



UNIVERSITY
OF TAMPERE

This document has been downloaded from
Tampub – The Institutional Repository of University of Tampere

Publisher's version

Authors: Rastas Anna, Seye Elina
Name of article: Ammattina afrikkalaisuusikko
Year of publication: 2011
Name of journal: Musiikin suunta
Volume: 33
Number of issue: 4
Pages: 22-36
ISSN: 0780-0703
Discipline: Humanities / Other humanities
Language: fi
School/Other Unit: School of Social Sciences and Humanities

URN: <http://urn.fi/urn:nbn:uta-3-864>

All material supplied via TamPub is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorized user.



ANNA RASTAS, YTT, kulttuurintutkija, sosiaaliantropologi, Tampereen yliopisto
ELINA SEYE, FM, etnomusikologian assistentti, Tampereen yliopisto

AMMATTINA AFRIKKALAISMUUSIKKO

SUOMEEN ASETTUNEIDEN afrikkalaisten elämää ja heidän läsnäolonsa vaikutuksia suomalaiseen kulttuuriin ja yhteiskuntaelämään on tutkittu hyvin vähän, vaikka eri puolilta Afrikkaa on muuttanut tänne jo yli 20 000 ihmistä. Tutkimus, samoin kuin median tarjoama kuva afrikkalaisista Suomessa ja afrikkalaisia Suomessa koskeva keskustelu ylipäättään, on painottunut vain joihinkin ryhmiin, lähinnä somalialaisiin ja pakolaisiin, sekä maahanmuuttoon ja maahanmuuttajien kotoutumiseen liittyviin ongelmiin (Rastas 2011). Vähemmän huomiota on saanut se, miten afrikkalaisten ja heidän jälkeläistensä läsnäolo ja toiminta ovat muuttaneet suomalaista kulttuuria.

Musiikki on eurooppalaisissa mielikuvissa yhdistetty Afrikkaan ja afrikkalaisiin jopa sinä määrin, että stereotypiat ”rytmitajuisista afrikkalaisista” ovat usein kääntyneet (tai käännetty) afrikkalaisia vastaan. Musiikin ja siihen kytkeytyvien ilmiöiden tutkiminen voi kuitenkin tarjota mahdollisuuden monipuolistaa sekä uusia vähemmistöjä että suomalaisen yhteiskunnan monietnistymistä ja monikulttuuristumista koskevaa tietoa ja mielikuvia. ”Omalla musiikilla” on tärkeä rooli kaikissa siirtolaisyhteisöissä, mutta Suomen niin sanotuista uusista vähemmistöistä juuri afrikkalaisten kohdalla musiikilla on erityisen keskeinen rooli paitsi oman kulttuurin vaalimisessa myös taide- ja kulttuuritoiminnassa laajemminkin. Siksi on perusteltua tarkastella musiikkia paitsi Suomeen asettuneiden afrikkalaisten kulttuuritoimintana myös suomalaisten ja afrikkalaisten kohtaamispaikkana.

Suomen eri afrikkalaisyhteisöissä harjoitetaan aktiivisesti monenlaista musiikkia, ja esimerkiksi kaikista vieraskielisistä erilaisten apurahojen ja avustusten hakijoista Suomessa afrikkalaistaustaisten hakemukset ovat kohdistuneet selvästi juuri musiikkiin (Opetusministeriön politiikka-analyysi 2009, viitattu Saukonen 2010: 166). Kun afrikkalaisten on ollut erityisen vaikeaa työllistyä Suomessa, musiikki on tarjonnut monille mahdollisuuksia itsensä työllistämiseen. Esiintyvänä taiteilijoina sekä tanssi- ja rumpukurssien opettajina on ansioituneiden muusikoiden ohella toiminut myös sellaisia ihmisiä, jotka eivät ole aktiivisesti toimineet musiikin parissa kotimaassaan. Tämä on voinut osin vaikuttaa suomalaisten mielikuviiin afrikkalaisesta musiikista ja muusikoista, ja siihen, miten näitä arvostetaan. Suomessa on kuitenkin asunut jo vuosikausia kansainvälisesti tunnustettuja ja arvostettuja ammattimuusikoita, jotka ovat täällä jääneet suurelle yleisölle tuntemattomiksi.

Afrikkalaisten ja suomalaisten muusikoiden yhteistyöstä on syntynyt myös uutta musiikkia ja osaamista, uudenlaista kulttuuria. Lisäksi tänne asettuneilla afrikkalaisilla on ollut esimerkiksi rumpu- ja tanssikurssien opettajina ja erilaisten tapahtumien järjestäjinä kontakteja varmasti jo tuhansiin niin sanottuihin tavallisiin suomalaisiin. Muusikot ovat ylipäättään Suomen afrikkalaisyhteisöjen näkyvimpiä edustajia, sillä taiteilijoina ja myös opettajina heidän työnsä on julkista. Taiteilijat joutuvat lisäksi usein ikään kuin edustamaan omaa etnistä ryhmäänsä tai kotimaataan, joskus jopa kaikkia

afrikkalaisia.

Vaikka afrikkalaisia muusikoita asuu Suomessa suhteellisen paljon ja vaikka afrikkalaista musiikkia on esitetty ja harrastettu meillä jo pitkään, aiheesta on kirjoitettu vain muutamissa toimitetuissa teoksissa, osana kaikkien maahanmuuttajien musiikkitoimintaa (Pekkilä 2001a; *FMQ* 3/2002) tai kulttuuritoimintaa ylipäätään (esim. Mashaïre 2010; Bottä 2010). Vain harvoin tiedon tuottajina ovat olleet afrikkalaiset muusikot itse (ks. kuitenkin Chiwalala 2009; Mwakanjuki 2010).

Tämän artikkelin tarkoituksena on avata uusia näkökulmia afrikkalaista musiikkia Suomessa koskevaan keskusteluun. Itse musiikin sijaan tarkastelumme keskiössä ovat afrikkalaisuusmuusikoiden kokemukset ja toimijuus musiikin ammattilaisina Suomessa. Afrikkalainen musiikki on käsite, jota voidaan määritellä eri tavoin. Tässä puhumme siitä paitsi Afrikan monista erilaisista perinteistä ammentavina musiikkityyleinä ja niiden esittämisenä myös laajemmin sosiaalisena toimintana ja kulttuurina. Emme tässä tarkastelekaan Suomeen asettuneiden afrikkalaisten täällä harjoittamaa musiikkia ja siihen läheisesti kytkeytyvää muuta toimintaa (esim. tanssi ja muu esittävä taide) vain afrikkalaisena musiikkina, tai ”maahanmuuttajamusiikkina” (ks. Pekkilä 2001b: 18–19), vaan myös osana suomalaista kulttuurielämää, toimintana ja erilaisina kohtaamisina suomalaisessa yhteiskunnassa.

Lähtökohtana afrikkalaisuusmuusikoiden kokemukset

Analyysimme ote on etnografinen. Keskeisin tässä artikkelissa hyödynnettävä aineisto on tuotettu työpajassa, jonka järjestimme Tampereella 9.7.2011 *Fest Afrika*-tapahtuman yhteydessä. Hyödynnämme myös muita aineistoja: tutkimuskirjallisuutta, mediatekstejä sekä havaintojamme, haastatteluja ja keskusteluita, joita olemme tallentaneet useiden vuosien ajan tutkijoina afrikkalaisuusmuusikoiden (Seye, esim. Paukkunen 2007) ja Suomen afrikkalaisyhteisöjen (Rastas, esim. 2010: 68–73; 2011) keskuudessa.

Olimme suunnitelleet työpajan teemoja ja toteutusta etukäteen yhdessä *Fest Afrika*-tapahtumaa järjestävän Menard Mpondan kanssa. Keskusteluun valitut teemat, otsikon ”Being an African musician in Finland”

alla, oli toimitettu etukäteen kirjallisesti kaikille työpajaan osallistuville. Meidän lisäksi siihen osallistuivat seuraavat henkilöt: Pape Cissé, Rodrigues “Magulamberre” José, George Lauwo, Catherine Mponda, Menard Mponda, Aliko Mwakanjuki, Ismaila Sané ja Pape Sarr. Lisäksi paikalla oli muutamia muita festivaalilla esiintyneitä muusikoita, joista osa myös esitti kommentteja keskustelun aikana. Osallistujista suurin osa on asunut Suomessa vuosia, osa jo vuosikymmeniä. Jotkut heistä, kuten Ismaila Sané ja Pape Sarr, ovat pitkän uran tehneitä ammattimuusikoita, osa on esittänyt ja opettanut afrikkalaista musiikkia ja/tai tanssia Suomessa vasta joitain vuosia. Monet ovat toimineet myös tapahtumajärjestäjinä. Pääosin englanniksi käyty keskustelu nauhoitettiin, ja kaikki osallistujat antoivat luvan siihen, että heidän nimensä saa mainita työpajan pohjalta mahdollisesti tehtävissä julkaisuissa. Koska aineisto on tuotettu ryhmäkeskustelussa, jossa puhujat usein täydensivät toistensa aloittamia ajatuksia, emme viittaa tässä niinkään yksittäisten puhujien lausumiin vaan vedämme yhteen ja analysoimme keskustelun aikana esiin nousseita teemoja (ryhmäkeskusteluista tutkimusaineistona esim. Valtonen 2005). Olemme karsineet suorien lainausten määrää myös siksi, ettei englanti ole kenenkään keskusteluun osallistuneen äidinkieli (kaikki suomennokset tämän artikkelin kirjoittajien).

Työpäjäpäivän keskustelua suuntasi vahvasti etukäteen sovittu teema: toimiminen afrikkalaisena muusikkona Suomessa. Monet tärkeät ja kiinnostavat aiheet, kuten Suomen eri afrikkalaisyhteisöjen erilaiset musiikit ja suhteet musiikkiin tai yhteistyö suomalaismusikoiden kanssa, jäivät siksi hyvin vähälle käsittelylle tai pelkiksi maininnoiksi. Kun keskustelun teemaksi oli sovittu nimenomaan afrikkalaisena muusikkona oleminen (siis ei esimerkiksi vain muusikkona oleminen), ei ole yllättävää, että keskustelua hallitsi afrikkalaisuusmuusikoiden kokemus arvostuksen puutteesta. Afrikkaa ja afrikkalaisia koskeva tieto sekä heihin yhdistetyt mielikuvat kun ovat Suomessakin olleet perinteisesti hyvin yksipuolisia ja monella tapaa kielteisiä (ks. Löytty & Rastas 2011), vaikka aivan viime vuosina tuota kuvaa on pyritty muuttamaan mm. esittelemällä suomalaisille

Fest Afrika 10 vuotta

Fest Afrika on kesäisin Tampereella järjestettävä afrikkalaisen musiikin festivaali, joka järjestettiin heinäkuussa 2011 kymmenennen kerran. Ensimmäistä festivaalia ideoivat ja järjestivät tansanialaiset Menard Mponda, Aliko Mwakanjuki ja Cliff Ogutu, sekä afrikkalaisen tanssin yhdistys Cheza Ngoma ry:n aktiivit. Tukea järjestelyihin saatiin Kulttuuritalo Telakan henkilökunnalta. Myöhemmin festivaalille perustettiin oma yhdistys huolehtimaan järjestelyistä, mutta järjestäjien ydinjoukko on pysynyt pitkälti samana. Mponda on toiminut alusta lähtien tapahtuman taiteellisena johtajana.

Vaikka festivaalin perusti joukko Suomessa asuvia tansanialaisia ja suomalaisia itäafrikkalaisen tanssin harrastajia, ei festivaalin haluttu keskittyvän vain tansanialaiseen tai edes itäafrikkalaiseen musiikkiin. Sen sijaan tapahtuman tavoitteena on ollut tuoda esille afrikkalaisia kulttuureja, tehdä niitä tunnetuksi suomalaisille, mutta yhtä lailla edistää kohtaamisia Afrikan eri maista kotoisin olevien ihmisten kesken.

Suurin osa esiintyjistä on aina Suomessa asuvien afrikkalaisten ja suomalaisten yhtyeitä ja tanssiryhmiä, mutta lähes vuosittain on festivaalille saatu vierailijoita ulkomailta. Esimerkiksi ensimmäisellä festivaalilla vuonna 2002 esiintyi Usinga-lapsiryhmä Bagamoyosta, Tansaniasta, ja vuoden 2004 festivaaleille saatiin Yololi-tanssiryhmä Gambiasta. Muina vuosina vierailijat ovat olleet eri Euroopan maissa toimivia afrikkalaisyhtyeitä. Fest Afrikan vakioesiintyjä on Mpondan johtama Cheza Ngoma ry:n harrastajaryhmä, mutta todennäköisesti myös kaikki Suomessa toimivat ammattimaiset afrikkalaisen musiikin ja tanssin kokoonpanot ovat esiintyneet festivaalilla sen historian aikana, osa useamman kerran. Lisäksi ohjelmistossa on ollut afrobrasilialaista ja afrokuubalaista musiikkia ja tanssia.

Festivaaliohjelman painopiste on perjantai- ja lauantai-iltojen konserteissa, joiden lisäksi tapahtuma on viime vuosina laajentunut koko viikon ajalle erilaisten musiikki- ja tanssityöpajojen sekä lastentapahtuman muodossa. Joinain vuosina festivaaliin on liittynyt muitakin oheistapahtumia. Esimerkiksi viime kesänä järjestettiin näyttely, jossa oli esillä itäafrikkalaista Tinga tinga -taidetta ja Juha Laitalaisen valokuvia Nairobien Kibera-slummin elämästä.

Menard Mponda esiintymässä
Cheza Ngoman tanssijoiden kanssa Telakan
teatterisalissa, Fest Afrika, Tampere, 9.7.2011.



afrikkalaista nykytaidetta (esim. ARS 2011 näyttely Kiasmassa ja sen oheisnäyttelyt muualla Suomessa), kirjallisuutta (esim. *Nuori Voima* -lehden Afrikka-erikoisnumero vuonna 2010) ja elokuvaa (esim. Helsinki African Film Festival).

Kokemus arvostuksen puutteesta liittyi osin vaikeuksiin hankkia toimeentulo musiikkia esittämällä, mutta keskustelussa toistui myös afrikkalaisia ja afrikkalaisista musiikkia koskevat kielteiset stereotyyptit. Tarkastelemme aluksi näitä teemoja. Keskustelu ei kuitenkaan jäänyt vain kielteisten asioiden listaukseksi, vaan osallistujat kertoivat myös myönteisistä kokemuksistaan esimerkiksi oppilaidensa kanssa, ja toisaalta siitä, miten itse ovat pyrkineet toimimaan ennakkoluulojen vähentämiseksi. Siirtolaisia ja siirtolaisuutta tarkastellaan usein hyvin ongelmalähtöisesti, mutta uuteen ympäristöön asettuminen voi olla, muusikollekin, kokemuksesta ja elämäntilanteesta myös uutta luovuutta ja uudenlaisia mahdollisuuksia tuottava tila. Toisena teemana käsittelemmekin sitä, millä keinoilla afrikkalaiset ovat Suomessa pystyneet löytämään ja luomaan mahdollisuuksia oman musiikkinsa esittämiseen sekä miten he näkevät oman roolinsa suomalaisessa yhteiskunnassa, erityisesti tulevaisuutta ajatellen. Taustaksi esitämme ensin katsauksen afrikkalaiseen musiikkiin Suomessa.

Afrikkalaisen musiikin (lyhyt) historia Suomessa

Vaikka keskustelut afrikkalaisista Suomessa ovat yleensä keskittyneet Suomen suurimpaan afrikkalaisryhmään somalialaisiin, Suomeen on tullut tuhansia ihmisiä muistakin Afrikan maista. Valtaosa heistä on muuttanut Suomeen vasta 1990-luvun alun jälkeen, ja huomattava osa maamme afrikkalaisyhteisöihin kuuluvista on lapsia ja nuoria, jo tuhannet heistä Suomessa syntyneitä. Suomen afrikkalaisyhteisöt edustavat kymmenistä eri maista ja monista eri syistä Suomeen muuttaneita ihmisiä. Tänne on tullut paitsi pakolaisina (Somalian lisäksi esim. Sudanista ja Kongon demokraattisesta tasavallasta, ent. Zairesta) myös opiskelemaan (esim. Nigeriasta, Keniasta, Kamerunista ja Etiopiasta) sekä rakkauden tähden. Afrikkalaisyhteisöissä puhutaan monia eri kieliä ja vaalitaan erilaisia kulttuureita, mukaan lukien monenlaista afrikkalaista musiikkia.

Laajasti ajatellen afrikkalainen musiikki on rantautunut Suomeen vahvimmin transatlanttisen afrikkalaisten diasporan, ennen kaikkea USA:n ja Latinalaisen Amerikan kautta. Keskitymme tässä kuitenkin nimenomaan afrikkalaisten tekemään musiikkiin. Afrikkalaisen musiikin historiaa Suomessa on vaikea jäljittää, koska afrikkalaista musiikkia on kuunneltu ja harrastettu täälläkin yksityisesti jo paljon ennen kun ensimmäiset afrikkalaiset ammattimuusikot asettuivat Suomeen 1980-luvulta lähtien. Joitain musiikillisia maistiaisja tarjoilivat jo 1800-luvulla ja 1900-alkupuolella Afrikassa matkanneet suomalaiset, esimerkiksi Akseli Gallen-Kallela *Afrikka-kirjassa*, jonka sivuilta löytyy nuotinnettuna muun muassa ”Kikuiju-naisten yksitoikkoinen alati uudistuva laulu” (Gallen-Kallela 2005: 131). Suomalaisen lähetystyön pitkästä historiasta huolimatta afrikkalaista musiikkia alkoi välittyä sen kautta suomalaisille vasta 1970-luvulta lähtien (sähköpostikeskustelu Sakari Löytyn kanssa 3.11.2011).

Suomalaisten kiinnostus afrikkalaiseen musiikkiin näyttääkin heränneen viimeistään 1970-luvulla, mikä osuu yksiin suomalaisen etnomusikologian syntyvaiheiden kanssa (Järviluoma 2005). Jonkinlaisen kiintopisteen tarjoaa vuosi 1975, jolloin Suomen etnomusikologisen seuran perustajajäsen Philip Donner muutti neljäksi vuodeksi Tansaniaan toteuttamaan Suomen Akatemian rahoittamaa Jipemoyo-tutkimusprojektiaan (sähköpostikeskustelu Matti Lahtisen kanssa 21.10.2011, myös Järviluoma 2005: 59–60, Suutari 2005: 67). Samana vuonna esitettiin todennäköisesti ensimmäinen suomalaissovitus perinteisestä afrikkalaissävelmästä, Kajaani Big Bandin yhtyeen versio gambialaisesta kora-kappaleesta *Yundumunko* (sähköpostikeskustelu Ilpo Saastamoinen kanssa 22.10.2011). Afrikkalaista musiikkia oli kyllä kuultu Suomessa jo ennen tätä, esimerkiksi Miriam Makeba oli vierailut Suomessa jo vuonna 1969 (YLE Elävä arkisto). Kajaanilaisten versiointi kertookin ennen kaikkea muusikoiden vahvasta halusta oppia soittamaan afrikkalaista musiikkia. Tämä innostus vei sittemmin suomalaismuusikoita opintomatkoille Afrikkaan.

Philip Donnerin tutkimusprojekti johti tansanialaisten muusikkojen vierailuihin Suomessa ja tuotti ideoita erilaisista yhteistyöprojekteista, joista toteutui mm.

opiskelija- ja opettajavaihtoa Bagamoyo College of Artsin kanssa. Suomessa näitä yhteyksiä koordinoi Työväenmusiikki-instituutti, nykyisin Maailman musiikin keskus. (Sähköpostikeskustelut Jaana-Maria Jukkaran ja Matti Lahtisen kanssa 21.10.2011.) Bagamoyon taidekoulun ryhmän mukana Suomessa esiintyi vuonna 1987 Arnold Chivalala, joka sittemmin vieraili täällä lähes vuosittain opettamassa ja esiintymässä. Kun hänelle tarjottiin jatkuvasti töitä erilaisissa musiikki- ja teatteriproduktioissa, hän jäi lopulta vuonna 1995 pysyvästi asumaan Suomeen. (Chivalala 2009: 33–34, 37; Kauhanen 2008: 12.) Chivalala lieneekin eniten suomalaisen musiikkielämään vaikuttanut afrikkalaismuusikko, sillä hän on opettanut vuosien mittaan tansanialaisia musiikki- ja tanssiperinteitä valtavalle joukolle suomalaisia, päiväkotilapsista musiikki- ja tanssialan ammattilaisiin. Hän on myös ensimmäinen afrikkalainen, joka on suorittanut taiteellisen tohtorintutkinnon Sibelius-Akatemiassa, yhdistellen tutkintokonserteissaan suomalaista kansanmusiikkia tansanialaiseen ngomaan (ks. Chivalala 2009).

Bagamoyon taidekoulusta Suomeen ovat omia reittejään päätyneet 1990-luvun puolivälissä myös Menard Mponda ja Aliko Mwakanjuki, jotka olivat molemmat Chivalalan oppilaita Bagamoyossa ja ovat esiintyneet Suomessakin paljon yhdessä Chivalalan kanssa. Varsinkin Mponda on toiminut aktiivisesti afrikkalaisen tanssin ja musiikin opettajana sekä



Arnold Chivalala lienee eniten suomalaisen musiikkielämään vaikuttanut afrikkalaismuusikko.”

van tamperelaisen Cheza Ngoma -tanssiryhmän koreografin ja ohjaajana. Lisäksi hän on tänä vuonna jo kymmenettä kertaa järjestetyn Fest Afrika -festivaalin taiteellinen johtaja. Mwakanjuki on niin ikään toiminut opettajana, tapahtumajärjestäjänä ja myös DJ:nä.

Pisimpään Suomessa asuneet afrikkalaisuusikot ovat Senegalista, jonne yhteydet ovat kehittyneet ennen muuta Sakari Kukon ja Hasse Wallin matkojen ja yhtyeiden kautta 1970-luvun lopulta lähtien. Suomalaisen ”maailmanmusiikin” pioneerihahmo Sakari Kukko tutustui jo ensimmäisellä Senegalin-matkallaan kitaristi Badu Ndjainiin, jonka Kukko kutsui myöhemmin mukaan Piirpau-

ke-yhtyeeseensä. Ndjai tuli Suomeen vuonna 1983 ja soitti Piirpaukessa vuoteen 1992 asti. Sen lisäksi hän on soittanut Kukon myöhemmissä projekteissa, omissa kokoonpanoissaan ja erilaisissa musiikkiproduktioissa, joista esimerkkinä Helsingin kulttuuripääkaupunkivuonna 2000 toteutettu *Badu plays with Avantii!*, joka koostui pääosin Ndjain Avantille säveltämistä kappaleista. Lisäksi hän on vierailut suomalaisyhtyeiden levyillä, joista tunnetuimpana mainittakoon Eppu Normaalin *Valkoinen kupla*. (Raittinen 2004; Saarela 2002: 18.)

Piirpauke toi Suomeen myös perkussionisti Ismaila Sanén, joka liittyi yhtyeeseen vuonna 1989. Hän oli tuolloin asunut ja työskennellyt jo pitkään Espanjassa, ja hän on jatkanut muusikon töitä Piirpauken ja muiden suomalaisprojektien ohella myös Espanjassa. Piirpaukessa Sané tapasi nykyisen vaimonsa, kanteleensoittaja Outi Niemisen (nyk. Sané), jonka kanssa hän perusti Senfin, suomalaista ja senegalilaista musiikkia yhdistelevän duon. Senfi tuli 2000-luvun alussa suomalaisille tutuksi Pikku Kakkosesta, ja duo jatkaa toimintaansa edelleen esiintyen niin lapsi- kuin aikuisyleisöille, parhaillaan he valmistelevat lastenlevyä. Yhdessä Outi ja Ismaila Sané ovat lisäksi suunnitelleet ja toteuttaneet Opetusalan koulutuskeskukselle Opekolle monikulttuurisen musiikkikoulutuksen kokonaisuuksia vuosina 2004–2006. Ismaila Sanén viimeisimpiin projekteihin kuuluu Global Perfussion, joka toteutui vuonna 2009 kolmena harjoitusjaksona ja konserttina, joihin osallistui 14 lyömäsoittajaa eri puolilta maailmaa.

Muut Suomessa pitkään asuneet senegalilaisuusikot ovat tulleet tänne Hasse Wallin Asamaan-kokoonpanon mukana 1980-luvun lopussa ja 1990-luvun alussa. Osa Asamaan-muusikoista palasi kiertueiden jälkeen takaisin Senegaliin, osa taas asettui pysyvästi Suomeen: ensimmäisinä koransoittaja-laulaja-lyömäsoittaja Malang Cissokho, laulaja-saksofonisti Rane Diallo, lyömäsoittaja Yamar Thiam ja basisti Pape Sarr; pari vuotta myöhemmin basisti Ndioba Gueye ja laulaja Meissa Niang. Diallo, Thiam ja Sarr puolestaan perustivat vuonna 1992 oman yhtyeensä Galaxyn, johon kutsuttiin Senegalista rumpali Ousseynou Mbaye ja kitaristi Libasse Sall. Myöhemmin myös Ismaila Sanésta on tullut vakituinen jäsen Galaxyn kokoonpanoon. (Saarela 2002: 17–19; Sippola 2006; Wal-

li 2011; Thiam 1995: 106, 115.) Galaxy on ollut toistaiseksi näkyvin afrikkalaisyhtye Suomessa, ja sille myönnettiin vuonna 2005 Kulttuuriministeriön Suomi-palkinto.

Merkittävää mainittujen senegalilaismuusikoiden joukossa on se, että he kaikki olivat tunnettuja ammattimuusikoita jo kotimaassaan, ja populaarimusiikkitaustansa vuoksi heidän on ollut suhteellisen helppo tehdä yhteistyötä suomalaisten jazz- ja rockmuusikoiden kanssa. Kaikki edellä mainitut muusikot ovatkin

tehneet yhteistyötä paitsi yhdessä myös erikseen erilaisissa kokoonpanoissa ja produktioissa: Esimerkiksi Malang Cissokho tunnetaan parhaiten J. Karjalaisen Electric Sauna

-yhtyeestä ja erityisesti yhtyeen Väinö-hitistä, jolla Cissokho laulaa ja soittaa koraa (ks. Sippola 2006). Osa Galaxy jäsenistä on puolestaan esiintynyt Galaxy Drums tai Senegalese Drums -nimellä niin Eero Koivistoinen kuin Pelle Miljoonan levyillä sekä Leningrad Cowboysin Global Balalaika Show'ssa. Samat muusikot ovat myös kiertäneet kouluissa ja päiväkodeissa esittämässä ja opettamassa senegalilaista perinnemuusiikkia.

Moninaisesta toiminnasta ja runsaista yhteistyökuvioista huolimatta vain osa edellä mainituista muusikoista on pystynyt ansaitsemaan elantonsa pelkästään musiikilla, vaikka mukaan luettaisiin opetustoiminta. Samoin kuin monet tässä artikkelissa mainitsematta jäävät, moni näistä verraten tunnetuistakin afrikkalaismuusikoista tekee muusikon ammatin ohella muita töitä (esim. Kauranne 2011: 26).

Toisaalta afrikkalaismuusikot eivät aina soita afrikkalaista musiikkia. Esimerkiksi lyömäsoittaja Abdissa ”Mamba” Assefa muutti perheensä mukana Etiopiasta Suomeen niin pienenä lapsena, että hän on kasvanut suomalaisen kulttuuriin, ja myös tšekäläiseen musiikkiin. Juuret ja perhesiteet ovat olleet hänelle aina merkityksellisiä, mutta hänen musiikillisella urallaan afrikkalainen musiikki ei ole ollut näkyvässä roolissa.

”Kun soitan vaikkapa Katri Helenan tai Kari Tapion levyllä, tuskin kukaan ajattelee levyä kuunnellessaan, että siinä soittaa afrikkalainen muusikko”, Assefa nau-

rahtaa. Assefalla on Suomessa kasvaneena ja uransa tehneenä muusikkona ne tärkeät verkostot, joita ammattilainen tarvitsee.

Meidän alalla toimivilla ihmisillä on ehkä muutenkin vähemmän ennakkoluuloja kuin mihin ihmiset muissa ammateissa varmasti törmäävät. Ulkonäköni teettää kuitenkin sen, että kohtaan väistämättä myös ennakkoluuloja, ja ihmisillä on tiettyjä oletuksia minun suhteeni. Stereotyyppiat ovat vahvoja.

Assefa kertoo todella innostuneensa afrikkalaisesta musiikista vasta tehtyään ensimmäisen matkansa Länsi-Afrikkaan:

Se oli käänteentekevä matka, joka vaikutti osaltaan siihen, että halusin opiskella lisää ja siirtyä lyömäsoittinten maailmaan. Olen kasvanut Suomessa suomalaiseksi, mutta nyt vanhemmiten erityisesti juureni ovat alkaneet saada uusia merkityksiä ja olen alkanut kokea aiempaa vahvemmin kulluvutta myös Etiopiaan ja Afrikkaan.”

(PUHELINKESKUSTELU ASSEFAN KANSSA 11.11.2011.)

Afrikkalaisesta musiikista innostuneiden suomalaisten muusikoiden lisäksi suuri merkitys on ollut afrikkalaisen tanssin opettajilla, sillä heidän opetustoimintansa kautta afrikkalainen musiikki on saanut uutta yleisöä, kun tanssinharrastajat ovat kiinnostuneet ”afrotanssitunneilla” kuulemastaan musiikista. Tanssituntien säestäminen on myös työllistänyt joitain afrikkalaismuusikoita. Keskeinen henkilö tanssin osalta on Outi Kallinen, joka on opettanut länsiafrikkalaisia tansseja Helsingissä ja ympäri Suomea 1980-luvun puolivälistä lähtien niin harrastelijoille kuin tanssin ammattiopiskelijoille. Omat oppinsa hän on saanut lukuisilta opintomatkoilta ensin Ranskaan ja sittemmin Guineaan, Senegaliin ja Burkina Fasaan. Hän on myös esiintynyt paljon sekä tanssijana että muusikkona ja toiminut koreografina, vuodesta 1996 lähtien usein yhdessä miehensä N’Fanly ”Alya” Camaran kanssa, joka on guinealainen ammattitanssija, -muusikko ja koreografi. Camara asui pitkään Ranskassa ennen Suomeen tuloaan, ja on Suomessa toiminut ensisijaisesti opettajana. Camara ja Kallinen johtavat omaa Wouwali-ryhmäänsä, joka koostuu pääosin heidän oppilaistaan,



Galaxy on ollut toistaiseksi näkyvin afrikkalaisyhtye Suomessa.”

mutta esityksissä on ollut mukana myös Mama Africa-ryhmän senegalilaisia rumpaleita. (Ks. Afroahjo.)

1990-luvun loppupuolella ja 2000-luvulla on Suomeen muuttanut entistä enemmän afrikkalaisia, ja siten myös afrikkalaisia muusikoita. Suomen suurimman afrikkalaisryhmän, somalialaisten, musiikillinen toiminta rajoittuu kuitenkin edelleen lähes täysin somalialaisten yhteisöjen sisälle, muut pääsevät sitä kuulemaan vain harvoin (ks. Kauranne 2011: 27). Afrikkalaismuusikkojen Suomeen asettuminen tuntuukin olevan osittain laajemmista muuttoliikkeistä irrallinen prosessi; musiikkielämän keskeiset afrikkalaistoimijat eivät ole niistä maista, joista on tullut Suomeen eniten maahanmuuttajia (Somalia, Sudan, Kongon Demokraattinen Tasavalta, Nigeria, Etiopia, ks. Suomen virallinen tilasto 2011). Muusikoita on tullut enemminkin niistä maista, joihin suomalaisilla muusikoilla ja musiikin harrastajilla on ollut yhteyksiä. Pitkään jatkuneet yhteydet Tansaniaan ja Senegaliin näkyivät myös työpajamme osallistujissa: kummastakin maasta oli mukana useampi henkilö, kun taas muista Afrikan maista olivat edustettuina vain Mosambik ja Gambia.

Musiikkia musiikin vuoksi – ja ennakkoluuloja vastaan

Afrikkalainen musiikki oli täällä jo kun tulin Piirpauken myötä Suomeen 1989. Täällä oli ihmisiä, jotka olivat tutustuneet siihen matkoillaan Afrikassa ja muualla. Nyt afrikkalainen musiikki on jo osa suomalaista kulttuuria. Miettikää kuinka monet ihmiset täällä soittavat djembeä, ja yleensä afrikkalaisia rumpuja, ja monet tšekäläiset bändit haluavat mukaan afrikkalaisia soittajia saadakseen musiikkinsa "afrikkalaisen tatsin"... Ja miettikää reggaeta ja salsaa ja... tämä kaikki on tullut Suomeen pitkälti myös afrikkalaisen musiikin ja muusikoiden myötä, siis suomalaiseen kulttuuriin. Suomalaisen kansanmusiikin kentälläkin on paljon afrikkalaisia vaikutteita. Ja kun annamme heille [suomalaisille] djemben, eivät he mieltä "where is the one, the two, the three" vaan he alkavat soittaa!

Edellä Ismaila Sané esittää näkemyksensä siitä, miten afrikkalaisesta musiikista on jo tullut osa suomalaista kulttuuria. Se on läsnä ja sitä harjoittavat paitsi afrikkalaiset myös suomalaiset taiteilijat. Afrikkalaisille muu-

sikoille musiikki ei ole ollut Suomessa kuitenkaan pelkkää taiteen tekemistä, kuten Menard Mponda toteaa:

Meille musiikki on ollut Suomessa myös eräänlainen työkalu, jonka avulla olemme koettaneet vähentää etäisyyttä ja lähentää ihmisiä. Musiikin avulla olemme luoneet ihmisille mahdollisuuksia keskustella ja esittää kysymyksiä. Monilla ihmisillä on vain vähän tietoa ja hyvin vääriä kuvia Afrikasta, ja meistä.

Keskustelun aikana kuulemme monta tarinaa siitä, millä tavalla afrikkalaismuusikot ovat joutuneet kohtaamaan ennakkoluuloja ja joskus varsin kummallisiakin käsityksiä Afrikasta ja afrikkalaisista. Pape Sarr muistelee päiväkotivierailuaan: eräs päiväkotilapsi oli todennut, ettei Sarr voi olla afrikkalainen, koska hän käyttää vaatteita – päiväkodin seinällä kun oli kuva lähes alastomista afrikkalaisista savimajansa edessä. Muusikot ovat tottuneet vastailemaan outoihin kysymyksiin Afrikasta, samoin kuin siihen, että opetustilanteissa on puhuttava paljon muustakin kuin musiikista. Sitä arkipäivän rasismia, jolta tuskin kukaan afrikkalainen voi Suomessa välttyä (esim. Rastas & Päivärinta 2010) kuitenkin lähinnä vain sivuttiin työpajan keskusteluissa. Muusikoiden kertomusten perusteella lapset suhtautuvat afrikkalaisen erilaisuuteen enimmäkseen avoimen kiinnostuneesti. Aikuisväestön suhtautuminen tuntuu jakautuvan vahvasti kahtia: innokkasiin afrikkalaisen musiikin ja tanssin harrastajiin, jotka todella haluavat oppia ja ovat laajemminkin kiinnostuneita afrikkalaisesta kulttuurista, ja toisaalta niihin moniin ihmisiin, joihin tuntuu olevan mahdollonta saada luotua minkäänlaista kontaktia.

Kun kysymme erityisesti pisimpään Suomessa asuneilta Pape Sarrilta ja Ismaila Sanéelta, mikä on muuttanut heidän täällä olonsa aikana, miten juuri afrikkalaismuusikkojen läsnäolo on vaikuttanut suomalaiseen yhteiskuntaan ja kulttuuriin, he toteavat afrikkalaismuusikkojen tuoneen "väriä" suomalaiseen kulttuurielämään (ja yhdessä muiden siirtolaisten kanssa katukuvaankin), mutta muusikon näkökulmasta merkittäviä muutoksia he eivät ole havainneet. Muusikkona toimimisen osalta tilanne on nykyisin jopa huonompi kuin 1990-luvun alkuvuosina:

Kun soitimme 1990-luvulla Suomessa keikat myytiin loppuun ja ihmiset jonottivat ovella lippuja. Helsingissä oli viikoittain afro- ja reggae-klubeja. Ja oli isojakin tapahtumia, kuten Womad [vuonna 1994]. Nyt Suomeen tuodaan kyllä yksittäisiä artisteja, Youssou N'Dourin ja Salif Keitan kaltaisia, mutta Womadin kaltaisia isoja tapahtumia ei enää ole. Nykyään meidän keikoilla saattaa olla vain muutama maksanut kuuntelija, selvää takapakkia tapahtunut. Raha on nyt ongelma.

Lama katkaisi tämän afrikkalaisen musiikin buumin, eikä klubi- ja konserttitoiminta ole sen jälkeen palannut ennalleen. Musiikkimarkkinat uhraavat voimavarojaan sellaiseen musiikkiin, jonka uskotaan menestyvän kaupallisesti, eikä afrikkalainen musiikki ilmeisesti tällä hetkellä näyttäydä taloudellisesti riittävän kannattavana. Kaupallinen menestys on Suomessa usein mahdottomuus vähänkään valtavirrasta poikkeavaa musiikkia esittävile muusikoille, mutta afrikkalaista musiikkia arvostetaan täällä keskustelijoiden mielestä erityisen vähän: ”Afrik-



Muusikot ovat tottuneet vastailemaan outoihin kysymyksiin Afrikasta.”

kalaisen muusikon status täällä on melkeinpä nolla. Kuinka moni meistä elää vain musiikkia tekemällä? Ei oikeastaan kukaan.” Vaikka esimerkiksi Galaxy tunnetaan tasokkaana yhtyeenä Suomen ulkopuolellakin, heidän levyjään ei soiteta edes YLE:n radiokanavilla. Julkinen sektorikaan ei juuri tarjoa tukea maahanmuuttajien musiikkitoiminnalle: keskustelijat kaipaisivat paitsi taloudellista tukea omille hankkeilleen myös tukea oman ammattitaidon kehittämiseen sekä tietoa siitä, miten ”systeemi” Suomessa toimii, miten vaikkapa apurahahakemuksia tehdään. Afrikkalaisen musiikin kenttään muissa Pohjoismaissa tutustuneen Menard Mpondan mukaan esimerkiksi Ruotsissa ollaan tässä suhteessa paljon Suomea edellä. Julkinen tuki koetaan tärkeäksi myös siksi, että se toisi uskottavuutta heidän toiminnalleen:

Ei kyse ole siitä, että ihmiset eivät haluaisi kuulla ja oppia afrikkalaista musiikkia. Kyllä tarvetta ja kysyntää olisi, mutta asenteet. Itse asiassa on olemassa monenlaisia mark-

kinoita. Monet meistä ovat opettaneet afrikkalaista tanssia sekä vanhoille ihmisille että lapsille. Mutta se jää sitten aina siihen, sitä ajatellaan vain harrastuksena.

Sille, että afrikkalaismuusikoiden voi olla erityisen hankalaa saavuttaa Suomessa tunnustusta nimenomaan musiikin ammattilaisena, on useita syitä. Yksi syy on se, ettei monilla afrikkalaisilla muusikoille ole muodollista musiikkikoulutusta: ”Suomessa kysytään aina todistusta. Ei meillä Afrikassa ole sellaisia.” Tavallista on, että soittaja ja tanssitaidot opitaan perhepiirissä tai ystävien kanssa harjoitellen. Joissain maissa myös esiintyvät musiikki- ja tanssiryhmät tarjoavat koulutusta jäsenilleen, mutta lähinnä ryhmän toimintaan liittyen. Tosiasiassa työpajaan kutsuttujen joukossa oli kyllä muusikoita, jotka olivat suorittaneet musiikkialan tutkinnon jo kotimaassaan, kuten Bagamoyon taidekoulussa opiskelleet Menard Mponda ja Aliko Mwakanjuki. He ovat molemmat myös jatkaneet opintojaan Sibelius-Akatemian englanninkielisissä maisteriohjelmassa. Varsinaisesti siirtolaismuusikoille suunnattuja täydennyskoulutusmahdollisuuksia ei Suomessa juuri ole (Kauranne 2011: 28).

Muusikot näkevät yhtenä syynä arvostuksen puutteen myös afrikkalaisia koskevat stereotyyppiat: ”kun ajatellaan, että kaikki me osaamme soittaa rumpuja, meitä ei nähdä ammattilaisina”, toteaa eräs muusikko. Toinen keskustelija puolestaan arvelee, että koska afrikkalaisissa kulttuureissa on tapana osallistua musiikkiesityksiin laulamalla ja tanssimalla, suomalaisten on vaikea ymmärtää ammattimuusikoita ja -tanssijoita ammattilaisiksi. Ero ammattilaisen ja harrastajan välillä on kuitenkin olemassa ja afrikkalaisille itselleen selvä. Suomessa tämän eron havaitsemista vaikeuttaa todennäköisesti se, että myös monet ei-ammattilaiset ovat toimineet afrikkalaisen musiikin esittäjinä ja opettajina, vahvistaen näin käsitystä siitä, että kuka tahansa afrikkalainen osaa soittaa rumpuja ja tanssia.

Vaikka monet mainitsevat tärkeänä asiana kasvamisen tietynlaisessa musiikillisessa ympäristössä, ammatillisuudesta puhuttaessa keskustelussa korostuu ennen kaikkea musiikin oppiminen ja ammatillisuuden saavuttaminen musiikin tekemisen kautta. Monissa Afrikan maissa on lisäksi perinteisiä instituutioita, jotka vaikuttavat siihen, kenestä voi tulla ammattimuusikko:

muusikkous saattaa esimerkiksi kulkea suvussa (esim. Thiam 1995: 98–99) tai nuoren soittajan on osoitettava erityistä lahjakkuutta, ennen kuin vanhemmat muusikot suostuvat neuvomaan häntä ja hyväksyvät hänet joukkoonsa. Vaikka Afrikassa, afrikkalaisen musiikin vaikutuspiirissä, kasvamisen katsotaan antavan hyvän lähtökohdan muusikoksi tulemiselle, puhujat samalla kyseenalaistavat suomalaisissakin keskusteluissa edelleen vahvana elävän stereotyyppien afrikkalaisista, joilla on ”rytmi veressä” ja jotka siksi ovat ikään kuin luonnostaan muusikoita ja tanssijoita. Afrikkalaisen tanssin kursseja Tukholmassa tutkineen antropologi Lena Sawyerin (2006) mukaan myös Ruotsissa monet afrikkalaisen musiikin ja tanssin parissa työskentelevät joutuvat neuvottelemaan näitä näkemyksiä rakentaessaan omaa ammatti-identiteettiään.

Se, ettei afrikkalaisia muusikoita ajatella ammattilaisina, vaikeuttaa heidän toimintaansa musiikin kentällä monin tavoin. Muusikoiden on ollut vaikea saada keikkoja ja apurahoja, ja silloin kun keikkoja on tarjolla, niistä ei haluta maksaa – ainakaan yhtä paljon kuin muille esiintyjille. ”Ajatellaan, että afrikkalaiset ovat köyhiä, ja että heille ei siksi tarvitse maksaa yhtä paljon kuin suomalaisille”, epäilee yksi keskustelijoista. Toiset taas arvelivat sen johtuvan juuri siitä, että heidän ajatellaan vain harrastavan musiikkia, ja että heidän tilalleen voidaan pyytää kuka tahansa muukin ”musta mies rummun kanssa”. Joskus onkin tapahtunut niin, että ammattimuusikot ovat kieltäytyneet työtilaisuudesta ja se on annettu pienempään palkkioon tyytyneelle ei-ammattilaiselle.

Useat työpajan osallistujista kertovat tehneensä Suomessa paljon ilmaista kulttuurityötä ja rahoittaneensa itsekkin erilaisten tilaisuuksien järjestelyjä. He muistelevat myös tapahtumia, joihin he ovat osallistuneet hyvää hyvyttään saamatta edes kiitosta suomalaisilta tapahtumajärjestäjiltä. Tämä ilmiö on tuttu monille erilaisissa ”monikulttuurisuustoiminnoissa” mukana oleville afrikkalaisille, muillekin kuin muusikoille. Jotkut monikulttuurisuustapahtumista vastaavat ovat edellyttäneet afrikkalaisten esiintyvän ilmaiseksi, samalla kun suomalaisille luennoitsijoille ja muille esiintyjille on maksettu esiintymispalkkioita (A.R.:n kenttämuistiinpanot).

Arvostuksen puute ilmenee myös siinä, miten vaikeaa afrikkalaisen muusikon on toimia itsenäisesti ilman suomalaisia tukiverkkoja. Osittain ongelmana on kielitaito ja se, ettei tunneta suomalaisia toimintatapoja riittävän hyvin. Apua ja neuvoja on vaikeampi löytää myös siksi, ettei siirtolaisilla ole Suomessa yhtä laajoa verkostoa kuin syntyperäisillä suomalaisilla. Työpajaan osallistuneet katsovat, että usein kyse on kuitenkin selkeästi syrjinnästä: afrikkalainen muusikko ei heidän kokemuksensa mukaan voi esimerkiksi saada yksin apurahoja, vaan hakijana on oltava suomalainen, tai ainakin hankkeessa on oltava mukana suomalaisia. Jyväskyläläinen Mama Africa -yhtyeen rumpali Pape Cissé kertoo, että hänen suomalaiset yhteistyökumppaninsa olivat jopa ehdottaneet, että hänen nimensä jätettäisiin mainitsematta hakemuksessa, jolla kuitenkin haettiin apurahaa Cissé'n järjestämälle tapahtumalle.

Monelle työpajaan osallistuneelle afrikkalaiselle muusikolle arvostuksen puute oli kokemuksena tuttu jo ennen Suomeen tuloa. Vaikka toimeentulon hankkiminen muusikkona on Suomessa hyvin vaikeaa tai suorastaan mahdotonta, osa keskustelijoista kertoo, miten nimenomaan haave ryhtyä musiikin ammattilaiseksi oli ollut ainakin osasyynä kotimaasta lähtöön. Muusikon ura ei monissa Afrikan maisakaan ole se toiveammatti, johon vanhemmat haluaisivat



Miten voisi olla suosittu, jos ei ole edes hyväksytty?”

lapsiaan kannustaa (esim. Mäkelä & Riikonen & Varilo 2011: 127–8). Nimenomaan mahdollisuudet esiintymismatkoihin ulkomaille ovat tuoneet muusikoille ja tanssijoille enemmän arvostusta kotimaassaan, ja vähitellen asenteet taiteilijan ammattia kohtaan ovat muuttuneet. Aliko Mwakanjokin toteamukseen ”kyllä me kaikki tiedämme, miten meitä on muusikoina ja tanssijoina vähätelty jo kotimaassa” Ismaila Sané toteaa: ”Täällä meillä on mahdollisuus. Rankkaa se on, mutta meillä on mahdollisuus.” Lukuisia afrikkalaisen musiikin ja tanssin tapahtumia Suomessa järjestänyt Menard Mponda muistuttaa myös, etteivät Suomessa asuvat afrikkalaisetkaan tunnu paljoa arvostavan afrikkalaisia muusikoita, etenkin jos kyse on perinteisestä musiikista. He olettavat

esimerkiksi, että heidän kuuluu päästä aina ilmaiseksi afrikkalaisen musiikin konsertteihin:

Yökerhoissa he kyllä maksavat sisäänpääsystä sen enempiä asiaa miettimättä, mutta elävästä musiikista maksaminen näyttää olevan paljon vaikeampaa. Jos emme itse arvosta sitä mitä meillä on, miten voimme odottaa arvostusta muilta?

Arvostuksesta ja sen puutteesta keskusteltaessa keskustelu kääntyy aika ajoin myös rasismiin. ”Miten olisi olla suosittu, jos ei ole edes hyväksytty”, kysyy eräs taiteilija, samalla kun toinen kertoo siitä, miten vaikeaa Suomessa on tehdä rasismista vastaista työtä: ”sitä yrittää ja yrittää, mutta ihmisiä on todella vaikea saada mukaan”. Muusikot eivät esitä rasismia ainoana eivätkä edes merkittävimpänä selittäjänä sille, ettei afrikkalaiselle musiikille riitä Suomessa markkinoita siinä määrin kuin mitä he itse toivoisivat, mutta he puhuvat rasismista asiana, joka on osa heidän ja ylipäätään ulkomaalaisten jokapäiväistä elämää Suomessa. Vaikka keskustelussa vilisevät monenlaiset kokemukset rasismista, he eivät kuitenkaan esitä itseään ensisijaisesti rasismien uhreina vaan ennemminkin antirasistisina toimijoina ja aktiivisina yhteiskunnan jäseninä, jotka edes yrittävät tehdä asioille jotain. Opettaminen ja esiintyminen erilaisissa monikulttuurisuustapahtumissa ei näytä olevan pelkästään harvojen työtilaisuuksien hyödyntämistä. Tällaiseen toimintaan osallistumista näyttää motivoivan vahvasti myös halu omalla toiminnalla vaikuttaa ympäröivään yhteiskuntaan. Monet kokevat kuitenkin jäävänsä tällä kentällä vaille suomalaisten tukea.

Afrikkalaismuusikon monet tehtävät

Kaikki Suomessa asuvat afrikkalaiset muusikot ovat joutuneet tekemään muitakin töitä esittäjänä taiteilijana toimimisen ohella. Tämä on tuttua muillekin suomalaisille muusikoille, vain harva pystyy saamaan elantoaan pelkästään soittamalla, tai ainakin se vaatii useita samanaikaisia yhtyeitä ja muita projekteja. Afrikkalaismuusikot ovat työllistäneet itseään musiikin esittämisen ohella pitkälti samanlaisissa tehtävissä kuin muutkin muusikot Suomessa, ennen muuta opetustehtävissä, mutta myös tapahtumajärjestäjinä sekä esimerkiksi teatteriprodukti-

oissa ja kouluille ja päiväkodeille suunnatuissa taidehankkeissa. Työpajan osallistujista esimerkiksi Pape Sarr ja Rodrigues ”Magulamberre” José ovat taidekeskus Kassandran ohjelmavälityksen taiteilijalistalla. Menard Mpondan kurseille ja työpajoihin on puolestaan vuosien mitaan osallistunut varmaankin satoja lapsia.

”Niin monia vuosia olemme selviytyneet tanssia opettamalla”, toteaa Aliko Mwakanjuki. Osa Suomessa asuvista afrikkalaisista muusikoista onkin myös tanssijoita, ja afrikkalaisen tanssin opetuksella on ollut enemmän kysyntää kuin musiikin opetuksella, vaikka monet ovat opettaneet myös afrikkalaisten rumpujen, erityisesti djemben soittoa. Muusikot kokevat opettamisen osittain taakaksi: on opetettava, koska esiintymisiä on niin vähän eikä niistä makseta riittävästi. Toisaalta opettamisesta löydetään toimeentulon lisäksi monia myönteisiä asioita: sen kautta on syntynyt yhteyksiä ja vuorovaikutusta suomalaisten kanssa. Opettamisen haasteena nähdään erityisesti suomalainen yksilöllisyys ja ujo pidättyväisyys. Yhteisöllisyys kuuluu olennaisena osana afrikkalaisen musiikkiin ja tanssiin, ja Suomessa opettajan on panostettava paljon siihen, että oppilaat alkavat toimia ryhmänä ja ottaa toisiaan enemmän huomioon. Oppilaita, jotka Menard Mpondan mukaan ovat suurelta osin korkeasti koulutettuja suomalaisia, luonnehditaan kuitenkin innokkaiksi oppijoiksi ja avoimiksi uusille asioille. Opettajina, samoin kuin esiintyjinä, he joutuvat kuitenkin vastaamaan hyvin monenlaisiin odotuksiin, sillä opiskelijoiden motiivit ovat hyvin vaihtelevia: jotkut tulevat kursseille kuluttamaan kaloreita, jotkut valmistautuakseen tulevaan Afrikan matkaan, jotkut siksi, että kaveri sattui pyytämään mukaan (vrt. Sawyer 2006). Voidakseen vastata kurssilaisten odotuksiin opettajien on tunnettava suomalaista yhteiskuntaa ja kulttuuria.

Afrikkalaisen tanssin kurseja ruotsissa tutkinut Lena Sawyer (2006) näkee tanssikurssit tiloina ja kohtaamisina, joissa niin opettajat kuin opiskelijat joutuvat kohtaamaan ja neuvottelemaan ennen kaikkea sukupuoleen ja ”rotuun” kiinnittyviä merkityksiä. Hänen mukaansa Tukholmassa afrikkalaiset afrikkalaisen tanssin opettajat olivat lähinnä alalle muiden työmahdollisuuksien puuttuessa ajautuneita (usein gambialaisia) miehiä, joilla ei ollut tanssijan tai muusikon ammattitautaa. Kurseille osallis-

tuvat taas olivat pääosin vähemmän koulutettuja ruotsalais- ja suomalaisnaisia, joille afrikkalainen tanssi tarjosi Sawyerin mukaan ennen kaikkea pakotien sekä työ- että kotielämään liittyvistä arkisista velvoitteista ja vaatimuksesta, mahdollisuuden löytää jonkinlainen oma sisäinen ”todellinen naiseus”. Havaintojemme mukaan Suomessa kursseille ovat hakeutuneet yhtä lailla, tai ennen kaikkea, korkeasti koulutetut, mutta, kuten Ruotsissakin, ennen kaikkea naiset. Työpajan osallistujat pitävät tätä erittäin valitettavana, ja pohtivat miten afrikkalaisesta tanssista voisivat innostua myös ne suomalaismiehet, joiden mukaan tanssi on lähinnä ”homojen hommaa”. Työpajaamme seurannut gambialaisnainen kertoo, miten hän esiintymistilanteissa koettaa erilaisin keinoin rohkaista yleisön, niin naiset kuin miehetkin, mukaan tanssimaan. Aiemmin, muissa yhteyksissä, useat miespuoliset afrikkalaiset tanssinopettajat olivat kertoneet meille siitä taakasta, jonka stereotypia ”yliseksuaalisista afrikkalaisista” asettaa jokaisen tällä kentällä toimivan kannettavaksi. Työpajassa aihetta ei kuitenkaan käsitelty.

On todennäköistä, että afrikkalaisen tanssin kenttä on Ruotsissa monipuolistunut sitten 1990-luvun, jolloin Sawyer teki kenttätönsä. Kuten edellä olemme todeneet, afrikkalaista musiikkia ja tanssia ovat Suomessakin opettaneet myös sellaiset afrikkalaiset, joilla ei ole ollut minkäänlaista muusikon, tanssijan ja/tai opettajan taustaa, mutta toisaalta Suomessa tällä kentällä on ollut koko ajan myös ammattilaisia. Tämä selittänee osin eroja myös siinä miten ihmiset puhuvat työstään, ja afrikkalaisesta kulttuurista ylipäätään. Vaikka afrikkalaisuuden ja ”oman kulttuurin” esittäminen – siitä kertominen suomalaisille – on selvästi yksi työskentelyn motiivi, monen työpajaan osallistuneen puheissa korostuu enemmänkin taiteilijuus kuin puhe jonkin ”aidon afrikkalaisuuden” välittämisestä. Kuten Menard Mponda on toisessa yhteydessä todennut:

Kulttuuri ei ole mikään museo, eikä se pysy museossa. Se kasvaa ja muuttuu ajan myötä. Kutsumme jotain tanssia perinteiseksi tanssiksi, mutta jos löytäisit henkilön, joka alun perin on jonkin tanssin ideoinut, huomaisit, että sekin on ajan saatossa muuttunut.

(MPONDA 2008).

Mponda korostaa myös sitä, että afrikkalaista tanssia tanssitaan Suomessakin monista eri syistä: joskus samaan ryhmään kuuluvat ihmiset haluavat yksikertaisesti lievittää koti-ikävänsä, toisinaan eri kulttuuritaustoista tulevat afrikkalaiset innostuvat opettamaan toisilleen jotain sellaista, minkä itse hallitsevat ja minkä on perinteisesti ajateltu kuuluvan lähinnä omalle ryhmälle.

Ihmisten tarkoitus on tuolloin lähinnä pitää yhdessä hauskaa ja ylläpitää jotain omasta afrikkalaisuudesta. Toisinaan tällaisista ryhmistä tulee sitten vakavampia, ihmiset saattavat alkaa jopa esiintyä ja ansaita rahaakin, mutta eivät nämä ole varsinaisia ammattilaisryhmiä. Ihmiset saattavat tuntea hyvin oman, rajatun ryhmänsä tanssiperinnettä ja olla siinä mielessä asiantuntijoita, mutta ammattilaisen ote on laajempi, ja analysoivampi: mistä päin Afrikkaa tanssit tulevat ja mistä ne kertovat, mikä on alkuperäistä ja mikä uusia versioita... Kun vain tanssimme yhdessä (”as a cultural group dance”) osaamme sen, mitä opetamme toisillemme, mutta varsinaisen opettajan (ammattilaisen) on myös kaiettava syvemmälle, etsittävä enemmän tietoa.

(MPONDA 2008.)

Ammattilainen luo myös uutta kulttuuria, vaikkapa yhdistelemällä kolonialistien Afrikkaan tuomien marsien tanssialaisversioita Porilaisten marssiin, kuten Arnold Chiwalala ja hänen kanssaan esiintyneet Suomessa asuvat tanssialaisartistit. (ks. Chiwalala 2009: 61–63). Kilpailu työtilaisuuksista on kovaa niin opetuksen kuin esiintymistenkin osalta. Afrikkalaisen musiikin kentälläkään ainoita kilpailijoita eivät ole toiset afrikkalaiset muusikot. Sawyerin mukaan Ruotsissa 1990-luvulla ainakin puolet afrikkalaisen tanssin kurssien vetäjistä ja opettajista oli valkoisia ruotsalaisia naisia. Työpajapäivän aikana kuulummekin kertomuksia siitä, miten yhdessä suunniteltuja projekteja onkin toteutettu pelkästään suomalaisvoimin tai miten johonkin työhön on valittu afrikkalaisen opettajan sijaan tämän entinen (suomalainen) oppilas. Keskustelijat olivat yhtä mieltä siitä, että voidakseen esittää ja opettaa afrikkalaista musiikkia ja tanssia ihmisen on oltava siinä ”sisällä”. He eivät kuitenkaan esittäneet sellaisia essentialistisia näkemyksiä, joiden mukaan vain afrikkalaiset voivat tulla

taiteilijoiksi afrikkalaisen musiikin kentällä. He mainitsevat nimeltä ja puhuvat hyvin arvostavasti muutamista suomalaiskollegoista, joiden soittoa ”ei silmät kiinni pystyisi erottamaan afrikkalaisen soitosta”. Lukuisten suomalaistenkin muusikoiden kanssa työskennellyt Ismaila Sané toteaa:

Mutta meidän, afrikkalaisten muusikoiden, pitää myös itse mennä sisään suomalaiseen kulttuuriin, siihen mitä suomalaiset muusikot tekevät ja miten he tekevät asioita. Silloin heidänkin on helpompi tulla meitä vastaan, ja ottaa meidät mukaan. Monet heistä kuuntelevat afrikkalaista musiikkia, mutta eivät todella ymmärrä sitä, koska vaikka he ovat hyviä muusikoita, he eivät ole sisällä siinä. Ja jos haluamme tehdä asioita yhdessä, emme voi vain odottaa että asiat tapahuvat, vaan meidän pitää kuunnella ja selvittää, miten he tekevät asioita, sitten heidänkin on helpompi omaksua ja oppia asioita meiltä.

Afrikkalaisuusmuusikot puhuvat itsestään henkilöinä, joilla näyttäisi olevan monenlaisia tehtäviä. Sen lisäksi, että he korostavat esittelevänsä ja opettavansa suomalaisille – sekä

Sakari Kukon uusi projekti Humbalax versioi suomalaisia lauluja senegalilaiseen tyyliin. Vahva panos on näin ollen Humbalaxin seitsemällä senegalilaisjäsenellä, jotka kaikki ovat asuneet Suomessa jo parinkymmenen vuoden ajan ja vaikuttaneet mm. Galaxy-yhtyeessä. Marraskuun lopussa julkaistun *Paratiisi*-levyn kaikki kappaleet ovat tuttuja suomalaisia lauluja, enimmäkseen kansansävelmiä, mutta musiikin tyylijajana on enemminkin *mbalax*, senegalilainen populaarimusiikkityyli, jota Kukko näin haluaa tehdä tutuksi suomalaisyleisölle. Lisäksi hän toivoo levyn toimivan positiivisena esimerkkinä monikulttuurisuudesta ja afrikkalaisten integroitumisesta suomalaiseen yhteiskuntaan.

Kuvassa Ismaila Sané (ylh.), Malang Cissokho (takana vas.), Sheila Surban, Rane Diallo, Ousseynou M'baye (keskellä vas.), Nicolas Rehn, Yamar Thiam, Sakari Kukko (edessä vas.) ja Libasse Sall. Kuvasta puuttuu Meissa Niang.

kollegoille että muille – joitain asioita Afrikasta ja afrikkalaisuudesta, ja koettavat näin samalla kaventaa maahan muuttaneiden afrikkalaisten ja valtaväestön välistä kuilua, he tuovat moneen otteeseen esiin myös roolinsa afrikkalaisten diasporan aktiivisina jäseninä. Afrikkalaisen musiikin potentiaalinen yleisö ei enää ole pelkästään valkoinen, ”supisuomalainen” väestö, vaan siihen kuuluu myös afrikkalaisten diaspora, paitsi maahanmuuttajat myös heidän lapsensa, osana suomalaista yhteiskuntaa. Monet muusikot itsekin ovat jääneet maahan avioituttuaan suomalaisten kanssa, ja kuten he itse toteavat, he eivät tee työtä



JUHA MYLLYMÄKI

pelkästään lasten hyväksi yleensä vaan myös omien, Suomessa kasvavien lastensa hyväksi. Musiikki ja yhdessä tekeminen voivat tarjota tärkeää väylän identifiointia afrikkalaisten (tai ”mustien”) diasporaan etenkin niille, joilla muuten ei ole ollut siihen yhteyksiä. Esimerkiksi monet perheet, joissa on Afrikasta adoptoituja lapsia, ovat hakeutuneet afrikkalaisten tanssi- ja rumpukurseille. Heidän on usein muita maahanmuuttajia vaikeampaa löytää ja identifiointia Suomen afrikkalaisyhteisöihin, joihin tutustuminen voi kuitenkin olla hyvin merkittävää identiteettiään rakentavalle nuorelle tummaihoiselle suomalaiselle (ks. esim. Lundström 2009 latinalaismusiikin merkityksistä diasporayhteisöille).

Lähes kaikki keskusteluun osallistuneista muusikoista ovat esiintyneet paljon päiväkodeissa ja kouluissa, ja osa on ollut myös mukana projekteissa, joissa on pyritty koulujen musiikinopetuksen monipuolistamiseen tai monikulttuurisuuskasvatukseen taiteiden välityksellä. Esimerkiksi Galaxy:n jäseniä oli 1990-luvun puolivälissä mukana Pukinmäki-projektissa, monikulttuurisen musiikkikasvatuksen kokeiluprojektissa, jossa vaihtuvien teemaviikkojen kautta tutustutettiin koululaisia muutamien eri maiden musiikkeihin ja kulttuureihin (ks. Pohjannoro 2001). Pukinmäen yläasteella aloitettuja musiikillisia teemaviikkoja järjestetään kouluissa edelleen, joskin pienimuotoisempina. Samaa ajatusta on sittemmin jatkettu *Maailma soi!* -projektissa, joka on puolestaan pyrkinyt tuomaan eri maiden musiikkeja musiikkioppilaitoksiin. (Ks. Global Music Centre.) Vastaavanlaisia projekteja toivottiinkin enemmän, mielellään nimenomaan pitkäkestoisina hankkeina, jolloin myös projektiin osallistuville muusikoille olisi tarjolla säännöllisiä töitä edes pari vuodeksi.

Tällaisista hankkeista huolimatta keskustelijat olivat huolissaan koulujen musiikinopetuksen yksipuolisuudesta. Esimerkiksi kouluissa käytettävissä musiikin kirjoissa saattaa olla koko peruskoulun ajalla vain pari afrikkalaista kappaletta, jotka ovat todennäköisesti yksinkertaisia perinteisiä lauluja. Näin afrikkalaisten (tai koko maailman) musiikinlajien moninaisuus ei mitenkään voi välittyä koululaisille, vaikka koulussa joskus järjestettäisiinkin teemapäivä tai -viikko johonkin Afrikan maahan liittyen. Työpajan osallistujat muistuttavat, että sillä musiikil-

la, jota suomalaisetkin tänä päivänä erityisesti kuuntelevat, on vahvat juuret Afrikassa, ja jo siksi afrikkalaisten musiikin opettaminen kouluissa olisi perusteltua. He kokevat, ettei heillä kuitenkaan ole mahdollisuuksia vaikuttaa koulujen musiikinopetuksen sisältöihin.

Lopuksi: uusia kysymyksiä

Monet afrikkalaismuusikoiden toimijuutta mahdollistavat tai rajaavat asiat tuntuvat olevan samoja kuin kaikilla muillakin musiikin alalla toimivilla ihmisillä Suomessa. Toisaalta, paitsi oma siirtolaisuuden kokemus ja asema maahanmuuttajana Suomessa, myös monet Afrikkaan ja afrikkalaisuuteen liittyvät yleiset mielikuvat ovat osaltaan määrittämässä heidän toimintamahdollisuuksiaan. Emme toteuttaneet työpajapäivää rakentaaksemme kattavan kuvauksen afrikkalaisten musiikin kentästä Suomessa tai etsiäksemme ratkaisuja afrikkalaismuusikoiden kohtaamiin ongelmiin, vaan valottaaksemme sitä, miten afrikkalaismuusikot Suomessa itse näkevät oman asemansa ja toimintamahdollisuutensa. Keskustelun aikana nousi kuitenkin esiin myös paljon sellaisia uusia teemoja ja kysymyksiä, joita Suomessa ei toistaiseksi ole tutkittu.

Työpajassa ei juuri puhuttu eri Afrikan maiden, etnisten ryhmien tai afrikkalaisten musiikinlajien eroista. Teemaa sivuttiin vain keskusteltaessa Suomen suurimmista pakolaisryhmistä, joista erityisesti somalialaiset koetaan muista afrikkalaisista selkeästi erottuvaksi ryhmäksi. Vaikka me koetimme nostaa myös eri afrikkalaisryhmien väliset erot keskustelun teemaksi, työpajaan osallistuneet halusivat selvästi korostaa ennemminkin yhteisiä kokemuksia muusikkoina ja afrikkalaisina Suomessa. Fest Afrika -tapahtuman alkuvaiheita muistelleet Menard Mponda ja Aliko Mwakanjuki kertovat esimerkiksi tapahtuman nimivalintaan liittyviä pohdintojaan kymmenen vuoden takaa:

Vaikka ensimmäinen festivaali painottui vahvasti Tansaniaan, nimen ei haluttu rajoittavan festivaalia jatkossa vain Tansaniaan tai edes itäiseen Afrikkaan. Pääinvastoin haluttiin ottaa mukaan monenlaista afrikkalaista musiikkia, jossain määrin myös afrokuubalaista ja afrobrasiliaista musiikkia.

Kun afrikkalaisten musiikkityylien välillä on kuitenkin paljon eroja, on tavallaan yllättävää, että musiikin ammattilaiset haluavat mieluummin korostaa yhteistä ”afrikkalaisuutta”. Olisikin kiinnostavaa tutkia, miten Suomen afrikkalaiset ammattimuusikot esittävät afrikkalaisuutta ja siihen sisältyvää moninaisuutta ja eroja konserteissaan ja opetustoiminnassaan. Esimerkiksi työpajassa keskustelijat suhtautuvat hyvin kriittisesti erilaisiin stereotyyppoihin Afrikasta ja afrikkalaisista, mutta eivät epäröi puhua itsestään yleistäen afrikkalaisina muusikkoina. Kun heistäkin moni on nimenomaan ”djembeä soittava musta mies”, olisi mielenkiintoista tutkia sitä, millä keinoin he pyrkivät murtamaan suomalaisten stereotyyppioita afrikkalaisesta musiikista ja muusikoista.

Moni työpajaan osallistunut on tehnyt yhteistyötä sekä muiden afrikkalaisten että suomalaisten muusikoiden kanssa. Jotta saisimme kuvan siitä, miten afrikkalaismuusikoiden läsnäolo on muuttanut suomalaisia kulttuurielämää, tulisi tehdä tutkimusta myös siitä, miten suomalaismuusikot ovat kokeneet yhteistyön afrikkalaisten kanssa: mitä he ovat oppineet, miten yhteistyö on vaikuttanut heidän musiikkiin ja heihin taiteilijoina, miten se on mahdollisesti muuten avartanut suomalaismuusikoiden maailmankuvaa. Jo sen kartoittaminen, kuinka monet suomalaismuusikot ovat työskennelleet tänne asettuneiden afrikkalaismuusikoiden kanssa, kertoisi jotain afrikkalaismuusikoiden vaikutuksista Suomessa.

Asema marginaalissa antaa aina erityisen paikan havainnoida maailmaa. Marginaaliin asettuvan tieto voi olla erityinen inspiraation lähde taiteilijalle, ja tuo tieto, valitsevaa tietoa kyseenalaistaessaan, voi olla laajemminkin erityisen arvokasta (Harding 1996). Ammatillista kehittymistä ja uutta luovaa toimintaa voi syntyä jo pelkästään vanhan (entisen) ja uuden, itselle vieraiden asioiden kohtaamisista. Erilaisten kulttuuristen aineiden yhdistymisiä ja muokkauksia joksikin laadullisesti uudeksi on tarkasteltu erityisesti hybridin käsitteen avulla (ks. Hall 2003). Uudenlaista taidetta ja osaamista voi näin syntyä paitsi afrikkalaisen ja suomalaisen muusikon ja musiikin kohdatessa myös afrikkalaisten diasporassa Suomessa, erilaisten afrikkalaisten muu-

sikoiden ja musiikkien kohtaamisissa. Tällaisten kohtaamisten tarkastelu todennäköisesti monipuolistaisi käsityksiä paitsi afrikkalaisuudesta myös tämän päivän suomalaisuudesta. Tansanialaisten ja suomalaisten muusikoiden kohtaamista onkin jo dokumentoitu yhden projektin osalta Arnold Chivalalan tohtorintutkiminnon kirjallisessa työssä (Chivalala 2009: 61–74).

Siirtolaisuus muokkaa kulttuureja monin tavoin. Sen seuraukset eivät rajoitu vain muualta tulleisiin kulttuurivaikutteisiin, myös ”oma kulttuurimme” muuttuu. Olisi tärkeää ymmärtää sekä musiikin monia erilaisia rooleja ja merkityksiä maahanmuuttaja- ja diasporayhteisöissä (esim. Kaufman Shelemay 2006) että niitä suomalaisessa kulttuurissa tapahtuneita muutoksia, joita on seurannut erilaisista kohtaamisista afrikkalaisen musiikin kanssa. Tällaisen tiedon tuottamiseen tarvitaan kuitenkin intensiivistä muusikoiden parissa tehtävää etnografista tutkimusta. ●

Lähteet

- Afroahjo. [Outi Kallisen ja N’Fanly Camaran kotisivut.] <http://www.afroahjo.fi/> (10.11.2011).
- Bottà, Giacomo 2010. ”Ourvision: Populaarimusiikki, arki ja kulttuurienväliset kokemukset Helsingissä”. Teoksessa Saukkonen 2010: 171–180.
- Chivalala, Arnold 2009. *Chizentele: My Path to Original Artistry and Creative Fusion of Ngoma with Finnish Folk Music and Dance*. Publication 17 of the Sibelius Academy Folk Music Department. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- FMQ *Finnish Music Quarterly* 2002(3): Curious Cultures, Curious Minds.
- Gallen-Kallela, Akseli [1931] 2005. *Afrika-kirja*. Helsinki: WSOY.
- Hall, Stuart 2003. ”Monikulttuurisuus”. *Erilaisuus*. Suom. Mikko Lehtonen. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino. S. 233–281.
- Harding, Sandra 1996. ”Standpoint Epistemology (a Feminist Version): How Social Disadvantage Creates Epistemic Advantage”. *Social Theory and Sociology. The Classics and Beyond*. Toim. Stephen P. Turner. Cambridge: Blackwell. S. 146–160.
- Helsinki African Film Festival. <http://www.haff.fi/> (17.10.2011).
- Järviluoma, Helmi 2005. ”Ajan hengen lyhyt historia. Suomen Etnomusikologinen Seura 1970–80 -lukujen vaihteessa”. *Musiikin suunta* 2005(2): 59–66.

- Kaufman Shelemay, Kay 2006. "Ethiopian Musical Invention in Diaspora: A tale of Three Musicians". *Diaspora* 15(2/3): 303–340.
- Kauhanen, Mika 2008. "Uussuomalaisväeltäjiä". *Teostory* 2008(2): 4–12.
- Kauranne, Amanda 2011. "Musiikilla ei ole ihonväriä". *Rondo* 2011(7): 24–28.
- Lundström, Catrin 2009. "People take for granted that you know how to dance Salsa and Merengue": transnational diasporas, visual discourses and racialized knowledge in Sweden's contemporary Latin music boom". *Social Identities* 15(5): 707–723.
- Löytty, Olli & Rastas, Anna 2011. "Afrikka Suomesta katsottuna". *Afrikan aika – näkökulmia Saharan eteläpuoliseen Afrikkaan*. Toim. Annika Teppo. Helsinki: Gaudeamus. S. 23–37.
- Global Music Centre [Maailman musiikin keskuksen kotisivut]. <http://www.globalmusic.fi/> (10.11.2011).
- Mashaie, Percy 2010. "Musiikki afrikkalaisten maahanmuuttajien kotoutumisen ja identiteetin rakentamisen välineenä". Teoksessa Saukkonen 2010: 159–169.
- Mponda, Menard 2008. Afrikkalaisten diasporaa ja kulttuuria Suomessa käsittelevä luento, Tampereen yliopisto 1.12.2008.
- Mwakanjuki, Aliko 2010. *The status of African music in Finland: Exploring the marketing challenges of African music*. Julkaisematon pro gradu. Sibelius Academy, Arts Management, Helsinki.
- Mäkelä, Matti & Riikonen, Jussi & Varilo, Antto 2001. "Badu Ndjai: Senegalilaisen kitaristin vaiheita". Teoksessa Pekkilä 2001a: 125–138.
- Nuori Voima 2–3/2010. Afrikka-erikoisnumero.
- Paukkunen, Elina 2007. "Afrikkalaista tanssia oppimassa. Etnografinen kenttätyö tutkijan oppimisprosessina." *Etnomusikologian vuosikirja* 19: 183–197.
- Pekkilä, Erkki (toim.) 2001a. *Steel Pan, gamelan ja mbalax: tutkielmia maahanmuuttajamusiikeista*. Maailman musiikin keskuksen julkaisuja 11. Helsinki: Maailman musiikin keskus.
- Pekkilä, Erkki 2001b. Maailmanmusiikit ja musiikkimaailmat: suomalainen maahanmuuttajamusiikki tutkimuskohteena. Teoksessa Pekkilä (2001a): 9–26.
- Pohjannoro, Ulla 2001. "Pukinmäki-projekti: maailman musiikkija koulumaailmaan". Teoksessa Pekkilä 2001a: 39–60.
- Raittinen, Pekka 2004. "Badu Ndjain kotimaat ovat Senegal ja Suomi". *Muusikko online* 1/2004. http://www.musicfinland.com/sml/muusikko/muusikko_2004/1_badu.html (25.10.2011).
- Rastas, Anna 2010. "Haastatteluaineistojen monet tehtävät etnografisessa tutkimuksessa". *Haastattelun analyysi*. Toim. Johanna Ruusuvoori & Pirjo Nikander & Matti Hyvärinen Tampere: Vastapaino. S. 64–89.
- Rastas, Anna & Päivärinta, Jarkko 2010. "Vastapuhetta afrikkalaisten diasporasta Suomessa". *Kulttuurintutkimus* 27(4): 45–63.
- Rastas, Anna 2011. "Writing our future history together: Applying participatory methods in research on African Diaspora in Finland". *Afro-European Configurations: readings and projects*. Toim. Sabrina Brancato. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. S. 98–120.
- Saarela, Mikko 2002. "African Music in Finland". *Finnish Music Quarterly* 2002(3): 12–19.
- Saukkonen, Pasi 2010. *Kotouttaminen ja kulttuuripoliittikka. Tutkimus maahanmuutosta ja monikulttuurisuudesta suomalaisella taiteen ja kulttuurin kentällä*. Helsinki: Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö Cupore.
- Sawyer, Lena 2006. "Racialization, gender, and the negotiation of power in Stockholm's African dance courses". *Globalization and Race. Transformations in the Cultural Production of Blackness*. Toim. Maxime Kamari Clarke & Deborah A. Thomas. Durham and London: Duke University Press. S. 316–334.
- Sippola, Laura-Liina 2006. "Koramies on erimies – Malang Cissokho". *Selvis* 2006(1). <http://www.elvisry.fi/012006/cissokho.html> (25.10.2011).
- Suomen virallinen tilasto (SVT) 2011. "Muuttoliike". Helsinki: Tilastokeskus. <http://www.stat.fi/til/muutl/index.html>. (11.11.2011).
- Suutari, Pekka 2005. "Panelistien esittely ja kysymykset panelisteille." [Osa artikkelia "Etnomusikologia, minä ja ajan henki. Paneelikeskustelu."] *Musiikin suunta* 2005(2): 67–68.
- Thiam, Riitta (1995) "Mbalax – Modernia senegalilaista musiikkia". *Musiikkitunteja maailmalta. Monikulttuurisia kohtaamisia*. Toim. Pirkko Moisala & Pia Antikainen. Sibelius-Akatemian julkaisuja 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia. S. 97–118.
- Valtonen, Anu 2005. "Ryhmäkeskustelut – millainen metodi?" *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Toim. Johanna Ruusuvoori & Liisa Tiittula. Tampere: Vastapaino. S. 223–241.
- Walli, Hasse 2011. "Hasse Walli – The Official Site". <http://www.hassewalli.com/> (22.10.2011).
- YLE Elävä arkisto. "Miriam Makeba Suomessa". [Katkelma TV-ohjelmasta.] TV1 Viihdetoimitus, 1969. http://www.yle.fi/elava_arkisto/?s=s&g=8&ag=93&t=&a=6872 (22.10.2011).