

KULTTUURISIA ARTIKULAATIOITA UDESSA TANGOSSA SUOMESSA
– DISKURSSI- JA MUSIIKKIANALYTTINEN TUTKIMUS

Suvi Kallio

Pro gradu – tutkielma

4.12.2010

Musiikintutkimuksen laitos

Tampereen yliopisto

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
1.1. Tutkimusaiheen reflektointia	3
1.2. Tutkimusaihe ja aikaisempi tutkimus	4
1.3. Tutkimuskysymykset	6
1.4. Tutkimuksen kulku	7
2. Tutkimusmenetelmät.....	9
2.1. Tutkimuksen teoreettinen tausta	9
2.2. Tutkimusaineisto.....	12
2.3. Aineiston diskurssi- ja musiikkianalyttisestä käsittelystä.....	15
3. Tangon tarinat	17
3.1. Argentiinalaisen tangon historia ja musiikilliset piirteet	17
3.2. Astor Piazzolla	23
3.3. Astor Piazzollan musiikin tyylipiirteet suhteessa perinteiseen argentiinalaiseen tangoon	25
3.4. Suomalaisen ja eurooppalaisen tangon kehityshistoria.....	28
3.5. Suomalaisen tangon musiikillisiä piirteitä	31
3.6. Tango nuevo Piazzollan jälkeen Argentiinassa, Suomessa ja muualla.....	34
4. Puhetta uudesta tangosta Suomessa: viisi diskurssia	43
4.1. Kansainvälisyys – suomalaisuus – diskurssi.....	43
4.2. Virtuosisuus – diskurssi	48
4.3. Vapaus – diskurssi	51
4.4. Kehollisuus ja ainutkertaisuus – diskurssi	53
4.5. Piazzolla – diskurssi.....	55
5. Ääntä: Suomalaiset uuden tangon yhtyeet ja uuden tangon musiikillisiä tyylipiirteitä.....	61

6. Tulokset: Kulttuurisia artikulaatioita uudessa tangossa Suomessa.....	73
7. Loppusanat: Miksi tango nuevo?	76
8. Lähteet.....	77
Liitteet	82

1. Johdanto

Tämä pro gradu tutkimus käsittelee uutta tangoa Suomessa; sen tekijöitä, heidän musiikillista tyyliään ja vaikutteitaan sekä merkityksiä joita he ja muut tälle musiikille antavat. Termi ”uusi tango” on suomennos argentiinalaisesta termistä ”tango nuevo”, jolla tarkoitetaan niitä tangomusiikin- ja tanssin muotoja, jotka ovat saaneet alkunsa 1950-luvun jälkeen Argentiinassa ja ovat erityisesti 1980-luvulla kehittyneet eri suuntiin ympäri maailmaa. Uusi tango -kattokäsitteeseen sisältyvät kuitenkin myös ne muut moninaiset vaikutteet, jotka tango nuevon ohella elävät suomalaisten tangomusiikin uudistajien musiikissa ja ajatuksissa.

Tango nuevo -genren innovaattori ja alullepanija oli argentiinalainen Astor Piazzolla (1921–1992), joka perinteistä argentiinalaista tangoa konsertti- ja jazzmusiikin suuntaan vieneenä säveltäjänä ja esiintyjänä on ollut niin argentiinalaisen kuin kansainvälisenkin tango nuevon kannalta erittäin tärkeä henkilö. Itse termi tango nuevo on vahvasti liitoksissa Piazzollan sävellyksiin ja hänen persoonaansa, vaikka hänen esimerkkinsä ja vaikutuksensa uusiin tango nuevo -muusikoihin onkin monipuolistunut ja laajentunut viime vuosikymmeninä. Piazzollan kansainvälisesti tunnetuimman kokoonpanon (1978–1988) nimi Quinteto Tango Nuevo vakiinnutti myöhemmin tämän termin käytön hänen musiikkinsa uudelleentulkitsijoiden ja esimerkkinsä seuraajien parissa.

Tango Nuevo saapui Suomeen 1980-luvun alussa. Piazzolla kävi Suomessa konsertoimassa Ikaalisten Sata-Häme Soi -harmonikkajuhlilla 1980-luvun lopulla. Toinenkin argentiinalaista tangoa kuunneltavaan, ei tanssittavaan suuntaan uudistanut muusikko, Luis di Matteo (s. 1934) kävi 1980-luvulla Suomessa konsertoimassa. Ensimmäisiä suomalaisia tango nuevo -muusikoita oli harmonikka- concertina- ja bandoneontaiteilija Petri Ikkela, joka ensimmäisenä suomalaisena sävelsi Piazzollan ja Luis di Matteon innoittamana. Jo 1990-luvun alussa aloitti toimintansa myös InTime Quintet, ensimmäinen suomalainen tango nuevo -yhtye, jonka kokoonpanon malli oli suoraan Astor Piazzollan Quinteto Tango Nuevosta, ja joka erityisesti tahtoi tuoda esille Astor Piazzollaa säveltäjänä soittamalla hänen alkuperäissovituksiaan.

Samoihin aikoihin myös suomalaisen taidemusiikkimaailman piirissä oltiin kiinnostuneita Piazzollasta säveltäjänä, ja orkesterien jousisektioissa muodostettiin Piazzolla – trioja, kvartetteja ja kvintetteja (Padilla 2009). Vuonna 1986 aloitti toimintansa Tango Orchestra Bandola, suomalaista tangoa kansainvälisempään suuntaan uudistava, alun perin Turun kaupunginorkesterin muusikoista

koottu tango-orkesteri. Vähitellen, tango nuevo -genren kasvettua ja samalla monipuolistuttua yhä useammat muusikot niin Suomessa kuin muuallakin maailmassa ovat erkaantuneet Astor Piazzollan vaikutuksesta ja alkaneet jatkaa säveltämistä ja esiintymistä hänen viitoittamallaan uudistushakuisella tiellä omine ideoineen.

Viimeistään 1990-luvun lopulla alkoi kehittyä kokonainen erityisellä tapaa kansainvälisyyteen ja musiikillisten ja musiikkisosiologisten raja-aitojen kaatamiseen omistautunut musiikinlaji, jonka vaikutteet lepäävät luovasti hyvin erilaisten musiikkiperinteiden välimaastossa. Tekemieni haastattelujen valossa näyttää siltä, että uusia 1990-luvun loppua kohden toimintansa aloittaneita suomalaisia uuden tangon -yhtyeitä yhdistää tietyt heidän toimintaansa suuntavaat periaatteet. Niitä ovat ensinnäkin jonkinlainen samastuminen Piazzollaan musiikillisena uudistajana, toisekseen genrelle ominainen kansainvälinen toimintakehys, kolmanneksi viehtyminen tango nuevo – genren sisäiselle musiikilliselle tunteen vapaudelle ja tekniselle, musiikillisia raja-aitoja kaatavalle haastavuudelle, sekä lopulta myös jonkinlainen omakohtainen sitoutuminen juuri tangomusiikin väkevään tunneilmaisuun. Tango nuevon vaikutteita voivat olla mitkä tahansa musiikinlajit säveltäjien omista kiinnostuksista riippuen, mutta musiikin tunneilmaisu ja rytminkäsittely on niin argentiinalaisessa kuin suomalaisessakin uudessa tangossa aina perinteisestä tangosta lähtöisin. Jos Bela Bartok, Igor Stravinsky, Johann Sebastian Bach ja jazz olivat Astor Piazzollan tangomusiikin rikastamiseen ja uudistamiseen käyttämät musiikillisten ideoiden ammennuslähteet, ottavat nykypäivän tango nuevo – säveltäjät ja esiintyjät vaikutteikseen myös omien alueidensa kansanmusiikkeja, rock- ja pop-musiikkia, elektronista klubimusiikkia, klezmermusiikkia ja modernin taidemusiikin ideoita.

Tässä tutkimuksessa esittelen kymmenen suomalaista uutta tangoa esittävää ryhmittymää, joihin kuuluvien muusikkojen haastatteluista ja yhtyeitä käsittelevistä julkaisuista teen suomalaisen uuden tangon musiikillisen ja diskursiivisen analyysin. Tutkimukseni analyysiosuus pyrkii selvittämään sitä, miten Suomessa ymmärretään käsite tango nuevo sekä miten tämä termi on muotoutunut suomalaisten tango nuevoa ja - yleisemmällä tasolla uutta suomalaista tangoa - esittävien ja säveltävien yhtyeiden työn ja toiminnan myötä. Näiden kymmenen yhtyeen ja artistin valintani perustuu määritelmääni suomalaisista uuden tangon – yhtyeistä ja artisteista sekä Piazzollan musiikin uudelleentulkintaa harjoittaviksi, että sen lisäksi myös uutta suomalaista uudistushaluista tangoa säveltäviksi, esittäviksi ja levyttäviksi artisteiksi ja yhtyeiksi.

1.1. Tutkimusaiheen reflektointia

Oma varhaishistoriani tangon suhteen on varmasti hyvin samanlainen kuin monien muidenkin ikäisteni suomalaisten. Viehdyin suomalaisten tangojen kohtalokkaisiin sanoituksiin ja väkevään musiikilliseen tunnelmaisuun jo lapsena, mutta musiikinlaji jäi silti sosiaalisella tasolla minulle, 1980-luvun kaupunkilaislapselle hyvin etäiseksi. Suhteeni tangoon päivittyi kun löysin tango nuevon löysin lukioaikoina. Ihastuin Astor Piazzollan musiikissa sen kauniisiin melodioihin ja reagoimaan pakottavaan dramaattisuuteen, yhdistettynä harkittuun, osin akustisista ja osin elektronisista soittimista koostuvaan soundiin ja soitinnukseen.

Etnomusikologinen kiinnostukseni Astor Piazzollan musiikkia kohtaan heräsi viimeistään kun pääsin pääinstrumenttini klassisen kitaran kautta syventämään kiinnostustani tango nuevoon, ja aloin Piazzollan kitaralle säveltämästä musiikista kiinnostuneen kitaraopettajani kanssa harjoitella näitä kappaleita. Päätin tehdä kandidaatintutkimukseni Astor Piazzollan musiikista Joensuun yliopiston musiikintutkimuksen oppiaineeseen. Aiheeksi valikoitui laaja kysymys siitä, miten Piazzollan musiikki varsinaisesti eroaa perinteisestä argentiinalaisesta tangosta sen musiikillisten ja kulttuuristen elementtien perusteella. Tein keväällä 2006 proseminaaritutkimukseni Astor Piazzollan musiikin suhteesta perinteisenä tangona pidettyyn 1930–1950-lukujen argentiinalaisen tangon kultakauden aikaiseen musiikkiin. Tutkimuskysymyksenäni oli, miten nämä musiikit eroavat toisistaan kulttuurisesti ja musiikillisesti. Aiheeni huomasin jo alkuvaiheessa hyvin laajaksi proseminaaritutkimusaiheeksi. En kuitenkaan enää halunnut luopua siitä, sillä olin jo aloittanut kirjoittamisen ja ehtinyt toden teolla innostua tutkimustyöstä. Asettamiini kysymyksiin ei lopulta ollut vaikeaa löytää vastauksia vaikkakin tarkasteluni aiheesta oli pintapuolinen niukan lähdeaineiston asettamista rajoitteista johtuen. Kandidaatintutkimukseni tulokset ovat myös tässä työssä esillä.

Jo silloin tutkimustyöni ohjaaja professori Esa Lilja rohkaisi minua jatkamaan pro gradu - tutkielman kirjoittamista samasta aiheesta, mitä kuitenkin hieman epäroin tietäen saatavilla olevien lähdeaineistojen vähäisyyden ja vaikeasti sovellettavuuden. Argentiinalaisesta tangosta ei ole helposti saatavilla musiikkitieteellistä kirjallisuutta Suomessa. Lähdeaineisto painottuu tästä syystä osin internetartikkeleihin, joiden lähteenä käyttäminen vaatii tarkkaa kritiikkiä. Olen kuitenkin

jatkanut aiheen parissa toivoen keksiväni keinon tango nuevon tutkimiseen.

Tango nuevo on tullut elämässäni vuosi vuodelta tärkeämmäksi eri reittejä pitkin. Vuonna 2007 Tampereella aloitti toimintansa Maailmantango-festivaali, jonka pyrkimyksenä on ollut tuottaa esteettisesti ja kulttuurisesti monipuolisempaa ohjelmaa tangotanssin ja -musiikin eri muodoista kiinnostuneille, kuin mitä Suomessa on ollut tähän asti yleistä. Maailmantangofestivaalin musiikillinen ohjelma on jokaisena vuonna koostunut sekä argentiinalaisen ja suomalaisen tangon konserteista, kuin myös tango nuevo – yhtyeiden konserteista. Tämän lisäksi järjestetään klubi-iltoja ja tangomilongia joissa soitetaan tanssijoille elektronista tangoa ja muita tanssittavia nykymusiikkeja. Festivaalin yhteydessä tarjotaan lisäksi tangotanssikursseja, joissa harrastajat pääsevät perehtymään niin argentiinalaisen tangotanssin ja suomalaisen lavatangon kuin myös tango nuevo – tanssinkin liikekieleen, sekä kokeilemaan oppimiaan taitoja konserttien aikana. Festivaalin aikana on käynnissä myös sellaisia aihetta etäisemmin koskettavia kulttuuritapahtumia kuin taide- ja valokuvanäyttelyjen avajaisia ja viininmaistelukursseja. Maailmantangofestivaalin tapahtumakonsepti on osoittautunut hyvin menestyksekkääksi ja siitä on muodostunut tärkeä väylä nykyiselle monikulttuuriselle suomalaiselle tangoyleisölle ja harrastajakunnalle.

Tämän tapahtuman monikulttuurisessa tuotantoyhteisössä alusta asti toimineena olen saanut tangon elämäni uusilla tavoilla. Argentiinalaisen tangotanssin harrastajana ja amatööri-muusikkona olen päässyt syventämään ymmärrystäni argentiinalaisesta tangomusiikista. Tapahtuman järjestäjänä puolestaan olen päässyt seuraamaan läheltä lähes kaikkia Suomessa uutta tangoa ja tango nuevoa esittäviä artisteja ja myös tutustumaan joihinkin heistä. Pro gradu – tutkimukseni aihe, sen mahdolliset käsittelytavat ja ideat mahdollisista informanteista muotoutuivat vähitellen tässä ajatuksia ruokkivassa toimintaympäristössä.

1.2. Tutkimusaihe ja aikaisempi tutkimus

Argentiinalaista tangoa on tutkittu paljon. Tunnettuja ja arvostettuja argentiinalaisen tangon historiasta kirjoittaneita henkilöitä ovat muun muassa Francisco Jimenez García (1964), Julio Mafud (1966), Blas Matamoro (1971), Manuel Pampin (1976), Horacio Ferrer (1999) ja Jorge Oscar Pickenhayn (1999). Argentiinalaisen tangokirjallisuuden hankkiminen Suomeen on kuitenkin hidasta ja kallista. Lisäksi peruskirjallisuutta on käännetty jopa englanniksi vähän. Itse olenkin

käyttänyt tärkeimpinä viittauslähteinä Suomessakin saatavilla olevia argentiinalaisen antropologin, Maria Susana Azzin tutkimuksia tangosta (1995) ja Astor Piazzollasta (2000), sekä argentiinalais-amerikkalaisen Pablo Aslanin tutkimusta tangomusiikin tyyllisestä evoluutiosta aina tangon syntyvaiheista Piazzollaan (2002). Myös Horacio Ferrerin *El Tango: Su historia y evolución* (1999) on ollut argentiinalaisen Tangon historia – luvun kannalta tärkeä. Lisäksi olen käyttänyt kuuluisan tango-opettajan, Christine Dennistonin internetsivuilleen kirjoittamaa argentiinalaisen tangon historiaa (Denniston 26.3.2006).

Astor Piazzollan musiikillisesta tyylistä on tehty jonkin verran tutkimuksia. Erityisesti Carlos Kurin ”Piazzolla, la música límite” (1992) on ansioitunut tutkimus Astor Piazzollasta säveltäjänä ja erityisesti hänen sävellystekniikoistaan. Teosta en ole onnistunut hankkimaan vielä itselleni sillä teoksen painos oli niin pieni, että sitä ei ole enää markkinoilla. Itse tango nuevo -musiikin kehityksestä Piazzollan aikana ja jälkeen en ole löytänyt tieteellisiä tutkimuksia, mikä on harmillista, sillä juuri tango nuevoa koskeva musiikkitieteellinen tutkimus olisi oman työni kannalta tärkeintä lähdemateriaalia. Tulkitsen, että aiheesta ei ole merkittävästi vielä tehty akateemista tutkimusta.

Tangon tutkimus Suomessa on viime aikoina saanut merkittäviä akateemisia lisäyksiä. Suomalaisen populaarimusiikin neliosaisen sarjan ensimmäisessä osassa: *Suomi Soi osa 1. Tanssilavoilta Tangomarkkinoille* (2004) esitellään suomalaisen tangon historiaa hyvin monipuolisesti ja kokoavasti. Vielä vuosikymmen sitten oli julkaistu vain tiettyihin osa-alueisiin keskittyneitä tutkimuksia perusteellisen kokonaisesityksen jäädessä puuttumaan. Pirjo Kukkonen (1986) on tutkinut suomalaisten tangojen sanoituksia semiotiikan menetelmin. Maarit Niiniluodon (1982) *Toivo Kärjestä, suomalaisen tangon tuotteliaimmasta säveltäjästä tekemä henkilöhistoriallinen tutkimus ”Siks oon mä suruinen”* selvittää Kärjen säveltäjäpersoonaa. Toivo Kärjestä on tehty myös musiikkitieteellinen tutkimus: *Toivo Kärjen musiikillinen tyyli* (Henriksson & Kukkonen 2001). Heikki Metsämäki ja Petteri Pelkki (1997) ovat tutkineet Unto Monosen elämäkertaa ja hänen sävellyksiään teoksessa ”*Satumaa. Unto Mononen — elämä ja laulut*”. Marko Aho on väitöskirjassaan ”*Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*” (2002) tutkinut kulttuuri- diskurssi- ja jungilaisen analyysin keinoin suomalaisten iskelmäkuninkaiden traagisia elämänskaaria ja suomalaista iskelmäkulttuuria ja -julkisuutta.

Eurooppalaisen tangon historian ja tyylipiirteiden tutkimuksen tärkein perusteos on edelleen Carl-

Gunnar Åhlenin väitöskirja *Tangon i Europa – en pyrusseger? Studier kring mottagandet av tangon i Europa och genrens musikaliska omställningsprocess* (1987) Åhlenin työtä on jatkanut ja aihetta suomalaisen tangon suhteen syventänyt musiikkitieteilijä Pekka Suutari artikkelillaan ”Mikrotason analyysi tangon kehityksestä” (*Musiikkitiede* 2/1993). Suomen etnomusikologinen seura ry:n julkaisemassa *Musiikin Suunta* – lehden painoksessa 3/1994 ”Puhetta tangosta” on koottuna suomalaisten tangotutkijoiden (Eija Koivusalo, Jukka Ammond, Pekka Suutari ja Telle Virtanen) artikkeleita, joissa suomalaisen tangon historiaan, musiikillisiin piirteisiin ja historiaan on paneuduttu syvällisesti, joskin tiivistetysti.

1.3. Tutkimuskysymykset

Tutkimukseni tarkoitus on selvittää, millä tavalla suomalaiset uutta tangoa soittavat ja säveltävät muusikot ja alan tuntijat ja harrastajat määrittelevät tätä musiikinlajia, ja löytyykö näistä määrittelyistä jonkinlainen yhteinen artikulaatiopohja, joka mahdollisesti olisi vielä kuultavissakin suomalaisen uuden tangon äänitteillä tai nähtävissä nuoteissa. Tutkimukseni asettuu osaksi genretutkimusta ja sivuaa myös muusikkoututkimusta pyrkimyksessään hahmottaa juuri muusikkojen puheen ja toiminnan kautta tietyn musiikillisen tyylin sisäistä keskustelua ja itsemäärittelyä.

Voidakseni kysyä hahmottelemiani kysymyksiä ja tarttua haastateltavieni puheeseen analyttisesti on oleellista kysyä ensin millainen on tangon historia ylipäätään Argentiinassa, Euroopassa ja Suomessa? Siksi tutkimukseni alkuosassa käsittelen ja tutkin tangon historiaa hyvin yleisellä tasolla. Niin ikään Astor Piazzollan, tango nuevon ”isän” uran ja musiikin esteettisten piirteiden samoin kuin Piazzollan jälkeisen tango nuevon historian tarkastelu kuuluvat väistämättömänä osana tutkimukseeni jo yksinään siitä syystä, että tällaista historiallisesti perinteisestä argentiinalaisesta tangosta tango nuevoon etenevää musiikkitieteellistä tutkimusta on tehty varsin vähän. Lisäksi tango nuevon historian tunteminen on tärkeä väline tutkimusaineiston avautumisessa. Historiaosion jälkeisessä analyysiosiossa kokoan tango nuevoa ja uutta tangoa Suomessa käsittelevää puhetta vastaamaan kysymyksiin siitä, mitä se merkitsee tekijöilleen ja yleisöilleen Suomessa, ja miten tango nuevon ja uuden tangon toimintakehystä Suomessa rajataan?

Käytän tässä tutkimuksessa yhtäaikaaisesti käsitteitä uusi tango ja tango nuevo, sillä tutkimukseni

tärkein lähdeaineisto, haastattelut osoittavat niiden yhtäaikaisen käytön tarpeellisuuden. Termi Tango nuevo on vahvemmin liitoksissa juuri Astor Piazzollan musiikkiin, kun taas uusi tango sisältää näiden vaikutteiden lisäksi muitakin. Keskityn tutkimuksessani erityisesti suomalaisten muusikkojen kokemuksiin muuttuvasta tangomusiikista, sillä mielestäni juuri heidän toimintansa ja erilaiset roolinsa ovat monilta eri musiikintutkimuksen suuntauksien kannalta kiinnostavia. Etnomusikologisesti tarkastellen tangogenreä uudistavat muusikot ovat mielenkiintoisia tutkittavia, halutessaan omaksua välittävän ja neuvottelevan aseman useiden eri musiikkikulttuurien välissä asettamalla sävellyksiinsä ja sovituksiinsa tietoisesti ja tiedostamattaan näitä musiikkikulttuurien erilaisia kiinnittymismerkkejä, joista kulttuurintutkimuskirjallisuudessa on käytetty termiä artikulaatio (ks. s. 12–13) Jo itse Astor Piazzollan musiikin soittaminen ammattimaisesti on mielenkiintoinen taiteensosiologinen ilmiö. Hänen säveltämänsä musiikki on vielä määrittelemättä eurooppalaisen yhteiskunnan musiikkielämän monimutkaisella sosiologisella kentällä. Myös Piazzollan säveltämän musiikin tekninen vaativuus ja eri musiikinlajien hallinnan välttämättömyys muusikoiden kannalta asettavat tämän musiikinlajin edustajat erityiseen taiteensosiologiseen asemaan. Taidemusiikin ja populaarimusiikin välinen rajankäynti onkin tango nuevon – genreen vahvasti sisäänrakennettu. Tämä rajankäynti on ollut osa tango nuevoa jo sen alkuvaiheista asti niin muusikkojen toiminnan ja koulutustaustan, kuin myös yleisöjen hajaantuneisuuden kautta.

Toisaalta suomalaisen uuden tangon määrittelyjä koskevien tutkimuskysymyksieni kannalta on tärkeää tarkastella muusikkojen itserepresentaation lisäksi myös muotoutumassa olevaa genreä, suomalaista uutta tangoa ja tango nuevoa käsittelevää julkista puhetta: Kaikesta sanotusta, sekä muusikkojen, että journalistien puheesta paistaa läpi tutuksi tekemisen, esittelemisen ja määrittelyn alla olemisen retoriikka. Päädyinkin analyysissäni yhdistämään nämä kaksi keskustelun tasoa yhteen niin, että suomalaisen uuden tangon ja tango nuevon kulttuuriset artikulaatiot löytyvät näiltä erilaisilta tasoilta. Tutkimuksessani tekstin ja puheen diskurssianalyttisen sisällönanalyysin lähteitä ovat muusikoiden haastattelut, konserttiohjelmatekstit, yhtyeiden internetsivuesittelyt, yhtyeitä koskevat lehtijutut, levy- ja konserttiarviot sekä levynkansitekstit. Diskurssianalyttisten tulosten ja johtopäätösten perusteella teen muutamia havaintoja nuotti- ja äänitemateriaalista siitä millaisia tähän tiettyyn musiikinlajiin nivoutuvia kulttuurisia artikulaatioita, eli sosiaalisesti muotoutuneiden merkitysten ilmaisuja kuultavasta musiikista on löydettävissä.

1.4. Tutkimuksen kulku

Tutkimukseni etenee niin, että aloitan tutkimuksen sisältökappaleessa 3. tangon eri historioiden tarkastelun. Aloitan argentiinalaisesta tangosta pitäen erityisenä huomion kohteena juuri musiikillisia ja kulttuurihistoriallisia näkökulmia historian avautumisessa. Siirryn tästä pohtimaan niitä erilaisia reittejä, joita tango kulki maailmalla ja sitä millaisessa muodossa ja miten se päätyi Suomeen. Samassa pääkappaleessa käsittelen myös tango nuevoa lähtien Astor Piazzollan musiikin tarkastelulla ja edeten siihen, miten tango nuevo sai uusia muotoja Piazzollan vaikuttamana ympäri maailmaa.

Kappaleessa 4. puhuvat suomalaiset uuden tangon hahmottelijat ja määrittelijät; muusikot, journalistit ja musiikkitieteilijät. Haluan tässä kappaleessa selvittää tekemieni haastattelujen ja suomalaista uutta tangoa ja tango nuevoa käsittelevien internetlähteiden sisällönanalyysin kautta mitä kaikkea ne tarkoittavat tekijöilleen, harrastajilleen ja asiantuntijoilleen Suomessa sekä minkälaisia erilaisia merkityksiä niihin sisällytetään. Kappaleen 5:n on puolestaan tarkoitus valottaa tätä asiaa musiikkiesimerkkien kannalta. Otan nuotit ja äänitteet avukseni ja etsin analyysiosuudessa käsiteltyjen diskurssien musiikillisia artikulaatioita niistä. Kappaleessa 6. teen yhteenvedon tutkimustuloksistani ja kappaleessa 7. kokoan tutkimukseni tuloksia vapaamuotoisemmin loppusanojen muodossa.

2. Tutkimusmenetelmät

Tutkimukseni menetelmiksi valikoituivat uuden tangon muusikoiden ja tangoharrastajien haastattelujen sekä erilaisten suomalaista uutta tangoa käsittelevien levykansien, konserttiohjelmien ja internetsivujen diskurssianalyysi. Taustoitin analyysiani tangon ja tango nuevon historiaa käsittelevällä musiikki- ja kulttuurihistoriallisella kirjallisuudella. Teen musiikkianalyyttisiä huomioita suomalaisten uuden tangon muusikoiden äänitteistä sekä haastateltaviltani saamastani nuottiaineistosta.

Tango nuevoa ja suomalaisia uuden tangon yhtyeitä koskevien tekstien ja muusikkojen haastattelujen analyysien apuna ja teoreettisena ja metodologisena taustakirjallisuutena käytän suomalaisten sosiologien kokoamaa diskurssianalyysin menetelmäopasta ”Diskurssianalyysin aakkoset”, Timo Piipposen diskurssianalyyttistä pro gradu tutkimusta taiteen ja populaarin kenttien sekoittumisesta Kolmea tenoria koskevan taidemusiikkijournalismin sisällä (1999), Tarja Rautiaisen suomalaista 1960-luvun uuden laulun liikettä artikulaatioteorian kautta avaavaa tutkimusta Pop, protesti, laulu (2001), Richard Middletonin Studying Popular Music (1990) – teosta, John Shepherdin Music as Social Text (1991) tutkimusta sekä John Shepherdin ja Peter Wicken Music and Cultural Theory (1997) – opusta. Musiikkianalyysini apuna en käytä teoreettista kirjallisuutta, sillä se on musiikkiesimerkkeihin perustuvaa havaitsevaa analyysia ja nojaa ainoastaan nuottikuvan lukemiseen, ja kuulonvaraiseen analyysiin pyrkimyksenään osoittaa nuoteissa ja soivassa musiikissa olevia kulttuurisia artikulaatioita, eli merkitysten yhteennivoutumia.

2.1. Tutkimuksen teoreettinen tausta

Tutkimukseni liittyy osaksi etnomusikologian ja kulttuurintutkimuksen musiikkia osana kulttuuria tutkivaa tutkimusperinnettä, jossa teoreettinen pohja on laaja ja moninainen ja kuvastaa siten myös tutkimuskohdettaan: ihmistä ja hänen luomaansa kulttuuria. Tämän tutkimuksen teoreettinen tausta on hermeneuttisen tieteenfilosofian syvän ja osallistuvan tulkinnan teoriassa sekä jälkistrukturalistisessa kulttuurin monimutkaisena sosiaalisena merkitysten jatkuvana neuvotteluprosessina hahmottavassa teoriassa. Tarkoitukseni on yhdistää alun perin italialaisen politiikan teoretikon Antonio Gramscin kehittämän, mutta kulttuurintutkimukseen englantilaisen

Birminghamin koulukunnan parissa sovelletun artikulaatioteorian kautta sekä musiikillisten merkkien, että kielellisten merkitysten tulkintoja.

Tutkimuksen kohde, eli suomalaisen uuden tangomusiikin merkitykset soittajilleen ja yleisöilleen Suomessa avaa teoreettisen kentän, jonka taustana on käsitys siitä, että kulttuurimme ja todellisuutemme on luonteeltaan kielellinen. Siksi, kun halutaan tutkia puhetta ja tekstiä ja sen sisältämiä merkityksiä ja lähestytään kohdetta kielen kautta, ei voida ohittaa humanististen, kielitieteiden ja yhteiskuntatieteiden parissa viimeisten vuosikymmenten aikana käytyjä keskusteluja merkityksen rakentumisesta ja merkkien luonteesta.

Niin sanottu lingvistinen käänne 1980-luvulla toi edellä mainittujen alojen tutkijoiden parissa huomioon kielellisyyden ja merkkien rakentumisen monimutkaiset yhteiskunnalliset ja diskursiiviset perustat. Michel Foucault'n (1926–1984) tiedonarkeologisten tutkimusten myötä on kiinnitetty yhä enemmän huomiota myös tiedon ja tieteen kielellisyyteen, ja niihin implisiittisesti kuuluvien sosiaalisten valtasuhteiden muotoutumisiin. Foucault puolestaan nojaa ranskalaisen modernin kielitieteen isän, Ferdinand de Saussuren (1857–1913) kehittämiin semiotiikan peruseräkkeisiin, joissa symboliset järjestelmät, kuten kieli jakautuu sekä symboleja itsenäisesti käytäviin yksilöihin että merkkejä heidän välillään ylläpitäviin suhteisiin. Hän kutsui näitä tekijöitä ”puhunnaksi” (langue) ja ”kieleksi” (parole). Näistä ”kieli” edustaa kielen ja merkkien järjestelmää ja systeemiä ja ”puhunta” sille elämää antavaa ja sen mahdollistavaa yksilöiden vaihtelevaa toimintaa. Tässäkin tutkimuksessa ymmärretään strukturalistien tapaan, että kieli ei edusta todellisuutta peilin tapaan, vaan on vain alati muuttuva symbolien järjestelmä. Kielen avulla kuitenkin tuotetaan muuttuvaa todellisuutta, ja luodaan sitä uudestaan. (Piipponen 1999, 35) Siten voidaan nähdä, että haastateltavieni puheesta ja tango nuevoa Suomessa käsittelevästä tekstiaineistosta koostamani diskurssit ja niissä esiintyvät merkitysten yhteennivoutumat eivät lopulta kerro meille mitään meidän fyysisestä todellisuudestamme. Ne kertovat meille meidän ajastamme ja siinä elävien toimijoiden välisistä neuvotteluista.

Tutkimuksessani aion etsiä myös soivasta ja nuoteille kirjoitetusta musiikista merkityksiä. Kun puhutaan musiikin tutkimuksesta merkitysten tutkimuksena, törmätään moniin ristiriitaisiin käsityksiin. Musiikkihan ei ole merkki sanan perinteisessä merkityksessä, jossa voidaan erottaa merkittäjä ja merkitty samalla tavoin kuin kielessä toisen kielitieteilijän C.S. Peircen terminologian mukaisesti. Musiikin tarkastelu semiotiikan menetelmin onkin herättänyt ajatuksia kohteen raasta

yksinkertaistamisesta (ks. esim. Rautiainen 2001, 57). Musiikillisten merkkien muotoutuminen nojaa aina myös osittain sattumanvaraisiin kielen merkitysten muotoutumisiin, ja näin nähtynä musiikillisten merkkien yhteydet fysiologiseen todellisuuteen ovat siten vielä arvaamattomampia kuin kielellisten merkkien. Kuitenkin useaan kertaan on todettu, että musiikin merkitysten sattumanvaraisuus koetaan sekä muusikoiden, että musiikin kuuntelijoiden taholta usein epämiellyttävänä asiana. Musiikin yleisesti halutaan voivan välittää merkityksiä, ja siihen halutaan voida kiinnittää niitä.

Useiden tutkijoiden mukaan musiikin merkityksiä voidaan tarkastella diskursiivisesti historiallisen ja sosiaalisen ympäristönsä kanssa muodostuvina. Teoksessaan *Music and Cultural Theory* Shepherd & Wicke (1997, 21) ehdottavat, että musiikin merkityksiä voitaisiin tarkastella ”tyhjinä”, jatkuvasti uudistuvina ja täyttyvinä, vaikkakaan ei mielivaltaisina merkkeinä. Merkit täyttyvät tilannekohtaisesti ihmisiä ympäröivän yhteiskunnan arvojen ja pinnalla olevien asioiden perusteella. Musiikki ikään kuin kutsuu esiin ainutkertaisia ja tilannekohtaisia merkityksiä ympäröivästä sosiaalisesta todellisuudestaan. Vaarana tällaisessa tulkintatavassa on tietenkin liiallinen yksinkertaistaminen. Se voidaan kuitenkin välttää huolellisella taustoittamisella, käsittämällä merkkien vuorovaikutteisuuden perustuva ja moniarvoinen luonne, sekä lopulta – jättämällä merkit avoimiksi.

Artikulaatioteorian kautta tarkasteltuna musiikilliset merkit aukeavat tarkastelemalla niitä kulttuurisina artikulaatioina, eli sosiaalisesti muotoutuneiden merkkien musiikillisessa muodossa esiintyvinä yhteennivoutumina. Teorian kehittäjänä ja soveltajana tunnetun Richard Middletonin mukaan useimpien musiikillisten tyylien suhde kulttuuriin ja yhteiskuntaan, jonka piirissä ne ovat kehittyneet, ei ole lainkaan suora ja luonnollinen, vaan teennäinen ja epäaito. Erityisesti sisäisesti eriytyneiden yhteiskuntien kulttuurituotteet ovat kulttuurisen *työn* tuloksia. Näissä kulttuurituotteissa erilaisia historioita ja taustoja omaavat sisäiset elementit on kerätty kokoon useista eri lähteistä. Middleton on soveltanut teoriaa erityisesti erilaisten populaarimusiikin historiaan kuuluvien esimerkkien avulla onnistuen osoittamaan miten eri yhteiskunnallisten, historiallisten ja sosiaalisten taustojen musiikillisiä merkkejä on yhdistelty uusiksi musiikillisiksi artikulaatioiksi. Yhdistämällä yllättävät ja sosiaalisilta merkityksiltään ristiriitaiset musiikilliset elementit on saatettu esimerkiksi kehittää parodinen tai yhteiskunnallista vastarintaa ilmentävä musiikillinen artikulaatio. (Middleton 1990, 16)

Artikulaatioteorian ansio on ollut siinä, miten se korostaa tekstien ja kontekstien kommunikoivaa, prosessuaalista suhdetta. Artikulaatioteorian avulla on myös pystytty osoittamaan eri yhteiskuntaryhmien välisiä kamppailuja musiikin merkityksistä. Omasta näkökulmastani teoriaa voidaan kuitenkin soveltaa myös yhteiskunnallista valtataistelunäkökulmaa erityisesti painottamatta, vaikkakin merkitysjärjestelmiin sisäisesti kuuluvat sosiaalisten eturyhmien kilpailut nousevat esille myös tämän tutkimuksen tutkimusaineistossa. Tässä tutkimuksessa tarkoitukseni on kuitenkin keskittyä lähinnä hahmottamaan eri toimijoiden ja puhujien toistuvia diskursseja ja etsiä niitä vastaavia artikulaatioita soivassa musiikissa. Uskon, että selvyyttä vasta kehitysvaiheessa olevan musiikinlajin julkisuuskuvaan ja sisäisiin käytänteisiin saa parhaiten keskittämällä huomio ensin puheeseen ja musiikkiin ylipäätään. Tutkimukseni on vain suppea johdanto kaikkeen siihen, mitä suomalaiseen uuteen tangoon liittyvän aineiston ja artikulaatioteorian puitteissa voisi toteuttaa ja saada selville, mutta uskon sen avaavan monia jatkotutkimuksen mahdollisuuksia ja olevan myös itsessään tietynlainen aiheenavaus diskurssianalyysin ja artikulaatioteorian sovellusmahdollisuuksista.

2.2. Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistoni koostuu tangon historiaa käsittelevästä argentiinalaisten, eri aloja edustavien kirjoittajien teoksista, tangoa ja uutta tangoa Suomessa käsittelevistä konsertti- ja levyarvioista, yhtyeiden internetesittelyistä ja lehdistötiedotteista, syksyn 2009 ja kevään 2010 aikana tehdyistä suomalaisten uuden tangon muusikoiden ja musiikintutkijoiden haastatteluista sekä nuotti- ja äänitemateriaalista.

Suunnitellessani tutkimustani lähdin liikkeelle ajatukseni tutkia erityisesti suomalaisia *tango nuevo* – muusikoita. Suurin ja tärkein osa lähdeaineistostani koostuukin tekemistäni tango nuevo -kanssa tekemisissä olevien ihmisten haastatteluista. Tämän ajatuksen pohjalta laadin myös avoimen teemahaastattelulomakkeen, jossa pyrin avaamaan tutkittavieni ajatuksia juuri tango nuevo -käsitteen kautta. Tutkimuksen edetessä kuitenkin ilmeni, että haastateltavani määrittelivät itseään ja toimintaansa laajemmin kuin vain tango nuevo käsitteen kautta, vaikkakin tämä käsite oli vahvasti heidän toimintaansa ohjaava ja sille merkitystä antava käsite. Havaitsinkin hyödyllisemmäksi käsitellä tutkimuskohdettani myös laajemmalla tasolla, käsitteen uusi suomalainen tango kautta.

Olen haastatellut jyvaskyläläistä tango nuevo -yhtyettä Quinteto Fuegoa, nuorta bandoneonistia ja Tanguedia Quintet – yhtyeen perustajajäsentä Henrik Sandåsia, ensimmäistä suomalaista bandoneonistia ja ensimmäistä uuden suomalaisen tangon muusikkoa, Petri Ikkelää, Tango Orchestra Bandolan kontrabasistia ja sovittajaa, Antti Kujanpäättä, muusikkoa, klarinetisti Lauri Sallista, helsinkiläistä argentiinalaisten tangotanssi-iltamien, milongien dj:nä toimivaa ja suomalaisten argentiinalaisen tangotanssin harrastajien mielikuvia harrastuksestaan tutkivaa Kristian Salikoskea, Etelä-Amerikan musiikkien suomalaista tutkijaa, musiikkitieteen professori Alfonso Padillaa sekä argentiinalaisen tangon historiaa ja sen saapumista Eurooppaan tutkinutta toimittaja Telle Virtasta.

Haastattelumenetelmäni oli avoin teemahaastattelu. Kuusi erilaista aiheosiota sisältävä teemahaastattelulomake on liitteenä tutkimuksessani (Liite nro. 1.). Haastattelulomakkeen kuusi eri aihealuetta ja niiden kysymyssidellöt muotoilin ennen tutkimuksen varsinaista aloittamista. Haastattelulomake toimi kaikissa haastatteluissa kysymyksenasetteluani ja ajatteluani ohjaavana aparaattina, vaikka kysymykset eivät suhteessa lomakkeeseen identtisinä toistuneetkaan. Usein haastateltavani kertoivat lähes kaikista hahmottelemistani aihealueista omatoimisesti jotain, ennen siirtymistä ensimmäisestä aihealueesta (I Yhtyeen jäsenistä, historiasta, nykyisestä tilanteesta ja tulevaisuudesta) eteenpäin. Kaikki haastateltavani kuitenkin vastasivat kysymyksiin siitä, mitä heidän mielestään tango nuevo on, mitä se merkitsee heille itselleen, tai mahdollisesti meille suomalaisille, ketkä tango nuevoa soittavat ja miksi, sekä kysymyksiin siitä, millaisia tango nuevo -sävellykset, esiintymistilaisuudet ja yleisöt heidän näkemystensä mukaan ovat. Lisäksi olen saanut haastateltaviltani Duo Kaipuuni tangon säveltäjä-sovittaja Lauri Salliselta ja Tango Orchestra Bandolan Antti Kujanpäältä tutkimuskäyttöön luvattuja nuotteja, sekä Petri Ikkelältä myös levyttämätöntä soivaa suomalaisen tango nuevon varhaista historiaa ilmentävää aineistoa.

Haastattelumateriaali on diskurssianalyysini kannalta erittäin oleellista, vaikkakaan kaikkien aineistojen pohjalta loppujen lopuksi muokkautuneisiin jokaiseen viiteen diskurssiin ei yhdestä haastattelusta aineistoa välttämättä löytynytäkään. Toisin sanoen keskustelut etenivät omia raiteitaan minun mitenkään yrittämättä ohjata niitä erityisiin juonteisiin. Haastattelut ovat kuitenkin tärkeä pohja koko tutkimukselle. Haastattelumateriaali on litteroitu, eli kirjoitettu ylös sanatarkasti, mutta selvyuden vuoksi täytesanoja on jätetty pois ja korvattu merkinnällä [...]. Samasta syystä olen paikoin myös korjannut puhekieltä kirjakielen suuntaan.

Tässä tutkimuksessa analysoitava tekstiaineisto on hyvin moniäänistä. Litteroitujen haastattelujen lisäksi käytän aineistona myös levynkansitekstejä, yhtyeiden internetsivuesittelyjä sekä konsertti- ja levyarvioita. Levynkansiteksti on tekstimuotona suunnattu mahdollisimman laajalle lukijakunnalle. Sen tarkoituksena on kertoa mahdollisimman paljon levyn sisältämästä musiikista lukijalle ilman kuuntelua. Niissä on usein korostetun asiallinen ja vakuuttava sävy, ja tekstin on usein kirjoittanut joku ulkopuolinen asiantuntija. Suomalaisten uuden tangon yhtyeiden levynkansitekstit pitävät sisällään yleensä jonkinlaisen Astor Piazzollan musiikista ja hänen henkilöhistoriastaan kertovan osuuden sekä yhtyeen jäseniä ja heidän musiikillista koulutustaustaansa esittelevän osuuden. Usein on kerrottu myös jotain yhtyeen motiiveista juuri kyseisen albumin ja sille valikoituneiden kappaleiden suhteen.

Yhtyeiden internetsivuesittelyt ovat usein vapaamuotoisempia ja henkilökohtaisempia, ja ne saattavat olla yhtyeiden jäsenten itsensä kirjoittamia. Poikkeuksen tästä tekevät ohjelmatoimistojen ja managerien hallinnoimat sivustot sekä konserttimainokset ja lehdistötiedotteet, joiden tekstimuotoa määrittää taas levynkansitekstien tapaan tekstin laajalle, asiasta etukäteen mitään tietämättömälle yleisölle suuntautuneisuus sekä kaupalliset tarkoitukset. Levynkansitekstit ja kaupallisten tahojen kirjoittamat esittelyt ja tiedotteet vertautuvat myös mainosteksteihin, sillä niissä usein pyritään esittelemään yhtyeitä ja heidän musiikkiaan mahdollisimman ihmeellisenä, omalaatuisena, eksoottisena ja jännittävänä kokemuksena jotta lukija tarttuisi tilaisuuteen ja ostaisi levyn tai konserttilipun.

Konsertti- ja levyarviot muodostavat oman aineistokategoriansa. Niissä kirjoittajat eivät edusta yhtyeitä tai heidän musiikkiaan millään tavoin, eikä kirjoittajilla siten ole taloudellisia intressejä, jotka voisivat vaikuttaa tekstin sisältöön. Arvosteluissa useimmiten ensin esitellään artisteja, kerrotaan heidän historiastaan, esitellään yleisesti arvioitavaa materiaalia minkä jälkeen siirrytään itse arviointiin, joka usein sisältää sekä negatiivista että positiivista kritiikkiä. Konsertti- ja levyarvioilla teksteinä on vahva historiallinen yhteys taidemusiikkimaailmaan samalla tavoin kuin minkä tahansa kulttuurituotteiden kritiikeillä korkeakulttuuriseen kritiikin kirjoittamisen perinteeseen.

2.3. Aineiston diskurssi- ja musiikkianalyttisestä käsittelystä

Eräs metodi, jolla humanistisissa- ja yhteiskuntatieteissä on kielellisesti rakentuvaa sosiaalista todellisuuttamme tutkittu, on diskurssianalyysi. Diskurssianalyysi määritellään Jokisen, Juhilan ja Suonisen Diskurssianalyysin aakkoset (1993, 9) teoksessa seuraavalla tavalla: ”...määrittelemme diskurssianalyysin sellaiseksi kielen käytön ja muun merkitysvälitteisen toiminnan tutkimukseksi, jossa analysoidaan yksityiskohtaisesti sitä, miten sosiaalista todellisuutta tuotetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä.” Diskurssit voidaan ymmärtää päivittäisen puheemme välityksellä tapahtuvaksi todellisuutemme jatkuvaksi rakentumiseksi ja uusintumiseksi. Puhe ei kuitenkaan ole vapaata, vaan sitä rajoittavat erilaiset kirjoittamattomat säännöt, ympäröivä kulttuurimme ja kielemme. Kieli ja todellisuus ovat siten yhteenkietoutuneita, eikä niiden erottaminen ole mahdollista.

Diskurssit muotoutuvat jokapäiväisessä käsitteiden muotoilussamme lähes salakavalasti kuullun, luetun, keskustellun ja tulkitun lomassa. Ne muodostuvat monisyisesti ottamalla aineistoa joka puolelta ympäriltään. Diskurssianalyysi on hyödyllisimmillään hedelmällisimmillään silloin kun sen kohteena oleva teksti on purettu mahdollisimman pieniin osasiin ja näitä osasia yritetty jäljittää mahdollisimman pitkälle. Jos tekstit on saatu keskustelemaan keskenään oikein, saattaa diskurssianalyysin lukija oivaltaa missä valtavassa merkitysten verkostossa me päivittäin tempoilemme.

Tango nuevoa ja sen kautta rakentuvaa laajempaa uuden tangon genreä koskeva sille merkitystä ja sisältöä aina uudelleen luova puhe on Suomessa luonteeltaan hyvin runsasta, kuvailevaa ja runollista. Se on myös havaintojeni mukaan keskittynyt joidenkin tiettyjen ilmaisujen, käsiterykelmien ja aihealueiden ympärille, joihin tästedes viitataan sanalla diskurssi. Tutkimukseni analyysiosiossa nostan esille viisi tango nuevoa ja uutta suomalaista tangoa käsittelevää diskurssia. Nämä diskurssit myös aivan selkeästi nivELYVÄT toisiinsa ja täydentävät toisiaan. Siksi niiden erottaminen omiksi juonteikseen saattaa tuntua ajoittain keinotekoiselta, mutta lopulta aineistoa useita kertoja läpi käytyäni koin niiden käsittelemisen erillään kuitenkin selvyyttä antavaksi ja hyödylliseksi. Koen analyysin avautuvan huomattavasti helpommin lukijalle, joka on perehtynyt yleisemmin tangon ja tango nuevon historioihin Argentiinassa ja muualla maailmassa. Tarkoitukseni on tarvittaessa linkittää diskurssi- ja musiikkianalyttistä sisällönanalyysia tangon ja tango nuevon musiikinhistoriallisiin ja kulttuurihistoriallisiin tutkimuksiin.

Analyysiprosessi etenee jokaisessa eri diskurssi – kappaleessa niin, että alussa pyrin antamaan lyhyen johdannon siihen miksi ja miten kyseinen diskurssi on mielestäni noussut tutkimusaineistossani esille. Sen jälkeen asetan lukijalle tarkasteltavaksi muutamia lyhyitä tekstikatkelmia, joista nousevat esille samanlaiset tiettyyn musiikkia määrittävään piirteeseen keskittyvät ilmaisut. Olen lihavoanut analyysin kannalta huomionarvoisimmat tekstikatkelmista. Nähdessään tekstit peräkkäin on tutkijan ja lukijan helpompi aloittaa näiden yhtenevien ilmaisujen merkitysten analysointi ja teksteille tiettyjen kysymysten asettaminen. Kysymyksiin on kuulunut esimerkiksi: Kuka puhuu? Kenelle teksti on osoitettu? ja Minkälaisia mielikuvia tekstin puhuja haluaa tekstin aiheena olevasta musiikista välittää?

Analyysiin kuuluu tutkimuksessani myös suomalaisten tango nuevo- ja uuden tangon yhtyeiden äänitteiden ja muutamien nuottien analysoiminen näiden viiden diskurssin ohjaamana. Etsin soivasta musiikista ja muutamista nuottiesimerkeistä diskursseista esille nousseita kulttuurisia artikulaatioita eli merkitysten yhteennisvoutumia. Esittelen tässä osuudessa myös tarkemmin suomalaisten tango nuevo – ja uuden tangon yhtyeiden musiikillisia eroja, siinä missä aiemmassa uutta suomalaista tangoa puheen kautta käsittelevässä analyysiosuudessa keskityn enemmän tätä genreä yhdistäviin tekijöihin.

3. Tangon tarinat

Mitä on tango? Kuuluisan argentiinalaisen tangosanoittajan, Enrique Santos Discépolon mukaan tango on ”surullinen ajatus, jota voidaan tanssia”. Tangoilmiön taustat ovat 1800-luvun lopun Rio de la Plata alueen kulttuurisessa sulatusuunissa. Sen teemat ovat ikuisia inhimillisiä kysymyksiä yksinäisyydestä, ajasta, rakkaudesta, epäonnesta ja kuolemasta. Nämä kysymykset kertovat siitä turvattomuudesta, yksinäisyydestä ja yhteisön tunteen kaipuusta jota suuressa kaupungissa asuvat juurettomat eteläeurooppalaiset maahanmuuttajat ja köyhät tunsivat. (Kukkonen 1996, 30.)

Tangoon on sen synnystä asti suhtauduttu ristiriitaisesti ja häpeillen kotimaassaan Argentiinassa sen alamaailmaan ja bordelleihin sijoittuvan syntyhistorian vuoksi, ja tango onkin aina joutunut ”hankkimaan kannuksensa” Euroopasta. Populaarimusiikkina sen asema kotimaassaan on kuitenkin poikkeuksellinen: siihen suhtaudutaan vakavasti, kuten populaarimusiikkiin Etelä-Amerikassa ylipäätään (Padilla 2009; Ferrer 1999, 19).

3.1. Argentiinalaisen tangon historia ja musiikilliset piirteet

Tangon varhaishistoria alkaa 1800-luvun puolessa välissä, jolloin Argentiinalla oli hyvin läheiset taloudelliset yhteydet Eurooppaan, josta tuotiin paitsi kankaita, erilaisia laitteita ja luksustuotteita myös uusimpia kulttuurivillityksiä, kuten muotia, musiikkia ja tansseja. Ensimmäisiä näistä tansseista oli valssi, joka saapui Argentiinaan sen itsenäistymisen (1816) aikoihin. Sitä seurasivat vuosisadan puolivälin tienoilla polkka, masurkka, sottiisi ja koko latinalaisessa maailmassa äärimmäisen suosittu habanera, joka oli kehittynyt 1800-luvun alkupuolella Kuubassa englantilaisten maalaistanssien (ransk. *contredanse*) pohjalta (Manuel 1988, 27; Azzi et al. 1995, 40.) Habanera saapui ensimmäisen kerran Argentiinaan espanjalaisten teatteriseurueiden mukana vuonna 1860-luvulla (Suutari 1993, 44).

Habaneran ja polkan tiedetään olleen merkittäviä tekijöitä argentiinalaisen milongan synnyssä (Azzi et al. 1995, 41). Milonga tarkoittaa sekä tiettyä paikkaa, johon ihmiset kerääntyvät tanssimaan, musisoimaan sekä tapaamaan toisiaan, että näissä tapahtumissa soitettua musiikkia ja siihen kuuluvia eurooppalaistansseja muistuttaneita askelkuvioita. Milonga oli alun perin laulu, jota

Argentiinan aroilla asuvat kansanlaulajat esittivät kitaran säestyksellä, mutta kaupunkiin tullessaan sen tempo hidastui, siihen tuli mukaan habaneran rytmikuvioita, ja sen tahtiin alettiin tanssia. (ibid.) Milongaa ja habaneraa on yleisesti pidetty tangon läheisimpinä edeltäjinä. Artikkelissaan tangon synnystä teoksessa ¡Tango! The Dance, the Song, the Story Maria Susana Azzi pitää todennäköisenä, että tango on nimenomaan ollut milonga -tanssin tyyli ennen kuin sen suosio levisi ja sille kehitettiin oma nimensä (Azzi et al. 1995, 41). Sana tango puolestaan on Azzin mukaan tullut Argentiinaan Buenos Airesin kautta tuotujen afrikkalaisorjien mukana, ja sillä tarkoitettiin muiden merkitysten ohessa tanssimista ylipäätään (ibid.). Myös Kukkonen (1996, 26) esittää, että sana tango on ollut 1800-luvulla tunnettu Espanjassa ja ympäri Latinalaista Amerikkaa juuri merkityksessä tanssia.

Argentiinan afrikkalaistaustaisten asukkaiden osuus tangotanssin synnyssä on kiistatta ollut merkittävä. Vuonna 1913 ilmestyneessä buenosaireslaisessa Critica-lehdessä nimimerkillä ”Viejo Tanguero” (suom. ”Vanha tangotanssija”) kirjoittanut henkilö on paljastanut tutkijoille, että vuonna 1877 Buenos Airesin afrikkalaiset improvisoivat uuden tanssin, jota he kutsuivat tangoksi. Sitä tansittiin pareittain, mutta erillään, ja siihen kuului yllättäviä rytmikkäitä liikeratoja. Köyhän kreoliväestön katuelämää viettäneet, compadritoiksi kutsutut nuoret miehet kävivät näinä aikoina ”Viejo Tangueron” mukaan seuraamassa mustien tansseja, ja veivät pilkkaamistarkoituksessa elementtejä tästä tanssista Corrales Viejosin kaupunginosan milongoihin. (Azzi et al. 1995, 44.) Tämän uuden tanssin erityispiirteet juontuivat siis suoraan näiden nuorten compadritojen tekemästä mustien tanssityylin parodioinnista. Sekä Azzin että tangotutkija Pablo Aslanin mukaan on myös perusteltua olettaa, että musiikki ja tanssi kehittyivät vuorovaikutuksessa keskenään. Ensin kehittynyt uusia koreografioita sisältänyt tanssi tuli niin suosituksi, että se alkoi vähitellen myös vaikuttaa soittajiin, jotka alkoivat lisäksi rytmivariaatioita milongia, masurkoita, polkkia, sottiiseja ja habaneroja sisältäneeseen perusohjelmistoonsa. (Azzi et al. 1995, 47; Aslan 2002, 1.)

Tangomusiikin kehityksen kannalta erityisen tärkeä tapahtuma oli Saksassa uskonnollisen musiikin säestämistä varten kehitetyn harmonikansukuisen bandoneonin saapuminen 1900-luvun vaihteessa Argentiinaan (Aslan 2002, 2). Bandoneonin mukaantulo tangokokoonpanoon vaikutti Pablo Aslanin mukaan ratkaisevasti tangon erityisen rytmisen ja melodisen tyylin kehitykseen. Varhaisissa tango-orkestereissa rytmiä tuettiin useimmiten kitaralla, ja melodia tuotettiin viulun ja huilun unisonolla. Bandoneon otti mukaan tullessaan sekä rytmisiä, että melodisia tehtäviä ja loppujen lopuksi korvasi

kitaran ja huilun täysin. Joidenkin tangohistorioitsijoiden mukaan bandoneonin tekninen vaikeus pakotti orkesterit hidastamaan tempoa esityksissä, mikä salli uudenlaisen ilmaisun syntymisen. Vuosisatojen vaihteen italialaisten maahanmuuttajien vahva vaikutus toi tangoon aiemmasta ohjelmistosta täysin puuttuneen melankolisen sävyn. 1910-luvulle tultaessa pianon ja basson mukaantulo tangokokoonpanoihin päätti peruskokoonpanon kehityksen. (ibid.)

Ensimmäiset tangolevyt äänitettiin Argentiinassa Azzin arvion mukaan vuonna 1902, vaikkakin tärkeänä käännekohtana voidaan pitää levy-yhtiö Columbian orkesterinjohtaja Vicente Grecolle tarjoamaa levytyssopimusta vuonna 1911 (Azzi et al. 1995, 60). Christine Dennistonin mukaan kuitenkin ensimmäinen levytetty tango olisi ollut jo 1890-luvulla levytetty Rozendo Mendizabalin ”Entre Rios” (Denniston 26.3.2006.)

Vicente Grecon ansioihin on yleisesti luettu perinteisen tango-orkesterin kokoonpanon ja kutsumanimen, orquesta típica criolla, tai myöhemmin sexteto típico, vakiintuminen. Siihen kuului kaksi viulua, kaksi bandoneonia, piano ja basso. (Azzi et al. 1995, 60.) Ensimmäisten populaarien tangojen säveltäjiä ja esittäjiä olivat myös Angel Villoldo (1868–1919), Rosendo Mendizabal (1868–1913), Francisco Canaro (1888–1964), sekä bandoneonin soittotekniikkaa valtavasti kehittänyt Eduardo Arolas (1892–1924) (ibid.) Arolas, joka kuului Roberto Firpon yhtyeeseen vuodesta 1913, kehitti soittotyylin, jossa molemmilla käsillä soitetaan samaa melodista kulkua, mutta eri korkeuksilla, yleensä joko terssissä tai oktaavissa. Hän kehitti myös *arrastren*, tekniikan, jossa iskun ensimmäistä osaa korostetaan koskettimilla soitetuilla sävelillä ja toista osaa taas palkeiden puristuksella, tai vedolla sama kosketin edelleen pohjassa. (Aslan 2002, 2.)

Vaikka useimmat tangot olivat instrumentaalikappaleita musiikin tärkeimmän funktion ollessa edelleen tanssin säestäminen, oli tällä ajanjaksolla olemassa myös laulettuja tangoja. Ajan tärkeimpänä sanoittajana on pidetty Pasqual Contursia (1888–1932), joka toi tangoon mukaan hienostuneisuutta ja melankolisuutta. Contursin tunnetuin sanoitustyö oli ”Mi noche triste”, jonka Carlos Gardel (1887/1890–1935) vuonna 1917 lauloi levyille ja nosti suureen suosioon. (Azzi et al. 1995, 63, 64.)

Carlos Gardel oli laulaja, joka viimeistään auttoi popularisoimaan tangoa merten takana. Hän oli laulaja, jonka karisma teki hänestä 1920-luvun populaarikulttuuri-idolin. Kökyhän kaupunginosan

kasvattina ja tangolaulajana hän symbolisoi köyhien mahdollisuuksia nousta kurjuudestaan. Tango-canciónin, eli laulu-tangon yleistymisestä ja samalla tangon julkisuuskuvan siloittumisesta kiitetään usein Gardelia. Gardel myös sävelsi tangoja. Hänen tunnetuimpiin kappaleisiinsa lukeutuvat muun muassa ”El día que me quieras”, ”Volver”, sekä ”Por una cabeza” (Béhague 2001.)

Tultaessa 1920-luvulle tango oli kotimaassaan Argentiinassa saavuttanut jo laajan hyväksynnän ja myös poliittista tukea puolelleen, osittain johtuen sen menestyksestä Euroopan kulttuuripääkaupungeissa, Pariisissa ja Lontoossa. Sosiaalisen arvostuksen laajeneminen kaikkiin yhteiskuntaluokkiin aiheutti genren sisäistä kilpailua luovuudesta. (Azzi et al. 1995, 115.) Tangomusiikki jakautui tänä aikana kahteen koulukuntaan, evolutionisteihin ja traditionalisteihin. Evolutionistit, joita olivat muun muassa Julio De Caro (1899–1981), Osvaldo Fresedo (1897–1981), Juan Carlos Cobian (1896–1953), Pedro Laurenz (1902–1972) ja Pedro Maffia (1899–1967) omistautuivat tangomusiikin melodioiden, harmonioiden ja tulkinnan kehittämiseen. (Azzi et al. 1995, 119; Aslan 2002, 3.) He sävelsivät aiempaa monimutkaisempaa musiikkia, josta tanssijat eivät aina pitäneet yhtä paljon, kuin traditionalistien sävellyksistä, joissa tasainen, varioimaton rytmi painottui enemmän. Traditionalisteihin lukeutuivat muun muassa sellaiset muusikot ja orkesterinjohtajat, kuin Roberto Firpo (1884–1969) ja Francisco Canaro (1884–1964) (Azzi et al. 1995, 119.) Tämä tyylien jakautuminen säilyi kuumana keskustelunaiheena vuosikymmeniä useiden uudenkin sukupolven muusikoiden valitessa tyylikseen tasaisen tempon vanhakaartilaisuuden (Aslan 2002, 4). Suutarin (1994, 18) mukaan tangon kehitys 1920-luvulla oli myös yhteydessä ja verrattavissa pohjoisamerikkalaisen ragtimen kehittymiseen hot-jazziksi. Argentiinalaisia uuden kaartin nuoria muusikoita vierailikin New Yorkissa hakemassa vaikutteita erityisesti rytmin käsittelyyn. 1920-luvun aikana nuorten muusikoiden soittotaito alkoi olla ammattimaista. Myös sovitukset monipuolistuivat, vastaanäniä alettiin käyttää tekstuurissa ja melodian soitossa rytmisesti varioiva fraseeraus yleistyi.

Uusi kaarti vallankumouksellisesti koko orkestraation ottamalla mukaan sovituksiin monia uusia ideoita pysähdyksistä ja temponvaihteluista pianosiirtymiin, säestyksettömiin sooloihin, erilaisiin perkussioefekteihin, melodiseen värittelyyn ja jopa viheltämiseen. Konservatoriotasoisien koulutuksen saaneiden evolutionistien myötä sexteto tipicon pääsoitinten tekniikat ja roolit sovituksissa alkoivat vakiintua. (Aslan 2002, 3.) Julio De Caron viulunsoitossa korostuivat erilaiset rytmitekniikat ja kappaleiden jakaminen selkeisiin fraaseihin. De Caron orkesterin bandoneonistien

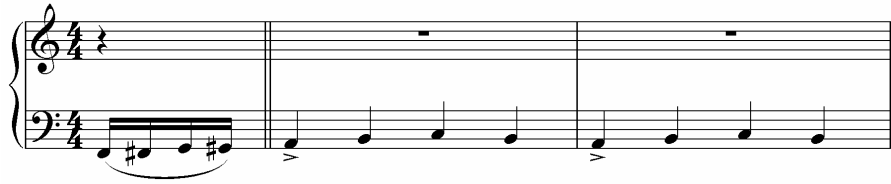
Pedro Maffian ja Pedro Laurenzin myötä bandoneonille vakiintui sovitukseen *variaciones*-osuus, jossa pääteeman jälkeen bandoneon varioi sitä juoksevilla kuudestoistaosanuoteilla. Pianosta tuli uuden kaartin myötä yhdistävä tekijä orkesterin eri sektioiden välillä. Se tuki sekä melodiaa että rytmiä ja toimi siltana fraasien vaihtuessa ja kommentoijana pitkien nuottien aikana.

Kontrabassotekniikoitakin kehitettiin uuden kaartin aikana. Aslanin huomioiden mukaan jouta käytettiin sekä rytmisten efektien, että pitkien äänten tuottamiseen. Uusiin rytmisiin innovaatioihin kontrabasson soitossa kuului myös lyöminen soittimen kylkeen soiton lomassa vasemmalla kädellä. (Aslan 2002, 4.)

Rumpujen puuttuminen tango-orkesterista on Pablo Aslanin mukaan ollut erityisen tärkeä tekijä tangon musiikillisen tyylin vakiintumisessa, aiheuttaen sen, että pohjalla oleva nelijakoinen rytmi, piti jakaa kaikkien tangoyhtyeen instrumenttien kesken. Kontrabasso, pianon vasemman käden tukemana, muodostaa selkärangan rytmille. Bandoneonin rytmisyys tuotetaan palkeiden vedoilla ja puristuksilla sävelten tuottamisen lisäksi. Viulut osallistuvat rytmin tuottamiseen jousen kannassa soitetuilla *staccato*illa. Rytmia myös korostetaan iskujen väliin sijoittuvilla synkoopeilla kaikissa orkesterin sektioissa. (Aslan 2002, 7.) Rytmin toista, keskimmäistä kerrosta tuotetaan lyhyillä rytmikuvioilla, jotka joskus juontuvat suoraan pääteemoista. Kolmas rytmien kerros on tietysti itse melodian rytmiiikka.

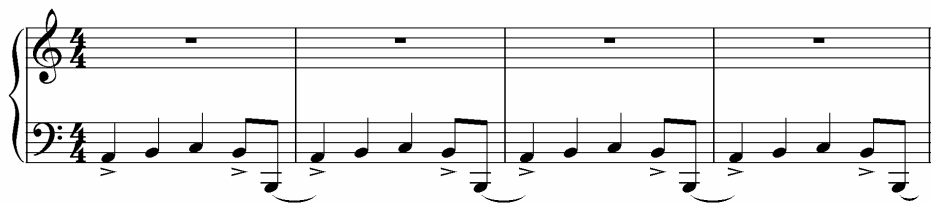
Pohjalla olevaa neli-iskuista rytmiä tangomuusikot kutsuvat *marcatoksi*. Jokaisella orkesterilla oli oma tapansa tulkita *marcatoa* vaihdellen vahvojen tahtiosien, eli ensimmäisen ja kolmannen iskun pituutta ja painottumista. Tätä auttoi erityisesti bandoneonin edellä mainittu *arrastre*-tekniikka, joka mahdollisti iskun ensimmäisen osan (*upbeat*) soittamisen harmonikan kosketinta painamalla ja toisen osan (*down-beat*) korostamisen palkeiden puristuksella tai vedolla sama kosketin edelleen pohjaan painettuna. Samoin kontrabasso ja piano osallistuvat *marcaton* iskujen korostamiseen. Tyypillisiä tangomarcatoja ovat ensinnäkin pianon *piquella* ja kontrabasson *portamento*lla painottama ensimmäinen isku. Kontrabasson *portamento* tarkoittaa liu`utusta ensimmäiselle iskulle ja pianon *pique* tarkoittaa pianon keinoin tehtyä *glissandoa* iskulle. Ks. nuottiesimerkki:

Esimerkki 1.



Rytminen kuvio nimeltään *sincopa* on toinen yleinen tapa tangossa tuoda sävyä marcatolle. Tässä kuviossa painotetaan neljännen ja ensimmäisen iskun ensimmäistä osaa. Kontrabasson *sincopa* yhdistettynä portamentoon käy selville seuraavasta nuottiesimerkistä:

Esimerkki 2.



Painotus tälle kuviolle vaihteli kuitenkin yhtyeestä toiseen. Kolmas marcatotyyli on Aslanin mukaan habanerasta ja milongasta peräisin oleva tapa painottaa toisen iskun toista osaa. (Aslan 2002, 7.)

1930-luvulla tango joutui ensimmäiseen kriisiinsä, joka aiheutui maailmanlaajuisesta lamasta ja sarjasta sotilasjunttien vallankaappauksia. Näinä aikoina useat yhtyeet lakkasivat toimimasta, sillä vain harvoilla oli varaa jatkaa. Yksi hengissä selvinneistä orkestereista oli viulisti Elvino Vardaron (1905–1971) ja pianisti Osvaldo Pugliesen (1905–1995) johtama yhtye, joka edusti De Caron esittelemän uuden kaartin tyylin jatkumoa. Tässä koskaan levyttämättömässä orkesterissa soitti sellaisia muusikoita, joista tuli seuraavien vuosikymmenien suosituimpia artisteja, muun muassa Astor Piazzollan oppi-isä Anibal Troilo (1914–1975), jonka yhtye on äänestetty Argentiinassa monta kertaa kaikkien aikojen suosituimmaksi tango-orkesteriksi. (Aslan 2002, 5-6; Denniston 26.3.2006.)

Kolmikymmenluvun puoliväliä kohden argentiinalaisen elokuva- ja radioteollisuuden syntyminen salli mahdollisuuden tangon suosion uuteen nousuun. Tangon kultakausi, joka jatkui seuraavat kaksi vuosikymmentä, keskittyi tanssia kohtaan heränneen uuden mielenkiinnon syttymisen

ympärille. Toisaalta myös laulettu tangot olivat 1930- ja 1940-luvulla suuressa suosiossa. Lähes jokaisella orkesterilla oli myös laulaja kiinnitettynä kokoonpanoihinsa ja sekä evolutionistien että traditionalistien orkesterikokoonpanot laajenivat. Argentiinalaisen tangon tärkeimpiä piirteitä on 1940-luvulla kuitenkin se, miten jokaiselle tänä aikana soittaneelle orkesterille muodostui omanlainen tyyliensä tulkita tangoja. (Aslan 2002, 5-7.)

3.2. Astor Piazzolla

Astor Pantaléon Piazzolla syntyi yhdestoista maaliskuuta vuonna 1921. Hänen molemmat vanhempansa, Vicente Piazzolla ja Asunta Manetti, olivat italialaisten maahanmuuttajien lapsenlapsia. Kun Astor oli neljä, muutti perhe New Yorkiin paremman elannon toivossa. Piazzolla tutustui New Yorkin nuoruusvuosinaan hyvin erilaisiin musiikkiperinteisiin saadessaan jo kotikulmillaan kuulla eri etnisten yhteisöjen omia musiikkiperinteitä. (Azzi & Collier 2000, 3-6.) Kahdeksanvuotiaan Piazzolla sai tangoja ihailleelta isältään lahjaksi ensimmäisen bandoneoninsa ja kävi useiden eri harrastajamusikoiden opissa. Hänellä oli myös tapana karata vielä alaikäisenä kuuntelemaan Cab Callowayta ja Duke Ellingtonia Harlemiin. Piazzollan kiinnostus musiikkia kohtaan heräsi kuitenkin lopullisesti vasta hänen kuunnellessaan Bachia naapurinsa, unkarilaisen pianistin, Bela Wildan soittamana. Wilda opetti hänelle sittemmin klassista musiikkia ja teki Bach-sovituksia bandoneonille. (Azzi & Collier 2000, 12–13.)

Perheen palattua takaisin Argentiinaan ja entiseen kotikaupunkiin, Mar del Plataan alkoi Piazzolla vähitellen kiinnittyä yhä vahvemmin tangomaailmaan. Kuultuaan viulisti Elvino Vardaron johtamaa sekstettiä hän päätti muuttaa Buenos Airesiin ja etsiä töitä tangoyhtyeissä. Hän päätyi Anibal Troilon yhtyeeseen bandoneonistiksi ja sovittajaksi, ja viipyi yhtyeessä aina vuoteen 1945 asti, jolloin päätti perustaa oman yhtyeensä kyllästyttyään asemaansa, jossa hänen sovitustaan sensuroitiin liian moderneina. Piazzolla haaveilikin tällöin klassisen musiikin säveltäjän ammatista ja kävi sävellysoyhtyeessä nuoren usklassisti Alberto Ginasteran luona. Piazzolla sai myös tunnustusta klassisen musiikin säveltäjänä ja voitti vuonna 1953 stipendin, jonka avulla hän pääsi opiskelemaan usklassisti Nadia Boulangerin johdolla Pariisiin vuodeksi. Boulangerin antaman palautteen innostamana Piazzolla kuitenkin halusi jatkaa usklassistisessa hengessä tangojen parissa, ja palattuaan Buenos Airesiin vuonna 1955 perusti kuuluisan hämmennystä herättäneen tango-yhtyeensä Octeto Buenos Airesin.

Octeto Buenos Aires koostui argentiinalaisista muusikoista, jotka tulivat klassisen musiikin, tangomusiikin ja jazzmusiikin eri alueilta. Kokoonpano oli perinteinen sexteto lisäksi sello ja sähkökitara. Pablo Aslanin mukaan kokoonpano oli Piazzollan Ranskassa kuulemien modernien jazzkokoonpanojen inspiroima, ja edusti katkosta siihen, minkä Piazzolla näki olevan paikalleen jähmettynyttä monotonisuutta silloisessa tango-orkestroinnissa ja sovituksissa. (Aslan 2002, 9.) Piazzollan ja hänen muusikoidensa tavoitteena oli kuitenkin pysytellä tangotradition sisällä, mutta tuoda jotain uutta vanhan lisäksi. Oktetin soundi syntyi sähkökitarasta ja sen improvisoinnista, pianon vapaamuotoisesta roolista, josten kontrapunktimelodioista ja perkussiivisista efekteistä, sekä tarkasti lasketuista dissonansseista. Octeto Buenos Airesin musiikissa kuuluvat Azzin ja Collierin mukaan sellaisten tuon ajan tärkeiden hahmojen vaikutus, kuin Chet Baker, Stan Getz, Gil Evans ja Gerry Mulligan. (Azzi & Collier 2000, 59, 151.)

Piazzollan kuuluisin kokoonpano, jolle hän myös tuli eniten säveltäneeksi oli kuitenkin Quinteto Tango nuevo (1978–1988). Siihen kuului bandoneon, viulu, sähkökitara, kontrabasso ja piano. Piazzollan itsensä mukaan toinen kvintetti edusti ”tasapainotettua suuren orkesterin pienoismallia, jossa viulu vastaa koko jousistoa, bandoneon ehkä puupuhaltimia, ja kitara, piano ja kontrabasso vuorottelevat rytmisen taustan antamisessa.” (Azzi & Collier 2000, 205.)

Astor Piazzollaa on pidetty argentiinalaisen tangon historian suurimpina mullistajina sitten Julio De Caron taidemusiikin traditioon suuntautuneen tangon evolutionistisen uudistamisen (Aslan 2002, 8). Hän oli tuottelias säveltäjä. Yli 750 teokseen lukeutuu tangojen ohella myös laulumusiikkia, paljon klassisia teoksia ja elokuvamusiikkia. Piazzolla päätyi tyyliin, joka on De Caron, Pugliesen ja Troilon vaikuttama, mutta jossa on paljon elementtejä myös jazzista ja klassisen musiikin säveltäjiltä. Hänen konserteissaan kävikin paljon jazz- ja klassisen musiikin harrastajia, eikä hän säveltänyt musiikkiaan tanssijoita vaan kuuntelijoita ajatellen. Vaikka Piazzollan musiikissa säilyikin tangon elementit ja olemus, hän toi siihen lisäksi dissonanssia, kromaattista harmoniaa ja laajemman rytmien kirjon sillä seurauksella, että sitä pidettiin silloisten ”tangotyylin puhtauden vartijoiden” mielestä liian monimutkaisena ja sekavana. (Azzi et al. 1995, 158-159.) Piazzollan musiikin voi välittömästi tunnistaa ja hänen tyyliinsä on sittemmin synnyttänyt seuraajien ja imitoijien suuren joukon (Aslan 2002, 9). Nykyään häntä pidetään jo yhtenä argentiinalaisen

kulttuurin arvostetuimmista ja ihailluimmista hahmoista (Azzi et al. 1995, 195).

Piazzollan sävellysten taustaa pohdittaessa, ovat monet tutkijat päätyneet siihen, että hänen elämäkokemuksensa, persoonansa ja ”ajoituksensa” auttoivat osaltaan synnyttämään tämän uuden musiikillisen tyylin: Hän oli sisimmältään juureton maahanmuuttaja asuen elämänsä aikana useissa eri maissa Argentiinasta Yhdysvaltoihin ja Italiasta Ranskaan (Azzi & Collier 2000, XI). Hänen Yhdysvalloissa asumisensa aikana ja sitä seuranneina vuosina jazz-musiikki oli kiivaassa kehitystilassa aiempaa monimutkaisempia harmonioita käyttävän bebopin alkaessa kehittyä. Itse yhtyisinkin Azzin ja Collierin (2000, 158) mielipiteeseen siitä, että Piazzolla on samastunut yhdysvaltalaisiin avantgardisti-jazzmuusikoihin, jotka halusivat kehittää musiikkiaan ottaen vaikutteita eri musiikin osa-alueilta kieltäytyen jäämästä vain nauttimaan musiikkinsa senhetkisestä kaupallisesta suosiosta. Tässä mielessä Piazzollan kansainvälinen tausta ja tiettyyn aikaan ja paikkaan sijoittuva elämänhistoria ovat olleet merkityksellisiä hänen musiikkinsa kannalta.

Piazzollan jatkuva ulkomailla oleileminen, hänen tietoinen erottautumisensa ”paikalleen jämähtäneisyydestä” sekä hänen argentiinalaisen populaarikulttuuriperinteen ulkopuoliset kulttuuriset ihanteensa eivät varmastikaan ole jääneet huomaamatta argentiinalaiselta tangoyleisöltä, joka on ehkä juuri näiden asioiden vuoksi suhtautunut Piazzollaan ja tämän musiikkiin epäillen. Lisäksi hänen sanoutumisensa irti tangosta tanssina on varmasti saanut monet argentiinalaiset epäilemään hänen isänmaallisuuttaan, sillä tangon kansainvälinen menestys nimenomaan tanssina ja argentiinalaisena populaarimusiikkina oli nostanut Argentiinan kansallista itsetuntoa 1900-luvun alussa.

3.3. Astor Piazzollan musiikin tyylipiirteet suhteessa perinteiseen argentiinalaiseen tangoon

Piazzolla-soundia voidaan jäljittää aina hänen tekemiinsä tangosovituksiin asti. Tangosovittajan lähtökohdista ponnistaneena hän oli oppinut arvostamaan perinteisen sexteto tipicon ja sen soittimiston mahdollisuuksia. Vaikka Piazzolla säilytti kaikissa kokoonpanoissaan tämän perussoittimiston, jouset, pianon ja bandoneonin, hän myös kokeili jatkuvasti uudenslaisilla kokoonpanoilla. Kuitenkin hän oli tyytyväisin kahden kvintettinsä kanssa (1960–1974 ja 1978–1988). Piazzolla hyödynsi sävellyksissään myös kaanoneita, kerrostuvia eri rytmisiä kuvioita,

fuugia, dissonanssia, ja joskus myös atonaalisuutta, eli duureihin ja molleihin perustuvan tonaalisen musiikin ja siihen liittyvien harmonisten kulkujen ulkopuolella säveltämistä. Azzin ja Collierin mukaan Piazzollan ”säveltäjän tavaramerkkeihin” kuuluivat muun muassa temaattinen toisto, rytmisen toisto ja kappaleiden sekaan upotetut fuugarakenteet. (Azzi & Collier 2000, 157–158.) Eräs tunnettu Piazzollan säveltämä fuuga on kappaleessa Muerte del Angel (Piazzolla, Astor: The Central Park Concert CD 1994) Tietty Piazzollan suosimat melodia- ja rytmiostinatot ovat suorastaan maneristisia, kuten esimerkiksi 3-3-2 – osiin jakautuva pohjarytmi esimerkissä 3. ja tyypillinen soolo-instrumentin rytmisen ja melodinen kuvio, joka on havainnollistettu esimerkissä 4. Molemmat esimerkit ovat kuultavissa esimerkiksi äänitteeltä Piazzolla, Astor: The Central Park Concert CD 1994). Esimerkki 3. kappaleessa Adios Nonino ja esimerkki 4. kappaleessa Verano Porteño.

Esimerkki 3.



Esimerkki 4.



Omien havaintojeni mukaan erityisen tyypillisiin Piazzollan käyttämiin sävellystekniikoihin kuuluvat myös kromaattisesti liikkuva harmonia (esim. kromaattisesti alaspäin laskeutuva kolmisointu), pedaalipisteiden käyttö ja kvinttiympyrää kulkevan sointukierron käyttäminen. Kvinttiympyrän kautta mahdollistuu ääniä yhteen sovittaessa helpommin laskeutuvan bassomelodian kirjoittaminen, mikä tekniikkana on Piazzollalle ja koko tango nuevo – genrelle hyvin karakteristinen. Tämä tekniikka esiintyy mm. Piazzollan tunnetuimman teoksen, Adíos Noninon ”adagio”-osassa (esim. kappaleessa Adios Nonino äänitteellä Piazzolla, Astor: The Central Park Concert CD 1994).

Tärkeimmät Piazzollan jazzmusiikista saamat vaikutteet olivat joustava ”swingmäinen” rytmin

käsittely ja improvisointi. Aslanin mukaan ”swing” Piazzollan sävellyksissä perustui pianon vasemman käden rytmikkaan ja useisiin erilaisiin iskujen välisiin lisäyksiin. Improvisaatiota Piazzolla pyrki mahdollistamaan musiikissaan rohkaisemalla jatkuvasti muusikoitaan tulkitsemaan nuotteja omalla tavallaan. Paljon Piazzollan sävellystyylistä pohjautuu hänen muusikoihinsa, sillä hän kirjoitti sävellyksiä heidän soittotyylinsä huomioiden. Soittajat myös käsitettiin solisteiksi, joilla oli vapaus koristella ja tulkita nuotteja, jotka olivat kuitenkin tarkasti kirjoitettuja. (Azzi & Collier 2000, 158–159.)

Piazzollan käyttämiä rytmisiä ratkaisuja on kommentoitu usein. Yleisellä soitinnuksen tasolla tarkastellen hänen musiikilleen tyypillinen piirre on juuri perkussio-instrumenttien puuttuminen, mikä aiheutti sen, että perkussiivisia efektejä kehitettiin erikseen eri instrumenteille. Kuten kuitenkin jo tangon varhaisempaa historiaa käsittelevässä luvussa 3. todettiin, on perkussio-instrumenttien puuttuminen ollut merkittävää myös ylipäätään tangon musiikillisen tyylin kehittymiselle.

Piazzollan erilaiset rytmiset ja äänensävyyn liittyvät efektit, kuten hiekkapaperiksi kutsuttu viulunjousella tehtävä nariseva ääni ja symboliset äänet, kuten esimerkiksi oven saranan, tai tippuvan veden ääntä onnistuneesti matkivat viuluäänet kappaleessa ”Buenos Aires Hora Cero” (esim.: Piazzolla, Astor: A. Piazzolla y su Noneto (Rome 1972) CD 1994) ovat herättäneet keskustelua ja kummastelua. Monet näistä efekteistä eivät kuitenkaan olleet uusia keksintöjä, vaan jo evolutionistitkin käyttivät tällaisia temppuja. (Azzi & Collier 2000, 160.) Nämä Piazzollan musiikkinsa ”päälle” lisäämät efektit kuitenkin saattoivat ensi kuulemalta vaikuttaa hyvinkin moderneilta ratkaisuilta, vaikka olivat tosiasiaassa vanhoja tangossa käytettyjä tekniikoita. Kuten Piazzollan toisen kvintetin viulisti Fernando Suárez Paz asian esittää: (suomennos tekijän)

”Astor Piazzollan musiikki on kotoisin tangosta. Kaikki mitä hän on laittanut sen päälle, on ääniefektejä ja tiettyä soittotyyliä. Luin juuri tässä teosta, jonka hän sävelsi yhteistyössä runoilija Jorge Luis Borgesin kanssa. Se on lauluteos, mutta hän lisää siihen paljon erilaisia ääniefektejä. Niistä esimerkkinä ”hiekkapaperi”, jota muut kutsuvat cicadaksi, (Tekijän huomioiden mukaan Suarez Paz soittaa jousen kannalla staccatoja viulun tallan alapuolella tuottaen terävää, narisevaa ääntä) ja joka tuotetaan viulun tallan alapuolella. Se on melko epätavallinen efekti käytettäväksi. Piazzolla käyttää tässä kappaleessa myös ”tamboria”, (Tekijän huomioiden mukaan termillä

tarkoitetaan erittäin voimakkaasti näppäiltyä pizzicatoa.) *joka on perkussiivinen efekti. Se on melko epätavallinen ja outo myös. Laulutyylillä, glissandot, kaikki ääniefektejä[...]* joten tämä on todella jotain hyvin dynaamista, voimakasta ja melko omaperäistä. Siksi sitä kutsutaan ”uudeksi tangoksi”. *Mutta kaikki nämä efektit tulevat kuitenkin tangosta, perinteisestä tangosta...*” (In Portrait: Astor Piazzolla, DVD 2005)

Vertailtuani proseminaaritutkimuksessani (Kallio 2006) Piazzollan ”Adios Nonino” ja argentiinalaisen tangon kultakauden yhden tärkeimmän tango-orkesterin johtajan ja säveltäjän, Anibal Troilon ”Suria” keskenään kävi ilmi, että lähtien aina soitinkokoonpanosta instrumenttien rooleihin ja kappaleiden muotorakenteisiin, nämä tangot eivät eronneet mitenkään merkittävästi toisistaan. Eroja kuitenkin löytyi sellaisilla alueilla, kuten harmoniat, melodiat ja rytmit, joissa Piazzolla kvintetteineen käytti sisäisesti hiukan vaihtelevampaa ja monipuolisempaa ilmaisuväriä, sekä selkeitä viittauksia muihin musiikin traditioihin kuten jazziin erityisesti rytmisen improvisoinnin, nelisävelisten sointujen ja kromaattisen harmonian puolesta ja taidemusiikkiin muodon, harmonioiden ja melodioiden puolesta.

Kysymykseen siitä, miten Piazzollan musiikki asettuu osaksi argentiinalaisen tangon historiaa, ovat argentiinalaiset itse kuitenkin jo vastanneet muun muassa nimeämällä Piazzollan Buenos Airesin menestyneimmäksi asukkaaksi vuonna 1985 (Azzi et al. 1995, 159). Aslanin mukaan Piazzollan rooli tangon historiassa on ollut myös siinä määrin merkittävä, että lähes kaikki nykyaikaiset tango-orkesterit suosivat piazzolla-vaikutteisuutta soitossaan (Aslan 2002, 9). Myös Alfonso Padillan mukaan Piazzolla on jo tullut hyväksytyksi osaksi argentiinalaista tangokulttuuria, vaikka jotkut tiukkamieliset saattavatkin vielä asiasta kinata. Ehkä asia oli hankalampi Piazzollan vielä eläessä ja omalla persoonallaan kiivaasti perinteisen tangon paikalleen jähmettyneisyyttä vastaan taistelllessa. Nyt 2000-luvulla Astor Piazzollan tango nuevo on erottamaton osa argentiinalaista vakavaa ja intohimoista populaarikulttuuria. (Padilla 22.9.2009.)

3.4. Suomalaisen ja eurooppalaisen tangon kehityshistoria

Ensimmäiset eurooppalaiset tangolevytykset tehtiin Pariisissa vuonna 1907, ja vuoteen 1911 mennessä siitä oli tullut muotitanssi lähes kaikissa Euroopan hienoissa tanssisaloneissa, myös

Tukholmassa ja Helsingissä. Tullessaan Eurooppaan tango oli jo vakiintunut omaksi musiikinlajikseen, muttei ollut vielä kehittynyt sellaiseksi taidokkaaksi ja monipuoliseksi tyyliksi, kuin mitä siitä Argentiinassa oli lähivuosina tuleva uuden kaartin musiikillisen uudistushakuisuuden myötä. Suutarin mukaan (1993, 46) vaikka eteläamerikkalaisia muusikoita vieraili jonkun verran 1910 ja 1920-luvuilla Euroopassa esiintymismatkoilla, eivät eteläamerikkalaiset vaikutteet päässeet juurtumaan eurooppalaiseen tangoon samalla tavalla kuin jazzin suhteen tapahtui: eteläamerikkalaisia nuotteja ja levyjä oli hyvin vähän saatavilla, ja hyvin harvat eurooppalaiset muusikot tiesivät kuinka argentiinalaista tangoa pitäisi soittaa. Vierailevat argentiinalaiset tango-orkesteritkin päätyivät usein varietee-ohjelman suorittajiksi ja folklorismin välineiksi: orkesterille puettiin gaucho -asusteet ja he saivat tangon lisäksi esittää mitä erilaisimpia ohjelmanumeroita Martín Fierro gaucho -eepoksen resitoinnista lähtien. (Suutari 1994, 19.) Monia argentiinalaismuusikoita kuitenkin vieraili Pariisissa 1920-luvulla, heistä tunnetuimpina Francisco Canaro, Osvaldo Fresedo, Eduardo Bianco ja Manuel Pizarro (Gronow ym. 2004, 16).

Euroopassa ensimmäisenä Saksassa alettiin laajemmin tuottaa omaa tangoa, mikä vaikutti myös muiden maiden käsitykseen tangosta, ja sai aikaan eurooppalaisen tangon ”saksalaistumista”. Tango ei myöskään mm. Suutarin (1993, 46) mukaan koskaan saavuttanut valta-asemaa Euroopassa samalla tavalla kuin Argentiinassa: täällä sitä soitettiin aina muun tanssimusiikin lomassa. Vain Argentiinassa orquesta típica – orkesterit ovat erikoistuneet yksinomaan tango-yhtyeiksi. Euroopassa tangoa soittivat salonkimusiikki-orkesterit, mikä vaikutti myös musiikin rakenteiden omaperäisiin tulkintoihin. Silti tango oli uutta ja kiehtovaa eurooppalaiselle yleisölle. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen tango tarjosi viileän hienostunutta kansainvälistä ja modernia kaupunkilaistunnelmaa ja utopiaa uudelleen yhdentyvistä Euroopasta.

Tango saapui Suomeen, kuten muihinkin Euroopan pääkaupunkeihin 1910-luvulla. Helsingin nuoren älymystön valtasi suorastaan tango-kuume, josta nokkelat liikemiehet osasivat luoda muotivillityksen kehittämällä tango-tuotteita aina karamelleista tupakkaan, vaatteisiin ja muihin jokapäiväisiin kulutustavaroihin. (Jalkanen 1989, 340.) Tangoja soittivat 1910- ja 1920 – luvuilla pääkaupungin ravintoloissa ja tanssipaikoissa myös vierailevat saksalaiset, pohjoisamerikkalaiset ja argentiinalaiset muusikot, mutta etupäässä suomalaiset ”haitarijazzorkesterit”. Tangoista tuli osa tanssi-orkesterien jazzia, fokseja ja beguineja sisältänyttä perusrepertoaria samalla kun kuplettiorkesterit, puhallinorkesterit ja kansanmusiikki-orkesterit väistyivät tanssivan kaupunkilaisväestön muotimieltymyksistä. ”Haitarijazz” menestyi 1930-luvulla niin hyvin, että

muiden orkestereiden pääsy levytystudioihin vaikeutui tyystin. (Jalkanen 1989, 324.)

Vuonna 1929 levytettiin ensimmäinen suomenkielinen tango. Toisaalta levytykset tapahtuivat edelleenkin etupäässä ulkomailla, Berliinissä tai Tukholmassa, joissa paikalliset studio-orkesterit säestivät ainoana levy-yhtiön paikalle kustantamaa laulajaa. Täten ”saksalainen marssitango” ohjasi edelleen vahvasti suomalaisen tangon kehitystä. (Suutari 1993, 47.)

Suomalaista tangoa voisi kuvailla etupäässä lauletuksi musiikiksi. Aluksi 1930-luvulla käännöstangot olivat tavallisimpia levytettyjä tangoja, mutta vähitellen myös suomenkielisiä tangoja alkoi ilmestyä ja ne tulivat käännöstangoja tavallisemmiksi. Ne eivät saavuttaneet suurta menestystä ennen vuosikymmenen loppua, jolloin niitä alkoi ilmestyä yhä enemmän ja ne alkoivat saada suomalaisia erityispiirteitä. 1920-luvulla muodissa olleet eksoottiset aihepiirit katosivat ja sävelmät alkoivat olla mollivoittoisia. (Gronow et al. 2004, 21.) Tällä vuosikymmenellä myös tangon askeleet yksinkertaistuivat entisestäänkin ja saivat nykyisen laahaavan tyyliinsä (Mäkelä 1983, 25 artikkelissa Suutari 1994, 21). Tango on kuitenkin tullut juuri tanssina Suomessakin valtavan suosituksi. Sitä on helppo tanssia sen hitauden vuoksi, mutta juuri tempon hitaus ja tasaisuus antavat mahdollisuuden improvisoinnille ja varioinnille aina tangotaivutuksiin asti. Myös tangon suljettu ja tiivis tanssiote on viehättänyt suomalaisia.

Suomalaisen tangon, kuten myös suomalaisen iskelmän alkuaikojen tärkein kehittäjähahmo on kiistämättä Toivo Kärki (1915 – 1992). Vaikka hän on säveltänyt valtavasti myös muuta kevyttä musiikkia, noin neljännes hänen sävellyksistään on kuitenkin tangoja. Kuuluisimpia niistä ovat ”Liljankukka”, ”Siks` oon mä suruinen”, ”Tule hiljaa” ja ”Täysikuu”. Hän sävelsi ensimmäiset tangonsa sota-aikana. (Suutari 1993, 47.)

Maailmansotien jälkeinen aika oli suomalaisen tangon suurinta kulta-aikaa, ja otollista tangon leviämiseen. Tanssikiellon kumouduttua vuonna 1948 maaseutujen tanssilavakulttuuri alkoi kukoistaa. Koskaan ei maassamme ole ollut yhtä runsaasti tanssilavoja, kuin 1950-luvulla, jolloin joka pitäjän vapaapalokunta tai urheiluseura perusti oman tanssisalinsa siellä säännöllisesti vierailevine kiertävine swingorkestereineen. Ensimmäinen suomalainen tangotähti oli 1950-luvulla Henry Theel, mutta suomalaisen tangon merkittävin laulaja-tulkitsija on kuitenkin kiistämättä Olavi Virta (1915 – 1972). Hänen tulkitsemina suomalaiset tangot saivat konserttimaista eleganssia, ja hänen tangotulkintojensa merkittävyttä onkin verrattu argentiinalaisen Carlos Gardelin

aikaansaamaan tangon sosiaalisen statuksen ja elegantiuden kasvuun Argentiinassa.

Tangon jättimäinen suosio sijoittuu Suomessa vuosille 1960 – 1962, ja se on arvioitu musiikintutkijoiden tulkinnoissa vastareaktioksi pop-musiikin ja ulkomaisen musiikin nousulle. Vuoteen 1964 asti valtaosa kotimaisista hiteistä olikin tangoja. Esimerkiksi vuonna 1964 kaksi myydyintä singleä olivat The Beatlesin ”All My Loving” ja Reijo Taipaleen tulkitsema Unto Monosen sävellys ”Tähdet meren yllä”. (Jaakkola 19.1.2010.) Oli myös tavallista, että yleisöt, kuten laulajatkin leimautuivat 1960-luvulla vahvasti jompaankumpaan ”leiriin”, joko pop- tai tangogenreen. Korkeakulttuurin kannattajat olivat vielä ryhmä erikseen, eivätkä heitä tango vakuuttaneet niiden rahvaanomaisuuden vuoksi. Unto Mononen (1930 – 1968) oli suomalaisen tangon toinen tärkein säveltäjä. Hän oli sanoittaja ja harrastajasäveltäjä, mutta hänen tuotantonsa oli hyvin laaja. Hänen tunnetuimpiin tangoihinsa kuuluu mm. ”Satumaa”, ”Lapin tango” ja ”Tähdet meren yllä”. Muita suomalaisten säveltäjien klassikkotangoja ovat mm. Arvo Koskimaan (1912 – 1973) Irja ja ”Kesäinen muisto”, Erkki Laurokarin ”Kohtalon kukka”, Eugen Malmsténin ”Sydämeni sävel” ja Väinö Tynnilän (1904 – 1940) ”Pieni sydän”.

Vuoden 1960 jälkeiset suuret tangohitit ovat jo harvinaisempia, mutta niitä on tasaisesti ilmestynyt. 1970-luvun kuuluisin ja ainoa edelleen suosituimpien tangojen joukossa on Kaj Chydeniuksen ”Nuoruustango” (1974). (Jaakkola 19.1.2010.) Seinäjoella vuodesta 1985 asti järjestetyillä Seinäjoen Tangomarkkinoiden sävellyskilpailun kautta uusia menestyneitä tangosävellyksiä on kuitenkin ilmestynyt jatkuvasti. 1980-luvulla on suomalaisiin uusiin tangoihin haettu vaikutteita Argentiinasta, jossa muun muassa tangolaulaja Eino Grön on käynyt levyttämässäkin paikallisten muusikoiden kanssa. Tangomarkkinoista on kasvanut Suomen mittapuulla katsoen hyvin merkittävä tapahtuma, jonka julkisuusarvo perinteisen iskelmän, lavatanssiharrastajien ja tangoharrastajien kannalta korvaamaton. Myös kaikki Tangomarkkinoiden oheistapahtumat, kuten yhtyekilpailu, laulukilpailu, tanssikilpailu ja sävellyskilpailu herättävät mielenkiintoa ympäri vuoden. (Suutari 1993, 50.)

3.5. Suomalaisen tangon musiikillisia piirteitä

Suomalaisessa tangossa on paljon piirteitä, joiden juurtumista voidaan pitkälti pitää säveltäjä Toivo Kärjen ansiona. Hänen käsissään suomalainen tango muuntui omaksi argentiinalaisesta tangosta

erilliseksi genrekseen. Suomalaiset tangot ovatkin muuntuneet hänen käsissään argentiinalaisista poiketen pääasiallisesti mollisävellajisiksi ja 4/4 – tahtilajisiksi siinä missä argentiinalaisista tangoissa ilmenee lähes yhtä usein tahtilaji 2/2 ja suositaan enemmän duuria. Suomalaisen tangon tyypilliset melodiat ovat slaavilaisromanssien ja vanhojen suomalaisten rekilaulujen laskevien melodiatyyppien pohjalta muotoutuneita. Suomalaisessa tangossa on myös aina hitaampi, laahaavaksikin luonnehdittavissa oleva tempo, jota entisestään korostavat erityisesti Kärjen suosimat ”laiskat triolit”. Ainoa selkeä yhteinen tekijä suomalaisella ja argentiinalaisella tangolla on Jaakkolan (19.1.2010) ja Koivusalon (1994, 31) mukaan instrumentaalijohdannot ja instrumentaalivälitteet, joiden juurtuminen suomalaiseen tangoon saattaa myös johtua Toivo Kärjen esimerkistä.

Toivo Kärjen vakiinnuttamat tangon harmoniset ja melodiset piirteet ovat tyypillisiä myös muulle suomalaiselle 1900-luvun jälkipuoliskon iskelmämusiikille, eikä tango koskaan kuitenkaan muodostunut aivan erityiseksi musiikinlajikseen. Sitä soittivat ja tulkitsivat iskelmäorkesterit joiden ohjelmisto koostui tasapuolisesti tangoista, foxtroteista ja valsseista. Muusta iskelmämusiikista tangon erottaa kuitenkin lopulta rytmiiikka, joka usein vastaa saksalaisen tangon tyyliä marssimaisessa aksentoinnissaan. Eräs tyypillinen piirre suomalaisissa 1960-luvun jälkeisissä tangosovituksissa on neljännen iskun molempia osia korostava rytmiiikka, argentiinalaisen tangon termein tangomarcato. Ks. nuottiesimerkki:

Esimerkki 5.



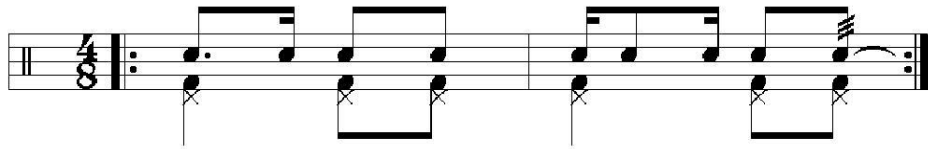
Argentiinalaisessa tangossa tämä iskunosa erottuu joskus siksi, että kontrabasso tai piano usein aloittaa liu`utuksensa ensimmäiselle iskulle jo tällöin, mutta sitä ei ole tapana korostaa erityisesti aksentoituna. Suomalaisille tangosovituksille tyypillinen rytmien piirre on myös jollekin kertautuvalle kappaleen osalle vaihtuva beguine – rytmi. Ks. nuottiesimerkki:

Esimerkki 6.



tai habanerarytmin ja tangorytmin vaihtelu eri tahdeissa. Habanera-tango -rytmi esimerkissä 7.:

Esimerkki 7.



Suomalaisen tangon soitinnus ja sitä kautta sen perussoundi lepää vahvasti argentiinalaisesta tangosta poiketen rumpujen ja harmonikan harteilla siinä missä argentiinalaisessa tangossa rytmit tuotetaan monikerroksisesti kieli- ja kosketinsoitinten avulla. Suomalaisen tangon soundia on kuvailtu marssimaiseksi. Mielleyhtymän marssimusiikkiin voisi olettaa johtuvan runsaasta virvelirummun käytöstä, kuten esimerkistä 5. ilmenee.

Harmonioiltaan suomalaiset tangot ovat verrattain yksinkertaisia, joskin suosituimmissa tangoissa, eli Toivo Kärjen ja Unto Monosen sävellyksissä on tehdyn vertailun perusteella enemmän dissonanssia ja jazz-sävyjä nelisävelisten sointujen myötä, kuin argentiinalaisessa tangossa. Runsaat kaihoa ilmaisevat pidätykset kuuluivat myös niin Kärjen kuin Monosenkin sävellystekniikoihin. (Suutari 1994, 32.)

Suomalaisen tangon luonne ja erityislaatuisuus ilmenee kuitenkin myös ns. ”ulkomusiikillisissa” seikoissa; sanoituksissa. Suomalaisen tangon sanoitukset kertovat yleensä rakkaansa menettäneen miehen tarinan, joka on vahvan melankolinen ja nostalgissävytteinen: Menneisyyden auvoa kaivataan ja nykyhetki näyttäytyy yksinäisenä, toivottomana ja synkkänä. Erityinen piirre suomalaisten tangojen sanoituksissa on myös kohtalon väistämättömyyden surumielinen pohdiskeleminen ja sen hyväksyminen ihmisen osana maailmassa, sekä muistot erityisenä pakotienä kohtalon vääjäämättömyydestä. Kun argentiinalaisen tangon elämään katkeroituneen kertojan sijaintipaikka on yleisimmin sataman lohдутon kapakka, laulavat suomalaisen tangon kertojat usein luonnon helmassa, maaseudulla. Samalla nostalgian ja melankolian sävyttämällä tavalla kuin menetettyä rakkautta, kaivataan suomalaisissa tangosanoituksissa usein myös jotain konkreettista paikkaa, jossa elämä olisi helpompaa. Tämä paratiisi saattaa kuitenkin joskus olla myös

abstraktimpi käsite, kuten ”rauhan satama”, ”taivas” tai ”rakkauden maa”. (Jaakkola 19.1.2010.) Ehkä tämä kaipuu nousee osaltaan myös suomalaisen tangon erityisellä kulta-ajalla, 1960-luvulla läpikäydystä elinkeinomurroksesta, jossa suomalainen maaseutu alkoi väistämättä tyhjentyä asukkaista ja väestön elinkeino vaihtua maanviljelyksestä ja maidon- ja lihantuotannosta kaupunkien ammatteihin teollisuudessa tai palveluelinkeinoissa. Nostalginen tango on toiminut omanlaisenaan väylänä purkaa tätäkin menetystä.

Tangon merkitys suomalaisille on valtava. Reijo Taipaleelta tähän syytä kysynyt toimittaja (Isokangas 1994) sai vastaukseksen, että Taipaleelle ei tule mieleen muuta kuin, että kyse täytyy olla kosketuksesta, sillä tangoa tanssiessa on sosiaalisesti jäykällä suomalaisillakin lupa koskettaa toista nolostumatta. Tangoja on soitettu radiossa ja ravintoloissa ja lavoillamme niin paljon, että tämän musiikkityylin ominaispiirteitä on vääjäämättä alkanut siirtyä myös muuhun populaarimusiikkiimme. Tunnetun radiotoimittajan ja tangotuntijan Ilpo Hakasalon (Isokangas 1994) mukaan tangon mahtipontinen melankolia on välittynyt sanoituksissa ja melodian jäsentelyssä suomalaiseen rock-musiikkiin. Tämä on helppo ymmärtää ajatellessa sellaisten pitkän uran tehneiden suomalaisten rock-artistien kauniita, surumielisiä balladeita, kuten vaikkapa Yö, Hector tai Juice Leskinen.

3.6. Tango nuevo Piazzollan jälkeen Argentiinassa, Suomessa ja muualla

Astor Piazzollan elinaikanaan tekemä raivoisa kamppailutyö musiikkinsa puolesta jätti hänen aikalaisensa usein vain joko varautuneiksi tai päinvastoin ihaileviksi ja kunnioittaviksi sivustaseuraajiksi muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Argentiinalaiset orkesterinjohtajat ja Piazzollan aikalaiset pianisti Osvaldo Pugliese (1905 - 1995), bandoneonisti Luis di Matteo (1934-), Horacio Salgán (1916-) ja pianisti Pablo Ziegler (1944-) ovat tulleet tunnetuiksi kuuluisimpina tango nuevoa säveltäneinä ja esittäneinä argentiinalaisina. Myös Fernando Suárez Paz (1941-), Piazzollan Quinteto Tango Nuevon (1978–1988) viulisti on tehnyt elämänmittaisen työn Astor Piazzollan musiikin uudelleen esittämisessä eri orkesterien, jousiyhtyeiden ja kuuluisien solistien, kuten sellisti Yo-Yo Man ja vibrafonisti Gary Burtonin kanssa, mutta hän ei ole säveltänyt omaa uutta tango nuevoa.

Osvaldo Pugliese oli pitkän uran tehnyt arvostettu pianisti ja tango-orkesterinjohtaja, jonka työtä ja

persoonaa luonnehti Piazzollan tapaan musiikillinen uudistushakuisuus ja tarve tangomusiikin ilmaisuvaraston laajentamiseen. Pugliese on työllään saanut kuuntelijansa ja tanssijansa haastettua ajattelemaan kuulemaansa ja reagoimaan siihen. Hän sävelsi hyvin paljon perinteistä kävelytempoista, helpommin tanssittavaa tangoa, mutta myös konserttimusiikkimaisempaa tangoa, jota on käytetty tangotanssishow`issa ja muissa performatiivisissa tangotanssiyhteyksissä. Hänen sovituksensa ovat dramaattisia ja rytmin käsittelynsä haastavaa, minkä johdosta hänen musiikkiaan eivät monet argentiinalaisen tangotanssin harrastajat suosikaan. (Pugliese 1.12.2010.)

Luis di Matteo on alun perin uruguaylainen klassisen musiikkikoulutuksen saanut bandoneonisti, joka saapui 1950-luvun lopulla Buenos Airesiin toteuttamaan muusikonuraansa. Tällöin hän tapasi myös Astor Piazzollan ja vaikutui hänen persoonastaan ja musiikistaan. Di Matteo perusti ensimmäisen oman yhtyeensä 1960-luvun alussa. Hänet tunnetaan erityisesti konserttimusiikin säveltäjänä, ja hän onkin säveltänyt tango nuevo -vaikutteista konserttimusiikkia 1980-luvulta alkaen erilaisille kokoonpanoille. (di Matteo 1.12.2010.)

Argentiinalaista pianisti Pablo Ziegleria voidaan pitää kansainvälisen tango nuevo'n tämänhetkisenä merkittävimpanä ja tunnetuimpana yhtyeenjohtajana. Hänen musiikillinen taustansa oli klassisen musiikin koulutuksen kautta taidemusiikissa ja omien kiinnostustensa kautta jazzmusiikissa, jotka hän pyrki yhdistämään sovittamalla klassista musiikkia uudestaan. Hän toimi Piazzollan pianistina vuodesta 1978 aina Piazzollan uran loppuun asti, jonka jälkeen hän on jatkanut Piazzollan kappaleiden tulkitsemista ja oman enemmän jazz-soundia tavoittelevan, mutta hyvin paljon Piazzollan sävellys- ja orkestrointitekniikoihin tukeutuvan tango nuevo -musiikin säveltämistä ja esittämistä. Hänen omaksi tavamerkikseen on vakiintunut Piazzollan yhtyekokoonpanoista usein puuttuneen rumpusetin käyttö. Hänen harmoniankäyttönsä on kevyempää, ei niin riitasointuista kuin Piazzollan, mutta Piazzollan suosima kontrapunktinen sävellystapa on Zieglerinkin suosiossa. Myös jazz-tyyliset pitkät instrumentaalisiiirtymät ja pitkät soolot kuuluvat Zieglerin useimmiten bandoneonista, pianosta, kontrabassosta, sähkökitarasta ja rumpusetistä koostuvien yhtyeiden tyyliin. (Ziegler 30.11.2010.)

Muita kansainvälisiä vakiintuneen aseman saavuttaneita tango nuevo -yhtyeitä ovat muun muassa Argentiinalais-amerikkalaisen musiikkitieteilijä, muusikko Pablo Aslanin johtamat jazzmusiikille ja tangoille uusia yhteyksiä etsivä Avantango! – yhtye sekä muut hänen johtamansa yhtyeet. Uusin hänen yhtyeistään on Pablo Aslan Tango-Jazz, jonka albumi Tango Grill asetettiin ehdolle vuoden

2010 Grammy Award – viihdetunnustuksen saajaksi vuoden latinalaisamerikkalaisen levyn kategoriassa. Aslanin yhtyeiden instrumentisto poikkeaa jo vahvasti Piazzollan viulusta, pianosta, bandoneonista, kontrabassosta ja sähkökitarasta koostuneesta suosikkikokoonpanosta hyödyntämällä vaskia ja puupuhaltimia.

Kolmas uuden tangon tyyliryhmittymä orkesterimusiikkiin ja toisaalta jazziin suuntautuneiden tango nuevo -yhtyeiden lisäksi ovat niin kutsutut neo-tango yhtyeet tai elektrotangoyhtyeet. Nämä yhtyeet ovat syntyneet vastaamaan suurkaupunkien klubikulttuurin tarpeisiin, ja niiden yleisiin tunnusmerkkeihin kuuluu elektronisin välinein tuotettu taustabiitti, vanhojen, tunnettujen tangoäänitteiden sämpläys ja mahdollisesti live-tilanteessa näihin yhdistetty instrumentaalimusiikki tai laulu. Usein elävänä instrumentteina elektronisten nauhojen päälle käytetään ainakin bandoneonia, mutta kitara on myös yleinen. Tällaisia yhtyeitä ovat muun muassa ranskalais-hollantilais-argentiinalainen, Pariisissa toimiva Gotan Project, espanjalais-argentiinalainen Otros Aires, rioplatenselainen Bajofondo, norjalainen Electrocutango, argentiinalaiset Narcotango, ja Tanghetto sekä argentiinalais-amerikkalainen Tango Conspiracy. Näistä yhtyeistä suurimman maailmanmaineen saavuttanut Gotan Project on myynyt esikoisalbumiaan ”La Revancha del Tango” jo reilun miljoona kopiota ympäri maailmaa. Motiivikseen toiminnalleen Gotan Projectin kärkihahmo Eduardo Makaroff ilmoittaa tangon suuren perinteen kunnioittamisen ja tuomisen nykypäivään. (Lechner 2006.)

Elektronisen tangon yhtyeet sulkevat tietyllä tapaa ympyrän tangomusiikin kehityshistoriassa suhteessa tanssimiseen. Tango nuevo -yhtyeiksi näitä yhtyeitä ei nähdäkseni voi kutsua juuri siksi, että tango nuevon yksi olennaisimmista eroista perinteiseen argentiinalaiseen tangoon verrattuna oli juuri sen suhteessa sosiaaliseen tanssiin: Astor Piazzolla kielsi moneen otteeseen musiikkinsa tanssittavuuden, ja painotti siihen suhtautumista kuunneltavana konserttimusiikkina. Tämä on edelleen tango nuevo -yhtyeiden suhtautuminen tangotanssiin ja ilmenee yksinkertaisesti siten, että yhtyeet tekevät lähinnä konsertteja ja soittavat tanssia varten suunnitelluissa tiloissa vähemmin. Toisaalta perinteisen argentiinalaisen tangon tai uuden tasatempoisen elektrotangon suosiminen tanssitapahtumissa, eli milongissa on myös perinteisen argentiinalaisen tangon tanssijoiden kanta. Yleistynyt nimitys neo-tango tangon uudemmille tanssittaville suuntauksille onkin sopivampi, sillä tango nuevo muodostaa aivan oman Astor Piazzollan esimerkkiin pohjautuvan saarekkeensa tangon historiassa. (Ks. takemmin esim. Laurén & Laurén 4.2.2010.)

Haastattelussani helsinkiläisen milonga-dj Kristian Salikosken kanssa halusin saada selvyyttä tähän aiheeseen kysymällä, soittaako hän koskaan tango nuevoa tai Astor Piazzollan musiikkia tangotanssilaisuuksissa, eli milonga-illoissa. Hän vastasi välttelevänsä tango nuevoa, sillä tanssijat eivät mielellään tanssi sitä sen tempon- ja intensiteetinvaihteluiden takia. Se ei samalla tavalla toimi tangomusiikkina kuin perinteinen argentiinalainen tai suomalainen tango, jossa musiikin tasainen pulssi ja ennustettavuus luovat tanssijoille improvisoinnin mahdollisuuden. Piazzollan musiikkia ja tango nuevoa onkin käytetty paljon erilaisissa tango-show esityksissä, joissa tanssi on etukäteen koreografioitua juuri tähän musiikkiin, mutta perinteisen argentiinalaisen tangotanssin harrastajat pääsevät toteuttamaan taitojaan paremmin musiikin ollessa tanssin improvisointia ja variointia mahdollistavaa, eikä sen kanssa kilpailevaa. (Salikoski 2009.)

On kuitenkin olemassa myös oma tango nuevo -tanssin koulukunta, joka on etenkin nuorille asiantuntijoille ja ammattilaistanssijoille tuttu. Sen liikekielen kehittivät Gustavo Naveira ja Fabian Salas oppilaineen 1990-luvun Buenos Airesissa ja se sisältää perinteisestä tangosta poiketen seuraajan kallistumisia viejästä pois päin sekä paljon tanssimista ilmavin ja näyttävin liikkein etäällä parista, avoimessa tanssiotteessa tai kokonaan irti. Tango nuevo -tanssin harrastajat eivät kuitenkaan välttämättä tanssi juuri tango nuevo – musiikin tahtiin, vaan käyttävät laajasti musiikkinaan lähes mitä tahansa heitä inspiroivaa rytmimusiikkia. Myös elektrotango on suosittua tango nuevo – tanssityylin tanssimusiikkia. (Laurén & Laurén 4.2.2010.)

Tango nuevo -musiikin tärkeitä väyliä nyky maailmassa ovat myös ehdottomasti Astor Piazzollan musiikin esilletuontia varten perustetut kilpailut. Näistä kuuluisimmat lienevät Italiassa järjestettävät kaksi harmonikkakilpailua, joissa on Astor Piazzolla -kategoria. Citta di Castelfidardon Astor Piazzolla kilpailun ovat suomalaisista tango nuevo -yhtyeistä voittaneet InTime Quintet (1994), Novjaro Quintet (2000) ja Duo Milla Viljamaa ja Johanna Juhola (2002). Citta di Lancianon ”Libertango” – kilpailun voitti vuonna 2008 suomalainen Tanguedia Quintet.

Tango nuevo rantautui Suomeen 1980-luvulla Astor Piazzollan maineen alkaessa saavuttaa maailman mittakaavan. Ensimmäisenä Suomessa Piazzollan musiikkia ja tango nuevoa alkoivat soittaa harmonikkataiteilijat. Tämä saattaa johtua siitä, että Suomessa harmonikka on hyvin arvostettu ja yleinen soitin, jonka opetus ja taitotaso ovat maailman huippua ja tarve haastavalle nuottimateriaalille on suuri. Astor Piazzollan sävellysten harmonikkasovituksia on paljon saatavilla ja niitä myös suositaan musiikkioppilaitoksien harmonikanopetuksessa. Lahjakkaat konsertoivat

harmonikan- ja bandoneoninsoittajat Petri Ikkela ja Mika Väyrynen kuuluvat näihin ensimmäisiin tango nuevoa soittaneisiin ja sitä suomalaisten orkestereiden kanssa esittäneisiin artisteihin. Seuraavassa esittelen kymmenen tutkimuksen lähteiksi valikoimaani suomalaista tango nuevo – ja laajemmin uuden tangon artistia ja yhtyettä.

Petri Ikkela

Petri Ikkela (s.1965) on tunnettu pioneerityön tekijänä suomalaisen uuden tangon parissa. Hänen tangoa soittaviin kokoonpanoihinsa kuuluvat seuraavat yhtyeet: Triosta aina septettiin laajentuvan Amuletti – yhtyeen musiikkia Ikkela on internetsivuillaan (Ikkela 10.1.2010) kuvaillut tangosta, jazzista ja etnisistä musiikeista vaikutteita ottavaksi. Cuarteto Feliz Azarin ohjelmisto koostuu argentiinalaisista musiikeista tangosta milongoihin ja candombehen. Sen muusikot, lukuun ottamatta kontrabasisti Tarja Nybergiä ovat entisiä InTime Quintetin ja Tango Orchestra Bandolan muusikoita. Kitaraa Cuarteto Feliz Azarissa soittavat Jorma Salmela ja Bert Karlsson ja bandoneonia Petri Ikkela. Ikkelan tangoa soittaneisiin yhtyeisiin, joissa hän ei enää itse soita, tai jotka eivät ole enää toiminnassa kuuluvat muun muassa Los Leotardos, Pedro`s Heavy Gentlemen, Jaakko Salon Tango-orkesteri ja Tango Libre. Ikkela soittaa myös Astor Piazzollan säveltämää kamarimusiikki- ja orkesterimusiikkia bandoneonsolistina eri orkesterien ja koonpanojen kanssa tilattuna.

Petri Ikkela kertoi haastattelussa olleensa tietääkseen ensimmäinen tango nuevoa säveltänyt suomalainen. Hänen yhtyeensä Los Leotardos sävelsi jo kymmenen vuotta ennen InTime Quintetin, ensimmäisen suomalaisen suureen maineeseen nousseen tango nuevo -yhtyeen kuuluisuuteen tuloa 1994 tango nuevoa. Los Leotardosin musiikillisena esikuvana Ikkelan mukaan toimi sekä Astor Piazzollan, että myös Luis di Matteon tango nuevo. Yhtyettä haastateltiin radioon ja he esiintyivät myös televisiossa tango nuevon esilletuojina. Menneet vuosikymmenet Petri Ikkela on tehnyt monipuolisesti työtä tango nuevon parissa. Hän käyttää omia tango nuevo – tekniikoitaan usealle eri yhtyeelleen sovittamassaan ja säveltämässään musiikissa. Ikkela opettaa Sibeliuksen lukiossa, jossa oppilaat soittavat monesti yhteismusisointikursseilla tango nuevoa, jossa hän opastaa. (Ikkela 10.1.2010; Ikkela 28.9.2009.)

Mika Väyrynen ja Tango for Four

Mika Väyrynen (s.1967) on toiminut tango nuevon parissa 1990-luvun lopulta lähtien, jolloin hän

alkoi myös esiintyä bandoneoninsoittajana. Vuonna 1999 julkaistiin Mika Väyrysen, monipuolisen, nuoren viulistin Jaakko Kuusiston, Kalle Elkomaan ja Jaan Wessmanin Tango for Four – albumi, joka sisälsi Astor Piazzollan sävellyksiä ja joitain suomalaisia tangoja tälle yhtyeelle uudelleen sovitettuina. Väyrynen soittaa bandoneonia myös La Camorra yhtyeessä, jonka ohjelmistoon kuuluu kaikenlaista tangomusiikkia eri mantereilta ja aikakausilta. Hän on myös soittanut Astor Piazzollan bandoneonkonserttoja eri suomalaisten orkesterien solistina. Molempien bandoneonistien, Väyrysen ja Ikkelän urissa ilmenee selvästi suomalaisen tango nuevon eräs tyylipiirre, joka on sen ponnahtaminen nimenomaan musiikillisesti korkeasti koulutettujen muusikoiden sekä myös taidemusiikki-instituution parista. (Väyrynen 3.1.2010.)

Tango Orchestra Bandola

Tango Orchestra Bandola on pitkäaikainen ja työhönsä suurella intohimolla ja vakavuudella suhtautuva tango-orkesteri, joka aloitti argentiinalaisen ja eurooppalaisen tangon Suomeen tuojana, mutta on myöhemmin laajentanut toimintaansa myös levyttämällä Astor Piazzollan musiikkia ja esittämällä suomalaisten tangojen uudelleensovituksia. Orkesteri aloitti toimintansa vuonna 1986, ja sen perustivat kontrabasisti Antti Kujanpää ja harmonikkataiteilija Markku Hammarberg kokoamalla soittajia silloisesta Turun Kaupunginorkesterista. Kuusitoistahenkisen orkesterin alkuperäinen nimi oli ”Suuri viihde- ja tango-orkesteri Bandola” ja sen esikuvana toimivat keskieuropalaiset 1900-luvun alun viihdeorkesterit. Myös Petri Ikkela on soittanut bandoneonia Bandolassa vuosina 1988 ja 2004. Nykyisin bandoneonisteina Tango Orchestra Bandolassa toimivat Jarmo Tinkala, Mikko Helenius ja Pasi Nurmi. (Tango Orchestra Bandola 31.1.2010; Tango Orchestra Bandola 2.1.2010.)

InTime Quintet

Tango nuevo yhtyemusiikkina sekä nimenomaan Astor Piazzollan musiikin ja alkuperäissovitususten esilletuontina saivat ensimmäiset maanlaajuisesti näkyvät toimijansa tamperelaisesta InTime Quintetista. Yhtye perustettiin vuonna 1992, ja sen jäsenet ovat viulisti Henrik Perelló, harmonikansoittaja Markus Lindeman, sähköbasisti Hannu Siiskonen, kitaristi Jorma Salmela sekä pianisti Jari Salmela. Viime vuosina yhtyeen jäsenet ovat keskittyneet yhteistyöhön argentiinalaisen bandoneonistin, Marcelo Nisinmanin sekä Tampere Filharmonian kanssa. (InTime Quintet 1.12.2009.)

Novjaro Quintet

Helsinkiläinen Novjaro Quintet on toiminut vuodesta 1997 ja esiintynyt ympäri Suomea erilaisissa musiikkitapahtumissa ja erilaisilla festivaaleilla. Esiintymisiä yhtyeellä on ollut myös Itävallassa, Ruotsissa ja Italiassa. Sen alkuperäisjäsenet ovat tavanneet toisensa aikanaan Helsingin Sibeliuslukiossa, vaikka yhtye saikin alkunsa myöhemmin. Nykyään Novjarossa soittavat harmonikansoittaja Veli Kujala, kitaristi Juuso Nieminen, pianisti Timo Latonen, viulisti Noa Nakai sekä kontrabasisti Julius Pyrhönen. Yhtye voitti seitsemännen Citta di Castelfidardon kansainvälisen Astor Piazzolla kilpailun vuonna 2000 ja sijoittui toiseksi vuonna 1997 järjestetyssä Pohjolan kyky – kilpailussa. (Novjaro Quintet 1.2.2010.)

Quinteto Otra Vez

Vuonna 1999 perustettu jyvaskyläläinen Quinteto Otra Vez on kokoonpanoltaan Novjaro Quintetin tapaan niin ikään Piazzollan Quinteto Tango Nuevon (1978–1988) kanssa identtinen. Sen jäsenet ovat pianisti Matti Laukkanen, viulisti Antti Heerman, kontrabasisti Tony Elgland, sähkökitaristi Markus Elgland sekä bandoneonisti Henrik Sandås. Quinteto Otra Vez on tunnettu erityisesti jazztaustaisista muusikoistaan, jotka ovat yhtyeen perustamisesta asti työskennelleet myös omien tango nuevo -sävellysten esille tuonnin parissa. He työskentelevät paljon eri orkesterien kanssa tuottaen uuden suomalaisen tangon konsertteja. Uusin yhteistyöprojekti oli UMO:n kanssa toukokuussa 2010. (Quinteto Otra Vez 10.1.2010; Quinteto Otra vez 1.2.2010; Quinteto Otra Vez 4.2.2010)

Duo Johanna Juhola ja Milla Viljamaa

Sibelius-akatemian kansanmusiikkilinjalla opiskeleva harmonikansoittaja Johanna Juhola kuului Novjaro Quintetin alkuperäiskokoonpanoon, mutta perusti vuonna 2001 oman Piazzollan musiikkia ja omia tango nuevo – vaikutteisia uuden tangon sävellyksiä esittävän duonsa pianisti Milla Viljamaan kanssa. Juhola ja Viljamaa soittavat myös yhtyeessä Las Chicas del Tango, johon kuuluu heidän lisäksi laulaja, Seinäjoen vuoden 2002 tangomarkkinoiden tangoprinsessa Kukka-Maaria Ahonen. Lisäksi molemmat artistit tuottavat sooloalbumeita, joista erityisesti Juhola käyttää tango nuevo – vaikutteita. Viljamaan ja Juholan tango nuevo -sävellykset ja Piazzolla-versioinnit ottavat vaikutteita eri maiden kansanmusiikeista ja elektronisesta musiikista ja ovat avoimia improvisoinnin

suhteen. (Duo Milla Viljamaa ja Johanna Juhola 11.1.2010.)

Quinteto Fuego

Nuorten ammattimuusikkojen tango nuevo -yhtye Quinteto Fuego koostuu Jyväskylän konservatorion entisistä oppilaista, jotka opiskeluaikanaan vuonna 2001 perustivat yhtyeen saatuaan ohjausta, kannustusta ja asiantuntemusta opettajiltaan, joista osa on Otra Vez Quinteton jäseniä. Quinteto Fuegon kokoonpano on sama kuin Astor Piazzollan vuosien 1978–1988 Quinteto Tango Nuevon. Yhtyeen jäsenet ovat bandoneonisti Heli Siekkinen, viulisti Elina Mero, sähkökitaristi Joonas Hasan, pianisti Outi Jussila, sekä kontrabasisti Marja-Leena Ojanperä. Vuonna 2004 yhtye voittivat toisen sijan Italian Citta di Castelfidardon Astor Piazzolla kilpailussa, ja menestyksestä innostuneena yhtye päätti jatkaa tango nuevon parissa. Vuonna 2008 kesäkuussa he julkaisivat ensimmäisen oman levynsä Quinteto Fuego Plays Piazzolla. (Quinteto Fuego 10.1.2010.)

Tanguedia Quintet

Tanguedia Quintet perustettiin vuonna 2007 Piazzollan kvintetin ja instrumentiston mallin mukaisesti. Sen jäsenet ovat bandoneonisti Henrik Sandås, viulisti Suvi Ainali, pianisti Iikka Kotaja, kontrabasisti Olli Rantala sekä sähkökitaristi Jani Kivelä. Tanguedia Quintetin nuorista ammattimuusikoista koostuvan jäsenistön musiikilliset taustat ovat erityisen rytmimusiikki- ja pop-jazz-painotteiset. Yhtye voitti vuoden 2008 keväällä Italian Lancianon ”Libertango” – kilpailun, ja sai runsaasti kiitosta muun muassa tuomaristossa istuneelta Astor Piazzollan leskeltä, Laura Piazzollalta. Heidän sovituksensa eivät varsinaisesti seuraile Piazzollan esimerkkiä, vaikka kunnioittavatkin selkeästi tämän sovituksellisia ratkaisuja. Yhtye julkaisi vuoden 2009 alussa ensimmäisenä levynään niin ikään kokoelman Astor Piazzollan tunnetuimpia sävellyksiä. Toinen albumi, Astor Piazzollan kappaleita sisältävä yhteislevytys laulaja Angelica Klasin kanssa ilmestyi vuoden 2010 Seinäjoen Tangomarkkinoilla.

Angelika Klas tunnetaan karismaattisena laulajasolistina. Hän on esiintynyt laajalti niin Suomessa kuin ulkomaillakin Savonlinnan Oopperajuhlilta Helsingin juhlaviikoille sekä useissa ooppera- ja operettiproduktioissa niin koti kuin ulkomaisissa oopperataloissa. Angelika Klas on artisti jonka ohjelmisto ulottuu ooppera- ja kamarimusiikista musikaali- ja näyttämömusiikkiin. Hänet tunnetaan erityisesti Astor Piazzollan ja argentiinalaisen tangon tulkkina. (Sandås 20.12.2009; Tanguedia Quintet 8.4.2009; Tanguedia Quintet 19.1.2010; Tanguedia Quintet 19.11.2010.)

Kaipuuni tango

Kaipuuni tango on bandoneonisti Henrik Sandåsista ja klarinetisti Lauri Sallisesta koostuva suomalaista tangoa ja erityisesti Unto Monosen tangoja uusin sovituksin esittävä vuonna 2009 perustettu duo, jonka sovituksissa on kuultavissa maailman eri musiikkiperinteiden kaikuja. Sandås ja Sallinen ovat kuitenkin jo pitkään soittaneet yhdessä tangoa erilaisissa Suomen musiikkitapahtumissa. Yhtye ei vielä ole levyttänyt musiikkiaan. (Kaipuuni Tango 31.1.2010.)

4. Puhetta uudesta tangosta Suomessa: viisi diskurssia

Tässä kappaleessa etsin aineistokseni valikoituneista haastatteluista ja tekstilähteistäni suomalaisen uuden tangon ja tango nuevon ydintä yrittämällä etsiä yhteisiä jaettuja artikulaatioita, eli merkityksiä uutta tangoa Suomessa koskevasta puheesta - diskursseista.

Päädyn asettamaan analyysissä rinnakkain musiikin tuottajien, eli muusikoiden itse toiminnalleen antamat määrittelyt sekä julkisen puheen tango nuevoa koskevat määrittelyt sillä perusteella, että haastattelujen edetessä en huomannut näiden tasojen välillä olevan kielenkäytöllisesti suurtakaan eroa ottamatta huomioon muusikoiden toimittajia tai muita musiikintuntijoita ja asiantuntijoita hieman vähäisempää innokkuutta ottaa musiikkia kielellisesti haltuun. Lisäksi nämä tasot mielestäni täydentävät toisiaan.

4.1. Kansainvälisyys – suomalaisuus – diskurssi

Ensimmäisessä käsittelemässäni diskurssissa tuon esille suomalaisten tango nuevo – ja uuden tangon muusikoiden ja heidän toimintaansa kommentoivien ulkopuolisten puhetta, jossa toistuvat teemat tango nuevosta uutena tangomusiikin kokemisen ja sen kanssa elämisen tapana, jota määrittää kansainvälisyys, universaalius ja urbaanius. Suomalaisten tuntuu olevan hyvin helppo omaksua tango nuevo ja eläytyä sen maailmaan, ja juuri suomalaiset tango nuevo –yhtyeet ovatkin olleet menestyksekkäitä, työteliäitä ja arvostettuja esiintyjiä. Tämä niin musiikillisesti ja maantieteellisestikin monikulttuurinen musiikkisekoitus selvästi puhuttelee suomalaisia muusikoita. Suomalaisille tango nuevo – muusikoille ja toisaalta myös yleisöille näyttää olevan erityisen tärkeää juuri tango nuevon kansainvälisyyden ja universaaliuden kokemuksen korostaminen ja samalla suomalaisen tangoperinteen uudesta näkökulmasta tarkasteleminen ja sen perinteisistä esitystavoista ja manereista etäännyminen.

Seuraavassa Kaipuuni tangon konserttiohjelmatekstissä (Kaipuuni Tango 21.9.2009) kirjoittajat Henrik Sandås ja Lauri Sallinen pohjustavat uutta tangoa sisältänyttä konserttiaan esittelemällä suomalaista tangoa siihen yhdistettyjen perinteisten kielikuvien, surumielisyyden, kaipuun ja haikeuden kautta.

*”Meillä suomalaisilla tuntuu olevan **ainainen kaipuu jonnekin** – maahan palmujen, tai vähintäänkin menetetyn rakkaan luo. Kaukaa aavan meren tuolta puolen Argentiinasta meille rantautui kiihkeä ja kaihoisa musiikki, joka sopi tämän kaipauksen tulkiksi. Sodan jälkeen tangosta tulikin tämän murheellisten laulajien maan kansallismusiikkia.*

*Argentiinalaiseen isoveljeensä verrattuna meidän oma **tangomme soi haikeana, surumielisenäkin.** Joku voisi kutsua tangoamme kylmäksi tai taipumattomaksi, mutta sellaisia me suomalaiset kai olemme. **Ei suomalaisen tangon silti tarvitse olla saksalaista marssimusiikkia, saati ulkokultaisen prameaa seinäjokelaista viihdemusiikkia.** (...)” (Kaipuuni Tango 21.9.2009)*

Suomalainen tango on sotien jälkeisen suosionsa ajan ja sen myötä leimautunut hyvin kansalliseksi musiikiksi. Argentiinalaiseen tangoon suomalaisen tangon harrastajilla ei useinkaan ole ollut yhtymäkohtaa ja se onkin jäänyt hyvin kaukaiseksi esikuvaksi. Lähempi esikuva suomalaiselle tangolle löytyy Keski-Euroopasta, Saksasta, jossa sitä suomalaistenkin tangolaulajien taustalla soittaneet studio-orkesterit määrittivät sen Euroopassa tunnetuksi tulleen rytmikan. Suomalaisen tangon musiikilliset piirteet eivät ole kehittyneet paljoakaan sen kulta-ajoista, 1950- ja 1960-luvuista, jolloin sen kohtaloa ja kaipuuta käsittelevät aihepiirit ja mollivoittoisuus alkoivat määrittää sitä musiikinlajina. Epäilen, että 1960-luvun jälkeen nuoruuttaan viettäneet ikäpolvet kokevat haastavaksi samastua perinteiseen suomalaiseen tangoon, joka henkii sodasta selvinneen kansan maaseudun elämää.

Monet suomalaiset tango nuevo -muusikot ovatkin musiikillaan ottaneet kantaa siihen, miten tango nuevo ja Astor Piazzollan kehittämä ja popularisoima eklektinen tangomusiikkia uudistava tyyli olisi mielenkiintoinen ja inspiroiva ratkaisu myös suomalaisen tangokulttuurin kehittämiseksi. Yksi suomalaisten tango nuevo -muusikkojen motiivi kiinnostukselle tango nuevoa kohtaan onkin tulkintani mukaan sen mahdollistama omaan tangoperinteeseen osallistuminen pyrkimällä uudistamaan sitä ja tuomaan siihen nykyaikaisuutta, kansainvälisyyttä sekä ehkä urbaaniutta. Vuonna 1986 toimintansa aloittaneen Tango-orkesteri Bandolan perustajan, Antti Kujanpään vaimo Niina Airaksinen kirjoittaa yhtyeen internetsivuilla seuraavanlaisesti:

*”Tango-Orkesteri Bandola on 3-10 – henkinen kamariorkesteri, joka vuodesta 1986 on kolunnut eurooppalaisen ja argentiinalaisen tangon saloja. Musikanttien sydämellä on ollut, ja on edelleen myös suomalainen tango, jolle he ovat hakeneet **uudenlaista svengiä ja klangia.**” (Tango Orchestra*

Bandola 2.1.2010)

Tango Orchestra Bandolan esittelytekstistä on luettavissa puhetta halusta, ellei suorastaan tarpeesta päästä uudistamaan suomalaista tangoa tuomalla siihen kansainvälisiä vaikutteita: ”uudenlaista svengyä ja klangia”. Duo Kaipuuni Tangon konserttiohjelmassa ilmenee samanlainen toiminnan tavoitteellisuus:

*”1950-luvun Somerolta oli aavan meren tuolle puolen pitkä matka, mutta **maailma on tänään toisenlainen**. Vieraat kulttuurit omine musiikkeineen ovat osa elämäämme. Siksi tämän päivän tangossa voi kuulua eksoottisiakin kaikuja – kaihoa idästä ja lännestä, todellisista ja kuvitteellisista maista.”* (Kaipuuni Tango 21.9.2009)

Myös Tango for Four – yhtyeen albumin Tango for Four kansitekstissä Jari Hietanen kirjoittaa samasta aiheesta, suomalaisen tangon tulkitsemisesta ja kuuntelemisesta uudella tavalla, jonka on mahdollistanut vaikutteiden hakeminen Argentiinasta:

*”Tangon peruselementit – kaipaus, unohdus, rakkaus, mustasukkaisuus, viha, himo ja pettymys – esitellään tällä levyllä kuulijalle aivan uudella tavalla. **Tango for Four yhdistää kaksi maailman rikkainta tangokulttuuria: argentiinalaisen ja suomalaisen. Uuden argentiinalaisen tangon, Tango Nuevon, luojan Astor Piazzollan (1921–1992) musiikki ja suomalaisen tangon mestareiden sävellykset muodostavat levyllä ainutlaatuisen synteesin.**” [...] ”Tango for Four`in rytmisessä ja harmonisessa otteessa suomalaisten ikivihreiden tangojen melodioiden kauneus puhkeaa uuteen kukoistukseen ja ne alkavat soida tavalla, joka saa perinteisemmät versiot kuulostamaan sävyttömiltä ja paljailta. Nämä tulkinnat eivät varmasti jätä myöskään suomalaista kuulijaa kylmäksi.”* (Tango for Four: Tango for Four, CD 1999)

Jyväskyläläinen Quinteto Fuegokin on esittänyt tango nuevo – tyyliin uudelleen sovitettuja suomalaisia tangoja konsertissa Tampereen Maailmantangofestivaaleilla vuonna 2008 ja Quinteto Otra Vez on levyttänyt ja esittänyt sekä omia uusia tango nuevo -sävellyksiään, joita he kutsuvat nimellä ”tango nuevo finlandés” (Quinteto Otra Vez 10.1.2010) että uudelleensovituksia Unto Monosen ja Toivo Kärjen tunnetuimmista tangoista.

Duo Johanna Juhola ja Milla Viljamaa ovat myös uudelleensovittaneet suomalaisia tangoja käyttäen tango nuevo – tekniikoita ja yhdistellen niitä pohjoismaisen kansanmusiikkiperinteen tekniikoihin ja tuttuihin rytmeihin. Myös Juholan omat tango-sävellykset sekoittavat näitä elementtejä. Juhola ja

Viljamaa ovat säveltäneet myös elektrotangoa. Helsingin Savoy-teatterissa syyskuussa 2009 esitetty Tango Roto – nykytanssiteokseen säveltämässään kappaleissa hyödynnettiin live-samplaysta. Naistenlehti Eevan vuoden 2007 heinäkuu -numerossa Kaisa Pastilan arvioimana duon Mi Retorno levyllä:

”...Suomalainen tango ei ole entisensä. Siitä pitävät huolen nuoren polven kansanmuusikot pianisti Milla Viljamaa ja haitaristi Johanna Juhola.” (Milla Viljamaa ja Johanna Juhola 4.12.2010.)

Tuija Halmekosken kesäkuun 2007 Anna – lehdessä arvioimana Mi Retorno – levyllä:

*”...tango soi jännittävänä, rauhattomanakin, **mondeeniin tyliin** kiihkeänä.”* (Milla Viljamaa ja Johanna Juhola 4.12.2010)

Tero Salosen arvio Mi Retorno – albumista Aamuposti-lehdessä 29.6.2007 kuului näin:

*”...kappaleet ovat **toiveikkaampia, hausempia ja leikkisämpiä kuin ne suomalaisen tangoperinteen tutut tummanpuhuvat klassikot**”* (Milla Viljamaa ja Johanna Juhola 4.12.2010)

Niin ikään vuonna 2007 ilmestynyttä Juholan, Viljamaan ja laulaja Kukka-Maaria Ahosen Las Chicas del Tango – La voz feminina – levyä arvioi Kare Eskola Rondo – lehden numerossa 11/2007 näin:

*”...Parilla omalla sävellyksellä trio tulee myös luoneeksi oman tyylinsä, jossa **tango nuevo yhdistyy ugrimelankoliaan.**”* (Milla Viljamaa ja Johanna Juhola 4.12.2010)

Suomalaiset tango nuevo – yhtyeet ovat, kuten jo kappaleessa 3.6 huomattiin, menestyneet kansainvälisissä Piazzolla–kilpailuissa ja saaneet arvostusta osakseen. Minua kiinnosti tietää, miksi näin on? Hannu Kylkisalo käyttää luonnon lakien vääjäämättömyyttä hyväksikäyttävää retoriikkaa esitellessään Tanguedia Quintetia lukijoille Vantaan Laurin artikkelissa 27.8.2009, ja vakuuttaa siten lukijoitaan suomalaisen tango nuevon korkeasta tasosta ja tango nuevo -musiikinlajin sopivuudesta suomalaisille:

”On luonnollista, että tango nuevolla on vankka jalansija myös toisessa tangon suurmaassa, Suomessa, ja suomalaiset muusikot ovat arvostettuja maailmalla.” (Tanguedia Quintet 19.1.2010)

On uskottava väite, että tangoa lapsesta asti kuulleiden suomalaisten on helpompi kuunnella ja

”ymmärtää” tango nuevoa kuin ihmisen, jolle tämä musiikinlaji tulee tutuksi vasta myöhemmiin elämässä. Kysyttyäni Helsingin yliopiston musiikkitieteen professori Alfonso Padillalta miksi hänen mielestään suomalaiset tango nuevo – muusikot ovat menestyneet ja saavuttaneet kansainvälistäkin arvostusta esitti hän seuraavan samansuuntaisen ajatuksen:

”...ehkä suomalaisilla, oli sitten taidemuusikko tai muuten, niin on se tango veressä, vaikka jos kysyy näiltä muusikoilta, niin varmasti ei heidän mielestään ole tango nuevolla mitään tekemistä suomalaisen tangon kanssa.” (Padilla 22.9.2009)

Kommentillaan Padilla tukee esitettyä oletusta tangoon tottuneiden suomalaisten ja tango nuevo ”helposta” yhteydestä. Tämä yhteyden ollessa niin selvä, herättää edelleen hämmennystä tango nuevo -muusikkojen kokema tarve etäännyttämiseen suomalaisen tangon maailmasta? Ovatko syynä suomalaisen tangon iskelmämusiikilliset piirteet, jotka perustuvat toisteisuuteen uudistushaluisuuden sijaan vaiko koko suomalaisen iskelmämusiikin sosiaalinen viitekehys? Tamperelaisen InTime Quintetin pianisti Jari Salmela ilmaisi yhtyeensä etäännyttä suhdetta suomalaiseen tangoon Tampereen yliopiston ylioppilaslehti @viisin haastattelussa vuonna 1994 näin:

”Emme halua esiintyä tango-yhtyeenä, koska se herättää väärää mielikuvia juuri suomalaisen tangon takia. Argentiinalainen tango osuu jo lähemmäksi, mutta Piazzollan tyyli on kuitenkin niin omansa, että on parempi puhua meistä nimenomaan Piazzollan musiikkia esittävänä yhtyeenä.” (InTime Quintet 2.12.09.)

Samassa haastattelussa Salmela sanoo nöyrään tyyliin myös:

*”Kilpailun voittaminen oli meille tärkeää myös siksi, että aluksi epäröimme **pystymmekö suomalaisina soittamaan argentiinalaista musiikkia.** Toisaalta Piazzolla on kosmopoliitti, joka on imenyt vaikutteita musiikkiinsa koko länsimaisen musiikin kentästä. Ehkä siksi hänen musiikkinsa on ollut helpompi omaksua. **Jos on olemassa rakkaus musiikkiin, niin sitä kautta löytyy myös ymmärrys.**”* (InTime Quintet 2.12.2009.)

Salmelan toinen kommentti kertoo musiikkikulttuurien rajojen kohtaamisesta ja niihin kunnioittavasti suhtautumisesta. Kuitenkin hän näyttää lopulta uskovan, ettei kansallisuuksilla ole vaikutusta musiikin tulkitsemismahdollisuuksiin kunhan vain arvostaa musiikkia tarpeeksi. Tämän kommentin kautta hän tulkintani mukaan etäännyttää itsensä suomalaisen iskelmätangon parista ja

asettuu omaan sosiaaliseen viitekehukseensä musiikkia syvästi arvostavien, ja siten musiikillisesti riittävän pätevien - musiikillisesti korkeakoulutautuneiden pariin.

4.2. Virtuosisuus – diskurssi

Toinen tango nuevoa koskevassa puheessa aina toistuva diskurssi koostuu tango nuevo – muusikoiden erityisominaisuuksia kuvaavista sanoista, kuten temperamentti, taidokkuus, musiikillinen älykkyys, virtuoosisuus ja eläytymiskyky. En ole koskaan nähnyt tango nuevo – yhtyettä esiteltävän ilman ylistävää puhetta yhtyeen jäsenten instrumentinhallinnasta ja moninaisista kilpailuvoitoista.

Astor Piazzolla oli itse musiikin teorian ja käytännön ammattilainen. Hän soitti bandoneonia ja pianoa lapsesta asti ja opiskeli uusklassikkojen, Alberto Ginasteran ja Nadia Boulangerin opeissa säveltämistä ja orkesterisovitusta. Hän oli ankara työntekijä ja vaati työtunteina paljon kokoonpanojensa muusikoilta, jotka olivatkin poikkeuksetta lahjakkaita ammattilaisia joko jazzin, argentiinalaisen tangon tai taidemusiikin kentältä. Sekä Piazzollan esiintymisissä, että sävellyksissä kuuluu sekä jazz-harmonian, ja improvisoinnin että länsimaisen modernin taidemusiikin perusteiden vahva hallinta. Tämän lisäksi hän oli sisäistänyt kotimaansa populaarimusiikin sekä esiintyvänä muusikkona että säveltäjänä ja sovittajana. Tällainen musiikin monipuolinen ammattilaisuus on ymmärtääkseni myös monen nykymusiikon haave, olivat he sitten painottaneet musiikkiopintonsa länsimaiseen taidemusiikkiin, jazziin, populaarimusiikkiin tai kansanmusiikkiin.

Uskaltaisin olettaa, että Piazzollan esimerkillisyys musiikin monialaisena ammattilaisena toimii myös innostavana ja suuntaa antavana tekijänä suomalaisten tango nuevo -yhtyeiden toiminnassa ja siten määrittää ylipäätään uutta suomalaista tangoa. Muusikon kannalta ajateltuna myös mahdollisuus saada mahdollisimman monet yleisösegmentit medioineen ja tapahtumineen kiinnostumaan musiikistaan on varmasti kiehtova. Uuden tangon – ja tango nuevo -yhtyeet pääsevät myös erityisessä asemassaan korkeasti koulutettuina muusikoina, mutta edelleen niin taidemusiikin, jazz-musiikin kuin populaarimusiikinkin kenttien välimaastoon sijoittuvina muusikoina nauttimaan kaikkien yleisöryhmittymien musiikin tekniseen osaamiseen liittyvää arvonantoa.

Seuraavat katkelmat yhtyeitä esittelevistä teksteistä ja tekemistäni haastatteluista tukevat olettamuksiani suomalaisen uuden tangon ja tango nuevo – muusikoiden musiikkiin liitetystä

teknisestä taituruudesta ja eri musiikinlajien suureenista hallinnasta:

*”Jyväskylässä perustettu Quinteto Fuego on nuorten **musiikin ammattilaisten yhtye**, joka vie mukanaan syvälle argentiinalaisen tangon dramaattiseen maailmaan. Fuego tulkitsee pääasiassa Astor Piazzollan (1921–1992) musiikkia. Lokakuussa 2004 Quinteto Fuego sijoittui toiseksi kansainvälisessä **Piazzolla-kilpailussa Italiassa**. Kilpailu on osa vuosittain järjestettävää "Citta di Castelfidardo"-harmonikkafestivaalia. Fuego on esiintynyt laajasti ympäri Suomea, mm. **Turku Jazzeilla, Sata-Häme Soi -festivaalilla, Seinäjoen Tangomarkkinoilla, Sallassa Saijazeilla ja Tampereen Maailmantango-festivaalilla**. Kotikaupungissaan Jyväskylässä Fuego on tuttu näky legendaarisen Jazz Barin lavalla. Viiden persoonaltaan räiskyvän, tulisen ja taitavan muusikon heittäytyessä Piazzollan musiikkiin tuloksena on enemmän kuin osiensa summa. Fuegon mukana on helppo sukeltaa Argentiinan lämpöä sykkivien esikaupunkien tunnelmiin. **Yhtyeen jäsenet voi löytää paitsi tulkitsemasta argentiinalaista tangoa, myös istumasta sinfoniaorkesterin pultissa, rock-baarin lauteilta, soittamassa orkesterin solistina, säestämässä musiikkiopiston oppilaita, humppakeikalta tai jazz-jameista improvisoimasta.**” (Quinteto Fuego 10.1.2010.)*

*”Tanguedia Quintet on viiden suomalaismuusikon yhteistyöstä vuonna 2007 syntynyt yhtye joka soittaa legendaarisen argentiinalaisen bandoneonisti ja säveltäjä Astor Piazzollan musiikkia. (...) **Yhtyeen muusikot ovat ansioituneet niin klassisen musiikin kuin jazz-, pop- ja rock- sekä kansanmusiikin saralla. Tanguedian muusikoiden eri taustat mahdollistavat valloittavan musiikillisen synteessin, joka on oivallinen lähtökohta Astor Piazzollan universaalin musiikin esittämiseen**. Lokakuussa 2008 Tanquedia-kvintetti voitti toisen kansainvälisen Astor Piazzolla -kilpailun yhtyesarjan Italian Lancianossa.” (Tanguedia Quintet 10.1.2010.)*

*“Mika Väyrynen is also known as **bandoneon artist of great quality**. Tango has always been close to his heart, and for four years he performed with his group "Tango for Four". In 2000 they received the special honor of performing for the Republic of **Finland's President's Independence Day reception**, which was broadcast live throughout Finland.” (Väyrynen 3.1.2010.)*

”Quinteto ¡Otra Vez! muovailee klassisesta tangosta kasvaneen tango nuevo -musiikin

mahdollisuuksia mm. säveltämällä, tuottamalla ja esittämällä suomalaisia sävellyksiä, täysin uutta tangoa - nuevo tango finlandés. Jyväskyläläinen vuonna 1999 perustettu Otra Vez! -yhtye on alun perin klassinen Piazzolla -kvintetti. Sen jäsenet ovat sukupolvea, jolle musiikin sosiaalinen luokittaminen on täysin vierasta: musiikinmuotojen välillä ei ole arvoeroa, rajojen yli liukuminen on itsestään selvää. Niinpä muusikoista jokainen on työskennellyt sekä klassisen konserttimusiikin että muiden musiikin lajien parissa, jazzista kansanmusiikkiin.” (Quinteto Otra Vez 10.1.2010.)

Petri Ikkela toimii nykyisin *freelancer-muusikkona, musiikin opettajana, sovittajana, säveltäjänä sekä kapellimestarina erilaisissa kokoonpanoissa viihteen, klassisen ja kansanmusiikin alueella. Petri Ikkelan pioneerityö argentiinalaisen tangon ja siitä vaikutteita ottaneen uuden suomalaisen tangon parissa on ollut erityisen merkittävää. Niinpä hän onkin tuonut suomalaiseen musiikkiin uusia kansainvälisiä sävyjä, ja yhdistyneenä perinteeseen luonut mielenkiintoisia ulottuvaisuuksia nautittavaksi kaikille musiikin parissa viihtyvälle, joita hän on eri kokoonpanojen jäsenenä ja / tai solistina viihdyttänyt Suomen ulkopuolella mm. Ruotsissa, Norjassa, Tanskassa, Saksassa, Ranskassa, Espanjassa, Itävallassa, Italiassa, Unkarissa, Egyptissä, Malesiassa, Pohjois-Koreassa ja USA:ssa.* (Ikkela 10.1.2010.)

”Johanna Juhola (harmonikka) ja Milla Viljamaa (piano) lähestyvät uutta tangoa kaupunkilaiskansanmuusikon ottein. Heidän yhteistyönsä alkoi vuonna 2001 Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla, missä molemmat edelleen opiskelevat. Tämänhetkinen ohjelmisto sisältää pääasiassa argentiinalaisen tangosäveltäjän Astor Piazzollan sekä Juholan ja Viljamaan sävellyksiä, mutta mitään tiukkaa linjanvetoa ei ohjelmiston suhteen ole tehty. Duon omaperäisessä sovitus- ja soittotyylissä yhdistyvät vaikutteet niin tango nuevosta, jazzista kuin eri maiden kansanmusiikeistakin. Tilaa on jätetty myös variaatiolle ja improvisaatiolle.” (Milla Viljamaa ja Johanna Juhola 11.1.2010.)

Kaikissa siteeraamissani tango nuevo -yhtyeiden ja artistien esittelykatkelmissa nousee tärkeäksi muusikoiden eri musiikinalueiden suvereenin hallinnan korostaminen, sekä osassa myös muusikkojen ammattilaistaustan esille tuominen. Edellä esitettyjä samaa virtuoosisuuden teemaa

toistavia tekstikatkelmia on kaiken kaikkiaan seitsemän, mikä kertoo suuresta yhteneväisyydestä suomalaisen uuden tangon ja tango nuevo – yhtyeiden musiikin ja yhtyeiden jäsenten toiminnan kuvaamisessa.

Edellä esiteltyjen katkelmien lisäksi kaikilla tutkimuksen otokseksi valikoituneella tango nuevo -yhtyeellä, paitsi vielä levyttämättömällä Kaipuuni Tango – duolla on kotisivuillaan tarkat selonteot muusikoiden historiasta; musiikkikoulutuksesta, voitoista kansainvälisissä kilpailuissa sekä suoritetuista mestarikursseista. Tämä kertookin vahvasti muusikkojen omasta tarpeesta painottaa klassisen tai muun korkeakoulutusta vaatineen musiikinlajin koulutustaustansa ja ammattilaisuuttaan.

Mielenkiintoinen kommentti Otra Vez Quinteton kotisivujen yhtyeen esittelyosiossa oli se, miten yhtyeen jäseniä heidän ikänsä ja sukupolvensa puolesta kuvailtiin piittaamattomiksi musiikin sosiaalisille luokituksille. Väite siitä, että 1960-luvulla tai sen jälkeen syntyneet suomalaiset musiikin ammattilaiset suhtautuisivat pääsääntöisesti musiikinlajeihin vailla vahvoja sosiaalisia painotuksia, voi mahdollisesti pitääkin paikkansa. Oman kokemukseni mukaan asenteen muutos tulee pääasiassa muusikkojen tahoilta, mutta kiistämättä asiaan liittyy myös yhteiskunnallinen korkeakulttuurin aseman murros. Niin suomalaisten konserttitalojen kuin myös suomalaista musiikkimakua vahvasti ohjailleen Yleisradion ohjelmistopolitiikka on 1960 -luvun lopulta aloittanut muutoksen moniarvoisemmaksi ja klassisen musiikin valta-asemaa kiistävämmäksi. (Ks. esim. Kurkela 2009.)

4.3. Vapaus – diskurssi

Kolmatta suomalaista uutta tangoa ja tango nuevoa käsittelevää, sitä koskevassa puheessa alati toistuvaa diskurssia kutsun vapauden diskurssiksi. Tässä analyysiosiossa keskityn tarkastelemaan uutta tangoa ja tango nuevoa koskevassa puheessa aina esiintyviä ilmaisuja muusikkojen pyrkimyksestä pois kahlehtivien musiikillisten raja-aitojen sisältä. Tämä diskurssi on selvää jatkoa edelliselle, tango nuevo – muusikoiden eri musiikkiperinteiden suveereenia hallintaa ja teknistä taituruutta korostavalle diskurssille. Vapauden korostaminen ilmaisee samoja periaatteita runollisemmin, mutta ehkä se kertoo myös muusikoiden toiveista ja omista arvostuksista enemmän. Muusikon lähtökohdasta katsoen musiikin sosiaaliset raja-aidat ovat vailla merkitystä ja

aidoimmillaan musiikkikokemus on niistä luovuttaessa.

“Freedom is the best word to describe Tango for Four’s music-making. The intention is to bring something new, unpredicateble and fresh to the interpretations: only melodic lines and chord structures are written out, everything else is created on the stage or studio with nerve-cracking precision.” (Tango for Four: Tango for Four CD 1999.)

”Piazzollan hengentuotteista inspiroitunut tangokvintetti Otra Vez säveltää ja sovittaa täysimittaisen konsertin UMOlle. Kyseessä on siis jotakin sellaista, mitä ei ole koskaan ennen tehty Suomessa – ”argentiinalaista” tangoa tai paremmin sanottuna uutta suomalaista tangoa nuevoa, sävellettynä ja sovitettuna big band – kokoonpanolle ja tangokvintetille! Otra Vez! haluaa tutkia ja laajentaa kvintetin sointia ja ilmaisumahdollisuuksia; aikaisemmin yhteistyötä on tehty jousiorkestereiden, sinfoniaorkestereiden ja eri solistien, kuten Severi Pyysalon, Patrick Gallois`n ja Martin Alvaradon kanssa. UMO:n ja Otra Vezin yhteistyö on luonnollinen jatkumo kvintetin aikaisemmille musiikillisille tutkimusmatkoille.” (Quinteto Otra Vez 4.2.2010.)

”Tanguedia Quintet on energinen, sielukas ja aina tinkimättömän korkeatasoinen esiintyjä tapahtumaan kuin tapahtumaan. Olemme konserttiemme myötä saaneet kokea, että uusi tango koskettaa ihmisiä ikään tai sosiaaliseen taustaan katsomatta – se todella on universaalialla musiikkia, musiikkia kaikille. Olemme esiintyneet mitä erilaisimmissa ympäristöissä aina suurista konserttisaleista, festivaaleista, kirkoista ja kouluista musiikkiravintoloihin ja jazzklubeihin. Konserttimme ovat poikkeuksetta saaneet hurmioituneen vastaanoton.” (Tanguedia Quintet 4.2.2010.)

Esille nostamissani tekstin- ja haastattelujen pätkissä esiintyvä sanasto kuvaa suomalaisen uuden tangon ja tango nuevon musiikillisen vapauden diskurssia; muusikkojen tarvetta kokea tuottamansa musiikki intuitiivisesti ja tunteellisesti, samoin kuin kokemusta tango nuevosta juuri tällaista asennoitumista vaativana ja sallivana musiikinlajina.

Tango nuevo – muusikoiden toimintaa kuvaillaan hyvin usein sanalla heittäytyminen. Myös sanaa tulkinta korostetaan perinteisten ”musiikkikappale” tai ”esitys” sijaan useasti. Tämä luo odotuksia ennakkoluulottomista ja genererajoihin välinpitämättömästi suhtautuvista individualistisista, tuottamansa musiikin pauloissa syvästi olevista muusikoista.

”Viiden persoonaltaan räiskyvän, tulisen ja taitavan muusikon heittäytyessä Piazzollan musiikkiin tuloksena on enemmän kuin osiensa summa.” (Quinteto Fuego 10.1.2010)

*”Illan ehdottomaksi tähdeksi kohosi **Sibeliuksen Akatemian nuorista opiskelijoista koostuva Novjaro -kvintetti**, joka tulkitsee Piazzollan vaikeaa musiikkia taitavasti ja sielukkaasti. Heidän soitossaan oli sopivasti rosoa ja jopa **pelimannihenkistä heittäytymistä**.”* (Novjaro Quintet 1.2.2010)

*”Soittajalle **tyylilaji antaa paljon vapauksia**.*

Viehättävää on se rytmisen elävyys. Tämä musiikki voisi olla sikäli lähellä kamarimusiikkia, että se perustuu soittajien reagointiin keskenään. Tango nuevossa on paljon tilaa improvisaatiolle ja vuorovaikutukselle.” (Tanguedia Quintet 8.4.2009.)

4.4. Kehollisuus ja ainutkertaisuus – diskurssi

Neljäs diskurssi on tango nuevon kehollisuutta kuvaava diskurssi. Tango on musiikkina aina sensuaalisuudella tunnelmoivaa musiikkia. Tangotanssi on aina edustanut eksoottisuutta ja paheellista ruumiillisuutta, vaikkakaan se ei ole saanut Suomessa niin vahvaa leimaa kuin Argentiinassa ja Euroopassa, johtuen suomalaisten tangotanssikoreografioiden pelkistyneisyydestä. Argentiinassa tanssin koreografia kuvioineen, asentoineen ja eleineen kehittyi Buenos Airesin 1800 – 1900-lukujen vaihteen puukkotappeluille omia koreografioita luoneiden alamaailman sankarihahmojen, compadritojen manerismien pohjalta (Béhague 2001). Tangotanssi ja musiikki puolestaan ovat kehittyneet samanaikaisesti toisiinsa vaikuttaen. Myös tangomusiikin sanoitukset niin Argentiinassa kuin Suomessakin ovat vahvoja tunne-elämyksiä välittäviä, ja kulkevat siten käsi kädessä musiikin ja siihen kuuluvan liikkeen ilmaisevuuden kanssa. Tangomusiikin yhteyttä tanssiin kommentoi myös Jari Hietanen yhtyeen Tango for Four albumilla Tango for Four: Tango for Four CD 1999:

*”Soipa tango sitten **La Bocan satamakortteleiden kapakoissa Buenos Airesissa tai metsän keskellä suomalaisen pikkukylän tanssipaikassa, kyse on antautumisesta kosketukseen. Kosketukseen naisen ja miehen, tanssijoiden ja musiikin, musiikin ja sen soittajien välillä. Parhaissa tapauksissa, kuten tällä levyllä, vallitsee tiivis kosketus vieläpä soittajien välillä!**”* (Tango for Four: Tango for Four CD 1999)

Vaikka tango nuevo – musiikki ei varsinaisesti ole tanssittua tangoa, kuvataan suomalaisten tango nuevo – yhtyeiden esiintymisiä myös usein aistillisia tuntemuksia kuvaavilla sanoilla. Musiikkiin puolestaan viitataan usein huomiota herättävän konkreettisilla kielikuvilla:

”Levy kannatti tehdä. Viljamaan ja Juholan sovituks^{et} potkivat rytmisesti tarpeeksi terävin koroin, argentiinalaisen materiaalin parissa kun ollaan.” (Milla Viljamaa ja Johanna Juhola 4.2.2010).

*”Tällaisen musiikin rytmitys ja koossapito tarjoavat pienkokoospanolle haastetta, kun Juhola ja Viljamaa rakentavat mieluummin ilmavuuden ja tauottamisen kuin **tönkkösuolatun rymistelyn** varaan.”* (Milla Viljamaa ja Johanna Juhola 4.2.2010).

*”Musiikki on niin ihanaa ja ilmaisuvoimaista, että **tuntee pakahtuvansa... Muusikoillakin tuntuu olevan hauskaa ja kommunikointi onnistuu kulmakarvoilla ja katsekontaktilla.**”* (Milla Viljamaa ja Johanna Juhola 30.11.2010)

Tango nuevoa havaintojeni ja myös edellä esitettyjen tekstikatkelmien mukaan kuunnellaan, soitetaan ja koetaan hyvin kokonaisvaltaisesti ja osallistuvasti, samoin kuin perinteistäkin tangoa. Tango nuevon musiikilliset tyylipiirteet, kuten vahvat dynamiikan ja intensiteetin vaihtelut, musiikille väriä antavat äänekkäästi aksentoivat rytmiosinnot, instrumenttien lyöminen perkussioiden tuottamistarkoituksessa sekä dissonoivat melodiaosinnot ovat hyvinkin kehollista kuunneltavaa ja katseltavaa. Samaten tangolle tyylinmukaiset pidätykset ja kaihoiset melodiat luovat vahvoja ruumiillisia tunne-elämyksiä. Astor Piazzollan musiikilliseen tyyliin kuului nimenomaan juuri näiden ruumiillisesti koettavien erilaisten musiikillisten ilmaisujen yllättävä ja tiivis vuorottelu ja vastakkainasettelu..

Tärkeä musiikillisten ominaisuuksien ohella kansainväliseen tango nuevoon Piazzollan kautta siirtynyt piirre on tämän musiikinlajin historia juuri *esitettyinä* musiikkina (vrt. äänitteet). Piazzolla itse oli ahkera esiintyjä ja hän kiersi esiintymismatkoilla ympäri maailman vielä yli kuusikymmenvuotiaana. Hän on myös halunnut itse esittää ja äänittää kaiken omalle instrumentilleen, bandoneonille säveltämänsä musiikin. Piazzollan tinkimätön suhtautuminen työntekoon muusikkona on helppo kuulla hänen äänitteillään, jotka usein ovat yhdelle raidalle yhdellä nauhoituksella tallennettuja tai live-äänityksiä. Seuraava tekstikatkelma kuvaa tango nuevo – musiikin esitykseen pohjaavaa kehollisuutta ja ainutkertaisuutta:

”Yleisö nousee ylös ja taputtaa, taputtaa, jymistää lattiaa. Otra Vez -kvintetti palaa lavalle ja antaa

meille mitä me kaipaamme...ohjaajat työryhmineen ovat luoneet musiikista ja tekstikatkelmista maailmaansa väkevästi imaisevan kokonaisuuden, joka heilahtaa yleisestä yksityiseen ja takaisin yleiseen, ja liekehtii kaikissa elämän väreissä... myös latautunut äänimaailma ja valot synnyttävät illuusion, jonka jälkikaiku herkistää aistit pitkäksi aikaa." (Quinteto Otra Vez 10.1.2010)

Quintetto Otra Vezin konserttia arvioiva yllä oleva teksti alkaa kertomuksella yleisön voimakkaista reaktioista ja siten heidänkin osallisuudestaan tähän konserttiin. Kirjoittaja luo kuvan ainutkertaisesta illasta ja tilanteesta, joka ei toistu enää uudestaan samanlaisena. Tämä ainutkertaisuuden kokemus on populaarimusiikintutkijoiden parissa annettu erityisesti populaarimusiikin tehtäväksi ja tavoitteeksi ja erityisominaisuudeksi. Populaarimusiikin parissa ei ole pyritty kuolemattomien abstraktien taideteoksien luomiseen vaan suuri osa musiikin viehätyksestä piilee sen energisessä ja kehollisessa ainutkertaisuudessa – esiintymistilanteessa. (ks. esim. Frith 1978, 206; Middleton 1990, 259.)

4.5. Piazzolla – diskurssi

Viidettä ja viimeistä diskurssia, jonka kautta pyrin hahmottelemaan tango nuevon merkityksiä tekijöilleen ja harrastajilleen Suomessa kutsun Piazzolla-diskurssiksi. Tämä diskurssi on luonteeltaan hieman edellisistä poikkeava, sillä se liittyy erityisesti genren sisäiseen itsemäärittelyyn. Edelliset neljä diskurssia nivoivat yhteen myös yleisöjen, median ja ympäröivän yhteiskunnan tango nuevoa ja uutta suomalaista tangoa koskevia määrittelyjä. Tässä diskurssissa korostuvat merkitykset joita tämän musiikinlajin edustajat itse antavat musiikilleen suhteessa sen menneisyyteen ja tulevaisuuteen.

Tässä osiossa lainaan haastatteluista ja internetlähteistä puhetta ja kommentteja, jotka jollain tavalla kuvaavat suomalaisten tango nuevo – muusikkojen ja yhtyeiden suhdetta tango nuevon kehittäjään, Astor Piazzollaan. Tämä näkökulma valikoitui tutkimuksen yhdeksi analyysiosuudeksi yksinomaan siksi, että aihealue nousee jatkuvasti esille suomalaista tango nuevoa koskevassa puheessa, samoin kuin tietysti soivassa musiikissakin. Tämä ei tietenkään ole ihme, sillä Piazzollan vaikutus ylipäätään nykyaikaiseen tangomusiikkiin, eli toisin sanoen esiintyviin tangoa soittaviin artisteihin missä päin maailmaa tahansa on tärkeä. Hänen kehittämiensä musiikilliset tekniikat tangomusiikin uudistamiseksi ovat olleet ohittamattomia kaikille nykyisille tangomusiikin uudistamisesta

kiinnostuneille artisteille, vaikka he kaikki eivät hänen säveltämänsä musiikkia esittäisikään. Suomalaisen, Tango Orchestra Bandolassa soittavan bandoneonisti Mikko Heleniuksen sanoin:

”Piazzollan musiikin suosio konserttiohjelmistoissa ja yhä uusilla levytyksillä kertoo poikkeuksellisesta musiikista. Vain harvoin syntyy tuotantoa, jossa täydellisesti sisäistetty kotoinen musiikkiperinne yhdistyy sulavasti oman ajan tyyliin synnyttäen samalla uuden tyylin. Rautaisen ammattitaitoisesti säveltänyt Piazzolla on taiteellisesta tinkimättömydestään huolimatta populaaritaiteilija sanan positiivisessa merkityksessä. Hänen musiikkinsa on tavoittanut suuria yleisöjä koskettaen vahvalla dramaturgiallaan ja persoonallisuudellaan. Myös instrumentalistina bandoneonisti Piazzolla kuuluu samaan luokkaan kuin esimerkiksi aikalaisensa Miles Davis tai Thelonius Monk: heidän soittonsa on vahvan yksilöllistä ja siinä yhdistyy sävellys ja soitto luonnolliseksi kokonaisuudeksi.” (Tango Orchestra Bandola: Piazzolla: Chau Paris, CD 2002.)

Piazzollan ennakkoluulottomalla musiikillisella toiminnallaan saavuttama suuri menestys muodostaa muusikon kannalta katsottuna vaikuttavan esikuvan. Seuraavaksi esittelen kaksi sitaattia, joissa erityisesti maininnat tangon nostamisesta tanssilavoilta konserttisaleihin samastavat kerronnan kohteet, Tango Orchestra Bandolan ja Duo Milla Viljamaa ja Johanna Juholan Astor Piazzollaan.

*”Ajatus toisenlaisesta tangosoitannasta iti monta vuotta perustaja-johtaja Antti Kujanpään mielessä; hän halusi koota kiinteän orkesterin, joka nostaisi tangon **tanssilavoilta konserttisaleihin**. 1980-luvulla elettiin vielä aikaa, jolloin tangon arvostus ns. korkeakulttuurina oli vielä edessäpäin, ja jolloin itseään kunnioittavalta ammattimuusikolta vaadittiin ryhtiä ja rohkeutta astua esiin tangon taian taitajana.”* (Tango Orchestra Bandola 2.1.2010)

*”Duo Milla Viljamaa & Johanna Juholan levyn takakannessa lukee ”Tango nuevo from Finland” ja tämä etiketti onkin toimiva heidän musiikilleen: suomalaista tangomusiikkia vahvoin tango nuevo – vaikuttein, erityisen vahvat vaikutteet on varmasti saatu Astor Piazzollalta. Duon musiikki edustaa hyvin uutta suomalaista tangosuuntausta – **suomalainen tango on astumassa tanssilavoilta ja tangomarkkinoilta yhä enemmän konserttisaleihin ja muusikkopiireihin, soittajille annetaan yhä enemmän tilaa.**”* (Milla Viljamaa ja Johanna Juhola 20.11.2010)

Tangon tuominen tanssilavoilta konserttisaleihin oli myös konkreettisesti Piazzollan ansiota sen

lisäksi, että näin hänen toimintaansa on usein selitetty. Kyseinen kommentti Tango Orchestra Bandolan kotisivuilla kertoo muusikoiden halusta suhtautua suomalaiseen tangoon samoin kuin Piazzolla aikoinaan suhtautui argentiinalaiseen tangoon - haluten nostaa sen musiikillista ja esteettistä tasoa ja samalla koko musiikinlajin sosiaalista arvostusta.

Suomalaiset tango nuevo – muusikot ja uuden suomalaisen tangon kehittäjät arvostavat Astor Piazzollaa vahvasti ja suomalaisissa musiikkioppilaitoksissa on jatkuvasti käynnissä innostunut Piazzollan musiikin harrastuneisuus. Petri Ikkela kertoi haastattelussa (Ikkela 28.9.2009) ohjaavansa Sibelius lukion oppilaista koostuvia yhtyeitä, joissa jatkuvasti muodostuu myös tango nuevo – yhtyeitä. Ikkela kertoo myös havainnoineensa, että suomalaiset mielellään kiinnittyvät Piazzollaan ja haluavat tehdä juuri hänen sävellystensä uusintoja, esimerkkinä InTime Quintet, joka määritteli jo yhtyeen uran alkutaipaleella lähtökohdaksi Piazzollan alkuperäissovitus esilletuonnin. Ikkela vertasi suomalaisia tango nuevo -muusikoita ruotsalaisiin oman muusikkohistoriansa kautta kertomalla, miten tehdessään yhteistyötä vuonna 1994 ansioituneista ruotsalaisista muusikoista koostuneen Tango Libre -yhtyeen kanssa hän huomasi, että näiden ruotsalaisten muusikkojen kanssa oli helppo kehittää aivan uusia teknisiä ratkaisuja uudelle tangolle jo tuolloin, ja mennä ”ohi Piazzollasta”. Ikkela pohti, että tämä mahdollisesti saattoi johtua siitä, että ruotsalaisilla ei ole niin vahvaa omaa tangotaustaa kuin suomalaisilla. Tango Libre yhtyeen kanssa Ikkela teki tango nuevoa ottamalla perinteisen tangon teemoja, mutta hyödyntämällä ne aivan uudella tavalla kumartelematta kuitenkaan Argentiinaan tai muuallekaan päin. (Ikkela 28.9.2009.)

Kysyttyäni Tanguedia Quintetin Henrik Sandåsilta määrittelevätkö he itsensä tango nuevo - yhtyeeksi vai Piazzolla-yhtyeeksi, eteni keskustelumme näin:

Sandås: ”No tietysti hirveesti haluais sanoa, että on [...] tango nuevo – yhtye [...] Pitäähän se nyt myöntää, että toistaiseksi ollaan soitettu vaan melkein pelkästään Piazzollaa. Ja sinänsä [...] tää on nuori bändi, et 2007 syksyllä perustettu, vaikka ollaan kyllä soitettu yhdessä aikaisemmin myös tangoa. Se vois olla että tää on tämmöinen ensimmäinen vaihe tässä. [...] Angelican (Klas) kanssa on uusia omia biisejä. Sitten myös Alvaradon Martinin kanssa, ja sitten ihan kvintettiä. Että kovasti halutaan päästä irti siitä Piazzolla -bändin kirouksesta. Koska sit kuitenkin sitä on [...]jos vertaa vaikka kevyeen musiikkiin, ni tämä on cover -bändi. Että tavallaan haluaisi tehdä omia biisejä. Mutta totta kai sellaisessa tango nuevo – hengessä, kun siihen ollaan hurahdettu.”

Suvi: Joo, ja siinä jotenki tuntuu, että siinä on sekä haastetta et myöskin vapaat kädet tavallaan...?

Sandås: Joo, ja sit me ollaan just sitä mietitty kun ollaan nyt kirjoitettu noita biisejä, niin [...] siinä helposti käy niin, että (vaikka) sitä haluaa [...] yrittää pitää mielessään, että mitä se on mitä haluaa tehdä, niin siinä voi käydä helposti, et kuitenkin käyttää ikään kuin semmoisia Piazzollalle tyypillisiä soinnutuksia. Tai niin on käynyt monilla jotka on tehny ikään kuin uutta tangoa. Oikeestaan sitä haluis enemmänkin tutkia sitä, että mitä se on se musiikki, mikä tulee. Että välttämättä sen ei tarvii tarkoittaa että siinä on ne tietyt kvinttikierrot ja tämmöset mitä on. [...] Niin, että se musiikkihan voi olla laajempi käsite kuin tango nuevo, että [...] minkälainen mielentila siinä oikeestaan on. En oikein osaa määritellä.”

Sandås: ”Aluksi kun rupes jotain suomalaisia tangoja arraamaan, niin hyvin äkkiähän sitä tavallaan, kun on soittanu niin paljon Piazzollaa, niin käyttää niitä samoja semmosia aparaatteja mitä sillä on, että miten voi soinnuttaa tiettyjä juttuja. Sitte loppujen lopuks se rupee tavallaan kuulostaa siltä niinku Piazzolla ois arrannu sen, mutta se ei ehkä ole se mitä kannattaa hakea, vaan löytää se oma.” (Sandås 20.12.2010)

Sandåsin puheesta on luettavissa Tanguedia Quintetin kehityskertomus, jossa Piazzollan musiikista ja hänen kehittämistään sävellyso- sovitus- ja esitystekniikoista on lähdetty liikkeelle, mutta pyritty aina yhä vahvemmin ottamaan soitettavaa musiikkia haltuun ja tehdä sitä aina hiukan omaehtoisemmin ilman tarvetta nojautua Piazzollan tekniikoihin ja esimerkkiin. Vertautuminen cover-bändiksi tuntuu olevan kiusallista. Sandåsin ajatukset tiivistyvät hänen toteamuksessaan siitä, että yhtye tahtoo nyt keskittyä yhä enemmän tekemään omia kappaleita, tango nuevo – hengessä, vaikkakin se tarkoittaisi, että poikettaisiin vahvasti Piazzollan popularisoimista tango nuevo – tekniikoista, tietyistä kvinttikierroista tai rytmisistä maneereista. Yhtyeen tulevaisuuden kappaleita haluttaisiin enemmänkin ajatella laajemmalla musiikin käsitevarastolla, kuin pelkästään tango nuevona, joka sanana tuntuu Sandåsin mielestä edelleen liittyvän kovin vahvasti Piazzollan musiikkiin.

Haastatellessani jyvässkyläläisten nuorten muusikoiden koostamaa Quinteto Fuegoa keskustelimme myös samasta aiheesta, yhtyeen musiikin määrittelemisestä ja tulevaisuuden suunnitelmista seuraavaan tapaan:

Heli Siekkinen: ”...Piazzolla bändiähän me [...] ollaan käytetty, ku ollaan keskitytty tohon

Piazzollan musiikkiin pääasiallisesti.

Marja-Helena Ojanperä: ”Mut ei me sillai olla toisaalta kauheesti myöskään määritelty...”

Elina Mero: ”Nii, emmä myöskään toisaalta profilois pelkkään Piazzollaan, ku kaikenlaista muutakin, klezmeriä on tullut tehtyä (nauraa).

Heli Siekkinen: ”...ja teatteria, mutta tää, että me soitetaan Piazzollan musiikkia, ni sen osalta kyllä voi määritellä, että ollaan Piazzolla bändi. Koska nää keikatki, on pelkästään Piazzollan tango nuevo – teoksia, eikä kenenkään muun.”

Marja-Helena Ojanperä: ”Nii, ja sit se riippuu aina vähän proggiksesta, että mitä millonki tehään, ja...”

Suvi Kallio: ”Nii, mutta että Fuegona ootte niinku pääasiallisesti sitte Piazzolla -yhtye?

Heli Siekkinen: ”Ollaan saatettu Fuegon nimeä kyllä käyttääkin, mutta sielläkin ollaan sitten esitetty, että ollaan keskitytty siihen tango nuevo -osastoon.

Kysytyäni Quinteto Fuegolta heidän tulevaisuuden suunnitelmistaan he vastasivat:

Heli Siekkinen: ”No mää toivon, että me kehitytään yhtyeenä sillä tavalla, että me voidaan ruveta tekemään sitä meidän omaa juttua. Että me ollaan nyt tehty kahdeksan vuotta Piazzollaa omalla tavallamme.”

Marja-Helena Ojanperä: ”Ollaan me vähän muututtu.”

Heli Siekkinen: ”Ollaan toki, mutta bändinä toivoisin, että löytyis semmonen että samalla tavalla ku me lähetään soittaamaan Piazzollan biisejä, ja miten me löydetään sieltä ne asiat mitä me halutaan tehdä, ja miten me halutaan tehdä, ni me löydetäänkin aivan uusia aihioita mistä lähteä rakentamaan omanlaista musiikkia, tangoa.

Marja-Helena Ojanperä: ”Nii, semmoinen niinku uus, tai toinen intohimo sen Piazzollan rinnalle.

Heli Siekkinen: ”Bassosooloja on paljon tulossa..” (naurua) (Quinteto Fuego 19.9.2009.)

Quinteto Fuegon haastattelussa esiin tulleet määritelmät kertovat yhtyeen mieltävän itsensä tällä hetkellä Piazzolla-yhtyeeksi, mutta samoin kuin Henrik Sandås Tanguedia Quintetin edustajana toivoi yhtyeen siirtyvän tulevaisuudessa yhä enemmän suuntaan, jossa esitettävä musiikki olisi

yhtyeen omaa ”Piazzolla-covereiden” sijaan, niin samanlaisia aikeita on myös Quinteto Fuegon soittajilla. Piazzollan musiikki on ilmeisesti inspiroinut kummankin yhtyeen muusikkoja ja saanut ”hurahtamaan tango nuevoon”, mutta kehittymisen toivotaan jatkuvan yhä edemmäs Piazzollan tango nuevosta.

Tietynlainen kehityskertomus on luettavissa myös Quinteto Fuegon internetsivujen yhtyeen historiaa kuvaavasta tekstistä. Tekstissä Piazzollaa kuvaillaan soittajan näkökulmasta ”*mukavana vaihteluna Mozartille ja Bachille*”, eli ikään kuin tulkittavana säveltäjänä muiden joukossa, mutta yhtyeen ja sen jäsenten taitojen ja henkilökemioiden kehittyessä itsenäiset musiikilliset ratkaisut tulevat yhä tärkeämmiksi.

*”Quinteto Fuego on perustettu syksyllä 2001 Jyväskylässä yhtyeen jäsenten opiskellessa Suomalaisella konservatoriolla (nykyinen Jyväskylän ammattiopiston konservatorio). **Aluksi Piazzolla oli mukavaa vaihtelua Mozartille ja Bachille.** Kun vielä henkilökemiat osuivat kohdalleen ja sointiin löytyi temperamenttia, tuli tangosta se kaikista tärkein juttu. Tiedon, taidon ja keikkojen lisääntyessä koulun vaikutus väheni ja yhtye alkoi toimia itsenäisesti. ”Citta di Castelfidardo”-kilpailun toinen sija syksyllä 2004 viimeistäänkin vakiinnutti yhtyeen ammattimaisen maineen musiikkimaailmassa.”* (Quinteto Fuego 10.1.2010)

Otra Vez Quinteton ja Uuden Musiikin Orkesterin, UMO:n yhteiskonsertin lehdistötiedotteessa ilmenee samanlainen Piazzollan tekniikan pohjalta oman soiton, soinnin ja sävellysten kehittämisen halu:

*”Argentiinalainen tango, tango nuevo ja Astor Piazzolla ovat kolme elementtiä, joiden ympärille UMO:n ja Quinteto Otra Vezin kevään ainutlaatuinen yhteisproduktio rakentuu. Tango nuevossa perinteiseen argentiinalaiseen tangoon yhdistellään vaikutteita muun muassa jazzista ja klassisesta musiikista. Musiikinlajin isä on argentiinalainen bandoneonvirtuoosi Astor Piazzolla. **Piazzollan hengentuotteista inspiroitunut tangokvintetti Otra Vez säveltää ja sovittaa täysimittaisen konsertin UMOLle.** Kyseessä on siis jotakin sellaista, mitä ei ole koskaan ennen tehty Suomessa – ”argentiinalaista” tangoa tai paremmin sanottuna uutta suomalaista tango nuevoa, sävellettyä ja sovitettuna big band –kokoospanolle ja tangokvintetille!”* (Quinteto Otra Vez 4.2.2010)

5. Ääntä: Suomalaiset uuden tango nyhtyeet ja uuden tango musiikillisia tyylipiirteitä

Edellisessä kappaleessa käsittelin tango nuevoa Suomessa puheen ja kirjoitusten kautta. Koska tätä materiaalia on niin runsaasti, oli analyysia viiden eri teeman avulla helppo työstää ja poimia esille nimenomaan suomalaisia tango nuevo – yhtyeitä yhdistäviä tekijöitä. Tässä kappaleessa tarkoitukseni on käydä yksityiskohtaisemmin läpi suomalaisten tango nuevo – yhtyeiden ja artistien levytyksiä. Tässä kappaleessa pääsevätkin esille myös suomalaisia tango nuevo – yhtyeitä ja artisteja musiikillisesti erottavat tekijät. Esittelen diskurssianalyttisen käsittelyn yhteydessä esiin tulleita teemoja vastaavia artikulaatioita joko soivasta musiikista tai nuoteista. Esittelen kymmenen aineistokseni valikoitunutta suomalaisen uuden tango ryhmittymää samassa järjestyksessä, jossa ne esittelin kappaleessa 3.6.

Petri Ikkela

Harmonikkataiteilija Petri Ikkelan sävellystekniikoita hänen tangotunnelmaisissa kappaleissaan voisi mielestäni kuvailla omaperäisiksi ja ilmapiksi. Tango on Ikkelälle hyvin laaja käsite, jossa tunnelma on lopulta tärkein määrittävä tekijä ja tango nuevo lopulta vain tekniikka muiden joukossa, ikään kuin mauste musiikissa. Petri Ikkelan Amuletti – yhtyeen samaa nimeä kantava albumi (Petri Ikkela / Amuletti CD 2007) toimii havaintojeni pohjana. Kappaleessa nimeltä ”Los cuentos del castillo viejo”, jonka on levyllä kerrottu pohjaavan etäisesti Säkijärven polkkaan, on instrumentteina bandoneon, sähkökitara, rummut, saksofoni ja piano. Kappaleen taustoituksen, instrumentiston ja soundin puolesta kuulijalle nousee mieleen kuva jazzia, kansanmusiikkia ja tango nuevoa yhdistelevästä suomalaisesta yhtyeestä. Kappale alkaa hyvin tangolle tyypillisesti bandoneonin intro-osuudella ja jatkuu sähköbasson aloittamalla erityisesti Piazzollan tango nuevoille ja osalle perinteistäkin argentiinalaista tangoa ominaisella säestyskuviolla:

Esimerkki 10.

The image shows a musical score for Piano and Acoustic Bass. The Piano part consists of six measures of rests. The Acoustic Bass part consists of six measures of eighth notes, starting on D4 and moving up stepwise to A4. A tempo marking of quarter note = 90 is shown above the first measure of the Acoustic Bass part.

Tämä säestyskuvio toimii perinteisessä argentiinalaisessa tangossa, mutta hyvin usein myös Astor Piazzollan tango nuevossa peruspulssia ja tangotanssin kävelyluonnetta kuvaavana rakennuselementtinä, jonka päälle esimerkiksi bandoneonin tai muiden instrumenttien on helppo lisätä tarkasti aksentoituja ja ajoitettuja rytmikkäitä kuvioita. Näin tätä kyseistä bassokuvioita käytetään Petri Ikkelan Amuletti – yhtyeen ”Los cuentos del castillo viejo” – kappaleessa tangomaailmaan ja tango nuevoon musiikin yhdistävänä artikulaationa. Kappale jatkuu jazztyylisenä pääsoitin pianon rytmisenä ja harmonisena improvisointina, jossa myös muut soittimet ovat kaikki mukana. Astor Piazzollan tango nuevoon kappaleen yhdistävä artikulaatio on kappaleen rakentuminen kahteen tunnelmiltaan vastakkaiseen osuuteen, selkeään nopeaan ja rytmikkääseen osuuteen ja hitaaseen adagio-osuuteen.

Mika Väyrynen ja Tango for Four

Mika Väyrysen Tango for Four – yhtye on tehnyt kaksi Astor Piazzollan sävellysten uudelleentulkintoja ja suomalaisten tangojen uusia sovituksia sisältävää levytystä nimillä Tango for Four (Tango for Four: Tango for Four CD 1999) ja Tango for Four No. 2. (2001). Tango for Four – yhtyeen Piazzollan kappaleiden ja suomalaisten tangojen uudelleentulkintoja voisi mielestäni pitää hyvin tyypillisinä jazz-sovituksina, joissa kuuluu ammattimuusikoiden varma ote. Ne eivät hae avantgardistista vaikutelmaa tai uutta vallankumouksellista ilmaisua, taikka pyri jäljittelemään Astor Piazzollan tango nuevoa vaan pyrkivät tuomaan uutta tangoa ja tango nuevoa esille väljänä, maailmanmusiikilla höystettynä ammattimuusikoiden riemullisena ja virtuoosisena yhteissoittona. Yhtyeen instrumentisto on Piazzollan vuosien 1978–1988 Quinteto Tango Nuevon tapaan pieni ja kamarimusiikilliset ja pienen jazz-kokoonpanon edut siten hyödyntävä, vaikkakaan yhtye ei jäljittele Piazzollan soundia jättäessään sähkökitaran kokoonpanosta pois.

Tango for Four – yhtyeen albumi Tango for Four (Tango for Four: Tango for Four CD 1999)

sisältää seitsemän Astor Piazzollan kappaleen uudelleentulkintaa, yhden Iiro Rantalan säveltämän uuden tangon nimeltään ”Tangonator” sekä Toivo Kärjen ”Siks oon mä suruinen” ja ”Täysikuu” ja Olavi Virran ”Punatukkaiselle tytölleni”. Tango for Four vuoden 1999 albumin Astor Piazzollan säveltämät kappaleet ”Adios Nonino”, ”Oblivion”, ”Chiquilin de Bachin”, ”Otoño Porteño”, ”Romance del diablo”, ”Libertango” sekä ”Buenos Aires Hora Cero” on toteutettu hyvin tyylinmukaisesti ilman merkittäviä tulkinnallisia muutoksia kappaleiden rakenteissa tai harmonioissa. Kuitenkin Piazzollan tyylistä poiketen yhtye antaa suuremman painotuksen ja aseman instrumenttien soolo-osuuksille, jotka myös ovat tyyllisesti lähempänä kansainvälistä nykyjazzia kuin Piazzollan yhtyeiden moderniin klassiseen musiikkiin ja tangoon enemmän nojaavaa improvisointia.

Tango for Four`in sovitus Toivo Kärjen säveltämästä ”Siks oon mä suruinen” -kappaleesta alkaa Iiro Rantalan rubatomaisella piano – introlla (A-osa), jonka jälkeen alkava säkeistö-osuus (B-osa) onkin muutettu tuplatempoiseksi alkuperäisestä versiosta. Temponmuutos luo heti vahvan kontrastin perinteisesti rauhallisiksi ja ehkä harrastunnelmaisiksikin ajateltuihin suomalaisiin tangoihin. Tango for Four käyttää useita argentiinalaisen tangon ja tango nuevon rytmisiä keinoja, kuten milongarytmiä ja Astor Piazzollan tavaramerkikseen omimaa 3-3-2 – osiin jakautuvaa kahdeksasosanuottien pulssia. Soolosoittimelle kirjoitettuna se näyttää tältä:

Esimerkki 11.



Omaperäistä, eikä kovin Piazzollan tango nuevolle tyypillistä kappaleessa on jälleen jazzmainen improvisointi, jossa käytetään paljon eri instrumenttien välisiä vuorottelevia neljän tahdin call & response soolo-osuuksia. Tango nuevon ja uuden suomalaisen tango yhtye Tango for Four tulkitsee Toivo Kärjen ”Siks oon mä suruinen” – kappaleen siten, että äänitteeltä on löydettävissä vahva kiinnittyminen toisaalta suomalaiseen tangoon, ja toisaalta Astor Piazzollan musiikkiin, mutta vapautuneen, monialaisen ammattimuusikkouden kautta, ilman tarvetta tehdä taiteellisia kompromisseja kummankaan musiikkiperinteen autenttisuuden takaamiseksi.

Tango Orchestra Bandola

Kontrabasisti Antti Kujanpään johtaman Tango Orchestra Bandolan erityislaatuisuus uutta suomalaista tangoa tekevien yhtyeiden joukossa perustuu sen perustajajäsenten musiikillisiin mieltymyksiin eurooppalaisen kevyen taidemusiikin parissa. Yhtyeen soittimisto koostuu kahdesta viulusta, alttoviulusta, sellosta, kontrabassosta, kahdesta neljään bandoneonista tai harmonikasta, painosta sekä laulusolistista. Saksalaisesta tangosta ja perinteisestä argentiinalaisesta tangosta sovituseideoita hakeneen Antti Kujanpään mukaan Tango Orchestra Bandola ei tango nuevoa soittavana yhtyeenä halua tulla yhdistetyksi suomalaiseen vain ”rähjäävää puolta Piazzollasta” esille tuovaan tango nuevo – genreen. Orkesterin johtajan ja sovittajan Antti Kujanpään mukaan myöskään ”seinäjokelaista” tangosovittamistapaa ei Orchestra Bandolan esityksissä kuulla. (Kujanpää 17.3.2010) Heidän uusi tangonsa perustuu tangomusiikin argentiinalaisten sovituserinteiden arvostamiseen ja yhtyeen musiikkia kuunnellessaan kuulija samastuukin nimenomaan tähän kansainväliseen tangosoundiin ja löytää monia Argentiinaan ja tangon mestareihin musiikin yhdistäviä artikulaatioita.

Yhtye on levyttänyt myös Astor Piazzollan 1950-luvun alussa Pariisissa jousiorkesterille, pianolle, sähkökitaralle ja bandoneonille säveltämiä ja sovittamia tangoja, jotka tyyllillisesti ovat lähempänä perinteistä argentiinalaista tangoa kuin Piazzollan myöhempi tuotanto. Tango Orchestra Bandola puolustaa paikkaansa suomalaisen uuden tangomusiikin kentällä sitoutumatta toisaalta niin Seinäjoen Tangomarkkinoiden tangon maalailevaan, harmonisesti ja rytmisesti pelkistettyyn ilmaisuun kuin myöskään räväkkää avantgardistista puolta Piazzollassa arvostaviin suomalaisiin tango nuevo muusikoihin.

InTime Quintet

Tamperelaisesta InTime Quintetista voidaan heidän omien sanojensa mukaan puhua nimenomaan Piazzolla – yhtyeenä (vrt. tango nuevo – yhtye). Tulkintani mukaan InTime Quintetia voidaan myös pitää hyvin arvostavasti esikuvaansa, eli Astor Piazzollan vuosien 1978–1988 Quinteto Tango Nuevo – yhtyettä tulkinnoissa, sovituksien valinnoissa ja soitinuksessa seuraavana yhtyeenä. Ainoana merkittävänä eroavuutena voidaan pitää bandoneonin korvautumista harmonikalla ja kontrabasson nauhattomalla sähköbassolla. Yhtyeen viulisti Henrik Perellón viulutekniikka tuo vahvasti mieleen Astor Piazzollan Quinteto Tango Nuevossa viulistina toimineen Fernando Suarez Pazin tekniikan. Yhtye ei tulkintani mukaan varsinaisesti pyri omaperäiseen soundiin vaan tekee

tulkintoillaan kunniaa Piazzollan myöhemmän Quinteto Tango Nuevon harkitulle ”salonkijazzorkesterimaiselle” soundille. Viime vuosina InTime Quintet on tehnyt yhteistyötä Tampere Filharmonian ja argentiinalaisen bandoneonisti Marcelo Nisinmanin kanssa äänittäen muun muassa Piazzollan kamarimusiikkiteoksia. Yhtyeen musiikista on mielestäni vaikea hahmottaa muita kulttuurisia artikulaatioita kuin halun tuoda Astor Piazzollan musiikkia esille arvostettavana konserttimusiikkina ja olla tulkitsemassa sitä suomalaisena ja suomalaisille.

Novjaro Quintet

Helsinkiläisen Novjaro Quintetin ohjelmistoon kuuluu vain ja ainoastaan Astor Piazzollan musiikkia, joten yhtyettä voitaisiin pitää InTime Quintetin tapaan Piazzolla – yhtyeenä soittimistoa myöten lukuun ottamatta bandoneonin korvautumista harmonikalla ja sähkökitaran akustisella tai puoliakustisella kitaralla. Yhtye ei toistaiseksi ole tehnyt laajempaan levitykseen päätyntä albumia, mutta on äänittänyt esiintymisiään Sibelius-akatemian konserttisalissa. Äänitykset ovat kuunneltavissa yhtyeen kotisivuilla (Novjaro Quintet 1.2.2010). Novjaro Quintetin soittoa ja tulkintoja määrittävät mielestäni yhtyeen jäsenistön nuoruus verrattuna tulkintoissaan sävykkäämpään ja varmempaan InTime Quintetiin. Novjaron tulkinnat ovat tempoiltaan niin nopeita, että kuulijalle jää päällimmäisenä mieleen soittajien hyvä instrumenttitekniikka ja – hallinta. Novjaro Quintet artikuloi kuulijoilleen Astor Piazzollan musiikin vaatimasta teknisestä virtuoosisuudesta ja raivoisasta energiasta.

Quinteto Otra Vez

Quinteto Otra Vez on tullut tunnetuksi esteettisesti uudistushaluisista pyrkimyksistään ja erityisestä sitoutuneisuudestaan juuri tango nuevoon genrenä. He kertovat aloittaneensa työskentelynsä ”klassisena Piazzolla – kvintettinä”, mutta jatkaneensa myöhemmin erityisesti tavoitteenaan säveltää, tuottaa ja esittää uusia suomalaisia tango nuevo – tilaussävellyksiä, musiikkia jota he kutsuvat nimellä ”nuevo tango finlandés” (Quinteto Otra Vez 10.1.2010).

Yhtye on säveltänyt useita sävellyksiä, jotka monilta eri ominaisuuksiltaan yhdistyvät tango nuevoon, osa jopa nimitystensä puolesta: Albumilla Quinteto ¡Otra Vez! & La nueva orquesta de cuerdas (2005) on kaksi yhtyeen pianistin, Matti Laukkasen säveltämää kappaletta, ”Piazzollike” sekä ”Astoredia”, jotka jo nimitysten tasolla selvästi artikuloivat kuuluvansa tango nuevo -genreen. Quinteto Otra Vez on myös tehnyt omat levytetyt sovituksensa Toivo Kärjen ”Siks oon mä

suruihin” (“Las sombras del desamor”), ”Täysikuu”(”Täys`Q”) - ja ”Liljankukka” (“Quédate por siempre”) – tangoista. Myös Unto Monosen ”Satumaa-tango” on versioitu yhtyeen Tango Norte, Tango Sur (Quinteto Otra Vez & Martin Alvarado: Tango Norte, Tango Sur, CD 2008) - yhteislevytyksellä laulaja Martin Alvaradon kanssa instrumentaaliversiona nimellä ”Sattumaako”. Kaikki nämä suomalaiset tangot ovat saaneet uudet espanjankieliset tai muunnetut nimensä, ja kuulija saa yllättyä löytäessään kuitenkin lopulta tutun suomalaisen tangon. Halutessaan sovittaa suomalaisia tangoja uudestaan käyttämällä tango nuevo – tekniikoita Quinteto Otra Vez artikuloi sellaisen musiikin puolesta jossa kansainvälinen tango nuevo ja suomalaiset tangot kohtaavat ja muodostavat jonkinlaisen synteetin.

Quinteto Otra Vezin Tango Norte, Tango Sur albumin ”Quédate por siempre” on Toivo Kärjen ”Liljankukka” Martin Alvaradon espanjankieliseksi kääntämänä ja yhtyeen uudelleensovittamana. Quinteto Otra Vez muokkaa Liljankukasta tango nuevo sovituksen, jossa monet Astor Piazzollan käyttämät sovitustekniikat ovat selvästi kuultavissa vaikkakin muokattuna kyseisten muusikkojen makujen mukaisiksi. Ensimmäinen ja tärkein tekijä joka saa korvan yhdistämään kuulemansa tango nuevoon suomalaisen tangon sijasta on kappaleessa kuultava soitinnus ja siihen liittyvä tehtävänjako. Quinteto Otra Vez on tyypillinen Piazzolla -kvintetti, johon kuuluvat bandoneon, sähkökitara, kontrabasso, piano ja viulu. Soitinten roolit ovat kuin argentiinalaisessa tangossa ja tango nuevossa: kontrabasso ja pianon vasen käsi vastaavat perusrhythmin tuottamisesta. Tässä sovituksessa ne tango nuevo – tyyliä soittavat monipuolisesti vaihdellen neljäsosien walking bass pulssia pieniin melodisiin kuvioihin ja osioihin, joissa ne lähinnä tuottavat portamentoja ja pique`ja eri iskuille (ks. s. 21). Pianon oikea käsi välillä aksentoi dissonoivasti ylärekisterissä, välillä osallistuu vastamelodioiden tuottamiseen. Harmonikan ja sähkökitaran päätehtävät ovat usein verrattain pysyvässä intervallisuhteessa toisiinsa kommentoida laulettua melodiaa tango nuevolla tyypillisin melodisin ja rytmisin ostinatoin ja juoksevin kahdeksas- ja kuudestoistaosanuotein. Viulu soittaa ja mahdollisesti improvisoi laulumelodian päälle korkeita pitkiä ääniä ja lyhyitä melodisia kuvioita ja osallistuu myös rytmien tuottamiseen instrumentaaliosioissa tehden cicada ja tambor – efektejä (ks. s. 25).

Toivo Kärjen ”Liljankukan” rakenne perinteisenä suomalaisena tangona kulkee yksinkertaisena instrumentaali-intron jälkeisenä säkeistöjen (A1.”Ken vois liekin sammuttaa...” ja A2.”Monta tielles leimahtaa...”) ja kertosäkeistöjen (B1.”Liljankukka lumivalkoinen...” ja B2. ”Liljankukka arvannetko sen...”) vaihteluina. Orkesteri soittaa instrumentaalivälikkeen usein ennen

kertosäkeiden toista kertausta. Kappaleen rakenne Quinteto Otra Vezin ja Martin Alvaradon versiona on muuten samanlainen, eli instrumentaali-intro, A1., A2., B1., B2, instrumentaaliväliosa, B1., B2, mutta kappale on tästä ulkoisesta, lähinnä laulumelodiaan liittyvästä rakenteesta huolimatta läpisävelletty. Tällä tarkoitetaan sitä, että jokaiselle instrumentille on kirjoitettu niin vaihteleva sovitus, että jokainen neljätahtinen säe on ainutlaatuinen.

”Quédate por Siempre” A1, A2 ja B1, B2 – osiot vastaavat harmoniapohjaltaan Toivo Kärjen ”Liljankukkaa”. Perustehoja ja sävellajia ei muuteta kappaleen aikana, mutta huippukohtien toonikoiden ja dominanttien välille on lisätty paljon esimerkiksi kvinttikiertoa, kromaattisesti laskeutuvaa bassolinjaa, harmonisia pedaalipisteitä ja kromaattisesti laskeutuvaa harmoniaa. Nämä ovat kaikki Piazzollan tango nuevoa määrittäviä tekniikoita (vrt. s. 26).

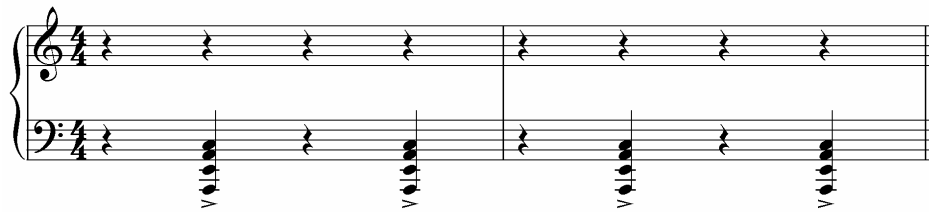
instrumentaaliväliosa on pidennetty 34 – tahtiseksi neliosaiseksi pienoisteokseksi, jossa yhtye käyttää tyypillisiä Piazzollan suosimia tekniikoita ja rytmejä. Eräs tekniikoista, joka yhdistää vahvasti Quinteto Otra Vezin ”Quédate por Siempre” Astor Piazzollan musiikkiin on käyttää tiettyä rytmiostinatoa siirtymänä eri osien välillä. Kappaleen duuriin siirtyvä C-osa kahden laulettuun kertosäkeistön jälkeen alkaa vasta pysähtyneen kahdeksan tahdin välikkeen jälkeen. Tässä välikkeessä kontrabasso soittaa tuttua 3-3-2 – osiin jakautuvaa taustarytmiä harmonikan ja kitaran soittaessa sen ylle melodista ja rytmistä ostinatoa, jota myös Piazzolla käyttää usein. Ks. Esimerkki 12 ja vrt. Esim.4. s. 25.

Esimerkki 12.



Samoin C-osan päättävä rytmisen osuus hyödyntää Piazzollan musiikista, esimerkiksi kappaleesta Verano Porteño (esim. Piazzolla, Astor: Concierto para Quinteto, CD 1990) tuttua kontrabasso- ja pianon vasemman käden hakkaavaa rytmiostinatoa. Ks. Esimerkki:

Esimerkki 13.



Quinteto Otra Vez kiinnittyy vahvasti Astor Piazzollan musiikilliseen esikuvaan ja niinpä musiikilliset merkitykset äänitteellä Tango Norte, Tango Sur (Quinteto Otra Vez & Martin Alvarado: Tango Norte, Tango Sur CD 2008) avautuvat parhaiten hänen musiikkiaan ja tango nuevoa tunteville. Suomalaisen tangojen sanat on myös käännetty espanjaksi ja ne lauletaan espanjaksi, joten edes kielen tasolla yhtyeen musiikki ei tue suomalaisia tangon perinteisiä tulkintoja ja merkityksiä. Quinteto Otra Vezin musiikista voidaankin löytää artikulaatioita jotka tukevat lähinnä tulkintaa yhtyeen musiikista juuri Suomessa tehtynä tango nuevoa, kansainvälisenä, virtuoosisena, vapaana ja ainutkertaisena, suomalaisena tango nuevoa.

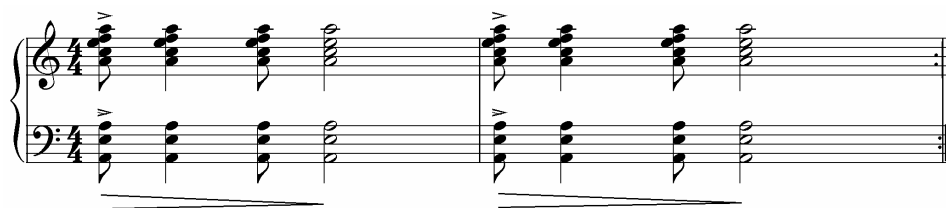
Duo Milla Viljamaa & Johanna Juhola

Oma lukunsa suomalaisen uuden tangon kirjassa on duo Johanna Juhola ja Milla Viljamaa, joista Juhola soittaa vielä useassa muussakin tangoyhtyeessä. Tämän duon ensimmäisellä levytyksellä nimeltään, Piazzolla Passage vuodelta 2002 on yhdeksän Astor Piazzollan sävellystä, ”Irti tangosta”-, ja ”Milonga Sylvia”-nimiset Juholan säveltämät kappaleet, Tobias Morgensternin säveltämä ”Pechvogel” – niminen kappale sekä ”S.V.P./Avaruustango”-kappale, jossa säveltäjiksi on merkitty sekä Johanna Juhola että Astor Piazzolla. Kappaleet tällä levyllä ovat tulkintani mukaan tämän duon musiikillisia mieltymyksiä, kykyjä ja soittajan ominaisluonteita kuvaavia, eivätkä pyri erityisemmin matkimaan Piazzolla – soundia. Tämä on luontevaa, sillä alkuperäisestä poikkeavalle koonpanolle sovittaessa muuttuu musiikissa niin monta soundia rakentavaa elementtiä, että autenttisen tunnelman hakeminen ei kannata. Duo päätyykin inspiroitumaan Piazzollasta ja ilottelemaan ja nautiskelemaan tango nuevoa tunnelmista.

Yhtyeen toisella levytyksellä, Mi Retornolla on Juholan säveltämä ”Tango Hississä” – kappale, jossa tango nuevo – vaikutteita on yhdistetty duon omaperäiseen ja energiseen tangoilmaisuun. Viljamaa käyttää ”Tango Hississä” – kappaleessa tango nuevoa ja Piazzolla erittäin yleistä dramaattista hitaiden osien säestystekniikkaa (esim. kappaleen ”Primavera Porteña” puolessa

välissä äänitteellä Piazzolla, Astor: Piazzolla en el Regina CD 1994).

Esimerkki 14.



Duon sävellys- ja sovitustyylinä on usein käyttää nopeita, mutta tasaisina pysyviä tempoja, mikä on myös tyypillistä pohjoismaisen kansanmusiikin elinvoimaisimmassa ja suosituimmassa lajissa, polkassa, jota tulkintani mukaan Juholan ja Viljamaan tango nuevo usein lähestyy. Pohjoismaisen kansanmusiikin, polskien, polkkien ja menuettien improvisointityyli ja erityisesti siinä tyypilliset ylä- ja alahelyt sekä trilli-korukuviot ovat erottamattomasti osa Juholan harmonikkataiturointia. Samoin Juholan tulkinnoissa korostuvat kansanmusiikkiharmonikkatekniikasta tutut pitkät helyin koristellut melodia äänet ja niiden sitomiset tahdin yli.

Quinteto Fuego

Nuorten jyvaskyläläismuusikoiden Quinteto Fuego on kokoonpanonsa ja toistaiseksi myös suurelta osin ohjelmistonsa suhteen Piazzolla – yhtye, mutta kuten yhtye itsekin haastattelussa (Quinteto Fuego 19.9.2009) ilmaisi, suunnitelmia omaperäisemmälle musiikilliselle linjalle siirtymisestä on jo olemassa (ks. s. 56). Yhtye on tosin jo esittänyt omin tango nuevo – sovituksin suomalaisia tangoja ja muuta lavatanssimusiikkia säestäessään tangolaulajia Saska Helmikalliota ja Johanna Debreczenia vuoden 2007 Tampereen Maailmantangofestivaaleilla, mutta tätä materiaalia ei enää ole kuultavissa missään. Quinteto Fuego on toiminut myös mm. Marion Rungin taustayhtyeenä.

Quinteto Fuegon esikoisalbumi Quinteto Fuego plays Piazzolla (Quinteto Fuego Plays Piazzolla CD 2008) osoittaa tämän nuoren kvintetin olevan kypsää, selvästi Piazzollan tango nuevoon inspiroimia muusikkoja, jotka hakevat soittoonsa sävykästä ja elävää otetta jolla koskettaa kuulijaa. He eivät ole poikenneet sovituksissaan vahvasti Piazzollan alkuperäissovituksista. Kappaleissa, joissa sovitus on omaperäisempi, on yhtye tulkintani mukaan pyrkinyt tyylinmukaisuuteen tuomatta kovin vahvasti esille muita musiikkivaikutteita tai omia musiikillisia mieltymyksiään. Quinteto Fuegon tango nuevo artikuloi tulkintani mukaan erittäin taitavasta, Astor Piazzollasta ja tango nuevoista vaikuttuneesta, kansainvälisesti suuntautuneesta muusikkopolvesta. Tämä suomalainen

muusikkopolvi on musiikillisesti korkeakouluttautunutta ja näkee tango nuevon haasteellisena ja inspiroivana musiikinlajina, jonka parissa voi kehittyä muusikkona ja koskettaa syvästi kuulijoita.

Tanguedia Quintet

Tanguedia Quintet on Quinteto Fuegon tapaan nuorten ammattimuusikkojen muodostama energinen tango nuevosta ja Astor Piazzollan musiikista inspiroitunut yhtye. Tanguedia Quintet julkaisi maaliskuussa 2009 ensimmäisen live-albuminsa, Tanguedia Quintet LIVE. The New Tango of Astor Piazzolla. Toinen levy, Tango Querido yhdessä laulaja Angelika Klasin kanssa, ilmestyi Seinäjoen Tangomarkkinoilla 2010. Yhtyeen internetsivutietojen mukaan Tanguedia Quintet valmistelee tällä hetkellä uusia omia sävellyksiä ja sovituksia suomalaisista tangoklassikoista kolmatta albumiaan varten.

Albumin Tanguedia Quintet LIVE: The New Tango of Astor Piazzolla musiikillinen tyyli koostuu valtavasta määrästä esiintymistilanteen intensiteettiä ja intohimoista suhtautumista tähän musiikinlajiin. Albumillinen Astor Piazzollan musiikkia on sovitettu taitavan tyylin mukaisesti. Yhtye voitti Italian Lancianossa vuonna 2008 järjestetyn kansainvälisen Astor Piazzolla – kilpailun ja sai kiitosta nimenomaan uskollisuudesta Piazzollan musiikillista käsitystä ja orkestrointia kohtaan (Tanguedia Quintet 19.1.2010). Kuunnellessa tätä kyseistä albumia ja sen soittajien valtavaa intensiteettiä tulee mieleen sama hämmennys kun esimerkiksi seuratessa Astor Piazzollan yhtyeen esiintymistä DVD-tallenteella In Portrait: Astor Piazzolla (BBC 2002). Tuntuu epätodelliselta, että Tanguedia Quintetin jäsenet ovat näin virtuoosisen kuulaisen musiikin lukuisien harjoitustuntien jälkeenkin valmiita antamaan kirjaimellisesti kaikkensa esiintymistilanteessa. Tämän levytyksen kulttuuriset artikulaatiot kertovat jokaisesta kappaleesta 4. käsitellystä neljästä diskurssista: kansainvälisyydestä, vapaudesta, virtuositeetista, vahvasta suhteesta Astor Piazzollan tango nuevo – tyyliin. Kaikkein eniten kuitenkin tämä levytys artikuloi tango nuevon kehollisuudesta ja esiintymistilanteen ainutkertaisuudesta. Tällä levyllä pääsee esille erityisesti se miten paljon työtä tango nuevon soittamisessa on muusikolle. Tämä ilmenee muun muassa soittajien keskittyneistä hengähdyksistä hitaissa osissa ja soittimien akustisen monipuolisuuden todistamisesta niiden monipuolisen käytön myötä aina kesken kappaleen kuultavia hurjia huudahduksia myöten (Kuuntele kappaleet Otoño Porteño ja Michelangelo 70 äänitteellä: Tanguedia Quintet: The New Tango of Astor Piazzolla CD 2009).

Duo Kaipuuni Tango

Duo Kaipuuni Tango on bandoneonista ja klarinetista koostuva vielä levyttämätön yhtye, joka esittää argentiinalaisia ja suomalaisia tangoja uudelleen yhtyeelle sopiviksi sovitettuina. Duo Kaipuuni Tangon uudelleen sovittama versio Unto Monosen ”Satumaa-tangosta” on hyvä esimerkki etäännyttävästä artikuloinnista suomalaisessa uudessa tangossa. Tässä tutun suomalaisen tangon läpeensä tuttu harmonia on muutettu yhä tunnistettavaksi, mutta yllättäväksi ja uudellaiseksi. seuraavan sivun esimerkissä 1. Unto Monosen säveltämän ”Satumaa-tangon” A-osan luonnollinen molli on klarinetisti Lauri Sallisen (2008) uudelleen sovittamana muuntunut niin sanotuksi ”itämäiseksi” molliksi, jossa d-molliasteikon seitsemäs ja neljäs sävel ovat korotetut. Näin supisuomalainen tango saadaan irrotettua ja etäännytettyä siihen vahvasti yhdistyvästä 1960-luvun suomalaisesta maaseudusta ja herätettyä sen kuulija pohtimaan uudellaisia tangon kulttuurisia ja ajallisia ympäristöjä.

Esimerkki 8.

13
17
21
25

Esimerkissä 9. Lauri Sallinen (2008) on muuntanut ”Satumaa-tangon” A-osan melodiakertauksen tunnusomaisen harmonian mollista duuriksi.

Esimerkki 9.

The image shows a musical score for Example 9, consisting of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with a 'BAND.' annotation above the first measure. Chord symbols 'Gm/D' and 'D' are placed above the second and third measures, respectively. A circled 'CL.' is above the fourth measure, and a circled 'B' is above the fifth measure. The bottom staff starts with a bass clef and the same key signature. It contains notes and rests, with chord symbols 'Bm^A' and 'A' above the second and third measures. The dynamic marking 'pp' is written below the first measure of the bottom staff, and 'VERY TENDERLY' is written below the second measure. A triplet of three eighth notes is marked with a '3' above it in the final measure of the bottom staff. Measure numbers '33' and '37' are written at the beginning of the top and bottom staves, respectively.

6. Tulokset: Kulttuurisia artikulaatioita uudessa tangossa Suomessa

Kansainvälisyys – suomalaisuus -diskurssi

Suomalaiseen uuteen tangoon ja tango nuevoon sitä käsittelevän puheen analysoinnin perusteella kuuluu jokaisen tutkimukseni lähdeaineistoksi valikoituneen artistin tai yhtyeen tapauksessa jonkinlaisen suhteen ylläpitäminen maamme omaan vahvaan tangokulttuuriin, oli tämä suhde suomalaiseen tangoon sitten millainen tahansa. Analysoimastani aineistosta käy myös ilmi, miten Astor Piazzollan uraaurtavasti popularisoiman eklektisen ja monikulttuurisen tangotyylin koetaan olevan inspiroiva mahdollisuus ja perustelu myös suomalaisen tangon uudistamiseen. Musiikkianlayysiosuudessa käsitellyt esimerkit suomalaisen tangon uudelleensovituksista tango nuevo – tyylillä, sekä esimerkit etäännyttämisestä suomalaisen tangon maailmasta ovat tämän uuden kansainvälisemmän suhtautumistavan artikulaatioita.

Sen, että tango nuevo -muusikot usein kommentoivat suomalaista tangoa musiikillaan tai muutoin puheellaan näkisin aineistoanalyysini perusteella olevan myös yksi syy tango nuevoa kohtaan osoitetusta kiinnostuksesta Suomessa. Tango nuevo ja uuden suomalaisen tangon -muusikot auttavat myös meitä suomalaisia kuulijoita ja sivusta seuraajia jäsentämään ja ehkä päivittämään suhdettamme tangon maailmaan.

Virtuoosisuus -diskurssi

Suomalaisten tango nuevo – yhtyeiden muusikot ovat poikkeuksetta musiikillisesti erittäin korkeasti koulutautuneita instrumenttiansa ammattilaisia. Tango nuevohan on alkanut kehittyä ja löytää kuulijoita Suomessa nimenomaan taidemusiikki-instituution sisällä. Tämä on varmasti johtanut siihen, että suomalaisilta tango nuevo -yhtyeiltä ja artisteilta tavataan vaatia edelleen vahvaa teknistä osaamista, eikä Suomessa tällä hetkellä olekaan yhtään suurta suosiota saavuttanutta amatöörimaista tango nuevo – yhtyettä.

Tutkimukseni perusteella näyttää siltä, että tango nuevo ja sen pohjalta nouseva laajempi uuden suomalaisen tangon genre nähdään ja esitellään taiturimusiikkina, joka kuitenkin sijoittuu luontevasti taide- ja populaarimusiikin kentän väliin ilman kysymystäkään taidokkuuden ja musiikin hienouksien ymmärryksen puutteesta. Useiden havainnoimieni yhtyeiden musiikissa tuli esille tämä omistautunut ja uudistushaluinen suhtautuminen esittämiseen, säveltämiseen ja

sovittamiseen. Se artikuloi suomalaisten uuden tangon ja tango nuevo -muusikoiden pyrkimyksistä musiikilliseen tekniseen taituruuteen ja sitä osoittavaan yleisön arvontaan. Tällaisen puheen ja soivan musiikin kautta syntyy mielikuva musiikinlajista, joka on murtamassa ikäikäistä taidepopulaarimusiikki – jaottelua. Tässä perinteisessä jaottelussa taidemusiikki on edustanut musiikillisten periaatteiden monipuolista ymmärtämistä ja samalla myös teknisen osaamisen huippuun kehittyneisyyttä, populaarimusiikki taas puolestaan yksinkertaistettuja musiikillisia rakenteita ja instrumenttitekniikan myös muihinkin periaatteisiin, kuin ainoastaan tekniseen virtuoosisuuteen perustuvaa arvontaa.

Vapaus -diskurssi

Vapauden diskurssissa yhdistyvät kertomukset ja kokemukset tango nuevo – muusikoiden ainutlaatuisista kyvyistä ja tahdosta liikkua erilaisten musiikillisten maailmojen välissä kokematta esteitä luovalle toiminnalleen niin sosiaalisilta kuin musiikillisiltakaan tahoilta. Tulkintani mukaan suomalaiset tango nuevo – muusikot kokevat tärkeäksi mahdollisuuden olla kiinnittymättä vahvasti mihinkään sosiaaliseen ryhmään tai tiettyyn musiikkiperinteeseen. Näin he voivat taata itselleen luomisen vapauden, jota tämä monipuolinen musiikinlaji heiltä jopa vaatii. Suomalaisen tango nuevo – ja uuden tangon yhtyeiden julkaisujen musiikkianalyttiset havaintoni tukevat diskurssianalyysituloksiani. Eri musiikinlajien tasa-arvoisuuden ja eri musiikinlajeihin vapaasti suhtautumisen artikulaatioita kuului erityisesti Tango for Fourin, Quinteto Otra Vezin, Kaipuuni tangon, Petri Ikkelän Amuletti – yhtyeen sekä Duo Milla Viljamaa ja Johanna Juholan analyysikappaleissa.

Kehollisuus ja ainutkertaisuus -diskurssi

Musiikin ainutkertaisuus ja kehollisuus korostuivat suomalaisen uuden tangon ja tango nuevo – yhtyeiden puheessa ja heidän musiikkiaan koskevassa ulkopuolisten asiantuntijoiden määrittelyissä. Tulkintani mukaan tämä kehollisuuden korostuminen tango nuevoa koskevissa määrittelyissä liittyy sekä pyrkimykseen tuoda esille tämän musiikinlajin potentiaali populaari- ja taidemusiikin generajojen ylittämässä ja saada siten mahdollisimman monet yleisösegmentit kiinnostumaan tästä musiikinlajista että myös itse kuulijan ja soittajan henkilökohtaiseen kokemukseen musiikin välittämästä kehollisesta energiasta. Tango nuevo, joka Suomessa kehittyi musiikin korkeakouluttautuneiden parissa ja välittyi yleisöille heidän kauttaan luo monipuolisen taiteensosiologisen taustansa, monipuolisten musiikillisten elementtiensä ja esiintymistilanteen

korostuneisuuden kautta esittäjilleen itselleenkin mahdollisuuden populaarimusiikin keholliseen ainutkertaisuuteen. Suomalaisen uuden tangon ja tango nuevoon kehollisuuden ja ainutkertaisuuden artikulaatioita oli erityisesti kuultavissa Tanguedia Quintetin levytyksellä Tanguedia Quintet LIVE. The New Tango of Astor Piazzolla (2009).

Piazzolla -diskurssi

Suhde Astor Piazzollaan musiikillisena esikuvana ja innoittajana ja koko tango nuevo – genren sävellys- ja sovitusteknisen repertuaarin kehittäjänä ohjaa tutkimuksen myötä karttuneiden havaintojeni mukaan vahvasti suomalaisten tango nuevo muusikoiden luovaa toimintaa. Muusikoiden, asiantuntijoiden ja journalistien mielikuva Piazzollasta uudistushakuisena ja musiikin sosiaalisista ja kansallisista raja-aidoista piittaamattomana, teknisesti taitavana ja paljon esiintyvänä muusikkona nivoo yhteen monia suomalaista uutta tangoa määrittäviä piirteitä ja läpäisee kaikki käsittelemääni viisi suomalaisen uuden tangon diskurssia. Kaikkien muiden käsittelemieni tango nuevo- ja uuden suomalaisen tangon yhtyeiden musiikkien analyysissä oli havaittiin Astor Piazzollan kehittämien tekniikoiden hyödyntämistä taikka hänen kappaleidensa uudelleentulkittamisesta lukuunottamatta duo Kaipuuni Tangoa. Näin siis suomalainen tango nuevo ja uusi tango artikuloivat Astor Piazzollan tango nuevoon suuresta merkityksestä.

Suomalaisten tango nuevo – ja uuden tangon yhtyeiden suhde Astor Piazzollaan on vahva, mutta usein häneen viitattiin puheessa vain esimerkillisenä säveltäjänä ja muusikkona, innoittajana ja tien viitoittajana. Kuitenkaan hänen musiikkiinsa ei haluttu puheen tasolla tukeutua erityisemmin vaan suunnata katse kohti omien uusien musiikillisten ratkaisujen etsimiseen ja omaksi kutsuttavan uuden tangomusiikin säveltämiseen.

7. Loppusanat: Miksi tango nuevo?

Tutkimustani on ohjannut alusta asti kysymys siitä, miksi juuri tango nuevo inspiroi meitä suomalaisia niin vahvasti, että se tuntuu puhuttelevan niin maallikkoja musiikin harrastajia kuin muusikoita ja asiantuntijoitakin suomalaisen kulttuurielämän kentän jokaisella laidalla? Luulen vastauksen siihen miksi suomalaiset suhtautuvat niin kiinnostuneesti tango nuevoon löytyvän siitä että me lopulta tarvitsemme oman uudistuneen tangomme. Tango on suomalaisille vahva symboli ja sen uudella tavalla käsittelemiseen ja nykyaikaan päivittämiseen, kuten myös ihmisiin jotka tämän tehtävän suostuvat ottamaan vastaan, on aina kiinnostusta. Tangomarkkinat nostivat 1980-luvulla tangon parrasvaloihin uudella tavalla. Niiden jälkeenkin säilyy kiinnostus ja tarve tangolle, mutta mitä siltä halutaan?

Tango nuevo on puhutellut useita suomalaismuusikkoja vahvasti mikä käy ilmi myös tästä tutkimuksesta. Se on vastannut haluun kokea tangoa uudella tavalla. Kaupungeissa 1960-luvun jälkeen nuoruuttaan viettäneet sukupolvet eivät ole löytäneet tangoa yhtä helposti omakseen kuin aiemmat sukupolvet, ja tango nuevo on tajonnut uudenlaisen kiinnittäytymistavan tangomusiikkiin. Tango nuevo on mahdollistanut näille suomalaismuusikoille hyvin monipuolisen toiminta-avaruuden, lukuisia monikulttuurisia identiteetin kiinnittymispintoja ja musiikillista haasteellisuutta. Tango nuevo on osallistunut suomalaisen tangon historian kirjoittamiseen kaikkien siitä inspiroituneiden muusikkojen ja yleisöjen kautta.

8. Lähteet

Kirjallisuusviitteet:

- Aho, M. 2002: Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus” Tampere: Tampere University Press.
- Aslan, P. 2002: The Evolution of Tango Music. www.avantango.com (tulostettu 10.2.2006) (Artikkeli on lyhennelmä UCLA:n maisterin tutkielmasta vuodelta 1990 Tango Stylistic Evolution and Innovation.)
- Azzi, M. S. & Collier, S. 2000: *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. New York: Oxford University Press.
- Azzi, M. S., Collier, S. & Cooper, A. 1995: *!Tango!: The Dance, the Song, the Story*. London: Thames & Hudson.
- Béhague, G. 2001: “Tango”. Teoksessa Sadey, S. & Tyrrell, J. (toim.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.) London: Macmillan Publishers.
- Ferrer, H. 1999: *El Tango: Su historia y evolución*. Buenos Aires: Ediciones Continente
- Frith, S. 1978: *Sociology of Rock*. London: Constable & Robinson Limited.
- Gronow, P., Lindfors, J. & Nyman, J. (toim.) 2004: *Suomi soi 1: Tanssilavoilta Tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.
- Henriksson, J. & Kukkonen, R. 2001: *Toivo Kärjen musiikillinen tyyli*. Helsinki: Hakapaino Oy
- Isokangas, A. 1994: “Finnish tango: Once a fad, the dance is now a tradition” *Billboard* 2.12.1994, Vol. 106, Issue 7.
- Jalkanen, P. 1989: *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920 -luvulla*. Helsinki: Hakapaino.
- Jiménez García, F. 1964: *El tango: historia de medio siglo, 1880–1930*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires
- Jokinen, A., Juhila, K. & Suominen, E. 1993: *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino
- Kallio, S. 2006: *Astor Piazzollan musiikin kulttuuriset ja musiikilliset elementit suhteessa argentiinalaisen tangon historiaan. Joensuun yliopiston proseminaaritutkielma*.
- Koivusalo, E. 1994: “Tangon musiikillisiä vaihteita Suomessa 1929–1961” *Musiikin suunta* 3/1994
- Kukkonen, P. 1996: *Tango Nostalgia*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Kurkela, V. (toim.) 2009: *Musiikki tekee murron. Tutkimuksia sävel- ja hittiradioista*. Tampere: Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitos.

- Lechner, E. 2006: "THE REVENGE OF THE ACCORDION". *Hispanic*; Vol. 19 Issue 5, 44-46
- Mafud, J. 1966: *La sociología del tango*. Buenos Aires: Americalée.
- Manuel, P. 1988: *Popular Musics of the Non-Western World*. New York: Oxford University Press
- Matamoro, B. 1971: *Historia del tango*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Metsämäki, H. & Pelkki, P. 1997: *Satunmaa. Unto Mononen — elämä ja laulut*. Jyväskylä: Gummerrus.
- Middleton, R. 1990: *Richard Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Niiniluoto, M. 1982: *Toivo Kärki - Siks oon mä suruinen*. Helsinki: Tammi.
- Pampin, M. (toim.) 1976: "La Historia del Tango – sus orígenes". Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Pickenhayn, J. O. 1999: *Estudio sobre el tango*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Piipponen, T. 1999: Kolme tenoria, taide ja populaari suomalaisissa musiikkilehdissä. Tampereen yliopiston pro gradu –tutkimus.
- Rautiainen, T. 2001: *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Shepherd, J. 1991: *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- Shepherd, J. & Wicke, P. 1997: *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press
- Suutari, P. 1993: "Mikrotason analyysi tangon kehityksestä" *Musiikkitiede* 2/1993
- Suutari, P. 1994: "Tangon akkulturaatio suomalaiskansallisen iskelmän avainsymboliksi" *Musiikin suunta* 3/1994
- Åhlen, C-G. 1987: *Tangon i Europa – en pyrusseger? Studier kring mottagandet av tangon i Europa och genrens musikaliska omställningsprocess*. Stockholm: Proprius Förlag,

Haastattelut:

- Ikkelä, P. 28.9.2009 (Nauhoite ja litteraatio, Suvi Kallio)
- Kujanpää, A. 17.3.2010 (Muistiinpanot, Suvi Kallio)
- Padilla, A. 22.9.2009 (Muistiinpanot, Suvi Kallio)
- Quinteto Fuego 19.9.2009 (Nauhoite ja litteraatio, Suvi Kallio)
- Sallinen L. 16.10.2009 (Nauhoite ja litteraatio, Suvi Kallio)
- Salikoski, K. 18.9.2009 (Muistiinpanot, Suvi Kallio)

Sandås, H. 20.12.2009 (Nauhoite ja litteraatio Suvi Kallio)

Virtanen, T. 19.9.2009 (Nauhoite ja litteraatio, Suvi Kallio)

Internetlähteet taltiointipäivämäärineen:

Denniston, C. 26.3.2006: A Brief Introductory to the History of Tango Music
http://www.totaltango.com/acatalog/tango_brief_intro_91.html

Di Matteo, L.: 1.12.2010
http://www.jaro.de/php/endex.php3/page/content:artist/artist_id/e3aac9daf0a9a0c38d136b5725fc18c7

Ikkela, P.: 10.1.2010 <http://www.petri-ikkela.info/>

InTime Quintet: 2.12.2009 <http://www.uta.fi/lehdet/aviisi/9414/tango.html> sekä

1.12.2009 <http://www.hannu-siiskonen.ch/index.php?id=20>

Jaakkola, J. 19.1.2010: "The Finnish Tango. It's history and characteristics" Fimic:n internetsivut
<http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/0/B07DE6DA87C46640C2257506005199FE?opendocument>

Kaipuuni Tango: 31.1.2010 <http://www.myspace.com/kaipuunitango>

Laurén P. & Laurén M. 4.2.2010 Mitä on tango nuevo? <http://pasiymariatango.blogspot.com/>

Milla Viljamaa ja Johanna Juhola: 11.1.2010 <http://www2.siba.fi/duo/> ,

20.11.2010 <http://www.kolumbus.fi/millaviljamaa/press.htm> ,

30.11.2010 <http://www.tangoduo.net/index.php?cmd=9> sekä

4.2.2010 <http://www.johannajuhola.net/arvostelut/>

Novjaro Quintet: 1.2.2010 <http://novjaro.com/>

Pugliese, Osvaldo 1.12.2010 http://en.wikipedia.org/wiki/Osvaldo_Pugliese

Quiteto Fuego: 10.1.2010 <http://www.quintetofuego.net/>

Quinteto Otra Vez: 1.2.2010 <http://www.suomijazz.com/otravez.htm>,

10.1.2010 http://www.elementori.com/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=68 sekä

4.2.2010 <http://www.umo.fi/tilaa-umo/umo-quinteto-otra-vez/>

Tango Orchestra Bandola: 31.1.2010

http://209.85.135.132/search?q=cache:okHkedKY5_YJ:www.arsnet.net/data/muut_tiedostot/CV_Bandola_2009.doc+tango+orchestra+bandola&cd=1&hl=fi&ct=clnk&gl=fi

ja 2.1.2010 <http://www.bandola.org/>

Tanguedia Quintet: 10.1.2010 <http://studiokrunikka.fi/arkisto/tanguedia-quintet/>,

8.4.2009 <http://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/tanguedia-quintet-uppoutui-tango-nuevoon>

19.11.2010 <http://www.myspace.com/tanguediaquintet>

4.2.2010 <http://www.fantasticomusic.fi/ohjelmapalvelut/tanguedia-quintet/> sekä

19.1.2010 <http://www.vantaanlauri.fi/arkisto/2009/2009-08-27/kulttuuri/musiikki/Alyn-ja-intohimon-tango-nuevoa>

Väyrynen, M.: 3.1.2010 <http://www.accordions.com/mika/biography.htm>

Ziegler, P. 30.11.2010 <http://www.pabloziegler.com/>

Konserttiohjelmat:

Kaipuuni Tango 21.9.2009: KAIPUUNI TANGO – tislattua tangoa uudessa pullossa – Pitskun kulttuurikirkossa 21.9.2009 järjestetyn konsertin konserttiohjelma

Levykansitekstit:

Tango for Four: Tango for Four CD 1999. Finlandia Records: 3984-27887-2

Tango Orchestra Bandola: Piazzolla: Chau Paris CD 2002. Oy Fg-Naxos Ab: 8555911 FIN

Nuotit:

Sallinen, Lauri (sov.) 2008: Satumaa

Äänitteet ja DVD -tallenteet:

In Portrait: Astor Piazzolla DVD 2005. BBC Opus Arte: BOA 0905

Milla Viljamaa ja Johanna Juhola: Piazzolla Passage CD 2003. Warner Music Finlandia Records: (08) 2564-60268-2 (1)

Milla Viljamaa ja Johanna Juhola: Mi Retorno CD 2007. Texicalli Records: TEXCD076

Petri Ikkela / Amuletti CD 2007. Suomen Harmonikkainstituutti: FAICD21

Piazzolla, Astor: A. Piazzolla y su Noneto (Rome 1972) CD 1994. Saludos Amigos: CD 62050

Piazzolla, Astor: Concierto para Quinteto CD 1990. Alfa: AFCD-5

Piazzolla, Astor: Piazzolla en el Regina CD 1994. RCA/BMG: 74321 21373-2

Piazzolla, Astor: The Central Park Concert CD 1994. Chesky: JD 107

Quinteto Fuego: Quinteto Fuego Plays Piazzolla CD 2008. Ohjelmatuotanto Jari Kallonen: OJKCD-001

Quinteto Otra Vez & Martin Alvarado: Tango Norte, Tango Sur CD 2008. Alba: ABCD 268

Tango for Four: Tango for Four CD 1999. Finlandia Records: 3984-27887-2

Tanguedia Quintet: The New Tango of Astor Piazzolla CD 2009. OTR01

Liitteet

Liite nro. 1.

Kysymyksiä Suomalaisille tango nuevo – yhtyeille ja/tai -muusikoille

I Yhtyeen jäsenistä, historiasta, nykyisestä tilanteesta ja tulevaisuudesta:

Miten määriteltäisiin lyhyesti oman yhtyeen/omaa musiikkia? Tango-yhtye, tango nuevo -yhtye, jazz-yhtye, Piazzolla -yhtye)

Milloin ja miten syntyi idea Piazzollan musiikkia soittavan yhtyeen perustamisesta? Mistä saatiin tietoa Piazzollasta?

Ketä yhtyeeseen kuuluu ja mitkä ovat soittajien musiikilliset taustat?

Miten soittajat valikoituivat yhtyeeseen?

Mistä saatiin nuotteja ja miten niihin ja sovittamiseen suhtauduttiin alkuvaiheessa? – Innoittivatko nuotit jo alkuun omiin tulkintoihin, vai pyrittiinkö jollain tavalla matkia tyyliä, soundia, ja soittotekniikoita?

Miten muut tuntemanne tango nuevo yhtyeet vaikuttivat ohjelmistonne ja tyylinne kehittymiseen alkuvaiheessa?

Minkälainen yleisesti kuvailtuna on ollut yhtyeen esiintymishistoria? (paikat, yleisöt)

Onko käsitystä omasta yleisöstä? Kenelle soitetaan? Keitä käy konserteissa? Ketkä ovat kiinnostuneita yhtyeestä ja seuraavat sen vaiheita? Minkä musiikinlajien tuntijoita yleisöt ovat? Mitä he hakevat konserteista?

Mihin suuntaan haluaisitte kehittää yhtyeen ohjelmistoa ja asemaa tulevaisuudessa?

II Suomalainen, eurooppalainen ja argentiinalainen tangoperinne:

Mitä edustaa yhtyeelle argentiinalainen tango? (soivana musiikkina, historiallisesti, kulttuurina, nykymusiikkina)

Mitä yhtyeelle edustaa suomalainen tango? (soivana musiikkina, kulttuurihistoriallisesti, nykyinen tuotanto)

III Astor Piazzollan musiikki ja tango nuevo:

Mitä yhtyeelle edustaa Astor Piazzolla musiikillisine tuotantoineen? (Piazzolla henkilönä, aika jolloin hän eli, vaikutti, otti vaikutteita ja sävelsi sekä hänen musiikillinen tuotantonsa?)

Millä muulla tavalla hänestä ja musiikistaan mahdettaisiin ajatella?

Jos Piazzollan musiikkia luokiteltaisiin, niin miten se suhteutuisi haastateltavien mielestä länsimaisen konserttimusiikin, jazzin ja argentiinalaisen tango perinteisiin ja soittokäytänteisiin?

Mitä Piazzollan ”musiikilliselle perinnölle” on haastateltavien mielestä tapahtunut hänen jälkeensä?

Miten haastateltavat ymmärtävät käsitteen tango nuevo? Mitä se pitää sisällään? Suomessa? Muualla maailmassa? Miten merkittävä on Piazzollan teosten osuus nykyisten tango nuevo esittäjien ohjelmistossa haastateltavien käsityksen mukaan?

Millä tavalla yhtye ottaa haastateltavien mielestä kantaa ”Piazzollan jälkeisen tangomusiikin” ja nuevo tango esittämisen- ja tulkitsemismahdollisuuksiin? Onko olemassa jotain toimintaa ohjaavia ajatuksia? Onko Piazzollan ”haamu” jotenkin vielä kaiken yllä vai koetaanko oma asema tulkitsijana ja uudistaja jo verrattain vapaaksi?

Miksi halutaan esittää juuri tango nuevoa ja osallistua ”tango nuevo – kulttuuriin”? Voidaanko muotoilla jonkinlaista tausta-agendaa? (Esim. Juuri tietynlaiset yleisöt ja kysyntä ”smart music community”?)

Mitä Piazzollan sävellysteknisiä tai sovituksellisia ratkaisuja ja toimintatapoja on haluttu tukea/uusintaa ja onko jotain, mitä on haluttu tarkoituksella muuttaa tai uudistaa juuri teidän yhtyeellenne sopivamman tulkintatavan mukaiseksi?

Miten haastateltavat määrittelisivät Piazzollan osuutta musiikissaan? (Innoittajan asema, idolin asema, teknisten keinojen löytäjän ja kehittäjän asema, suunnannäyttäjät?)

IV Tango nuevo finlandés:

Miten mielestänne tango nuevo asettuu suomalaiseen musiikkielämään?

Voisiko suomalaisten luomasta tango nuevosta löytää joitain ”suomalaisia” piirteitä? Tulkintatapa? (rytmisen aksentointi, melodianmuodostus, yhteys Kärkeen, Monoseen?)

Miten suomalaisuus mahdollisesti kuuluu tai on läsnä sävellyksissänne ja tulkinnoissanne?

V Jazz ja länsimainen konserttimusiikki:

Miten yhtyeenne hyödyntää länsimaisen taidemusiikin parissa kehitettyjä sävellys- ja esitystekniikoita? Ovatko jonkun tietyn säveltäjän tekniikat vaikuttaneet erityisesti omiin sävellyksiinne ja sovituksiinne, ja jos niin mitkä ja miten?

Miten yhtyeenne ohjelmistossa kuuluvat jazz-vaikutteet? Ovatko jonkun tietyn säveltäjän tekniikat vaikuttaneet erityisesti sävellyksiin ja sovituksiin, ja jos niin mitkä ja miten?

VI Yhtyeen ohjelmistosta ja sävellys- ja sovitustyöstä:

Mitkä ovat tyypilliset uuden sävellyksen syntymä- ja työstövaiheet esimerkkeinä uusi Piazzolla – tulkinta ja oma uusi sävellys? (mahdollisuus jatkaa ihan nuotteja läpikäymällä eteenpäin)