa. Suomeen syntyi kaksi uutta romanimusiikin ilmiötä: suomalainen romanitango ja romaniorkesterit. (Häkkinen & Tervonen 2005, 18.) Tango romanilaulajineen oli vastine populaarimusiikin tulvaan ja se lohdutti juuriltaan revittyjä, pakon sanelemina kaupunkilähiöihin muuttaneita maaseudun asukkaita. Jatkuvuuden takeena romanilaulajien esittämä ”mustalaistango” auttoi uutta kaupunkiväestöä hyväksymään arkielämän muutokset ja menetykset osana elämää.

Toisaalta romaniartistien esiinnousu 1960- ja 1970-lukujen taitteessa liittyy myös romanipolitiikan radikalisoitumiseen, sillä etnisen vähemmistön arvon ja omanarvontunteen kannalta oli tärkeä osoittaa ryhmän kykenevän luomaan omaperäistä kulttuuria. Unkarin ja Espanjan romanien saavutukset etenkin musiikin alalla ja Neuvostoliiton Romen-teatterin toiminta olivat esikuvia myös Suomen romanien esiinmarssille. Mustalaisyhdistyksen (nyk. Suomen Romaniyhdistys) toiminta sai vastakaikua Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa, jossa kerättiin romaniperinnettä ensimmäisen kerran 1960-luvun lopulla (ks. Jalkanen & Laaksonen 1972). Muusikkosukua olleen tanssija Reima Nikkisen rooli romanien folkloristisessa kulttuuriliikkeessä vahvistui samanaikaisesti. Nikkinen tunsu joukon soittajia ja laulajia, ja kun iskelmälaulajana jo kannuksensa hankkinut Anneli Sari saatiin suostuteltua yhteen sukulaistensa Feija Åkerlundin ja Taisto Lundbergin kanssa esittämään sekä suomalaista romanien perinnesäilytystä että kansainvälistä

”mustalaismusiikkia”, oli menestys taattu. Vuonna 1970 perustetun laulu- ja soitinyhtye Hortto Kaalon (suom. ”Oikeat mustalaiset”) musiikki oli tehokasta mainosta romansiasialle ja nosti suomalaisen romanikysymyksen puoluepolitiikasta arkipäivän tasolle. (Ks. Pulma 2006, 191.) Siinä missä Hortto Kaalo vaati tasa-arvoa säkein ”miksi ovet ei aukene meille”, heijastivat populaarimusiikin saralla toimivat romaniartistit 1960–70-lukujen mielipideilmaston käännettä. Romanien folkloristisen kulttuuriliikkeen vanavedessä ensimmäiset romanitangolaulajat nousivat nyt koko kansan tietoisuuteen suomalaisen estradiromanimusiikin tienviitoittajina. Romanitangon soidessa löivät kättä sekä vaatimukset ihmis- ja vähemmistöoikeuksista että eri ryhmien välistä sosiaalista ja kulttuurista kuulua kaventava toiminta. Suomen romanien ensimmäisenä kotoperäisenä estradityylinä onkin pidettävä 1960-luvulla syntynyt ”mustalaistango” (Blomster 2004, 79), joka osaltaan tahditti ajan romaniväestöön kohdistuvaa vähemmistöpoliittista keskustelua.

Epäkorrektuudestaan huolimatta sana ”mustalainen” käytetään yleisesti romanimusiikin yhteydessä, varsinkin mikäli aihetta käsitellään maailmanlaajuisessa mittakaavassa. Mustalaistangon, -kulttuurin tai mustalaismusiikin tapaisissa yhdyssanoissa myönteiseksi mielletty jälkiosa lieventää etuliitteen kielteistä latausta. Mustalaisuus merkitsee tässä kielenkäytössä uudenlaista omanarvontunnetta ja myönteistä erottautumista valtaväestöstä korostamalla kulttuurin erityispiirteitä. Vaikka romani-sana on monissa yhteyksissä tehokas tapa irrottautua ja ottaa etäisyyttä varhaisempaan ja kenties alentavaan kielenkäyttöön, eksotismin ajan sävyttämän mustalaistangon sisältöön sana istuu ilmeisen huonosti. Samaan tapaan myös vanhan musiikkiantropologisen tutkimusperinteen ajattelutapoihin kiinnittyneessä akateemisessa tutkimuksessa termi *mustalaismusiikki* on säilynyt 2000-luvulle saakka.

Miksi ”tango soppii heijän äänelle”?

Tangolaulamisella ja romaniudella on taustansa. Mutta mitkä ovat ne kulttuuriset edellytykset, jotka ovat vaikuttaneet siihen, että nimenomaan tangolaulaminen on saavuttanut vankkumattoman aseman romaniväestön keskuudessa?

K: Minkä takkii romaniartistit niin paljon laulaa tangoja?

V: Tangoja? No esimerkiksi sen vuoksi, justiin siksi että se on niin paljon sydäntä lähellä se tango (mies 60/2010)

Mustalaiset laulaa aika paljon tangoja [--]. Monikaan ei tiijä, että suomalainen tango on tallästä nyhkytarinaa ja tämmöstä niin ku tiijät, pettämistä, jättämistä [--]. Tango on sellanen mihin mustalainen voi eläytyä (nainen 40/1996)

Kyllä se nyt jossaki piirteessä mustalaisten elämäkuvaan kuuluu laulaminen, jossakin elämänalueella (nainen 55/1997)

Tango, sehän on syvyyden valtameri, siinä on kaikki (mies 30/1997)

Tangosuuntautuneisuutta vahvistavana tekijänä haastatellut pitävät Suomen romanien musiikkiperinteen laulullisuutta: instrumentaalimusiikilla ei ole koskaan ollut laulamista vastaavaa asemaa, mikä rajaa muistellun menneen ja haaveillun tulevan tarinarakenteet laulamisen yhteyteen; soiton sijaan laulaminen on aina ollut ryhmän musiikillisen ilmaisun keskiössä. Henna Aaltonen (2008, 75–76) on tarkastellut peruskouluikäisten romanilasten ja -nuorten motivoituneisuutta musiikinopetukseen. Tytöistä 44 % ja pojista 23 % ilmoitti laulavansa ”todella paljon”. Yhdessä musisoiminen niin orkestereissa kuin bändeissäkin oli vastaajille yhtä etäistä: kaikki vastaajat ilmoittivat soittavansa ”vähän” tai ”ei lainkaan”. Suosituimmat musiikinlajit olivat pop ja iskelmä, tässä järjestyksessä. Tytöistä 16 % ja pojista 15 % ilmoitti kuuntelevansa tai laulavansa hengellistä musiikkia.

Tangosuuntautuneisuudessa haastatellut pitävät sävelen ja esitystavan ohessa tärkeänä laululyriikkaa. Olen aiemmin (Åberg 2002, 203–205; 2006) luonnehtinut romaniartistien esittämän tans-

simusiikin erityisyyttä laulajien käsityksiin perustuvalla karkealla kolmijaottelulla: 1) hillityt ja asialliset sanoitukset, 2) tunteikas ja luonnollinen lauluääni ja laulutapa sekä 3) tietyt musiikintyyliä, kuten suomalaisesta vanhemmasta tanssimusiikista tango, valssi ja foksi. Vastaavat määrittelyt näyttäisivät liittyvän myös tangolaulamiseen:

Onko ne sitte sanat, monestihan tangossa on semmoset sanat kato. Itkettääpi ja koskettaa [--]. Sitte kun sen oikein tunteella laulaa sen. Esimerkiks kun minä laulan, niin ikään kun menisin sisään kato. Sen koko systeemin, sitte purkaa ulos sen kato. (mies 60/2010)

Tangohan se soppii heijän [artistien] äänelleki hyvin ja enimmäkseen ne tykkää tuosta tangosta ja valssista. Se on paljon tästä rytmistä kiinni. (nainen 65/1996)



Kuva 2. Pertti Palm ja Tummat tunteet: näin soi *Kultaiset korvarenkaat* Nurmeksessa 2011. Kuva Anne Åberg.

Menetykseen, toiveisiin ja kaipuuseen liittyvät tangot ovat selkeää valtavirta romanilaulajien keskuudessa. Näiden laulujen maailmankuvassa on läsnä muuttumattomuus ja rituaalinomainen toisto, elämän jatkumisen tae. Tangolyriikassa korostuva muuttumattomuus rinnastuu myös tangon musiikilliseen kaavamaisuuteen, mikä ei viime vuosiin saakka ole sallinut suuria tyyllillisiä uudistuksia. (Åberg 2006, 209.) Lisäksi nykylaulajilla on valmista mediatausta: kun varhaisempien romaniartistien yhteyttä tangoon on korostettu joukkoviestimissä, nuorempien on hankala murtautua muotista – tai ainakaan heitä ei niin helposti käsitellä julkisuudessa ”oikeina” romanilaulajina.

”Kaikki rīvous pois” – tapojen ja kulttuuristen käytäntöjen yhteys mielikuviin

Kaupallinen tuotteistaminen sekä kulttuuristen piirteiden korostaminen luovat lisämerkityksiä musiikille. Romanitangolaulajat voivat myös luoda imagoaan tietoisesti painottamalla romanikulttuurin piirteitä. Tangolaulajuuden taustalta esiin nousevat kulttuuriset kertomukset ilmentävät romanikulttuurille ominaisia piirteitä, arvoja ja normeja. Käytännössä kulttuuriset piirteet ja perinteet kaikissa merkityksissään sulkevat piiriinsä vain valikoituja, jalostettuja ja julkisiksi tehtyjä muotoja (Knuutila 2010, 291). Siten myös romanien esittämään musiikkiin tavanomaisesti yhdistetyt piirteet ja suoranaiset stereotypiat ovat aina osin tietoisien valintojen tulosta. Mitkä romaniryhmän sisäiset käytänteet sitten piirtyvät tangukuvauksista esiin ja miksi? Taustalta löytyy ainakin tapakulttuurisia käytänteitä, jotka ulottuvat sekä yhteisön sisäiseen että valtaväestöön suunnattuun vuorovaikutukseen (Viljanen 1974, 216; Granqvist & Viljanen 2002).

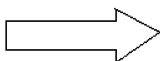
Minkään maan romanit eivät muodosta tapojen mukaan yhdenmukaista ryhmää, vaan romanikulttuurissa on erilaisia alueellisia sukuryhmittymiä (Belton 2005). Silti varsinkin puhtauskäsitukset yhdistävät eri ryhmiä (ks. Markkanen 2003, 68). Esimerkiksi Anna

Maria Viljanen-Sairan (1986, 29–30) mukaan keskeisintä romanien käsityksessä ihmisruumista on jako ”puhtaaseen” yläosaan ja ”epäpuhtaaseen” alaosaan sekä näiden osien pito tarkoin erossa toisistaan. Jako heijastuu myös yhteisölliseen käyttäytymiseen ja ilmenee erityisesti ”välttämisen” eri muodoissa. Vaikka 1970–80-lukujen romanitutkimuksia voi pitää liiallisen luokittelevina, on tulkinnoissa kenttätyöni perusteella runsaasti romanien arkielämän osalta tunnistettavaa. Vaikka kaikki romanit eivät noudata puhtaus- tai muita tapanormeja samanlaisina, voi Suomen romanien keskeiset käyttäytymistä ohjaavat säännöt ryhmittää kuvion 1 mukaisesti.

Kuvion 1 käyttäytymismuodot liittyvät käsityksiin kunniaista ja häpeästä. Suomen romanien keskuudessa kunniallisuus liittyy erityisesti käytökseen vanhempia kohtaan muun muassa kielenkäytöllä, pukeutumisella ja yleisellä käyttäytymisellä. Vanhemmilla romaneilla on oikeus odottaa arvostavaa ja kunnioittavaa käytöstä kaikilta nuorilta ja yhteisön nuoremmilta jäseniltä, ei ainoastaan oman perheen ja suvun piirissä. Esimerkiksi vanhusten ollessa paikalla nuorten on tarkoin tiedettävä mistä voi puhua: kaikkia suoraan tai välillisestikin seksuaalisuuteen viittaavia aiheita tulee välttää (Viljanen-Saira 1986, 30; Granqvist & Viljanen 2002). Yksittäi-

Ikä- ja sukupuolirajoja noudattavat keskeiset käyttäytymismuodot

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Naista, äitiä ja lasta koskevat kiellot (seksuaalisuuden kontrolli) 2. Vanhat versus nuoret (ikäryhmäkontrolli ja seksuaalitabut) 3. Miehet versus naiset (sukupuoli- ja ikäryhmäjako, seksuaalisuuden kontrolli) 4. Astiat, puhtaat paikat, vaatteet ja pyykki (ikäryhmä ja sukupuolijako) 5. Vainajaa koskevat säädökset (kunnioitus) 6. Vartalon hallintaa ja liikkeitä koskevat velvoitteet ja kiellot (sukupuolijako ja seksuaalisuuden kontrolli) 7. Romanin ja ei-romanin välinen kanssakäyminen (välttäminen) |
|--|



Ilmenee: välttämisenä, vaikenemisena, kunnioittamisena ja häpeänä

Kuvio 1. Romanien ikä- ja sukupuolirajoja noudattavat keskeiset käyttäytymismuodot (Kopsa-Schön 1996, 68–69).

sen henkilön tai perheen kunniallisuutta voi verrata toisen henkilön tai perheen kunniallisuuteen (Markkanen 2003, 71). Koska perhekäsitys on vahvasti patriarkaalinen, naisen sukupuolimoraali on miehen kunnian kannalta haavoittuvin alue. Naisen on nuorten tavoin käyttäydyttävä kunnioittavasti miehiä kohtaan.

Sukupuoli on myös tärkeä romanien musiikkikulttuurin osallisuuden, toimijuuden ja (puhe)vallan määrittäjä. Tangolaulamisesta keskusteltaessa haastateltavat kytkevät romaniuden toistuvasti mieheyteen, perheen miehiseen arvostukseen ja auktoriteettiin. Näin haastatteluista välittyy kuva miehen hallitsevasta asemasta musiikkikulttuurissa:

Mun isäukko sano aina vanhimmalle pojalle, että laula joku laulu. Ja se on kunniakysymys, jos perheessä on joku, olkoon se tyttö, tyttö tietysti määrättyyn ikään saakka, mutta poika taas vanhenmitenkin voi olla isän vertauskuva. Niin ku minun poika osaa ainaki laulaa. Se on meillemä sama niin ku valtaväestön isä sanoo, että minun poika se on ainakin lääkäri. (mies 30/1995)

Kuvaukset auttavat ymmärtämään, miksi vain harvoin romaninaiset esiintyvät julkisuudessa tangolaulajina, vaikka tiedän heidän harrastavan (tango)laulamista siinä missä miestenkin. Ilmiö kannustaa kysymään tarkemmin, mitkä kulttuuriset normit ”estävät” naispuolisia laulajia ryhtymästä tangolaulajiksi toisin kuin karaoke ja hengellinen musiikki, jotka tarjoavat naisille mahdollisuuden esiintyä julkisesti ilman sosiaalista painetta:

Ei ne [naiset] lähe laulamaan [lavoille, ravintolaan]. Ja sitte sattuu olemaan semmosia vanhempia ihmisiä ja kaikkia. Meillä kun on se häpy [häveliäisyys] suuressa määrässä [--] Mutta semmonenhan se laulaa sitte kato ja on suomalaisvaatteet päällä, kuka niin ku kasvaa suomalaisperheissä [sijaiskoti] niin ku nuori, vähän alaikäinen, niin ku sen ei tartte hävetä. (nainen 65/1997)

Tiijät sä mistä se johtuu [romaninaisten näkymättömyys tanssi- ja iskelmämusiikin kentillä]? Siis ainoastaan romaninaisia, mitä mä muistan ja tiijän on Anneli Sari, mikä on ollu viihdetaiteilija. Se on sen takia menestyny siinä hommassa, ku hän ei oo pukeutunu niin ku romaninainen. Kun romaninainen saavuttaa tietyn iän niin se joutuu pukeutumaan [perinteiseen romanasuun] jos se semmosesta niin sanotusta

hortto kaalo [romanikieltä merk. ”oikea tai tosi romani”] perheestä. Se tyttö puetaan määrätysässä jos tyttö niin haluaa ja vanhemmat niin haluaa. Ketään ei voi pakottaa, ne asiat lähtee sun sisältä. Se puetaan romaninaiseksi, niin sillo se pitää ne vaatteensa elämänsä loppuun saakka. Ei se voi niitä välillä heittää nurkkaan. Tarkoitin sillä sitä, että jos se laulais, se ei voi laittaa niitä valtaväestön vaatteita sit ku se menee lavalle, koska sinne tulee muita tummia, niin se on sille häpee. Se on just sitä meijän oman kulttuurin syrjimistä. (mies 30/1997)

Esimerkeissä toistuva häveliäisyys merkitsee muiden muassa sitä, että vanhempien ihmisten läsnä ollessa häveliäistä aiheista vaietaan ja heille osoitetaan kunnioitusta asiallisella pukeutumisella. Romanien yhtenäinen tapa pukeutua ei ole vain ulkoinen koriste, vaan rakentaa siltä yksilön ja yhteisön välille: valkolaisittain pukeutuminen viestii ”kadotetusta mustalaisuudesta”. Tähän tapaan suomalaisen tangon, romanilaulajien ja mielikuvien ”mustalaismusiikin” yhteys tuottaa merkittävän jännitteen sukupuoliroolien suhteen. Esimerkiksi puhuttaessa kouluttautumisesta sukupuolihierarkia tunnustetaan vain kun se voidaan ajallisesti etäännyttää niin kauas menneisyyteen, ettei sillä katsota olevan enää vaikutusta nykykukupolven kulttuurisiin kokemuksiin. Toisaalta romanimusiikin ja -taiteen mielikuvien keskiössä kuitenkin yleensä roihuaa intohimoinen rakkaus, keskeisenä hahmona eroottisesti latautunut, kohtalokas ”mustalaisnainen”. Kohtalonomaiseen tangolaululyriikkaan tämän kulttuurisesti tuotetun kuvan olettaisi erityisen hyvin soveltuvan. Romaniyhteisön kunnioitus- ja häveliäisyysäädökset vaikuttavat kuitenkin ratkaisevasti siihen, miten laulajat rakentavat identiteettiään myös lauluaiheiden avulla:

Mun täytyy tietää aina mitä mä laulan ja miten mä laulan. Mä en voi laulaa mitään seksilauluja. Kaikki rivoisuus pois. Mä oon niinku ottanu tämän huomioon jo silloin kun mä rupesin laulamaan, mulla on tietty ohjelma, mikä käy olokoompa missä vain kaikille ihmisille. Eikä mulla oo halujakaan esittää mun imagoon sopimattomia lauluja. (mies 30/1997)

Ikä- ja sukupuolihierarkiat vaikuttavat suuresti romanilaulajien esittämän tangon esteettisiin ihanteisiin. Viljanen-Saira (1979, 212–213) painottaa sitä, että ”romaniyhteisön ideaalin” mukaan jokai-

sella ihmisellä on määrätty asema yhteisön ikä- ja sukupuolihierarkiassa ja jokaisen tulee osata käyttäytyä asemansa mukaisesti. Muihin Euroopan romaniryhmiin verrattuna Suomen romanien tapakäytösnormit ovat kuitenkin tiukkoja (Marushkova & Popov 2010). Niinpä häveliäisyysäädösten arvostelu ja muiden normeista aiheutuvien ongelmien esiin tuominen hajottaa perinteisesti hierarkkista sosiaalista järjestystä. Tangolaulaminen ja siihen liittyvä mediajulkisuus on kätevä väylä ilmaista tyytymättömyyttä kenties jousitamantonta normistoa vastaan (ks. Åberg 2002, 209). Jo ammattinsa puolesta valtaväestöön integroituneet artistit eivät välttämättä aina tarvitse kaikkia romaniyhteisön hierarkkia ilmaisevia normeja uudenlaisessa toimintaympäristössä. Näin heillä on esimerkiksi mahdollisuus muokata tapakulttuuria uudelleen.

”Meillä on geeneissä se musiikki” – mielikuvia etnisyydestä

Tangomusiikkiaan esitystilanteita ei pidetä etnisyyden osalta määrittelemättöminä: ajatus vahvoja tunnejännitteitä korostavasta esitystilanteesta ja laulutavasta on olennainen osa romaniartistien musiikillista identiteettiä. Tällaiset tangosuuntautumiseen liittyvät valikoivan erilaisuuden selitykset liittyvät romaniartistien oletettuun kykyyn nostaa laulusta tulkinnalla esiin enemmän kuin muut. Monet haastattelemiini laulajat yhdistävät luonnollisuuden teeman musiikilliseen ilmaisuunsa. Laulajat pitävät musikaalisuutta perintötekijöiden säätelemänä kulttuurisena ominaisuutena ja osoittavat täten elävää arvotietoisuutta omaa kulttuuriaan kohtaan:

Se [laulaminen] on niin ku tämä romanikieli, se on niin ku meille valmiiksi annettu. (poika 15/1998)

Meillä mustalaisilla on geeneissä se musiikki. Ei meistä mustalaisista kaikki välttämättä joko osaa laulaa, mutta ne on muuten sillä tavalla musikaalisia. Et vaikka ne ei ymmärrä siitä rytmistä mitään, eikä siitä laulusta, ne osaa tanssia. (mies 30/1998)



Kuva 3: Tangolaulajanakin kannuksensa hankkinut Pepe Enroth Hotelli Nurmeshovissa 2009. Kuva Kai Åberg.

Jos verrataan tässä niin ku mustalaisen ja valtaväestön ääneen nii se on kokonaan erilainen. Siinä on se aksentti jo erilainen kato. Siihen tulee sitte vibra ja aksentti. Mutta se on niin ku synnyttänyt [--] Vähän niin ku tangossaki se ääni semmone, se tulee sydäimestä ja sitte miten sinä sen tulkihet. (mies 60/2010)

Romanieksotisman heijastevaikutuksena ilmenevän musiikillisen ilmaisun luonnollisuuden lisäksi haastatteluista nousee esiin se, miten romanien esittämät tangot eriytetään ja toiseutetaan suhteessa valtaväestön esityksiin. Kun romanilaulajat määrittelevät esittämänsä musiikin esimerkiksi ”tunteikkaaksi” tai ”tuliseksi”, he vihjaavat samalla, että sen vastinparina ”valkolaisien” musiikillinen ilmaisu edustaa rationaalisuutta, kuten musiikin koulutusta: ”No kylä se [laulaminen] on niinku meiltäki kotoa peritty, ku kuulee vaan niin kyllä se lapsena melekein [oppii], että ei niitä opeta kukaan sen paremmin” (mies 65/1997).

Vielä muutama vuosikymmen sitten romanilaulajien kertomuksista ilmeni, että lapsuudesta omaksuttu ja peritty luonnollinen, kouluttamaton ja aito musikaalisuus oli arvokkaampaa ja merkittävämpää kulttuurista pääomaa kuin opiskeltu tai hankittu musikaalinen taito (ks. haastatteluaineistot Åberg 1994–1998). Sen sijaan ”koulutettuun”, ”opiskeltuun” tai ”harjoiteltuun” musiikkiin ilmaisuun liitettiin miellelyhtymiä epäaitoudesta, musiikin mekaanisesta ja tunteettomasta uusintamisesta. Osaltaan tämänkaltaiset käsitykset voi palauttaa kulttuurirajojen rakentamiseen ja ylläpitoon: ero valtaväestöön käy selväksi ja muodostuu omalle ryhmälle suotuisaksi väittämällä, että romanit esittävät musiikkia luonnostaan ilman opiskelua tai harjoittelua, ”valkolaiset” opetettuina ja kaavoituneina. Dimitri Sjöberg toteaa: ”Voihan nuoruutta elää näinkin, tekemällä sitä mitä haluaa” (IS 25.10.1997). Rainer Bollström jatkaa tangokuninkuuskilpailuihin liittyen: ”Välieriin harjoittelematta, ajattele” (Karjalainen 20.6.1997). Romanitangolaulajiin liittyvät luonnehdinnat ”tulusuudesta”, ”tunteikkuudesta” tai ”temperamenttisuudesta” eivät ole sattumanvaraisia, vaan tangoon liittyvää kuvaustapaa voi pitää siltana, joka sitoo yksilöä yhteisöön. Myös itse laulajat ovat tietoisia romanien omintakeisesta laulutavasta.

Äänen sävyä korostamalla he osoittavat, että laulutapa on tärkeä etnisen erottautumisen kannalta:

Vähän niin ku tangossaki se ääni semmone, se tulee sydäimestä ja sitte miten sinä sen tulkihet. Miten sinä annat ulos sen, miten sinut otetaan vastaan. Ei siinä tartte niin ku mitään koreografiaa tai tämmöstä mitään kato. Sä ite teet sen. Se on meillä tummilla laulajilla se aksentti erilainen [--] Ei sitä ossaa valakolaiset. (mies 60-vuotta/2010)

Kappalevalikointi ja se [laulu] tyyli, millä sä esitätä sitä kappaletta, se ratkasee. Joillakin se on, taikka ei oo. Mä sanon, että mustalaisella se on, että sä otat tuolta kuka vaan, kuka osaa soittaa tai laulaa, se vetää sen tyylillä. (mies 30/1997)

Yllä olevat käsitykset vastaavat modernin ajan länsimaisessa kulttuurissa yleistynyttä tapaa liittää tunteellisuus ”järjen vastakohtana” länsimaisuutta rakentaviin toisiin eli ennen kaikkea ”mustiin” ja naisiin (ks. Hall 1999, 167; Leppänen 2000, 192). Haastatteluisissa toiseus tulee esiin romanivähemmistön ja valtaväestön välisenä hierarkiana suomalaisessa musiikkikulttuurissa. Siinä missä romanitartistien musiikkilista ilmaisua pidetään spontaanina ja luonnollisena, valtaväestön artistit määrittävät muodollisen musiikkikoulutuksen perusteella:

Mustalaiskieli ku lähtee ja laulu lähtee tuolta kotoa, mut se mitä tuolla opetetaan ei oo aitoa. (nainen 65/1996)

Tänäki päivänä mä oon tehny kahdeksan vuotta keikka, mä en oo päiväänkään orkesterin kans harjoitellu. (mies 30/1997)

”Länsimaisessa” musiikkikulttuurissa pidetään tärkeänä tietoa muusikon koulutuksesta (ks. Leppänen 2000), kun taas romanitartistien kohdalla haastattelemani laulajat katsovat musikaalisuuden olevan perintötekijöiden säätelemä ominaisuus. Näissä kommentteissa kohtaavat pikemminkin yhteisölliset ja kulttuuriset käytännöt kuin yksittäiset toimijat: puhe on nimenomaan kahden kulttuurin kohtaamisesta. Esimerkiksi se, että romanilaulajia käsittelevissä lehtiartikkeleissa keskimäärin neljästä viidessä puhutaan jossain muodossa perinteestä, osoittaa miten perinne – toisin kuin historia – kytketään vähemmistöihin (Åberg 2002, 211; Bronner 1998, 48–49).

”Se ei oo kolahtanu ikinä” – ryhmärajojen ja mielikuvien murtumakohtia

Etnomusikologit ovat usein lähteneet siitä, etteivät musiikilliset käytännöt vain ilmennä kulttuuria tai sosiaalisia rakenteita, vaan musiikin avulla on mahdollista muuttaa kulttuurisisältöjä. Esimerkiksi Martin Stokes (1994, 5) toteaa musiikin sosiaalisen merkityksen perustuvan siihen, että musiikki tarjoaa merkityksiä, joiden avulla ihmiset tunnistavat identiteettejä, paikkoja ja rajalinjoja niiden välillä. Romaniyhteisöjen kuvauksissa romanius on rakentunut yhdenmukaisena ja yksilolotteisena identiteettinä, eikä kuvauksiin ole mahtunut erojen mahdollisuutta. Romanimusiikin tutkimuksissa vain harvoin on korostettu kulttuurista heterogeenisuutta.

Tanssi- ja iskelmämusiikin sosiaaliset ja kulttuuriset ympäristöt tarjoavat kuitenkin keinoja kyseenalaistaa ja ylittää totut romanivähemmistön ja valtaväestön rajat sekä nostaa esiin romanikulttuurin moniäänisyyden. Muutoksia suosivassa populaarimusiikin ilmapiirissä on helppo purkaa perinteisiä eri ihmisryhmiin liittyviä mielikuvia, ennakkoluuloja ja käsityksiä:

Siellä ei, siis todella, mä huomasin sen, mä olin niin kun ennakkoluulonen siitä itekkin kun mä menin ensimmäisiin bändeihin ja tapasin näitä muusikoita. Ei siellä kukaan kysyny multa ”ootko sä mustalainen”, vaan se mustalaisuus oli oikeastaan plussaa, että mustalainen on ehkä hyvä muusikko. Et se oli niin kun plussaa muusikkopiireissä. (mies 50/2006)

Yhteinen musisointi purkaa ryhmärajojen kahleita muun taiteellisen toiminnan tavoin, sillä ryhmät eivät vieroksu toisiaan niin herkästi kuin kenties muussa arkielämän ympäristössä. Tanssimusiikki paljastaa ryhmärajojen keinotekoisuuden. Tango yhdistää etnisesti erilaisiksi mielletyt yhteisöt, liittää valtaväestön ja romanit. Vaikka sekä mediakuvauksissa että tangolaulajien kertomuksissa etnisyyden on keskiössä, artisteille on tärkeää kuulua suomalaisen populaarimusiikin kenttään ja korostaa sen ihanteita. Yksilön musiikillisen suuntautumisen kannalta tango mahdollistaa oletetun kulttuurisen yhtenäisyyden ja siihen liitettyjen mielikuvien harhan.

K: Haluisin kyssyy siun mielipitteen tähän. Minkä ihmeen takia tango ja sanotaanko tällöinen vanha tanssimusiikki?

V: Joo, sanoppas se. Se ei oo kolahtanu meikäläiseen ikinä, mä oon ollu rokkari. Mä oon syntyny rokkariks. Että se on niin kun mun juttu [--] Mä olin vähän niin kun semmonen rokkari ja mustalaisten piireissä pikkusen epäsuosittu, koska mä en laulanu kaaleita, vaan mä lauloin rock'n'rollia ja popahtaava musiikkia. Ja opin aika nopeesti sitte kaikki englanninkieliset sanat, kun mä kuulin, niin opin ne sitten laulamaan englanniks. Ja sitten tuota mä tein omia lauluja koko ajan oikeestaan. Musta oli hauskaa, kun me soitettiin, oli tommosia rock-keikkoja, mä heitin sitten mustalaiskielellä rokkia ja bluesia. Se oli niin kun jännän kuulosta, kaikista. (mies 50/2006)

Kuvaus saa erityisen vahvan merkityksen suhteessa romanien perinteiseen musiikkikulttuuriin. Myytti romaniudesta ja tangolaulamisesta irtautuvat käsi kädessä kulttuurisesta komennosta. Kollektiiviset mielikuvat romanimusiikista ja erityisesti musiikillisesta suuntautumisesta muuttuvat väijäämättömästi, kun niiden rinnalle tuodaan toisenlaisia kuvia ja tulkintoja. Romanien esittämän musiikin mielikuvien pysyvyydestä huolimatta yksilön asennoituminen tiettyyn musiikkiin riippuu siitä, missä suhteessa nämä kytkeytyvät laulajan elämäkokemuksiin. Haastattelujeni perusteella musiikillista suuntautumista säätelee nimenomaan kaksi tekijää: musiikin kyky tarjota mahdollisuuksia itseilmaisuuksiin eli oman persoonallisuuden ja elämäkatsomuksen kannalta tärkeiden aiheiden käsittelyyn sekä musiikin sopivuus sosiaalisen vuorovaikutuksen välineeksi.

2000-luvun kulttuuriteollisuudessa romanikulttuurilla on kaupallista arvoa. Tuotteistaminen ja ulkomusiikillisten (todellisten tai oletettujen) kulttuuripiirteiden korostaminen vaikuttaa niin kauan kuin musiikilla pyritään taloudelliseen voittoon. Suomalaista tangoa ja romaniutta tarkastelemalla havaitsee helposti, miten stereotyyppien ja erilaisten symbolien kautta muodostetaan tulkintoja ihmisten välisistä rajoista, toiseudesta, ”meistä” ja ”heistä”. Musiikki myös tarjoaa tilanteita, joissa rajoja ylitetään: musiikki on tapa elää yhdessä, yhteinen toiminnan muoto, jonka kokoavana voimana on yhtä lailla symbolinen kuin tunteiden tasolla tapahtuva viestintä.

Vaikka joissain ympäristöissä tangomusiikki ymmärretään erityisen etnisenä, sen avulla totunnaiset ryhmäraajat voi hetkeksi sekoittaa tai kääntää pääläelleen.

LÄHTEET

Haastatteluaineistot

Joensuun SKS: n perinnearkisto:

Kai Åbergin yksityiskokoelmat

Sanoma- ja aikakauslehdet

Ilta-Sanomat 25.10.1997.

Karjalainen 20.6.1997.

Tutkimuskirjallisuus

Aaltonen, Henna (2008) *Romanilasten ja -nuorten motivaatio peruskoulun musiikinopetuksessa*. Pro gradu –tutkielma. Musiikin laitos, Jyväskylän yliopisto.

Belton, Brian A. (2005) *Gypsy and Traveller Ethnicity. The Social Generation of an Ethnic Phenomenon*. London & New York: Routledge.

Berger, P.L. & Luckmann, T. (1994) *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma*. Helsinki: Gaudeamus.

Blomster, Risto (2004) *Suomalaisten mustalaislaulujen tyylit. Mustalaismusiikki, mielikuvissa, estradeilla ja omissa joukoissa*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Bronner, Simon (1998) *Following Tradition: Folklore in the Discourse Of American Culture*. Logan Utah: Utah State University Press.

- Dahl, Izabela & Thor, Malin (2009) "Oral history, constructions, and deconstructions of narratives: Intersections of glass, gender, locality, nation and religion in narratives from a Jewish woman in Sweden". *Enquire* 3/6, 1–24.
- Feixas, G. & Procter H. & Neyemer G. (1993) "Convergent Lines of Assessment. Systemic and Constructivist Contribution". Teoksessa Greg J. Neimeyer (toim.), *Constructivist Assessment. A Casebook*. The Counselling Psychologist Casebook Series: Sage Publications.
- Fenton, Steve (2010) *Ethnicity*. Cambridge: Polity Press.
- Granqvist, Kimmo (2007) *Suomen romanin äänne- ja muotorakenne*. Helsinki: Suomen itämainen seura & Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Granqvist, Kimmo & Viljanen Anna Mari (2002) "Kielelliset tabut romanidentiteetin kuvaajana". Teoksessa Sirkka Laihiala-Kankainen, Sari Pietikäinen & Hannele Dufva (toim.), *Moniääninen Suomi. Kieli, kulttuuri ja identiteetti*, s. 109–125. Jyväskylä: Soveltavan kielentutkimuksen keskus.
- Grönfors, Martti (1981) *Suomen mustalaiskanssa*. Helsinki: WSOY.
- Hall Stuart (1999) *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herman. Tampere: Vastapaino.
- Häkkinen, Antti & Tervonen, Miika (2005) "Johdanto: vähemmistöt ja köyhyys Suomessa 1800- ja 1900-luvuilla". Teoksessa Antti Häkkinen & Panu Pulma & Miika Tervonen (toim.), *Vieraat kulkijat – tutut talot. Näkökulmia etnisyyden ja köyhyyden historiaan Suomessa*, s. 7–38. Helsinki: SKS.
- Jalkanen, Pekka & Laaksonen, Pekka (1972) *Kaale Dzambena* -levyn esipuhe. Helsinki: SKS.
- Jurkova, Suzana (2007) "From ignorance to appreciation of Roma music and culture in Czech Republic". Esitelmä konferenssissa *The 39th World Conference of the International Council for Traditional Music*, Wien 4.–11.7.2007.
- Järviluoma Helmi (1997) *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatööri-muusikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi*. Acta Universitatis Tamperensis 555. Tampere: Tampereen yliopisto.

- Knuuttila, Seppo (2010) ”Kulttuurimyytin representaatiot – kansantaiteesta kitsiin”. Teoksessa Ulla Piela & Sinikka Vakimo (toim.), *Entinen aika, nykyinen mieli*, s. 291–305. Helsinki: SKS.
- Kopsa-Schön, Tuula (1996) *Kulttuuri-identiteetin jäljillä. Suomen romanien kulttuuri-identiteetistä 1980-luvun alussa*. Helsinki: SKS.
- Leppänen, Taru (2000) *Viulusti, musiikki ja identiteetti. Sibeliuksen viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6.
- Leppänen, Taru (2007) ”Populaarimusiikin yleisöjen identiteettejä kartoittamassa”. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.), *Populaarimusiikin tutkimus*, s. 268–290. Tampere: Vastapaino.
- Lindroos, Katja & Böök, Outi (1999) ”Flamencot”. Teoksessa Katja Lindroos (toim.), *Flamenco*, s. 32–53. Helsinki: Like-kustannus.
- Liszt, Franz (1859) *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Paris: Librairie Nouvelle – A. Bourdilliat.
- Löytty, Olli (2005) ”Johdanto: toiseuttamista ja tilakurittomuutta”. Teoksessa Olli Löytty (toim.), *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Malvinni, David (2004) *The Gypsy Caravan. From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*. London: Routledge.
- Markkanen, Airi (2003) *Luonnollisesti: Etnografinen tutkimus romaninaisten elämäkulusta*. Joensuu: Joensuun yliopiston julkaisuja n:o 33.
- Marushiakova, Elena & Popov, Veselin (2010) ”Migration of Gypsy Songs”. Esitelmä konferenssissa *The Sixth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Minorities*. Hanoi 19.–30.7.2010.
- Pulma, Panu (2006) *Suljetut ovet. Pohjoismaiden romanipolitiikka 1500-luvulta EU-aikaan*. Helsinki: SKS.
- Rice, Timothy (2007) ”Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology”. *Musicology* 2007:7, 17–38.
- Stokes Martin (1994) ”Introduction”. Teoksessa Martin Stokes (toim.), *Ethnicity, identity and music: The Musical construction of place*, s. 1–12. Oxford: Berg.

- Suutari, Pekka (2007) ”Musiikki arjen vuorovaikutuksessa”. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.), *Populaarimusiikin tutkimus*, s. 93–117. Tampere: Vastapaino.
- Viljanen, Anna Maria (1974) *Mary Douglasin symboliteorian sovellus Suomen mustalaisilta kerättyyn perinteeseen*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, kansatiede.
- Viljanen-Saira, Anna Maria (1979) *Mustalaiskulttuuri ja kulttuurin muutos*. Julkaisematon lisensiaatin tutkielma. Helsingin yliopisto, kansatiede.
- Viljanen-Saira, Anna Maria (1986) ”Mustalaistutkimus – tietoa vai tunteita?” Teoksessa Tenho Aaltonen & Kirsti Laurinolli & Lasse Lyytikäinen & Kaarina Nazarenko (toim.), *Kultaiset korvarenkaat. Mustalaisten kulttuuri ja käsityöt*. Helsinki.
- Willems, Wim & Lucassen, Leo (1998) ”The Church of knowledge. Representation of Gypsies in encyclopaedias”. Teoksessa Leo Lucassen, Wim Willems & Annemaria Cottaar (toim.), *Gypsies and other itinerant groups. A socio-historical approach*. Netherlands: University of Amsterdam.
- Åberg Kai (2002) ”Nää laulut kato kertoo mejän elämästä”. *Tutkimus romanien laulukulttuurista Itä-Suomessa 1990-luvulla*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 8.
- Åberg, Kai (2006) ”Romanian ja iskelmälaulaminen”. Teoksessa Kai Åberg & Risto Blomster (toim.), *Suomen romanimusiikki*, s. 195–230. Helsinki: SKS.
- Åberg, Kai & Blomster, Risto (2006) *Suomen romanimusiikki*. Helsinki: SKS.

**MUSTAN MIEHEN SATUMAA:
SUOMALAISEN TANGON JA MUSTAN
IDENTITEETIN SUHDE *MOGADISHU AVENUE*
-TELEVISIOSARJASSA**

Antti-Ville Kärjä

Nuori mies on takahuoneessa kahden muun miehen kanssa. Juontaja on juuri käynyt hoputtamassa miestä esiintymään. Yleisö hermostuu. Vihellys kuuluu takahuoneeseen. Toinen muista miehistä istuu tuolilla ja nauraa, toinen nostaa peukaloa. Lavalle johtavalla käytävällä istuu edellinen esiintyjä; hänkin nostaa peukaloa. Juontaja katsoo kohti. Säestävän orkesterin trumpettisti viittilöi tulemaan lavalle. Soittajat odottavat, ja yleisön vihellys jatkuu. Vilkaus saliin, trumpettisti viittilöi uudestaan. Vihellykset vaimenevat. Yleisö seisoo ja katsoo lavalle, eturivissä joku pitää käsiään puuskassa. Rumpali lyö kapuloitaan yhteen neljä kertaa ja orkesterin jäsenet alkavat soittaa: tät-tät-tät-tättä-dä-tättä-tättä-dä-tättä-tät-tät-tää. *Satumaa.*

Nuoren miehen isä seisoo yleisön joukossa ja hymyilee. Ympärillä ihmiset kurtistelevat kulmiaan. Nuori mies ottaa mikrofonin käteensä ja pitää sitä rintansa korkeudella. Yleisön joukosta erottuvat myös hänen tuttavapiiriinsä kuuluvat kaksi nuorta naista. Mies katselee yleisöä, retkauttaa kätensä alas ja vielä hetken yleisöä tuijotettuaan pudottaa mikrofonin, käännähtää nopeasti ja juoksee pois lavalta. Soittajat katsovat hänen peräänsä ja lopettavat soiton. Myöhemmin mies sanoo isälleen: ”faija, mustei koskaan tuu tangokuningasta.”

Tapahtumat ovat *Mogadishu Avenue* -televisiosarjasta, joka esitettiin MTV3:lla vuonna 2006. Sarjan on käsikirjoittanut Jari Tervo ja sen keskeisenä tapahtumaympäristönä on kerrostalo nimeltä mainitsemattomassa kaupunkilähiössä. Sarjassa mainittujen muiden paikkojen sekä lehtien nimien perusteella lähiön voi kuitenkin

sijoittaa jonnekin päin Koillis-Helsinkiä. Sarja itse asiassa on saanut nimensä Helsingin Vuosaareissa olevasta Meri-Rastilan lähiöstä, joka nimettiin 1990-luvulla Mogadishu Avenueksi sinne muutaneiden somalipakolaisten ja -turvapaikanhakijoiden takia. Sarja kuitenkin kuvattiin Espoon Soukassa ja Suvelassa, koska sarjan ohjaaja piti siellä olevia rakennuksia osuvampina. (Maasilta 2010, 187.)

Sarjan ensimmäisessä osassa taloon muuttaa Muhammed Turakainen (Mateus Tembe) ja hänen poikansa Jussuf (Matti Leino). Muhammedin synnyinmaata ei sarjassa mainita, mutta ihonväriinsä perusteella hänen sukujuurensa palautuvat Saharan eteläpuoliseen Afrikkaan (näyttelijä Tembe on alunperin Mosambikista). Muhammed Turakainen on ollut aviossa suomalaisen naisen kanssa kaksi kuukautta ja korostaakseen omaa suomalaisuuttaan ottanut itselleen naisen sukunimen. Hän heiluttaa maahanmuuttajien suomenkielentunneilla Suomen lippua, seuraa jääkiekkoa televisiossa sinivalkoisessa asussa ”puusilmä”-solvauksia syytäen ja vannoo käyttävänsä vielä ”hennoa”-verbiä luontevassa yhteydessä. Hän on myös päättänyt kasvattaa Jussufista aidon suomalaisen: yksi mahdollisuus saavuttaa tämä on tehdä Jussufista tangokuningas. Sarjan toinen jakso (”Suomalainen elehtii vain hukkuessaan”) keskittyykin suurelta osin tangokuningasvalmennuksen vaiheisiin.

Mielenkiintoni kohdistuu tangokuninkuuspyrkimysten ja yleisemminkin suomalaisen tangon ja mustan identiteetin väliseen suhteeseen. Suomalaisen musiikin historiankirjoituksessa tango on toistuvasti erotettu omaksi nimenomaan kansalliseksi musiikinlajiksi (esim. Gronow 2004; Jalkanen & Kurkela 2003: 412–413), kun taas tummanruskea pigmentti on ollut vahvimpia etnisen toiseuden tunnuspiirteitä Suomessa (ks. Kaartinen 2004; Aden 2009). Tämän jännitteen pohjalta kysyn, miten suomalainen tango rakentuu etnisesti *Mogadishu Avenue* -sarjan audiovisuaalisissa esityksissä, erityisesti suhteessa käsityksiin mustuudesta. Vaikka etnisyyden ytimessä ovatkin käsitykset eri ihmisryhmien alkuperästä, historiallisesta jatkuvuudesta, kielestä sekä uskomuksista, risteää se muiden identiteettimääreiden kanssa: etnisyyttä voi käyttää poliit-

tisesti hyväksi esimerkiksi maa-alueista tai ammateista kamppailtaessa (De Vos 2006, 4–10). Tarkastelussani käsitellenkin etnisyyttä suomalaisen tangon mustuutta suhteessa ajatuksiin muista etnisistä ryhmistä, kansallisuudesta, sukupuolesta, yhteiskuntaluokasta ja sukupolvista. Risteyspohdinnat on myös välttämätöntä suhteuttaa myös *Mogadishu Avenueen* televisioviihteenä, mikä johtaa edelleen tarkastelemaan komediallisen sepitteen ja kansallista perinnettä koskevien kertomusten eroja ja yhtymäkohtia. Missä määrin *Mogadishu Avenue* on mahdollista tulkita parodiaksi suomalaiskansallisesta identiteetistä?

Parodinen syväkuuntelu

Analyysini perustuu korostetun audiovisuaaliseen ”syväkuunteluun”. Tämä tarkoittaa audiovisuaalisten mediaesitysten analyysia kirjaimellisesti äänelliskuvallisena kokonaisuutena. Tällaisen lähestymistavan voi ottaa avoimen kriittisenä viimeaikaista ”visuaalisen kulttuurin” korostusta kohtaan, sillä kuten kuvallisen kulttuurin tutkijat itsekkin ovat huomauttaneet, erilaisten audiovisuaalisten mediateknologioiden takia ”elämme paitsi kuvan myös äänen aikakautta” (Seppänen 2005, 22). Syväkuuntelu onkin isobritannialaisten sosiologien Michael Bullin ja Les Backin (2003, 2–11) muotoilema haaste nyky-yhteiskuntia hallitsevalle näköaistikeskeiselle ”uskon vasta kun näen” -epistemologialle. Olennaiseksi päämääräksi muodostuu tällöin ”aistien demokratiaan” nojaava sosiaalisten kokemusten ja valtasuhteiden merkitysten uudelleenarviointi. Nimenomaan musiikillista ilmaisua ajatellen audiovisuaalisen syväkuuntelun avulla voi pohtia muun muassa yhteisöllisyyden rakentumista, eksotismia, musiikin ja melun välistä rajaa sekä tanssiin liittyvää ruumiillista hallintaa. Olennainen osa ”musiikillisten kulttuurien syväkuuntelua” on lisäksi pyrkimys tarkkuuteen ja moniselitteisten adjektiivien välttelyyn äänten sanallistamisessa. (Bull & Back 2003, 6–14.)

Ajatus tummaihoisesta suomalaisesta tangokuninkaasta tarjoaa oletetun ristiriitaisuutensa ja mahdottomuutensa perusteella mahdollisuuden syväkuunnella kulttuurisia identiteettejä suhteessa parodiaan. Vaikka *Mogadishu Avenuet*a ei ole markkinoitu parodiana, voi sen komiikan kytkeä toistuvasti parodiaa keskeisesti määrittävään ironiseen etäisyyteen ja kriittisyyteen (ks. Hutcheon 1985, 37; Maasilta 2010, 191–192). Toisaalta on muistettava, että parodian ei tarvitse välttämättä olla koomista tai varsinkaan pilkkaavaa, vaan että sen ytimessä pikemminkin on ”autorisoidun transgression” eli hyväksytyjen rajojen rikkomisen ristiriita tai jännite, jossa vallitsevat normit yhtäaikaaisesti osoitetaan, hyväksytään ja ylitetään (Hutcheon 1985, 74–75).

Hyödynnän parodiaa ennen kaikkea yhteiskunnalliset ja yhteisölliset olosuhteet huomioon ottavana tulkinnallisena strategiana (ks. Elleström 2002, 99; Hutcheon 1994, 89) enkä niinkään selvärajaisena kulttuurisen ilmaisun lajityyppinä. Tällä on se käytännöllinen seuraus, että kaikki arvailut tekijän tarkoituspäristä tai ”todellisista” parodian aiheista voi sivuuttaa. Tarkastelen *Mogadishu Avenuen* tuottamaa käsitystä tangosta lisäksi tukeutumalla parodiaan moodina eli tilannesidonaisena eri ilmaisumuotojen ja teosten välisiin yhteyksiin tukeutuvana esitys- ja tulkintatapojen kirjoja (ks. Dentith 2000, 19, 37). En toisin sanoen pyri väittämään, että *Mogadishu Avenue* on parodia, vaan tarkastelen sitä, miten se on mahdollista tulkita parodisena ja millaiseen yhteiskunnalliseen todellisuuteen tai kulttuuriseen ilmaisuun parodinen ote tällöin kohdistuu. Olennaista tällaisessa parodisessa tulkinnassa on myös tietynlainen valikoivuus kokonaisvaltaisuuden sijaan, koska sen lähtökohtana ovat pikemminkin lajityypilliset konventiot kuin jokin tietty olemassa oleva parodisoitava teos (Knight 2001, 102, 107). Toki *Mogadishu Avenuessa* esitetään katkelmia useammastakin tangokappaleesta, mutta niiden yksittäisen analyysin sijaan ensisijainen huomioni kohdistuu siihen, miten tango rakentuu sarjassa yleisempänä genrenä eli musiikillis-kulttuuris-ideologisena kokonaisuutena.

Sarjan lajityypillä on toki painava merkityksensä, sillä kome-diana se johtaa väistämättä kysymään, mille sarjassa tai sen avul-la nauretaan ja millä tavoin. Vitsailun yhteys parodiaan on läheinen varsinkin mikäli jälimmäinen ymmärretään nimenomaan koomisen jäljittelyn muotona (Rose 1993, 52; Gehring 1999, 2; Knight 2001, 102–103). Nauru voi kuitenkin olla sekä viatonta että ilkkurista, joko hyvätahtoista tai vahingoniloista tai jopa tahallisen loukkaa-vaa – olennaista kuitenkin on naurun yhteys laajempiin yhteisöllisiin ja kulttuurisiin arvoihin (Billig 2005, 2–3). Kaiken mahdollisen koomisuutensa ohella parodialla on myös kunnioittavat (Knight 2001, 103), vahvistavat (Gehring 1999, 198) ja ”suhteellisen kiis-tanalaiset” (Dentith 2001, 9) ulottuvuutensa. Yksikään teoria koo-misuudesta tai parodiasta ei toisin sanoen ole tyhjentävä. Jokaisella niistä on omat lähtökohtansa ja sosiokulttuuriset olosuhteensa, ja jäykän ”onko tämä parodia vai ei” -asetelman sijaan mielekkäämpää on käsitellä ”parodian kulttuuripolitiikkaa” eli sen suhdetta esi-merkiksi kunnioitukseen, kumouksellisuuteen, kielteiseen arvotuk-seen tai suoranaisiin hyökkääviin eleisiin. On siis kysyttävä, mitä parodiadaan ja miten: millaisin ilmauksin, millaisissa olosuhteissa ja kenen hyväksi tai pahaksi? (Dentith 2001, 19, 187–188.) Moni-kulttuurisuuskeskusteluun suhteutettuna tämä pakottaa pohtimaan *Mogadishu Avenuen* parodisuutta nimenomaan kulttuuristen ja et-nisten erojen kannalta.

Jos kohta parodiaa ei *Mogadishu Avenuen* yhteydessä mainita-kaan, ironian läsnäolo ja mahdollisuus tunnustetaan suoraan. Suo-menkielen tunnilla ollessaan Muhammed Turakainen (kuva 1) ker-too pientä Suomen lippua heiluttaen pitävänsä lenkkimakkarasta – ”jos muistaa ottaa sen metallinipsun pois” – ja pysyvänsä Suomes-sa elämänsä loppuun asti. Hän vakuuttaa lisäksi muille, että hänen pojastaan tulee tangokuningas. Opettaja Elina Vauraste (Maija Jun-no) antaa Turakaiselle kiitosta loistavasta suorituksesta, eikä ole sa-nojensa mukaan ”koskaan kuullut oppitunneilla yhtä suurenmois-ta suomen kielen hallintaa ja noin ihanaa ironiaa.” Vaurasteen vuo-rosanoista ei käy suoraan ilmi, minkä tai mitkä Turakaisen mai-nitsemistä asioista hän tulkitsee ironisiksi. Turakainen kuitenkin



Kuva 1. Muhammed Turakainen suomenkielen tunnilla.

itse mainitsee, ettei ensimmäisellä kerralla muistanut ottaa lenkimakkaran metallinipsua pois. Lisäksi maahanmuuttajille suunnatun suomenkielen tunnin kontekstissa ajatus Suomessa pysymisestä ei liene opetushenkilökunnan intressejä ajatellen useinkaan (piilo)humoristinen. Näin ollen maininta ironiasta on vaivattomin liittää ajatukseen tangokuninkuudesta, minkä jälkeen on kysyttävä, mikä Turakaisen olemuksessa tai esiintymisessä antaisi aiheita ironiaan tässä suhteessa.

Tango ja siniristilippu ovat molemmat tunnustettuja suomalaisuuden tunnusmerkkejä. Muhammedin päällään pitämä tunnistetavasti Marimekon sininen, valkoraitainen kauluspaita on sekin laaunut tavanomaisilla suomalaisuutta korostavilla merkitysulottuvuuksilla: yhtäältä se edustaa suomalaista design- ja materiaalilaa-tua sekä kansainvälisesti menestyneenä brändinä toisaalta tämän laadun ylivertaisuutta muihin verrattuna. Sen sijaan Muhammedin ihonväri ei perinteisimpiin suomalaisuuden tunnuspiirteisiin lu-keudu.

Tangon kansalliset, alueelliset ja rahvaanomaiset yhteisöt

Ihonyväri ja muut ulkonäölliset ”rodulliseen ainutlaatuisuuteen” liittyvät piirteet ovat yksi vahvimista etnisyyden määreistä. Useimmilla etnisillä ryhmillä on myös omaa alueellista tai poliittista itenäisyyttä koskevat perinteensä, ja useimpien nykyvaltioiden etnisestä monimuotoisuudesta huolimatta tietyn valtion kansallisuus ymmärretään voittopuolisesti tieynlaisena etnisyytenä. Etymologisesti kansallisella identiteetillä ja etnisyydellä ei itse asiassa tarkkaan ottaen ole eroa. (De Vos 2006, 5–6.)

”Suomalainen” – tangomääreenä tai ei – ei toisin sanoen ole itsestään selvä etninen kategoria, vaan pikemmin sen ajatteleminen sellaisena kielii erityisesti Euroopan kansallisvaltioita hallitsevasta etnonationalistisesta ajattelutavasta. Tällöin ”perinteiset” alueelliset kulttuuri-identiteetit mielletään osaksi kattavampaa kansallista kulttuuri-identiteettiä, ja seurauksena pohjalaiset, savolaiset, karjalaiset, hämäläiset, varsinaissuomalaiset ja muut edustavat kaikki etnisesti homogeenisena pidettyä suomalaisuutta. Lisäksi tällöin suomalaisuuden oma etnisyyks useiin unohtuu, ja ”etninen”-termiä käytetään etupäässä puhuttaessa maahanmuutosta. (Ks. Ruuska 2002, 70–71.) Ajatus monikulttuurisuudesta ja siihen olennaisesti kietoutuvasta ”uudesta suomalaisuudesta” on kuitenkin jyrkässä ristiriidassa tavanomaisen etnonationalistisen etnisyyksäsitäytän kanssa. Sitä mukaa kun erinäköiset ihmiset hyväksytään suomalaisiksi ilman tarkentavia etuliitteitä, on joko unohtettava oletus kansallisuuden ja etnisyyden erottamattomuudesta tai muutettava etnisyyden määritelmää.

Musiikin yhteisöllisyyttä syväkuunnellessa olennaista on Bullin ja Backin (2003, 6–7, 14–15) mukaan kiinnittää huomiota musiikkiin liittyviin sosiaalisen toiminnan muotoihin, kulttuurisiin arvoihin sekä kysymyksiin globalisaatiosta, paikallisuudesta, identiteetistä, historiasta ja muistista. Nämä edelleen liittyvät pohdintoihin tiettyyn paikkaan tai yhteisöön kuulumisesta ja hyväksymisestä, yhteiselosta sekä monikulttuurisuudesta. *Mogadishu Avenuen* kohta ”Tulevien tangokuninkaitten illasta” tarjoaa oivallisen pohjan

näille pohdinnoille. Muhammed Turakainen on lupaa kysymättä ilmoittanut poikansa Jussufin mukaan illan laulukilpaan, ja Jussufin odottaessa takahuoneessa vuoroaan lavalla esiintyy lopputeksteissä ”väärin laulavaksi nuorukaiseksi” nimetty henkilö (Antti Lang). Nuorukaisen kappalevalinta on *Siks’oon mä suruinen* ja hän laulaa sen selvästi eri sävellajissa kuin mitä säestävä yhtye ja melodiaa hakien. Hahmo toisin sanoen edustaa tangokuninkuuskilpailujen toista esteettistä äärilaitaa lopullisiin kuninkaallisiin verrattuna.

Suomalainen tangovulgaarius saa lisäulottuvuuksia myös paikalle saapuvien nuorten naisten, Laura Nenosen (Jasmin Hertzberg) ja Tyyne Turakaisen (Jenni Asikainen) keskustelun pohjalta:

Laura Nenonen: Seiskas oli et toi sammu Riutaharjulla. Merikarviassa se oli käyttäny niinku vammasten vessaa ihan pökkana.

Tyyne Turakainen: Se on lihonnu.

Puhellessaan naiset katsovat salin perältä eteenpäin eli oletettavasti esiintymislavan suuntaan. Näin ollen on edelleen oletettavaa, että heidän keskustelunsa koskee tuolla hetkellä esiintyvää solistia, jonka käytös- ja elämäntavat puolestaan eivät naisten kommenttien perusteella määriyty miellyttäväksi, huomaavaisiksi tai terveelliseksi.

Jussuf Turakaisen ohella takahuoneessa vuoroaan odottaa kaksi muutakin nuorehkoa miestä (kuva 2), joista toinen esittäytyy Ylitalon Veikoksi (Hannes Suominen) ja toinen Feijaksi (Anthon Friman). Ylitalo kertoo kovaan ääneen ja naureskellen alatyylisiä vitsejä Ylitalon Kustusta sekä kokemuksiaan Kauhajoen alkukarsintojen voitosta. Tämän perusteella Ylitalo on kotoisin Etelä-Pohjanmaalta – vaikkei varsinaisesti alueen murretta puhukaan. Etelä-Pohjanmaa on kuitenkin niittänyt mainetta yhtenä vahvimmita tango- ja iskelmäalueista toisen maailmansodan jälkeisessä Suomessa (ks. Kontukoski tässä kirjassa). Näin ollen Jussuf Turakaisen edustama uudenlainen tangosuomalaisuus asettuu rinnan kanonisoitun, perinteisen eteläpohjalaisen tangoidentiteetin kanssa. Rinnastus ei suinkaan mairittele jälkimmäistä, sillä Ylitalon vitsailu ja

muu käytös on alatyylisiä ja seksististä: myöhemmässä kohtauksessa Ylitalo kysyy Jussufia etsivältä nuorelta naiselta nauraen, ”haluuko tyttö nimmarin – tissiin?”

Sukunimettömäksi jäävä Feija ei tilanteessa etunimensä ohella muuta sanokaan, vaan lueskelee aikakauslehteä seisaallaan pöytä-tasoon nojaten. Feija edustaa toista suomalaisen tangoidentiteetin kannalta keskeistä etnistä ryhmää, romaneja (ks. Åberg tässä kirjassa) – ja näyttelijä Friman on itse romani. Tv-sarjassa Feija-nimen ohella myös hahmon ulkoiset piirteet viittaavat romaniuteen: lyhyet, tummat hiukset ja ajeltu leuka, tummat silmät, pusakka kau-luspaidan päällä ja suorat housut. Riippumatta näihin tunnuspiir-teisiin liittyvästä ennakkoluuloisuudesta ja stereotyyppisyydestä, Feija edustaa romaneja positiivisessa hengessä, ja ero Ylitalon vul-gaariin pohjalaisuuteen on selvä: Jussufin lähtiessä takahuoneesta esiintymislavalle, Ylitalo nauraa kovaäänisesti, mutta Feija nostaa peukaloa Jussufille.



Kuva 2. Jussuf Turakainen, Ylitalon Veikko ja Feija ”Tulevien tangokuninkaitten illan” takahuoneessa.

”Peukkuja pitämällä” Feija yhden yhteiskunnallisen vähemmistön edustajana vahvistaa solidaarisuutensa toisen vähemmistön edustajalle. Ylitalolle Jussuf Turakaisen läsnäolo vaikuttaa sen sijaan jäävän mysteeriksi, johon hän ei kykene reagoimaan muuten kuin nauramalla. Ymmärtämättömyys korostuu lisäksi siinä, että Ylitalo kokee tarpeelliseksi selittää Ylitalon Kustu -vitsailuaan, mutta luovuttaa, koska ”sitä on vaikeaa kääntää”. Jussuf on kuitenkin juuri esiteltyt itsensä virheettömällä, korostuksettomalla suomen puhekielellä. Täten Ylitalo edustaa ajattelutapaa, jonka mukaan tietyn näköinen (ja varsinkin tietyn värinen) ihminen ei kykene hallitsemaan suomen kieltä tarpeeksi hyvin ymmärtääkseen esimerkiksi sanaleikkejä. Samalla Ylitalon hahmo osoittaa kuitenkin oman älyllisen – ja empaattisen – rajoittuneisuutensa, sillä hän ei käsitä toisten pitävän hänen alatyylisiä letkautustaan mauttoman, vaan pitää laimeaa vitsailun vastaanottoa pelkästään kielellisenä ongelmana. Lopputuloksena ”perinteinen” eteläpohjalainen tangosuomalaisuus rakentuu kohtauksessa ennakkoluuloisuuden, tietämättömyyden ja suoranaisen ylimielisyyden varaan.

Ylenpalttisessa karkeudessaan Veikko Ylitalon hahmo yhdistyy parodiseen liioitteluun ja *inversioon* eli ”nurinkurisuuteen” (Haries 2000, 55, 83; Hutcheon 1985, 37). Tangoon on toki liitetty ajatuksia intohimoisesta ja siveettömästä käytöksestä, eivätkä nämä ajatukset ole historiallisesti tuulesta temmattujakaan (ks. Savigliano 1995, 62–64, 98–99), mutta yhteen hahmoon kiteytyessään kaikki arveluttavat käytösmallit pohjustavat parodista ”eihän tuolaista olekaan” -tulkintaa (ks. Dentith 2000, 32). Tällöin on kuitenkin kysyttävä, onko muitakin kohtausten hahmoja ajateltava saman nurinkurisuuden logiikkaan mukaisesti mahdottomina, mielettöminä, absurdeina ilmiöinä. ”Väärin laulavalla nuorukaisella” sekä nimettömäksi jäävällä *7 päivää* -lehdessä mainitulla artistilla on samantapaisia liiallisia ominaisuuksia kuin Ylitalolla, kun taas Jussuf ja Feija ovat pikemminkin realistisia hahmoja. Kohtauksen liioittelevuus kuitenkin vahvistaa tulkintaa mustan tangokuninkaan mahdottomuudesta, varsinkin kun kohtausten suhteuttaa suomalaisuuden ja suomalaisen tangon konventioihin. Feijan hahmo toisaalta

lieventää parodista nurinkurisuutta historiallisen ja tosielämän todistusaineiston perusteella: jos ja kun romanitangoartisti on mahdollinen, miksi ei myös musta – ja miksi ei siis myös vulgaari valkoinen?

Jussuf Turakaisen tangosuomalaisuus liittyy lisäksi maahanmuuton sukupolviin. ”Tulevien tangokuninkaitten illassa” hän laulaa isänsä ilmoittamana ja tämän toiveesta, ei omastaan: aiemmin Jussuf on ilmoittanut Muhammedille, ettei ryhdy laulamaan tangoa, vaan enemmän syö vaikka sammakoita. Jälkeenpäin hän toteaa vielä suoraan: ”mä vihaan tangoja.” Muhammedin ja Jussufin vastakkaiset tangomieltymykset ilmentävät osaltaan ”uussuomalaisuuden” sukupolvijännitteitä (ks. Martikainen & Haikkola 2010), sillä siinä missä Suomeen muuttanut Muhammed pohjaa toiveensa kانونisoituihin käsityksiin kansallisesta perinteestä, Suomessa kasvanut Jussuf kokee kaikesta päätellen tangon vieraaksi suhteessa omaan suomalaisuuteensa. Sama koskee yleisemminkin iskelmää: *Mogadishu Avenuen* tangokuninkuusjakso alkaa kohtaauksella, jossa Jussuf laulaa kerrostalon kellarissa orkesterin säestämänä *Olen suomalainen* -kappaletta, mutta poistuu nopeasti paikalta kappaleen loputtua ja myöhemmin epäilee isänsä ylpeyttä esityksestä.

Maahan muuttaneiden ja maassa kasvaneiden sukupolvijännite nousee esiin myös muissa tilanteissa, joissa suomalaisuuden tavanomaiset tunnuspiirteet ovat läsnä. Jussuf ei innostu esimerkiksi jääkiekosta sen enempää kuin tangostakaan, ja pitää isänsä ”puusilmä”-tuomariherjoja ja peliä ohjaavia kannustushuutoja käsittämättöminä. Myös kulinaristiset erimielisyydet ovat selviä: Muhammedin asetellessa ensimmäisessä jaksossa pöytään ”kamelin peräsuolta” eli juustoista uunimakkaraa, pussimuussia, raasteporkkanaa ja appelsiinilohkoja Jussuf kysyy, ”miks meidän pitää safkaa niin kuin suomalaiset, miksmei voida safkaa niinku ihmiset?” Muhammed on kuitenkin järkkymätön: ”Jussuf, me ollaan nyt suomalaisia, me syödään ja eletään niin kuin suomalaiset. Me ei anneta periksi, me yritetään kovasti. Me kotoututaan.” Jännite syntyykin nimenomaan siitä, että Jussufilla ei ole mitään tarvetta kotoutua, koska ympäröivä yhteiskunta on jo hänen omansa. Kuten hän itse toteaa

neljännessä jaksossa, ”ei mun tarvi tänne kotoutua, emmä oo koskaan asunu missään muualla.” Niinpä Muhammedin tavoittelema ”perinteinen” suomalaisuus on hänelle yhtä vieras kuin isälleenkin, mutta päinvastaisista syistä. Siinä missä Muhammedille jääkiekko, lenkkimakkara ja tango edustavat mahdollisuutta päästä sisälle suomalaiseen yhteiskuntaan, kielivät ne Jussufille tuon yhteiskunnan taantumuksellisuudesta ja jopa mahdollisesta muukalaisvihamielisyydestä.

Jussuf ja Muhammed Turakaisen välisessä sukupolvijännitteessä on parodisen nurinkurisuuden ja liioittelun elementtejä varsinkin Muhammedin ehdottomuuden suhteen. Jussufin *Olen suomalainen* -esitys täyttää myös parodialle ominaisen kirjaimellisuuden (Harries 2000, 71) tunnuspiirteet: laulun nimi on yhtä kuin Jussuf. Muuta kansallista identiteettiä hänellä ei ole, ja tämän hyväksyminen merkitsee osaltaan myös suomalaisuuden monietnisyyden hyväksymistä.

Moninkertaista etnistä eksotiikkaa

Kuten kansallisvaltioilla, musiikin lajityypeillä on usein pinttyneet etniset kytköksensä. Erityisesti niin sanotuissa länsimaissa musiikkigenret liittyvät käsityksiin eksotismista ja orientalismista eli ei-länsimaisten äänien hyväksikäytöstä joko taloudellisten tai ”lännen” itsemäärittelyn kannalta keskeisten tekijöiden takia (Bull & Back 2003, 8). Kansallisvaltioiden intresseissä on kuitenkin valvoa tarkemmin ihmisten kuin musiikin etnisyyttä, ja niinpä jälkimmäisen liike rajojen yli on vaivatonta – usein myös ylikansallisen musiikkiteollisuuden päämäärien siivittämänä. Toki myös asuinmaataan syystä tai toisesta vaihtavat ihmiset yleensä kuljettavat ”omaa” musiikkiaan mukanaan. Vaikka ”[r]odullistettu logiikka vangitsee jotkin äänet tiettyihin värillisesti koodattuihin ruumiisiin, [--] kulttuuria ympäröivä äänieristys on aina epätäydellinen” (Bull & Back 2003, 15).

Syväkuuntelun lähtökohdista mustuus etnis-kulttuurisena kategoriana, Suomi ja tango eivät siis edellytä saati sulje pois toisiaan. Kysymys on historiallisista, enemmän tai vähemmän hitaasti muuttuvista paikallisista olosuhteista. Tangon ”valkaisuus” onkin erityisesti 1900-luvun alkupuolen rotuopillisten sivistys- ja yhteiskuntaluokkakäsitysten tuote, sillä sitä mukaa kun se hyväksyttiin eurooppalaisen viihteen eksoottiseksi lisäksi, sen yhteyksistä moraalisesti ja rotuopillisesti arveluttavaan eteläamerikkalaiseen satamaelämään pyrittiin vaikenemaan. Mustuudella ei ollut myöskään sijaa siinä prosessissa, jossa tangosta muovautui argentiinalaisen kansallisen identiteetin keskeinen ilmaisu. (Savigliano 1995, 37, 138–146.)

Tangon yleistyessä ja eri tyylien lisääntyessä kasvoi myös tarve erottaa sen ”aito” tai ”alkuperäinen” muoto muista (Savigliano 1995, 155). Tangon historiaa ja varsinkin sen alkuperää koskevis- sa pohdinnoissa afrikkalaisten käytäntöjen merkitys tunnustetaan- kin laajalti, oli pa kysymys sitten pelkästään ”tango”-sanan etymologiasta (Pau 2001, 11), habanera–milonga–maxixe-tyyli- en vuoro- vaikutuksesta ja sekoittumisesta muiden muassa (Savigliano 1995, 159) tai erityisestä Kongo-keskeisestä ”puhtaan afroargentiina- laisesta juuresta” kielellisine ja erityisesti tanssillisine piirteineen (Thompson 2005, 8, 60–110). Savigliano (1995, 33) kuitenkin huomaattaa osuvasti, että ”riippumatta siitä, miten tärkeänä mustaa toimintaa pidetään, sen sijoittaminen tangon ’alkuhetkiin’ toisintaa- rassistista mielleyhtymää mustien ja ’alkukantaisuuden’ välillä.”

Mogadishu Avenuessa tangon ja mustan identiteetin suhde rakentuu pikemminkin olemattomaksi kuin historialliseksi tai edes ”alkukantaiseksi”. Perusteena on ironia, varsinkin sikäli kun se ymmärretään ”(sala)ivaksi” (SKPSK1 1990, 293) tai sanojen päin- vastaista merkitystä korostavaksi epäsuoraksi pilkkaksi (NSSK1–2 1970, 666; OED 2010). Näin ollen suomenkielen opettajan Vauras- teen tulkinta Turakaisen tangokuninkuushaaveiden ironisuudesta vahvistaa normin, jonka mukaan tango on jotain muuta kuin mustan kulttuuri-identiteetin ilmaisu.

Suomalaisen tangon mahdollinen mustuus kielletään aluksi myös ”Tulevien tangokuninkaitten illassa”. Tapahtuman juontaja (Marko Terva-Aho) esittelee Jussuf Turakaisen etunimellä Jesse, mihin yleisön joukossa oleva Muhammed vastaa: ”Ei Jesse. Se on Jussuf. Jussuf Turakainen.” Juontaja katsahtaa yleisöön kulmiaan kurtistellen ja toteaa naurahtaan: ”Jussuf. Haha, noh, eipäs nyt pilkata taiteilijoitamme, hehheh.” Yleisö hörähtelee myös ja juontaja esittelee Jussufin uudelleen Jessenä. Juontajalle sekä hörähdyksistä päätellen myös enimmälle yleisölle arabiankielisen Yūsuf-nimen suomeksi äännetty muoto on selvästi mahdoton ja jopa halventava etunimi tangoartistille.

Nimenä Jussuf ei tietenkään ole minkään värinen, kuten ei Jessekään. Mustuuden kannalta olennaista onkin, että Jussuf-nimeä korostaa tummaihoisin henkilö, jolloin myös nimen voi tulkita ”mustaksi”. Tilannetta kuitenkin mutkistaa nimien, kielten ja uskonnon yhteys etnisyyksiksiin. Arabiankielinen Jussuf-nimi on helppo yhdistää islamilaisuuteen, ja sarjassa tämä yhteys tulee esiin siinä, että Muhammed ylistää Allahia. Tällöin myös mustuutta voi lähestyä erityisesti Itä-Afrikan muslimien eli esimerkiksi Suomen somaliperäisen vähemmistön kannalta. Etymologisesti vastaava suomenkielinen nimi olisi Juuso tai myös äänneasultaan läheinen Jussi, joten Jesse-valinta vaikuttaa tarkoitukselliselta. Tulisiko se kenties yhdistää Jeesus-nimeen ja siten kristinuskon ytimeen? Mikäli näin on, nimikiista viittaa mustan arabialais-islamilaisten ja valkoisen suomalais-kristillisen kulttuurin eroihin. Evankelisluterilaiseen ”valkoiseen” suomalaisuuteen suhteutettuna Jussuf Turakaisen hahmo edustaa nimensä ja ihonväriensä perusteella itse asiassa kolminkertaista erilaisuutta tai toiseutta, sillä siinä missä arabiankielinen nimi viittaa vieraan kielen ohella ”väärään” jumaloppiin, on tumma iho yhtäläillä ”vääränlainen” etninen piirre Euroopan koilliskolkassa (ks. Aden 2009, 30). Kärjistyksestä huolimatta juontajan ja yleisön toiminnan perusteella ”kristillinen” Jesse on selvästi ”tangoystävällisempi” valinta kuin Jussuf.

Jussuf Turakaisen hahmon kolminkertainen toiseus on olennainen tekijä eksotismia ajatellen. Eksotismikeskusteluissa usein käy-



Kuva 3. Muhammed Turakainen ”Tulevien Tangokuninkaitten illan” yleisössä.

tettyjen maustevertausten mukaisesti vieraskielinen musta muslimi on ”liian vahva mauste”, eikä sellaisena kelpaa ”syötäväksi” eli kulutettavaksi. Argentiinalaisen tangon eksotismia tutkinut Marta E. Savigliano (1995, 146) esittää, että eksotismissa on kysymys jonkin ilmiön muuttamisesta ”nautittavaksi ja jännittäväksi toiminnaksi sekä ’sopimattomien’ piirteiden tarkalla seulonnalla että luomalla etäisyys tai ero ’alkukantaisten’ tapojen ja sen välillä, miten ’sivistynyt’ väestö voi ’alkukantaisuutta’ hyödyntää”. Kolminkertaisesti toisena Jussuf ei kykene ylläpitämään lumoa eksotisoivassa häväistyksen ja viehätyksen välisessä jännitteessä, vaan pelkistyy pelkäksi skandaaliksi (vrt. Savigliano 1995, 138).

Kun Jussuf Turakainen sitten vihdoon astelee esiintymislavalle, yleisön edustajista useampikin rypistää otsaansa. Muhammed sen sijaan seisoo selkä suorana, vieno hymy kasvoillaan ja silmäkulmat ylös kohotettuina, ikään kuin viestittäen: ”mitäs minä sanoin” (kuva 3). Parodisesti tulkittuna juontajan ja yleisön reaktio ilmentääkin ironista tulkintaa tilanteesta: heille Jussuf-maininta on vain vitsi, jonka terä kenties kohdistuu karsintojen vaihteleviin lau-

lutapoihin. Jussufin näyttäytyminen rakentaa kohtauksen kuitenkin parodiseksi siten, että parodian kohteena on nimenomaan ennakkoluuloinen ironinen tulkinta Jussuf-nimisestä tangoartistista. Silti se, että hän lopulta poistuu lavalta juosten ja laulamatta säveltäkään, osaltaan vahvistaa alkuperäisen ironisen tulkinnan: Jussuf-nimistä tangoartistia ei ole sittenkään olemassa. Näiltä osin kohtaus edustaa perustavanlaatuaista ”parodista paradoksia” (Dentith 2000, 36) eli ristiriitaa tai moniselitteisyyttä siinä, että se yhtäaikaaisesti sekä haastaa että vahvistaa kulloisenkin ilmaisumuodon konventiointia (Hutcheon 1985, 74–75; Rose 1993, 51).

Kohtaus liittyy parodiaan myös siten, että siinä yksi näyttelijöistä on tunnettu myös muusta sepitteen ulkopuolisesta elämästään: juontajaa esittävä Marko Terva-Aho on ammatiltaan television urheilutoimittaja. Tämä on esimerkki parodisesta *reiteraatiosta* eli eräänlaisesta kierrätyksestä, tunnistettavien henkilöiden ”uusioikäytöstä” niin sepitteestä toiseen kuin sepitteen ja tosielämän välilläkin (Harries 2000, 43, 45). Parodinen kierrätys ulottuu kohtauksessa niin sanotun cameo-roolin ohella myös toimintaan: urheilutoimittaja eli erilaisia kilpailuja ammatikseen seuraava ja kommentoiva henkilö toimii jälleen yhden kilpailun kommentoijana.

Parodisen kierrätyksen esiin tuoma urheilutoimittajan hahmo ei ole merkityksetön targon ja mustuudenkaan kannalta. Yusuf-nimisiä tummaihoisia urheilijoita on esiintynyt Suomenkin yleisurheilukentillä viimeistään vuoden 1983 Helsingin MM-kisoista lähtien (Yusuf Alli Nigeriasta pituushypyssä), ja urheilun maailmanlaajuisen mittakaavan huomioon ottaen toimittajat tuskin hätkähtivät erilaisista nimistä ja etnisyyksistä, vaikka saattavatkin suhtautua niihin eksotisoivasti. ”Tulevien tangokuninkaitten illlassa” sen sijaan edes urheilutoimittajan parodinen läsnäolokaan ei lievennä ”mustan targon” ongelmallisuutta. Etnisyyteen liittyvät lajityypilliset konventiot ovat siis tangossa yksilotteisempia kuin esimerkiksi pituushypyssä. Toki voi olla hyvä huomata, että tämä koskee nimenomaan 2000-luvun alun ”monikulttuurista Suomea” – 1900-luvun alussa pituushypynkin lajityypilliset etniset konventiot olivat kovin yksilotteisia.

Väärän ja vakavan musiikin työväenluokkainen karnevalismi

”Vääränlainen” tango-olemus sekä ”väärin” laulaminen liittyvät molemmat arvottaviin kysymyksiin ”hyvästä” ja ”huonosta” musiikista. Äärimmilleen vietyinä näiden arvoitusten perusteella musiikki erotetaan melusta, joka puolestaan määrittyy usein kirjaimellisesti tai kulttuurisesti naapurista kantautuvaksi häiritseväksi ja epäselväksi äänimassaksi. Bull ja Back (2003, 8–10) korostavatkin melun määrittelyn ja ”sietokyvyn” yhteyttä niin kulttuuriseen taustaan kuin yhteiskuntaluokkaankin. Heidän mukaansa varsinkin porvarillinen ”länsimainen” arvomaailma rakentuu melun ”sivistymättömyyden” varaan, kaikkesta teollistumisesta ja kakofonisesta avantgardesta huolimatta.

”Suomalainen elehtii vain hukkuessaan” -jaksossa kuullaan katkelmia kaiken kaikkiaan neljästä tangokappaleesta. Tyyne Turakainen laulaa säkeen *Mustasukkaisuutta*-kappaleesta koulun käytävällä, ”Tulevien tangokunikaitten illan” aluksi salissa soi *Tango Humiko* (”uljas samurai hänet omaksensa sai”), Jussufin odottaessa vuoroaan ”väärin laulava nuorukainen” esittää kappaletta *Siks' oon mä suruinen*, ja Jussufin oma kappale on alkutahtien perusteella tunnistettavissa *Satumaaksi*. Kaikki kuultavat kappaleet lukeutuvat siis suomalaisen tangon klassikoihin, ja kolme viimeistä ovat suomalaisten säveltäjien käsialaa: Rauni Westerholmin, Toivo Kärjen ja Unto Monosen. Lisäksi *Tango Humiko* ja *Satumaa* ovat tulleet tunnetuiksi yhden kruunaamattoman tangokuninkaan, Reijo Taipaleen esittäminä.

Suomalaisen tangon etnisyyttä ajatellen *Mogadishu Avenuessa* tuotetaan tai peräti uusinnetaan etenkin Kärjen, Monosen ja Taipaleen kanonisoitujen hahmojen nojalla etnisesti homogeenista suomalaiskansallista käsitystä genrestä. Tässä suhteessa on merkityksellistä myös se, että kilpailukohtauksessa esiintyvien etnisten vähemmistöjen edustajien Feijan ja Jussufin ääntä ei lopulta kuulla: Jussuf poistuu lavalta laulamatta säveltäkään, eikä Feijan esitystä näytetä. Varsinkin jälkimmäisen äänettämyys on olennaista to-

sielämän yleisemmän ”tangon romanipolitiikan” tähden, sillä siinä missä tango on romaneille ”sallittu” valtavirran populaarimusiikin laji, kohdistuu romaniartisteihin kuitenkin voimakkaampia sääteleviä toimenpiteitä kuin vaaleisiin suomalaisiin (ks. Åberg tässä kirjassa). Syrjintää ja alistusta voi kuitenkin lieventää parodisella nurinkuruisuudella sekä mahdollisesti myös ”harhautuksella” (Harries 2000, 55, 62), jolloin tulkinnan lähtökohtana on se, että romanien eli tosielämän tangovähemmistön ääntä ei kuulla pikemminkin kunnoittavan kuin pilkkaavan asenteen johdosta (ks. Hutcheon 1985, 56–63). Toisin sanoen koska *Mogadishu Avenue* ei ole vähemmistöryhmän itsensä tuottama, romanilaulajan ”hiljentäminen” vie pohjan sellaiselta kritiikiltä, jonka mukaan vähemmistöryhmien esitykset ovat valtamediassa aina eksotisoituja ja stereotyyppisiä.

Toisaalta Ylitalon Veikon ohella ”väärin laulava nuorukainen” on omiaan rakentamaan käsitystä tangon haasteellisuudesta ja karnevalismista valtavirran vaaleiden suomalaisten esittämänä. Tyyne Turakaisenkaan laulutapa ei vastaa vakavasti otettavan tangon esteettisiä ihanteita: hän laulaa ”jäärjen veit, ja minusta oorjan teit” voimakkaalla vibraatolla ja leuanalustaan venyttäen. Tango ja eritoten sen laulukilpailut toisin sanoen tarjoavat mahdollisuuden Ylitalon edustamalle ala-arvoisille käytöstavoille sekä ”väärin laulavan nuorukaisen” ala-arvoiselle laulutaidolle nousta esiin ja julkisuuden parrasvaloihin, bahtinilaisittain ajatellen väliaikaiseksi ”vääräksi kuninkaaksi” (Bakhtin 1968, 81). Ylitalon ja nuorukaisen hahmot ovat parodisia juuri siinä suhteessa, että ne sosiaalisessa ja esteettisessä vulgaariudessaan tuovat esiin ilmiöitä, jotka eivät kuulu viralliseen tangokuninkuusutisointiin. Lopullisten ja ”oikeiden” tangokuninkaallisten tango on juhlavaa ja aistillista eikä kansanomaisesta populaariudestaankaan huolimatta karnevalistisen groteskia, ruumiillisia iloja korostavaa (ks. Bakhtin 1968, 18–19; vrt. myös Heinonen tässä kirjassa).

Ylitalon kohtalo jää jakson perusteella avoimeksi, joskaan hänen tapaamansa henkilöt eivät lämpene hänen vitsailulleen, ja vii-meisessä hahmoon liittyvässä kohtauksessa hän jää yksin takahuo-

neeseen pelaamaan pasianssia. ”Väärin laulavan nuorukaisen” suoritus puolestaan innoittaa vain harvat yleisön jäsenet taputtamaan ja useammat pudistelemaan päätään tai mutristelemaan suupieliään. Karnevalismiteorian perusoletukset toteutuvat tässäkin suhteessa siinä, että väärät kuninkaat syöstään vallastaan päivän päätteeksi ja jopa symbolisesti teloitetaan tai kastroidaan (Bakhtin 1968, 197, 207): käytöksellään Ylitalo vain karkottaa vastakkaisen sukupuolen edustajat luotaan, ja yleisön reaktioiden perusteella ”väärin laulavan nuorukaisen” kilpailut ovat esityksen jälkeen ohi.

Japanilaisaiheinen *Tango Humiko* erottuu muista *Mogadishu Avenuen* tangoista suorien ”itämaisten” viittauksiensa vuoksi. ”Tullevien tangokuninkaitten illassa” kuultava katkelma eroaa kuitenkin esimerkiksi Reijo Taipaleen ”klassikkoversiosta” siten, että siitä puuttuu rinnakkaisista kvartti-intervalleista, kromatiikasta ja gongi-iskuista koostuva ”itämainen” huilumelodia. Kappaleen loppu (”oi kukka kirsikan, sua yhä rakastan”) kuuluu tosin hyvin heikosti Ylitalon Veikon kertoessa juttujaan Jussufille ja Feijalle, mutta kappaletta keskeisesti määrittävän huilumelodian puute on etnisyyskäsitusten kannalta olennainen yksityiskohta. Huilumelodian piirteet ovat tavanomaisia ”musiikillisen orientalismin” tekniikoita; niillä toisin sanoen tuotetaan musiikillisesti käsityksiä itämaisesta musiikista, riippumatta käytettyjen musiikillisten piirteiden suhteesta esimerkiksi tosiasialliseen japanilaiseen musiikkiin (ks. Scott 2003, 155; Al-Tae 2010, 13–19). Näin ollen melodian puute kielii jälleen pikemminkin kunnioittavasta kuin pilkkaavasta asenteesta, ja sitä voi ajatella myös poliittisen korrektiuden musiikillisena muotona. Yksinkertaistava ja eksotisoiva piirre on poistettu, riippumatta sen asemasta yhden ”perinteisen” suomalaisen tangoklassikon tunnusmerkkinä. Tällainen tosielämän yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta todellisuudesta sepitteeseen tunkeutuva muutosvoima liittyy parodialle leimalliseen ulkopuoliseen lisäykseen (Harries 2000, 77) – tai tässä tapauksessa poistoon.

”Japanilaismelodian” puuttumisesta huolimatta kappale on tunnistettavissa *Tango Humikoksi* sanojen ja sävelmän perusteella. *Mogadishu Avenuen* tangot ovatkin kaikki tosielämän tangoja ei-

vätkä seipitettä varten sävellettyjä. Näin ollen esimerkiksi *Tango pelargonian* kaltaiset tarkoitukselliset parodiasävellykset puuttuvat sarjasta. Tämä ei kuitenkaan merkitse musiikillisen parodisuuden poissaoloa, sillä tosielämän kappaleiden läsnäolo vastaa parodisen harhautuksen ja ulkopuolisen lisäyksen periaatteita (Harries 2000, 62, 81). Lisäksi musiikillista parodiaa voi tarkastella rakenteellisen ja sävellysteknisen puolen ohella esityksellisenä. Varsinkin ”väärin laulavan nuorukaisen” esittämä *Siks’oon mä suruinen* on lähellä parodiseen harhautukseen liittyvää fiktiivisen todenkaltaisuuden rikkomista ylenpalttisella realismilla (ks. Harries 2000, 66–67). Kohtaus toisin sanoen muistuttaa omasta seipitteellisyydestään.

Vaikka jaksossa kuultavia tangokappaleita on neljä, esityksiä on yksi enemmän. Osmonsalin tangokarsinnan alla Jussuf ja Muhammed käyvät ostamassa Jussufille esiintymispuvun. Puvun valittuun ja ennen maksamista Jussuf laulaa kassatiskillä katkelman *Satumaasta* Muhammedin hyräillessä ja keinuessa vieressä. Myyjä (Pertti Koivula) tuijottelee sivulleen. (Kuva 4.)



Kuva 4. Muhammed ja Jussuf Turakainen vaateostoksilla.

Muhammed Turakainen: No, miltä se kuulosti? Nyt vielä saa nimikirjoituksen noin vaan. Vuoden paasta pitää jonnottaa.

myyjä: Sataviiskytä euroa.

Muhammed Turakainen: Kateisalennusta?

myyjä: Me ei harrasteta sitä.

Muhammed Turakainen: Aah, kaikki harrastaa sitä. Ja Jussuf lauloi herran miele[ksi].

myyjä: Se on totta. Satakuusikyntä euroa.

Myyjän arvio Jussufin laulusta on siis kielteinen: alennuksen sijaan hän vaatiiikin korkeampaa hintaa ikään kuin korvauksena kärsimyksestään. Vastenmielisyys saattaa johtua myyjän rassistisuudesta, mutta se, että hahmoa esittää itsekin tangolaulajana tunnettu Pertti Koivula, täydentää tulkintaa nimenomaan parodisena kierrätyksenä (Harries 2000, 43). Koivulan julkinen persoona toisin sanoen lisää kohtaukseen oletuksia myyjän korkeista esteettisistä standardeista tangon suhteen: hän ei ole kuka tahansa vaatekaupan myyjä, vaan hän *on* Pertti Koivula. Jussufin laulu sen sijaan on väkinäistä: hienoisella nasaaliäänellä hän venyttää vokaaleja muutamissa kohdin, ja ennen viimeistä ”sinne käydä saan” -fraasin sanaa hän pitää pitkähkön tauon. ”Saan”-sanaa hän höyryttää vielä voimakkaalla uloshengityksellä. Näin ollen voi ajatella, että myyjällä on asianmukaiset ja ennen kaikkea Jussufin etnisestä taustasta riippumattomat perusteet suhtautua Jussufin lauluun suurin varauksin.

Muhammedin maininta nimikirjoituksista viittaa suosion ja siten välillisesti myös taloudellisen menestyksen tärkeyteen. Muhammed tekee perheensä luokkataustan selväksi toteamalla, että ”Suomessa työläisnuori pääsee nopeimmin huipulle, jos se valitaan tangokuninkaaksi – muuta tietä ei ole.” Se, miksi tangokuninkuuden kaltainen tuhkimotarina on vahtimestarina työskentelevälle Muhammedille tärkeää, jää kuitenkin epäselväksi. Olisiko tätä ajateltava osoituksena siitä, että kapitalistisen markkinatalouden osaltaan ylläpitämä populaarijulkisuus on osa Muhammedin tavoittelemaa suomalaisuutta? Tämän puolesta puhuu lisäksi myöhempi toteamus Jussufin kunniaksi pystytettävästä tunnistettavasta muistomerkestä.

Uusliberaalin ideologian sanelemien taloudellisten unelmien ohella Muhammedin pyrkimykset selittyvät myös yleisemmällä etnisen identiteetin ja yhteiskuntaluokan suhteeseen liittyvällä tasolla. Muhammedin koulutuksesta *Mogadishu Avenuessa* ei kerrota tarkemmin, mutta vahtimestarin ammatti vahvistaa sen yleisen piirteen, että maahanmuuttajat ovat usein taloudellisen arvoasteikon alapäässä. Tämä voi johtua osaltaan siitä, että maahanmuuttovaltiossa ei pidetä maastamuuttovaltion tutkintoja kelpoisina, mutta myös etnisyyteen liittyvät ennakkoluulot ja suoraviivainen rodullistava leimaus vaikuttavat kielteisesti maahanmuuttajien yhteiskunnalliseen ja taloudelliseen asemaan. (Ks. Tsuda 2006, 157.)

Musiikin, etnisyyden ja yhteiskuntaluokan yhteydet käyvät *Mogadishu Avenuessa* ilmi vielä erityisesti laulunopettaja maisteri Mimoza Kadaren (Irina Pulkka) hahmosta. Lehti-ilmoituksensa mukaan hän tarjoaa opetusta sekä ”vakavassa” että ”kevyessä” musiikissa, mutta hänen itsensä ilmaisemat vertauskohdat kumpuavat läntisen Euroopan taidemusiikin keskeisiltä alueilta. Jussufin lähtötason määrittämiseksi Kadare esimerkiksi haluaa kuulla miten ”vanha kunnan Schubert” eli tarkemmin sanoen liedsarja *Die Winterreise* ”kajahtaa”. Ottaen huomioon Jussufin ihonvärin talviaiheinen laulusarja on omiaan vain korostamaan mustan ja valkoisen identiteetin välistä jännitettä. Maisterin tutkinto ja keskieurooppalainen ”vakava” musiikki ovat lisäksi ristiriidassa Jussufin etnisen ja luokkataustan kanssa.

Ei ole kuitenkaan merkityksetöntä, että länsimaisena taidemusiikkina tunnettu käytäntö kiinnittyy Mimoza Kadaren hahmossa eurooppalaiseen valkoisuuteen, olipa tämä sitten miten itäistä tai sosialistista tahansa. Näin mainitun musiikillisen käytännön etninen ydin säilyy rikkumattoman valkoisena. Lisäksi Muhammedin toive suomalaisesta repertuaarista Kadaren mainitsemien ”Etalian kulapaaskusten” sijaan kieliä siitä, että Muhammedille eurooppalainen taidemusiikki ei edusta suomalaisuutta. *Satumaa*-tango sen sijaan on hänelle lähes äärimmäinen esimerkki Suomesta, kuten *Mogadishu Avenuen* viidennessä jaksossa käy suomenkielen tunnilla

ilmi. Opettaja Vauraste on soittanut laulun Reijo Taipaleen esittämänä:

Muhammed Turakainen: Minä tiedän mistä tämä laulu kertoo. Minä tiesin sen siitä hetkestä alkaen kun mä kuulin tämän ensimmäisen kerran. [--] Suomesta.

Elina Vauraste: No ei tasan kerro. Sen nimi on *Satumaa*, se ei ole Suomi.

Muhammed Turakainen: Aavan meren tuolla puolen jossakin on maa. Kun minä tulin Afrikasta Suomeen, Suomi oli avan meren tuolla puolen. Suom[i] oli kahden aavan meren tuolla puolen, Välimeren ja Itämeren. [--] Onnen kaukorantaan laine liplattaa. Se tarkoittaa kesämökiä. Reijo Taipale laulaa talvipäivänä [--] ja kaipaa kesämökille. [--] Jos vanki on maan, sitten pitää käyttää Finn-airia. Maailman paras palvelu ja maailman paras ruoka.

Elina Vauraste: [koko luokalle:] Te ette suoraan sanottuna ymmärrä musiikista yhtään mitään.

Muhammedin vuorosanat ovat erinomainen esimerkki parodisesta kirjaimellisuudesta (Harries 2000, 71), mutta samalla vuoropuhelun voi ymmärtää myös kannanottona erilaisiin kulttuurisiin taustoihin sekä kielellisiin kykyihin perustuviin tulkintoihin. Vauraste vaikuttaa itse asiassa suhtautuvan lauluun ristiriitaisesti, sillä aiemmin hän on todennut *Satumaan* olevan ”suomalaisen epävirallinen kansallislaulu” ja korostanut vielä koko genren merkitystä kansallisen identiteetin kannalta maailmanlaajuisessa mittakaavassa: ”Tangonhan argentiinalaiset varastivat meiltä niinkun ruotsalaiset saunan.” Tämä toteamus puolestaan liittyy Saviglianon (1995, 170–204, 255) hahmottelemaan tangon ”kaksoiseksotismiin”, jossa sekä ”paikalliset mukaelmat” että ”alkuperäinen” tango rakentuvat eksoottisiksi suhteessa toisiinsa, yleensä suuren maantieteellisen ja kulttuurisen etäisyyden sekä ”länsimaisen” joukkoviestinnän tarjoamien pelkistysten myötävaikutuksella.

Mustat miehet eivät tangoa tanssi

Saviglianon (1995, 110, 205, 208) mukaan tangon eksotisoinnissa myös eroottisuus on olennaista. Tango edustaa hänelle ”porvarillisen koloniaalisen Halun” ilmaisua, jossa eroottisuus on yhtäaikaan hallittua ja vihjailevaa, ja joka johtaa ”sukuviettitalouteen” sekä ”seksin, yhteiskuntaluokan ja arkielämän vallan spektaakkeleihin”. Parodisesta liioittelustaan huolimatta Ylitalon Veikon kommentit ”tissinimmareista” sekä rumimpien ihailijoiden karkottelusta pesäpallomailalla nostavat esiin suomalaisenkin tangon eroottisuuden. Arkisen seksuaalisuuden ohella tangoa on syytä syväkuunnella myös suhteessa siihen, miten se sääntelee tai jopa pakottaa ihmisten fyysistä toimintaa ja ympäristöä esimerkiksi teknologian asettamien rajoitteiden ja vaatimusten takia (Bull & Back 2003, 11–13).

”Tulevien tangokuninkaitten illan” tapahtumapaikkana on septiteellinen Osmonsali (nimen voinee ottaa parodisena viitteenä Osmosal-ripulilääkkeeseen), joka jaksossa kuultavan puhelinviestin perusteella on (Helsingin) Tapanilassa. Viestissä myös tangon ja tanssin välinen kiinteä ja tavanomainen yhteys tehdään selväksi: ”meillä on tää amatööri-ilta normaalin tanssikeikan yhteydessä”. Yhteys vahvistetaan vielä itse Osmonsali-kohtauksen alussa Tyyne Turakaisen ja Laura Nenosen vuoropuhelussa.

Laura Nenonen: Mä en tajuu miks me tultiin tänne notkuun. Tää on tanssilava hei.

Tyyne Turakainen: Venaa vähän, kyl sä tajuat.

Tyyne on siis tullut paikalle Jussuf Turakaisen takia, mikä osaltaan tuo esiin tangon ja yleisemminkin musiikin suhteen sukupuoliseen kanssakäymiseen. Nuorten naisten alkulähtöinen epäluulo ja ymmärtämättömyys tanssilavaa kohtaan lisää tangon ja tanssin yhtälöön vielä sukupolvi- tai ikämuuttujan. Tyyne varsinkin tekee selväksi, että tanssi ei kiinnosta häntä. Hänen katsellessaan esiintymislavalle hänen viereensä tulee jonkin verran vanhempi mieshenkilö (Niklas Kilpeläinen), joka kumartaa kevyesti ja kysyy Tyy-

neltä: ”mitäs luulet, lähdetkö kanssani tanssimaan?” Tyyne vastaa mieheen katsomatta: ”mitäs luulet?” Mies katselee kattoon, vääntää suupieliään alaspäin ja keinuttaa päätään tuumivaisen oloisena, jolloin vieressä seissyt Laura tokaisee: ”mä voin kyl lähtee, mut mä en kyl osaa”. Miehen kulmat kohoavat ja suu kääntyy hienoiseen hymyyn, kun hän tarjoaa Lauralle kyynärvartaan ja vastaa: ”ei se mitään, en minäkään”.

Miehen käytös viittaa myös vakiintuneisiin sukupuolirooleihin: miehen tehtävä on hakea naista tanssimaan. Tavanomainen vastakkaisen osapuolen rooli on hyväksyä tanssiinkutsu (ks. esim. Laine 2003, 29–37), mutta Tyyne ei tähän mukaudu. Lauralle sen sijaan vastakkaisen sukupuolen esittämä tanssiinkutsu on voimakkaampi tekijä kuin alkuperäinen epäily tai edes tanssitaidon vähäisyys. Kohtauksessa korostuukin kaksi tangon identiteettipoliittista ulottuvuutta, joista yksi liittyy kansallisuuteen ja toinen sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Siinä missä tango on keskeinen osa (kansanomaisen) suomalaisuuden määrittelyn kannalta olennaista tanssilavakulttuuria (Laine 2003, 79), edustaa se kansantanssia – ellei peräti kansallistanssia – sanan varsinaisessa merkityksessä. Näin ollen Lauran ja tanssiseuraa hakevan miehen osaamattomuus on puolestaan osoitus tällaisen nimenomaisen kansanperinteen rapautumisesta ja kenties korvautumisesta muilla piirteillä. Näistä piirteistä heteronormatiivinen seksuaalisuus on kohtauksen perusteella yksi tärkeimmistä, sillä vaikka tanssijat eivät varsinaisesti askelia osaisikaan, yhdistyy tanssi vastakkaisten sukupuolten edustajien kohtaamiseen perustuvaan parinmuodostukseen yhtälailla kuin 1950- ja 1960-lukujen perinteinen (tai ”kantasuomalainen”) tango. Niinpä yksi tulkintalinja voi korostaa sitä, miten *Mogadishu Avenuen* ”uudessa suomalaisessa tangossa” tanssitaito on toissijaista yleisemmän paritanssikäytännön tarjoaman läheisyyden rinnalla. Tässä suhteessa sepeite tai parodia ei eroa 2000-luvun Suomen todellisuudesta, varsinkin mitä tulee alle 30-vuotiaisiin tanssijoihin: seuratanssitaito ei ole enää ”jokamiehen ja -naisentaito”, vaan erityyppisillä kursseilla opittu harvinainen harrastus (Laine 2003, 75).

Tangon sukupuolittuneisuudesta ja seksuaalisuudesta tarjoutuu *Mogadishu Avenuess*a viitteitä myös siinä, että kaikki varsinaisesti esiintyvät tai esiintyä aikovat artistit ovat miehiä: ”Seiskassa” mainittu artisti, ”vääriin laulava nuorukainen”, Jussuf ja Feija. Tangon ja laajemminkin iskelmän sukupuolittuneita konventioita korostaa lisäksi se, että esityksiä säestävän Galaxie-orkesterin kaikki jäsenet ovat miehiä. Toki tässä yhteydessä on huomattava, että Osmonsalin tilaisuus on lehti-ilmoituksen mukaan omistettu yksinomaan tuleville tangokuninkaille.

Ilmoituksessa on kuitenkin selvä seksuaalisuuteen viittaava yksityiskohta: keskellä ilmoitusta on kuva hieman raollaan olevista punatuista huulista (kuva 5). Huulten asento vastaa suuteluun supistettua suuta ja niiden muodostama kuvio on muutenkin suorastaan kliseinen poskeen tai paidankaulukseen painautunut hellyydenosoituksen jälki. Vahva ehostusväri viittaa lisäksi naissukupuoleen, ja kirjaimellisesti mieslaulajan päälle asemoituna kuva vahvistaa tangokulttuurin heteronormatiivisuutta. Mikään ei tietenkään estä niin sanotun perversiteoreetisoinnin mukaista ”kieroutunutta” (engl. *queer*) tulkintaa, ja oma jännitteensä syntyy väistämättä suhteessa tangon historiankirjoituksessa korostettuun tanssilajin alkuperään nimenomaan kahden miehen esittämänä tanssina. Modernin ajan kaupunkikulttuuria määrittävänä tanssina tango jos mikä onkin yhdistetty ”seksuaaliseen yhteyteen” tanssijoiden välillä, näiden liikkeisiin ”magneettisen halun toisilleen myötämielisten ruumiiden ja vastavuoroisten tarpeiden vahvistamina.” Homoseksuaalisten miesten lisäksi tango on tarjonnut yleisesti hyväksytyyn mahdollisuuden myös kahdelle naiselle tanssia keskenään. (Martin 1995, 175–176.) Yhdistettynä painotukseen argentiinalaisesta alkuperästä seksuaalipoliittiset tulkinnat kietoutuvat erottamattomasti etnisyyssäilytyksiin, minkä seurauksena tangosta eritoten tanssina ”on tullut vahva eron ja irrallisuuden tunteen ilmentymä” (Martin 1995, 183).

Argentiinalaista tangoa ei kuitenkaan pidä sekoittaa suomalaiseseen. Molempiin liittyy omat historialliset ja mytologisoivat piirteensä. Tango voi olla Suomessa yksi kansallisen identiteetin kannalta keskeinen käytäntö, mutta etäämpää tarkasteltuna se saattaa



Kuva 5. Lehti-ilmoitus ”Tulevien Tangokuninkaitten illasta”.

edustaa ”tangon merkittävää moniulotteisuutta ja sen jatkuvaa kykyä olla eksoottinen tanssi maapallon etäisimmissä kolkissa” (Martin 1995, 195). Ero ”alkuperäisen” argentiinalaisen tangon sekä sen myöhempien eurooppalaisten ja varsinkin suomalaisten sovellusten välillä on selvä, varsinkin kun toteamus suhteutetaan suomalaisessa tangon historiankirjoituksessa painotettuun ajatukseen 1960-luvun tangokulttuurista ”maaseudun väestön jokapäiväiseen elämään” perustuvana käytäntönä (Jalkanen & Kurkela 2003, 482).

Eksotisoivista ja erotisoivista käytännöistä huolimatta tummanruskea ihonväri ei kuulu edes paradiseen tanssittuun tangoon. Tanssikohtauksia ei *Mogadishu Avenuessa* näytetä, mutta myöhempien laulukohtausten perusteella Osmonsalin yleisön jäsenet edustavat Muhammed Turakaista lukuun ottamatta niin sanottuja kantasuomalaisia. Laura Nenonen ja hänet tanssimaan kutsunut mies erotuvat yleisöstä, joten myös muiden lauluesityksiä seuraavien henkilöiden voi olettaa tanssineen. Muhammed Turakaisen kinko? Tähän seipitteessä ei tarjota vastausta. Muun yleisön yhdenmukainen ”etnonationalistinen” suomalaisuus korostaa kuitenkin tangotanssin sekä afrikkalaisuuden välistä jännitettä. Musta identiteetti on

toistuvasti liitetty ajatukseen poikkeuksellisesta afrikkalaisperäisestä rytmitajusta, minkä johdosta lyömäsoittimin säestetyistä tansseista on tullut yhdenmukaisen ja Afrikan musiikillisen monimuotoisuuden huomiotta jättävän eli siten valheellisen ”mustan rytmin” tunnusmerkkejä (ks. Agawu 2003, 59–61). Mustan rytmin ja tanssin yhteyttä seksuaalisuuteen on lisäksi vahvistettu yleisemmällä käsityksellä mustasta ylenpalttisesta ja kyltymättömästä, jopa väkivaltaisesta seksuaalisuudesta (ks. Hall 1997, 230–231). Näin ollen tangoa tanssivan mustan miehen hahmossa yhdistyisi mustan musliimin lailla liian monta toiseuden piirrettä. Tangoyleisön joukossa vain seisoskeleva musta mies jo riittää parodiseen nurinkuruuteen ja liioitteluun.

Uuden suomalaisuuden ylistys

Parodinen tulkinta *Mogadishu Avenuen* tangosta nostaa esiin ennen kaikkea mustan identiteetin ja tangon perustavanlaatuisen eron: musta tangoartisti voi olla vain vitsi. Toisin sanoen parodinen tulkinta tummaihoisesta tangokuninkaasta vahvistaa sen musiikin lajiityypillisen konvention, että suomalaista tangoa voi laulaa vain vaa-leaihoinen ihminen. Sen sijaan ”kantasuomalaisten” alueellisten tangoidentiteettien rahvaanomaisuuden tai ”väärin laulavan valtaväestön” vitsikkyys on moniselitteisempää, samoin kuin romani- en esittämän tangon. Jälkimmäiseen liittyy jopa kunnoittavan asenteen piirteitä parodisen ristiriitaisesti siten, että pilkka vältetään jättämällä romanilaulaja äänettömäksi.

Siinä missä *Mogadishu Avenuen* parodinen tulkinta on analyytin valinta, on sarjan yleinen komiikka ja huumori tekijöiden tarkoittamaa. Tämä on olennaista huomata ensiksikin sen takia, että tapahtumat ja hahmot ovat sepitteellisiä, minkä seurauksena komiikka ei kohdistu varsinaisesti todellisiin henkilöihin, tilanteisiin tai asuinalueisiin. Jotta sepitteellinen komiikka olisi kuitenkin ymmärrettävää, on käsiteltävien ilmiöiden oltava jollain tapaa tuttuja. Tämä on tarkoituksellisen komiikan toinen tärkeä olottuvuus. Huu-

moriam tutkinut Jerry Palmer (1993, 2–3) huomauttaakin, että nauramisen ja vitsailun kohteet, tavat ja tilanteet ovat äärimmäisen keskeisiä kulttuurisia piirteitä ja vaihtelevat merkittävästikin eri yhteisöjen välillä. Toisin sanoen se, mille ja miten *Mogadishu Avenuen* perusteella nauretaan, auttaa olennaisesti ymmärtämään ”monikulttuurisen Suomen” kulttuurisia käytäntöjä ja jännitteitä. Sarjan vastaanottoa tutkinut Mari Maasilta (2010, 195–196) huomauttaakin, että maahanmuuttotilastoinen koeyleisö ei yleisesti ottaen pitänyt maahanmuuttajahahmoja asianmukaisina. Erityisesti Muhammed Turakaisen hahmo jäi irralliseksi monikulttuurisuuden kannalta erityisesti siksi, että Muhammedin islamilaisuus ja suhde Suomen somalivähemmistöön oli yleisölle epäselvä.

Monikulttuurisuutta koskevien jännitteiden purkamisessa perusteeksi ei kuitenkaan riitä, että eri vähemmistöjen suhdetta sekä valtaväestöön että toisiinsa käsitellään ”vain vitsinä”. Parodialla tai huumorilla yleensäkin ei ole mitään yleistä politiikkaansa, vaan sen käyttäjä ja tulkintoja on tarkasteltava aina asiayhteydessään (Dentith 2000, 185–188). Sosiaalipsykologi Michael Billig (2005, 176) korostaa juuri huumorin ristiriitaisuutta ja moniselitteisyyttä: vaikka huumoria esiintyy kaikissa yhteisöissä, kaikki eivät pidä samoja asioita hauskoina, ja niinpä huumorilla on sekä ihmisiä yhdistävät että erottavat ulottuvuutensa. *Mogadishu Avenuen* tango vahvistaa musiikinlajin etnonationalistista ydintä sekä sitä tukevaa etnistä romanivivahdetta. Mustuus sen sijaan rakentuu käsittelemättömäksi ja mahdottomaksi tangoidentiteetiksi. Lopputulokseksi romanius ja mustuus asettuvat eriarvoiseen asemaan suomalaisen tangon vähemmistöpolitiikassa. Lisäksi siinä missä tango on ”tosi” suomalaisuuden keskeinen rakennusaines, tämä pätee yleisesti Suomeen. Näin *Mogadishu Avenue* osaltaan vahvistaa Saviglianon (1995, xiv) yhteenvedon tangosta ”traumaattisten kohtaamisten yhtäaikaisena rituaalina ja speaktaakkelinä.”

”Tulevien tangokuninkaitten ilta” on siis mahdollista hahmottaa suoranaisten tangokuninkuusarsintojen parodiana, jossa niin väärin laulaminen, perinteitä tuntematon yleisö kuin kuuluisuutta tavoittelevien esiintyjien yleinen vulgaariuskin rakentavat tangoku-

ninkuuskisoista kaikkea muuta kuin mairittelevan kokonaisuuden. Tällöin parodiseen nurinkurisuuteen nojaten taustaoletuksena on, että tangokarsintoihin ei oikeasti sisälly esitettyjen kaltaisia ilmiöitä, ja riskinä on hyväksyä kriitikittömästi ajatus esitetyn huumorin ja naurun hyväntahtoisuudesta (ks. Billig 2005, 10). Vaihtoehtoisesti ilmiötä voi lähestyä liioittelun ja itsekritiikin pohjalta: korostamalla esteettisiä ja käytöksellisiä epäkohtia ne yhtäaikaan tunnustetaan ja tuomitaan ”parodisen paradoksin” (Dentith 2000, 36) periaatteen mukaisesti, samalla kun ratkaisua voi pitää osoituksena kyvystä nauraa omille (kansallis-etnisille) vajaavaisuuksilleen. Tällä tavoin tulkittuna suomalaisuuden voi tiivistää seuraavaan Muhammedin ja Jussufin väliseen keskusteluun *Mogadishu Avenuen* neljännessä jaksossa:

Muhammed Turakainen: Sinä kitiset, sinä valitat, sinä ryvet itsesäällissä, sinä nyyhkytät salaa, sinä puristat kaiken sisään pieneksi mustaksi röyhtäyspalloksi, mutta röyhtäystä ei tule.

Jussuf Turakainen: Entä sitte?

Muhammed Turakainen: Vihdoinkin, mun pojasta on tullut suomalainen mies. Ylistetty olkoon Allah.

Yhtä mahdollista on kuitenkin nauraa varsinkin ”väärin laulavalle nuorukaiselle” ilman ironian tai parodian häivääkään, jolloin naurun luonne väistämättä on suoraan pilkkaava ja kielii eritoten omasta esteettisestä ylemmyydentunnosta. Tämä puolestaan on omiaan nostamaan pinttyneet kansallis-kulttuuriset arvoasetelmat esiin erityisesti suhteessa oletukseen oman kansan tai etnisen ryhmän erinomaisuudesta. Kummallista kuitenkin on, että jos suomalaisessa tangossa ja suomalaisuudessa yleisemminkin ei ole hyväksyttävää laulaa ”väärin”, miksi vain murto-osa suomalaisista päätyy kaikesta erinomaisuudestaan huolimatta tangolaulajiksi?

Suomalaisten ihonväri on muuttunut viime vuosikymmeninä näkyvämmiin kuin aiemmin, mutta kansallisen kulttuurin logiikka on pysynyt olennaisilta osiltaan samana sekä ”uuden” että ”kantasuomalaisuuden” suhteen. Kysymys on toisin sanoen aina prosesseista ja käytännöistä, joiden perusteella tietynlaiset ihmiset hyväk-

sytään helpommin yhteisön osaksi ja toiset suljetaan sen ulkopuolelle. Keskustelu kulttuurikaanonista on ollut julkisuudessa yhtäläillä 1800-luvun kansallisromantiikan kuin 2000-luvun EU-Suomenkin aikaan. Musiikki, tangon muodossa tai ei, on myös olennainen osa näitä prosesseja ja käytäntöjä.

Artikkeli perustuu Suomen Akatemian rahoittamaan tutkimustyöhön.

LÄHTEET

- Aden, Said (2009) ”Ikuisesti pakolaisina? Maahanmuuttokeskustelu Suomen somalialaisten näkökulmasta”. Teoksessa Suvi Keskinen, Anna Rastas & Salla Tuori (toim.), *En ole rasisti, mutta... Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä*, s. 25–32. Tampere: Vastapaino.
- Agawu, Kofi (2003) *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York & London: Routledge.
- Al-Tae, Nasser (2010) *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sexuality*. Farnham & Burlington: Ashgate.
- Bakhtin, Mikhail (1968) *Rabelais and His World*. Translated by Helene Iswolsky. Cambridge & London: The M.I.T. Press.
- Billig, Michael (2005) *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage.
- Bull, Michael & Back, Les (2003) ”Introduction: Into Sound”. Teoksessa Michael Bull & Les Back (toim.), *The Auditory Culture Reader*, s. 1–18. Oxford & New York: Berg.
- Dentith, Simon (2000) *Parody*. London & New York: Routledge.
- De Vos, George A. (2006) ”Introduction. Ethnic Pluralism: Conflict and Accommodation. The Role of Ethnicity in Social History”. Teoksessa Lola Romanucci-Ross, George A. De Vos & Takeyuki Tsuda (toim.), *Ethnic Identity. Problems and Prospects for the Twenty-first Century*. 4. painos, s. 1–36. Lanham: Altamira Press.

- Elleström, Lars (2002) *Divine Madness. On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*. Lewisburg & London: Bucknell University Press & Associated University Press.
- Gehring, Wes D. (1999) *Parody as Film Genre. "Never Give a Saga an Even Break"*. Foreword by Scott R. Olson. Westport & London: Greenwood Press.
- Gronow, Pekka (2004) "Suomalaisen tangon sielu". Teoksessa Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.), *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, s. 14–39. Helsinki: Tammi.
- Hall, Stuart (1997) "The Spectacle of the 'Other'". Teoksessa Stuart Hall (toim.), *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*, s. 223–279. London: Sage & The Open University.
- Harries, Dan (2000) *Film Parody*. London: BFI.
- Hutcheon, Linda (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York & London: Methuen.
- Hutcheon, Linda (1994) *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Routledge.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Kaartinen, Marjo (2004) *Neekerikammo. Kirjoituksia vieraan pelosta*. Turku: k&h.
- Knight, Deborah (2001) "Popular Parody: *The Simpsons* Meets the Crime Film". Teoksessa William Irwin, Mark T. Conard & Aeon J. Skoble (toim.), *The Simpsons and Philosophy. The D'oh! of Homer*, s. 93–107. Chicago & La Salle: Open Court.
- Laine, Juha (2003) *Suomalaisten nuorten tanssilavakulttuuri – modernia kansankulttuuria?* Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, etnologia.
- Maasilta, Mari (2010) "Commercial Television, Multicultural Drama and Migrant Audiences in Finland". Teoksessa Elisabeth Eide & Kaarina Nikunen (toim.), *Media in Motion: Cultural Complexity and Migration in the Nordic Region*, s. 181–200. London: Ashgate.

- Martikainen, Tuomas & Haikkola, Lotta (2010) ”Johdanto. Sukupolvet maahanmuuttajatutkimuksessa”. Teoksessa Tuomas Martikainen & Lotta Haikkola (toim.), *Maahanmuutto ja sukupolvet*. Tietolipas 233, s. 9–44. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Martin, Richard (1995) ”The Lasting Tango”. Teoksessa Simon Collier, Artemis Cooper, María Susana Azzi & Richard Martin: *¡Tango! The Dance, the Song, the Story*. Special photography by Ken Haas, s. 170–196. London: Thames and Hudson.
- Mogadishu Avenue* (2006) Tuotanto Oy Sähkö. DVD: Pan Vision 7379.
- NSSK1–2 (1970) *Nyky-suomen sanakirja. Lyhentämätön kansanpainos. Osat I ja II A–K*. Päätoim. Matti Sadeniemi. 3. painos. Porvoo & Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- OED (2010) *Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com/> (tarkistettu 23.2.2011). Oxford: Oxford University Press.
- Palmer, Jerry (1993) *Taking Humour Seriously*. London: Routledge.
- Pau, Antonio (2001) *Música y poesía del tango*. Prólogo de Ernesto Sábato. Madrid: Editorial Trotta.
- Rose, Margaret A. (1993) *Parody. Ancient, Modern, and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruuska, Petri (2002) *Kuviteltu Suomi. Globalisaation, nationalismin ja suomalaisuuden punos julkisissa sanoissa 1980–90-luvulla*. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 156 (<http://acta.uta.fi/>). Tampere: University of Tampere.
- Savigliano, Marta E. (1995) *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder & Oxford: Westview Press.
- Scott, Derek B. (2003) *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*. New York: Oxford University Press.
- Seppänen, Janne (2005) *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja kuvien tulkitsijoille*. Tampere: Vastapaino.
- SKPSK1 (1990) *Suomen kielen perussanakirja. Ensimmäinen osa A–K*. Päätoim. Risto Haarala. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisu 55. 1.–2. painos. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Thompson, Robert Farris (2005) *Tango. The Art History of Love*. Foreword by David Byrne. New York: Vintage Books.

Tsuda, Takeyuki (2006) "Migration and Ethnic Minorities". Teoksessa Lola Romanucci-Ross, George A. De Vos & Takeyuki Tsuda (toim.), *Ethnic Identity. Problems and Prospects for the Twenty-first Century*. 4. painos. s. 157–161. Lanham: Altamira Press.

YLENTÄMÄLLÄ ALENNETTU – JULKISUUS, TALOUS JA TANGON ASEMA SUOMESSA

Tarja Rautiainen-Keskustalo

Talous muodostaa reunaehtoja musiikilliselle toiminnalle. Se muokkaa toimintatapoja ja arvostuksia. Tätä on kuitenkin vaikea huomata, koska talous ja kulttuuri hahmotetaan erillisinä ja usein vastakkaisinakin yhteiskunnan osa-alueina siitä huolimatta, että populaarikulttuuriin liitetään käsite kulttuuriteollisuus. Siinä missä kulttuuri taiteen alueena edustaa arkiajattelussa välitöntä kokemusta, inhimillisyyttä ja ”aitoutta”, talouden nähdään kuuluvan sen ulkopuolelle, rationaalisen yhteiskuntaelämän alueelle. Tässä mielessä talous on harmaata aluetta kulttuuriin nähden. Talouden käsite on myös lähtökohdiltaan hyvin länsimainen. Esimerkiksi Karl Polanyi (2009, 213–214) on kuvannut prosessia, jonka myötä modernin markkinatalouden periaatteet syntyivät Euroopassa 1800-luvun aikana. Ominaista tälle ajattelulle oli se, että talouden lakien nähtiin toimivan ihmisten ulottumattomissa eräänlaisina luonnonlakeina. Tämä selittää talouden myyttistäkin asemaa suhteessa muuhun yhteiskuntaelämään, mikä on erityisen leimallinen piirre länsimaissa.

Näkemyksiä talouden ja kulttuurin erillisyydestä on ryhdytty purkamaan 1990-luvun lopulta lähtien ja esille on tuotu juuri se, miten nämä kaksi eri yhteiskunnan aluetta tai ”sfääriä” ovat tiiviissä vuorovaikutuksessa keskenään (Gay & Pryke 2002, 1–19). Myös esimerkiksi Mikko Lehtonen (2008, 24–25) on ehdottanut kulttuurin ja talouden suhteiden tarkasteluun sfääri-käsitteen sijaa käsitettä aspekti, joka korostaa kulttuurin ja talouden suhteiden kompleksisuutta: ”politiikka, talous ja kulttuuri eivät ole olemassa selvärajaisina kokonaisuuksina, joiden erillistä historiallista kehitystä voitaisiin tutkia”.

Aspektin käsite tarkoittaa siis yksinkertaistettuna sitä, että talous ei ole omalakinen, luonnonvoimien kaltainen toimija, vaan kulttuuri (ensisijassa arvot, käsitykset, ihanteet) ja talous (ensisijassa järjestelmä, jonka avulla hyödykkeitä tuotetaan, välitetään ja vaihdetaan) rakentavat toinen toisiaan. Niitä ei ole tarkoituksenmukaista tarkastella toisistaan erillään. Kulttuurin ja talouden välisissä suhteissa määritellään yhteiskunnallisia asemia, toimintatapoja ja strategioita. Usein tämä suhde onkin ristiriitainen ja jännitteinen, koska kysymys on viime kädessä yhteiskunnallisesta näkyvyydestä, resursseista ja arvostuksesta.

Aspektin käsite johtaa tarkastelemaan suhteita. Talous kyllä ohjaa toimintaa ja asettaa niin ideologisia kuin reaalisiaakin ehtoja yhteiskunnallisille toimijoille, mutta ehdot eivät ole kuitenkaan pakottavia. Ehdoista neuvotellaan ja ne itse asiassa pitkälti luodaan yhteisissä neuvotteluissa. Neuvottelujen kenttänä toimii länsimaissa julkisuus ja julkinen keskustelu. Julkisessa keskustelussa on puolestaan erotettavissa mediavälitteinen populaarijulkisuus ja virallinen julkisuus (Nieminen 2006). Populaarijulkisuus käsittää niin joukkoviestimet kuin erilaisten kulttuuri-instituutioiden sekä yhdistysten ja yhteisöjen toiminnankin. Yhteisöjä voivat olla myös kaupalliset toimijat. Populaarijulkisuudesta on lisäksi rajattavissa populaarimusiikkijulkisuus, joka on historiallisesti muotoutunut ja suhteellisen autonominen osa-alue populaarijulkisuudessa. Virallinen julkisuus edustaa puolestaan instituutioiden ja poliittisten toimijoiden näkökantaa. Talouden kulttuurille asettamien ehtojen taustalta on löydettävissä myös laajempia yhteiskunnallisia arvoja ja arvoituksia, joka vaihtelevat aikakaudesta toiseen.

Se, millä tavoin populaarimusiikkia on hahmotettu taloutena ja miten tämä hahmotustapa on vaikuttanut musiikilliseen toimintaan, vaihtelee varsin paljon maasta ja kulttuurialueesta toiseen. Esimerkiksi Englannissa taidekoulua käyneet nuoret pop- ja rock-musiikot alkoivat muokata jo 1960-luvulla ajattelutapaa, jossa taiteellisen toiminnan nivomista kaupallisiin päämääriin ei nähty ristiriitaisena (Frith & Horne 1987). Kappale saattoi siis olla samanaikaisesti myyntimenestys ja taiteellisesti korkeatasoinen. Kuten Keith

Negus (1999, 54–55) on osoittanut, myöhemminkään angloamerikkalaisen populaarimusiikkiteollisuuden piirissä käydyssä keskustelussa vastakkainasettelu ei ole syntynyt ”taiteen” ja ”kaupallisuuden” välille, vaan pikemminkin keskustelua on käyty kaupallisuuden asteesta. Suomalaista kulttuuripolitiikkaa on leimannut pitkälti kaupalliskriittinen asenne, mikä on murtunut laajemmin vasta luovan talouden käsitteen vakiintumisen myötä 2000-luvun aikana. Tämän voi helposti havaita lukemalla esimerkiksi kulttuuripolitiikan linjauksia ja hankesuunnitelmia eri vuosikymmeniltä.

Valtion tukea vai kaupallista toimintaa? Tangon resurssit arvottamisen kohteena

Tarkastelen tangon ja talouden suhteita Suomessa 1960-luvulta tähän päivään. Tangolla tarkoitan tässä yhteydessä suomalaista lavatangoa. Tällä suomalaisen tanssimusiikin genrellä on ollut erityinen painoarvo suomalaisessa julkisuudessa, mutta miltä tilanne näyttää, jos tangon asemaa tarkastellaan taloudellisten resurssien näkökulmasta? Aspektinäkökulmaa soveltaen kohdistan huomioni siihen, miten liiketoiminnan ja/tai valtion tuen seurauksena muodostuneita taloudellisia resursseja on arvotettu ja miten niistä on puhuttu. Lähteaineistonani olen käyttänyt väitöskirjaani (Rautiainen 2001) liittyvää lehtimateriaalia, joka koskee populaarimusiikin asemaa 1960-luvulla sekä Seinäjoen Tangomarkkinoihin liittyvää arkistomateriaalia. Pääosin mediassa käydyin arvokeskustelun lisäksi analysoin musiikkiteollisuuden yleisiä kehityslinjoja määrällisesti ja laadullisesti. Määrälliseen analyysiin kuuluu levymyynti ja laadulliseen musiikkiteollisuuden muutokset eli alan eriytyminen ja erikoistuminen. Tarkasteluni sisältää kuitenkin varsin vähän reaali-taloudellisia faktoja. Tämä johtuu siitä, että musiikin taloudellisesta arvosta kansantaloudellisessa mielessä ei ole kerätty systemaattisesti tilastotietoa kuin vasta 2000-luvulla.

Keskeisenä arvoperustoja luovana tekijänä tangon asemaan on vaikuttanut 1960-luvulla syntynyt niin sanottu hyvinvointival-

tion kulttuuripolitiikka (Alasuutari 2006), jolle ominaista oli valtion keskeinen rooli kulttuurialojen toiminnassa. Poliitiikkaan kuului, että kulttuuria tuettiin pitkälti kasvatuksellisten, kansallisten ja ei-kaupallisten ihanteiden mukaisesti (ks. Alasuutari 1996, 241 – 244). Kuitenkin 1970-luvulta lähtien merkitystään voimakkaasti kasvattanut monimediainen populaarijulkisuus haastoi valistuksellisen kulttuuripolitiikan.

Aluksi tarkastelen tangon vaiheita lyhyesti 1960-luvulta lähtien, mutta sen jälkeen keskityn *Seinäjoen tangomarkkinoiden* kehityskaareen. Tangomarkkinat merkittävimpänä tangomusiikin tapahtumana Suomessa kuvaa hyvin muutoksia tangon asemassa ja arvostuksessa. Lisäksi se sijoittuu kiinnostavasti kaupallisuutta vieroksuvan julkisen kulttuuripolitiikan ja pitkälti kaupallisuudelle rakentuvan populaarijulkisuuden luomalle jännitteiselle kentälle. Kun tästä edettiin 1990-luvulle, hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikka alkoi murentua ja tangomarkkinoiden asema määrittyi yhä enemmän populaarijulkisuuden kautta. 2000-luvulle tultaessa tilanne oli jälleen uusi, kun tangon merkitystä on ryhdytty tarkastelemaan kansainvälisessä kontekstissa, Suomi-brändin rakennusaineena. Viimeistään tässä vaiheessa tango on astunut jälkikapitalistisille *markkinoille* yhteiskunnassa.

Kansallista, kaupallista vai kasvattavaa: tangon talousjulkisuudessa 1960-luvulla

Monissa lähteissä on noussut esille se, kuinka tangon suosio oli Suomessa huipussaan 1960-luvun alkuvuosina (esim. Jalkanen & Kurkela 2003; Bagh & Hakasalo 1986). Suosio heijastui myös Sep-po Toiviaisen (1970) väitöskirjaan *Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat*, jossa hän tarkastelee Suomessa olevia ”musikologisia osakulttuureja”. Siinä tango on erotettu omaksi kategoriakseen ”vanhan tanssimusiikin” ja ”vanhojen iskelmien” rinnalle. Syitä suureen menestykseen on monia. Yhtäältä kaupungistuvassa yhteiskunnassa tango tarjosi nostalgisen paluun maaseudulle ja men-

neisyyteen, toisaalta suosiota on selitetty myös yksinkertaisesti makuvaihtelulla: käänösiskelmien suosion jälkeen tango kuulosti kotimaiselta (Jalkanen & Kurkela 2003, 479). Kuitenkin tästäkin on löydettävissä yhteys ympärillä muuttuvaan maailmaan: angloamerikkalaisen musiikin kasvaneen suosion myötä oman musiikkiperinteen arvostus kasvoi. Tästä huolimatta tango oli voimissaan ennen kaikkea tanssilavoilla, levymyyntilistoja tarkasteltaessa tangon suosio ei näy kovin selkeästi (Nyman 2005, 101–125). Eino Grön, Reijo Taipale ja Eila Pienimäki ja sellaiset tangot kuten *Tulenliekki*, *Satumaa* ja *Tango merellä* olivat vuosikymmenellä kärkisijoilla.

Musiikkijulkisuudessa tangon asema ei ollut ristiriidaton. Keskeisiä populaarimusiikkijulkisuuden toimijoita olivat 1960-luvun alkupuolella tanssilava- ja konserttitoiminta sekä musiikkilehdistö. Tanssilavojen suosion huippukausi oli juuri ohitettu, mutta populaarimusiikkiin keskittyvä lehdistö alkoi tässä vaiheessa vasta vähitellen muotoutua. Niin lavakulttuuri kuin lehdistökin olivat luomassa populaarimusiikin piiriin uusia toimintatapoja: julkkiskulttuuria ja faniutta. Aivan vuosikymmenen alussa perustettiin *Iskelmä*-lehti, joka keskittyi nimensä mukaisesti suomalaisen iskelmämusiikin esittelemiseen. Toisaalta iskelmätähdet saivat julkisuutta myös esimerkiksi 1959 perustetussa *Hymyssä* sensaationjournalismin yhteydessä (ks. Aho 2003, 232–240). Lisäksi vuosikymmenen alussa perustettu *Suosikki* loi maaperää fanikulttuurin synnylle (ks. Rautiainen 2001, 99–102).

Lehtiartikkeleissa keskityttiin pitkälti artistien yksityiselämän ruotimiseen, mutta leimaa-antava piirre oli myös ”rikastumisen” esiin nostaminen, vaikkakin kannoilla seurasi yhtä nopeasti köyhtyminen tuhlailevan elämäntyylin seurauksena. Elannon, vieläpä merkittävän suuren, ansaitseminen tähtenä – ja ennen kaikkea sen esitteleminen julkisuudessa – oli uutta Suomessa. Erityisesti rikastumista korostettiin Irwin Goodmanin yhteydessä, jonka omaisuudesta ja keikkapalkkioista raportoitiin monessa yhteydessä. (Rautiainen 2001, 278–279.) Tämä johtuu pitkälti siitä, että Irwin edusti angloamerikkalaista tähtityyppiä, eräänlaista rock-sankaria (vrt. Kallioniemi 1990, 140–145), johon niin taloudellisen menestyksen

ja boheemin elämäntavan liittäminen oli luonnollisempaa kuin perinteiseen iskelmätähteyteen. Esimerkiksi vuonna 1966 Irwin kertoi *Suosikissa* (1966, 19–20, 51) keikkapalkkioistaan seuraavaan tapaan:

SUOSIKKI: Sanotaan, että palkkiosi viime juhannuksesta, joka oli milli ja parisataa tonnia vanhassa rahassa, oli ylivoimaisesti kesän kovin palkkio. Paljonko yleensä ansaitset yhdestä esiintymisestä?

IRWIN: Joo, mä sanoin tässä kerran, että homman pitää olla sellainen, että pitää lyödä kova hinta. Yksi laulaja sanoi saavansa kolme sataa markkaa iltana, mutta mä sanoin sille, että sillä hinnalla tämä poika ei ees takapuolta liikauta. Pitää nääs lyödä kova hinta vaan, kyllä mä ainakin viis sataa otan. Nääs jutut tietysti vaihtelee paljon, mutta kova hinta pitää lyödä, vaikka ohjelmatoimistot kuinka valittaisivat. Kyllä ne maksaa lopulta jos on hyvä mies, sillä valittaminen voi kuulua taktiikkaankin nääs, nääs. Eikä mua pistetä retkuun.

Lehdistön rinnalla järjestelmällinen konsertti- ja manageritoiminta alkoi kehittyä 1960-luvun alun Suomessa. Ensimmäisiä ohjelmatoimistoja oli Tampereella toiminut *Viihdeohjelma*, joka välitti myös tangoartistejä. Kuitenkaan kysymys ei ollut siitä, että esimerkiksi ohjelmatoimistolle tyypillisiä toimintatapoja olisi otettu käyttöön systemaattisesti tai päämäärätietoisesti. Monesti toimijoita innosti uudenlaisen julkisuuden olemus: nyt voitiin saada tuntumaa siitä millaista on saada julkisuutta, olla näkyvissä tai järjestää sensaatio. Hyvä esimerkki tästä on Kari Kuvvan suosikkihitti *Tango pelargonia*, jonka aluksi piti olla parodianumero, mutta suuri yleisö tulkitsi sen kuitenkin ”vakavana” tangona (Jalkanen & Kurkela 2003, 480–481). Ylipäänsä kiinnostava yksityiskohta on se, että parodiatangot olivat myyntilistojen kärjessä (ks. Nyman 2005, 112).

Muutoinkaan tangon asema ei ollut kiistaton kun musiikkiteollisuuden uusia toimintatapoja ryhdyttiin toteuttamaan. Aktiivitoimijoiden makumieltymykset olivat angloamerikkalaisen popin ja rockin suuntaan, mutta tango suosittuna genrenä oli itsestäänselvyys esimerkiksi lavojen artistivalinnoissa. Ajankohdan musiikkilehdistä nouseekin keskeisesti esiin kiista popin ja tangon välillä. Monet nuoret muusikot pitivät tangoa vanhoillisena ja suomalaisen

musiikin kehitykselle esteenä, minkä seurauksena tangon puolesta ryhdyttiin kirjoittamaan puolustuskirjoituksia myös nuortenlehdissä. Esimerkiksi Mauri Antero Numminen (1967, 6–9, 33) kävi läpi artikkelissaan ”Kannattaako tangoa vihata?” informatiivisessa hengessä läpi tangon vaiheita Suomessa ja listasi ”kuunneltavaksi soivia tangoja”. Esimerkiksi *Syyspihlajan alla* -tangossa oli Nummisen mukaan ”hyvät sanat”, mutta ”tavanomainen sovitus”, *Täysikuu*-tangossa hyvää oli puolestaan sovitus. Toisaalta Nummisen mielestä ”kaikesta kaupallisuudesta huolimatta suomalainen tango sisältää perin juuri suomalaista tunnelmaa, ’sitä jotakin’. Ja se yhdistettynä helposti kuultavaan rytmiin saa jäykät suomalaisetkin innostumaan”.

Populaarijulkisuuden luonteeseen vaikutti myös toimijajoukko, jota voi nimittää kansallisen kulttuurin eliitiksi (Rautiainen 2001, 152–152). Sen juuret juontuvat 1960-luvun puolivälin kulttuuriradikalismiin. Radikalismin etujoukossa olivat säveltäjät, jotka kiinnostuivat popista ja rockista, mutta ryhmään liittyi pian aktiivitoimijoita kulttuurin eri alueilta. Erityisesti The Beatles -yhtyeen suuri suosio kiinnosti kulttuuriradikaaleja. Yleisön tavoittaminen, sosiaalisuus, oli heille uutta modernismin valtakauden jälkeen. Kiinnostukseen liittyi myös yhteiskunnallisen osallistuminen ja populaarikulttuurin vaikutukset nuorisoon tulivat pohdintojen kohteeksi. Kun 1960-luvun loppupuolella valtaosa kulttuuriradikaaleista kääntyi yhä enemmän vasemmalle, kiinnostus ja innostus vaihtui populaarikulttuurin kaupallisuuden kritiikkiin. Kuitenkin kriittistä huolimatta osa kulttuuriradikaaleista, etunenässä Peter von Bagh, ryhtyivät kirjoittamaan suomalaisesta iskelmämusiikista ja vaatimaan sille arvonalautusta. Olen tulkinnut tätä toisissa yhteyksissä (Rautiainen 2001) suomalaiselle eliitille tyypillisen kansapuheen (Alapuro 1997, 145) siirtymisenä populaarikulttuurin alueelle: kansaan haluttiin vedota puhumalla ikään kuin samaa kieltä heidän kanssaan.

Bagh ryhtyi kirjoittamaan suomalaisen populaarimusiikin piirissä toimivista säveltäjistä, sanoittajista ja artisteista, Toivo Kärjestä, Reino Helismaasta ja Tapio Rautavaarasta ja dokumentoimaan hei-

dän toimintaansa. Yksi keskeinen tässä mielessä on TV-dokumentti *Sinitaivas* (1978), josta on peräisin myös myöhemmin paljon käytetty lausahdus ”iskelmä on kansakunnan muisti”. Kuitenkin suhtautumistapa artisteihin on tässä sekä Baghin myöhemmissäkin dokumenteissa korostetun romanttinen: tavoitteena on tuoda pikemminkin esiin artistien suuruus ja unohdettu asema kuin kuvata tangoa musiikkityylinä tai sen asemaa populaarikulttuurissa.

Tangon asemaan suomalaisessa populaarijulkisuudessa olivat siis vaikuttamassa 1960-luvulla kolme osatekijää, jotka voidaan ymmärtää aspekteina, talouden ja kulttuurin välisten suhteiden osoittajina: musiikkilehtien sekä kiertue- ja konserttitoiminnan luoma uudenlaisen fani- ja julkis-kulttuuri, populaarikulttuurin kaupallisuutta kritisoiva kulttuuriradikalismi ja tästä paradoksaalisestikin syntynyt ”kansaa” esiin nostava kansanomaisen kulttuurin eliitti. Talous oli näissä puheenvuoroissa näkyvillä lähinnä vain negaation kautta, kaupallisuuden kritiikkinä. Toisaalta vaikka populaarijulkisuudessa rikastuminen menestyksen myötä oli yleinen puheaihe, ei toiminnan taloudellisia edellytyksiä tai puitteita juuri sen enempää tuotu esille. Taloudellinen menestyminen oli toki keskeinen motiivi populaarimusiikin kentällä toimineiden keskuudessa, mutta se tuli esille kilpailuna siitä, kuka oli ”suosituin” ja tältä osin tango joutui voimakkaaseen kilpailutilanteeseen angloamerikkalaisen populaarimusiikin kanssa.

Talouden marginaaliseen asemaan musiikkia koskevassa julkisessa keskustelussa vaikutti myös 1960-luvun loppupuolella kulttuuriradikalismin hengessä syntynyt hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikka. Sen myötä valtio ryhtyi pitkälti ohjaamaan kulttuurihallintoa ja määrittelemään painopisteitä esimerkiksi jakamalla määrärahoja. Toisaalta kasvatuksellisia päämääriä korostettiin. Vuonna 1974 Kulttuurikomitean valtioneuvostolle osoittamassa mietinnössä (KM 1974. 2, 75) kulttuuripolitiikan ydinkysymyksenä nähtiin se, ”miten kulttuuritottumuksiin ja käyttäytymismalleihin voitaisiin vaikuttaa”. Toisaalta keskeistä oli puhuminen ”kulttuuriaktiivisuudesta” ja harrastustoiminnan korostaminen. Tämentyyppinen käsitteellistäminen sulki pois kaupallisen kulttuurin ja toisaalta myös

angloamerikkalaisen populaarimusiikin. Liian kaupalliset populaarikulttuurin alueet, kuten esimerkiksi Pertti ”Spede” Pasasen elokuvat jäivät näin valtion tuen ulkopuolelle. (Alasuutari 1996, 221–224.) Sama ulossulkeminen koski tangoa sekä iskelmä- ja populaarimusiikkia kokonaisuudessaan.

Medioituva musiikkijulkisuus ja tangon asema

Jos 1960-luvun Suomessa vielä opeteltiin musiikkiteollisuuden toimintatapoja, 1970-luku oli voimakkaan kasvun ja vakiintumisen aikaa vuosikymmenen lopussa seuranneeseen talouslamaan asti. Koko musiikkialan liikevaihto moninkertaistui ajankohtana. Jari Muikun (2001, 165) mukaan esimerkiksi äänitemarkkinoiden arvo kasvoi vuosikymmenen aikana vajaasta 40 miljoonasta markasta runsaaseen sataan miljoonaan markkaan. Keskeinen syy tähän oli C-kasetin tuleminen markkinoille ja leviäminen käytännössä lähes kaikkiin kotitalouksiin. Samalla äänitteiden myynti siirtyi erikoisliikkeistä tavarataloihin, supermarketteihin ja huoltoasemille (Muikku 2001, 167, 169). Kuitenkaan tangon asemaan äänitteiden myynnin kasvu ei vaikuttanut, vaan tangot putosivat täysin myyntilistoilta (ks. Nyman 2005, 132–161).

1970-luvun populaarijulkisuus oli tangolle vieläkin haasteellisempi kuin edellinen vuosikymmen. Tango-innostuksen hiipuminen johtui pitkälti siitä, että tanssilavat eivät vetäneet yleisöä samalla tavalla kuin edellisellä vuosikymmenellä ja perinne lähes katkesi 1980-luvun alkuun mennessä. Sinällään vanhalla tanssimusiikilla ja toisaalta iskelmämusiikilla oli kannattajakuntansa, mutta tango ei kuitenkaan profiloitunut näiden lajityyppien sisällä. Hallitsevin kevyen musiikin muoto oli käännösiskelmät eli coverit (Muikku 2001, 181). Toisaalta rock oli juurtumassa osaksi suomalaista musiikkikulttuuria. Ylipäänsä angloamerikkalaisen rockkulttuuriin kuuluva estetiikka ja käytännöt – alakulttuurisuus, kapinallisuus, systemaattinen imagon rakentaminen – vakiintuivat osaksi musiikkijulkisuutta. Vuosikymmenen lopussa ryhdyttiinkin puhu-

maan suomalaisen iskelmän kriisistä, mikä oli pitkälti seurausta siitä, että iskelmäkuultuuri ei muovautunut kovinkaan helposti uudelleen julkisuuden vaatimuksiin. Tämä koski myös tangoa, joka alkoi näyttäytyä yhä enemmän keski-ikäisten musiikkina.

Huoli tangon asemasta saikin aktiivikannattajat liikkeelle ja vuonna 1985 Seinäjoelle perustettiin Tangomusiikin edistämisyhdistys r.y. Perustajajoukko koostui pääasiassa Ilmajoen musiikkijuhlien järjestelytoimikunnan jäsenistä, mutta mukana oli myös esimerkiksi MTV Oy:n ohjelmajohtaja Tauno Äijälä (Heiskari 1994, 4–5). Äijälä oli jo muutamaa vuotta aiemmin ideoinut tangotapahtumaa yhdessä Katja Äijälän, Lasse Lintalan ja Maija-Liisa Lintalan kanssa. Syynä tapahtuman perustamiseen oli Ilmajoen oopperajuhlien tappiot. Tappioiden paikkaamiseksi kaavailtiin kevyen musiikin kesätapahtumaa, johon kuuluivat tangolaulukilpailun ohella muun muassa lavatanssin suomenmestaruuskilpailut, erilaisia konsertteja ja ravit. Ilmajoen sijaan Seinäjoki kiinnostui tapahtumasta. Ensimmäinen festivaali järjestettiin vuonna 1985 ja kävijöitä se keräsi 18000. (Jaakkola 1999, 6.)

Kaupallisen tapahtuman syntyminen aatteellisen yhdistyksen myötävaikutuksella on kiinnostava ilmiö, jos kohta se kuvastaa hyvin 1970-luvun ilmapiiriä. Lavatanssikulttuurin hiipuesssa pop- ja rock-voittoisessa musiikkijulkisuudessa tangon esilletulo ei ollut helppoa. Perustelut toiminnalle oli siis löydettävä toisaalta, tässä tapauksessa omaksumalla vallitsevan kulttuuripolitiikan perusaineiksia, mikä näkyi ennen kaikkea retoriikassa: keskeiseksi tehtäväkseen yhdistys määritteli suomalaisen tangokulttuurin tason kohottamisen, edistämisen ja säilyttämisen. Yhdistys järjesti myös koulutustoimintaa ja keräsi tangosävellyksiä ja -sanoituksia. Aatteellisena yhdistyksenä sen toiminta perustui vapaaehtoistyöhön eikä se saanut tuottaa taloudellista voittoa. (Jaakkola 1999, 7.)

Aatteellisella yhdistystoiminnalla on sinällään pitkät perinteet Suomessa. Erityisesti 1970-luvulta lähtien tyypillistä on kuitenkin ollut se, että yhdistykset ovat sitoutuneet valtiollisiin puolueisiin ja samalla valtiolliseen politiikkaan (vrt. Siisiäinen 1990, 138). Monissa 1970-luvulla perustetuissa elämäntapaan ja harrastuksiin ni-

voutuvissa yhdistyksissä toimittiin samaan tapaan: toteutettiin valitsevaa kulttuuripolitiikkaa – vaikkakaan ei välttämättä kovin tiedostetusti. Tiettyssä mielessä voidaankin sanoa, että kaupalliskriittisyys sisäistettiin ainakin osaksi toimintaa. Tämä aspekti leimasi talouden ja tangokulttuurin välistä suhdetta 1970-luvulta pitkälle 1980-luvulle. Parhaiten piirre tuli näkyviin retoriikassa: Tangoyhdistyksen toiminnan kuvailussa etusijalle asetettiin kulttuurin laadulliset kriteerit.

Sama kansallista eikä niinkään kaupallista kulttuuria korostava piirre liittyy Tangomarkkinoiden tärkeimpään innovointi- ja yhteistyökumppanin MTV Oy:n toimintaan. MTV:llä oli 1980-luvulle tultaessa pitkä historia musiikkiohjelmien tuottamisessa (*Syksyn Sävel*, *Levyraati*) ja tangolaulukilpailun esittäminen sopi hyvin tähän jatkumoon (ks. esim. Hanski 2001). Tämänäyttypisen ohjelmapolitiikan syynä eivät kuitenkaan olleet yksinomaan taloudelliset intressit, vaan kuten Heidi Keinonen (2009; myös Valaskivi 2002, 38–39) on todennut, kansallisen kulttuurin korostaminen ja vaaliminen informatiivisen ohjelmapolitiikan nimissä on ollut tyypillistä myös kaupallisille kanaville Suomessa. Voidaan siis väittää, että tangomarkkinoiden televisioimisen taustalta on löydettävissä pyrkimys vaalia kansallisromanttisessakin hengessä suomalaista tangokulttuuria, vaikka kilpailu ensi sijassa koettiin viihteenä ja se toteutettiin musiikkiteollisuuden oppien mukaisesti: tärkeää olivat julkisuus ja suuret yleisömäärät.

Kilpailun televisioimisen myötä festivaali sai myös kahtalaisen luonteen. Festivaalivieraiden kannalta tapahtuma oli pitkälti tanssitapahtuma, kun taas televisionkatsojille kysymys oli laulukilpailusta. Samalla tv-lähetys muuttui vähitellen ohjelmaformaatiksi, kun 1980-luvun loppua kohti tullessa mukaan tulivat finalistien esittelyt ennen varsinaista kilpailua ja myöhemmin myös puhelinäänestykset.

Televisioimisen myötä tapahtuman perustajien toive tangon julkisen aseman parantumisesta alkoi vähitellen toteutua. Esimerkiksi vuonna 1986 kilpailu keräsi 1,7 miljoonaa katsojaa ja seuraavana vuonna ylittyi kahden miljoonan katsojan raja (TM 2011). Varsinai-

sesti käänne tapahtui vuonna 1989, jolloin Arja Koriseva voitti Tangokuningatar-kilpailun ja alkoi pitkän tauon jälkeen rakentaa jälleen tangotähteyttä suomalaiseen populaarijulkisuuteen. Tähteys ei enää perustunut yksinomaan tanssilavaimagolle, vaan oli korostetusti median kautta välittyvää. Laulajan karisman lisäksi julkisuuskuvasa nousi esille finalistien yksityiselämä (Jaakkola 1999, 82). Tämä merkitsi myös media roolin muutosta: lehdistö ryhtyi yhä intensiivisemmin seuraamaan ja kommentoimaan kilpailun käännteitä ja finalistien ominaisuuksia. Kilpailun näkyvyydestä julkisuudessa kertoo myös se, että vuonna 1989 kilpailusta raportoitiin ensimmäisen kerran YLE:n pääuutisissa, mikä merkitsi pääsyä asiajulkisuuteen. Tämä oli siinä mielessä merkittävää, että vielä 1990-luvun vaihteessa populaarijulkisuus ja televisiouutisten välittämä asiajulkisuus pidettiin suhteellisen tiukasti erossa toisistaan. 2000-luvulle tultaessa tämä rajankäynti on käytännössä hävinnyt.

Taloudellisesti festivaali ei kuitenkaan ollut vahvoilla ja ensimmäisinä vuosina yhdistys joutuikin ottamaan lainaa festivaalin järjestämistä varten (Heiskari 1994, 8–9). Konkurssin partaalla festivaali kävi vuonna 1988, jolloin Olavi Virrasta kertova musikaali *Kun ilta ehtii* ei vetänyt katsojia ja aiheutti festivaalille suuria tappioita (Jaakkola 1999, 8). Kilpailu sai siis jo alkuvaiheessa medianäkyvyyttä, mutta taloudellinen asema ei kuitenkaan noussut julkiseksi puheenaiheeksi. Tämä on ymmärrettävää ottaen huomioon toiminnan taustan: lähtökohtana oli kansallisen kulttuurin vaaliminen, ei taloudellinen hyöty. Toisaalta esimerkiksi valtiolliseen tukeen yhdistyksellä ei ollut mahdollisuuksia, koska valtion harkinanvarainen tuli tapahtumille oli vielä tuossa vaiheessa rajattua.

Mediaspektaakkeli syntyy

1990-luvulla hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikka oli tullut tiensä päähän. Valtio luopui kuntien kulttuuritoimen yksityiskohtaisesta ohjaamisesta ja vähitellen siirryttiin ostopalvelutoimintaan. Käsitteet tulosvastuu, kannattavuus ja kulutuskysyntä alkoivat vähi-

tellen yleistyä kulttuuripoliittikkaa koskevassa puheessa. (Alasuu-
tari 2006, 48–50.)

Politiikan muutos heijastui myös *Tangomarkkinoihin*. Aatteelisen yhdistyksen rinnalle perustettiin osakeyhtiö vuonna 1998, mikä helpotti liiketaloudellista toimintaa. Tällä tavoin organisoitiin ja esimerkiksi sponsorointiin voitiin kiinnittää enemmän huomiota (Jaakkola 1999, 7–8). Festivaalin paikallinen luonne korostui myös uudella tavalla kun kilpailun osakkaaksi tuli Seinäjoen kaupunki. Tämä heijasteli valtiollisen kulttuuripoliittikan uutta piirrettä: kulttuurin merkitystä alueellisen vetovoiman kasvattajana ryhdyttiin korostamaan (ks. Ilmonen 1989). Paikallisuus sai näin taloudellisen ulottuvuuden, mikä edellisellä vuosikymmenellä ei vielä juurikaan tullut esille.

Voidaan väittää, että tässä vaiheessa tango oli karistanut pois viimeisetkin rippeet marginaaliasemastaan populaarimusiikkijulkisuudessa. Taustalla oli se, että Arja Korisevan rinnalle oli nousut tangomarkkinoiden kautta toinenkin valovoimainen artisti, Jari Sillanpää. Sillanpäästä muodostuikin supertähti, jonka levymyynti ylsi kultalevyyn vuosina 1996 ja 1997. Vuoden 1996 albumi (*Jari Sillanpää*) on yksi kaikkien aikojen myydyimmistä suomalaislevyistä (272 942 kpl). Samalla suomalaisen mediakentän osa-alueet olivat alkaneet lähentyä toisiaan ja käsite ”mediatapahtuma” juurtui vähitellen julkisuuteen. Tangon osalta tämä merkitsi ennen kaikkea sitä, että lehdistö ja televisio alkoivat toimia yhdessä: tangokilpailun voittajista ja finalisteista tuli yleisjulkiksia suomalaiseen mediaan. 1990-luvun lopun naistenlehtiä, iltapäivä- ja skandaalilehdistöä onkin vaikea kuvitella ilman tangokuninkaallisiin liittyvää uutisointia (Jaakkola 1999, 83). Käytännöksi muodostui myös se, että kilpailun karsinta aloitettiin jo alkuvuodesta ja tällä tavoin tangomarkkinoista muodostui lähes ympärivuotinen mediatapahtuma, spektaakkeli. Samalla se työllisti yhä erilaisempia uusia toimijoita ympäri Suomen – mikä kasvatti sen taloudellista merkitystä edelleen. Kasvanut suosio näkyi myös konkreettisella tasolla: festivaalin yleisömäärät lähtivät nopeaan kasvuun ja vuonna 1994 rikottiin

sadantuhannen kävijän raja. Sittenkin keskimääräinen kävijämäärä on pysytellyt näissä luvuissa.

Mediakentän fragmentoituminen merkitsi myös sitä, että festivaali ei enää kilpaillut pop- ja rock-musiikin kanssa näkyvyydestä samalla tapaa kuin aiemmin. Osaltaan tähän vaikutti myös se, että yleinen asenne populaarikulttuuria kohtaan oli muuttunut suopeammaksi, eikä sitä asetettu yhtä voimakkaasti korkeakulttuuria vastaan kuin ennen. Liukuminen pois marginaaliasemasta merkitsi myös sitä, että populaarikulttuurille voitiin hakea uusia merkityksiä. Yksi merkityksenmuutosprosessi on nähtävissä siinä, kuinka Tangomarkkinoista sekä monista muistakin kesäfestivaaleista muodostui 1990-luvulla yleisjulkisuuden areena, jossa näkyivät ja näytettyivät niin poliitikot kuin muutkin yhteiskuntaelämän vaikuttajat (Lehtonen & Koivunen 2005, 24–25). Esimerkiksi Tarja Halonen vieraili festivaaleilla vuonna 2004 ja kertoi omista tangosuosikeistaan ja luonnollisesti myös tanssi tangoa (TM 2011).

2000-luvun taitetta leimasi myös entistä intensiivisempi pyrkimys ”brändätä” tapahtumaa: kuluttajakeskeisen ajattelutavan mukaan festivaalivieraille pyrittiin tarjoamaan mahdollisimman kattava kokonaiselämys. Esimerkiksi vuonna 2003 tangolaulukilpailun ohessa järjestettiin Golden Stars -kilpailu, jonka avulla haluttiin nostaa esiin menneiden vuosikymmenten iskelmämusiikkia. Kilpailun perustaminen voidaan ymmärtää myös pyrkimyksenä luoda nostalgiateollisuutta, mikä on ollut tyypillistä 2000-luvun länsimaiselle populaarimusiikille: 1950-, -60 ja -70-lukujen populaarimusiikkia markkinoidaan vaurastuneille suurille ikäluokille uusissa muodoissa. Golden Star -kilpailussa amatöörit kilpailivat 1960- ja 1970-lukujen musiikin esittämisessä. Kisa ei kuitenkaan profiloitunut tarpeeksi ja se järjestettiin vain kahtena vuonna. Myös muuntyyppistä oheisohjelmaa festivaalin ympärille on pyritty mahdollistamaan Marimekon muoti-show’sta aina missikisoihin asti (ks. TM 2011).

Näkyvä asema julkisuudessa ei kuitenkaan korreloinut taloudellisen aseman kanssa. Tangomarkkinoiden talous oli 2000-luvun vaihteessa edelleen heikoilla: festivaali toimi pitkälti säiden

armoilla ja kävijämäärä vaihteli voimakkaasti. Vuonna 2003 yhdistys joutuikin lomauttamaan osan henkilökunnastaan (Pitkäkoski 2009). Samalla kuitenkin valtion tuen puuttuminen festivaaleilta alkoi nousta julkisuudessa keskustelunaiheeksi.

Järjestelmää, jossa valtio tukee kulttuuritapahtumia, voi pitää seurauksena monissa läntisissä hyvinvointivaltioissa harjoitetusta kulttuuripolitiikasta. Keskeinen piirre tässä politiikassa on ollut se, että valtio on ottanut vastuun taiteenalan koulutuksesta, rakenteista ja ylläpidosta (Heiskanen ym. 2002, 328). Suomessa tuella on merkittävä asema: vuosittain suuri osa Suomen sadoista kulttuuritapahtumista saa jonkinlaista julkista tukea (Rautiainen 2010, 1). Tuen saamisen kriteerit ovat kuitenkin nousseet keskeiseksi kiistan aiheeksi. Tilanne on kärjistynyt sitä mukaa kun kulttuuriteollisuuteen on alettu suhtautua myötämielisemmin ja kaupalliskriittinen suhtautumistapa on menettänyt merkitystään.

Tuen saamisen ristiriitaisuus tulee näkyviin myös Seinäjoen Tangomarkkinoiden osalta. Tukea yhdistys on aktiivisesta hakemisesta huolimatta saanut Taiteen keskustoimikunnalta vain kahtena vuonna, 2007 ja 2008, mutta tällöin tuen on myöntänyt Opetusministeriö vastoin Taiteen keskustoimikunnan esitystä. Tämäkin tuki on ollut varsin pientä: esimerkiksi vuonna 2008 tukea saatiin 5000 euroa. Pauli Rautiaisen (2010, 20) mukaan tuesta varsinaisesti päättävä Valtion säveltäjätoimikunta ja Valtion tanssitaidekunta eivät ole puoltaneet Tangomarkkinoiden hakemuksia, koska tapahtuma ei täytä heidän mukaansa taiteellisia kriteerejä. Perusteluissa on viitattu tapahtuman kaupallisuuteen. Tangomarkkinoiden perustajien pyrkimys edistää tangokulttuuria ja nostaa tangon tasoa ei siis ole välittynyt taiteen rahoituksesta päättävälle tai ainakaan se ei ole saanut vastakaikua.

Tuen puuttuminen on kuitenkin herättänyt paljon keskustelua. Pauli Rautiaisen (2010, 20) mukaan se on aiheuttanut ”keskeisintä erimielisyyttä” Taiteen keskustoimikunnassa. Debattia on käyty laajemminkin: vuonna 2004 kokoomusministeri Paula Risikko (2004) laati eduskunnalle kirjallisen kysymyksen, jossa hän vaati perusteita kesätapahtumien rahoittamiskäytännöille ja esitti että

eduskunta rahoittaisi Tangomarkkinoita 100 000 eurolla. Risikko piti tapahtumaa yhtenä ”maamme merkittävimmistä kulttuuritapahtumista ja kansanjuhlista, jossa [--] itse maksavien asiakkaiden osuus on huomattava”. Hän korosti myös, että Tangomarkkinoita ei oltu kohdeltu oikeudenmukaisesti ja tasapuolisesti muihin kulttuuritapahtumiin nähden:

Voidaan perustellusti väittää, että Tangomarkkinoiden talous olisi nyt hyvässä kunnossa, mikäli valtio olisi kohdellut tapahtumaa avustuspäätöksiä tehdessään oikeudenmukaisesti ja kilpaileviin tapahtumiin verrattuna tasapuolisella tavalla. Valtio on turvannut vuosikaudet lukuisten kilpailevien tapahtumien taloutta, mutta Tangomarkkinat on joutunut kilpailemaan täysin markkinavoimien ehdoilla. Siksi olisi oikeus ja kohtuus, että valtio osallistuisi viimeistään nyt suuren suomalaisen kesä- ja kulttuurijuhlan jatkon turvaamiseen. (Risikko 2004.)

Kuitenkin joissakin puheenvuoroissa valtion tuen puuttuminen festivaaleilta on nähty –kilpailutalouden hengessä – positiivisena asiana. Esimerkiksi vuonna 2004 festivaaleilla puhunut Sitran yliasiamies Esko Aho kehotti järjestäjiä olemaan ylpeitä siitä, että Tangomarkkinat on pystytty järjestämään ilman tukea. (TM 2011.)

Kun tarkastellaan kokonaisuutena valtion myöntämää tukea festivaaleille 2000-luvun alkuvuosina (ks. Rautiainen 2010), silmiinpistävää on se, että Tangomarkkinat näyttää pudonneen omaan kategoriaansa. Tuen saajien listalta löytyy monia populaarikulttuurin kategoriaan kuuluvia tapahtumia, esimerkiksi Provinssirock. Toisaalta esimerkiksi kansanmusiikkia on tuettu aktiivisesti. Aspektinäkökulmasta katsottuna tangokulttuurin ja taloudellisten resursien suhde onkin siten ristiriitainen: yleisjulkisuudessa populaarikulttuuri on tullut 1990-luvun loppua kohti tultaessa entistä hyväksyttävämmäksi, mikä siis näkyy ainakin osittain rahoituspolitiikassa, mutta ei Tangomarkkinoiden osalta.

Syy Tangomarkkinoiden ongelmalliseen asemaan valtion rahoituspolitiikkaan nähden löytynee viihde-käsitteestä. Tapahtumaa on markkinoitu alusta lähtien viihdemusiikki-käsitteen alla, johon helposti liitetään mielikuva pysähtyneisyydestä. Toisaalta taas rockkulttuuriin on pitkään liitetty kriittisyys ja progressiivisuus (ks.

Kallioniemi 1990, 135–145). Staattisuuden vaikutelmaa on lisännyt tanssilavakulttuuri ja samantyyppisenä vuodesta toiseen toteutettu kilpailu. Lisäksi voidaan väittää, että tango on myös ollut arkisuudessaan myös liian ”matalaa” vallitsevan kulttuuripolitiikan luonteeseen nähden. Vaikka 2000-luvulla käsitykset esimerkiksi rockin kapinallisuudesta tai toisaalta tangon staattisuudesta on haastettu, (rahoitus)järjestelmän tasolla nämä mielikuvat näyttävät siis elävän.

2000-luvun loppu: kohti tangon markkinoita

2000-luvulla kilpailuvaltion keskeiset käsitteet – muutos, osaminen, innovaatiot (ks. Kantola 2006, 165–170) – ovat vähitellen juurtuneet kulttuuripolitiikkaan. Samalla kulttuuri halutaan määrittellä toimialaksi eli kulttuuria hahmotetaan pitkälti sen mukaan, millaisia markkinoita sen alueelle voidaan luoda. Toisaalta kulttuuria koskevaan puheeseen on tuotu voimakkaasti yrittäjyyden metafora. Samalla kulttuurin julkisesta rahoittamisesta on syntynyt uusi kiistan aihe (ks. esim. Heiskanen ym. 2002.)

Ensikädessä näyttäisi siltä, että ajankohta suosi ”kaupallista” tapahtumaa. Kuitenkin haasteet tangoa ja Tangomarkkinoita kohtaan tulevat julkisuuden muutoksista. Yksi keskeinen haaste koskee festivaalin näkyvyyttä: fragmentoituneessa mediassa kilpailu katsojista ja festivaalivieraista on entistä kovempaa, eikä ”jokaiselle jotakin” -tyyppinen ajattelu näytä riittävän tapahtuman säilymiseen. Keskeinen kysymys onkin, mikä on Tangomarkkinoiden kohdeyleisö.

Ratkaisua ongelmaan on lähdetty hakemaan siitä, että ohjelma siirrettiin vuonna 2009 MTV3:lta TV2:lle – ohjelma ei siis enää sovinut MTV3:n profiliin. Samalla kilpailun imagoa on lähdetty edelleen virtaviivaistamaan. Uusia tangokuninkaallisia ei vuonna 2010 haettu karsintakiertueella ravintoloista ja tanssipaikoilta, vaan alkukarsinnat käytiin Yleisradion maakuntaradioiden studioilla eri puolilla maata. Radiokarsintojen sanottiin nostavan rimaa entisestään,

sillä ”radiomikrofonien ääreen ei lähdetä kovin heppoisin eväin” (Discopress 2009). Kilpailuun siis halutaan hakea samoja piirteitä kuin muihin television laulukilpailuformaatteihin: Idolsiin ja X factoriin. Sen tulee olla moninainen ja näyttävästi esillä mediassa.

Julkisuuskuvaan muutokseen liittyy myös se, että argentiinalainen tango nousi vuonna 2011 keskeiseen asemaan. Suomi ja suomalaisuus olivat vielä vuoden 2010 festivaalin keskeinen teema, mutta 2011 Tangomarkkinoiden yhteydessä järjestettiin kansainvälinen tangotapahtuma Cumbre Mundial del Tango (Seinäjoki 2011). Argentiinalaista tangoa on esitelty festivaaleilla jo aiemmin, mutta sen osuutta haluttiin entisestään korostaa ja tehdä näin tapahtumasta kansainvälisempi. Kaikki nämä muutokset kertovat tarpeesta muokata tangoa soveliaammaksi tämän päivän brändejä ja brändinrakentamista korostavalle julkisuudelle. Ja juuri tässä kohtaa herää kysymys siitä, mitkä elementit suomalaisesta tangosta sopivat tangobrändiin ja mitkä eivät; onko lavatanssikulttuuri ja iskelmämuusiikin aura riittävä?

Kulttuurin talous kilpailuvaltiossa: miten käy tangon?

Suomalaisen tangon ja talouden suhteessa pitkällä aikavälillä keskeistä on se, että siinä missä tangolle on pyritty julkisuudessa luomaan kulttuurista arvostusta monin tavoin, talouden näkökulmasta katsottuna asema on ollut vähintäänkin ristiriitainen. Ristiriita nousee vielä selkeämmin esille, jos tarkastelee kokonaisuudessaan tangon asemaa kansallisessa itseymmärryksessä. Tango on usein ensimmäisiä asioita, joita nostetaan esiin kun puhutaan Suomesta ja suomalaisuudesta. Tämä koskee sekä julkista keskustelua että esimerkiksi matkailumarkkinointia: *Satumaa* ja *Täysikuu* halutaan nähdä niin elokuvissa kuin vaikkapa suomalaista tangoa koskevassa (populaarissa) kirjallisuudessa suomalaisuuden metaforana (esim. Numminen 1998; Kukkonen 1996).

Ristiriidalle on löydettävissä yksi selkeä syy: hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikka, johon liittyvä kaupalliskriittisyys on säilynyt

arviointikriteerinä vaikka ympäröivät olosuhteet ja ennen kaikkea kulttuuriteollisuus on luonteeltaan muuttunut huomattavastikin. Talouden ja kulttuurin erottaminen tämän päivän medioituneessa kulttuurissa on haasteellinen tehtävä. 2000-luvulla esiintyvät kaupalliskriittiset ajatukset kertovat kuitenkin siitä, kuinka hitaasti kulttuuriin liitetyt arvot muuttuvat. Kilpailutalouden periaatteita ei siis omaksuta kuin napista painamalla. Tätä ajatusta tukevat myös Elina Jokisen (2010) saamat tulokset valtion tuen merkityksestä suomalaisille kirjailijoille: apurahasta on Jokisen mukaan tullut ammattikirjailijan symboli. Sama ajatus voidaan liittää myös valtion tapahutumatukeen: tuki on tuonut mukanaan arvostuksen ja statuksen ja sen vuoksi siitä on kannattanut kilpailla.

Toisaalta käyttämäni aspektinäkökulma on tuonut esiin myös populaarikulttuurin ja talouden välisten suhteiden kompleksisuuden. Populaarikulttuurin taloudellinen ja kulttuurinen asema on monen tekijän summa, eivätkä nämä kaksi aina korreloi keskenään. Tämä puolestaan kertoo populaarikulttuurin heterogeenisyydestä. Vaikka populaarikulttuuri on Suomessa raivannut tietään arvostuksen ja (valtion) tuen piiriin vähitellen, tangon kohdalla näin ei ole käynyt. Tango on ollut lopulta ”liian” populaaria ja arkipäiväistä. Kuten Peter Stallybrass ja Alon White (1986, 5) toteavat, sosiaalisesti perifeerinen populaarikulttuurin muoto on usein symbolisesti keskeinen ja juuri tämä pätee tangoon hyvin.

Jatkuuko tangon sosiaalisesti perifeerinen mutta symbolisesti keskeinen asema kilpailutaloudessa? Äkkiseltään voitaisiin ajatella, että siirtyminen vapaaseen kilpailuun voisi häivyttää tämän tyyppistä asetelmaa. Kuitenkin luova talous näyttää johtavan ennen kaikkea ohjelmaformaattien syntymiseen ja toisaalta se suosii vain tiettyjä kulttuurin aloja. Kuten David Chaney (2002, 170–171) on huomauttanut, fragmentoituneessa kulttuurissa tuotteen kaupallinen imago tulee tärkeämmäksi kuin itse tuote: Tangomarkkinoiden siirtyminen Idolsin kaltaiseen muottiin ei siis ole yllätys. Tässä mielessä tangon sosiaalinen perifeerisyys siis jatkuu, vaikka sen taloudelliset edellytykset paranisivatkin.

LÄHTEET

- Aho, Marko (2003) *Iskelmäkuninkaan tuho: Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Alapuro, Risto (1997) *Suomen älymystö Venäjän varjossa*. Helsinki: Tammi.
- Alasuutari, Pertti (1996) *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti (2006) ”Suunnitteluloudesta kilpailulouteen: miten muutos oli ideologisesti mahdollinen”. Teoksessa Risto Heiskala & Eeva Luhtakallio (toim.), *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukykyvaltio*, s. 43–64. Helsinki: Gaudeamus.
- Bagh, Peter von & Hakasalo, Ilpo (1986) *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava.
- Chaney, David (2002) *Cultural Change and Everyday Life*. New York: Methuen.
- Discopress (2009) ”Tangomarkkinat luopui karsintakiertueesta”, [http://www.hitit.fi/news.php?s=view&id=18343_\(tarkastettu 17.3.2011\)](http://www.hitit.fi/news.php?s=view&id=18343_(tarkastettu%2017.3.2011)).
- Frith, Simon & Horne, Howard (1987) *Art into Pop*. London: Methuen.
- Gay, Paul & Pryke, Michael (2002) ”Cultural economy: an introduction”. Teoksessa Paul du Day & Michael Pryke (toim.), *Cultural Economy*, s. 1–19. London: Sage.
- Hanski, Pentti (2001) *Pöllön siivin. MTV:n vuodet 1955–1984*. Helsinki: Otava.
- Heiskanen, Ilkka & Kangas, Anita & Michell, Ritva (2002) ”Muutokset, haasteet ja mahdollisuudet”. Teoksessa Ilkka Heiskanen, Anita Kangas & Ritva Michell (toim.), *Taiteen ja kulttuurin kentät. Perusrakenteet, hallinta, lainsäädäntö ja uudet haasteet*, s. 228–258. Jyväskylä: Tietosanoma.
- Heiskari, Ilkka (1994) *Tango d’amor. Tangomarkkinat 10-vuotta*. Seinäjoki: Tangomusiikin edistämisyhdistys.

- Ilmonen, Kari (1989) *Kulttuuri alueen käyttövarana: kulttuuripolitiikan hallitsevat diskurssit Keski-Pohjanmaalla*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Jaakkola, Paula (1999) *Tangolaulukilpailijoiden julkisuuskuva ja tähteys lehdistössä vuosina 1985–1998*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Jokinen, Elina (2010) *Vallan kirjailijat. Valtion apurahoituksen merkitys kirjailijoille vuosituhannen vaihteen Suomessa*. Helsinki: Avain.
- Kallioniemi, Kari (1990) *Dandy, soul-mies ja rock-sankari*. Helsinki: KSL.
- Kantola, Anu (2006) ”Suomea trimmamaassa: suomalaisen kilpailuvallion sanastot”. Teoksessa Risto Heiskala & Eeva Luhtakallio (toim.), *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukykyvaltio*, s. 156–178. Helsinki: Gaudeamus.
- Keinonen, Heidi (2009) ”Kaverukset: Constructing a Sense of Cultural Proximity in the Finnish Adaptation of Hancock’s Half Hour”. *Critical Studies in Television* 4/2, 37–52.
- Koivunen, Anu & Lehtonen, Mikko (2005) ”’Joskus on kiva olla vähemmän aikuinen’. Kulttuurisen määrittelyvallan siirtymät ja julkisen puhuttelun areenat”. *Tiedotustutkimus* 28(2): 4–27.
- KM (1974) Kulttuurikomitean mietintö 1974: 2. Helsinki.
- Kukkonen, Pirjo (1996) *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing. Finnish Culture in Tango Lyrics Discourses – A Contrastive Semiotic and Cultural Approach to the Tango*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Lehtonen, Mikko (2008) ”Kulttuuri sfäärinä ja aspektina”. *Kulttuurintutkimus* 1/2008, 17–28.
- Muikku, Jari (2001) *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto*. Helsinki: Gaudeamus.

- Negus, Keith (1999) *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Nieminen, Hannu (2006) *Kansa seisoi loitompana. Kansallisen julkisuuden rakentuminen Suomessa 1809–1917*. Tampere: Vastapaino.
- Numminen, Mauri Antero (1967) ”Kannattako tangoa vihata?” *Suosikki* 5/1967, 6–9, 33, 42.
- Numminen, Mauri Antero (1998) *Tango on intohimoni*. Helsinki: Schildts.
- Nyman, Jake (2005) *Suomi soi 4. Suuri suomalainen listakirja*. Helsinki: Tammi.
- Pitkäkoski, Reijo (2009). Puhelinhaastattelu 6.10. 2009.
- Rautiainen, Pauli (2010) *Valtion tuki kulttuuritapahtumille 2000–2008*. Taiteen keskus-toimikunta, Työpapereita 47. Helsinki: Taiteen keskus-toimikunta.
- Rautiainen, Tarja (2001) *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Risikko, Paula (2004) Kirjallinen kysymys eduskunnalle 621/2006 vp, http://www.eduskunta.fi/faktatmp/utatmp/akxtmp/taa_747_2004_p.shtml (tarkastettu 6.1. 2010).
- Stallybrass, Peter & White, Alon (1986) *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen.
- Seinäjäoeki (2011) ”Seinäjoelle kansainvälinen Cumbre-tangotapahtuma”. *Seinäjoen kaupunki*, http://www.seinajoki.fi/ajankohtaista/tiedotteet/seinajoelle_kansainvalinen_cumbre-tangotapahtuma_.html (tarkastettu 17.3.2011).
- Siisiäinen, Martti (1990) *Suomalainen protesti ja yhdistykset*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Suosikki (1966) ”Tippasensuuri tappoi Irwinin kovimman laulun”. *Suosikki* 11/1966, 19–20, 51.

TM (2011) ”Tangomarkkinoiden historia”. *Tangomarkkinat*, http://www.tangomarkkinat.fi/tangomarkkinoiden_historia.html (tarkistettu 17.3.2011).

Valaskivi, Katja (2002) *Leipää ja rinkiä. Johdatus asian ja viihteen suhteeseen suomalaisessa televisiossa*. Sarja B43/2002. Tampereen yliopisto: Tiedotusopin laitos.

SEINÄJOKI TANSSII JA SOI: KAUPUNKITILAN FESTIVALISOITUMINEN TANGOMARKKINOIDEN AIKANA

Yrjö Heinonen

On sanottu, että arkkitehtuuri on jähmettynyttä musiikkia ja musiikki soivaa arkkitehtuuria. Tangomarkkinoiden aikaan musiikki täyttää viiden päivän ajan Seinäjoen kaupungin katukuvan, josta tulee soivaa arkkitehtuuria ihan kirjaimellisestikin. Sosiologi Louis van Elderenin (1997) termein kysymys on Seinäjoen festivalisoitumisesta Tangomarkkinoiden aikana. Termiä festivalisoituminen (engl. *festivalization*) on festivaali- ja kaupunkitutkimuksessa käytetty kahdessa merkityksessä. Ensimmäinen merkitys viittaa julkisen tilan väliaikaiseen uudelleenmäärittelyyn festivaalin ajaksi. Tällöin musiikki ja festivaali yhdistävät paikkoja ja ihmisiä siten, että normaalisti erilliset alueet lähestyvät funktionaalisesti toisiaan, kytkeytyvät toisiinsa kiinteämmin ja tavallisesti erilliset väestöryhmittä sekoittuvat (van Elderen 1997, 128–129). Näin ymmärrettynä festivalisaatio on lähellä karnevalisaatiota Mihail Bahtinin (1995) ja liminaaliltaa Victor Turnerin (1987) esittämässä mielessä.

Toisen merkityksen mukaan festivalisoituminen tarkoittaa kaupungin markkinointia huvipuiston kaltaisena aikuisten kulttuuri-puuhamaana ja/tai kulttuurinähtävyyksistä rakentuvana ulkoilmamuseona (van Elderen 1997, 128). Tässä merkityksessä käsitettä on käytetty esimerkiksi Euroopan kulttuuripääkaupunkihakemusten kohdalla (Roth & Frank 2000; Hitters 2007). Käytän tässä termiä festivalisoituminen molemmissa yllä mainituissa merkityksissä. Kiinnitän huomiota erityisesti siihen, kuinka Tangomarkkinat festivaaliorganisaationa itse hyödyntää tapahtuman aikaista julkisen ja yksityisen tilan uudelleenmäärittelyä markkinoinnissaan.

Festivaalin ajallispaikallinen dynamiikka

Festivaali tapahtuu ajassa ja tilassa. Ajallisesti festivaalia määrittää väliaikaisuus, toistuvuus ja lineaarisuus. Festivaali on väliaikainen, sillä se kestää kerrallaan vain muutaman päivän. Se on toistuva, sillä se järjestetään vuodesta toiseen. Festivaali on myös lineaarinen, sillä kunakin vuonna se etenee tietyn ohjelman mukaisesti alusta päätökseen. Paikallisesti festivaalia määrittää sen keskittyminen ei vain tietylle paikkakunnalle vaan myös tällä paikkakunnalla tietylle alueelle ja/tai tiettyihin tapahtumapaikkoihin.

Paikkaa ja paikallisuutta on tutkittu esimerkiksi kulttuurimaantieteessä, kaupunkisuunnittelussa ja -sosiologiassa. Kulttuurimaantieteilijä Edward Relphin (1986) mukaan paikan identiteetti rakentuu kolmesta osatekijästä: fyysiset puitteet, niissä tapahtuva toiminta ja edellisille annetut merkitykset. Fyysiset puitteet viittaavat paikan topografiaan (joet, mäet jne.) ja arkkitehtuuriin (kadut, rakennukset, puistot jne.). Toiminta viittaa sekä jokapäiväisiin aktiviteetteihin että erityisille tapahtumille ominaisiin toimintamuotoihin. Merkitykset taas perustuvat sekä menneisiin tapahtumiin että tapahtumahetken tilanteeseen. Kaupunkisuunnittelija Kevin Lynch (1960) on jakanut kaupunkitilan fyysiset puitteet väyliin (tiet, joet), reunoihin (seinät, rannat), alueisiin (kaupunginosat), solmukohtiin (keskukset, risteykset) ja maamerkkeihin (korkeat tornit, vuoret).

Sosiologi Henri Lefebvre (2004) erottaa havaitun (fyysisen) tilan materiaalisine aspekteineen ja tilallisine käytäntöineen, käsitety (mentaalisen) tilan siihen perustuvine tilan representaatioineen sekä eletyn (sosiaalinen) tilan representaation tiloineen. Tilalliset käytännöt viittaavat fyysisen tilan käyttöön sellaisena kuin se arkipäivässä havaitaan ja koetaan. Ne yhdistävät havaitun ja koetun päivittäisen todellisuuden (rutiinin) sekä ne väylät ja verkostot, jotka kytkevät toisiinsa työhön, yksityiselämään ja vapaa-aikaan liittyviä tiloja. Tilan representaatiot tarkoittavat tilaa koskevia verbaa-lisia kuvauksia tai visuaalisia esityksiä (kartat, organisaatiot jne.). Ne ovat tyypillisesti tutkijoiden, suunnittelijoiden ja markkinoijien

esittämiä kuvauksia, joissa eletty ja havaittu kytketään siihen, miten se on käsitetty. Representaation tilat viittaavat sosiaaliseen tilaan ”siihen assosioitujen mielikuvien ja symbolien kautta välittömästi läpi elettyinä”, ja ne perustuvat havaitun ja käsitteellistetyn tilan affektiivis-symboliseen käyttöön. (Lefebvre 2004, 38–39.)

Relphin jakoa paikan fyysisiin puitteisiin, toimintaan ja merkityksiin voi pitää toimivana perusjaotteluna, jota Lynchin ja Lefebvren tarkastelut täsmentävät (ks. taulukko 1). Lynchin jaottelu tarkentaa kaupunkitilan fyysisten puitteiden käsitteellistämistä. Lefebvren havaittu tila puolestaan yhdistää fyysiset puitteet ja niissä tapahtuvan toiminnan, kun taas käsitteellistetty ja eletty tila ovat tärkeitä paikalle annettujen merkitysten eri ulottuvuuksien tarkastelussa.

Relph	Lynch	Lefebvre
Fyysiset puitteet	Väylät, reunat, alueet, solmukohdat, maamerkit	Havaittu (fyysinen) tila: - materiaaliset aspektit - tilalliset käytännöt
Toiminta		
Merkitykset		Käsitetty (mentaallinen) tila: - tilan representaatiot
		Eletty (sosiaalinen) tila: - representaation tilat

Taulukko 1. Paikka ja paikallisuus Edward Relphin (1986), Kevin Lynchin (1960) ja Henri Lefebvren (2004) mukaan.

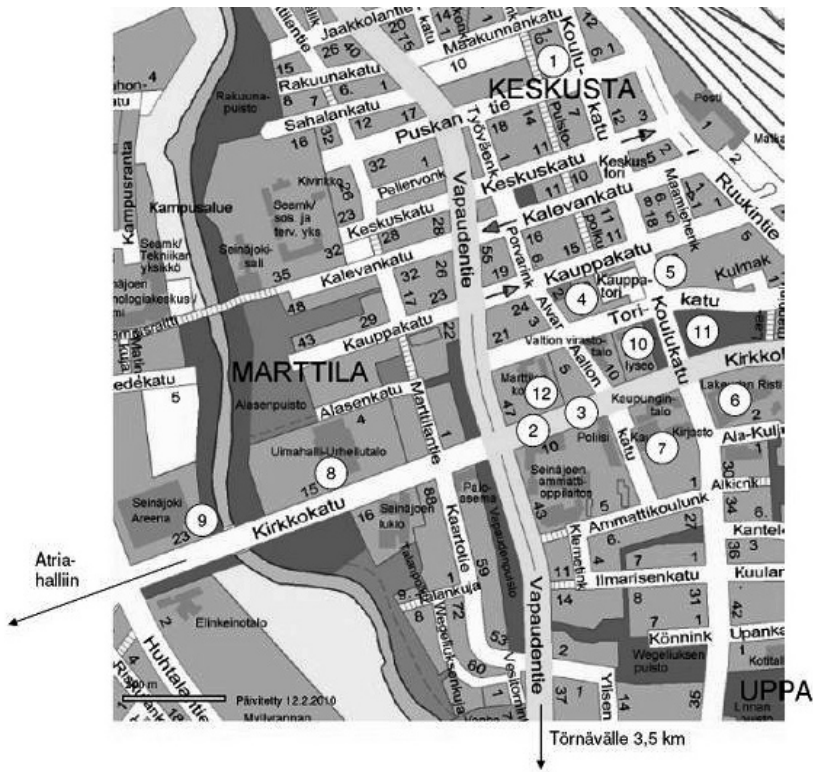
Tarkastelen seuraavassa Seinäjoen festivalisoitumista Tangomarkkinoiden aikana erityisesti tapahtumaorganisaation markkinointipuheen näkökulmasta. Rajaan kuitenkin varsinaisten taloudellisten ulottuvuuksien analyysin tarkastelun ulkopuolelle. Käsitelyäni ohjaa yhtäältä kysymys siitä, miten Tangomarkkinat itse käsitteellistää keskeiset tapahtumapaikkansa ohjelmassaan ja muussa julkisessa tiedottamisessaan, ja toisaalta siitä, millaisiin havaitun ja käsitteellistetyn tilan affektiivis-symboliseen käyttöön perustu-

viin sosiaalisen tilan kokemuksiin nämä tapahtumapaikkakuvaukset vetoavat.

Lähestymistapani on yhdistelmä teoria- ja aineistolähtöistä diskurssianalyysia. Teorialähtöinen se on sikäli, että sovellan siinä kaupunkitila- ja festivaalitutkimuksessa kehitettyä käsitteellistä viitekehystä (erityisesti van Elderen 1997, Relph 1986 ja Lefebvre 2004) Tangomarkkinoita koskevan aineiston analyysiin. Aineistolähtöinen se on sikäli, että nostan aineistosta esiin myös sellaisia artikkelini tematiikkaan liittyviä ilmiöitä ja asioita, joihin kaupunkitila- ja festivaalitutkimus ei välttämättä tarjoa valmiita käsitteitä. Ensisijainen aineistoni koostuu vuoden 2004 Tangomarkkinoiden ohjelma- ja tapahtumapaikkakuvauksista (Tangomarkkinat 2004a, 2004b). Analysoin tapahtumapaikkakuvauksia tilan representaationa Lefebvren (2004) tarkoittamassa mielessä. Relphin (1960) jaottelun mukaisesti kiinnitän huomiota siihen, miten paikan fyysiset puitteet ja paikassa tapahtuva toiminta kuvauksissa esitetään ja millaisiin laajempiin merkitysyhteyksiin ne kytketään. Lisäaineistona käytän soveltuvien osien ja tarpeen mukaan vuosien 2001, 2005, 2006 ja 2010 Tangomarkkinoiden ohjelmia tapahtumapaikkakuvauksineen. Havainnollistan Seinäjoen festivalisoitumista eri ihmisten eri julkisissa medioissa esittämällä verbaalisilla kuvauksilla Tangomarkkinoista ja omista tangomarkkinakokemuksistaan. Olin itse tutkimustarkoituksessa vuoden 2004 Tangomarkkinoilla keskiviikosta sunnuntaihin, ja hyödynnän tangomarkkinakokemuksiani soveltuvien osien ohjelma- ja tapahtumapaikkakuvauksia tulkitesani. Näiden kuvausten, valokuvien ja muun havainnollistavan aineiston avulla pyrin välittämään lukijalle välähdyksiä siitä, mitä Tangomarkkinat ovat läpi elettyinä sosiaalisena tilana.

Seinäjoki festivalisoituu

Tangomarkkinoiden keskeiset tapahtumapaikat ovat sijoittuneet ydinkeskustan Kirkkokadun puoleiseen laitaan sekä Kirkkokadun ja sen läntisenä jatkeena toimivan Alaseinäjoenkadun varrel-



Kuva 1. Tangomarkkinoiden 2004 tapahtumapaikkoja: (1) Keskusta, (2) Tangokatu, (3) Tangobasaari, (4) Torikeskus, (5) Tangovapaa vyöhyke, (5) Lakeuden Risti -kirkko, (7) Kaupunginteatteri, (8) Urheilutalo, (9) Seinäjoki Arena, (10) Lyseo, (11) Keskuspuisto, (12) Marttilan koulu. Kartta-pohja: Seinäjoen karttapalvelu.

le (kuva 1). Näin Vapaudentien ja Kirkkokadun risteyksestä ja erityisesti Kirkkokadun Vapaudentien ja Alvar Aallon kadun väliin sijoittuvasta Tangokadusta tulee Tangomarkkinoiden ajaksi Seinäjoen keskeisin solmukohta. Keskustassa ja sen välittömässä läheisyydessä sijaitsevien tapahtumapaikkojen lisäksi tapahtumia on myös Vapaudentiestä noin kilometrin päässä sijaitsevassa Jouppilan jää-

urheilukeskuksessa sekä keskustasta noin kolmen ja puolen kilometrin päässä sijaitsevassa Törnävänsaarella. Toiminnan keskuksena on Kirkkokadun, Alvar Aallon kadun, Torikadun ja Koulukadun rajaama kortteli lähikortteleineen sekä Kirkkokatu ja sen jatke Alaseinäjoenkatu, jolla Atria-halli sijaitsee. Tangomarkkinoiden ajaksi tämä alue muuttuu osittain suljetuksi festivaalitalaksi, jota hallitsevat tilapäiset rakenteet (aidat, teltat) ja yleinen karnevaalitunnelma.

Tapahtuma alkaa keskiviikkoiltana kaupungin keskustasta Tangokadun (normaalisti Kirkkokatu) pääportille johtavalla paraatilla, jota välittömästi seuraa virallinen avajaisseremonia ja tangotanssit Tangokadulla. Tapahtumia on myös Tangokadun välittömässä läheisyydessä olevassa Alvar Aalto -keskuksessa. Vuoden 2004 ohjelmaan sisältyi Tangoseminaari (perjantaina) Kaupunginteatterissa sekä kirkkokonsertti Lakeuden Risti -kirkossa ja Amelita Baltarin argentiinalaisen tangon konsertti Kaupunginteatterissa (molemmat lauantaina). Tanssit ovat konserttien ohella keskeisin aktiviteetti. Tanssitapahtumia on Tangokadun päivittäisten Katutanssien lisäksi Atria-hallissa ja Törnävänsaaren tanssilavalla. Lyseolla pyörii torstaista lauantaihin Leena ja Åke Blomqvistin tanssikoulu. Tangolaulukilpailu uusien kuninkaallisten kruunaamisineen on Tangomarkkinoiden ehdoton päätapahtuma. Kaikki välittömästi Tangolaulukilpailuun liittyvät konsertit – finaalin karsinta (perjantai), finaali (lauantai), kuninkaallisten konsertti (sunnuntai) – pidetään Seinäjoki Arenalla. Tangomarkkinat päättyvät sunnuntaina Atria-hallissa järjestettyihin Kuninkaallisiin tansseihin.

Festivaalitapahtumat järjestetään paikoissa, jotka on alun perin rakennettu jotakin muuta toimintaa kuin festivaalia varten. Yhtäältä festivaali luo symbolisia merkityksiä, jotka ikään kuin kiinnittyvät näihin rakennuksiin ja jatkavat elämäänsä festivaalin jälkeenkin. Toisaalta rakennusten alkuperäinen käyttötarkoitus ja pääasiallinen toiminta sekä niihin festivaalin ulkopuolella liitetyt merkitykset vaikuttavat myös kyseisissä tiloissa festivaalitapahtumien aikana tuotettuihin merkityksiin.

Avajaiskulkue ja ilta tangokadulla

Festivaali alkaa siis keskiviikkoiltana avajaiskulkueella eli Tango-paraatilla. Kulkuetta johtaa Seinäjoen Rautatieläisten soittokunta, ja 2000-luvun alkuvuosina mukana on yleensä ainakin edellisvuoden Tangokuningas ja -kuningatar sekä tanssiseura Botafofon tanssijoita (kuva 2). Kulkue lähtee liikkeelle Nuorisokeskuksen kulmalta (Puskantie 3) ja etenee Tangokadun portille. Reitti on vaihdellut jonkin verran vuosittain. (Tangomarkkinat 2001, 2004b, 2005a, 2006, 2010.)

Avajaiskulkue kuuluu festivaalin viralliseen ohjelmaan, mutta sen reitistä tai reitin varrella olevista paikoista ei anneta yksityiskohtaista tapahtumapaikkakuvausta. Louis van Elderenin (1997, 132–133) mukaan paraati on symbolinen rituaali, jossa tietyt alueet



Kuva 2. Tangoparaati Koulukadulla. Edessä tanssiseura Botafofon tanssijoita tango pyörteissä, taustalla Seinäjoen Rautatieläisten soittokunta. Kuva: Martti Hautamäki.

ja kadut riisutaan niiden arkielämän mukaisista merkityksistä, jotka korvataan (tilapäisesti) uusilla festivaalinmukaisilla merkityksillä. Kulkue on julkinen näytelmä, joka kertoo tarinan festivaalista ja sen osanottajista. Se on myös yksisuuntainen ja lineaarinen: sen tehtävänä on johdattaa arjesta festivaaliin ja tehdä reitistä yhteistä läpi elettyä festivaalililaa. Vuoden 2004 avajaiskulkuetta tarkastellaan paikallisessa *Ilkka*-lehdessä seuraavin sanoin:

Kymmenien puhaltimien tahdittama tango kuului kauas ja tuntuu vieläkin. Tangomarkkinoiden perinteinen avajaiskulkue oli mannaa sekä silmille että korville.

Seinäjoen Rautatieläisten soittokunnan rytmikäs poljenta kehysti juhlavasti sulavaliikkeisten tanssijoiden tulisia tahteja.

Kulkuetanssijoiden kirkkaat puvut ja liehuvat helmat saavat 4-vutias Senni Sallin melkein sanattomaksi.

– Ne ovat niin ihania, tyttö huokaisee.

Sennin äiti Kaisa Sallin mielestä tunnelma tekee tangomarkkinointa juhlan.

– En ole edes seurannut kruunumittelöitä. Odotan katutansseja ja vanhoja tuttuja. Täällä voi törmätä vuosienkin takaisiin ystäviin.

EKA TANGO. 9-vuotias Mirella Jalonen ja vuotta vanhempi Aleksii Ahola ovat tanssiseura Botafogon nuorimpia tangoajia.

– Tanssimme tänään kesän ensimmäistä kertaa tangoa, ja aluksi jännitti vähän, koska tanssikuviot on suunniteltu pitkään saliin. Nyt piti tanssia suoraan eteenpäin.

Katsojalle jännitys ei välittynyt. Notkeissa taivutuksissa ja yllättävissä käännoöksissä näkyi nuori osaaminen ja rakkaus tanssiin. (Pennanen 2004, 8.)

Tangokadulla avajaiskulkuetta seuraavat välittömästi festivaalin avajaiset ja edelleen katutanssit. Tangokatu on Vapaudentien ja Alvar Aallon kadun väliin jäävä Kirkkokadun pätkä, joka on tilapäisesti nimetty uudelleen festivaalin teeman mukaisesti. Vuoden 2004 ohjelmassa Tangokatu esitellään seuraavasti:

Festivaalin iloisesti kupliva sydän lähes 30.000 tangovieraalle. Avoimen sinisen taivaan alla tango muuttuu mystiseksi kokemukseksi, joka vie mennessään – aamuun asti. Tangokadun kolmelta esiintymislavalta hyvän tunnelman takaavat huippuartistit, huippuorkesterit ja huippujuontajat. (Tangomarkkinat 2004b.)

Kuvauksesta löytyy viittauksia sekä tapahtumapaikan fyysisiin rakenteisiin (avoin taivas, kolme esiintymislavaa) että katutanssien ajallisiin rakenteisiin (aamuun asti). Toimintaan esittelyssä viittaa lähinnä tango, jonka voi tässä yhteydessä ymmärtää pitävän sisälään esittämisen, tanssimisen ja kuuntelun. Affektiivis-symboliseen kokemukseen perustuviin merkityksiin liittyviä viittauksia on useita (iloisesti kupliva sydän, mystinen kokemus, hyvä tunnelma). ”Iloisesti kupliva sydän” toimii samalla metaforana Tangokadusta festivaalitapahtumien keskeisenä solmukohtana. Vuonna 2004 Tangokadun katutansseissa esiintyivät muiden muassa Arja Koriseva, Jari Sillanpää ja Eija Kantola (kuva 3 seuraavalla sivulla).

Leipää ja sirkushuveja

Tangomarkkinat on kaupunkitapahtuma. Arkkitehti Panu Lehtovuoren mukaan keskusta muuttuu kaupunkitapahtuman ajaksi osittain suljetuksi, labyrinttimaiseksi ja omalakiseksi kaupunkitilaksi, jota hallitsevat basaarimaiset rakennelmat. Kaupunkitapahtuman basaari on tilapäinen järjestely, joka koostuu tyypillisesti olutteltasta, ruoka- ja krääsäkioskeista sekä rivistä bajamajoja. Teltat, kojut ja kioskit sijaitsevat keskeisten kulkureittien varrella, ja ne tuottavat tilojen selkeyttä rikkovia ja näkymiä katkovia labyrinttimaisia rakenteita (Lehtovuori 2000, 108–110; vrt. Mason 1996, 308.) Tangomarkkinoilla on ollut erityisesti kaksi aluetta, joille on tapahtuman ajaksi rakennettu teltoista, kojuista ja basaareista Lehtovuoren kuvaaman kaltainen labyrintti. Tangokadun, Tangobasaarin ja VIP-teltan muodostama kompleksi muodostaa yhden tällaisen labyrintin. Koulukadun, Torikadun ja Kauppakadun rajaamaan kortteliin useina vuosina rakennettu Tangovapaa vyöhyke muodostaa toisen labyrinttimaisen kompleksin.

Ydinkeskustassa sijaitseva Seinäjoen Torikeskus on 2000-luvulla ollut yksi Tangomarkkinoiden oheistapahtumien näyttämöistä. Torikeskus on Citycon-kauppakeskusketjun omistama vuonna 1992 rakennettu kauppakeskus. Samaan ketjuun kuuluvat muun



Kuva 3. Tangokadun ilta: tangokansa tanssii Eija Kantolan tahdissa. Kuva: Yrjö Heinonen.

muassa Myyrmanni (Vantaa), Iso Omena (Espoo) ja Koskikeskus (Tampere). Tangomarkkinoiden ohjelma ei tarjoa Torikeskuksesta tapahtumapaikkaesittelyä. Citycon Oyj (2010) esittelee keskuksen www-sivuillaan seuraavasti:

Seinäjoen keskustassa sijaitseva Torikeskus on yksi Etelä-Pohjanmaan markkina-alueen merkittävimpiä kauppakeskuksia. Monipuolisen kauppaja- ja yrityspalvelukeskuksen erikoisliikkeet, ravintolat ja kahvilat, sekä asiantuntijayritykset ja -yhteisöt palvelevat asiakkaita kolmessa kerroksessa. Monine teemapäivineen Torikeskus on myös Seinäjoen keskeisin tapahtumapaikka.

Kauppakeskus Torikeskusta voi luonnehtia keskustan kohtaamispaikaksi ja kaupungin sykkiväksi sydämeäksi. Keskus tarjoaa puitteet shoppailulle, ystävien tapaamiselle sekä ajanvietolle.

Paikan fyysisiin puitteisiin viitataan esittelyssä lähinnä vain maininnalla tilojen sijoittumisesta kolmeen kerrokseen. Toimintamuodoiksi mainitaan monipuoliset kauppaja- ja yrityspalvelut, erilaiset teemapäivät sekä shoppailu, ystävien tapaaminen ja ajanvietto. Tältä osin ja muutenkin esittely vastaa sosiologi Pasi Mäenpään (2000) käsitystä kauppakeskuksesta tyypillisenä 2000-luvun kaupungin viihtymisen tilana, pienoiskaupunkina kaupunkikeskustan sisällä. Torikeskuksen affektiivis-symbolista merkitystä käsitteellistetään esittelyssä korostamalla sen keskeisyyttä (sijaitsee keskustassa, keskeisin tapahtumapaikka, keskustan kohtaamispaikka). Myös metafora ”kaupungin sykkivä sydän” viittaa paikan keskeisyyteen keskustan tapahtuma- ja kohtaamispaikkana (solmukohtana). Sydän-metaforan käyttö myös Tangokadun tapahtumapaikkaesittelyssä viittaa kuitenkin siihen, että festivaalin aikana tapahtumisen keskus siirtyy – ainakin Tangomarkkinoiden näkökulmasta katsottuna – Torikeskuksesta Tangokadulle.

Hyöty Torikeskuksen käytöstä Tangomarkkinoiden oheistapahtumapaikkana on molemminpuolinen. Tangofinalistit ja aiempien vuosien tangokuninkaalliset vetävät väkeä kauppakeskukseen, kun taas Torikeskuksessa muissa asioissa liikkuvat ihmiset tulevat vedetyksi mukaan festivaalin imuun ja sitä myötä mahdollisesti myös Tangomarkkinoiden maksullisiin tapahtumiin (kuva 4). Nimimerk-

ki Julia (2010) kuvaa julkisessa tanssipäiväkirjassaan Torikeskusta Tangomarkkinoiden tapahtumapaikkana seuraavasti:

Perjantaina ennen puoltapäivää olleet tangofinalistien esitykset menivät ohi (esittelylehtinen oli hieman sekava), mutta ehdin kuulemaan Kari Piirosta. Hän lauloi iltapäivällä tangoja ja muutakin puolen tunnin ajan. Pieni äänentoistolaitte tökötti lattialla, säestäjänä Kari Spets ja mikä esitys. Voiko ääni kuulua niin hyvänä, vaikka paikka oli Kauppakeskuksen alatasanne, joka oli kansoitettu. Ylöspäin oli kolmeen kerrokseen asti katsojia ympäriinsä ja siellä oli ihan täyttä. Katsojamääräksi arvioi joku tuhat-kaksi tuhatta henkeä. Itse en ole nähnyt sellaista määrää kauppataloihin ahdettuna. Alatasanteella oli pieni keskilattia tanssikäytössä ja väkeä oli siinäkin. Jopa itse laulaja hieman pyöräytti laulunsa lomassa lattian reunassa erästä katsojaa tanssin saloihin.



Kuva 4. Torikeskus festivalisoituu. Kuva: *20 vuotta Tangokuninkaallisia* - dvd (Tangomarkkinat 2005b).

Musiikki ja tanssi muodostavat keskeisen osan Tangomarkkinoiden ohjelmatarjonnasta, mutta yleinen markkinahumu määrittää pitkälti tapahtuman ilmapiiriä. Humu tiivistyy Tangobasaarissa käsin kosketeltavaksi ja korvin kuultavaksi. Basaarista on eri vuosina löytynyt erilaisin painotuksin katusoittoa ja -teatteria, jonglöörien esityksiä ja muita perinteisesti markkinahuveihin liittyvää ohjelmaa. Helppoheikin äänekäs kaupittelu sulautuu puheensorinan, katusoiton ja Tangokadulta kantautuvan musiikin ohella osaksi basaarin äänimaisemaa. Tangobasaari, VIP-teltoa ja Klubi-teltoa esitellään vuoden 2004 ohjelmassa seuraavasti:

Basaarialue sijaitsee Tangokadun pääportin läheisyydessä. Basaarin useista myyntipisteistä voit tehdä hyviä ostoksia ja samalla nauttia alueella olevan ravintolan palveluista. Basaarista löytyy myös ohjelmalava, jossa esiintyvät tapahtuman aikana useat huippuartistit. Basaari on avoinna keskiviikosta sunnuntaihin, ja alueelle on vapaa pääsy.

Tunnelmalliseen VIP-ravintolaan voit tuoda yrityksesi asiakkaita, yhteistyökumppaneita tai työntekijöitä nauttimaan buffet-pöydän päivittäin vaihtuvista herkuista. Täällä voit seurata screeniltä TV-finaalien jännitystä yhdessä pöytäseurueesi kanssa ja nauttia tangosta ja tunnelmasta iltamyöhään. Vip-ravintola sijaitsee Marttilan koulun tiloissa maksullisella alueella, ja se on avoinna keskiviikosta lauantaihin. Tee pöytävaraus ajoissa!

Hae vauhtia tangofilikseen Klubilta! Alvar Aallon kadulla sijaitseva Klubi-teltoa kutsuu Sinut mukaan rentoon menoon! Saa nähdä, mitä tällä kertaa hullunrohkeista tempauksistaan tunnettu Extreme Duudsonit saa päähänsä... Klubi-teltoa on myös vauhdikas Nova Club: tarjolla on klassikoita ja tyylikkäämpiä uutuuksia. Nova clubilla esiintyvät muun muassa tämän vuoden Golden Stars -voittajat! (Tangomarkkinat 2004b.)

Kaikissa kolmessa tapahtumapaikkaesittelyssä korostetaan tapahtuman markkinaluonnetta, mutta jokaisessa tämä tehdään omalla ja omalle kohdeyleisölle suunnatulla tavalla. Tangobasaari on koko kansan markkinapaikka, jonne on vapaa pääsy. Basaarista löytyy useita erilaisia myyntipisteitä, joissa on myytävänä ruokaa, kahvia ja keskliolutta sekä kirjoja, t-paitoja ja levyjä. VIP-ravintola on jo nimensäkin perusteella tarkoitettu vain rajatulle joukolle festivaalivieraita, ja se sijaitsee maksullisella alueella. Klubi-teltoa on tan-

govapaan vyöhykkeen tavoin suunnattu erityisesti niille nuorille aikuisille, jotka eivät välttämättä ole kiinnostuneita tangoa ja Tangomarkkinoiden muusta tapahtumatarjonnasta.

Tangomarkkinoita on mediassa kritisoitu siitä, että tapahtumassa on paino ollut sanalla markkinat – ei sanalla tango. Tässä yhteydessä on paikallaan todeta, että sanalla markkinat on kaksi kaupankäyntiin liittyvää mutta toisistaan erotettavissa olevaa merkitystä. Perinteisen merkityksen mukaan markkinat ovat julkisia ostajien ja myyjien kaupankäyntitilaisuuksia, joita järjestetään tietyillä paikkakunnilla säännöllisin väliajoin (esim. kerran tai kahdesti vuodessa). Taloustieteessä markkinoilla puolestaan viitataan järjestelyyn, jossa ostajat ja myyjät määrittelevät kaupan olevien hyödykkeiden hinnan ja määrän kysynnän ja tarjonnan perusteella (Samuelson & Nordhaus 2005). Vaikka myös perinteiset markkinatapahtumat merkitsivät osallistujilleen ensisijaisesti kaupankäyntiä, myös markkinahuvit – musiikki ja tanssi, karuselli ja tivoli, syöminen ja juominen – olivat tärkeä osa tapahtumaa (Seppänen 2000; Niemelä 2007). Tauno Äijälä, yksi tapahtuman perustajajäsenistä, onkin selittänyt festivaalin nimeä ja puolustanut tapahtuman markkinaluonnetta nimenomaan vanhaan markkinaperinteeseen vedoten:

No, lähtötilanteessa valittiin Tangomarkkinat – markkinat – siksi, että se on värikäs kansantapahtuma, mutta ennen kaikkea kysymys on siitä, että siellä on vapaus isolla alueella istua, syödä, juoda, tanssia, kuunnella hyvää musiikkia, ja se on elävä tapahtuma, siinä ei kokoonnuta istumaan katsomoon. Toki siellä sellaisia osuuksiakin on, niin kuin tangokuningatar- ja kuningaskilpailu, mutta se on elävä, liikkuva tapahtuma.¹

Äijälän käsitys Tangomarkkinoiden markkinaluonteesta vastaa Mihail Bahtinin kuvausta karnevaalin ja teatteriesityksen välisestä eroista. Karnevaalissa ei Bahtinin (1995, 9) mukaan ole teatteriesitykselle keskeistä jakoa esiintyjiin ja katsojiin. Teatterista poiketen karnevaalissa ei ole ramppia, sillä ramppi tuhoaisi karnevaalin. Karnevaalia ei Bahtinin mukaan katsella, vaan siinä *eletään* ja sitä elävät *kaikki* mukanaolijat. Karnevaalin aikana voi Bahtinin mukaan elää vain sen omien lakien eli *karnevaalivapauden* lakien mu-

kaan. Samalla on kuitenkin pidettävä mielessä, että – kuten Äijälä itsekin toteaa – vain osa tangomarkkinatapahtumista on karnevalistisia. Enin osa varsinaisista ohjelmaan kuuluvista tapahtumista on suljettuja ja maksullisia, ja ainakin konserteissa on selkeä jako esiintyjiin ja katsojiin.

Ei yksin leivästä

Tangomarkkinat on kulttuurifestivaali. Termillä kulttuurifestivaali viitataan tässä sellaisiin osin elitistisiin (”korkeakulttuurisiin”) taide-tapahtumiin, jollaisina Finland Festivals -ketjun perustajajäsenfestivaaleja – Savonlinnan Oopperajuhlat, Jyväskylän Kesä, Helsingin Juhlaviikot, Turun musiikkijuhlat, Porin Jazzfestivaalit ja Vaasan Kesä – kritisoitiin suomalaisen ”festivaalimaailman harvainvallasta” 1970-luvun festivaalidebateissa. Finland Festivals reagoi tähän debattiin kokoamalla vuonna 1978 eliittiketjun rinnalle niin sanotun suositusketjun, johon kuului myös kansan- ja populaarikulttuuriin keskittyviä festivaaleja. Tangomarkkinat hyväksyttiin suositusketjuun vuonna 1993. Saman vuoden syksyllä Finland Festivals luopui kahden ketjun järjestelmästä, ja jäsenjuhlat tasa-arvoistuivat lopullisesti. (Valkonen & Valkonen 1994, 37–40, 144–145.)

Osa Tangomarkkinoiden tapahtumista pidetään arkkitehti Alvar Aallon suunnittelemassa Seinäjoen hallinto- ja kulttuurikeskuksessa. Alvar Aalto -keskus on yksi Seinäjoen päänähtävyyksistä, ja se käsittää kuusi rakennusta: Lakeuden Risti -kirkko, kaupungintalon, kirjasto, seurakuntakeskus, valtion virastotalo ja kaupunginteatteri (kuva 5). Lakeuden Ristin kellotapuli toimii Seinäjoen keskeisenä maamerkinä niin Tangomarkkinoiden aikana kuin muulloinkin.

Vuosittain toistuvia tangomarkkinatapahtumia ovat olleet Lakeuden Ristissä pidetty kirkkokonsertti sekä kaupunginteatterissa järjestetyt konsertit ja tangoseminaari. Näiden lisäksi Tangomarkkinoiden ohjelmaan on useina vuosina sisällytynyt opastettu kierros Alvar Aalto -keskukseen. Vuoden 2004 ohjelman tapahtumapaik-

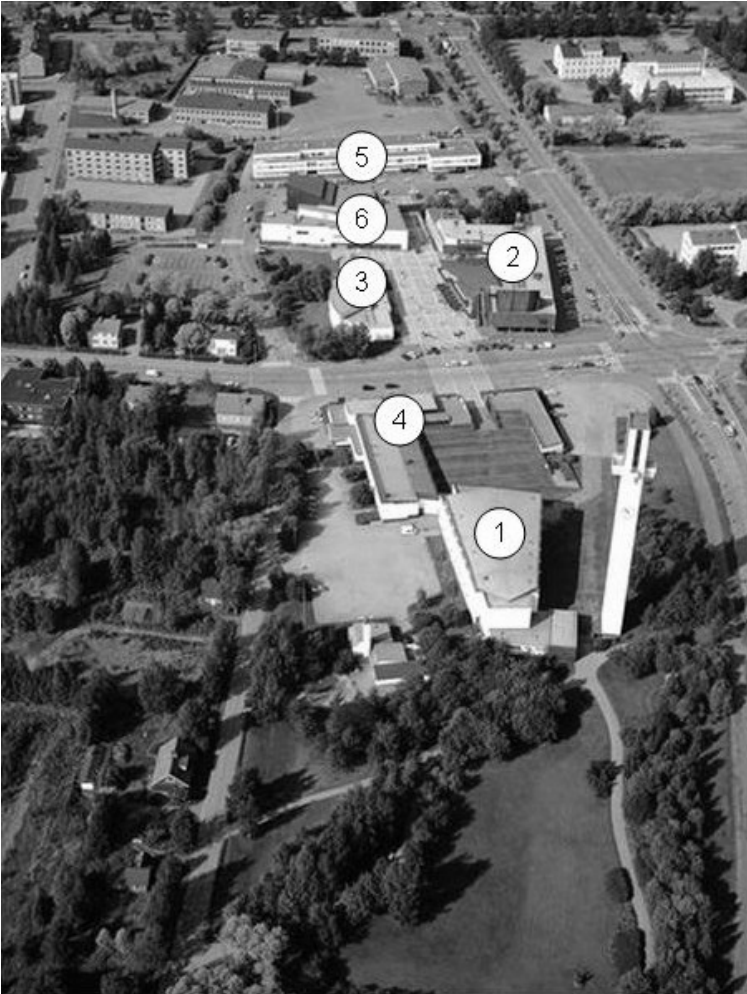
kakuvauksessa Lakeuden Risti ja kaupunginteatteri esitellään seuraavasti:

Tangolaulajat ovat konsertoineet Lakeuden Ristissä jo vuodesta 1992. Akateemikko Alvar Aallon suunnittelema kirkko valmistui 1960. Sisustus on kokonaisuudessaan Aallon käsialaa. Lisäksi hän on suunnitellut kappelin lasimaalauksen ”Lakeuden virrat” sekä tornin juurella olevan vesialtaan pronssiveistoksineen. Vuosi vuoden jälkeen tämä katedraalimainen kirkkosali täyttyy konserttivieraista ääriään myöten.

Alvar Aallon jo vuonna 1969 esittämät piirustukset saattoi nykyaikaisen teatteritoiminnan vaatimalle tasolle arkkitehti Elissa Aalto. Hänen johdollaan rakennus valmistui 1987. Tyylikkään teatterimme estradilla on tänäkin vuonna tarjolla tasokasta ohjelmaa. Kaupunginteatterin 434-paikkaisessa Alvar-salissa pidetään Tangoseminaari perjantaina. Seminaariin on vapaa pääsy. (Tangomarkkinat 2004a.)

Tangomarkkinoiden 2004 ohjelmaan sisältyvien tapahtumien – joista esittelyssä mainitaan vain kirkkokonsertti ja Tangoseminaari – rinnalla ja kustannuksella tapahtumapaikkavauksissa tuodaan esiin keskuksen arkkitehtonista historiaa, fyysisiä puitteita ja kaupunginteatterin kohdalla pääasiallista toimintaa Tangomarkkinoiden ulkopuolella.

Tangomarkkinoiden ohjelmassa kirkkokonsertti on sijoitettu lauantai-iltapäivään, mutta sen alkamisajankohta ja kesto on vaihdellut eri vuosina. Esimerkiksi vuonna 2004 konsertti toteutui puolen-toista tunnin mittaisena ja sijoitettuna alkuiltapäivään (klo 13.00–14.30). Kirkkokonsertti poikkeaa Tangomarkkinoiden muusta ohjelmatarjonnasta ohjelmistoltaan. Kirkko on pyhä paikka, ja käsitys kirkkorakennuksen pyhydestä vaikuttaa myös käsityksiin siitä, millaista musiikkia kirkossa saa ja voi esittää (Männistö 1998, 5–6). Vaikka kirkossa esitettävää musiikkia ei halutakaan rajoittaa vain hengelliseksi katsottuun musiikkiin, minkä tahansa musiikin ei kuitenkaan katsota sopivan kirkkoon yhtä hyvin. Kirkkokonsertteja tutkineen Niina Männistön (1998, 65–66) mukaan parhaiten kirkossa esitettäväksi sopii kirkkomusiikki ja muu klassinen musiikki, kun taas rockin ja iskelmän esittämistä vastustetaan eniten. Soittimista urkujen katsotaan sopivan parhaiten kirkkoon, seuraavana tulee huilu ja eniten vastustetaan haitarin käyttöä kirkossa.



Kuva 5. Alvar Aalto -keskus. (1) Lakeuden Risti -kirkko (1960), (2) Kaupungintalo (1962), (3) Kirjastotalo (1965), (4) Seurakuntakeskus (1966), Virastotalo (1968), Teatteritalo (1969/1987). Alkuperäinen kuva: Kalevi Mäkinen.

Tangomarkkinat on mukautunut ja mukauttanut ohjelmistonsa esiintymispaikan vaatimuksiin. Vuoden 2004 kirkkokonsertin laulusolisteina olivat Aatos Tapala sekä tangokuninkaalliset Saija Tuupanen, Kirsi Rissanen ja Risto Nevala. Säestyksestä vastasi urkuri Kalevi Kiviniemi, minkä lisäksi konsertissa esiintyivät Laura Hyninen (harppu) ja Pinja Järvinen (huilu). Ohjelma koostui pääosin suomalaisen ja kansainvälisen hengellisen musiikin populaareista klassikoista (mm. Oskar Merikannon *Oi, muistatko vielä sen virren* ja Ludwig van Beethovenin *Jumalan kunnia luonnossa*), minkä lisäksi mukana on muutama muu klassinen kappale (mm. Wolfgang Amadeus Mozartin *Yön kuningattaren aaria*) ja yksi suomalainen kansanlaulu (*Jos voisin laulaa [kuin lintu voi]*). Ainoa yllä kuvattusta linjasta selkeästi poikkeava kappale on *Titanic*-elokuvasta tuttu Celine Dionin megahitti *My Heart Will Go On*. Tämäkin kappale on nyt ”pyhitetty” siten, että sen esittää kaksi klassisen koulutuksen saanutta muusikkoa instrumentaaliversiona kahden kirkkoon parhaiten sopivaksi katsotun instrumentin soittamana. Tangomarkkinoinhin konsertti kytkeytyy lähinnä laulusolisteina toimivien tangokuninkaallisten kautta.

Kaiken kaikkiaan Tangomarkkinoiden ohjelmassa Alvar Aalto-keskuksessa järjestettyjen tapahtumien merkityksiä rakennetaan korostetusti tapahtumapaikkojen fyysisten puitteiden, Alvar Aallon arkkitehtuurin sekä näiden tilojen pääasiallisen käyttötarkoituksen pohjalta sen sijaan, että tapahtumapaikkakuvauksissa korostettaisiin tilojen väliaikaista uudelleenmäärittelyä festivaalin aikana. Alvar Aalto -keskus rakentaa festivaalille symbolista merkitystä pikemmin kuin päinvastoin. Katutanssien ja basaarin markkinatunnelmaan verrattuna kirkkokonsertilla ja teatterissa järjestetyillä tapahtumilla on selkeästi korkeakulttuurinen luonne.

Muistojen bulevardi

Tangomarkkinat on iskelmäfestivaali. Tangomarkkinoita koskevassa kirjoittelussa (esim. Aho 2003) on kiinnitetty huomiota siihen,

että tango on vain yksi festivaalitapahtumissa kuultavista musiikinlajeista. Ahon (2003, 266–267) mukaan tango onkin Tangomarkkinoinilla lähinnä diskursiivinen viitekehys, kokoava teema, jonka ympärille kaupallinen speaktaakkeli rakentuu. Tangomarkkinoiden tiedottaja Juha Teuralle (ks. Trissa 2008) Tangomarkkinoiden tango on puolestaan pikemmin tunteista ja tunnelmista rakentuva mielen-tila kuin kaupallista speaktaakkelia koossa pitävä diskursiivinen viitekehys:

Itse olen todella iloinen siitä, että meillä on laaja ohjelmisto – ihan sen takia, että meidän kävijäkunta on hirvittävän värikäs. Tango, niin kuin mä sen itse henkilökohtaisesti näen, ei ole vain se tangomusiikki, vaan siinä on nimenomaan mukana tunteet ja tunnelmat. Se tango sinänsä, se on ehkä – tango on myöskin synonyymi sille kaikelle, mitä meidän tapahtuma pitää sisällään.

Suomalainen nykyiskelmä ammentaa merkittävän osan voimastaan suomalaisen iskelmän perinteestä ja siihen kohdistuvasta nostalgijasta, mikä näkyy myös iskelmäfestivaalien suosiossa ja medianäkyvyydessä. Voi kuitenkin sanoa, että siinä missä esimerkiksi Vihreät Niityt -iskelmäviikko (1997–2007 Kiuruvesi, 2008 Himos, 2009 alkaen Kajaani) ja Himoksen Iskelmäfestivaali (2009 alkaen) ovat iskelmään painottuneita kevyen musiikin tapahtumia, Tangomarkkinat on tangoon painottunut iskelmäfestivaali. Vuonna 2004 Tangomarkkinoiden iskelmäfestivaaliluonne tuli esiin sekä Tangokadulla ja Atriahallissa että Urheilutalolla järjestetyissä Tangokuninkaallisten juhlakonserteissa.

Urheilutalo oli vuodesta 1985 vuoteen 2000 sekä Tangolaulukilpailun finaalien että Kuninkaallisten konsertin tapahtumapaikka. Vuosina 2001–2003 Urheilutalolla ei ollut Tangomarkkinoiden ohjelmaan sisältyviä tapahtumia, mutta vuodesta 2004 alkaen sitä käytettiin jälleen muutaman vuoden ajan konserttitilana. Seinäjoen Urheilutalo on osa laajempaa Uimahalli–Urheilutalo-liikuntakompleksia, jossa Urheilutalon tilat käsittävät muun muassa palloiluhallin sekä voimailu-, painonnosto- ja kuntoilusalit. Tangolaulukilpailun finaalit järjestettiin palloiluhallissa, jonka pääkäyttäjät ovat

urheiluseurat ja koulut. Urheilutalo esitellään vuoden 2004 tapahtumapaikkakuvauksessa seuraavasti:

Monien muistoissa elää Urheilutalon käsin kosketeltavan kiihkeä tangolaulukilpailutunnelma parin vuoden takaa. Urheilulle omistettu talo muuntuu jälleen juhlavaksi konserttitaliksi Tangomarkkinoilla 2004. (Tangomarkkinat 2004a.)

Ohjelman tapahtumapaikkaesittely korostaa Urheilutalon merkitystä tangokansalle eräänlaisena kulttuurista muistia aktivoivana muistiteatterina. Kuvaus vetoaa siihen, että paikkaan aiemmin liitetty merkitykset säilyvät yleisön mielissä, vaikka paikan aiempi festivaalinaikainen funktio Tangolaulukilpailun näyttämönä on muuttunut. Samalla esittely korostaa paikan muuntumista palloiluhallista festivaalitaliksi.

Vuonna 2004 Urheilutalossa järjestettyjä festivaalitapahtumia olivat Arja Korisevan 15-vuotisjuhlakonsertti *Kultaiset korvarenkaat* sekä Eija Kantolan ja Erkki Liikasen konsertti *Muistojen Boulevardi*, jonka alaotsikkona oli ”Lauluja ja tarinoita Laila Kinnusen aikakaudelta”. Myös nämä ohjelmavalinnat vetoavat tapahtumapaikkaesittelyn tavoin tangokansan kulttuuriseen muistiin. Arkeologi Jan Assmann (1995) tarkoittaa kulttuurisella muistilla sitä, että yhteisö ylläpitää tärkeinä pitämiensä tapahtumien muistoa sellaisten tekstien, kuvien ja rituaalien avulla, joilla on ollut sille erityinen merkitys tiettyinä ajankohtana. Sekä kulttuuriseen muistiin vetoaminen että palloiluhallin festivalisoituminen tulivat havainnollisesti esiin Arja Korisevan juhlakonsertissa. Olen toisaalla (Heinonen 2009) kuvannut konserttia seuraavasti:

Sali pimenee. Orkesteri aloittaa. Laulu alkaa, mutta laulajaa ei näy. Seurantaheitin bongaa hänet, kun hän kävelee keskipermannon ja vasemman permantokatsomon välistä käytävää lavaa kohti. Lavalle noustessaan hän on ehtinyt jo toisen säikeistön alkuun. Istun Seinäjoen Urheilutalon katsomossa, ja seuraan Arja Korisevan 15-vuotisjuhlakonserttia *Kultaiset korvarenkaat*. Arjan ura lähti nousuun tässä samassa salissa 15 vuotta aikaisemmin, kun hänet kruunattiin Tangokuningattareksi. *Rannalla, Kuningaskobra, Enkelin silmin, Rakastunut nainen* – tuttuja lauluja vuosien varrelta. *Kultaiset korvarenkaat* – kiertueen nimikappale, sama laulu, jonka Arja lauloi Tangolaulukilpailun finaali-

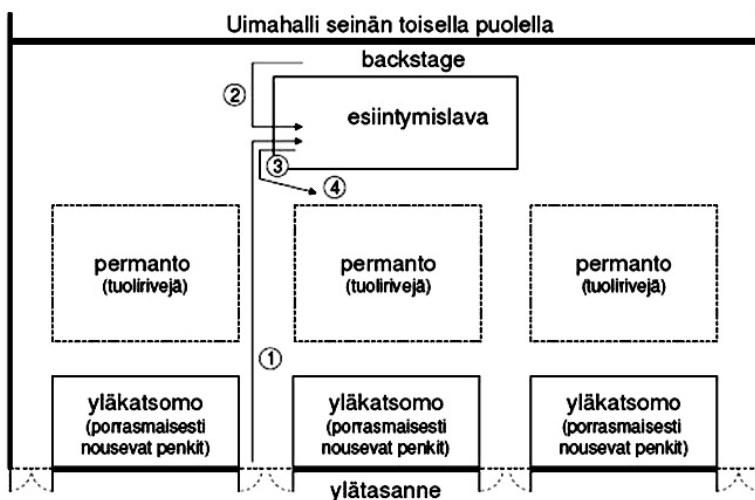
lissa. Uudempaa tuotantoa, jota en juuri tunne: *Jos vain voit unohtaa, Jos sinut kohtaisin, Tää tunne meille jää.* 1970-luvun Finnhits-klassikkoja: *Laula kanssain, Aava sydämeni mulle, Anteeksi suo.* Mozart 40 triona Pertsan (basso) ja Hexan (sähköpiano) kanssa. *Yksin.* Tangoja, mustalaisromantiikkaa. Muita Carolan ja Seija Simolan hittejä: *Nuori tumma, Kun aika on.* Tanssia, pukuloistoa. Huumoria. Sali pimenee jälleen, ja orkesteri aloittaa tutun tangon. Laulu – nyt miesääni – alkaa, mutta taaskaan laulajaa ei näy. Seurantaheitin poimii hänet istumasta lavan vasemmanpuoleisella kulmalla: Jari Sillanpää – *se* Tangokuningas – nousee, kävelee lavan eteen keskelle ja laulaa *Mustalaisviulun* loppuun. *Näkemiin (Concierto de Aranjuez)* duettona Arjan kanssa. Encorena Arjan soolo *Minun tieni (My Way)*, joka tiivistää 15 vuoden tunnot. Yleisö aplodeeraa seisaallaan.

Tangomarkkinoiden ohjelmassa 2004 Arja Korisevan konsertin otsikko on ”Kultaiset korvarenkaat -tangokonsertti”, mutta konsertissa kuultiin siis paljon muutakin kuin tangoa. Tässäkin tapauksessa tango toimii lähinnä diskursiivisena viitekehyksenä. Yhtäältä tutuista kappaleista rakentuva ohjelma vetoaa festivaaliyleisön kulttuuriseen muistiin, toisaalta vanhatkin kappaleet – *Kultaisista korvarenkaista My Wayhin* – saavat juhlakonsertissa oman erityisen merkityksensä.

Miten palloiluhallista sitten muotoutuu konserttitila? Normaalisti Seinäjoen Urheilutalon palloiluhalli käsittää palloilutilan ja kolme porrasmaisesti nousevaa yläkatsomoa. Arja Korisevan konsertissa esiintymislava ja sen takana oleva ”backstage” on rakennettu keskimmäistä yläkatsomoa vastapäätä, ja permantopaikat on rakennettu kunkin yläkatsomon eteen tuoduista tuoliriveistä (kuva 6). Yllä siteeratusta kuvauksesta käy myös ilmi, että Koriseva ja vierailevana tähtenä esiintynyt Jari Sillanpää käyttävät salitilaa normaalista konserttitilanteesta poikkeavalla tavalla. Ensimmäisessä laulunumerossa (tango-potpuri) Koriseva alkaa laulaa pimeässä salissa kävellessään keskipermannon ja vasemman permantokatson välistä käytävää lavaa kohti. Vastaava tehokeino toistuu, kun hän myöhemmin – niin ikään pimennetyssä salissa – alkaa laulaa jo kävellessään backstagelta lavalle. Laulaessaan *Hunajaista tangoa* hän laskeutuu lavalta permannelle ja käy hakemassa Tangomarkkinoiden silloisen toimitusjohtajan Reijo Pitkäkosken tanssiin, joka

päättyy näyttävään tangotaivutukseen Korisevan vielä laulaessa (kuva 7). Myös Sillanpään esiintuloon liittyy vastaava yllätysmomentti: alkaessaan laulaa Mustalaisviulua hän istuu pimennetyssä salissa esiintymislavan kulmalla, ja siirtyy lavalle vasta laulun edessä.

Arja Korisevan 15-vuotisjuhlakonsertti Tangomarkkinoilla 2004 on erinomainen esimerkki sekä normaalisti urheilulle omistetun tilan festivalisoitumisesta konserttitilaksi että normaalien konserttikäytäntöjen ”festivalisoimisesta” lava- ja salitilan välistä jyrkää eroa hämärtämällä. Samalla se on esimerkki siitä, kuinka Tangomarkkinat hyödyntävät tangokansan kulttuurista muistia omassa tapahtumapaikkaesittelysään.



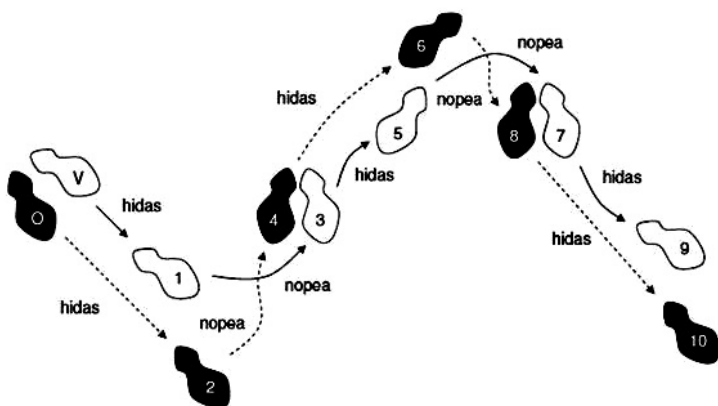
Kuva 6. Arja Korisevan tilankäyttö *Kultaiset korvarenkaat* -konsertissa Seinäjoen Urheilutalolla 2004. (1) Korisevan sisääntulo: alkaa laulaa pimeässä salissa suunnilleen n:o 1:n kohdalla, (2) Korisevan sisääntulo backstageelta: alkaa laulaa pimeässä salissa suunnilleen n:o 2:n kohdalla, (3) Jari Sillanpään sisääntulo (*Mustalaisviulu*): alkaa laulaa istuen esiintymislavan laidalla pimennetyssä salissa; (4) Koriseva pyytää Reijo Pitkäkosken tangoon. Piirros: Yrjö Heinonen.



Kuva 7. Arja Koriseva toimitusjohtaja Reijo Pitkäkosen taivutettavana Tangomarkkinoiden juhlakonsertissa 2004. Kuva: Jussi Asu.

Jalalla koreasti

Tangomarkkinat on tanssitapahtuma. Tanssit ovat konserttien ohella tapahtuman keskeisin aktiviteetti. Tangokadun päivittäisten katu-



Kuva 8. Suomalaisen lavatangon askelikko (miehen askeleet) MTV3/Elixirin (2008) lavatanssikoulun mukaan. Piirros: Yrjö Heinonen.

tanssien lisäksi tanssitapahtumat sijoittuvat Atria-halliin ja Törnävänsaaren tanssilavalle. Myös Torikeskuksessa järjestettyjen festivaalitapahtumien yhteydessä on ollut mahdollista tanssia. Lyseolla pyörii Leena ja Åke Blomqvistin tanssikoulu, jossa voi perus- tai jatkokurssitasolla opetella tangon lisäksi esimerkiksi valssin, jenkkan ja jiven askelia. Festivaaliohjelmaan kuuluu myös lavatangon SM-kilpailu.

Suomalaista lavatangoa voisi M.A. Nummisen (1998) tavoin nimittää tangokävelyksi. Nummisen (1998, 5–7) mukaan tangokävely on rytmistä kävelyä tangon tahdissa, eikä siihen kuulu väliaskeleita tai muita rytmiä sekoittavia liikkeitä. 2000-luvun suomalaisen lavatangon askelikko on yhdysvaltalaisen tangon perusakelikko, jossa ensimmäiselle tahdille sattuvat kaksi hidasta muodostavat aloituskuvion sekä toiselle tahdille sattuvat kaksi nopeaa ja yksi hidas päätöskuvion (niin sanottu *tango close*). Esimerkiksi MTV Oy:n ja Elixir CMS Oy:n lavatangokoulussa (valmentajana Susanne ”Susa” Matson), opetetaan yhdysvaltalaisen tangon perusakelikoon perustuva ja sitä varioiva suomalaisen lavatangon perusakelikko (kuva 8).

Tangokadun katutansseissa tanssittu tango perustuu paljolti kuvassa 8 esitetyn kaltaisiin askeliin, käännöksiin ja niiden eri variaatioihin, joskin siellä näkee myös sekä yksinkertaisempia että monimutkaisempia askelkuvioita. Yksinkertaisimmillaan Tangomarkkinoiden katutango on nopeiden ja hitaiden askelten jonkinasteiseen vuorotteluun ja yksinkertaisiin käännöksiin perustuvaa tangokävelyä. Jos tilaa ja taitoa on, katutango voi kuitenkin sisältää myös argentiinalaisesta tangosta ja kilpatangosta tuttuja improvisoituja kuvioita: äkkinäisiä pysähdyksiä, keinukäännöksiä, taivutuksia ja/tai erilaisia koristekuvioita. Ote nimimerkki Julian (2010) tanssipäiväkirjasta osoittaa, että viimeainittua voi kokea myös Atriahallin tansseissa:

Tango soi. Olin jo luopunut pääsystä tanssimaan tangoa taivaallisesti. Enää harvoin sattuu kohdalleni hakijoita, jotka tango saa syttymään. Tiesin ja tunsin, että nyt ehkä oli edessäni mies, jossa asui tango. Tango-ote kertoi jo mitä oli odotettavissa. Koskaan kukaan ei ollut tanssinut tangoa hänen tavallaan ja saanut jalkani umpisolmuun. Ei mitään säännönmukaisuutta. Askeleet musiikin huomioiden ja hetken päästä tulkintaa, jossa ei ollut rajoja. Pääni pyörryksissä hän palautti minut siihen penkille.

Lavatanssit Törnävänsaaren paviljongissa ovat kuuluneet Tangomarkkinoiden ohjelmaan useina vuosina 2000-luvulla. Tanssit on järjestetty perjantai- ja lauantai-iltaisoin klo 20–02. Fyysisiltä puitteiltaan Törnävänsaaren lava on kahdeksankulmainen katettu paviljonki, jollaisia sodanjälkeisen jälleenrakennuksen vuosina rakennettiin lähes jokaiselle paikkakunnille. Tanssilavakulttuurin hiipussa 1970- ja 1980-luvulla Törnävän paviljongille kävi kuten useimmille muille vastaavanlaisille tanssilavoille eri puolilla Suomea: se jäi tyhjilleen. 1990-luvun lopulta alkaen paviljongissa on järjestetty tansseja ja iltamia, minkä lisäksi se on toiminut Törnävän kesäteatterin esityspaikkana. Vuoden 2004 ohjelmassa Törnävänsaari esitellään seuraavasti:

Törnävänsaari on Seinäjoen vehreä keidas. Täällä on tilaa viihtyä, hengittää ja huokaista koivujen katveessa. Idylliä ja aitoa vanhanajan tanssilavaromantiikkaa saaren täydeltä. Yötön yö keskellä luontoa. Etäisyys keskustasta noin 3,5 km. (Tangomarkkinat 2004b.)



Kuva 9. Törnävänsaari – Seinäjoen vehreä keidas. Kuva: Johanna Tirronen (<http://www.tornavankesateatteri.net/?sivu=teatteri>).

Lavatanssien varsinaisena tapahtumapaikkana toimivaa tanssipaviljonkia ei kuvauksessa esitellä lainkaan. Sen sijaan keskitytään lavatanssien ajallisaikallisen ympäristön esittelyyn. Fyysisten puitteiden kuvaus korostaa tilaa (saaren täydeltä) ja luonnon vehmautta (vehreä keidas, koivujen katve), kun taas ajalliset viitaukset koskevat mennyttä aikaa ja yötöntä yötä. Toiminnasta – tai sen puutteesta (!) – mainitaan kiireettömyys (tilaa hengittää ja huokaista). Tanssimiseen toimintana viitataan vain epäsuorasti (tanssilavaromantiikka). Affektiivis-symbolisten merkitysten käsitteellistämässä vedotaan voimakkaasti lukijan läpi elettyihin luontokokemuksiin: koivut, idylli, yötön yö keskellä luontoa (vrt. kuva 9). Kuvaus vastaa yleisemminkin sitä tapaa, jolla luonto ja tanssilava nivoutuvat suomalaisessa tanssilavadiskurssissa. Esimerkiksi kirjallisuudentutkija Jukka Ammondin (2004, 89–90) mukaan 1950-

ja 1960-lukujen suomalaisessa tanssilavakulttuurissa korostui vahvasti suomalaisen suhde luontoon ja sen kiertokulkuun:

Luonnon kiertokulun kannalta katsoen tanssilava-aika assosioituu kauan odotettuihin hetkiin. Pitkän, pimeän ja kylmän talven jälkeen luonto on äkkiä herännyt vehreyteensä. Lämpimät ja valoivat kesäyöt ovat täyttymys, jota suomalainen on kauan kaivaten odottanut samalla kuitenkin tietäen, että onnen aika menee nopeasti ohi.

Tangokadun ohella Tangomarkkinoiden keskeisenä tanssipaikkana on perinteisesti toiminut Atria-halli eli Seinäjoen vanha jäähalli. Atria Oy on yksi Tangomarkkinoiden pääsponsoreista. Atria-hallissa on järjestetty tangotanssin SM- ja MM-kilpailut, sekä uusien tangokuninkaallisten kruunajaistanssit sekä kuninkaalliset tanssit.

Tangomarkkinoiden tanssiyleisön kestoosuuskipaikassa on seinät kaukana ja katto korkealla – täällä on helppo murtaa jää. Luistavalla jättiparketilla koetaan tiukkaa tunnelmaa ja tanssin huumaa. Esiintymislavalle näkee esteettömästi ja ravintolapalvelut ovat käden ulottuvilla. (Tangomarkkinat 2004b.)

Siinä missä Törnävänsaaren lavatanssien tapahtumapaikkaesittelyssä vedotaan sodanjälkeiseen tanssilavaromantiikkaan luontosuhteen näkökulmasta, Atria-hallin tapahtumapaikkaesittely nostaa esiin niitä piirteitä, jotka ovat olleet tyypillisiä erityisesti 1960-luvulta alkaen rakennetuille suurlavoille ja huvikeskuksille. Tällaisia suuria lavoja ovat esimerkiksi Vantaan Helsinki Pavi ja Someron Esakallio, jotka molemmat on rakennettu vuonna 1965. Tangon ja tanssilavakulttuurin elpymisen myötä rakennettiin 1990-luvulla uusia huvi- ja viihdekeskuksia, joista mainittakoon Hattulan Satulina (1993) ja Kouvolan Tykkimäen pyöreä tanssipalatsi (1993). Satojen neliöiden jättiparketit, tilan tuntu (seinät kaukana ja katto korkealla), ravintolapalvelut, huippuesiintyjät ja tanssin huumat ovat niitä seikkoja, jotka yhdistävät Atria-hallin tanssit (kuva 10 s. 208) 1990-luvun ja 2000-luvun alun suurlavakulttuuriin.

Tanssintutkija Petri Hopun (2003) mukaan tanssilla on useita eri funktioita: viihdefunktio, esteettinen funktio, liikuntafunktio, terapeuttinen funktio ja seurustelufunktio. Siinä missä 1950- ja 1960-luvun tanssilavakulttuurissa korostui seurustelufunktio (Niiniluoto

2004; Heinonen 2004b; Nurmela 2005), 2000-luvun katu- ja lavatansseissa painottuu viihdefunktio, ilmaisullinen funktio ja liikuntafunktio. Tanssissa on myös entistä enemmän kysymys julkisesta esilläolosta ja esittämisestä, ja näin esimerkiksi Tangomarkkinoiden katutanssit ovat osa festivaaliin kuuluvaa yleistä katuseurallisuutta.

Kruunajaiset

Tangomarkkinat on mediaspektaakkeli. Useimmat tuntevat Tangomarkkinat ensisijaisesti Tangolaulukilpailun suorien lähetysten ja/tai siitä mediassa – erityisesti iltapäivä- ja aikakauslehdissä – käy-



Kuva 10. Tanssin huumaa Atria-hallissa. Kuva: *20 vuotta Tangokuninkaal-lisia* -dvd (Tangomarkkinat 2005b).

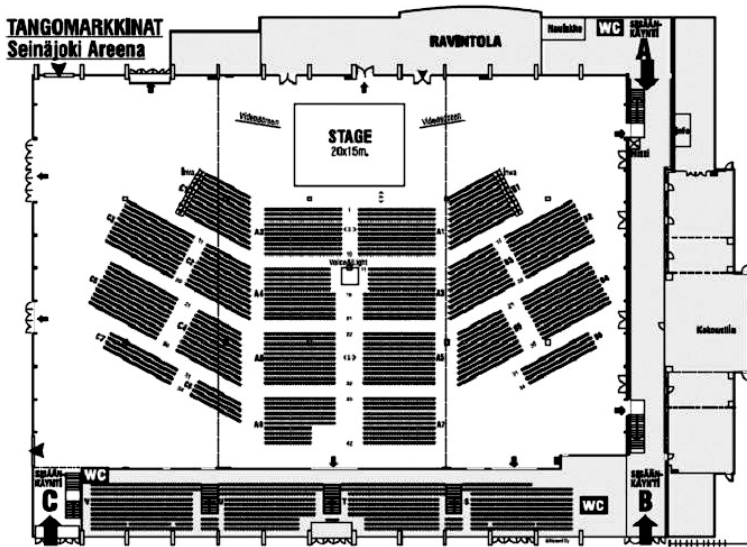
dyn keskustelun perusteella. Tangolaulukilpailu ja Tangokuninkaallisten kruunajaiset on kuitenkin jotain ihan muuta paikan päällä koettuna. On eri asia olla läsnä esitystilanteessa kuin seurata sitä televisiosta. Vuoden 2004 ohjelmassa Seinäjoki Areena esitellään seuraavasti:

Juhlallinen tangolaulukilpailu kerää Areenaan noin 7000 katsojapaikkaa takuuvarmasti täyteen. Tangomarkkinoiden aikaan Areenassa kuullaan ja nähdään myös mm. Jussi-kuoron konsertti sekä Kuninkaallisten 20-vuotisjuhlakonsertti. Seinäjoki Areena sijaitsee Tangokadun ja Atriahallin keskivaiheilla. (Tangomarkkinat 2004b.)

Seinäjoki Areena paikannetaan tapahtumapaikkaesittelystä suhteessa kahteen maamerkkiin (Tangokatu ja Atriahalli). Fyysisten rakenteiden tilavuutta korostetaan viittaamalla käytössä oleviin 7000 katsojapaikkaan. Affektiivis-symbolisiin kokemuksiin perustuvia merkityksiä käsitteellistetään vetoamalla Tangolaulukilpailun juhlallisuuteen sekä takuuvarmasti täyteen myydyin katsomon tiheään tunnelmaan.

Tapahtumapaikkakuvaussivulta on linkki Seinäjoki Areenan katsomokarttaan (kuva 11). Saliyleisö on 2000-luvun ajan voinut seurata Tangolaulukilpailun suoraa TV-lähetystä esiintymislavan sivuilla olevilta videonäyttöiltä. Katsomokartasta käy ilmi, että penkkirivit on kilpailun ajaksi aseteltu puolikaaren muotoon siten, että yleisön rintamasuunta on periaatteessa kohti lavaa, jolloin lavan etuosassa keskellä esiintyvä kilpailija on yleisön katseiden keskipisteessä. Keskipermannon vasemmalla ja oikealla puolella viisittain olevat penkkirivit on kuitenkin suunnattu yhtä lailla kohti videonäyttöjä kuin lavaa. Näillä penkeillä ja takana istuva yleisö seuraakin lavan tapahtumia paljolti videonäyttöjen välityksellä. Paikan päällä seurattu live-esitys ja suora TV-lähetys sekoittuvat Tangomarkkinoiden finaaleissa Seinäjoki Areenalla.

Tangolaulukilpailua Tangokuningattaren ja -kuninkaan kruunauksineen voi pitää median välityksellä ja sen ehdoilla julkipantuna siirtymärituaalina (ks. Heinonen 2004a). Tangokuninkaallisten kruunauksen rituaalinen muoto on lainattu kuninkaallisista kruunajaisista. Tangolaulukilpailussa tuomaristo tunnustaa kilpailun voit-



Kuva 11. Seinäjoki Areenan tilajärjestelyt Tangolaulukilpailun aikana. Katsomokartta: Tangomarkkinat 2004b.

tajan oikeuden kruunuun siten, että tunnustuksen esittää julkisesti tuomariston puheenjohtaja. Rituaali huipentuu uuden Tangokuningattaren ja -kuninkaan kruunaukseen, jossa hallitseva kuningatar luovuttaa kruunun uudelle kuningattarelle ja hallitseva kuningas uudelle kuninkaalle. Kruunauksen jälkeen uudet tangokuninkaalliset siirtyvät Seinäjoki Areenalta saatoissa virallisen vastaanoton asemassa olevaan VIP-tilaisuuteen Kampustalolle. Tätä virallista vastaanottoa seuraa yön ja seuraavan päivän aikana uusien kuninkaallisten esittäytyminen tangokansalle Tangokadulla (kuva 12), Atria-hallissa, Raviradalla ja kuninkaallisten konsertissa Seinäjoki Areenalla.



Kuva 12. Vastavalittu Tangokuningas 2001 Erkki Räsänen Tangokadulla.
Kuva: *20 vuotta Tangokuninkaallisia* -dvd (Tangomarkkinat 2005b)

Lopuksi

Tangomarkkinoilla Seinäjoki tanssii ja soi. Musiikki ja festivaali – tango ja markkinat – yhdistävät paikkoja ja ihmisiä kaupunki- ja festivaalitutkimuksessa (van Elderen 1997; Mason 1996; Lehtovuori 2000) esitetyllä tavalla. Normaalisti erilliset alueet ja paikat lähestyvät Tangomarkkinoilla funktionaalisesti toisiaan ja kytkeytyvät toisiinsa tangon ja markkinatunnelman kautta. Tapahtumapaikat muodostavat verkoston, jossa festivaaliyleisö etsii reittinsä käytävissä olevan ajan, rahan ja intressiensä mukaisesti. Festivaaliorganisaatio käyttää tapahtuman aikaista julkisen ja yksityisen tilan uudelleenmäärittelyä markkinoinnissaan. Tapahtumapaikkaesitte-

lyissä tämä tuodaan esiin paikan fyysisten puitteiden, siinä tapahtuvan festivaalinaikaisen toiminnan ja paikalle annettujen merkitysten (vrt. Relph 1986) avulla. Samalla tapahtumapaikkaesittelyt rakentavat paikoille affektiivis-symbolisia merkityksiä. Niiden tarkoituksena onkin luoda mielikuvia tapahtumapaikoista läpi elettyinä sosiaalisena tilana (ks. Lefebvre 2004).

Tangomarkkinoilla tavallisesti erilliset ihmisryhmät sekä sekoituvat että pysyvät erillään. Varsinainen tangomarkkinayleisö koostuu Anu Sainion (ks. Aho 2003, 265) mukaan yhteiskuntarakenteeltaan 30–60-vuotiaista maalaisista, työläisistä, alemmista toimihenkilöistä ja vastaavista, kun taas korkeamman koulutuksen saaneet ovat selvästi vähemmistönä. Torikeskuksen tai Tangokadun ihmisvilinässä tapaa kyllä sekä verkkareihin ja t-paitaan että pukuun tai juhramekkoon sonnustautuneita ihmisiä, mutta nämä eivät välttämättä ”sekoitu” van Elderenin (1997, 129) tarkoittamassa mielessä. Ohjelman ja tapahtumapaikkaesittelyjen perusteella Tangomarkkinat onkin enemmän kuin yksi festivaali: se on markkinahenkinen kaupunkitapahtuma, kulttuurifestivaali, kevyen musiikin festivaali (tangoon painottunut iskelmäfestivaali), monitaidefestivaali ja mediaspektaakkeli. Yhdistävänä tekijänä on tango, joka Tangomarkkinoilla on ymmärrettävä pikemmin väljäksi diskursiiviseksi viitekehyykseksi (Aho 2003) tai tunteisiin ja tunnelmaan perustuvaksi mielentilaksi (Trissa 2008) kuin spesifiksi musiikinlajiksi.

Tangomarkkinat ovat muuttuneet vuosien myötä. Muutos on koskenut ohjelmaa, tapahtumapaikkoja ja tapahtumapaikkaesittelyjä. Tapahtumapaikkojen fyysiset puitteet, toiminta ja niihin liitetyt merkitykset ovat muuttuneet. Tulkintani Seinäjoen festivalisoitumisesta pätee tapahtumapaikkojen osalta tarkkaan ottaen vain vuoden 2004, vaikka onkin tietyiltä osin yleistettävissä myös muihin 2000-luvun Tangomarkkinoihin. Vuonna 2010 Seinäjoki festivalisoituu Tangomarkkinoiden aikaan monilta osin eri lailla kuin vuonna 2004. Törnävänsaari, Atriahalli, Kaupunginteatteri ja Urheilutalo eivät enää saa tapahtumapaikkaesittelyä festivaalin www-sivuilla. Seinäjoki Areena on jaettu Kisa-Areenaan ja TanssiAreenaan, ja molemmille on oma tapahtumapaikkaesittelynsä. Tango-

laulukilpailu järjestetään Kisa-Areenalla, ja Atriahallin tanssit ovat siirtyneet TanssiAreenalle. Tangokadun, Tangobasaarin ja Lakeuden Ristin tapahtumapaikkaesittelyt ovat kuitenkin pysyneet muuttumattomina vuoteen 2004 verrattuna. (Tangomarkkinat 2010.) Muutokset kielivät tapahtuman keskittymisestä keskustaan ja Seinäjoki Areenalle. Samalla muutokset heijastelevat yleisempää trendiä, joka kiteytyy *Suomi soi 1* -kirjan (Gronow ym. 2004) alaotsikossa *Tanssilavoilta tangomarkkinoille* ja Sakari Warsellin (2004) samaan kirjaan sisältyvän artikkelin otsikossa *Rantakoivun alta konserttilavoille*.

Tangomarkkinat kestävät kerrallaan vain viisi päivää, mutta festivaalin atmosfääri säilyy kaupungin yllä vielä sen päättymisen jälkeenkin. Seinäjoen kaupunkimiljöön muodostamat puitteet ovat aikanaan olleet erottamaton osa Tangomarkkinoiden ilmapiirin syntyä, mutta myös itse tapahtuma on jättänyt jälkensä kaupunkimiljööseen. Tänäpä Kirkkokatu, Alvar Aalto -keskus, Atria-halli ja monet muut Tangomarkkinoiden näyttämöt ovat jähmettynyttä musiikkia ilmaisun alkuperäistä abstraktin esteettistä merkitystä huomattavasti konkreettisemmässä mielessä.

VIITTEET

¹ Sitaatti on vuodelta 2004 tai 2005. Olen litteroinut sen videolle tallentamastani Tangomarkkinoita käsittelevästä televisio-ohjelmasta. Video on sittemmin kadonnut lähdetietoineen, enkä pysty paikantamaan ohjelman nimeä enkä kanavaa.

LÄHTEET

Tangomarkkinoiden ohjelmat ja tapahtumapaikka- kuvaukset

Tangomarkkinat (2001) Seinäjoen Tangomarkkinoiden 2001 ohjelma.

Ladattu Tangomarkkinoiden www-sivuilta (Tangomarkkinat – tangomarkkinoiden historiaa > tangomarkkinat vuosien varrelta, 2001 > arkisto, ohjelma) Luettu 12.3.2006, ei enää luettavissa. Pdf-dokumentti kirjoittajan hallussa.

Tangomarkkinat (2004a) Seinäjoen Tangomarkkinoiden 2004 tapahtumapaikkaesittelyt. Ladattu Tangomarkkinoiden www-sivuilta (Tangomarkkinat – tangomarkkinoiden historiaa > tangomarkkinat vuosien varrelta, 2004 > arkisto, tapahtumapaikat) Luettu 17.3.2006, ei enää luettavissa. Pdf-dokumentti kirjoittajan hallussa.

Tangomarkkinat (2004b) Seinäjoen Tangomarkkinoiden 2004 ohjelma. Ladattu Tangomarkkinoiden www-sivuilta (Tangomarkkinat – tangomarkkinoiden historiaa > tangomarkkinat vuosien varrelta, 2004 > arkisto, ohjelma) Luettu 17.3.2006, ei enää luettavissa. Pdf-dokumentti kirjoittajan hallussa.

Tangomarkkinat (2005a) Seinäjoen Tangomarkkinoiden 2005 ohjelma.

Ladattu Tangomarkkinoiden www-sivuilta (Tangomarkkinat – tangomarkkinoiden historiaa > tangomarkkinat vuosien varrelta, 2005 > arkisto, ohjelma) Luettu 26.11.2009, ei enää luettavissa. Pdf-dokumentti kirjoittajan hallussa.

Tangomarkkinat (2005a) Seinäjoen Tangomarkkinoiden 2005 ohjelma.

Ladattu Tangomarkkinoiden www-sivuilta (Tangomarkkinat – tangomarkkinoiden historiaa > tangomarkkinat vuosien varrelta, 2005 > arkisto, ohjelma) Luettu 26.11.2009, ei enää luettavissa. Pdf-dokumentti kirjoittajan hallussa.

Tangomarkkinat (2006) Seinäjoen Tangomarkkinoiden 2006 ohjelma.

Ladattu Tangomarkkinoiden www-sivuilta (Tangomarkkinat – tangomarkkinoiden historiaa > tangomarkkinat vuosien varrelta, 2006 > arkisto, ohjelma) Luettu 26.11.2009, ei enää luettavissa. Pdf-dokumentti kirjoittajan hallussa.

Tangomarkkinat (2010) Seinäjoen Tangomarkkinoiden 2010 tapahtumapaikkaesittelyt. Ladattu Tangomarkkinoiden www-sivuilta (Tangomarkkinat 2010 > Seinäjoen Tangomarkkinat > Tapahtumapaikat) Luettu 19.2.2010, ei enää luettavissa.

Muu aineisto

- Citycon (2010) *Torikeskus*, <http://www.citycon.fi/index.php?pageid=183&parent0=95&MapID=20> (tarkistettu 13.2.2010).
- Julia (2010) *Julian tanssipäiväkirja: Tangomarkkinoilla 2009 – Tangomarkkinat 2008 – Minäkin markkinoilla*, <http://julia.vuodatus.net/blog/category/Tangomarkkinat> (tarkistettu 25.2.2010).
- MTV3/Elixir (2008) *MTV Oy:n ja Elixir CMS Oy:n lavatangokoulu*, <http://www.elixir.fi/viewTopic.action?mnId=776866#> (tarkistettu 1.4.2010).
- Pennanen, Marja (2004) ”Tango menee pohojalaasten kansantanhusta’. Seinäjoen 20. tangomarkkinat tanssahtivat käyntiin perinteisellä avajaiskulkueella.” *Ilkka* 8.7.2004, 8.
- Tangomarkkinat (2005b) Musiikkidokumentti *20 vuotta Tangokuninkaalaisia* (dvd). Mediamusiikki/Finnkino.
- Trissa (2008) *Tangomarkkinat – Tangokatu*. Trissa-TV – Web-TV. Etelä-pohjalainen kanava, 18.7.2008, <http://www.trissa.tv/?do=open&page=883&ib=view&row=185> (tarkistettu 13.3.2010).

Kirjallisuus

- Aho, Marko (2003) *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ammond, Jukka (2004) ”Luonto ja kauneus Ainolan satumaan rakennusaineina”. Teoksessa Henna Mikkola (toim.), *Tanssilavan luona. Huvielämää Jyväskylän Ainolassa*, s. 89–106. Jyväskylä: Minerva.
- Assmann, Jan (1995) ”Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique* 65: 1, 125–133.
- Bahtin, Mihail (1995) *François Rabelais keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.
- Elderens, Louis P. van (1997) *Suddenly One Summer. A Sociological Portrait of the Joensuu Festival*. Joensuu: University of Joensuu.

- Gronow, Pekka & Lindfors, Jukka & Nyman, Jake (2004; toim.) *Suomi soi I. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.
- Heinonen, Yrjö (2004a) ”Ritualisoitu tango. Tangolaulukilpailu median välittämänä siirtymärituaalina”. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.), *Etnomusikologian vuosikirja* 16, s. 137–161. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Heinonen, Yrjö (2004b) ”Tanssi-ilta Ainolan lavalla”. Teoksessa Henna Mikkola (toim.), *Tanssilavan luona. Huvielämää Jyväskylän Ainolas- sa*, s. 120–141. Jyväskylä: Minerva.
- Heinonen, Yrjö (2009) ”Tuotteistettu ’aura’. Arja Korisevan 15-vuotis- taiteilijajuhlakiertueen (2004) etnografinen tapausanalyysi”. Teokses- sa Marko Aho, Johannes Brusila & Terhi Skaniakos (toim.), *Etnomusi- kologian vuosikirja* 21, s. 199–236. Helsinki: Suomen Etnomusikolo- ginen Seura.
- Hitters, Erik (2007) ”Porto and Rotterdam as European Capitals of Cul- ture: Toward the Festivalization of Urban Cultural Policy”. Teoksessa Greg Richards (toim.), *Cultural Tourism: Global and Local Perspec- tives*, s. 281–301. Binghamton: The Haworth Press.
- Hoppu, Petri (2003) ”Tanssi”. Teoksessa Tuomas Eerola, Jukka Louhi- vuori & Pirkko Moisala (toim.), *Johdatus musiikintutkimukseen*. Acta Musicologica Fennica 24, s. 319–326. Helsinki: Suomen musiikkitiet- eellinen seura.
- Lefebvre, Henri (2004) *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Malden: Blackwell.
- Lehtovuori, Panu (2000) ”Tapahtuma – toinen paikka?” Teoksessa Stadi- piiri (toim.), *URBS – Kirja Helsingin kaupunkikulttuurista*, s. 105–117. Helsinki: Helsingin kaupungin tiedotuskeskus/Edita Oy.
- Lynch, Kevin (1960) *The Image of the City*. Cambridge: The MIT Press.
- Mason, Jeffrey D. (1996) ”Street Fairs: Social Space, Social Perform- ance”. *Theatre Journal* 48:3, 301–319.
- Mäenpää, Pasi (2000) ”Viihtymisen kaupunki”. Teoksessa Stadiipiiri (toim.), *URBS – Kirja Helsingin kaupunkikulttuurista*, s. 17–31. Hel- sinki: Helsingin kaupungin tiedotuskeskus/Edita Oy.

- Männistö, Niina (1998) *Soiva kirkko. Kyselytutkimus konserttiyleisön suhtautumisesta kirkkokonserttien sisältöön ja järjestelyihin*. Musiikkiteiden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Niemelä, Marko (2007) ”Rovaniemen tanssivat markkinat 1881–1930”. Teoksessa Markus Mantere & Heikki Uimonen (toim.), *Etnomusikologian vuosikirja* 19, s. 97–120. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Niiniluoto, Maarit (2004) ”Tanssilavat aitoa suomalaisuutta”. Teoksessa Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.), *Suomi soi I. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, s. 62–71. Helsinki: Tammi.
- Numminen, M. A. (1998) *Tango on intohimoni*. Helsinki: Schildts.
- Nurmela, Johanna (2005) ”Kesäiset lavatanssit Jurvassa. 1950-luvun Suomi ja suuri tanssi-innostus”. Teoksessa Leena Rossi (toim.), *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla*, s. 61–77. Turku: k&h.
- Relph, Edward (1986) *Place and Placelessness*. London: Pion.
- Roth, Silke & Frank, Susanne (2000) ”Festivalization and the Media: Weimar, Cultural Capital of Europe 1999”. *International Journal of Cultural Policy* 6:2, 219–241.
- Samuelson, Paul A. & Nordhaus, William D. (2005) *Economics*. 17th edition. Columbus: McGraw-Hill.
- Seppänen, Anne (2002) *Populaarikulttuuri sosiaalistumisväylänä. Tampereen työväestön julkiset hovit 1860-luvulta vuoteen 1917*. Acta Universitatis Tampereensis 786. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Turner, Victor (1987) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell University Press.
- Valkonen, Kaija & Valkonen, Markku (1994) *Yhtä juhlaa – Finland Festivals*. Helsinki: Otava.
- Warsell, Sakari (2004) ”Rantakoivun alta konserttisaleihin”. Teoksessa Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.), *Suomi soi I – Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, s. 205–217. Helsinki: Tammi.

ENGLISH SUMMARY

'Tango in Finland'

Tango has been labelled as one of the national genres of Finnish music. Yet in the noughties, claims about the crisis of Finnish tango have emerged. Thus, the volume 'Tango in Finland' aims to question the alleged Finnish-ness of the genre. The goal is not to provide a universal definition of Finnish tango, but instead to ponder its significance in relation to ideas of national culture in contemporary world. In the introduction to the volume, Antti-Ville Kärjä addresses the difficulties in defining and accounting for the past of the genre, by pointing to canonized phases but also to the competitive practice of trying to find the 'really first' instance of Finnish tango. He also highlights the ways in which Finnish tango can be exoticised, especially when perceived from elsewhere. Finally, he emphasizes the multiplicity of forms and values of tango in Finland.

The opening section of the volume is dedicated on historical change. In his article, 'Stylistic history of tango from the music analytical viewpoint', Pekka Suutari investigates the general repertoire played by the today's Finnish dance orchestras. The tangos are a small but important part in their programme. The actual songs played are originally from different time periods and also from different countries. In the article comparison is made between Finnish tangos and Argentinian as well as other foreign songs. 24 printed scores were selected for closer analysis. In these songs forms, harmonic structures, rhythms and melodies were analysed. The study of these showed that the forms of tangos followed general development of the compositions of popular songs in the Western countries. However, the ballad form (AABA) typical in Tin Pan Alley hit songs was predominant in the analysed tangos. Comparison showed that the Argentinian melodies are rhythmically vivid while the Finnish tunes had more complicated harmonic structures. Other foreign tangos were analytically in between Finnish and Argentinian styles. Especially Toivo Kärki and Unto Mononen developed the

style of Finnish tangos with their complex use of chords and extensive use of altered notes which follows the harmonic progressions in their music from the years 1945–1965.

Majja Kontukoski, in turn, focusses on the Finnish 'tango boom' of the 1960s through in-depth interviews conducted with dance musicians who were born between the years 1929–1941 in South Ostrobothnia, Western Finland. The theoretical viewpoint draws on the Mannheimian theory of generations. The study aims to contribute towards a better understanding of the everyday life of the dance musicians in the countryside in the 1950s and 1960s, and to add local information to the debate concerning the nationwide tango boom.

The second section of the volume concentrates on issues of ethnicity. First, Kai Åberg writes about 'The dark magic of tango – Finnish tango and Roma'. Since the early 1970s the label 'Roma artists' has been used in the production of tango music recordings. The revival of ethnicity and the universal search for roots in the 1960s and 1970s emphasised the right of minorities. The Roma right movements are still actively creating Roma self-awareness, and in Finland tango music plays an important role in this process. Also the tango artists have become very self-aware about how they promote music via their cultural background and the stereotypes of Roma exotism. The tango music scene follows ritual behaviour patterns or 'hidden rules' which are based on Roma culture, too. The media texts of Roma tango singers shows how the concepts tradition or traditional touch certain customs and behavioural norms and emphasised at the same time otherness, the vitality of the culture that differs from the majority. The Roma artists are aware of the attitude changes of the majority population and that the Roma tango artists can be marketed as an entity of music and culture.

Second, Antti-Ville Kärjä deals with 'Black man's fairyland – the relationship between Finnish tango and black identity in the television series Mogadishu Avenue'. Here, the analysis focusses on the apparent oxymoron of 'a black tango king' and the way in which this idea is utilized in a humorous context. Kärjä lays partic-

ular emphasis on parody as an interpretive strategy and examines its relevance in the construction of cultural and ethnic differences. On one hand, Finnish tango is represented in the series as a vulgar and carnevalistic form of expression, but on the other hand it is firmly canonized as 'white', aurally excluding not only black performers but Roma too.

The volume closes with a section on cultural industrial aspects of tango in Finland. The title of Tarja Rautiainen-Keskustalo's contribution is 'Demean or Promote? Publicity and Economic Position of the Tango in Finland'. She examines the position of tango in the Finnish media and culture politics from the 1960s to 2000. The article debates on how in Finland the cultural appreciation of popular music genres like tango stays in contradiction with the economic resources the genre has got. The main reason for this is the Finnish welfare cultural politics, which has aimed to enlighten people and has criticized commercial aspects of culture. In the beginning of the 1960s, when tango-boom was raised, the economic aspects of tango were not discussed in public. Also cultural appreciation the genre was nil – as a commercial culture it was considered as a low culture. In the late 1970s, when the young Finnish intelligentsia started to urge appreciation for the genre the expectations raised among the main actors of the field. However, expectations were not realized, for example, Seinäjoki Tango Festival has not got significant public funding during its history. In the 2000s the image of tango is changing, in consumer culture commercialism is not valid argument any more. However, now the elements of traditional Finnish tango seem not to be adequate, but in order to achieve success in the brand market, there are pressures to modify tango towards international standards.

Finally, Yrjö Heinonen focusses on the festivalisation of the city of Seinäjoki during the Tango Festival with a special reference to the marketing speech used by the festival organisation in the promotion of the event. Seinäjoki is a medium-sized town in Southern Ostrobothnia, Finland. The Seinäjoki Tango Festival was launched in 1985. The festival has approximately one hundred thousand visi-

tors yearly, and several hundred thousands of spectators watch the live TV broadcastings of the Tango Singing Contest at home. The term festivalisation refers on the one hand to a temporary re-definition of the public space during festivals; on the other hand it refers to the promotion of cities as attractive consumption environments. The key research questions are: firstly, how the Seinäjoki Tango Festival itself describes its main venues in the official program and other public communication; secondly, what kind of social experiences of space these descriptions imply for the audience.

KIRJOITTAJAT

Yrjö Heinonen on musiikkitieteen yliopisto-opettaja Turun yliopistossa sekä nykykulttuurin tutkimuksen, erityisesti kulttuurisen musiikintutkimuksen dosentti Jyväskylän yliopistossa.

FM *Maija Kontukoski* työskentelee Etelä-Pohjanmaan korkeakoulukonsortiossa kulttuurialan kansainvälisten tutkimus- ja kehityshankkeiden erikoisuunnittelijana.

Dosentti *Antti-Ville Kärjä* työskentelee Turun yliopistossa Suomen Akatemian rahoittamassa *Säännelty vapaudet* -tutkimushankkeessa. Hän on International Association for the Study of Popular Music -järjestön pohjoismaisen haaran puheenjohtaja.

Dosentti *Tarja Rautiainen-Keskustalo* on Tampereen yliopiston Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikössä toimiva populaarimusiikin tutkija ja etnomusikologi.

Pekka Suutari on opiskellut etnomusikologiaa Helsingin ja Göteborgin yliopistoissa. Hän väitteli Göteborgissa asuvien suomalaisten tanssimusiikista Joensuun yliopistossa vuonna 2000. Tällä hetkellä hän on kulttuurintutkimuksen professori ja Karjalan tutkimuslaitoksen johtaja Itä-Suomen yliopistossa, Joensuussa.

Kai Åberg toimii muusikkona ja perinnesäveltäjänä tutkimuksen dosenttina Itä-Suomen yliopistossa. Romanian musiikkikulttuurien parissa hän on tehnyt tutkimustyötä vuodesta 1994 lähtien.

NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA

1. Symbolit • Toim. Katarina Eskola. 1986. (110 s.)
2. Maaria Linko • Katsojien teatteri. 1986. (116 s.)
3. Näkökulmia kulttuurin tuotantoon • Toim. Katarina Eskola & Liisa Uusitalo. 1986. (127 s.)
4. Kimmo Jokinen ja Maaria Linko • Uusi Tuntematon. 1987. (122 s.)
5. Kimmo Jokinen • Ostajat, lukijat, arvioijat, tukijat. 1987. (115 s.)
6. Juha Lassila • Kultalevyn alkemia. 1. painos 1987, 2. painos 1988. (162 s.)
7. Liisa Uusitalo & Juha Lassila • Vanhojen kirjojen kenttä. 1988. (65 s.)
8. The production and reception of literature • Edited by Katarina Eskola & Erkki Vainikkala. 1988. (78 s.)
9. Martine Burgos • Life stories, Narrativity and the Search for the Self. 1988. (28 s.)
10. Heikki Hellman & Tuomo Sauri • Suomalainen prime-time. 1988. (130 s.)
11. Erik Allardt, Stuart Hall & Immanuel Wallerstein • Maailmankulttuurin äärellä. 1988. (86 s.)
12. Kimmo Jokinen • Arvostelijat. 1988. (131 s.)
13. State, Culture & The Bourgeoisie • Edited by Matti Peltonen. 1989. (82 s.)
14. J.P. Roos • Liikunta ja elämäntapa. 1989. (72 s.)
15. Anne Brunila & Liisa Uusitalo • Kirjatuotannon rakenne ja strategiat. 1. painos 1989, 2. painos 1991. (114 s.)
16. Reino Rasilainen • Julkaistu ja julkaisematon kirjallisuus. 1989. (89 s.)
17. Juha Lassila • Riippumattomat televisiotuottajat. 1989. (126 s.)
18. Literature as communication • Edited by Erkki Vainikkala & Katarina Eskola. 1989. (215 s.)
19. Anne Raassina • Lukutaito ja kehitysstrategiat. 1990. (123 s.)
20. Juha Lassila • Mitä Suomi soittaa? 1990. (263 s.) Painos loppunut.
21. Johanna Mäkelä • Luonnosta kulttuuriksi, ravinnosta ruoaksi. 1. painos 1990, 2. painos 1992 (89 s.) Painokset loppuneet.
22. Sublim Ylevä sublime • Toim. Erkki Vainikkala. 1990. (107 s.)

23. Timo K. Salonen • Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä. 1990. (104 s.)
24. Maaria Linko • Teatteriesitykset ja julkisuus. 1990. (81 s.)
25. Kyösti Pekonen • Symbolinen modernissa politiikassa. 1991. (154 s.)
26. Ulrich Beck, Klaus Mollenhauer & Wolfgang Welsch • Philosophie, soziologie und erziehungswissenschaft in der postmoderne. 1991. (69 s.)
27. Päivi Elovainio & Zeinab Shahin • The Gender Fate of Women in Rural Egypt. 1991. (112 s.)
28. Eija Eskola • Rukousnauha ja muita romaaneja. 1992. (152 s.)
29. Urpo Kovala • Väliin lankeaa varjo. 1992. (204 s.)
30. Maaria Linko • Outo ja aito taide. 1992. (121 s.)
31. The First Thirty • Edited by Urpo Kovala. 1992. (132 s.)
32. Vanguard of modernity • Edited by Niilo Kauppi & Pekka Sulkunen. 1992. (188 s.)
33. Timo Siivonen • Avantgarde ja postmodernismi. 1992. (122 s.)
34. Katarina Eskola, Kimmo Jokinen & Erkki Vainikkala • Literature and the New State of Culture. 1992. (60 s.)
35. Sanna Karttunen • Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa. 1992. (174 s.)
36. Risto Eräsaari • Essays on Non-conventional Community. 1993. (214 s.)
37. Annikka Suoninen • Televisio lasten elämässä. 1993. (171 s.)
38. The Cultural Study of Reception • Edited by Erkki Vainikkala. 1993. (215 s.)
39. Miehedyden tiellä • Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen. 1993. (185 s.) Painos loppunut.
40. Jukka Kanerva • ”Ryvettymisen hyvä puoli...” 1994. (151 s.)
41. Uusi aika • Toim. ja kirj. Nykykulttuurin tutkimusyksikön tutkijat. 1994. (260 s.)
42. Tuija Modinos • Nainen populaarikulttuurissa. 1. painos 1994, 2. painos 2000. (124 s.) Painos loppunut.
43. Teija Virta • Saippuaopperat ja suomalaiset naiset. 1994. (135 s.)
44. Anne Sankari • Kuntosaliruumis. 1995. (108 s.)
45. Kai Halttunen • Pienkustantajan arkipäivä. 1995. (95 s.)
46. Katja Valaskivi • Wataru seken wa oni bakari. 1995. (114 s.)

47. Jukka Törrönen • Aito rakkaus maskuliinisessa maailmassa. 1996. (100 s.)
48. Tuija Nykyri • Naiseuden naamiaiset. 1996. (144 s.)
49. Nainen, mies ja fileerausveitsi • Toim. Katarina Eskola. 1996. (274 s.)
Painos loppunut.
50. Raine Koskimaa • Cultural activities in five European countries. 1996. (152 s.) Työraportti, vain tutkimuskäyttöön.
52. Raine Koskimaa • Seksiä, suhteita ja murha. 1998. (215 s.)
53. Timo Siivonen • Kyborgi. 1996. (209 s.)
54. Aina uusi muisto • Toim. Katarina Eskola & Eeva Peltonen. 1. painos 1997, 2. painos 1997. (355 s.)
55. Olli Löytty • Valkoinen pimeys. 1997. (147 s.)
56. Kimmo Jokinen • Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet. 1997. (226 s.)
57. Maaria Linko • Aitojen elämysten kaipuu. 1998. (92 s.)
58. Kai Lahtinen • Vem tillhör teatern? 1998. (258 s.)
59. Katja Möttönen • Riitasointuja vai tema con variazioni. 1998. (128 s.)
60. Aki Järvinen • Hyperteoria. 1999. (187 s.)
61. Susanna Paasonen • Nyt! Ja ikuisesti – rewind. 1999. (188 s.)
62. Pirkkoliisa Ahponen • Kulttuurin kierreportaikossa. 1999. (168 s.)
63. Reading cultural difference • Edited by Urpo Kovala & Erkki Vainikkala. 2000. (334 s.)
64. Inescapable Horizon: Culture and Context • Edited by Sirpa Leppänen & Joel Kuortti. 2000. (273 s.)
65. Otteita kulttuurista • Toim. Maaria Linko, Tuija Saresma & Erkki Vainikkala. 2000. (422 s.)
66. Kimmo Saaristo • Avoin asiantuntijuus. 2000. (191 s.)
67. Jaakko Suominen • Sähköaivo sinuiksi, tietokone tutuksi. 2000. (368 s.)
68. Cybertext yearbook 2000 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2001. (202 s.)
69. Sari Charpentier • Sukupuoliusko. 2001. (155 s.)
70. Kirja 2010 • Toim. Lauri Saarinen, Juri Joensuu & Raine Koskimaa. 1. painos 2001, 2. painos 2003. (259 s.)
71. Irma Garam • Julkista yksityiselämää. 2002. (102 s.)
72. Cybertext yearbook 2001 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2002. (196 s.)

73. Henna Mikkola • Sukupolvettomat? 2002. (138 s.)
74. Satu Silvanto • Ecce Homo – katso ihmistä. 2002. (161 s.)
75. Markku Eskelinen • Kybertekstien narratologia. 2002. (106 s.)
76. Riitta Hänninen • Leikki. 2003. (161 s.)
77. Cybertext yearbook 2002–2003 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2003. (283 s.)
78. Sanna Kallioinen • Rannalla merirosvon morsiamen kanssa. 2004. (134 s.)
79. Tutkija kertojana • Toim. Johanna Latvala & Eeva Peltonen & Tuija Saresma. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (399 s.)
80. Writing and Research – personal views. Toim. Marjatta Saarnivaara & Erkki Vainikkala & Marjon van Delft. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (160 s.)
81. Annikka Suoninen • Mediakielitaidon jäljillä. 2004. (274 s.)
82. Milla Tiainen • Säveltäjän sijainnit. 2005. (227 s.)
83. Petri Saarikoski • Koneen lumo. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (471 s.)
84. Yksinäisten sanat • Toim. Kimmo Jokinen. 2005. (314 s.)
85. Aktivismi • Toim. Susanna Paasonen. 2005 (275 s.)
86. Nykyaika kulttuurintutkimuksessa • Toim. Erkki Vainikkala & Henna Mikkola. 2007. (351 s.)
87. Tutkimusten maailma • Toim. Juha Herkman & Pirjo Hiidenmaa & Sanna Kivimäki & Olli Löytty. 2006. (307 s.)
88. Mari Pajala • Erot järjestykseen! 2006. (506 s.)
89. Hanna Lindberg • Vastakohtien Ikea. 2006. (307 s.)
90. Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana • Toim. Risto Pitkänen. 2007. (326 s.)
91. Nykytulkintojen Karjala • Toim. Outi Fingerroos & Jaana Loipponen. 2007. (325 s.)
92. Tuija Saresma • Omaelämäkerran rajapinnoilla. 2007. (255 s.)
93. Tekijyyden ulottuvuuksia • Toim. Eeva Haverinen & Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. 2008. (314 s.)
94. Tuuli Lähdesmäki • ”Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä”. 2007. (607 s.)
95. Moniääninen mies • Toim. Kai Åberg & Lotta Skaffari. 2008. (276 s.)
96. Fanikirja • Toim. Kaarina Nikunen. 2008. (241 s.)

97. Cult, Community, Identity • Veera Rautavuoma, Urpo Kovala & Eeva Haverinen (eds). 2009. (356 s.)
98. Irma Hirsjärvi • Faniuden siirtymiä. 2009. (361 s.)
99. Suhteissa mediaan • Toim. Sirkku Kotilainen. 2009. (247 s.)
100. Outi Fingerroos • Karjala utopiana. 2010. (253 s.)
101. Hiihto ja häpeä • Toim. Erkki Vettenniemi. 2010. (224 s.)
102. Karoliina Lummaa • Poliittinen siivekäs. 2010. (372 s.)
103. Matti Savolainen • Atlanttin ylityksiä. 2011. (170 s.)
104. Eliisa Pitkäsalo • Kalevalaiset sankarit nykymailman menossa. (Digitaalinen kirja.) 2011. (274 s.)
105. Nina Sääskilahti • Ajan partaalla. 2011. (400 s.)
106. Media, kasvatus ja kulttuurin kierto • Toim. Sirkku Kotilainen, Erkki Vainikkala & Urpo Kovala. (Digitaalinen kirja.) 2011. (184 s.)
107. Kertomuksen luonto • Toim. Kaisa Kurikka, Olli Löytty, Kukku Melkas & Viola Parente-Capkova. 2012. (308 s.)
108. Tango Suomessa • Toim. Antti-Ville Kärjä & Kai Åberg. 2012. (230 s.)