

**Kristiina Aatsinki**

**Suomalainen tango muutoksessa?  
Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailun  
kappaleet suomalaisen tangon kaanonin kontekstissa**

**Tampereen yliopisto**

**Kulttuuri- ja yhteiskuntatieteiden yksikkö**

**Etnomusikologian pro gradu -tutkielma**

**Joulukuu 2012**

TAMPEREEN YLIOPISTO  
Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

AATSINKI, KRISTIINA: Suomalainen tango muutoksessa? Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailun kappaleet suomalaisen tangon kaanonin kontekstissa

Pro gradu -tutkielma, 67 s., 4 liites.

Etnomusikologia

Ohjaajat: Vesa Kurkela ja Mikko Vanhasalo

Joulukuu 2012

Tangoa pidetään keskeisenä osana suomalaista musiikkikulttuuria. Siihen suhtaudutaan itsestään-selvyytenä, jolle kaikki osaavat antaa määrittelyn. Onko suomalainen tango kuitenkin muuttunut vuosien aikana?

Käsittelen aihetta paneutuen aluksi suomalaisen tangon kehityshistoriaan 1900-luvun alusta aina nykypäivään saakka. Tutkimuksen keskeisenä osana on vuosittain järjestettävät Seinäjoen Tangomarkkinat, jonka yhteydessä pidetään tangon sävellys- ja sanoituskilpailu. Kilpailun tavoitteena on uudistaa suomalaista tangoa ja laajentaa suomalaista tangogenreä.

Tässä tutkimuksessa olen analysoinut Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailun kappaleita kolmelta vuosikymmeneltä sekä teksti- että musiikkianalyysin keinoin. Perusteellisemmän analyysin tein vuoden 2011 kilpailun parhaimmistolle, joka käsittää 12 uutta tangosävellystä. Analyysini valossa etsin yhteyksiä totuttuun suomalaisen tangon kaanoniin. Tätä tangon perusohjelmistoa edustaa Toivo Kärjen ja Unto Monosen tuotanto. Vertaan analyysissä saamiani tuloksia näiden kahden suomalaisen tangon ehkä tunnetuimman säveltäjän tangosävellystyylisiin ja tyypillisyyksiin. Tekstianalyysini pohjautuu neljään itse muokkaamaani kategoriaan: I) Nostalgia ja kaipuu aikaan tai paikkaan, II) Ihmisten välinen rakkaus ja kaipuu, III) Intohimo, mustasukkaisuus ja yliromanttisuus ja IV) Kansalliset ja kulttuuriset teemat. Jaotteluni lähtökohtana olen käyttänyt Pirjo Kukkosen (1996) väitöskirjassaan esittelemää tangon sanoitusten kategorisointia.

Tarkastelemalla Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailuun osallistuneita kappaleita tulin siihen tulokseen, ettei suomalainen tango ole säilynyt samanlaisena vuosikymmenestä toiseen. Tango heijastaa muiden ilmiöiden tavoin yhteiskunnan muutoksia alati uudistuen. Mistään suuresta muutoksesta ei kuitenkaan ole kyse. Suomalaisen tangon traditiossa on tiettyjä tyypillisyyksiä, jotka toistuvat kuitenkin muodostamatta mitään yhtä tangon kaavaa.

Avainsanat: tango, Seinäjoen tangomarkkinat

# Sisältö

1. JOHDANTO.....	2
2. TUTKIMUSAINEISTO JA MENETELMÄT .....	4
2.1. Musiikkianalyysi .....	5
2.2. Sanojen analyysi.....	5
2.3. Asiantuntijahaastattelu.....	7
2.4. Lähdeaineiston arviointi .....	8
3. SEINÄJOEN TANGOMARKKINOIDEN SÄVELLYS- JA SANOITUSKILPAILU .....	10
3.1. Kilpailun säännöistä ja tuomariston työskentelystä.....	12
3.2. Suomalaista tangoa uudistamassa.....	13
3.3. Kilpailutangojen uudet suuntauokset.....	14
3.4. Kilpailutangojen teemoista.....	15
4. SUOMALAISEN TANGON MUOTOUTUMINEN.....	17
5. SUOMALAISEN TANGON TYYLPIIRTEET .....	23
5.1. Suomalaiset tangosävellykset .....	23
5.1.1. Toivo Kärjen tangojen ominaispiirteet .....	24
5.1.2. Unto Monosen tangojen ominaispiirteet.....	27
5.2. Suomalaiset tangosanoitukset.....	29
5.3. Suomalaisten tangosanoitusten luokittelu.....	32
5.3.1. Rakkaus, nostalgia ja kaipuu ajan ja paikan kuvastimessa.....	33
5.3.2. Rakkaus .....	35
5.3.3. Eros, tunteilevuus ja triviaalit aiheet .....	37
5.3.4. Viittaukset aiempiin teksteihin .....	38
5.3.5. Kansalliset, kulttuuriset, historialliset ja sosiaaliset teemat.....	38
5.3.6. Sanoitusten luokitukset ja niiden painotukset tässä tutkimuksessa .....	39
6. ANALYYSI.....	40
6.1. Kilpailukappaleiden tonaliteetit ja sävellajit .....	40
6.2. Vuoden 2011 kilpailukappaleiden parhaimmiston musiikkianalyysi.....	43
6.3. Kilpailukappaleiden sanoitusten teemat .....	56
7. JOHTOPÄÄTÖKSET .....	61
LÄHTEET .....	64
Liitteet .....	68

# 1. JOHDANTO

Tämä pro gradu -tutkielma käsittelee suomalaisen tangon muutosta Seinäjoen Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailussa. Kilpailua on järjestetty vuodesta 1985 ja vuosittain siihen on osallistunut useita kymmeniä, jopa satoja uusia tangoja. Toistavatko kilpailukappaleet jotain vuosien saatossa muovautunutta ”suomalaisen tangon kaavaa” vai ovatko kilpailussa menestyneet sävelmät lähteneet elämään omaa elämäänsä irrallaan tangoperinteestä? Tähän kysymykseen pyrin saamaan vastauksen tässä tutkimuksessa.

Suomessa tangonhistoria alkaa viime vuosisadan alkupuolelta, jolloin ensimmäiset tangosävelmät ja tanssit kuultiin ja nähtiin Helsingissä ulkomaalaisten artistien esittämänä. Pian tango valloitti kuulijansa ja pikkuhiljaa se muotoutui Suomessa omaleimaiseksi musiikkityyliksi, jossa yhdistyivät argentiinalainen tango, saksalainen marssimusiikki ja venäläinen valssiromanssi. Viimeistään 1940-luvulta lähtien voidaankin puhua suomalaisesta tangosta, joka ei juurikaan muistuta kansainvälisiä esikuviaan.

Suomalaiselle tangolle tyypillistä on rytmi, jota on helppo tanssia kävelynomaisesti ja kuitenkin jopa uskaliaasti lähellä partneria. Alkuperäiset synkooppirytmit ovat liudentuneet trioleiksi, jotka tukevat hyvin suomalaista sanarytmiä antaen laulajalle vapautta tulkintaan. Melodialtaan suomalainen tango muistuttaa paikoin virttä, mutta toisaalta se suosii myös suuria hyppyjä ja muistumia venäläisistä valssiromansseista. Kaiken ytimenä on tangon sisältö: nostalgia ja kaiho. Argentiinalaisissa tangoissa sanoitukset saattoivat olla yhteiskunnallisesti varsin kantaaottavia. Suomen oloissa tango muuttui pieniksi tarinoiksi pettymyksestä, hylkäämisestä, pohjattomasta kaipuusta ja ikuisesta rakkaudesta. Musiikin ja kosketuksen avulla on ihmiseltä toiselle jo vuosikymmenten ajan siirtynyt viestejä, jotka muuten olisivat saattaneet jäädä kertomatta.

Vielä nykyisinkin tanssilavoilla ja ravintoloissa soivat suosituimmat tangot lienevät pääasiassa kahden säveltäjän käsialaa. Toivo Kärki (1915–1992) ja Unto Mononen (1930–1968) ovat molemmat kehittäneet suomalaista tangoa sellaiseksi kuin me sen nyt tunnemme. Heillä molemmilla oli tunnistettava sävellystyyli ja molempien sävellyksistä löytyy tyypillisyyksiä ja tehokeinoja. Näiden keinojen asemaa nykytangoissa pyrin nyt kartoittamaan aineistostani. Se koostuu 800 sävelmästä, joilla on osallistuttu Seinäjoen Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailuun vuosina 1994, 2001 ja 2011. Musiikillisten tehokeinojen lisäksi kiinnitän

huomiota kappaleiden teksteihin ja teemoihin. Alkusysäyksenä tekstien analyysissä käyttämilleni kategorioille toimii Pirjo Kukkonen (1996) tekemä jaottelu tekstin teeman perusteella viiteen kategoriaan, joiden painotuksia olen itse muokannut ja soveltanut aineistooni sopivammiksi.

Tutkimusaineistona Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailun kappaleet ovat äärimmäisen mielenkiintoisia siksi, ettei niitä ole analysoitu ennen tätä tutkimusta lainkaan. Materiaalia on valtavasti ja tyylipiirteiden puolesta se pitää sisällään suomalaisen nykytangon historian koko kehityskaaren. Valitettavasti osa materiaalista on vuosien myötä kadonnut, sillä niiden tutkimuksellista arvoa ei ole ymmärretty menneinä vuosikymmeninä. Nykyinen Seinäjoen Tangomarkkinoiden organisaatio on ottanut kuitenkin asiakseen tallettaa tarkasti säilyneen materiaalin, jotta siihen voidaan helposti palata uudelleen.

Tutkimustani varten kävin haastattelemassa Seinäjoen Tangomarkkinoiden toimitusjohtajaa Pekka Leinosta. Häneltä sain tarkempaa lisätietoa Tangomarkkinoiden yhteydessä pidettävästä sävellys- ja sanoituskilpailusta. Pysin haastattelun avulla selvittämään mikä on kilpailun tämänhetkinen toimintamalli ja tavoite.

Oma mielenkiintoni suomalaista tangoa kohtaan on syttynyt jo joskus lapsuusvuosina, kun seurasin perheeni kanssa televisiosta Seinäjoen Tangomarkkinoita. Myöhemmin tanssilavoja bändin kanssa kiertäessäni ovat ikivihreät tangot tulleet tutuiksi myös laulajan näkökulmasta. Tangojen tarinat saattoivat jäädä lapsuudessa ja nuoruudessa ulkokohtaisiksi, mutta silti ymmärsin jo silloin niiden pitävän sisällään jotain perisuomalaista. Tangomelodiat taas kiinnostivat laaja-alaisuudellaan ja haasteellisuudellaan puhumattakaan tulkinnasta, jota tangoissa pidetään erityisen tärkeänä.

Tutkielman alussa käyn läpi tarkemmin tutkimuskysymyksiä ja esittelen menetelmiä, joita olen työssä käyttänyt. Mukana on myös pohdintaa aineiston hankintaprosessista ja työstämisestä. Luvussa kolme esittelen yleisesti suomalaisen tangon historiaa. Luvussa neljä käyn läpi suomalaisen tangon tyylipiirteitä sekä melodioissa että sanoitusten teemoissa.

Viidennessä luvussa esittelen tarkemmin Seinäjoen Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailua, sen nykytilaa ja tavoitteita. Luku kuusi on tutkimusaineistoni analyysiä, joka keskittyy erityisesti sävellys- ja sanoituskilpailun vuoden 2011 parhaimmistoon. Luvussa seitsemän on kootusti päätelmät, jotka perustuvat analyysin tuloksiin. Lisäksi pohdin tutkimustulosten jatkohyödynnettävyyttä sekä aiheen syventämismahdollisuuksia.

## 2. TUTKIMUSAINEISTO JA MENETELMÄT

Tutkimukseni on luonteeltaan laadullista ja kuuluu etnomusikologian tutkimusalaan hyödyntäen populaarimusiikin tutkimuksen metodeja. Kuten etnomusikologiassa yleensäkin tarkastelen tutkimuskohdetta kulttuurisessa kontekstissa eikä siitä erillisenä ilmiönä. Tarkastelun kohteena ovat Seinäjoen Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailuun osallistuneiden kappaleiden suhde suomalaisen tangon kaanoniin sekä mahdolliset yhteydet kahden keskeisen tangosäveltäjän, Toivo Kärjen ja Unto Monosen, ominaisiin tangosävellystyyleihin. Tässä yhteydessä pohdin myös sitä, onko suomalainen tango muuttunut vuosien saatossa. Lisäksi tarkastelen kilpailutangojen sanoitusten teemoja ja niiden nivoutumista Pirjo Kukkonen (1996) luomiin tangon temaattisiin kategorioihin, joita sovellan omaan aineistooni. Näissä temaattisissa kokonaisuuksissa juuri tangon suomalaisuus ja kulttuurisidonnaisuus korostuvat, sillä kategoriat eivät ole toistettavissa sellaisenaan muissa kulttuureissa.

Tutkimusaineistoni koostuu Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailun vuoden 2011 kilpailukappaleista, joita on 139, vuoden 2001 kappaleista, joita on 356, sekä vuoden 1994 kappaleista, joita on 305, eli yhteensä 800 sävelmästä. Aineisto on siis suhteellisen laaja ja siksi pro gradu-tutkielman puitteissa sen kokonaisvaltainen ja yksityiskohtainen läpikäynti lienee mahdotonta. Keskitynkin koko materiaalin osalta yleisiin musiikillisiin ominaisuuksiin, kuten kilpailukappaleiden tonaliteettiin sekä tekstien aihepiireihin. Tarkempaan tarkasteluun olen valikoinut vuoden 2011 parhaimmiston, yhteensä 12 kappaletta, jotka edustavat kilpailun tuomariston mielestä eteenpäin menevää suomalaisen tangon traditiota. Näihin kappaleisiin kohdistuu tarkempi analyysi, joka keskittyy kilpailuteosten rytmisiin ja melodisiin ratkaisuihin sekä niiden suhteeseen ikivihreistä suomalaisista tangoista löytyviin rytmisiin ja melodisiin tyylipiirteisiin.

Tässä tutkimuksessa pääpaino on musiikki- ja tekstianalyyssissä esityksen ja kuulijan jäädessä sivurooliin. Etsin yhtäläisyyksiä suomalaisen tangon kaanoniin ja eritoten Toivo Kärjen ja Unto Monosen sävellyksille tyypillisiin piirteisiin. Tutkittaessa suomalaista tangoa voi tuskin ohittaa tekstin merkitystä. Suomalaisen tangon erityispiirteenä ajatellaan olevan sen syvä merkitys monille suomalaisille, ja tangon sanotaan pukevan sanoiksi sen, mikä muuten jäisi sanomatta. Tämä sanojen ja musiikin yhteensulautuminen on löydettävissä juuri esimerkiksi Unto Monosen tangotuotannossa (Henriksson 2004, 31, Gronow 2004, 32).

## **2.1. Musiikkianalyysi**

Tutkimukseni perustuu pääosin kirjoitettuihin nuotteihin ja sanoituksiin, eli soivia lähteitä en tutkimuksessani ole käyttänyt. Tässä tapauksessa nuotit ovat niitä, jotka kappaleiden tekijät itse ovat nuoteiksi kirjoittaneet ja lähettäneet kilpailuun. Näin sovituksellisilla ja esityksellisillä seikoilla ei ole niin suurta painoarvoa kuin yleensä populaarimusiikin tutkimuksessa (Aho 2007, 128). Osassa materiaalista on hyvinkin pitkälle vietyjä sovituksia, mutta lähinnä tarkasteluni keskittyy laulun sanoihin, perusmelodiaan sekä soinnutukseen ja näin ollen tukeutuu formaalimpaan ja perinteisempään musiikin tutkimukseen.

Tutkimukseni lukeutuu tutkimusperinteeseen, joka keskittyy tiettyyn musiikkityyliin ja sen historiaan. Musiikkianalyysi pyrkii vastaamaan kysymyksiin ”mitä” ja ”miten” on tehty sekä lisäksi osittain siihen miksi, jokin kappale on tehty (Lilja 2007, 132–133). Pohjana analyysilleni toimii yleinen musiikinteoria. Huomioni keskittyy musiikillisiin tehokeinoihin kolmella analyysin alueella: harmoniaan, soinnutukseen sekä rytmisiin ilmiöihin, kuten trioli- ja synkooppi-rytmeihin, jotka ovat tyypillisiä tangon tyyliin. Mielestäni musiikkianalyysi sopii hyvin tutkimukseni lähestymistavaksi, sillä esimerkiksi suomalaisena tangon isänäkin pidetyn Toivo Kärjen tangoissa on havaittavissa laaja-alainen musiikinteorian ja tyylien hallinta eurooppalaisesta salonkimusiikista amerikkalaiseen tanssimusiikkiin.

Nuottien pohjalta tehdyn analyysin tukena olen käyttänyt omaa soittotaitoani, jonka avulla erityisesti sointuihin kuulumattomat sävelet ja pidätykset on helppo havaita. Sointujen merkintätavat vaihtelevat tutkimusaineistossani. Nuottikirjoitustraditioiden joukosta olen valinnut tässä tutkimuksessa käytettäväksi merkintätavan, jossa C-duuriasteikon seitsemäs sävel on H ja alennettuna Bb.

## **2.2. Sanojen analyysi**

Etnomusikologisen tutkimusotteen lähtökohdan mukaisesti laulujen sanoja on aina analysoitava ja tulkittava jossain tietyssä kontekstissa. Kehyksen tulkinnalle voivat antaa ulkomusiikilliset seikat, suhde aiempiin teksteihin tai viittaukset muihin kirjoituksiin, tai esimerkiksi esittävän yhtyeen historia, musiikkityylin historia ja ylipäätään tietty musiikillinen tyyli. Ilman kontekstin tuntemusta analyysi on mahdotonta ja toteutettuna saattaisi johtaa helposti vääriin tulkintoihin. Konteksti ei

kuitenkaan johda yhteen oikeaan tulkintaan, vaan niin kontekstit kuin itse tekstitkin ovat tulkittavissa yhä uudelleen ja uudelleen. (Oksanen 2007, 160–161.)

Atte Oksanen (2007, 175–176) korostaa artikkelissaan onnistuneen rajauksen merkitystä tekstin tutkimuksessa. Kaikkien tekstuaalisten suhteiden ja yhteyksien selvittäminen on mahdotonta. Lisäksi hän varoittaa liiaksi kiinnittäytymästä populaarimusiikin sanoitusten muoti-ilmiöihin. Aallon harjalla pysyttely ei voi muodostua tutkimuksen itsetarkoitukseksi. Aineisto on aina suhteutettava valittuun tarkastelukehykseen: laulutekstiä on käytettävä tulkinnan työkaluna eikä sitä pidä nähdä itseisarvona sinänsä. Tutkittaessa laulujen sanoituksia on tavoitteena selvittää, miten teksti toimii ja mitä se saa aikaan.

Tango tekstit heijastelevat muun populaarimusiikin tavoin yhteiskunnallisia ja sosiologisia teemoja ja pinnalla olevia ilmiöitä. Ne kantavat sisällään myös pidempää tangolyriikan traditiota, joka näyttäytyy erityisen selkeästi erilaisina toistuvina stereotyyppioina ja ilmaisuina. Populaarimusiikin tekstit ovatkin aina sidottuja materiaaliseen, kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen todellisuuteen (Oksanen 2007, 164).

Oman tekstianalyysini lähtökohtana on tarkastella uusien tangojen sanoituksia suhteessa totuttuun tangon traditioon. Lähtökohtana olen käyttänyt Pirjo Kukkosen (1996) väitöskirjassaan *Tango Nostalgia* tekemää kategorisointia suomalaisista tangoteksteistä. Jaottelu perustuu Kukkosen analysoimaan 865 tangotekstiin vuosilta 1915–1993.

Perustan omat tekstien kategoriointiin liittyvät seikat omiin tulkintoihini Kukkosen jaottelusta, jota käyn läpi tarkemmin luvussa 4.3. Kategorioiden luonnehdinnat ja niihin kuuluvat kappaleet ovat hyvin tulkinnanvaraisia ja peilautuvat tutkijan asettamiin konteksteihin ja subjektiiviseen kokemukseen tai tulkintaan jostain aiheesta. Tulkinnat ovat myös aikasidonnaisia, ja näiden kahden tutkimuksen ajallinen etäisyys toisistaan estää suoraviivaisen vertailun. Olen kuitenkin pyrkinyt olemaan johdonmukainen omissa jaotteluissani ja sitä kautta eri vuosien tekstisisällöistä avautuu laajempi kuva siitä, miten tango tekstit ovat kenties vuosien vieressä muuttuneet. Luvussa 4.3.6. esittelen oman luokitteluni ja kerron millaisilla kriteereillä olen tekstejä luokitellut omien tulkintojeni ja Kukkosen antamien määritelmien pohjalta.



### 2.3. Asiantuntijahaastattelu

Pohtiessani vaihtoehtoja tutkimustehtäväni selvittämiseksi, päädyin siihen, että itse nuottimateriaalin pohjalta tehtävän musiikkianalyysin lisäksi minun oli saatava sisäpiiritietoa taustoittaakseni, millaisesta kilpailusta materiaalini on peräisin. Niinpä päädyin tekemään asiantuntijahaastattelun.

Asiantuntijahaastattelussa pyritään joltain tietyltä henkilöltä hankkimaan tietoja tutkittavasta ilmiöstä tai prosessista. Kiinnostuksen kohteena ei varsinaisesti ole oikeastaan haastateltava henkilö vaan hänen asiantuntijatietonsa, joka on olennaista tutkimuskohteen selvityksen kannalta. Haastateltavan valinta voi liittyä henkilön asemaan tai muuhun osallistuneisuuteen tutkittavassa prosessissa. Leimallista tälle haastattelutyypille on myös se, ettei informantti ole helposti vaihdettavissa, jos ollenkaan tai ainakin mahdollisten haastateltavien joukko on suppea. Fokuksena haastattelussa on usein erityinen tapahtumakulku, jota asiantuntija on ollut todistamassa. (Alastalo ja Åkerman 2010, 373–375.)

Näiden seikkojen valossa haastateltavakseni valikoitui Seinäjoen Tangomarkkinoiden toimitusjohtaja Pekka Leinonen, joka on toiminut tehtävässään vuodesta 2008. Hän on työnsä puolesta toiminut Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailun tuomariston puheenjohtajana vuodesta 2009. Koska tutkimukseni kohdistui erityisesti tangokulttuurin viimeaikaiseen kehitykseen, Leinonen soveltui erityisen hyvin informantiksi kertomaan tangotapahtuman sävellys- ja sanoituskilpailusta, ja erityisesti sen tavoitteista ja kulusta.

Asiantuntijahaastattelulla on kaksi tavoitetta. Ensinnäkin pyrkimyksenä on luoda tarkka kuvaus tapahtumien kulusta haastatellun kertomuksen ja dokumenttien avulla, ja toiseksi tavoitteena on haastateltavan toiminnalle antamien merkitysten ja tulkintojen analyysi. On tietenkin mahdollista ja ymmärrettävää, että haastateltu muistaa jotain väärin, kaunistelee totuutta, suorastaan valehtelee tai vaikenee jostain asiasta. Tutkijan lähdekriittisenä tehtävänä onkin pohtia, miten relevanttia on saada selville koko totuus vai riittääkö avainhenkilön antama lausunto asiasta. (Alastalo ja Åkerman 2010, 372.)

Asiantuntijahaastattelua käytetään usein taustatiedon keräämiseen varsinaista analyysiä varten. Mikäli asiantuntijahaastattelu on osana taustoitusta, eivät analyysiongelmat nouse esiin. Asiantuntijahaastattelun merkitys kasvaa, mikäli muu aiheesta saatu tieto on hajanaista tai vajavaista. Haastattelusta saatua tietoa käytettäessä on otettava huomioon myös se, että tieto on

tuotettu vuorovaikutuksessa, jolloin faktoista tulee yhdessä tehtyjä. Analyysissä on käytettävä siis ristiinluntaa eri dokumenttien ja haastattelun välillä. Lisäksi haastattelija tuo testattavaksi oman sen hetkisen tulkintansa asiasta. (Alastalo ja Åkerman 2010, 375–377, 390.)

Tehtäessä asiantuntijahaastattelua aineiston keruu ja analyysi usein lomittuvat. Haastattelua suunniteltaessa on pakko analysoida muita dokumentteja ja rakentaa haastattelu räätälöidysti tiettyä henkilöä varten. Tutustuminen tutkittavaan prosessiin ja sen taustoihin on tärkeää. Ilman haastattelijan pohjatietoa, haastattelu saattaa jäädä liian yleiselle tasolle, jolloin saatu materiaali ei ole hedelmällistä analyysin kannalta. On myös hyvä haastatteluilmapiirille, että haastattelija osoittaa tehneensä taustatyötä ja on kiinnostunut aiheesta. Haastattelumateriaalia analysoitaessa onkin otettava huomioon myös haastattelutilanteen vaikutus kerrottuun. (Alastalo ja Åkerman 2010, 378–379, 381.)

Ennen asiantuntijahaastattelua tutustuin yleisesti tangon historiaan kirjallisuuden perusteella ja lisäksi Tangomarkkinoiden historiaan lähinnä tapahtuman nettisivujen perusteella: sinne on listattu vuosittaiset faktat, kirjattu kilpailujen säännöt ja dokumentoitu voittajakappaleet erivuosilta. Näiden pohjalta rakensin itselleni haastattelurungon. Haastattelusta muodostui puolistrukturoitu kokonaisuus, jossa haastateltavan vastaukset johdattivat tarkentaviin lisäkysymyksiin ja herättivät kokonaan uusia.

Haastatellessani Leinosta pyrin antamaan hänelle tilaa vastata kulloiseenkin aihepiiriin mahdollisimman vapaasti ja itse otin aktiivisen kuuntelijan roolin. Esitin tarkentavia kysymyksiä ja uusia teemoja välttämättä omien ajatusteni suoraa julkituontia, jotten ohjaisi keskustelua liiaksi omista lähtökohdistani käsin.

## **2.4. Lähdeaineiston arviointi**

Aineistoa läpi käydessäni huomasin monessa kohtaa, ettei Tangomarkkinoiden arkistointi ole kaikilta osin virheetöntä ja joidenkin faktoina esitettyjen asioiden paikkansa pitävyyttä on syytä epäillä ristiriitaisten tietojen valossa. Ristiriidat ilmenivät kuitenkin asioissa, jotka eivät sinänsä olleet tutkimukseni kannalta kovin merkittäviä, joten niiden arviointiin käyttämäni aika ja työmäärä jäivät vähäisiksi. Epäjohdonmukaisuudet liittyvät lähinnä kilpailuun osallistuneiden määriin, joita koskeva nettisivujen tieto poikkeaa arkistoitujen nuottien mukaan lasketuista määristä.

Kävin läpi useampien vuosien kilpailumateriaalia, mutta juuri tässä tuli esiin arkistoinnin huolimattomuus: läheskään kaikkien vuosien materiaalia ei edes löytynyt ja joidenkin vuosien aineisto oli puutteellista. Sen vuoksi en pystynyt valitsemaan mitä tahansa vuosia tarkasteluun, vaan tutkimusaineistoksi oli otettava vuosia, joista materiaali oli säilynyt mahdollisimman täydellisenä. Lisäksi pyrin valitsemaan sellaiset vuodet, jotka edustavat eri vuosikymmeniä. Näin mahdolliset muutokset kappaleiden tyylissä tulisivat esille mahdollisimman selkeästi.

Aineistossani heijastuu kappaleiden tekijöiden näkemys siitä, millaista uusi suomalainen tango minäkin ajanjaksona on. Se näkyy kappaleiden rakenteissa, musiikillisten tehokeinojen käytössä sekä tekstien teemoissa. Suurtakaan osaa sävelmistä ei ole julkaistu, joten yleisön reseptiota ei tämän aineiston pohjalta voi tietää. Aineisto antaa näkökulman siihen, mitä lauluntekijöiden mielissä kunakin ajankohtana on liikkunut.

### 3. SEINÄJOEN TANGOMARKKINOIDEN SÄVELLYS- JA SANOITUSKILPAILU

Ensimmäinen sävellys- ja sanoituskilpailu järjestettiin vuonna 1985 yhdessä ELVIS ry:n kanssa. Kilpailu poiki 24 uutta tangoa sekä lisäksi kuusi tilaustangoa tunnetuilta säveltäjiltä: Rauno Lehtiseltä, George de Godzinskytä ja Toivo Kärjeltä, kaksi kultakin. (Heiskari 1994, 14, Knutas 2004, 54.)

Seuraavana vuonna toteuttivat pohjalaiset paikallisradiot ja M-radio yhteistyönä uusien tangojen kilpailun, jossa kuulijat saivat äänestää omaa suosikkiaan sadan kilpailukappaleen joukosta. Kilpailu löi itsensä läpi ja radioasemille postitettiin noin 9300 äänestyskorttia. Voittajaksi tuolloin selviytyi lapualaisen Simpsiö 96,9:n edustajakappale *Joka ainoa ilta*. Tangon oli säveltänyt Jorma Laurila, sanat olivat Ville Laurilan käsialaa ja kappaleen esitti edellisenä vuotena tangoprinsssiksi kruunattu Jaska Mäkynen. (Heiskari 1994, 15, Knutas 2002, 54, [www.aanitearkisto.fi](http://www.aanitearkisto.fi).)

Seuraavana kahtena vuotena ei uusia tangoja kilpailun kautta haettu. Sävellys- ja sanoituskilpailu tuli mukaan taas Tangomarkkinoiden ohjelmaan vuonna 1989. Silloin kilpailun voitti Vesa Tuomen säveltämä *Rannalla*. Kappaleen esitti ja levytti saman vuoden tangokuningatar Arja Koriseva. Sävelmä saavutti suuren suosion ja on vakiinnuttanut paikkansa tangoklassikoiden joukossa. Vuonna 1994 saavutettiin sävellys- ja sanoituskilpailun osallistujamäärässä osallistujien määrässä ennätys. Kilpailuun lähetettiin 387 sävelmää asiantuntijaraadin arvioitavaksi. (Knutas 2002, 55 ja 61.) Kilpailun osallistujien kohtuullisesta määrästä huolimatta sävellys- ja sanoituskilpailu on ollut Tangomarkkinoiden sivutuote ja jäänyt vähemmälle huomiolle kuin laulukilpailu, josta tapahtuma pääosin tunnetaan. Seinäjoen Tangomarkkinoiden toimitusjohtaja Pekka Leinosen (2011) mukaan tämä saattaa johtua kilpailujen profiloitumisesta: sävellys- ja sanoituskilpailu on luonteeltaan staattisempi kuin joka vuosi uusia tähtiä tuottava laulukilpailu. Kilpailua vuosien ajan seuranneet voivat kuitenkin löytää Leinosen mielestä melkoisen kehityskaaren ja suuren määrän kappaleita, jotka ovat muodostuneet ajan saatossa tanssimusiikin vakiokappaleiksi.

Pekka Gronowin (2004, 37–38) mukaan kilpailu ei ole kuitenkaan tuottanut uusia ikivihreitä tangoja. Voittajasävelmät (ks. Liite 1) ovat kadonneet nopeasti julkisuudesta, ja yleisöä ovat houkuttaneet edelleen enemmän Monosen ja Kärjen säveltämät klassikot. Gronow näkeekin suomalaisen tangon uudistamisen haasteellisena tehtävänä. Esimerkiksi 1970-luvulla rakennettiin tietoisesti siltoja kevyen musiikin ja taideronouden välille, ja jo 1960-luvulla oli tästä tehty

onnistuneita kokeiluja, joten sopii kysyä, voisiko nyt tehdä jotakin vastaavanlaista. Gronowin mukaan argentiinalaisesta tangosta saattaisi edelleen löytyä jotain uutta suomalaisen tangoon, sillä alkuperäinen argentiinalainen tango oli jäänyt eurooppalaisen varjoon jo 1930-luvulla.

Vaikkei *Liljankukan* tai *Satumaan* kaltaisia suosikkitangoja olekaan syntynyt, on ehkä liioiteltua väittää, ettei kilpailu olisi nostanut yhtään ikivihreää tangoa suomalaisen tangon kaanoniin. Tämä riippuu tietysti siitä miten ikivihreä määritellään. Esimerkiksi aiemmin mainittu *Rannalla*-tango täyttää mielestäni ikivihreän tangon tunnuspiirteet, samoin kuin esimerkiksi vuoden 1993 voittaja *Yön kuningatar*, jonka ovat tehneet Mika Toivanen ja Jorma Toiviainen sekä Seppo Tammilehdon *Maailmantango* vuodelta 1990. Nämä tangot ovat edelleen vuosittain mukana Tangomarkkinoiden laulukilpailujen ohjelmistossa.

Josper Knutas (2002, 55) nostaa artikkelissaan esiin huomion, ettei tangosävellyskilpailua ole voittanut koskaan kukaan kisoihin osallistuneista ”vanhoista ja vakiintuneista”, vaan huonompia sijoituksia ovat olleet jakamassa niin Jukka Kuoppamäki kuin Juha Vainio, Chrise Johansson ja Pauli Hanhiniemikin. Tilanne on kuitenkin hieman muuttunut vuosituhaten alun tilanteesta vuoteen 2011 tultaessa. Vuonna 2010 tangosävellyskilpailun voitti tunnustettu lauluntekijä Mariska kappaleellaan *Sua kaipaam*. Aiempina vuosina tekijöiden joukossa on ollut myös useampaan otteeseen esimerkiksi ammattisanoittaja Jorma Toiviainen, joka on voittanut kilpailun kymmenen kertaa ja päässyt lisäksi muille palkintosijoille viisi kertaa. Vuonna 2011 kilpailun voitti muusikko Veeti Kallio kappaleellaan *Tango Maria*. (Tangomarkkinoiden [www-sivut 17.10.2011](http://www.sivut17102011))

Tangoa on pyritty uudistamaan monin ottein vuosikymmenien aikana, ja suhteet tangon syntymaahan ovat antaneet vaikutteita joidenkin tekijöiden tuotoksiin. Esimerkiksi Eino Grön levytti suomalaisia tangoja levyn argentiinalaisen tango-orkesterin kanssa vuonna 1987. (Gronow 2004, 38.) Vuonna 2011 kilpailuun osallistui 139 sävelmää. Tangomarkkinoiden toimitusjohtajan Pekka Leinosen (2011) mukaan kilpailun taso oli laaja ja vaihteleva, ja kappaleet muodostivat mielenkiintoisen kokonaisuuden. Tuomariston valitseman 12 parhaan joukossa oli mukana säveltäjiä ja sanoittajia, joita ei ole aiemmin tämän kaltaisessa kilpailussa ollut. Osallistujia oli nyt myös popin ja rockin sekä kansanmusiikin puolelta. Leinonen kertoo, että lyhyessä ajassa on ollut nähtävissä, miten tangon genrepohja on laajentunut ja kilpailuun uskalletaan lähteä mukaan monenlaisista musiikillisista taustoista. Leinonen kuvaa tangon olleenkin melko staattinen ilmiö 1990-luvun lopulle saakka, mutta sittemmin mukaan on saatu uusia elementtejä ja virtauksia, ja muutostahti vain kiihtyy kokoajan.

### 3.1. Kilpailun säännöistä ja tuomariston työskentelystä

Tangon sävellys- ja sanoituskilpailu on kaikille avoin. Ainoastaan tuomaristoon nimetyiltä henkilöiltä osallistuminen on sääntöjen mukaan eväty. Tangomarkkinoiden hallitus vahvistaa säännöt vuosittain ja päättää esimerkiksi siitä kuinka monta palkitaan ja millä tavoin. Vuonna 2011 kilpailun voittaja sai 1000 euron rahapalkinnon ja toiselle sijalle yltänyt kappale 500 euroa. Suurista summista ei siis ole kyse, mutta lisäksi voittajakappaleet pääsevät mukaan vuosittain julkaistavalle tangolevyille, ja mahdollisesti – mikäli kappale herättää kiinnostusta – se voi seuraavan vuoden aikana päästä mukaan muillekin äänitteille, joita esimerkiksi uudet tangokuninkaalliset tekevät. Tangomarkkinoilla julkaistava tangolevy on luonteeltaan varsin dokumentaarinen, ja se nostaa esiin niin uudet laulukilpailun finalistit kuin uudet tangosävellyksetkin. (Leinonen 2011.)

Kilpailun tuomaristo koostuu musiikkialan ammattilaisista. Vuonna 2011 raadissa olivat Sony Music Finlandin tuotantopäällikkö Olli Halonen, populaarimusiikin tutkimusprofessori Vesa Kurkela Sibelius-Akatemiasta, tuottaja Juha-Pekka Sillanpää YLE Radio Suomesta, Seinäjoen Tangomarkkinoiden kapellimestari Mika Toivanen sekä Seinäjoen Tangomarkkinoiden toimitusjohtaja Pekka Leinonen, joka toimi myös tuomariston puheenjohtajana. Mukana kaikkina aikaisempina vuosina on ollut myös toimittaja ja sanoittaja Jussi Asu. Mukana on näin ollen sekä sanoituksen että sävellyksen asiantuntijoita, ja heiltä voidaan saada kilpailukappaleista laaja-alainen näkemys. (Leinonen 2011, [www.tangomarkkinat.fi](http://www.tangomarkkinat.fi))

Kilpailukappaleet tulee lähettää Seinäjoen Tangomarkkinoille ilman tekijän nimeä tai nimimerkkiä. Kappaleen mukaan liitetään suljetussa kirjekuoressa säveltäjän ja sanoittajan nimet ja yhteystiedot. Kilpailuun osallistujan henkilöllisyydellä ei siis ole merkitystä, sillä sävellykset kuunnellaan systemaattisesti läpi, ja lisäkuunteluun poimitaan lopulta tuomariston hyväksi näkemä määrä kappaleita. Tuomariston puheenjohtaja Leinosen (2011) mukaan jo yhden kuuntelukerran perusteella on suhteellisen helppoa seuloa joukosta pois ne, jotka eivät tule kyseeseen. Ensimmäiset tahdit, sanoitus ja nuottikuva kertovat jo paljon siitä, mitä on tulossa. Ensimmäisen kuuntelukerran jälkeen tuomaristolla on edessään noin 20–30 kappaletta, joista valikoituu parhaimmisto. Vuonna 2011 kärki muodostui 12 kilpailusävelmästä. Kun voittajasävelmät on valittu, katsotaan myös koko valikoidun osan tekijätiedot, ja kappaleiden nimet ja tekijät julkaistaan tapahtuman nettisivuilla. Tällä pyritään takaamaan julkisuus kaikille kisan kappaleille, joilla tuomariston näkemyksen mukaan on potentiaalia nousta kansan suosioon. Kaksi voittajatangoa julkistetaan myöhemmin Tangomarkkinoiden yhteydessä.

Kilpailukappaleiden parhaimmistoa läpi käydessään tuomariston tulee miettiä, mistä sävellyksestä voi tulla käyttömusiikkia. Haastavan tehtävästä tekee se, että nauhoitteiden ja nuotinnosten taso kilpailussa on erittäin vaihteleva. Jotkin kappaleet on jo sovitettu pitkälti, ja toisissa on vain yksinkertainen soitinsäestys. Tuomariston tulee nähdä näiden muotoseikkojen läpi, onko kappaleessa potentiaalia, vaikka demolla toteutus olisikin puutteellinen. Leinonen (2011) on sitä mieltä, että juuri sovitusten osalta kilpailuun lähetettävien demojen ohjeistusta olisi tarpeellista tarkentaa, jotta kappaleet olisivat valintatilanteessa enemmän samalla viivalla.

### 3.2. Suomalaista tangoa uudistamassa

Tangosävellys- ja sanoituskilpailun perimmäisenä tarkoituksena on uudistaa suomalaista tangoa ja löytää tangoja, jotka jäävät elämään tangon kaanoniin. Valikoituneissa 12 kappaleessa on usein kaikissa jotain hyvää ja tuomariston tehtävänä onkin yrittää nähdä pari vuotta eteenpäin ja ennustaa, millainen kappale toimii vielä silloinkin tangoyleisölle. Sävellysten ja sanoitusten osalta tuomaristo on ollut Leinosen (2011) mukaan melko yksimielinen, mutta juuri kappaleiden tulevaisuuden näkymät puhuttavat raatia. Uusien tangojen tulee kestää monimuotoistuneessa musiikkikentässä, jossa generarajoja ylitetään ja tyyllilajit sekoittuvat. Tähän on kiinnitetty erityisesti huomiota viime vuosina.

Käyttötangojen löytyminen kisakappaleiden joukosta on onnistunut hyvin menneinä vuosina. Erityisesti 1990-luvulla kilpailussa pärjänneitä kappaleita voi edelleen kuulla tiuhaan radiosta ja yhtyeet ottavat niitä ohjelmistoihinsa. Tällaisia kappaleita ovat esimerkiksi jo mainittu *Yön kuningatar* vuodelta 1993 ja Veikko Juntusen *Ruusunoksa ja kyyhkynen* vuodelta 1996. Kappaleen suosittuuteen saattaa vaikuttaa myös se, kuka on levyttänyt kappaleen. *Rannalla*-tangon suosio on osaltaan varmasti ensilevytyksen tehneen Arja Korisevan ansiota. (Leinonen 2011, [www.tangomarkkinat.fi](http://www.tangomarkkinat.fi))

Vuosittain kymmeniä kappaleita kulkee läpi tangoseulan, ja paljon hyviäkin aihioita jää huomiotta, kun ainoastaan kaksi parasta nostetaan esille, levytetään ja palkitaan. Tuomariston valitsemasta parhaimmistosta saattavat toki jotkut toisetkin tangot nousta esille, mutta yleisesti ottaen kilpailuun osallistuneiden kappaleiden tulevaisuus riippuu paljon tekijästä. Samalla kappaleella saa osallistua uudelleen, mikäli kappaletta ei ole julkisesti esitetty tai levytetty. Suotavaa on myös se, että tarjoaa kappaletta esitettäväksi jotain muuta kautta, jotta tuottajat, levy-yhtiöt ja kustantajat innostuvat

niistä. Tangomarkkina-organisaatio haluaa kuitenkin panostaa vain kahteen kärkilauluun, jotta ne saadaan tuotua tehokkaasti ihmisten tietoisuuteen. (Leinonen 2011.)

Kysyessäni mahdollisten yhteyksien etsimistä tangojen ikivihreisiin, kuten Monosen tai Kärjen säveltämät kappaleisiin, Leinonen (2011) torjuu ajatuksen. Mikäli kappale kuulostaa tuomariston mielestä jo joltain olemassa olevalta tangolta, sitä on turha ottaa mukaan tarkempaan tarkasteluun. Melodiat ja sanat taas näyttävät tasavertaista osaa tuomariston työskentelyssä. Päänvaivaa aiheuttaa välillä se, että teksti ja sävel eivät ole samaa tasoa. Kokonaisuus siis ratkaisee, kun etsitään kilpailulle voittajaa. Palautetta kilpailuun osallistuneista kappaleista ei saa erikseen pyytämättä henkilöresurssien puutteen vuoksi.

### **3.3. Kilpailutangojen uudet suuntaukset**

Tämän päivän radiosoittoon päätyvät kappaleet perustuvat usein tarttuvaan kertosäkeistöön. Tangon sävellys- ja sanoituskilpailussa kyse on kuitenkin kokonaisuudesta ja pelkkä toimiva kertosäe tai musiikillinen koukku ei Leinosen (2011) mukaan riitä. Kappaleen pitää olla kokonaisuus ja eri osien tulee toimia yhteen. Silti kilpailuun osallistuvissa tangoissa on huomattavissa muusta populaarimusiikista tuttu muutos rakenteessa: kertosäkeet ovat tulleet osaksi modernia tangoa. Leinonen toivoo kuitenkin, että tangossa säilyisi sen omaleimaisuus ja liialta populaarimusiikin tyylien lainaamiselta vältyttäisiin, ettei tangon syvällisin olemus katoaisi. Suomalainen tango halutaan Seinäjoella pitää edelleen omana genrenään. Leinosen mukaan ”tango ei ole iskelmä”, vaikka sitä ollaan iskelmän suuntaan muokkaamassa. Tangomarkkinoiden tavoitteena onkin se, että suomalaista tangoa laajennetaan harkitusti ja pietteillä eri musiikkilajeista tulevilla vaikutteilla eikä vain sulauteta iskelmään tai muuhun populaarimusiikkiin. Toisaalta toimitusjohtaja Leinonen myöntää, että yksi pääsyllinen tangon siirtymiseen iskelmän suuntaan on juuri Seinäjoen Tangomarkkinat. Massatapahtumaan on pitänyt ottaa mukaan myös muita elementtejä, jotta kuulijoita saadaan enemmän ja lopulta myös enemmän tangon ystäviä. Pelkkä tangoyleisö ei riitä ylläpitämään suurta tapahtumaa vuodesta toiseen.

Suomalaisen tangon ystävät eivät ole aina samaa mieltä Tangomarkkinoiden järjestäjien kanssa tangon uudistustarpeista. Tapahtuman kapellimestarin Mika Toivasen tekemien uusien sovitusten myötä Tangomarkkinat ovat saaneet paljon myös katkeran sävyisiä yhteydenottoja. Uusissa versioissa Toivanen on yhdistänyt tangoon elementtejä flamencosta, rokista, popista ja iskelmästä. Vanhan perinteisen tangon hylkäämisestä ei kuitenkaan Leinosen (2011) mukaan ole kyse, vaan sen



kehittämisestä. Perustana ovat edelleen vahvasti Olavi Virta ja muut tangon suuret nimet, jotka ovat mukana tavalla tai toisella tapahtumassa vuodesta toiseen. Kun jokin tuttu rock- tai popkappale sovitetaan tangoksi, ei ole tarkoituksena vain kosiskella uutta yleisöä tangolle. Uusilla sovituksilla halutaan osoittaa, että musiikki on elävä elementti, jota voi muokata käyttötilanteeseen sopivaksi. Suomalainen tangokin taipuu moneksi.

Vuoden 2011 kilpailun kärkitekijät ovat henkilöitä, jotka ovat tehneet paljon musiikkia muissa genreissä, muun muassa Laura Sippola, Veeti Kallio, Petri Munck ja Antti Paalanen. Leinonen (2011) epäilee tämän johtuvan siitä, että tangoa ei nähdä enää niin suppeasti kuin aiemmin. Säveltäjät ja sanoittajat ovat löytäneet tangosta uuden väylän ilmaisulleen. Taustalla voi vaikuttaa se, että vuoden 2010 voittokappaleen teki Mariska, mikä oli osoitus siitä, että kilpailuun voi osallistua eri musiikkityyleissä menestyneet lauluntekijät.

Leinonen (2011) visioi, että tulevaisuudessa Suomessakin voitaisiin puhua tangon sisällä eri suuntauksista. Näin on tapahtunut jo maailmalla. Toisaalta Suomessakin on havaittu tyyli- ja laajuuksien hämärtymistä: on vaikeaa enää sanoa mihin popmusiikki päättyy ja mistä alkaa rock tai missä kulkevat rajat kansanmusiikin, klassisen ja etnomusiikin välillä.

*...ettei ole vaan suomalainen tango, joka on tällainen möhkäle ja sen sisällä on Olavi Virta ja Toivo Kärki, Markus Allan ja Eino Grön ja näin pois päin, vaan se, että on olemassa tietyn tyyppisiä suomalaisia tangoja. [...] Ainoastaan oli kuviteltu, että tango on sellainen, että sen rajat tunnetaan. kun tuntee tangon tahdin, niin tietää, että on tangosta kysymys ja sillä siisti. Ja sen takia tässä haetaan, niitä reuna-alueita, mitä muuta voidaan tuoda tangoon, niin että se pysyy tangona, mutta on niin kuin siivu kokonaistangogenren sisällä. (Leinonen 2011)*

Esimerkiksi Argentiinassa tango on saanut monenlaisia muotoja Astor Piazzollan uudistusten viitoittamana, mutta Suomessa kokeiluissa ollaan Leinosen mukaan vasta alkutaipaleella.

### **3.4. Kilpailutangojen teemoista**

Tangomarkkinoiden internet-sivujen mukaan ([www.tangomarkkinat .fi](http://www.tangomarkkinat.fi)) tangomaailma on perinteisesti mielletty maskuliiniseksi ja tavoitteena on laajentaa näkökulmaa. Viime vuosina sävellys- ja sanoituskilpailusta onkin saatu uusia tangoja sekä naistekijöiltä että naisille laulettavaksi. Tällä hetkellä laulukisassa valitaan vain yksi voittaja, nainen tai mies ja erillisiä sarjoja ei heille enää ole. Uudistuksen myötä on haluttu tuulettaa käsityksiä siitä, että tangoa

voisivat tulkita uskottavasti vain miehet. Sävellys- ja sanoituskilpailun teemoissa on pysytty perinteisissä aiheissa aina viime vuosiin saakka.

Tutkimushypoteesini mukaan tangoissa, ja erityisesti sanoitusten teemoissa on tapahtunut muutosta vuosien aikana. Aineistoa vuosilta 1997 ja 2007 läpikäydessäni huomasin kuitenkin, ettei muutosta ole tapahtunut odottamassani mittakaavassa. Leinosen (2011) mukaan muutos on tapahtunut vasta 2010-luvulla. Kielellisessä uudistumisessa on ollut arkuutta ja totutuista aihepiireistä ei ole haluttu poiketa. Sanoituksissa käytetty kieli on saattanut arkipäiväistyä, mutta viimeisen kahden vuoden aikana teemoihin on tullut uusia elementtejä. Vuoden 2011 kilpailukappaleissa kerrotaan työpaikkakiusaamisesta, perhe-elämästä, autoista ja veneistä. Toki perinteisempiäkin aiheita teksteistä löytyy edelleen, mutta niihin on saatettu ottaa jokin uusi näkökulma.

Leinosen (2011) mukaan nostalgiaa haetaan yhä harvemmassa kappaleessa ja joka vuosi uusia aihepiirejä tulee mukaan, jotka puhuttelevat uusia yleisöjä esimerkiksi arkipäiväisyydellään. Teemoihin on haluttu tuoda mukaan myös rajumpia aiheita. Vuonna 2010 kilpailun voitti kappale *Sua kaipaam*, jossa nainen istuu baarissa juoden kaipuuseensa ja kehottaa muitakin juomaan hänen laskuunsa. Kappaleessa yhdistyvät melko perinteinen melodia ja perinteisen tangokertomuksen ainekset uudesta, tangossa vieraammasta näkökulmasta kerrottuna. Toiseksi samana vuonna sijoittui tango *Taas lasken tiiltenpäät*, jossa nainen istuu vankilassa ja miettii viettämättä jääneitä häitään. (www.tangomarkkinat.fi.)

Osittain voin yhtyä Leinosen näkemyksiin tangojen uusiutumisesta. Lopulta tutkimusaineistokseni valikoitunut vuosi 2011 näytti teemavalikoimaltaan laajentuneen, mutta edelleen suurin osa kilpailukappaleista edustaa tekstiltään ja teemaltaan perinteistä suomalaista tangoa. Käyn läpi tekstejä tarkemmin luvussa 6.3.

#### 4. SUOMALAISEN TANGON MUOTOUTUMINEN

Tango syntyi Argentiinassa 1800-luvun lopussa Buenos Airesin slummikortteleissa. Paritanssina tanssittavaan tangoon on sulautunut monenlaisia musiikillisia vaikutteita. Argentiinaan ja Uruguayihin emigroituneet Väli-Amerikan afrikkalaisperäiset asukkaat toivat mukanaan oman perinnesävelmusiikkinsa sekä kuubalaisen habaneran, jotka antoivat vaikutteita tangon kehitykselle. Sanan ”el tango” alkuperä taas viittaa mustien tanssipaikkoihin bordellikortteleissa, joissa soi sensuelli ja rytmikäs musiikki 1800-luvun alussa. Samoin Euroopasta tulleet vaikutteet antoivat oman lisänsä tangoon salonkimusiikin muodossa, jonka Etelä-Amerikkaan toivat mukanaan italialaiset ja espanjalaiset siirtolaiset. Laulettu tango (tango canción), joka syntyi parikymmentä vuotta instrumentaalitangoa myöhemmin, sai vaikutteita puolestaan kreolien lauluperinteestä. (Jalkanen 1992b, 130; Suutari 1994, 15–16.)

Argentiinalaiselle tangolle tyypillinen kiihkeä rytmi syntyy perussykkeen päälle rakentuvasta synkopoinnista. Eurooppalaista alkuperää taas on tangon funktionaaliseen harmoniaan perustuva melodia sekä kaksitaitteinen muoto, jonka jälkimmäinen osa on usein alkuperäisen sävellajin muunnosduurissa. Tärkeimpiä soittimia tangoyhtyeessä ovat haitarin sukuinen bandoneon sekä kitara ja viulu. Tangosävellyksiä tunnetaan Buenos Airesin tangoinstituutin mukaan yli miljoona, joista suosituimpia ovat La Cumparsita ja El Choclo, joka Suomessa tunnetaan paremmin nimellä Tulisuudelma. (Jalkanen 1992b, 130.)

Argentiinalainen tango valloitti Euroopan viime vuosisadan alkupuolella ja sai aikaan suorastaan tangobuumin. Puhuttiin tangomaniasta. Tangon ympärille syntyi tango-illallisia, tango-vermuttia, tango-karamelleja ja monia muita tangoa hyödyntäviä tuotteita ja tapahtumia. Katolinen kirkko piti tätä uutta tanssityyliä syntisenä ja moraalittomana ja sotilailta kiellettiin tangon tanssiminen univormussa. (Kukkonen 1997b, 204.)

Suomeen tämä uusi kaupunkilainen ilmiö saapui Pariisin kautta, jonne tango oli rantautunut viisi vuotta aiemmin. Ensimmäinen näytöstanssina esitetty tango nähtiin Helsingin Apollo-teatterissa operetissa Bobbeli Bobb 7. helmikuuta vuonna 1913. Saman vuoden marraskuussa nähtiin salonkitangoa, jota esitti tanssipari Toivo Niskanen ja Elsa Nyström samaisella lavalla. Uusi tanssi nousi suureen suosioon kaikkien ikäluokkien keskuudessa. Ravintoloiden iltanäytökset täyttyivät innokkaasta tangokansasta, ja kysynnästä johtuen alettiin järjestää myös päivänäytöksiä. (Gronow 2004, 14–15).

Tango kuvasti uuden ajan henkeä uudenslaisilla rytmeillään ja liikekielellään. Suomessa tangoa ei kuitenkaan pidetty vahingollisena, vaan sen leiman sai Suomeen 1920-luvun alussa kotiutunut jazz-musiikki. Jazzia kritisoitiin kovin sanoin lehdistössä, mutta tangon kuvaukset saivat toisen sävyn. Jazzia pidettiin kokonaisena elämäntapana ja maailmankatsomuksena, kun taas tango eroottisuudellaan ja intohimoisuudellaan oli ruumiin kieltä ja viestejä. Tango kirvoitti kirjailijoiden kynästä monenlaisia kuvauksia, joille leimallista oli tanssin kauneus ja sulavuus. Esimerkiksi Mika Waltari on kuvaillut tangoa romaanissaan *Suuri Illusio* (1928). Nämä kaksi uutta musiikkityyliä muokkasivat totuttua kulttuuria ja lopulta löysivät jalansijan suomalaisuudesta. (Kukkonen 1997b, 204–207.) Tangosta tuli 1920-luvun alkaessa kaikkien tanssikoulujen ja -orkesterien perusohjelmistoa. Suosion salaisuutena oli tangon askeleiden helppo muunneltavuus. Se taipui taidokkaammilla tanssijoilla monimutkaisiksi askelkuvioiksi, mutta keskinkertaisempienkin tanssijoiden oli mahdollista liikkua kävelynomaisesti tangon tahtiin. (Gronow 2004, 16–18; Suutari 1994, 21.)

Aluksi tango oli lähinnä sivistyneistön suosiossa. 1920-luvulla tangomelodiat ja -rytmit Argentiinasta, Ranskasta ja Saksasta kiinnostivat eliittiä, kun taas tavallisen kansan elämää rytmittivät tutummat jenkka, polkka ja valssi. (Numminen 1998, 11.)

Tangon ensimmäinen aalto jäi melko vaisuksi, sillä ensimmäinen maailmansota kauheuksineen toi ihmisille muuta ajateltavaa. 1910-luvulla ei Suomessa sävelletty montakaan tangoa, vaan suomalaisia tangoja alettiin tehdä varsinaisesti vasta 1930-luvulla. Ensimmäinen suomalainen tango sävellettiin elokuvaan *Salainen perintömääräys*, joka sai ensi-iltansa 16.2.1914. Itse elokuva ei ole säilynyt, mutta 2000-luvulla löydetystä nuoteista ja käsikirjoituksesta käy ilmi, että kyseessä oli habanera-tyyppinen salonkitango, jonka sävelsi ilmeisesti Emil Kauppi. (Gronow 2004, 16, 20) Ensimmäinen suomalainen tangolevytyks on Francois de Godzinskyn sävellyks *Tango Carita*, jonka esittää näyttelijätär Martta Tiger. Tallenne on vuodelta 1929. (Numminen 1998, 11; Äänitearkisto).

1930-luvulle saakka suomalaiset tangot olivat aiheiltaan vaihtelevia ja rytmisesti foxtrot- ja beguinetangoja, joissa oli pitkiä instrumentaaliosuuksia. Peruspulssi kappaleissa oli tyypillisesti tasaisen hakkaava marssipoljento, jossa ei suurempia vaihteluja esiintynyt (Suutari 1994, 21). Ensimmäisiä tangoja olivat E. Karjalaisen *Mä muistan sua* vuodelta 1930 ja Arvo Koskimaan ja Erkki Rannan *Unelma-tango* vuodelta 1932. Tyypillistä tuon ajan tangojen sanoituksille oli vierasperäisten naisten- ja paikannimien käyttö, joka toi osaltaan eksoottista tunnelmaa. Tästä esimerkkeinä ovat Georg Malmsténin ja R.R. Rynäsén kappale *Donna Bella* ja V. Tuomisen ja H. Puttosen *Monte-Carlo*, molemmat vuodelta 1932. (Kukkonen 1997b, 208.)

Sodan jälkeen 1940-luvulla suomalaiset kävivät läpi kansallista surutyötä ja musiikki antoi ihmisille väylän tuntea surua, jonka ei tarvinnut olla henkilökohtaista. Tähän saumaan löi uusi suomalainen tango, jonka muotoa määritteli eritoten Toivo Kärki. Kansa oli löytänyt suosikkinsa. (Bagh et al. 1986, 189.) Romanssiperäisen tangon ohella Kärki kehitti myös toisen kansallisromanttisen lajityypin, kansanmusiikkiperäisen rillumarein (Jalkanen 1992a, 20.)

1950-luvun aikana käännösiskelmät valtasivat markkinat, ja suuret tangolaulajat vaihtoivat ohjelmistoaan siihen suuntaan. Sotavuosien kokemukset olivat jo taakse jäänyttä elämää, ja ulkomaalaisia äänilevyjä oli helposti saatavilla. Kappaleet tulivat yleisölle tutuiksi ensin alkuperäisversioina radiosta, mutta pian niistä ilmestyi myös suomalainen versio. (Gronow 2004, 26.)

1960-luvulla kultakauttaan elänyt tango toimi suuren kansanosan vastareaktionä alaa valtaavaa pop- ja rock'n'roll -kulttuuria vastaan (Jalkanen 1992b, 130). Kiinnostus rock'n'rollia kohtaan oli suurta, mutta silti vuonna 1962 tango nousi jälleen listoille. Käännösrokkit eivät enää purreet yleisöön, vaan ulkomaalaiset yhtyeet haluttiin alkuperäisinä, ja suomalaisuutta taas edusti tango. Tango ei ollut vain yksi tanssilaji, vaan se muodostui käsitteeksi ja monet miesartistit nousivat pinnalle nimenomaan tangolaulajina. Myös tanssiyhtyeet halusivat tulla tunnetuiksi tango-orkestereina. (Gronow 2004, 26–27.)

Eräällä tavalla tango-aallon nostatti sähköinen rautalankamusiikki. Ihmiset reagoivat uuteen musiikkityyliin ostamalla levyhylyynsä turvallisen tuttua tangoa enemmän kuin koskaan aiemmin. (Niiniluoto 1982, 210.) Vanhoja tuttuja tangoja levytettiin uudelleen, ja ne saavuttivat suuren suosion. Erityisesti listoilla viihtyivät Toivo Kärjen tangot ja nousipa suosioon nyt myös Unto Monosen *Satumaa*, jonka ensimmäinen levytys vuonna 1955 ei vielä saavuttanut suurtakaan menestystä. (Kurkela 2003, 479.) Nyt kuitenkin Reijo Taipaleen esittämä versio nousi vuonna 1962 myyntilistojen kärkeen ja edesauttoi todellisen tangokuumeen nousemista Suomessa (Suutari 1994, 25).

Veikko Tuomen *Mustaruusu* nosti ensimmäisenä tangon takaisin levymyyntilistoille vuonna 1962 Beatlesien ja muiden kitarayhtyeiden rinnalle. Sitä seurasivat jo mainittu *Satumaa*, italialaisen Rocco Granatan *Tango d'amore* sekä Toivo Kärjen *Tango merellä* Taisto Tammen esityksenä. Mononen hallitsi kotimaista levytuotantoa vuonna 1964, jolloin häneltä julkaistiin 15 uutta tangoa. (Gronow 2004, 26.) Uusia säveltäjänimiä Monosen lisäksi nousi oikeastaan vain yksi: Reino

Markkula, jonka sävelkynästä ovat peräisin tangot *En tuntenut sua silloin* ja *Sä kuulut päivään jokaiseen* (Kurkela 2003, 479).

Suomen halki Vaasasta Kotkaan muodostui niin sanottu ”tangoraja”, jonka pohjoispuolelle ei ollut yhtyeillä asiaa ilman asian mukaista ohjelmistoa. (Gronow 2004, 27.) Tangon saavuttama suosio muistutti tuolloin hysteriaa tietyillä seuduilla ja esimerkiksi Pohjanmaalla orkesterin oli pystyttävä soittamaan tangoa tai muuten protestiksi lavalle saatettiin heittää isoakin tavaraa tai käydä käsiksi orkesterin jäseniin (Bagh et al. 1986, 388). Toisaalta pohjalainen muusikko Terho Kemppi (2005, 142–143) kertoo yleisön närkästymisen johtuneen siitä, että paikalle oli tilattu vääränlainen bändi. Keikkamyymä oli saattanut myydä perinteiseen tanssipaikkaan vain rockia soittavan yhtyeen välityspalkkion toivossa. Tässä valossa yleisön odotusten vastaisesta musiikkityylistä ei voi syyttää orkesteria vaan ohjelmatoimistoa.

1960-luvun kulta-ajan tangot eivät eroa merkittävästi aihepiiriltään tai melodiikaltaan edeltäjistään. Levytettiin tangoklassikoita, joiden ensimmäiset versiot kalpenivat nyt uusien rinnalla. Äänitystekniikka oli kehittynyt ja siitä syystä uudet levytykset toivat kuulijalle monivivahteisemman kuulonautinnon. Esimerkiksi laulu erottui aiempaa selvemmin säestävistä soittimista. Tangon rytmiin oli tullut uusi vivahde, kun tahdin viimeiselle iskulle tuli uusi takapotku: tam-tam-tam-taKA. (Gronow 2004, 27–29.)

1960-luvulla elpyi hupilaulu, josta myös tango sai osansa. Ajanhenkeä kuvaamaan syntyi Jukka Haaviston säveltämä ja Kari Tuomisaaren sanoittama *Rautalankatango* (1964), jonka tulkitse Brita Koivunen. Samoihin aikoihin syntyivät myös Kari Kuuvaan parodia *Tango Pelargonian* (1964), Martti Innasen *Elsa, kohtalon lapsi* ja *Esteri, tyttö sadepisarain* (1967) sekä M.A. Nummisen ensilevytykset. Suomen kansa otti nämä huumoriksi tarkoitetut kappaleet suhteellisen tosissaan, ja kappaleiden parodia jäi monilta huomaamatta. *Elsa, kohtalon lapsi* meni heti ilmestyttyään Suomen listaykköseksi ja pysyi kärjen tuntumassa melkein puoli vuotta. (Bagh et al. 1986, 382, Kurkela 2003, 379–481.)

Tangokuumeen nostattajiksi on epäilty markkinoinnin ja tuotannon ohella myös kaupunkeihin muuttaneen nuorison maaseutuidentiteetin korostamishalua. Tangon avulla haluttiin tuoda mieliin uudelleen lapsuuden maisemat ja sama funktio oli myös kansanmusiikilla 1960-luvun loppupuolella. Maaseudun karu arki oli jo unohtunut mielistä, ja tilalle oli noussut nostalgia maaseudun elämää kohtaan. Tangon ja kansanmusiikin erona olivat kaupallisuus ja esittäjäkeskeisyys: tangon suosio perustui iskelmätahtien karismaan ja tulkintoihin kun taas

kansanmusiikin pohjana oli yhteisöllisyys ja yhdessä soittaminen. Kansanmusiikin arvostusta kohotettiin festivaaleilla, kun taas tangokulttuuri oli lähellä ihmisten tavallista arkipäiväistä elämää. (Kurkela 2003, 482.)

Suurimman tangokuumeen hiipuesssa aikaansa hyvin seurannut Toivo Kärki kehitti ilmiön, jota hän kutsui ”salatangoksi”. Kärjen ajatuksen mukaan jokainen hidastempoinen, mollissa kulkeva kansainvälinen menestyskappale kannatti levyttää myös suomeksi. Esimerkkejä tästä ovat *Oi niitä aikoja*, *Delilah* ja *Koskaan et muuttua saa*. Myös valssit paikkasivat tangon jättämää aukkoa ihmisten mielissä. Piilotangoja alkoivat levyttää ennen tangoihin ja muuhun vanhempaan tanssimusiikkiin erikoistuneet laulajat. Näennäisesti näytti siltä, että ulkomaalainen musiikki täytti Suomenkin, mutta kyselytutkimus antoi toisenlaista tietoa: vain kymmenen prosenttia vastanneista piti erittäin paljon uudesta popmusiikista, kun taas vanhaa iskelmää kuunteli 40 prosenttia ihmisistä. Lisäksi myyntilistat perustuivat musiikkiliikkeiden myyntiin, joka painottui pop- ja rock-musiikkiin, kun taas suomalaista iskelmää myytiin huoltoasemilla ja marketeissa. (Gronow 2004, 32–33, Kurkela 2003, 546, 603.)

1970-luvulla Suomen yli pyyhkäisi humppa-aalto, mutta 1980-luvulle tultaessa tangon kaiho ja syvyys tavoitti taas suuren yleisön. Suomalaiset rokkarit innostuivat tekemään omia versioitaan tango-klassikoista. Ensimmäisenä toimeen ehti Rauli Badding Somerjoki, joka levytti vuonna 1982 klassikot *Mustalaisviulu* ja *Itämaista rakkautta*. Tangoja levyttivät myös Topi Sorsakoski ja Hassisen koneen keulahahmo Ismo Alanko. Rock-tango jäi ilmiönä lyhyeksi, mutta Seinäjoen Tangomarkkinat sinetöivät tangon paikan kansallisena perusmusiikkina, ja tapahtuma saavutti nopeasti kesän suosituimman tapahtuman statuksen. (Gronow 2004, 35 ja 37.)

Seinäjoen Tangomarkkinat järjestettiin ensimmäisen kerran vuonna 1985. Tapahtuman synnystä on monta tarinaa, mutta Seinäjoen Tangomarkkinoiden 10-vuostisjuhlakirjan (1994) mukaan idean isä olivat MTV:n ohjelmajohtaja Tauno Äijälä ja Ilmajoen Musiikkijuhlien taiteellinen johtaja Lasse Lintala. Tangotapahtumaa suunniteltiin ensin Ilmajolle, mutta ajatus ei lopulta saanut kannatusta. Seinäjoen silloinen kaupunginjohtaja Matti Nuolivirta innostui Lintalan ja Erkki Rajamäen esittämästä ideasta, ja niin tapahtuma sai kodikseen Seinäjoen. Tapahtuman taustalle perustettiin Tangomusiikin Edistämisyhdistys ry, jonka muodostivat Seinäjoen kaupunki, Seinäjoen Maila-Jussit, Ilmajoen Musiikkijuhlat sekä Viihdekuoro Marit ja Mikot. Yhdistyksen puheenjohtajaksi valittiin Seinäjoen Maila-Jussien puheenjohtaja Reijo Pitkäkoski. (Heiskari 1994, 4–8, Knutas 2004, 52–53.)

Ensimmäisellä kerralla yleisöä kertyi 18 000 pääsylipun maksanutta ja lisäksi puutteellisista aidoituksista johtuen paljon myös ilman lippua paikalle saapuneita. Ensimmäisenä tangokuninkaana kruunattiin Kauko Simonen Rovaniemeltä. Tangokuningattaren titteliä ei tuolloin vielä jaettu, vaan ensimmäisen kuningattaren tango sai vuonna 1987 torniolaisesta Arja Sipolasta. Jo ensimmäisenä vuotena tapahtuma televisioitiin, ja kotikatsomoissa ohjelmaa seurasi 1 600 000 silmäparia. Vaikka tapahtuma koki taloudellisia tappioita jo ensimmäisinä vuosinaan, usko tangoon ei järjestäjissä ehtynyt, ja Tangomarkkinat on koonnut vuosivuodelta lisää kävijöitä ja tv-katselijoita. Ainoastaan vuosi 2001 on ollut tappiollinen alkuvuosien lisäksi. (Heiskari 1994, 9, 13–27, Knutas 2004, 60–61.)

Pekka Gronowin (2004, 37) mukaan tangosta on tullut ”symbolinen alttari, jolle suomalaisen iskelmän tulkitsijoiden on uhrattava, ennen kuin he voivat aloittaa uransa.” Tällä Gronow viittaa siihen, että tangokuninkaalliset eivät kovin pitkään pidä tangoja ohjelmistoissaan, vaan nopeasti kruunauksen jälkeen tangot vaihtuvat muuksi populaarimusiikiksi.



## 5. SUOMALAISEN TANGON TYYLIPIIRTEET

Seuraavassa käsittelen suomalaisen tangon tyylipiirteitä kiinnittämällä huomiota sekä sävellysten että sanoitusten erityispiirteisiin.

### 5.1. Suomalaiset tangosävellykset

Tango syntyi köyhien keskuudessa Río de Platan alueella, Argentiinassa Buenos Airesin satamakortteleissa ja Uruguayn Montevideossa 1880-luvulla. Se otti vaikutteita argentiinalaisesta *milongasta*, kuubalaisesta *habanerasta* ja eurooppalaisten siirtolaisten mukanaan tuomista piirteistä, kuten espanjalaisesta ja ranskalaisesta *contradanzsta*. (Kukkonen 1997b, 207.) Alkuaan tango oli yksinkertainen melodia, joka soitettiin habaneran bassorytmin päälle, mutta se sai myöhemmin oman uniikin vivahteensa esimerkiksi synkooppi- ja *arrastre*-rytmeistä (suom. veto, engl. drag). Esimerkiksi maailmanlaajuisesti suosittu tango, *La Cumparsita*, perustuu juuri näille vahvoille *arrastre*-rytmeille ja *staccatoille* (Thompson 2005, 170–171).

Eurooppaan ja Suomeen juurtuessaan tango otti paikallisia vaikutteita, ja argentiinalaiset rytmit neutraloituivat. Myös tematiikaltaan tangot muuttuivat Eurooppaan tullessaan. Suomessa käännostangoihin juurtuivat intohimoiset ja liioitellun romanttiset sanoitukset, ja myös saksalaisen *Schlagerin* vaikutus oli huomattavissa suomalaisissa alkuaajan tangoissa. Sotavuosien aikana ja niiden jälkeen syntyi se omaleimainen tangotyyli, jota kutsutaan suomalaiseksi tangoksi. Se oli rytmillisesti ja dynamiikaltaan vakaata ja harrasta ja perustui tematiikaltaan luontokuvaan, ja vaikutteita oli otettu myös suomalaisesta perinnesäestysmusiikista ja kansanrunoudesta. (Kukkonen 1997b, 208.)

Suomessa argentiinalainen tango sai kansallisia ominaispiirteitä, kun perinnesäestysmusiikki, esimerkiksi riimillinen kansanlaulu, kansankoraali ja venäläisen romanssin mollimelodiikka sulautuivat siihen. Samalla myös tangon rytmiikka yksinkertaistui. Suomen kielestä johtuen tangolle tyypillinen synkopointi liudentui trioliksi, pulssi hidastui ja tanssityyli muuntui foxtrotia muistuttavaksi laahaavaksi kävelyksi, johon liittyi kiinteästi tanssiparin läheinen vartalokoketus. (Jalkanen 1992b, 130.) Tyypillisimpiä säestysrytmejä suomalaisen tangon alkuaajoista 1960-luvulle saakka olivat saksalaisperäinen marssirytmistö ja sen suomalaiset muunnokset. Myös habanera-, milonga- ja

beguine-rytmejä käytettiin jonkin verran suomalaisissa tangoissa eteenkin 1940-luvun puolivälistä 1950-luvun puoliväliin. (Koivusalo 1994, 32–40.)

Tangon elementeistä rytmi säilyi pisimpään alkuperäisen kaltaisena tangon sopeutuessa Eurooppaan (Koivusalo 1994, 32). Lopulta argentiinalaisesta rytmikasta, melko nopeasta temposta, muodoltaan moniosaisesta, melodisesti nopealiikkeisestä ja rytmillisesti yllättävästä musiikkityylistä jäi jäljelle suhteellisen vähän, kun se sovitettiin suomalaiseen musiikkimakuun. Suomalainen tango on usein mollissa, kun taas argentiinalainen tango kulkee duurisävellajeissa. On myös väitetty, että tyypillisesti suomalaisessa tangossa melodialinja on laskeva. (Metsämäki 1997, 36.) Melodian laskeva saattaa johtua kalevalaisuudesta ja suomalaisesta virsisävelmistöstä, joissa sitä on käytetty kuvaamaan ihmisen raskasmielisyyttä, jota pidetään perisuomalaisena piirteenä (Koivusalo 1994, 32). Lisäksi olennaisena piirteenä suomalaisessa tangossa voidaan pitää kaipuuta. Tangomusiikista on ajan mittaan muodostunut jonkinlainen terapiaväline, jonka avulla kansa on saanut purkaa tuskaansa ja sydänsurujaan tanssilattialla. (Bagh et al. 1995, 168.)

Usein väitetään Toivo Kärjen kehittäneen suomalaisen tangon tyylin, mutta asia ei tietenkään ole niin yksiselitteinen. Suomalaisen tangon alkutaipaleeseen mahtuvat myös helsinkiläinen pianisti ja orkesterinjohtaja Robert von Essen, jonka tango *Kun ilta ehtii* (1942) nousi suureen suosioon Olavi Virran esittämänä. Lisäksi oman mausteensa suomalaisen tangon synteisiin toi Georg Malmstén, joka yhdisteli sävellyksissään eri tyyliä. Venäläisellä vivahduksella maustettuja tangoja sävelsivät sodan aikana ja sen jälkeen Arvo Koskimaa, Lauri Jauhiainen ja Pentti Viherluoto. (Kurkela 2003, 412–413.) Ensimmäisissä suomalaisissa tangoissa oli hyvin vähän argentiinalaisia vaikutteita, kun taas uusista suomalaista tangoista niitä löytyy jo paljon enemmän (Kukkonen 1996, 108.)

### **5.1.1. Toivo Kärjen tangojen ominaispiirteet**

Suomalaisen tangon ehkä keskeisin säveltäjä on Toivo Kärki (1915–1992). Hänen tangotuotantonsa onkin hyvin laaja, ja monet kappaleista elävät vieläkin ikivihreän asemassa. Kärjen suurten tangojen sarjan aloitti vuonna 1940 ensimmäisen kerran levytetty *On elon retki näin*, johon sanat teki monien tangotekstien taustalta löytyvä Kerttu Mustonen. Sama parivaljakko teki myös Olavi Virran tunnetuksi tekemän *Siks' oon mä suruinen*, joka nousi huippusuosioon jo sodan aikana. Myös sotavuosien aikana syntyneet *Liljankukka* ja *Täysikuu* ovat vuosien saatossa muuttuneet nykypäivän kansanlauluiksi. Kaikkiaan Kärjen yli tuhannesta levytetystä kappaleesta noin neljäsosa on tangoja. (Gronow 2004, 23–24 ja Jalkanen 1992a, 16 ja 76).

Toivo Kärjen tangot ovat synteisiä slaavilaisesta romantiikasta, jazzin nelisoinnuista sekä taustalla etäisesti soivasta argentiinalaisesta tangosta muotoineen ja rytmirakenteineen. Useat Kärjen

tangomelodioiden piirteet viittaavat venäläisiin 1800-luvun romansseihin ja torvisoittokuntavalsseihin. Näitä piirteitä ovat mollisävellaji, nousevat so-mi -seksstimotiivit sekä alaspäin purkautuvat appogiaturat, joita Kärki vielä usein korostaa pidennyksellä, esimerkiksi kappaleen *Täysikuu* alussa. Jalkasen (1992, 16 ja 76–78) mukaan Kärki kuitenkin itse näkee tämän perustuvan jazzin nelisointuihin, jolloin appoggiatura syntyy peruskolmisointuun kuulumattoman äänen lisäämisestä melodiaan. Tämä venäläiselle romanssille tyypillinen piirre on vaikuttanut aikoinaan jo myös suomalaiseen kansanlauluun sekä 1920- ja 30-lukujen iskelmiin. Kärjelle tyylin omaksuminen saattaa olla siis tahatonta ja vaistomaista.

Rytmisesti Kärjen tangot ovat pehmeitä ja vaihtelevampia kuin aiemmin Suomessa sävelletyissä tangoissa, joissa rytmisenä pohjana oli tasainen marssipoljento. Melodisesti Kärjen tuotanto oli jotain mullistavaa: nelisoinnut mahdollistivat melankolisen ja tuskaisan tunnelman luomisen dissonanssien avulla. (Suutari 1994, 23–24.) Nelisoinnut Kärjen sävellyksissä johtunevat hänen big band -harrastuksestaan ja sitä kautta tutuksi tulleesta amerikkalaisesta soinnutustyylistä. Tietyissä kappaleissa, joista esimerkkinä *Liljankukka* ja *Siks' oon mä suruinen*, Kärki käytti vieläkin laajempia sointuja, jotka kuitenkin on sovitettu neljälle äänelle. Itse Kärki piti juuri tätä leimallisesti suomalaista tangoa uudistavana piirteenä. Kärjen tunnunomaisiksi piirteiksi tulivat vähennetyt ja ylinousevat kvintit sekä noon- ja seksitisoinnut. (Henriksson & Kukkonen 2001, 39.)

Kärjelle sävellystyön lähtökohtana toimi yleensä jokin aiemmin ylöskirjoitettu melodia-aihe tai tekstiaihe. Hän alkoi harvoin säveltää ilman minkäänlaista alkuideaa. Tekstiaiheet tulivat tyypillisesti sanoittajalta, joista vakiokumppaneina toimivat esimerkiksi Reino Helismaa ja Vexi Salmi. Kertoman mukaan Kärki teki sanoituksiin sävelen heti ensi lukeman perusteella, niin sanotusti ”koesävelsi”. Tätä syntynyttä melodiaa hän saattoi sitten vielä muokata tai hylätä kokonaan. Mutta suurin osa sävellyksistä syntyi aiempien inspiraatioiden tuottamien melodiapätkien pohjalle. Näihin muistiin kirjattuihin aihioihin tai jopa kokonaisiin sävelmiin hän palasi aika ajoin ja tarjosi niitä sopiville tekstittäjille tai jatkojalosti niitä itse edelleen. (Henriksson & Kukkonen, 2001, 34–36.)

Kärjen musiikissa yhdistyvät saumattomasti amerikkalaisen tanssimusiikin ja eurooppalaisen salonkimusiikin tyylliset piirteet. Tangojensa harmoniaan liittyvissä ratkaisuissaan Kärki sekoittaa afrolatinalaista rytmikkaa sekä suomenkielen lauserytmiä. Argentiinalaisessa tangossa on tyypillisesti iskualan mittaisia trioleja, jotka Kärjen käsittelyssä muotoutuivat ”laiskoiksi trioleiksi”. Nämä saavat suomen kielen istumaan luonnollisesti tangon melodiaan, ilman kielen rytmille ristiriitaisia melodiarytmejä. Lisäksi tämä rytmillinen muoto mahdollistaa heterofonisen

esitystyylin: välillä solisti voi laahata ja välillä kiilata luoden näin esitykseen lisää intensiteettiä ja jännitettä kappaleen rytmiiikkaan. (Kurkela 2003, 416–417.)

Melodioiltaan Kärjen sävelmät ovat erittäin luonnollisia ja laulullisia johtuen kenties siitä, että melodiat ovat syntyneet spontaanisti ja ilman pakottamista lähtökohtanaan tavallisen kansan mieltymykset. Vaikka melodioissa on käytetty perussointuun kuulumattomia pidätyssäveliä, on melodiankuljetus silti luontevaa. Suuri osa Kärjen sävellyksistä on mollissa, kuten suomalaiselle tangolle yleisimminkin on tyypillistä. (Henriksson & Kukkonen 2001, 37.)

Kärjen tangotyyli on merkittävästi erilainen verrattaessa muihin tangosäveltäjiin. Hän suosii sekvenssitoistoja, kuten barokinajan säveltäjillä oli tapana. Yleisimpänä näistä hänen tuotannossaan ovat kvinttikiertoon perustuvat sekuntisuhteiset sekvenssit (Jalkanen 1992a, 78). Sekvenssien käyttö perustui Kärjen melodia-aiheisiin nojautuvaan sävellystyylisiin, ja se oli tehokas ja yksinkertainen tapa varioida melodiaa. Sekvenssien ansiosta melodia jää helpommin kuulijan mieleen. Esimerkiksi kappaleessa *Eron hetki on kaunis*, sama melodinen aihe toistuu kolmesti, aina sekuntia matalammalta. (Henriksson & Kukkonen 2001, 38.) Jalkanen (1992a, 78) kuvaa Kärjen eroa toiseen suomalaiseen tangosäveltäjään Unto Monoseen näin: se on kuin ”tsaarinaikaisen säätyläisromanssin ja protestanttisen koraalin välinen ero”. Monosen tangoissa on sekstimotiivin tilalla joko murtosointuun tai asteikkoon perustuva aihe ja rytmiiikka on yksiviivaisempaa. Monosen sävellyksissä tekstin painollinen tavu saa neljäsosanuotin ja painoton kahdeksasosan ja näiden lisäksi sekvenssit on korvattu läpisävelletyllä melodiolla, joka saa kappaleet muistuttamaan suomalaista virttä. Lähimpänä Kärjen tyyliä on Jalkasen mielestä ollut Pentti Viherluoto, jonka tunnettuja tangoja ovat *Punaiset lehdet*, *Musta ruusu* ja *Kaukainen ystävä*.

Tangojen rakenteissa Kärki suosi amerikkalaisista populaarisävelmistä tuttua verse/chorus-muotoa, joka ei ole tyypillistä tangoille kansainvälisesti tutkailtuna. Verse/chorus-rakenne muodostuu johdattelevasta verse-osuudesta ja standardimuotoisesta chorus-osasta, joka on tyypillisesti 32 - tahtia pitkä. Chorus-osan suosituin muotorakenne on AABA, jota Kärkikin tangoissaan useasti käytti (noin puolessa Kärjen tangoista). Myös ABAB-muotoa on löydettävissä Kärjen säveltämissä tangoissa (noin neljäsosa Kärjen tangoista). Muitakin rakenteita löytyy, kuten *Täysikuussa* käytetty ABAC, joka tyypillisemmin löytyy Kärjen säveltämissä fokseista. (Henriksson & Kukkonen 2001, 66–67, 177, 180)

Usein verse/chorus-rakenteeseen perustuvat kappaleet päätyvät esitettäväksi ilman verseä, ja siksi verse-osuus ei ole niin tunnettu kansan keskuudessa. Kärjen tangoissa kuitenkin verse-osuus löytyy. Vain joihinkin 1950-luvun tangoihin Kärki ei ole verse-osuuksia säveltänyt, kuten edellä mainittu

*Täysikuu*. Muodoltaan Kärjen käyttämät verse-osiot ovat muotoa AA, jossa 8 tahdin melodiaidea kerrataan, 16 tahdin ABAB tai muodoltaan moninaisempi AAB, joka on 12 tai 24 tahtia pitkä. Pääasiallisesti Kärjen sävellyksissä verse on silti muodoltaan chorusta yksinkertaisempi. (Henriksson & Kukkonen 2001, 68.)

1950-luvun lopulta lähtien Kärjen tuotannossa yleistyi myös pop- ja rock-musiikista tuttu, yksinkertaisempi: säkeistö/kertosäkeistö-muoto, jossa säkeistön tehtävä ei ole vain johdatella kertosäkeistöön, vaan viedä tarinaa eteenpäin. Henrikssonin ja Kukkonen (2001, 69–72) tutkimuksesta ei käy ilmi, käyttikö Kärki tätä tangoissaan vai ainoastaan muun tyyppisissä sävellyksissään. Tangojen osuutta säkeistömuotoisissa kappaleissa ei ole myöskään tutkimuksessa eritelty. Säkeistömuodossa sama melodia toistuu säkeistöstä toiseen ja usein lopussa esiintyy jonkinlainen kerronnan koukku, joka kerrataan kaikkien säkeistöjen lopussa samanlaisena.

Kuin vaivihkaa Kärki uudisti suomalaista tangoa. Taustalla vaikuttavan jazz-ajattelun ja amerikkalaisten ikivihreiden muotorakenteiden lisäksi Kärki toi tangoon keskeiseksi säestyssoittimeksi harmonikan. Vielä *Liljankukan* aikaan vuonna 1945 säestyksen keskiössä oli klarinetti, mutta jo vuonna 1950 harmonikalla oli merkittävä rooli kappaleessa *Köyhä laulaja*. Argentiinalaisessa tangossa keskeinen säestyssoitin on harmonikan sukulainen bandoneon, jonka vaikutuksen voi siis kuulla Kärjen taitavissa harmonikkastemmojen juoksutuksissa. Myöhemmin harmonikalla soitetut alku- ja välisoitot nousivat keskeiseksi osaksi suomalaista tangoa ja erityisesti Unto Monosen tuotannossa näillä oli hyvin suuri merkitys. (Gronow 2004, 24).

Kärki on tunnettu myös monista tangosovituksistaan. Niissä Kärki on tehnyt mielenkiintoisen vastakkainasettelun melodian ja säestyksen välille: soljuva melodia saa vastapainokseen tiheän orkestraation, joka vilisee säestys- ja vastaääniä. Kärki opiskeli sävellystä Aarre Merikannon johdolla, mikä on saattanut vaikuttaa tekstuurin ekspressiivisyyteen. (Jalkanen 1992a, 78.)

### **5.1.2. Unto Monosen tangojen ominaispiirteet**

Tangon kultaisen 1960-luvun merkittävimpiä säveltäjiä oli Unto Mononen (1930–1968). Tämä somerolainen tanssimuusikko tunnetaan erityisesti tangostaan *Satumaa*, joka levytettiin jo 1950-luvulla solistinaan Henry Theel mutta nousi todelliseen suosioonsa vasta Reijo Taipaleen esityksenä vuonna 1962. Tuolloin Mononen oli lisännyt kappaleeseen argentiinalaissaävytteisen haitarilla soitettavan intron, joka on myöhemmin muodostunut laulun tunnusomaiseksi piirteeksi. (Gronow 2004, 29, Henriksson 2004, 31.) Mononen oli säveltänyt jo vuonna 1949 kappaleen *Fairyland*,

jonka laulumelodia on lähes identtinen *Satumaan* kanssa. Eroa oli ainoastaan kertosäkeessä, joka alkuperäisessä melodiassa kulki korkeammalla. (Metsämäki 1997, 69.)

Mononen on itse kertonut, että säveltäjänä hän on odottanut aina inspiraatiota. Hän on onnistunut vangitsemaan tehokkaasti suomalaisesta alitajunnasta piirteitä tangoihinsa, mikä lienee syy hänen kappaleidensa menestykselle. Teksteistä löytyvät niin luonto ja erityisesti meri ihmiselämän symbolina, rakkauden katoavaisuus sekä lopulta kaiken turhuus, kuten tangossa *Kaipuuni tango*:

*”Illan varjoon himmeään myötä kaipuun jälleen jään;  
paljon mennyt päivä toi, vain kuitenkin kuin hukkaan mennyt ois”*

Mononen sanoitti pääsääntöisesti itse sävellyksensä ja siksi hänen kappaleissaan on poikkeuksellisen vahva side melodian ja tekstin välillä. Säveltäjänä ja tekstittäjänä hän oli itseoppinut. Melodioihin ei levy-yhtiöiden yleensä tarvinnut koskea, mutta lyriikoihin sanoitusammattilaiset tekivät välillä korjauksia. Mononen teki myös yhteistyötä ammattisanoittajien, kuten Sauvo Puhtilan kanssa, mistä esimerkkinä *Kohtalon tango*. Samoin hän teki yhteistyötä vanhan yhtyetoverinsa M.A. Nummisen kanssa, minkä tuloksena syntyi tavanomaisista iskelmäkaavoista poikkeava *Naiseni kanssa eduskuntatalon puistossa*. (Henriksson 2004, 31, Gronow 2004, 32.)

Teksteissä Mononen suosi aiheina rakkautta, rakkaudessa pettymistä, kaipua sekä vesielementtiä, joka on huomattavissa jo kappaleiden nimissä, kuten *Sateen tango*, *Tähdet meren yllä*, *Syvä kuin meri*. Sanoitukset käsittelevät eri aihepiirejä vailla realismia ja useimmissa Monosen lauluissa liikutaan mielikuvamaailmassa. Monosen laulutekstit ovat vahvasti omaelämäkerrallisia, mutta säveltäjänä hän on vaikeammin määriteltävissä. (Sjöblom 1994, 55–56, 60.)

Muista suomalaisista tangosäveltäjistä kuin Toivo Kärjestä ei ole tehty järjestelmällistä musiikkityylin analyysiä (Henriksson & Kukkonen 2001, 14). Useista lähteistä on kuitenkin poimittavissa joitain Unto Monosen tyylille tyypillisiä ratkaisuja melodioissa ja rytmikassa. Monosen tyylille ominaisia piirteitä ovat esimerkiksi taidokkaat alku- ja välisoitot, vahvat melodiat sekä tunteisiin vetoavat tekstit. Kappaleiden soinnutuksessa hän tukeutui useimmiten sävellajin perussointuihin tai sointusekvensseihin, jotka olivat kvinttisuhteisia. Melodioissaan Mononen käytti myös paljon kromatiikkaa, josta hyvänä esimerkkinä on *Sateen tango*. Kromatiikkaa, joka muotoutuu runkosävelen ympärille, esiintyy erityisesti kertosäkeistöjen tai B-osien aluissa. Kromaattista kulkua seuraa usein murtosointuaihe, jotka yhdessä ovat ominaisia Monosen säveltämille mieleenpainuville melodioille. Kromatiikka ja suuret hypyt vaativat esittäjältään taitoa

ja antavat laululle erityistä ilmaisuvoimaa. Mononen ei käyttänyt sävellyksissään muista suomalaista tangoista usein löytyviä sekstihyppyjä, vaan suosi oktaavi- ja septimihyppyjä, jotka lisäävät dramatiikan tuntua melodioihin. (Henriksson 2004, 31, Kurkela 2003, 477.)

Kärjen suosimia fraasien alkujen pidätyksiä Mononen ei käytä. Kappaleiden rakenteet olivat puolestaan enemmän sovittajakohtaisia ja saattoivat olla yhdistelmiä useammista Monosen tekemistä versioista. (Henriksson 2004, 31.) Levy-yhtiö Scandian Jaakko Salo arvioi kuitenkin *Sateen tangossa* olevan paljon samoja piirteitä kuin Kärjellä: ehyt melodia ja sekvenssejä, kuten monilla sen ajan säveltäjillä. Sävelmiin oli tavoitteena saada jo ensimmäisellä kuuntelukerralla kuuntelijan huomion vangitsevia elementtejä, jotka ovat tarpeeksi yksinkertaisia ja alleviivaavia. (Metsämäki 1997, 177.)

Enemmistö, noin 60 prosenttia, Monosen sävellystuotannosta on tangoja (Sjöblom 1994, 54). Tangoissaan Mononen ilmentää suomalaisille tuttua melankoliaa sekä sävelten että tekstin avulla, ja hartaudessaan ne lähestyvät virsimäisyyttä. Unto Monosen tangot ovat synkkämielisempiä ja vakavampia kuin esimerkiksi Toivo Kärjen ja Reino Helismaan kappaleet, jotka taas ovat valoisampia ja optimistisempia. (Kukkonen 1997b, 219–220.) Rytmikaltaan Monosen tangot edustavat syllabismia, joissa sanojen painolliset tavut tulevat neljäsosanuoteille ja painottomat kahdeksanosille ja näin ollen muistuttavat suomalaisia virsiä. Monosen tangojen virsimäisyys löytyy myös kappaleiden teemoista: synnintunnosta ja katumuksesta. (Kurkela 2003, 478.)

## 5.2. Suomalaiset tangosanoitukset

Suomalaisen ja argentiinalaisen tangolyriikan taustoja tutkinut Pirjo Kukkonen (1997, 209) lainaa artikkelissaan *Tangon aika ja taika – vieraasta ja kotoista* säveltäjä ja sanoittaja Enrique Santos Discépoloa, joka on kiteyttänyt tangon perusajatuksen näin: ”Tango on surullinen ajatus, joka tanssitaan.” Argentiinalaisen tangon tarkoitus on ollut tuoda toivoa paremmasta huomisesta köyhyyden ja yksinäisyyden keskelle, joita yritettiin karkottaa tanssimalla satamakortteleissa. Argentiinalainen tango on täynnä tarinoita elämän julmuudesta, rikollisuudesta ja alkoholista, mutta myös rakkaudesta ja kaipuusta. Keskeisenä teemana nousee esille nostalgia, jonka alkuperä sanana on kreikankielen sanoissa *nostos*, kaipuu palata menneeseen, ja *algos*, tuska. Tangoissa käytetty kieli saattoi olla hyvinkin ronskia, sillä se oli syntynyt kaduilla ja satamakortteleissa.

Robert Farris Thompson (2005, 25–26) kirjoittaa kirjassaan, että jos nostalgia olisi maa, niin tango olisi sen pääkaupunki. Hän vertaa tangojen sanoituksia bluesiin, joissa samalla tavalla peilataan

epäonnea. Tämä on kuitenkin vain osa totuutta. Tango ei hänen mukaansa ole niinkään tanssittu ajatus, vaan musiikkina kuultu ajatus. Tanssijoita argentiinalaisessa tangossa kantaa musiikki, eivät sanat. Tanssijat voivat liikekielellään jättää laulun sanat ja melodiankin vaille merkitystä, mutta silti uusia tangoja sävelletään ja sanoitetaan koko ajan lisää. Argentiinalaisten tangojen lyriikat ovat muuttuneet vuosikymmenestä toiseen ja jokainen kirjoittaja tuo mukaan oman tyykinsä. Teksteistä löytyy niin epäonnea kuin rakkautta, satiiria ja realismia.

Laulettu tangomusiikki (*tango canción*) syntyi paria vuosikymmentä myöhemmin kuin soitettu tango (Suutari 1994, 16). Alkuaan klassiset argentiinalaiset tangot olivat moniosaisia soitinsävellyksiä, joiden mutkikkaat rytmikuviot tukivat tanssijoiden taituruutta. Kun sitten tangoihin alettiin tehdä sanoituksia, olivat aiheet usein niin paikallisia, ettei niiden kääntäminen toiselle kielelle ollut mahdollista. Eurooppaan tultaessa tangosta karsittiin sivuteemat ja rytmiä yksinkertaistettiin. Aiheiksi vakiintuivat kaukaisten maiden aurinkoiset päivät ja kuutamoyöt. (Gronow 2004, 18–19.) Argentiinalaiset tangotekstit sen sijaan ovat usein kertomuksia sosiaalishistoriasta tai dramaattisista tapahtumista ajalta, jolloin rioplatalainen tango kehitettiin, ja siihen liittyy vahvasti macho-kulttuuri. (Kukkonen 1996, 33; Åhlen 1987, 17–18.)

Eurooppaan tullessaan argentiinalaiset tangotekstit ovat saaneet tunteikkaamman muodon kuin alkuperäisissä sanoissa. Näin on käynyt esimerkiksi suomalaisten tuntemille, jo 1910-luvulla sävelletyille tangoille *El choclo* ja *La Cumparsita*, jotka ovat kääntyneet muotoon *Tulisuudelma* ja *La Cumparsita*, joka alkaa sanoilla ”Hiljaa yössä...”. (Kukkonen 1997b, 210; Gronow 2004, 16.) Alkuaan *La Cumparsita* käännettiin muotoon *Tropiikin yö* (Kukkonen 1996, 63–64 ja 1997, 211). Myöhemmin suomennetut argentiinalaiset tangot ovat uskollisempia alkuperäiselle tekstille. Tästä hyvä esimerkki on 1990-luvulla käännetty *La ultima curda*, joka sai suomalaisen muodon nimellä *Viimeinen känni*. (Kukkonen 1997b, 210.)

Suomeen tango saapui samanaikaisesti muun Euroopan kanssa jo 1910-luvulla, mutta 1930-luvulla suomalainen tango alkoi kehittyä omaan suuntaansa. Vierasperäiset nimet vaihtuivat kotimaisiin ja eksoottiset miljööt suomalaiskansallisiin maisemiin ja vuodenaikoihin. Kuuma rakkaus muuttui kaipuuksi ja melankoliaksi, ja duuri vaihtui molliksi – toisin kuin esimerkiksi Ruotsissa, jossa iloiset duuri-tangot jatkoivat valloitustaan. Käännekohtana tangolyriikoissa voidaan pitää M. Majan tangoa *Lumihitaleita* vuodelta 1936. Tämä Georg Malmsténin levyttämä tango oli ensimmäisiä suomalaisia tangoja, joissa ihmisen muuttuvien tunteiden symboliksi on otettu luonto. (Gronow 2004, 21.) Kaiken kaikkiaan tekstillä on suuri merkitys suomalaisessa tangossa ja tangoa laajasti



tutkineen Carl-Gunnar Åhlénin (1987, 69) mukaan tämä johtuu keskustelelevasta hiljaisuudesta, jota voidaan pitää tyypillisenä suomalaiselle kulttuurille.

Ensimmäinen suomalainen tango oli kuitenkin jo vuonna 1915 ilmestynyt Ilmari Kainulaisen *Tanko laulu*, parodia Pariisin tangokulttuurin saapumisesta Suomen maanläheisen kansan pariin. Vuodelta 1930 on ensimmäinen varsinainen suomalainen tangosävellys, *Mä muistan sua*, johon sanat ja sävelet on tehnyt Erkki Karjalainen. Kappale ei ole kuin muutaman säkeen pituinen, mutta siinä kiteytyy myöhemmällekkin suomalaiselle tangolle tyypillinen nostalgia.

Oi mennyt on se aika armain, kun luonas suoja oli mulla parhain.  
Sä lähdit pois mun luotain ja tuskan tuskan mulle jätit vain.  
(säv. & san. Erkki Karjalainen 1930)

Tyypillistä suomalaiselle tangolle 1930-luvun alkupuolella olivat lyhyet lauluosuudet ja pitkät instrumentaaliosuudet. (Kukkonen 1996, 109.) Samanlaisista osatekijöistä koostui myös tuon ajan muu iskelmämusiikki.

Muutos nykyisin suomalaisena tunnetun tangon suuntaan tapahtui vähitellen. Alkusysäyksen antoivat 1930-luvun suositut tangosäveltäjät, joihin lukeutuvat muun muassa Georg Malmstén, Valto Tynnälä ja Martti Jäppilä sekä sanoittajat R.R. Ryyänen, Tatu Pekkarinen ja Kerttu Mustonen. He valitsivat omaperäisiä aihepiirejä ja sävelkulkuja, jotka vaikuttivat myöhempään suomalaiseen tangoon. (Gronow 2004, 21).

Suomalainen tango vakiinnutti muotonsa sotavuosien aikana. Laulujen aiheet löytyivät nyt sota-ajan tematiikasta ja menetetyistä onnesta. Tango tuntui antavan oikeanlaisen viitekehyksen vaikeidenkin tunteiden käsittelyyn ja siksi sotien aikana tangoja syntyikin paljon. Väli rauhan aikaan vuonna 1940 Georg Malmstén levytti yhdessä Dallapé-orkesterin kanssa sankarihaudoista kertovan valssin *Pienet kukkivat kummut*, jonka b-puolella oli Unto Mattilan tango *Särkyneitä toiveita*. Laulun sanat kiteyttävät sen ajatuksen, joka on innoittanut monia tangosanoittajia vielä näihin vuosiin saakka: ”Miks täytyi käydä mulle näin...”. Suoraan sodasta kertovia tangoja ovat esimerkiksi Kerttu Mustosen teksteihin tehdyt *Kotiin Karhumäestä* ja *Ilta Kannaksella*. Pentti Viherluodon *Kaukainen ystävä* taas kertoo erosta rakkaimmasta ja laulu on jäänyt elämään. Artikkelissaan suomalaisen tangon kehityksestä Pekka Gronow (2004, 21–23) nostaa esille tangon myöhemmälle kehitykselle merkittävän kappaleen *Syyspihlajan alla* vuodelta 1942. Tämä Arvo Koskimaan ja Veikko

Virmajoen tango, jonka Henry Theel menestyksekkäästi lauloi, toi silmien eteen mielikuvan verenpunaisista pihlajanmarjoista ja suunnattomasta kaipuusta: ”Jotain kerran odotin, ei saavu koskaan hän”. Tätä ajatusta ovat suomalaiset tangot toistaneet vuosikymmenestä toiseen. Suomalainen tango takertuu usein yksinäisyyteen ja hyljätyn tulemisen kokemukseen, joka vaatii myös kehon läsnäoloa innostaen tanssimaan. (Ammond 1994, 67).

Pirjo Kukkonen (1997, 220) on verrannut suomalaisia tangolyriikoita itkuvirsiin. Erityisesti Unto Monosen tangot ilmentävät Kukkonen mukaan suomalaisen sielunmaisemaa muun muassa luontotematiikallaan ja sillä, että Mononen on kirjoittanut tekstit omakohtaisten kokemusten perusteella. Monosen tangolyriikat ovat kuin miehen sallittua itkuja. Suomalaisista tangoista löytyy myös levollista yksinäisyyttä, joka kumpuaa kansanrunouden traditiosta ja poikkeaa suomalaisista valituslyriikoista tyyneydellään. Sen sijaan kuoleman kaipuu ja elämän taakasta vapautuminen näyttävät puuttuvan suomalaisista tangoteksteistä.

Suomalaisten tangojen yksinäisyys rakentuu muistoille, kuten muukin suomalainen iskelmämusiikki. Illan hämärissä, hiljaisuuden keskellä siirrytään muistojen maailmaan. Esimerkkinä tästä voidaan pitää klassikkotangoja Unto Monosen *Kaipuuni tango* sekä Toivo Kärjen ja Reino Helismaan *Tango merellä*. Ei liene yllättävää, että sota-aikana syntyneet sanoitukset kertovat monin osin juuri kaipauksesta ja välimatkoista, sillä niin moni joutui kauaksi läheisistään. (Ammond 1994, 68–70.)

### 5.3. Suomalaisen tangosanoitusten luokittelu

Tangojen sanoituksia on tutkittu monenkin tutkijan toimesta ja tutkimuksista voi löytää erilaisia sisältöluokkia. Esimerkiksi Thompson (2005, 27) esittelee Jorge Gottlingin tutkimusta vuodelta 1998, jossa tämä esittää tangon yhdeksän perusteemaa: 1) skeptisyys (*skepticism*), 2) enkelillinen äiti (*the angelic mother*), 3) rakkaussuhteen loppuminen (*the break up of a love affair*), 4) rakastavien uudelleen kohtaaminen (*the lovers' reencounter*), 5) kosto (*revenge*), 6) naapuruston puukkotappelu (*the barrio knife fight*), 7) rakkauden hetkellisyys (*the fleeting quality of love*), 8) alkoholiin turvautuminen (*retreat into alcohol*) ja 9) uhkapelaaminen (*gambling*).

Omassa tutkimuksessani käytän kuitenkin lähtökohtana Pirjo Kukkonen väitöskirjassaan (1996) esittelemää kategorisointia, joka pohjautuu nimenomaan suomalaiseen tangoon toisin kuin

Gottlingin luokittelu. Kukkosen esittelemiä tangosanoitusten tyyppejä on viisi, jotka olen suomentanut seuraavanlaisesti: 1) Rakkaus, nostalgia ja kaipuu ajan ja paikan kuvastimessa (*Love, nostalgia and longing in the mirror of place and time*), 2) Rakkaus (*Love*), 3) Eros, tunteilevuus ja triviaalit aiheet (*Eros, sentimental and trivial themes*), 4) Viittaukset aiempiin teksteihin (*Allusions to earlier texts*) ja 5) Kansalliset, kulttuuriset, historialliset ja sosiaaliset teemat (*Ethnic, cultural, historical, and social themes*). Käyn seuraavassa kategorioita läpi yksityiskohtaisemmin, minkä jälkeen muokkaan niitä omaan aineistooni soveliaammiksi.

### **5.3.1. Rakkaus, nostalgia ja kaipuu ajan ja paikan kuvastimessa**

Kukkosen luokituksessa tähän osastoon kuuluvat tangotekstit, joissa puhutaan esimerkiksi Suomen luonnosta, kodista, luonnosta nostalgian ja kuoleman kuvaajana, sekä vuodenaajoista (Kukkonen 1996, 110–111).

Suuri osa suomalaisista tangoteksteistä liikkuu juuri luontoaiheissa. Luonnon kiertokulku antaa viitekehyksen ja tulkin tunteille, mikä on keskeistä myös suomalais-ugrilaiselle kansanrunoudelle. Esimerkiksi linnut ilmentävät meille vapautta tai toimivat rakkauden viestinviejinä. Myös lintujen muuttoliike pohjoisesta etelään voidaan ymmärtää jonkinlaisena kaukokaipuuna ja lähdön kuvauksena, ajan ja elämän kiertokulkuna. Vuodenaajoilla tangoissa voidaan ilmentää monia asioita: kevät tuo mukanaan toivon, talvi taas peittää alleen lämmön ja rakkauden. (Kukkonen 1997, 221–223, Ammond 1994, 93.)

Luonto on aina ollut suomalaisille keskeinen innoituksen lähde. Jo 1800-luvulla kansallinen herättäjä Adolf Ivar Arwidsson puhui luonnon synnyttämästä ”hempeästä suruvoittoisuudesta”. Samaa suruvoittoisuus on myös lähtökohtana tangoille, ja se kuultaa myös esimerkiksi Elias Lönnrotin keräämässä Kantelettaressa sekä Aleksis Kiven Seitsemässä veljeksessä ja Kihlauksessa. (Ammond 1994, 91–92.)

Argentiinalaisissakin tangoissa puhutaan luontokielikuvin, mutta ei yhtä kansallisromanttisella tasolla kuin suomalaisissa teksteissä. Argentiinalaiset lyriikat keskittyvät ihmisenä olemiseen ja henkisyteen, vaikka teksteissä vilahtelevatkin taivas ja meri, kuu ja aurinko. Suomalaisten rakkautta luontoon kuvastavat hyvin tunnetut tangot Kaarlo Valkaman *Valkovuokot* ja Unto Monosen *Lapin tango*. Lappi on kirvoittanut runoja monienkin sanoittajien kynästä. Myös mytologiaa on käytetty lähteenä suomalaisissa tangolyyrikoissa, ja ”kansallistangossammekin”

Satumaassa etsitään paikkaa, jossa ihminen voi olla onnellinen. Tällä tavoin tangolyriikoiden voidaan katsoa rinnastuvan virsien teksteihin. (Kukkonen 1997b, 224–226, 228–229.)’

Kirjallisuudentutkija Jukka Ammond (1994, 66, 92) löytää tangojen sanoituksista öisellä taivaalla hohtavat tähdet, joilla suomalaisessa iskelmässä kuvataan pysyvyyttä. Tähtien vastakohtana Ammond taas näkee liekit ja palavan tulen, jotka kuuluvat suomalaisen tangon kuvastoon elämän virvatulen kuvauksena. Toteutumattomia toiveita kuvataan usein auringon laskulla ja luonnon häipyvällä väriloistolla.

Luontokuvista voimaa saa myös suomalaiseen tangoon tunnusomaisesti kuuluva melankolia. Sade ja pisarat eivät tangoissa tyypillisesti edusta luontoa elvyttävää elementtiä, vaan ne ovat kylmiä kyneleitä, joita vuodatetaan yksinäisyyden koittaessa ja tunteiden kylmetessä. Arvo Koskimaan ja Arvo Kalliolan *Syyspihlajan alla* on osuva kuvaus ihmisen jäämisestä yksin: on jäätävä paikoilleen pihlajan lailla, jonka marjat punertuvat verenvärisiksi kuvaten kaipausta ja muistojen hehkua. Samankaltaisia kielikuvia käyttää myös Aimo Viherluoto sanoittamassaan tangossa *Punaiset lehdet*. Lehdet kuvaavat kuitenkin kaipausta vailla raskasmielisyyttä, mikä on tangoille tyypillistä. (Ammond 1994, 93–94.)

Toinen keskeinen teema suomalaisissa tangoissa on kaipuu jonnekin tai jotain kohtaan. Tangoissa etsitään, odotetaan ja muistellaan kaiholla. Usein yön ja illan kuvaukset antavat viitekehyksen kaipuulle ja antavat mahdollisuuden mielen hiljentymiselle. Tumma yö antaa suojan ja toimii lohduttajana murheiselle mielelle. (Ammond 1994, 98.)

Tangojen kaipaus voi olla siis kaipausta toisen ihmisen luo, elettyyn hetkeen, mutta myös kaipausta pois maallisuudesta, jonnekin kuviteltuun onnen maahan. Tunnetuin esimerkki tästä aiheesta suomalaisille on kansallistangon asemaan nostettu Unto Monosen *Satunmaa*. Siinä haaveillaan pääsystä ”aavan meren tuolle puolen” ja ”onnen kaukorantaan”. Kappaleessa on tiettyä hartautta, ja melodialtaan kyseinen kappale on virsimäinen, mikä on tyypillistä Monosen tangoille. (Ammond 1994, 104–105, Jalkanen 1992a, 76.) 1990-luvulla tämä virsimäisyys herätti uskonnollista innokkuutta siinä määrin, että esitettiin jopa ajatuksia laulun liittämisestä virsikirjaan (Metsämäki 1997, 72).

Oman lisänsä kaukokaipuu sanoituksiin tuovat kotiseutuun kohdistuvat tangot. Niissä keskeistä on kaipuu pysyvyyden kaiken harhailun ja muutoksen keskellä. Välimatka lapsuuteen kasvaa kokoajan ja siihen on mahdotonta palata, ja siksi se antaa hedelmällisen lähtökohdan

tangolyriikalle. Muistot lapsuudesta ja kodista auttavat ylläpitämään yhteenkuuluvaisuuden tunnetta. Lapsuuden ja nuoruuden puhtaus jää ikuisesti täyttymättömäksi kaipuiksi. Usein kotiseutuun liittyviin tangoihin liittyy myös luontoon liittyvä kuvasto. (Ammond 1994, 110–111.)

### 5.3.2. Rakkaus

Kukkosen määrittelemissä kategorioissa tähän kuuluvat suomalaisen miehen laulut suomalaiselle naiselle, tai naisille, jotka edustavat jotain toista etnistä ryhmää, ja suomalaisen naisen laulu miehelle. Tähän alaryhmään kuuluvissa teksteissä kaipuu kohdistuu henkilöön, ja aiheuttaa kokijalleen yksinäisyyttä, kaipausta ja hylätyksi tulemisen tunnetta. Viimeksi mainittu lienee esillä jossain muodossa lähes kaikissa suomalaisissa tangoissa. Lisäksi kategoriaan kuuluvat elämänarvot rikkaudesta köyhyyteen, kohtalo avustajana tai opponenttina, unelmat, ilo, huumori ja parodia sekä harvinaisina aiheina rappio, alkoholi ja uskonnolliset aiheet. (Kukkonen 1996, 111.)

Kaiho ei kaikinensa ole suomalaisissa tangoteksteissä maahan painavaa, vaan se voidaan kokea voimaa antavana, joka nostaa raskaista kokemuksista. Tangoissa pettymykset kuuluvat elämään ja vastoinkäymiset vahvistavat ja puhdistavat ihmistä. Kaipaus on voima, joka ajaa ihmistä eteenpäin elämässä. Unto Monosen monista tangoista voi löytää tämän kaltaisia elementtejä. Näistä esimerkkinä ovat *Yön tummat siivet*, *Yön hiljaisuudessa* ja *Sateen tango*, jossa yön pimeyteen yhdistyy vielä vesielementti. Sade puhdistaa ja huomina päivä antaa toivoa. (Ammond 1994, 98–100.)

Tangosanoituksissa kaipaus johtaa myös päämäärättömään harhailuun, jossa lohdutukseen ei tarjoa täyttymystä. Köyhyyskin on tangossa kaipausta, ei taloudellista ahdinkoa. Suomalainen tango antaa välineen pettymysten ja kaipauksen käsittelyyn sekä syvälliseen elämän pohdintaan. Unikuvissa ihminen voi saada haluamansa, mutta aamun tullen kuva häviää ja vastassa on arkitodellisuus. Tämä samanlainen aiheen käsittely ja kuvasto näyttää toistuvan tangoteksteissä vuosikymmenestä toiseen. (Ammond 1994, 100–104.)

Suomalaisten tangojen sanoituksissa esiintyy usein salaperäinen sankaritar ”Madame” tai unelmanainen, joka on saanut espanjalaisen nimen kuten Carmencita, Dolores tai Carmen. Miessankarit saattoivat olla tavallisiakin, mutta naiskuulijoiden kiinnostuksen herättämiseksi teksteihin on kirjoitettu tarinoita myös mustalaisista ja gauchoista. (Gronow 2004, 19.) Suomalaisissa tangoissa on käytetty paljon myös suomalaisia naisten nimiä, jotka ovat ylistystä naiseudelle luontokuvien kautta. Tangojen naiskuva on joko ihailun kohde tai prostituoitu.

Todellista rakkautta taas ilmentää äidin rakkaus, joka on kuitenkin melko harvinainen teema suomalaisessa tangossa ja sitä esiintyy oikeastaan vain 1930–40-lukujen tangoissa. (Kukkonen 1997b, 219.)

Naisten mukaan nimettyjä tangoja suomalaisen tangon kaanonissa on useita. Omat tangonsa ovat saaneet ainakin Ritva, Anneli, Elsa, Esteri, Aila, Sinikka ja Marketta. Lisäksi naisista kertovia tangoja löytyy monia. Tekstien neidot ovat hurmanneet ja herättäneet kysymyksiä silmillään, jättäneet laulajan yksin kaipauksensa kanssa ja toki joitain onnellisiakin tekstejä löytyy. (Ammond 1994, 111–113, 115.) Oman panoksensa naistangoihin on antanut myös tangon kruunaamaton kuningas Olavi Virta, joka sävelsi tangon *Punatukkaiselle tytölleni* Lauri Jauhiaisen tekstiin, ja koko ylistyksen kerrotaan syntyneen vain muutamassa minuutissa (Bagh et al. 1995, 54.) Toisenlaisen naiskuvan piirtää vuodelta 1934 oleva tango *Valkea sisar*, joka nousi suureen suosioon. Elsa ja Esteri taas ovat saaneet osakseen parodisen tarinan Martti Innasen kynästä. (Ammond 1994, 111–113.)

Populaarimusiikkia on kutsuttu oman aikamme kansanlauluksi. Se heijastaa ihmisten elämää ja ajatuksia, tunteita ja kipupisteitä. Erityisesti tango on menneinä vuosikymmeninä tarjonnut väylän puhua sanoiksi sen, mitä tunnemme. Suomalaiset tangot eivät välttämättä ole täynnä itkua vaan ihmisen elämään mahtuu myös huumoria ja elämäniloa. Tästä kumpuaa kokonaan oma tangolyriikkatyylinsä: parodiatango.

Suomalaisia tangoparodioita on ollut olemassa lähes yhtä pitkään kuin suomalaisia tangoja. Itse asiassa ensimmäisen kerran sana ”tango” mainittiin äänilevyllä juuri parodiamielessä: Iivari Kainulainen varoitteli *Tanko-laulussaan* vuonna 1915 uuden muotitanssin vaaroista. Sen jälkeen kuitenkin meni monta vuosikymmentä ennen kuin jatkoa *Tanko-laulun* aloittamalle perinteelle seurasi. Vasta 1940-luvun lopulla syntyivät seuraavat parodiatangot, samalla kun suomalaisen tangon suosion nousu oli alkamassa. (Lindfors 2004, 47.)

Parodiatangoista tunnetuimpia lienee Kari Kuuvaan *Tango Pelagonia*. Kappaletta ei mielletty parodiaksi vaan kuulijat ottivat sen tosissaan. Levyarvostelijat toki huomasivat kappaletta pilailumielessä tehdyksi, sillä siihen oli koottu kaikki tangon kliseet. Tango Pelagonia viihtyi levylistojen kärjessä kolme kuukautta, mutta on mahdotonta sanoa, ostivatko ihmiset levyä liikutuksesta vai huvittuneisuudesta. Onpa *Tango Pelagonia* kuultu myös Seinäjoen Tangomarkkinoiden finaalissa vuonna 1999. (Kukkonen 1997b, 230, Lindfors 2004, 48–49.)

1960-luku oli niin tangon kuin parodiatangojen kulta-aikaa, joka erosi aiemmista vuosikymmenistä juuri liioittelulla. Menestynein liioittelu on ollut Erik Lindströmin ja Martti Innasen *Elsa, kohtalon lapsi* (1967). Myös siitä on huhuttu, että yleisö oli ottanut laulun tosissaan, mutta Innanen oli yrittänyt korostaa kappaleen olevan vitsi joka haastattelussa. Kappale pysyi levylistan kärjessä neljä kuukautta. Sama kaksikko teki myös toisen vinoilukappaleen: *Esteri, tyttö sadepisarain* (1967). (Lindfors 2004, 49–50, Kukkonen 1997b, 230)

Tangon piirissä on syntynyt myös sisäisiä vastareaktioita. Vastaiskuna ”nyyhkytangoille” syntyivät hupitangot, joita erityisesti naiset ovat esittäneet. 1960-luvulla tällaisia kuplettihenkisiä kappaleita olivat esimerkiksi *Tango metsässä*, *Tango keittiössä* ja *Tango amerikkalaisittain*. Tunnetuimpia naissoolisteja näille kupletinomaisille tangoille olivat Ragni Malmstén, Brita Koivunen ja Ritva Oksanen. Samalla vuosikymmenellä tangojen teksteissä kuuluu myös rautalankamusiikin nousu, joka haastoi suomalaisen tangon. Tästä esimerkkinä Jukka Haaviston ja Kari Tuomisaaren *Rautalankatango* (1964). (Kukkonen 1997b, 230–232, Lindfors 2004, 48.)

1960-luvulla syntyi myös esimerkiksi levy *Eugen ja Esa tangoja tarvelemässä*, jossa Esa Pakarinen pudotti kommenteillaan Eugen Malmsténin takaisin maanpinnalle tangon pilvilinnoista. Pakarinen nauhoitti myös levyllisen Vexi Salmen uudelleen sanoittamia, savonmurteelle käännettyjä ja kovasti proosallisiksi väännettyjä tangoklassikoita. (Lindfors 2004, 48.)

Parodia- ja hupitangot on suunnattu kuunneltavaksi, ei tanssittavaksi. Tango otetaan suomalaisten keskuudessa vakavasti, ja tanssissa kaipuu ja tuska ruumiillistuvat ja siksi siihen ei sovi sotkea huumoria. Etikettivirheenä voidaan pitää naurua tangon tanssimisen aikana. (Ammond 1994, 113–114.)

1970-luvulle tultaessa tangon parodiointi väheni, kuten väheni myös tango-innostus. Näytti siltä, että 1960-luvulla oli sanottu jo kaikki oleellinen. 1980–90-luvuilla tangosta ei ollut tarve enää vääntää vitsiä, vaan noustessaan uuteen suosioon oli tangosta tullut tärkeä osa kansallista perinnettä. (Lindfors 2004, 51.)

### **5.3.3. Eros, tunteilevuus ja triviaalit aiheet**

Tähän ryhmään kuuluvat sanoitukset ovat pääosin muista kielistä suomeen käännettyjä tekstejä. Kuitenkin löytyy myös suomalaisia tekstejä, joissa puhutaan intohimosta, mustasukkaisuudesta ja

eroottisesta rakkaudesta. Tästä ryhmästä löytyvät tangot, jotka kertovat loputtomasta romanttisesta rakkaudesta. Teksteistä löytyy usein eskapismia, tunteellisuutta sekä nostalgiaa. Kategoriasta löytyvät myös aikuisten sadut prinsseistä ja prinsessoista, kuninkaista ja kuningattarista sekä pilvilinnoista. Tämän kategorian rakkaudesta kertovat tangot ovat irti arkitodellisuudesta, perustuvat pinnallisille asioille ja vertauskuville, ja käyttävät imeliä ja yllättävän arkipäiväisiä sanavalintoja ja kielikuvia, jotka rikkovat sanoituksen kokonaisuutta. (Kukkonen 1996, 112, Kukkonen 1997a, 286.)

#### **5.3.4. Viittaukset aiempiin teksteihin**

Tämän ryhmän tekstit käyvät dialogia aiemmin ilmestyneiden tangosanoitusten kanssa. Kukkonen (1996, 113) viittaa tässä kategoriassa intertekstuaalisuuteen, dialogiin sekä karnevalismiin suomalaisessa tangossa.

Käytyäni läpi 800 kilpailutangoa, en asettanut tähän ryhmään ainoatakaan tekstiä, mikä johtui kenties luokittelijan riittämättömästä tekstien tuntemuksesta. Huomasin myös, että erilaisten viittausmahdollisuuksien kirjo on niin laaja, ettei ole mielekästä tehdä tämänkaltaista jaottelua kevin perustein ilman johdonmukaista taustamateriaalin läpikäyntiä. Tämän kategorian jätänkin kokonaan pois analyysiosiossani.

#### **5.3.5. Kansalliset, kulttuuriset, historialliset ja sosiaaliset teemat**

Kategorian tangot kertovat yksinäisyydestä, globaaleista teemoista, yhteiskunnan murroksesta ja eksoottisista paikoista. Ryhmään kuuluvat myös suomalaisiin taideronoihin sävelletyt tangot, joita on tehty 1970-luvulta alkaen. Niin ikään erilaiset legendat ja kertomukset kuuluvat tähän tekstiryhmään. (Kukkonen 1996, 113.)

Tangon rytmiikkaa ja totunnaisuuksia on käytetty välineenä myös uusissa yhteyksissä. Muutokset yhteiskunnassa ja sen rakenteissa heijastuivat tangoteksteihin. Maailman tilannetta kuvaa esimerkiksi Kaj Chydeniuksen *Hiroshima-tango* ja *Tango Finlandia*. Karun arjen kuvausta taas löytyy kappaleesta *Oi rakkaus!*, jossa on Aulikki Oksasen sanat. (Lindfors 2004, 49–50.)



### 5.3.6. Sanoitusten luokitukset ja niiden painotukset tässä tutkimuksessa

Käytyäni läpi tutkimusaineistoani jouduin huomaamaan, etteivät kategoriat sellaisinaan toimi tätä aineistoa läpikäydessäni. Siksi loin tekstianalyysiä varten oman jaottelun, jonka perusta on edellä esitetyissä luokitteluissa. Analysoituani aineistoni huomasin, että oma jaotteluni selkeytyisi uuden otsikoinnin myötä. Nimesin omat sanoitusluokkani seuraavasti: I) Nostalgia ja kaipuu aikaan tai paikkaan, II) Ihmisten välinen rakkaus ja kaipuu, III) Intohimo, mustasukkaisuus ja yliromanttisuus ja IV) Kansalliset ja kulttuuriset teemat

Tässä tutkimuksessa kategoriasta I *Nostalgia ja kaipuu aikaan tai paikkaan* löytyvät tekstit, joissa kaivataan lapsuusmaisemiin, ylistetään luontoa ja kerrotaan sen kiertokulusta, kerrotaan kaupunkitarinoita, ja kaivataan ”aavan meren tuolle puolen”. Johtoajatuksena tämän ryhmän teksteissä on se, ettei tekstin rakkaus tai kaipuu ole ihmiseen kohdistuvaa, vaan on puhtaasti ympäröiviin asioihin ja elämän kiertokulkuun viittaavia.

Luokka II *Ihmisten välinen rakkaus ja kaipuu* kuvastaa otsikon mukaisesti ihmisten välistä rakkautta, rakkaudenkaipua ja ikävää toisen ihmisen luokse. Tämän ryhmän teksteissä painottuvat rakkauden puhtaus ja toisaalta myös sen puuttuminen tai menetys, kuitenkin realistisella tasolla. Kategoriasta III *Intohimo, mustasukkaisuus ja yliromanttisuus* taas löytyvät ne rakkaustarinat, jotka ovat ruumiillisiin haluihin ja kiihkoon painottuneita tai kulkevat pilvilinnoissa ilman tietoisuutta todellisuudesta. Toisaalta tästä ryhmästä löytyvät myös aiheet, jotka ovat äärimmäisen arkipäiväisiä kertomuksia esimerkiksi hermostuneisuudesta hurmaamistilanteissa, mustasukkaisuudesta ja pettämisestä. Kukkonen (1996 ja 1997a) käyttää tälle luokalle lähtökohtana olleen kategorian yhteydessä sanoja ”banaali” ja ”imelä” kuvaamaan joitain sanoituksista löytyviä ilmaisuja. Myös omassa jaottelussani luokasta III löytyvät sanoitukset, jotka ovat jotenkin arkipäiväisyydellään irti tekstin romanttisesta kontekstista niin, että se vaikuttaa koko kappaleen tunnelmaan.

Kategoriasta IV *Kansalliset ja kulttuuriset teemat* löytyvät tekstit, joissa ollaan vierailta mailla, otetaan kantaa yhteiskunnallisiin asioihin, kerrotaan tarinaa legendantavoin ja ollaan kiertolaisia. Tähän ryhmään teksteistä lukeutuu myös eksotiikka, joka ei kohdistu ihmiseen vaan paikkaan tai tapoihin.

## 6. ANALYYSI

Seuraavassa käyn läpi vuosien 1994, 2001 ja 2011 sävellys- ja sanoituskilpailuun lähetettyjä teoksia. Analysoin niiden suhdetta siihen, mitä yleisesti voidaan pitää suomalaisen tangon kaanonina. Kaikista kilpailukappaleista käyn läpi erityisesti laulujen sävellajeja ja tonaliteettia sekä tekstien teemoja. Lähemmin tarkastelen vuoden 2011 kilpailun parhaimmista, johon kuuluu 12 kappaletta. Näistä lauluista analyysin kohteena ovat erityisesti tangon melodiaan ja rytmiin liittyvät piirteet.

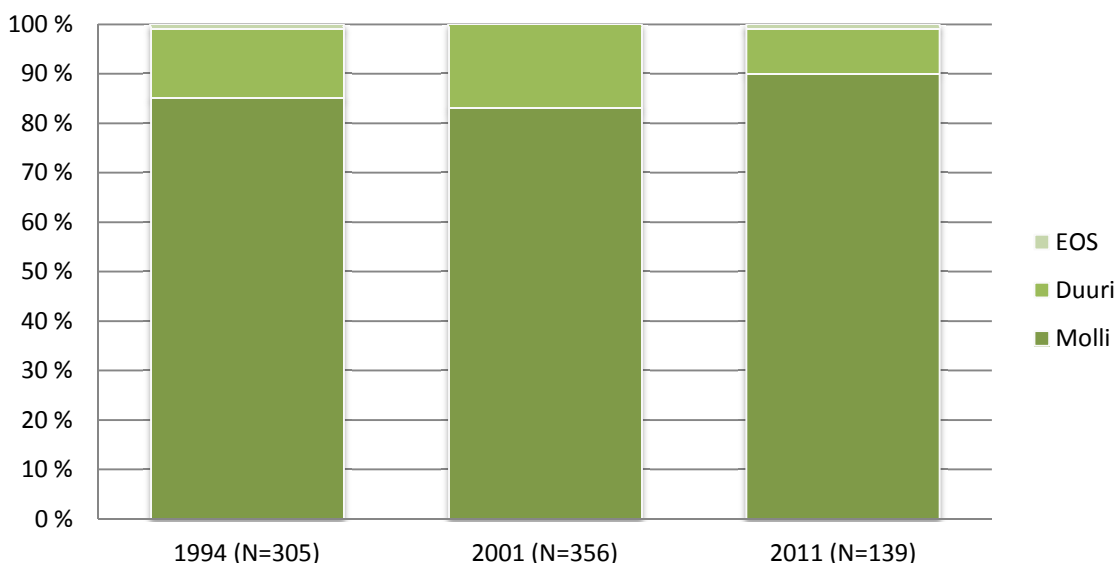
Harmonisten ja säestysrytmeihin liittyvien seikkojen tarkka analysointi ei aineistoni pohjalta ole mielekästä, sillä suurimmassa osassa aineistoni kappaleista on uloskirjoitettuna vain melodia ja soinnut ilman sovituksellista sisältöä. Myöskään sointukäännösten tutkiminen ei ole mielekästä, sillä vain osaan kappaleista on kirjoitettu bassolinja. Kärjen tuotannossahan juuri sointukäännökset ovat erittäin tyypillisiä, erityisesti 1940-luvun tangoissa. (Henriksson & Kukkonen 2001, 79–81)

### 6.1. Kilpailukappaleiden tonaliteetit ja sävellajit

Tyypillisesti suomalainen tango soi mollisävellajeissa. Toivo Kärki on todennut mollin olevan musiikissa ehdoton (Niiniluoto 1982, 78), ja tämä suomalaisten mieltymys näkyy myös Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailuun osallistuneissa kappaleissa (ks. Kaavio 1). Vuonna 2011 molliin oli kirjoitettu 90 prosenttia kilpailukappaleista. Vuonna 2001 mollisävelmien osuus oli 83 prosenttia kaikista kappaleista. Vuoden 1994 kilpailukappaleista taas 85 prosenttia. Tältä osin voidaan siis todeta, että suomalaisen tangon tonaliteetti näyttäisi olevan selvästi useammin molli kuin duuri.

Tässä kohtaa pitää tosin huomauttaa, että osassa kilpailuun osallistuneista kappaleista saatettiin siirtyä kertosäkeessä rinnakkaissävellajiin. Yleisimmin muutos oli mollista duuriin. Joissain kappaleissa modulaatio tapahtui myös muunnossävellajiin, eli esimerkiksi c-mollista vaihdettiin osan vaihtuessa C-duuriin, mikä on tuttu konventio jo salonkimusiikista. Seuraavassa taulukossa (ks. Kaavio1) luvut ja prosenttisuhteet perustuvat kuitenkin A-osan aloittavan sävellajin tonaliteetille. Lisäksi kaaviossa näkyy vuosien 1994 ja 2011 kohdalla osuus (molemmilla 1 %), josta ei ole voitu tonaliteettia ilmoittaa, eli näistä kappaleista on jostain syystä arkistossa vain sanat.

## Duuri- ja molli-tonaliteetti (%)

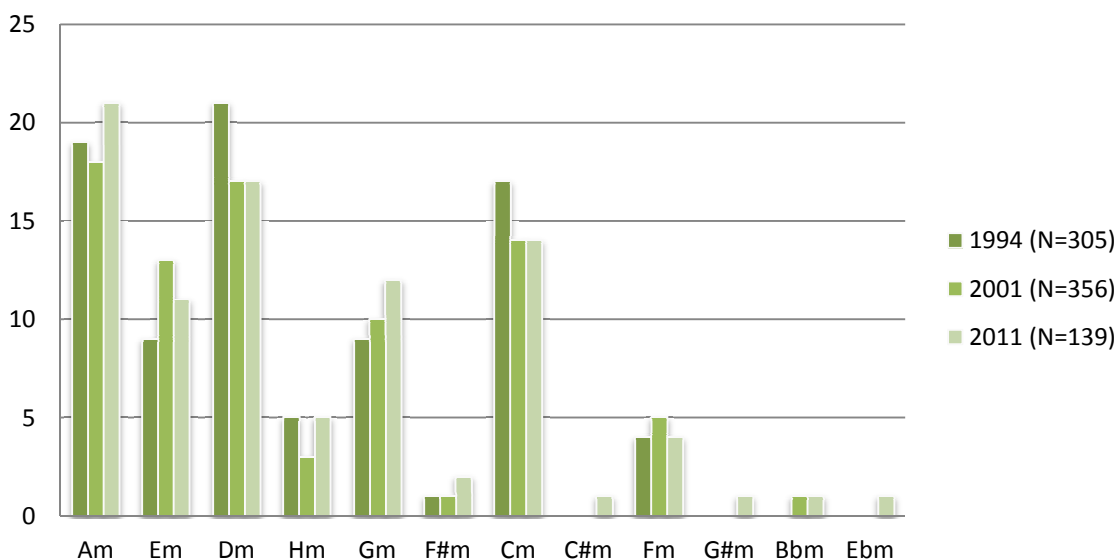


*Kaavio 1.* Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailuun osallistuneiden kappaleiden tonaliteetit vuosina 1994, 2001 ja 2011.

Sävellajeista Toivo Kärjen suosiossa olivat Henrikssonin ja Kukkosen (2001, 78–79) mukaan molleista a-, c- ja d-mollit. Myös g-mollia esiintyy jonkin verran Kärjen tuotannossa, mutta muita sävellajeja selvästi vähemmän. Nämä Kärjen suosikkisävellajit selittynevät sillä, että ne ovat hieman muita helpompia puhallinsoittajille. Mollimelodioissa Kärki kuitenkin käyttää lyhytaikaisia modulaatioita rinnakkaisuureihin. Samaa esiintyy myös toisinpäin duuri-kappaleissa.

Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailussa näyttäisi esiintyvän Kärjen kanssa samansuuntainen mieltymys sävellajeissa. Vuonna 1994 suosituin sävellaji oli d-molli. Näitä oli 21 prosenttia koko sen vuoden aineistosta. Seuraavina suosiossa tulivat a-molli 19 ja c-molli 17 prosentilla. Vuoden 2001 kilpailukappaleissa suosittuusjärjestys muuttui hieman: suurin osa, eli 18 prosenttia, kappaleista oli sävelletty a-molliin. Toiseksi suosituin oli d-molli (17 %) ja kolmanneksi c-molli (14 %). Vuonna 2011 suosituimmat sävellajit seurasivat samaa linjaa aiempien vuosien aineistojen kanssa. Suosituin oli tuolloin a-molli (21 %), toisena d-molli (17 %) ja kolmantena c-molli (14 %), eli sama suosituimmuusjärjestys kuin vuonna 1994. (Ks. kaavio 2.)

## Kilpailukappaleiden mollisävellajit (%)

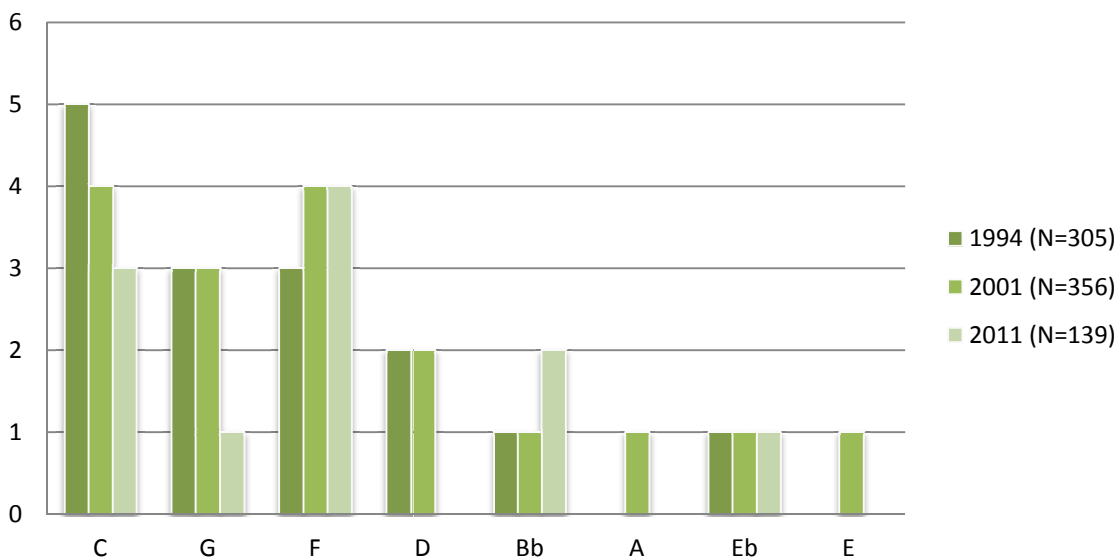


*Kaavio 2.* Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailuun osallistuneiden laulujen mollisävellajit prosentiosuuksina kaikista sävelmistä etumerkkien mukaisessa järjestyksessä.

Vuonna 2011 sävellajeissa on huomattavissa kuitenkin myös muutosta aiempiin vuosiin nähden. Kilpailukappaleiden sävellajien hajontaan tuli kaksi kokonaan uutta sävellajia: gis-molli ja es-molli. Näissä sävellajeissa kulkevia kappaleita on yksi kumpaistakin. Lisäksi mukana on yksi kappale Bb-mollissa, mutta sellainen oli jo myös vuonna 2001. Yllä olevasta kaaviosta (ks. Kaavio 2) käy ilmi, että vuonna 1994 neljä etumerkkiä oli maksimi (1994: f-molli), kun siis vuonna 2011 mukana on kappaleita, joissa on kuusikin etumerkkiä (2011: es-molli). Tämän voisi ajatella selittyvän tietotekniikan lisääntymisellä. Nuotinnusohjelmien yleistymisen ja helppokäyttöisyyden ovat avanneet säveltäjille mahdollisuuden kokeilla eri sävellajeja vain nappia painamalla. Tosin mielestäni tämän kaltaisessa kilpailussa vaikeiden sävellajien käyttö vaikuttaa turhalta erikoisuuden tavoittelulta.

2000-luvulla kilpailuun osallistuneissa sävelmissä on siis laajempi repertoaari mollisävellajeja kuin 1990-luvulla. Duurisävellajien kohdalla säveltäjät ovat olleet yksimielisempiä huolimatta vuosikymmenestä. Yli kahden etumerkin käyttö duurissa on ollut kaikkina aineistoni vuosina vain 1–2 prosentin luokkaa. (Ks. kaavio 3.)

## Kilpailukappaleiden duurisävellajit (%)



*Kaavio 3.* Tangomarkkinoiden sävellyks- ja sanoituskilpailussa käytetyt duurisävellajit prosentiosuuksina kaikista ko. vuoden kilpailusävelmistä.

Kilpailukappaleiden nuottikuvista päätellen kilpailuun osallistuu monentasoisia säveltäjiä. Aika nopeasti tulee mieleen johtopäätös: mitä alkeellisempi nuottikuva sitä vähemmän etumerkkejä. Eli sävellajien valinta kilpailukappaleisiin näyttäisi selittyvän ainakin osittain juuri niiden helppoudella. A-molli on helppo hahmottaa hieman vajavaisemmallaakin soittotaidolla, samoin sävellajit, joissa on yksi tai kaksi etumerkkiä. C-mollin suosittuus perustuu ceen mieltämiseen jonkinlaisena perussävelenä. C-duuri lienee kaikille tutuin sävellaji ja c-molli on vain sen surullinen vastine. Toki ammattimaiset säveltäjät tuskin valitsevat sävellajeja etumerkkien määrän mukaan, vaan juuri sen mukaan mikä palvelee parhaiten tarkoitustaan, kun otetaan huomioon esimerkiksi orkestraatio tai tietyn laulajan ääniala – aivan kuten Toivo Kärkikin teki. Kaikkien sävellajien jakautuminen aineistossa on nähtävissä tutkimuksen lopussa (Liite 2).

### 6.2. Vuoden 2011 kilpailukappaleiden parhaimmiston musiikkianalyysi

Seuraavassa käyn lävitse tarkemmin vuoden 2011 parhaimmiston musiikillisia ratkaisuja ja verrataan niitä Toivo Kärjelle ja Unto Monoselle tyypillisiin musiikillisiin tyylipiirteisiin, joita esiteltiin luvuissa 4.1.1 ja 4.1.2. Kilpailun tuomaristo valitsi parhaiksi kaikkiaan 139 sävelmästä 12 kappaletta, jotka ovat (aakkosjärjestys kappaleen nimen mukaan):

En kyyneltäkään	C-duuri
Ikuinen tango	a-molli
Kesän kaunein päivä	C-duuri
Kolibrinainen	c-molli
Mikään kauniiksi ei meitä pelasta	e-molli
Myrskyn maa	c-molli
Myrskynmerkki	Es-duuri (c-molli)
Rakkauden vanki	fis-molli
Sävel kaunein	g-molli / G-duuri
Taivaan värit	g-molli / C-duuri
Tango Maria	g-molli
Vie minut viimein	gis-molli

Edellisessä listauksessa on ilmoitettu myös kunkin sävelmän sävellaji. Tarkat tekijätiedot ovat liitteessä tutkimuksen lopussa (ks. Liite 3).

Nykyisen konvention mukaisesti kaikki nämä kappaleet on kirjoitettu 4/4 -tahtilajiin. Tonaaliteetiltaan seitsemän kahdestatoista on kokonaisuudessaan mollissa, kolme duurissa ja kaksi sävelmää alkaa mollissa ja siirtyy duuriin b-osassa. Toisessa modulaatio tapahtuu toonikan muunnossävellajiin, eli tässä tapauksessa g-mollista siirrytään G-duuriin ja taas takaisin molliin alkuun palattaessa. Toisessa taas sävellaji vaihtuu muunnosoinnun kautta g-mollista C-duuriin. Kappale alkaa g-mollissa ja a-osan lopussa päädytään V7-sointuun (D7), josta ei palatakaan toonikalle vaan muunnosävellajin toonikalle, eli G-duurisoinnulle, joka johdattelee dominantin ominaisuudessa b-osan uuteen sävellajiin eli C-duuriin.

Parhaimmiston sävellajit näyttäisivät noudattelevan sävellys- ja sanoituskilpailun yleistä linjaa, kuitenkin niin, että g-molli nousee suosituimmaksi valinnaksi. Mollitaliteetti aloittaa a-osan 75 prosentissa parhaimmiston kappaleista, kun kaikista sävelmistä vuonna 2011 tuo sama luku oli 90 prosenttia. Eli tuomaristoon suosikiksi nousi yllättävän moni duurissa kulkeva kappale.

Seuraavassa käyn lävitse kappale kappaleelta millaisia melodisia ja rytmisiä piirteitä kilpailukappaleiden parhaimmistosta löytyy ja peilaan niitä suomalaisen tangon kaanonista löytyviin seikkoihin.

## En kyyneltäkään

Rakenteeltaan kappale edustaa säkeistö/kertosäkeistö -muotoa, joka yleistyi 1960-luvulla suomalaisessa iskelmämusiikissa (Henriksson & Kukkonen 2001, 69). Säkeistön 16 tahtia seuraa neljän tahdin mittainen *bridge*, joka johdattaa 12-tahtiseen kertosäkeistöön. Soinnutuksessa pitäydytään täysin sävellajin peruskolmisoinnuissa lukuun ottamatta dominanttiseptimisointua, jota on käytetty bridgen ja kertosäkeen taitteessa. Lisäksi säkeistön kahdeksan tahdin mittainen melodiamotiivi saa kohotahdille joko dominanttiseptimin tai vielä enemmän laajennetun soinnun, jossa on mukana myös melodian e (+13) ja a (+9).

Melodisista tyylikeinoista kappaleessa on venäläisromansseista ja Kärjen tuotannosta tuttu sekstihyppy, joka asettuu B-osan taitteeseen (ks. Nuottiesimerkki 1). Vaikka kyseessä ei ole pieni seksti, jota Kärki useimmiten käyttää omassa tuotannossaan, vaan suuri seksti, saa se aikaan tehokkaan siirtymän taitteesta toiseen. Tässä sävelmässä hyppy tapahtuu dominantilta terssille (so-mi) ja melodia saa pohjakseen dominanttiseptimisoinnun, joka sitten purkautuu toonikalle.

Nuottiesimerkki 1. ”En kyyneltäkään” tahdit 27–31.



Lisäksi bridgen aloitus tehdään noonin kautta, joka koukkusävelenä antaa kuulijalle odotuksen muutoksesta, joka sitten lunastetaan neljä tahtia myöhemmin kertosäkeistön alkaessa.

Rytmillisesti melodiaan on otettu mukaan trioliksi liudentunut synkooppi, joka esiintyy lähes poikkeuksetta tekstin kolmi- tai useampitavuisten sanojen yhteydessä antaen sanarytmille tilaa. Kappaleessa on käytetty myös jonkin verran varsinaisia synkooppeja vastaavissa kohdissa, mutta kenties vain vaihtelun saamiseksi rytmiin, sillä esimerkiksi sanassa ”kau-neim-mil-laan” rytmi on jaettu synkooppiin ja puolinuottiin, jolloin paino tulee toiselle tavulle, kun kolmimuunteisena sanarytmi olisi pysynyt luonnollisempana.

## Ikuinen tango

Ikuinen tango on säkeistö-/kertosäkeistömuotoinen, jossa säkeistö koostuu kahdesta kahdeksan tahdin ja yhdestä neljän tahdin melodiasta. Melodiat ovat keskenään erilaisia, eli kyseessä on ABC-muoto säkeistössä tai C-osa voidaan nähdä myös bridgenä kertosäkeeseen, sillä se toistuu aina

kertosäkeistöön mentäessä. Kertosäkeistön melodia on 16 tahdin mittainen. Myös Unto Mononen suosi tämänkaltaista sävellystyylää.

Harmonisesti kappale rakentuu lähinnä nelisoinnuille. Käytössä on myös jazzissa yleinen toisen asteen vähennetty pienseptimisointu (joka aiemmin tulkittiin neljännen asteen sekstisoinnun käännöksenä), eli tässä tapauksessa sävellajin ollessa a-molli kyseessä on Bm7b5 (ks. Nuottiesimerkki 2). Kärjen tapaan soinnun merkitystä on haluttu korostaa sijoittamalla se heti säkeistön ensimmäiseksi soinnuksi tuomaan harmonista mielenkiintoa (Henriksson & Kukkonen 2001, 83–85). Tämän jälkeen siirrytään dominantin kautta toonikan septimisoinnulle. Nuottiin on kirjoitettu auki myös kromaattisia bassokulkuja.

*Nuottiesimerkki 2. ”Ikuinen tango” tahdit 9–12.*

The image shows a musical staff in treble clef with five measures of music. Above the staff, the following chords are indicated: Bm7<sup>b5</sup> (with a '3' below it), E<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup> (with a '3' below it), Am<sup>7</sup>/G, and Am<sup>7</sup>/F. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. There are rests in the second and fourth measures.

Kärjen ja myös Monosen tavoin dramatiikkaa on haluttu tuoda kertosäkeistön alkuun oktaavihypyillä. Rytmillisesti melodia on aika rikkonainen johtuen monista kahdeksas- ja neljäsosatauoista. Sanarytmin takia käytössä ovat myös triolit, jotka antavat laulajalle mahdollisuuden pitäytyä luonnollisessa sanojen painotuksessa. Vaikka sävellajiksi on valittu helppolukuinen a-molli, on nuotti kirjoitettu ambituksella g1-c3. Koska nuotit eivät pysy viivastolla, tekee se nuotinluvusta hieman työlästä.

### **Kesän kaunein päivä**

Rakenteeltaan kappale on säkeistö/kertosäkeistö-muotoinen, ja säkeistöosa koostuu kahdeksan tahdin melodiasta. Se kerrataan ja siirrytään sitten kahdeksan tahdin kertosäkeistöön, joka kerrataan hieman muunneltuna. Toisen säkeistön ja kertosäkeistön välissä on lisäksi C-osaksi tulkittava osa, joka on melodisesti täysin uutta materiaalia. Se perustuu mollimuotoisen subdominantin käyttöön, eli C-duurissa oltaessa kyseessä on f-molli. Mollimuotoinen subdominantti on hyvin tyypillinen myös Kärjen soinnutustyyliille. Lisäksi Kärjen soinnutuksia muistuttaa subdominantin vaihtuminen toonikaan ilman käyntiä dominantissa. C-osasta siirrytään toisen asteen (dm) kautta dominantille ja siitä taas B-osaan, joka alkaa toonikalla. C-osaa lukuun ottamatta kappaleessa liikutaan pääosin peruskolmisoinnuilla. Poikkeuksen tekee tahdinmittainen Bb9#11, joka dissonassillaan korostaa laulutekstissä esiintyvää päähenkilön epäuskoa ”mutta tiennyt en”. Sointu on lainaa C-duurin



rinnakkaismollista, jossa se voi korvata dominanttisoinnun. Tyypillisesti melodiassa on tällöin e, kuten tässäkin sävelmässä. Sointua seuraa a-molli, sitten F-duuri, joka on molemmille sävellajeille yhteinen sointu ja sen jälkeen palataan taas takaisin alkuperäiseen sävellajiin. Sama harmonia toistuu toisessa säkeistössä samassa kohdassa ”enkä sinulle minäkään” luoden dissonoivaa tunnelmaa.

Suomalaisista tangoista tuttuja melodisia tehokeinoja löytyy tästäkin kappaleesta. Melodiassa on sekä seksti- että oktaavihyppyjä. Tässäkin duuriin kirjoitetussa melodiassa seksti on kuitenkin suuri (do-la ja so-mi, la-do), eikä venäläisistä valssiromansseista suomalaiseen iskelmään ujuttautunut pieni seksti, mutta silti se toimii tehokkaasti kiinnittäen kuulijan huomion ja valmistuen johonkin uuteen. Oktaavihyppy taas aloittaa komeasti kertosäkeen ja esiintyy uudelleen sen loppupuolella vielä korostettuna. Melodia pompahtaa tahdin aikana kaksi oktaavihyppyä: g1-c2-c1-g ja sitä seuraa täyslopuke (ks. Nuottiesimerkki 3).

*Nuottiesimerkki 3. ”Kesän kaunein päivä” tahdit 29–32.*



Lisäksi kappaleesta löytyy nooni koukkusävelenä kertosäkeistön puolivälissä, jolloin ensin kuultu oktaavihyppy saa seurakseen yhdeksännen asteen toonikasoinnun säestyksellä. Taaskaan kyseessä ei ole kuitenkaan pieni nooni, b9, joka on yksi Kärjen tyypillisimmistä värityskeinoista ja olisi siis sävellajiin nähden aina muunnosävel (Henriksson & Kukkonen 2001, 116), mutta kertosäkeen alkuun sijoitettuna nooni toimii tehokkaana muunteluna jo aiemmin kuullulle melodialle. Kertosäkeistön ensimmäisen taitteen loppupuolelta löytyy myös pieni kahden tahdin mittainen sekuntisuhteinen sekvenssimotiivi, joka on ainoa laatuaan näissä parhaimmiston valituissa 12 kilpailukappaleessa.

### **Kolibrinainen**

Kolibrinainen on muodoltaan säkeistö/kertosäkeistö -rakenteinen. Sen A-osa koostuu 8 tahdin melodiasta, joka kerrataan. Sen jälkeen siirrytään B-osaan, joka on melodisesti hyvin erilainen, mutta rytmikaltaan kappale pysyttelee samankaltaisena osasta toiseen. Sävelmän C-osa on kahdeksan tahtia, joista tahdit 3-4 ja 7-8 ovat A-osasta tutun materiaalin toistoa.

Kappaleen melodian ambitus liikkuu melko kapealla alalla A-osassa, pääosin välillä c1-g1, josta poikkeuksen tekee vain yksittäinen b1 tahdeissa 3 ja 11 ylöspäisen kvarttihypyn yhteydessä. Melodia etenee kromaattisen idean turvin (ks. Nuottiesimerkki 4). Rytmillä on vilkas ja synkooppeja on käytetty runsaasti, mikä toimii hyvin laulun aiheen, Kolibrinaisen, kanssa. Tämä soinnutukseen perustuva kromaattinen motiivi ei ole samankaltainen kuin Monosella ja Kärjellä, sillä rytmillisesti ollaan aivan toisaalla kuin Monosen melodioissa. ja Kärjen käyttämä kromatiikka on yleensä etuhelehenomaisesti liittyneenä melodiaääneen (Henriksson & Kukkonen 2001, 118).

*Nuottiesimerkki 4. "Kolibrinainen" tahdit 5–8.*



B- ja C -osissa melodian laajuus on c1-es2/d2, mutta silti suuria hyppyjä ei melodiassa ole. Ainoastaan näiden osien loppuissa on ylinouseva seksti ylöspäin. Soinnun ollessa dominanttiseptimi (G7) luo es1–c2 jännitteen, joka puretaan ensin kuudennelle asteelle ja lopuksi toonikalle. Kovin tyypillisiä tangon tehokeinoja ei tässä kilpailukappaleessa ole käytetty, vaan tyyllillisiä vaikutteita on otettu muusta populaarimusiikista laajennettuine sointuineen.

### **Mikään kauniiksi ei meitä pelasta**

Rakenteellisesti tämä sävelmä muodostuu säkeistöistä ja kertosäkeistöistä. Kahdeksan tahdin teema kerrataan, minkä jälkeen siirrytään kertosäkeistöön, joka niin ikään pitää sisällään kahdeksan tahdin teeman. Se toistuu viimeisen neljän tahdin muuntelua lukuun ottamatta sellaisenaan.

Kappaleen rytmillä on hyvin suoraviivainen koostuen lähinnä kahdeksas- ja neljäsosista. Kolmimuunteisuutta esiintyy säkeistössä vain yhden kerran, tahdissa 9, jossa sanat "nyt kun oot [mennyt jo pois...]" ja 2. säkeistössä kolmetavuinen sana "muis-tois-ta" saavat enemmän painoarvoa erottuen rytmisesti (ks. Nuottiesimerkki 5). Triolia edeltää ehkä säkeistön huomiota herättävin kohta, kun edellisen tahdin ykköseltä (g1) melodia laskee kolmisoinnun (C-duuri) mukaan lopulta muunnosävel b:lle ja vähennetylle e-soinnulle (E<sup>o</sup>). Muunnosävelen eksoottinen painokkuus purkautuu luontevalla tavalla triolirytmien mukaisessa melodiakulussa, mikä, joka nostaa tahdin esiin koko melodiasta.

Nuottiesimerkki 5. ”Mikään kauniiksi ei meitä pelasta” tahdit 7–10.



Kokonaisuudessaan melodiassa hyödynnetään murtosointuaihetta, joka tyyllillisesti lähestyy Unto Monosen käyttämää sävellystyylä. Suuria hyppyjä melodiasta ei löydy, vaan ylös- ja alaspäiset melodialinjan kehittelyt toteutetaan juuri murtosoinnuilla, ja kahden iskun aikana saatetaan liikkua septimin alueella.

### Myrskyn maa

Rakenteeltaan kappale noudattelee samaa linjaa kanssakilpailijoiden kanssa, eli tämäkin on muodoltaan säkeistö/kertosäkeistöinen ja näiden kahden osan välissä on bridge. Tämän kappaleen rytmissä on käytetty synkooppeja viljalti ja erityisesti a-osassa ollaan pois iskulta lähes joka tahdissa. Suomalaisen tangoperinteen suosimia liudentuneita synkooppeja ei puolestaan löydy lainkaan.

Kertosäkeistössä hyödynnetään jo muista esimerkkikappaleista tutuksi tullutta pientä sekstiä. Säe alkaa appoggiaturalla (as1), joka saa taustakseen dominanttisoinnun (G7) ja purkautuu sitten puolissävelaskelta alaspäin soinnun toonikalle (ks. Nuottiesimerkki 6). Kertosäkeistön jokainen tahti alkaa sointuun kuulumattomalla äänellä, joka luo kappaleen aiheeseen liittyvää epävakautta. Soinnut vaihtuvat kahden tahdin välein, joten suhteellisen harva harmoninen rytmi osaltaan korostaa melodian liikettä.

Nuottiesimerkki 6. ”Myrskyn maa” tahdit 21–24.



## Myrskynmerkki

Myrskynmerkki on säkeistö/kertosäkeistö-muotoinen kappale, jossa säkeistö muodostuu kahdesta neljän tahdin mittaisesta kahdeksasosista koostuvasta melodiamotiivista, jotka kerrataan. Kertosäkeistössä ”myrsky” hieman laantuu ja nuottien arvot muuttuvat neljäsosiksi, ja kolmimuunteisuus tuo lisää tulkintatilaa melodiaan. Tangoille tyypillisistä tehokeinoista käytössä ovat suuret hyyt, joita on käytetty harkiten ja säästellen. Säkeistön kahden motiivin taitteesta löytyy pieni ylöspäinen seksti, joka aloittaa kolmen sekuntisuhteisen sekvenssin kierron. Se tuo melodiaan Kärjen sävellystyylissä tutun sävellysteknisen elementin (Henriksson & Kukkonen 2001, 140–141) (ks. Nuottiesimerkki 7). Kertosäkeistöstä löytyy alaspäinen sekstihyppy (p6, tahti 26) sekä ylöspäinen septimihyppy (p7, tahti 29) melodianteeman viimeistä edeltävästä tahdistä (ks. Nuottiesimerkki 8).

*Nuottiesimerkki 7. ”Myrskynmerkki” tahdit 11–16.*

Musical notation for Nuottiesimerkki 7, measures 11–16. The notation is in 3/4 time and C minor. The first staff shows measures 11–16 with chords  $D^5/C$  and  $A\flat^5/C$ . The second staff shows the continuation of the melody.

*Nuottiesimerkki 8. ”Myrskynmerkki” tahdit 26–29.*

Musical notation for Nuottiesimerkki 8, measures 26–29. The notation is in 3/4 time and C minor. The first staff shows measures 26–29 with chords  $B\flat^5/C$ ,  $E\flat^5/C$ ,  $E\flat^5/A\flat$ , and  $E\flat^5/B\flat$ . The second staff shows the continuation of the melody.

Eniten kappaleessa kiinnittää huomiota kuitenkin harmonia. Sävellajina sävelmässä on Es-duuri, mutta kokoajan läsnä on vahvasti sen rinnakkaissävellaji, c-molli. Tyypillisesti c-mollissa olisi kuitenkin b-ääni palautettu h:ksi, mutta niin ei tässä kappaleessa ole. C-mollin läsnäoloa lisää myös säkeistössä kokoajan bassossa soiva urkupiste c, vaikka soinnut vaihtuvat. Lisäksi kaikista soinnuista on jätetty terssi pois, mikä lisää sävellaji-kysymyksen avoimuutta. Kertosäkeistön viimeinen sointu on kuitenkin c-molli, joka saa kaiken sitä edeltävän tuntumaan pitkältä jännitteen kehittelyltä purkautuakseen lopulta perusmollikolmisointuun. Peruskolmisointu

yksinkertaisuudessaan herättää huomion, sillä lähes kaikissa muissa soinnuissa bassoääni, soinnun sävelet sekä melodia ovat luoneet jonkinasteisen keskinäisen dissonanssin.

### Rakkauden vanki

Tämä on kenties yksi perinteisimmistä tangoista sävellys- ja sanoituskisan parhaimmistossa vuonna 2011. Toisin sanoen kyseessä on sellainen tango, joita on viime vuosina totuttu tangona kuulemaan. Siinä kaunis melodia yhdistyy kaihoisaan tekstiin.

Melodia kulkee säkeistössä melko matalalla, välillä g-g1. Rytmissä ovat synkoopit vahvasti käytössä, mutta joka toinen tahti koostuu kuitenkin kahdesta triolista. Kertosäkeeseen nousu tapahtuu tutunoloisen kromaattisen sävelkulun kautta, joka päättyy kertosäkeistön aloittavalle dominantille. Itse asiassa ennen dominantille siirtymistä käydään ensin IIm7b5-soinnulla. Sävellaji on fis-molli, joten G#m7b5 johdattelee C#:n septimisoinnulle. Tämä kulku tapahtuu siis säkeistön viimeisessä tahdissa, ei ensimmäisessä johon tangomestari Kärki sen olisi saattanut sijoittaa (Henriksson & Kukkonen 2001, 83–85). Erityisesti Kärjen varhaisemmasta tangotuotannosta muistuttaa kappaleen intron aloittava subdominantti, johon on lisätty seksti. Sama sointu esiintyy myös kertosäkeen lopukkeessa ( IV6–I–V7–I). Aivan lopussa melodia hyppää dominanttisoinnun aikana pienen sekstin kvintiltä terssille (so–mi) (ks. Nuottiesimerkki 9).

*Nuottiesimerkki 9. ”Rakkauden vanki”, tahdit 33–36.*

The musical notation shows a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in quarter and eighth notes. Above the staff, the following chords are indicated: Hm6, F#m, C#7 (with a first ending bracket), and F#m7C#7 F#m. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

### Sävel kaunein

*Sävel kaunein* -melodia eroaa muista parhaimmiston kappaleista rytmisellä verkkaisuudellaan. Sävelmä on kauttaaltaan maalailua. Säestysrytmi on kirjoitettu säkeistön osalta tiukasti neljäsosanuotein, mutta siinäkin siirrytään kokonuotteihin b-osan alkaessa.

Säkeistön ensimmäiset neljä tahtia perustuvat kromaattiselle motiiville. Seuraavat neljä tahtia taas pohjaavat murtosointuun ja asteikkoon, joista Unto Mononen on tyyllillisesti tunnettu. Tässä

yhteydessä on käytetty myös mollimuotoista dominanttia, jonka voi löytää harvakseltaan esimerkiksi Kärjen tuotannosta (Henriksson & Kukkonen 2001, 88). Ennen taitetta käydään vielä dominantin dominantilla (V/V), joka valmistelee siirtymää kertosakeen uuteen sävellajiin, G-duuriin. Jännitettä kasvattaa dominantin dominantissa muunnosävel cis sekä bassossa että melodiassa (ks. Nuottiesimerkki 10).

*Nuottiesimerkki 10.* ”Sävel kaunein”, tahdit 21–24.



*Nuottiesimerkki 11.* ”Sävel kaunein”, tahdit 33–3



Tyypillisistä tangon tehokeinoista voidaan löytää oktaavihyppy, joka aloittaa kertosaakeiston. B-osan toisen taitteen taas aloittaa ylöspäinen septimihyppy, joka toistuu kaksi tahtia myöhemmin saaden näin hyvin karakteristisen osan melodiassa. Lisätehoa tälle hypylle antaa se seikka, että se on sointuun kuulumaton sävel suhteessa sen alla soivaan sointuun, eli kyseessä on appogiatura. Tässä tapauksessa siis melodian h1 ei kuulu a-mollisointuun ja se puretaan hetkellisesti ylöspäin c2:lle ja seuraavassa tahdissa lopullisemmin alaspäin a1:lle (ks. Nuottiesimerkki 11). Appoggiaturan käyttö on rohkeudessaan ja dramaattisuudessaan tyypillistä ”kärkimäisyyttä” (Henriksson & Kukkonen 2001, 133–134).

### Taivaan värit

Tähän kappaleeseen tuo jännittävän sävyn epätyypillinen modulaatio alun g-mollista C-duuriin, joka tehdään duurimuotoisen toonikasoinnun G:n kautta, joka on C-duurin dominantti. G-duurisointuun päädytään dominantin D7 kautta, ja vahva kadenssi johdattelee uuteen sävellajiin. Dominantin fis ja kromaattinen melodia tukevat tulevaa siirtymää sävellajista toiseen.

Laulumelodian ensimmäisen kahden tahdin ambitus on pieni seksti, eli juuri tuo suomalaiselle tangollekin tyypillinen intervalli, joka luo lohduttoman ja surullisen tunnelman. Vaikka hyppy ei

tapahdu suoraan välillä so-mi, on välisävelistä huolimatta melodian intentio selvä (ks. Nuottiesimerkki 12). Sekstihyppyä on käytetty myös muualla melodiassa.

*Nuottiesimerkki 12.* ”Taivaan värit”, tahdit 7–8.



### Tango Maria

Tango Mariassa yhdistyy monia tangolle ominaisia piirteitä. Heti intron ensimmäisestä tahdistä lähtien kuullaan Kärjenkin repertoaariin kuuluvia musiikillisia tehokeinoja: ylöspäinen pieni seksti, so-mi aloittaa kolmen tahdin mittaisen sekuntisuhteisten sekvenssien sarjan. Itse melodia alkaa tahdistä viisi ja lähtee heti kiipeämään alakvintiltä (d1) toonikan ja yläkvintin kautta puolisävelaskelen ylöspäin säveleen es2 (ks. Nuottiesimerkki 13). Tämä tuo mieleen toiselle mestarille, Unto Monoselle, tyypilliset äänenkuljetukselliset ideat. Lisäksi sävelkulku sisältää piilevänä pienen sekstin (g1-es2), joka purkautuu alaspäin.

*Nuottiesimerkki 13.* ”Tango Maria”, tahdit 1–6.



*Nuottiesimerkki 14.* ”Tango Maria”, tahdit 18–23.



Kahdeksan tahdin murtosointuun ja asteikkoon perustuvan motiivin jälkeen melodiaan tuodaan lisäksi uusi elementti: liudentuneet synkoopit, jotka ovat säkeistön toisen taitteen kantava melodinen idea. Ennen kertosäkeistöön siirtymistä käydään vielä subdominantin sijaissoinnulla II7b5 eli sävellajin ollessa g-molli kyseessä on Am7b5, joka johtaa dominanttisoinnulle D (ks. Nuottiesimerkki 14).

Kertosäkeistö tuo mukanaan heti yllätysmomentin alkaen appoggiaturalla jo aiemmin esitellyllä es2-sävelellä ja soinnuksi se ei saa alleen g-mollia vaan G-duurin (ks. Nuottiesimerkki 14). Kertosäkeistön alkuun on lainattu siis muunnesävellajin toonika kuitenkin kokonaan vaihtamatta sävellajia sen pidemmäksi aikaa. Melodian ensimmäisestä tahdistä löytyy ylöspäinen sekstihyppy (p6) ja kertosäkeistömelodiamotiivi saa loppukaneetikseen vielä septimihypyltä lähtevän appoggiaturan jälleen es2-sävelle, joka puretaan alaspäin d:lle.

Jos melodia tarjosi yllätyksiä kertosäkeistöön, niin yllätyksettömäksi ei jää rytmikkakaan: koko kertosäkeen rytmillinen idea perustuu synkoopeille, jotka seuraavat toinen toistaan. Takaisin iskulle päästään vasta äsken mainitussa viimeisessä es-appoggiaturassa taitteen viimeistä edeltävässä tahdissa. Rytmillisesti tämä kappale eroaa muista vuoden 2011 parhaimmiston edustajista.

### **Vie minut viimein**

Tämäkin kappale on säkeistö/kertosäkeistömuotoinen, ja siihen on lisäksi kirjoitettu erillinen mantramainen C-osa, joka tulee toisen kertosäkeistön jälkeen. Melodialinja on säkeistössä laskeva ja rytmi on kokoajan iskussa kiinni lukuun ottamatta yhtä triolia. Myös C-osassa on käytetty triolia kahdesti, mikä rytmisesti korostaa melodian luomaa vaikutelmaa aaltomaisesti etenevästä hokemasta. Kertosäkeistö alkaa lyhyellä sekuntisuhteisella sekvenssillä, joka kuitenkin toisella kertaa esiintyy hieman muuntuneena (ks. Nuottiesimerkki 15).

*Nuottiesimerkki 15. ”Vie minut viimein”, tahdit 13–16.*



Kappale erottuu muista kanssakilpailijoistaan epätyypillisellä sävellajivalinnallaan, joka on gis-molli (ks. Kaavio 2). Nuottikuvassa tämä aiheuttaa esimerkiksi sen, että kertosäkeistön toisessa tahdissa melodiaan on merkitty palautusmerkillä varustettu g2, mutta soinnuksi on kuitenkin



merkitty Dis-duuri, joka on sävellajin dominanttisointu. Harmonisessa gis-mollissa sen sävelet ovat siis dis-fisis-ais, ja soinnusta löytyvä fisis on soivana äänenä sama kuin melodian g.

Tangolle tyypillisiä tehokeinoja on käytetty sävelmässä hyvin säästeliäästi, jos lainkaan. Yksi Kärjen sävellystyylillä muistuttava seikka on kuitenkin mollimuotoisen subdominantin käyttö, joka tässä on käytössä kautta linjan duurimuotoisen ohella. Duurimuotoisesta subdominantista siirrytään tässä aina mollimuotoiseen, kuten usein Kärjenkin harmonioissa (Henriksson & Kukkonen 2001, 86). Tämä liike on tuttu myös negrospirituaaleista ja bluesista.

Kaikista vuoden 2011 parhaimmiston kuuluvista kilpailukappaleista löytyy joitain suomalaiselle tangolle tyypillisinä pidettyjä piirteitä sekä melodioissa että rytmikassa, mutta mitään yhtä tiettyä kaavaa ei näyttäisi tangolle kuitenkaan olevan. Ainakin yksi seikka näyttäisi olevan tyypillinen piirre suomalaiselle tangolle 2000-luvulla: tango on säkeistö/kertosäkeistö-muotoinen, ja siihen on saatettu lisätä bridge tai c-osa. Tämä kehityssuunnan voidaan ajatella tulevan iskelmän ja muun uuden populaarimusiikin puolelta (pop/rock). Lisäksi suomalainen nykytango kirjoitetaan 4/4-tahtilajiin. Ainakin näiltä osin ovat raja-aidat madaltuneet erilaisten populaarien musiikintyylien välillä.

Kilpailukappaleiden perusteella voi todeta myös soinnituksen muuttuneen lähemmäksi muuta populaarimusiikkia. Jos aiemmin Kärki erottui muista säveltäjistä nelisoinnuillaan, niin 2010-luvulla silmäänpistävä on peruskolmisointujen käyttö. Nelisoinnut ja muut sointujen laajennukset ovat silti tulleet osaksi suomalaista tangosäveltämisen perinnettä, mikä kertoo osaltaan varmasti säveltäjäkunnan monipuolisista taustoistaan, eli vaikutteita otetaan eri tyyleistä ja yhdistellään ennakkoluulottomasti aiempiin konventioihin.

Tonaliteetiltaan suomalainen nykytango näyttää edelleen noudattelevan totuttua mollilinjaa. Toisaalta vuonna 2011 tuomaristo nosti parhaimmiston suhteessa enemmän duuri-sävellajeissa kulkevia kappaleita, mikä herättää kysymyksen tarpeesta löytää jotain uutta suomalaiseen tangoon juuri tonaliteetin avulla. Ehkäpä on ajateltu, ettei suomalaisen tangon tarvitse enää olla suruista tehty, vaan sävelmistä saa kuulua uudenlainen positiivisuus.

Tehokeinoista tyypillisimpiä näyttäisivät olevan edelleen suuret melodiahypyt, erityisesti seksti- ja oktaavihypyt sekä erilaiset pidätykset, jotka luovat tangomelodioihin jännitettä ja intensiteettiä. Nämä tehokeinot, kappaleiden uudet rakenteet ja monipuolinen soinnutus luovat pohjan suomalaisen tangon nykypäivän suurille tarinoille.

### 6.3. Kilpailukappaleiden sanoitusten teemat

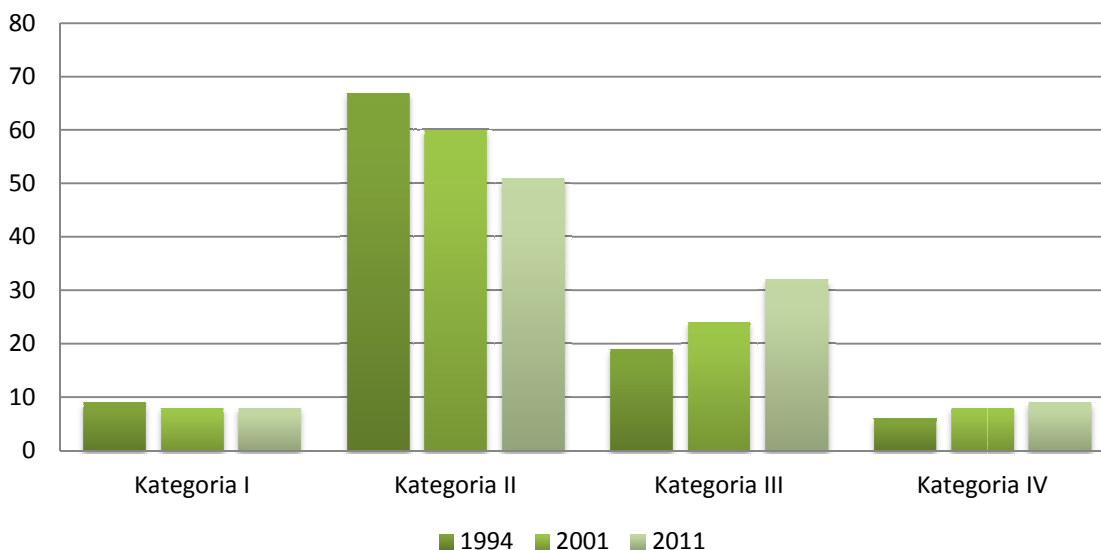
Seuraavassa käyn läpi vuosien 1994, 2001 ja 2011 kilpailukappaleiden tekstejä. Lähtökohtanani luokittelussa on ollut Pirjo Kukkosen (1996) luomat teemakategoriat, joiden pohjalta olen muokannut neljä kategoriää soveltuvammaksi tätä aineistoa varten. Tässä tutkimuksessa käyttämäni luokittelu on: I) Nostalgia ja kaipuu aikaan tai paikkaan, II) Ihmisten välinen rakkaus ja kaipuu, III) Intohimo, mustasukkaisuus ja yliromanttisuus ja IV) Kansalliset ja kulttuuriset teemat.

Ehdottomasti tyypillisin teema Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailun tangoissa (ks. Kaavio 4) on kategoria II *Ihmisten välinen rakkaus ja kaipuu*, jossa tekstit kertovat kahden ihmisen välisestä rakkaudesta, kaipauksesta, ikävästä ja menetetyistäkin rakkaudesta. Vuonna 1994 tähän kategoriaan kuuluvia lauluja oli 67 prosenttia ja 2000-luvullakin tämän teeman suosio näyttää jatkuvan vaikka jonkin verran kategorioiden osuudet ovatkin tasoittuneet. Vuonna 2001 prosenttiosuus kaikista kappaleista oli 60 ja vuonna 2011 vielä 51 prosenttia.

Kuten oheisesta taulukosta (ks. Kaavio 4) käy ilmi on 2000-luvulla koko ajan noussut sellaisten laulujen määrä, jotka kuuluvat kategoriaan III *Intohimo, mustasukkaisuus ja yliromanttisuus*. Kategoria pitää sisällään tekstit, joissa puhutaan täydellisestä rakkaudesta, pilvilinnoista ja satuprinssleistä, mutta toisaalta myös arkisista asioista. Myös mustasukkaisuus ja kiihko kuuluvat kolmanteen kategoriaan. Vuonna 2011 kolmanteen ryhmään kuuluvia tekstejä oli jo 32 prosenttia, kun kymmenen vuotta aiemmin niitä oli ollut vain 24 prosenttia kaikista teksteistä. Vuonna 1994 näiden teemojen osuus oli 19 prosenttia.

Muutos tekstien sisällöissä oli helppo huomata jo alustavalla aineiston läpikäynnillä: vuonna 2011 tekstit ovat arkipäiväistyneet, muuttuneet tietyllä lailla karummiksi pettämisineen, ja aiemmissa tangoissa alakuloisuudella kuitattu tilanne kuvattiin nyt epätoivoisemmin ja dramaattisemmin. Mukaan mahtui myös ”salarakkaita”, ”äijäilyä” ja kiihkeyttä, josta aiemmin on sanoituksissa vaiettu. Luontokuvausten käyttö tunteiden tulkina on puolestaan vähentynyt vuoteen 2011 tultaessa. Vielä vuonna 2001 lähes jokaisessa kappaleessa oli jonkinlainen luontoon liittyvä kielikuva. Analyysiä tehdessäni kävin aineiston läpi käänteisessä järjestyksessä, uusimmasta vanhimpaan, ja suurin ero oli nähtävissä siirryttäessä juuri vuodesta 2011 vuoteen 2001.

## Tekstien teemat kategorioittain (%)



*Kaavio 4.* Seinäjoen Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailun kappaleet jaoteltuna tekstien teemojen mukaan. (ks. kategoriajako luku 4.3.6.)

Tasaisimpina vuodesta toiseen ovat säilyneet kategoriat I ja IV. Ensimmäisessä ryhmässä ovat tekstit, joissa käsitellään aihepiiriä *Nostalgia ja kaipuu aikaan tai paikkaan*. Käytännössä nämä kappaleet ovat ylitystä Suomelle, kotiseudulle, lapsuuden maisemille, tai kaipuuta *Satumaan* kaltaiseen paikkaan. Lisäksi joukossa on myös puhtaita vuoden kiertokulkua kuvaavia tekstejä, jotka liikkuvat yleisellä tasolla ilman suoranaista yhteyttä inhimilliseen rakkauteen. Vuonna 1994 luontoaiheisia tekstejä oli yhdeksän prosenttiyksikköä, ja 2000-luvulla osuus on ollut prosentin vähemmän sekä vuonna 2001 että 2011, eli kahdeksan prosenttia.

Huomiotani kiinnitti myös sellainen seikka, että vuonna 2011 yksikään teksti ei käsitellyt kaipuuta lapsuuden maisemiin. Kymmenen vuotta aiemmin niitä kuitenkin vielä löytyi sanoitusten joukosta. Onko siis niin, ettei nuorempi lauluntekijä sukupolvi ole enää niin kiintynyt juuriinsa kuin aiemmat sukupolvet? Vai puuttuvatko juuret kokonaan? Eivätkö lähiöiden pihat kirvoita kullattuja muistoja vuosia myöhemmin? Joka vuosi kuitenkin tuntuu olevan niitä, joita Tangomarkkinat itsessään puhuttelevat niin, että sille halutaan omistaa kokonainen laulu. Maantieteellisistä alueista selkeästi eniten ylistystä saivat Lappi ja pohjoisen maisemat. Jokaisesta aineistoni vuodesta löytyi myös jokin Pohjanmaan lakeus-aiheinen kappale. Olipa mukana myös yksi Tampere-tangokin, joka kertoi kaupungin historiasta ja nykyisyydestä.

Neljännän kategorian ”*Kansalliset, kulttuuriset, historialliset ja sosiaaliset teemat*” teksteissä otetaan kantaa yhteiskunnan asioihin, ollaan kaukomailla ja kerrotaan kiertolaisen elämästä. Vuoden 1994 lauluista löytyy vielä kappale orpoudestakin, joka aiemmin oli tyypillinen aihe suomalaisille tangoille, mutta 2000-luvulla aihetta ei enää esiinny. Lievää nousua koko tämän ryhmän suosituudessa on kuitenkin nähtävissä. Vuonna 1994 näiden laulujen osuus oli kuusi prosenttia, vuonna 2001 sama luku oli kahdeksan prosenttia, ja vuoden 2011 aineistossa kategorian IV osuus nousee vielä yhdellä prosenttiyksiköllä yhdeksään. Tangon tekstejä on käytetty ottamaan kantaa jo 1970-luvulta lähtien, mutta edelleen osuus on ehkä yllättävänkin alhainen ottaen huomioon sen, että 2010-luvulla erilaiset blogit ja mielipidepalstat ovat nousseet kansan suosioon. Iskelmä ei näytä olevan kanava tämänkaltaiselle mielipiteen ilmaisulle.

Esittelin aiemmin luvussa 4.3. Jorge Gottlingin (Thompson 2005, 27) yhdeksän perusteemaa, ja niihin peilaten näyttäisi siltä, että tekstien osalta suomalainen tango on lähentynyt argentiinalaista. Olisi kenties aiheellista ottaa mukaan oma kategoriansa rakkaussuhteen loppumiselle, rakastavaisten uudelleen kohtaamiselle, kostolle, rakkauden hetkellisyydelle, ja alkoholiin turvautumiselle. Näistä kaikista on esimerkkejä erityisesti vuoden 2011 kilpailutangojen sanoituksissa. Kuitenkaan esimerkiksi puukkotappeluita tai uhkapeliä ei suomalaisesta tangosta löydy, joten ihan sellaisenaan eivät Gottlingin perusteemat sovi siirrettäväksi suomalaiseen kontekstiin.

Mennyttä ei ole myöskään tangon käyttäminen tunteiden tulkkina ja ylistyslauluna. Kategoriaan II kuuluvat myös tangot, joissa mies laulaa naiselle ja näiden kolmen aineistovuoden aikana ainakin seuraavat naiset saivat oman nimikkotangonsa: vuonna 1994 Anja, Pirjo, Kaija, Taina, Janina, Irma ja Marjut, vuonna 2001 Kyllikki, Inkeri, Tarja, Isadora, Leena ja Hilma, vuonna 2011 Marioora, Satu, Taru, Amalia ja Maria. Näiden nimeltä mainittujen naisten lisäksi lauluissa muisteltiin ystävää pohjoisen ja tunturin tyttöä. Oman laulunsa sai myös Pohjanmaan tyttö.

Vuoden 2011 parhaimmistossa teemat ovat jakautuneet seuraavasti: kategoria II 50 prosenttia (6kpl), kategoria III 33 prosenttia (4kpl), ja kategoriaan I 17 prosenttiyksikköä (2kpl). Jos lukuja vertaa vuoden 2011 koko aineiston jakaumaan, seurailee parhaimmiston jako melko tarkasti samaa linjaa. Koko aineistossa samat luvut ovat: II 50 prosenttia, III 32 prosenttia, I kahdeksan prosenttia ja IV yhdeksän prosenttia. Ensimmäisen luokan osuus parhaimmistossa on kaksinkertainen suhteessa koko vuoden aineistoon, mikä selittyy ainakin matemaattisesti sillä, että luokka IV puuttuu parhaimmistosta kokonaan ja sen myötä ensimmäinen teemaluokka on saanut suuremman osuuden.

Kategoriaan I olen tässäkin asettanut ne sanoitukset, joissa ei ole suoranaista ihmiseen kohdistuvaa rakkautta tai kaipausta, vaan niistä puhutaan yleisellä tasolla. Näissä lauluteksteissä haetaan koko elämälle uutta suuntaa, ja lopulta edessä siintää uusi alku. Molemmissa vuoden 2011 parhaimmistosta löytyvissä esimerkkikappaleissa kirikkaampaa tulevaisuutta heijastelee myös duurisävelliin vaihto kertosaäkeistöön tultaessa. Molemmissa teksteissä on käytetty jonkin verran luontokuvauksia:

Nyt värit taivaan ovat ennallaan. Ne kirikkaudessaan mä jälleen nähdä saan.  
(*Taivaan värit*, san. Juha Lanu)

...siivet kauneimmat selkääni saan, maisemiin mieleisiin liidän nopeaan.  
(*Sävel kaunein*, san. Laura Sippola)

Suurimman prosenttiosuuden saa kategoria II *Ihmisten välinen rakkaus ja kaipuu*, johon on kieltämättä helpoin asettaa lähes mikä tahansa teksti sen laajuuden takia. Kuitenkin kantavana ajatuksena tässä kategoriassa on mielestäni ihmisten välinen rakkaus ja sen ilmeneminen, sen puuttuminen tai sen perään ikävöiminen. Juuri tämän kaltaisia tekstejä ovat myös parhaimmiston edustajat, jotka kuuluvat tämän perusteeman alle. Monet tämän aihealueen teksteistä kertovat myös luonnonilmiöistä, vuoden ajoista ja niiden joko ihanuudesta tai raskaudesta riippuen toisen ihmisen läheisyydestä.

”Mennyt on yö, aurinko nousee, haaveiden maa jäänyt on kauaksi taa. [...] Viereeni jää aamuun on aikaa, tunnethan sen, on hetkemme täydellinen.”  
(*En kyyneltäkään*, san. Pasi Hautalahti)

”Kesän kaunein päivä, jonka silmistäs kuvastuvan näin.  
Taivas oli korkea, aurinko painava, toiveet tuulessa tanssi. [...] Jäänyt on jo taakse heinäkuu helteinen. Piirtää ikkunaani lumi kuvia kukista sen.”  
(*Kesän kaunein päivä*, san. Anna Suominen)

Vuoden 2011 voittajaksi noussut *Tango Maria* on suhteellisen perinteinen aihevalinta. Tässä laulaja ylistää, miten ennen tätä neitoa hän ei edes tiennyt miten rakastetaan, ja kun kohdalle sattui Maria, hän oli valmis heti tämän mukaan. Tekstissä on oivaltavasti käytetty samoja sanoja hieman eri merkityksissä, ja kielikuvat luonnosta on otettu avuksi rinnastuksiin:

”...sinun katseesi ja kosketuksesi herättivät tunteet unestaan – loistamaan [...] sä pimeyteen annoit mulle tähden loistava maria.”  
(*Tango Maria*, san. Veeti Kallio)

Eksoottisempi naiskuvaus löytyy kappaleesta *Kolibrinainen*, jossa jo tangomusiikki itsessään kuvaa kuumia tunteita. Tämän kaltaisia rinnastuksia löytyy teksteistä läpi koko tutkimusaineiston.

”Tangon liekki mun rintaani syttyi, se tunteeni sai palamaan.  
Tahdon sulkea syliini naisen tuon kauniin kuumimpaan.”

(*Kolibrinainen*, san. Marja-Leena Kallatsén)

Menetetystäkin rakkaudesta löytyy esimerkkejä vuoden 2011 parhaimmistosta. Näistä teksteistä tulee erityisen hyvin esiin se dramatiikka ja suureleisyys, jota tangolle pidetään tyypillisenä:

”Olen vieläkin rakkauden vanki, en sun katsettas voi unohtaa.  
Joka hetki on vaikeampi, sydän sinua vain janoaa.”

(*Rakkauden vanki*, san. Sara Suvela & Leena Orvio)

”En jää sua kaipaamaan. En kyynelin käy merta itkemään.  
Muistoista ainuttakaan, en kauneintakaan sisälläni suostu kantamaan.”

(*Mikään kauniiksi ei meitä pelasta*, san. Olli Leppänen)

Kolmannen kategorian edustajissa tekstit kulkevat joko epärealistisissa unelmissa ja pilvilinnoissa tai toisaalta hyvin arkipäiväisissä asioissa, vieläpä hyvin arkisesti ilmaistuna. Lisäksi tekstit saattavat kertoa kiihkeydestä, joka aiemmin on ollut tunnusomaista vain käännöstangoille. Monissa nykytangojen teksteissä tulee esille nykyisille parisuhteille tyypilliset tapahtumaketjut ihastumisesta eroon ja siihen, kun tavarat laitetaan jakoon ja yritetään aloittaa elämä puhtaalta pöydältä ilman menneisyyden painolastia:

”Talon sain ja tavarat, pihapiirit avarat. Osoitteeni silti jää vain tuuleen.  
Elin täyden elämän, toivon vielä enemmän...”

(*Myrskyn maa*, san. Kikka Laitinen & Jukka Saarinen)

Vuoden 2011 parhaimmistossa tulevat esille hyvin tekstien ääripäät: kepeän kuulaat onnelliset hetket vastaparinaan synkkämielisemmät kuvaukset suomalaisen ihmisen mielenmaisemista. Koko tutkimusaineistosta voi huomata, että kilpailuun osallistuu sekä ammattikirjoittajia että amatöörejä, joilla on tarve ilmaista tunteitaan juuri laulun välityksellä. Aiheet nousevat kenties henkilökohtaisista kokemuksista: ne ovat välillä kipeitäkin asioita, välillä taas onnellista tanssia kesäisillä nurmilla. Tango antaa mahdollisuuden ilmaista nämä kaikki.

## 7. JOHTOPÄÄTÖKSET

Suomalaisen tangon tutkimuksessa pidän yhtenä lähtökohtana ajatusta siitä, että musiikki on yhteisöllisen, ihmisten luoman kulttuurin tuote, tulosta sosiaalisesta aktiviteetista, ja että tulkinnat musiikista ovat aina sidottuja tiettyyn kontekstiin. (Lilja 2007, 136.) Suomalainen tango heijastaa sitä muutosta, joka yhteiskunnassa yleensä on menossa. Toisaalta tangossa voi kuulla sen, mistä kehitys on lähtenyt ja mihin kaivataan takaisin.

Tutkielmani analyysien valossa näyttäisi siltä, ettei suomalainen tangosuinkaan ole muutoksen yläpuolella tai sille immuuni. Se ei ole niin pyhä asia kuin miksi se usein mielletään. Lisäksi kaikki uudistaminen tuo mukanaan myös vastaliikkeitä kohti ilmiön alkuperäisiä juuria.

Seinäjoen tangokilpailun teosten valossa suomalaisessa tangon traditiossa on selkeästi tiettyjä tyypillisyyksiä, jotka toistuvat, mutta mitään yhtä kaavaa ei tangon tekemiseen ole. Tiettyjen musiikillisten tehokeinojen hyödyntäminen on yleistä, mutta kaikki keinot eivät luonnollisesti esiinny joka kappaleessa, vaan kerralla käytetään vain muutamia. Näitä jo Toivo Kärjen ja Unto Monosen käyttämiä tehokeinoja ovat esimerkiksi suuret melodiahypyt, joista tyypillisimpänä pieni seksti ylöspäin, jonka on katsottu tulleen meidän musiikkiimme venäläisestä perinteestä. Myös oktaavi- ja septimihypyt ovat yleisiä.

Suuret intervallit ovat tyypillisiä myös 2010-luvun suomalaiselle tangolle. Lisäksi tyypilliseksi piirteeksi on vakiintunut trioleiksi liudentuneiden synkooppien käyttö, jonka Toivo Kärki aikoinaan lanseerasi tangoon aksentoitujen varsinaisten synkooppien sijalle. Mielenkiintoista tosin on, että vuoden 2011 voittajakappaleen kertosäe perustuu rytmillisesti vain ja ainoastaan synkoopeille. Toisaalta tästä *Tango Mariasta* on huomattavissa, ettei suomalainen tangotraditio suinkaan ole ollut tekijälle tuntematon, vaan tyypillisiä tehokeinoja on käytetty runsaasti. Tämä vaikutteiden yhdistely kertoo kenties siitä, että nykyiset lauluntekijät ovat ennakkoluulottomia ja uskaltavat ottaa vaikutteensa sieltä mistä hyvältä tuntuu, ja he kykenevät rakentamaan niistä mieleisensä kokonaisuuden ilman perinteistä jakoa eri populaarimusiikin tyyleihin.

Nykyisistä tangosävellyksistä voi löytää paljon yhtäläisyyksiä muuhun populaarimusiikkiin. Esimerkkinä olkoon säkeistö/kertosäkeistö-muodon käyttö. Se on tämän hetkinen suuntaus kevyessä musiikissa ylipäättäänkin, joten näyttää siltä, että raja-aidat karsinoiden välillä madaltuvat

ja usein sellaisesta musiikista tulee valtavirtaa, joka myy parhaiten. Toisaalta aina onneksi löytyy myös niitä, jotka haluavat ammentaa epätyypillisyyksistä, ja näin ollen tango voi antaa myös paljon vaikutteita muun populaarimusiikin tekijöille. Tangon kokonaisvaltaisuus, tarinan ja melodian muodostama tarinallisuus ja dramaattisuus voi tarjota muille musiikkityyleille uusia näkökulmia.

Sovituksellisissa asioissa musiikkityylien sekoittaminen tulee varsin vahvasti esille. Jos suomalainen tangosävellys tai sanoitus ei sinällään ole muuttunut valtavasti, niin sovituksissa on uskallettu lähteä uusille linjoille. Tästä hyvinä esimerkkeinä ovat Mika Toivasen uudet sovitukset Tangomarkkinoiden suurelle tango-orkesterille sekä Pessi Levannon ja Matti Kallion käsialaa olevat sovitukset Club for Fivelle UMON säestämänä, joita on voinut kuulla myös television konserttitaltointina (Erilainen tangokonsertti 2011).

Edellä esittelemieni analyysien lisäksi mielenkiintoni heräsi lähdekirjallisuudessa esitetystä väitteestä, että suomalaisen tangon melodialinja on laskeva. Tämän tutkimuksen puitteissa ei ollut kuitenkaan mahdollisuutta tehdä kattavaa melodialinja-analyysiä, joten jääköön se jatkotutkimuksen aiheeksi. Halusin kuitenkin hieman kurkistaa, miltä parhaimmiston melodialinjat päällisin puolin näyttävät, ja tein pikakatsauksen asiaan. Ensimmäisistä säkeistä tekemieni reduktioiden perusteella ei kuitenkaan voi todeta melodialinjojen suuntia, sillä se vaatisi kappaleen eri säkeiden vertailua keskenään, mutta ainakin se kävi ilmi, että suomalainen tango on monimuotoista. Kaikki melodiat näyttävät graafisessa redusoidussa muodossa erilaisilta, joten senkään suhteen ei mitään tiettyä yhtä kaavaa tangoon näyttäisi olevan.

Aineistoa läpikäydessä heräsi kysymys siitä, että mistä tango-käsitys tulee niillekin suomalaisille, jotka eivät välttämättä tunne suomalaista tangomusiikkia omakohtaisesti? Vai voiko olettaa, että jokainen suomalainen on kuullut tangoa jonkin verran? Mielenkiintoinen tutkimusaihe olisikin selvittää mitä suomalainen tango tarkoittaa sille kansanosalle, joka ei seuraa Seinäjoen Tangomarkkinoita eikä kuuntele suomalaista iskelmää tai tangoa. Katsottuani muutamia suomalaista tangoa käsitteleviä tv-ohjelmia, näyttäisi siltä, että kysymykseen ”mitä on suomalainen tango?” vastaavat sekä artistit että kadun kansa samankaltaisilla kielikuvilla ja lausahduksilla. Vuosikymmeniä toistetut määritelmät otetaan omiksi niitä kyseenalaistamatta. Ehkä olisi syytä lähteä etsimään kokonaan uudenlaista määritelmää tangolle, joka ei toistaisi vanhaa mantraa tangon dramatiikasta, nostalgiaasta, kaukokaipuusta...



Eräs jatkotutkimusaihe olisi myös miesten ja naisten sanoitusten erot, tai oikeammin se, onko niitä. Sävellys- ja sanoituskilpailun voittajasävelmien takaa löytyy kumpiakin, joten menestykseen se ei näyttäisi vaikuttavan.

Onko suomalainen tango sittenkin yksinkertaistettuna tanssittu tai kuultu ajatus, niin kuin aiemmin tangon tyylipiirteiden yhteydessä mainitsin argentiinalaista tangosta? Näin ajateltuna se ei olisi pelkästään tietynlainen rytmilaji, jota kerran kesässä kokoonnutaan juhlistamaan, vaan jokin laajempi käsite, jonka rajat ovat levittäytyneet paljon laajemmalle kuin olemme tottuneet ajattelemaan. Ainakin Seinäjoen Tangomarkkinoiden suuren tango-orkesterin kapellimestari Mika Toivanen on valmis yhtymään kanssani tähän ajatukseen. Hänen mukaansa tango voi olla jokin tarina tekstissä tai jokin dramaattinen melodian katkelma. Hän ehdottaa, että tango voisi olla suorastaan elämänasenne. (Suomalaisen tangon taika 2010.)

Suomalainen tango on siis kaiken edellä esitetyn valossa muutoksessa, mutta jokin alkuajatus siinä on kuitenkin säilynyt samana jo viime vuosisadan alkuvuosikymmeniltä saakka. Suomalaisesta tangosta ei poistu kaiho, on se sitten tekstissä tai melodiassa. Jos se poistuisi, kyseessä ei olisi enää suomalainen tango.

## LÄHTEET

- Aho, Marko. 2007. ”Tekstien paljous”. Artikkele kirjassa Populaarimusiikin tutkimus. Toim. Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä. s. 121–131. Vastapaino. Tallinna: Tallinna Raamatutrükikoda.
- Alastalo, Marja ja Maria Åkerman. 2010. ”Asiantuntijahaastattelun analyysi: faktojen jäljillä.” Artikkele kirjassa Haastattelun analyysi. Toim. Johanna Ruusuvuori, Pirjo Nikander ja Matti Hyvärinen. s. 372–392. Vastapaino. Tallinna: Tallinna Raamatutrükikoda.
- Ammond, Jukka. 1994. ”Kaiken vaihtaisin tangoon.” Artikkele kirjassa Tango d’Amor. Tangomarkkinat 10-vuotta. s. 64–120. Seinäjoen maakunta-paino ky.
- Bagh, Peter von, Markku Koski ja Pekka Aarnio. 1995. Olavi Virta – legenda jo eläessään. Juva: WSOY.
- Bagh, Peter von ja Ippo Hakasalo. 1986. Iskelmän kultainen kirja. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Gronow, Pekka. 2004. ”Suomalaisen tangon sielu.” Artikkele kirjassa Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. s. 14–39. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Hämeenlinna: Karisto.
- Heiskari, Ilkka 1994. Tango d’Amor. Tangomarkkinat 10-vuotta. Seinäjoen maakunta-paino ky.
- Henriksson, Juha. 2004. ”Unto Mononen säveltäjänä.” Artikkele kirjassa Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. s. 31. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Hämeenlinna: Karisto.
- Henriksson, Juha ja Risto Kukkonen. 2001. Toivo Kärjen musiikillinen tyyli. Suomen Jazz & Pop Arkisto. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Jalkanen, Pekka. 1992a. Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin. Helsinki: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Jalkanen, Pekka. 1992b. ”Tango”. Artikkele kirjassa Suuri musiikkitietosanakirja s. 130. Keuruu: Amer-yhtymä Oy Weilin + Göös ja Kustannusosakeyhtiö Otava.

- Kemppi, Terho. 2005. ”Kyllä soittaja pärjää aina.” Artikkelikirjassa *Soittaja pärjää aina – eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*. Toim. Vesa Kurkela ja Terho Kemppi. s. 117–149. Pilot-kustannus. Tampere.
- Knutas, Jospo. 2004. ”Tangomarkkinat.” Artikkelikirjassa *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. s. 52–61. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Hämeenlinna: Karisto.
- Koivusalo, Eija. 1994. ”Tangon musiikillisia vaiheita Suomessa 1929–1961.” Artikkelilehdessä *Musiikin suunta* 3/1994, vol. 16. s. 27–40. Rytmi-instituutti.
- Kukkonen, Pirjo. 1997a. *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poplorean*. Helsinki University Press. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kukkonen, Pirjo. 1997b. ”Tangon aika ja taika – vieraasta ja kotoista”. Artikkeliteoksessa *Maailmalle, maailmalta. Kulttuurisia katsauksia*. Toim. Annaliisa Syrjänen ja Irmeli Westermarck. s. 204–246. Juva: WSOY.
- Kukkonen, Pirjo. 1996. *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing*. Helsinki University Press. Helsinki: Yliopistopaino.
- Lilja, Esa. 2007. ”Musiikkianalyysi.” Artikkelikirjassa *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä. s. 132–158. Vastapaino. Tallinna: Tallinna Raamatutrükikoda.
- Lindfors, Jukka. 2004. ”Tangoja tarvelemässä.” Artikkelikirjassa *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. s. 47–51. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Hämeenlinna: Karisto.
- Metsämäki, Heikki ja Petteri Pelkki. 1997. *Satumaa. Unto Mononen – elämä ja laulut*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Niiniluoto, Maarit. 1982. *Toivo Kärki – Siks oon mä suruinen*. Helsinki: Tammi.
- Numminen, M. A. 1998. *Tango on intohimoni*. Schildts. Porvoo: WSOY.

- Oksanen, Atte. 2007. ”Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena”. Artikkelit kirjassa Populaarimusiikin tutkimus. Toim. Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä. s. 159–178. Vastapaino. Tallinna: Tallinna Raamatutrükikoda.
- Ruusuvuori, Johanna, Pirjo Nikander ja Matti Hyvärinen. 2010. Haastattelun analyysin vaiheet. Artikkelit kirjassa Haastattelun analyysi. Toim. Johanna Ruusuvuori, Pirjo Nikander ja Matti Hyvärinen. s. 9–36. Vastapaino. Tallinna: Tallinna Raamatutrükikoda.
- Sjöblom, Jouni. 1994. ”Unto Monosen tie Satumaasta Kohtalon tangoon”. Artikkelit lehdessä Musiikin suunta 3/1994, vol.16. s. 53–61. Rytmii-instituutti.
- Suutari, Pekka. 1994. ”Tangon akkulturaatio suomalaiskansallisen iskelmän avainsymboliksi”. Artikkelit lehdessä Musiikin suunta 3/1994, vol. 16. s. 15–26. Rytmii-instituutti.
- Thompson, Robert Farris. 2005. Tango. The Art History of Love. Vintage Books. New York.
- Åhlen, Carl-Gunnar. 1987. Tangon i Europa: en pyrrusseger? Studier kring mottagandet av tangon i Europa och genrens musikaliska omställningsprocess. Göteborgs universitet. Stockholm: Proprius.

### **Internet-sivustot**

<http://www.aanitearkisto.fi/firs2/kappale.php?Id=Tango+carita>  
[www.tangomarkkinat.fi](http://www.tangomarkkinat.fi)

### **Haastattelut**

Leinonen, Pekka. 2011. Haastattelijana Kristiina Aatsinki. Seinäjoki. 17.5.2011.

### **Televisio-ohjelmat**

Eirilainen tangokonsertti: Club for five & UMO. 2011. Esitetty 31.12.2011 Yle TV1. TV-talton ja inserttien ohjaus Elina Heiskanen. Tuottaja: Klaus Pylkkänen. Musiikin äänitystuottaja: Veli-Pekka Heinonen.

Suomalaisen tangon taika. 2010. Esitetty 10.1.2011 TV2. Nauhoitettu Tangomarkkinoilla 2009.  
Tuottaja-ohjaaja Riikka Heino. Tuotanto Yle Viihde.

## Liitteet

### Liite 1

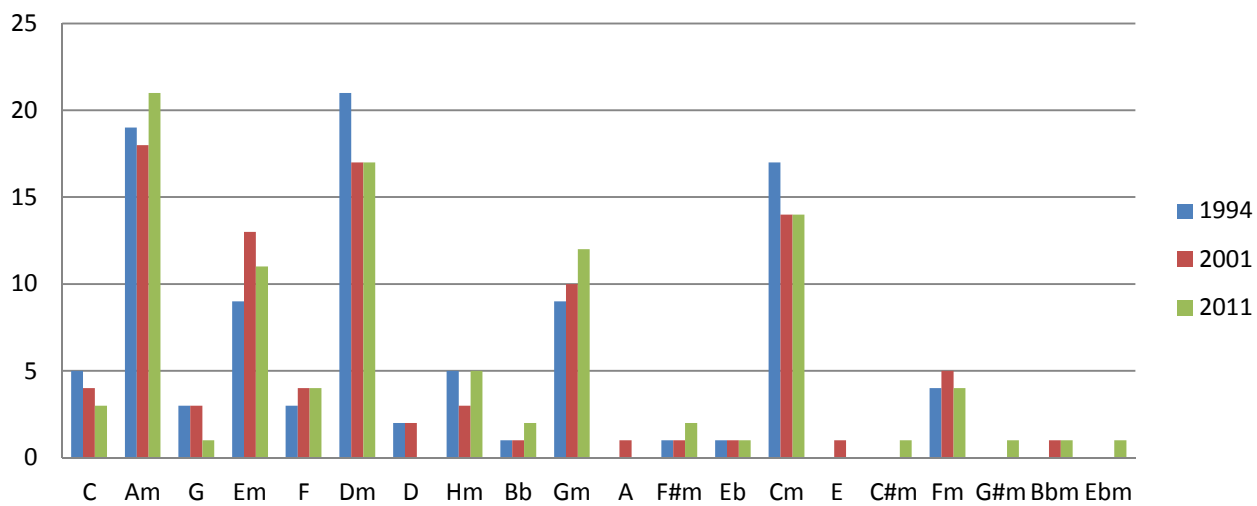
## SEINÄJOEN TANGOMARKKINOIDEN SÄVELLYS- JA SANOITUSKILPAILUN VOITTAJAT VUOSINA 1985–2011

- 2011**
1. Tango Maria (säv. san. Veeti Kallio)
  2. Kesän kaunein päivä (säv. san. Anna Suominen)
- 2010**
1. Sua kaipaam (säv. Illusion Rake & Mariska, san. Mariska)
  2. Taas lasken tielten päät (säv. Mika Jämsä, san. Kaje Komulainen)
- 2009**
1. Häätango (säv. Jussi Rasinkangas, san. Pekka Eronen)
  2. Yhdestoista hetki (säv. Risto Pahlama, san. Jukka Saarinen)
- 2008**
1. En kasvojas muista (säv. Aarne Hartelin, san. Jorma Toiviainen)
  2. Nuoruus, hulluus ja ihanuus (säv. Juha Mäki, san. Kaje Komulainen)
- 2007**
1. Raju rakastaja (säv. san. Sirkka Tammio)
  2. Onko rikos rakastaa? (säv. Teemu Harjukari, san. Sinikka Svärd)
  3. Älä mene! (säv. Pertti Haverinen, san. Jorma Toiviainen)
- 2006**
1. Anna olla (säv. Pertti Haverinen, san. Jorma Toiviainen)
  2. Mustien ruusujen maa (säv. Teemu Harjukari, san. Sinikka Svärd)
  3. Lady like (säv. Mika Toivanen, san. Kikka Laitinen)
- 2005**
1. Tulit varjojen takaa (säv. Kikka Laitinen - Janne Halmela, san. Jorma Toiviainen)
  2. Niin kauas et pääse (säv. Pertti Haverinen, san. Jorma Toiviainen)
  3. Toivoisin (säv. san. Jouni Keronen)
- 2004**
1. Seuraan sinua (säv. Katja Lampela, san. Natalia Vladimirov)
  2. Jos palaisi luokseni hän (säv. Esa Nieminen, san. Sinikka Svärd)
  3. Lävistetty sydän (säv. san. Jiri Nikkinen)
- 2003**
1. Ei lähtevää saa viivyttää (säv. Timo Forsström, san. Jorma Toiviainen)
  2. Kuun hopeaiseen viittaam (säv. Pertti Haverinen, san. Jorma Toiviainen)
  3. Viimeiseen suudelman (säv. Veikko Juntunen, san. Reijo Päckilä)
- 2002**
1. Soittakaa lujempaa (säv. Timo Forsström, san. Jorma Toiviainen)
  2. Naisen sydän (säv. Tony Nygård, san. Helena Hatunen)
  3. Kukkiva roudan maa (säv. Tuomas Perheentupa - Nicklas Grönholm, san. Kalevi Puonti)
- 2001**
1. Kuu, kylmä kuningatar (säv. Timo Forsström, san. Jorma Toiviainen)
  2. Ensi yönä (säv. Jari Niemelä, san. Crisse Johansson)
  3. Kohti kalleinta (säv. Reijo Huurros, san. Pauli Hanhiniemi)
- 2000**
1. Oot tässä, oot poissa (säv. Hauge Piispanen, san. Jorma Toiviainen)
  2. Rakkauden yö (säv. san. Kalevi Puonti)
  3. Keskiyön auringon maa (säv. san. Raimo Hast)
- 1999**
1. Tule luoksein iltarusko (säv. Rauli Nordberg - Ari Mannelin - Kimmo Parviainen, san. Rauli Nordberg)

2. Tango nuoruudesta (säv. san. Tapio Mäki)  
 3. Tunteeni on sammumaton (säv. Jan-Eric Malms, san. Jorma Toiviainen)
- 1998**
1. Suudelmia ja shampanjaa (säv. Jarmo Tinkala, san. Kalevi Puonti)  
 2. Syttyi rakkaus (säv. Jukka Koivisto, san. Jorma Toiviainen)  
 3. Kultaisin siivin (säv. Jukka Keskitalo, san. Vesa Alare)
- 1997**
1. Olet maailmain (säv. san. Katja Lampela)  
 2. Taivas salamoit (säv. san. Kimi Markkola)  
 3. Kun haaveilla uskallat (säv. san. Vesa Alare)
- 1996**
1. Ruusunoksa ja kyyhkynen (säv. san. Veikko Juntunen)  
 2. Rakastan, rakastan, rakastan (säv. san. Veikko Niittynen)  
 3. Elämä alkaa siitä (säv. san. Jukka Kuoppamäki)
- 1995**
1. Mun aika mennä on (säv. Mika Toivanen, san. Jorma Toiviainen)  
 2. Pohjolan valkeat yöt (säv. Jukka Koivisto, san. Jorma Toiviainen)  
 3. Polttava katse (säv. Risto Penttinen, san. Jussi Alanko)
- 1994**
1. Lauantai-illan tango (säv. Hannu Laine - Jorma Laurila, san. Unto Laine - Jorma Laurila)  
 2. Yön tähti (säv. Matti Piri, san. Iina Tarina)  
 3. Haaveiden tango (säv. Juha Leinonen, san. Pekka Santala)
- 1993**
1. Yön kuningatar (säv. Mika Toivanen, san. Jorma Toiviainen)  
 2. Jos minut vielä kohtaat (säv. Erkki Rajamäki, san. Pirkko Arola)  
 3. Rakastin sinua (säv. Veikko Juntunen, san. Pekka Luusua)
- 1992**
1. Sadun tango (säv. Markku Anttila, san. Turkka Mali)  
 2. Tunteiden tango (säv. Markku Kopisto, san. Turkka Mali)  
 3. Tanssiin kutsu (säv. Pepe Willberg, san. Kirsti Willberg)
- 1991**
1. Kesän huumaa (säv. Pentti Salomaa, san. Tuulikki Lahti)  
 2. Yöllinen hetki (säv. Pepe Willberg, san. Kirsti Willberg)  
 3. Uskollisuus (säv. Paavo Sjöberg, san. Juha Vainio)
- 1990**
1. Maailmantango (säv. san. Seppo Tammilehto)
- 1989**
1. Nyt kun aikaa on (säv. Raimo Roiha, san. Juha Vainio)  
 2. Rannalla (säv. Vesa Tuomi, san. Tuula Heikkilä)  
 3. Lapsuusmuistoja (säv. Seppo Äijö, san. Kimmo Petrell)
- 1987–1988** Kilpailua ei järjestetty.
- 1986**
1. Joka ainoa ilta (säv. Jorma Laurila, san. Ville Laurila)
- 1985**
1. La Perla Negra (säv. Veikko Huuskonen) - instrumentaali

(Lähde: [www.tangomarkkinat.fi](http://www.tangomarkkinat.fi))

### Kaikkien sävellajien jakautuminen aineistossa (%)





### Liite 3

Vuoden 2011 Seinäjoen Tangomarkkinoiden sävellys- ja sanoituskilpailun tuomariston valitsema parhaimmisto aakkosjärjestyksessä sävelmän nimen mukaan:

**En kyyneltäkään**

säv. Petri Anttila, san. Pasi Hautalahti

**Ikuinen tango**

säv. Sami Silén & Anne Vihelä, san. Anne Vihelä

**Kesän kaunein päivä**

säv. & san. Anna Suominen

**Kolibrinainen**

säv. Janos Varga, san. Marja-Leena Kallatsén

**Mikään kauniiksi ei meitä pelasta**

säv. & san. Olli Leppänen

**Myrskyn maa**

säv. Kikka Laitinen & Janne Halmela, san. Kikka Laitinen & Jukka Saarinen

**Myrskynmerkki**

säv. Antti Paalanen & Heidi Maria Paalanen, san. Heidi Maria Paalanen

**Rakkauden vanki**

säv. & san. Sara Suvela & Leena Orvio

**Sävel kaunein**

säv. & san. Laura Sippola

**Taivaan värit**

säv. & san. Juha Lanu

**Tango Maria**

säv. & san. Veeti Kallio

**Vie minut viimein**

säv. & san. Petri Munck